اتحاد الجامعات العربية

مجلة

الإتحاد العام للآثاريين العرب

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

تصدر عن

الإتحاد العام للآثاريين العرب

و إتحاد الجامعات العربية

العدد الخامس عشر

القاهره

صفر ١٤٣٥ هـ / يناير٢٠١٤ م

لها رابط دولى، وموقع إلكترونى :- www.g-arabarch.com

رقم الايداع
الدولى والمحلى
٢٠١٥/١٢٨٦٤

القواعد والمعايير الخاصة بتقديم البحوث للنشر

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

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

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

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

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

٥- يرفق بالبحث ملخص باللغتين العربية والأجنبية.

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

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

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

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

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

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

١١- يشترط في حاله وجود لوحات أن تكون اللوحات تكون **بتنسيق jpg وأن تكون بنظام in line with text** الصور مدرجه في FOLDER خاص على الـ CD طبقآ لتسلسلها في البحث .

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

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

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

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

تليفون :– ٣٣٣٠٥٨٩٨– فاكس ٣٣٣٠٥٨٩٨ موبيل:٠١٠٠٢٥٣٤٥١٣

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

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

والله ولي التوفيق

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.مصطفي عطا الله " جامعةالقاهرة " أ.د.أحمد سليم"جامعة الإسكندرية "

أ.د.عاطف عبد السلام "جامعة مصر" أ.د.ابو الحمد فرغلي " جامعة القاهرة "

أ.د.وفاء الغنام " جامعة طنطا " أ.د.محمد بن عبد المؤمن"جامعة وهران"

أ.د.محمد الكحلاوي "جامعة القاهرة " أ.د.أيمن فؤاد " جامعة الأزهر "

أ.د.سحر سالم "جامعة الإسكندرية " أ.د.محمد الجوهرى "جامعة القاهرة"

أ.د.عزت قادوس" جامعة الاسكندرية " أ.د.سلوى جاد "جامعة القاهرة "

سكرتارية التحرير

أ. نيرة أحمد جلال الدين أ. نهال عادل عبد الصمد

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.مصطفي عطا الله " جامعةالقاهرة "	أ.د.أحمد سليم"جامعة الإسكندرية "
أ.د.عاطف عبد السلام "جامعة مصر"	أ.د.ابو الحمد فرغلي " جامعة القاهرة "
أ.د.وفاء الغنام " جامعة طنطا "	أ.د.محمد بن عبد المؤمن"جامعة وهران"
أ.د.محمد الكحلاوي "جامعة القاهرة "	أ.د.أيمن فؤاد " جامعة الأزهر "
أ.د.سحر سالم "جامعة الإسكندرية "	أ.د.محمد الجوهرى "جامعة القاهرة"
أ.د.عزت قادوس" جامعة الاسكندرية "	أ.د.سلوى جاد "جامعة القاهرة "

سكرتارية التحرير

أ. نيرة أحمد جلال الدين أ. نهال عادل عبد الصمد

فهرس مجلة الإتحاد العام للآثاريين العرب

(العدد الخامس عشر لعام ٢٠١٤)

م	اسم الباحث	اسم البحث	الجنسية	أرقام الصفحات
١	د. ايناس بهى الدين	تمثال للإله "هاربوكراتيس" (حورس الطفل) جالس علي طائر إوز	مصر	٧:١
٢	د. جهيدة مهنتل	نظرة عن الصناعة والتجارة النوميدية	الجزائر	٢٢:٨
٣	د. حمزة الشريف	فسيفساء جنائزية بمتحف تيبازة	الجزائر	٣٦:٢٣
٤	د. خديجة نشار	فخار منطقة القبائل	الجزائر	٥٢:٣٧
٥	د. رباب صالح	مسجد احمد زكى باشا	مصر	١٠٠:٥٣
٦	د. رضا بن علال	الرياضة والترفيه عند شعوب البحر المتوسط	الجزائر	١٢٥:١٠١
٧	د.زكية راجعى	المربعات الخزفية بمساكن مدينة الجزائر خلال العهد العثماني	الجزائر	١٥٢:١٢٣
٨	أ.د/سلوى جاد الكريم ضوى د.مى عبد الحميد رفاعى د.داليا على الزيات	دراسة تحليلية وتطبيقية لعلاج وصيانة أحد المرايا الزجاجية الفضية الآثرية	مصر	١٧٦:١٥٣
٩	د. عائشة التهامى	اضواء على بعض الاثار المصرية التى اعيد استخدامها فى الاثار الاسلامية	مصر	٢٠١:١٧٧
١٠	د. عائشة حنفى	زربية جبل عمور بمنطقة الأطلس االصحراوي الجزائري	الجزائر	٢١٣:٢٠٢
١١	د. عبد الناصر ياسين	مجامر شبك دخان فخارية مكتشفة في منطقة الجبل الغربي بأسيوط (نشر ودراسة)	مصر	٢٢٨:٢١٤
١٢	أ.م.د/ عبده عبداللاه الدربى أ.عصام حشمت محمد	أساليب مقترحة للحفاظ على جامع المحمودية (٩٧٥هـ / ١٥٦٧م)	مصر	٢٧١:٢٢٩
١٣	د.فريدة عمروس	العالم الجنائزى عند الرومان	الجزائر	٢٨٣:٢٧٢
١٤	د. محمد العلامي أ.محمد العداربة	اثر قصة سنوهى على التوراة	فلسطين	٢٩١:٢٨٤

١٥	د.محمد بن عبد المؤمن	فسيفساء متحف وهران بالجزائر	الجزائر	٢٩٢:٢٩٧
١٦	د. نبيلة حسانى	جرائم ضد المرأة في المغرب الاسلامي من خلال المعيار المعرب للونشريسي نموذجا	الجزائر	٢٩٨:٣٠٥
١٧	أ.هجيرة تمليكشت	مميزات العمارة السكنية بالقصور الصحراوية بالجزائر (مساكن قصر تمنطيط نموذجا)	الجزائر	٣٠٦:٣٢١
١٨	د. هناء محمد عدلى حسن	استخدام "مكواه الدائرة" لكى الأورام السرطانية فى التراث الطبى الإسلامى(تصور الشكل ودراسة الوظيفة فى ضوء الصور الباقية)	مصر	٣٢٢:٣٤٩
١٩	د/ياسر إسماعيل عبدالسلام صالح	أسلحة دفاعية معدنية تحمل اسم الإمام محمد بن سعود، وتاريخ سنة ١٥١١"محفوظة بمجموعة خاصة بمدينة الطائف" (نشر ودراسة)	مصر	٣٥٠:٣٩٤

ملحوظة :تم ترتيب الفهرس وفقاً للترتيب الأبجدى للأسماء

تمثال للإله "حربوقراط" (حورس الطفل) جالس علي طائر إوز

د. إيناس بهي الدين عبد النعيم•

ملخص :

تمثال من الفخار عثر عليه بالفيوم من العصر الروماني محفوظ حالياً بالمتحف الزراعي بالدقي رقم (527) ارتفاعه ٢٠سم, يصور الإله "حربوقراط" وهو صورة من صور الإله "حور", الذي عرف في الحضارة اليونانية الرومانية "حور – با – غرد" أو"حور الطفل". وهو عضو في ثالوث الإسكندرية (سرابيس – إيزيس – حربوقراطيس), فيظهر علي شكل فتي تميزه خصلة شعر, وإصبع إحدي يديه الذي يمتد نحو الفم تعبيراً عن الطفولة. يضع علي رأسه تاجاً مركباً, جالس علي ظهر إوزة, وقد ارتبط طائر الإوز بالعقائد الدينية والجنائزية وتقديم القرابين.

وقد انتشرت تماثيل التراكوتا التي تمثل الطفل *ḥr-pȝ ḫrd* يقود إوزه في العصر اليوناني الروماني, كما يمكن المغزى الديني في مثل هذه النوعية من التماثيل أنها تمثيل انتصار حور با غرد الذي هو صوره من صور الالهه حورس علي الشر تلك القوي الكامنة في الإله ست وانتصاره عليه حيث الإوز في مستنقعات الدلتا أرواح الأعداء ومماثلو الشر.

• أستاذ مساعد والقائم بإعمال رئيس قسم الإرشاد السياحي بالمعهد العالي للدراسات النوعية.

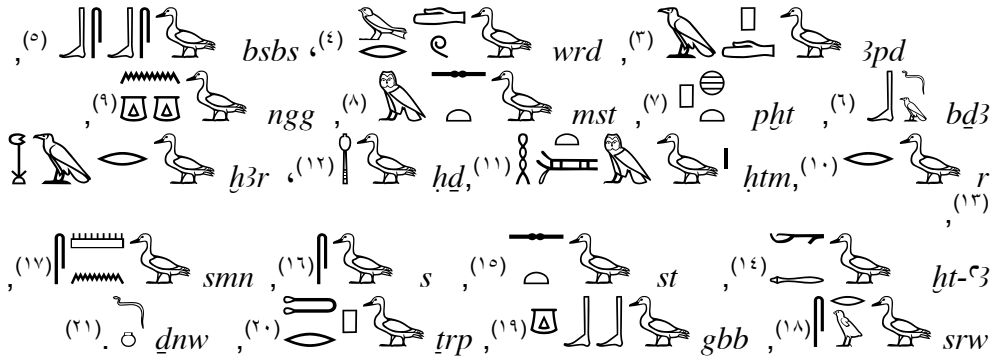
المادة: فخار.
مكان الاكتشاف : الفيوم.
مكان الحفظ: المتحف الزراعي بالدقي خزانة الدواجن رقم "٤٨".
رقم التمثال: 527 .
التأريخ: عصر روماني.
الارتفاع: ٢٠سم.
الـــــــوصف :

التمثال يصور الإله "حربوقراط" جالس علي ظهر إوزة, وهو صورة من صور الإله "حور", الذي عرف في الحضارة اليونانية الرومانية "*ḥr-p3 ḥrd*" أو"حور الطفل". وهو عضو في ثالوث الإسكندرية (سرابيس – إيزيس – حربوقراطيس), فيظهر علي شكل فتي تميزه خصلة شعر, وإصبع إحدي يديه الذي يمتد نحو الفم تعبيراً عن الطفولة. يضع علي رأسه تاجاً مركباً.(١)

انتشرت عبادته خارج مصر في العالم اليوناني مع الالهة "إيزيس" التي كان يشاركها في معابدها عادةً ولم يعرف أنه تفرد بمعبد خاص, باعتبار أنه حورس الصغير ويجب أن يبقي في رعاية والدتهومع ذلك كان منتشراً ومحبوباً بين الطبقات الفقيرة,ولكن عبد مستقلاً في بيوت العامة.(٢)

وقد عُرف طائر الإوز في اللغة المصرية القديمة بأسماء عديدة :

(١) عبد الحليم نور الدين، اللغة المصرية القديمة، القاهرة، ٢٠١٣، صـ٣١٠.
(٢) ماريو توسي – كارلو ريوردا، معجم آلهة مصر القديمة،ترجمة: ابتسام محمد عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨؛ مصطفي العبادي، مصر من الاسكندر الأكبر إلي الفتح العربي، ١٩٩٢، صـ ٢٧٥.



وقد ارتبط طائر الإوز بالنصوص الدينية ومذاهب خلق الكون من خلال ظهور الإوز بأنواعه المختلفة في المصادر الدينية المتمثلة في نصوص الأهرام, متون التوابيت, نصوص كتب العالم الأخر, فضلاً عن ارتباط الإوز بمفهوم الخلق ودوره في المذاهب الدينية الخاصة بخلق الكون, ويتضح هذا من خلق الكون في مدينة هليوبوليس, هرموبوليس, وطيبة.

كما يلعب دوراُ هام في الشعائر الجنائزية, من خلال طقس لي عنق الإوز(٢٢), هذا بالإضافة إلي ظهوره في قوائم وصيغ القرابين وكذلك علي موائد القرابين, أو في

(3) PT. 461c ، 913b.
(4) Wb. I، 336، 17-18.
(5) Wb. I، 447، 1.
(6) Wb. I، 488، 10.
(7) Wb. I، 542، 6.
(8) Wb. II، 136، 4.
(9) Wb. II، 350، 13-14.
(10) Wb. II، 393، 1-3.
(11) Wb. III، 196، 7.
(12)Wb. III، 210، 9.
(13)Wb. III، 323، 3-4.
(14) Wb. III، 342، 1.
(15) Wb. III، 407، 16-17.
(16) Wb. IV، 1، 5-6.
(17) Wb. IV، 136، 2.
(18) PT. 86a.
(19) Wb. V، 164، 5.
(20) Wb. V، 387، 6.
(21) Wb. V، 575، 4.

(٢٢) طقس لي عنق الإوز: هي أحدي الطقوس الجنازية الخاصة بشعائر الموتي ويرجع تاريخيها منذ عصر الدولة القديمة، وتتم بواسطة الكهنة وكانت تصور بالقرب من مواضع القرابين مما يدل علي اتصالها بشعائر الطعام. أحمد عبد الحميد يوسف، العادات والشعائر الجنازية في الدولة القديمة عند الأفراد، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة القاهرة، ١٩٦٦، صـ٣٨٣-٤٢٠.

أيدي حاملي القرابين, كما عثر علي نماذج محنطة منه كقربان, كما شارك الإوز في طقس القربان المحروق, وطقس فتح الفم[٢٣], ثم ظهوره كتقدمة في المعابد وعدد من الطقوس الدينية مثل طقس إحضار الطيور الحية[٢٤], طقس إطلاق الطيور الأربعة[٢٥], طقس تأسيس المعبد[٢٦], وطقس هز أو اقتلاع البردي[٢٧], كما ارتبط

(٢٣) طقس فتح الفم: عرفت في اللغة المصرية القديمة *wn-r* أو *wp-r* أي فتح الفم وه من أهم الطقوس الجنازية في مصر القديمة، وكان الهدف منها إعادة الحياة للمتوفي، ومن خلال بعض النصوص والمناظر التي تمثل هذا الطقس، اتضح أنه يتم ذبح بعض الأضاحي وتقدمها كقربان، ومن ضمن هذه الأضاحي كان طائر الإوز *smn* حيث كانت هذه الأضاحي ترمز إلي ست، وكنت التضحية بها ترمز للقضاء علي الشر الذي يمثله هذا المعبود، وبالتالي فإن التضحية بها كانت ترمز إلي القضاء علي الأعداد الذين يتمني المتوفي أن ينجو من شرورهم . يسر صديق أمين، قرابين الأضاحي في نصوص ومناظر الدولة الحديثة والعصور المتأخرة في مصر القديمة، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة القاهرة، ١٩٨٧، صـ٨٢.

(٢٤) طقس إحضار الطيور الحية: عرفت في النصوص المصرية القديمة *ms 3pdw ꜥnḫ* هي أحد الطقوس التي كانت تتم في عيد تتويج الملك حيث كان يحتفل به الملك الجديد عند توليه عرش البلاد، ثم يحتفل به بعد ذلك سنوياً في ذكري جلوس الملك علي العرش. ويبدأ هذا الطقس تقدمه قربان للمعبود رع، ثم تحضر مجموعتان من الطيور كانت تعرف باسم *3pdw- nw-rꜥ* طيور رع وعددها تسع وكان يتم دهنها بالدهون المقدسة والمعطرة، ثم تفرد هذه الطيور بعد ذلك أجنحتها علي رأس الملك لتعطيه الحماية وكان ضمن هذه الطيور طائر الإوز *smn* فقد أرتبط هذا الطائر بالملك والملكية.

- Goyon، J-cl.، Confirmation du Pouvoir royal au Nouvel An، *BdE 52*، 1972، 36.

(٢٥) طقس إطلاق الطيور الأربعة: يعد هذا الطقس أخر الطقوس التي يختتم بها مراسم التتويج الملكي حيث كان يتم أطلاق أربعة طيور إلي جهات الكون الأربعة لتعلن جلوس الملك علي عرش البلاد، أما عن هذه الطيور التي اشتركت في هذا الطقس فقد أطلق عليها اسم *srw* ، والاسم *sr* أطلق علي أحد أنواع الإوز التي عرفت في مصر القديمة.

(٢٦) طقس تأسيس المعبد: وكانت هناك مراحل مختلفة للاحتفال بطقوس تأسيس المعبد، منها عمل الطقوس الخاصة بـ"ودائع الأساس" والتي يقوم الملك بوضعها في حفر نظيفة بها طبقة من الرمال الطاهرة جهزت لهذا الغرض في كل من أركان المعبد وأسفل الأبواب وفي أماكن مختلفة أسفل جدرانه الخارجية، وكانت هذه الودائع عبارة عن نماذج صغيرة من أدوات العمل كالأزميل والأواني التي تستخدم في البناء بالإضافة الي أختام علي شكل طوب من الآجر عليها اسم الملك وعدد قليل من الأواني والأحجار الكريمة، وكان يتم مع هذه الودائع تقديم قربان عرف باسم *ḥnkt* وكان يشمل رأس ثور وطائر إوز مقطوع الرأس وعادة ما تصور الطيور والحيوانات الضارة التي ارتبطت بفكرة الرمز إلي الشر والأعداء في كثير من الأحيان مفصولة الرأس إشارة بذلك إلي سلب قوتها الضارة، وكان الهدف من هذا القربان في طقس تأسيس المعبد هو حماية البناء من الأرواح الشريرة وجذب الأرواح الخيرة إليه.

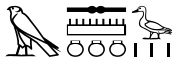
- El-Adly، S.، Das Gründung – und Weiheritual des Ägyptischen Tempels Von der Frühgeschichtlchen Zeit bis zum Ende des Neuen Reiches، Diss. Tübingen،1981.

(٢٧) طقس هز أو اقتلاع البردي : أحد الطقوس الدينية التي ترجع الي عصر الدولة القديمة، وصورت علي بعض مقابر الأفراد وعرفت في النصوص المصرية باسم *sšš-w3d* ، ويؤدي هذا

الإوز بعدد من المعبودات مثل: آمون, جب, ست, حعبي, خنوم, حورس, سرت[٢٨], ونحي.[٢٩]

وقد ارتبط طائر الإوز *smn* بالمعبود حورس من خلال الاسم *smn – ḥr* والذي أطلق علي عاصمة الإقليم ٢١ من أقاليم مصر العليا[٣٠] الذي أطلق عليه اسم *Nʿrt – pḥ* والذي يعني "نهاية شجرة *Nʿrt*", وقد جاء ذكر هذا الإقليم وعاصمته *smn – ḥr* علي المقصورة البيضاء للملك "سنوسرت الأول" بالكرنك.[٣١]

وافترض البعض موقع الإقليم عند الأطراف الكائن بها اليوم كفر عمار / طرخان علي الضفة الغربية للنيل, حوالي ١٢ كم شمال ميدوم و ٨ كم إلي جنوب من اللشت[٣٢], مقابل (أطفيح) عاصمة الإقليم ٢٢ من أقاليم مصر العليا.[٣٣]

وأقدم إشارة وردت عن العاصمة *smnw – ḥr* وكتبت هكذا  علي تمثال رقم (501) للمدعو "*sn – Wsrt*" من الأسرة الثانية عشرة بمتحف Gulbenkiau, كما كتبت هكذا علي تمثال رقم (20581) للمدعو *snfrw* عُثر عليه في ميدوم يؤرخ للأسرة الثانية عشرة أيضاً بمتحف برلين.[٣٤]

ويرجع الارتباط بين الصقر *ḥr* والإوز *smn* من خلال النصوص الدينية مثل نصوص الأهرام ونصوص التوابيت يمكن الافتراضبأن هذا المكان قد أُنشا منذ العصر العتيق أو الدولة القديمة لتربية الإوز *smn* والصقر *ḥr* نظراً لارتباطها بعملية صعود الملك المتوفي إلي السماء منذ نصوص الأهرام, وربما أنه قد يكون

الطقس إلي المعبودة حتحور ربه الأحراش، وتتم طقوس هذه الطقسه في أحراش الدلتا حيث يقوم صاحب المقبرة وهو مصور في قارباً يتقدمه طائر الإوز ويقتلع سيقان البردي.

- Harpur، Y.، "*sšš W3ḏ*" Scenes of the Old Kingdom، GM 8، 1980، 53-60.

(٢٨) المعبودة سرت : اتخذت الهيئة البقرة، ولكن اسم المعبودة بمخصص طائر الإوز، حتي أن أطلق عليها الإلهة الإوزة.

- Sethe، K.، Urgescichte und alteste religion der Ägypter، Leipzig، 1930، 20.

(٢٩) المعبود نحي : هو أحد المعبودات التي ظهرت بهيئة أدمية ورأسي طائر يشبة طائر الإوز، وذلك في منظر يمثل الساعة الثانية عشرة من كتاب الإمي دوات في مقبرة الملك تحتمس الثالث بطيبة.

- Hornung، E.، Die Unterweltsbücher der Ägypter، Germany، 1997، 191.

(30) Brugsch، H.، " *ḏdt* oder Mendes"، in: *ZÄS 9*، 1871، p.84f.

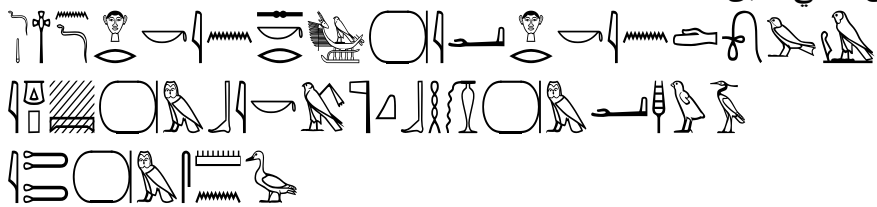
(31) Gomàà، F.، Die Besiedlung Ägyptens Während des Mittleren Reiches، I.Oberägypten und das Fayyum، *TAVO* (Nr. 66/1)، Wiesbaden، 1986، 372.

(32) Yoyotte، J.، "Études géographiques I. La "Cité des Acacias" (Kafr Ammar)"، in: *RdE 13*، 1967، p.86.

(33) Griffith، F.، "Notices of Recent publications"، in: *JEA 3*، 1916، p.142.

(34) Gomàà، F.، op. cit.، p.372. ; Yoyotte، J.، op. cit.، p.86.

هناك علاقة بين حورس الابن وطائر الإوز الذي استخدم في اللغة المصرية القديمة ليعبر عن معني الابن.(٣٥)



ḏd mdw inḏ ḥr.k in skr n iʿ ḥr.k in ḏw3-wr igb n m bik nṯry ḳbḥ n m ʿḥʿw n m smn

"تلاوة: تحية لك بواسطة سوكر (أيها) الملك لعل وجهك يغسل بواسطة *ḏw3-wr* , ليت الملك يحلق كالصقر المقدس, يسبح الملك (في الأفق) كطائر *ʿḥʿw* (البنو), ليت الملك كإوز *smn*".(٣٦)

كان الطيران من وسائل الصعود إلي السماء, وقد تعددت الطيور التي يصعد الملك في هيئتها إلي السماء, وقد تضمنت الفقرة هذا والتي تضمن له الحياة الأبدية وهي الصقر *bik* والذي يشير إليه هنا بالصفة *nṯry* أي الصقر المقدس, الأمر الذي لم يحدث مع باقي الطيور وخاصة الإوز *smn* مما يشير إلي أن طائر الإوز *smn* لم يكن في الدولة القديمة له طابع وصفه مقدسة مثل الصقر حورس, وقد تضمنت الفقرة طائر *ʿḥʿw* (مالك الحزين), كما ورد أن الملك يأخذ هيئة طائر الإوز *smn* ويطير إلي السماء, كما كان الملك يأخذ هيئة الإوز *smn* عندما يصعد أو يطير إلي السماء.

كما تجدر الإشارة إلي أن طائر الإوز ظهر كقربان في كثير من المناظر مع تقدمه البردي الذي حمي حورس في أحراش ومستنقعات الدلتا وذلك في معبد حورس بإدفو, ولم يظهر اندماج قربان البردي مع الإوز سوي في العصر اليوناني الروماني "أحضرت باقات البردي لطفل الدلتا أنت شاب بفضل البردي, الذي هو جسدك فلتأكل الإوزات الخارجة من أعشاشها, هذه الطيور موضوعه الآن فوق مذبحك".(٣٧)

كما أن يأتي الإوز من مياه المستنقعات فهو أرواح الأعداء وممثلي الشر فقد اخفت ايزيس طفلها حورس وريث أوزيريس في مستنقعات الدلتا لحمايته من شر عمه ست وذبح طيور المستنقع التي فيها الإوز وهو تمثيل رمزي لمشاركة الملك في القضاء علي القوي الكامنة لست.(٣٨)

النتائج :

(35) Yoyotte، J.، op. cit.، p.82.
(36) Faulkner، PT. 293.
(37) M.de Rochemonteix – É. Chassinat – S. Cauville et D. Devauchelle، Le temple d' Edfou IV، Institute francais d' archeology orientale، Le Caire، 1934-1985، p.120.
(38) Ipid.، I، p.411.

- ارتبط طائر الإوز في مصر القديمة بالنصوص الدينية ومذاهب خلق الكون والشعائر الجنائزية والطقوس الدينية وكما ارتبط بعدد من المعبودات في العقائد المصرية مثل المعبود "حربوقراط".
- انتشرت تماثيل التراكوتا التي تمثل الطفل *ḥr-p3 ḫrd* يقود إوزه في العصر اليوناني الروماني, والتي جاءت أغلبها من منطقة الفيوم نظراً لأهمية الفيوم التي تعتبر من المواقع الهامة من العصر اليوناني الروماني .
- كما يكمن المغزى الديني في مثل هذه النوعية من التماثيل أنها تمثل انتصار حور با غرد الذي هو صوره من صور الالهه "حورس" علي الشر تلك القوي الكامنة في الإله "ست" وانتصاره عليه, حيث يمثل الإوز في مستنقعات الدلتا أرواح الأعداء ومماثلو الشر فهو هنا يعتلي الطائر أي انه متمكن منه ويقوده حيثما يشاء.

نظرة عن اقتصاد و تجارة النوميديين

د. مهنتل جهيدة•

الملخص:

المقال هو محاولة منا لإبراز بعض مظاهر الحضارة النوميدية التي سبقت المجيء الروماني والتي لم تحظ بدراسة دقيقة نظرا لشح المصادر التي أشارت إليها، وكذلك قلة الآثار التي انحصرت أكثر في الجانب الجنائزي. فهي نظرة وجيزة عن الجانب الاقتصادي، نعرف من خلاله بعض الحرف الصناعات التي عرفها النوميديون،و كذلك إعطاء لمحة عن الحركة التجارية التي كانت بينهم وبين الشعوب الأخرى .

مقدمة:

تخبرنا المصادر الإغريقية و اللاتينية عن وجود ممالك نوميدية ذات كيان سياسي ملكي خلال القرن الثالث ق.م تزامن ذكرها مع الصراع القرطاجي-الروماني، الذي لعبت فيه الممالك النوميدية دورا محوريا.

وإن اعطى الكتاب القدامى نظرة غامضة عن سكان المغرب القديم، وربطوا تعرفهم على الأسس الحضرية بالمجيء الفينيقي ثم الروماني فإن التاريخ والآثار ينفيان ذلك.

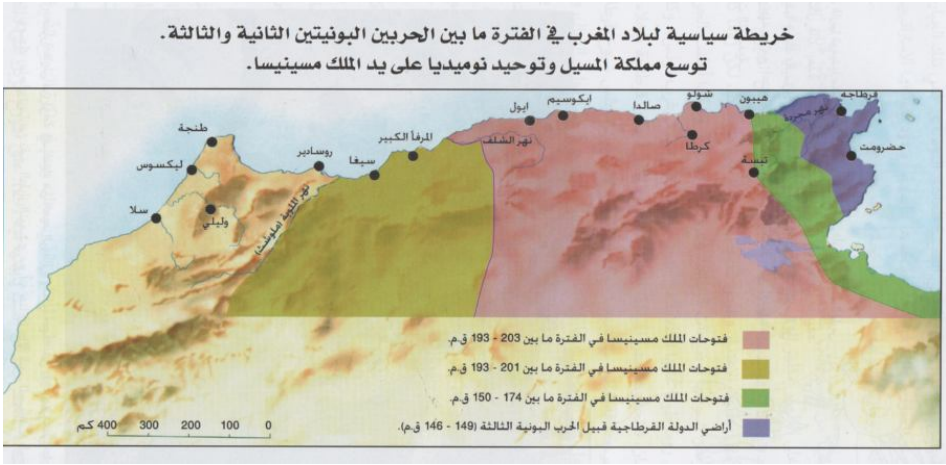
ولعل الانتشار الهائل للمقابر الجنائزية الميغاليتية من دولمن وبازينات، والمتمركزة أكثر في الشرق ألجزائري على غرار المنطقة القسنطينية دليل على ذلك، لما حملته هذه المقابر من أثاث جنائزي يعود بنا الى نهاية فترة ما قبل التاريخ.[١]

وذكرت المصادر وجود مملكتين كبيرتين هما المملكة الماسيسلية و اشهر ملوكها الملك النوميدي سيفاكس (٢٢٠-٢٠٣ ق.م) و المملكة الماسيلية و اشهر ملوكها الملك ماسينيسا (٢٠٣ -١٤٨ ق.م) الذي وحد المملكتين باسم مملكة نوميديا. و تعتبر فترة حكمه أطول فترة عرفت خلالها المملكة استقرارا و ازدهارا على كل الأصعدة . و قد ذكر الكاتب الإغريقي بوليبيوس(Polybius) صفات هذا الملك و انجازاته خاصة في الميدان الزراعي و وصفه بالفارس الذي لا يفارق صهوة جواده الخالي من أي تجهيز[٢]، و تعطينا الخريطة التالية فكرة عن حدود مملكة نوميديا .

•أستاذة محاضرة- معهد الآثار(جامعة الجزائر٢).

[١]-زرارقة(مراد)، المعالم الميغاليتية وشبه ميغاليتية لمنطقتي البرمة وجبل فرطاس جنوب قسنطينة. رسالة ماجستير. جامعة الجزائر

[2]- Polybe, histoire romaine, I,2,68-88,éditButtner Wobst,1883



قراءة في جذور التاريخ و شواهد الحضارة، عن/شنيتي(محمد البشير)،دار الهدى٢٠١٣، الجزائر، ص١٨٥

و لم يحظ الجانب الحضاري لهذه الممالك بدراسة دقيقة بسبب شح المصادر و قلة الآثار المكتشفة، والتي لم تذهب إلى ابعد من القرن الرابع قبل الميلاد، إلا ان هذه المعطيات تكفي للتأكيد ان تطور الممالك النوميدية قد اتبع نفس مسار الحضارات المتزامنة معها في حوض البحر المتوسط .

وتعتبرالبقايا المعمارية الشاهد المادي المعبر عن الحضارة النوميدية و بريقها و التي تحمل إلى جانب الطراز المعماري المحلي تأثيرات فينيقية إغريقية و مصرية تدل على انفتاح النوميديين على العالم الخارجي. و من بين هذه المعالم ضريح امدغاسن(القرن الرابع ق.م) الذي يوجد قرب مدينة باتنة شرق الجزائر و الضريح الملكي قرب مدينة شرشال الجزائر وسط (لم يحدد تاريخه بالضبط) و ضريح صومعة الخروب(القرن الثاني ق.م) قرب مدينة قسنطينة شرق الجزائر و غيرها من الشواهد التي لا يتسنى ذكرها هنا .

ويعتبر الكاتب الروماني سالوستوس(Sallustus)[٣] و الكتاب المجهول للحرب الإفريقية[٤]من بين أهم المصادر التي تحدثت عن النوميديين .لان روما بعد سقوط قرطاجة حرصت على حرق الكتب التي كانت بها ،و التي تحدثت بالتأكيد عن النوميديين، و لم ينجو من هذا الحريق إلا شيء قليل.نذكر منها نص قديم خاص ببعثة بحرية قرطاجية إلى المغرب ألقديم بنى من خلالها الباحثون بعض الاستنتاجات حول الحياة الاقتصادية في الفترة النوميدية .

[3] -Bellum Africum ; Bouvet(A), La guerre d'Afrique Dans collection des universités de France.1949

[4]- Salluste, La guerre de Jugurtha, traduit par Alfred Ermont, les belles lettres , Paris, 1941

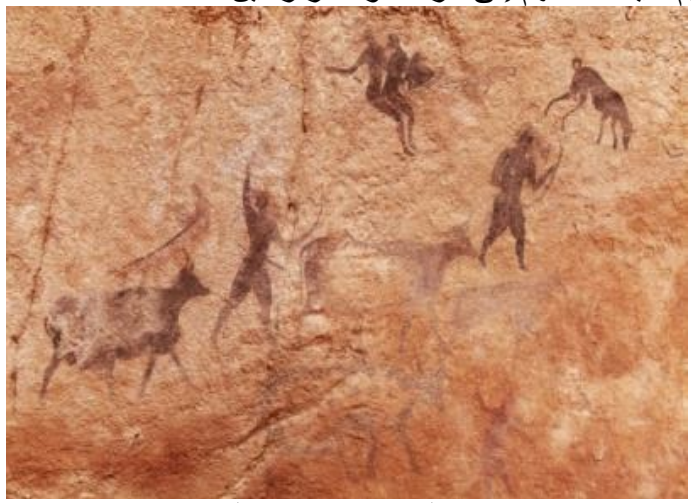
ضريح امدغاسن عن/شنيتي،المرجع السابق،ص ٨٠

ومن أهم المراجع التي أولت أهمية للحضارة النوميدية، كتاب المؤرخ ستفان قزيل(St.Gsell)[٥]، تاريخ شمال إفريقيا خاصة الجزء الخامس منه، و الباحث قابريال كامبس(G .Camps)[٦].

أهم المظاهر الاقتصادية عند النوميديين:

١ – الزراعة:

يعتبر هيرودت من أقدم المؤرخين الذين أشاروا إلى الإطار المعيشي لسكان المغرب القديم،حيث صنفهم إلى الرعاة و المزارعين.[٧]



مشهد رعي بمنطقة تاسيلي ناجر بصحراء الجزائر(موقع ويكيبيديا)

[5] - Gsell(St), Histoire ancienne de l'Afrique du Nord, Germany otto Zelle verlag, 1972,p220

[6] – Camps (G), « Aux origines de la bérberie, Masinissa ou le début de l'histoire », dans libyca, 1960. PP4-33

[7] - Hérodote, Textes explicatifs relatifs à l'histoire de l'Afrique du Nord. Paris 1916.

نحت يبين الحرث بالجمل بمنطقة قرزة(انجاز رياض ورفليلي من ليبيا)

ويؤكد الكاتب الإغريقي بوليبيوس ان الفضل يعود للملك النوميدي ماسينيسا في إدخال الزراعة إلى بلاد المغرب [٨]،وهو ما ذهب إليه أيضا الجغرافي الإغريقي سترابون(Srabon). [٩].

وان كنا نعترف بدور الملك ماسينيسا الكبير في نشر الحياة الزراعية ،فإننا في نفس الوقت لا نشك في هذه المزايدة في مدح هذا الملك .

لأننا إذا استندنا إلى المعطيات الايتيمولجية و الأثرية ،فان ظهور الزراعة في نومبديا يعود إلى ما قبل فترة ماسينيسا بكثير تصل إلى نهاية فترة ما قبل التاريخ.

فقد كشف لنا علماء الآثار عن بقايا عديدة عثر عليها خاصة في القبور منها أكواب و صحون وصحون كبيرة لطهي الخبز وبقايا حيوانات ،تؤكد على وجود شعوب كبيرة مستقرة كانت تمارس الزراعة[١٠]

وأكد علماء النبات ان زراعة الحبوب مارسها السكان القدامى بالمغرب القديم قبل قدوم الفينيقيين.[١١]

وعثر بالجزائر بدوار تزبنت على بعد كيلومترات من مدينة تبسة التي تقع في أقصى الشرق الجزائري مع الحدود التونسية ،على اثأر تهيئات زراعية قديمة تشبه أخرى وجدت بالأطلس الأعلى بالمغرب الاقصى في شكل جدران صغيرة من الحجر الجيري لاحتواء الماء و التراب[١٢].

وتبين هذه الآثار ان هذه التقنية قديمة تعود إلى ما قبل الفترة الرومانية و حتى الفترة الفينيقية. و ان روما وجدت في المغرب القديم نظاما زراعيا و مائيا متكاملا. قامت

---

[8] Polybe,XXXVI,16,78

[9] Strabon, Geographie de Strabon, traduit, A. Tardieu, XVII, 3, 15, Paris, 1880

[10]- Gsell(St), ,t1, Paris,1p239

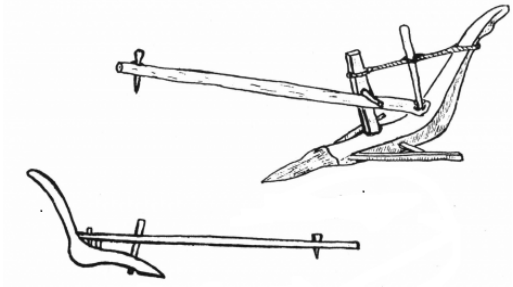
[11] - Boudribila(M.M), Les anciens Amazighs avant les Phéniciens, AWAL n° 29 30-06-2004,p18

[12] -. Sérée de Roch, E., « Note sur les vestiges d'habitat au Tazebent, commune mixte de Tébessa », BAC, 1946, p. 193

باستغلاله وعملت على توسيعه وتطويره، وهو ما يفسر نجاح روما في تحقيق ذلك التوسع في الخريطة الزراعية.[١٣]

وتؤكد اللقى و البقايا الأثرية التي عثر عليها في المنطقة والتي تعود إلى نهاية العصر الحجري الحديث حسب كامبس على طول مدة الاستقرار ،كما ان استعمال المعول و المحراث كان قديما ولعل الاختلاف الموجود بين المحراث المغاربي البسيط الذي يتشكل من قطعتين عن المحراث الفينيقي و الروماني الذي يتكون من ثلاثة قطع، لتأكيد أخر على الأصل المحلي للمحراث الذي نجده في المغرب والجزائر وشمال تونس [١٤] . أي في الأماكن التي وجد بها اكبر عدد من الفخار وأيضا أكثر الأماكن التي عثر بها على أدوات زراعية.

وتشير الدراسات اللغوية التي اقيمت حول الشعوب الامازيغية الى غناها بالمفردات التي لها علاقة بالزراعة ،فكلمة ارد ن الامازيغية (القمح الصلب) نجدها منتشرة من واحة سيوا الى جزر الكناري ،وكلمة تمزين والان(الشعير) أيضا بنفس المناطق و عند التوارق. وما نلاحظه ان هذه الكلمات التي تشير إلى الحبوب بشمال إفريقيا هي كلمات امازيغية ، و لا تقترب من أي كلمة أجنبية أخرى ،كما أننا نلاحظ وجود كلمة عامة تشير إلى بذور الحبوب دون تحديد النوع وهي كلمة انندي.[١٥]



نموذج للمحراث المغاربي عن/
Camps.G,Araire, encyclopedie berbere,1989,p845

وما يمكن قوله ،انه لا يمكننا إنكار دور ماسينيسا في المجال الزراعي ، الذي عرف تطورا و ازدهارا كبيرا في عهده حيث سجلت المملكة في هذه الفترة فائضا في إنتاج الحبوب خاصة القمح الذي كان إنتاجه واسعا واهم صادرات نوميديا التي لم تكن تبخل حتى في إهداءه للإغريق و الرومان و لقبت نوميديا بمطمورة روما.

و إذا كانت حرفة الزراعة و الرعي هي الحرفة الأساسية عند النوميديين، إلا أنهم عرفوا حرفا صناعية منها البناء وصقل الحجارة وتهذيبها كما تدل عليه المعالم

[13] Chevalier, R., « La centuration romaine et la mise en valeur des sols dans la province d'Afrique », L'Information géographique, 22e année, septembre-octobre 1958, pp. 149-154
[14] camps., « Massinissa ou le début de l'histoire », art. cit., pp. 83-84.
[15] -. Laoust, E., Mots et choses berbères, Paris, Challamel, 1919, p. 265, imprimé en fac-similé par la Société marocaine d'édition, collection « Calques », Rabat, 1983

الميغالتية و الأضرحة المنتشرة عبر كل مناطق المغرب و الأنصاب التذرية و الجنائزية التي تزامن وجودها مع الممالك النوميدية.

٢ – الصناعة:

تعتبر نقيشة دوقة المزدوجة الكتابة (بونية و ليبية) التي اكتشفت بضريح منطقة دوقة(Dougga) بتونس ،من أهم الشواهد الأثرية التي تشير إلى الحرفيين و مساعديهم الذين بنوا ضريح دوقة ، و كانت أسماءهم و مهامهم حسب قزيل كالتالي:اباريش بن عبد عشتارت ،زمار بن اتيبان بن يبمثان بن بالو،ومونقي بن فركسن بمساعدة كل من زيزاي تمان وفركسن كانوا من بناة الحجارة أما مسدل بننفسن و انكان بن اشاي فكانو ا نجارين و شفوت بن بلال و بفاي بن بباي فكانوا حدادين [١٦]

ويكون مثل هؤلاء الذين ذكرتهم نقيشة دوقة من بنى مختلف المعالم الجنائزية البسيطة أو ذات عمارة أكثر تعقيدا و جمالا على غرار ضريح دوقة بتونس و ضريح الخروب بالجزائر. وكانوا يشتركون في بناءها مع مختلف الحرفيين كالنجارين الذين كانوا يصنعون العوارض و الدعامات الخشبية، والحدادين الذين كانت مهمتهم صهر الحديد ليكون أداة لقلع و تشذيب الصخور الصلبة التي كانت تشكل أهم مادة في بناء المعالم.

ضريح الخروب(شنيتي،المرجع السابق،ص٨٦)

و من خلال الدراسة التي قام بها مراد زرارقة حول طرق و وسائل قلع وتشذيب الصخور المستعملة في بناء المعالم الجنائزية الميغالتية و شبه ميغاليتية ،تبين استعمال تقنيتين في قلع و تشذيب الصخور منها تقنية استحداث القنوات المحفورة في الصخر و تقنية استعمال المخارز كما توضحه الصورة [١٧]تقنية استعمال المخارز في الصخور.

---

[16] Gsell(St), Histoire …opciit,p٢٢٠

[١٧]زرارقة (مراد) ،طرق ووسائل قلع و تشذيب الصخور المستعملة في بناء المعالم الجنائزية الميغالتية و شبه ميغاليتية ،مجلة أثار ،٢٠١٢ ،ص ص ٩٣ -١٠٥

طرق و وسائل قلع و تشذيب الصخور المستعملة في بناء المعالم الجنائزية الميغاثلية و شبه الميغاثلية- عن مراد زرارقة ، مجلة اثار٢٠١٢ ص١٠٤

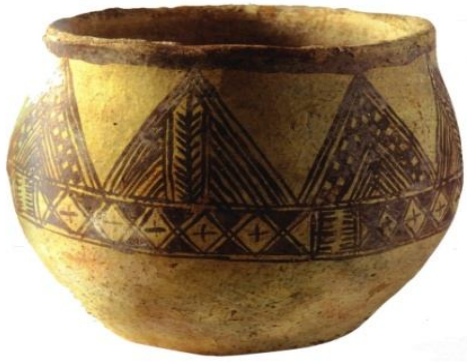
و يعتبر الفخار و النقود من أهم البقايا التي تعطينا فكرة عن الصناعة النوميدية نظرا للكميات الهائلة التي عثر عليها في كامل المواقع التي كانت تابعة لنوميديا و التي تدل على وجود ورشات لصناعتها .

ا – الفخار:

تعتبر صناعة الفخار من أقدم الصناعات التي عرفها النوميديين ،فقد عثر على كميات كبيرة منه في المدافن خاصة منها التي ترجع إلى فترة فجر التاريخ،وهو فخار لا يزال يحمل نفس المواصفات إلى غاية يومنا هذا من طريقة في الصنع أو في الرسم الذي يبقى رمز المثلث من أهم رسوماته.

ويصنف الفخار النوميدي من الناحية التقنية إلى النوع المقولب يدويا ،كما يقسم الفخار من حيث الدهن إلى نوعين، ملون وغير ملون و ترتبط الألوان بالزخارف ومنه المزخرف بالألوان و أخر مزخرف بدون ألوان أي بواسطة تحزيزات ونتوءات بارزة أو غائرة ،و تعتبر الزخرفة التشكيلية أقدم من زخرفة الألوان فهي تعود إلى العصر الحجري الحديث [١٨]. ومن خلال الدراسات التي أقيمت حول الفخار، يمكننا التمييز بين الفخار الجنائزي الذي كان اقل اتقانا من الفخار المخصص للاستعمال اليومي. و يعتبر موقع قاستال بمدينة تبسة و الركنية نواحي مدينة قالمة شرق الجزائر وتيديس قرب قسنطينة شرق الجزائر و بني مسوس بالجزائر العاصمة من أهم المواقع الأثرية التي وجدت بها اكبر كمية من الفخار الجنائزي

[18] Camps(G),opcit,p321



نموذج من الفخار ألمغاربي المعروف بطراز تيديس
نسبة إلى منطقة اكتشافه تيديس بشرق الجزائر (تصوير الباحثة)

ولقد سمح إنتاج الزيتون بنوميديا من تطوير نظام الإنارة و الصناعة الفنية التي تترجمها الأعداد الكبيرة لأثار المعاصر التي تؤكد على وفرة الزيت الذي استعمل بكثرة في الإنارة،مما أنعش صناعة المصابيح الفخارية التي دلت عليها أثار الأفران التي اكتشفت بتبسة وميلة شرق الجزائر وتيديس و غيرها.

أحواض صنع الفخار بتيديس(تصوير الباحثة)

ويشترك الفخار ألمغاربي مع فخار جميع العصور في الأشكال و الألوان و في عناصر الزخرفة.و احتوى الفخار النوميدي على توقيعات و علامات صعبة التفسير مثل علامة س بالليبية التي وجدت بتيديس و علامات أخرى .و يشير كامبس إلى ان هذه الرموز تدل ربما على معاني جنائزية أو دينية لأنه كان هناك الاعتقاد باليوم الأخر بدليل وضعهم أمام الميت بعض الحبوب و أدوات متنوعة مثل الحلي والأواني[١٩]

[19] Ibid,p322

ب –النقود:

دخلت صناعة العملة الى بلاد المغرب عن طريق التجار الفينيقيين الذين اقتبسوا بدورهم صناعة العملة عن إغريق صقيلية .و يعود الاهتمام بالعملة النوميدية إلى سنة ١٨٤٣ من طرف العالمين الدانماركيين فالب (Falbe) و ليندغ (Lindgr) ثم ميلر(Muler) [٢٠] الذي أصدر الجزء الأول الخاص بالنقود النوميدية و أصبح كتابه مرجعا أساسيا و من اشهر الباحثين يمكن ذكر مازار(Mazard)الذي ركز أكثر على الجانب الفني للقطعة النقدية [٢١]و الكسندغبولوس (Alexandroupolos) الذي قام بدراسة مقارنة بين العملة النوميدية و العملة الإغريقية و الرومانية [٢٢]

و كان الملك سيفاكس أول من ضرب العملة باسمه حيث اكتشفت كميات كبيرة من النقود تحمل اسمه و صورته و أيضا باسم ابنه فرمينا(Vermina) ابنه فرمينا

ومن أهم خصائص العملة النوميدية إنها مصنوعة من معادن عادية كالرصاص و النحاس و البرونز و قليل من الفضة حسب كمية النقود التي عثر عليها بالعاصمتين النوميديتين سيقا غرب الجزائر، و قسنطينة شرق الجزائر.

و كانت مناجم الرصاص و النحاس معروفة بنوميديا على عكس الفضة والذهب الذي كان يجلب من الخارج و انجر عن استخدام المعادن الرديئة فقدان العملة لميزة الجودة وتعرضها للتلف بفعل الأكسدة الكبيرة [٢٣]

بقايا صناعة النحاس موقع الاندلس بوهران(موقع ويكيبيديا)

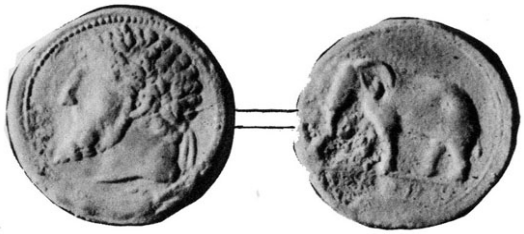
[20]Muler ,Lud,Numismatique de l'ancienne Afrique,Copanhaguen,1874
[21] Mazard ,J ,Corpus numorum Numidiae Mauretaniaeque, Alger, 1955
[22] Alexandroupolos ,J,Les monnaies de l'Afrique Antique,400-40,Toulouse,2000
[23] Mazard, op cit , p149

مصفاة تدل على معرفة النوميديين لصناعة النحاس (متحف عنابة تصوير الباحثة)

وتحمل العملة أسماء و صور الملوك النوميديين مكتوبة بالبونية على الوجه و على ظهر القطعة رسوم حيوانات كالفيل و الحصان او نبات كالسنابل وعناقيد العنب و اختلف الباحثون في تفسير رسم الحصان الذي يعد أهم و أكثر رسم يطهر في العملة النوميدية، و قد ننحاز إلى الرأي الذي يقول انه يعبر عن اهتمام الملوك النوميديين للحصان لدلالته العسكرية و الاقتصادية [٢٤]

وتعطينا الصورتين التاليتين فكرة عن العملة النوميدية.

الملك سيفاكس عن/ Alexandropoulos J. 2002, p.394,n,6



الملك ماسينيسا عن/ (Mazard J. 1955,p. 21, n°13)

ولقد كان لاكتشاف لوحات معبد الحفرة بقسنطينة (كرتا العاصمة النومبدية) سنة ١٩٥٠ حدثا عظيما أضفى الكثير على تاريخ المدينة بشكل خاص في الفترة النوميدية، وعلى تاريخ الجزائر ككل بصفة عامة ،لما حملته من معلومات حول المجتمع النوميدي ،ما بين نهاية القرن الثالث وخلال القرن الثاني إلى غاية القرن الأول قبل الميلاد ،وما ذكرته بعضها من وظائف ورتب ألأشخاص وتنقسم هذه الكتابات إلى مجموعتين رئيسيتين، مجموعة أولى تعرف بمجموعة كوستا نسبة

[٢٤] شنيتي محمد البشير ، المرجع السابق، ص ١٦٣

لمكتشفها الإيطالي (L. Costa) وهي محفوظة بمتحف اللوفر بفرنسا، ومجموعة ثانية تنسب لبرتيي و شارليي (A. Berthier et R. Charlier) وهي محفوظة بمتحف المدينة. وأصبحت المدينة بهذا العدد من الكتابات تصنف كثاني مدينة بعد قرطاجة من حيث العدد والأهمية. وقد سمحت الدراسة التي قام كل من برتيي و شارليي التي سنرمز لها في الجدول التالي بمجموعة ب-ش[٢٥] و أيضا زنكلر وبرترندي التي سنرمز لهما في الجدول التالي بمجموعة ب-ز[٢٦] ،من إعطاء صورة عن مجتمع المدينة في هذه الفترة ،حيث تذكر الوظائف والحرف وسلم الأشخاص وتؤكد البعض منها، والمؤرخة بعهد ماسينيسا وأولاده على الدّور السياسي للمدينة كعاصمة للملوك النوميديين

- ويمكن تصنيف هذه الوظائف إلى
- وظائف إدارية و عسكرية لا ندرجها لأنها لا تخدم موضوعنا و نكتفي بذكر الحرف و المهن

جدول المهن و الحرف حسب لوحات معبد الحفرة بقسنطينة

الوظيفة	رقم الكتابة في مجموعة برتيي و-شرليي	رقم الكتابة في مجموعة برتراندیو-زنكلير	الملاحظة
طبيب	٩٢، ٩٥	٣	
نجّار	٩٥، ٩٦، ٩٧		
سبّاك	٩٣	٥٧	
مختص بالتسقيف	٤٢		
مختص بحفر الآبار أو مكلّف بالينابيع	٨٩		غير واضحة
صانع الأقواس	١٠٠		
صانع تماثيل وجرّات (خراط)	٤٨		غير مؤكدة
حامل سيف التضحية	٨٥		غير مؤكدة
نسّاج	٥٠		ذكرها برتي كاسم مكان
صانع أواني خشبية(		١٠١	لم تذكر في كلا المجموعتين

[25] Berthier(A) et Charlier(R), Le sanctuaire punique d'El Hofra , Paris 1955
[26] - Bertrandy (F) et Sznycer, Les stèles puniques de Constantine, Paris 1987

يتضح لنا من خلال الجدول، وجود فئة متنوعة من الحرفيين بالإضافة إلى البنائين،.وأيضا الفخاريين الذين اكتشفت أختامهم في الأواني الفخارية، و الدباغين، و عمال المعاصر الزيتية والفرانين و الحدادين و التجار . وحملت بعض لوحات معبد الحفرة صورا تشير إلى بعض الحرف كصانع الفخار و الحداد و البناء. و ان لم نعثر على أثار و جود ورشات في الفترة النوميدية، إلا ان العدد الهائل للنقود التي وجدت يؤكد وجود ورشات بها وكانت قسنطينة مركز الخزينة، وكانت لديها استقلالية في سك العملة ، حيث اكتشفت بها قطعا نقدية تحمل إحداها اسما الحاكمين الذين كانا يأمران بسكها وهما .و تعطينا الصورة التالية المأخوذة من متحف سرتا بقسنطينة فكرة عن أهمية الآثار التي تعود إلى الفترة النوميدية التي عثر عليها في عدة مواقع بما فيها مئات اللوحات المكتوبة بالبونية المهداة للالهين بعل حمون و تانيت التي اكتشفت بموقع الحفرة بقسنطينة.

القاعة النوميدية (تصوير الباحثة)

نصب نذري كنموذج من أنصاب معبد الحفرة ،يحمل صورة عدة سلاح نوميدية تبين معرفة النوميديين للصناعة المعدنية و كذلك صقل الحجارة و النقش على الحجارة
(متحف سرتا تصوير الباحثة)

٣ - الحركة التجارية:

تعود الحركة التجارية ببلاد المغرب إلى الإلف الثانية قبل الميلاد ،ونشطت أكثر مع المجيء الفينيقي إلى السواحل الغربية للبحر الأبيض المتوسط، بحثا عن أسواق جديدة و عن المعادن والمواد الأولية.فنشأت بذلك علاقات تجارية بين السكان المحليين و بين الوافدين الجدد الذين سيطروا في فترة وجيزة على التجارة في المنطقة، استمرت مدة طويلة بفضل إنشاءهم للعديد من المرافئ التي ما فتئت ان تطورت إلى مدن كانت لها علاقة مباشرة بالمدن النوميدية ،التي لم تكن تخضع للسيطرة القرطاجية. وتبين لنا الآثار الفينيقية التي وجدت ،منها ما يعود إلى القرن الرابع قبل الميلاد عن وجود تجارة .و في نهاية القرن الثالث ق.م وخلال القرن الثاني ق.م زالت السيطرة القرطاجية على جميع الأصعدة،وعرفت الممالك الوطنية تطورا و ازدهارا كبيرين تزامن مع توحيد المملكة النوميدية التي كانت كرتا (قسنطينة)عاصمتها تحت حكم اشهر الملوك النوميديين ماسينيسا ،الذي كان يتطلع كثيرا إلى العلاقات الخارجية مع القوى الكبرى على غرار الإغريق .و في هذه الفترة تطور أسلوب التعامل الاقتصادي النوميدي من نظام المقايضة إلى التعامل النقدي الذي يرجع إلى فترة الملك النوميدي سيفاكس (القرن الثالث قبل الميلاد)

ولقد ذكرت المصادر الإغريقية و اللاتينية العلاقات الحسنة التي كانت تربط ماسينيسا و أولاده بالإغريق و التجار الايطاليين .[٢٧]

و شهدت المبادلات التجارية مع جزيرة رودس نشاطا تمثل خاصة في تزويد هذه الأخيرة بالقمح،و قد أقام سكان مدينة ديلوس تمثالا لماسينيسا تقديرا منهم للمساعدة التي قدمها لهم سنة ١٧٩ق.م و التي قدرت ب ١١٦٠٠ قنطارا من القمح.[٢٨]

وتشهد الجرات و الانفورات الإغريقية التي اكتشفت بقسنطينة و غيرها من المدن النوميدية عن هذه العلاقات كما توضحه لنا الصور. ومن السلع التي كانت تصدرها نوميديا ،العاج و الخشب ،خاصة التويا الذي كان يعتبره النوميديون مادة نبيلة ،وكذلك الحيوانات المفترسة التي كانت تستعمل في ألعاب السيرك و المصارعة.وفي المقابل كانت نوميديا تستورد المصابيح والفخار والمنسوجات و غيرها..وأصبحت الموانئ الساحلية بعد سقوط قرطاجة مراكز تجارية نوميدية.و ذكرت لنا المصادر وجود تجار ايطاليين كانوا مفوضين من قبل روما لشراء القمح النوميدي.[٢٩]

---

[27] Polybe,Histoire romaine,XXXVI,4,16,7,8,edit Buttner Wobst,1883 ;Appien,Roman history,VIII,engl transled by H.White,edit LoebClass,London,1928 ;Tite live,Histoire romaine,XXX,30,5.14,traduit par Eu.Lassere,Paris,1861

[28] Ould Tahar(M),L'hellenisme dans le royaume numide au II AV,dans Ant,Af,t,40-41,2004-2005,p,29

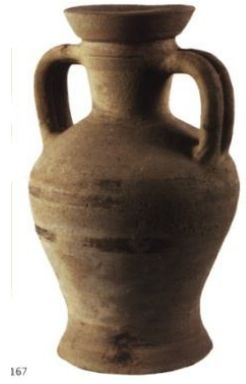
[29] Salluste,Guerre de Jughurta,XXI.2

و تعطينا بقايا الفخار الفينيقي و الإغريقي و الايطالي التي اكتشفت بالمدن النوميدية خاصة قسنطينة صورة عن التبادل التجاري بين النوميديين و مختلف شعوب البحر المتوسط.وكانت اللغة الإغريقية هي لغة التجارة لدى الملوك النوميديين، أما البونية، فكانت لغة الحضارة والثقافة.

خلاصة:

يصعب ان نفرق بين النشاط الاقتصادي الذي كان قائما في قرطاجة نفسها و المدن النوميدية بفعل احتكاك الحضارتين ببعضهما حتى انصهر العنصر المحلي مع العنصر القرطاجي و أصبح من الصعب التفريق بينهما . كما اننا لا نملك معطيات موثوقة حول حقيقة النشاط الاقتصادي عند النوميديين ،ففي ميدان الفلاحة فلا احد ينكر معارف القرطاجيين في هذا الميدان فقد وضعوا كتبا تبرز الاسس العلمية و الطرق التطبيقية للمزارعين استفاد منها النومديين بالتأكيد ، و يكفي ان نذكر كتاب ماجون الفنيقي الذي ترجم الى اللاتينية اعترافا لقيمته بشهادة الرومان أنفسهم وتطور الزراعة النوميدية جعل إنتاجها من القمح وفيرا جدا ، ما جعل الفلاحين يلجئون إلى تخزينها في مطامير و هي المطامير التي استولى عليها قيصر خلال حملته على المغرب القديم و ركز أيضا النوميديون على الزراعة الشجرية خاصة الزيتون التي كانت زراعة ذات طابع صناعي –تجاري و قد حذا النوميديون في المجال التجاري حذو القرطاجيين الذين وصفوا بالعباقرة في هذا الميدان، و برزت التجارة النوميدية أكثر عندما تراجعت قوة قرطاجة بعد الحرب البونية الثانية ، حيث حاول ماسينيسا احتكار التجارة مع العالم الخارجي و كذا السيطرة على التجارة الداخلية خاصة مع القبائل الصحراوية .

نماذج من الفخاريات وجدت بقسنطينة تبين التبادل التجاري .



جرة فينيقية (متحف سرتا)

مصابيح هيلينستية

و جرات رودية(متحف سرتا) (تصوير الباحثة)

صيانة و ترميم
فسيفساء جنائزية بمتحف تيبازة (الجزائر)

د.حمزة محمد الشريف•

يُعد الفن الجنائزي المسيحي في شمال إفريقيا، ظاهرة فريدة ارتبطت بمفاهيم ودلالات عن العالم الآخر، هذه الدلالات لم تكن موجهة للأموات أو لتخفيف الألم والحزن عن الأحياء، وإنما عكست مشاعر الفرح وفكرة الانتصار على الموت من خلال الالتحاق بالسيد المسيح و الوصول إلى يوم البعث.فمنذ نهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع الميلاديين تطور الفن المسيحي بشكل ملحوظ، وظهرت مواضيعه جلية واضحة من خلال ارتباطها بمواضيع وقصص مستوحاة من إنجيل العهد القديم[1]، فكانت أول نواة للتشكيلات التي ابتدأت بها الرسومات الجدارية و الرمزية المسيحية.

إنّ موضوع تغطية الأرضيات في مقالنا هذا، عبارة عن نموذج مماثل ومطابق لمواضيع نجدها عادة معالجة في الصورة الجدارية أو في النقوش البارزة.

الموقع :

يتعلق موضوع البحث ببازليكا القديسة صالصا ومقبرتها. تقع البازليكا على الهضبة الشرقية لمدينة تيبازة•• على بعد ١كم تقريبا (الشكل١). يتألف بناء البازليكا من مخطط مستطيل الشكل مع ثلاثة صحون و حنية الهيكل، بإتجاه غرب شرق، وتضم مجموعة من المباني الخدمية الملحقة إضافة إلى المقبرة(الشكل٢). تعد هذه البازليكا الوحيدة الموجودة في الجزء الشرقي للمدينة، على العكس من الناحية الغربية التي تضم عددا من الكنائس، وتأتي أهمية هذا المعلم لوجود عدد كبير من الشهداء المدفونين في داخلها ومحيطها، إلى جانب الأسطورة التي ارتبطت ببنائها[٢].

الأعمال السابقة.

يبدو أن موقع تيبازة ومحيطه قد لفت الانظار منذ القرن التاسع عشر، وقد أتى على ذكره عددا من الرحالة، وخاصة خلال الاحتلال الفرنسي من طرف المهندس رافوازيي[3]Ravoisié، إلا أن الأعمال الأثرية لم تبدأ إلا بعد النصف الثاني

• أستاذ محاضر – معهد الآثار – جامعة الجزائر ٢ .

[1] Tristan (F.), Les premières images chrétiennes, ed.Fayard, Paris, 1996, p.143.

•• مدينة تيبازة : مدينة أثرية مصنفة ضمن التراث العالمي منذ سنة ١٩٨٢ ، تعود أصول تأسيسها إلى الفترة الفينيقية وهي تتواجد غرب الجزائر العاصمة بحوالي ٧٠ كم .

٢- للمزيد من المعلومات عن تاريخ الكنيسة والأسطورة المتعلقة بها راجع :

Picard(G.C), Les religions de l'Afrique antique, Ed.Plon, Paris 1954,p.156.

[3] Gui (I), Duval (N), Caillet (JP), Basiliques chrétiennes d'Afrique du Nord, ED.I.E.A, Paris 1992.p37.

للقرن التاسع عشر. يُعد الباحث غزالGsellأول من شرع في التنقيب عن القبور في الهضبة الشرقية وذلك منذ ١٨٩١ م،إلا أنه لم ينقب في كافة انحاء المقبرة، بل اقتصرت أعماله على البازليكا وجزء من ملحقاتها، ثم نشر مخطط يتعلق بحجرة قدس الأقداس (الهيكل) مع توضيح الفسيفساء المكتشفة لكن للأسف لم يقدم صورا ولا وصفا دقيقا لها[4]. في سنة ١٩٢٩ م واصل الباحث لاسوسLassus أعمال التنقيب، وقادت أعماله لاكتشاف عدداً هائلاً من التوابيت والطاولات الجنائزية، إلا تلك الأعمال كانت تسير بوتيرة متباطئة بسبب نقص العمال[5]بتنطلق الأعمال مجدداً في بداية سنة ١٩٣١م، تحت إشراف الباحث كريستوفلChristofle ، ويتم خلالها اكتشاف عدداً جديداً من القبور مع بلاطات التغطية، و قد بلغت حصيلة القبور المكتشفة حتى بداية الستينيات من القرن نفسه حوالي ٥٠٠ قبر[6].إنّ الأبحاث الأثرية المختلف التي جرت ضمن البازليكا أظهرت وجود مرحلتي بناء: المرحلة الأولى تعود لفترة ظهور المسيحية الأولى في المنطقة المؤرخة على القرن الثالث ميلادي وكانت خلال تلك الفترة ذات حجم كبير، و المرحلة الثانية تعود للقرن الخامس الميلادي (٤٤٦م)، و هذا التاريخ مثبت من خلال كتابة تخص أحد الأساقفة المعروف بإسم بوتونيوس[7]Potentius، وضمن هذه الفترة شهدت البازليكا تغييرات في مخططها وغدت أصغر حجماً من السابق.

لوحة الفسيفساء:

تم إكتشاف اللوحة ضمن مقبرة البازليكا سنة ١٩٢٩ م، من قبل الباحث وقد أطلق عليها تسمية فسيفساء اليهود الثلاث وذلك نظرا للمواضيع المصورة عليها[8]، تتميز هذه اللوحة بأنها فريدة ونادرة في المنطقة، كما أن مكان وجودها يشير بوضوح إلى رمزيتها. نُفذت اللوحة فوق غطاء تابوت يأخذ شكل هرمي، وفوق كلا جانبيه نجد مشهد من عدة شخصيات، وتبلغ أبعاد الغطاء ٢.٠٢ م طول،و٠.٣٨ م عرض. تألفت اللوحة من مكعبات حجرية كلسية و رخامية، و مكعبات فخارية، وزجاجية. تنوعت ألوانها ما بين الأبيض والأسود والأخضر، كذلك الأحمر والرمادي والأزرق. في عام ٢٠١٢ م تم ترميم اللوحة، بعد أن تعرضت للتخريب والتلف وفقدان الكثير من فصوصها، وهي محفوظة حاليا في متحف تيبازة.

---

[4] Gsell (S.), « Tipasa, ville de Maurétanie césarienne », in M.E.F.R, XIV, 1894, pp.291.

[5] Lassus (J.), «Autour des basiliques chrétiennes de Tipasa », in M.E.F.R, 47, 1930, pp.222.

[6] Albertini (E.) et Leschi (L.), « Le cimetière de sainte Salsa, à Tipasa de Maurétanie », in C.R.A.I, 1932, p.41

[7] Gui (I), Duval (N),..Op-cit,p.43.

[8] Lassus (J.), « Les mosaïques d'un sarcophage de Tipasa », in Libyca archéologie-épigraphie, .III,2.1955,p.265.

وصف مكونات الفسيفساء:

ذكرنا أعلاه أن اللوحة نُفذت فوق غطاء تابوت، وضمت مشهدين أحدهم في الجزء الأيمن والأخر فوق الجانب المقابل الأيسر. فسيفساء السجل الجنوبي بقايا أحرف كتابة مدونة ضمن مشاهد رؤوس الشخصيات، إلا أننا لم نستطع معرفة محتواها نظراً للتلف الكبير الذي تعرضت له، إلا أننا نرجح أن تكون هذه الكتابة عبارة عن ناقشة أو إهداء جنائزي [9] (الصورة ٠١).

الجزء الأيمن:

هذا الجانب يضم عدة مشاهد، إلا أنه تعرض للتخريب ولم نستطع تمييز عدد الحقول، لكن نجد في الجهة اليسرى من الجزء مشهد معروف لدى الوسط العلمي باسم "معجزة تبصير الأعمى"[10]، حيث نرى السيد المسيح مرتديا لباسا أبيضا ممثلاً بوضعية الوقوف في الجهة اليسرى، فوق ثنايا رداءه بقايا للون الأخضر الداكن و الفاتح، وخلفه نجد تمثيل لغصن أخضر اللون تعلوه مجموعة من الزهور، يتقدم جسده بحيوية نحو اليمين و يلمس بيده اليمنى رأس الأعمى(المكفوف) الذي ينحني باحترام لتقبيل يده، يرتدي هذا الأخير حذاء أحمر اللون وعباءة منفذة بمكعبات زجاجية صفراء اللون مع خطوط ذات لون عقيقي، كذلك نجد شخصية ثالثة بجانب المسيح يجذب بيده اليمنى رأس الأعمى، يرتدي لباساً شبيهاً بلباس المسيح.

أما الجانب الأيمن من الجزء نفسه، فنجد ضمنه تمثيل لثلاث شخصيات موجهين نحو الامام، و يفصل فيما بينهم مشاعل ويظهرون على هيئة مصلين[11]. الأول على اليسار يرتدي لباسلًطويلاً أبيضاً محدداً بخطوط زرقاء و صفراء في الأسفل، رأسه و جسمه مشوهين،لا يظهر منهما إلا ذراعيه المفتوحة الراحة، يفصله عن المصلي الثاني مشعل من لون أصفر فاتح، ولون أزرق داكن، يشع منه أربعة إشعاعات. المصلي الثاني يرتدي عباءة فاتحة اللون، محاطة باللون الأخضر الداكن وفي وسطها نلاحظ شريطين يلتقيان بلون أصفر بينهما أربع نقاط حمراء يمكن أن تكون أزرار للباس داخلي، يفصله عن المصلي الثالث مشعل أحمر اللون، محدد على اليمين باللون الأزرق الداكن. أما المصلي الثالث فيرتدي أيضاً عباءة بنفس اللون لكنها مؤطرة بالأحمر أسفل العنق .

[9] Duval (N.), « Observations sur l'origine, la technique et l'histoire de la mosaïque funéraire chrétienne en Afrique », in C.M.G.R II, vienne 30 aout- 4 septembre 1971, p.89

[10] Lassus (J.), Op-cit, p.266.

[11] Ibid, p.267 .

أما على يمين الشخصيات المذكورة أعلاه فنجد تمثيل بمقياس أصغر من السابق لموضوع تقليدي هو سيدنا نوح في السفينة[12]، نُفذت هذه الاخيرة على هيأة صندوق مفتوح يظهر من خلاله جسم النبي وهو يرتدي لباساً أبيضاً، وجهه نحو الأمام ويده اليسرى مبسوطة و كأنه يتأكد من سقوط المطر، اختير اللون الأصفر لتشكيل الصندوق، وأطر بلون أصفر داكن.أمام الصندوق يوجد طائر يشبه الغراب ممثل على الأرض، باللون الأزرق الداكن المائل للسواد، أما فوق رأس نوح تطير حمامة لونها أزرق فاتح و أطرافها حمراء، هذه الأخيرة شبه متلفة كليا، تحمل في منقارها غصن زيتون.

الجزء الأيسر:

رغم حالته السيئة يمكننا وصف المشهد الأيسر و الذي يمثل دانيال في هيئة مصلي بين الأسود[13]. لم يبق إلا الحاجب و أجزاء من تمثيل الأسد الذي يتواجد على اليسار، شكل جسده بمكعبات وردية محاطة بخط أصفر، لسانه أحمر أما الأذن بلون بني داكن. يرتدي دانيال رداءا كهنوتيا أخضرا فاتح على خلفية بنفسجية، يحمل على رأسه قبعة خضراء.

المشهد التالي يمثل ثلاثة أشخاص(نسبة لهم تم تسمية اللوحة باليهود الثلاث)،في سعير نار[14]، حيث يمكننا ملاحظة وجود بقايا لثلاثة أفران لكن يصعب تمييزها، وفي الأسفل نرى فتحات ضيقة هي بلا شك أفواه لمواقد النار يليها رواق مقنطر ينفتح هذا الأخير على ما يشبه التلة أو الهضبة حيث نجد تمثيل لأربع شخصيات : الشخصية الأولى على اليمين غير واضحة، أما الشخصيتان التاليتان فهما واضحتان، إحدهما ترتدي لباساً أخضراً مع قبعة خضراء، والثانية كذلك لكن القبعة زرقاء اللون، وهما في صورة مصليين ويداهما تسندان فوق الصدر. أما الشخصية الرابعة فترتدي لباساً أبيضاً مصوراً بصفة مخالفة عن الشخصيات الثلاث الاولى. بقية المشهد اندثر و لا نرى إلا ما تبقى في أقصى اليمين، وهو عبارة عن نبتة خضراء اللون تحمل أزهارا حمراء اللون.

وصف حالة اللوحة قبل الأعمال.

ذكرنا سابقاً أن اللوحة كانت محفوظة في متحف تيبازة، إلا أن مكان حفظها كان في الخارج بحديقة المتحف، ويبدو أنها كانت موضوعة في مكانها منذ زمناً طويلاً . هذا الأمر أدى إلى تعرضها للعديد من حالات التلف والتآكل من تقشر للمكعبات و تفتتها إلى غاية تدهر ملاط السند مرورا بالغزو النباتي والحيواني

[12] Lassus (J.), Op-cit, p.267.
[13] Ibid, p.268.
[14] Ibid, p.268.

(الصورة ٠٢). و بالتالي إن أولى الأعمال التي قمنا بها تتمثل بتوثيق اللوحة في الوضع الراهن، ومن ثم تحديد عوامل التلف وتحديد نوعها وأسبابها، بهدف التوصل إلى المعالجة الصحيحة ومعرفة نوع وآلية التدخل، وما هي المواد الكيمائية الواجب استخدامها. وهنا يمكن أن نأتي على ذكر كافة الأعمال ومراحلها التي قمنا بها.

المرحلة الأولى: مرحلة التوثيق.

يُعد التوثيق أول و أهم عملية حفظ يشرع فيها المرمم، حيث تساعدنا المعلومات الملتقطة في اتخاذ القرارات السليمة لعمليات الترميم. وعمليات التوثيق التي قمنا بها تتمثل بعمل نظام أو قاعدة بيانات تشكل كافة المعلومات المتعلقة باللوحة ومن ثم أعمال التصوير والرسم وكذلك توثيق المحيط، لقداتبعنا في عملنا نظامين للتوثيق[15] :

١-نظام البطاقات التقنية:

وضعنا بطاقة تقنية مفصلة للفسيفساء، قسمناها إلى جزأين: اشتمل الجزء الأول على معلومات اللوحة : تاريخ ومكان و ظروف الاكتشاف، والمقاسات، ومادة المكعبات،ولونها، وأخيرا قدمنا وصفا كاملاً لما تضمه. أما الجزء الثاني من البطاقة فهو خاص بالصيانة والترميم[16] (البطاقة٠١).

٢- النظام الفوتوغرافي :

قمنا بأخذ صور لتسجيل حالة الفسيفساء قبل وبعد تدخلات الصيانة[17] ، كما استعنا ببعض الصور لإنجاز تصاميم تُظهر مختلف المعطيات المتواجدة على السطح وذلك باستعمال ألوان ورموز توضيحية مصحوبة بمفتاح على شكل قائمة تفسيرية للألوان والرموز .

البطاقة رقم : ٠١

حالة الحفظ :

نوع السند :

أصلي جبس [X] إسمنت آخر

حالة السند :

جيدة حسنة متوسطة [X] سيئة

مظاهر التلف :

تقشر المكعبات [X] إرتجاح

تفتت المكعبات [ ] آثار الرطوبة [X]

١٥معهد غيتي للمحافظة، تدريب التقنيين في صيانة الفسيفساء في بيئتها، تونس ، ٢٠٠٨، ص.٧ .

١٦نفسه ، ص.٠٨.

١٧ نفسه، ص.٢٨

إنفصال المكعبات	X	فقدان المادة	
تبعثر المكعبات		تأكسد	X
كسور		آثار تدخل بشري	X
شقوق	X	ترسبات الأملاح	X
ثغرات		نشاط حيواني	
ترسبات ملتحمة	X		
ترسبات غير ملتحمة	X		
تلف بيولوجي			
تلف الألوان	X		
تقبب			
تشوه			

المرحلة الثانية: معاينة اللوحة وتحديد نوعية الضرر.

نظراً لبقاء اللوحة مدة طويلة في حديقة المتحف دون حماية وعرضة لمختلف العوامل الخارجية التي أثرت عليه سلبا، الأمر الذي جعل اللوحة في حالة حفظ سيئة جداً. ويمكننا تقسيم هذه العوامل كما يلي:

- عوامل التلف الميكانيكي : و هي تلك العوامل التي أتلفت اللوحة دون إحداث تغيرات كيميائية للمكونات[18] و أهمها :

الإختلاف الحراري:تتعرض المكعبات لاختلاف درجات الحرارة اليومية و الموسمية، حيث تقوم هذه الأخيرة باختزان طاقة حرارية عالية وفقاً لطبيعة المكعبة، وعندما ينقطع مصدر الحرارة تفقد الفسيفساء حرارتها خلال البرودة المنخفضة، وهذا التذبذب اليومي في درجات الحرارة يؤدي إلى تمدد و انكماش، و من ثم إضعاف تماسك الطبقات، الأمر الذي يؤدي إلى تقشر وتشقق المكعبات[19] .

- عوامل التلف الكيميائي: وأهمها الماء، حيث يؤدي الماء دورا أساسيا في عمليات تلف الفسيفساء خاصة المياه الجوفية المتسربة فلقد أدت إلى انتفاخ طبقة المكعبات، وتفكك بعضها بسبب عمليات تجمد المياه وازدياد حجمها داخل المسامات شتاءً[20].كما تسببت الثغرات المتواجدة على السطح في ضعف تماسك المكعبات المحيطة بها مما يؤدي إلى فقدانها وتحركها من مكانها.

١٨ عطية أحمد إبراهيم، ترميم الفسيفساء الأثرية، دار الفجر والتاريخ، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٧١

١٩حمزة محمد الشريف،"صيانة وترميم منزل اللبؤة بلمباز"، مجلة الآثار، ٢٠١٣، ص.١٤٨.

[20] Torraca (G.), Matériaux de construction poreux, Ed.ICCROM, Rome, 1986, p.٢٨.

- عوامل التلف البيولوجي: وتتمثل باستقرار النباتات على الحواف وداخل الشقوق،كما نجد في وسط اللوحة كائنات دقيقة كالطحالب والأشنات التي غزت جزءا من طبقة المكعبات متسببة في تشوه مشهد اللوحة (الصورة٠٣). كما اتخذت بعض الحشرات والحيوانات الصغيرة ثغرات الفسيفساء كمأوى لها(كالنمل مثلا)(نفس الصورة السابقة) .كآخر مظهر للتلف نجد أيضا أخطاء ارتكبت أثناء ترميمات سابقة فلقد استعمل الملاط الإسمنتي لتدعيم المكعبات (الصورة٠٣).

المرحلة الثالثة: التنظيف والتدعيم والحفظ.

قبل شروعنا في التنظيف كان لابد من إجراء عملية ماقبل التدعيم (Pré consolidation) تمثلت في إلصاق شريط من نسيج قطني على بعض حواف اللوحة الهشة باستعمال غراء أكريليكي بارالوئيدParaloideB72 مذاب في الأستون بتقدير ٤٠ % وذلك لتثبيت المكعبات وفي بعض الأحيان كان لابد من حقن ملاط كلسي .

التنظيف:

اعتمدنا في عملية التنظيف على الأسلوب الميكانيكي أكثر من الكيميائي، وهدف هذه العملية إزالة جميع ما علق بسطح المكعبات من ترسبات غير ملتحمة، والتي تحجب لنا المشاهد المصورة على اللوحة كالتراب والغبار..إلخ . قمنا بالتنظيف الجاف باستعمالنا لفرشاة ناعمة مع المشرط (الصورة ٠٤)، ثم التنظيف بالماء مع التجفيف بالإسفنج وذلك للتقليل من تأثير المياه على المكعبات والطبقات التحتية. كما نزعنا الأعشاب الموجودة على سطح الفسيفساء و تلك التي توضعت في الشقوق (الصورة ٠٥). كما عمدنا في إطار عملية التنظيف إلى نزع الإسمنت المتواجد بداخل الثغرات لكي يعوض لاحقا بملاط كلسي. ولجأنا في بعض الأماكن إلى التنظيف الكيميائي لنزع الأشنات، أخذنا ماءا مقطرا أضفنا له مضاد للفطريات بتركيز ١٠ % ثم قمنا برش سطح الفسيفساء و غطيناه لمدة ١٠ أيام، بعدها قمنا بغسل تلك المناطق بفرشاة و ماء مقطر فلاحظنا الزوال الشبه الكلي للأشنات(الصورة ٠٦).

التدعيم:

يؤدي التدعيم دورا وقائيا في صيانة الفسيفساء[21]، و يشمل سد الثغرات وتدعيم الحواف بملاط كلسي وهذا الأمر من شأنه أن يحافظ على تماسك المكعبات، كما يمنع نمو النباتات بداخل الثغرات والشقوق وإعادة التبليط إلى حالته الأصلية ووقايته من تلف جديد. وكانت أهم التدخلات على الطريقة التالية (الصورة ٠٧) :

وضع سدة لحماية لحواف اللوحة.

إعادة المكعبات المنفصلة إلى مكانها مع احترام اتجاهها الأصلي .

٢١معهد غيتي ، المرجع السابق ، ص.٣٢

ملء الفواصل بين المكعبات .
حماية الحواف .
ملء الثغرات والكسور.
حقن ملاط كلسي أو رابط اصطناعي لملء الفراغات المتواجد بين الطبقات التحتية.

أما عن الملاط المستعمل في كل هذ التدخلات فلقد حضر وفق مقاييس وخصائص محددة بالنسبة لنوع التدخل الذي قمنا به، فاخترنا حسب الاستعمال المطلوب ملاطا يتميز بخصوصية من حيث الصلابة وسهولة الاستعمال ومن حيث اللون والحياكة خاصة ذلك الذي يكون ظاهرا على سطح الفسيفساء .مثلا لإعادة المكعبات المنفصلة والمتناثرة على السطح إلى مكانها الأصلي استعملنا ملاطاً ليناً، أما فيما يخص الثغرات فاستخدمنا ملاطاً متيناً لأنه سوف يكون عرضة للتقلبات المناخية. وأخر مرحلة قمنا بها تتمثل في التنظيف النهائي لسطح الفسيفساء (الصورة ٠٨).

الملاط اللين : ١ جير مائي + ٠٢ حصص من رمل النهر + ٠١ حصة من القرميد المدكوك .
الملاط المتين : ١ جير مائي + ٠٢ حصص من رمل النهر .

الحفظ.

تحدثنا سابقاً أن مكان حفظ اللوحة في الخارج كان سبباً رئيسياً لتلفها، وبالتالي بعد أن قمنا بكافة الأعمال السابقة، تأتي عملية الحفظ واختيار المكان المناسب وتوفير الشروط المناخية الملائمة التي لا تؤثر على اللوحة. فعلى سبيل المثال اختيار مكان غير معرض للإضاءة القوية لدى عرضها في حديقة المتحف

المرحلة الرابعة: إعادة التوثيق.

إنّ كافة الأعمال التي قمنا بها كانت مترافقة بأعمال توثيق وتصوير لمراحل العمل، حيث أن هذه الأعمال تعد بمثابة جزء من هوية اللوحة، وبالتالي من المفترض أن تكون تلك الأعمال منظمة ومصنفة وفق قاعدة بيانات يتم اختيارها بالاعتماد على مراحل العمل. إضافة إلى ذلك فإن المرحلة الأخيرة من العمل تتمثل بتوثيق اللوحة في شكلها النهائي بعد وضعها في مكانها وتوثيق المكان بالكامل، الأمر الذي سيساعد المختصين في المستقبل لمعرفة الشكل النهائي للحفظ الذي نُفذ للوحة وخصوصاً في حال تم نقل اللوحة من مكانها.

أخيراً، اقترحنا بعد عملية الترميم لحماية هذه الفسيفساء تغطيتها من خلال تشيد بناء يحميها من العوامل الخارجية و يساهم في المحافظة على استقرار حالتها، ويتوقف تصميم البناء على شروط المحيط الأثري المتواجدة ضمنه اللوحة، و طبيعة اللوحة

مقارنة مع طبيعة الأرض المحيطة، مع الاخذ بعين الاعتبار الدور الرئيسي للإمكانات المادية المتاحة (الشكل ٠٢)[22].

فرغم مكانة متحف تيبازة المرموقة إلا أنه للأسف لا تتوفر ضمنه شروط الحفظ و العرض الجيدة بالنسبة للمجموعات الأثرية، سواء داخل قاعات العرض أو خارجها المعروضة في حديقة المتحف، فهي معرضة لجميع عوامل التلف الخارجية، التي تساهم في تدهورها و التي كان من بينها فسيفساء اليهود الثلاثة موضوع بحثنا.

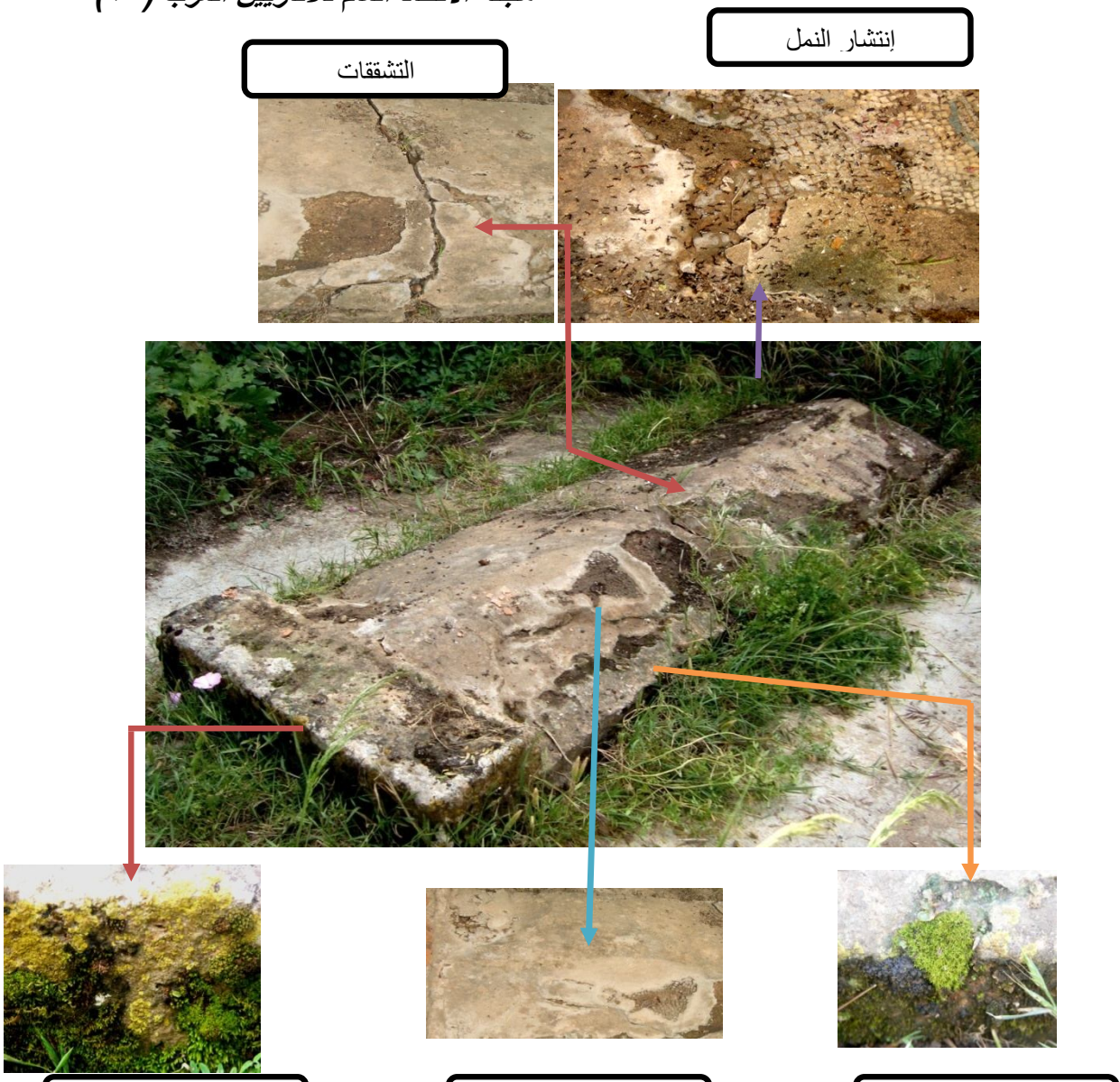
[22] Tringham (S.) & Stewart (J.), « Protective shelters over Archeological Sites », in Acte de la 9conférence Internationale du ICCM, Hammamet, Tunisie, 29 Nov.-3 Déc. 2005,p204.

الشكل ٠١: صورة جوية لمدينة تيبازة
عن : موقع غوغل إرث.

الشكل ٠٢: بازليكا القديسة صالصا ومقبرتها (تيبازة)
عن : Christern (J.), Basilika und Memorie.., inB.A.A, T.III, 1968,p.199.

الصورة ٠١: الفسيفساء عند مرحلة الإكتشاف
عن : Lassus (J.), Les mosaïques…. p.266

الصورة ٠٢: حالة الفسيفساء بحديقة المتحف قبل الترميم
عن :الباحث

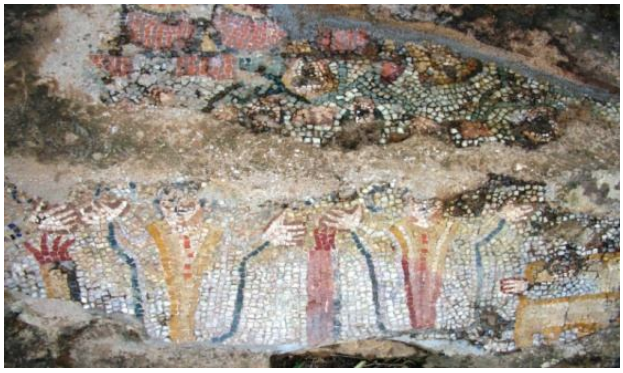


الصورة ٠٣: مختلف مظاهر تلف على سطح الفسيفساء

الصورة ٠٤: تنظيف سطح الفسيفساء
عن :الباحث

الصورة ٠٥: نزع الحشائش
عن :الباحث

الصورة ٠٦: الفسيفساء بعد عملية التنظيف
عن :الباحث



الصورة ٠٧: وضع سدة على حافة التبليط عن :الباحث

الصورة ٠٨: الفسيفساء بعد الإنتهاء من عملية الترميم
عن : الباحث

فخار منطقة القبائل الكبرى
"معاتقة نموذجاً"

د.خديجة نشار•

تعتبر الصناعة الفخارية، إحدى أقدم الحرف التقليدية التي لقيت عناية خاصة عبر العصور المختلفة و هذا، منذ ما قبل التاريخ مرورا بالعصور القديمة الإسلامية إلى يومنا هذا.

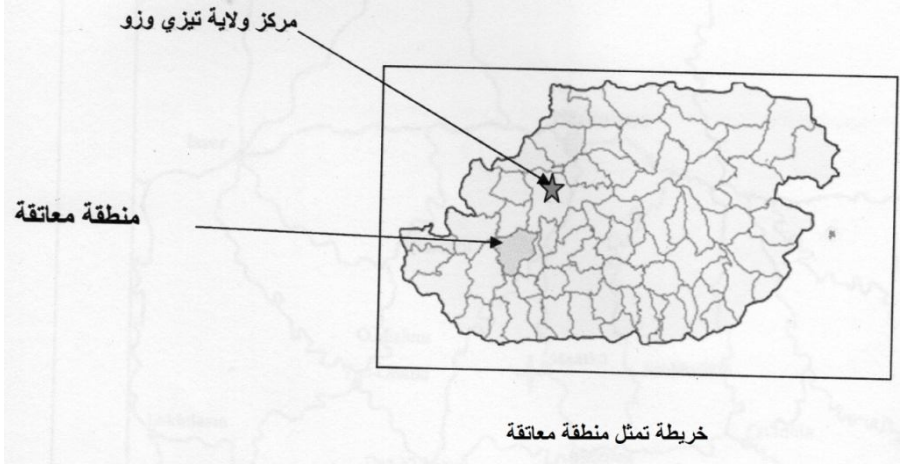
تزخر الجزائر بعدة مناطق لإنتاج الفخار و من بينها منطقة القبائل الصغرى، و القبائل الكبرى و منطقة الأوراس و الورشنيس، و منطقة الشنوى و مدينة ندرومة في الغرب.

تعتبر هذه الصناعة من خصوصيات أهل الريف و بالأخص المرأة الريفية.

لقد وقع اختيارنا على منطقة "معاتقة" بولاية تيزي وزوأي القبائل الكبرى شرق مدينة الجزائر، التي لازالت تفتخر إلى يومنا هذا بهذه الصناعة العريقة التي توارثتها العديد من العائلات في هذه المنطقة و المناطق الريفية الأخرى.

تشتهر منطقة القبائل الكبرى بجبالها الشامخة المعروفة "بجبال جرجرة" والتى تبلغ مساحتها حوالي ٣٥٦٨ كلم مربع يحدها من الغرب ولاية بومرداس، من الجنوب ولاية البويرة و من الشرق ولاية بجاية، و من الشمال البحر الأبيض المتوسط.

من أهم المناطق التي تشتهر بصناعة الفخار، منطقة "معاتقة" التي تقع على بعد ٢٠كيلومتر جنوب غرب الولاية، بحيث يحدها من الشمال منطقة تيرميتين(TIRMITINE)، و من الشمال الشرقي "تيزي أوزو"(TIZI OUAZOU)،و من الجنوب "بوغني"(BOGHNI)و من الغرب"عين الزاوية"(AIN ZAOUIA)و هي دائرة تحتوي على بلدتين: "معاتقة" و"سوق الاثنين" تقع على واجهة جنوب مرتفعات القبائل أي سفح جبال جرجرة.

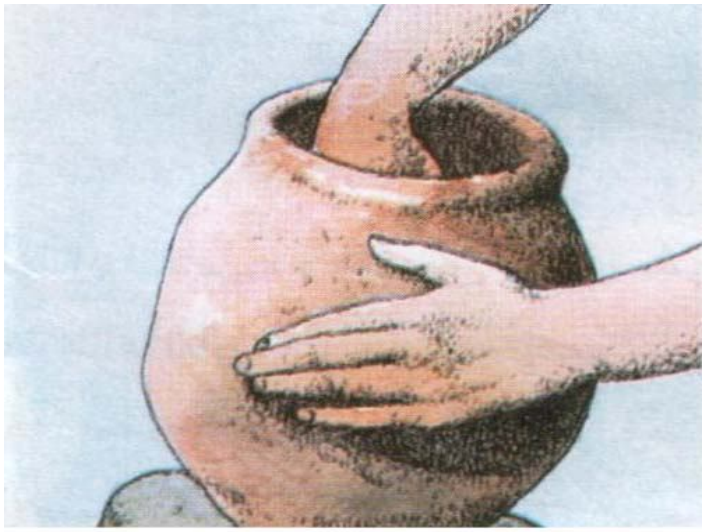


خريطة تمثل منطقة معاتقة

•أستاذة محاضرة /معهد الآثار جامعة الجزائر٢

صناعة الفخار في منطقة معاتقة:

كانت نساء القرية، يشرعون في صناعة الفخار عند نهاية فصل الربيع. و قبل الشروع في الحديث عن هذه الصناعة الحرفية لفخار المنطقة، تجدر الإشارة إلى أن هذه الحرفة تحتكرها النسوة اللواتي ينشطن في هذا المجال، كما تغلب على هذه الصناعة طريقة تشكيل الآنية بمختلف أنواعها و وظائفها باليد.



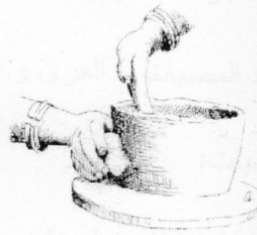
التشكيل باليد على الدولاب

كانت مادة الصلصال تجلب في الغالب من المناطق المجاورة لجبل "معاتقة" و كانت هذه المادة الأولى يطلق عليها باللهجة الأمازيغية "ثلخت".

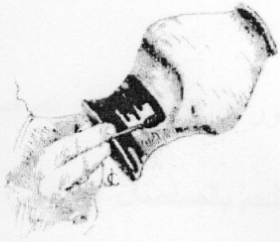
و قبل أن تصبح العجينة صالحة للتشكيل فإنها تمر بمراحل عدة بدءا بعملية تنظيف الطينة إلى غاية تحضيرالعجينة و عمل الكميات المناسبة لكل شكل من أشكال الآنية و هذا حسب الأواني المراد الحصول عليها.

1

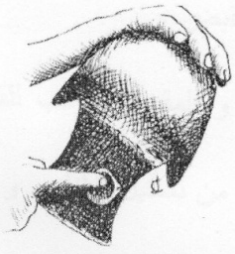
2



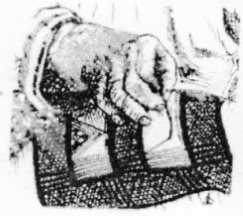
3



4



5



6

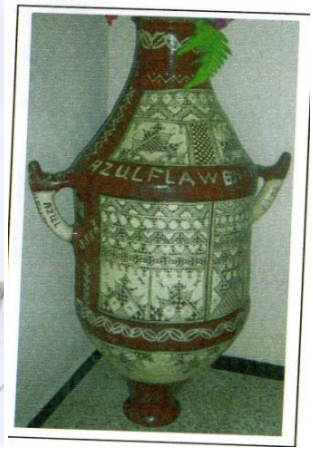
اللوحة رقم 1 : **عملية انجاز الآنية**

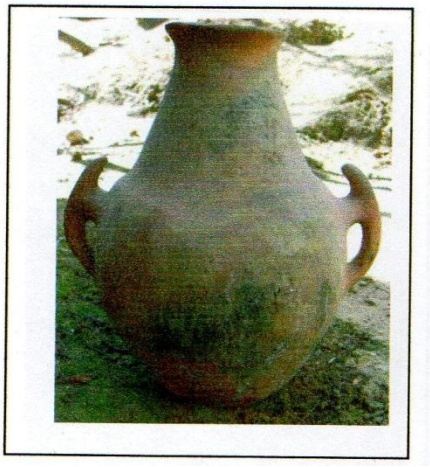
1) تلحيم القاعدة مع الفتيل 2) تشكيل الانية 3) التمليس بالعجرة 4) وضع الطلاء

5)التهذيب النهائي بالقوقعة 6) زخرفة الآنية

عن Couranjou (J)، ص42.

إن الطريقة التي يغلب استعمالها من طرف الحرفية في الجزائر بصفة عامة، وفي هذه المناطق الريفية، والجبلية بصفة خاصة، هي تقنية الحبال الطينية أو القضبان(Colombin)للأشكال ذات الأحجام المتفاوتة من جرار، و قدور، و الجرار الكبيرة المعروفة بالمنطقة "بأكوفي".





أما الأحجام الصغيرة فكانت تشكل بواسطة صفائح من العجينة مثل السلطانيات، و الأطباق، و الأقداح و غيرها من الأواني ذات الاستعمال اليومي.

لاحظنا من خلال الدراسة الميدانية، أن المرأة بالمنطقة، تضع العجينة على دعامة إما من الخشب أو الطين، ليتم تشكيل الإناء ثم تملس جدرانه. يرى كمبس (Camps)من خلال أبحاثه في ما قبل التاريخ، أن إنسان هذه الفترة كان يستعمل نفس الطريقة لتشكيل آنيته بالإضافة إلى مادة الفلين أو فضلات الأبقار بعد تحضيرها لتصلح للاستعمال كدعامة.[١]

و كان لكل إناء دعامة حتى يجف في انتظار عملية الحرق أو التسوية، و كانت توضع على مساحة الدعامة كمية من الرمل أو قطعة قماش أو حصير حتى يسهل تنحية القطعة بعد تشكيلها بطريقة الحبال الطينية، ثم توضع فوق بعضها البعض حسب شكل الإناء و تلحم بالضغط بواسطة اليدين المبلولتين بالطينة السائلة أو الباربوتين "barbotine".ثم تترك لتجف في الهواء.و حسب Van Gennep أن هذه الطريقة في تشكيل الآنية، كانت منتشرة عند إنسان ما قبل التاريخ في شمال إفريقيا.[٢]

[1] Camps (G), Monuments et rites funéraires protohistoriques, Paris, 1961, p 233 .
[2] Van Gennep (A), » Etude d'ethnographie Algérienne,IV Les poteries Kabyles » tirage à part ,in revue d'ethnographie et de sociologie, 1911,PP 19-24.

مراحل تشكيل الآنية الفخارية من طرف السيدة وردية بمنطقة معاتقة(تيزي وزو).

أما تقنية الشرائح، فكانت العجينة فيها تحتاج إلى تحضير جيد أي تدعك حتى تصبح خالية من الجيوب الهوائية و صالحة للاستعمال.[٣]

[3] HOFSTED,J.Poterie.Paris.1974.p26

تدوم عملية التجفيف للآنية مدة تتروح من ثلاثة أسابيع إلى شهرين حسب درجات الحرارة الفصلية و أثنائها.

تتم مرحلة وضع البطانة ذات اللون الأحمر و الأبيض لتغطية لون العجينة من جهة، و للزخرفة من جهة أخرى. ثم تليها مرحلة التهذيب بواسطة قطعة من الحجر الأملس[٤]،أو صدفة أو قواقع، و قطعة من الفلين إلى أن يصبح الإناء ذا مساحة ملساء صالحة لتنفيذ الزخرفة.يؤكد Van Gennep أن نفس هذه الأدوات كانت تستعمل في فترة ما قبل التاريخ بشمال إفريقيا.[٥]

وعندما تنتهي الحرفية من تشكيل، و تجفيف، و تهذيب، و تمليس الإناء، تأتي مرحلة الحرق التي كانت تأتي بعد مرحلة التي كانت تتزامن مع فترة الحصادو هذه العادة سارية المفعول.

كانت تتم هذه العملية في مواقد مفتوحة منها على شكل الحفرة، و منها المكشوفة التي كانت أكثر استعمالا في منطقة معاتقة.

كانت توضع في الحفرة طبقة من مواد الإشعال، ثم ترص الأواني بطريقة خاصة حيث أن الفوهة موجهة نحو الأسفل من جهة، و توضع الآنية حسب حجمها من الأكبر إلى الأصغر من جهة أخرى. و تغطى الأواني بطبقة من أقراص تصنع من فضلات الحيوانات و التبن الجاف، و أوراق التين الشوكي (raquette de figuier de barbarie) و هذه الطبقة تستعمل للحفاظ على درجة حرارة معينة، وهي طريقة كانت مستعملة لحرق الأواني الفخارية في فترة البدائية .[٦]

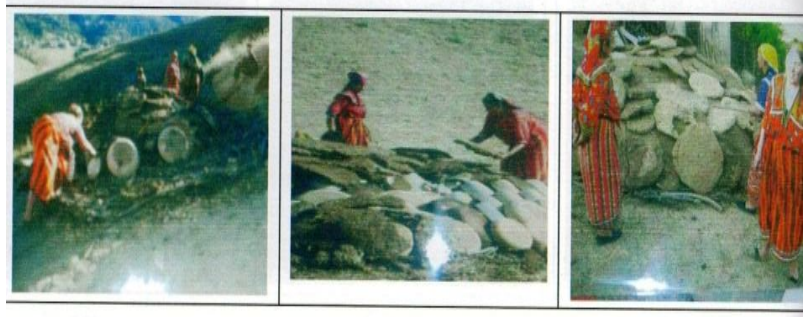
[4] Marçais,G. L'art musulman .Paris.1962.p115

[5]Van Gennep (A), Recherche sur les poteries peintes d'Afrique du Nord, Harvard AfricanStudies , 1918, P266/

[6]Balfet(H), Les poteries modelées d'Algérie dans les collections du musée du bardo,Alger, 1957, planche IV.

تهيئة الفرن (الموقد المكشوف)

عمليات ترصيص الأوانى فى الفرن

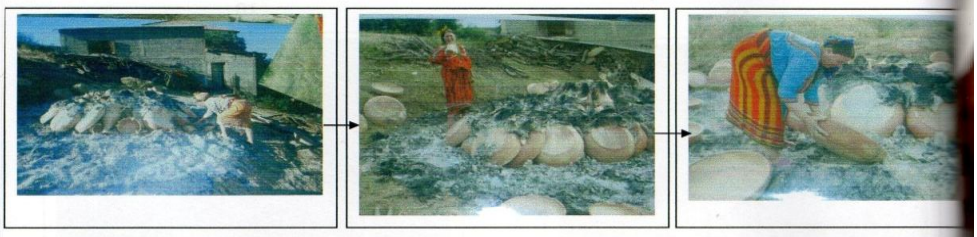


تغطية الأوانى بالمواد العضوية

صورة :المراحل الأولية قبل عملية الحرق(تهيئة الموقد، رصّ الأواني، التغطية بالمواد العضوية).

بعد أن تتم عملية الحرق أو التسوية، تترك الأواني حتى تبرد، ثم تنزع من الموقد أو الحفرة و تصبح بعدها جاهزة للزخرفة بتقنيات و أدوات مختلفة.

عملية الحرق



الانتهاء من عملية الحرق

رص الأواني في المخزن | نزع الأواني من الفرن

صورة : مراحل حرق الآنية الفخارية من طرف السيدة وردية (معاقة).

أما عن الزخرفة فقد استعملت فيها تقنيات عديدة منها:

تقنيةالحز،والكشط:

تتم بواسطة آلة حادة مصنوعة من قطعة خشبية، أو عظام، أو قصب على شكل قلم لإحداث خدش على جدار الإناء.

تقنية الزخرفة بالإضافة:

تنجز بواسطة خيوط رفيعة من العجينة الطينية، تضاف إلى جدار الإناء بواسطة ضغط إبهام اليد، محدثة بذلك فصوصاً زخرفية بارزة أو عناصر هندسية، كالخطوط المنكسرة، أو المتموجة،أو المستقيمة، و تنتهي هذه العملية، بإلصاق الخيوط بواسطة الطينة السائلة أو الباربوتين، كما تنفذ عن طريق الضغط بالأصابع، قبل عملية التجفيف على حافة جدار الإناء.

تقنية الزخرفة بالفرشاة:

شاع استعمالها على فخاريات منطقة معاتقة و المناطق الريفية. تحتاج هذه التقنية إلى مواد ملونة كانت تستخرج من الأحجار، أو الطينات ذات الألوان المختلفة منها التي تحتوي على كمية من الحديد الذي كان يعطي اللون الأحمر بدرجاته و كذلك التي تحتوي على كمية من المنغنيز الذي يعطي اللون البني بدرجاته[٧]،لهذا كان يغلب اللون الأحمر و البني الداكن على المشغولات الفخارية في هذه المناطق[٨].

كانت الأواني تدهن بعد زخرفتها بالفرشاة و المواد الطبيعية الملونة، بمادة من شجر الصنوبر المعروفة ب"راتينج الصنوبر" الذي يكسبها لمعاناً. لكن هذه المواد استبدلت بمواد كيميائية نظرا لتكلفة الدهان الطبيعي.كما أصبحت تستعمل الألوان الاصطناعية للزخرفة.

كانت تنفذ هذه الزخرفة بواسطة فرشاة مصنوعة من شعر الماعز،أو البقر، أو الحصان حيث، تجمع كميات من الشعر بواسطة عجينة صلصالية حتى تتمكن الحرفية تنفيذ الزخرفة بالألوان على جدار الإناء باستخدام كمية من الشعر على شكل فرشاة.

---

[7] HANNOTEAUX, A .LETOURNEAU, A. La Kabylie et les coutumes kabyles,T.J,Paris,2003.p424

[8]REMOND, M. Au cœur du pays kabyle.la Kabylie touristique illustrée des année trente .Alger.2001.p 147.

صورة :مراحل الزخرفة من طرف السيدة وردية بمنطقة معاتقة (تيزي وزو).

العناصر الزخرفية:

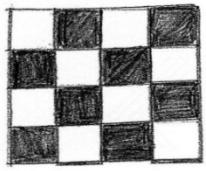
تعتبر الزخرفة جزء لا يتجزأ من الصناعات الفخارية، حيث أنها تحتوي على حسّ جمالي و روحي من جهة، و رمزية دقيقة تتماشى مع الحياة اليومية للإنسان.فكانت الطبيعة مصدر إلهامه حين بدأ إنسان ما قبل التاريخ يزين مقر معيشته، و كانت الزخرفة بسيطة ثم بدأ بتطويرها مع مرور الزمن إلى أن ظهرت أنواع عديدة من العناصر الزخرفية منها الهندسية، و النباتية، و الحيوانية، و الآدمية و الكتابية. و من هذه المجموعة من العناصر، تكونت المواضيع الزخرفية لإبراز أهم النشاطات السائدة في فترات مختلفة.

لذا نجد أن الحرفية لهذه المنطقة، قد اسقملت سجلاً غني بالعناصر الزخرفية منها الهندسية التي شاعت على القطع الفخارية.

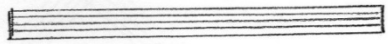
يعتبر الخط سواء أكان مستقيما أو متموجا أو منكسرا، هو أساس الموضوع الزخرفي. فنجد خطين متوازين تنحصر بينهما حسكة (arête de poisson) أو شكل خطوط متموجة(sinosoïde).

كما يحدث تقاطع لخطين متوازيين، وأشكال أخرى،مثل المثلث، والمعين، والمربع أو المستطيل، و كانت مساحة هذه الأشكال تزين على نمط لعبة الشطرنج(damier) بوضع لونين مختلفين متناوبين. و إذا اجتمعت عدّة مثلثات في وضعيات مختلفة، نحصل على شكل صليب معقوف،يشبه الساعة الرملية، التي ترمز إلى الروح التي تصعد إلى السماء بعد الموت، كما ترمز إلى الوقت[9] أو يشبه شكل حلية تسمى الإبزيم يشد به جزءا من ثوب المرأة.

[9]CHEVALIER,J. et CHERBERANT, A. Dictionnaire des symboles, Mythes rênes, coutumes, figure, couleurs et nombre. Paris.1990.p838.



شريط من المربعات.

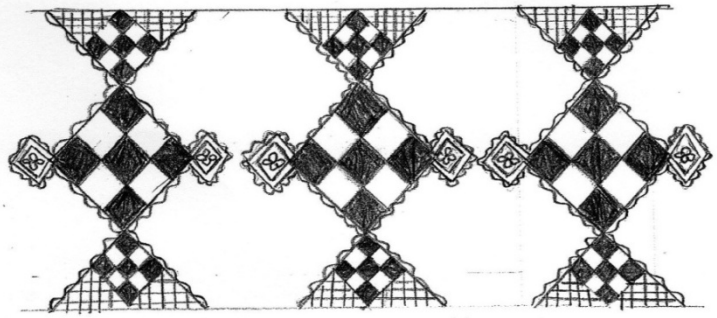


شريط من الخطوط المستقيمة المتوازية.

شريط من الخطوط المنكسرة.

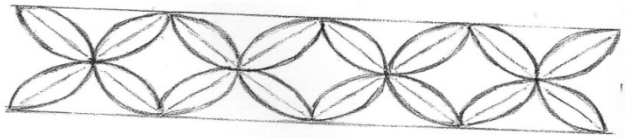
خط منكسر تتخلله نقاط.

شريط من الخطوط المنكسرة والمفصصة.



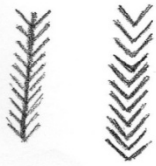
شريط من المعينات والمثلثات

أما العناصر النباتية، نجدها محورة عن الطبيعة و قد احتوت على أغصان، و أوراق بسيطة و مراوح نخيلية و سنابل.

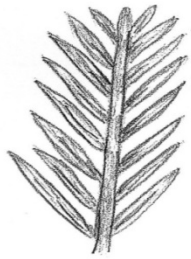


إفريز من الأزهار رباعية الفصوص.

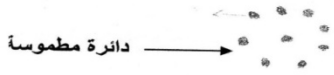
شريط من الأوراق.



سنابل.



مروحة نخلية

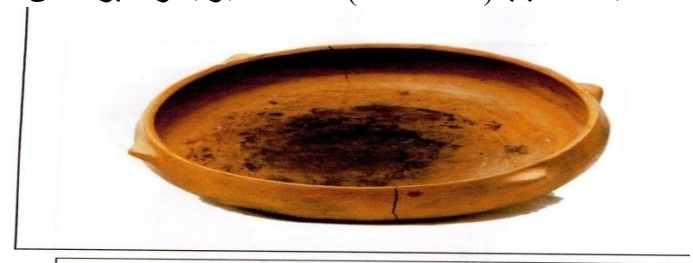


نقاط تشكل زهرة
محورة عن الطبيعة

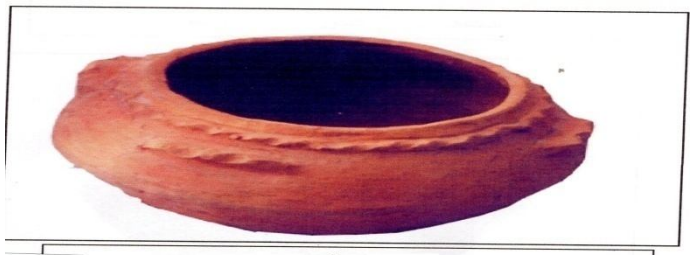
الزخارف النباتية

أما بالنسبة للعناصر الحيوانية، فتمثلت في الطيور المحورة، و الحرباء التي ترمز عند المجتمع الريفي إلى إبعاد الأذى و الحسد و العين عن أهل البيت.
رسمت النجمة على شكل خطوط متقاطعة، منها خطين أو ثلاثة أو أربعة في محور واحد لتصبح نجمة رباعية، أو سداسية، أو ثمانية الرؤوس.
كانت الأشكال التي تصنع في المناطق الريفية لتلبية حاجيتهم اليومية و لأغراض مختلفة.
إن شكل و حجم الإناء يتوقف على غرض استعماله في الحياة اليومية منها أواني للشرب مثل: القلل، و الأقداح، و الجرار، و أواني للطهي مثل: القدور بأحجام مختلفة

و الطاجين لطهي الخبز، و أواني لتخزين الحبوب و الزيوت و غيرها مثل: الجرار ذات الأحجام الكبيرة المعروفة ب"إكوفان" (silo)الذي كان يشكل في ركن من أركان البيت بواسطة الأحبال الطينية(Colombin) لحفظ الحبوب و غيرها من المواد الجافة.

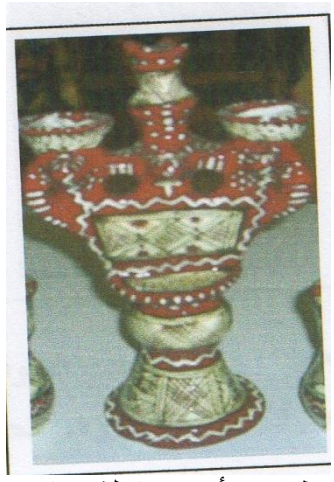


: اناء تحضير و طهي الخبز



: قدر

و من التحف التي كانت تصنعها المرأة بمنطقة تيزي وزو، المصابيح الزيتية و الشمعدانات ذات أشكال مختلفة. نلاحظ أن البعض من الأواني مثل السلطانيات أو ما يسمى باللغة المحلية "المثرد" كان يستعمل في المناسبات الدينية و الأفراح، و توضع فيه حنة العروس. و من عادات المنطقة أيضا، وضع المصباح على ارتفاع فوق رأس العروس لمعرفة مدى صمود العلاقة ما بين الزوج و الزوجة و مدى صمود شعلة الفتيل أمام الهواء.



كما استعملت هذه الأواني لوظائف أخرى كالشعوذة، و هناك ما كان يوضع داخل الأضرحة و على القبور، و هي عادة بدائية كانت منتشرة في شمال إفريقيا حيث وجدت كميات كبيرة من هذه القطع على أشكال مختلفة ذات أحجام صغيرة مخصصة لأغراض جنائزية[١٠].

يتبين لنا مما سبق، أن هذه الصناعة متوارثة و متأصلة و مستمرة عبر الأجيال، علما أن كل مراحل تحضير هذه الآنية، مرتبطة ارتباطا وثيقا بالصناعات الفخارية القديمة. الدليل على استمراريتها هي تلك التظاهرات الثقافية الخاصة بالصناعات الفخارية بمختلف أشكالها، و أنواعها، و أحجامها، و زخرفتها، و ألوانها التي لازالت تبرز عراقة هذه الصناعة بالجزائر عامة و بمنطقة معاتقة خاصة.

[10] Camps(G), Les monuments……, p 231.

مسجد أحمد زكي باشا

د.رباب عادل حسن صالح•

الملخص :

يسعى البحث **إلى نشر تخطيط ووصف مسجد أحمد زكى باشا لأول مرة،** وهو يقع بمنطقة تناهيا بالجيزة بالقاهرة الكبرى، وكذلك شرح أجزائه المختلفة، مع ذكر أهميته.

لقد أكدت نتائج الدراسة المكتبية للمسجد على أهمية مكان المسجد السياحية حيث يقع في مكان مميز على كورنيش النيل بالقرب من القرية الفرعونية ، مما يؤهله لوضعه على خريطة السياحة الدينية والثقافية.

يعتبر المبنى الحالي للمسجد مبنا حديثا، فيعود تاريخ إنشائه إلى العشرينات من القرن العشرين وتحديدا عام ١٩٢٦م، إلا أنه توجد به بعض الأجزاء التي يرجع تاريخها إلى قرون مضت مثل لوحة قصر غمدان الأثرية من اليمن السعيد، وبه قطعة من كسوة الكعبة المشرفة تعود لعام ١٣٤١هـ/١٩٢٣م، مما يضيف لقيمة المسجد المادية والمعنوية خاصة للسائحين المسلمين، كما يزيد قيمة المسجد المعنوية لدي المسلمين أن مدفن المنشئ وضع به تراب من غار حراء تبركا،ويعتبر المسجد تحفة فنية للفنون والزخارف الإسلامية تجمع فيه ابداع الفنان المصري المسلم في بداية القرن العشرين ويعتبر دليل أثري دامغ على هذا الرقي الفني اذا تم تمويله جيدا واتيحت له الامكانيات المادية اللازمة، كمايعتبر هذا المسجد متحف مفتوح لم يبخل صاحبهأن يضع فيه ما يملكه من قطع أثرية وفنية ودينية قيمة لعرضها على العامة ليسعد بها المجتمع كله.

• أستاذ مشارك – قسم التاريخ مسار الإرشاد السياحى – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة الملك عبد العزيز – جدة.

الجزء الأول

المقدمة :

- هدف البحث: يهدف هذا البحث نشر مسجد أحمد زكي باشا للمرة الأولى، وإلى دراستهورفع تخطيطه، لتوفير المادة العلمية للمرشدين السياحيين حتى يستطيعوا اتمام عملهم في إعطاء السائحين الأجانب المعلومات الصحيحة والكافية عن هذا المعلم الهام، وبذلك يؤدي المرشد السياحي دوره كمصدر للمعلومات (Information Giver) بشكل مرضي.

- أهمية البحث: يستمد البحث أهميته من عدة نواحى يمكن تلخيصها فيما يلى:

١- أن البحث يمثل مدخل لتعظيم جانب من مكونات العرض السياحى الهامة المتمثلة في إظهار أهمية أماكن سياحية جديدة تضاف للبرامج السياحية، عن طريق توفير المعلومات الدينية والتاريخية والأثرية عنها.

٢ – أن البحث يوفر البيانات والمعلومات الدينية والتاريخية والأثرية الضرورية للمرشد السياحي، لكي يستطيع آداء أدواره المتعددة بصورة جيدة تؤدي إلى رضاء السائح الأجنبي عن المنتج المقدم، والذي يؤدي بدوره إلى إعطاء دعاية إيجابية عن السياحة بمصر.

- المشكلة البحثية: يمكن صياغة مشكلة البحث فى صورة الأسئلة التالية:

1- من هو صاحب هذا المسجد؟ وما أهميته؟

2- ما أهمية موقع المسجد؟ وهل يوجد به مغريات اثرية وتاريخية تجتذب السائحين لزيارته؟

٣- ما هو تصميم مسجد أحمد زكي باشا ؟ وهل ملحق به اي منشآت أخرى؟

٤- ما الذي يميز هذا المسجد عن غيره من المساجد؟

- منهجية البحث: تتمثل الملامح الرئيسية لأسلوب هذا البحث فى الجوانب التالية:

١- الدراسة المكتبية من حيث استعراض وتحليل ما تناولته الدراسات السابقة والمراجع العربية والأجنبية ذات الاهتمام بموضوع البحث مما يهيئ الإطار النظرى له.

٢- الدراسة الوصفية للمسجد حيث تم القيام بزيارات ميدانية متعددة له لرفع المقاسات وتصوير الأجزاء المختلفة به والحصول على المعلومات الضرورية، وقد تم رفع المسجد والضريح وإدراجهما بالبحث.

- الدراسات السابقة

من المصادر الهامة لهذا البحث، الكتب الخاصة بأعلام القرن العشرين وعلى رأسهم كتاب أنور الجندي عن أحمد زكي باشا المنشئ لهذا المسجد، وكتاب الأعلام للزركلي الذي خصص فيه مقالة عن منشئ المسجد وأهم أعماله، وكذلك مقالة حسن الشيخة بعنوان أحمد زكي شيخ العروبة بمجلة المجلة[١].ولم يتوفر مصدر خاص بوصف المسجد موضوع البحث أو أشار إليه.

- أهم المصادر والمراجع:

أما أهم المصادر والمراجع التي تم الإستعانة بها لإتمام هذا البحث فهي المراجع الخاصة بالآثار والمصطلحات المعمارية والأثرية كما يلي:

تناولت كثير من المصادر والمراجع الوصف الأثري لكثير من المساجد التاريخية والأثرية وخاصة في العصور الإسلامية التي سبقت القرن العشرين، بينما لم تتناول كتابات الأثريين أو المؤرخين المساجد في العصر الحديث، رغم ما مثلته بعض هذه المساجد من أهمية فنية وقيمة تاريخية، تمثل لنا تسجيل لتطور العمارة والفنون الإسلامية، وكذلك تمثل تأريخ لكثير من رجالات هذا العصر الذين قاموا بإنشاء هذه المنشآت.

وهناك الكتابات التي ذكرت تاريخ المساجد ووصفها الأثري والمعماري، مثل كتاب أطلس الآثار الإسلامية والقبطية بالقاهرة[٢]، وغيرها من الموسوعات.

أما الكتب المعاجم التي تتكلم عن المصطلحات الفنية والمعمارية الإسلامية فتنوعت، مثل كتاب معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية[٣]، وموسوعة العمارة الإسلامية[٤]، والكامل في مصطلحات العمارة الإسلامية من بطون المعاجم اللغوية[٥]، وهذه الكتب تشمل ترتيب أبجدي للمصطلحات المختلفة، التي لا غنى عنها في وصف وشرح المواقع الأثرية الإسلامية المختلفة، وقد إحتوى الكتابين الأولين وخاصة الثاني ترجمة لهذه المصطلحات باللغتين الإنكليزية والفرنسية، كما يعتبر الأول الأكثر توسعا في الشرح وإعطاء الأمثلة وتوضيحها بالصور والأشكال، كما يدخل كتاب موسوعة عناصر العمارة الإسلامية بأجزائه الأربعة في هذا التصنيف

---

[١] حسن الشيخة (١٩٦٢)، أحمد زكي باشا شيخ العروبة، مجلة المجلة، العدد الثاني والستون مارس (آذار) لسنة ١٩٦٢، ص ص ٨٠ – ٨٢.

٢ عاصم محمد رزق، كتاب أطلس الآثار الإسلامية والقبطية بالقاهرة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٣م.

٣ عاصم محمد رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، الطبعة الأولى، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٤ عبدالرحيم غالب، موسوعة العمارة الإسلامية عربي – فرنسي – إنكليزي، الطبعة الأولى، بروس برس، ١٩٩٨م.

٥ سامي محمد نوار، والكامل في مصطلحات العمارة الإسلامية من بطون المعاجم اللغوية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، سوهاج، ٢٠٠٢م.

أيضا، إلا أنه إختلف عنهم في أنه قسم محتوياته إلى مواضيع ولم يلتزم بالترتيب الأبجدي، كما أنه لم يأت شاملا ولكن كان إختياره للعناصر المعمارية إنتقائي للأكثر شيوعا[٦] وإختص كل جزء ببعض العناصر حيث أكثر فيها من الصور والأشكال.
كذلك هناك الكتابات التي تناولت تاريخ العمارة الإسلامية ومميزاتها وإن لم تأت في شكل معجم، على غرار كل من كتاب العمارة العربية الإسلامية[٧]، وغيرها من الكتب التي تناولت بالدراسة الفن الإسلامي، مثل كتاب الفن الإسلامي في مصر[٨].

٦يحيى وزيري، موسوعة عناصر العمارة الإسلامية، الطبعة الأولى، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٩م، الجزء الأول.
يحيى وزيري، موسوعة عناصر العمارة الإسلامية، الطبعة الأولى، مكتبة مدبولي،القاهرة، ١٩٩٩م، الجزء الثاني.
يحيى وزيري، موسوعة عناصر العمارة الإسلامية، الطبعة الأولى، مكتبة مدبولي،القاهرة، ٢٠٠٠م، الجزء الرابع.
٧فريد محمود شافعي، كتاب العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها، عمادة شئون المكتبات بجامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٨٢م.
٨زكي محمد حسن (١٩٩٤)، الفن الإسلامي في مصر من الفتح العربي إلى نهاية العصر الطولوني، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الجزء الثاني
الدراسة النظرية

أولا: تعريف بالمنشئ:

هو أحمد زكي بن إبراهيم بن عبد الله، ولد أحمد زكى باشا الملقب بشيخ العروبة في الإسكندرية عام ١٨٦٧ م، وهو من أصل عربي من بيت النجار بعكا، وقد نشأ ودرسبالأسكندرية، ثم نال إجازة الحقوق عام ١٨٨٧ م ، ليتجه بعدها إلى الترجمة وإحياء التراث العربي متخذا ذلك الخط الذي يعتبر العمل الفكري وسيلة لتنوير الأذهان، وقد وهب احمد زكى باشا حياته لإحياء التراث العربيونشره والتنقيب عنه في مكتبات الشرق والغرب. وأتقن الفرنسية، وكان بارعاً بالإنجليزية والإسبانية، ويفهم الإيطالية، وله بعض المعرفة باللاتينية.[٩]

عاش أحمد زكى باشا سبعة وستين عاما، قضى منها ما يربو على الأربعين عاما في خدمة اللغة والتراثين العربي والإسلامي، بل والأمة العربية، فكان بحق جديرا بلقب "شيخ العروبة"، حيث كان منزله الذي سمي "دار العروبة" نزلا رحبا كريما، لكل من زار مصر من العرب والمستشرقين ورجال السياسة والفكر والأدب من كل أقطار العالم بشرقه وغربه.

ويعلمنا حسن الشيخة أن أحمد زكي هو أول من أحيا في بلاد العرب حب العروبة والتمسك باهداب رجوعها إلى عزتها، كما أن أحمد زكي هو من إستحدث لفظ "العروبة" في اللغة العربية، فشاعت وذاعت، وكان الرجل عالما فذا في اسرار اللغة والتاريخ الإسلامي، وكل ما يدور حولهما من علوم، وقد كتب تقريرا عن إحياء التراث العربي سنة ١٩١١م، قدمه إلى ناظر المعارف يومئذ أحمد حشمت باشا الذي تحمس له وأخذ في تنفيذه على الفور، وبذلك يعتبر أحمد زكي مؤسسا لنهضة علمية كبرى كان هو أكبر عاملا فيها[١٠]. وقد أكد نبيه العظمة على ما سبق بقوله:" "باعتباره الشخص الوحيد البارز والمقطوع لخدمة العروبة في مصر."[١١]

٩أنور الجندي، أحمد زكي الملقب بشيخ العروبة –حياته – آراؤه – آثاره، من سلسلة أعلام العرب رقم ٢٩، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ت، ص ٤.

١٠حسن الشيخة، مرجع سبق ذكره، ص٨١.

[١١]خيرية قاسمية (١٩٩٩م)، جوانب من سياسة الملك عبد العزيز تجاه القضايا العربية دراسة تحليلية من خلال أوراق نبيه العظمة، دارة الملك عبدالعزيز، الرياض، ص ١٩.

قال الأمير شكيب أرسلان في وصفه : " *كان يقظة في إغفاءة الشرق، وهبة في غفلة العالم الإسلامي، وحياة في وسط ذلك المحيط الهامد* "[١٢].

ثانيا: أهمية مسجده له:

وقد اتجه في سنواته الأخيرة[١٣] إلى بناء مسجده، وصرف إليه همه حتى كان أحيانا لا يقرأ الصحف، وقد أنفق عليه كثيرا، ونقل إليه طرائف الأحجار وروائع فن الزخرفة من كل مكان في العالم العربي، وأهداه الإمام يحيى ألف قطعة من العقيق لتزيين المحراب.

ومسجده قريب من داره، وقد كلف الشيخ عبدالقادر الشبيبي أمين مفتاح الكعبة أن يرسل إلى غار حراء من يكنسه ويجمع كناسته ويحفظها في وعاء وقد حمل هذا فوضعه في القبر الذي أعده لدفنه تبركا.[١٤]وقيل أنه كان ينزل إلى قبره ويتمدد فيه ما يكون معه من كتاب أو جريدة، وكان إذا سئل لماذا تفعل هذا؟ يقول: "إن الموت حق ولا يخيفني أن يجيئني الموت قبل أن أنتهي قبل أن أنتهي من فرائضي الوطنية والأدبية."[١٥] وقد أخذ أنور الجندي هذه المعلومات من معاصري زكي باشا وكان من أبرز من أمده بهذه المعلومات –بحسب قول الجندي- الأستاذ سيد إبراهيم نابغة الخط العربي،[١٦]

وكأنما كان مسجده منذ عام ١٩٣١م عملا كبيرا يضع فيه عصارة مشاعره، وقد عاتبه الكثيرون على انشغاله سنوات في هذا العمل، والمساجد كثيرة في القاهرة، فكان رده: "ترى ما أنا عليه من حال، وقد حرمت من الأولاد، فلم أعقب منهم أحدا، وأعطاني الله فضلا من الرزق أحببت أن أبني منه لنفسي مقبرة، وإلى جانبها هذا المسجد".[١٧]

وقد حصل أحمد زكي باشا على كثير من التحف النادرة منها، حجر حميري من بقايا قصر غمدان مكتوب عليه باللغة الحميرية القديمة، كما أهدى إليه الإمام يحيى – إمام اليمن أنذاك- ألف حبة من العقيق اليماني، وبعض أحجار أخرى ذات قيمة وقد زين بها قبلة مسجده، وأعلن أنه لا يجوز التصرف في هذه الذخيرة:"لغير زينة المنبر والمحراب، وأن أحجار العقيق التي قاربت الألف وجاءت فوق المرام ووراء الأحلام، هي أجمل حلية يزدان بها مسجدي الصغير بجيزة الفسطاط، كما قد تحلى

١٢خيرالدين الزركلي، الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، الجزء الأول، الطبعة الخامسة عشر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢م، ص ١٢٦-١٢٧.

[١٣]الجندي، مرجع سابق، ص ٢٨٠.

[١٤]الجندي، المرجع السابق، ص ٢٨٠. عن رشيد رضا، المنار – م ٣٤، ص ٧١٣.

[١٥]الجندي، المرجع السابق، ص ٢٨٠.

[١٦]الجندي، المرجع السابق، ص ٢٨٠. الهوامش.

[١٧]الجندي، المرجع السابق، ص ٢٨٢.

ظاهره بذلك الحجر الوحيد الباقي مرقوما منقوشا من قصر غمدان.."[١٨] ومن أجمل ما يعطي لوضع هذا الحجر في هذه البقعة من أرض مصر أي منطقة الجيزة، ما أخبرنا به زكي باشا بنفسه من أن مدينة الجيزة، بناها بني همدان ويافع، من كرام اليمن في أول الإسلام.[١٩]

أراد أحمد زكي لمسجده أن يكون تحفة من تحف الفن العربي، وطرفة من طرائف الطراز الإسلامي، لذا نجد أنه عندما شرع في بنائه إهتم بقراءة المراجع والمصادر الخاصة بالعمارة والفنون والزخارف الإسلامية، كما راسل صديقه الأب انستاس الكرملي في بغداد بالعراق ليستوثق من كثير من مصطلحات هذا المجال، فنجد أنهفي مراسلاته مع الأب انستاس الكرملي في سبتمبرسنة ١٩٢٢م، في الرسالة الثامنة سأله عن الغرفة المسروقة في أعلا البيت، وعن البرنية والشرافة، والرواق و أنواع الرخام وأسمائه التفصيلية، والبطائن بالسقوف والبراطيم، وعن الساق بأعلا القبة، والكرة التي فوق المآذن –أي الجوسق- وعن الوزرة والإزار والفص وغيرها من المصطلحات، كما أشار أنه إضطلع على كثير من المصادر العربية والأجنبية الخاصة بالفن والعمارة الإسلامية.[٢٠]

ثالثا: ما لم ينجح أن يفعله بمسجده:

كان شيخ العروبة يتطلع أن يبلغ الثمانين من عمره أملا الإعتكاف في مسجده الذي يبنيه، فقال: "وإلا فإلى الإعتكاف في المسجد الذي أتولى إنشاءه بنفسي ليكون تحفة من تحف الفن العربي، وطرفة من طرائف الطراز الإسلامي"[٢١] ولكن للأسف توفي شيخ العروبة قبل إتمام بناء المسجد وإفتتاحه.

كان زكي باشا يتمنى أن ينقش صورتين لكل من المسجد الأقصى والمسجد الخليلي بألوانهما الطبيعية على رخام ملون في مسجده ولكنه للأسف لم يقم بذلك كما تمنى، فنجد أنه في إحدى خطاباته لصديقه نبيه العظمة بالقدس الشريف قال له:" *...وأرجو إبلاغ سلامي للحاج أمين*[٢٢] *وإنني لا أزال منتظرا صورة المسجد*

---

[١٨] الجندي، المرجع السابق، ص ص ٩٤-٩٦. عن جريدة الأهرام ١٩٣٣/١٠/٣م.

[١٩] الجندي، المرجع السابق، ص ٩٦.

[٢٠] محمود أبو رية (د.ت)، رسائل الرافعي ويليه الرسائل المتبادلة بين شيخ العروبة أحمد زكي باشا والأب أنستاس ماري الكرملي، الرسالة الثامنة، الدار العمرية، ص ص ٢١- ٢٥.
انظر أيضا، حكمت رحماني (١٩٧٧)، الرسائل المتبادلة بين شيخ العروبة أحمد زكي باشا والأب أنستاس ماري الكرملي، مجلة المورد، المجلد السادس، العدد الثاني، وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، دار الحرية للطباعة ، بغداد، ص ص ١٥٩- ١٦٢.

[٢١] الجندي، المرجع السابق، ص ٢٨١. عن طاهر الطناحي، على فراش الموت.

[٢٢] ولد الحاج أمين الحسيني في القدس في عام1895 م، وهو الابن الثالث لطاهر الحسيني مفتي القدس الذي انتقل الى رحمة الله عام1908م، تولى رئاسة مؤتمر العالم الإسلامي - وهو الذي بدأ منذ عا ١٩٣١م بالقدس. موقع الموسوعة التاريخية الرسمية لجماعة الإخوان المسلمين، http://www.ikhwanwiki.com/index.php?title=%D8%B9%D8%A7%D8%A6%D9%84%D8%A9

الأقصى والحرم الخليلي بألوانٍ مثل الطبيعة- وقد مضى على طلبي أكثر من خمسة شهور (بس فقط).

ولست أدري كم شهر يلزم لمجاوبتي، أم هل يجب أن أقطع الأمل من حصول هذه المجاوبة وصرف النظر عن نقش هاتين الصورتين المحبوبتين على رخام ملون في مسجدي أو الإلتجاء إلى شخص آخر."[٢٣]

%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%A7%D8%AC_%D8%A3%D9%85%D9%8A%D9%86_%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%8A ، ٢-٤-٢٠١٤.

[٢٣] خيرية قاسمية (يناير ١٩٩١)، الرعيل العربي الأول حياة وأوراق نبيه وعادل العظمة، الطبعة الأولى، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ص ٢٣١.

الجزء الثالث
الدراسة الوصفية

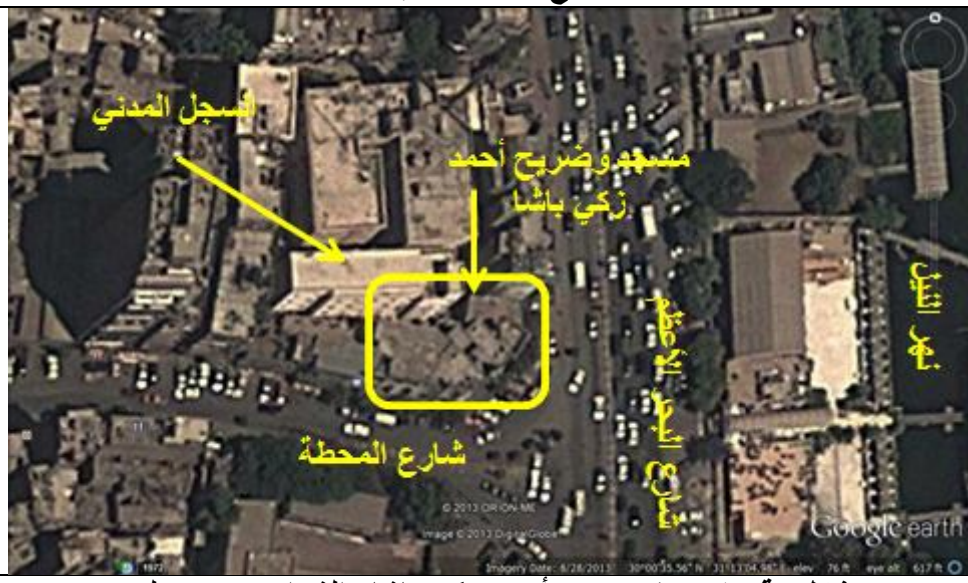
الموقع:(انظر جدول رقم ١)

المسجد يقع في منطقة المنيب، وبني على قطعة أرض تأخذ شكل حرف (L) باللغة الإنكليزية، وله واجهتان الواجهة الشرقية وهي على شارع البحر الأعظم الموازي لكورنيش النيل، أما الجهة الجنوبية قتطل على شارع المحطة وهو شارع رئيسي أيضا يصل إلى منطقة تهانيا بمحافظة الجيزة، وكانت تسمى سابقا بـ"جيزة الفسطاط". (انظر شكل رقم ١)

بالعودة للخرائط التاريخية بهيئة المساحة المصرية، يتضح أن المسجد يقع في قطعة الأرض رقم (١١٤)، وتظهر هذه الخريطة أن شارع البحر الأعظم كان يسمى سابقا شارع فؤاد الأول، بينما كان يسمى شارع المحطة باسم الملكة نازلي، كما تظهر الخريطة أن القطعة ١١٢ كانت تجاور المسجد من الجهة المطلة على شلرع المحطة، كما كان يجاوره أيضا حينذاك مركز الجيزة (بوليس قسم أول الجيزة).[٢٤]

من الجدير بالذكر أن هذا المسجد يقع بالقرب من القرية الفرعونية حيث يفصله عنها نحو مئة متر ونيف، وهو يجاور قسم المنيب والسجل المدني لمنطقة الجيزة، وموقعه بالقرب من أحد المناطق السياحية التي يزورها السائحون، وفي منطقة حيوية ومؤمنة، مطلا على شارعين رئيسيين، يجعل من موقعه موقعا متميزا لأن يوضع بلا أي عناء على الخريطة السياحية، حيث أنه يقع بالفعل في منطقة سياحية من الدرجة الأولى.

[٢٤]الخرائط التاريخية الأصلية، المنطقة ١٢٨١ ، مصر، سلسلة المدن، مسحت في ابريل سنة ١٩٥٥م، مقياس رسم ١:٥٠٠.

الموقع من جوجل إيرث

شكل رقم ١: موقع مسجد أحمد زكي باشا والشوارع من حوله.

شكل رقم ٣:الأجزاء المختلفة للمسجد.

شكل رقم ٢:الأجزاء المختلفة التي يتكون منها المسجد.

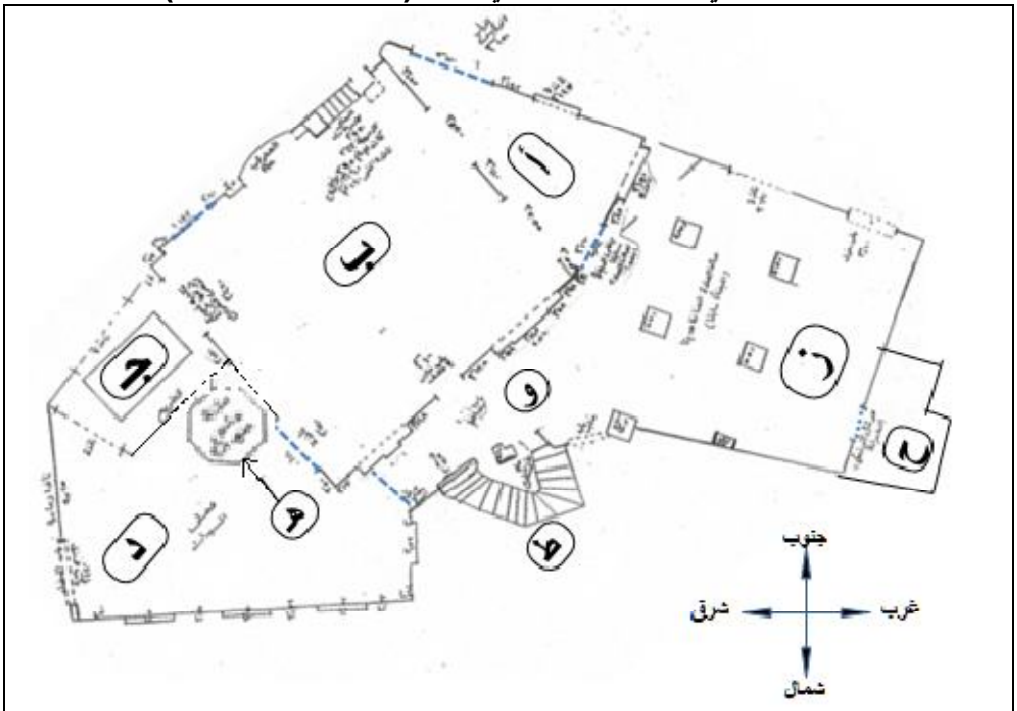
جدول رقم ١

مسجد أحمد زكي باشا:(انظر الجدولين رقمي ١ -٢)

يتكون من ردهة المدخل، ويليها بيت الصلاة، وقاعة تستخدم كمصلى للسيدات، وتوسعة معاصرة مكان الميضأة القديمة، وميضأة حديثة، بالإضافة إلى ضريح المنشئ. ومبنى المسجد مبني من الأحجار بلونين الأبيض والأصفر الفاتح مصفوفة في مداميك الفاتح والغامق بالتبادل، وإرتفاع الأحجار متساوية وهو ٣٠.٥ سم، وباحتساب سمك الملاط بين المداميك يصبح ارتفاع الصف ٣٣.٣٣ سم تقريبا،

لذا يمكننا أن نحتسب إرتفاع المسجد بسهولة ويسر حيث تساوي كل ثلاثة صفوف متر تقريبا(انظر صورة رقم ١)، أما طول الأحجار فهي غير متساوية بعكس إرتفاعها. وفيما يلي المقطع الأفقي للمسجد. (انظر الشكلين رقمين ١ – ٢) و(انظر التخطيط رقم ١)

مسقط الأفقي لمسجد أحمد زكي باشا (قامت الباحثة برفعه)



تخطيط رقم ١: مسقط أفقي (قامت الباحثة برفعه ورسمه)

م	الشرح				
أ.	ردهة المدخل	ب.	بيت الصلاة	ج.	الضريح
د.	قاعة المناسبات	ه.	المئذنة	و.	ممر خلفي
ز.	التوسعة المعاصرة	ح.	الميضأة المعاصرة	ط.	سلم للصعود لسطح المسجد

جدول رقم ٢

أولا: الوصف الخارجي للمسجد:

سوف يقسم هذا القسم إلى ثلاثة أجزاء، الجهة الجنوبية، والجهة الجنوبية الشرقية (أي إتجاه القبلة) والجهة الشرقية. (انظر جدول صور رقم ١) (انظر صورة رقم ١)

١. **الجهة الجنوبية:**(انظر جدول صور رقم ٢)
يوجد في الجهة الجنوبية المدخل الرئيسي، والواجهة الخارجية لردهة الدخول، والوجهة الخارجية للميضأة القديمة التي أصبحت قاعة صلاة خلفية زادت من مساحة المسجد.

١.١ المدخل الرئيسي:(انظر صورة رقم ٣)
وهو مدخل تذكاري بارز خارج عن سمت الواجهة بمقدار بسيط، ووقد زاد إرتفاع المدخل عن إرتفاع جدران المسجد، حيث بلغ إرتفاع الجدران عشرة أمتار تقريبا، بينما وصل إرتفاع المدخل إلى إثنى عشر مترا ونصف تقريبا بدون إحتساب إرتفاع الشرفات في كلا الحالتين.

وهذا المدخل عبارة عن حجر غائر يغطيه عقد مدائني (ثلاثي)، تكتنفه من أسفل مكسلتان حجريتان صغيرتان تزينهما جفت لاعب بميمة دائرية، يقع بين هاتين المكسلتين فتحة الباب الذي يصعد إليه بدرجتين، وأعلى المكسلتين على جانبي الباب يوجد شريط كتابي بخط الثلث ، أماالباب فهو بمصراعين خشبيين (درفتين)، وبه زخارف المفروكة داخل مربعات بارزة، وعرض الباب ١٥٠سم، وإرتفاعه ٣.٣٠ سم تقريبا، ويوجد على جانبي الباب شريط كتابي بخط الثلث يشتمل على آيات قرآنية، ويعلوه عتب حجري مزرر من صنج معشقة بخطوط متموجة مشهرة، ويرتكز على مقرنصات وبه كتابات بخط الثلث ، ويعلوه نفيس به بدوره كتابات نسخية بخط الثلث أيضا، يعلوه عقد عاتق مزرر من صنج معشقة بخطوط متموجة.

أعلى العقد العاتق توجد نافذة من الجص المعشق بالزجاج الملون، بها زخارف نباتية وهندسية، يعلوها عتب من صنجات معشقة مشهرة بخطوط متموجة وتوجت نهايتها بثلاث حطات من المقرنصات، ويبلغ ارتفاع النافذة حوالي ١٣٠ سم.

يتوج حجر المدخل من الأعلى عقد مدائني (Trefoil arch) من ثلاثة فصوص، شغل قوسيه الجانبيين أربع حطات من المقرنصات والدلايات، ويحتوي الفص الأعلى منه على نقوش كتابية قرآنية بالحفر الغائر بخط الثلث، ويحيط بالعقد جفت لاعب بميمات دائرية على أبعاد منتظمة إنقسمت عند رجل العقد إلى قسمين إنكسر أحدهما ليدور حول العقد الثلاثي ليكون فوق صنجته المفتاحية ميمة كبيرة كتب بها لفظ الجلالة بخط الثلث، واستمر الجزء الآخر من الجفت اللاعب ليكون مستطيلا فوق العقد المدائني، (طراز تاريخ) وضعت به كتابات عربية باسم المنشئ وسنة الإنشاء، بخلفية بيضاء وجاءت الكتابة بخط الثلث بالحفر البارز، باللون الأزرق السماوي (اللبني).

وقد تم تأطير أعلى هذا المدخل التذكاري الرائع بإفريز بشكل هندسي، وهوشريط هندسي يدور حول أعلى المدخل التذكاري للواجهة، وقوام زخرفة هذا الشريط تصميم متكرر عبارة عن أشكال هندسية متشابكة بخطوط باللون اللبني على خلفية بيضاء يتوسطها شكل مسدس أفقي طوله ثلاثة أضعاف عرضه، تحصر

بداخلها كتابة (مسجد زكي باشا) وهو اسم المنشئ وكذلك تاريخ الإنشاء ١٣٥٣ (هجريا) بالحفر البارز بخط الثلث، وكذلك تكون شكل نجمة سداسية،وقد كررت هذه الأشكال إحدى عشر مرة، وقد زاد التأثير الجمالي لهذا الإفريز كونه من مادة تختلف عن مادة الجدار وخاصة أنه جاء متعدد الألوان.

يعلو الإفريز السابق،كورنيش شرفات حجري بارز، وأخيرا توج كل ما سبق صف من الشرفات التي تنتهي بعقد مسنن، والشرفات تحوي نقوش هندسية، وهي باسلوب التوريق العثماني (الرومي)، فهي عبارة عن فروع نباتية انسيابية كدموع العين لا تخضع في شكلها أو في رسمها لنظام الطبيعة أو واقعها الفعلي[٢٥]، ومن الجدير بالذكر أن شرفات المدخل التذكاري تختلف عن شرفات المسجد والضريح (انظر صورة رقم ١٦ أ).

١.٢ الواجهة الخارجية الجنوبية غرب المدخل التذكاري: (انظر صورة رقم ٣)

وهي تعتبر الجهة الخارجية لردهة المدخل، وتتكون من دخلة واحدة في الجدار الخارجية بطول الواجهة بصدر مقرنص، وتمتد على يسار المدخل الرئيسي، السابق الإشارة إليه، ويتوج هذه الدخلة حطات من المقرنصات، أما من الأسفل فهذه الدخلة مشطوفة، وتضم هذه الدخلة شباك يعلوه قمرية بالجص المعشق بالزجاج الملون.

وهوشباك حديدي ذو زخارف هندسية، ويغلق على الشباك مصراعان من الخشب بهما زخارف هندسية بنصفهما الأسفل ومركب بهما زجاج يسمح بالإنارة بنصفهما الأعلى.

ويعلو الشباك، عتب مستقيم نقشت به زخارف كتابية محفورة في الحجر حفرا بارزا بخط الثلث وطليت باللون الأزرق الفاتح (السماوي)، بينما طلي الحجر باللون الأبيض، ويعلو العتب نفيس، به أيضا كتابات عربية بخط الثلث بالحفر البارز وبنفس ألوان العتب، ويعلو النفيس عقد عانق من صنجات حجرية معشقة بخطوط متموجة، يعلو العقد العاتق قمرية معقودة بعقد حدوي، ويحدد هيئة هذا التكوين، بداية من الثلث الأعلى من الشباك فالعتب والعقد العاتق فالشمسية أعلاه، جفت لاعب بميمات دائرية ينتهي بميمة أكبر حجما تعلو الصنجة المفتاحية لعقد الشمسية العلوية،ويعلو كل ما سبق ثلاث حطات من المقرنصات.

عند مستوى الميمة الكبرى أعلى الصنجة المفتاحية للشمسية ضاقت الدخلة ووضع عند الزاويتين الناتجتين من تضييق هذه الدخلة كابولي على شكل مروحة للتزيين، وأخيرا توجت هذه الدخلة بثلاث حطات من المقرنصات (انظر صورة رقم ٤) .

يؤطر أعلى المسجد كورنيش (طنف) منحني، ويعلو الكورنيش شرفات مزخرفة بزخارف هندسية وهي مختلفة عن الشرفات التي تعلو المدخل الرئيسي

٢٥للإستزادة انظر، رزق، مرجع سبق ذكره، ص ١٢٧ وص ٦٢٤.

للمسجد (انظر صورة رقم ١٦ ب)، ويتوسط كل شرفة من هذه الشرفات بروز دائري مطلي باللون الأبيض، مكتوب به اسم المنشئ (زكي) باللون اللبني بخط الثلث البارز، ويعلو هذه الدائرة شكل الهلال باللون الأزرق وبه نقش بخط الثلث البارز به لقب المنشئ (شيخ العروبة) بنفس اللون، وقد تكرر ذلك بكل الشرفات التي تعلو كل من الجهة الجنوبية والجنوبية الشرقية فيما عدا المدخل الذي إختلفت شرفاته (انظر صورة رقم ١٦ أ).

١.٣ الواجهة الخارجية للميضأة القديمة:(انظر صورة رقم ٥)

على يمين ما سبق يقع شباك الميضأة القديمة التي تم استخدامها الآن كقاعة صلاة خلفية لتوسعة المسجد وهي خالية من أي زخارف أو نقوش.

ويليها دخلة معقودة بعقد حدوي، بها باب الدخول إلى الميضأة القديمة، وله مصراعين خشبيين بهما زخارف هندسية (المفروكة) على غرار باب الدخول الرئيسي، يعلو الباب عتب من صنجات معشقة بخطوط متموجة خالية من الزخارف، يعلوها بحر كتابي بارز مطلي باللون الأبيض به كتابة بخط النسخ بالحفر البارز، أعلى هذه الكتابة توجد قمرية بحجاب من الجص به زخارف نباتية. ويؤطر الجدار من الأعلى نفس الكورنيش والشرفات التي تؤطر الجزء السابق (الواجهة الجنوبية).

٢. الجهة الجنوبية الشرقية: (انظر جدول صور رقم ٣) (انظر صورة رقم ٦)

وهي جهة القبلة، ولكي يستطيع المعماري أن يتجنب أن تلتقيا الواجهتين بزاوية حادة، فقد عمل على أن تلتقيا الواجهتين المتعامدتين، الجنوبية والجنوبية الشرقية في زاوية مشطورة غير حادة في شطف زاوية مقوس(انظر صورة رقم ٧)، ولقد تكونت الواجهة القبلية من قسمين، القسم الأول هو الجدار الخارجي لصالة الصلاة الرئيسية، والقسم الثاني هي واجهة الضريح الخارجية.

القسم الأول، عبارة عن بروز يتوسط دخلتين، أما البروز فهو يقابل المحراب من الجهة الخارجية، أما الدخلتان على الجانبين فهما متماثلتان، وهما تماثلان تماما الدخلة في الواجهة الجنوبية للمسجد، إلا أن الدخلة على يمين البروز الأوسط، أي في الجهة الشرقية له، يعلوها أسفل كورنيش الشرفات مباشرة إفريز هندسي (انظر صورة رقم ١٢)، وهذا الإفريز عبارة عن تصميم متكرر مكون من قطع من الخزف عبارة عن شكل حرف (Y) بالإنجليزية باللونين الأبيض والبني، مرة بالوضع الصحيح وهي التي باللون الأبيض، والتي تليها التي باللون البني بالمقلوب، وهكذا على التوالي، ويفصل بينها خط خزفي باللون اللبني، بينما خلت الدخلة من الجهة الأخرى من هذا الإفريز.

فيما يخص البروز الأوسط وهو الذي يقابل المحراب من الجهة الخارجية فوصفه كالتالي:

٢.١. الواجهة الخارجية للمحراب: (انظر صورة رقم ٦)

تقع في الجهة الجنوبية الشرقية وهي بارزة عن سمت جدار المسجد بمقدار بسيط، وتزيد في الإرتفاع أيضا عن جدار المسجد بـ ٥ أمتار تقريبا مع إحتساب طاقية المئذنة دون إحتساب الخوذة المعدنية التي تنتهي بالهلال وبذلك يمثل هذا الجزء من المسجد الجزء الأعلى إرتفاعا في المسجد بل ويعلوا على مئذنة المسجد حيث يصل الإرتفاع إلى خمسة عشر مترا تقريبا بدون احتساب الخوذة المعدنية التي قد يصل ارتفاعها لنحو المتر.

الجزء الأول من هذا البروز يتوسطه دخلة مستطيلة تبدأ بعد إرتفاع مترين ويبلغ إرتفاعها نحو الخمسة أمتار بينما يبلغ عرضها نحو مترا واحدا، وهذه الدخلة خالية من أي زخارف أوكتابات ولكن يتوسطها لوحتين، اللوحة الأولى وهي السفلى وتقع على إرتفاع ٣.٣٠ مترا، ويبلغ إرتفاعها ٣٥سم تقريبا وعرضها نحو الـ١٦سم، وهي لوحة أثرية أهداها الإمام يحيى إمام اليمن إلى صديقه أحمد زكي باشا عندما زاره باليمن، وهي على حد قوله من بقايا قصر غمدان التاريخي الأسطوري، ومنقوشة بالخط الحميري. يعلو اللوحة السابقة بنحو ٣٠سم لوحة أخرى رخامية أكبر حجما تشرح للعامة ولكل من يمر بهذا المسجد موضوع اللوحة الأثرية وأهميتها.

عند منتصف هذه الدخلة المستطيلة، أي على إرتفاع ٥.٥٠ مترا تقريبا، يبدأ جفت لاعب بميمات دائرية مماثل للواجهات السابقة، في إحاطة هذه الدخلة ويستمر بعد ذلك ليحيط الأجزاء العلوية لهذا البروز الحجري عند الواجهة الخارجية للمحراب، وكأنه يربط جميع الأجزاء بعضها ببعض لتظهر للعيان كوحدة واحدة مترابطة في شكل فني جميل.

يعلو القسم السابق شرفة حجرية محمولة على حطات من المقرنصات ذات الدلايات تتكون من خمس حطات يبلغ ارتفاعها نحو المترين، وللشرفة سور حجري مزخرف بزخارف هندسية مقسمة إلى أربع أضلاع تفصل بين الألواح الحجرية (الشقق) لهذه الأضلع ٤ قوائم (فواصل)، فوق كل منها بابة (رمانة Pomegranate Shape)، وهذه الشرفة تقع حافتها السفلى عند نهاية جدار المسجد، ثم يرتفع بعد ذلك البروز الحجري ليرتفع عن مستوى جدران المسجد بخمسة أمتار تقريبا، مكونا شكل عقد مدائني بطاقية مضلعة وريشتان جانبيتان شغل ما بينهما بحنيتين أشبه برجلي مروحتين، كما يستمر الجفت اللاعب السابق ذكره ليحدد العقد وينتهي بميمة دائرية فوق الصنجة المفتاحية للعقد، ويتخلل هذا العقد فتحة تسمح للدخول للشرفة، ثم يرتفع بعد ذلك هذا البروز وينكسر ليأخذ الشكل الناقوسي قبل أن ينتهي برأس يماثل جوسق المآذن البصلية (القلة المقلوبة) وهي مضلعة إلى ثمان أضلاع كتب في الجزء الأوسط الأعرض منها في أربع أضلاع لفظ الجلالة (الله) والأربع أضلاع الأخرى كتب لفظ (أكبر) على التوالي بالتبادل، وهكذا تقرأ

(الله أكبر) أربع مرات من الأربع جهات متتالية، وأخيرا يتوج ذلك خوذة معدنية تنتهي بهلال دائري.

٢.٢. الواجهة الخارجية للضريح: (انظر صورة رقم ٨)

وهو بروز تذكاري خارج عن سمت الواجهة بمقدار بسيط، وهذا البروز إرتفع عن علو جدران المسجد بنحو متر واحد فقط، فيبلغ بروز واجهة الضريح نحو ١١ مترا بدون الكورنيش والشرافات التي تبلغ إرتفاعها الـ١٤٠ سم وتماثل كل من كورنيش وشرافات جدران الواجهتين الجنوبية والجنوبية الشرقية.

وبهذه الواجهة نافذة ضخمة يبلغ إرتفاعها نحو ٦ أمتار وتبدأ حافتها السفلية على إرتفاع نحو المتر ونصف من سطح الأرض، وهي معقودة بعقد حدوي مدبب، ولها شباك حديدي مزين بأشكال هندسية من الخارج يصل حتى رجلي عقد الشباك، أما الجزء العلوي فهو مغطى بحجاب من الخشب الخرط، به أشكال هندسية، ومعشق بالزجاج الملون، ويربط بين رجلي العقد شريط كتابي بخط الثلث بخلفية بيضاء والكتابة بارزة باللون اللبني، وللشباك من الداخل مصراعين خشب مزينان بأشكال هندسية وبهما زجاج ملون.

ويحيط بالشباك جفت لاعب بميمات دائرية على أبعاد منتظمة إنقسمت إلى قسمين إنكسر أحدهما ليدور حول العقد الحدوي ليكون فوق صنجته المفتاحية ميمة كبيرة كتب بها اسم المنشئ بخط الثلث، واستمر الجزء الآخر من الجفت اللاعب ليكون مستطيلا فوق العقد قسم إلى ثلاث أقسام، القسم الأوسط أكبرهم وهو مستطيل أفقي، طليت خلفيته باللون الأبيض ونقش به بالحفر البارز كتابات قرآنية، بينما الجزئين الآخرين على اليمين واليسار فهما مستطيلان أقل حجما رأسيان، طليت خلفيتهما أيضا باللون الأبيض وجاءت نقوشهما بالحفر البارز باللون اللبني أيضا ولكن هذه المرة النقوش هي نقوش هندسية وليست كتابية، وجاءت النقوش في كوشتي العقد بالحفر البارز بنفس لون الحجر الأصلي على هيئة نقوش هندسية.

يظلل أعلى الضريح، رفرف خشبي، به أشكال تحاكي رؤوس المسامير القبب بارزة وملونة باللون اللبني، وأشكال لوزية بارزة ملونة باللون اللبني، وبه مزاريب معدنية على شكل رأس طائر، أما عيون رؤوس هذه الطيور فهي مزينة بأحجار أغلب الظن أنها من أحجار العقيق التي أهداها الإمام يحيى لشيخ العروبة، والرفرف محمول على كوابيل خشبية.(انظر صورة رقم ٩ - ١٠)

يؤطر واجهة الضريح من الأعلى إزار هندسي، وهو يعتبر إمتداد للإزار أعلى النافذة الجنوبية بالواجهة الجنوبية الشرقية السابق الإشارة إليها (انظر صورة رقم ١٢)، يليه كورنيش الشرفات، فالشرفات وهي تماثل تماما الشرفات التي تعلو الجهة الجنوبية والجنوبية الشرقية (انظر صورة رقم ١٦ ب)، وبالطبع مغايرة لشرفات المدخل الرئيسي(انظر صورة رقم ١٦ أ).

٣. الجهة الشرقية: (انظر جدول صور رقم ٤)

وهي الجهة المطلة على شارع الكورنيش الرئيسي (البحر الأعظم)، وتمثل الجهة الخارجية لصالة صلاة السيدات، وهي عبارة عن طبقة من مستويين، المستوى السفلي بها ثلاثة أعمدة مربعة بها زخارف هندسية (انظر صورة رقم ١٣ – ١٤)، يعلوها تاج مقرنص من ثلاث حطات من المقرنصات، ويزين أعلا التاج شرفات ذات أوراق ثلاثية (انظر صورة رقم ١٦ د)، ويعلو العقد طبلية حجرية. ويسد بين الأعمدة مشبكات معدنية ونوافذ حديدية بها زجاج أصفر اللون من النوع الخشن حتى لايسمح بالرؤية، وبين العمود الأول والثاني من الجهة الشمالية يوجد الباب الحديدي لصالة صلاة السيدات وبه أيضا زجاج أصفر اللون خشن.

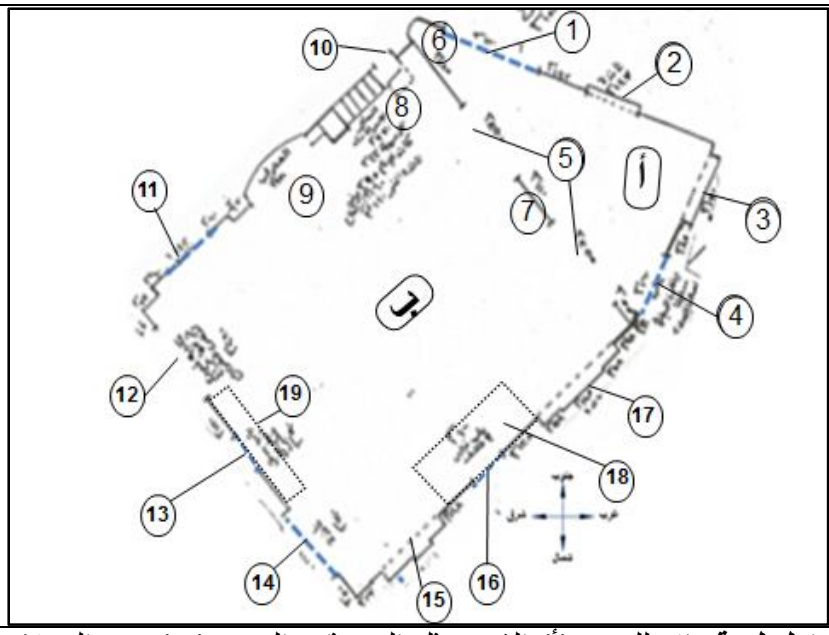
أما المستوى الأعلى فبه ثلاث شبابيك علوية ذات عقود مدببة، ويعلو كل ما سبق كورنيش شرفات، يعلوه شرفات مخالفة لكل من سبقها من شرفات، وهي أقل حجما وذات أوراق ثلاثية (انظر صورة رقم ١٦ ج)

بذلك نجد أن المعماري في هذا المسجد حاكى الفنون المملوكية، فبنى أسطح الواجهات الخارجية في مداميك مشهرة وجعلها تنقسم إلى مجموعة من الحنايا الرأسية غير العميقة عملت فيها شبابيك سفلية وقمريات علوية تتوجها صفوف متعددة من المقرنصات، وأثرى ذلك بالزخارف الكتابية والهندسية المنقوشة داخل هذه الحنايا.

ثانيا: الوصف الداخلي للمسجد:

وسوف يقسم هذا القسم إلى ثمانية أجزاء، ردهة المدخل، وبيت الصلاة وهو الصالة الرئيسية للصلاة، والضريح، وصالة صلاة السيدات، والميضأة القديمة، والممر الخلفي، والدرج، فالميضأة الحديثة

المدخل وصالة الصلاة الرئيسية بالمسجد



تخطيط رقم ٢: للجزء (أ) الذي يمثل الردهة، والجزء (ب) بيت الصلاة.

م	الشرح	م	الشرح
١.	الباب الرئيسي	٢.	شباك الردهة
٣.	شباك مسمط	٤.	الباب المؤدي للميضأة القديمة
٥.	فتحتي العقدين المؤديان إلى بيت الصلاة	٦.	شطف الزاوية، وبه دولاب خشبي
٧.	الجدار بين العقدين حيث يوجد أرفف خشبية	٨.	المنبر الحجري ذو الدرابزين الخشبي
٩.	المحراب الرخامي	١٠.	النافذة الجنوبية على يمين المحراب
١١.	النافذة الشرقية على يسار المحراب	١٢.	الفتحة المعقودة المؤدية للضريح
١٣.	الباب الخشبي المؤدي للضريح	١٤.	نافذة بين بيت الصلاة وصالة صلاة السيدات
١٥.	النافذة الشمالية المطلة على الممر الخلفي	١٦.	باب خلفي لبيت الصلاة من الجهة البحرية
١٧.	النافذة الغربية المطلة على الممر الخلفي	١٨.	الشرفة الخشبية العلوية أعلى الباب البحري
١٩.	الشرفة الخشبية العلوية أعلى باب المئذنة الشمالي الشرقي		

جدول رقم ٣

أ- ردهة المدخل:(انظر جدول صور رقم ٥)

يقودنا باب الدخول إلى ردهة مثلثة، يبلغ طول الضلع الجنوبي حيث يوجد باب الدخول الرئيسي ٦.٤٠ متر تقريبا، أما الضلع المقابل فاتجاهه شمالي شرقي ويبلغ طوله ٨.٧٠ متر ويلتقيان هذان الضلعان بشطف زاوية، ويبلغ طول الضلع الثالث ٤.٢٥ متر وهو في الاتجاه الشمالي الغربي، وبذلك تبلغ مساحة هذه الردهة نحو ١٣ متر٢.

يشغل باب الدخول الجزء الشرقي من الجدار الجنوبي وقوام زخرفة مصراعي الباب الخشبي بكل منهما أربع حشوات مربعة بها زخرفة المفروكة، يعلو الباب عتب من صنجات حجرية معشقة من خطوط منحنية، أعلاها نفيس به كتابات عربية بخط الثلث محفورة بالحفر البارز مطلية باللون البني، يعلوها عقد عاتق من صنجات حجرية، يعلو هذا الباب نافذة مغطاة بحجاب من الجص المخرم بزخارف نباتية وهندسية متداخلة، ومعشقة بالزجاج الملون باللون الأحمر والأصفر والأخضر والأزرق.

على جانبي الباب حنيتين متماثلتين، حنية (Niche, Apse) من كل جانب، وهي معقودة بعقد مدائني عبارة عن طاقية مدببة ومضلعة، بينما الفصين الجانبيين مقرنصين، ويشغل الجزء السفلي من الحنية غرب الباب مكتبة خشبية بدرفة مقسمة إلى ثلاث أجزاء زجاجية مخزن بها كتب مختلفة (انظر صورة رقم ٢٠)، بينما الجهة الشرقية من الباب فقد تم سد كل الجزء خلفه بباب خشبي لتستخدم الزاوية كدولاب تخزين وقد دخلت الحنية الشرقية داخل هذا الجزء المغلق (انظر صورة رقم ٢١).

يقع في غرب هذا الجدار الجنوبي شباك حديد، له مصراعين خشبيين مزخرف النصف السفلي منها بزخارف الطبق النجمي، بينما الجزء العلوي منها زجاجي، يعلوها عتب من صنجات حجرية معشقة بخطوط منحنية فوقها نفيس به كتابات عربية بارزة بخط الثلث يعلوه عقد عاتق من صنجات حجرية، أعلى هذه النافذة قمرية بعقد حدوي مدبب، بحجاب من الجص معشق بالزجاج الملون بأشكال نباتية وهندسية، ويحد جفت لاعب بميمات دائرية أعلى النافذة السفلية والعتب والعقد العاتق ويضيق بعد ذلك ليحد القمرية العلوية وينتهي بميمة كبيرة فوق الصنجة المفتاحية للقمرية يتوسط تلك الميمة نتوء نصف دائري.

الجدار الشمالي الغربي يتخلله باب خشبي في أقصى اليمين (عند الركن الشمالي)، وبه زخارف هندسية مستطيلة (قائمة ونائمة) رأسية وأفقية، مطلي باللون البني من جهة الردهة واللون الأبيض من الجهة الأخرى، يعلوه عتب من صنجات حجرية معشقة بخطوط منحنية فوقها نفيس به كتابات عربية بارزة بخط الثلث يعلوه عقد عاتق من صنجات حجرية.

على يسار الباب السابق ذكره، دخلة تماثل حجم الشباك بالجدار الجنوبي يعلوها قمرية مصمطة تماثل أيضا القمرية التي تعلو النافذة الجنوبية ويحيطهما جفت لاعب بميمات دائرية كسابقتها تماما، إلا أنها هذه المرة مصمطة وليست مفتوحة على الخارج، حيث أن الجهة الأخرى هي الميضأة القديمة للمسجد والتي أصبحت الآن قاعة صلاة خلفية.

أما الضلع الثالث الذي يقابل باب الدخول والذي يقع في الجهة الشمالية الشرقية للردهة فهو عبارة عن جدار بطول ٨.٧٠ مترا تقريبا، يتخلله فتحتين كبيرتين معقودتين بعقدين حدويين مدببين متماثلين يحمل رجلي العقدين حرمدانعلى شكل مروحة بذيل مقرنص، يبلغ عرض كل فتحة نحو المترين والنصف ويفصل بنهما كتف بعرض متر وعشرة سنتيمترات.

ولقد تم الإهتمام بتهوية هذه الردهة ووضع بكل جدار بها مروحة حائطية.

ب- بيت الصلاة: (انظر جدول صور رقم ٦)

وهي قاعة مستطيلة الشكل أقرب إلى المربع تبلغ مساحتها ٨٣ متر٢ تقريبا، حيث يبلغ طول جدرانها الجنوبية الشرقية والشمالية الغربية نحو ٩.٥ مترا، بينما يبلغ طول جدرانها الشمالية الشرقية والجنوبية الغربية نحو ٨.٧٠ مترا.

لهذه الصالة ثلاث واجهات متشابهات تنقسم كل منها إلى ثلاث دخلات، وهي على مستويين وتتشابه في العمارة والزخارف، وتتسم بالسيمترية الشديدة فمانراه على اليمين يكرر على اليسار، أما الجهة الرابعة فهي الفاصلة بين ردهة الدخول وبيت الصلاة وقد سبق الإشارة إليها عند وصف الردهة (انظر صورة رقم ٣١)، إلا أنه يوجد عند الدعامة التي تتوسط الفتحتين من الداخل مكتبة خشبية يبلغ عرضها ١.١٠مترا ويبلغ إرتفاعها ٢.٧٠مترا، وبها بعض المصاحف والكتب (انظر صورة رقم ١٧).

يؤطر أعلى جدران هذه الصالة من كل الجهات كورنيش مقرنص من حطتين، أسفله يوجد شريط كتابي مذهب، مكون من عشر بحور كتابية، مكتوبة بخط الثلث المشكل، ثلاث بحور في كل من الجهة الجنوبية الشرقية والشمالية الغربية، وبحرين في كل من الجهة الجنوبية الغربية والشمالية الشرقية.

يلاحظ أنه قد تم وضع أجهزة تكييف (إسبليت)، فوق العقود العاتقة بكل من الجهة القبلية والبحرية للمسجد، كما تم وضع مراوح حائط إثنتين في كل من الجدار البحري والشمالي الشرقي وثلاثة بجدار القبلة، وواحدة بالجدار الجنوبي الغربي عند الركن الجنوبي، بالإضافة إلى ثلاث مراوح سقف للتهوية والتلطيف من درجة الحرارة في شهور الصيف.

كذلك تم توفير ثلاجة (براد) مياه سبيل في الصالة الرئيسية، وهي ما تعرف بـ(الكولدير) عند العامة، وهي موضوعة عند الجدار الشمالي الشرقي قريبا من باب المئذنة.

- السقف: (انظر صور رقم ٢٥-٢٦)

ويعلو هذه الصالة سقف مقسم إلى ثلاثة أقسام بكمرات طولية بين الجدارين القبلي والبحري، قسم القسمين الجنوبي الغربي والشمالي الشرقي إلى مستطيلين بينما قسم القسم الأوسط إالى ثلاث مربعات، يؤطر كل الكمرات من جميع الجهات كورنيش مقرنص من حطتين، يوجد أسفل زاوية الكمرة في الجدار الجنوبي الغربي والشمالي الشرقي كابولي على شكر مروحة ربعي دائرة ينتهي بذيل مقرنص، بينما الكمرتين أعلى يمين ويسار المحراب في الجدار القبلي، وكذلك الكمرتين أعلى يمين ويسار الباب بالجدار البحري، فأسفلهما كابولي طويل مضلع مثبت على قائمين أحدهما أفقي والثاني رأسي على جانبه لوحتان تزينهما زخارف نباتية، وينتهي بذيل مقرنص أسفل القائم الرأسي، وأسفل هذا الذيل على القائم الرأسي أيضا لوحة زخرفية بالحفر البارز.

تغطي المربع الأوسط بالسقف شخشيخة مرتفعة مثمنة، في رقبتها في كل من الأضلع الشمالية والجنوبية والشرقية والغربية بشبابيك خرط مستطيلة ومعشقة بالزجاج الملون، يعلو كل منها ثلاث دوائر متتالية مسمطة.

بينما تخلل الجهات الجنوبية الشرقية والشمالية الغربية والشمالية الشرقية والجنوبية الغربية نوافذ أكبر حجما لكل منها مصراعين خشب مركب به زجاج ملون وزخرفة المفروكة، وأسفل كل نافذة شكل بارز يحاكي زهرة اللوتس.

يعلو كل نافذة شكل شبه منحرف متساوي الساقين مشبك بالخشب الخرط بأشكال هندسية (الطبق النجمي) والزجاج الملون باللونين الاصفر وهو يغطي الترس، والأزرق يغطي الكندة.

يتوج كل ذلك في قطب الشخشيخة توجد قمرية دائرية مشبكة بالخشب الخرط والزجاج الملون، وهي على شكل الطبق النجمي، بترس في الوسط كسر للأسف زجاجه، بينما زجاج الكندات كسر جزء منه فقط وهو باللون الأزرق، وزجاج بيت الغراب بالأحمر وجاء زجاج بيت السقط باللون الأصفر ليشكل كل ما سبق تحفة فنية تعلو سقف هذا المسجد وتكسر من حدة الإضاءة.

ب- ١- جدار القبلة: (انظر صورة رقم ٢٣-٢٤)

ينقسم جدار القبلة (الجنوبي الشرقي)، إلى دخلتين جانبيتين وبروز في الوسط، أما الدخلتان فهما شبه متماثلتان، وهما معقودتان بعقد مدبب بصنجات مشهرة، يوجد تحت رجلي هذا العقد كابولي مروحة، ويحيطه جفت لاعب بميمات دائرية ينتهي بميمة كبيرة أعلى الصنجة المفتاحية للعقد، ويشغل أسفل الدخلة شباك حديدي ضخم يغلق عليه درفتين خشبيتين يشغل الجزء السفلي منها زخارف على هيئة الطبق النجمي أما الجزء العلوي بها فهو بالزجاج الذي يسمح بدخول الضوء للإنارة، يعلو هذا الشباك عتب بصنجات حجرية معشقة بخطوط منحنية، أعلاها نفيس به كتابات عربية بالخط الثلث البارز باللون البني، يعلوه عقد عاتق من

صنجات حجرية ويحيط بكل من الجزء العلوي من الشباك والعقد العاتق جفت لاعب بميمات دائرية، أعلى الشباك يوجد قمرية مغطاة بأحجبة من الجص المعشق بالزجاج الملون ويحيط بها جفت لاعب بميمات دائرية أيضا، يعلو ذلك شريط كتابي مطلي أرضيته باللون الأبيض أما الكتابة فجاءت باللون الذهبي بخط الثلث، يتوج كل ما سبق كورنيش مقرنص من حطتين.

ولقد توسط الشباك على يسار المحراب الدخلة الخاصة به، بينما تم إزاحة الشباك في الدخلة على يمين المحراب إلى أقصى الجهة اليمنى من الدخلة، كما يبلغ عرض الشباك بجانب المحراب ١٢٠سم، بينما يبلغ عرض الشباك في الجهة الأخرى ١٤٣سم، وذلك حتى يتسنى وضع حنية المنبر بجانبه في الجدار بأقصى يسار الدخلة، ويوجد أسفل النافذة على يسار المحراب أرفف خشبية ليضع المصلون بها أحذيتهم.

- المنبر: (انظر صورة رقم ٢٤)

لقد تم بناء المنبر من الحجر ومن نفس المداميك التي تم بها بناء المسجد، وهو منبر صغير ملائم لمساحة هذا المسجد الذي لم يتجاوز مساحة بيت الصلاة به الـ٨٣متر٢ ، وهو عبارة عن ٧درجات، الدرجة السابعة هي أعرضهم وأكبرهم وهي حيث يقف الإمام لإلقاء الخطبة، ويبلغ عرضها نحو ٩٤سم وإرتفاعها ١٦٠سم، وهي ترتكز على ثلاث حطات من المقرنصات، وخلفها في الجدار حنية بعقد مدائني يبلغ ارتفاعها نحو ٢.٧٥متر، وزين فص عقدها العلوي بخوط مضلعة، والفصين الجانبين بهما شكل القوقعة وتوسطهما شكل محراب محفور بالحجر.

لهذا المنبر درابزين خشبي ليحمي الصاعد من السقوط، وهو عبارة على مدادتين احداهما علوية والأخرى سفلية تملأ المساحة فيما بينهما قوائم وبراميق خشبية(Baluster)، تقوم في أركانها بابات (رمامين) خشبية أيضا.

- المحراب: (انظر صورة رقم ٢٤)

والمحراب مجوف بصدر مقرنص من ثلاث حطات، يبلغ اتساعه نحو ٢.٢٠متر، وإرتفاع عقده ٣.٧٥متر، وإرتفاعه حتى أعلى الصدر المقرنص نحو ٥متر.

وهو متوج من أعلى بعقد مدبب ويتقدم حنية المحراب دخلة متوجه بعقد مدبب محمولة على عامودين مثمنين، بواقع عمود بكل جانب، العامودان لهما تاجان مقرنصان وقاعدتا العامودان على شكل ناقوس مقلوب مضلعة لثمان أضلع، وهما من الرخام الأبيض.

ويكسو المحراب كسوة رخامية ملونة تبدأ من أسفل بأشرطة رخامية متبادلة غائر وبارزة، جاءت البارزة باللون الأبيض، بينما الغائرة فجاءت باللون الأسود والأحمر بالتبادل، وإلتقت الأشرطة البيضاء البارزة في شكل عقود ثلاثية تحصر بينها أشكال مثلثة صغيرة مقلوبة باللون الأحمر.

ويعلو الكسوة السفلية حشوة مستطيلة مزخرفة بالخطوط الزيجزاج وهي ملونة يجمع بين أسلوب الأبلق والمشهر على التوالي.

يعلو الجزء الأوسط من المحراب، شريط كتابي بالحفر البارز بخط الثلث يقع تحت رجلي عقد المحراب مباشرة ويصل بينهما، وبه قول الله تعالى:"قد نرى تقلب وجهك في السماء، فلنولينك قبلة ترضاها"[٢٦]، وهي بالرخام الأبيض.

أما بين رجلي عقد طاقية المحراب فيوجد صف من المحاريب الصغيرة متعددة الألوان جاءت أكتافها باللون الأبيض، بينما جاءت حنياتها باللونين الأسود والأحمر بالتبادل، وأخيرا جاءت زخرفة الطاقية على شكل خطوط الزيجزاج باسلوب الأبلق والمشهر على التوالي.

يحدد عقد المحراب جفت لاعب بميمات دائرية وقد برز نتوء دائري من الميمة الكبرى التي تعلو الصنجة المفتاحية للمحراب طليت باللون الفيروزي، وقد انقسم الجفت اللاعب عند زاويته السفلية ليرتفع للأعلى مددا أيضا الإطار المستطيل الذي يضم كوشتي عقد المحراب.

شغلت كوشتي عقد المحراب زخارف نباتية متداخلة باللون الأبيض على أرضية سوداء، وتوسط الكوشتين جامتين، بواقع جامة واحدة بكل كوشة، يتوسطها لفظ الجلالة (الله) بالخط البارز المذهب، وقد توج بروز المحراب من الأعلى كورنيش منحني.

- البرواز أعلى المحراب: (انظر صورة رقم ٢٣)

يعلو الكورنيش السابق ذكره، برواز به قول الله تعالى:"فلنولينك قبلة ترضاها"[٢٧]، وللوهلة الأولى يتبادر للذهن أنه تكرار للآية التي جاءت محفورة ببدن المحراب، وأنه من الطبيعي وضعها هاهنا حيث كان الفنان المسلم يوظف الآيات المناسبة لكل مكان بالمساجد وغيرها من المنشآت، إلا أنه بالتدقيق، نجد أنه بنفس البرواز كتب أن هذه القطعة التي وضعت بالبرواز ما هي إلا قطعة من كسوة الكعبة المشرفة لعام ١٣٤١هـ، وهي مكتوبة بخيوط الذهب والفضة على قطعة من القماش الحريري الأسود.

ويدل وضع هذه القطعة الغالية من كسوة الكعبة المشرفة في المسجد، على مدى إعتناء المنشئ بوضع الغالي والنفيس في هذا المسجد، وعدم بخله على غيره بالتمتع والنظر لهذه القطعة المباركة، كما أنه أضاف قدرا كبيرا للقيمة الوجدانية والمعنوية وكذلك الفنية والأثرية لهذا المسجد.

-

٢٦القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية ١٤٤.

٢٧القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية ١٤٤.

- اللوحة الرخامية أعلى المحراب: (انظر صورة رقم ٢٣)

وتوجدأعلى المحراب لوحة من الفسيفساء الرخامية متعددة الألوان، خرجت آية في الإبداع، وشملت كثير من العناصر الفنية الزخرفية الهندسية والنباتية بل والكتابية أيضا.

كتبت الآيات القرآنية في بحور كتابية باللون الأسود وتحيط باللوحة في شكل إطار كتابي بخط الفارسي، بينما قسمت اللوحة إلى ثلاث أجزاء رئيسية، الجزئين على الجانبين فيهما محرابين صغيرين مجوفين يكتنف كل منهما عامودين، وعقدي المحرابين مفصصين ويتدلى من قطب عقد كل محراب قنديل نحاسي صغير، ويوجد أعلى كل محراب وأسفله مستطيل به زخارف نباتية وكتابية، وأكاد أجزم أن أحد المحرابين يمثل محراب المسجد الأقصى والآخر يمثل محراب الحرم الخليلي، حيث كما سبق الإشارةكان زكي باشا يتمنى أن ينقش صورتين لكل من المسجد الأقصى والمسجد الخليلي بألوانهما الطبيعية على رخام ملون في مسجده ولكنه للأسف لم يقم بذلك كما تمنى، فنجد أنه في إحدى خطاباته لصديقه نبيه العظمة بالقدس الشريف قال له:" *...وأرجو إبلاغ سلامي للحاج أمين*[٢٨] *وإنني لا أزال منتظرا صورة المسجد الأقصى والحرم الخليلي بألوانٍ مثل الطبيعة- وقد مضى على طلبي أكثر من خمسة شهور (بس فقط).*

ولست أدري كم شهر يلزم لمجاوبتي، أم هل يجب أن أقطع الأمل من حصول هذه المجاوبة وصرف النظر عن نقش هاتين الصورتين المحبوبتين على رخام ملون في مسجدي أو الإلتجاء إلى شخص آخر."[٢٩] لذا فقد تم حفر هذين المحرابين بدلا من رسم المسجدين بالألوان الطبيعية كما كان يرغب شيخ العروبة.

أما الجزء الأوسط لهذه اللوحة فقد جاء على شكل مربع، يتوسطه جامة دائرية بها لفظ الجلالة (الله) بالخط الكوفي المضفربااللون الأحمر، يحيط بلفظ الجلالة نجمة مذهبة مثمنة الشكل، يخرج منها صنجات إشعاعية باسلوب المشهر، ويحيط بها دائرة بها زخارف هندسية، وفي الأربع جهات من الدائرة يخرج ثلاثة أرباع دائرة في قطب كل منها نتوء نصف دائري باللون الفيروزي وقد تكون هذه الأحجار من الأحجار التي أهداها له الإمام يحيى عندما زاره زكي باشا بصنعاء، أما الأربع كوشات فبهم زخارف نباتية متداخلة بالألوان الأحمر والأبيض والأسود.

---

[٢٨] ولد الحاج أمين الحسيني في القدس في عام1895 م، وهو الابن الثالث لطاهر الحسيني مفتي القدس الذي انتقل الى رحمة الله عام1908م، تولى رئاسة مؤتمر العالم الإسلامي - وهو الذي بدأ منذ عا ١٩٣١م بالقدس. موقع الموسوعة التاريخية الرسمية لجماعة الإخوان المسلمين، http://www.ikhwanwiki.com/index.php?title=%D8%B9%D8%A7%D8%A6%D9%84%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%A7%D8%AC_%D8%A3%D9%85%D9%8A%D9%86_%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%8F%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%8A ، ٢-٤-٢٠١٤.

[٢٩] الرعيل العربي الأول حياة وأوراق نبيه وعادل العظمة، مرجع سابق، ص ٢٣١.

ب- ٢- الجدار الشمالي الشرقي: (انظر صورة رقم ٢٧)

وهو مقسم إلى ثلاثة أجزاء كالواجهة السابقة، وهو طبقة من مستويين، يقع في أقصى اليمين فتحة معقودة بعقد دائري، تؤدي هذه الفتحة إلى ضريح المنشئ ولكنها سدت بمكتبة خشبية بضلفات زجاجية من الزجاج الشفاف، يصل إرتفاعها إلى مترين، وكأن المنشئ أراد ألا يفصله جدار بين المسجد وضريحه فأراد أن يكون أقرب إلى المصلين القائمين الراكعين الساجدين ليكونوا أنسا له، أولتصل حسنات صلاتهم ونور قراءتهم لآيات الذكر الحكيم لقبره، وكأنه هنا يذكرنا بعبدالرحمن كتخدا عندما جعل قناة حوض غسل ألواح كتابة أطفال الكتاب الذي أنشأه تصل إلى قبره، وكما فعل الأمير طيبرس بوضع ضريحه في ركن مدرسته الذي أقامها بالأزهر فلم يبن جدار فاصل لضريحه تقربا لله بهذا العمل الذي يرجوا أن يشفع له عند الرحمن الرحيم.

أما الدخلة على الجانب الآخر، فهي دخلة تماثل تماما الدخلة التي على يمين المحراب، إلا أن عقدها مدبب ذو مركزين وليس مركز واحد، كما أنه لا يوجد أي كوابيل عند رجلي العقد.

في منتصف هذا الجدار نجد بابا خشبيا مكونا من ثلاثة درف، وهو باب المئذنة، عرض كل درفة ٣٠سم، وبها زخارف هندسية ونباتية بديعة. ويصعد للباب بدرجة واحدة إرتفاعها ٢١سم، ويبلغ إرتفاع الباب ٢.٢٥متر، ويبدأ على إرتفاع متر جفت لاعب بميمات دائرية في تحديد الباب لينتهي بميمة دائرية بها نتوء حجري دائري، وهذا الباب يفضي على درج المئذنة ويفتح على سطوح المسجد (انظر صورة رقم ٤٣ و٤٤).

أعلى الباب يوجد شرفة من الخشب الخرط محمولة على أربع كوابيل مروحة خشبية، بهذه الشرفة فتحة معقودة بعقد مدبب بصنجات مشهرة، يحدده جفت لاعب بميمات دائرية بعلوم ميمة كبيرة تعلو الصنجة المفتاحية للعقد، ويعلوه الكابولي أسفل الكمرة التي بالسقف. وهذه هي شرفة المئذنة وهي تفتح على بيت الصلاة حيث يقف بها المؤذن للآذان بجانب ضريح المنشئ مباشرة، وكأن المنشئ أراد أن يؤنسه صوت الآذان في قبره أيضا، وهي شرفة مئذنة فريدة من نوعها وخاصة أنها تفتح داخل المسجد وليس خارجه(انظر صورة رقم ٤٣ و٤٤).

على جانبي الباب رنكين متماثلين للمنشئ، وشرحها كالتالي:

الرنك: (انظر الصورتين رقم ٢٧-٢٨)

والرنك يتكون من ثلاث أقسام ويسمى كل قسم أفقي (شطبا)، وعلى خلاف الرنوك المملوكية فقد كان الشطب الأسفل هو أكبرها وليس الأوسط كما جرت العادة.[٣٠]

٣٠ريهام مجدي (٢٣ – ٧ - ٢٠١٢)، بحث في الرنوك على المعادن، موقع عشاق الحضارة والآثار http://civilizationlovers.wordpress.com/2012/07/23/%D8%A8%D8%AD%D8%AB-

وقد إشتمل على كلا من الكتابة والرموز الدالة على وظيفة صاحب الرنك، وحوى الرنك خمسة رموز تشير كلها إلى الكتابة وهي:

- المقلمة؛ وكانت على شكل مستطيل تشير إلى الأقلام التي كانت تحملها.
- القلم، وهو على شكل القلم البوص الذي كان يستخدم قديما في الكتابة، بل وحتى يومنا هذا يستخدمه الخطاطون المتخصصون.
- المدية؛ أي السكين التي تبرى بها الأقلام[٣١].
- حامل الكتاب، وهو يماثل حامل المصاحف في يومنا هذا.
- كتاب مفتوح، موضوع على الحامل السابق ذكره.

كتب بالشطب الأعلى حرفي النون متقابلين ومتداخلين، وهو الحرف الذي يعرف به الدواة لقوله تعالى:"نون والقلم وما يسطرون"[٣٢] أما الشطب الثاني فقد حوى المقلمة ووضعت بشكل أفقي، وأخيرا في الشطب الأسفل والأكبر وضع في المنتصف (حامل الكتاب) وقد نقش بالحفر الغائر على حامل الكتاب جملة (عَـلم بالقلم) ووضعت الفاتحة فوق حرف العين، وفوق الحامل (كتاب مفتوح)، وعلى جانبيه (المدية) من الجهة اليمنى و(القلم) من الجهة اليسرى،. وبهذا يعتبر هذا الرنك من أكثر الرنوك تركيبا، فهو رنك به ثلاث أقسام، وأكثر من كتابة، وخمس رموز تدل على الكتابة.

هذا الرنك يذكرنا برنك الدوادار في العصر المملوكي[٣٣]، وقد تم حصر سبع عشر آلة كتابة توضع بالرنك وهي؛ المزبر وهو القلم، والمقلمة، والمدية، والمقط، والمجرة، والليقة، والمرملة أو المتربة، والمنشاة، والمنفذ أو المخرز، والملزمة والمفرشة، والممسحة، والمسطرة، والمصقلة وهي آلة التي يصقل بها ماء الذهب بعد عملية تسخينه ليصبح سائل سهل الكتابة على الورق اوالتزويق اوالتذهيب للمخطوطا[٣٤]، والمهرق أي القرطاس، وأخيرا المسن.[٣٥] ولم يتم إكتشاف معنى رموز هذا الرنك إلا عام ١٩١٨م عندما استطاع عبدالحميد مصطفى أن يثبت بما لايقبل

%D9%81%D9%89-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%86%D9%88%D9%83-%D8%B9%D9%84%D9%89%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%A7%D8%AF%D9%86/ ، (١٤ – ٥ – ٢٠١٤)

٣١كريم نصيف الجميلي ، أدوات الكتابة في المخطوطات وتطورها، موقع مؤسسة النور للثقافة والإعلان، http://www.alnoor.se/article.asp?id=110929 ، (١٤ – ٥ – ٢٠١٤)

٣٢القرآن الكريم، سورة القلم، آية ١.

٣٣مايسة محمود داوود، الرنوك الإسلامية، مجلة الدارة، العدد السابع والعشرون، الرياض، ١٤٠٢هـ، ص ٣١.

٣٤كريم نصيف الجميلي، مرجع سبق ذكره.

http://www.alnoor.se/article.asp?id=110929#sthash.pXuxRHJg.dpuf

٣٥أحمد عبد الرازق أحمد (د.ت)، الرنوك الإسلامية،ص ٩٨.

الشك أن هذا الشعار يمثل الدواة رنك الدوادار، بل كان يعتقد قبل ذلك أن هذه العلامة هيروغليفية أو تعني الوجهين البحري والقبلي.[٣٦]

مما سبق يتضح أن هذا الرنك يعتبر من (الرنك الوظيفي المركب)، حيث إحتوى على عدة علامات تشير إلى وظيفة صاحبه موزعة على عدة شطوب، والرنك كان فى الاصل يمنحه السلطان ويعتبر فى هذه الحالة امتيازا شخصيا ولكن مع ازدياد عدد الامراء والقواد الحربيين فإن اختيار الرنوك قد ترك لتقدير الامراء انفسهم.[٣٧]

وهكذا يظهر هذا الرنك على جانبي باب المئذنة، مدى إعتزاز المنشئ بنفسه وبدوره وعمله، وكأنه أعطى لنفسه بجانب ألقابه التي كان قد حصل عليهابالفعل، وهي (باشا)، و(شيخ العروبة)، و(أمين التراث العربي)، إلا أنه أبى إلا أن يمنح لنفسه رنكا خاصا به متبعا بذلك من سبقه من كبار رجال الدولة في العصر المملوكي، محييا بذلك تراث العرب الغابر على أرض الواقع، وكأنه أضاف لما سبق من ألقاب لقب (دوادار)، وهو لقب له قدره ومقامه العالي منذ العصر المملوكي والمقصود به الموكل بدواة السلطان، فكان الدوادار عادة يختار من بين أهل عصبية السلطان لأنه كان يعول عليه ويثق به، وقد إختلف المؤرخين المسلمين في مرتبة هذه الوظيفة ما بين الثامنة والسابعة والرابعة بعد السلطان، بينما ذهب الرحالة الأجانب الذين زاروا مصر في نهاية القرن العاشر الهجري/الخامس عشر الميلادي، إلى وضعها في المرتبة الثانية بعد السلطان.[٣٨]

ب – ٣- الجدار الشمالي الغربي: (انظر صورة رقم ٢٩-٣٠)

يتكون هذا الجدار كسابقيه من ثلاثة أقسام، الدخلتان على اليمن واليسار تطابقان تماما الدخلة التي تقع على يسار المحراب في جدار القبلة[٣٩]، إلا أنه لايوجد تحت النوافذ هذه المرة الأرفف الخشبية التي يوضع عليها الأحذية، ولكن بدلا منها وضعت دكتين خشبيتين أسفل كل نافذة بهما زخارف هندسية (انظر صورة رقم ٢٩).

الجزء الأوسط من هذا الجدار عبارة عن باب خلفي ذو عقد مدبب بصنجات مشهرة يحيط به جفت لاعب بميمات دائرية على أبعاد منتظمة إنقسمت إلى قسمين إنكسر أحدهما ليدور حول العقد الثلاثي ليكون فوق صنجته المفتاحية ميمة كبيرة بها نتوء دائري، واستمر الجزء الآخر من الجفت اللاعب ليكون مستطيلا فوق العقد المدائني وضع به كتابات عربية بخط الثلث، وعلى جانبي المستطيل الكتابي شكل

٣٦أحمد عبد الرازق أحمد، المرجع السابق، ص ١٠٠.

٣٧ريهام مجدي، مرجع سبق ذكره.

٣٨المرجع السابق، ص ص ٣٩-٤٠.

٣٩انظر الشرح في الجزء (ب-١-)

يحاكي رأس المسمار القبب بارز، أما الكوشتين فقد تم زخرفتهما بزخارف نباتية متداخلة بالحفر البارز.

يعلو الباب البحري لصالة الصلاة شرفة (بلكونة) حجرية محمولة على زوج من الكابولي بدرابزين من الخشب الخرط، ويؤدي لها باب معقود بعقد مدبب ذو مركزين، يفتح على غرفة صغيرة يصعد إليها عن طريق الدرج بالممر الخلفي الذي يؤدي لها ولا يؤدي إلى سطوح المسجد،ولهذه الغرفة نافذة من الجهة الجنوبية الغربية تطل على الميضأة القديمة التي أصبحت صالة خلفية للصلاة الآن، (انظر صورة رقم ٣٧ و٣٨)، والكابولي تحت الشرفة الخشبية يتكون من ثلاثة أقسام منها مدماكين متدرجين بزوايا قائمة ثبت فيهما كابولين ربع دائرة، وإنتهى القسم الثالث منها بمقرنص سفلي، أعلاه لوحتان تزينهما زخارف نباتية من الوجهين، والزخارف باللون الذهبي على أرضية بيج (بني فاتح).

ج- الضريح: (انظر جدول صور رقم ٥)

يقع في الركن الجنوبي الشرقي من صالة الصلاة الرئيسية، ولا يفصلهما إلا مكتبة خشبية بدرف زجاجية، ولايمكن الدخول إليه إلا بإزاحة المكتبة الخشبية من مكانها، والضريح به التركيبة الرخامية (انظر صورة رقم ٣٥-٣٦)، التي دفن تحتها منشئ المسجد شيخ العروبة أحمد زكي باشا كما يخبرنا المؤرخ المشهور (الزركلي):

"ودفن في قبر أعده لنفسه في الجيزة" [٤٠]

والضريح عبارة عن شبه منحرف أقرب لأن يكون مستطيلا، يبلغ طول الجهة الجنوبية الغربية ٣.٨٠ متر، والجهة الجنوبية الشرقية ٥.٥٠مترا، والشمالية الشرقية ٣.١٥مترا، وأخيرا الشمالية الغربية نحو ٤متر.

بالضريح ثلاث نوافذ متماثلات من كل من الجهة الجنوبية الشرقية (جهة القبلة)، والجهية الشمالية الشرقية، والشمالية الغربية، ولكل نافذة مصراعين من الخشب، وبالجزء الأسفل زخرفة المفروكة، والجزء الأعلى به زجاج ملون، والنوافذ معقودة بعقد حدوي مدبب، يصل ما بين رجلي العقد شريط كتابي بخط الثلث الذهبي البارز على خلفية بيضاء، وبالعقد حجاب بخشب الخرط المعشق بالزجاج الملون وبه أشكال هندسية، يحيط بأعلى العقد جفت لاعب بميمات دائرية ينتهي بميمة كبيرة أعلى الصنجة المفتاحية للعقد طليت باللون الأخضر وتوسطها كتابة عربية مذهبة (انظر صورة رقم ٣٢-٣٣).

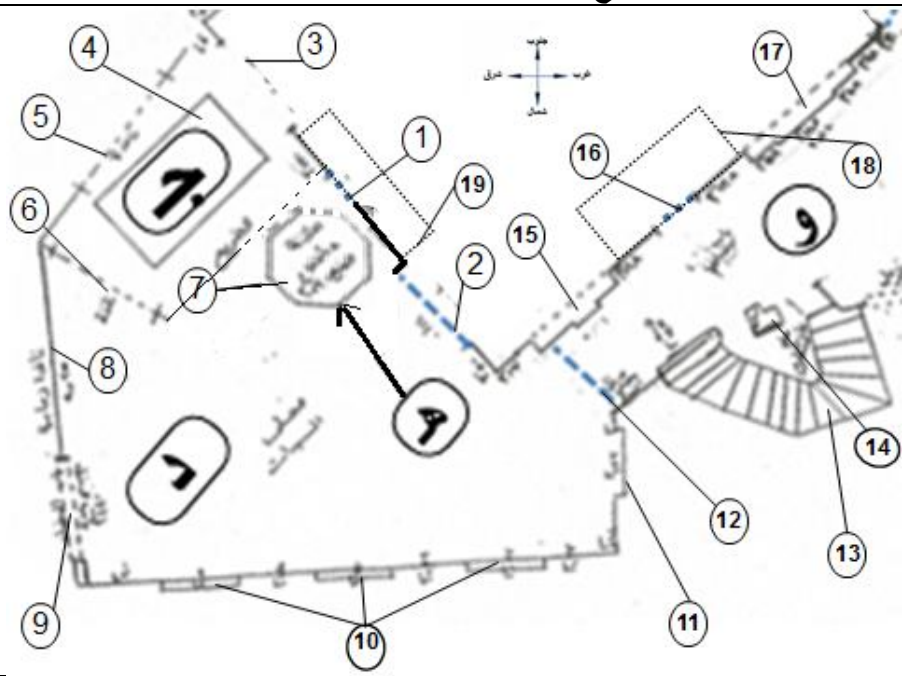
أما القبة، فقد كانت منطقة الإنتقال فيها عبارة عن ستة حطات من المقرنصات في كل ركن، التقت جميعها عند قطب القبة حيث رسمت جامة دائرية طليت باللون الأخضر، وكتب فيها بخط الثلث المركب الذهبي اللون اسم (أحمد زكي)، ووضعت حول قطب القبة ثمان لمبات لتنير الضريح حول اسم المنشئ (انظر صورة رقم ٣٤).

٤٠خيرالدين الزركلي، مرجع سبق ذكره، ص ١٢٧.

ولا يوجد أي مدخل أو باب لهذا الضريح، ولا يمكن الدخول إليه إلا بإزاحة المكتبة الخشبية من مكانها، وترجع أهمية هذا الضريح المعنوية أن به تراب من تراب غار حراء الذي كان يتحنث به رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو بمكة، فيخبرنا الجندي أن أحمد زكي باشاقد كلف الشيخ عبدالقادر الشبيبي أمين مفتاح الكعبة أن يرسل إلى غار حراء من يكنسه ويجمع كناسته ويحفظها في وعاء وقد حمل هذا فوضعه في القبر الذي أعده لدفنه تبركا.[٤١]

وقيل أن أحمد زكي كان ينزل إلى قبره في حياته، ويتمدد فيه ما يكون معه من كتاب أو جريدة، وكان إذا سئل لماذا تفعل هذا؟ يقول: "إن الموت حق ولا يخيفني أن يجيئني الموت قبل أن أنتهي قبل أن أنتهي من فرائضي الوطنية والأدبية."[٤٢]

الضريح وصالة صلاة السيدات بالمسجد



تخطيط رقم ٣: للجزء (ج) الذي يمثل الضريح، (د) صالة صلاة السيدات، (هـ) المئذنة، (و) الممروالدرج.

[٤١] الجندي، مرجع سابق، ص ٢٨٠. عن رشيد رضا، المنار – م ٣٤، ص ٧١٣.
[٤٢] الجندي، المرجع السابق، ص ٢٨٠.

م	الشرح	م	الشرح
١.	باب المئذنة يدخل على درج يصل إلى السقف	٢.	النافذة بين بيت الصلاة وصالة السيدات
٣.	العقد المفتوح بين بيت الصلاة والضريح	٤.	التركيبة الرخامية للقبر
٥.	النافذة الجنوبية الشرقية للضريح	٦.	النافذة الشمالية الشرقية للضريح
٧.	النافذة الشمالية الغربية للضريح	٨.	نافذة حديدية بها زجاج باتساع الجهة الشرقية
٩.	باب الدخول صالة السيدات من الخارج	١٠.	ثلاث دخلات بالجدار الشمالي لصالة السيدات
١١.	دخلة بالجدار الغربي لصالة السيدات	١٢.	باب دخول صالة السيدات من الممر الخلفي
١٣.	الدرج الموصل لأعلى المسجد	١٤.	دعامة بالممر الخلفي
١٥.	النافذة الشمالية المطلة على الممر الخلفي	١٦.	الباب الشمالي الغربي لبيت الصلاة
١٧.	النافذة الغربية المطلة على الممر الخلفي	١٨.	الشرفة الخشبية أعلى الباب الشمالي الغربي
١٩.	الشرفة الخشبية أعلى الباب الشمالي الشرقي		

جدول ٤

د- مصلى السيدات: (انظر جدول صور رقم ٩)

وهي قاعة مثمنة الأضلاع، لها واجهة على الشارع الرئيسي المطل على النيل مباشرة وهي الواجهة الشرقية للمسجد، وهذه الجهة يبلغ طولها ٦ أمتار ونظرا لعدم وجود شخشيخة بسقف هذه القاعة، فقد شغل كل هذا الجدار نوافذ حديدية مركب بها زجاج أصفر اللون، وبالجهة الجنوبية لهذا الجدار يوجد باب حديدي أيضا مركب به نفس الزجاج الأصفر.

الجدار الشمالي يبلغ طوله ١٠ أمتار، ويغطي النصف الأسفل من جدرانه أحجار تماثل الأحجار التي بنيت بها الصالة الرئيسية بنما النصف الأعلى من الجدران فقد بنيت بالآجر وطليت باللون الزهري الفاتح، بينما طلي السقف باللون الأبيض، وفي النصف الأسفل من هذا الجدار يوجد ثلاثة دخلات يبلغ عرض كل دخلة نحو ١٣٢سم، ويبلغ ارتفاعها نحو ١٥٠سم، وتبلغ المساحة الفاصلة بين كل دخلة والأخرى نحو ١٣٢سم، وقد وضعت رفوف خشبية بالدخلة الأولى من جهة الشرق، وبهذا الجدار مروحتين حائطيتين (انظر صورة رقم ٤٤).

أما الجدار الغربي فيبلغ طوله نحو ٤.٥٨متر، وبه دخلة واحدة فقط نكاثل سابقاتها في الجدار الشمالي، وهو على نفس طراز الجدار الشمالي، إلا أن أعلاه شغله ثلاثة نوافذ مستطيلة بشكل أفقي وهي من الحديد المركب به الزجاج ودرفته تفتح من جهة الأعلى وتسحب إلى الخارج والأسفل، وبهذا الجدار مروحة حائطية كهربائية (انظر صورة رقم ٤٥).

يوجد باب آخر يؤدي لهذه القاعة وهو يؤدي إلى الممر الخلفي للمسجد ويوجد بين كل من الجدار الغربي والجنوبي الغربي لهذه القاعة ويمثل ضلع بذاته، وهو باب حديديه أشكال هندسيةويبلغ إرتفاعه نحو ٢.٣٠متر.

الجدار الجنوبي الغربي لهده القاعة، هونفسه الجهة المقابلة للجدار الشمالي الشرقي لقاعة الصلاة الرئيسية، ونجد به النافذة الشمالية من الجهة المقابلة، ويظهر بها الشباك الحديد ذو الأشكال الهندسية، وبهذا الجدار مروحة حائطية كهربائية (انظر صورة رقم ٤١).

ويوجد بهذه الصالة كالصالة الرئيسية ثلاجة (براد) مياه سبيل، وهي ما تعرف بـ(الكولدير) عند العامة، وهي موضوعة عند الجدار الغربي بعد باب الدخول الخلفي.

هـ - المئذنة: (انظر صور أرقام ٤١ – ٤٢ – ٤٣)

هـ- ١- الجزء السفلي: (انظر صورة رقم ٤٢)

هذه المئذنة على خلاف المآذن المملوكية التي تبدأ بالشكل المربع ثم تنتقل للشكل المثمن، فقد بدأ بدنها بالشكل المثمن مباشرة، ويبلغ عرض كل ضلع ٧٣سم، ولم يتم بناؤها خارج المسجد أو أعلاه، بل على العكس فهي تمثل بناءا منفصلا يبدأ من مستوى سطح الأرض وبنيت عند زاوية إلتقاء الجدار الشمالي الغربي للضريح بالجدار الشمالي الشرقي للصالة الرئيسية للصلاة وهو نفسه الجدار الجنوبي الغربي لصالة صلاة السيدات، إذن فهذه المئذنة توسطت الثلاث أجزاء الرئيسية للمسجد، صالة الصلاة الرئيسية وصالة السيدات، وضريح المنشئ.

ويزين هذه المئذنة بكل ضلع، نتوء نصف دائري مضلع بخطوط ملتوية، يعلوه نافذة أومضاهية (تتوالى بالتبادل)، معقودة بعقد مدبب ذو مركزين به زخارف مشعة، ويحيط بالعقد –أو المضاهية) جفت لاعب بسيط ينتهي بميمة دائرية أعلى العقد، يعلو ذلك خيزرانة حجرية[٤٣]، فوق الطنف إما بروز مستطيل محمول على حطتين من المقرنصات، أو نتوء دائري مضلع مماثل للنتوء السفلي، وهكذا على التوالي بالتبادل، يعلو النافذة الشكل الأول والمضاهية الشكل الثاني، ثم بعد ذلك يحيط ببدن المئذنة سقف الصالة، فتختفي عن الأنظار.

أما باب الدخول إلى المئذنة فيقع في صالة الصلاة الرئيسية (انظر صورة رقم ٢٧و٢٨)، يتوسط الجدار الشمالي الشرقي، ويغلق بباب خشبي من ثلاث ضلف مزخرفة بزخارف هندسية، ويفتح أعلى سطوح المسجد. (انظر صورة رقم ٤٣ و٤٤)

هـ- ٢- الجزء العلوي:(انظر صور أرقام ٦ – ٨- ٤٣)

يظهر الجزء السفلي من هذه المئذنة في صالة الصلاة الخاصة بالسيدات فقط، ثم يَخْفِي جزءها العلوي، سقف الصالة التي تخترقه لتظهر مرة أخرى للعيان

٤٣أي خط بارز يفصل بين الأدورا، رزق، مرجع سبق ذكره، ص ٥٨٥.

لمن يصعد فوق سطح المسجد، أو لمن يقف خارج المسجد على بعد كاف ليراها حيث أنها ليست الجزء الأعلى إرتفاعا للمسجد كما جرت العادة عند بناء المآذن، بل يرتفع جوسق وخوذة البروز الخارجي للمحراب عنها حتى يظن المار أن المسجد ليس به مئذنة.

وجوسق المئذنة بصلي الشكل بثمان أضلاع، يعلوه خوذة تنتهي بهلال، ويوجد شريط كتابي بخط الثلث البارز في رقبة الجوسق(انظر صورة رقم ٤٣ و٤٤)

و- الدهليز الخلفي:(انظر جدول صور رقم ٨)

وهو ممر خلفي يربط بين أجزاء المسجد المختلفة فيفتح عليه كل من باب صالة الصلاة الرئيسية، وصالة صلاة السيدات والميضأة القديمة، كما أن في جهته الشمالية الغربية يوجد الدرج الذي يصعد إلى أعلى المسجد، ويفتح به باب خشبي ذو مصراعين بزخارف المفروكة ومستطيلات أفقية ورأسية يؤدي لغرفة الحارس، ويعلو بداية الممر من الجهة الجنوبية نافذة أسفلها بروز حجري محمول على كابولين حجريين على شكل مروحة، ولهذا البروز برواز من الحجر المخرم بأشكال هندسية.(انظر صور أرقام ٣٧–٣٨)

النافذة السابق ذكرها تقع في الجدار الجنوبي الغربي للغرفة الصغيرة التي بها البلكونة الشمالية الغربية لصالة الصلاة الرئيسية، ولا يتم الصعود إليها إلا بالصعود إلى السطوح لدخولها.

ط- الدرج:(انظر جدول صور رقم ٨)

وهودائري ودرجاته من الرخام، بينما جاء درابزينه من الحديد، ويوجد أسفل الدرج غرفة صغيرة تستخدم للتخزين، كما يتوسط الدرج دعامة حجرية، وهو يفضي على الدور العلوي بالمسجد أي إلى غرفة التشريفة وهي مخصصة لكبار الضيوف، وهي الغرفة الشمالية الغربية التي تطل على صالة الصلاة الرئيسية.

ز- قاعة الصلاة الخلفية (الميضأة القديمة):(انظر جدول صور رقم ٩)

هذه القاعة لها مدخلان، المدخل الأول وهو الخارجي، ويوجد بالجدار الجنوبي، وهو في أقصى اليسار، أما الباب الآخر فهو بين هذه القاعة وردهة المدخل وقد سبق ذكره، كما يؤدي الممر الخلفي لهذه القاعة من الجهة الشمالية، يبلغ طول الجدار الجنوبي نحو ٧.٦٠متر١، بينما يبلغ طول الجدار الغربي نحو ٩.٥٠.

بهذه القاعة ست دعامات مربعة مكسوة بالرخام، تحمل سقفا مقسم إلى مربعات ويؤطر جدران هذه القاعة والكمرات التي تقسم السقف كورنيش مقرنص من حطتين.

تخلو هذه القاعة من أي زخارف أو كتابات فيما عدا الكتابة التي تعلو الباب في الجهة الشرقية الذي يؤدي إلى الردهة، وهذا الباب يعلوه عتب مطلي باللون الأبيض وبه كتابة باللون اللبني بخط الثلث بالحفر البارز، وأعلى هذا العتب نفيس يحمل كتابة أيضا باللون اللبني بخط الثلث بالحفر البارز على خلفية بيضاء اللون،

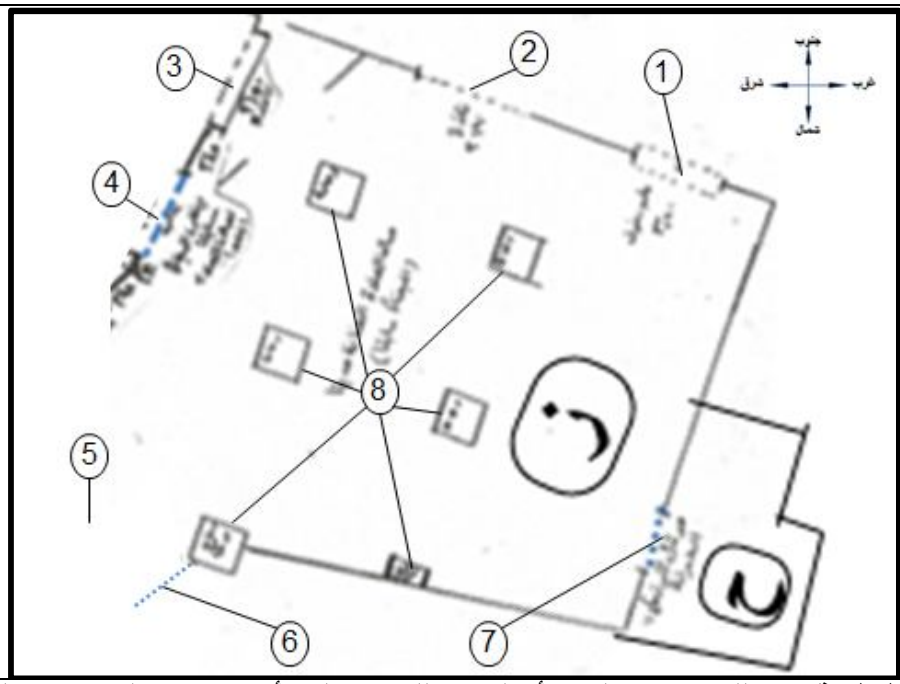
يحيط بالجزء العلوي من الباب وكل من عتبه وعقده العاتق، جفت لاعب بميمات دائربة بها نتوءات نصف كروية، وقد طليت النتوءات التي بداخل الميمات بنفس اللون اللبني مثل النقوش الكتابية (انظر صورة رقم ٤٦).

في أقصى الجهة الشمالية من الجدار الغربي يوجد باب يؤدي إلى الميضأة الحديثة التي أضيفت لهذا المسجد لتوسعته بجعل الميضأة القديمة صالة صلاة خلفية.

يشغل الجدار الجنوبي لهذه القاعة في الجهة الشرقية شباك بدرفتين خشبيتين بهما زجاج يعيق الرؤية، ولهذه النافذة عقد كبير حدوي مدبب، أما من الجهة الغربية لهذا الجدار فيشغله باب الدخول من الشارع الخارجي، والباب مطلي باللون الأبيض من الداخل وهو باب خشبي به زخارف هندسية (المفروكة)، ويعلوه قمرية معقودة بعقد مدبب ويغطيها حجاب من الجص المعشق بالزجاج الملون (انظر صورة رقم ٤٩).

أما الجداران الشمالي والغربي فهما خاليان من الزخارف إلا من الكورنيش المقرنص العلوي الذي يؤطر جدرانها، ويشغلها نوافذ على المستوى العلوي تبلغ ٦ نوافذ علوية من الجهة الشمالية وأربع من الجهة الغربية، وهي نوافذ ذات عقود مدببة ولها درفتين خشبيتين مركب بهما زجاج أصفر اللون (انظر صورة رقم ٤٨).

التوسعة المعاصرة والميضأة الجديدة بالمسجد



تخطيط رقم ٤: للجزء (ز) الميضأة القديمة للمسجد التي أصبحت صالة صلاة خلقية لتوسعة المسجد، و(ح) الميضأة الحديثة.

م	الشرح	م	الشرح
١.	الباب الخارجي للميضأة القديمة (التوسعة الحديثة)	٢.	النافذة الجنوبية
٣.	نافذة مسمطةبين الردهة والميضأة القديمة	٤.	الباب الذي يصل لردهة الدخول
٥.	الممر الخلفي الذي يربط بين أجزاء المسجد	٦.	باب حجرة خلفية
٧.	باب يؤدي للميضأة الحالية الحديثة	٨.	دعامات مربعة تحمل سقف القاعة

جدول ٥

ح- الميضأة الحديثة:

لقد تم إضافة جزء من الحوش الخاص بقسم شرطة المنيب إلى هذا المسجد لتصبح الميضأة الحديثة، وذلك كي يتسنى تحويل الميضأة القديمة إلى قاعة صلاة خلفية لتوسعة المسجد وللسماح لأكبر عدد من المصلين الصلاة فيه.

ط- غرفة التشريفة:(انظر صورة رقم ٢٩ و٣٠)

لقد تم بناء غرفة علوية صغيرة لكبار الزوار أو تكون قد خصصت لأسرة أحمد زكي نفسه، أو لأحمد زكي نفسه الذي آمل أن يبلغ الثمانين من عمره وآمل أن يعتكف في مسجده هذا بعد إكتمال بنائه.[٤٤] ويتم الصعود إلى هذه الغرفةعبر الخروج من من الباب الخلفي لصالة الصلاة الرئيسية حيث يوجد الدرج بالدهليز الخلفي الذي يربط أجزاء المسجد المختلفة بعضها ببعض (انظر صورة رقم ٣٩، و٤٠)، وهي تقع في المستوى العلوي الثاني للمسجد، حيث أن المسجد كله عبارة عن طبقة من مستويين، وهي أقرب ما تكون للغرفة المسروقة أو الطقيسة والطقيشة بأعلا البيت.[٤٥]

وهذه الغرفة تطل من الجهة القبلية على بيت الصلاة، ولها نافذتين صغيرتين تطلان على الدهليز الخلفي من الجهتين الشمالية الشرقية والجنوبية الغربية (انظر صورة رقم ٣٧، و٣٨)، وباب الدخول اليها يقع في الجهة الشمالية الشرقية، ولها شرفة حجرية بعرض مساحتها تطل على بيت الصلاة ولها درابزين من الخشب الخرط مرتفع حتى يحجب من فيها حتى وإن كان واقفا، مما يشير من طرف خفي أنها كانت مستعملة أيضا من نساء أسرة المنشئ.

من أهم مميزات هذه التشريفة أنها تقع مباشرة وفي مستوى القطعة المباركة من كسوة الكعبة المشرفة، وأمام اللوحة الرخامية البديعة الملونة التي تعلوا قطعة الكسوة المشرفة والتي بها محراين يرمزان لكل من المسجد الأقصى والحرم الخليلي، مما يتيح للجالس ففيها استحضار جلال وعظمة هذه الأماكن المقدسة، كما أنها جميلة التهوية رغم صغر مساحتها منعزلة ولها خصوصية تتيح لمن فيها التعبد والإعتكاف، وخاصة للمنشئ حيث أنه سوف يطل أيضا على ضريحه الذي أنشأه لنفسه ليتعظ من الموت ويستشرف الآخرة.

[٤٤] الجندي، مرجع سابق، ص ٢٨١. عن طاهر الطناحي، على فراش الموت.
[٤٥] حكمت رحماني، مرجع سابق، ص ١٦٣.

الخاتمة

النتائج:

- يقع المسجد موضوع البحث، بموقع يسمح بإستثماره في المجال السياحي بدرجة كبيرة، حيث يقع بالقرب من القرية الفرعونية، ويقع في زاوية على شارعين رئيسيين، وهو مطلا على النيل.
- إن منشئ هذا المسجد لايعتبر فقط من أعلام ونخبة بلدنا الغالي مصر، لكنه أيضا له فضل ويد على كل الوطن العربي والأمة الإسلامية حيث لقب بشيخ العروبة وأمين التراث، مما يزيد من قدر وأهمية هذا المسجد موضوع البحث.
- ألحق بهذا المسجد ضريح المنشئ، كما تكون من عدة قاعات أهمها من حيث القيمة الفنية هي الواجهات الخارجية وصالة الصلاة الرئيسية والضريح.
- لقد إستطاع أحمد زكي باشا في هذا المسجد أن يحيي التراث المعماري الإسلامي والفنون الإسلامية وخاصة المملوكية، ولم يبخل بالغالي والنفيس في سبيل أن يظهر هذا المسجد في شكل تحفة فنية تظهر جمال وروعة الفن الإسلامي.
- مما زاد من قيمة هذا المسجد، أن المنشئ وضع به قطعتين لهما قيمة أثرية وتاريخية بل ومعنوية لا تقدران بثمن:
  - الأولى: لوحة حجرية هي ما تبقى من قصر غمدان الأسطوري باليمن أهداها له الإمام يحيى إمام اليمن عام ١٩٢٦م، وآثر أحمد زكي باشا أن يضعها في الواجهة الخارجية القبلة خلف المحراب مباشرة، حتى لايحرم أي أحد من رؤيتها حتى من غير المسلمين، بل وكتب قريبا منها في إحدى الكتابات الجدارية، (مصريون قبل كل شئ).
  - الثانية: قطعة من كسوة الكعبة المشرفة، وضعها في برواز أعلى المحراب، لكي لا يحرم أي مصل أو مسلم أراد أن يراها من متعة رؤيتها، والجدير بالذكر أن القطعة الأثرية التي لا تهم غير المسلمين وضعها بداخل المسجد، بينما وضع القطعة الأثرية التي تخص كل من ينتمي للحضارة العربية من مسلمين وغير المسلمين خارجه، وهذا إن دل فهو يدل على فطنة المنشئ، وإيثاره، وحسه الإسلامي والوطني.
- ترجع أهمية المسجد المعنوية أيضا نظرا لوجود تراب من غار حراء الذي يتعبد ويعتكف به الرسول صلى الله عليه وسلم مدفون بمدفن المنشئ.
- إختلفت الإرتفاعات الخارجية للمسجد، فبينما كان إرتفاع جدران المسجد في كل من الواجهة الجنوبية والجنوبية الشرقية تصل لحوالي العشرة أمتار، وصل إرتفاع المدخل التذكاري إلى نحو الإثنى عشر و النصف من المتر،

بدون إحتساب الكورنيش العلوي أو الشرافات في كلا الحالتين التي يصل ارتفاعهما معا إلى نحو الـ ١٤٠ سم في كلا من أعلى المدخل وأعلى الجدران رغم إختلافهما في الشكل، بينما وصل إرتفاع الواجهة الشرقية إلى ثمانية متر ونصف تقريبا، بدون إحتساب الكورنيش والشرافات الذين جاءا بدورهما أقل إرتفاعا من كل من كورنيش وشرافات الواجهات الأخرى ومغايرا لها ليصل إرتفاعهما معا ليصل إلى نحو السبعين سم فقط، وبلغ إرتفاع بروز واجهة الضريح نحو ١١ مترا بدون الكورنيش والشرافات التي تبلغ إرتفاعها الـ١٤٠ سم وتماثل كل من كورنيش وشرافات جدران الواجهتين الجنوبية والجنوبية الشرقية، وجاء إرتفاع بروز الجهة الخارجية للمحراب ليتصدر القائمة بـ١٥ مترا دون إحتساب الخوذة المعدنية التي تنتهي بهلال مغلق والذي يصل ارتفاعها لنحو المتر.

- وجد بالمسجد أنواع مختلفة من الشرافات وصل عددها إلى اربع أشكال مختلفة، وكأن المنشئ أراد أن يظهر روعة الفن الإسلامي في عدة صور مختلفة.
- وجد بالمسجد أشكال مختلفة من الإزارات التي تحيط بأعلى الجدران أحدهما هندسي، والآخر جمع بين الزخارف الهندسية والكتابية.
- منح المنشئ لنفسه رنكا، وهو يماثل رنك "الدوادار" فجاء ملائما لما وهب له حياته من إعادة إحياء التراث العربي والحفاظ عليه، فهو لا يحي التراث والفنون فقط، وكأنه يريد إحياء العادات والتقاليد أيضا، ولكنه غير فيه بعض الشئ وطوره، فهو يحيى التراث مع تطويره حتى يلائم العصر.
- **التوصيات:**
- أن يتم تسجيل هذا المسجد كأثر بهيئة الآثار.
- أن يوضع هذا المسجد على الخريطة السياحية.
- عمل نشرات وكتيبات تعريفية لهذا المسجد أسوة بكثير من الأماكن السياحية.

مازال هذا المسجد ومنشؤه يحتاجان للبحث، عن المنشئ كذلك عن كل من قطعة كسوة الكعبة ولوحة قصر غمدان.

English Summary :

The research seeks **to publish for the first time** the description of"Ahmed Zaki Pasha" Mosque in "Tnahia" area in "Giza", and to explain its various parts.

The results of the study of this mosque confirmed its touristic and historical and archeological importance, also it confirmed the importance of the place where the mosque is located in, because it is located in a distinctive place on the Nile river near the "Pharaonic Village", which qualifies him to put it on the tourism, religious and cultural map of "Cairo".

The current building of the mosque is considered as a recent building , dates back to the twenties of the twentieth century, in 1926 , however, there has some parts dating back to centuries ago , such as the palette of "Ghomadan Palace" which originally belongs to Yemen. The mosque also contains a piece of the covering of the"Kaaba" dating back to the year 1341 AH / 1923 , which adds to the value of the mosque, to both side, material and moral importance, especially for Muslims' tourists. The mosque is also considered as a masterpiece of Art and Islamic motifs combined. The researcher has to lift planning the mosque and appended the plan to the research, as well as an extension of pictures in the end.

ملحق الصور

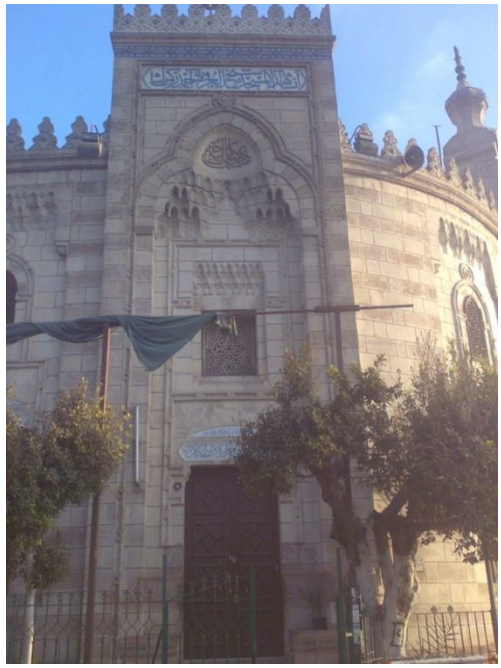
الواجهات الخارجية للمسجد

صورة رقم ١: الواجهات الخارجية للمسجد، الشرقية أقصى اليمين، والقبلية في الوسط، والجنوبية أقصى اليسار.

جدول صور رقم ١: صورة عن بعد للواجهات الثلاث للمسجد

الواجهة الخارجية: الجهة الجنوبية

صورة رقم ٢: المدخل الرئيسي والواجهة الجنوبية وبها دخلة شباك الردهة وشباك الميضأة وبابها وكذلك الميضأة الحديثة



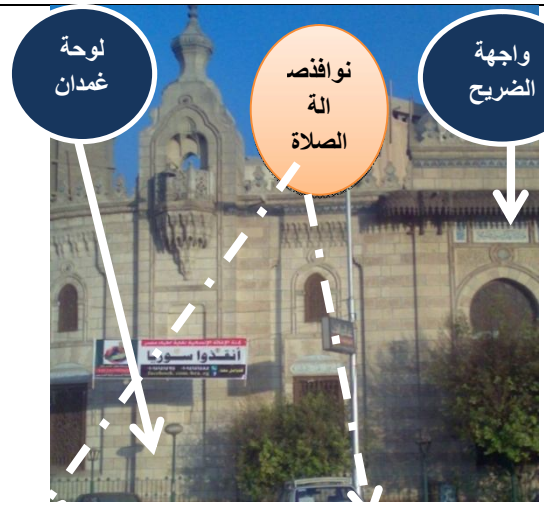
صورة رقم٣: المدخل التذكاري الرئيسي للمسجد بالجهة الجنوبية.

صورة رقم ٤: أعلى النافذة الجنوبية يسار المدخل التذكاري.

صورة رقم٥:باب الميضأة.

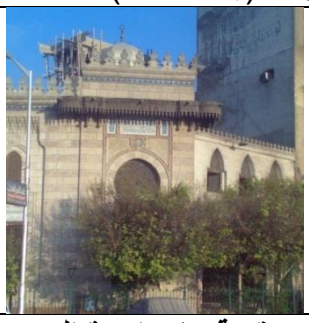
جدول صور رقم ٢: صور الواجهة الجنوبية للمسجد

الواجهة الخارجية: الجهة الجنوبية الشرقية



صورة رقم ٦: الجهة الجنوبية الشرقية (إتجاه القبلة)

صورة رقم ٧: النافذة جنوب المحراب.



صورة رقم ٨: واجهة الضريح.

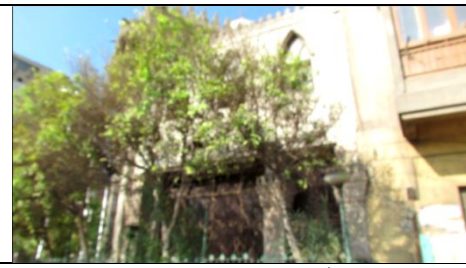
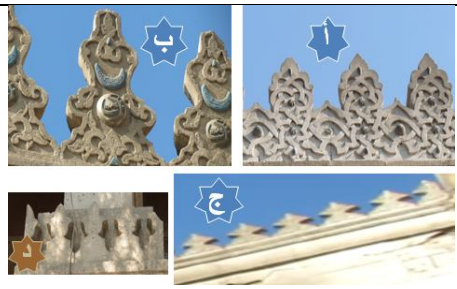
صورة رقم ٩: الظلة الخشبية أعلى الضريح

صورة رقم ١٠: تفصيل للميزاب للمزراب على شكل رأس طائر

صورة رقم ١١: الإزار أعلى المدخل الرئيسي.

صورة رقم ١٢: الإزار أعلى واجهة المحراب والضريح.

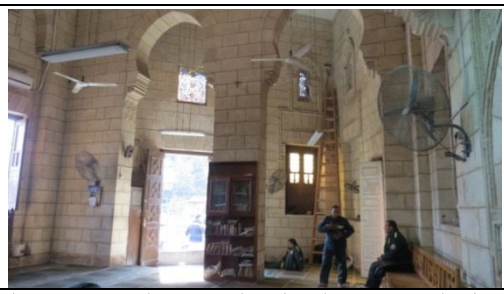
جدول صور رقم ٣: الواجهة القبلية (الجنوبية الشرقية للمسجد).

الواجهة الخارجية: الجهة الشرقية	
	
صورة رقم ١٣:الواجهة الجنوبية.	**صورة رقم ١٤:**الشبابيك الحديدية للواجهة الجنوبية.
	
صورة رقم ١٥:تاج العامود المقرنص متوج بشرافات.	**صورة رقم ١٦:** شرافات المسجد المتنوعة.

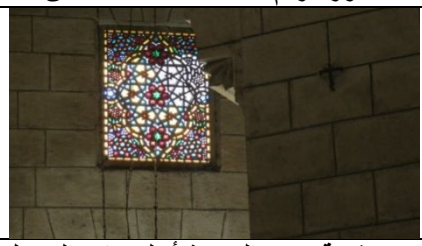
جدول صور رقم ٤: الواجهة الجنوبية للمسجد، والشرافات المتنوعة به.

المسجد من الداخل

أ- ردهة المدخل

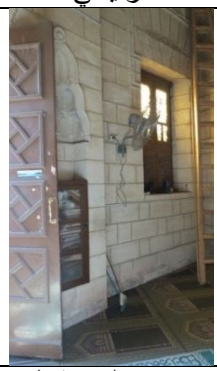


صورة رقم ١٧: مدخل المسجد من الداخل، الصورة ملتقطة من صالة الصلاة الرئيسية.



صورة رقم ١٨: القمرية أعلى باب الدخول الرئيسي.

صورة رقم ١٩: القمرية فوق النافذة الجنوبية.



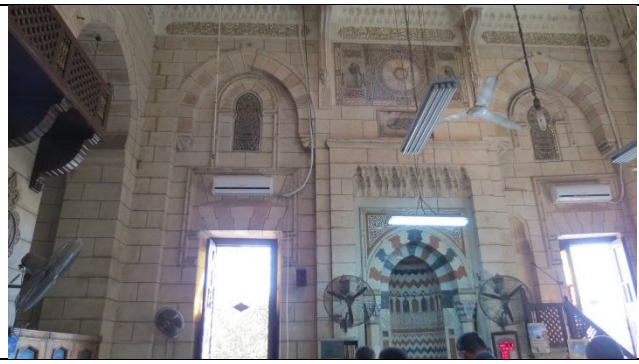
صورة رقم ٢٠: نافذة الردهة الجنوبية، والحنية الغربية جانب الباب.

صورة رقم ٢١: الجهة الشرقية من باب الدخول من الداخل

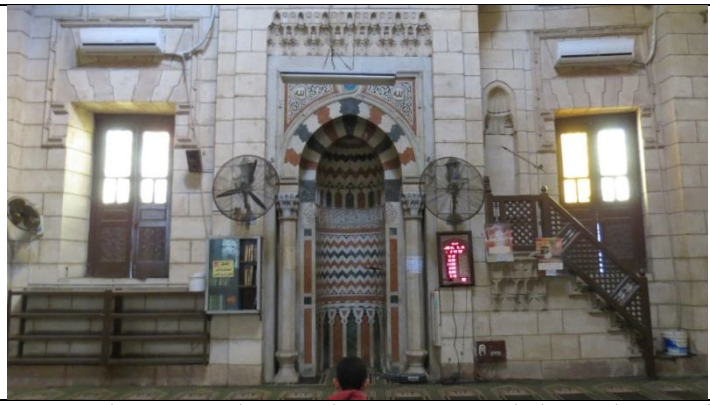
صورة رقم ٢٢: الباب المؤدي للميضأة من الردهة.

جدول صور رقم ٥: صور ردهة المسجد.

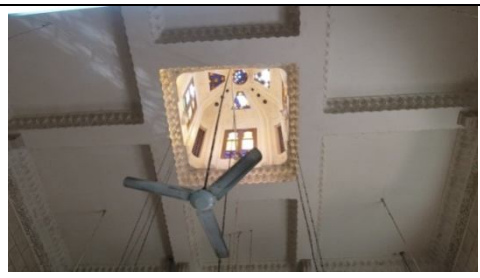
ب- بيت الصلاة



صورة رقم ٢٣: الجهة الجنوبية الشرقية وهي طبقة من مستويين ويؤطر أعلى الجدران بحور كتابية وكورنيش مقرنص

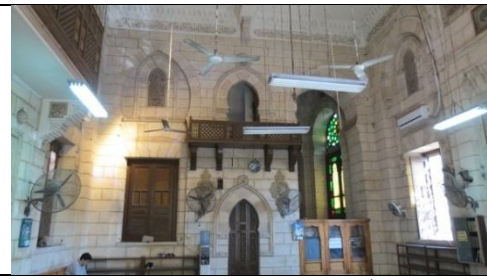
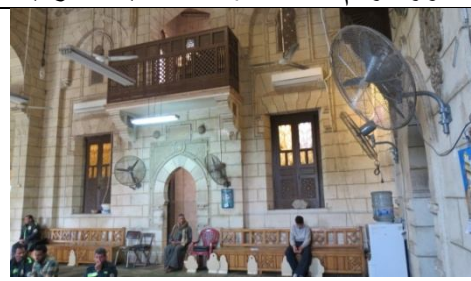
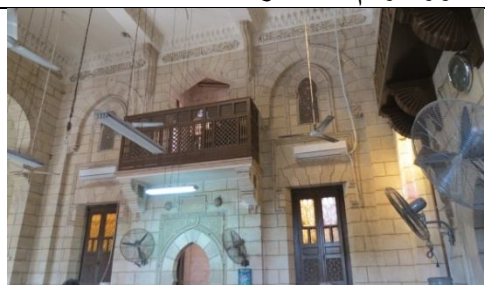


صورة رقم ٢٤: الجهة القبلية ويظهر بها المنبر والمحراب والنافذتين على جانبي المحراب.



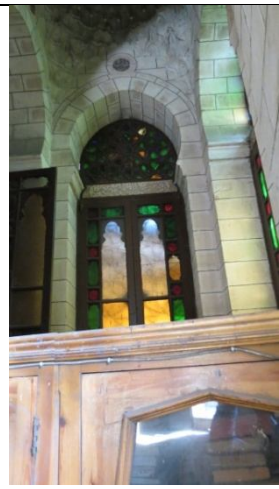
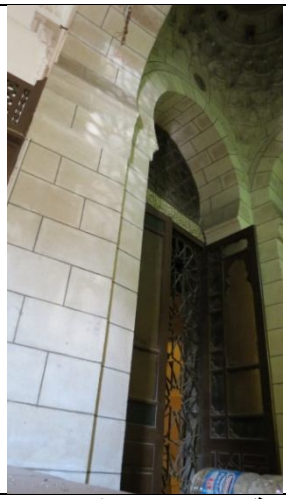
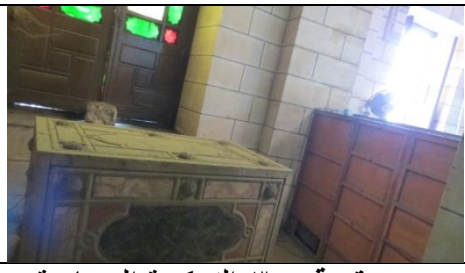
صورة رقم ٢٥: سقف صالة الصلاة.

صورة رقم ٢٦: الشخشيخة أعلى المربع الأوسط

	
صورة رقم ٢٧:الجهة الشمالية الشرقية.	**صورة رقم ٢٨:**الرنك بجانب باب المئذنة
	
صورة رقم ٢٩: الجهة الشمالية الغربية المقابلة للقبلة.	**صورة رقم ٣٠:**الجهة الشمالية الغربية، الجزء العلوي.
صورة رقم ٣١:الجهة الجنوبية الغربية وجزء من السقف.	

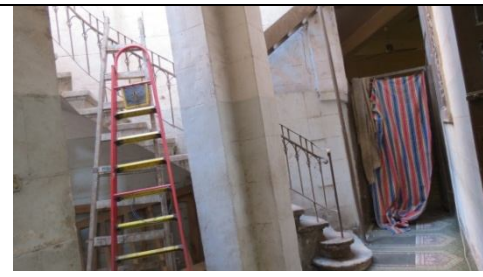
جدول صور رقم ٦: صور صالة الصلاة ارئيسية بالمسجد.

ج- الضريح

<table>
<tr><td>  </td><td>  </td></tr>
<tr><td>صورة رقم ٣٢:نافذة الضريح الشمالية الشرقية.</td><td>صورة رقم ٣٣:نافذة الضريح الشمالية الغربية.</td></tr>
<tr><td> </td><td>  </td></tr>
<tr><td>صورة رقم ٣٤: القبة والنافذة الجنوبية الشرقية للضريح.</td><td>صورة رقم ٣٥:التركيبة الرخامية والجهة الحنوبية الغربية.</td></tr>
<tr><td colspan="2">
صورة رقم ٣٦:التركيبة الرخامية بالضريح ويظهر الجزء السفلي من النافذة الجنوبية الشرقية.</td></tr>
</table>

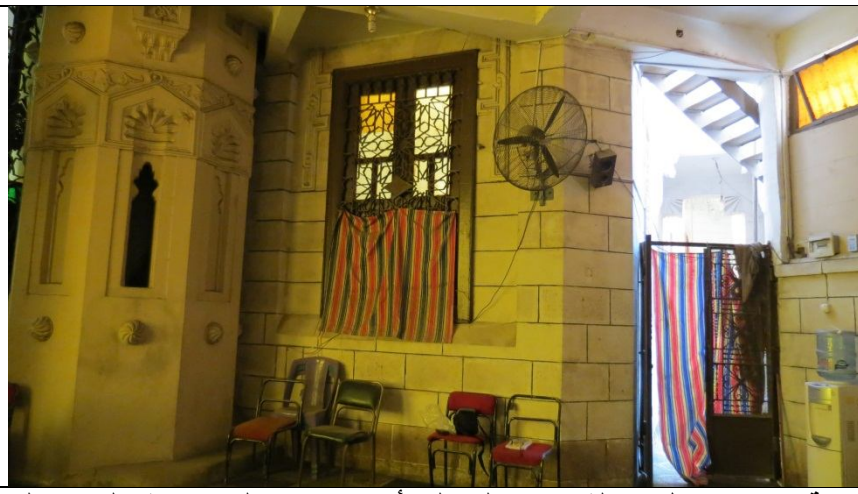
جدول صور رقم ٧: صور الضريح.

هـ- الدهليز الخلفي والدرج

صورة رقم ٣٧:الممر الخلفي الذي يربط قاعات المسجد.	**صورة رقم ٣٨:**باب جانبي بالممر الخلفي.
	
صورة رقم ٣٩: الممر الخلفي والدرج	**صورة رقم ٤٠:** غرفة صغيرة تحت الدرج.

جدول صور رقم ٨: صور الممر الخلفي والدرج.

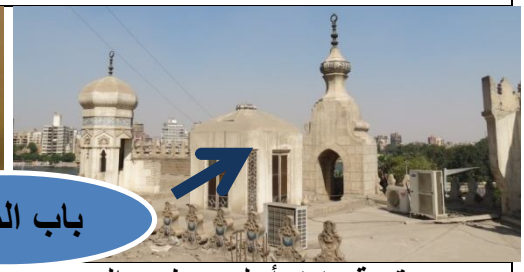
د- قاعة صلاة السيدات والمئذنة



صورة رقم ٤١: مدخل صالة صلاة الداخلي أقصى يمين الصورة ثم الجدار الجنوبي الغربي فالجزء السفلي من المئذنة.

صورة رقم ٤٢:الجزء السفلي من بدن المئذنة.

صورة رقم ٤٣:الجزء العلوي من المئذنة.

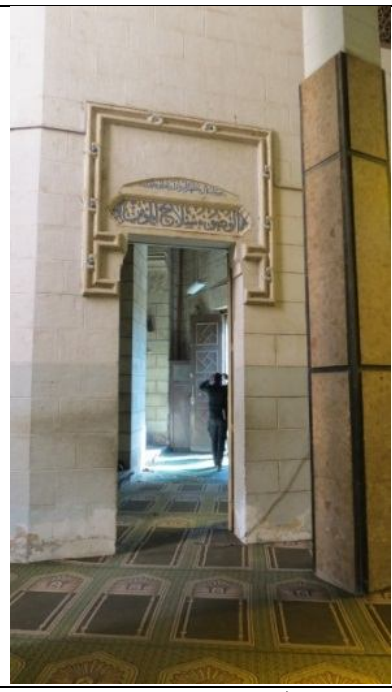


صورة رقم ٤٤:أعلى سطوح المسجد ويظهر الجزء العلوي للمئذنة ويظهر باب المئذنة العلوي

صورة رقم ٤٥:على اليمين المدخل الخارجي لصالة السيدات.

جدول صور رقم ٩: صور صالة الصلاة الخاصة بالسيدات ومئذنة المسجد.

ز- قاعة الصلاة الخلفية

	
صورة رقم ٤٦: الباب بين الردهة والميضأة القديمة.	**صورة رقم ٤٧:** الجهة الشمالية الشرقية للميضأة القديمة.
صورة رقم ٤٨: الجدار الشمالي للميضأة القديمة.	**صورة رقم ٤٩:** الجهة الجنوبية التي بها باب الدخول.

جدول صور رقم ١٠: صور قاعة الصلاة الخلفية (الميضأة القديمة).

الرياضة والترفيه عند شعوب البحر الأبيض المتوسط في العصور القديمة

د. رضا بن عـلال*

اللعب هو من بين العوامل المحدّدة للثقافة البشرية، ومع هذا فهو يساهم إلى حدّ كبير في عمليتي التعلّم والترفيه في آن واحد. فحاجة الإنسان إلى الترفيه عن النفس تعود إلى عصور ما قبل التاريخ، بحيث سعى هذا الكائن إلى إيجاد طرق مختلفة ومتنوعة لصرف همومه اليومية المتعلقة بتوفير الغذاء. وكان يمكن حينها لكل أمر غير مألوف لا يترتب عنه ضرر أن يجلب السعادة والغبطة إلى نفس إنسان هذه العصور. لكن الأمر أضحى مختلفا باستقرار الإنسان وإنشائه للقرى والمدن، وممارسته للزراعة واستئناسه للحيوان، حيث نتج عن هذا كله اختراعات وصناعات مهمة مكنت الإنسان من الانتقال إلى طور الحضارة الراقية التي وفّرت له الاستقرار الغذائي. ومن هذا المنطلق فإن الإنسان أصبح يصطاد، على سبيل المثال، ليس من منطلق حاجته إلى الطعام وإنما للترفيه عن النفس، كما أصبحت له أماكن كثيرة يجتمع فيها لممارسة ألعاب الحظ.

الرياضة والترفيه عند المصريين القدماء

وصل المصريون القدامى إلى درجة مرموقة من التحضّر، حتى أضحت بعض الأعمال التي كانوا يزاولونها لضمان الغذاء اليومي رياضة مارسها أصحاب الامتيازات من الطبقة الحاكمة. فكانوا يصطحبون عائلاتهم في رحلات الصيد التي كانت تقام للترفيه عن النفس. وبينما تظهر المشاهد التي خلّدها الفنانون على جدران المقابر والمعابد قيام السيدة والأبناء بجمع أزهار اللوتس، يظهر السيد يصطاد الطيور المائية باستخدام المرتدّة (Boomerang)[١].

وأقدم ما نعرفه عن فنون الصيد لدى المصريين يعود إلى عصر الدولة الحديثة، إذ استخدم الإنسان في هذه الحقبة الزمنية عدّة طرق في صيد الطيور المائية، فعملوا على تدريب القطط التي كانت ترافق السيد في رحلات الصيد، وكانت هذه الحيوانات تقوم بجلب الطيور المصابة من الدغل إلى داخل الزورق. في حين يلاحظ في بعض مشاهد اللوحات ظهور إحدى الطيور التي ربما مرّنها المصريون بغرض استدراج الطريدة إلى الشرك[٢].

---

* **أستاذ محاضر بالمدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة (الجزائر).**

[١] أحمد أمين سليم، مصر والعراق: دراسة حضارية، الطبعة الأولى، بيروت: دار النهضة العربية، ٢٠٠٢، ص ٦٨.

[٢] إرمان أدولف ورانك هرمان، مصر والحياة المصرية في العصور القديمة، ترجمة ومراجعة عبد المنعم أبو بكر ومحرم كمال، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٢٤٨.

ولم تكتفي الطبقة المرموقة من المجتمع المصري القديم بصيد الطيور المائية فحسب، وإنما قامت باصطياد الأسماك بالخطاف مستخدمين الحراب. ويمكن ملاحظة مشاهد تعود إلى أزمنة مختلفة من التاريخ المصري، تبين بطريقة مبالغ فيها صيد سمكتين كبيرتين مرّة واحدة[٣]. وكانت أفراس النهر، كما تبدو من خلال إحدى المشاهد في سقارة تعود إلى الأسرة الخامسة، تجرح بالحراب إلى أن تنهك قواها لتجرّ من طرف الخدم إلى ضفة النهر[٤].

وكان شباب المصريين القدماء يتذوقون ألعاب اللياقة البدنية، وهو ما يمكن استخلاصه من جدارية محفوظة بمتحف غيمي (Le musée Guimet) في باريس، تعود إلى عهد الدولة القديمة. فهي تظهر شابين مجرّدين من الملابس يمارسان المصارعة، ويبدو من ملامحهما أنهما من طبقة النبلاء[٥]. بينما يظهر مشهد آخر، إلى عهد الدولة الوسطى، منافسة في المصارعة بين فريقين من المحترفين[٦].

ومما يلفت النظر أن الصيد في البراري والصحراء الذي كانت تستخدم فيه العربات السريعة والقوس كأسلحة رئيسية، كان حكرًا على الطبقة الحاكمة وحاشية البلاط الملكي. وقد كان بوسع هذه الطبقة توفير كل الضروريات لممارسة هذا النشاط[٧]. أما صيد الإحاطة (chasse en battue)، الذي يلتف خلاله حول الصيد لدفعه إلى مكان القناصة، فكان من اختصاص الملك دون سواه من النبلاء وأعضاء العائلة الملكية، ولعل أهم ما يمكن الإشارة إليه في هذا الصدد هو تباهي الملك تحوتمس الثالث (١٤٩٠-١٤٣٦ ق.م) بقنصه مائة وعشرين فيلاً أثناء إحدى حملاته على بلاد ما بين النهرين[٨]، وكاد يقتل بضربة من ناب إحداها لولا تدخّل امنمحب، القائد ورفيق تحوتمس، الذي قطع خرطوم الفيل بضربة من سيفه[٩]. كما يوجد في النصوص المنقوشة على جدران المعابد، والتي تعود إلى القرن الرابع عشر قبل الميلاد بيان بقيام الملك أمينوفيس الثالث (١٣٩٠-١٣٥٢ ق.م) بصيد الثيران المتوحشة وقتله بيديه حوالي ١٠٢ أسدًا. فضلا عن ذلك فقد زيّن رمسيس الثالث (١١٨٦-١١٥٥ ق.م) الجدار الخارجي لمعبد مدينة هابو بإحدى مشاهد صيد الثيران المتوحشة[١٠].

---

[٣] نفسه، ص ٢٥٢.

[4] Nera (Francesco L.), Egypte : Guide historique et culturel, traduction de Chantal Roux de Bezieux et Armand Oldra, Paris : Larousse, 1986, p 74.

[5] Rolland (J.-F) et Autres, Histoire Universelle, Paris : Hachette et Cie, 1982, Volume1, p 41.

[٦] أحمد أمين سليم، المرجع السابق، ص ص ٧٥-٧٦.

[7] Eggebrecht (A.), l'Egypte ancienne, Paris : Bordas, 1986, p 186.

[٨] إرمان (أ)ورانك (ه)، المرجع السابق، ص ٢٥٧.

[٩] حتي فليب، تاريخ سورية و لبنان و فلسطين، ترجمة د. جورج حداد و عبد الكريم رافق، بيروت: دار الثقافة، ١٩٥٨، الجزء الأول، ص ١٤٢.

[10] .Eggebrecht (A.), Op.cit., p 187

وربما أرغم المصريون القدماء أعداءهم من الأسرى على ممارسة ألعاب قاسية، هي في الحقيقة وسيلة من وسائل التعذيب والتنكيل السادية، فجعلوا هؤلاء الأعداء يصارعون الحيوانات المفترسة. وهي الصورة التي يمكن ملاحظتها من خلال إحدى المشاهد تمثّل انقضاض أسد على أحد النوبيين، وهو مشهد ممثّل على مقبض خنجر اكتشف بسمنته (Semna) التي تقع جنوب الشلال الثاني ويرجع إلى عصر الدولة الحديثة[١١].

لقد تعرّف المصريون على ألعاب الحظ وألعاب الميسر في العصور التي سبقت وحدة الوجهين القبلي والبحري، بحيث عثر على صندوق خشبيّ بإحدى مقابر الأسرة الأولى في سقارة، يوحي تصميمه وتجزئته إلى أقسام غير متجانسة على أنه كان يستخدم لحفظ قطع إحدى اللعب المعروفة حين ذاك[١٢].

ومن بين الألعاب التي مارسها المصريون "لعبة الداما" (Jeu de dames) التي كانت تحرّك فيها قطع بلونين مختلفين على مساحة من الطين المحروق أو الخشب أو العاج تتألف من ثلاثين خانة. وقد استخدموا النرد في عدّ الحركات المتاحة في "لعبة الثعبان"، التي تشبه لعبة الإوز المعروفة في زمننا. وهي تتألف من رقعة لعب مستديرة تأخذ شكل ثعبان ملتفّ حول نفسه، ومقسمة إلى خانات متساوية[١٣].

أما "لعبة الكلب والثعلب" التي اكتشف نموذج منها والذي يعود إلى نهاية الأسرة الثانية عشر، فتتشكل من طاولة ذات أربعة أرجل بها أدراج لحفظ القطع، وبها حفر حول رسم نخلة هي في الحقيقة مواقع لعصيّ من العاج ذات رؤوس كلاب، عددها عشرة، خمسة منها ذات آذان منتصبة وخمسة آذانها غير منتصبة. ويمكن رؤية منظر في إحدى الغرف العليا بمدينة هابو يظهر من خلاله الملك رمسيس الثالث وهو جالس بالقرب من رقعة لعب، يلاعب امرأة واقفة أمامه[١٤].

كما أن عثور علماء الآثار في المقابر المصرية على نماذج مصغّرة لمزارع وحقولومنازل مصنوعة من الطين المحروقومن الخشب، هي أدلّة مادية توحي إلى وجود صناعة حرفية تعنى بتصنيع لعب الأطفال[١٥]. فضلاً عن ذلك، تشير الكتابات والرسومات المصرية إلى لعب أطفال مصر القديمة بالدمىالخشبية وبالكرة[١٦].

---

[11]Mondot(J.-F.), » Kerma, mille ans de résistance à l'Egypte «, Les cahiers de science et vie, 79, 2004, p 46.

[١٢]ألدريد سيريل، الحضارة المصرية من عصور ما قبل التاريخ حتى نهاية الدولة القديمة، ترجمة وتحقيق مختار السويفي،لطبعة الثالثة،القاهرة:الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٦،ص ص ١١٣-١١٤.

[13]Berne (E.) et autres, Ages d'or de l'ancien et du moyen empire, Lille : 2008, p 54.

[١٤]أحمد أمين سليم، المرجع السابق، ص ٧٨.

[١٥]نفسه، ص ٧٧.

[16]Nera (Francesco L.), Op.cit., pp 44;69;75;89.

الرياضة والترفيه عند اليونانيين

مارس اليونانيون ألعاب اللياقة البدنية منذ الألف الثانية قبل الميلاد. وقد أقامت أمم حوض البحر المتوسط منافسات ألعاب اللياقة البدنية للترفيه عن النفس ولإبراز قدرة المتنافسين على التحمّل. ويبدو أن الإغريق كانوا يمارسون هذه الألعاب في العراء، وهو الأمر الذي كان مألوفا زمن هوميروس، الذي يصف لنا المنافسات التي أقامها أخيل (Achilles) بالقرب من مدينة طروادة المحاصرة تخليدا لذكرى أحد أقربائه المقتول من طرف الطرواديين[١٧].

ولقد شهد النصف الأول من الألف الثاني قبل الميلاد ظهور منافسات اللياقة البدنية في عالم البحر المتوسط، فعرفها اليونانيون باسم آثلون نسبة إلى الكلمة اليونانية القديمة (Athlos) التي تعني المنافسة. وتشير الدراسات إلى أن سكان جزيرة كريت كانوا أول من مارس العدو، وسباق العربات، والملاكمة، ومصارعة الثيران. وفي ذات السياق تظهر بعض الرسومات زاهية الألوان من قصور كريت الملوك والنبلاء يجلسون حول طاولات الألعاب ذات القطع الثمينة[١٨].

وعلى إثر تعرّض جزيرة كريت لغزوات خارجية متتالية، لجأ كهنتها المعروفون باسم الكورول (Curules) إلى سواحل شبه جزيرة البليبونيز (Péloponnèse)، وكانوا يحملون معهم عادات وتقاليد الجزيرة التي من ضمنها منافسات اللياقة البدنية التي عرفت انتشارا منقطع النظير في بلاد اليونان الأصلية[١٩].

وبينما تذكر الأساطير أن بيلوبس(Pélops) هو أول من أقام الألعاب الأولمبية في أولمبيا بمملكة إليس (Elis) التي تقع على الشواطئ الغربية لشبه جزيرة البليبونيز، وذلك للتكفير عن قتله صهره أوينماووس(Oenomaos).إذ تغلّب بيلوبس على هذا الأخير في سباق للعربات كانت جائزة الرهان فيه يد الأميرة هيبوداميا (Hyppodamie)[٢٠]. وتجعل أسطورة ثانية[٢١] من هرقل (Héraclès) مؤسسا للألعاب الأولمبية التي سنّها في حوالي عام 1253 ق.م إعلاء لوالده زيوس. تروي أسطورة ثالثة أن زيوس هو أوّل من احتفل بالألعاب الأولمبية حينما تغلّب على والده كرونوس (Chronos)[٢٢].

---

[17]Homère, Iliade, XXIII, vers 249-897 ;Thuillier (J.-P.), Le sport dans la Rome antique, Paris : Errance, 1996, PP 8-10 ; Etienne (R.), » Olympie et la naissance de l'olympisme », Dossiers d'archéologie, 294, juin 2004, p 9.

[18]Rolland (J.-F.), Op.cit., Vol. I, pp 53-55.

[19]Ibid., p 62.

[20]Pindare, Olympiques, I, v.112-143 ; Apollonios de Rhodes, Argonautiques, I, v.752-758 ; Van Looy (H.), « Le sport dans la Grèce antique », Archéologia, 281, juillet –Août 1992, pp 24-39.

[21]Pindare, Olympiques, X, v. 51-72 ;Mosse (C.), « Tout commence à Olympie », Les collections de l'histoire, 40, Juillet-Septembre 2008, p 29.

[22]Jouanna (J.), « Mythe et rite : La fondation des jeux olympiques chez Pindare », KTEMA, 27, 2002, p 107.

لقد عرفت بلاد اليونان القارية وباء الطاعون في القرن الثامن قبل الميلاد، بحيث تفشّى بين سكان مملكة إليس، وهو ما حفّز ملكها إفيتوس (Iphitos) على طلب النصيحة من بيثيا عرّافة دلفي (Delphes) التي أشارت عليه بإعادة إحياء الألعاب الأولمبية[٢٣]، مما يوحي بأن هذه الألعاب كانت معروفة لدى إغريق بلاد اليونان الأصلية قبل سنة ٧٧٦ ق.م، وهو التاريخ الرسمي لانطلاق أول أولمبياد. وقد أصبح اليونانيون من المواظبين على إحياء الألعاب الأولمبية التي كانت تقام في شهرها المقدّس (يوليو-أغسطس) مرّة كل أربع سنوات، كان يتنافس خلالها أبطال الإغريق للظفر بإكليل من أغصان الزيتون الخضراء[٢٤].

وقد عرفت بلاد اليونان مناسبات رياضية أخرى تألق فيها أبطال الإغريق، نذكر من بينها الألعاب البيثية(Les jeux pythiques) التي كانت تقام في سهل بالقرب من معبد أبولو في دلفي، وهي ثاني أهم المنافسات التي عرفتها بلاد اليونان القديمة بعد الألعاب الأولمبية.وكان اليونانيون يحتفلون بها تعظيمًا للإله أبولو الذي تغلّب على الثعبان بيثون بالقرب من دلفي. وانطلاقًا من عام ٥٨٢ ق.م، عرفت الألعاب البيثية، تنافس اليونانيين على الموسيقى وألعاب اللياقة البدنية وسباق العربات. كما عرف اليونانيون الألعاب الإيسثمية(Les jeux Isthmiques) في خليج كورنثا (Corinthe) منذ عام ٥٨٠ ق.م. وقد أقيمت هذه الألعاب على شرف بوسيدون (Poséidon) إله البحار والمحيطات اليوناني. كما شهدت هذه الألعاب شأنها في ذلك شأن الألعاب الأولمبية منافسات المصارعة والسباق ورمي القرص ورمي الحربة، وهي المنافسات التي عرفت باسم التنافس الخماسي (pentathlon). أما الألعاب النيمية(Les jeux Néméens) التي احتفل بهااليونانيون لأول مرة عام ٥٧٣ ق.م في غابة نيميا بالقرب من مدينة كورنثا، فقد أسس لها اليونانيون على إثر انتصار الجيوش اليونانية على الميديين[٢٥].

لقد خلّد الفنانون اليونانيون منافسات السباقوالمصارعة اليونانية والملاكمة وسباق العربات، في رسومات زاهية الألوان زيّنوا بها واجهات الأواني الفخارية. كما حرص هؤلاء الفنانون على إظهار أدقّ التفاصيل المرتبطة باللياقة البدنية لهؤلاء الرياضيين، فكانوا يظهرونهم عراة الأجسام. وبينما تظهر لنا إحدى المشاهد تنافس متسابقين يتقدّمهم ثالث، هم مفتولي العضلات وفي وضعية الركض التنافسي (الشكل١أ). يحيلنا مشهد آخر إلى منافسة في المصارعة يجسّدها شابين لا تبدو عليهما ملامح السن المتقدمة كما هوالحال بالنسبة للمشهد السابق (الشكل ١ ب).

---

[٢٣] الشهباني مصطفى، الألعاب الأولمبية، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٠، ص ٣٤.

[24] Pindare, Olympiques, III, v. 16-27.

[25] Thomas (R.), « Le phénomène sportif », Sciences humaines, 115, Avril 2001, p 17

وبالإضافة إلى كون اليونانيين من الرياضيين المتحمسين، إلاّ أنهم كانوا يمارسون ألعاب الحظ التي جعلوها ألعابًا استراتيجية ترتكز على الملاحظة وتنمية الذكاء بالدرجة الأولى، نذكر من بينها لعبتي "المدينة" و"الخطوط الخمس"[٢٦].

وقد تعرّف اليونانيون على الكعب (Osselets) والنرد (Dès)[٢٧]. ويحيلنا هوميروس في إلياذته إلى حنين بتروكليس(Patrocle) للكعب حينما بدا لقريبه أخيل في الحلم[٢٨]. إلاّ أن ممارسة اليونانيين لهذه الألعاب عرف أوجّ انتشاره بين طبقات المجتمع في العهد الكلاسيكي من الحضارة اليونانية[٢٩].

ويبدو أنه كان لأطفال اليونانيين ألعاب كثيرة تؤدي مهمّتي التكوين والترفيه في آن واحد، بحيث لعبوا بالكعب والخذروف(Toupie) والخشخيشة والأرجوحة[٣٠]. وإذا ما كان لعب فتيان وفتيات مصر القديمة بالكرة من الأمور الطبيعية التي حفظت لنا تفاصيلها جداريات المعابد والقصور الملكية، فإن ممارسة ذات اللعبة لدى الإغريق كان في بدايته حكرا على الفتيات[٣١].

ولقد عرفت صناعة الدمى عند اليونانيين أوجّ ازدهارها في القرن الخامس قبل الميلاد، وأصبحت كل من كورنثا، آتيك وقورينا(Cyrène) من بين أهم مراكزها. والظاهر أن لعب الفتيات الإغريقيات بالدمى كان الهدف الحقيقي منه تربيتهن على دورهن كأمّهات، ولم يحدث أن تخلت إحدى تلك الفتيات عن دماها إلاّ في حالة الزواج، حينها كانت تتقرّب العذراء من الآلهة بدماها طلبا للخصب وأملا في بدء حياة جديدة[٣٢].

الرياضة والترفيه عند الإتروسك والرومان

نقل الإتروسك(Les Etrusques) الذين يرى هيرودوت أن أصولهم آسيوية[٣٣]، ثقافة الألعاب والعادات المرتبطة بها إلى شمال شبه الجزيرة الإيطالية، فروّجوا لها بالمنطقة وعنهم أخذها الرومان[٣٤]. وأقدم تلميح في المصادر الأدبية حول ممارسة الإتروسك للألعاب يعود إلى القرن الخامس قبل الميلاد، إذ يشير هيرودوت بخصوص معركة ألاليا (535 ق.م) التي تقابلت فيها قوات مدينة كايري (Caere) الإتروسكية المتحالفة مع قرطاجة بإغريق أيونيا الذين حاولوا استيطان كورسيكا، إلى أن انهزام الأسطول الإغريقي أدى إلى إعدام الناجين رجمًا من طرف سكان مدينة كايري.

[26]Logeay (A.), « Les jouets se jouent des siècles «, Historia, 660, Décembre 2001, pp 24-30
[27]Ibid., p 24
[28]Homère, *Iliade*, XXIII, 68-105
[29]Salles (C.), Les bas-fonds de l'Antiquité, Paris : Payot et Rivages, 2004,p104.
[30]Logeay (A.), Op.cit., p 24.
[31]Homère, Odyssée, VI, 78-118.
[32]Logeay (A.), Op.cit., pp 25-26.
[33]Hérodote, Histoires, I, 94.
[34]Heurgon (J.), La vie quotidienne chez les Etrusques, Paris : Hachette, 1961, p 255.

وللتكفير عن مقتل أسرى اليونانيين، طلبت عرّافة معبد أبولو في دلفي من سكان كايري التقرب من الآلهة بالألعاب الرياضية[٣٥].

ويبدو أن أهم المعلومات المتعلقة بممارسة الإتروسك للتنافس الرياضي خلّدوها لنا في الرسومات التي أنجزوها بألوان زاهية على جدران مقابر الوجهاء والأثرياء بإترووريا، ويعود تاريخ إنجاز معظمها إلى القرنين السادس والخامس قبل الميلاد[٣٦]. ويظهر لنا في الرسومات التي أنجزت على جدران إحدى القبور في تاركوينيا (Tarquinia) أطلق عليه علماء الآثار اسم "قبر الألعاب الأولمبية"، يرجع إلى نهاية القرن السادس قبل الميلاد (٥٢٥-٥٢٠ ق.م)، مشاهد لسباق العربات التي يرتدي سائقوها سترات زرقاء وأخرى بلون أحمر[٣٧]. وهي ذات الرسومات التي تجسّدها قصة بليني الأكبر بخصوص أحد النبلاء من مدينة فولتيرا (Volterra) الإتروسكية، يدعى آولوسكايكينا (Auluscaecina). إذ اشترك هذا الأخير بعدد من العربات المقرونة إلى أربعة خيول في سباق نظم في ميدان السباق الكبير بروما في القرن الأول قبل الميلاد، حيث اصطحب معه سنونوات لوّنها بألوان الفرق المتنافسة، وكان يقوم بإطلاق مجموعة منها بالألوان المنتصرة في السماء، فتعود تلك الطيور إلى أعشاشها في فولتيرا، وبهذا يتعرّف أصدقاء آولوس على الفريق الفائز[٣٨].

ويمكن لنا أن نتعرّف على مختلف المنافسات الرياضية لدى الإتروسك من خلال رسومات "قبر العربات المقرونة إلى جوادين" في تاركوينيا و"قبر القرد" في كيوزي (Chiusi)، حيث يبدو لنا ممارسة الرياضيين للفروسية، وسباق العربات ثنائية القرن، والمصارعة، والملاكمة بالقفازات ومن دونها، كما تمثّل لنا مشاهده إلقاء الرياضيين للقرص والحربة والقفز والرقص بالسلاح[٣٩]. أما قبر الألعاب الأولمبية، فبالإضافة إلى إعطائه إيّانا مشهدا متكاملا من التنافس الرياضي، فإنه يمكن لنا أن نصنّفه ضمن خانة الوثائق التاريخية المعتمدة في دراسة ألعاب الإتروسك الرياضية[٤٠].

ويبدو أن الدلائل المادية والأدبية المختلفة توحي بأن المصارعة الرومانية التي شغف بها الرومان منذ القرن الرابع قبل الميلاد، إنما أصولها كمبانية[٤١]، وهو الأمر الذي يؤكّده نيكولاس الدمشقي في القرن الأول الميلادي، بحيث يجعل منها لعبة ذات أصول إتروسكية[٤٢]. في حين يؤكد علماء اللغة أن كلمة لنيستا(lanista) التي تعني "قائد أو

---

[35]Hérodote, Histoires, I, 166-167 ; Thuillier (J.-P.), Op.cit., p 16

[36]Heurgon (J.), Op.cit., p 257-258

[37]Heurgon (J.), Op.cit., p 256 ;Thuillier (J.-P.), Op.cit., pp 26-29.

[38]Pline l'ancien, Histoire Naturelle, X, 71.

[39]Heurgon (J.), Op.cit., pp 257-261 ;Thuillier (J.-P.), Op.cit., pp 16-22.

[40]Heurgon (J.), Op.cit., p 256

[41]Ibid., P 264.

[42]Nicolas de Damas, Athenee, IV, 153.:نقلا عنBernet (A.), Les gladiateurs, Paris : Perrin, 2002, p 21

مدرّب المصارعين" تعبير إتروسكي[٤٣]. ويصوّر لنا رجال الدين المسيحيين ذلك الشخص الذي كان يقوم بإخلاء جثث القتلى من حلبات المصارعة في العهد الروماني، على أنه بلباس إتروسكي[٤٤].

والظاهر أن الممثل الذي ما فتئ رجال الكنيسة يصفونه في كتاباتهم هو ذاته الملاحظ على جدران الأضرحة الإتروسكيةالتي تعود إلى القرنين السادس والخامس قبل الميلاد، وكان يعرف حينها باسم القناع (Phersu). ويبدو حسب "قبر التنبؤات" في تاركوينيا، يشرف على لعبة جنائزية تتمثل في مصارعة أحد الأشخاص لكلب شرس، وقد جرّد المصارع من ملابسه ووضعت بيده عصا، بينما لفّ رأسه في كيس لمنعه من الرؤية، وبهذا فإن حظّه في النجاة من ذلك الحيوان كان ضئيلا للغاية[٤٥].

وفي واقع الأمر نجد أن شخصية القناع لعبت أدوارًا فكاهية، بالإضافة إلى دورها في الإشراف على اللعبة المنسوبة إليه، والتي اختلطت فيها فظاعة المشاهد التي كانت تنهش خلالها أجساد المحكوم عليهم بالإعدام من طرف الكلاب الشرسة بمشاهد الفكاهة لتلك الشخصية التي كانت تهرول ذهابا وإيابا، فكانت تبدو في الرسومات بملابس المهرّج[٤٦].

ومما لا شك فيه هو معرفة الرومان لألعاب اللياقة البدنية وألعاب الحظ والميسر، حتى أصبحت جزء من حياتهم اليومية، وهو الأمر الذي تشهد عليه الأعمال الفنية التي أنجزت على واجهات الفوانيس الزيتية والتي تتطرّق إلى مواضيع الألعاب الرومانية التي من ضمنها سباق العربات، والمصارعة وعروض المسرح (الشكل 2). والظاهر أن أصل هذا النوع من الترفيه الروماني قد عرف طريقه إلى روما بفضل احتكاك شعب هذه المدينة بالإتروسك الذين حكموها إلى غاية سنة ٥٠٩ ق.م. كما أن لإغريق بلاد اليونان الكبرى دور لا يستهان به في تعريف الرومان بثقافة اللعب والألعاب الرياضية.

لقد كان الرومان، حسب المصادر الأدبية اللاتينية، باختلاف الطبقات الاجتماعية التي ينتمون إليها، مولعون بممارسة ألعاب الحظ[٤٧] والألعاب الرياضية[٤٨]، وحضور ألعاب السباق وألعاب المصارعة[٤٩]، والتمتّع بالمسرحيات الدرامية ومسرحيات الفكاهة

[43] Futrell (A.), Blood in the Arena: The spectacle of Roman Power, Second paperback printing, Austin: University of Texas Press, 2001, p 14.
[44] Heurgon (J.), Op.cit., p 264.
[45] Thuillier(J.-P.), Le sport dans la Rome antique, Op.cit., pp 23-24.
[46] Heurgon(J.), Op.cit., p 266
[47] Suétone, César, XXXII ; Id., Auguste, LXX-LXXI ; Id., Néron, XXX ; Id., Claude, III ; Cicéron, de la vieillesse, 58 ; Sénèque, lettres a Lucilius, 106, 11 ; Id., de la tranquillité de l'âme, XIV, 6 et 7.
[48] Horace, Odes, III, XXIV, v.51-62 ; Martial, Epigrammes, XIV, 47 ; XIV, 43 ; IV, 19 ; VII, 32.
[49] Sénèque, lettres a Lucilius, I, 7,3-4 ; Tacite, Annales, XII, 36 ; Suétone, César, XXXIX ; Id., Auguste, XLIII.

التي تسبّبت في أحيان كثيرة في اندلاع المشادات العنيفة بين المشاهدين[٥٠]. وتجدر الإشارة إلى أن الترفيه عند الرومان لم يكن يقتصر على ميادين السباق والمصارعة الرومانية وألعاب الحظ والعروض المسرحية، وإنما تشتمل كذلك على القراءات العامة.
ويظهر لنا شغف الرومان من حيث اهتمامهم بالمصارعة وسباق العربات وألعاب الحظ من خلال النصوص الأدبية. فهذا سويتونيوس(Suétone) يصف لنا حالة مدينة روما على عهد أوكتافيوس أغسطس (Octave Auguste)، بحيث كانت شوارعها بساحاتها ومنازلها خالية من سكانها أيام الألعاب[٥١]. في حين يذكر بلينوس الأكبر (Pline l'Acien)[٥٢]وسويتونيوس[٥٣] بأن أخطارا كثيرة كانت تحدق بمن كانوا يتابعون تلك الألعاب، إذ أن وجودهم بمقاعدهم في المسارح أو ميادين المصارعة وميادين سباق العربات بحشود كبيرة قد جعل المناوشات الكلامية تتحوّل إلى مباريات حقيقية في الملاكمة.

فضلاً عن ذلك، فإننا نلاحظ بناء بعض منظّمي الألعاب لمرافق الألعاب بمواد هشّة، وهو الأمر الذي يشير إليهتاكيتوس(Tacite) بخصوص بناء أحد الأغنياء، يدعى أتيليوس(Atilius) لميدان مصارعة بالقرب من مدينة فيدن (fidens) في سهل لاتيوم، حيث نظّم ألعاب المصارعة. ونظرًا لتهافت الجمهور، الذي قدّر بحوالي خمسين ألف متفرّج من مختلف طبقات المجتمع الروماني، قصد التمتّع بمشاهدة هذه الألعاب. فقد حدث أن هوى صرح هذا البناء على مرتاديه، لأن الميدان في حدّ ذاته لم تكن له دعائم متينة[٥٤].

إن البحث في أصول الألعاب لدى الرومان يجعلنا نلج متاهة يصعب الخروج منها، غير أنه يمكن لنا التعرّف على أصول البعض منها من خلال نصوص المصادر الأدبية اللاتينية التي تمتزج فيها الحقيقة بالخيال، فقد أحاط الرومان نشأة الألعاب لديهم بأساطير عديدة. إذ تروي الأسطورة التي جاءت على لسان المؤرخ الرومانيليفيوس في كتابه "تاريخ الرومان" سنّ البطل الأسطوري رومولوس إقامة مختلف الألعاب احتفالا بالإله كونسوس (Consus)، أطلق عليها اسم "الألعاب الكنسوالية"[٥٥].
ونستشفّ من أشعار أوفيد (PubliusOvidiusNaso) ما مفاده أن رومولوس (Romulus) وأخوه ريموس (Remus) وبقية أصدقائهم من الرعاة الشباب كانوا يتمرّنون عراة

---

[50]Pline l'ancien, Histoire Naturelle, XXXVI, 116 ; Tacite, Annales, I, LXXVII
[51]Suétone, Auguste, XLIII
[52]Pline l'ancien, Histoire Naturelle, XXXVI, 116.
[53]Suétone, Auguste, XLIII.
[٥٤]نتيجة لهذه الحادثة التي وقعت على عهد الإمبراطور تبيريوس، أصدر مجلس الشيوخ الروماني قانونا يمنع الأشخاص الذين تقلّ ثرواتهم عن أربع مائة ألف سسترس من إقامة الألعاب الخاصة بالمصارعة الرومانية؛ Tacite , Annales , IV,LII et LXIII
[55]Tite live, Histoire Romaine, I, 9, 4-6

الأجسام في السهل، يلقون الحراب والأحجار الثقيلة لتقوية عضلاتهم[٥٦]. وتعود أسباب الاحتفالبالألعاب الكنسوالية، حسب الأسطورة، إلى محاولة استرضاء رومولوس للإله المذكور أعلاه في مواجهته المحتملة للشعوب المجاورة لروما بعد رفضهم مصاهرة الرومان[٥٧].

أما عن الألعاب المسرحية التي يرجّح أنها أقيمت لأوّل مرّة سنة 364 ق.م، فيشير ليفيوس إلى أن سبب إقامتها هو إبعاد وباء الطاعون الذي أهلك الكثير من سكان روما خلال السنتين السابقتين لإقامة تلك الألعاب،وقد أقيمت مرافقة للمآدب استلطافا للآلهة[٥٨].

ويبدو أن الاحتفالات النذرية المعروفة عند الرومان باسم "ألعاب الثور"، التي كانت تقام خلالها المباريات الرياضية وصيد الأسودوالفهود في يومين، إنما أصولها إتروسكية. فلقد سبّب استهلاك لحم الثيران المرض للنساء الحوامل زمن تاركوينيوس الأكبر(Tarquin l'Ancien) الذي يعرف في المصادر الأدبية اللاتينية باسم لوكومو (Lucumo)، وهو كورنثي لجأ إلى مدينة تاركوينيا في إتروريا وتزوج من امرأة إتروسكية ذات نفوذ تدعى تناكيلا (Tanaquilla). ويعدّ لوكومو أول ملك حكم روما، فعرف باسم لوكيوس تاركينيوس بريسكوس (Lucius Tarquinius priscus)، بحيث قام بسنّ تلك الألعاب لتهدئة آلهة الجحيم[٥٩]. ولقد سعت شعوب عدّة حضارات، من بينها الإغريق والإتروسك، إلى تكريم موتاها بإقامة المبارزات على أضرحتهم. ومن عجائب اعتقاداتهم، تغنّي الميّت من قطرات الدم المتساقطة على القبر جرّاء هذه المبارزة. وعلىالنقيض من الإغريق والإتروسك، فقد جعل الرومان من تلك الطقوس الجنائزية عروضا ترفيهية[٦٠].

وإلى وقت قريب كان الاعتقاد السائد أن أصول المصارعة الرومانية إنما هي إتروسكية بدليل ممارستهم للعبة القناع، إلاّ أن الدراسات الحديثة توحي إلى كون تلك الأصول كمبانية تعود إلى نهاية القرن السادس وبداية القرن الخامس قبل الميلاد[٦١]. أما عن أول ممارسة للمصارعة الرومانية فتعود حسب نصوص المصادر الأدبية[٦٢] إلى تاريخ 264 ق.م، حيث جعل أبناء أحد الأشراف يدعى دكيموس يونيوس بروتوس بيره (Decimus Junius Brutus Pera) عدد من أسرى الحرب البونيقية الأولى يتصارعون على قبر والدهم[٦٣].

---

[56]Ovide, Fastes, II, vers 359 et suivant ; Thuillier (J.-P.), Op.cit., p 10.

[57]Tite live, Histoire Romaine, I, 9, 4-6.

[58]Ibid., VII, 2, 1-3

[59]Ibid., XXXIX, 20.

[60]Bernet (A.), Les gladiateurs, Op.cit., pp 17-18.

[61]Futrell (Alison), Op.cit., pp 11-24

[62]Valère maxime, Faits et dits mémorables, livre II, IV, 7.

[63]Bernet (A.), Op.cit., p 21 ; Futrell (A.), Op.cit., pp 21-22.

والظاهر أنللإتروسك دور كبير في جعل سباق العربات رياضة رائجة في روما، بحيث يشير ليفيوس في سياق حديثه عن تاركوينيوس الأكبر قيامه بسنّ هذه الألعاب في ميدان سباق قام ببنائه على إثر انتصاره على أعدائه من اللاتين. وقد ضمّن تاركينوس الأكبر مشاهد الألعاب (Ludicrum) سباق العربات والملاكمة وسباق الخيل وهي التي استقدم لأجلها الرياضيين من إتروريا[٦٤].

ويبدو أن الإغريق والإتروسك إنما أقاموا سباق العربات في العراء، ثم مارس الرومان هذه الرياضة في ميادين السباق ووضعوا لها قواعدها وضوابطها. ولا غرابة أن يصبح سباق العربات الرياضة الأكثر شعبية عند الرومان، لاسيما وأن لهذه الرياضة أبعادا دينية، فهي تمثّل الأبراج التي تتحكم في مصير البشر، وميدان السباق هو الكون الذي تدور حوله الأبراج التي تمثّلها عربات السباق[٦٥].

وعرف سباق العربات تنافسا حادا في العهد الإمبراطوري بين أربع فرق، لكل واحد لون يميزه وإله يحميه. فالفريق الأول لونه أبيض ويحميه الإلهجوبتر، الثاني لونه أزرق ويحميه الإله نبتون، الثالث لونه أخضر وتحميه الربة فينوس، أما الرابع فلونه أحمر ويحميه الإله مارس[٦٦].

ويكفينا للدلالة على ممارسة الرومان لألعاب الحظ، التي اشتهر من ضمنها الكعب والنرد الذين تفنّن الرومان في صنعهما (الشكل 3)، ذلك الشغف الذي امتاز به الأباطرة في ممارسة مثل هذه الألعاب، من بينهم يوليوس قيصر(Caius Julius Caesar) وأوكتافيوس أغسطس(Octave Auguste) ونيرون (Néron) وكلاوديوس(Claudius)[٦٧].

الرياضة والترفيه عند المغاربة القدماء

لا شيء يوحي بأن سكان المغرب القديم كانوا يمارسون الألعاب إذا ما نظرنا إليها من زاوية تصويرهم إيّاها في الرسومات الصخرية المنتشرة عبر أراضي المنطقة، إلاّ أنه لا يمكننا نفي اهتمام الليبيين بممارسة الألعاب الرياضية وألعاب الحظ والميسر بحجّة عدم وجود مشاهدها في الأيقنة الصخرية.

من غير المعقول أن يكون الغرض من تصوير مشاهد الصيد على صخور الصحراء الكبرى والأطلس الصحراوي في المغرب القديم هو إظهار ممارسة الليبيين لرياضة ترفيهية، ولكنه الصورة الصادقة للحياة اليومية التي عاشها أسلافنا في عصور ما قبل التاريخ. غير أننا لا نستبعد سعي أفراد مختلف قبائل المغرب القديم للتنافس في مباريات ودية على قنص أجود الطرائد. كما أننا لا نستبعد لعب أطفال المغرب القديم بالدمى الطينية التي تعرف لدى علماء الآثار باسم الإلهة الأم، كون الحدّ الفاصل يكاد يكون

---

[64] نقلا عن: Thuillier (J.-P.) , Le sport dans la Rome antique, Op.cit., p 18

[65] Wuillemier (P.), « Cirque et astrologie », MEFRA., Fasc. I-V, 1927, pp 184-209

[66] Carcopino (J.), La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'empire, Paris : Hachette, 1939, p 250 ; Grimal (P.), La civilisation Romaine, Paris : Arthaud, 1960, p 291.

[67] Suétone, César, XXXII; Id., Auguste, LXX-LXXI; Id., Nero, XXX; Id., Claude, III.

منعدما في عصور ما قبل التاريخ بين ما هو ترفيه وبين الديني الطقسي، هذه الدمى التي عثر على نماذج منها في مناطق كثيرة من العالم القديم، إذ رافقت الأثاث الجنائزي[٦٨].ولقدلجأ الليبيون إلى رسم العربات على صخور الصحراء الكبرى منذ وقت مبكر يعود إلى النصف الثاني من الألفية الثانية قبل ميلاد السيد المسيح. وإن لم نشاطر جيلبير شارل بيكار (Gilbert Charles Picard) نظرته الضيّقة حول أصول هذه الرسومات التي يرى أنها مجرّد ذكرى لمشاهد سباق العربات التي حضر الليبيون مبارياتها في مدن المغرب القديم في القرون الأولى للميلاد[٦٩]، فنحن نميل إلى الاعتقاد بأن الليبيين استخدموها منذ تاريخ ١٥٠٠ ق.م[٧٠].

لقد تعدّى استخدام الليبيين للعربات الخفيفة نطاق النفعي المحض، حيث استعملوها في منافسات محلية أقيمت في العراء، وهو الأمر الذي تشهد عليه الرسومات الصخرية الصحراوية التي جسّدها الليبيون على واجهات الصخور. من ضمنها ذلك المشهد الملاحظ في موقع تماجرت (Tamadjert)بالتاسيلي (Tassili) التي تقع في وسط جنوب الجزائر، الذي يمثّل شخصًا منحنيًا أمام عربة خفيفة كأنه يريد جرّها من عريشها بغرض قرنها إلى الخيول التي لا تظهر في المشهد[٧١].

ومن منطلق أن الفارق كان ضئيلا في عصور ما قبل التاريخ بين ما هو طقسي ديني وبين الترفيه، بل أن الألعاب الرومانية كانت تقام في حدّ ذاتها على شرف الآلهة العظام، فإننا نستشفّ من عادات وتقاليد الليبيين التي ورد ذكرها عند هيرودوت في القرن الخامس قبل الميلاد، ممارسة أهالي قبيلتي المخليس والأوسيس لنوع مميّز من الطقوس الدينية الدموية. ويعدّ هذا النص الوحيد من نوعه ضمن ما جاءت به نصوص المصادر الأدبية الإغريقية التي تعود إلى القرن الخامس قبل الميلاد[٧٢].

لقد اتصل الليبيون منذ وقت مبكر بمختلف شعوب حوض البحر الأبيض المتوسط، فبالإضافة إلى العلاقات بمصر القديمة التي تعود إلى عصر فجر السلالات[٧٣]، فقد تعرّف هؤلاء على الفينيقيين في النصف الثاني من الألف الثاني قبل الميلاد،

---

[٦٨] ألدريد سيريل، المرجع السابق، ص ص ٦٠-٦١.

[69] نقلا عن: Lhote (H.) , Les chars rupestres sahariens des syrtes aux Niger par le pays des Garamantes et des Atlantes, Hespérides, 1982, p 95.

[70] Camps (G.), »Le cheval et le char dans la préhistoire nord-africaine et saharienne », dans Les chars préhistoriques du Sahara archéologie et techniques d'attelages, Aix en Provence, 1982, P14 ; Id., »Chars (Art rupestre), Encyclopédie Berbère, XII, 1993, p 1887.

[71] Spruytte (J.), Attelages antiques Libyens, Paris : Maison des Sciences de l'homme, 1994, pl. VIII, p 126.

[72] Hérodote, Histoires, IV, 180

[٧٣] العدواني محمد الطاهر، الجزائر في التاريخ، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، ١٩٨٤، ج١، ص ٢١٧.

واختلطوا بالعنصر الدخيل فأسّسوا الحضارة الليبية-البونيقية التي سادت المنطقة إلى غاية سقوط قرطاجة سنة ١٤٦ ق.م[٧٤].

ولقد عمل الليبيون جنودا مرتزقة لدى الجيش الميدي في القرن الخامس قبل الميلاد[٧٥]، كما استخدموا لنفس الغاية من طرف الإغريق والبونيقيين والرومان في النصف الثاني من الألف الأول قبل الميلاد[٧٦].وبالرغم من المساوئ التي ترتّبت على احتكاك الليبيين ببقية شعوب حوض البحر الأبيض المتوسط وما نتج عنه من نتائج سلبية مثّل الاحتلال وهو أحلك مظاهرها، إلاّ أننا نميل إلى الاعتقاد بأن الليبيين استطاعوا أن ينهلوا ويأخذوا مقابل هذا الاحتكاك المحفوف بالمخاطر خبرات وتجارب هذه الشعوب، ثم سرعان ما كيّف تلك المهارات لتتلاءم مع طبيعة عيشه وثقافته التي تمتدّ في عمقها إلى العصور الحجرية. ففيما تمثّل حظّ الليبيين من تلك الخبرات؟

إذا ما نحن نظرنا إلى سكان وادي النيل من زاوية أن أصولهم تعود إلى قسم من صيادي المغرب القديم الذين نزحوا إلى الوادي قصد الاستقرار[٧٧]، فإننا لا نستبعد العلاقة التي ميّزت هؤلاء بأحفاد منبقى منهم فيما سيعرف لاحقا لدى الإغريق باسم ليبيا. ومن هذا المنطلق فإننا نستشفّ من خلال الكتابات المصرية وجود علاقات وطيدة بين الليبيين والمصريين في أحيان كثيرة، ربما كان من أبرز أمثلتها تدخّل حرخوف، الذي كان تاجرا ورحّالة مصري في عهد الملك مرنرع من الأسرة السادسة، لدى ملك يام الزنجي قصد حماية قبائل الثمح أو التمحو[٧٨].

ويبدو أن علاقات الليبيين بالمصريين تعود إلى العصر الحجري الحديث[٧٩]، لذا فإن النتيجة الحتمية التي قد نخلص إليها هي تأثّر الليبيين بالإنجازات الحضارية للمصريين، ومن ضمنها ثقافة الألعاب التي نعجب لعدم وجود دلائل مادية لها لدى القبائل الليبية التي ورد ذكرها عند هيرودوت في كتابه الرابع، كقبائل الجليغام(Giligames) والأدرمخيدس (Adyrmachides) (انظر خريطة ليبيا)، مصدرها الأراضي المصرية القريبة.

---

[74]Decret (F.) et Fantar (M.-H.), L'Afrique du nord dans l'antiquité. Des origines au Ve siècle, Paris : Payot, 1981, pp 60-64 ; Lancel (S.), Carthage, Tunis : Cérès, 1999, p 134.

[75]Hérodote, Histoires, VII, 86 ; VII, 184.

[76]Camps (G.), « Les chars sahariens. Images d'une société Aristocratique «, Antiquités Africaines, t.25, 1989, p 34 ; SiliusItalicus, Les guerres puniques, liv. II, vers 56-90 ; Decret (F.) et Fantar (M.-H.), Op.cit., p 103.

[٧٧]برستد جيمس هنري، انتصار الحضارة، ترجمة أحمد فخري، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، بدون تاريخ،ص ٤٥؛ العدواني محمد الطاهر، المرجع السابق، ص ص ٢١٢-٢١٦؛ حارش محمد الهادي، دراسات ونصوص في تاريخ الجزائر وبلدان المغرب في العصور القديمة، الجزائر: دار هومة، ٢٠٠١، ص ص ١٣-٢٦.

[٧٨]العدواني محمد الطاهر، المرجع السابق، ص ٢٢٢.

[٧٩]برستد جيمس هنري، نفسه، ص ٦٥.

والظاهر أن القبائل الليبية عرف عنها محاولاتها الدائمة والمستمرّة لدخول مصر منذ العصر الحجري الحديث وذلك بغرض الاستقرار في المنطقة الخصبة بالدلتا، وقد تمكّنت مجموعات كثيرة منها في تجسيد هذا الحلم، إذ استطاع المصريون بفعل تفوقهم الحضاري من جعل تلك المجموعات البشرية تذوب في الحضارة المصرية، وأصبح الغزاة من بين الذين تفانوا في الدفاع عن أرض مصر في الفترات اللاحقة، حيث عملوا جنودا مرتزقة في الجيوش المصرية[٨٠]. ونظرا للخدمات الجليلة التي قدّمها الليبيون لملوك مصر فقد تدرّج بعض هؤلاء في المراتب العسكرية حتى صاروا قادة للجيش وتمكنوا من تأسيس أسرة هي الأسرة الثانية والعشرين التي حكمت مصر ما يقرب من مائتي عام[٨١]، وهو ما مكّنهم من التعرّف على جوانب عديدة من الحضارة المصرية لا نستبعد نشرهم إيّاها ضمن النطاق الجغرافي للقبائل الليبية القريبة من مصر.

وتبدو النصوص التي أوردها هيرودوت بخصوص عادات وتقاليد الليبيين الشرقيين شحيحة فيما يتعلّق بموضوع بحثنا، ومع هذا فإنه من بين ما أمكن لنا استخلاصه ممارسة هؤلاء لبعض العادات والتقاليد والطقوس الدينية مصدرها مصر[٨٢]. وعلى اعتبار أن الحدود الغربية لمصر الفرعونية التي مثّلتها واحات سيوه والداخلة والخارجة، كان يتبادل فيها المصريون والليبيون البضائع والسلع، فإنه من المغري الاعتقاد بتسرّب عناصر حضارية أخرى إلى الليبيين ربما كان من ضمنها بعض الألعاب التي لم يصلنا صداها.

ونفس السمات الحضارية التي ميّزت العلاقات الليبية المصرية نجدها عند التجّار الفينيقيين الذين بدءوا يتدفّقون على المنطقة منذ أواخر الألف الثاني قبل الميلاد، هؤلاء الأخيرين الذين اختلطوا بالسكان الأصليين وأسّسوا الحضارة الليبية البونيقية[٨٣]، وهو الأمر الذي لم يحدث مع الإغريق الذين استقرّوا في الجبل الأخضر وقورينا في ليبيا، فهم لم يختلطوا بالسكان الأصليين. ويمثّل لنا نص هيرودوت الذي يعود إلى القرن الخامس قبل الميلاد طريقة تعامل الفينيقيين مع الليبيين المستقرّين خلف أعمدة هرقل، بحيث يصف لنا الكاتب تلك المعاملات التجارية على أنها نزيهة ولا يخدع أي طرف فيها الآخر[٨٤]، وربما أفضت هذه الصفقات التجارية إلى تعرّف الليبيين على ألعاب الحظ التي كان يمارسها الفينيقيون آنذاك.

وقد يقع المتفقّد للأثاث الجنائزي البونيقي في المغرب القديم في حيرة من أمره لغياب أدوات الترفيه المرافقة للميّت، عكس ما كان معمولا به عند بقيّة شعوب الشرق

---

[٨٠] العدواني محمد الطاهر، المرجع السابق، ص ص ٢٢٧-٢٢٨.

[٨١] توينبي أرنولد، تاريخ البشرية، ترجمة نقولا زيادة، ط. الثالثة، بيروت: الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٨٨، الجزء الأول، ص ص١٤٧-١٤٨.

[٨٢] حول عادات وتقاليد القبائل الليبية القريبة من حدود مصر القديمة، انظر:

Hérodote, Histoires, IV, 168-169

[83] Decret (F.) et Fantar (M.-H.), Op.cit., pp 60-64

[84] Hérodote, Histoires, IV, 196.

الأدنى القديم، فهل يعود السبب إلى إيمان الفينيقيين بعدم وجود عالم ما بعد الموت، أم أن الأمر يتعلّق باعتقاد هؤلاء في عدم حاجة المتوفى لمثل هذه الأدوات، أم إلى نقص البحث الأثري؟

لقد اعتقد الفينيقيون في وجود عالم ما بعد الموت بعد احتكاكهم بالعبرانيين الذين استقروا في فلسطين مع أواخر الألف الثاني قبل الميلاد[٨٥]، إذن فهم آمنوا بوجوده قبل هجرتهم إلى المغرب القديم. هذا ولا نملك في وقتنا الحاضر من الدلائل الأثرية والنصوص الأدبية ما يمكننا من معرفة أسباب خلوّ الأضرحة البونيقية في المغرب القديم من أدوات الترفيه المختلفة.

وتجدر الإشارة إلى أن قرطاجة وبقيّة المدن البونيقية في المغرب القديم لم تكن مغلقة في وجه الليبيين، بل مثّلت مراكز جذب للأهالي، فكان أن التحق بها الآلاف منهم عبر حقبها التاريخية المختلفة. ولم تكن قرطاجة عنصرية في تعاملها مع الليبيين عكس ما كان معمولا به عند الإغريق، فسمحت لليبيين بتبوء مراكز القيادة ضمن هرمها السياسي، وبهذا فقد تسرّبت عناصر الحضارة البونيقية التي من ضمنها الألعاب الرياضية والاجتماعية إلى الأهالي نتيجة لهذا الارتباط الحضاري.

تعود العلاقات الليبية اليونانية إلى الربع الأخير من الألف الثاني قبل الميلاد، فنحن نخلص من خلال تصفّحنا لأشعار هوميروس حول أسفار أوديسيوس معرفة الإغريق للأراضي الليبية، فقد عرف الشاعر من بينها أرض قبيلة اللوتوفاج (Lotophages) وهي القبيلة التي كان أفرادها يقتاتون على زهرة اللوتس[٨٦]. أما هيرودوت فبالإضافة إلى وصفه لنا الأراضي الليبية التي تقع شرق قرطاجة[٨٧]، فهو يمدّنا بتاريخ رسمي لاستقرار الإغريق في الجبل الأخضر في ليبيا، فكان ذلك في الفترة الممتدة ما بين ٦٤٠ ق.م و٦٣١ ق.م[٨٨]. وقد كان السبب الرئيسي لهجرتهم إلى ليبيا الثروات الطبيعية للمنطقة التي من بينها نبات السلفيون (Le Silphion)، هذا الأخير الذي كان يستخدم كدواء في العصور القديمة[٨٩]. وقد تعرّف الليبيون على جوانب عديدة من الثقافة الإغريقية التي من ضمنها المسرح والمنافسات الرياضية وألعاب الحظ، بدليل وصف هيرودوت للقبائل الليبية التي كانت أراضيها متاخمة لمستوطنة قورينا الإغريقية على أن عاداتها هي ذات عادات الإغريق[٩٠].

---

[٨٥] حول علاقات الفينيقيين بالعبرانيين، انظر:
Will (E.), « Tyr la phénicienne », Les collections de l'histoire, 22, Janvier Mars 2004, pp 70-75.

[86] Homère, Odyssée, IX, 68-104

[87] Hérodote, Histoires, IV, 168-199

[88] Blas de Roblès (J.-M), Libye : grecque, romaine et byzantine, Aix-en-Provence : Edisud, 1999, p 12.

[89] Hérodote, Histoires, IV, 169.

[90] Hérodote, Histoires, IV, 170-171.

ولأن العلاقات التجارية بين مملكة نوميديا(La Numidie) وبلاد اليونان توطّدت على عهد الملك ماسينيسا (Massinissa) وابنه مكيبسا(Micipsa) في القرن الثاني قبل الميلاد[٩١]، فقد استحسن النوميديون الثقافة اليونانية مما مكن مسطنبعل(Mastanabal) ابن الملك ماسينيسا من المشاركة والفوز بسباق الخيل في الألعاب الأثينية[٩٢]. أما يوبا الثاني (Juba II) الذي تأثر بالثقافة الهلّنستية فإنه سرعان ما استقدم إلى بلاطه في يول المصارعون وفناني المسرح[٩٣]. وتعدّ الشواهد الأثرية التي تعود إلى فترة حكم هذا الملك من بين الدلائل المادية الهامة التي تبرهن على حبّه للثقافتين الإغريقية واللاتينية، فقام ببناء مسرح ومدرّج وشيّد ميدانا لسباق العربات[٩٤].

ومهما يكن من أمر، فإن قابلية أهالي المغرب القديم لممارسة وتذوّق الألعاب الرومانية في العهد الإمبراطوري قد أصبح أمرا مفروغا منه. وأصبح لهذه الألعاب أبطال مجّدهم الشعراء، إذ ما لبث أن ذاع صيتهم في أنحاء الإمبراطورية الرومانية[٩٥]. كما خلّدت لنا النقوش ومشاهد الفسيفساء ونصوص المصادر الأدبية أعمالهم وبطولاتهم.

---

[91] Berthier (A.), « Découverte à Constantine de deux sépultures contenant des amphores Grecques », R.A, LXXXVII, 1943, pp 23-32.

[92] Gsell (S.), Histoire ancienne de l'Afrique du nord, t. III, Paris : Hachette, 1920, p 308.

[٩٣] شارن شافية، " دور الملكة كليوباترة سيليني في موريطانيا القيصرية "، *حولية المؤرخ*، ٥، ٢٠٠٥، ص ٢٠.

[94] Gsell (S.), Promenades archéologiques aux environs d'Alger (Cherchel, Tipasa, le tombeau de la chrétienne), Paris : Les Belles Lettres, 1926, pp 68-81 ; Leveau (Ph.), Caesarea de Maurétanie une ville romaine et ses campagnes, Collection de l'Ecole Française de Rome, 70, Rome, 1984, pp 33-40.

[95] Picard (G.-Ch.), La civilisation de l'Afrique romaine, Paris : Plon, 1959, pp 256-277.

خاتمـــــة

لقد تعرّفت شعوب المغرب القديم على الألعاب والرياضات المختلفة وأقبلت هذه الشعوب على متابعة فعالياتها وممارستها بشغف خلال القرون الثلاثة الأولى بعد ميلاد المسيح. وعلى النقيض مما حاولت المدرسة الاستعمارية الفرنسية الترويج له بخصوص جهل المغاربة القدماء لأنواع كثيرة من الألعاب والرياضات التي نذكر من ضمنها على سبيل المثال وليس الحصر سباق العربات الذي عرفه المغاربة في فترات فجر التاريخ التي ترجع زمنيا إلى حوالي تاريخ ١٥٠٠ ق.م، فإن صخور الصحراء الكبرى هي أكبر شاهد على ممارسة المغاربة لهذه الرياضة التي أصبح لها فيما بعد أبطال نذكر من ضمنهم كريسكانس (Crescens) الموريطاني الذي ذاع صيته على عهد الإمبراطور نيرفا (Nerva)[٩٦]. وبطل مدينة تبسة (Theveste) في الجزائر يوليوس كماروس (C. Julius Cammarus)[٩٧] وبطل مدينة دوقة في تونس الملقب بإيروس (Eros)[٩٨]. كما انتشرت عمارة ميادين المصارعة الرومانية بشكل ملحوظ في ربوع المغرب القديم. وربما يرجع السبب في كثرتها بالجهات الشرقية من المغرب القديم إلى قابلية ممارسة سكان جنوب تونس وإقليم المدن الثلاثة في ليبيا لهذا النوع من الرياضة الدموية التي تولّدت لديهم بفعل تلك الطقوس الدينية التي كان يمارسها أفراد قبيلتي المخليس(Machlyes) والأوسيس(Auses) والتي امتزجت فيها التسلية ببعض الطقوس الدينية الدموية[٩٩].

[96].*CIL*, VI, 10050

[97]Lassere (J.M.), « Choix d'inscriptions relatives à l'histoire de l'Afrique. Traductions avec éléments de commentaire », dans L'Afrique Romaine de 69 à 439, Romanisation et christianisation, ouvrage collectif coordonné par Bernadette Cabouret, Paris : Editions du Temps, 2005, pp 67-68.

[98]Fantar (M.-H.), La Mosaïque en Tunisie, Tunis : Ed. de la Méditerranée, 1994, p 199.

[99]Hérodote, Histoires, IV, 180.

قائمة المراجع المعتمدة

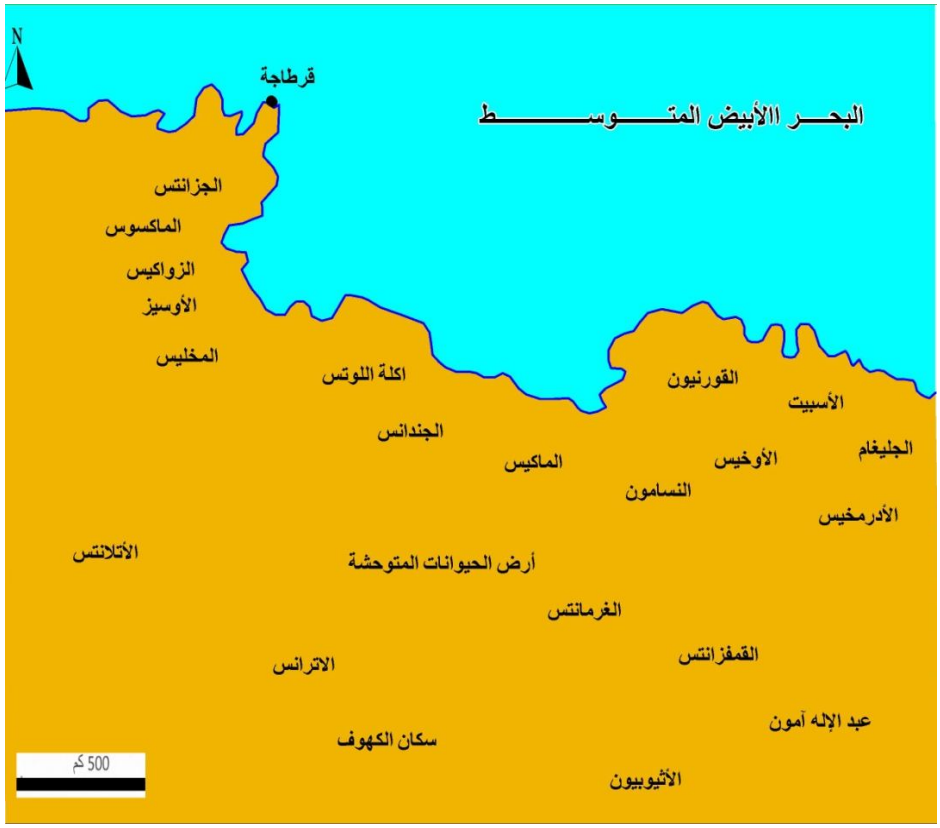
- أحمد أمين سليم، مصر والعراق: دراسة حضارية، الطبعة الأولى، بيروت: دار النهضة العربية، ٢٠٠٢.
- العدواني محمد الطاهر، الجزائر في التاريخ، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، ١٩٨٤، الجزء الأول.
- الشهباني مصطفى، الألعاب الأولمبية، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٠.
- إرمان أدولف ورانك هرمان، مصر والحياة المصرية في العصور القديمة، ترجمة ومراجعة عبد المنعم أبو بكر ومحرم كمال، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، بدون تاريخ.
- ألدريد سيريل، الحضارة المصرية من عصور ما قبل التاريخ حتى نهاية الدولة القديمة، ترجمة وتحقيق مختار السويفي، الطبعة الثالثة، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٦.
- برستد جيمس هنري، انتصار الحضارة، ترجمة أحمد فخري، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، بدون تاريخ.
- توينبي أرنولد، تاريخ البشرية، ترجمة نقولا زيادة، الطبعة الثالثة، بيروت: الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٨٨، الجزء الأول.
- حارش محمد الهادي، دراسات ونصوص في تاريخ الجزائر وبلدان المغرب في العصور القديمة، الجزائر: دار هومة، ٢٠٠١.
- حتي فليب، تاريخ سورية ولبنان وفلسطين، ترجمة جـ.حداد وعبد الكريم رافق، بيروت: دار الثقافة، ١٩٥٨، الجزء الأول.
- شارن شافية، "دور كليوباترة سيليني في موريطانيا القيصرية"، حولية المؤرخ، ٥، ٢٠٠٥، ص ص ١٣-٤٠.

- Apollonios de Rhodes, Argonautiques, texte établi et commenté par Francis Vian ; Traduit par Emile Delage, 3éme tirage, Paris : Les Belles Lettres, 2002.
- Bernet (A.), Les Gladiateurs, Paris : Perrin, 2002.
- Berthier (A.), « Découverte à Constantine de deux sépultures contenant des amphores Grecques », Revue Africaine, LXXXVII, 1943, pp 23-32.
- Blas de Roblès (J.-M.), Libye : Grecque, romaine et byzantine, Aix-en-Provence : Edisud, 1999.
- Camps (G.), « Les chars sahariens. Images d'une société Aristocratique », Antiquités africaines, 25, 1989, pp 11-40.
- Camps (G.), et autres, Les Chars préhistoriques du Sahara archéologie et techniques d'Attelages, Aix-en-Provence, 1982.

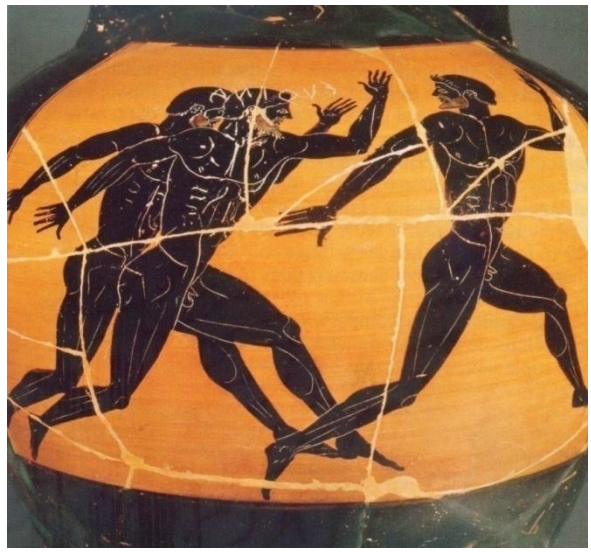
– Carcopino (J.), La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'empire, Paris : Hachette, 1939.
– Cicéron, Œuvres complètes, avec la traduction en français publiée sous la direction de M. Nisard, Paris : Firmin Didot, 1881, 2 volumes.
– Decret (F.) et Fantar (M.), l'Afrique du nord dans l'Antiquité. Des origines au Ve siècle, Paris : Payot, 1981.
– Eggebrecht (A.), l'Egypte ancienne, Paris : Bordas, 1986.
– Etienne (R.),« Olympie et la naissance de l'olympisme », Dossier d'Archéologie, 294, Juin 2004, pp 9-15.
– Fantar (M.-H.), La Mosaïque en Tunisie, Tunis : Ed. de la Méditerranée, 1994.
– Futrell (A.), Blood in the Arena: The spectacle of Roman Power, Second paperback printing, Austin: University of Texas Press, 2001.
– Golvin (J.-C.) et autres, Pérégrinations dans l'empire Romain. De Bliesbruck-Reinheim à Rome avec Jean-Claude Golvin, Peintre de l'antiquité, Arles : Actes Sud, 2010.
– Grimal (P.), La civilisation Romaine, Paris : Arthaud, 1960.
– Gsell (S.), Histoire ancienne de l'Afrique du Nord, Paris : Hachette, 1920.
– Gsell (S.), Promenades archéologique aux environs d'Alger (Cherchel, Tipaza, Tombeau de la Chrétienne), Paris : Les belles Lettres, 1926.
– Hérodote, Histoires, traduit par Ph-E. Legrand, 8 vol., Paris : Les Belles Lettres, 1949.
– Heurgon (J.), La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'empire, Paris : Hachette, 1939.
– Heurgon (J.), La vie quotidienne chez les Etrusques, Paris : Hachette, 1961.
– Horace, Odes et Epodes, texte établi et traduit par François de Villeneuve, Paris : Les belles lettres, 1927.
– Homère, Iliade-Odyssée, traduction, introduction et notes par R. Flaceliere, Odyssée : traduction par Victor Bérard, introduction et notes par Jean Bérard, index par René Langumier, Bry-sur-Marne : Gallimard, 1979.
– Jouanna (J.), « Mythes et rites : La fondation des jeux olympiques chez Pindare », *KTEMA*, 27, 2002, pp 105-118.
– Lancel (S.), Carthage, Tunis : Cérès, 1999.
– Lassere (J.M.), « Choix d'inscriptions relatives à l'histoire de l'Afrique. Traductions avec éléments de commentaire », dans L'Afrique Romaine de 69 à 439, Romanisation et christianisation, ouvrage collectif coordonné par Bernadette Cabouret, Paris : Editions du Temps, 2005.

– Leveau (Ph.), Caesarea de Maurétanie.Une ville romaine et ses campagnes, Collection de l'Ecole Française de Rome, 70, Rome, 1984.
– Lhote (H.), Les chars rupestres sahariens des syrtes au Niger par le pays des Garamantes et des Atlantes, Hespérides, 1982.
– Logeay (A.), « Les jouets se jouent des siècles », Historia, 660, Décembre 2001, pp 24-30.
– Nera (F.-L.), Egypte : Guide historique et culturel, traduit par Chantal Roux de Bezieux et Armand Oldra, Paris : Larousse, 1986.
– Martial, Les Epigrammes, traduction nouvelle de Pierre Richard, Paris : Garnier, 1931.
– Mondot (J.-F.), « Kerma, mille ans de résistance à l'Egypte », Les Cahiers de Science et Vie, 79, 2004, pp 44-47.
– Mosse (C.), « Tout commence à Olympie », Les collections de l'histoire, 40, Juillet-Septembre 2008, pp 28-33.
– Ovide, Fastes, traduit par TH. Burette et Vernadé, nouvelle édition revue par M.-E. Pessonneaux, Paris : Garnier frères, S.D.
– Picard (G-Ch.), La civilisation de l'Afrique romaine, Paris : Plon, 1959.
– Pindare, Œuvres de Pindare, texte établi et traduit par Aimé Puech, Paris : Les belles lettres, 1922-1923, 4 volumes.
– Pline l'Ancien, Histoire Naturelle, dans collection des auteurs latins, publiée sous la direction de M. Nisard, Paris, 1848.
– Rolland (J.-F.) et autres, Histoire Universelle, Paris : Hachette et Cie, 1982.
– Salles (C.), Les bas-fonds de l'antiquité, Paris : Payot et Rivages, 2004.
– Sartre (M.), « Les athlètes couraient aussi pour l'argent », Les collections de l'histoire, 40, juillet 2008, pp 34-41.
– Sénèque, Œuvres de Sénèque le philosophe, traduit en français par La Grange, Paris : J.-J. Smits, S.D.
– SiliusItalicus, Les guerres puniques, dans collection des auteurs Latins avec traduction en français, Publié sous la direction de M. Nisard, Paris, 1837.
– Spruytte (J.), Attelages antiques Libyens, Paris : Maison des sciences de l'homme, 1996.
– Suétone, Vies des douze césars, préface de Marcel Benabou, traduction et notes de HenriAilloud, Cher : Gallimard, 2009.
– Tacite, Annales, traduit par H. Goelzer, Paris : Les Belles Lettres, 1946.
– Thuillier (J.-P.), Le sport dans la Rome antique, Paris : Errance, 1996.
– Thuillier (J.-P.), « Ils trichaient déjà », Les collections de l'histoire, 40, juillet 2008, p 38.

– Thomas (R.), « Le phénomène sportif », Sciences Humaines, 115, Avril 2001, pp 16-20.
– Tite live, Histoire romaine, traduit par E. Lassère, Paris : Librairie Garnier frères, 1950.
– Valère maxime, Faits et dits mémorables, texte établi et traduit par Robert Combes, Paris : Les Belles Lettres, 1995 (Tomes I : Livres I-II), 1997 (Tome II : Livres IV-VI).
– Van Looy (H.), « Le sport dans la Grèce antique », Archéologia, 281, Juillet Août 1992, pp 24-39.
– Will (E.), « Tyr la Phénicienne », Les Collections de l'Histoire, 22, Janvier mars 2004, pp 70-75.
– Wuillemier (P.), « Cirque et astrologie », MEFRA, fasc. I-V, 1927, pp184-209.



القبائل الليبية التي ورد ذكرها في الكتاب الرابع من تواريخ هيرودوت (بتصرّف)
Spruytte (J.), Attelages antiques Libyens, Op.cit., p 165.



(أ)

(ب)

شكل ١

مشهدين على واجهتي أواني فخارية يونانية، يمثلان منافستي السباق والمصارعة اليونانية.

Sartre (M.), « Les athlètes couraient aussi pour l'argent… », Les collections de l'histoire, 40, juillet 2008, p 36 ; Thuillier (J.-P.), « Ils trichaient déjà », Les collections de l'histoire, Op.cit., p 38.

شكل ٢
فوانيس زيتية رومانية
Golvin (J.-C.) et autres, Pérégrinations dans l'empire Romain. De Bliesbruck-Reinheim à Rome avec Jean-Claude Golvin, Peintre de l'antiquité, Arles : Actes sud, 2010, p 71.

شكل ٥
قطع نرد رومانية مكتشفة في غاليا
Golvin (J.-C.) et autres, Op.cit., p 52.

المربعات الخزفية بمساكن مدينة الجزائر خلال العهد العثماني

د. زكية راجعي•

تزخر المباني التي أقيمت في العهد العثماني بالمربعات الخزفية فيكاد لا يخلو أي مبنى سواء كان ديني أو مدني أو من المنشآت العامة من هذا النوع من الكسوات الجدارية، و رغم هذا العدد الوافر لهذه المربعات إلا أنها ليست من الصناعة المحلية و لم يشر أي مصدر إلى ذلك مع العلم أن المنطقة عرفت مراكز لصناعة الخزف منذ العصور السابقة، وكان أول ظهور للمربعات الخزفية في تونس بواجهة محراب جامع القيروان، جلبت من بغداد ثم بدأ الصناع يسيطرون على هذه الصناعة منذ القرن التاسع الميلادي في القيروان و رقادة و المهدية[١] كما ظهرت مراكز أخرى مثل قلعة بني حماد في القرن الحادي عشر ميلادي، ثم بجاية في القرن الثاني عشر ميلادي[٢]، و في العصرين المريني و الحفصي وصل فن الصناعة الخزفية أوجه، إذن ما هي الأسباب التي أدت إلى عدم وجود هذه الصناعة في العصر العثماني، و جلب منتجاتها من الخارج؟

مصادر المربعات الخزفية بالجزائر:

يعتقد عمر غامد في مقال له نقلا عن الدكتور عقاب، أن سبب غياب صناعة المربعات الخزفية في الجزائر ربما يعود إلى اهتمام الجزائريين بشؤون البحر، بالإضافة إلى التبادل التجاري بينهم و بين الدول الأوروبية و كذلك بين تونس[٣]، إذ كان يتحصل على هذه المادة إما عن طريق التبادل التجاري أو عن طريق فرض أتاوات على تلك الدول، و يستبعد (فلبر) في مقال له في "وريقات الجزائر"، أنه تم حأخذها كغنيمة عن طريق القرصنة، فالسجلات البحرية لم تشر إلى ذلك، كما لا يمكن أن تكون بهذا العدد الهائل[٤]لذلك يعتقد أن مصدر هذه المربعات الخزفية هو أتاوة (ضريبة) كانت تفرضها الإيالة على البلدان الأوروبية مقابل حماية سفنها و عدم التعرض لها، أو تدفع كمبلغ مقابل افتداء الأسرى المسيحيين، أو تقدم كهدايا عند استبدال القناصل أو عقد معاهدات و اتفاقات تجارية، و لا يستبعد أنها كانت تقدم هذه

• دكتورة بقسم الآثار، جامعة الجزائر _٢_

[1] L.Golvin, « les céramiques du musée national d'archéologie d'Alger », dans :Congrés international d'art ,études historique de l'université de Provence ouvrage(publier avec le concours du C.N.R.S,1976),91.

[2] P.Ricard, pour comprendre l'art musulman dans l'Afrique du nord et en Espagne et en Sicile, Hachette,Paris,1924,153.

[٣] محمد الطيب عقاب، قصور مدينة الجزائر في أواخر العهد العثماني،(دار الحكمة، ٢٠٠٠،) ٢٠٣.

[4] H.Klein,les feuillets d'el Djezair,N°6,novembre 1958 :la villa du dey hussein, une visite a dar hamra,notion élémentaire sur les carreaux de faïence d'Alger, Bulletin des Amis du vieil Alger,(édition Feuillet d'el Djezair Alger,1919.)

الضرائب في شكل مواد عينية ربما من بينها البلاطات الخزفية[٥]، و يذكر (فونتير دو برادي) أيضا أنه عند خروج الأسبان من مرسى الكبير من بين المواد التي جلبت إلى الجزائر الزليج و كان يستخدم في زخرفة جدران المباني من قصور و منازل و حدائق.[٦]

فقد كانت الجزائر تصدر الكثير من المواد الزراعية كالحبوب و الزيوت و التمور و الزبيب و التين، بالإضافة إلى الأصواف و الجلود و الشموع و التبغ و المنسوجات و في مقابل ذلك كانت تستورد مواد أخرى من دول أوروبية مختلفة من ضمنها الزليج[٧] و يشير (فونتير دو بردي) عند وصفه لقصور الضباط أنها مبلطة بالرخام المصنوع بايطاليا و أن جدرانها مكسوة ببلاطات خزفية، و هي بألوان متعددة كانت تجلب من تونس و أسبانيا، تسمى زليج[٨] و ما يدعم ذلك هو وجود وثائق و سجلات ببيت البايلك و مصاريفه و السجلات الخاصة بعلاقات الجزائر بالخارج تذكر نقلا عن الدكتور لعرج، أن كمية كبيرة من بلاطات زليج صغيرة و أخرى كبيرة و تطلق عليها تلك الوثائق اسم زيلايج أنابولي أي زليج مدينة نابولي بإيطالي[٩].

و من بين الدول الأوروبية التي كانت تقيم علاقات تجارية مع الجزائر بشكل واسع هي هولندا، و للحفاظ على مركزها التجاري مع الجزائر فقد قبلت بالشروط التي وضعتها الإيالة، فقد كانت تدفع هدايا و ضرائب سنوية كبيرة بعضها نقدا و البعض الآخر عينا و كانت البلاطات الخزفية من ضمنها، و هناك مجموعة ضخمة من هذه البلاطات الهولندية التي تزين بها المباني.

كما كانت العلاقات التجارية مع تونس مزدهرة، و كانت السفن التجارية الجزائرية و التونسية تتنقل بين موانئ البلدين محملة بمختلف المواد و كان الزليج من ضمنها[١٠].

نستخلص مما سبق أن مصادر الزليج يعود إلى عدة بلدان أغلبها أوروبية، و هي هولندا، إيطاليا، أسبانيا، و الأسباب إما ترجع لظروف عسكرية أو سياسية بينما مع تونس تصدر الزليج لأسباب تجارية، و الجدير بالذكر أنه رغم التبادل التجاري

---

[٥] عبد العزيز محمود لعرج، الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي، (المؤسسة الوطنية للكتاب، الطبعة الأولى، الجزائر ١٩٩٠)، ١٤.

[6] Venture de paradis, Alger au XVIII siècle, Alger,(imprimerie libraire éditeur 1898),121,122.

[٧] نور الدين عبد القادر، صفحات من تاريخ مدينة الجزائر منذ أقدم عصورها إلى انتهاء العصر العثماني، مطبعة الثعالبية، ١٩٦٢، ١٤٠.

[8] Venture de paradis, op ;cit,p.121.

[٩] عبد العزيز محمود لعرج، نفس المرجع،ص١٥.

[١٠] عبد العزيز محمود لعرج، نفس المرجع، ص١٥،١٦.

الذي كان قائما بين الجزائر و الدولة العثمانية إلا أننا لا نجد إلا مبنى واحد يحتوي على المربعات العثمانية و هو ضريح سيدي عبد الرحمان، و حسب المصادر من بين المواد التي كانت تركيا تصدرها الأواني الخزفية[١١].

أهمية المربعات الخزفية و مواقعها

و قد كان انعكاس هذه الثروة الزخرفية واضح على العمارة فلم يخلو أي بيت أو قصر سواء كان داخل المدينة أو خارجها من هذه التربيعات الزخرفية بحيث كانت تزين جدران الفناءات و أطر العقود و النوافذ و سمكها، و تشكل بها أفاريز تحيط بأعالي جدران المطلة على الفناء، كما كانت تزين جدران الغرف بالمربعات الخزفية على ارتفاع أقل من متر، كما استخدمت لتبليط أرضيات الغرف و جدران السقائف، و قوائم السلالم، و القباب و لم تستعمل في الواجهات الخارجية للمباني.

و تظهر أهمية استخدام المربعات الخزفي في تبليط الأرضية يسهل الاعتناء بها و تنظيفها عكس الخشب الذي يكون عرضة للحشرات، بالإضافة إلى دورها في تلطيف الجو داخل الغرف إذا كانت درجة الحرارة مرتفعة، كما تضفي بهاء و متعة للناظر، و توضع البلاطات إما فردية أو في شكل لوحات و هذا قلما نجده في المنازل التي جاءت في هذه الدراسة[١٢].

تصنيف المربعات الخزفية

بناءا على ما سبق يمكن تصنيف المربعات الخزفية التي تزخر بها منازل الفحص حسب مصدرها فيما يلي:

المربعات الخزفية التونسية:

استعملت على نطاق واسع في تكسية أجزاء مختلفة من المنازل فشملت تقريبا كل العناصر كما نجد أمثلة منها في تبليط الأرضيات، و يعود هذا العدد الهائل للمربعات الخزفية التونسية التي استخدمت في المباني الجزائرية إلى التبادل التجاري كما سبق الذكر، و يعتقد أيضا أنه السبب في تفضيل المربعات الخزفية التونسية عن العثمانية راجع إلى صغر مقاساتها طول الضلع فيها ١٠سم، و هذا ما ساعد على التصرف فيها و نقله بسهولة و وضعه[١٣].

و قد عرفت تونس تطورا في هذه الصناع بسبب وفود الأندلسيين فجلبوا معهم تقنيات خاصة و ظهرت مراكز عديدة كالمهدية و تونس و سوسة و جربة و نابل و القلالين، و يعتبر هذين المركزين الأخيرين أهمهما، فحسب الدراسات ثبت أنهما مصدر المربعات الخزفي التي توجد بالجزائر خلال الفترة العثماني، و ساد انتشارها عبر بلدان البحر المتوسط منها طرابلس و مصر[١٤].

---

[11] venture de paradis, op ;cit,p28,29

[12] H.Klein,op ;cit,p 4.

[13] L.Golvin, Congrés international d'art,etudes historique de l'université de provence,91,92.

[14] P.lisse et A.Luis,les poteries de Nabeul, Institut des belles Lettres,Tunis 1956,157.

و للمربعات الخزفية بمدينة قلالين خاصية صناعية تميزت بها و تتمثل في وجود ثلاثة دوائر بارزة على سطح القطع و هي ناتجة عن أسلوب الحرق، و يمكن أن توضح هذه العملية في أن الصانع كان يقوم بتنظيم المربعات الخزفية و هي مزينة بالطلاءات بوضعية عمودية في الفرن على حوامل فخارية ثلاثية الأرجل تدعى المواشير فتظهر أثر هذه الحوامل في شكل دوائر مما يسهل التعرف عليها، و لم تختفي هذه الدوائر إلا بعد منتصف القرن ١٩م، حيث أدخلت طرق صناعية أوروبي[١٥].

لقد ظهرت المربعات الخزفية التونسية مقلدة للبلاطات الخزفية التي صنعت في تركيا، و يظهر ذلك من خلال الزخارف العثمانية و الألوان المتمثلة في اللون الأخضر الزرعي، إلا أن طريقة انجازها لم تصل درجة الاتقان و الدقة التي بلغتها البلاطات العثمانية.

و نستدل على ذلك من الأمثلة التي لدينا فهناك مجموعة من المربعات الخزفية التونسية المقلدة للبلاطات العثماني تزين سمك جدار نافذة إحدى الغرف بمنزل عبد اللطيف، قوامها عنصر نباتي مركزي و رئيسي يتمثل في ورود مهجنة أو ورقة محورة و حولها عناصر نباتية تتمثل في أوراق و أزهار محورة مرسومة بأسلوب عثماني (لوحة رقم ١صورة ١) تقوم على أرضية من الطلاء المخضر و هناك جزء من نفس النموذج السابق لكن زين العنصر الرئيسي باللون الأحمر الطوبي الشاحب بينما نجده باللون الأخضر في المثال السابق.

و يمكن أن نضم إلى هذه المجموعة نموذج آخر اتخذ من الشكل الهندسي حلية مركزية للزخرفة، و يتمثل في مربعين متراكبين و قد رسمت أضلاعهما بخطوط منحية تحصر أوراق نباتية و رسمت باللونين الأزرق و الأخضر أما أضلاع البلاطة فقد رسمت في وسط أطرافها صرات تتوسط عناصر ورقية مدببة، و وضعت بالقرب من أركان زهرة الربيع أما الأركان فقد زينت ربع التركيب من الشكل النجمي (لوحة رقم ١صورة٢)، و الجدير بالذكر أن هذه المربعات من النوع التي توضع في شكل تجميعة لكي يظهر التركيب العام للزخرفة لكنها حاليا موجودة في مكان ضيق لا يسمح بوضعها في شكل تجميعة. و يوجد ما يشبهها في متحف الفنون الإسلامية بالجزائر و بحجرة الضريح الملحق بجامع أبو ذهب بالقاهرة[١٦].

و من المربعات الخزفية التي تقوم أساسا على تجميعة من أربع مربعات خزفية يبلغ طول الضلع الواحدة ١٥سم، فقد رسم ربع الدائرة في شكل شريط عريض باللون البنفسجي الداكن، و أحيط من كلا الطرفين بأشرطة رفيعة زينت بالون البرتقالي و الأزرق، أما باق المساحة فقد زين بورقة نباتية مفصصة محورة عن شكلها الطبيعي، وعناصر نباتية تشبه الزخرفة الكأسية (لوحة رقم ١ صورة٣).

---

[١٥] عبد العزيز محمود لعرج، نفس المرجع، ص٥٧.

[١٦] عبد العزيز محمود لعرج، نفس المرجع، ص٧٩.

و آخر هذه المجموعة أي المربعات الخزفية المقلدة للمربعات العثمانية مثال واحد يضم كتابا بالخط العربي، جاء على شكل حزام بأعلى جدار صحن المنزل الداي بابا حسن، و في أحد الأروقة بنفس المنزل يزين كسوة من البلاطات الخزفية التي تكسو جدار الرواق، و قد وضعت المربعات بطريقة متقطعة بحيث ينقطع النص في عدة أماكن بمربعات خزفية أخرى، و هذا دليل على أنها وضعت في فترة لاحقة بنما فيما يخص التي تزين جدار الصحن فقد وضعت بطريقة منتظمة تتناوب مع مربعات من زخارف متنوعة، و تتمثل في مربعات ذات مقاس متوسط يبلغ طول ضلع الواحد ١٣سم، و تظهر الكتابة باللون الأبيض على أرضية زرقاء اللون منها ذات اللون الفاتح و أخرى من اللون الغامق فربما أنجزت في فترة لاحقة حين أصابها التلف، و نص الكتابة: "الصبر سلامة، العجلة ندامة، أبشر يا فتى إن الفرج قد أتى، منازل البركة" و نفس العبارة تتكرر على طول الإفريز(لوحة رقم ١ صورة ٤).

في بداية القرن ١٩م عرفت البلاطات الخزفية التونسية منافسة شديدة من طرف المربعات الخزفية الأوروبية التي نالت إقبالا شديدا عليها في الأسواق و لذا اضطر الصناع في تونس تقليد هذه البلاطات و هذا للحفاظ على الصناعة الخزفية و الظاهر أن ورشات مدينة نابل كانت الأكثر تقليدا لزخاف البلاطات الأوربية، و من النماذج التي ساد استعمالها في المباني مربعة مفردة مقاساتها ١٥سم، قوام زخارفها شكل نجمي يتوسط زخرفة نباتية من أوراق مفصصة تحوي دوائر تعرف بعفسة الصيد (قدم الأسد) و قد رسمت باللون الأصفر و الأزرق و الأحمر الطوبي على أرضية بيضاء (لوحة رقم٢ صورة١) هناك نموذج آخر يتمثل في تجميعة من أربع مربعات خزفية تبلغ مقاس الواحدة ١٣.٥سم تزين جدار أحد الأروقة بجنان الداي بابا حسن قوامها زخارف على شكل بحر يتوسطه عنصر زخرفي يعرف لدى مزخرفي تونس باسم (شطوب و قلوب) و هو عبارة عن ساق نباتي مورق و مزهر و لونت باللون الأحمر الطوبي و الأزرق و البني على أرضية بيضاء، و بالجهة الركنية عناصر ورقية باللون الأبيض على أرضية خضراء فاتحة (لوحة رقم٢ صورة٢) و تعتبر هذه البلاطات تقليدا للبلاطات الخزفية الإسبانية، إذ توجد أمثلة منها بقصر أحمد باي بقسنطينة ذات تصميم زخرفي واحد في شكله العام مع بعض الاختلافات في الزخارف، و ذات حجم كبير[١٧].

سبق و أن ذكرنا أن الخزافين في نابل اضطروا إلى تقليد الخزف الأوروبي، و رغم ذلك حاولوا المحافظة على الإرث المغربي الأندلسي، و ذلك باستعانة بالمواضيع الزخرفية التي كانت تزين المباني القديمة، و كان أغلب تلك المباني مزية بمربعات خزفية يعود انتاجها إلى معمل القلالين فأصبح من الصعب التمييز بين منتجات المدينتين.

[١٧] عبد العزيز محمود لعرج، نفس المرجع، ص٦٤.

و هناك نموذج يمثل هذا النوع من المربعات الخزفية يوجد بسمك النافذة بمنزل الثاني لمحي الدين، تبلغ مقاسات المربعة ١٥سم، تقوم عناصرها الزخرفية أساسا على العناصر الهندسية و المتمثلة في المربعات و المستطيلات، أما العناصر النباتية فثانوية و تتمثل في أزهار متعددة الفصوص و أوراق نباتية بسيطة و رسمت العناصر باللون الأزرق و الأصفر و الأخضر و البني على أرضية بيضاء. و قد زينت هذه المربعات بعناصر بيضاوية الشكل و التي تعرف محليا لدى المزخرفين باسم (قلوب) و هي من العناصر التقليدية في زخرفة البلاطات و الأواني الخزفية في تونس، و تستعمل هذه الزخارف كعناصر ثانوية مكملة للتصميم العام (لوح رقم٢ صورة ٣) ، و توجد مثل هذه النماذج بضريح سيدي عبد الرحمان بالجزائر و جامع جوربجي بالإسكندرية، مما يوضح أنها ترجع إلى القرن ١٨م، و هذا التصميم الزخرفي كان معروفا في المغرب كما الحال في مصر خصوصا و أن المدرسة الخزفية في مصر ساهم فيها صناع مغاربة، و هذا ما أدى إلى تشابه المنتوجات الخزفية بين البلدين.

و من المربعات التي يمكن ضمها إلى هذه المجموعة، مربعة خزفي تستخدم مفردة يبلغ طول الضلع فيها ١٣سم، قوام زخارفها عناصر هندسية عبارة عن خطوط متقاطعة على هيئة الخط الكوفي المربع رسم باللون الأخضر منها أمثلة بأحد الأروقة بمنزل الداي بابا حسن، نظمت بشكل حزام أسفل الجدار كما توجد أمثل منها بقصر الداي بالقلعة (لوحة رقم٢ صورة٤).

المربعات الخزفية الأوروبية:

يمكن التمييز بين نوعين من المربعات الخزفية الأوروبية التي استخدمت في زخرفة المنازل بالجزائر يختلفان فيما بنيها اختلافا كبيرا من حيث الأساليب الصناعية و الزخرفية و حسب الدراسة التي قام بها الدكتور لعرج تم تحديد مصادر هذين النوعين، الأول يتمثل في المربعات الخزفية من أصل هولندي و الثاني يرجع إلى إيطاليا، كما نجد بعض النماذج مصدرها أسبانيا، هذا بالإضافة إلى مجموعة من قطع البلاطات الخزفية التي يصعب تحديد أصل موطنها و قد وضعت تحت عنوان المربعات الخزفية المجهولة الأصل، و بناء على ما سبق تشمل هذه الدارسة ما يلي:

المربعات الخزفية الهولندية:

من المعروف أن هولندا كان لها نشاط تجاري خارجي كبير و واسع مع الدول الأوروبية و آسيا و دول المغرب العربي، و كانت حريصة على إقامة علاقات طيبة مع الجزائر كما سبق الذكر، و هذا للحفاظ على تجارتها، و من بين المواد التي كانت تصدرها إلى الجزائر المربعات الخزفية التي تزخر بها المباني الجزائرية في العهد العثماني، و التي يعود مصدرها إلى مدينة دلفت (Delft) فقد اشتهرت هذه المدينة بصناعتها الخزفية التي تتميز بالجودة و الإتقان و الجمال، و لقد بدأت تظهر

الصناعة الخزفية منذ القرن الخامس عشر[١٨] اتسمت بالبساطة الشديدة، ثم فيما بعد بدأ يظهر التأثير الصيني الذي يتميز باللون الأبيض و الأزرق فرسمت العناصر الزخرفية باللون الأزرق التركوازي الفاتح ، و على العموم مرت صناعة الخزف و المربعات الخزفية في دلفت بثلاثة مراحل ؛ الأولى عرفت تقليد للخزف الإيطالي و الذي سادت فيه الألوان التالية الأصفر و الأزرق الغامق و الأخضر النحاسي و الأرجواني و المنغنيزي، و تمتد هذه المرحلة من القرن السادس عشر إلى أوائل القرن السابع عشر، أما المرحلة الثانية فتمتد من منتصف القرن السابع عشر إلى منتصف القرن الثامن عشر، امتازت الزخارف برسوم السفن الشراعية و المناظر الريفية و الأزهار و ذلك باللون الأزرق، أما الفترة الممتدة من منتصف القرن الثامن عشر إلى نهايته فقد ساد استعمال على الرسوم اللون الأرجواني المنغنيزي الذي يميز العصر الركوكو[١٩]، كما اختصت الزخارف برسم المناظر الريفية لكن داخل دوائر مركزية ذات عناصر زخرفية مختلفة في أركان المربعات الخزفية.

في نهاية القرن السابع عشر اتجهت مدينة دلفت نحو صناعة الأواني الخزفية على أسلوب البورسلين الصيني تاركة انتاج البلاطات الخزفية للمدن الأخرى، و كانت تتصدرهم مدينة روتردام ، و من قبل أثرت صناعة مدينة دلفت على مراكز الصناعة في المدن الأخرى و وصل تأثيرها إلى المراكز الأوروبية لدرجة تسمية خزف هذه البلدان باسم خزف دلفت، و أصبح يصعب التمييز بينها خصوصا بين مدينتي دلفت و روتردام، و على هذا الأساس استنتج الدكتور لعرج حسب الدراسة التي قام بها للمربعات الخزفية التي تزين قصور الجزائر، أن بعض البلاطات الخزفية تعود إلى مدينة رورتدام و أخرى إما دلفت أو روتردام[٢٠].

و في نهاية القرن الثامن عشر، بدأت تعرف الصناع الخزفية الهولندية الضعف و التدهور، فأصبحت تنفذ الزخارف بأسلوب بسيط و تظهر غير متقنة، و السبب في هذا التدهور هو ظهور نوع جديد من الخزف في الأسواق الخارجية و هو الخزف الإنجليزي الذي عرف شهرة كبيرة نظرا لتناسبه مع الذوق المعاصر[٢١].

تحتفظ منازل الفحص على مجموعة هائلة من المربعات الخزفية الهولندية تختلف في تصميماتها الزخرفية إذ يمكن ترتيبها في مجموعات حسب موضوعاته الزخرفية، و تظهر كالآتي:

تجميعة من أربع مربعات خزفية طول ضلع القطعة ١٣سم، قوام الزخرفة زهرة ثمانية الفصوص لونت أنصافها باللون الأزرق، و في الأركان ربع نجمة عند

---

[18] G.Broussaud,les carreaux de faïence peints dans l'Afrique du Nord, collection du centenaire,(Alger 1930),9

[١٩] سم لمدرسة فنية، اشتق اسمها من كلمة Rocail معنى تصديف و هي تخالف المدرسة الكلاسيكية القديمة، تعتمد في الزخرفة على الخطوط المنحنية و الحلزونية و تمتاز بالرقة عن أسلوب الباروك.

[٢٠] عبد العزيز محمود لعرج، نفس المرجع، ١٢٥-١٢٨.

[21] G.Broussaud,les carreaux de faïence peints dans l'Afrique du Nord, p.10

اتصالها بالركن الآخر تظهر في شكل نجمة كاملة أو ما يشبه الأحجار الكريمة و بين النجمتين دائرة مزينة بشكل قلوب (لوحة رقم ٣ صورة ١) و هذا النوع من المربعات شائع الاستعمال في المباني فنجده في كسوة الجدارن و أطر النوافذ، و سمك الأبواب.

و هناك تجميعة أخرى من أربع بلاطات مقاس الواحدة ١٢.٥سم، قوام زخارفها دوائر مفصصة و زين سطح الدائرة الأخيرة بنقط مطموسة من اللون الأزرق و عند محيط كل ربع دائرة سلة أطرافها في شكل ورقة نباتية معقوفة القمة، و تبرز منها حزمة من الزخارف النباتية و المتمثلة في أغصان رفيعة جدا، و أزهار محورة، و بأركان التجميعة أرباع نجمة ثمانية الرؤوس محصورة بعناصر ورقية أخرى ثلاثية مفصصة على هيئة العناصر المركزية و قد يرسم التصميم بشكل معكوس بحيث يصبح العنصر المركزي عبارة عن نجمة ثمانية و بالأركان ربع العناصر المركزية و قد رسمت الزخارف باللون الأزرق على أرضية بيضاء (لوحة رقم٣ صورة ٢).

و ننتقل إلى مجموعة أخرى عنصرها المركزي زخرفة نباتي، و من بين هذه النماذج تجميعة من أربع مربعات خزفية طول ضلع القطعة ١٣سم، قوام عنصرها المركز أربعة أجزاء من ورقة الأقنثة نظمت في شكل دائرة، تحيط بها من الجهات الأربعة أنصاف أوراق الأقنثة تنبثق منها سيقان ينتهي أحدهما بزهرة القرنفل و آخر بزهرة اللالة و رسمت على بتلاتها ما يشبه حراشيف السمك، كما زينت الأركان المقابلة للمركز بورقة عريضة تبرز على جانبيها أوراق جعلت كقاعدة لها و رسمت الزخارف باللون الأزرق على أرضية بيضاء (لوحة رقم ٣ صورة ٣).

و يمكن ضم إلى التجميعة السابقة مربع خزفية تحيط بإطار نافذة المنزل الأول لمحي الدين، فهي تشبه إلى حد كبير الزخرفة السابقة و ذلك في انبثاق الزهرتين من سيقان تبرز من أوراق نباتية ذات فصوص و عروق، و تتمثل الزهرتين في زهرة القرنفل و الالة و لكن هذه الأخيرة رسمت في شكلها الطبيعي و في أحد الأركان ورقة عريضة ثلاثية الفصوص، تقابلها في الركن الآخر ربع لورقة ذات فصوص طويلة تظهر أنها تشكل في الأصل مركز لزخرفة التجميعة، و يظهر أن هذه المربعات لا توجد في مكانها الأصلي، فهي عادة ما تستخدم في كسوة الجدارن، و ليس في الإطارات، رسمت العناصر الزخرفية باللون الأزرق الغامق على أرضية بيضاء تكاد لا تظهر (لوحة رقم٣ صورة ٤).

كما نجد نوع من المربعات الخزفية التي تنظم بشكل حزام أفقي، و تتمثل عادة في تجميع مربعين حتى تكتمل الزخرفة، و تتكرر في المربعين المجاورين، قوام زخارفها عناصر نباتية متمثلة في زهرة ذات حجم كبير من ستة فصوص، و زهرة اللالة رسمت في شكل محور بتلاتها مسننة كما نجد زهرة مائية على اليمن و في الجهة الأخرى زهرة اللالة ينبثق منها غصن غليض يتصل بالزهرة الكبيرة، و يظهر

التأثير الصيني على هذه البلاطة الخزفية و ذلك في ظهور زهرة المائية، و تظهر الزخارف باللون الأبيض على أرضية زرقاء اللون (لوحة رقم ٣ صورة٥).

من الملاحظ أن الزخرفة القائمة على اللوحات نادرة في المنازل المدروسة و يظهر أنها كانت مخصصة للقصور، و هناك مثال وحيد يزين سمك جدار باب بإحدى الغرف بالطابق العلوي بمنزل الداي بابا حسن، وجاء في شكل ثلاث لوحات تتكرر فيها الزخارف لذلك نكتفي بذكر لوحة منها: و تتركب من ١٣ مربعة مقاس الواحدة ١٣سم، تنظم بشكل عمودي أي الواحدة تحت الأخرى و يتشكل الموضوع الزخرفي باتحاد مربعان، قوام الزخرفة شجرة كرم رسمت بشكل محور، عند قاعدتها فرخ الطاووس فارد ذيله في شكل مروح، و خلفه مناظر طبيعية تتمثل في جبل و نهر، بينما رسم عند قمة الشجرة عصفور في حركة، و يتدلى من فروع الكرمة عناقيد عنب كبيرة الحجم تارة من الجهة اليمنى و تارة الجهة الشمالية كما نجد على بعض الفروع طيور الطاووس ذيولها غير فاردة، اثنان منها إلى الأسفل و الثالث إلى الأعلى، كما يتدلى من غصون الشجرة أوراق العنب محورة في ثلاثة فصوص أما باق المساحة فقد رسمت حشرات تتمثل في النحل و حشرة اليعسوب، و تبدو في حركة، رسمت الزخارف باللون الأزرق المتدرج على أرضية بيضاء (شكل)، و هذا النوع من الزخرفة التي جاءت على شكل لوحة عنصرها الزخرفي شجرة و طائر الطاووس عادة ما نجده في القصور مثل قصر حسن باشا و مصطفى باشا و بقصر الداي القصبة أي اختصت به الطبقة الحاكمة و لا ننسى أن هذا المنزل كان من بين أربعة منازل أخرى هدمت كلها و لم يبق إلا هذا المنزل الذي يمكن اعتباره جزء من القصر.

ننتقل إلى نماذج تختلف عن السابقة من ناحية الموضوعات الزخرفية و تعتبر من مميزات الصناعة الخزفية التي انفردت بها مدينة دلفت، و تتمثل في مجموعة من المربعات الخزفية يبلغ عددها ٤٩ مربعة ذات مقاس واحد ١٣سم نظمت في حزام يعلو كسوة من المربعات الخزفية بأحد الأروقة في الطابق الوسطي، يتقدم القاعة المميزة بمنزل الداي بابا حسن، منها ٣٥ قطعة تمثل مناظر طبيعية تتمثل في بيوت ريفية و طاحونات هوائية منها مشهدين رسما داخل دوائر (لوحة رقم ٤)، لذلك نعتقد أنها ترجع إلى النصف الثاني من القرن الثامن عشر، أما القطع الأخرى فترجع إلى القرنين السابع عشر و الثامن عشر، و ضعت بين هذه القطع مربعات أخرى تشبهها من ناحية المواضيع الزخرفة و لكن تختلف عنها من حيث أنها رسمت عناصرها الزخرفية باللون البرتقالي على أرضية من اللون الأزرق بينما المجموعة السابقة فرسمت باللون البنفسجي، كما أحيطت جميع الموضوعات الزخرفي بدوائر و زينت أركان المربعات بأوراق نباتية بسيطة تبرز منها سيقان رفيعة الخطوط، و رسمت العناصر الزخرفية باللون البرتقالي و الأخضر و الأزرق على أرضية بيضاء، و الجدير بالذكر أن انتشار الألوان في هذا النوع من المربعات الخزفية يرجع إلى

منتصف القرن الثامن عشر، بتأثير من أسلوب الركوكو، و معظم الموضوعات الزخرفية منازل ريفية فخمة و قطعة واحدة من المربعات الخزفية تمثل مركب شراعي في البحر، و مربعين يمثلان مشاهد لبقايا آثار قديمة متمثلة في أعمدة (لوحة رقم ٥)، و يظهر أن هذه المربعات أعيد تركيبها على الجدار في وقت لاحق و هذا نظرا لاختلاف الفترات التي تنسب لها، فجمعت ونظمت في هذا الرواق لكي لا تضيع.

المربعات الخزفية الإيطالية:

تعتبر إيطاليا من أهم الدول التي كانت تقيم علاقات تجارية مع الجزائر، خاصة مدينة ليفورن و مدينة البندقية، و قد كانت تصدر هذه الأخيرة المرايا و الزجاج و الخزف مقابل المنتوجات الزراعية و الحيوانية، كما تعاملت الجزائر مع مدن إيطاليا أخرى منها صقلية و جنوة، فقد كانتا تصدران لها الخزف و المرايا و الأقمشة الفاخرة[٢٢].

لقد ظهرت مراكز عديدة بإيطاليا لصناعة الخزف منها المتواجدة بفاينزا و فلورانس و نابولي و صقلية، و قد أثبتت الدراسة التي قام بها الدكتور لعرج أن معظم المربعات الخزفية التي كانت تستوردها الجزائر من إيطاليا مصدرها مركز نابولي و صقلية.

تميزت الصناعة الخزفية بصقلية بتأثرها بالتيار الإسباني، و هذا عن طريق تأسيس صناع أسبان لورشات لهم بالمنطقة، واستخدموا الطرق الصناعية التي كانت معروفة بمالقة، و كما هو معروف أن مصانع صقلية كانت تنتج الخزف من الطراز الإسلامي و قد كانت مزدهرة في القرن الثامن عشر.

و كانت الزخارف التي تستخدم لتزيين المنتجات الخزفية في صقلية عبارة عن زخارف هندسية و نباتية و مراوح نخيلية، و تحدد باللون البنفسجي، و تقوم ألوانها على اللون الأزرق و الأصفر و البرتقالي و اللون الأخضر و هذا الأسلوب كان سائدا في القرن الثامن عشر.

و في الواقع أن المنتجات الإيطالية كانت تجارية بالدرجة الأولى و لم تكن تتميز بخصائص صناعية و فنية حسب المراكز، و ما هو واضح أن الجزائر كانت تتعامل مع بعض المراكز بشكل واسع في مواد البناء و البلاطات مثل صقلية و نابلي، و ليفورن و جنوة، لذلك يمكن تحديد عدة مربعات من أصل إيطالي إذ تظهر فيها الخصائص الصناعية و الفنية واحدة و الاختلاف بسيط[٢٣].

---

[٢٢] عبد القادر حليمي، مدينة الجزائر نشأتها و تطورها قبل ١٨٣٠،(الطبعة الأولى،١٩٧٢)، ٣٠٨،٣٠٧

[٢٣] عبد العزيز محمود لعرج، نفس المرجع،١٤٦،١٥٨،١٥٩.

نبدأ بالنماذج التي ساد انتشارها في المباني الجزائرية إذ تغطي مساحات واسعة من جدران الأروقة و تحيط بأطر العقود المطلقة على الأفنية، كما نجدها في كسوة الجدران الداخلية للغرف، و تتمثل في تجميعة من أربع مربعات خزفية يبلغ مقاس الواحدة ١٣سم، قوام زخارفها أزهار القرنفل مشعة من دائرة مركزية تحيط بها حلية من أوراق نباتية و تتجه هذه الزهور نحو الأركان الخارجية مشكلة مع المربعات المجاورة عنصر مركزي، و هذا النموذج من المربعات الخزفية يعطي تكوينة زخرفية بديعة أما الألوان فقد استعمل كل من اللون الأزرق المتدرج و البرتقالي و الأخضر و حددت العناصر الزخرفية باللون البنفسجي مما يزيدها وضوحها على أرضية مزرقة (لوحة رقم٦ صورة١) يرى البعض أن هذا المثال اسباني من القرن الثامن عشر، بينما يرجح البعض الآخر إلى إيطاليا، و يحدد مركزه الصناعي و هو صقلية التي كانت تصنع المربعات الخزفية تتناسب مع الذوق الإسلامي[٢٤]

أما المثال الثاني لهذه النماذج فعبارة عن تجميعة من أربع مربعات خزفية يبلغ مقاس المربعة الواحدة ١٢سم، قوام عنصرها المركزي مربعات متداخلة فيما بينها غير منتظمة الأضلاع تشبه أوراق مفصصة و أوراق على هيئة الأقنثة محورة، رسمت باللون الأبيض على أرضية من اللون الكوبالت، و ما يميز هذه المربعات لونيها الأزرق و الأصفر فاللون الأزرق التركوازي يتدرج إلى الداكن، و يتميز الأصفر ببريق نادرا ما نجده في المربعات الأخرى، و يميل لونه إلى اللون البرتقالي، و قد حددت العناصر الزخرفية باللون البني (لوحة رقم٦ صورة٢) و لقد استعمل هذا النموذج بكثرة و في عدد كبير من المبان فنجده على سبيل المثال في قصر خداوج العمياء، جدران صحن الجامع الكبير بقسنطينة، كما نجد نفس التصميم الزخرفي في الكسوة التي تزين جدارن القاعة الشرفية بمنزل الداي بابا حسن و لكن رسمت الزخارف باللون الأزرق و حددت العناصر الزخرفية باللون الأصفر.

و هناك نماذج تمثل خصائص الزخرفة في عصر النهضة الإيطالية، نجد أمثل منها بقصر الباي أحمد بقسنطينة و الذي كما نعلم جلب المربعات الخزفية من إيطاليا، و الأمثلة التي لدينا تزين في شكل كسوات جدران الأروقة المطلة على الصحن في منزل عبد اللطيف كما نجد أمثلة منها في جدران أحد الأروقة بالطابق الوسطي بمنزل بابا حسن و لكن جاءت في شكل تجميعة مفردة، و في نفس المنزل زينت بها إحدى مقاعد بالفناء و يظهر أنها ليست في مكانها الأصلي، كما نجدها في شكل كسوة جدارية تزين أسفل جدران إحدى الغرف بالمنزل الأول لمحي الدين، و تتمثل في تجميعة من أربع مربعات خزفية يبلغ مقاس الواحدة ١٣سم، قوام الزخرفة عنصر مركزي يتمثل في زهرة متعددة الفصوص أعتقد أنها توحي بزهرة عباد الشمس لكناه

[٢٤] عبد العزيز محمود لعرج، نفس المرجع، ١٤٦.

مرسومة بأسلوب الباروك[٢٥]، و يحيط بالزهرة دائرة كبيرة تشكلت من فروع نباتية ملتوية تتفرع عند إحدى نهايته إلى خمسة وريقات، أما الطرف الآخر فقد رسم بشكل قوس السهم، و يمتد مع هذا الفرع غصن رفيع رسم باللون البني الداكن، تبرز منه سيقان في داخل الدائرة تتدلى منه عناقيد العنب و خارجها أوراق العنب خماسية الفصوص، و رسمت العناصر الزخرفية باللون الأزرق المتدرج و الأصفر و الأخضر و البني على أرضية مزرقة و حددت العناصر باللون البنفسجي (لوحة رقم ٦ صورة ٣) أما المثال الآخرى فنجد نفس التصميم العام الزخرفي ، و الاختلاف في أنه وضعت عناقيد العنب و الأوراق بطريقة متناوبة و تنقص بعض الأزهار و يظهر أن هذه القطعة أنجزت في فترة لاحقة بحيث تظهر زخارفها و ألوان أقل دقة و إتقان من السابقة (لوحة رقم٦ صورة ٤).

كما نجد نماذج أخرى تدل على البساطة في الزخرفة إذ رسمت بطريق تجريدية و تتمثل في مربعات تبلغ مقاسها ٢٠سم، قوام زخرفتها أربع دوائر تتقاطع فيما بينها عند الأطراف مشكلة زهور من أربعة فصوص تشبه زهرة الربيع و قد حددت مساحة فصوصها بخطوط مستقيمة من اللون البرتقالي أما الفراغ الذي يقع بين فصوص الأزهار على شكل مربع غير منتظم الأضلاع زين مركزه بالدوائر زرقاء اللون و عند الأطراف رسمت أنصاف أزهار من ثلاثة فصوص يكتمل شكلها بالبلاطات المجاورة (لوحة رقم٦، صورة٥).و يوجد مثال آخر يشبهه نجده يكسو جدار السلم بمنزل الرايس حميدو، تتمثل زخارفه في زهرة الربيع الناتجة من تقاطع الدوائر(لوحة رقم ٦ صورة٦).

و من النماذج التي سيطرت عليها الزخارف الهندسية ينسبها السيد بروسو إلى المصانع الإيطاية نجد أمثل منها بقصر الباي بقسنطينة و المثال الذي لدينا يقع في إحدى الغرف بالمنزل الأول لمحي الدين استخدم لتبليط الغرفة و تبلغ مقاس البلاطة ٢٠سم، تتمثل عناصر الزخرفية في سداسيات الشكل رسمت باللون الأسود و منها التي أضيفت لها خطوط باللون الأخضر و زينت مراكزها بزهرة يبرز منا شكل هندسي مشع بالون الأسود و عند مركز البلاطة الذي زين سطحها باللون الأزرق يتخلله شكل مشع أيضا رسم بخطوط بيضاء اللون (لوحة رقم٧ صورة١) يتبن من خلال هذه النماذج التي طغت عليها الزخارف الهندسية أنها كانت تصنع في إيطاليا خصيصا للبلاد الإسلامية.

[٢٥] مدرسة فنية ظهرت في أوروبا، مصدر التسمية إما إسباني Borrucco أو برتغالي Baroco معناه اللؤلؤة المشوه، تمتاز زخارفها بالخطوط المنحية و الحلزونية مثل الطراز الركوكو لكنها تتميز عنه بالخشونة و الضخامة.

المربعات الخزفية الأسبانية:

يوجد نموذجين يتميزان بنفس الخصائص الصناعية و الفنية فقد رسما بنفس الألوان إذ استعمل اللون الأحمر الطوبي و البرتقالي و الأصفر و الأزرق و الأخضر و البني و هذه خصائص الألوان التي تستعمل في أسباني، كما نجد مثال يشبهها صنفه بروسو من ضمن المربعات الخزفية الأسبانية[٢٦]، و الملاحظ لهذين البلاطتين بدون شك تنسب إلى البلدان الأوروبية لوجود عنقود العنب كما رأيناه سابقا في المربعات الخزفية الإيطالية و الذي يعتبر من العناصر الزخرفية التي استخدمت في عصر النهضة، و لكن لا يمكن نسبتها إلى إيطاليا نظرا لظهور الألوان مختلفة عنها كما نلاحظ هناك تغيير في طريقة الرسم لا تشبه الأسلوب الإيطالي الذي يظهر أكثر دقة في تحديد العناصر الزخرفي، كذلك و جود زخرفة من عنصر ثمرة الرمان التي تعتبر من العناصر الزخرفية التي كانت ترسم على الأواني الخزفية الإسلامية لأن الرمان ثمرة من ثمار الجنة، و كما سبق الذكر أن الأسبان تأثروا بالخزف الإسلامي و ظهر تأثيرهم على منتجاتهم الخزفية هذا مع التذكير أن أسبانيا كانت من ضمن البلدان التي تصدر المربعات الخزفية للجزائر في القرن الثامن عشر[٢٧].

و يتمثل النموذج الأول في مربعة خزفية تبلغ مقاساتها ١٣سم × ٦.٥سم تزين عتبة مدخل إحدى الغرف بالمنزل الثاني لمحي الدين قوامها ثمرة الرمان مفتوحة جزئيا و بأحد جانبها عنقود العنب و بين ورقتين مسننتين الأطراف، أما الجانب الآخر فقد زين بزهرة اللالة تبرز منها ورقة مدببة و عند طرف المربعة الخزفي خطوط منكسرة متعددة الألوان يكتما شكلها بالمربعة المجاورة و هنا العناصر الزخرفية رسمت في هذه البلاطة المجاورة بطريقة مقلوبة و هذا الأسلوب الزخرفي عادة ما نجده في الخزف الأسباني (لوحة رقم٧ صورة٢).

أما المثال الثاني فيتمثل في تجميعة من أربع مربعات خزفية يبلغ مقاس الواحد ١٥سم، قوام زخارها زهرة كبيرة من خمسة بتلات تنبثق منها سيقان باتجاه الجانبية تنتهي بزهرة الالة تبرز منها ورقة تشبه التي توجد في المربعة السابق، أما السيقان الوسطى فمنها التي تحمل ثمرتين الرمان واحدة مفتوحة جزئيا و الأخرى غير متفتحة أما الساق الأخير فيحمل عنقود العنب، و قد وضعت هذه العناصر الزخرفية على أوراق كبيرة مسننة و أحيطت الزخرفة بخطوط ملونة تنحني في شكل عقد عند الزهرة الكبيرة، و شكلت هذه الخطوط مع المربعات الأربعة شكل مربع تبرز أضلاعه في شكل عقود نصف دائرية، أما الألوان فقد استخدم اللون الأحمر الطوبي و البرتقالي و الأصفر و الأزرق المتدرج و الأخضر المتدرج على أرضية بيضاء و حددت العناصر الزخرفية باللون البني (لوحة رقم٧صورة٣).

[26] G.Broussaud,op ;cit ,pl11,E.
[27] Venture de paradisop ;cit, p.121

المربعات الخزفية المجهولة الأصل:

تتضمن هذه الدارسة مجموعة المربعات الخزفية المجهولة الأصل و التي لم يسبق لها أن صنفت و لكن عن طريق الملاحظة و المقارنة بالبلاطات السابقة و المصنفة نجدها تمتاز تقريبا بنفس الخصائص الفنية التي رأيناه في البلاطات التي غالبا ما حددت مصادرها إما إيطاليا أو تونس أو إسبانيا و ربما نجد مصادر أخرى لم نشر إليها في السابق.

فأول نموذج نتعرض له عبارة عن لوحة تتركب من ١٢ مربعة خزفية يبلغ مقاس المربعة الواحدة ١٣سم، يحيط باللوحة إطار ما عدا في جزئها السفلي مشكل من مربعات خزفية مستطيلة الشكل لونها أخضر تبلغ مقاساتها ١٣سم × ٦.٥سم، و تقع هذه اللوحة في إحدى جدران فناء المنزل الأول لمحي الدين و يظهر أنها كانت مدرجة بعين جدارية بحيث نجد أثر الأنبوب ما زال قائم، و ما يؤسف له أنها طمست بطبقة من الجص فأصبح لونها شاحب و الزخارف غير واضحة، و قوام الزخرفة زهرية تنبثق منها باقة من الزهور الكبيرة الحجم و تشكلت من تجميع تسع مربعات خزفية أما ثلاث مربعات الأخرى فقد استخدمت كحزام وضع أسفل اللوحة، تبدو الزهرية في شكل دورق يقوم على قاعدة تأخذ شكل الزهرة المقلوبة و رسمت المقابض في شكل أوراق نباتية ملتوية على شكل حرف (s) اللاتيني و تنوعت الزهور بين ذات البتلات و الفصوص و منها التي تشبه زهرة اللالة المحورة أو المرسومة بالأسلوب الأوروبي، و من الزهور المتناثرة على الأرضية، و يظهر الدقة و الإتقان في رسم هذه الزهور و تلوينها بحيث تظهر مجسمة و هذه الخاصية نجدها في المربعات الخزفية الإيطالية و بالتحديد إما مصانع صقلية أو تاجرونة[٢٨].

أما الألوان فقد استخدم اللون الأزرق الداكن و الأزرق الرمادي و البرتقالي المتدرج و الأخضر،أما فيما يخص ثلاث مربعات السفلية التشكل قاعدة للوحة فقوام زخارفها عنصر نباتي تنتهي قمته في شكل هلال و على جانبيه أنصاف المراوح النخيلية تتخذ شكل أنصاف دوائر تضم نصف زهرة تكتمل شكلها في المربعة المجاورة، أما الألوان فقد استخدم اللون الأزرق الداكن و البرتقالي و على العموم تشبه المربعات الإيطالية و يظهر أن هذه المربعات أضيفت في وقت لاحق (لوحة رقم٧ صورة٤).

و من بين المربعات الخزفية التي أعتقد أنها من مصدر أسباني تجميعة من المربعات الخزفية يبلغ مقاس الواحدة ١٣سم، تصميم الزخرفة شكل نجمي باللون الأسود في المركز تحيط به بطريقة متراكبة أشكال نجمية من أربع شعب، آخرها نحو الخارج شكلت بواسطة فرع نبات مورق و يبرز بين كل شعبتين ساق غليظ ينتهي بزهرة القرنفل تتجه نحو الأركان الخارجية التي زينت بأغصان مورقة تبرز

[٢٨] عبد العزيز محمود لعرج، نفس المرجع، ص١٥٩

من ربع زهرة أما وسط الأضلاع فقد زين بنصف رصيعة و في الأصل تنظم هذه المربعات في شكل تجميعات بحيث تصبح الرصيعة هي مركز الزخرفة و في شكلها العام تحدث مظهرا جميلا، و قد رسمت الزخارف باللون الأصفر الساطع و الأزرق و الأخضر على أرضية بيضاء و نلاحظ أن الأسلوب الذي نفذت به الزخارف و خاصة زهرة القرنفل يشبه الأسلوب الإيطالي و لكن لم تصل إلى الدرجة التي نراه في الخزف الإيطالي و على هذا أعتقد أنها أسبانية مقلدة للمربعات الإيطالية (لوحة رقم٨، صورة ١).

نوع من المربعات الخزفية ذات مقاسات كبيرة تبلغ ٢٠سم، البعض منها يزين جدران السلم بمنزل الرايس حميدو و البعض الآخر وضع بأروقة الفناء المشترك بين المنزلين الثاني و الثالث لمحي الدين، في تصميمها الزخرفي العام تشبه المربعات الخزفية التي تزين الخزائن الجدارية بدار السلطان، رسمت باللون البنفسجي على أرضية بيضاء أي مصدرها هولندي، قوام عناصرها الزخرفي تمثلت في الهندسي المرسوم بأسلوب نباتي، بينما في الأمثلة التي لدينا رسمت الزخارف بالألوان منها الأخضر و الأصفر و الأزرق و منها التي تتوسط الفراغ أي مركز المربعة بزهرة متعددة الفصوص باللون الأحمر كما هو الحال في النماذج التي توجد بمقعد بمنزل الرايس حميدو (لوحة رقم٨ صورة٢) و منها التي رسمت باللون الأزرق كما هو الحال بمربعات الفناء السابق الذكر و جدران السلم بمنزل الرايس حميدو (لوحة رقم٨ صورة٣) كما نجد بدل زهرة اللالة في الأركان المربعة في المثال الأول عوضت بشكل فص مزين بخطوط مستقيمة من اللون البرتقالي و هذا الأسلوب نجده في الزخرفة لإيطالي، و في كلا البلاطتين حددت العناصر الزخرفية باللون الأسود، لذلك أعتقد أن المثال الأول أسباني تقليد للمربعات الخزفية الهولندية و ما يدعم ذلك وجود اللون الأحمر الذي لم يسبق أن صادفناه في المربعات الخزفية الإيطالية، أما المثال الثاني و الثالث فهو إيطالي المصدر و تقليد للبلاطات الخزفية الهولندية أيضا.

هناك نموذج آخر من المربعات الخزفية رسمت عناصره الزخرفية الهندسية في شكل خطوط لينة أصبحت تشبه الأوراق النباتية، و يتمثل في مربعة خزفية يبلغ طول الضلع فيها ٢٠سم، قوام زخارفها عنصر مركزي يتمثل في زهرة مشعة تحيط بها مثمنين متداخلين فيما بينهما، و قد رسمت أضلاعها في خطوط لينة تبدو مقعرة أما المساحة الباقية فقد زينت بخطوط مستقيمة من اللون البرتقالي و في الأركان زخرف غير واضحة تعرضت للتلف، كما رسمت بعض الفروع الملتوية باللون البني على الخطوط المستقيمة البرتقالية اللون، و استعمل اللون الأخضر و الأصفر الفاتح و الأزرق و حددت العناصر الزخرفية باللون الأسود (لوحة رقم٨ صورة٤).

مثال آخر من نفس النمط تمثله مربعة خزفية تبلغ مقاسها ٢٠سم، توجد معزولة بمنزل الداي حسين و كسر جزء منها قوام زخارفها فص كبير الحجم لزهرة محورة رسمت على مساحتها شبكة تشكلت من تقاطع خطوط مستقيمة برتقالية اللون

أنتجت مربعات زينت بنقط من اللون البرتقالي و رسمت الألوان باللون الأخضر و الأزرق و البرتقالي و البني (لوحة رقم٨ صورة٥).

يتبن لنا مما سبق أم هذه المربعات الخزفية تتشابه من ناحية الأسلوب الزخرفي أي الزخرفة الهندسية ذات الشكل النباتي، مع استخدام نفس الألوان في جميع المربعات الخزفية، و تتمثل في اللون الأزرق و الأخضر و البرتقالي و البني و اللون الأسود في تحديد العناصر الزخرفية و هذا الأسلوب مستحدث في زخرفة المربعات الخزفية الإيطالية.

تتماثل هذه المربعات الخزفية في أسلوب زخرفتها بحيث تستعمل العناصر الهندسية و قلة الزخرفة النباتية، كما اقتصرت الألوان على اللون الأخضر و الأزرق بالإضافة إلى اللون الأسود و هذا النوع من البلاطات ينسبها بروسو إلى مصدر إيطالي، و هنا يظهر غياب الألوان البراقة و العناصر الزخرفية النباتي المتنوعة التي تتميز بها المربعات الخزفية التي رأيناه في الأمثلة السابقة الأولى، و يظهر أنها أنجزت في فترات متؤخرة أي بداية القرن التاسع عشر.

و من بين النماذج التي يصعب تحديد مصادرها؛ أجزاء من مربعة خزفية توجد بمنزل الداي حسين، نزعت من مكانها الأصلي، قوام الزخرفة قوس سهام مرسوم بحجم كبير، تزين أطرافه أوراق نباتية باللون البني، كما زخرفت المربعة بفروع نباتية تبرز منها أزهار متنوعة، و قد حددت العناصر الزخرفية باللون البني (لوحة رقم٨ صورة٦)، و من المعروف أن الزخرفة بقوس سهام من خصائص الزخرفة الإيطالية، و لكن أعتقد أن هذه المربعة من صناعة تونسية نظرا لظهور الطينة الحمراء اللون بينما نجد الطينة الأوروبية رمادية اللون، كما رسمت العناصر الزخرفية بطريقة خشنة تنقصها الدقة و الاتقان عكس الزخارف الإيطالية التي غالبا ما تظهر أكثر رقة، بالإضافة إلى الظاهرة التي سبق و أن ذكرناها و هو تقليد المربعات الخزفية الإيطالية من طرف الصناع التونسيين.

نجد كذلك مجموعة مربعات خزفية رسمت بالأسلوب العثماني تكسو قوائم و جدران سلم المنزل الثاني لمحي الدين، و تبلغ مقاس الواحدة ١٥سم، قوام الزخرفة أزهار متعددة الفصوص متقابلة و ملئت المساحة بأوراق نباتية مسننة و فروع و أغصان نباتية و استخدم اللون الأزرق و الأخضر و الأحمر و الأرجواني على أرضية مخضرة، و تظهر الزخارف بارزة عن الأرضية و يذكر (بروسو) أن بروز العناصر الزخرفية من خصائص الخزف الذي من كان يصنع بمرسيليا (لوحة رقم٨ صورة٧) و أعتقد أن هذه البلاطات تقليد من طرف الصناع الأسبان أو التونسيين لأن اللون الأحمر لم يستخدم في خزف مرسيليا.

يتبن مما سبق أن أسلوب الخزفية بالمربعات الخزفية أصبح من الخصائص المسكن الجزائري في الفترة العثمانية بعدما كانت تستخدم الفسيفساء الخزفية التي تتطلب وقتا أطول في انجاز و أكثر تكلفة، فعوضت بالمربعات الخزفية التي كانت

تجلب من الخارج و أصبحت تكسى بها الجدران و القباب و أطر النوافذ و العقود بالمنازل، كما يمكن تصنيفها حسب المراكز التي صنعت فيها بناءا على خصائص تميزها و قد تمثلت في الألوان و العناصر الزخرفية و في بعض الأحيان لون الطينة، و أعتقد أن هذه الدراسة للمربعات الخزفية كانت نتيجة للمقارانات و استنتاجات للدراسات السابقة لا تكفي وحدها بل يجب أن تدعم بتحاليل مخبرية للطينة و الألوان حتى تصبح النتائج أكثر دقة.

مراجع البحث

_حلمي (عبد القادر)، مدينة الجزائر نشأتها و تطورها قبل ١٨٣٠،(الطبعة الأولى،١٩٧٢.
_عبدالقادر (نور الدين)، صفحات من تاريخ مدينة الجزائر منذ أقدم عصورها إلى انتهاء العصر العثماني، مطبعة الثعالبية، ١٩٦٢.
_عقاب (محمد الطيب)، قصور مدينة الجزائر في أواخر العهد العثماني، دار الحكمة، ٢٠٠٠.
_لعرج (عبد العزيز محمود)، الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي،المؤسسة الوطنية للكتاب، الطبعة الأولى، الجزائر ١٩٩٠.

_G.Broussaud,les carreaux de faïence peints dans l'Afrique du Nord, collection du centenaire, Alger 1930
_L.Golvin, « les céramiques du musée national d'archéologie d'Alger », dans :Congrés international d'art ,études historique de l'université de Provence ouvrage(publier avec le concours du C.N.R.S,1976).
_H.Klein,les feuillets d'el Djezair,N°6,novembre 1958 :la villa du dey hussein, une visite a dar hamra,notion élémentaire sur les carreaux de faïence d'Alger, Bulletin des Amis du vieil Alger, édition Feuillet d'el Djezair Alger,1919.
_Llisse et A.Luis,les poteries de Nabeul, Institut des belles Lettres,Tunis 1956.
_Ricard(p), pour comprendre l'art musulman dans l'Afrique du nord et en Espagne et en Sicile, Hachette,Paris,1924.
_Venture de paradis, Alger au XVIII siècle, Alger, imprimerie libraire éditeur 1898

صورة١

صورة ٢

صورة ٣

صورة ٤
لوحة رقم ١
مربعات خزفية مرسومة بالأسلوب العثماني

صورة ١

صورة٢

لوحة رقم٢

مربعات خزفية مرسومة بالأسلوب الأوروبي

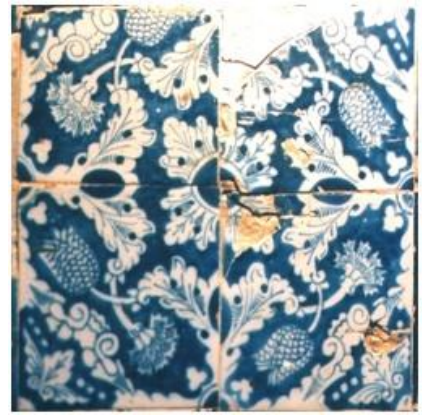
صورة ٣

صورة ٤

مربعات خزفية مرسومة بالأسلوب المغربي الأندلسي

صورة ١

صورة ٢



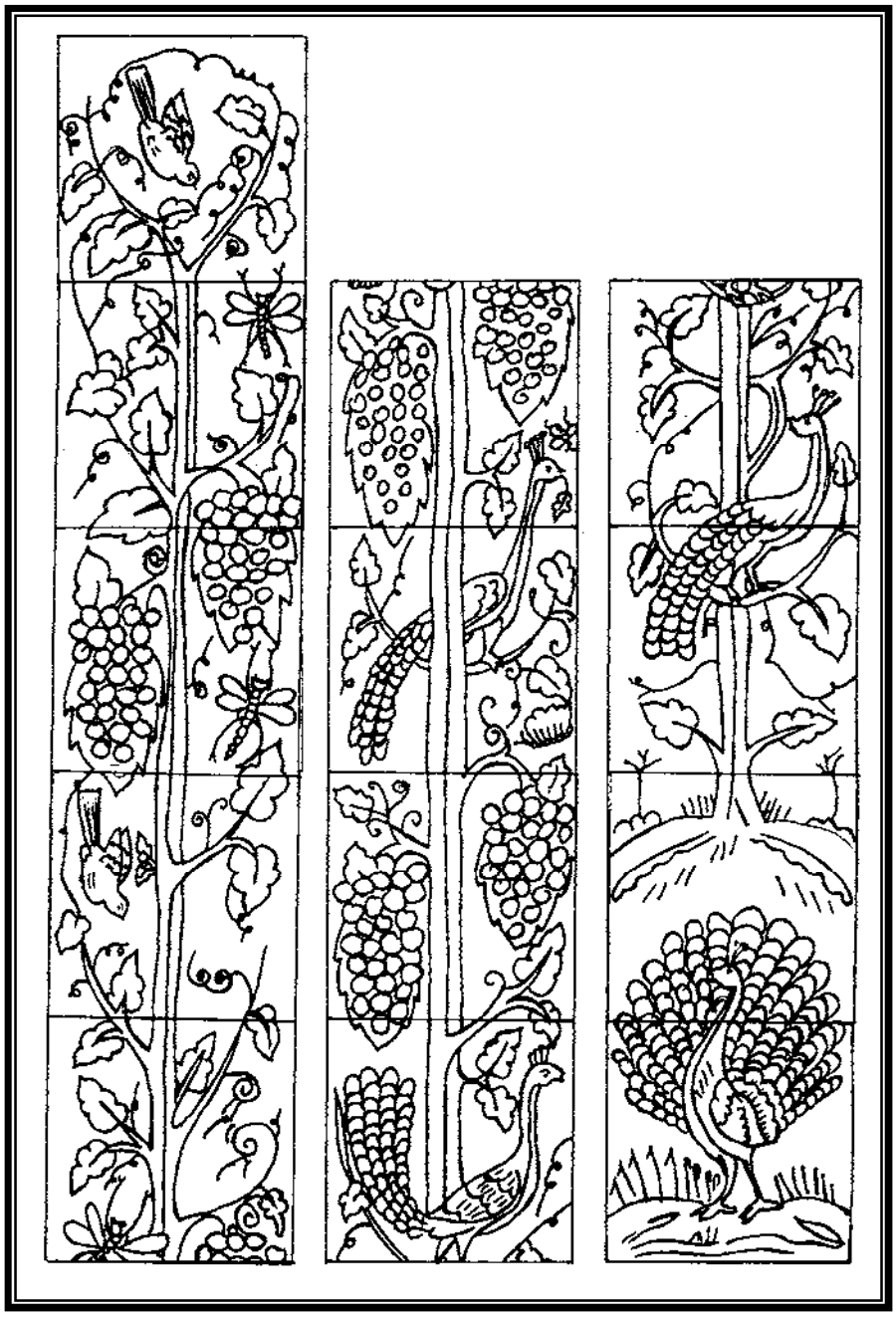
صورة ٣

صورة ٤

لوحة رقم ٣

مربعات خزفية ذات زخارف نباتية و هندسية

صورة ٥ : عناصر مرسومة بلأسلوب الأوروبي



(شكل١) لوحة من المربعات الخزفية تمثل شجرة العنب و طائر الطاووس (عن: لعرج)

لوحة رقم ٤
مجموعة مربعات خزفية تمثل ناظر طبيعية

لوحة رقم ٥
مجموعة مربعات خزفية تمثل منازل ريفية و آثار

صورة١

صورة٢

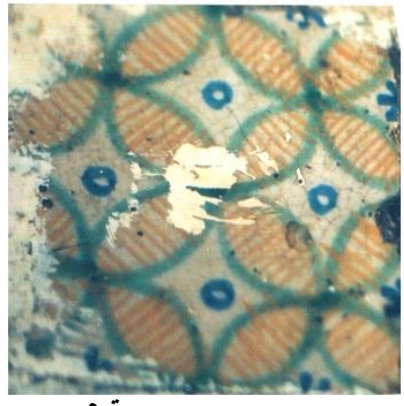
لوحة رقم ٦

مربعات خزفية ساد انتشارها في كسوات الجدران و إطارات العقود

صورة ٣

صورة ٤

رسوم لعناصر نباتية تتمثل في عنقود و ورقة العنب



صورة ٥

صورة٦

عناصر زخرفية رسمت بطريقة تجريدية

لوحة رقم ٧

صورة١: عناصر زخرفية تتمثل في سيطرة العنصر الهندسي

صور٢ صورة٣

مربعات خزفية قوام الزخرفة عنصر ثمرة الرمان

صورة٤

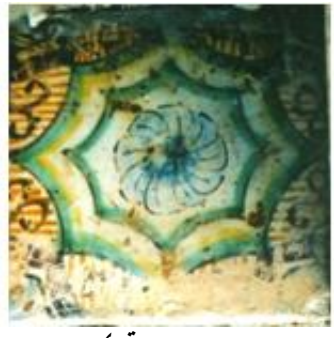
زهرية تبرز منها حزمة أزهار و أوراق نباتية مرسومة بالأسلوب الأوروبس

لوحة رقم ٨

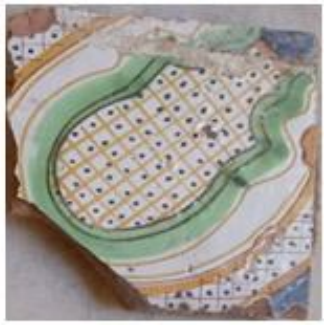
صورة ١: تجميعة مربعان خزفية قوام زخارفها عناصر نجمية متراكبة و زهرة القرنفل

صورة ٢

صورة٣



صورة ٤



صورة٥

مربعات خزفية ذات عناصر هندسي مرسومة بأسلوب نباتي

صورة٦ زخرفة بعنصر قوس سهام

صورة٧:زخرفة بأسلوب عثماني

دراسة تحليلية وتطبيقية لعلاج وصيانة أحد المرايا الزجاجية الفضية الأثرية

د.سلوى جاد الكريم ضوي•
د. مي عبد الحميد رفاعي•
د. داليا علي الزيات•

ملخص البحث :
يتناول البحث ترميم أحد المرايا الفضية القديمة باستخدام ورق الفضة لمحاولة تعويض واستبدال مواضع التلف في طبقة الخلفية المعدنية المسئولة عن جودة وكفاءة المرآة .

المقدمة :

كانت أولى المرايا المبكرة عبارةعن قطع من مواد صلبة طبيعية مصقولة مثل الأوبسديان (وهو زجاج بركاني ذو أصل طبيعي)، وقد وجد أمثلة لمرايا من الأوبسديان في Anatolia(وهي تركيا حاليا) وترجع إلي حوالي سنة ٦٠٠٠ ق.م[١]. ثم أستخدمت بعد ذلك المعادن كأسطح عاكسة وذلك بعد صقل سطحها جيداً. الا أنه بسبب الإنعكاس الضعيف للمعدن المصقول، فكان هذا النوع من المرايا لا يتناسب مع الإستخدامات الداخلية حيث الإضاءات الداخلية الضعيفة في ذلك الوقت والناتجة عن الشموع والفوانيس أو القناديل، فكانت تلك المرايا المعدنية تعكس بالتالي الأشعة بصورة مظلمة، هذا إلي جانب أن هذه المرايا المعدنية تصدأ بصورة سريعة ، فكانت هذه هي أهم الأسباب التي أدت إلي التفكير في إستخدام المرايا الزجاجية ،هذا بالإضافة الى بداية ظهور وتصنيع الألواح الزجاجية المسطحة، والتي استخدمت كمكون أساسي في تصنيع المرايا بعد وضع خلفية معدنية عاكسة علي أحد أوجهها والتي ساعدت على انتشار المرايا الزجاجية بعد ذلك[٢].وجاءت المرايا الزجاجية لأول مرة في استخدامها العام في أواخر العصور الوسطي بعد إنتشار صناعة الزجاج المسطح وكانت خلفيتها المعدنية عبارة عن سبيكة من القصدير والزئبق (ملغمة الزئبق والقصدير)، وظلت صناعتها حتي منتصف القرن السابع عشر [٣].

• أستاذ دكتور بقسم الترميم كلية الآثار جامعة القاهرة .
• أستاذ مساعد دكتور بقسم الترميم كلية الآثار جامعة القاهرة .
• مدرس مساعد بكلية الآثار جامعة القاهرة .

(1)Kelen, H., "The history of glass", (2010), p.3.
(2)Frank,S.,"The derfinitive Guide to Bathroom mirrors", The Frensh reflection, INC.,(2009), p.3.
(3)Davison, S.,Conservation and restoration of glass, Butterworth-heinemann,London, (2003), p.330.

وفي منتصف القرن التاسع عشر بدأ ً إنتاج المرايا المغطاه بالفضة (Silver backed-mirrors) وذلك عن طريق ترسيب طبقة رقيقة من الفضة علي الزجاج عن طريق إضافة الألدهيد إلي محلول من نترات الفضة[٤]، وكانت أول مرآة زجاجية مفضضة (Silvered – Glass mirror) ترجع إلي الكيميائي الألماني (Justus von Liebig) في ١٨٣٥م وذلك خلال إختزال كيميائي لنترات الفضة وكانت هذه الطريقة قاعدة لإنتاج المرايا حالياً بشكلها الحديث[٥].

١/ تلف المرايا الفضية :

تختلف مرايا الملغمة عن المرايا الفضية من حيث اللون والانعكاسية ، حيث أن مرايا الملغمة يكون لها درجة زرقة طفيفة ربما بسبب أكاسيد القصدير المتكونة كناتج من نواتج التلف بينما المرايا الفضية يكون لها لون مصفر ويصاحبه بعد ذلك الظاهرة المعروفة بتطويس الفضه (silver tarnish)[٦].

وبصفة عامة فان تلوث وتلف الطبقة العاكسة غير المحمية وتجمع الرواسب ونواتج الصدأ على سطحها يؤثر على الأداء البصري للمرآة ،فالأسطح البصرية تكون حساسة جدا للتلوث وتراكم الأتربة بسبب تكون طبقات دقيقة من بخار الماء على السطح وبالتالي تلتصق بالماء، وتراكمها التدريجي على المرآة يزيد الانعكاس الغير بصري non - specular من السطح مؤديا الى قلة جودة الصورة الناتجة من خلالها[٧].

وقد لوحظ أن معدلات الصدأ الناتجة على أسطح الفضة الموجودة في رطوبة تحتوي على ثاني أكسيد الكبريت تكون أعلى من معدلاتها في تلك الاجواء التي لا تحتوي عليه ،ولذلك يمكن استنتاج أن ال SO2 يعجل من عمليات الصدأ [٨].

يمكن أيضا أن تحدث بعض التفاعلات الكيميائية بين الملغمة والانبعاثات الناتجة من بعض أنواع الاخشاب (التي تتواجد في صورة اطارات حاملة للمرآة) و خاصة الاحماض العضوية مثل حمض الفورميك و الخليك،الورنيشات، الألوان، اللواصق، حمض الخليك الناتج من بعض لواصق البولي فينيل أسيتات المستخدمة في

([4])Hadsund P., The tin-mercury mirror: Its manufacturing technique and deterioration processes, Studies in Conservation **38** (1993) 3-16.

([5])Frank,S.,"The derfinitive Guide to Bathroom mirrors", Op.cit., p.3.

([6])Kathleen,P., "Historic mercury amalgam:history,safety and preservation", Art conservation, Williamstown art conservation center, (2010),p.2

([7])Badran,H.M.,"Mirror cleaning and reflectivity degradation at 1300 and 2300 m above sea level Mt.Hopkins",In "Neuclear instruments and methods in physics ressearch", A524,(2004),p.162.

([8])Kleber,CH., Hilfrich,U., Schreiner,M., "In situ QCM and TM-AFM investigation of the early stages of degradation silver and copper surfaces", Applied surface science 253 (2007), p.3719.

الاطار،الألواح المصنعة مثل ال MDF وغيرها،وكذلك استخدام المواد التي تعتمد على البولي ستيرين والتي ينبعث منها الستيرين styrene ،كل هذه المواد يمكن أن تسبب تطويس ودكانة طبقة الفضة . هذا بالاضافة الى المشاكل التي تتعرض لها الاطارات الخشبية المحيطة وتؤثر بالتالي على المرآة التي تحتويها والتي تتمثل في ناخرات الخشب والعفن والتي تسبب أيضا تبقع المرآة [٩] .

٢/ الدراسة التحليلية والتطبيقية :

تم اجراء الدراسة التحليلية والتطبيقية في هذا البحث على مرآة زجاجية من أحد القصور الفرنسية القديمة والتي تعود الى الفترة من ١٧٠٠-١٨٠٠م تقريبا وهي الفترة التي ظهرت وأنتجت فيها مرايا الفضة (كما سبق الذكر) .

١/٢ الفحوصات والتحاليل المختلفة :

ساعدت الفحوصات والتحاليل في التعرف على مكونات المرآة وتركيب كل مكون من مكوناتها الأساسية ،وقد تمثلت هذه الفحوص والتحاليل فيما يلي :

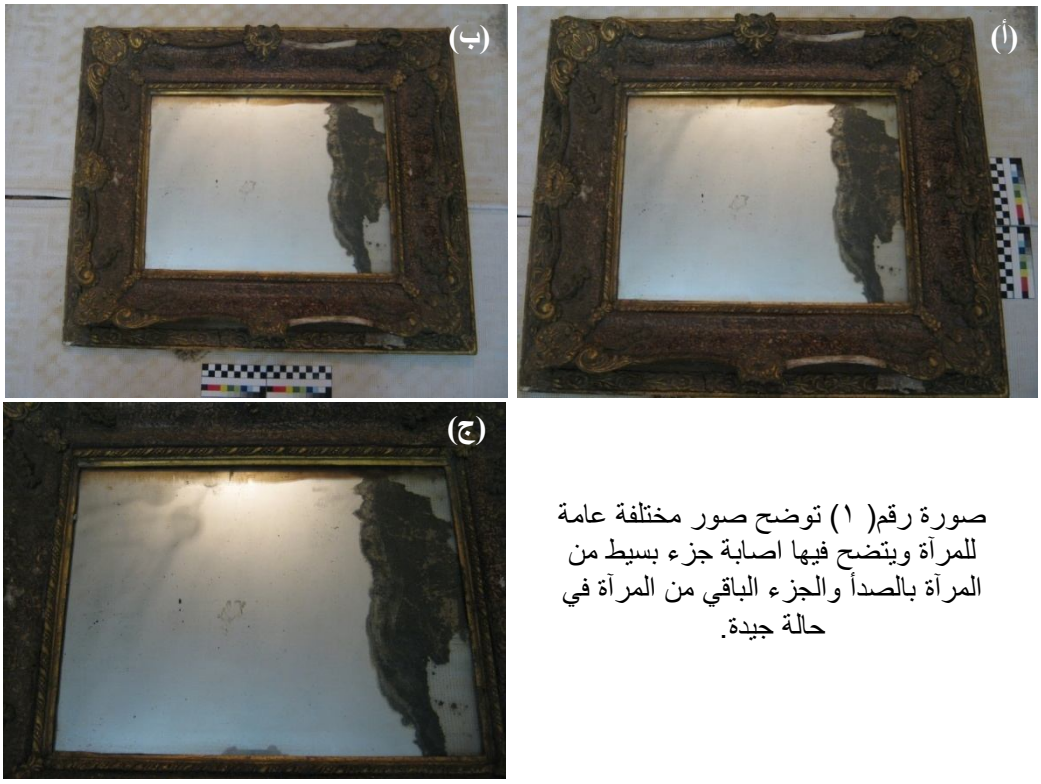
١/١/٢ تقييم حالة الأثر (التصوير الفوتوغرافي)

تم تصوير المرآة تصويرا فوتوغرافيا من كلا الناحيتين الأمامية(الزجاج) والخلفية (الطبقة المعدنية الخلفية) ، وذلك على النحو التالي :

أ- تسجيل الحالة العامة للمرآة من الناحية السطحية لها ومدى التلف الذي وصلت له :

كما يبدو من الصور العامة التالية للمرآة أنها لا تعاني من تلف شديد سواء من الناحية السطحية (من ناحية المرآة) أو من الناحية الخلفية لها، فنلاحظ تلف المرآة والذي يتمثل في وجود بقعة صدأ كبيرة في جزء صغير من طبقة الخلفية المعدنية للمرآة ،وأيضا نلاحظ فقد جزء صغير منها في احدى أركانها،بالاضافة الى ما يعاني منه الاطار الخشبي وما عليه من زخارف من شروخ وكسور وفواصل بل وفقدها في بعض المواضع، الا أنه يمكن القول أن هذه المرآة بحالة جيدة نوعا ما وسوف ينعكس ذلك على خطة العلاج المقترحة لها .

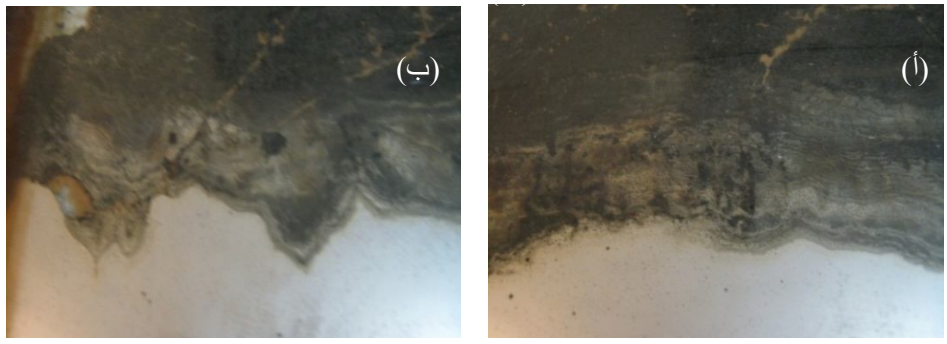
([9])Davison, S.,Conservation and restoration of glass, Butterworth-heinemann,London, (2003), p.330.



صورة رقم(١) توضح صور مختلفة عامة للمرآة ويتضح فيها اصابة جزء بسيط من المرآة بالصدأ والجزء الباقي من المرآة في حالة جيدة.

ب- تسجيل بقع الصدأ ومدى انتشارها في المرآة والاعتام والدكانة الواضحة فيها:

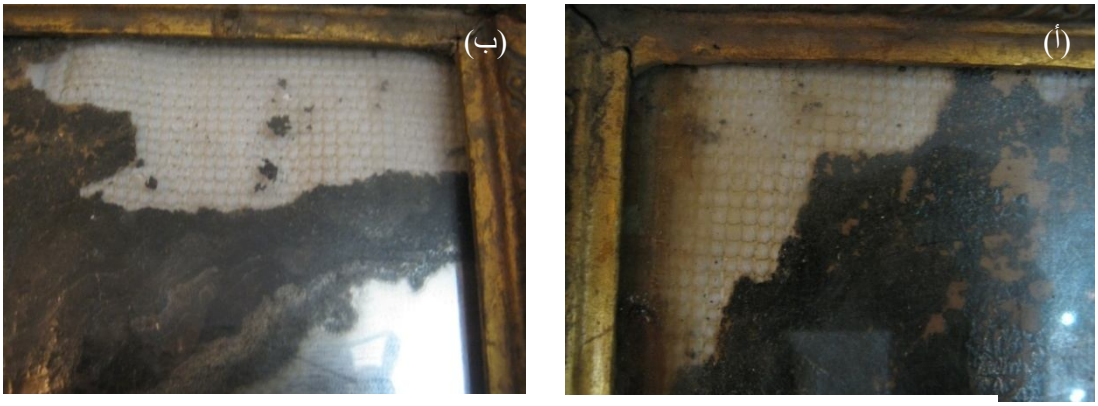
كما يتضح من الصور التالية بقعة صدأ الفضة الكبيرة التي توجد في أحد أجزاء المرآة ولكن يمكن القول أن بقع الصدأ في هذه الحالة لم تنتشر بدرجة كبيرة ،انما تتمثل فقط في نقاط صغيرة جدا في أماكن مختلفة من المرآة . وكما هو واضح في الصورة أن الجزء الذي يوجد به بقعة الصدأ تنعدم الرؤية من خلاله بسبب تلف الطبقة المسئولة عن انعكاس الضوء في هذا الجزء



صورة رقم(٢) توضح أحد أجزاء المرآة المحتوي على بقعة كبيرة من صدأ طبقة الفضة وبعض البقع البسيطة الأخرى .

ج- تسجيل المناطق المفقودة من طبقة الفضة الخلفية للمرآة :

كما يبدو من الصور التالية أن المرآة في هذه الحالة لاتعاني من فقد جزء كبير من الخلفية المعدنية ، ولكنه يتمثل فقط في مساحة صغيرة جدا في أركان المرآة .



صورة رقم(٣) توضح سقوط وفقد أجزاء من طبقة الخلفية المعدنية في بعض المواضع مسببا انعدام الرؤية من خلال المرآة في هذه المواضع .

د- تسجيل مناطق الفضه التي مازالت باقيه ولم تفقد من خلفيه المراة :

كما يبدو من الصورة التالية أن الجزء الأكبر من المرآة بحالة جيده جدا ولا تعاني فيه طبقة الخلفية المعدنية من مظاهر تلف بل وتعتبر المرآة في هذه الاجزاء مرآة مثالية، حيث لاتزال المرآة في هذه المواضع محتفظة بالخلفية المعدنية المسئولة عن الانعكاس من خلالها وبالتالي الرؤية من خلال المرآة .

صورة رقم(٤) توضح المساحة الكبيرة من المرآة التي مازالت محتفظة بجزء كبير من طبقة الفضة مما يجعلها مرآة مثالية في هذه المنطقة .

ه- تسجيل الشروخ الدقيقة في طبقة الفضة :

لوحظ أيضا في طبقة الفضة العديد من الشروخ الدقيقة والتي تكون سببا بعد ذلك في ضعف وتفكك الطبقة تدريجيا وسقوطها في صورة قشور أو في صورة مسحوق ، بل وقد تنتشر وتتسبب في تقشر طبقة الفضة السليمة .

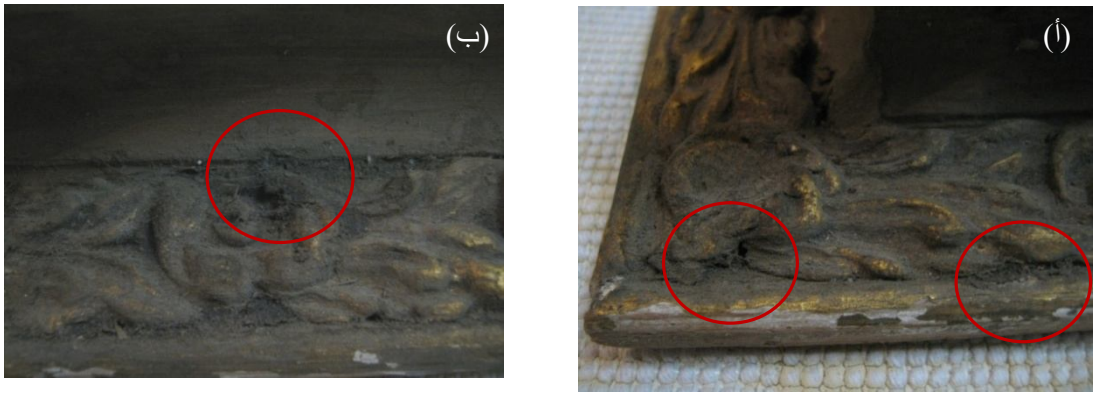
صورة رقم(٥) توضح الشروخ الدقيقة الكثيرة في طبقة الفضة المعتمة

و- تسجيل الكسور والشروخ المنتشرة في الاطار المزخرف للمرآة :

كما يبدو من الصور التالية وجود فواصل في الاطار الخشبي عند أماكن الوصلات الخشبية ، ويلاحظ كثرة الشقوق والشروخ الدقيقة في الزخارف التي تعلو الاطار الخشبي والتي تسبب بالتالي ضعف هذه الزخارف وتساقطها في الكثير من المواضع، بل وكانت هذه الشقوق تمثل أيضا بيئة مناسبة لنمو الكثير من الحشرات والفطريات

صورة رقم(٦) توضح الفواصل والشروخ والشقوق في الاطار الخشبي المحيط بالمرآة وفقد بعض الزخارف التي تعلو الاطار الخشبي.

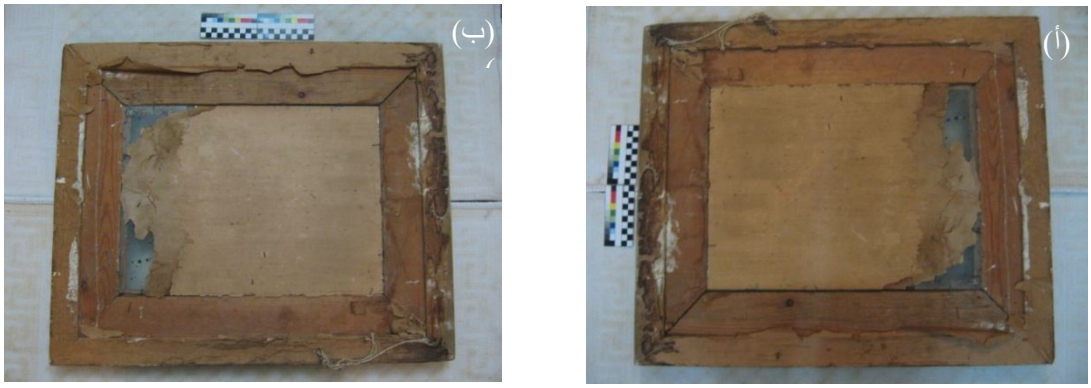
ز- تسجيل التلف الحشري والميكروبيولوجي في المرآة :



صورة رقم(٧) توضح التلف الحشري المتمثل في خيوط العنكبوت ومظاهر التلف الميكروبيولوجي الواضحة على الزخارف الجيرية والخشب .

ح- تسجيل المرآة من الخلف (الاطار الخشبي ، للمرآة) :

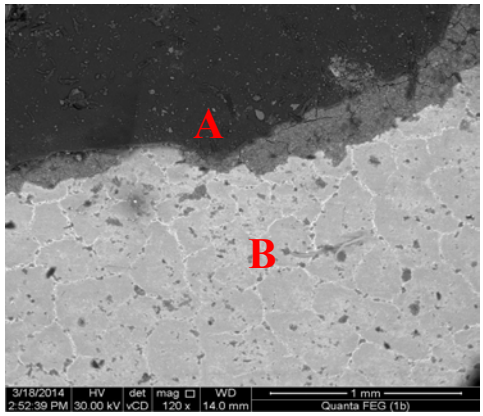
كما يبدو من الصور التالية ما تعاني منه خلفية المرآة من تلف سواء المرآة أو الاطار الخشبي المحيط بها ، حيث نلاحظ تقشر الطبقة الحامية لطبقة الفضة وسقوط طبقة الفضة معها أيضا من بعض المواضع وقد تبين ذلك واضحا في السطح العلوي للمرآة (من الناحية الأمامية)، هذا الى جانب ما يعاني منه الاطار الخشبي من رطوبة عالية واضحة في الأركان ،وقوة ضغط المسامير الرابطة للمرآة والتي أدت الى كسر الاطار الخشبي والضغط على اللوح الزجاجي في الكثير من المواضع .



صورة رقم(٨) توضح المرآة من الخلف (أ)و(ب) وبها الكثير من مظاهر التلف متمثلة في فقد طبقة الخلفية المعدنية(الفضة)(ج)و(د) وبقع الرطوبة في الخشب (ه)و(و).

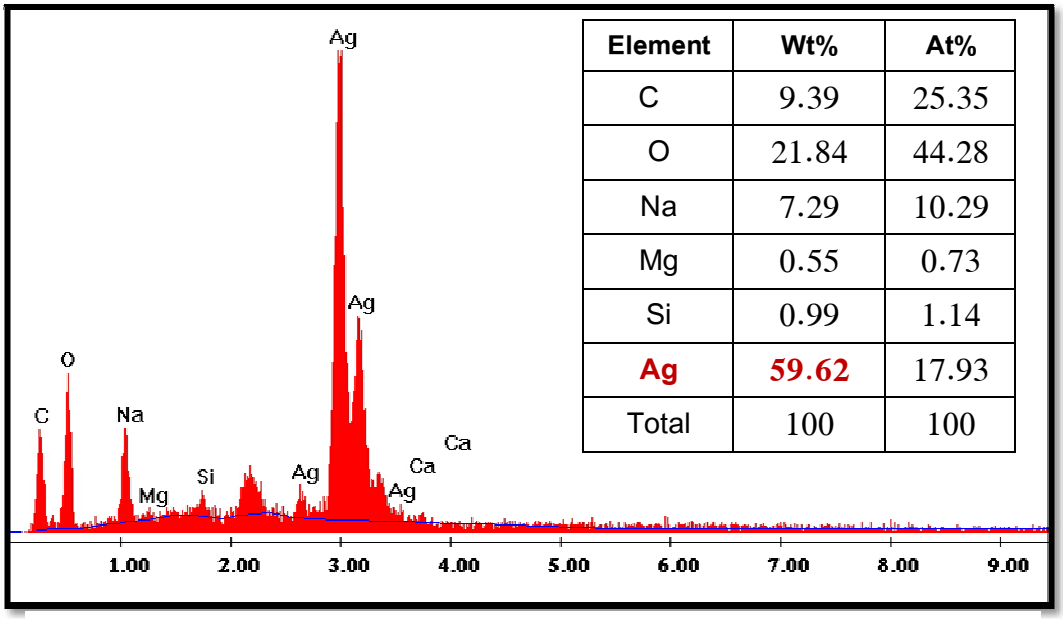
٢/١/٢ التحليل باستخدام نظام تشتت الأشعة السينية : Energy dispersive X-Ray

تم تحليل وتصوير كلا من الجزئين : الجزء السليم الذي مازال محتفظا بطبقة الخلفية المعدنية (A) والجزء المفقود منه طبقة الخلفية المعدنية (الفضة)(B) ، وكانت النتائج كالتالي :



صورة رقم(٩) صورة ميكروسكوبية بتكبير(120x) للمرآة المختارة كجانب تطبيقي وموضح عليها الجزئين :الجزء السليم المحتفظ بالخلفية المعدنية(A) والآخر وقد فقدت منه هذه الطبقة(B) .

*** نتيجة تحليل الجزء الأول (A) السليم الذي مازال محتفظا بطبقة الخلفية المعدنية**

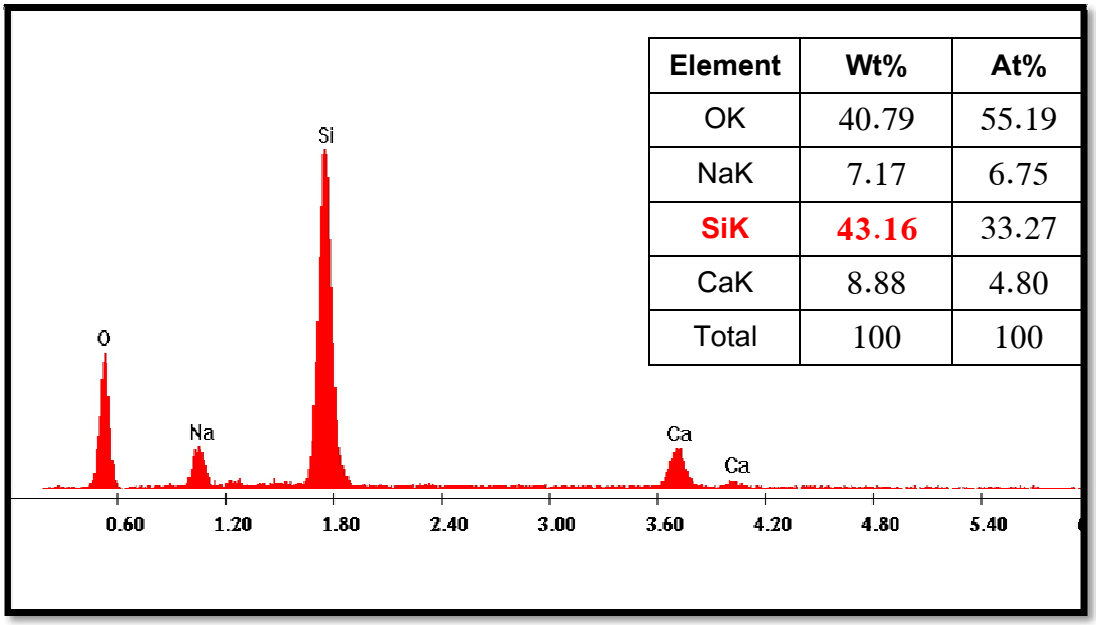


Element	Wt%	At%
C	9.39	25.35
O	21.84	44.28
Na	7.29	10.29
Mg	0.55	0.73
Si	0.99	1.14
Ag	**59.62**	17.93
Total	100	100

صورة رقم(١٠) توضح نتيجة تحليل الجزء الاول (A) السليم المحتفظ بالخلفية المعدنية للمرآة.

هذه العينة مأخوذة من خلفية المرآة وهي من أحد المناطق السليمة في المرآة والتي مازالت محتفظة بجزء كبير جدا من طبقة الخلفية المعدنية العاكسة ، ويتضح ذلك في نسبة الفضة المرتفعة (٥٩,٦٢%) في حين لوحظ ظهور نسبة قليلة جدا من السليكا(٠,٩٩%)والتي تعود لتركيب الزجاج المكون للمرآة من أسفل الطبقة المعدنية،هذا الى جانب ظهور كلا من الصوديوم والماغنيسيوم ولكن بنسب صغيرة وهما من أساس تركيب الزجاج المكون للمرآة ،وهذا دليل أيضا على حالة المرآة التي تعاني أيضا من عدم ثبات طبقة الخلفية المعدنية وسقوط طبقة بسيطة منها.

*** نتيجة تحليل الجزء الثاني (B) المفقود منه طبقة الخلفية المعدنية :**



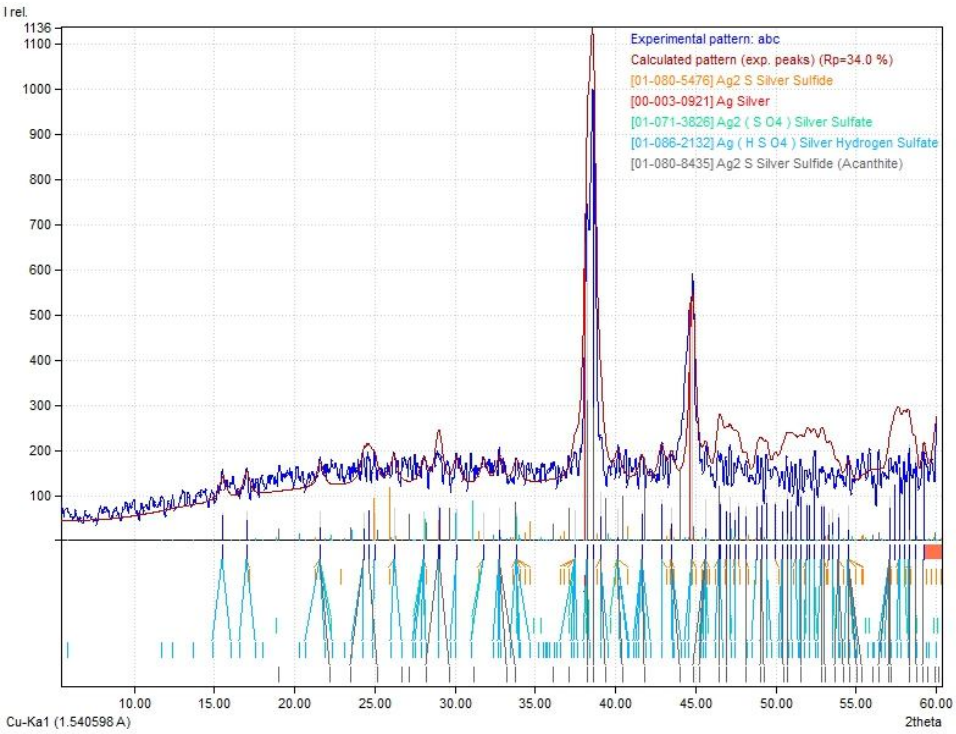
Element	Wt%	At%
OK	40.79	55.19
NaK	7.17	6.75
SiK	43.16	33.27
CaK	8.88	4.80
Total	100	100

صورة رقم(١١) توضح نتيجة تحليل الجزء الثاني (B) المفقود منه طبقة الخلفية المعدنية للمرآة .

هذه العينة مأخوذة من المرآة من أحد المناطق التي فقدت طبقتها المعدنية العاكسة حتى يتم التعرف على مكونات الزجاج المكون للمرآة ،ويتضح ذلك من وجود عناصر الزجاج الرئيسية وهي السليكا والصوديوم والكالسيوم.

٣/١/٢ التحليل باستخدام حيود الاشعة السينية : XRD

تم تحليل طبقة الخلفية المعدنية (الفضة) للمرآة للتعرف على المركبات االتي تسببت في حدوث بقع الصدأ أو المسئول عن ما يعرف بتطويس الفضة (silver tarnish).

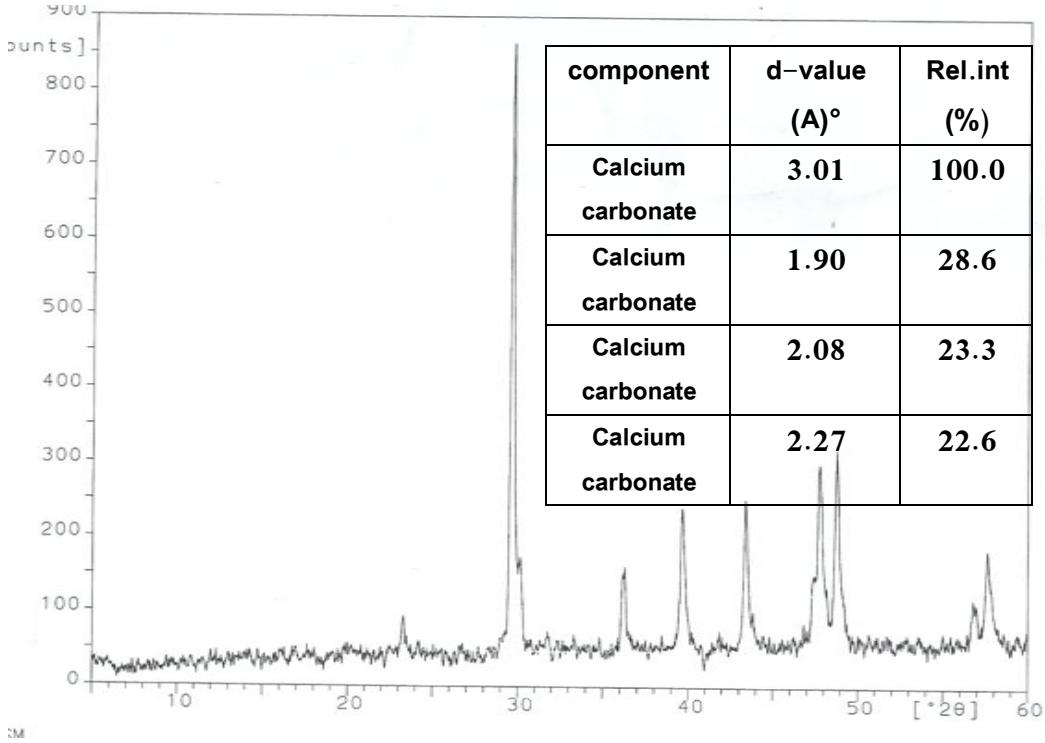


صورة رقم(١٢) توضح نتيجة تحليل المرآة (الجانب التطبيقي
باستخدام ال XRD .

وكما هو واضح في نمط التحليل ظهور مركبات الكبريت المختلفة والمسؤلة عن ظاهرة تطويس الفضة (silver tarnish) والناتجة عن تكون كبريتيد الفضة (silver sulfide) طبقا للمعادلة التالية :

$$8Ag + 4HS^- <---> 4Ag_2S + 2H_2 + 4e^-$$
$$0_2 + 2H_2O + 4e^- <---> 4OH^-$$

كذلك تم تحليل الزخارف التي تعلو الاطار الخشبي باستخدام ال XRD وتبينت النتائج كالتالي: وجد أن المكون الرئيسي لها هو الجير (كربونات الكالسيوم) CaCO3 والذي تأكد وجوده من وجود ثلاثة قيم أخرى تأكيدية له .



component	d–value (A)°	Rel.int (%)
Calcium carbonate	3.01	100.0
Calcium carbonate	1.90	28.6
Calcium carbonate	2.08	23.3
Calcium carbonate	2.27	22.6

صورة رقم(١٣) توضح نتيجة تحليل الزخارف التي تعلو الاطار الخشبي للمرآة باستخدام ال XRD .

الدراسة التجريبية :

و قد تم فيها تجارب للأستكمال الجزئى و الكلى للأجزاء التالفة و الناتجة عن تطويس الفضة و ظهور مركبات صدأ أهمها الكبريتيدات و ذلك على عينات زجاجية حديثة تم اعدادها خصيصا لهذه الدراسة.

٢/٢ الدراسة التطبيقية :

- علاج وصيانة الاطار الخشبي المحيط بالمرآة ومايعلوه من زخارف مذهبة :

١/١ تنظيف الاطار الخشبي :

تم تنظيف الاطار الخشبي بحرص شديد حتى لا يؤثر ذلك على طبقة التذهيب التي تعلوه ،وذلك باستخدام قطع القطن المبلله بالماء والملفوفه على شريحة خشبية صغيرة (small wooden skewers) حتى يتسنى لنا تنظيف الأجزاء الداخلية الدقيقة للزخارف ،وتم أولا اختبار حساسية هذه الطبقة المذهبة للماء ولم يؤثر عليها الماء بالفعل وبناءا عليه تم استكمال عملية التنظيف بالكامل باستخدام الماء المقطر.

(أ)

(ب)

(ج)

(د)

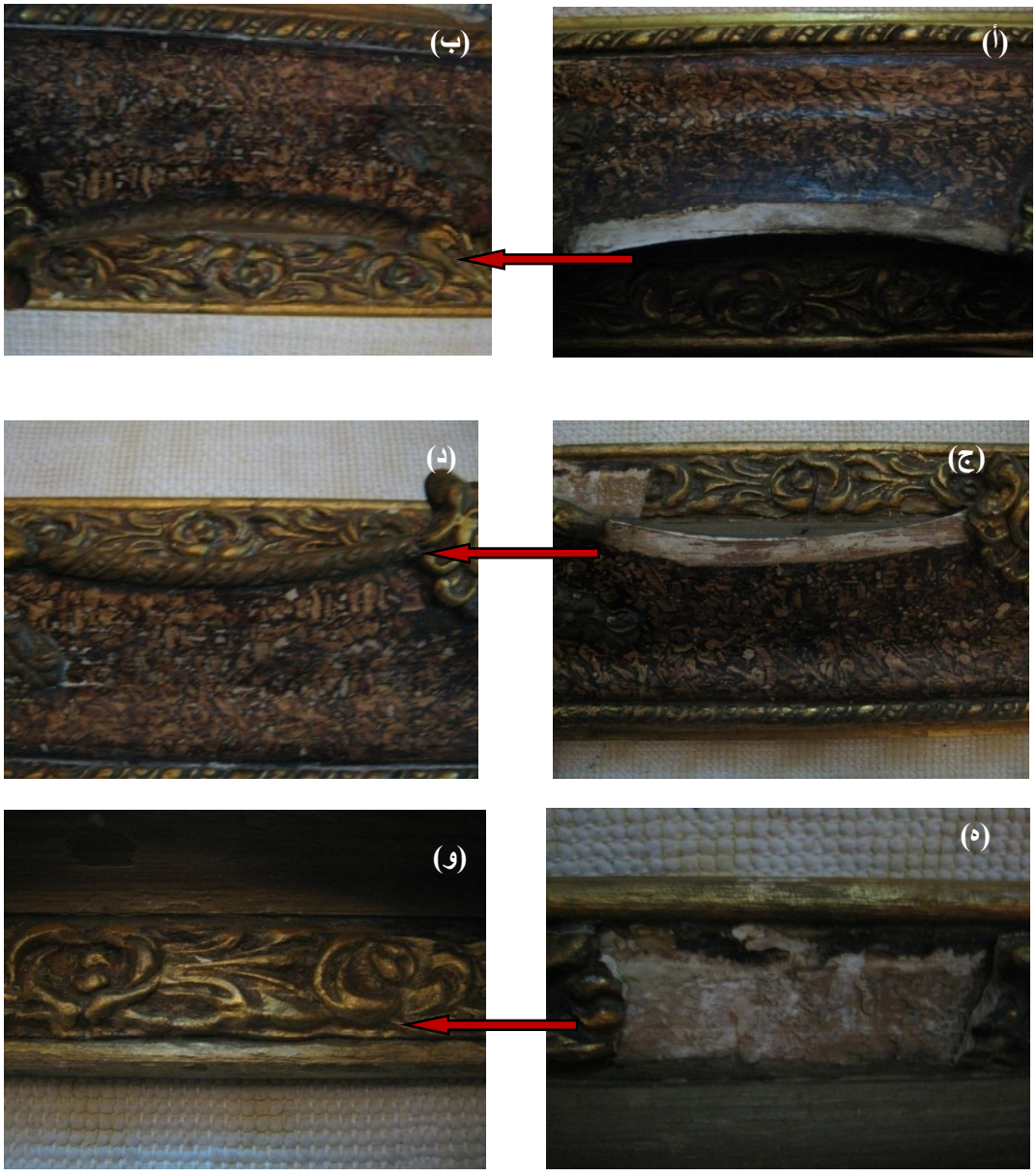
(ه)

(و)

صورة رقم (١٤) (أ،ب،ج،د) توضح عملية تنظيف الاطار الخشبي للمرآة بالماء المقطر،(ه،و) الفرق بين الأجزاء التي تم تنظيفها والأجزاء الأخرى التي لم يتم تنظيفها بعد،(ز،ح،ط،ي)أجزاء من الاطار قبل وبعد التنظيف .

٢/١ استكمال الزخارف المذهبة المفقودة التي تعلو الاطار الخشبي :

تحتوي هذه المرآة على ثلاثة أجزاء من الزخارف المفقودة ،واحد منها في الاطار الزخرفي السفلي والجزئين الآخرين في الاطار الزخرفي العلوي كما هو واضح في الصور التالية :



صورة رقم (١٥) توضح الأجزاء الثلاثة المفقودة من الزخارف التي تعلو الاطار الخشبي (أ،ج،ه) والأجزاء المقابله والشبيهه لكل واحده منها (ب،د،و) .

وقد تم استكمالها كالتالي :

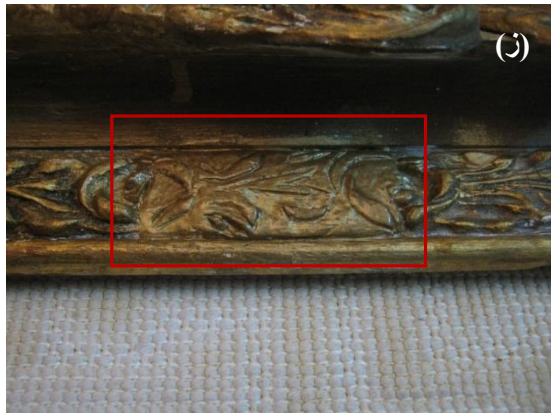
- تنظيف مواضع الأجزاء المفقودة جيدا حتى لا تحول عملية الارتباط الجيد بينها وبين الجزء الجديد المستكمل ، كما هو واضح في الصور (أ،ب) .
- تم استخدام اكسيد الكالسيوم CaO (الجير) وخلطه جيدا وذلك بناء على تحليل عينات من مناطق الزخارف باستخدام حيود الاشعة السينية،ثم وضع طبقة مناسبة من الجير بنفس سمك وانحناء وشكل الجزء المقابل للمنطقة المفقودة ،الصور (ج،د).
- طبع ورسم المنطقة السليمة المقابلة للجزء المفقود على ورق كلك ونقل الرسم على طبقة الجير، ثم نحتها بنفس الشكل،الصور(ه،و) .
- اعادة تذهيب الجزء المستكمل بنفس درجة لون الزخارف المذهبة(ز) .
- وقد تم استكمال بقية الزخارف المفقودة بنفس الأسلوب المستخدم في الجزء السابق

(أ)

(ب)

(ج)

(د)

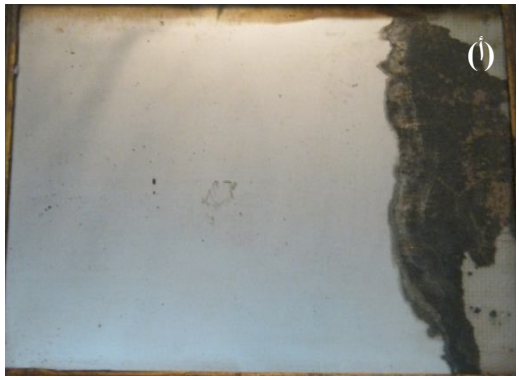


صورة رقم (١٦) توضح الصور(أ,ب)تنظيف المناطق المفقودة استعدادا للاستكمال، (ج,د) تحضير خلطة الجيرووضعها على المنطقة المفقودة(ه,و) رسم وطباعة الرسم على الجير،(ز)احدى الأجزاء المفقودة بعد استكمالها وتذهيبها،(ح،ط)احدى الأجزاء الأخرى المفقودة بعد استكمالها وتذهيبها.

وكما سبق القول أن المرآة في هذه الحالة لا تعاني من مشاكل كثيرة ولكن ينحصر التلف وصدأ طبقة الفضة فيها في جزء صغير فقط منها ، وبناءا عليه تم ازالة وتنظيف هذا الجزء فقط واستبداله بورق الفضة الجديد (والذي سبق تقييمه وتجربته في الدراسة التجريبية وثبت نجاحه في الاستكمال الجزئي)، وتمت هذه العملية على النحو التالي

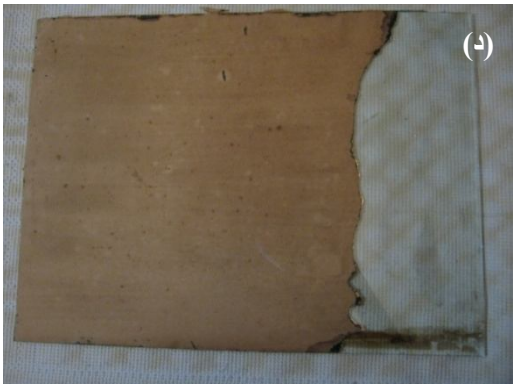
١/٢ تنظيف وازالة طبقة الفضة القديمة :

- تم تنظيف طبقة الفضة القديمة تدريجيا وبشكل موضعي باستخدام القطن المبلل بحمض الهيدروكلوريك المخفف،وقد تمت العملية بحرص شديد حتى لايتسرب الحمض ويؤثر على باقي طبقة الفضة السليمة الصور(ج،د) .


(أ)

(ب)

(ج)


(د)

- أيضا تم تنظيف سطح المرآة من الامام جيدا للتخلص من الشوائب وبصمات الاصابع وبعض البقع الداكنة الناتجة عند مناطق اتصالها بالاطار الخشبي .

٢

صورة رقم (١٧) توضح عملية تنظيف طبقة الفضة الخلفية للمرآة استعدادا لتطبيق ورق الفضة : (أ،ب) صور للمرآة من الأمام والخلف قبل عملية الترميم،(ج،د)تطور عملية تنظيف طبقة الفضة الخلفية للمرآة،(ه،و) تنظيف بعض البقع الصفراء والداكنة على سطح المرآة من الامام.

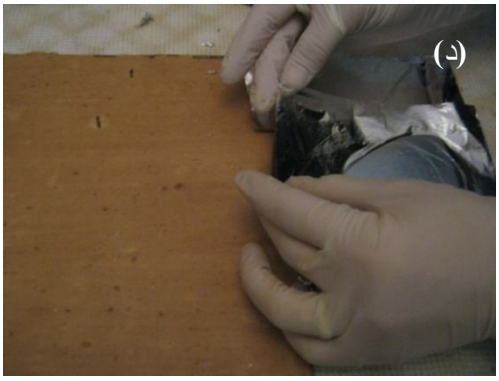
٢/٢ استكمال المنطقة المفقودة :

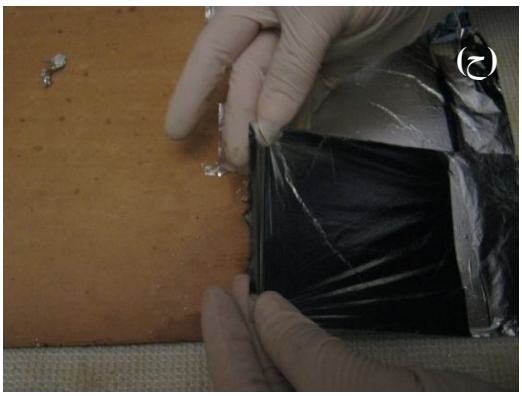
بعد الانتهاء من ازالة وتنظيف المناطق التالفة والداكنة من طبقة الفضة القديمة تم تطبيق ورق الفضة الجديد، وذلك على النحو التالي :

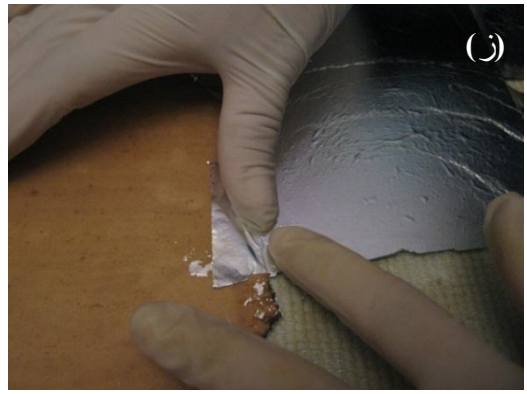
- تجهيز الخامات المطلوبة والمتمثلة في (ورق الفضة ، ألواح جيلاتين لاصق) الصورة (أ) .
- اذابة الجيلاتين في ماء دافئ حتى يتحول الى سائل لزج كمادة لاصقة، ووضع اللاصق على المنطقة المفقودة باستخدام الفرشاة ،الصورة (ب) .

صورة رقم (١٨) توضح طريقة تثبيت ورق الفضة: (أ)ورق الفضة والجيلاتين المستخدم في اللصق، (ب)وضع اللاصق.

- تثبيت ورق الفضة في مكان اللاصق،كما هو في الصور(ج،د) ومحاولة تسويته وفرده جيدا (ه) باستخدام أصابع اليد بحرص شديد نظرا لدقة ورقة ورق الفضة الشديدة ،ثم وضع ورقة الفضة التالية بجوار السابقة (و،ز) ومحاولة تسويتها جيدا والتأكد من عدم وجود أي خطوط أو ثنيات والتي يمكن أن تؤثر بالتالي في المرآة الناتجة ، ثم وضع ورقة الفضة الأخيرة(ح) .ثم تترك المرآة لفترة بسيطة ويستخدم القطن بعد ذلك لفرد وتسوية الورق بحرص حتى نتخلص نهائيا من الخطوط والثنيات والتي تحول دون تكون مرآة جيدة ذات درجة انعكاس عالية .



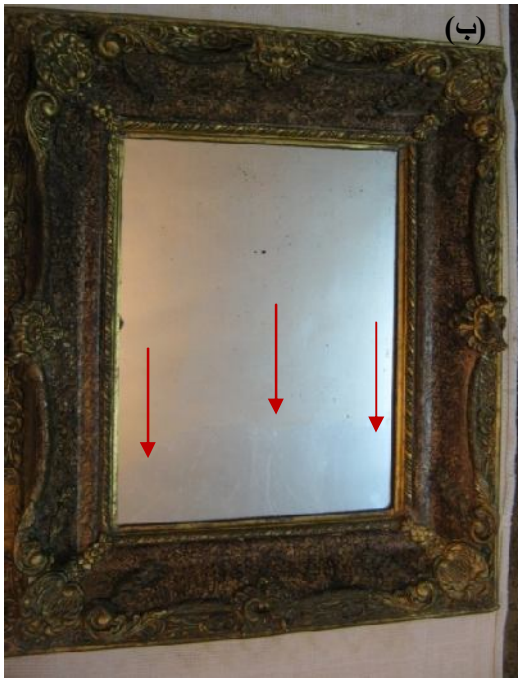




صورة رقم(١٩) توضح عملية تطبيق قطع ورق الفضة الجديدة في المناطق المفقودة والتي تم تنظيفها: (أ)توضح الخامات المطلوبة(لاصق الجيلاتين،ورق الفضة) ،(ب)وضع اللاصق في المنطقة المراد استكمالها،(ج،د)وضع القطعة الأولى من ورق الفضة في موضعها على اللاصق ،(ه،و) محاولة تسوية ورق الفضة وفرده جيدا ،(ز)وضع ورقة الفضة الثانية بجوار الأولى ومحاولة تسويتها،(ح)وضع الورقة الثالثة والاخيرة في مكانها،(ط،ي)صورة عامة للجزء المستكمل بورق الفضة .

٣/٢ تثبيت المرآة في الاطار

بعد الانتهاء من عمليات الترميم لكل من المرآة والاطار الخشبي يتم تثبيت المرآة بداخله من الخلف ووضع لوح من الابلكاش على المرآة للحفاظ عليها من الخلف وتثبيته باستخدام المسامير الصغيرة .



صورة رقم(٢٠) (أ) توضح المرآة قبل الترميم ،(ب) المرآة بعد الترميم ، (ج) صورة للمرآة بعد الترميم ولكن باستخدام الفلاش في الكاميرا لتوضيح التفاصيل الدقيقة فيها بعد الترميم ولتوضيح الجزء المستكمل فيها .

المراجع الاجنبية:

[1]Kelen, H., "the history of Glass", (2010), p.3

[2] Frank,S.,"The derfinitive Guide to Bathroom mirrors", The Frensh reflection, INC.,(2009), p.3.

[3] Davison, S.,Conservation and restoration of glass, Butterworth-heinemann,London, (2003), p.330.

[4] Hadsund P., The tin-mercury mirror: Its manufacturing technique and deterioration processes, Studies in Conservation **38** (1993) 3-16.

[5] Kathleen,P., "Historic mercury amalgam:history,safety and preservation", Art conservation, Williamstown art conservation center, (2010),p.2

[6] Badran,H.M.,"Mirror cleaning and reflectivity degradation at 1300 and 2300 m above sea level Mt.Hopkins",In "Neuclear instruments and methods in physics ressearch", A524,(2004),p.162.

[7]Kleber,CH., Hilfrich,U., Schreiner,M., "In situ QCM and TM-AFM investigation of the early stages of degradation silver and copper surfaces", Applied surface science 253 (2007), p.3719.

أضـــواء على بعض الآثار المصرية التي أعيد إستخدامها في الآثار الإسلامية

أ.د. عائشة عبد العزيز التهامى*

- الإطار العام للدراسة

يتناول هذا البحث بالدراسة ظاهرة إعادة إستخدام آثار العصور القديمة داخل الآثار الإسلامية، وتحديداً الآثار التى ترجع لفترة الحكم المصري القديم والتى تُعرف "بالحضارة الفرعونية"، سواء أكانت آثار ثابتة أو منقولة، حتى يمكننا الوقوف على مدى التأثير والتأثر، والأسباب التى دفعت المسلمون الأوائل لذلك، وهل الموقع الجغرافي له علاقة كبعد من الأبعاد المتعددة للمكان فى أى زمان، أم أنه إحتكاك حضاري يحمل صفاته الظاهرية دون التعمق!

لأنه من المثير حقاً أننا نرى آثاراً فرعونية تحمل صفات الوثنية والأديان الوضعية، داخل أروقة الحضارة الإسلامية بمساجدها ومآذنها، وما تحمله من ديانة سماوية حقه، دون أن تفقد قوامها الذاتي، أو حتى مجرد التفكير فى ذلك، وكيف أن الجوهر فيها لا ينسخ وإنما يتناسخ، ولكننا يمكن أن نضعها قاعدة أن مصر كلما زادت تغيراً وتطوراً، زادت شخصيتها وذاتيتها تأكيداً وإستمراراً، حتى فى الماضى البعيد كانت مصر "تمصر"كل جديد تهضمه وتمثله وتجعله كائناً مصرياً صميماً فى تجانس مذهل دون أن يفقد هويته، فالموجات الأجنبية مصرتها وابتلعتها، حتى الدين مصرته أخذت المسيحية وأخرجت منها نسختها الخاصة القبطية.

وكما يقول ويلسون عن مصر القديمة: "داخل مصر كلت أشد الأفكار تبايناً تتقبل بتسامح وتنسج معاً فيما قد نعده نحن المحدثين كإنعدام للنظام فى تضارب فلسفي، ولكنه كان للقدماء متكاملاً، كانت طريقة المصري القديم هو أن يتقبل التجديدات وأن يضمنها تفكيره، دون نبذ القديم والبالى، وأن القديم والجديد ليرقدان معاً، أو كما يذكر "مورنتز" أن المصري لا يكون مصرياً إلا إذا تمسك بالقديم إلى جوار الجديد، فيوائم بينهما أو يصل إحداهما بالآخر على الأقل.[١]

---

* أستاذ بقسم الإرشاد السياحى كلية السياحة والفنادق جامعة الفيوم

[١] جمال حمدان، شخصية مصر "دراسة فى عبقرية المكان"، دار الهلال، القاهرة ١٩٩٣، ١٩١.

- الهدف من الدراسة :

وتهدف هذه الدراسة إلى :

١- التعرف على الآثار الفرعونية التى أعيد إستخدامها داخل الآثار الإسلامية، كدراسة حالة لبعض مواقع الحضارة الإسلامية داخل مصر وعلى رأسهم القاهرة الإسلامية.

٢- الوقوف على الحالات التى تم فيها إعادة الإستخدام بشكل ظاهري ملفت للنظر.

٣- دراسة الأسباب وراء هذه الظاهرة وتتبع نشأتها فى العصور القديمة.

أهمية موضوع البحث:

تنبع أهمية البحث من عده اعتبارات؛ ألا وهى:

- **الإعتبار الأول**: أن الدراسة تتطرق لموضوع هام جداً يشوبه بعض الصعوبات فى جمع المادة العلمية بشكل علمى وصحيح للوقوف الكامل وراء تحديد نماذج جلية لهذه الظاهرة فى إطار مناهج البحث العلمى المعروفة.

- **الإعتبار الثانى**: هو أن الدراسة سوف تتبع نظام البحث الإحصائي كدراسة حالة لمواقع أثرية بعينها، نظراً لتشابك الموضوع، وتعدد أبعاده.

- **الإعتبار الثالث**: هو أن الدراسة تتعرض لنوع من التأثير والتأثر بين ديانتين الأولى وضعية بحته تحمل صفة الوثنية، وأهلها على حسب وصف الديانة الجديدة "كفرة"، والثانية ديانة سماوية حقة هى خير الديانات التى منحها الله للبشرية ألا وهى ديانة الإسلام، لذا لابد من توخى الحذر والدقة عند الحديث حول عملية التأثير والتأثر بشكل أساسي.

- أبعـاد الـدراسة:

عند تحديد خط سير الدراسة آثرت أن تكون لها بعد معماري بحت للوقوف الكامل على الحالات التى تم فيها إعادة الإستخدام متناولاً وصف هذه الأجزاء المعمارية وكيف تم إستخدامها، وهل هذا له أبعاد أخرى أم أنه إستخدام ظاهري فقط، حتى نستطيع الوصول إلى نتائج أقرب إلى الصحة.

- منهج الدراسة :

لقد تم الجمع في دراسة هذا الموضوع بين منهجين من مناهج البحث العلمي ألا وهما:

المنهج الوصفى التحليلي: لأننا بصدد ظاهرة تحمل فى إطارها العام البعد المعماري فى إطار هدف البحث والبعد الذي أشرنا إليه، وأثناء هذه الدراسة تم الوقوف على بعض الجزئيات الهامة التي كانت وفقاً علينا بأن ندلي لها بعض الاهتمام وسنوضحها في فصول البحث.

منهج دراسة الحالة: تم إستخدام هذا المنهج في دراسة أكثر من حالة لهذه الظاهرة والتى لم يتم التعمق فى دراستها من قبل الباحثين في مصر مستخدماً ما في

ذلك المنهج من عرض لكل ما يتعلق بهذه الحالات متمنياً من الله أن أكون وفقت في ذلك.

- فرضيات الدراسة:

أما عن فرضية هذه الدراسة فإنها تتبلور حول علاقة في اتجاهين، بين موقع الأثر القديم وإعادة إستخدامه فى الأثر الإسلامي فى إطار جغرافى بحت، وأثر البيئة المحيطة فى حدوث هذه الظاهرة.

- أسئلة بحثية :

وبجانب فرضية الدراسة تم وضع عدة أسئلة بحثية بمثابة محاور أساسية للدراسة نحاول إثباتها وإيجاد حلول لها في نتائج الدراسة، وهي كالآتي :

س١. متى بدأت ظاهرة إستخدام الآثار القديمة فى آثار العصور التالية لها؟

س٢. هل للموقع الجغرافي تأثير واضح فى حدوث هذه الظاهرة؟

س٣. هل يوجد حالات واضحة لهذه الظاهرة قبل الفترة التى خصص لها البحث؟

س٤. هل يوجد علاقة بين الموروث من الحضارة الفرعونية والآثار الإسلامية؟

س٥. ما هى النماذج التى تأكد لنا من خلالها وجود هذه الظاهرة فى العصر الإسلامى؟

مصادر الدراسة والدراسات السابقة :

لقد أعتمدت الدراسة على عدة مصادر؛ من أهمها:

١. الآثار الإسلامية داخل القاهرة وخارجها فى دراسة إحصائية سريعة، من مساجد، وأسبلة، وخانقاهات، وأضرحة، وكتاتيب، ومدارس، ووكالات، وقلاع وحصون، وبوابات.

٢. الدراسة الإحصائية التى قام بها العالم الجيولوجي الشهير "جيميس هاريل"، بجامعة توليدو بأمريكا، تحت عنوان "REUSE OF ROMAN ORNAMENTAL STONES IN MEDIEVAL CAIRO, EGYPT"، والتى إقتصرت فقط على وصف الزخارف المعمارية التى إستخدمت داخل آثار القاهرة الإسلامية، والتى ساد أغلبها العصر البطلمى والرومانى.

٣. بعض الإكتشافات الحديثة والتى قادت العلماء والباحثين إلى الكشف عن المزيد من إعادة إستخدام الآثار الفرعونية داخل الآثار الإسلامية، كحالة مسجد أبو الحجاج الأقصري، أثر حريق تعرض له.

٤. وأخيراً على المراجع الأجنبية والعربية المتاحة.

خطة الدراسة

وتنقسم خطة الدراسة إلى :

وقد تم تقسيم البحث إلى ثلاثة مباحث بدأناها بالحديث عن **الإطار العام للدراسة** متناولاً في ذلك الإطار العام للدراسة، حيث الهدف من الدراسة، وأهمية موضوع البحث، وأبعاد الدراسة، والمنهج الذي أتبع فى الدراسة، ثم تطرقنا للحديث عن فرضيات الدراسة، ومصادر الدراسة، وقد تم وضع عدة أسئلة بحثية هى بمثابة محاور أساسية للدراسة، محاولين الوصول إلى نتائج أقرب إلى الصحة.

وقد تناولنا فى **المبحث الأول** الحديث عن "ظاهرة إستخدام آثار العصور القديمة فى عصور تالية"، من خلال مدخل عام من خلال ثلاثة نقاط، أولهما التطرق للحديث عن بداية ظهور الظاهرة وأسبابها ومظاهرها، ثم الحديث عن الموقع الجغرافي وأثره فى هذه الظاهرة، ثم تناولنا بالذكر بعض الحالات التى ترجع للعصور القديمة.

وفى **المبحث الثانى** تحدثنا عن العمارة الإسلامية والآثار المصرية من خلال الموروث والأثر حتى يتثنى لنا الوقوف على أسباب الظاهرة إن أمكنا ذلك، وقد تم تناولها فى ثلاثة نقاط، أولهما العمارة الإسلامية من حيث القيمة والأثر، وثانيهما من حيث الموروث والتراث، وقد ختمنا هذا الفصل بالربط بين إعادة إستخدام تلك الآثار القديمة على الرغم من إختلاف العقيدة.

أما **المبحث الثالث** والأخير فقد تناولنا فيه النماذج والحالات التى تم فيها إعادة أستخدام تلك الآثار، من خلال تقسيمها طبقاً للمناطق الجغرافية والتى تمثل تجمعات الآثار الإسلامية كالقاهرة الإسلامية، والإسكندرية ورشيد، والأقصر وأسوان، والفيوم والواحات.

وقد تم تزييل البحث بالخاتمة وأهم النتائج وملاحق الدراسة كقائمة المراجع وقائمة الصور والأشكال وتم إدراج جدول بالحالات التى أعتمد عليها البحث.

المبحث الأول
مدخل لدراسة
ظاهرة إستخدام آثار العصور القديمة فى عصور تالية

١. بداية ظهور الظاهرة ... وأسبابها ..... ومظاهرها :

ان ظاهرة إعادة إستخدام آثار العصور القديمة فى عصور تالية لم تكن وليدة حضارة معينة بل بدأت مع بداية تعمير الإنسان للكون منذ بدأ الخليقة، عندما بدأ الإنسان فى إستخدام مخلفات الإنسان الذي سبقه من مسكن ومستلزمات دينية ودنيوية، ليتطور الأمر إلى إستعمال قبرة الذي دفن فيه، وأثاثه الجنائزى، ويتعدى الأمر إلى نقش إسمه وكأنه هو الذي صنعه دون الإشارة إلى القديم فى حالات كثيرة.

وحول أسباب هذه الظاهرة فعلى مايبدو أن البيئة المحيطة ساعدت فى ذلك على أساس أن الإنسان وجد أمامه هذه الآثار دون حماية سهلة الإستخدام، فوفر على نفسه صنع أدوات له أو ماشابه ذلك كالتابوت أو المقبرة، وأستخدم ما وجده أمامه، ولا يعنى هذا التعميم ففى حالات كثيرة لجأ الإنسان إلى صنع مستلزماته بنفسه دون الإعتماد على ما هو موجود.

ويبدو أن العامل الإقتصادي يؤثر فى تلك الظاهرة فى بعض الأحيان، حيث يجد الإنسان نفسه عاجز عن توفير تكاليف إقامة تابوت له أو مقبرة فيلجأ إلى إستخدام ما هو متاح له أمامه، ولكن هذا العامل لا يؤثر بشكل كامل إذا أتخذنا الحضارة الإسلامية نموذجاً، وما قيل حول محاولة محمد على والى مصر من هدم الهرم الثالث من أهرامات الجيزة ألا وهو "هرم منكاورع"، ليستخدم أحجاره فى استكمال بناء وتطوير القلعة، إلا أنه تراجع عن الفكرة لما وجده من أن تكاليف هدم جسم الهرم وإستخراج أحجاره للبناء بها أكبر بكثير إذا تم إستخراجها من المحجر، على الرغم من توافر العديد من المحاجر حوله كمحاجر الحجر الجيري بالمقطم، ومحاجر الجبل الأحمر، ومحاجر طرة والمعصرة[٢].

٢. الموقع الجغرافي وأثره فى هذه الظاهرة :

وربما أن العامل الجغرافى له تأثير لحدوث هذه الظاهرة حيث أن قرب مكان بناء الأثر الأحدث من الأثر القديم يساهم فى عملية الإغراء وراء إعادة إستعمال أحجار هذا الأثر، خاصة إذا كان هذا الأثر القديم قد حدث له نوع من التدمير وتناثرت أحجاره المصقولة ذات الزخارف والألوان والرسوم بجانبه، مما يجعله محجر صناعى يتلمس فيه بنائه الجديد الذي يسعى إليه دون عناء قطع أو صقل أو نقل، وما روى حول القيام بنقل أحجار هرم الملك جدفرع ومجموعته الجنائزية فى

---

[٢] **أحمد فخري**، *الأهرام المصرية*، تأليف وترجمة، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة، ١٩٦٣)؛ أ. أ. س. **إدواردز**، *أهرام مصر*، ترجمة: مصطفى أحمد عثمان، مراجعة: أحمد فخري، الألف كتاب الثاني، العدد (٢٧٢) (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧ م).

صحراء أبو رواش، حيث كان يوفر يومياً ما يقارب من ثلثمائة جمل لنقل الحجارة وإعادة إستخدامها فى مبانى أخرى، لهو أمر يزيد الذهول.

٣. **دراسة حالة لبعض نماذج العصور القديمة:**

أما عن الحالات التى حدثت فيها هذه الظاهرة، قبل الفترة المخصصة لدراسة البحث، فيمكن سردها على النحو التالى دون إسهاب:

١. إستخدام بعض أحجار أهرامات ومعابد هضبة الجيزة فى سقارة.
٢. إستخدام بعض أحجار من مجموعة زوسر الهرمية بسقارة داخل أهرامات ملوك الأسرة الخامسة والسادسة[٣].
٣. إستخدام أحجار مقاصير الدولة الوسطى داخل صروح معبد الكرنك، وأبرز مثال لذلك مقصورة الملك سنوسرت الأول والتى تم إكتشاف أجزائها داخل الصرح الثالث من صروح معبد الأقصر، وأحجار الثلاثات الخاصة بمعبد أخناتون خلف الكرنك والتى أكتشفت داخل الصرح العاشر.
٤. إعادة إستخدام بعض مقابر ملوك الفراعنة كمقبرة الملكة تاوسرت الذي أغتصبها الملك ست نخت بوادى الملوك بالأقصر.
٥. إستخدام بعض أحجار معبد منتوحتب الثانى بالدير البحري داخل معبد الملكة حتشبسوت المجاور له.
٦. إستخدام بعض تماثيل الملوك فى الفترات السابقة كالتماثيل التى أغتصبها الملك رمسيس الثانى من ملوك الدولة الوسطى[٤].
٧. إعادة إستخدام مقبرة الكتاكومب بكوم الشقافة بحى كرموز بالإسكندرية لأكثر من أربعة قرون كجبانة عامة بعد أن كانت جبانة خاصة[٥].
٨. إستخدام منطقة كوم الدكة والمسرح الرومانى كجبانة عامة للمسلمين فى العصور الإسلامية، حيث تم الكشف عن بعض شواهد القبور والزخارف الإسلامية والكتابات الكوفية بالمنطقة[٦].

---

[3] Et. **Drioton** & J.-F. **Lauer**, 'Une inscription de Khamouas sur la face sud de la pyramide d'Ounas à Saqqarah', in: **ASAE 37** (1937), 201-11 & Pl. II.

[٤] **محمد عبد الرافع سليمان**، *جهود المصري القديم في صيانة وترميم منشآته المعمارية والآثار المنقولة*، ماچستير غير منشورة، إشراف: أ.د. عبد الحليم نور الدين، كلية الآداب (جامعة طنطا،١٩٩٥).

[٥] **عبد الحليم نور الدين**، *مواقع الآثار اليونانية الرومانية فى مصر*، القاهرة ٢٠٠٩،٥٤.

[٦] **عزت زكي حامد قادوس**، *تخطيط المدينة القديمة، تاريخ الأسكندرية.. نشأتها وحضارتها منذ أقدم العصور* (محافظة الأسكندرية، ١٩٩٩)، ٢٠٩.

المبحث الثاني

العمارة الإسلامية...والآثار المصرية

الموروث..... والأثر

العمارة الإسلامية...القيمة والآثر[٧]:

يُنظر إلى العمائر الإسلامية على أنها ليست مجرد مجموعة من الأحجار التى اتخذت شكلاً مميزاً لها كأشكال القباب والمآذن أو غير ذلك بل ننظر إليها على أنها تحمل فى طياتها مجموعة من السمات العامة التى تميزها عن غيرها من طرز العمارة التى عرفتها البشرية. فالعمائر الإسلامية بمدينة القاهرة ترتبط بمجموعة من القيم التاريخية والمعمارية والفنية التى كان لها دور بارز فى مجال العمران حفظته لنا الشواهد الأثرية الباقية إلى يومنا هذا ومن هنا أصبحت هذه العمائر تندرج تحت عدة مفاهيم كالتراث والموروث والأصالة والأثر.

وليس من شك فى أن القيم التاريخية والمعمارية والفنية التى تتسم بها هذه العمائر تحكى تاريخ الأمة بل أن كثيراً من هذه العمائر بقيمها المختلفة تقف شاهدة على عظمة أجدادنا وما بذلوه من جهد عملي فى سبيل الريادة التى نفتقدها الآن فى مجال العمارة وهذه الريادة ارتكزت على المبادىء الإسلامية التى استقى منها المعمار أفكاره لصياغة الشكل العام لهذه العمائر.

العمارة الإسلامية...الموروث والتراث:

الموروث هو كل ما يتركه الأجداد ليصل إلى الأبناء والأحفاد[٨] ويقترب معنى التراث فى اللغة من المعنى السابق إذ هو كل ما يخلفه الإنسان لورثته وأصله "ورث" أو "وارث" فأبدلت الواو تاء فالتراث والإرث والورث كلها مترادفات لمعنى واحد وقد جاء فى القرآن الكريم ما يفيد هذا المعنى.

وقد ظهر مصطلح التراث الحضاري لكى يطلق على ما ورثناه من الأجداد والآباء فى صورة منجزات ثقافية وحضارية[٩].

ويندرج التراث المعمارى (Architectural Heritage) تحت التراث الثقافي وهو يعني مجموعة المباني التى أثبتت قيمتها وأصالتها فى مواجهة قوى التغيير[١٠].

---

[٧] **للمزيد أنظر: عاطف عبد الدايم عبد الحى،** العمارة الإسلامية من القيمة إلى الأثر (دراسة تطبيقية على العمائر الإسلامية بمدينة القاهرة)،٣؛ خالد عزب ، فقه العمارة الإسلامية ، الطبعة الأولى القاهرة ١٩٩٧م.

[٨] لبنى عبد العزيز أحمد مصطفى، الأرتقاء بالنطاقات التراثية ذات القيمة توثيق وتقييم لتجارب الحفاظ فى القاهرة التاريخية، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الهندسة، جامعة القاهرة ٢٠٠١م، **٩.**

[٩] جمال عبد الغنى ، تنسيق المواقع بالأماكن التاريخية ، مخطوط رسالة ماجستير ، جامعة الإسكندرية ١٩٩٠ ، ص ٢٩ ؛ أحمد خلف عطية ، المرجع السابق، ص ١٢.

[١٠] عمرو مصطفى الحلفاوى ، مدخل إعادة التوظيف كأحد توجهات عملية الحفاظ الحضارى فى الدول النامية، المؤتمر العلمى الدولى الرابع، كلية الهندسة، جامعة الأزهر ١٩٩٥م ، ص ٣٢٤ .

ويرتبط بالتراث مصطلح المناطق التراثية (Heritage Zones) وهى " المواضع التى تعبر عن ذاكرة المكان وتحوي الجانب الجمالي والثقافي ... وتشتمل على أكبر حشد من المباني ذات القيمة الحضارية أو التاريخية " [١١].

إعادة إستخدام رغم إختلاف العقيدة:

والمثير للدهشة أن كثيراً من المساجد والحصون والقلاع والآثار الإسلامية الأخرى داخل وخارج القاهرة غنية ببعض القطع الأثرية والتى أعيد إستخدامها من الآثار المصرية القديمة والتى ترجع لفترات تاريخية مختلفة حتى العصرين البطلمى والروماني، على الرغم من إختلاف العقيدة والنظر إلى أصحاب هذه الحضارات على أنهم وثنيين.

وقد قام البناءون فى العصر الإسلامى بإعادة استخدام بعض الأعمدة وأجزاء من المعابد وبعض قطع الأحجار من المواقع الأثرية المختلفة وقاموا بتكسيتها ببعض الطبقات الخشبية(قشرات خشبية)، وفى بعض الأحيان يقومون بتغطيتها بأجزاء من الآجر(بلاطات من الآجر)، محاولون إخفاء عناصرها المعمارية وصبغها بعناصر العمارة الإسلامية، وقد أدى إزالة بعض هذه الطبقات التى تم تكسيتها إلى الكشف عن هذه القطع التى أعيد إستخدامه.

المبحث الثالث

الآثار المصرية وإعادة إستخدامها فى الآثار الإسلامية

"دراسة حالة"

أولاً : القاهرة الفاطمية:

تعد القاهرة الفاطمية حسب وصف المستشرقون هي درة العمارة الإسلامية لما تحويه من آثار، وكثيراً من هذة الآثار قد استخدم فى بناءها بعض أجزاء العمائر القديمة المؤرخة بالفترة الفرعونية والبطلمية الرومانية جلب بعضها من داخل القاهرة والبعض من خارجها.

وعلى الرغم من الدراسات العديدة والمختلفة التى تمت على أيدى الباحثين والتى شملت آثار القاهرة الإسلامية وعناصرها المعمارية وزخارفها المختلفة١٢، لم يتم تحديد العناصر المعمارية التى أعيد استخدامها فى تلك الآثار بإستثناء حالات قليلة[١٣].

---

[١١] لبنى عبد العزيز ، المرجع السابق ، ١١.

[١٢] للمزيد عن هذه الدراسات؛ أنظر:

Devonshire 1930, Hautecoeur and Wiet 1932, Ministry of Waqfs 1949, Survey of Egypt 1951, Creswell 1952 & 1959, Wiet 1966, Behrens-Abouseif 1989, Williams 1993, Blair and Bloom 1994: 70-96

[١٣] للمزيد أنظر: ثروت عكاشة، القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية، القاهرة، دار المعارف ١٩٨١م.

مصادر هذة الأحجار وإعادة توظيفها داخل آثار القاهرة الفاطمية:

لقد لجأ البناءون المسلمون إلى إستخدام كثيراً من الأحجار من مباني وآثار الحضارات القديمة وأعادوا توظيفها داخل أروقة المساجد والمباني التى بنيت بالقاهرة الفاطمية، خاصة المساجد والأسبلة، والزاوية، والخانقاه، والكُتاب، ومعظم هذ القطع التى أعيد إستخدامها قد أكتشف داخل وحول المحراب وفى بعض الأحيان فى أرجاء المسجد وخاصة الإيوان القبلي سواء أكان مسجد أو مدرسة أو مشهد، وقد أنتشرت هذه القطع كنوع من الزخارف على الأعمدة وفى زوايا المبنى بأشكال ودرجات مختلفة مما يسهل على الزائرين والدارسين التعرف عليها بسهولة.

ومن أهم الأماكن التى تم اكتشاف تلك القطع بها مسجد وضريح السلطان منصور قلاوون، ومدرسة وخانقاه السلطان الظاهر برقوق، ضريح السلطان الأشرف برسباى، مسجد، ضريح السلطان المؤيد شيخ.

وعن كيفية استخدام هذه القطع داخل الأماكن المشار إليها سابقاً، فقد وجد أن هذه الزخارف يغلب عليها نوع الزخارف الذي كان منتشراً فى كنائس الفترة البيزنطية المبكرة والذي يطلق عليه opus sectile decoration، خاصة الموجود فى كنيسة أيا صوفيا فى اسطنبول١٤ من القرن السادس الميلادي، وقد ظهرت هذه الزخارف على الآثار الإسلامية فى أواخر القرن السابع وأوائل القرن الثامن الميلادي، خاصة فى مسجد قبة الصخرة فى فلسطين، والمسجد الكبير بدمشق١٥، ثم أتى هذا النموذج من الزخرفة إلى مصر فى وقت تالى.

نماذج للحالات التى تم إكتشافها داخل القاهرة الفاطمية:

وفقاً لمصادر الدراسة والمراجع التى تم الإعتماد عليها، تم تحديد عدة حالات تم تحديدها من قبل الباحثين والدارسين؛ وسنذكرها على النحو التالى:

١- أبواب القاهرة "الفتوح، والنصر، وزويلة":

أشار "كريزول" إلى العديد من الكتل والأحجار التى عليها زخارف مصرية قديمة ونقوش هيروغليفية من الجرانيت أو الجرانيديوريت داخل أبواب القاهرة؛ نذكر منها على النحو التالي[١٦]:

---

[14] Krautheimer 1986: 214

[15] Lewcock 1978: 135, Ettinghausen and Grabor 1994: 28-45

[16] James A. Harrell, Lorenzo Lazzarini, DECORATIVE STONES IN THE PRE-OTTOMAN ISLAMICBUILDINGS OF CAIRO, EGYPT, Part II: INVENTORY OF STONES IN THE BUILDINGS, Department of Environmental Sciences (Mail Stop #604) The University of Toledo Toledo, Ohio 43606-3390, USA, for more information look: Creswell, K. A. C., 1952, The Muslim Architecture of Egypt. Vol. I — Ikhshids and Fatimids, A.D. 939-1171: Clarendon Press (Oxford), Creswell, K. A. C., 1959, The Muslim Architecture of Egypt. Vol. II — Ayyubids and Early Bahrite Mamluks, A.D. 1171-1326: Clarendon Press (Oxford).

- كتلة حجرية من عهد الرعامسة "الأسرة التاسعة عشر" تعلو النافذة الأخيرة من السلم الحلزوني المؤدي إلى سطح باب النصر.
- كتلة حجرية من عهد الرعامسة "الأسرة التاسعة عشر" تعلو قمة الجزء شبة الإستداري من الزاوية الجنوبية الغربية داخل إحدى نتوء سلالم البرج بباب النصر.
- كتلة حجرية من عهد الرعامسة "الأسرة التاسعة عشر" مستخدمة كغطاء فى نهاية الممر بين باب الفتوح وسلالم مبنى البرج.
- كتلة جرانيتية من عهد تحتمس الرابع وأمنحتب الثالث "الأسرة الثامنة عشر" مستخدمة كعتب للمدخل الشرقي للبرج .

٢- مسجد ومدرسة وبيمارستان السلطان المنصور قلاوون:

تظهر جلياً حالة الإستخدام داخل هذه المجموعة الهامة داخل المدرسة عند مدخل إيوان القبلة عمودان من الرخام ذات طابع كورنثي الشكل، وفى الداخل ستة أعمدة جرانيتية، على إحدى هذه الأعمدة رموز وعلامات هيروغليفية، نفس هذه العلامات من الممكن ملاحظتها على أربعة أعمدة فى الممر رقم ٤٢ بالمتحف المصري بالقاهرة تؤرخ بعهد الملك ساحورع الأسرة الخامسة.

٣- مدرسة وضريح الصالح نجم الدين أيوب:

أشار كريزول إلى حوالى أربعة أعمدة من حوالى ١٢ عمود رخامي داخل المدرسة ذات طراز كورنثى الشكل على إحدى هذه الأعمدة خاصة التى عند المدخل تحوي رموزهيروغليفية.

٤- مسجد وضريح الناصر فرج ابن برقوق:

ما زال هناك بعض الكتل الجرانيتية المنقوشة برموز هيروغليفية عند الممر المؤدي إلى المسجد، وهكذا طبقاً لدراسة "جيميس هاريل"، قد تم تحديد أكثر من ١٣٧ حالة التى تم فيها إعادة إستخدام الآثار المصرية القديمة داخل الآثار الإسلامية فى دراسة عميقة جداً وشاملة.[١٧]

ثانياً: الأقصر وأسوان:

نظراً لأهمية منطقتى الأقصر وأسوان من الناحية الأثرية وحيث أنهما يحويا أكثر من ثلث آثار العالم، فقد كان من الطبيعى أن يشكلوا نوعاً من التأثير الشكلي على الأقل على العصور التالية لهم، وهذا ما وضح جلياً فى الفترة الرومانية والمسيحية من إستخدام بعض المعابد والمقابر ككنائس وأديرة كمعبد الدير البحري لحتشبسوت، ومعبد دير المدينة بالبر الغربي بالأقصر، وكذلك بعض مقابر قبة الهوا

[١٧] للمزيد عن هذه الدراسة:

James A. Harrell, Lorenzo Lazzarini, DECORATIVE STONES IN THE PRE-OTTOMAN ISLAMICBUILDINGS OF CAIRO, EGYPT, Part II: INVENTORY OF STONES IN THE BUILDINGS, Department of Environmental Sciences (Mail Stop #604) The University of Toledo Toledo, Ohio 43606-3390, USA,

بأسوان، وقد جاء التداخل جلياً وواضحاً فى العصر الإسلامى فى الأقصر داخل مسجد أبو الحجاج الأقصري، وهذا ما سنسرده فى الفقرات التالية.

مسجد أبو الحجاج الأقصري .....كشاهد عيان:

المسجد داخل المعبد:

وقد بنى المسجد بأكمله على جدران معبد الأقصر على يمين الداخل للفناء الأول، وبذلك فقد أخفى المسجد أعمدة الفناء الأول لمعبد الأقصر من الناحية الغربية تماماً وأصبح من الصعب التعرف على مناظر هذا الجزء من الفناء الذي يؤرخ لعهد رمسيس الثانى.

ومن المعروف أن المسجد الملحق بالقبة أعيد ترميمه في نهاية القرن التاسع عشر ورمم مرة أخرى من قبل وزارة الأوقاف في مطلع القرن العشرين، والمئذنة هى الجزء الأثري الوحيد في المسجد الذي يرجع لعصر الإنشاء وهي مبنية من الطوب اللبن المدعم بمداميك من الخشب وهي تبدأ بقاعدة مربعة تستدق إلى أعلى ثم بدن أسطواني يليه القمة التي تأخذ الشكل النصف كروي وهي سمة من سمات مآذن بلاد الصعيد والتي بنيت في العصرين الفاطمي والأيوبي، وتتميز هذه المآذن بأنها كانت تستخدم كفنارات لإرشاد القوافل التجارية القادمة من الجنوب إلى الشمال، أما القبة والمسجد فهم غير أثريين يؤرخوا بأوائل القرن العشر.

كيف تم بناء المسجد على المعبد:

أما عن طريقة بناء المسجد على سطح المعبد فقد ظهر جلياً من خلال إكتشاف التبة الخرسانية التى بنيت عام ١٩٥٠م حيث أوضحت لنا اختلاف طريقة بناء المسجد منذ ما يقرب من ألف عام حيث قاموا بنائى المسجد قديماً بوضع ملاط من نوع عازل على نقوش الأعمدة للحفاظ عليها وعدم تآكلها وهذا لم يفعله بنائى التسعينات حيث قاموا ببناء تبة خرسانية على الأعمدة مباشرة.

الجزء الذي تم الكشف عنه من معبد الأقصر:

وقد قادت أعمال الترميم إلى الكشف عن العديد من الأعمدة والنقوش الجدارية بمعبد الأقصر استخدمت في بناء الجدران الداخلية للمسجد والتي ترجع إلي عهد الملك رمسيس الثاني وهي توضح مناظر غاية في الأهمية تكشف جزءاً هاماً من تاريخ معبد الأقصر وعن أهم هذه المناظر تلك التي تصور الملك رمسيس الثاني وهو يقدم المسلتين الموجودتين أمام واجهة المعبد للإله آمون والمعروف أن أحدى هاتين المسلتين موجودة بميدان "الكونكورد" بباريس وكذلك تلك المناظر التي تصور ٣تماثيل للملك رمسيس الثاني واقفاً يرتدي الزي الرسمي وعلي رأسه التاج الأبيض. وهذا المنظر ينفي ما أكده بعض الدارسين حول اغتصاب الملك رمسيس لكل التماثيل الخاصة بالملك امنحتب الثالث.

وقد ضمت النقوش منظراً ثالثاً يصور منظراً لفيل وأسفله علامة تدل علي بلاد النوبة[١٨].

ثالثاً: الإسكندرية ورشيد:

لقد ضمت مدينة الإسكندرية بين جنباتها العديد من المواقع الأثرية ذات الأهمية التاريخية والتى كان لها أكبر الأثر فى الكثير من الأحداث التى أثرت على السياسة العالمية فى الفترة التى أعقبت الحضارة الفرعونية، وكعادة البناءون القدماء لم تخلو المواقع الأثرية فى الإسكندرية من آثار ترجع لفترات سابقة عن إنشائها خاصة تلك التى بنيت فى العصرين البطلمي والروماني، فقد تم الكشف عن العديد من الآثار الفرعونية إبتداءاً من الدولة الوسطى وحتى العصور المتأخرة من الحضارة الفرعونية داخل هذه المواقع، كتلك التى عثر عليها داخل منطقة كوم الدكة الأثرية وكذلك منطقة كوم الشقافة وعمود السوارى، حيث تم العثور على العديد من الأعمدة والتماثيل، والتى تبقى جزءاً منها تحت سطح الماء فيما يعرف بالآثار الغارقة.

أما عن مدينة رشيد، فهى تضم آثاراً فرعونية عديدة، حيث كانت تسمي ريخيت، وبها معبد بولتيين الشهير، وهى تسبق مدينة القاهرة في تراثها الإسلامي المتميز لكونها تضم أكثر من٢٢ مبنى إسلاميا، وعددا مميزا من المساجد حصلت على جائزة أحسن مدينة تحتفظ بطابعها المعماري الإسلامي عام١٩٩٠، من منظمة البلاد الإسلامية.

وكان حال الإسكندرية ورشيد كحال سابقتها حيث أمتد الأمر هكذا فى العصور الإسلامية وتداخلت بعض أبنيتها القديمة مع مساجدها وقلاعها وجباناتها، نذكر منهم على سبيل المثال:

قلعة قاتباي....وفنار الإسكندرية أتفقا فى المكان وأختلفا فى الوظيفة:

هو الأعجوبة الثالثة من عجائب الدنيا السبع القديمة؛؛ شيد الفنار في الجزء الجنوبى الشرقي من جزيرة "فاروس" وذلك في عهد الملك بطلميوس الأول، واستكمل في عهد الملك بطلميوس الثاني، وفى القرن الخامس عشر تعرض الفنار لزلزال شديد سقط على إثره، ثم قام السلطان الأشرف قايتباى في عام ١٤٨٠م ببناء قلعته التي لا تزال قائمة حتى الآن فى نفس المكان وأستخدم بعض الأعمدة التى شيد منها الفنار فى الأجزاء السفلية من القلعة.

حجر رشيد وقلعة سان جوليان...اعادة إستخدام .... أنار العالم:

إن الدارس للحضارة المصرية لابد وأن يختزن في ذاكرته مجموعة من الثوابت، وعلى رأسها مجموعة من العناصر التي فتحت الباب على مصراعيه لمن يريد أن يعرف شيئاً عن الحضارة المصرية، ويجيء حجر رشيد على رأس هذه

[١٨] جريدة الأخبار ٢٠٠٧/٩/٢١م السنة ٥٦ العدد ١٧٢٩٢؛ جريدة الأهرام ٢٠٠٧/٩/٢١م السنة ١٣٢ العدد ٤٤١١٨.

العناصر. والحديث عن هذا الأثر يعني الحديث عن الحجر والمكان والزمان والإنسان.

أما الحجر، فهو من البازلت الأسود، وأما المكان فهو رشيد، إحدى مدن محافظة البحيرة، وأما الزمان فهو الأعوام (١٩٦ ق.م، و ١٧٩٩م، و ١٨٢٢م).

أما التاريخ الأول، فهو تاريخ تسجيل النص على الحجر في عهد الملك بطلميوس الخامس، وأما التاريخ الثاني فهو عام الكشف عن هذا الحجر من قبل جنود الحملة الفرنسية أثناء قيامهم بحفر خندق حول قلعة سان جوليان بالقرب من رشيد، وأما التاريخ الثالث فهو تاريخ فك شامبليون لرموز الكتابة الهيروغليفية، وأما الإنسان فهو العالم الفرنسي الشاب شامبليون[١٩].

وما يهمنا نحن هنا هو المكان ففى العصر البطلمى (٣٣٣ ق.م) كانت مدينة "بولبتين" سوقا رائجة وكان بها معبد كبير يسمى معبد بولبيتنوم، هذا المعبد كان يضم فى جنباته نسخة من القرار الذى اصدرمجمع الكهنة إجلالاً و تقديراً للملك بطليموس الخامس Epiphans عام ١٩٦ ق.م٢٠، مما يعكس أهمية مدينة "بولبتين" في هذه الفترة، و قد كان قرار الكهنة مدوناً إلى حجر بالخطين الهيروغليفي والديموطيقي و ترجم باليوناني، و قد اكتشفه الفرنسيون عام1799 م بقلعة قايتباي وكان جزءاً من البناء نقل ضمن الأحجار المستخدمة والتي جلبت من أطلال بولبتين، و قد استولى الانجليز على هذا الحجر عام ١٨٠١م الذى كان لفك طلاسم و رموز اللغة المصرية القديمة على يد شامبليون ومحفوظ حالياً بالمتحف البريطاني. وقد قامت رشيد على انقاض بولبتين، وذلك للعثور على آثار فرعونية ترجع إلى عصر بسماتيك الأول والملك نخاو، كما عثر أيضاً على أعمدة من الجرانيت و كتابات ترجع للقرن الرابع أو الثالث قبل الميلاد[٢١]، هذا بالاضافة الى عثور الفرنسيين على حجر رشيد وقد أشار بشيا الى الأعمدة الرخامية المتنوعة الأشكال والتى استخدمت فى بناء المساجدوالمنازل الأثرية وأيضاً قلعة قايتباى[٢٢].

تل قبريط بفوه*..أعمدة فرعونية داخل جدران المساجد:

يقع هذا التل شمال غرب "بوتو" (تل الفراعين)، وإلى الشرق من قرية "قبريط"، قرب رشيد ويرتفع التل حوالي ٤ م فوق مستوى سطح الأرض. أما عن

---

[١٩] عبد الحليم نور الدين، آثار وحضارة مصر القديمة، الجزء الأول، القاهرة ٢٠٠٨، ٢١.

[20] M.Gary: A History of the Greek World from 323 to 140 B.C. (London. 1932) P. 217 – 270.

[٢١] ابراهيم نصحيى : تاريخ مصر فى عصر البطالمة، ج ٢ ،٢٢٩.

[22] Brccia: Alexandria and Egypt, (Bergano 1922) P.352.

* مركز فوة على الشاطئ الشرقى لفرع رشيد - يحده من الغرب ومن الشرق مركز سيدى سالم ومن الجنوب مركز دسوق وشمالاً مركز مطوبس. يوجد بمدينة فوة ٣٦٥ مسجد أثري وقبة ومزار فهي تعد المدينة الثالثة من حيث الآثار الإسلامية بعد القاهرة ورشيد والرابعة علي مستوى العالم في الآثار الإسلامية

مساحته فتتراوح ما بين ٨٧٥ م من الشرق إلى الغرب، و٧٥٧م من الشمال إلى الجنوب، وقد كان هذه التل مقراً لتجارة الأواني الفخارية الخاصة بأحشاء الموتى عند التحنيط والتى تسمى بالأوانى الكانوبية.

وقد قام المجلس الأعلى للآثار بحفائر فى هذا التل (عامى ٢٠٠٠-٢٠٠١)، واكتشف بقايا كنيسة من الطوب الأحمر تؤرخ بين القرنين الرابع والسابع الميلاديين. وقد اكتشف بداخلها مجموعة من الأحجار المنقوشة ببعض الكتابات الهيروغليفية، لذا يُقترح أن يكون هناك مبنى يرجع للعصر الفرعوني قد استخدم كمحجر لبناء هذه الكنيسة، خاصة بعد أن تم الكشف عن سبعة قواعد جرانيتية كبيرة فى هذا الموقع، وكذلك توجد بعض الأعمدة الفرعونية في بعض المساجد مما يدل على أنه كان في فوة معابد فرعونية أثناء الفتح العربي وتحولت إلي مساجد[٢٣].

رابعاً: "الفيوم والواحات":

وبالنسبة للفيوم والواحات فنجد تلك الظاهرة تندر نسبياً فى ضوء الإكتشافات والمعلومات المتاحة على الرغم من الإرث الكبير التى تجوب به أرض الفيوم من آثار إسلامية ويونانية رومانية، أما بالنسبة للواحات فأمدتنا منطقة قصر الداخلة بالوادى الجديد بمعلومات قيمة جداً عن إعادة إستخدام بعض القطع الأثرية المنقوشة بالهيروغليفية داخل جدران المدينة السكنية.

قصر الداخلة...نموذج واضح داخل الواحات:

تعتبر مدينة القصر بالواحة الداخلة إحدى أهم الحصون الرومانية، وهى تقع فى عمق واحة الداخلة على ما يقرب من ٤٥٠ كم غرب الأقصر داخل الصحراء الغربية، وتقع على رأس طريق درب الأربعين المؤدي إلى دارفور.

و"القصر" هى أقدم مدن الداخلة ويرجح العلماء أنها أقدم من "موط"، وقد أقيمت على قمة جبلية كانت جزء من مدينة فرعونية قديمة، حيث تم العثور على بقايا حصن روماني، وبعض الكتل القديمة لمعابد تؤرخ بالعصر المتأخر.

وتحوي مدينة القصر الكثير من المساجد والمنازل الأثرية وأبواب وأعتاب المدينة القديمة، لكن أهم ما يلفت النظر هنا هو مدرسة ومسجد "أبو نفير" التى تحوي على أعتاب وبوابات وأعمدة مازالت الهيروغليفية منقوشة على جدرانها فى أبرز حالات إعادة إستخدام آثار قديمة فى الحضارة الإسلامية[٢٤].

---

[٢٣] للمزيد عن هذا التل، انظر:

دليل آثار محافظة كفر الشيخ، تقديم: أ.د. عبد الحليم نور الدين، وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للآثار (القاهرة، ١٩٩٤).

The Supreme Council for Antiquities in Egypt (SCA), *The Western Delta Regional Survey, on the website*: www.dur.ac.uk/penelope.wilson/Delta/Intro.html,**A.J. Spencer**, in: *The Intellectual Heritage of Egypt*, in: *Studia Aegyptiaca* 14 (Budapest, 1992), 535-6.

[24] Al-Ahram Weekly, 23 march 2009, issue No. 787

خاتمة البحث والنتائج

وختاماً وبعد هذا العرض المختصر نوعاً ما حول ظاهرة إعادة إستخدام الآثار القديمة "الفرعونية واليونانية والرومانية" داخل أروقة الآثار الإسلامية، ومن أجل دراسة مستفيضة نشير إلى النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة:

١- أن البناؤون فى العصر الإسلامي لم يجدوا بداً من إستخدام آثار القدماء داخل عمارتهم الإسلامية.

٢- تأثير الموقع الجغرافى على هذه الظاهرة واضح لا محالة، فالأبنية القديمة أعيد أستخدام بعض أجزاءها لمباني متجاورة لها أو قريبة منها نوعاً ما.

٣- إن الأجزاء المستخدمة لا تعدو عن بعض أجزاء العناصر المعمارية كالأعمدة والكتل الحجرية كدعامات أوغيره، فهى ليست من أساسات المبنى بإستثناء حالة أو أثنين، كمسجد أبو الحجاج مثلاً.

٤- أن تسعين فى المائة من الكتل المستخدمة قد أعيد صقلها وزخرفتها لما يتناسب والعمارة الإسلامية، لذا فمن الصعب تحديد هذه القطع إلا إذا تركوا لنا آثاراً تدل على ذلك.

٥- نسبة تأثير العمارة اليونانية الرومانية على العمارة الإسلامية لا تتعدى عن كون إعادة إستخدام بعض أجزائها المعمارية، لذا فالتأثير الفرعونى أبعد بكثير.

٦- إن ظاهرة إعادة الإستخدام لم تقتصر على منطقة بعينها، فهى تتواجد حينما يتواجد الأثر والعوامل البيئية المساعدة له.

وأخيراً وليس أخراً، فهذه الوريقات قُصد منها الوقوف على ظاهرة هامة جداً لم تأخذ الإهتمام الكافى من قبل الباحثين، لدراسة أبعادها كاملة، ألا وهى ظاهرة إعادة إستخدام الآثار المصرية داخل الآثار الإسلامية، **فلعلنا نكون وفقنا فى عرضها كما ينبغى أن تكون.**

المـــــــــــراجع

أولاً : قائمة المراجع العربية والمعربة

- **أحمد فخري**، *الأهرام المصرية*، تأليف وترجمة، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة، ١٩٦٣)؛ أ. أ. س. **إدواردز**، *أهرام مصر*، ترجمة: مصطفى أحمد عثمان، مراجعة: أحمد فخري، الألف كتاب الثاني، العدد (٢٧٢) (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧ م).
- ابراهيم نصحى، *تاريخ مصر فى عصر البطالمة*، ج ٢ القاهرة، ١٩٩٤.
- **جمال حمدان**، *شخصية مصر "دراسة فى عبقرية المكان"*، دار الهلال، القاهرة ١٩٩٣.
- **حسن عبد الوهاب** ، *تاريخ المساجد الأثرية* ، *ج١* ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٩٣م.
- **حسين حسان محمد حسين**، الأوقاف *الإسلامية فى* مصر ١٣٣١ ـ ١٣٧٣هـ/١٩١٣ ـ ١٩٥٣م ، مخطوط رسالة دكتوراه ، جامعة الأزهر ، كلية اللغة العربية ١٩٩٥م .
- **حسين عليوه**، *الكتابات الأثرية العربية دراسة فى الشكل والمضمون* ، المجلة التاريخية المصرية ، المجلدان الثلاثون والواحد والثلاثون ١٩٨٣ ـ ١٩٨٤م.
- **خالد عزب**، *فقه العمارة الإسلامية*، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٧م.
- **زكى محمد حسن**، *فنون الإسلام*، القاهرة ١٩٤٨م.
- **سعاد ماهر**، *مساجد مصر وأولياؤها الصالحون*، ٥ أجزاء، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤن الإسلامية ١٩٧١ ـ ١٩٨٣م.
- **سعاد ماهر**، *العمارة الإسلامية على مر العصور*، جزءان ، جدة ، دار البيان العربى، الطبعة الأولى١٤٠٥هـ /١٩٨٥م.
- **عبد الحليم نور الدين**، *مواقع الآثار اليونانية الرومانية فى* مصر، القاهرة، ٢٠٠٩.
- **عبد الحليم نور الدين**، *مواقع ومتاحف الآثار المصرية*، القاهرة، ٢٠٠٧م.
- **عبد الحليم نور الدين**، *آثار وحضارة مصر القديمة*، الجزء الأول، القاهرة ٢٠٠٨، ٢١.
- **عبد الحليم نور الدين**، *مواقع الآثار اليونانية الرومانية فى* مصر، القاهرة ٢٠٠٩.
- **عبد الحليم نور الدين**، *دليل آثار محافظة كفر الشيخ*، تقديم، وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للآثار
- **محمد عبد الرافع سليمان**، جهود *المصري القديم في صيانة وترميم منشآته المعمارية والآثار المنقولة*، ماچستير غير منشورة، إشراف: أ.د. عبد الحليم نور الدين، كلية الآداب (جامعة طنطا، ١٩٩٥).

- **عزت زكي حامد قادوس**، *تخطيط المدينة القديمة، تاريخ الأسكندرية.. نشأتها وحضارتها منذ أقدم العصور* (محافظة الأسكندرية، ١٩٩٩)، ٢٠٩.
- **عاطف عبد الدايم عبد الحى**، *العمارة الإسلامية من القيمة إلى الأثر (دراسة تطبيقية على العمائر الإسلامية بمدينة القاهرة)*،٣؛ خالد عزب ، فقه العمارة الإسلامية ، الطبعة الأولى القاهرة ١٩٩٧م.
- **لبنى عبد العزيز أحمد مصطفى**، *الأرتقاء بالنطاقات التراثية ذات القيمة توثيق وتقييم لتجارب الحفاظ فى القاهرة التاريخية* ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الهندسة ، جامعة القاهرة ٢٠٠١م، **٩**.
- **جمال عبد الغنى** ، *تنسيق المواقع بالأماكن التاريخية*، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الإسكندرية ١٩٩٠ ، ص ٢٩.
- **ثروت عكاشة** ، *القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية*، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١م.
- **جريدة الأخبار** ٢٠٠٧/٩/٢١م السنة ٥٦ العدد ١٧٢٩٢.
- **جريدة الأهرام** ٢٠٠٧/٩/٢١م السنة ١٣٢ العدد ٤٤١١٨.

ثانياً : قائمة المراجع الأجنبية

- Adam, J.-P., 1994, *Roman Building Materials and Techniques*. Bloomington, Indiana University Press.
- Baily, D. M., 1984, A building of the Antonine period. In *British Museum Expedition to Middle Egypt – Ashmunein (1983)* (eds. D. M. Bailey and W. V. Davies), 29-48. London: British Museum Press.
- Behrens-Abouseif, D., 1989, *Islamic Architecture in Cairo – An Introduction*. Cairo: American University in Cairo Press.
- Blair, S. S. and Bloom, J. M., 1994, *The Art and Architecture of Islam 1250-1800*. New Haven: Yale University Press.
- Borgini, G., 1989, *Marmi Antichi*. Rome: Leonardo-De Luca Editori.
- Brown, V. M. and Harrell, J. A., 1995, Topographical and petrological survey of ancient Roman quarries in the Eastern Desert of Egypt. In *The Study of Marble and*

Other Stones Used in Antiquity (eds. Y. Maniatis, N. Herz and Y. Bassiakis), 221-234. London: Archetype.

- Creswell, K. A. C., 1952, *The Muslim Architecture of Egypt (Vol. I – Ikhshids and Fatimids, A.D. 939-1171)*. Oxford: Clarendon Press.
- Creswell, K. A. C., 1959, *The Muslim Architecture of Egypt (Vol. II – Ayyubids and Early Bahrite Mamluks, A.D. 1171-1326)*. Oxford: Clarendon Press.
- Devonshire, R. L., 1930, Eighty Mosques and Other Islamic Monuments in Cairo. Paris: Maisonneuve Freres.
- Ettinghausen, R. and Grabar, O., 1994, *The Art and Architecture of Islam 650-1250*. New Haven: Yale University Press.
- Gnoli, R., 1988, *Marmora Romana*. Rome: Edizioni dell'Elefante.
- Grossmann, P., 1989, Early Christian architecture in the Nile Valley. In *Beyond the Pharaohs – Egypt and the Copts in the 2nd to 7th centuries AD* (ed. F. D. Friedman), 81-88. Providence: Rhode Island School of Design and Rhode Island Museum of Art.
- Harrell, J.A. and Lazzarini, L., in press, A new variety of *granito bianco e nero* from Wadi Barud, Egypt. In *Transactions of the 5th International Symposium of the Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity*. London: Archetype Publications.
- **Harrell, J.A., L. Lazzarini and M. Bruno**, *forthcoming*, Reuse of Roman ornamental stones in medieval Cairo, Egypt; in L. Lazzarini (ed.), *ASMOSIA VI, Interdisciplinary Studies on Ancient Stone – Proceedings of the Sixth International Conference of the Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity, Venice, June 15-18, 2000*: Aldo Ausilio-Bottega d'Erasmo Editore, Padova

- Hautecoeur, L. and Wiet, G., 1932, *Les Mosquées du Caire* (2 vols.). Paris: Librairie Ernest Leroux.
- Krautheimer, R., 1986, *Early Christian and Byzantine Architecture* (4th ed.). New York: Penguin Books.
- Lewcock, R., 1978, Materials and techniques. In *Architecture of the Islamic World – Its History and Social Meaning* (ed. G. Michell), 129-143. London: Thames and Hudson.
- Mielsch, H., 1985, *Buntmarmore aus Rom in Antikenmuseum Berlin*. Berlin: Staatliche Museum Preussischer Kulturbesitz.
- Ministry of Waqfs, 1949, *Mosques of Cairo from 21 H. (641) to 1365 H. (1946)* (2 vols.). Giza: The Survey of Egypt. [reprinted in 1992 Hazar Publishing, London, with some added material]
- Pensabene, P. and Bruno, M., 1998, *Il Marmo e il Colore Guida Fotographica — I Marmi della Collezione Podesti*. Rome: L'Erma di Bretschneider.
- Rogers, M., 1976, The stones of Barquq – building materials and architectural decoration in late fourteenth-century Cairo, *Apollo*, No. 170, 307-313.
- Survey of Egypt, 1951, *Index to Mohammedan Monuments in Cairo*. Cairo: The Survey of Egypt.
- Walker, S., 1984, Notes on fragments of coloured marble from Hermopolis Magna. In *British Museum Expedition to Middle Egypt – Ashmunein (1983)* (eds. D. M. Bailey and W. V. Davies), 53-55. London: British Museum Press.
- Wiet, G., 1966, *The Mosques of Cairo*. Paris: Librairie Hachette.

بعض الزخارف التى تزين جدران مئذنة الحاكم بأمرالله من الداخل

مسجد أبو الحجاج داخل معبد الأقصر

بقايا أعمدة معبد الأقصر داخل جدران مسجد أبو الحجاج بالأقصر

بعض المناظر التى تم أكتشافها مؤخراً أثناء ترميم المسجد بعد الحريق

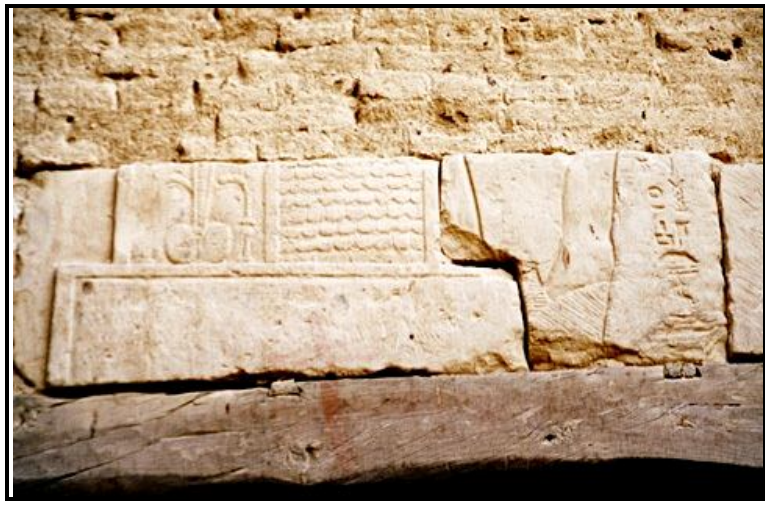
بقايا أعمدة المعبد الذى تم الكشف عنها مؤخراً أسفل المسجد

مسجد أبو الحجاج داخل فناء الإحتفالات بمعبد الأقصر

مئذنة مسجد أبو الحجاج

بقايا أعمدة فنار الإسكندرية داخل المسطح الأول "الأرضى"

إعادة إستخدام بعض الكتل الفرعونية داخل قلعة قايتباي برشيد



بقايا أجزاء معبد بطلمى أعيد أستخدامها داخل مسجد مدينة القصر بالواحة الداخلة

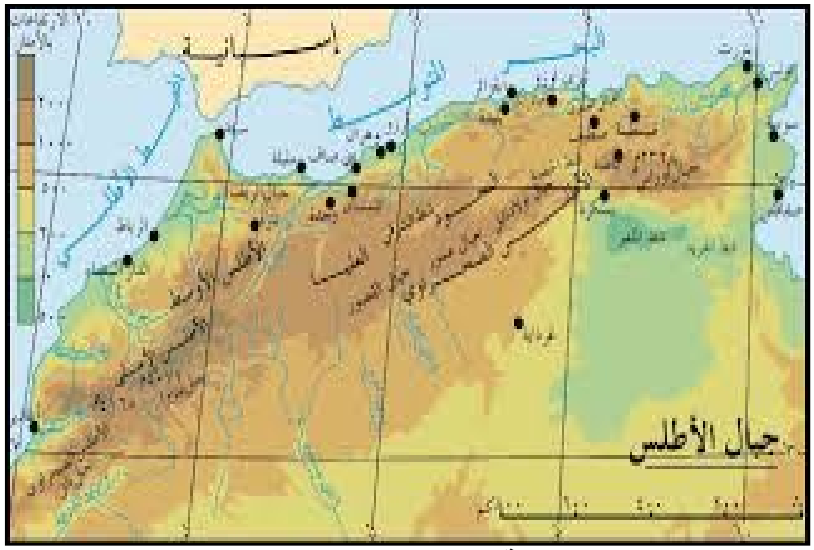
قلعة قايتباي مكان موقع الفنار القديم

زربية جبل عمور بمنطقة الأطلس االصحراوي الجزائري

د. عائشة حنفي*

يعكس الفن عند الشعوب نمط حياتهم، و تعطينا منسوجات جبل عمور من خلال بساطتها وخشونة خطوط زخرفتها، البعيدة عن كل خيال صورة حقيقية عن حياة سكان عمور الجبلية.

تنتشر زربية جبل عمور في الجنوب الوهراني غرب الجزائر إلى غاية منطقة الجلفة شرق الجزائر ، لذا فهي تشمل جبال القصور لتنتهي في جبال أولاد نايل،أي منطقة سهبية ملائمة لتربية المواشي. هي أيضا مركز لصناعة الزربية ذات العقدة.



خريطة تمثل موقع جبل عمور

وقد ساعد البرد القارص الذي تمتاز به هذه المنطقة في فصل الشتاء في أن يكسو خروفها صوفا جيدا وكثيفا، كما أن مرتفعاتها ساعدت كثيرا في إنتاج صوف ذو جودة عالية ،منه الرقيق والطويل.

استغل سكان عمور هذه الثروة لراحتهم الخاصة وهذا بتحويل هذه الصوف إلى زرابي متينة ولينة، فقد اخترع سكان عمور أحد أجمل وأروع النماذج التي يزخر بها تراثنا الشعبي، وقد سكن المنطقة قبائل زناتة التي يمتد نفوذها من منطقة الأوراس إلى غاية المغرب الأقصى. وهم من الرحل الذين يعيشون في الخيام،

* معهد الآثار جامعة الجزائر٢

وتتكون من عدة قبائل معظمها سكنت منطقة جبل عمور، وتعتبر قبيلة بني راشد هي أول قبيلة سكنت المنطقة ثم انتقلت فيما بعد نحو الشمال.[١]

كان سكانها امازيغ كما تدل عليه بعض أسماء المناطق ،إضافة إلى اللهجة الأمازيغية المتداولة بين السكان، كما أن الصوف الذي كانت تستعمله المرأة في نسجها يعرف بصوف زناته.[٢] والملاحظ أن المصطلحات الخاصة بالنسج التي عربت في معظم المناطق الأخرى بقيت كما هي في منطقة عمور.

وهذا ما يجعلنا نقول أنه كانت هناك تقنية تسدية تسبق دخول بنو هلال المنطقة، إلا أنه مع قدوم العرب إلى المنطقة ،تغيرت أشياء كثيرة باندماج العرب بالبربر في جبل عمور.

كما أن معظم السكان أيضا من الرحل أو بالأحرى من المنتجعة ،لأن تنقلاتهم كانت قصيرة المدى، وتشهد بعض النشاطات المتبقية والغير البارزة على نمط حياة السكان سابقا.

لقد كان سكان المنطقة يعيشون في قرى محصنة جاثمة على دعامات في شكل عش الصقر والتي تعرف بالقصور، بالإضافة إلى ذلك استعملوا الخيمة كمسكن لهم خاصة عند تنقلاتهم بحثا عن الكلأ. وقد عرفت هذه المنطقة بزرابيها الكبيرة والجميلة والتي كانت تنتج من طرف نساء المنطقة وتزخرف من طرف رقاميها.

رقاموا جبل عمور

إذ كانت النساء حاليا في منطقة جبل عمور تنسج الزرابي، كما أنها من الممكن أن تكون على رأس مجموعة من الناسجات، فإنه في السابق كان النسج من اختصاص الرجال فقط، وكلمة رقام مأخوذة من أصل كلمة رقم أي الإنسان الذي يقوم برسم الأشكال وليس هو النساج، ولكننا نلاحظ أن الرقام يخترع الأشكال والرسومات،ويشارك في نفس الوقت في عملية النسج.

وما نلاحظ حاليا هو تزايد عدد الرقامات أو الناسجات المركبات على حساب الرقامين الرجال، بحيث اكتسبت هاته النساء الخبرة اللازمة لطول عملهن كمساعدات الرقامين، ويعود تعدد الرقامات إلى تفضيل عمل النسوة فيما بينهن هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن المرأة التي تعمل في مكان الرجال لا تكون متطلباتها كبيرة.

أما فيما يخص الزربية التي هي محور موضوعنا وبالتحديد الزربية ذات العقدة، فإنه من الملاحظ أنها استطاعت أن تقاوم المزج الثقافي، كما استطاع سكان عمور أن يستوعبوا جيدا وأن يجنسوا بعض البصمات الطفيفة التي تظهر في بعض الأحيان في مصطلحات النساجين.

إن التشابه الذي يمكن كشفه بين الزربية العمورية والقوقازية أو الأناضولية يكمن بوجه عام الاحتمال في التقارب الموجود في الإلهام والتقنية أكثر ما هو تشابه عرقي

---

(1) Golvin, L**, Les arts populaires en Algerie**, T II, Alger 1953, P 88.

(2) Giacobelletti.R.P**, Les Tapis et Tissages du djebel Amour**, Paris, 1962, P 4.

والسؤال الذي يمكن أن نطرحه في هذه النقطة هو هل هذا التقارب يستطيع أن ينشأ من توافق قاعدي الذي يربط القبائل الرحالة بالأفق الواسع كالسهول والصحاري حيث تعيش؟ أم ناتجة لأمر إلزامي في التقنية سواء فيما يخص المواد الأولية أو الأدوات المبدئية المتشابهة في معظم المناطق؟

وما يمكننا قوله هو أن زربية جبل عمور تعكس طبيعة المنطقة، بحيث تعتبر الأكثر تمثيلا إذا ما قرنت بكل الزرابي الجزائرية للفن الامازيغي الخالي من كل التأثيرات الجانبية. إن زربية جبل عمور كغيرها من الزرابي الأخرى تتطلب تحضيرا لذا فقد كانت المرأة قبل أن تبدأ في نسج زربيتها ،تقوم بتحضير الصوف اللازمة لهذا النسج، وقد تعرف هذه الصوف مختلف التحضيرات حتى تصبح جاهزة لأن تكون لائقة لتستعملها لنسج الزربية العمورية.

تبدأ المرأة بجز الصوف ويكون هذا في شهر مارس في منطقة الجنوب العموري، بينما تتم في شهر أبريل في المرتفعات وتكون العملية بنفس الطريقة التي ذكرناها آنفا في الجزء الأول.

يتنوع صوف جبل عمور باختلاف مصادره، ويعتبر صوف الطرفين الصوف الأكثر شهرة بالنسبة لمنطقة جبل عمور، بينما صوف المناطق الصحراوية فتكون معبأ بالرمل وذو مردود سيء[٣].

أما فيما يخص عملية الغسل فكانت لا تختلف كثيرا عن المناطق الأخرى، تبدأ المرأة في بادئ الأمر بغطس الصوف الأكثر اتساخا والأقل أهمية، ثم تضع فوقه حجرة كبيرة وتبقى داخل الماء طول مدة الغسل حتى يتخلص من كل الأوساخ.

تغطس المرأة بعد هذا بقية الصوف داخل الماء وتتركه يتبلل لفترة ثم تتزود بعصا تعرف بالخباط وتدخل بدورها داخل النهر وتبدأ بضرب الصوف مع تقليبه في كل مرة هذا فيما يخص النهر أما إذا تمت العملية في البيت فتغسل بالماء الساخن في أحواض كبيرة وتعرف هذه العملية بالترشيشيم.[٤]

تقوم الناسجة بعد هذا بتحليج الصوف ومشطه وغزله ولا نطيل هنا، لأن كل هذه العمليات لا تختلف في جبل عمور عن غيرها من المناطق، غير أن هذه المنطقة تميزت بمغازلها التي تعلو ريش النعام والتي تعطيها مظهر منفضة ريش وتعرف بفيلش ويعيدها قولفين إلى الكلمة اللاتينية Filage [٥]، ونعتقد أن رأي قولفين هو الأقرب إلى الصواب وهذا بعد قيامنا بالبحث عن أصل هذه الكلمة في القواميس والموسوعات وسؤال المختصين في هذا المجال.

وتختم الناسجة هذه السلسلة من العمليات التحضيرية بالصباغة التي تشبه باقي المناطق فالصوف في جبل عمور تصبغ عائليا، وتكلف النساء بتلك المهمة حيث

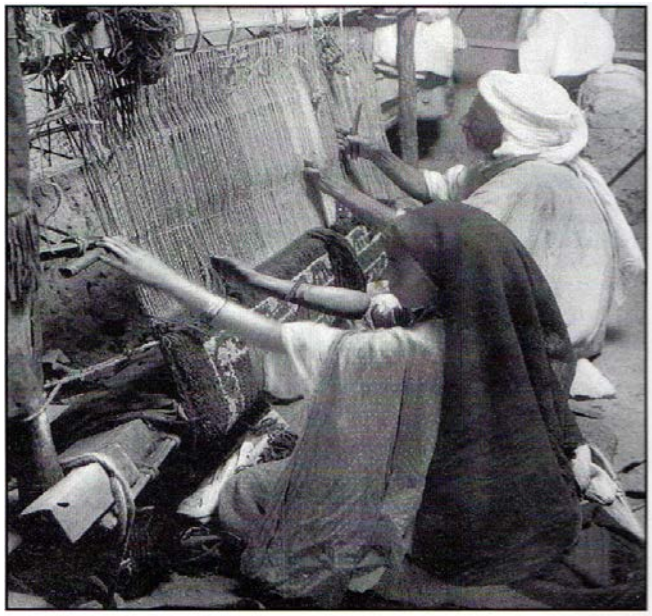
(3) Giacobelletti, R ,P ; Les Tapis et Tissages ;.....,P7.
(4) Ibid, P8.
(5) Golvin, L ; Les arts Populaires.....P 118.

تستعمل الألوان الطبيعية بالدرجة الأولى مثل الكوشنيلية والقرمة والنيلة التي تغطي اللون الأزرق القاتم وأحيانا أسود يشبه سواد قشرة الرمان التي استعملت هي الأخرى في استخراج اللون الأحمر، أما اللون الصفر المائل إلى البرتقالي فكان يأخذ من البليرون وللحصول على اللون الأخضر يمزج بين اللون الأصفر والأزرق النيلي، وعن الألوان التقليدية التي استعملت في جبل عمور نجد:

- اللون الأحمر النيلي المائل إلى الأسود.
- اللون الأخضر الذي كان قليل الاستعمال.
- اللون الأبيض الذي كان يستعمل في تحديد نهايات الزخارف.

النسيج:

قبل التحدث عن عملية النسج ،نشير إلى أن عملية تسدية المنسج لا تختلف في منطقة جبل عمور عن غيرها في المناطق الأخرى، بحيث تتم هذه التسدية فوق أوتاد مغروسة في الأرض مسبقا، كما يتدخل الرقام لتحديد أبعاد النسج المراد إنجازه، وهذا يؤدي طبعا إلى ضبط عدد خيوط السلسلة (La Chaine) وللتذكير فإن هذه الأخيرة تصبغ دائما باللون الأحمر، لا تختلف عملية تركيب المنسج في منطقة جبل عمور عن غيرها من المناطق كما ذكرنا في الفصل الخاص بالتقنية، قبل البدء بنسج الزربية تترك المرأة في بداية نسجها من عشرة إلى خمسة عشرة سنتيمتر، وتستعمل هذه الخطوط لإنجاز الهدب أو ما يعرف بالشراشب.



طريقة النسج في منطقة جبل عمور

تعمل عادة ثلاث أو أربع نساء بمفردهن لإنجاز الرؤوس أو الجوانب أو الحواف (Les chefs tissés) ويعرف بالعذبة ويتكون من عدة خطوط متوازية تزين بزخارف هندسية وتكون باللون الأحمر، الأزرق أو الأسود والأخضر والأصفر، تسمى العذبة السفلي " بالمبدأ " والعليا تعرف " بالرأس".[٦]

تبدأ المرأة عملها كما لو كان عليها القيام بنسج محفوف ومزخرف، فتبدأ أولا بإنجاز شرطين سمك كل واحد منهما اثنان سنتيمتر، الأول يكون أزرق اللون والثاني باللون الأحمر.

تجلس المرأة وراء المنسج، يبقى القصب مرفوعا، وبواسطة يدها اليسرى تمرر مجموعة خيوط، ثم تسحبها بيدها اليمنى أفقيا ما بين طبقتين من الخيوط المتباعدة.

تقوم بعدها بإيكالة القصب وبذلك فإن طبقة خيوط السلسلة التي كانت بالخلف تصبح من الأمام والتي من الأمام تصبح في الخلف بعد أن تتقاطع كلتا الطبقتين، ثم تدرج مجموعة من الخيوط وتشد إلى الأولى بواسطة عصا صغيرة تمرر بين الخيوط.

يرفع عود القصب وتمرر مجموعة ثالثة من الخيوط بنفس طريقة مجموعة الخيوط السابقة وتضغط عليها بدقة بواسطة مشط.

تقوم الناسجة بنفس العملية بالنسبة للخيوط الزرقاء إلى أن تصل إلى حوالي عشر مجموعات من الخيوط لتنتقل بعدها للعمل بالخيوط الحمراء بنفس الطريقة، وفي كل مرة عليها أن تضغط بواسطة مشط تدريجيا، إلى أن يأخذ النسيج شكلا معينا.

ويوجد على جانبي الزربية شريطين في اتجاه طولها ويعرف بالتازرة أو القاطعة وهي حاشية تنسج بمتانة ودقة بواسطة خيط مزدوج ذو لون أسود، تلويه المرأة حول خيوط الحبكة الأولى من الناحية الخارجية، ويتطلب هذا العمل نساء ماهرات ولإنجازه، تمرر الناسجة خيطان الحبكة ذو اللون البرتقالي بواسطة عصا، ثم تأخذ خيط أزرق فاتح ومرره خلف خيطين من خيوط السلسلة للطبقة الأقرب منها.

تضع الخيط الأزرق الفاتح، ثم تأخذ خيطا أخضر وتمرره دائما خلف خيطين من خيوط السلسلة ثم تضغط، تأخذ ثانية الخيط الأزرق الفاتح الذي يتدلى خلف المنسج أي أمامها، تمرر مرة أخرى خيطان آخران ثم تضغط على الخيوط، بعدها تأخذ خيطا أحمر تمرره خلف الخيطين وتضعه بمكانه. تأخذ مرة أخرى الخيط الأزرق الفاتح لتمرره خلف خيطين من خيوط السلسلة، تأخذ من جديد خيطان أزرقان فاتحان ثم ثلاثة خيوط من خيوط السلسلة بواسطة خيط برتقالي اللون (نفس خيط المستعمل في السابق) ثم خيطان أزرقان فاتحان، ثم ثلاثة خيوط زرقاء داكنة، وهكذا وتضغط في بعض الأحيان بواسطة المشط المعروف بالخلالة.

تتعقد الخيوط من الجهة الخلفية للمنسج في شكل طبقات متموجة طويلة نوعا ما، وإذا بدت الغرز ذات اللون الواحد متباعدة كثيرا فيما بينها، تقوم المرأة بالقطع، مما يعطي

(6) Giacobelletti, Le, P, Les Tapis et Tisssages .....P 8.

خصلة صغيرة، أما من الجهة الأمامية فتظهر الزخرفة التي تتشكل تدريجيا فوق خلفية زرقاء فاتحة.

يتبين لنا من خلال ما سبق صعوبة عملية النسج نظرا للدقة التي تتطلبها، بحيث تضطر الناسجة إلى حساب عدد الخيوط والغرز دوما وعدم الوقوع في الخطأ، وقد تستطيع الناسجة أن تنسج أو تركب عدة أجزاء من الزخرفة على مساحة صغيرة، ثم تنتقل إلى مكان آخر لتكمل النسج، وهكذا يتمكن عدد من النساء العمل بنفس الزربية دون أن تزعج بعضهن البعض، وفي الأخير ينتج عمل متكامل ونادرا ما تقع في الخطأ.

قد يحتوي النسيج عند اكتماله على عدة زخارف متناوبة، لكن نجد على العموم نوعين من الزخارف فقط.

رغم تنوعها فإن الارتفاع العام للجوانب أو الحواف العذبة، يبلغ حوالي ثلاثين سنتيمتر وغالبا ما تتلف الحواف من كثرة الاستعمال قبل غيرها من أجزاء الزربية ولكن بالنسبة لهذا النوع من الزرابي فإن تلف الجوانب لا يكون إلا بعد مرور سنوات الاستعمال، وللتذكير فإن الرقام لا يتدخل أثناء نسج الحواف بل يكتفي بالمشاهدة وتصحيح الأخطاء فقط.

يتشكل الرسم في الجهة المعاكسة للناسجات، بينما أمامها تتشابك الخيوط بشكل محلول أو بشكل مرصف يتنوع على الأشرطة المنسوجة ولا يتطلب إنجازها في غالب الأحيان إلا نصف يوم، بعده يأتي دور الرقام المعلم الذي يتمثل عمله في وضع علامات من مكان إلى آخر على خيوط السلسلة النقاط التي تحدد الرسومات المختلفة للزخرفة.

يحدد في بادئ الأمر نوع الزخرفة التي يريد إنجازها أولا، بعد الاختيار يقوم بحساب خيوط السلسلة ويعلم وسطها بخيط صغير ملون، ثم يحسب انطلاقا من المركز نحو اليمين ثم نحو اليسار عدد الخيوط الفاصلة بين الرسومات أو حدود الزخرفة، ويعقد بهذه المعالم المختلفة غرزة بيضاء حسب الطريقة التالية:

تسحب الناسجة خيط من خيوط السلسلة بيدها اليسرى فوق الخيط الذي يليه وتعقد الغرزة وفق التقنية المعروفة بغرزة كيرودهس[٧] تترك الناسجة الخيط الأول، وتأخذ بذلك الحلقة (أ) مكانا على يسار الحلقة (ب) وبسبابة اليد اليسرى تسحب القطع الصغيرة (المقطوعة بواسطة السكين) من جهة الأخرى من الغطاء أو طبقة الخيوط، ويميز جبل عمورة بغرزه المعقودة التي تنجز من الجهة الخلفية للمنسج وليس من الأمام كما هو الحال في باقي المناطق.

[٧] نسبة إلى بلاد الأناضول وهي من أقدم العقد المستخدمة في صناعة الزرابي وتعرف أيضا بالعقدة التركية. وهي تلتف الوبرة أو الخصلة الواحدة فيها حول خيطين متجاورين من السدة بحيث تجمع بينهما من أعلى ثم يدور طرفاها في مستوى الرقعة وراء هذين الخيطين، ثم يجتمعان فينقذان بينهما صاعدين معا ومتلامين إلى وجه الزربية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الغرز البيضاء تقص أصغر من الغرز التي تعقدها الناسجات المساعدات، بينما تظهر من الجهة الأخرى كخط فاصل للزخرفة وبعدها تشرع الناسجات بالعمل بعد أن يكون الرقام قد انتهى من وضع المعالم. ولإنجاز غرز معقودة مختلفة الألوان حسب الزخرفة، تعقد الناسجات غرزة كيردهس بالنحو التالي: تأخذ خيطين من خيوط السلسلة، أو خيطين وخيط آخر، أو خيطين وخيطين آخرين أو بأخذ ثلاثة خيوط أخرى.

بعدها تمرر الناسجات خيوط اللحمة (يصل عدد هذه الخيوط إلى أربعة أو أكثر أحيان)، تلك الخيوط تكون أرفع من الخيط المستعمل في الغرزة المعقودة، ثم تكدس بواسطة الخلال يأتي دور الرقام من جديد، فيعين المعالم وتواصل النساء عملهن، يتبع الرقام في عملية مقاييس محددة حيث تتكون الأهداب من خمسة إلى سبعة أو تسع غرز بيضاء طوليا، لكن غالبا ما يكون عددها سبعة، ويبلغ عددها عرضيا أربعة.

الملاحظ أن الغرز المعقودة تقص دائما بالسكين (يكون ارتفاعها غالبا ما بين اثنان وأربعة سنتيمتر) ويتم إنزالها بواسطة السبابة ثم تكدس بضغطها بواسطة شفرة السكين وتوضع من جديد خيوط اللحمة التي تمررها بين الطبقات المتابعة بفضل أخشاب، ثم تسطحها بسبابتها وتكدسها بقوة الخلال.

تكون غرز النسيج متراصة (من عشرين إلى أربعة وعشرين غرزة في الديسمتر في كلتا الجهتين)، تبدو الزربية من جهة الغرز المعقودة، كحقل معشوشب لذا يجب الرجوع إلى الجهة الأخرى حتى نستطيع تقييم نوعية الزربية بحيث تعتبر وجهها.

وتستمر النساء في إنجاز الحواشي دائما من وبر المعز الأسود اللون الممزوج بالصوف، وتكون دوما منتظمة ويبدو في الوقت الحالي أن هذه الطريقة قد تغيرت بعض الشيء حيث أصبحت تنجز بالصوف فقط مما أفقدها متانتها بسرعة.

يتقيد الرقام عند الزخرفة بما هو متعارف عليه من أشكال تقليدية وإذا ما أراد تضخيم أحجام العناصر الزخرفية عليه بالحسابات حتى لا يقع في الخطأ.

يتم أخذ القياسات بالذراع، ويضع الرقام معالم الوسط والنهاية (في الاتجاه الطولي) بواسطة علامات بالرماد على الخيوط سواء عند التسدية أو عند بداية العمل تنتهي الزربية بشريط منسوج منجز من طرف النساء بنفس الطريقة المذكورة آنفا، ويجدر بنا أن نشير أن أطراف أو جوانب الزربية تحمل خطوط عرضية مجتمعة ذات ألوان متنوعة، تليها أشرطة مزخرفة وتنتهي الأطراف بخيوط مظفورة لتجنب تمزق النسيج.

عند الانتهاء من النسج، تقطع خيوط السلسلة بالسكين، وتقوم المرأة بفتح فتحات تعرف بالبيبان، ثم تواصل قطع الخيوط الأخرى، فتنزل الزربية وتواصل الناسجة بعدها قطع الخيوط من الأسفل، تضرب الزربية لنزع الغبار وتقص بعض الخيوط الغرز البيضاء التي قد تظهر من جهة الغرز المعقودة، تترك عند كل طرف أهداب

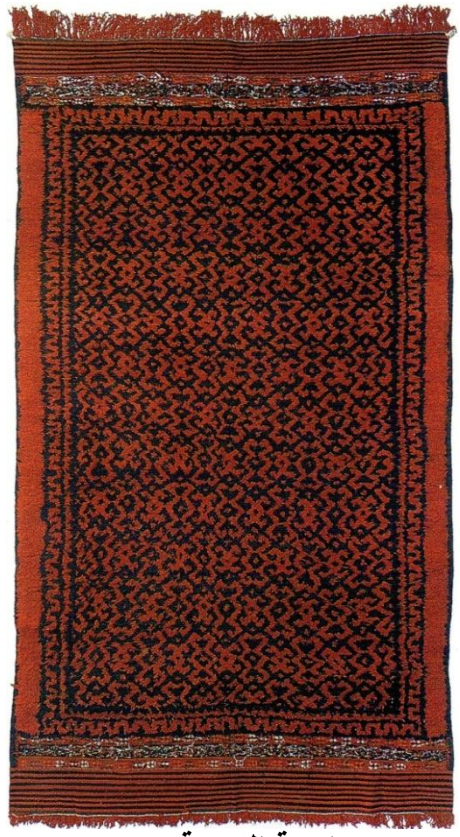
طولها يكون ما بين ستة وعشرة سنتيمتر، تفتل أو تظفر فيما بينها في مجموعة من أربعة إلى ستة خيوط تنتهي بعقدة.

أنواع الزرابي بجبل عمور:

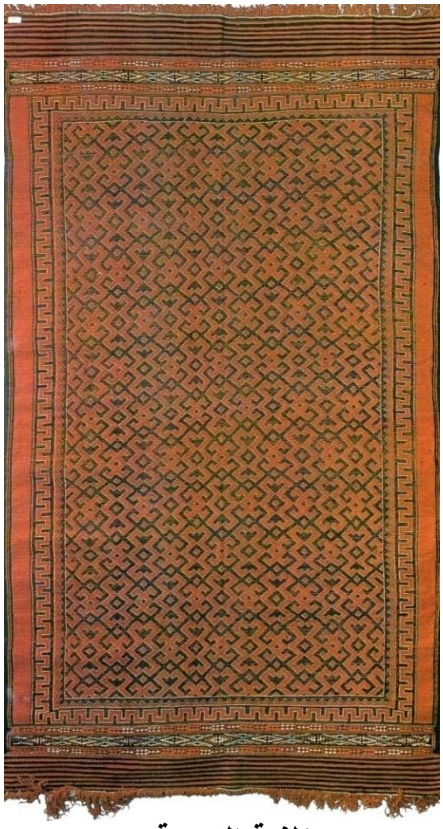
لا يبدو لأول وهلة وجود تنوع كبير في زرابي جبل عمور عكس ما هو الحال بمنطقة الشرق الجزائري، حيث تقتصر الألوان البسيطة على اللون الأحمر القاتم، الأزرق القاتم أو الأسود مع بعض العناصر الخضراء، البرتقالية والصفراء أما الزخارف فهي هندسية تتمثل في خطوط مستقيمة.

تتميز هذه الزرابي كلها باختلاف الأطراف أو الجوانب، ففي بعض يصل عرض هذه الأخيرة إلى خمسين سنتيمتر، وهذا ما يزيد في متانة النسيج الذي يكون مشدودا أو متراصا رغم أنه لا يظهر كذلك، وقد تبدع الناسجة في نسج الحواشي التي تدعمها بوبر الماعز لذا، يمكن القول أن زرابي جبل عمور من أمتن الزرابي الموجودة بالجزائر.

والجدير بالذكر أن وجه الجوانب هو الجهة المعاكسة للغرز المعقودة، بينما تكون الخيوط من الجهة الأخرى متشابكة فيما بينها وذات ألوان مختلفة، منه يمكن التأكد على أن زربية جبل عمور ليس لها وجه ولا ظهر بحيث يمكن استعمال كلتا الجهتين كلما أردنا ذلك.



واجهة الزربية



خلفية الزربية

التركيبة الزخرفية:

للفراش العموري تركيبة زخرفية تختلف كلية عن الزربية المشرقية فلا نجد الزخارف المعمارية ولا الميداليات ولا حتى الزخارف القرنية ، اذ تتمثل الزخرفة المستعملة عموما بجبل عمور في تربيعات منحرفة تحدد معينات متساوبة، غالبا ما يتوصل الرقام فيها إلى زخرفة متوازية بتكرار الزخرفة حسب متطلبات مختلفة.

تحاط هذه التركيبة الزخرفية بأفاريز تحد الجوانب المنسوجة والمزخرفة تقسم مساحة الزربية في غالب الأحيان إلى خطوط قطرية تزخرف بتلك الأشكال التي تميز منطقة جبل عمور والتي تعرف " بالمخالب"، تشكل هذه الخطوط القطرية مجموعة من المعينات تكون في بعض الأحيان متراكبة فيما بينها، ثم تزخرف من جديد بخطوط مشطيه الشكل.

وفي بعض الأحيان، تقسم كل مساحة الفراش إلى عدة مثلثات ذات زخارف متناوبة، تعقبها مربعات متراكبة فيما بعضها على شكل ألمنا دف أو أشكال مثلثات مقلوبة، وقد يضاعف عدد المعينات عن المعينات المشكلة للزخرفة الداخلية وينتج عن ذلك

تغيير في العنصر الأساسي للزخرفة بحيث لا نميز الأهداب التي تبدو مختلفة، ويعتبر هذا النموذج الأكثر استعمالا.

نادرا ما نجد التركيبة الزخرفية على أشكال مختلفة، حيث يكون العنصر الغالب على الزخرفة مشدود نحو المركز بين أربعة أفاريز مختلفة الأحجام ومتنوعة الزخرفة ويستعمل الشكل دائما ولكن دون تقسيم مساحة الزخرفة إلى مربعات، حيث توضع رؤوس المعينات بشكل متعاكس حتى يمتلئ كل الفراغ المحدد بالأفاريز، ثم تقسم المعينات لتشكل معينات أصغر.

كما يستعمل الرقام التربيع المتراكب أو المتداخل الذي يتناوب الموضوع المختار للزخرفة، ويستعمل الأفاريز ذات الألوان المتنوعة، لكن يتواصل

أحيانا إلى التحرر من رتابة التربيع إذا جنبا إلى جنب مجموعات أشكال محصل عليها بتكرار موضوع الزخرفة المختار، ويتحصل بها على تشابك منسجم وهذا بإزاحة الأشرطة في شكل متناوب.

ويلجأ في الأخير إلى أشرطة متوازية، يشكل الشريطان الأولان منها أفاريز، أما تلك التي توجد في المركز، والتي تفصل بينها فراغات فتزين بنفس الموضوع الزخرفي الذي يمثل الزخرفة الرئيسية وللفصل بين هذه الأخيرة والجوانب استعمل سجلان آخران مزخرفان.

وقد يستعمل الرقام في تركيباته المربعات الملتصقة فيما بينها والتي تسمح بالفصل بين الزخارف المختارة، ولكن يبتعد في بعض الأحيان عن روتين الزخرفة الهندسية المتمثلة في المربعات خاصة، لذا فإننا نجده يكرر الزخرفة المختارة عدة مرات على شكل تسلسل منظم لهذه الزخارف كما نجده يضع أشرطة متوازية ويستعمل الزخرفة الرئيسية في ملء الفراغ، كما نسجل سجلين يفصلان زخرفة في الوسط وأطراف مزخرفة.

تذكرنا هذه التركيبة الزخرفية بتلك الموجودة في المغرب الأقصى خاصة الأطلس الأوسط وقبائل زيان وآيت موسى إلا أن الألوان تكون مختلفة جدا.[٨]

كما أننا ما نلاحظه في زربية جبل عمور هو استعمال الأفاريز وتضاعفها بشكل يقلص الزخرفة المركزية، وقد يذكرنا هذا التأطير بالمشرق ولا يمكن القول أنه تأثير مشرقي إذا ما عدنا إلى تاريخ هذه المنطقة.[٩]

إن الرسومات التي نلاحظها عند الجوانب أو أطراف زرابي عمور تنتمي إلى سجل زخارف المغرب الإسلامي، وهي تميز الفن الامازيغي وهو أقدم فن معروف في المغرب العربي.

وقد نجد مثيلاتها بمنطقة المغرب الأقصى وخاصة في منطقة الأطلس الأعلى والأوسط عند الرحل، فبتالي فإن هذه الزخارف مأخوذة من السجل الزخرفي

(8) Ricard, R, Corpur des tapis Marocains, T.II, 1926, P 134.

(9) Golvin.L, Les arts Populairs.....,P 134.

المحلي.ويتساءل الناظر إلى زربية جبل عمور إذا ما كان تحديد أطراف الزربية بشريط منسوج ومزخرف لتدعيم الجوانب وتكملة زخرفتها تقليد أصيل أم مستورد؟ قد لا يمكن التأكيد منه إلا إذا كانت هناك دراسة زخرفية معمقة، بحيث نجد نفس الشيء على الزرابي المشرقية كمنطقة بلوتشستان تركيستان والقوقاز التي يصل عرض الشريط من خمسة عشرة إلى ثلاثين سنتيمتر فما أكثر، وتتركب من خطوط عرضية بألوان مختلفة وبزخارف نباتية نادرا وهندسية في معظم الأحيان وهذا ما نجده عامة في الكليم المحلي.

وقد نجد هذا التقليد على الزرابي المغربية ومنطقة قلعة بني راشد حيث يوجد تقارب بين زخرفة الزربيتين (القلعة وجبل عمور).

مما سبق يتبين لنا وجود تشابه بين زرابي جبل عمور وبعض نماذج زرابي الأطلس الأوسط المغربي ويكون في ما يلي:

- تتوضع المعينات بنفس طريقة زرابي جبل عمور ولا نجد الخط المنقط الذي تعرفه القبائل الأخرى والمميز لزرابي جبل عمور.
- تكون أشرطة الإطار أو الأفاريز حد بسيطة أو منعدمة لكنها لا تقلص من مساحة الزخرفة المركزية.
- أما الجوانب أو الحواف فتنعدم أو تنحصر في بعض الخطوط الضيقة.

سلم الألوان:

تكون ألوان الزربية العمورية في تناسق جيد مع قوة التركيب الزخرفي تكون خلفية الزربية دائما بالون الأحمر الداكن المائل إلى البنفسجي أحيانا ونادرا ما يكون بنفسجي قاتم وهناك بعض الزرابي ذات خلفية تعلوه زخرفة باللون الأحمر في شكل متناسق.

تلون العناصر الزخرفية المتمثلة في خطوط ذات أهداب وحزوز باللون الأزرق القاتم النيلي أو أسود، ويعتبر هذا الأخير من الأوان المفضلة.

وترصع الزخرفة بالأبيض وأحيانا بحاشية صفراء أو برتقالية وتكون الزخارف بداخل المعينات باللون الأخضر القاتم أحيانا، نفس الألوان توجد على الأشرطة المنسوجة عند الجوانب، نجد عموما لونين أساسيين مع بعض اللمسات بألوان مختلفة وقد أعطت هذه الألوان رغم بساطتها للزربية قيمة فنية حقيقية.

نستخلص مما سبق أن فراش جبل عمور من المنسوجات النموذجية المميزة في المغرب الإسلامي، وتتميز ببساطة زخارفها الهندسية، و ألوانها التي يغلب عليها اللون الأحمر، الأزرق أو الأسود، مما يجعل منها تحف فنية منسجمة.

وهي من أقدم الزرابي بالجزائر، التي حافظت على أصالتها ،إذا لم تعرف أي تأثيرات سواء الأندلسية أو العثمانية، ونلاحظ أن منسوجات المغرب الأقصى وجبل عمور قد تغذت من نفس المنابع، خاصة تلك الموجودة في الأطلس الأعلى، لكن

يمكن تمييز زربية جبل عمور بطابعها الخاص الذي تستمد زخرفتها من أعماق الحضارة المحلية.

أما عن الزخارف الموجودة في زربية جبل عمور فنجد الخط المحزز الذي انتشر استعماله في المغرب الإسلامي وقل استعماله في المشرق.

ويعبر هذا الشكل عن فكرة ما أو اعتقاد ما، وتفسر المرأة بنفسها هذه الزخرفة المتوارثة، وتجدد دوما رمزيتها التي تختلف من منطقة إلى أخرى، فقد يعرف بالنخلة وفي بعض الأحيان بالمشط وتختلف تسمياته من جهة إلى أخرى في منطقة جبل عمور ولكن يعرف عامة بالمخالب.

ونستنتج أيضا أنه رغم وجود بعض الأشكال المقتبسة عن المشرق، فإن شخصية الرقام الجزائرية تبقى بارزة، بحيث استمد زخارفه من الطبيعة و المجتمع المحيطين به.

وبما أن سكان جبل عمور عرفوا النسيج المحفوف، فإن الزربية ذات العقدة قد عرفوها مع القبائل العربية التي سكنت المنطقة بعد دخول بنو هلال.و بذلك، تكون تقنية الغرزة المعقودة مشرقية الأصل، أما فيما يخص الزخرفة فهي مستوحاة من المواضيع التقليدية المعروفة في منطقة جبل عمور والتي نجدها سواء على المنسوجات الأخرى أو الصناعات التقليدية الأخرى كالفخار والمجوهرات وحتى الوشم الذي كان شائعا بكثرة في نواحي بلادنا.

مَجَامِر شُبُك
مكتشفة في منطقة الجبل الغربي بأسيوط

أ. د. عبد الناصر ياسين*

تم الكشف في أثناء أعمال البعثة المشتركة بين جامعتي سوهاج وماينز الألمانية في منطقة الجبل الغربي بأسيوط[١]، عن أعداد كبيرة من اللقى الخزفية والفخارية الإسلامية، وأكثر هذه اللقى عبارة عن أجزاء من أواني تنتمي إلى أنواع مختلفة من الخزف والفخار الإسلامي، كالفخار غير المطلي، والفخار المطلي، والخزف المزجج بلون واحد، والخزف المرسوم تحت الطلاء، والخزف المقلد لخزف أسرة "تانج" الصينية، والبورسلين الصيني. وقد نشرت بحثًا عن بعض هذه اللقى[٢]، ولا يزال أمامي خطة عمل لاستكمال نشر الباقي منها.

ومن بين ما كُشف عنه في أثناء أعمال البعثة، مجموعة من مجامر الشبك، لا تنتمي إلى مجموعة اللقى الخزفية والفخارية سابقة الذكر، لا من حيث طبيعة الاستخدام، ولا من حيث العصر الذي تنتمي إليه، لذلك فقد آثرت أن أنشر وأدرس هذه المجامر في هذه الدراسة المستقلة.

نبذة عن أهم الملامح الحضارية لمدينة أسيوط في العصر الإسلامي:

أسيوط بلدة مصرية قديمة تقع على الشاطئ الغربي للنيل من نواحي صعيد مصر، وقد كانت طوال العصر الإسلامي حتى نهاية العصر المملوكي قاعدة للأعمال الأسيوطية، وفي العصر العثماني أُلغيت الأسيوطية وأُضيفت إلى ولايتي المنفلوطية وجرجا[٣].

---

* **أستاذ الآثار والفنون الإسلامية، بقسم الآثار الإسلامية، جامعة سوهاج، وعضو البعثة المصرية الألمانية المشتركة العاملة في جبل أسيوط ومستشارها لشئون الآثار الإسلامية والقبطية.**

١ تمت هذه الأعمال بدءًا من الموسم ٢٠٠٣م، حتى تاريخه –الموسم ٢٠١٢م- وذلك تحت رئاسة الأستاذ الدكتور/ محمود الخضرجي، أستاذ الآثار المصرية بجامعة سوهاج، والأستاذ الدكتور/ Jochem Kahl أستاذ الآثار المصرية بجامعة ماينز الألمانية، وقد شرفتني البعثة باختياري كمستشار لها في شئون الآثار الإسلامية والقبطية وذلك خلال موسم العمل ٢٠٠٧م، ثم شرفتني البعثة بإلحاقي كعضو فيها بدءًا من الموسم ٢٠٠٨م. ومن المنتظر أن تستمر أعمال البعثة عدة سنوات قادمة إن شاء الله تعالى، وذلك وفق خطة عمل متكاملة، تهدف إلى دراسة كل ما سيُكشف عنه في أثناء عمل البعثة.

٢ حوليات إسلامية،

Annales 44- 2010, Islamologiques, Institut Français d' Archéologie Orientale, Le Caire, 2010, pp. 126- 167.

٣ سعاد ماهر، محافظات الجمهورية العربية المتحدة وآثارها الباقية في العصر الإسلامي، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٦٦م، ص٤٤.

تمتعت مدينة أسيوط بمنزلة مهمة في العصر الإسلامي، وذلك ما نستدل عليه من أقوال كثير من الرحالة والجغرافيين والمؤرخين المسلمين، الذين وصفوا الحياة الاقتصادية والاجتماعية والدينية بها[٤]، وأكد كثير منهم بوجه خاص على مكانتها الاقتصادية العالية، ولعل ذلك يرجع بالإضافة إلى ازدهار التجارة المحلية بها، إلى ازدهار التجارة الدولية بها كذلك، خاصة التجارة مع السودان عن طريق درب الأربعين[٥]، ومع المغرب عن طريق الإسكندرية، وكذلك مع اليمن والحجاز[٦].

ومن الثابت وفق ما ورد في كثير من المصادر والمراجع أن أسيوط اشتهرت في العصر الإسلامي بإنتاج كثير من الحاصلات الزراعية، كقصب السكر، والكتان، والنيلة، والأفيون، والحبوب، والبقول[٧]، وغيرها[٨]، هذا إلى جانب أنها كانت مركزًا

٤ راجع، ابن زولاق، الحسن بن إبراهيم، فضائل مصر وأخبارها، طبعة خاصة من مكتبة الخانجي لمكتبة الأسرة، القاهرة، ١٩٩٩م، ص٦٥؛ ابن الكندي، عمر بن أبي عمر، فضائل مصر المحروسة، طبعة خاصة من مكتبة الخانجي لمكتبة الأسرة، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٤٠؛ ناصر خسرو، سفر نامة، ترجمة، يحيى الخشاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثاني، العدد ١٢٢، القاهرة، ١٩٩٣م، ص١٣١؛ البكري، أبي عبيد، المسالك والممالك، تحقيق، أدريان فان ليُوفن، وأندري فيري، الدار العربية للكتاب، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، ١٩٩٢م، ج١، ص٨٧٤؛ الإدريسي، أبي عبد الله، محمد بن محمد بن عبد الله، نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، د. ت، مج ١، ص١٢٨؛ ابن جبير، رحلة ابن جبير، دار صادر، بيروت، د. ت، ص٣٥؛ القزويني، زكريا بن محمد، آثار البلاد وأخبار العباد، دار صادر، بيروت، د. ت، ١٤٧؛ ابن بطوطة، رحلة ابن بطوطة، دار صادر، بيروت، ١٩٩٢م، ص٥٠؛ ابن دقماق، إبراهيم بن محمد، الانتصار لواسطة عقد الأمصار، المكتب التجاري للطباعة، بيروت، د. ت، القسم الثاني، ص٢٢، ٢٣؛ ابن ظهيرة، الفضائل الباهرة في محاسن مصر والقاهرة، تحقيق، مصطفى السقا، وكامل المهندس، مركز تحقيق التراث، دار الكتاب، الجمهورية العربية المتحدة، ١٩٦٩م، ص٦٢؛ وانظر كذلك، أسامة محمد فهمي، نظرة عامة حول أسيوط في العصر الإسلامي (الموقع والجغرافيا)، تاريخ أسيوط وحضارتها عبر العصور، ج٢، العصر الإسلامي، ص. ص١٦- ٣٠.

٥ سعاد ماهر، محافظات الجمهورية العربية المتحدة، ص٤٤. ودرب الأربعين: طريق يربط بين النيل وغرب السودان، كان مستخدمًا منذ عهد الفراعنة حتى القرن قبل الماضي، وهو يبدأ من أسيوط حتى يصل إلى الواحات الخارجة، ثم يسير جنوبًا فيمر بواحة سليمة وبئر النطرون حتى يصل إلى الفاشر، وكانت تقطعه القوافل في شهرين، ولكن عدد أيام السير بين الآبار كان أربعين يومًا، ولذلك أُطلق عليه "درب الأربعين". شوقي عبد القوي عثمان، التجارة بين مصر وأفريقيا في عصر المماليك، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٧١.

٦ أسامة محمد فهمي، ص١٤.

٧ سعاد ماهر، محافظات الجمهورية العربية المتحدة، ص٤٤

٨ راجع، محمد أحمد محمد بديوي، ص٨٠ وما بعدها.

مهمًا لعديد من الحرف والصناعات، سيما صناعات النسيج، والسجاد، والصباغة، والجلود، والعاج، والفخار، والزجاج[٩].

وعلاوة على ما تقدم، فقد أشارت بعض الدراسات التاريخية إلى أن مدينة أسيوط كانت زاخرة بأنواع مختلفة من المنشآت المعمارية، خاصة خلال العصرين الأيوبي والمملوكي، كالمنشآت الدينية من مساجد، ومدارس، وزوايا، والمنشآت التجارية من فنادق، ووكالات، وقياسر، والمنشآت المائية كالقناطر وغيرها[١٠].

موقع العثور على مجامر الشبك:

كُشف عن مجامر الشبك محل الدراسة وغيرها من اللقى الخزفية الإسلامية في أرضيات[١١] بعض المقابر المصرية القديمة المنحوتة في التلال الصخرية الكائنة بالجبل المتاخم لمدينة أسيوط من جهة الغرب (جبل أسيوط الغربي)، ويرتفع هذا الجبل حوالي ٢٠٠ مترًا فوق سطح البحر، وتُعرف هذه المنطقة بأسماء متعددة أشهرها "إسطبل عنتر"[١٢].

والمقابر المصرية القديمة المشار إليها محفورة في الصخر، وتضمن حوائط بعضها نقوشًا وتصاوير مصرية قديمة ترجع إلى عصري الانتقال الأول والدولة الوسطى، كما كُشف في أرضيات وآبار الدفن في بعضها عن لقى أثرية مصرية قديمة معاصرة للفترتين السابقتين، هذا إلى جانب لقى أخرى من فترات زمنية لاحقة ترجع إلى العصرين اليوناني والروماني[١٣].

واستُخدم بعض النساك المسيحيين كثير من تلك المقابر المصرية القديمة كمحل سكن وتعبد. وقد زخرفت بعض جدران هذه المقابر برسوم جدارية مسيحية ترجع إلى حوالي القرنين السادس والسابع الميلاديين. كما أنشئ بالقرب من هذه المقابر عدة أديرة لم تزل أطلال اثنين منها باقية، واحد منها يرجع إلى حوالي القرنين السادس والسابع الميلاديين، والآخر يرجع إلى حوالي القرنين السابع والثامن الميلاديين، وقد

---

٩ للاستزادة، راجع، عاصم رزق، مراكز الصناعة في مصر الإسلامية من الفتح العربي حتى مجيء الحملة الفرنسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م، الألف كتاب الثاني، العدد ٦٨، ص٢٤٨- ٢٥٣؛ شوقي عبد القوي عثمان، ص٧٠؛ محمد أحمد الكردوسي، الحياة الاقتصادية في السيوطية في عصر سلاطين الأيوبيين والمماليك، تاريخ أسيوط وحضارتها عبر العصور، ج٢، العصر الإسلامي، ص. ص٢١١- ٢٢٤.

١٠ راجع، محمد أحمد الكردوسي، ص. ص٢٦٥- ٢٦٧، ٣٠٧- ٣٠٩، ٣٢٠- ٣٢٣.

١١ جدير بالذكر أن هذه المجامر واللقى وجدت في طبقات متقلبة، وذلك نتيجة تعرض هذه المقابر لأعمال غير منظمة في فترات مختلفة.

١٢عن الأسماء الأخرى التي أُطلقت على تلك المنطقة مثل: "جبل الكفار"، و"جبل الكافرين"، وغير ذلك. راجع، Jochem, Op. Cit., p. 59

١٣ قام الأستاذ الدكتور/ محمود الخضرجي، والأستاذ الدكتور/ Jochem Kahl، بنشر عدة أبحاث عن الآثار المصرية القديمة في هذه المقابر، وعلاوة على ذلك فستصدر سلسلة من الكتب تتناول أعمال الآثار المصرية القديمة المكتشفة في هذه المقابر، وقد صدر منها الجزء الأول، وهو الكتاب المشار إليه في الحاشية رقم ٣.

استمر كلا الديرين عامرين فترة طويلة خلال العصر الإسلامي حيث خُربا في القرن التاسع الهجري/ ١٥م[١٤]. كما عُثر في أرضيات بعض هذه المقابر على أعداد كبيرة من اللقى الفخارية القبطية.

وبالإضافة إلى ما تقدم، فإن هذا الجبل الذي تقع فيه تلك المقابر المصرية القديمة -التي كُشف فيها عن المجامر محل الدراسة وغيرها من اللقى الخزفية الإسلامية- تعرض في سنة ٧٠١هـ/ ١٣٠١م لهجوم جيش السلطان المملوكي "الناصر محمد بن قلاوون"، وذلك لمحاصرة العربان الذين خرجوا على هذا السلطان وأعلنوا العصيان عليه، ولجئوا إلى التحصن في المقابر المصرية القديمة –المغاير- الكائنة بهذا الجبل[١٥].

ومن ناحية أخرى، فقد لجأ بعض البكوات والمماليك إلى تلك المقابر المصرية القديمة الكائنة في جبل أسيوط الغربي، وأحدثوا فيها بعض التلفيات، وقد حدث هذا الأمر قبل الحملة الفرنسية على مصر (١محرم ١٢١٣هـ- ٥جمادى الأولى ١٢١٦هـ/ ١٥يونيه ١٧٩٨- ١٣ سبتمبر ١٨٠١م)[١٦].

تعريفات:

الشُبُك: في التركية "جُبوق" و "جوبوق" بالجيم المشربة فيهما: الأنبوبة، والعصا، والماسورة، والقصبة. وشُبُك الدخان (توتون جبوغي) عبارة عن أنبوبة في أحد طرفيها مبسم، وفي الطرف الآخر مجمرة أو حجر يوضع بها التبغ والفحم[١٧]. أي أن شبك الدخان يتكون من ثلاثة أجزاء، هي: الفم ويُطلق عليه التركيبة أو المبسم، والقصبة ويُطلق عليها العود أو الأنبوبة، والحجر[١٨]، الذي يُعرف أيضًا بالمجمرة.

ويُعرف الشبك أيضًا باسم الغليون، والجمع: غلايين، وغلاويين[١٩]. وهي أداة من أدوات التدخين التي ظهرت في مصر في العصر العثماني، وزاد استعمالها بتولي "محمد علي" الحكم[٢٠].

---

١٤ راجع،

Kahl., J., Ancient Asyut the First Synthesis after 300 Years of Research, the Asyut Project I, Wiesbaden, 2000, p. 5 ؛

عبد الناصر ياسين، لُقى خزفية إسلامية، ص١٢٦.

١٥ راجع، المقريزي، السلوك، ج٢، ص٣٤٦؛ وعبد الناصر ياسين، لُقى خزفية إسلامية، ص١٥٠، ١٥١.

١٦ موسوعة وصف مصر، ج٢٣، ص١٣٥.

١٧ أحمد السعيد سليمان، تأصيل ما ورد في تاريخ الجبرتي من الدخيل، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص١٣٣.

١٨ فايزة الوكيل، ص٤٢٢.

١٩ فايزة الوكيل، ح٣٩، ص٤٢٢.

٢٠ فايزة الوكيل، أدوات التدخين في مصر في عصر محمد علي، دراسة أثرية حضارية في ضوء مجموعة متحفي جاير أندرسون وقصر المنيل، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد السادس، ١٩٩٥م، ص٤١٢.

وتُصنع مجامر الشبك أو أحجار الشبك من مواد خام مختلفة، كالفخار، والمعدن[٢١]، وإن كان الفخار أكثرها انتشارًا.

المجامر موضوع الدراسة:

تتفق المجامر محل الدراسة في أن جميعها مصنوع من الفخار، وإن اختلفت في تفاصيل أشكالها وأحجامها وزخارفها هذا فضلاً عن اكتمال بعضها، وتهتم بعضها وتكسر بعضها الآخر إلى أجزاء. وبيان هذه المجامر، كما يلي:

١- رقم القطعة: S. 08/ St. Single 24

تاريخ الكشف عنها: ١٦/ ٩/ ٢٠٠٨م

مكان الكشف عنها: N 13. 1

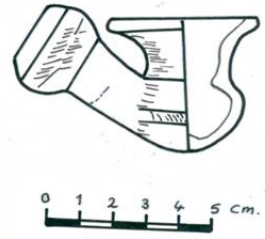
الطول: ٦سم

الارتفاع: ٣.٥سم

اتساع قطر الفوهة: من الخارج: ٣.٧سم، ومن الداخل: ٣.٣سم

اتساع قطر مدخل القصبة: من الخارج: ٢.٦سم، ومن الداخل: ١.١سم

الوصف: مجمرة شبك من الفخار المطلي، موضع وضع التبغ مخروطي الشكل. تكاد المجمرة تخلو من الزخرفة، عدا تحزيزات بسيطة عند منطقة مدخل القصبة. ولا يظهر بالمجمرة آثار استخدام (شكل ١، اللوحتان ١أ، ب).



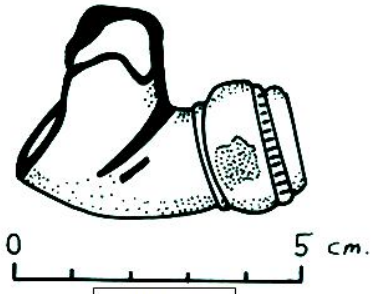
(شكل ١)

(لوحة ١ب)

(لوحة ١أ)

٢١ فايزة الوكيل، ص٤٢٤- ٤٢٥.

٢- رقم القطعة: S. 04/ St. 366
تاريخ الكشف عنها: ٢٠/ ٩/ ٢٠٠٤م
مكان الكشف عنها: Tomb III/ shaft 1
الطول: ٥سم
الارتفاع: ٣.٧سم
اتساع قطر الفوهة: من الخارج: مكسور، ومن الداخل: مكسور
اتساع قطر مدخل القصبة: من الخارج: ٢.١سم، من الداخل: ٠.٩سم
الوصف: جزء من مجمرة شبك من الفخار غير المطلي، بها كُسْر كبير في موضع وضع التبغ. وتخلو المجمرة من الزخرفة، عدا وجود أشكال صغيرة محفورة بخارج موضع اتصال القصبة (شكل ٢، اللوحتان ٢أ، ب).

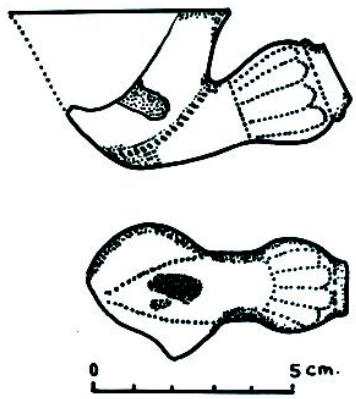


(شكل ٢)

(لوحة ٢أ)

(لوحة ٢ب)

٣- رقم القطعة: S. 08/ St. No. 177
تاريخ الكشف عنها: ٣١/ ٨/ ٢٠٠٨م
مكان الكشف عنها: Tomb V
الوصف: مجمرة شبك غير كاملة، من الفخار غير المطلي، بها كسر كبير في مكان وضع التبغ. ويُلحظ في خامة المجمرة أنها سوداء متماسكة من الداخل بين طبقتين بنيتي اللون. وتحتوي المجمرة على زخرفة قوامها أوراق نباتية؛ تدور حول موضع دخول القصبة، والشكل بوجه عام يبدو أنه يحاكي شكل زهرة (الشكلان ٣أ، ب، واللوحتان ٣أ، ب).

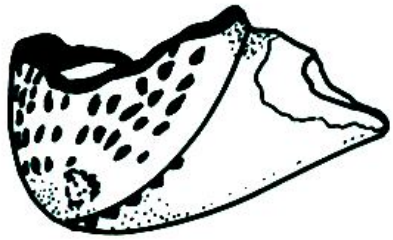


(شكل ٣أ، ب)

(لوحة ٣أ)

(لوحة ٣ب)

٤- رقم القطعة: S. 08/ St. No. 74
تاريخ الكشف عنها: ٢٤/ ٨/ ٢٠٠٨م
مكان الكشف عنها: Tomb V
الطول: ٤.٧سم
الارتفاع: ٢.٧
اتساع قطر الفوهة: من الخارج: مكسور، من الداخل: مكسور
اتساع قطر مدخل القصبة: من الخارج: مكسور، من الداخل: مكسور
الوصف: جزء من مجمرة، مفقودة أجزاء كبيرة منها، ويُلحظ في خامتها أنها سوداء من الداخل بين طبقتين بنيتي اللون. وتحتوي المجمرة على زخرفة بسيطة في منطقة وضع التبغ من الخارج، قوامها أشكال نقاط صغيرة محفورة. والمجمرة بها آثار استعمال (شكل ٤، اللوحتان ٤أ، ب).

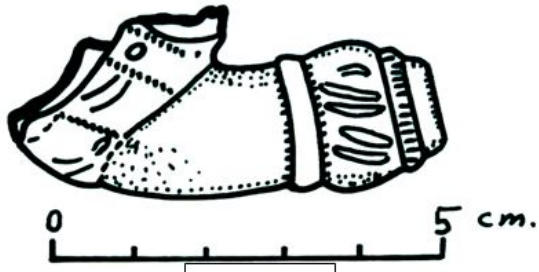


(شكل ٤)

(لوحة ٤أ)

(لوحة ٤ب)

٥- رقم القطعة: S. 04/ St. No. 21a
تاريخ الكشف عنها: ٥/ ٩/ ٢٠٠٥م
مكان الكشف عنها: Tomb III
الطول: ٥.٦سم
الارتفاع: ٣.٦سم
اتساع قطر الفوهة: من الخارج: مكسور، من الداخل: مكسور
اتساع قطر مدخل القصبة: من الخارج: مكسور، من الداخل: مكسور
الوصف: مجمرة شبك غير كاملة، يحتوي الجزء المتبقي من موضع وضع الدخان من الخارج، على ثلاثة أشرطة زخرفية أفقية، ويمتد من الشريط الأعلى حزوز تتجه رأسيًا، من الواضح أنها تقسم الجزء العلوي الذي ينتهي بالفوهة. المجمرة بها آثار استعمال (شكل ٥، واللوحتان ٥أ، ب).

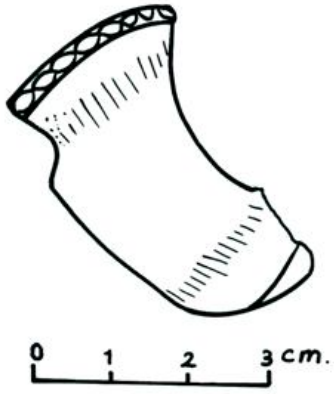


(شكل ٥)

(لوحة ٥أ)

(لوحة ٥ب)

٦- رقم القطعة: S. 04/ St. No. 136 C
تاريخ الكشف عنها: ١٢/ ٩/ ٢٠٠٤م
مكان الكشف عنها: Tomb IV
الوصف: ثلاث كسر من مجمرة شبك من الفخار المزجج. ويُلحظ أن الخامة رقيقة جدًا، عبارة عن طبقتين بلون محمر، تحصران بينهما طبقة سوداء اللون. والمجمرة تخلو من الزخرفة، عدا زخرفة بسيطة عند حافة الفوهة، قوامها أشكال بيضاوية متصلة. ويوجد بداخل المجمرة بقايا استخدام (شكل ٦، واللوحتان ٦أ، ب).



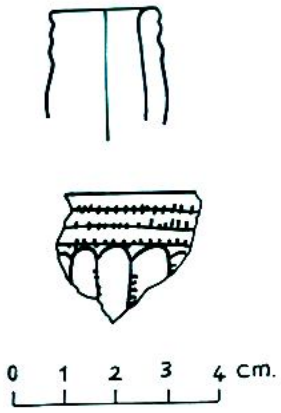
(شكل ٦)

(لوحة ٦أ)

(لوحة ٦ب)

٧- رقم القطعة: S. 09/ St. No. 0285
تاريخ الكشف عنها: ٢٦/ ٨/ ٢٠٠٩م
مكان الكشف عنها: Tomb V
الوصف: جزء صغير من مجمرة شبك بالحافة. فخار مزجج، مزينة من الخارج بثلاثة صفوف أفقية أسفل الحافة، بأسفلها أشكال رأسية، ربما تعبر عن بقايا أوراق زهرة. وبالمجمرة آثار استخدام (شكل ٧، لوحة ٧).

(لوحة ٧)



(شكل ٧)

٨- الرقم: S. 04/ St. No. 16
تاريخ الكشف عنها: ٤/ ٩/ ٢٠٠٤م
مكان الكشف عنها: Tomb. III
الوصف: ثلاث كسر من مجمرة شبك من الفخار المطلي. تخلو من الزخرفة، عدا زخرفة بسيطة عند حافة الفوهة. يوجد بداخل المجمرة آثار استخدام (لوحة ٨).

(لوحة ٨)

٩- رقم القطعة: S. 05/ St. No. 303
تاريخ الكشف عنها: 3/ ٩/ ٢٠٠٥م
مكان الكشف عنها: Tomb. III shaft 2
الوصف: كسرة من مجمرة شبك تُمثل مدخل القصبة. فخار مطلي، العجينة سوداء اللون. اتساع قطر مدخل القصبة من الخارج: ٢.٥سم، من الداخل: ١.٦سم (لوحة ٩).

(لوحة ٩)

ويبقى السؤال، إلى من تنتمي مجامر الشبك محل الدراسة، وما هو تاريخها؟

بادئ ذي بدء، ينبغي الإشارة إلى أن أسيوط كانت تصنع مجامر الشبك محليًا، ووصلنا منها نماذج تُشير إلى جودة صناعة هذه المجامر[٢٢] (لوحة ١٠)، مما يعني إمكانية كون المجامر محل الدراسة من صناعة أسيوط نفسها، وتخص بعض أهاليها، ولكن العثور على هذه المجامر، في المقابر المصرية القديمة بأعلى جبل أسيوط

٢٢ يوخيم كال، حتى الزمن أصابه الوهن (مدينة أسيوط وجبّاناتِها في ضوء تقارير الرحالة الغربيين من القرن السادس عشر حتى القرن التاسع عشر، تَشْرِيد. تَدْمِرٌ. إعادة تَشْرِيد) ترجمة، يوسف محمد أحمد محمد، دار هارازوفيتش للنشر، فيسبادن، ٢٠١٣م، ص. ص٤٣- ٤٥.
Kahl., J., DieZeit selbst lag nun tot darnieder, Die Stadt Assiut und ihre Nekropolen nach westlichen Reiseberichten des 17. Bis 19. Jahrhunderts: Konstruktion, Destruktion und Rekonstrukion Arabische Übersetzung von Youssef Mohamed, the Asyut Project 5, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2013, p. p.43-45, Taf.9.

الغربي، تدفعنا إلى البحث عن طائفة أخرى قد تكون اضطرت في وقت ما إلى الإقامة، أو التواجد، أو المرور، أو زيارة تلك المنطقة الجبلية الوعرة.

سبق لنا الإشارة إلى أن كثيرًا من تلك المقابر المصرية القديمة المنحوتة في جبل أسيوط الغربي؛ كانت محلاً لسكن وتعبد بعض النساك المسيحيين، وتضمنت بعض جدرانها رسوم جدارية مسيحية ترجع إلى حوالي القرنين السادس والسابع الميلاديين، وأنه أنشئ بالقرب منها عدة أديرة لم تزل أطلال اثنين منها باقية حتى الآن، واحد منها يرجع إلى حوالي القرنين السادس والسابع الميلاديين، والآخر يرجع إلى حوالي القرنين السابع والثامن الميلاديين، وقد استمر كلا الديرين عامرين فترة طويلة خلال العصر الإسلامي حيث خربا في القرن التاسع الهجري/ ١٥م.

كما أشرنا كذلك إلى أن هذا الجبل الذي تقع فيه تلك المقابر المصرية القديمة – التي كُشف فيها عن المجامر محل الدراسة- تعرض في سنة ٧٠١هـ/ ١٣٠١م لهجوم جيش السلطان المملوكي "الناصر محمد بن قلاوون"، وذلك لمحاصرة العربان الذين خرجوا على هذا السلطان وأعلنوا العصيان عليه، ولجئوا إلى التحصن في المقابر المصرية القديمة فيه –المغاير- الكائنة بهذا الجبل.

وبالطبع فإن مجامر الشبك موضوع البحث لا تُنسب إلى النساك المسيحيين الذين عاشوا في هذه المقابر، ولا إلى العربان الذين تحصنوا فيها أو إلى الجيش المملوكي الذي حاصرهم فيها، إذ لم تكن وسيلة التدخين المعروفة بالشبك قد عُرفت عند هؤلاء أو أولئك.

إذن فلمن يمكن نسبة مجامر الشبك هذه؟

لدينا نص مهم ورد في كتاب "وصف مصر" الذي ألفه علماء الحملة الفرنسية على مصر (١محرم ١٢١٣هـ- ٥جمادى الأولى ١٢١٦هـ/ ١٥يونيه ١٧٩٨- ١٣ سبتمبر ١٨٠١م)، قام فيه "جولوا"، و "ديفيليه" بوصف أسيوط وما بها من آثار مصرية قديمة، وقد خصا المقابر المصرية القديمة –التي كُشف فيها عن المجامر محل الدراسة- بجانب كبير، وورد لديهم هذا النص: "ويُخيل إلينا أن جميع مقابر أسيوط لم تكن منذ عدة سنوات بهذه الحالة من التلف، وقد أوضح لنا رجل من البلاد كان مرشدًا لنا أنه قد رأى تلك المقابر في حالة جيدة جدًا وأن الرسوم كانت أكثر زهاءً وأكثر احتفاظًا برونقها وأن قوائم الأبواب والأسقف لم تكن مهشمة أبدًا كما هو الحال في الوقت الحاضر، وطبقًا لأقواله فقد علمنا أن البكوات والمماليك خرَّبوا حديثًا هذه المقابر وذلك بإطلاق رصاص البنادق عليها؛ حيث نرى في الواقع آثار تلك الطلقات في مواضع عديدة؛ في حين أن ذلك الرجل لم يستطع أن يحدد لنا بدقة في أي وقت وعلى يد مَن من المماليك قد حدثت تلك التلفيات"[٢٣].

وعلى ضوء هذا النص، فإن بعض البكوات والمماليك وصلوا إلى المقابر المصرية القديمة بجبل أسيوط الغربي، وذلك في أواخر عصر الحكم العثماني على

٢٣ موسوعة وصف مصر، ج٢٣، ص١٣٥.

مصر، وفي تاريخ معاصر للحملة لفرنسية عليها. ولعل ذلك يجعلنا نتساءل عن إمكانية نسبة مجامر الشبك محل الدراسة إلى هؤلاء البكوات والمماليك، سيما أن معظمها يتميز بدقة الصناعة، وجمال الشكل، وحسن الزخرفة، هذا فضلاً عن رقة الخامة، واحتوائها على الطلاء، وذلك قياسًا مع مجامر أخرى لم تتوافر فيها هذه المميزات[٢٤]، مما يُشير إلى أنها كانت تخص طبقة مميزة وثرية من طبقات المجتمع المصري في هذا الوقت، كالبكوات والمماليك.

الجدير بالذكر أن استعمال الشبك كان شائعًا إلى حد كبير في زمن الحملة الفرنسية على مصر، وقد رسم لنا فنانو هذه الحملة، كثيرًا من الأشخاص وهم يستعملون هذه الشبك[٢٥]، هذا فضلاً عن الشبك بأجزائه الثلاثة (شكل ٨)، وأعداد كثيرة من مجامر شبك هذه الفترة[٢٦] (شكل٩).

وقد أشار علماء الحملة الفرنسية إلى الطينة التي تُصنع منها مجامر الشبك، على النحو التالي: "أما الطين الذي يُستخدم في مصانع الفخار بالقاهرة لصنع الأعمال البالغة الدقة، وبخاصة أحجار النارجيلات فيُسمى طينة، وتُجلب هذه من البساتين ودير التين، على مسافة ميريامتر [١٠ آلاف متر] من القاهرة"[٢٧].

---

٢٤ راجع، عبد الناصر ياسين، اللقى الخزفية والفخارية المحفوظة بمتحف كلية الآداب بسوهاج، ص. ص١٠٥١- ١٠٥٥، الأشكال ٢٤- ٢٩، اللوحات ٢٤- ٢٩.

٢٥ انظر، وصف مصر، لوحات الدولة الحديثة (٢)، ترجمة، زهير الشايب، ج١٤، اللوحة ٩٢، شكل ٢، اللوحة B الشكل ١، اللوحة C الشكل ٢، واللوحة D الشكلان ١، ٢، اللوحة E الشكلان ٢، ٥.

٢٦ وصف مصر، لوحات الدولة الحديثة (٢)، الأشكال ٢٣- ٤١.

٢٧ وصف مصر، لوحات الدولة الحديثة (٢)، التعليق على اللوحة ٢٢، منظر داخلي لمشغل صنع الفخاريات.

(شكل ٨) شبك، من رسم فناني الحملة الفرنسية، وصف مصر، لوحات الدولة الحديثة (٢)، الشكل ٤١.

(شكل ٩) مجامر شبك، من رسم فناني الحملة الفرنسية، وصف مصر، لوحات الدولة الحديثة (٢)، الأشكال ٢٣- ٤٢.

أساليب مقترحة للحفاظ على جامع المحمودية (٩٧٥هـ / ١٥٦٧م)

أ.م.د. عبده عبداللاه الدربى•
د. عصام حشمت محمد••

ملخص البحث:

بالرغم من أن جامع المحمودية بمنطقة ميدان صلاح الدين بالقلعة يحمل العديد من القيم المختلفة والتي تميزه بالندرة والتفرد عن غيره من المباني الأثرية التي أنشئت في العصر العثماني، إلا أنه يعاني من الإهمال وعدم العناية، كما يعاني من العديد من مظاهر التلف المختلفة سواء الإنشائية أوالمعمارية أوالحضرية أو العامة .

ومن ثم يهدف البحث إلى تحديد وإبراز والاستعادة الكلية أو الجزئية لهذه القيم المختلفة لذلك الجامع (موضوع البحث) وما طرأ عليها من تغيّرات أو تغييرات أو فقد كلي أو جزئي أو طمس لهذه القيم، ويهدف كذلك إلي رصد مظاهر وعوامل التلف المختلفة المؤثرة على حالة الدراسة .

وإجراء الفحوص والتحاليل والاختبارات لمواد البناء المستخدمة في المبني، باستخدام الميكروسكوب المستقطب Polarizing microscope والميكروسكوب الاليكتروني الماسح Scanning electron microscope وحيود الأشعة السينية X-Ray diffraction وتفلور الأشعة السينية X-Ray florescence، بالإضافة إلي اختبارات الخواص الفيزيائية والميكانيكية، كما تم استخدام جهاز تحديد المواقع الجغرافية بالنسبة لخطوط الطول ودوائر العرض Geographic Positioning System (GPS) حيث توصلت الدراسة من خلال نتائج تلك الفحوص والتحاليل والاختبارات المختلفة لعينات تالفة من الحجر الجيري مأخوذة من حالة الدراسة، وقد بيّنت النتائج أن مواد تعاني من تدهور وتآكل في بلورات الكالسيت وفقد في المادة الرابطة ، كما أظهرت وجود شروخ وتشققات دقيقة في البلورات المعدنية للحجر نتيجة للاجهادات الداخلية الناتجة عن تزهر الأملاح على السطح Efflorescence وتحت السطح Subflorscence وداخل مكونات الحجر Cryptoflorescence (ناتجة عن صعود محاليل الأملاح من التربة الملوثة في جدران الجامع)، كما تبين من خلال اختبارات الخواص الفيزيائية أن هناك انخفاض في كثافة الحجر الجيري وارتفاع في مساميته وقابليته لامتصاص الماء، كما تبين من خلال اختبارات الخواص الميكانيكية حدوث انخفاض في مقاومة الحجر الجيري لاجهادات الضغط والشد نتيجة لتأثير عوامل التلف المختلفة،كذلك أظهرت الفحوص والتحاليل حدوث تحول في مكونات الحجر الجيري، حيث عثر على مركب كبريتات الكالسيوم في نتائج التحليل بحيود الأشعة

• أستاذ ترميم الآثار المساعد ورئيس قسم ترميم الآثار بكلية الآثار بقنا، جامعة جنوب الوادي،
•• مدرس مساعد بقسم ترميم الآثار بكلية الآثار، جامعة جنوب الوادي،

السينية والفحص بالميكروسكوب الإليكتروني الماسح، ومما سبق يتضح تدهور الحالة الراهنة لمواد البناء كجزء من التدهور الحادث للمبني، كما تم رصد العديد من الشروخ النشطة سواء الرأسية أو الأفقية أو المائلة الأمر الذي يؤكد تعرض الجامع لهبوط التربة الحاملة ووجود أحمال زائدة، كما يرجح تعرضه لزلازل سابقة، كذلك تبين من خلال الرصد بجهاز رصد الميول GPS حدوث ميول بمئذنة الجامع .

وقد انتهى البحث إلى وضع عدة اقتراحات للتدخل والحفاظ تتمثل في اقتراحات الحفاظ الإنشائي متمثلة في اقتراحات لعلاج التربة والأساسات واقتراحات الحفاظ المعماري متمثل في ترميم الشروخ وعمليات الاستكمال والاستعاضة والإحلال واقتراحات الحفاظ الدقيق متمثل في استخلاص الأملاح وعمليات التنظيف، كما يقدم البحث مجموعة من التوصيات ذات الصلة بعمليات الحفاظ على المباني الأثرية .

الكلمات المفتاحية : *جامع المحمودية - القيم المختلفة – الفحوص والتحاليل والاختبارات - مظاهر وعوامل التلف - اقتراحات التدخل .*

١- مقدمة :

يقع جامع المحمودية بمنطقة ميدان صلاح الدين بمنطقة القلعة بحي الخليفة – والذي يعتبرمن أقدم أحياء القاهرة حيث يرجع تاريخ إنشائه إلى فترة العصر الأيوبي وأغناها بالآثار الإسلامية والمباني التاريخية والتي تعتبر علامة مميزة للحي وثروة قومية يستوجب الحفاظ عليها واستثمارها - وأهم ما يميز منطقة الدراسة أنها تعتبر جزء من منطقة القاهرة التاريخية التي ضمت إلى قوائم التراث العالمي بواسطة UNESCO عام ١٩٧٩م، ويتفرّد هذا الجامع بتصميم معماري مميز عن المساجد العثمانية التي أنشئت في نفس عصره، كما يتميز بمجموعة من القيم الثقافية المختلفة (تاريخية، أثرية، معمارية، جمالية، ودينية ووظيفية.....الخ)، وبالرغم من احتواء منطقة ميدان صلاح الدين الواقع في محيطها الجامع على مخزون حضاري تاريخي يتمثل في المباني الأثرية الموجودة بالمنطقة إلا إنها تعاني من الكثير من عوامل التلف المختلفة منها : عوامل التلف الحضرية المتمثلة في التعديات العمرانية والسكنية والتجارية والحرفية وعوامل التلف الإنشائية والبيئية وما ينتج عنها من مسببات تلف تؤثر عليها سواء بشكل مباشر أو غير مباشر....الخ، فضلا عن التلف الناتج عن المشاكل الاجتماعية والاقتصادية.

وتعتبر المشكلات التي يعاني منها الجامع ومحيطه ذات بعدين ، يتعلق البعد الأول بالمشاكل التي تعاني منها البيئة المحيطة أو المحيط العمراني للأثر، ويتعلق البعد الثاني بالمشاكل التي يعاني منها الجامع ذاته.

وفيما يتعلق بالدراسات السابقة الخاصة بموضوع البحث تشير الدراسات السابقة أن تخطيط جامع المحمودية فريد من نوعه فهو ينقسم إلى إيوانين فقط يفصل بينهما درقاعة تمتد من الشمال إلى الجنوب بحيث تصل بين بابي المسجد ويتوسط المسجد

مربع أصغر من مربع المسجد يحدده أربعة أعمدة من الجرانيت يعلوها أربعة عقود كبيرة (سعاد ماهر، ١٩٧١م) [١].

كذلك توصلت الدراسات السابقة إلى أن التعامل مع المباني الأثرية داخل المناطق المركزية ذات القيمة يجب أن يكون من خلال التنمية الشاملة والمتواصلة والعمل على الارتقاء بالمنطقة ككل بإسلوب متوازن يجمع بين استمرارية حياة هذه المباني والمجموعات الأثرية التاريخية وبين مواكبة الاحتياجات المادية والمعنوية للحياة العصرية ويعتبر هذا هو المنهج الواقعي العملي لإنجاح مشروعات الحفاظ عليها(بسام محمد مصطفي، ٢٠٠٥م) [٢].

كذلك توصلت الدراسات السابقة إلى أن مشكلات المناطق الحضرية تنحصر فيما يتعلق بالمجتمع الذي يسكنها بالإضافة إلى المشكلات الناجمة عن القصور في كافة العلاقات والنظم العمرانية واللاعمرانية على مستوى مدينة القاهرة بشكل عام ومنطقة القاهرة الفاطمية بشكل خاصة مثل المشكلات المرورية وانتشار الباعة الجائلين والحرفيين وغيرها (حسام محمد أبوالفتوح، ١٩٩٠م) [٣].

كذلك توصلت الدراسات السابقة من خلال تقييم السياسات المؤثرة على مشروعات الحفاظ إلى أنه لابد من إشراك السلطات المحلية في مشروعات الحفاظ ولكن من خلال خطة عمل واضحة وبمتابعة وإشراف مستمر حيث أن غياب الدور الحكومي أو الاعتماد على الإشراف الحكومي المركزي في الحفاظ يؤدي كليهما إلى فقدان عدد كبير من المباني التراثية المهمة، وكذلك لابد من ضرورة إعطاء أهمية متساوية للمبنى الأثري والنطاق المحيط من خلال التشريعات المنظمة للتعامل (لبنى عبدالعزيز، ٢٠٠١م)[٤].

ومن خلال الدراسات السابقة التي تناولت أساليب الحفاظ على المباني الأثرية تبين أن عملية الارتقاء عملية شاملة متدرجة تتدرج من مشاريع صغيرة تتعامل مع المبنى الأثري بشكل مباشر إلى مشاريع متوسطة تتعامل مع المنطقة المحيطة ثم

---

[١] سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، الجزء ٥، مطابع الأهرام التجارية، ١٩٧١م، صـ ١٣٠

[٢] بسام محمد مصطفي، العلاقة بين الترميم والحفاظ علي المباني الأثرية والتنمية العمرانية لمحيطها – نحو منهج شمولي مستحدث، تطبيقا علي احد مباني قصبة رضوان و محيطه(منطقة الخيامية)، بحث دكتوراه غير منشور، قسم ترميم الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥م، صـ ٢٧٥

[٣] حسام محمد كامل ابوالفتوح، التجمعات السكنية بالمناطق ذات القيمة الحضرية مع ذكر خاص للقاهرة الفاطمية ، مدخل للصيانة والمحافظة والتحكم في العمران، بحث ماجستير غير منشورة، قسم الهندسة المعمارية، كلية الهندسة، جامعة القاهرة، ١٩٩٠م.

[٤] لبني عبد العزيز احمد مصطفي، الارتقاء بالنطاقات التراثية ذات القيمة توثيق و تقييم لتجارب الحفاظ في القاهرة التاريخية، بحث ماجستير غير منشورة، قسم الهندسة المعمارية ، كلية الهندسة، جامعة القاهرة ، ٢٠٠١م، صـ٢٦٦، صـ ٢٦٧

مشاريع كبيرة تضم عملية تنمية المنطقة بشكل كلي وفي النهاية تكمل كل هذه المشاريع بعضها البعض وبالتالي نضمن استدامتها (سلمى محمد، ٢٠٠٩م)[٥].

لذا ترتكز الدراسة البحثية على العديد من العناصر والفرضيات الرئيسية، التي تتمثل في أن المبنى الأثري وبيئته العمرانية وحدة عضوية واحدة يجب أن يتم التعامل معها من هذا المنظور عند التفكير في ترميمه أو صيانته، حيث تتمثل منهجية البحث في الآتي:

تحديد القيم المختلفة لحالة الدراسة وكذلك رصد مظاهر التلف المختلفة التي يعاني منها الأثر، وكذلك إجراء فحوص وتحاليل واختبارات بالأجهزة العلمية المختلفة لعينات الحجر الجيري المستخدم بالجامع للتعرف على الخواص الكيميائية والفيزيائية والميكانيكية لمواد البناء المستخدمة وما طرأ عليها من تغيرات نتيجة لتأثير عوامل التلف المختلفة عليها، بهدف الوصول لاقتراحات ملائمة للتدخل والحفاظ على الجامع بالإضافة إلى اقتراحات الصيانة الوقائية .

٢- تحديد القيم [٦] المختلفة لجامع المحمودية :

(٢-١) القيمة التاريخية و الأثرية:

أمر بتشييد هذا الجامع الوالي العثماني محمود باشا أحد وزراء الدولة العثمانية - الذي أرسله السلطان سليمان القانوني ليتولي إمارة مصر عام ٩٧٣هـ / ١٥٦٦م - سنة ٩٧٥هـ / ١٥٦٧م بالجهة الشرقية من ميدان صلاح الدين بالقلعة لكي يخلد اسمه و ذكراه وأقام بالواجهة الجنوبية الشرقية تربة لكي يدفن بها، ومن خلال الصور التي عثرنا عليها بكراسات لجنة حفظ الآثار العربية تعرفنا على الفترات التاريخية التي مر بها الجامع والتغييرات التي طرأت عليه وعلى محيطه ومن هذه الصور صورة ترجع إلى أواخر القرن الثامن عشر تبين الجامع مع المباني المجاورة له والتي بقيت محتفظة بشكلها إلى أواسط القرن التاسع عشر ومن هذه المباني السبيل الذي كان يقع على يسار الداخل إلى الجامع وعلى يمين الداخل توجد حجرة خادم الجامع وبين هذين البنائين جدار به باب يؤدي إلى داخل الجامع، وهذه المباني أزيلت جميعها سنة

---

[٥] سلمي محمد يسري، إعادة توظيف المباني ذات القيمة التراثية في إطار التنمية العمرانية للمناطق التاريخية تطبيقاً علي منطقة باب الشعرية، بحث ماجستير غير منشورة، قسم الهندسة المعمارية، كلية الهندسة، جامعة القاهرة، ٢٠٠٩م، صـ ١٧٧

[٦] القيمة في مفهومها تعبر عن مدى استحقاق الشئ ومكانته مثلما في أغلب المباني المعمارية والنطاقات العمرانية ذات القيمة والتي تمثل معني رمزي هام لا يقدر بتقدير مادي لكونها تشتمل على واحد أو أكثر من محددات القيمة والتي تميز كلاً منها عن الآخر وتعطيه أهمية خاصة تكفي لاعتباره أثراً واجب الحفاظ عليه وحمايته ، وهي عبارة عن معايير نسبية تساعد في الحكم على ماهية الأشياء، والقيمة التي نتحدث عنها هنا وتخص موضوع دراستنا هي القيمة الموضوعية (المعنوية – النفعية) وليست القيمة المطلقة، انظر : لبني عبد العزيز احمد مصطفي، المرجع السابق، صـ ١٥

١٨٨١م وأقيم مكانها سلم له درابزين ينتهي بصدفة كذلك استعيض عن الحائط العلوي الدائر بالسطح بشرفات رديئة الشكل[٧] مازالت موجودة إلى وقتنا هذا.

خلصت الدراسة إلى أن جامع المحمودية ([٨]) يحتوى على قيمة تاريخية وأثرية عالية تتمثل في عمره الذي يزيد على أكثر من ٤٠٠ عام حيث أنشئ عام ٩٧٥هـ / ١٥٦٧م، كما تظهر قيمته الأثرية في وجود النقوش والكتابات على الأفاريز المحيطة بسقفه الخشبي التي وجد عليها تاريخ منشئه وتاريخ البدء في بنائه.

(٢-٢) القيمة المعمارية – الجمالية :

يتبع جامع المحمودية طراز معماري فريد من نوعه يتميز بالندرة والتفرد مقارنة بالمساجد العثمانية التي بنيت في تلك الفترة فهو يتكون من مربع طول ضلعه ١٩,٧٥ م ويتكون من إيوانين فقط يفصل بينهم درقاعة تمتد من الشمال إلى الجنوب بحيث تصل إلى ما بين بابي المسجد، ويتوسط المسجد مربع اصغر من مربع المسجد يحدده أربعة أعمدة كبيرة من الجرانيت الوردي يعلوها أربعة عقود كبيرة فوقها منور مرتكز على كوابيل حجرية تحصر فيما بينها عوارض خشبية ويتكون السقف من براطيم خشبية مزخرفة برسوم زيتية متعددة الألوان ومذهبة، أما المسجد من الخارج فله أربعة واجهات.

وتكمن قيمته المعمارية في طرازه الفريد من نوعه، حيث تأثر بطراز مسجد ومدرسة السلطان حسن في الآتي: وجود بروز مربع الشكل معقود عليه القبة الضريحية بالواجهة الجنوبية الشرقية لذا نجد أن هذه الواجهة تنقسم إلى خمس واجهات صغيرة على غرار القبة الضريحية بمدرسة السلطان حسن، كذلك نجد أن المئذنة تبدأ بقاعدة من الأرض ولها بروز عن جدار الجامع يأخذ شكل شبه دائري يشبه مئذنتي جامع السلطان حسن، كذلك نفذ المدخل على غرار مدخل جامع قانيباي الرماح الذي يقع خلفه في وجود السلم المؤدي للباب والبسطة الرخامية وهو عبارة عن دخله غائرة بها مقرنص بمقرنصات مقعرة ذات دلايات من أربعة حطات متأثرًا في ذلك بمقرنصات مدخل جامع السلطان حسن، ونظراً للفترات التاريخية التي مرت بالمبنى وعوامل التلف المختلفة التي طرأت على البيئة المحيطة فقد تأثرت القيم المختلفة للجامع، حيث تأثرت القيمة المعمارية للجامع نتيجة الخلل الذي حدث في تخطيطه نظراً لفقدان السبيل الذي كان قائم بجوار الواجهة الجنوبية الغربية، كذلك

---

[٧] مكس هرتس بك، ذيل الكراسة الثالثة والعشرون، جامع المحمودية، كراسات لجنة حفظ الآثار العربية،المجموعة الثالثة والعشرون من محاضر جلسات اللجنة وتقارير قسمها الفني عن سنة ١٩٠٦افرنجية ، المطبعة الأميرية بالقاهرة ، ١٩١٥م، صـ ١١٦، صـ ١١٧

([٨]) أمر بتشييد هذا الجامع الوالي العثماني محمود باشا أحد وزراء الدولة العثمانية الذي أرسله السلطان سليمان القانوني ليتولي إمارة مصر عام ٩٧٣هـ / ١٥٦٦م سنة ٩٧٥هـ / ١٥٦٧م بالجهة الشرقية من ميدان صلاح الدين بالقلعة لتخليد اسمه وذكراه وأقام بالواجهة الجنوبية الشرقية تربة لكي يدفن بها.

الشروخ والتصدعات الموجودة ببعض الواجهات وفقدان الكتل الحجرية للمئذنة أثر على القيمة المعمارية للجامع، أما القيمة الجمالية فقد تأثرت نتيجة لتأثير عوامل التلوث الجوي على الزخارف والنقوش والكتابات الموجودة بالجامع حيث أدت إلى طمسها وإخفائها، كذلك تأثرت القيمة الوظيفية للجامع بفقدان مبنى السبيل.

(٢-٣) القيم الدينية والوظيفية :

أنشأ محمود باشا مسجده هذا ليخلد ذكراه وليكن مسجداً للناس يصلوا به، ومن ثم كان من الضروري مراعاة ذلك في التصميم وفي سبيل تحقيق الوظيفة المنشأ من أجلها وهي صلاحيته لإقامة الصلوات الجامعة فإن المسجد يتكون من إيوانين يفصل بينهم درقاعة تمتد من الشمال إلي الجنوب بحيث تصل إلي ما بين بابي المسجد منها إيوان موجه نحو القبلة وبه محراب ومنبر لإقامة الخطبة ولقراءة المصحف والإيوان الثاني يوجد في الجهة الشمالية الغربية وبه دكة المبلغ، ويتوسط المسجد مربع اصغر من مربع المسجد يحدده أربعة أعمدة كبيرة من الجرانيت الوردي يعلوها أربعة عقود كبيرة فوقها منور مرتكز على كوابيل حجرية وذلك للإضاة والتهوية، كذلك اشتمل المسجد على مئذنة تقع في الواجهة الجنوبية الغربية تأكيداً لصلاحية المدرسة لوظيفة الصلاة كما كان شائع في معظم المساجد بمصر بالإضافة إلى السبيل الذي كان يستخدم لشرب المياه ومكانه كان بجوار الواجهة الشمالية الغربية ولكنه اندثر.

٣- الفحوص والتحاليل والاختبارات :

(٣-١) الفحوص :

تهدف هذه الطريقة إلى تحديد الشكل المورفولوجي للعينة المراد فحصها والتعرف على التغيرات التي طرأت عليها من تأثير عوامل التلف عليها، حيث تم فحص ٤ عينات مأخوذة من جامع المحمودية من الواجهة الجنوبية الغربية والشمالية الغربية والواجهة الجنوبية الشرقية والواجهة الشمالية الشرقية بجهاز الميكروسكوب المستقطب وجهاز الميكروسكوب الإليكتروني الماسح .

(٣-١-١) فحص العينات بجهاز الميكروسكوب المستقطب :

تبين من خلال الفحص البتروجرافي لعينات الحجر الجيري أنه يتكون من معدن الكالسيت بشكل أساسي ومعدن الدولومايت والكوارتز كمعادن ثانوية وأكاسيد الحديد ومعادن الطين كشوائب، ويظهر الحجر الجيري تحت الميكروسكوب بنطاقات كبيرة من بلورات الكالسيت وتظهر الفراغات البينية لبلورات الكالسيت ممتلئة بنسيج دقيق موزاييكي من بلورات الكالسيت بالإضافة إلى وجود بلورات مفككة من الكوارتز إلى جانب أنواع مختلفة من الحفريات مثل حفرية النيموليت وحفرية الفورامينيفرا وبعض الحفريات الدقيقة، حيث تتشابه هذه الخصائص مع خصائص الحجر الجيري المأخوذ من محاجر منطقة حلوان مما يرجح أن الحجر الجيري المستخدم بجامع المحمودية قد جلب من هذه المحاجر، ويظهر من خلال الفحص للعينات الممثلة للتلف وجود بلورات الكالسيت والكوارتز دقيقة التحبب ووجود أكاسيد الحديد المختلفة وأملاح

الجبس والتي سهلت من عملية التجوية ويظهر من خلال الفحص وجود فقد في نسيج الحجر وحدوث فجوات وشقوق وثقوب – والتي أدت إلى زيادة مسامية الحجر - نتجت عن تأثير عوامل التلف المختلفة (انظر الصور أرقام ١، ٢، ٣، ٤).

(٣-١-٢) فحص العينات بالميكروسكوب الاليكتروني الماسح :

من خلال الدراسة بالميكروسكوب الاليكتروني الماسح SEM لعينات الحجر الجيري الممثلة لأماكن مختلفة بالجامع تبين أنها تتكون من معدن الكالسيت بشكل أساسي بالإضافة لمعدن الكوارتز وأملاح الهاليت والجبس كشوائب، حيث يظهر من خلال الفحص وجود بلورات الكالسيت والكوارتز، ويتبين وجود تدهور وتآكل في البلورات المعدنية للحجر نتيجة الاجهادات التي أحدثتها تبلور وإعادة تبلور الأملاح داخل البلورات المعدنية لمادة الحجر وفقد في المادة الرابطة نتيجة لتأثير المياه الأرضية الملوثة وكذلك أظهرت الفحوص وجود بلورات من ملح الهاليت وملح الجبس، ويظهر من خلال الصور وجود تحول جزئي لبلورات الكالسيت إلى الجبس نتيجة لتفاعل غازات التلوث الجوي الصادرة من عوادم السيارات والصناعات القريبة من منطقة الدراسة مع كربونات الكالسيوم في وجود الرطوبة، يظهر كذلك في أماكن مختلفة من الصور وجود مستعمرات فطرية (انظر الصور أرقام ٥، ٦، ٧، ٨).

(٣-٢) التحاليل :

نستعرض فيما يلي الدراسة بجهاز تفلور الأشعة السينية XRF وجهاز حيود الأشعة السينية لعينات الحجر الجيري بواقع ٤ عينات مأخوذة من كل من الواجهة الجنوبية الغربية والشمالية الغربية والواجهة الجنوبية الشرقية والواجهة الشمالية الشرقية .

(٣-٢-١) تحليل العينات بجهاز تفلور الأشعة السينية : X-Ray Fluorescence

من خلال الدراسة بجهاز تفلور الأشعة السينية (XRF) لعينات الحجر الجيري الممثلة لأماكن مختلفة من جامع المحمودية تبين أنه يتكون من – بعد حساب متوسط نسبة كل عنصر بالنسبة لمجموع العينات – أكسيد الكالسيوم CaO بنسبة 72.75% كعنصر أساسي Major element ، وأكسيد الحديد الثلاثي Fe_2O_3 بنسبة 1.77%، وثاني أكسيد السليكون SiO_2 بنسبة % 13.11، وثالث أكسيد الكبريت SO_3 بنسبة 4.99% ، وأكسيد الصوديوم Na_2O بنسبة 3.45% ، وأكسيد الماغنسيوم MgO بنسبة % 1.38، وثالث أكسيد الألومنيوم Al_2O_3 بنسبة % 0.94

(٣-٢-٢) تحليل العينات بجهاز حيود الأشعة السينية: X-Ray Diffraction

من خلال الدراسة بجهاز حيود الأشعة السينية (XRD) لعينات الحجر الجيري الممثلة للواجهة الجنوبية الشرقية من جامع المحمودية تبين أنه يتكون من معدن الكالسيت $CaCO_3$ بنسبة % 90.26 كمكون أساسي، ومعدن الكوارتز SiO_2 بنسبة % 8.41، ومعدن الجبس بنسبة 13.44% ومعدن الهاليت NaCl بنسبة 14.40

%ومن هذه النسب نستنتج ارتفاع نسبة الأملاح بأحجار هذه الواجهة ، وبتحليل عينات الحجر الجيري الممثلة للواجهة الشمالية الغربية تبين أن متوسط نسبة معدن الكالسيت $CaCO_3$ بنسبة % **36** كمكون أساسي، ومعدن الجبس بنسبة % **30** ومعدن الهاليت NaCl بنسبة % **27** ومعدن الكوارتز SiO_2 بنسبة 7% حيث نستنتج من ارتفاع نسبة كبريتات الكالسيوم بهذه الواجهة أنها تأثرت بشكل كبير بغازات التلوث الجوي، وبتحليل عينات الحجر الجيري الممثلة للواجهة الشمالية الشرقية تبين أن متوسط نسبة معدن الكالسيت $CaCO_3$ بنسبة % **64** كمكون أساسي، ومعدن الجبس بنسبة % **30** ومعدن الهاليت NaCl بنسبة % **22** ومعدن الكوارتز SiO_2 بنسبة **15%**، وبتحليل عينات الحجر الجيري الممثلة للواجهة الجنوبية الغربية تبين أن متوسط نسبة معدن الكالسيت $CaCO_3$ بنسبة % **71** كمكون أساسي، ومعدن الدولومايت $Ca,Mg(CO_3)_2$ بنسبة % 15 ومعدن الهاليت NaCl بنسبة % 11 ومعدن الكوارتز SiO_2 بنسبة % **2** من نتائج التحاليل يتبين أن مادة البناء الأساسية – وهي الحجر الجيري - تعاني من ارتفاع نسبة الأملاح (الهاليت والجبس) والتي يعزي وجود الأولى إلى تأثير التربة الملوثة بالمياه الأرضية ووجود الثانية نتيجة لتأثير غازات التلوث الجوي النابعة من وسائل النقل والانتقال وكذلك الصناعات الموجودة بالمنطقة .

م	المركبات	المركبات التي تم التعرف عليها باستخدام جهازXRD و نسبة تركيزها في العينة					
	مكان العينة	Cal.	Hal.	Gyp.	Hem.	Qua.	Dol.
١	الواجهة الجنوبية الشرقية	63.73	14.40	13.44	-	8.41	-
٢	الواجهة الشمالية الغربية	36	27	30	-	7	-
٣	الواجهة الشمالية الشرقية	64	22	-	-	15	-
٤	الواجهة الجنوبية الغربية	71	11	-	-	2	15

جدول رقم (١) العناصر التي تم التعرف عليها باستخدام جهاز XRF ونسبة تركيزها
(الحجر الجيري – جامع المحمودية)

	المركبات مكان العينة	المركبات التي تم التعرف عليها باستخدام جهاز XRF و نسبة تركيزها في العينة					
		CaO	SiO_2	SO_3	Al_2O_3	Fe_2O_3	K_2O
١	الواجهة الجنوبية الشرقية	90.26	2.31	3.56	1.65	0.67	0.57
٢	الواجهة الشمالية الشرقية	84.92	11.38	-	0.89	1.13	-
٣	الواجهة الشمالية الغربية	54.15	25.88	10.13	-	1.85	0.71
٤	الواجهة الجنوبية الغربية	61.68	12.88	6.28	1.22	3.46	1.30

جدول رقم (٢) العناصر التي تم التعرف عليها باستخدام جهاز XRD ونسبة تركيزها
(الحجر الجيري – جامع المحمودية)

(٣-٣) قياس الخواص الفيزيائية والميكانيكية :

نستعرض فيما يلي اختبارات الخواص الفيزيائية والميكانيكية لعينات الحجر الجيري المأخوذة من جامع المحمودية بواقع ١٢ عينة لكل اختبار على حده مأخوذة من كلا من الواجهة الجنوبية الغربية والشمالية الغربية والواجهة الجنوبية الشرقية والواجهة الشمالية الشرقية.

(٣-٣-١) اختبارات الخواص الفيزيائية (الكثافة – المسامية – امتصاص الماء) :

من خلال اختبارات قياس الخواص الفيزيائية لعدد (١٢) عينة من الحجر الجيري بواقع (٣) عينات ممثلة لكل واجهة من واجهات الجامع الأربعة حيث بلغ متوسط كثافة عينات الحجر الجيري 2.13 جم/سم٣، وبلغ متوسط المسامية لعينات الحجر الجيري % 11.96، وبلغ **جدول رقم (٣) قيم متوسطات اختبارات الخواص الفيزيائية لعينات الحجر الجيري المأخوذة من جامع المحمودية** متوسط امتصاص الماء لعينات الحجر الجيري % 7.09 (انظر الجدول رقم (٣) الذي يبين قيم متوسطات نتائج الاختبار) .

(٣-٣-٢) اختبارات الخواص الميكانيكية (مقاومة الضغط – مقاومة الشد) :

من خلال اختبارات قياس الخواص الميكانيكية لعدد ١٢ عينة من الحجر الجيري بواقع ٣ عينات ممثلة لكل واجهة من واجهات الجامع الأربعة تبين أن متوسط قيم مقاومة تحمل الأحجار لاجهادات الضغط بلغ 178.75 كجم / سم٢، ومن خلال اختبارات قياس قوة تحمل الحجر لإجهادات الشد التي أجريت على العينات بلغ

م	نوع الاختبار / مكان العينة / الكود	اختبارات الخواص الفيزيائية		
		Density	Porosity	Water absorption
١	M1 الواجهة الجنوبية الشرقية	2.12	12.81	7.27
٢	M2 الواجهة الشمالية الشرقية	2.07	12.93	7.35
٣	M3 الواجهة الشمالية الغربية	2.25	10.40	6.78
٤	M4 الواجهة الجنوبية الغربية	2.08	11.8	6.97

متوسط اجهادات الشد 68.25 كجم / سم٢(انظر الجدول رقم (٤) الذي يبين قيم

م	نوع الاختبار / مكان العينة / الكود	اختبارات الخواص الميكانيكية	
		Compressive Strength	Tensile strength
١	M1 الواجهة الجنوبية الشرقية	174	69
٢	M2 الواجهة الشمالية الشرقية	167	65
٣	M3 الواجهة الشمالية الغربية	178	68
٤	M4 الواجهة الجنوبية الغربية	196	71

متوسطات نتائج الاختبار) .

جدول رقم (٤) قيم متوسطات اختبارات الخواص الميكانيكية لعينات الحجر الجيري المأخوذة من جامع المحمودية

(٣-٤) رصد ميول مئذنة الجامع:

تم رصد ميول مئذنة الجامع من خلال جهاز Geographic Positioning System (GPS) ماركة GARMIN حيث تم رصد المئذنة على ٦ مستويات مختلفة من خلال الجدول الآتي :

جامع المحمودية		
النقطة	محصلة الميل	الاتجاه
الأولي	5.4cm	00° 1' 53.98 " جنوب - غرب
الثانية	7.2cm	30° 1' 53.43 " جنوب - شرق
الثالثة	3.2cm	30° 1' 53.46 " جنوب - شرق
الرابعة	3.7cm	30° 1' 53.51 " شمال - شرق
الخامسة	4.2cm	30° 1' 53.57 " شمال - شرق
السادسة	3.8cm	30° 1' 54.51 " شمال - غرب

جدول رقم (٥) رصد اتزان مئذنة جامع المحمودية عن طريق رصد الإحداثيات باستخدام جهاز GPS

٤- رصد وتوثيق مظاهر وعوامل التلف المختلفة لحالة الدراسة:

(٤-١) رصد مظاهر وعوامل التلف المختلفة :

من خلال الزيارات الميدانية المتكررة لجامع المحمودية تم رصد العديد من مظاهر التلف المختلفة والتي تنوعت ما بين مظاهر التلف الإنشائية والمعمارية والحضرية والدقيقة، والتي تتمثل في مظاهر التلف الآتية (انظر الصور أرقام ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥):

(٤-١-١) تراكم الأتربة بجوار الواجهات الخارجية للجامع، والذي أدى إلى زيادة محتوى الرطوبة بالأحجار الملاصقة لها .

(٤-١-٢) تزهر الأملاح في صورة قشور صلبة على سطح الأحجار حيث تأكد من خلال التحاليل والفحوص التي أجريت على عينات الحجر الجيري المأخوذة من الجامع أنه يحتوي على أملاح الهاليت (NaCl) الناتجة من التربة الملوثة بالمياه الأرضية وأملاح كبريتات الكالسيوم الناتجة عن تفاعل غازات التلوث الجوي مع كربونات الكالسيوم المكون الأساسي للحجر الجيري في وجود الرطوبة (راجع الفحوص والتحاليل) .

(٤-١-٣) تآكل الأجزاء السفلية للأعمدة الجرانيتية الحامل
ة للشخشيخة الموجودة بوسط الجامع نتيجة تأثير المياه الأرضية، حيث تتسبب المياه في إذابة الأملاح - سواء الموجودة بالتربة أو الموجودة بمادة الحجر - وإعادة

تبلورها داخل مسام الأحجار مما يؤدي إلى حدوث ضغوط كبيرة على جدران المسام من الداخل حيث ينتج عنها حدوث شروخ وتشققات دقيقة في البنية الداخلية للحجر قد تؤدي في النهاية إلى تساقط بعض أجزاء من الحجر نتيجة لزيادة الضغط الناتج من الأملاح عن القوى الداخلية للحجر[٩] .

(٤-١-٤) طمس القيم الجمالية للزخارف الموجودة بسقف الجامع وتقشر الألوان وحدوث تلف بالأخشاب .

(٤-١-٥) حدوث تآكل وتدهور بالأحجار السفلية لواجهات الجامع من الداخل والخارج، نتيجة التغير المستمر في درجات الحرارة سواء أكان يوميا أو موسميا والذي أدى إلى حدوث ميكانيكية تلف معقدة أثرت بالسلب على مواد البناء، ومن المعروف أن الصخور تتكون من معادن غير متجانسة في التركيب المعدني وتتكون من معادن ذات معاملات مختلفة في التمدد الحراري، هذا التمدد يتغير اعتمادا على شكل البلورة والذي تكون أثناء التكوين المعدني للصخر، وينتج عن ظاهرة التمدد الحراري حدوث شقوق وشروخ دقيقة في الحجر[١٠].

(٤-١-٦) حدوث ميول بمئذنة الجامع وتدهور وفقد بالأحجار بالجزء السفلي بها نتيجة لتأثير عوامل التلف الإنشائية .

(٤-١-٧) انفصال سقف الجامع عن الجدران وحدوث ميول به نتيجة لتأثير عوامل التلف الإنشائية خاصة الزلازل (حيث تأثر الجامع بزلزال عام ١٩٩٢م)، وكذلك حدوث انفصال بالبلاط المغطي للسقف الخشبي من أعلى .

(٤-١-٨) حدوث تآكل وفقد بالعناصر المعمارية الزخرفية للجامع (الشرافات والمقرنصات) نتيجة لأسباب خاصة بعملية الإنشاء، حيث تتميز هذه العناصر برقتها لذا لم تقاوم تأثيرات عوامل التلف المختلفة .

(٤-١-٩) وجود شروخ عميقة في بعض الجدران السميكة ووجود انفصال غير متسع عند مناطق اتصال الجدران مع بعضها البعض أو الجدران مع الأسقف، نتيجة لتأثير عوامل التلف الإنشائية المختلفة مثل التربة والزلازل (خاصة زلزال عام ١٩٩٢م) .

(٤-١-١٠) انفصال الجدران عن بعضها عند الأركان وانفصال الجدران عن الأسقف نتيجة حدوث هبوط في التربة التي أقيم فوقها المبنى الأثري (موضوع البحث) .

---

(9) Honeyborne, D. B., Weathering and decay masonry in " conservation of building and decorative stone ", vol 2, Second edition, London, 1998, P 153

(10) Rovnanikova ,P., environmental pollution effects on other building material ,in, environmental deterioration of materials , Moncmanova,A., Southampton , Boston, 2007, P .234

(٤-١-١١)حدوث شروخ مختلفة الأشكال – سواء كانت شروخ رأسية أو أفقية أو مائلة - والأحجام التي تنتشر في مختلف العناصر المعمارية بالمبني الأثري (موضوع البحث)

(٤-١-١٢) حدوث شروخ رأسية عميقة في كتل أحجار الأعتاب والصنج بنوافذ الجامع.

(٤-١-١٣) حدوث انزلاق وشروخ في الكتل الحجرية وحدوث انبعاج Buckling في الواجهة الجنوبية الشرقية للضريح .

(٤-١-١٤) وجود طبقة من القشور السوداء على أسطح أحجار الواجهات الخارجية للجامع، حيث تبين من خلال التحاليل أن طبقة Black crust تحتوي على مركب الجبس والذي نتج لتفاعل حمض الكبريتيك – الناتج من تفاعل غازات التلوث الجوي مع الرطوبة - مع كربونات الكالسيوم المكون الأساسي للحجر الجيري وتعمل على تحوله إلى كبريتات كالسيوم [١١]، حيث يتسبب غاز ثاني اكسيد الكبريت في تكوين رواسب معتمه وقشور سوداء من كبريتات الكالسيوم على أسطح المباني الأثرية مما يؤدي إلى تشويه منظرها ويعمل على إتلافها [١٢]، وتتوقف شدة التلف التي تتسب فيها طبقة Black crust على سمك الطبقة وشدة تلوث الهواء وعوامل المناخ الأخرى ونوع الحجر[١٣]، وتتكون هذه الطبقات غالبا من أكاسيد الحديد والكبريتات والسناج والأتربة والمعادن السيليكاتية ونسب ضئيلة من المعادن الأخرى مثل الجبس والمواد العضوية وتتراكم على سطح مواد البناء الأثرية ومع مرور الزمن وفي ظل وجود مصادر الرطوبة المختلفة من أمطار وبخار ماء ومياه أرضية تحدث تفاعلات بين هذه المكونات وبين مادة البناء الأثرية ينتج عنها تكون طبقة من القشور السوداء على سطح الحجر تعرف بالباتينا ومع مرور الوقت يصبح سطح الحجر أسفل هذه الطبقات غير متماسك ومفكك بسبب التفاعلات الناتجة عن دورات الرطوبة والجفاف[١٤] .

---

(11) Akos Torok, Black crusts on travertine: factors controlling development and stability, Environ Geol, 56:583–594, Springer-Verlag and stability, Published online: 7 April 2008, P.590.

(12) Fassina, V., ., Atmospheric pollutants responsible for stone decay. Wet and dry surface deposition of air pollutants on stone and the Formation of black scabs. In: Weathering and air pollution. 1st course Community of Mediterranean Universities University School of Monument Conservation, Bari, 1991, pp.67-86

(13) Montana, G., and Randazzo, L. ,The growth of " black crusts " on calcareous building stones in Palermo (Sicily) a first appraisal of anthropogenic and natural sulphur sources , Environ Geol. 56: 367 – 380 , Published online 18 January 2008 , Springer – Verlag 2008 , P.378.

(١٤) أيمن حسن أحمد حجاب، دراسة لبعض مظاهر التلوث الجوي المتمثلة في الطبقات السوداء السطحية (الطبقات الرقيقة السوداء – القشرة الصلبة السوداء) علي بعض واجهات المباني الأثرية

(٤-١-١٥) حدوث صدأ وتلف بالوحدات النحاسية الموجودة بالجامع نتيجة لتأثير عوامل التلف المختلفة المتمثلة في تأثير الرطوبة والتباين والتردد بين درجات الحرارة والرطوبة النسبية وتأثير غازات التلوث الجوي .

(٤-١-١٦) حدوث تلف وتدهور بالعناصر الخشبية والمعدنية والجصية المستخدمة بالمبنى الأثري (موضوع البحث) متمثلة في تآكل وفقد أجزاء منها وتراكم الأتربة والاتساخات عليها

(٤-١-١٧) حدوث تعديات على المبنى الأثري (موضوع البحث) متمثل في الأنشطة (الحرفية والتجارية والصناعية) وزيادة الإشغالات بمحيط المنطقة، حيث تحتوي البيئة المحيطة بمنطقة الدراسة على بعض المراكز والأنشطة الحرفية والتجارية التراثية والتي تتكون من عدة مباني للورش المختلفة سواء الصناعية أو الحرفية، كما تنتشر بالمنطقة بعض محال النجارة والسباكة والحدادة .

(٤-١-١٨) وجود شوارع محورية رئيسية بمنطقة الدراسة – مثل شارع محمد علي – عمل على زيادة حركة النقل والانتقال بالشوارع المحيطة بمنطقة الدراسة حيث ينتج عنها حدوث اهتزازات تسببت في خلخلة التربة المقام عليها المبنى الأثري (موضوع البحث) مما أدى إلى حدوث شروخ وتشققات بجدرانه، فضلا عن الاختناقات المرورية لعدم ملائمة النمط العمراني التاريخي بالمنطقة لوسائل المرور الحديثة والتي تعمل على عدم الإحساس بالكتلة والفراغ بالمنطقة فضلاً عن انتشار الملوثات البيئية الناتجة عن عوادم السيارات والقمامة وتسرب المياه من شبكات مياه الشرب والصرف الصحي نتيجة لتهالكها .

- حدوث تلوث بصري نتيجة إنشاء مساكن جديدة - ذات قيم جمالية ومعمارية منخفضة – تحتوي علي تصميمات معمارية وإنشائية ذات نمط مغاير لطبيعة تصميمات المباني الأثرية [١٥].

(٤-١-١٩) حدوث تلوث بصري ناتج عن الإشغالات المتمثلة في احتلال الباعة الجائلين لأرصفة الشوارع لعرض بضاعتهم كذلك قيام أصحاب المحلات التجارية بالتعدي على الشارع بعرض بضاعتهم أمام أبواب المحلات على الأرصفة وأحيانا تمتد إلى الطرق مما يعوق حركة المشاة، فضلا عن انتشار القمامة والمخلفات والأكشاك التي تحتل معظم الشوارع المؤدية لمنطقة الدراسة .

(٤-٢) توثيق مظاهر التلف الموجودة بالجامع :

تم عمل مساقط رأسية حيث تم تسجيل وتوثيق مظاهر التلف الموجودة بالمبنى الأثري (موضوع البحث) يبين بها مواقع أماكن التلف وأنواعها وكذلك تحديد وحصر

الإسلامية في مدينة القاهرة القديمة – المشكلة و الحلول المقترحة، رسالة دكتوراه، قسم ترميم الآثار، كلية الآثار ، جامعة القاهرة، ٢٠١١م ، صـ ٨١، صـ ٨٥.

[١٥] أحمد عوض، المنشآت الحديثة وأثرها على آثار مدينة القاهرة، المجلة العلمية لكلية الآداب، جامعة المنيا، الجزء الثاني من العدد الحادي والثلاثون، ١٩٩٩م، صـ ٥٧٧، صـ ٥٨٠.

حجم المناطق التالفة، حيث استخدمت رموز خاصة بكل مظهر من مظاهر التلف الموجودة مع مراعاة توحيد هذه الرموز على كافة الرسومات (انظر أشكال رقم ٥، ٦، ٧، ٨).

٥- اقتراحات التدخل والحفاظ على جامع المحمودية :

قبل البدء في أعمال التدخل كان لابد من تبني فلسفة موحدة لترميم وعلاج العناصر المختلفة التي حدث بها خلل بحالة الدراسة، حيث تتمثل أهم أركان تلك الفلسفة في ضمان الاتزان الإنشائي للجامع مع مراعاة عدم الإخلال بأصالة وقيم المبنى التاريخية والأثرية والمعمارية، والركن الثاني من هذه الفلسفة هو التدخل بأقل حد ممكن والركن الثالث هو إعادة التأهيل للمبني ليؤدي وظيفته على أكمل وجه .

بعد رصد وتوثيق مظاهر التلف الموجودة بجامع المحمودية والوقوف على الوضع الراهن للجامع من خلال مرحلة الدراسة المستفيضة التي تمت ومعرفة مسببات التلف، نأتي إلي مرحلة التنفيذ واقتراحات التدخل والتي تتنوع ما بين الترميم الإنشائي والمعماري والدقيق طبقا لحالة الدراسة .

(٥-١) الترميم الإنشائي :

وهو التدعيم الموجه نحو تقوية العناصر الإنشائية للمبنى الأثري أسفل منسوب سطح الأرض ويشتمل على تدعيم التربة القائم عليها الجامع وتدعيم الأساسات المسئولة عن نقل أحمال المبني سواء كانت أحمال حية أو ميتة بطريقة آمنة إلى التربة .

(٥-١-١) تدعيم البنية التحتية (التربة والأساسات) :

تأتي عملية تدعيم التربة – والتي تعرضت لتأثيرات المياه الأرضية مما تسبب في ضعفها وتفكك حبيباتها وعدم قدرتها علي تحمل الإجهادات الواقعة عليها - بعد تخفيض منسوب المياه الأرضية ومنع وصولها إلى المبنى الأثري، وبالنسبة لحالة جامع المحمودية يفضل استخدام الخوازيق الإبرية ([١٦]) في تدعيم أساساته وفي تدعيم تربة التأسيس أسفل الأساسات، نظراً لأن هذه التقنية لا تحتاج إلى عملية الفك وإعادة

---

[١٦] سميت بالخوازيق الإبرية نظرا لصغر قطرها الذي يتراوح ما بين ١٠ سم إلى ٢٥ سم ، وأول استخدام للخوازيق الإبرية في مصر كان عام ١٩٩١م في مسجد الغوري ، و استخدمت حتى عام ٢٠٠٠م في تدعيم أساسات ٢١ أثراً منها ١١ أثراً في مدينة القاهرة (الجامع الأزهر وزاوية عبد الرحمن كتخدا و مسجد الكخيا و المتحف القبطي و جامع البنات و حصن بابليون) ، و مئذنة الجامع العمري بإسنا ، و من أنواع الخوازيق المستخدمة في تدعيم أساسات المباني الأثرية ، خوازيق إبرية ذات ضغط منخفض Low pressure micro pile و يتراوح ضغط الحقن بهذه الخوازيق من ٢ إلي ٥ بار، وخوازيق إبرية ذات ضغط عالي High pressure micro pile و يتراوح ضغط الحقن في هذا النوع من ١٠ إلي ٢٠ بار .

(١٦) السيد عبدالفتاح القصبي، التدعيم والتربيط والخوازيق الإبرية أهم أسس الصيانة الوقائية للمباني الأثرية، دورة الصيانة الوقائية للمباني و المقابر الأثرية، إدارة التدريب والتنمية البشرية، مشروع القاهرة التاريخية ، ٢٠١١م.

البناء مرة أخرى وما يترتب على ذلك من أضرار قد تلحق بالأثر وكذلك مناسبة تلك التقنية لسمك الحوائط بالجامع حيث تعتمد هذه الخوازيق على التسليح لنقل الأحمال الواقعة على الأساسات إلي طبقات التربة الصلبة أسفل طبقات الردم والطبقات الضعيفة عن طريق الاحتكاك بين جسم الخازوق والتربة المحيطة به، وتنفذ الخوازيق الإبرية بمعدات صغيرة تمكن من استخدامها داخل المساحات الضيقة داخل المباني حيث يتم الحفر وتنزيل حديد التسليح ثم الحقن تحت ضغط منخفض أو بضغط عالي.

ويراعي عند استخدام الخوازيق الإبرية أن تتحمل النصيب الأكبر من جميع الأحمال الواقعة على المبني – إلا أن التحميل الواقع من سلوك الحوائط على الخوازيق الإبرية هي عبارة عن أحمال افتراضية، خاصة إذا كان سمك الحوائط يزيد عن ٢م فإن أحمال هذه الحوائط لا يقع بالكامل على الخوازيق الإبرية المستخدمة حيث يتم حفر عمق لا يزيد عن ٢٥سم داخل الحائط لوضع الميد الممتدة فوق هامات الخوازيق لتحميل الجدار عليها [١٧] - كما يراعي ألا يزيد الإجهاد في قطاع الخازوق عن الحد المسموح به للخرسانة المصنوع منها الخازوق مع مراعاة الاحتياطات اللازمة لحماية الخوازيق من تأثير المياه الأرضية وما يوجد بها من أملاح أو أحماض أو أي عوامل قد تضر بمادة الخازوق، ، كما يراعى أن يكون طول الخازوق المستخدم أكبر من عمق تربة الردم المؤسس عليها الجامع (موضوع البحث) حتى يتم الوصول لطبقات التربة الصلبة التي سينتقل إليها الحمل الواقع على الخازوق، وتنفذ الخوازيق الإبرية بأقطار صغيرة من ١٠ – ٢٥ سم وبأحمال تشغيل من ١٥ – ٦٠ طن وتنفذ على منسوب واحد أو علي منسوبين مختلفين [١٨].

---

[١٦] السيد عبدالفتاح القصبي، التدعيم والتربيط والخوازيق الإبرية أهم أسس الصيانة الوقائية للمباني الأثرية، دورة الصيانة الوقائية للمباني و المقابر الأثرية، إدارة التدريب والتنمية البشرية، مشروع القاهرة التاريخية ، ٢٠١١م.

[١٧] أسامر زكريا أحمد، التقنيات المعاصرة في ترميم المباني الأثرية، دراسة تطبيقية علي المباني الأثرية الإسلامية في مصر، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم العمارة، كلية الهندسة، جامعة القاهرة ، ٢٠٠٥م ، صـ ١٠٩

تقنية التدعيم باستخدام الخوازيق الإبرية [١٩]:

في حالة الخوازيق ذات الضغط المنخفض :

- يتم الحفر على مراحل بحيث تمثل كل مرحلة واحد متر من طول ماسورة الحفر حتى نصل إلى العمق (منسوب التأسيس) مع استعمال مادة bentonite slurry بنسبة ٥% لمنع جوانب الحفر من الانهيار والعمل على تبريد ماكينة الحفر، بعد انتهاء الحفر حتى الطول المطلوب يتم إخراج مواسير الحفر.
- يتم إنزال حديد التسليح وهو عبارة عن مواسير من الحديد الصلب يتراوح طولها من ١م إلى ١,٥م وقطرها ٨ سم ويتم تركيبها مع بعض بواسطة قلاووظ بكامل طول الخازوق .
- يتم حقن الخازوق تحت ضغط (٢ – ٤ بار) بمونة الاسمنت والماء بنسبة ١ : ٢ بحيث يتم الحقن من أسفل إلى أعلى حتى يتم ملء قطاع الخازوق بكامل طوله داخل وخارج ماسورة التسليح التي يقل قطرها عن قطر الحفرة بمقدار ٦ سم .

في حالة الخوازيق ذات الضغط العالي :

- يتم الحفر على مراحل كما سبق ثم يتم إنزال ماسورة التسليح بالقطر المطلوب وسمك حوالي ٨ سم بحيث تكون مغلقه من أسفل على أن يحتوي الجزء السفلي من ماسورة التسليح– بداية من منسوب التأسيس وبارتفاع ١٠م (Bond length) – على مجموعة من الثقوب (Tube manchet) الخاصة بالحقن بحيث توجد ٤ ثقوب كل ٥٠ سم .
- يتم إنزال الـ Backer (عبارة عن ماسورة متصلة بأسفل بجزء مطاطي قابل للانتفاخ) حتى منسوب أعلي قليلاً من منسوب أول manchet من أسفل .
- يتم ضغط مادة Bentonite slurry داخل الجزء المطاطي مما يؤدي لزيادة حجمه وليمنع خروج مونة الاسمنت لأعلى الـ Backer .
- يتم ضخ مونة من الاسمنت والرمل بنسبة ١:١ والتي تخرج من الـ manchet لتملأ خارج ماسورة التسليح بكامل طول الخازوق بطبقة من المونة تسمى Aannural ثم تترك لمدة ٤٨ ساعة لكي تشك .

---

[١٨] انظر كلا من : أنور فؤاد سالمان ، توظيف منهجية التشكيل للعناصر المعمارية والفنية الحجرية كجزء من منهجية الترميم المعماري والدقيق في المباني الأثرية، رسالة دكتوراه، قسم ترميم الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة ، ٢٠٠٧م، صـ ١٦٨، صـ ١٦٩، أسامر زكريا أحمد، المرجع السابق ، ٢٠٠٥م، صـ١١١.

Paviani, A., Development in jet-grouting techniques, in: The arab contractors " Training institute on protection and restoration of Islamic monuments, May 1993, P. 383

- يتم إنزال الـ Backer حتى منسوب أعلى قليلاً من منسوب نهاية أسفل الماسورة ثم يتم ضخ البنتونيت Bentonite تحت ضغط (٢ – ٤ بار) لضمان انتفاخ الجزء المطاطي وعدم خروج الاسمنت لأعلى .
- يتم ضخ ٣٠ لتر من مونة الاسمنت والماء بنسبة ١ :٢ تحت ضغط تدريجي يصل إلى ٢٠ بار فيقوم بتحطيم طبقة الـ Aannural ويندفع ليملأ فراغات التربة .
- يتم تخفيض ضغط Bentonite في الجزء المطاطي ثم يتم رفع الـ Backer في منسوب أعلى قليلاً من منسوب الـ manchet التالي من أسفل، ويتم ضخ الـ Bentonite كما سبق ثم يتم ضخ مونة الاسمنت والماء بعد ذلك وتكرر هذه العملية حتى نصل إلى نهاية الـ Bond length الموجود به الثقوب .

(٥-٢) الترميم المعماري :

وهو الترميم الموجه نحو العناصر المعمارية للمنشأ، كصلب وتدعيم الأعتاب والجدران وترميم الشروخ الموجودة بالحوائط بحقنها وتربيطها .....الخ .

(٥-٢-١) تربيط الجدران بطريقة الأربطة المعدنية المغلفة Anchors System :

١ وتعتمد هذه الطريقة– التي تعرف بطريقة Sintec Harck (نسبة إلى اسم الشركة الانجليزية المنتج) لتربيط الشروخ - على ربط الشروخ الموجودة بحوائط الجامع باستخدام قطاعات حديدية معالجة بأحد المواد المانعة للصدأ مع الحقن باستخدام مادة أسمنت جراوت Cement Grout وإضافات أخرى، تعتبر هذه الطريقة من أفضل الطرق التي أثبتت نجاحها في عملية تربيط الجدران على مستوى العالم وأهم ما يتميز به الوضع الإنشائي للحوائط المعالجة بهذا النظام أنها تعمل على تربيط الشروخ مع المحافظة على وضع الشرخ أو وضع ميل الحائط ، وتستخدم في هذه التقنية قضبان من الصلب المقاوم للصدأ والمغلف بغلاف من البولي أستر في تربيط الجدران بأسلوب غير ظاهر للعين وكذلك ربط الحوائط بالأسقف وتدعيم العقود.

ومن مبررات استخدامها :

- أنها تستخدم في تزرير الشروخ وتربيط الحوائط بشكل غير ظاهر للعين بعكس الطرق التقليدية .
- عدم الحاجة إلى فك وإعادة تركيب الجزء المراد تدعيمه - بعكس الدبل الخشبية – مما لا يترتب عليه إهدار نسبة كبيرة من الأحجار المستخدمة بالجامع .
- استخدامها لا يضيف أي اجهادات إلى العنصر المدعم .
- تعمل على تقوية المبني بشكل عام وزيادة صلابته ومقاومته لتأثيرات الزلازل .
- تقليل احتمال حدوث الانهيارات الجزئية بدرجة كبيرة .
- تجنب الانهيار المفاجئ للمبني الأثري المدعم أو أجزاء منه .
- منع حدوث الالتواء بعناصر المبني المدعم به أو تثبيته وتقليل حدوث الشروخ .
- يعمل التربيط الأفقي على منع حدوث شروخ رأسية بالأثر .

- توفر مقاومة عالية للقص المتولد عند حدوث زلزال نتيجة تكوين مساحة سطحية كبيرة من الرباط وجوانبه المنتفخة بمونة الحقن والمتشابكة مع جوانب العنصر المحيطة .

الإجراءات المتبعة في تنفيذ هذه الطريقة [٢٠] :

- يتم عمل دراسة إنشائية دقيقة للاماكن والمناطق الضعيفة يتم من خلالها تحديد أماكن التربيط.
- يتم ثقب الحائط المراد تربيطه طبقاً للقطر والطول المطلوب حسب التصميم باستخدام ماكينة تخريم خاصة لا ينتج عنها اهتزازات قد تضر بالأثر، يتم إدخال قضبان الحديد الصلب المغلف بالبولي إستر في الثقب .
- تحقن المونة – التي تتكون من جير ورماد الأفران (القصرمل) ورمل خالي من الأملاح ذو حبيبات دقيقة (١مم) وأسمنت جراوت Cement Grout وإضافات أخرى - داخل الغلاف تحت ضغط واحد بار بواسطة خرطوم بلاستيك موصل بمضخة تحتوي على المونة Pressure Pot ويمكن استخدام محقن يدوي في حالة الكميات الصغيرة من المونة Hand Held Grouting ويتم الحقن من آخر الثقب بالتدريج للأمام لضمان حقن الثقب بالكامل وتستمر العملية حتى تندفع المونة خارج القضيب والغلاف لضمان ملئ الشقوق والفراغات الصغيرة الموجودة بينها [٢١]، وبعد الانتهاء من الحقن يتم غلق الثقب بالمونة .

(٥-٢-٢) التدعيم الكيميائي والفيزيائي لحوائط الجامع :

(٥-٢-٢-١) العزل الأفقي للحوائط :

العزل الكيميائي للحوائط :

تعتبر عملية العزل الكيميائي للحوائط – والتي تتم باستخدام مواد كيميائية طاردة للماء Water repellent مثل المواد السيليكونية (مثل مادة Wacker Bs 15, Wacker Bs OH , Wacker Bs OH100) ومن الممكن استخدام مادتين احدهما تتميز بخاصية المنع للماء والأخرى تتميز بخاصية ملء المسام – من أدق وأهم عمليات التدخل والهدف من هذه العملية هو ملء المسام بين الحبيبات وتغليف الحبيبات المعدنية للأحجار المستخدمة في الحوائط وجعلها مواد طاردة للماء Hydrophobic Material وبذلك يتم تكوين طبقة عازلة بحيث لا تستطيع الرطوبة الناتجة عن المياه الأرضية من النفاذ خلال المسام، وتعتمد ميكانيكية منع هذه المواد للماء على حدوث انخفاض أقطار النظام الشعري إلى مستوى منخفض وبذلك تمنع صعود الماء بشكل

---

(19) Paulo, B., Structural Restoration of Monuments: Recommendations and Advances in Research and Practice, on International Conference on Restoration of Heritage Masonry Structures Cairo, Egypt, April 24-27, 2006, P.12.

(٢٠) أنور فؤاد سالمان ، المرجع السابق ، ٢٠٠٧م، صـ ١٧٦، صـ ١٧٧.

نهائي للمسام[٢٢]، كذلك تعمل طبقة عازلة عن طريق جعل الحبيبات المعدنية للأحجار ذات تأثير طارد للماء ويعتمد ذلك على أن الماء سائل قطبي يتنافر مع الأسطح غير القطبية Non-Polar وهذا ما تحدثه المواد الكيميائية المضافة للجدران حيث تفقد الماء القدرة على البلل بجعل زاوية التماس بين الماء وسطح الحجر ١٨٠° وبذلك تصبح غير جاذبة للماء Hydrophobic Surfaces .

طريقة التطبيق :

- يتم تحديد خط العزل الأفقي للحائط المراد عزله عند أول خط عرموس أفقي أعلى من منسوب الأرض .
- يتم عمل ثقوب في خط العراميس بعمق يشمل سمك الجدار إلا ٥ سم بحيث تكون المسافة بين كل ثقبين من ١٥ : ٢٠ سم.
- يتم تثبيت محابس على الثقوب من الخارج بالجير ومسحوق الحجر الجيري ويتم الحقن تحت ضغط مناسب – باستخدام ماكينة بها خلاط متصل بها خرطوم من المطاط يتحمل الضغط العالي [٢٣] - ثم تغلق الثقوب وتترك لمدة ٧ أيام حتى يتم جفاف المادة العازلة وتبلورها داخل الجدران، ثم تنزع بعد عملية الجفاف، ثم يتم تحديد المستوى الثاني للحقن على مسافة ٥٠ سم من مستوى خط الحقن الأول مع مراعاة أن يقع كل ثقب في المستوى الثاني بين ثقبين متجاورين في المستوى الأول[٢٤] .

(٥-٢-٣) الإحلال أو الاستبدال Replacement :

يعني هذا المفهوم إحلال واستبدال مواد البناء الخاصة بالمبني الأثري (موضوع البحث) – التي مازالت موجودة ولكنها فقدت قدرتها على القيام بوظيفتها الإنشائية في المبنى وأصبح من الضروري تقويمها واستبدالها بقطع حجرية سليمة [٢٥] - والتي تعرضت للتلف وحدث لها ضعف في خواصها الميكانيكية لدرجة لا تسمح معها بأداء وظيفتها الإنشائية وعدم جدوى علاجها، حيث يتم في هذه الحالة إزالة الكتل الحجرية التالفة واستبدالها بكتل أخرى من نفس نوع الحجر المستخدم ومن نفس المحجر الذي اقتطعت منه الأحجار المستخدمة في المبنى الأثري ويكون الإحلال إما جزئي أو كلي، وهناك عدة اعتبارات يجب مراعاتها عند القيام بهذه العملية ومنها القيام بصلب وتأمين الجدار المراد استبدال قطع حجرية به وعمل رسم تخطيطي موقع عليه القطع المراد استبدالها بحيث يتم توزيع أعمال النزع والاستبدال

---

(21) Weber, H.& Zinzmeister, K., Conservation of Natural stones, Guide lines to consolidation, Restoration and preservation, Expert verlag, Germany, 2000, P.24.

[٢٢] أسامر زكريا أحمد، المرجع السابق ، سنة ٢٠٠٥م، صـ ١٣١.

[٢٣] محمد أحمد عوض، ترميم المنشآت الأثرية، الطبعة الأولي، دار نهضة الشرق للطباعة و النشر، يناير ٢٠٠٥م، ص٢٩٩.

[٢٤] أنور فؤاد سالمان ، المرجع السابق، ٢٠٠٧م، صـ١٩٤.

بحيث لا تتركز في منطقة واحدة (يتم الاستبدال بشكل تبادلي حتى لا تتسب في انهيار الحائط خاصة المنطقة السفلية من الجدار).

(٥-٢-٣)- الاستكمال أو الاستعاضة Completion or Compensation:

هي عملية استعاضة الأجزاء المفقودة – سواء كانت من هيكل المبنى نفسه (حوائط – أسقف– أعمدة) أو من العناصر المكملة له (العناصر الزخرفية – الأرضيات - الأبواب) - من الأثر وتتم تحت شروط وقواعد لها إجراءات خاصة بهدف استكمال الصورة البصرية للمبنى الأثري والحفاظ على قيمته المعمارية والفنية وضمان استمرارية بقائه، لذا تعتبر من أهم وأدق عمليات التدخل ، وهناك اتجاهين لعملية الاستكمال الاتجاه الأول يفضل أن تكون أعمال الاستكمال بنفس المواد القديمة بحيث يكون من الصعب التفريق بينهما وهذا الاتجاه لا يفضل في حالة الأبنية الأثرية إلا علي نطاق صغير جداً والاتجاه الثاني يفضل أن تتم عملية الاستعاضة بأسلوب متباين مع مادة البناء الأصلية بحيث يمكن التفريق بينهما بسهولة ويفضل هذا الاتجاه في حالة اتساع حجم الأعمال حتى لا تعتبر عملية الترميم تزييف للأثر [٢٦]، طبقا للميثاق الدولي لصيانة وترميم النصب والمواقع الأثرية (فينيسيا عام ١٩٦٤م) والذي نص في الفقرة (١٢) على أنه يجب أن تنسجم المواد الموضوعة مكان الأجزاء المفقودة مع الكل ولكن يجب في نفس الوقت تمييزها عن الأجزاء الأصلية لكي لا تؤدي عملية الترميم إلى تزييف الشواهد الفنية والتاريخية .

وطبقا للمادة (١٣)من ميثاق لاهور لصيانة الآثار الإسلامية (باكستان عام ١٩٨٠م)[٢٧]، والتي تنص على أنه ينبغي استكمال الأجزاء المفقودة من المباني الأثرية ضماناً للاستقرار أو لأسباب جمالية عندما تكون الصورة الأصلية قد وثقت توثيقاً جيداً أو عندما يكون من الممكن استنتاجها مما تبقي منها، وينبغي أن تتواءم الأجزاء البديلة مع الأثر ككل، كذلك ذكر في الميثاق الاسترالي أن الترميم يعني إعادة الهيكل البنائي للمبني الأثري إلى حالته الأولي ويكون مناسباً فقط لو وجد الدليل الكافي على الحالة الأولى للأثر، كما أن إعادته إلى حالته الأولى يكشف عن المغزى الثقافي للأثر وأضاف أن العمل البنائي الجديد وملء الفراغات والإضافات تكون مقبولة إذا كانت لا تزيد أو تحجب المغزى الثقافي للمبني الأثري [٢٨]، وهناك إجراءات يجب أن تتبع قبل استعاضة الأجزاء المفقودة للجامع طبقا للمادة (٩) من ميثاق فينيسيا عام ١٩٦٤م [٢٩] والتي تنص على أنه يجب التوقف عن استكمال أي

---

[٢٥] أسامر زكريا أحمد، التقنيات المعاصرة في ترميم المباني الأثرية، دراسة تطبيقية علي المباني الأثرية الإسلامية في مصر، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم العمارة، كلية الهندسة، جامعة القاهرة ، ٢٠٠٥م، صـ ١٦.

[26] Lahore Charter, Op.Cit., Article 13, 1980.

[27] The Australian Charter For The Conservation Of Places Of Cultural Significance, ICOMOS, Burra, 1981.

[28] The Venice Charter, Op.Cit., 1964.

أجزاء مفقودة للمبنى الأثري عندما يبدأ التخمين وان أي مواد يتم إضافتها مكان الأجزاء المفقودة من المبني الأثري يجب أن تتم بشكل متميز عن التكوين المعماري و يجب أن تسبق عملية الترميم بدراسة أثرية و تاريخية للأثر، كذلك تنص المادة (١٣) من نفس الميثاق علي أنه لا يمكن السماح بإحداث إضافات إلا إذا كانت لا تقلل من أهمية الأجزاء المثيرة من البناء أو موضعه التقليدي أو توازن مكوناته و علاقته بما يحيط به، لذا يجب قبل القيام بعملية الاستكمال أن يتم الآتي :

- الاطلاع على أعمال التسجيل المعماري والفوتوغرافي السابقة للمبني للأثر قبل فقد هذا الجزء وبعده وذلك للتعرف على الشكل الأصلي للمبني قبل حدوث الفقد في أجزائه وطريقة البناء والمواد المستخدمة فيها وكذلك فترة الإنشاء .
- عمل الدراسات الأثرية والإنشائية اللازمة للوقوف على طريقة الإنشاء الأصلية للأثر.
- عمل تسجيل للأثر بمختلف الطرق والتقنيات الحديثة (تسجيل معماري – فوتوغرافي – فوتوجرامتري – التسجيل بالفيديو .....الخ) للوقوف على الحالة الراهنة له.
- وضع التصميم المقترح لاستعاضة الأجزاء المفقودة من الأثر .

مواصفات واعتبارات تقنية يجب مراعاتها عند عملية الاستعاضة أو الاستكمال :

- عند السماح بعميلة الاستعاضة للأجزاء الناقصة لابد أن يكون الجزء المستكمل متميزاً عن الأصل ومنسجم مع الكل [٣٠].
- أن يكون للمادة المستخدمة في عملية الاستعاضة نفس الخواص الفيزيائية للمادة الأصلية .
- أن تتميز بخواص ميكانيكية مساوية أو اقل من مادة الأثر .
- أن تتميز بسهولة التشغيل والتطبيق .
- أن تتميز بالثبات وتكون استرجاعية ولا تتطلب إزالة أجزاء من الأثر.
- أن تتميز بخواص مقاومة للتجوية (بحيث يتم إجراء اختبارات التقادم الصناعي Artificial Aging عليها للتأكد من مقاومتها للعوامل الجوية المختلفة قبل عملية التطبيق).
- ألا ينتج عنها مواد ضار بالأثر .

طريقة التطبيق :

وبالنسبة لطريقة التطبيق فانه يجب مراعاة عدة اعتبارات أيضا مثل مصادر مكونات المونة المستخدمة والعوامل البيئية المحيطة وحجم الجزء المفقود المراد استعاضته وشكله فمثلاً في حالة الأحجام الصغيرة كالفجوات الصغيرة (سواء العميقة أو السطحية) والشقوق تستخدم مونات مناسبة تتكون من طبقتين أساسيتين

(29) Recommendation on the development of adult education, adopted by the General Conference at its nineteenth session, Nairobi , 26 November 1976.

الأولى أو الداخلية تكون فيها المادة المالئة خشنة والثانية أو الخارجية تكون ناعمة مع مراعاة الشكل والنسيج ومنسوب السطح، أما في حالة الأحجام المفقودة الكبيرة كأجزاء من عناصر إنشائية أو معمارية تستخدم أحجار أو طوب أو غيره من مواد البناء من نفس نوع المواد الأصلية أو اقرب ما تكون إليها من حيث الخواص وبنفس تقنيات التحجير والنحت مع مراعاة التمييز بين الأصل والجزء المستعاض.

(٥-٢-٤) أعمال ترميم السقف :

يعاني سقف الجامع من تلف وتدهور نظراً لتعرضه لتأثير عوامل التلف المختلفة وخاصة عوامل التلف الإنشائية في ظل عدم وجود نظام شامل لتصريف مياه الأمطار.

(٥-٢-٤-١) عزل أرضيات الأسقف [٣١] :

- تثبت ألواح التغطية فوق أرضيات الأسقف ويراعي أن تكون متلاصقة مع بعضها البعض بطريقة نصف على نصف.
- توضع طبقات العزل بكامل مسطح السقف ثم تصب خرسانة الميول الخفيفة على الأسطح مع مراعاة عمل ميول لا يقل عن ١سم لكل متر في اتجاه جرجوري صرف مياه الأمطار وتعالج الخرسانة برشها بالماء لمدة ٧ أيام.
- يتم عزل سطح الخرسانة بالمواد العازلة للرطوبة بعد مرور ٢١ يوم من صبها وتمام جفافها وتغطى بمادة صلبه لحمايتها من الاحتكاك مثل توضع طبقة من الزلط .

ومن التقنيات الحديثة المستخدمة في عملية عزل أسطح المباني الأثرية لفائف من مادة البولي ايثيلين، حيث يتم فردها على سطح المبنى الأثري بعد عمل أرضية من القصرمل والجير والرمل ثم توضع على اللفائف طبقة من الرمل والجير ثم يتم وضع ألواح من الحجر الجيري عليها، وفي حالة عدم قدرة السطح على التحمل يتم استخدام أسقف تخفيف يتم تنفيذ طبقة العزل عليها.

(٥-٣) الترميم الدقيق :

(٥-٣-١) التنظيف الميكانيكي Mechanical Cleaning

هذا النوع من التنظيف يعمل على كسر الرابطة التي تربط طبقة الاتساخ بسطح الأثر دون التأثير على الأثر نفسه ومن مميزاته أنه لايضيف أي مواد قد تتلف الأثر مثل المذيبات التي قد تحمل الأتربة والإتساخات إلى داخل مسام الحجر، كما أن التنظيف الميكانيكي لا يتطلب إضافة أي مواد كيميائية سامة أو خانقة قد تؤثر على صحة المرمم، وعلى الجانب الآخر تتطلب عملية التنظيف الميكانيكي مهارة وكفاءة عالية في التحكم في استعمال الأدوات المختلفة أثناء عملية التنظيف .

---

[٣٠] بسام محمد مصطفي، دور إعادة البناء في الحفاظ على المباني الأثرية والمواقع التاريخية، مجلة الاتحاد العام للأثاريين العرب، العدد العاشر ، ٢٠٠٩م، صـ ١٣٨.

وبالنسبة للإتساخات الموجودة بسطح أحجار الجامع فهي عبارة عن تكلسات صلبة من الأتربة والعوالق والأملاح المتبلورة (الصور أرقام ٩، ١٣، ٢٠) حيث يستخدم في إزالتها الفرر المعدنية والمشارط ذات اليد الثابتة وذات اليد المتحركة والفرش الناعمة والمتدرجة في الخشونة ذات الألياف الصناعية مع الحذر من استخدام الفرش السلك التي قد تتسبب في خدش سطح الحجر، وفي حالة التكلسات الصلبة الملتصقة بقوة بسطح الحجر تستخدم المشارط في إزالتها في صورة طبقات طبقة تلو الأخرى مع مراعاة أن يكون المشرط في وضع موازي لسطح الحجر لتلاشي حدوث أي تلف، ومن الممكن أيضاً استخدام أزاميل صغيرة جداً لإزالة الطبقات السطحية المتكلسة، وتستخدم ماكينة الفريزة ذات الرؤوس المتعددة من النوع MICRO MOTOR CTS ART 6000 في إزالة الأجزاء المتبقية من التكلسات الملتصقة على سطح الحجر.

(٥-٣-٢) التنظيف الكيميائي Chemical Cleaning

ويستخدم هذا النوع من التنظيف في حالة فشل التنظيف الميكانيكي أو عدم قدرته على التخلص من الإتساخات الموجودة بالأثر وذلك لالتصاق الإتساخات بسطح الأثر لدرجة قد تتسبب في تلفه إذا ما أستخدم التنظيف الميكانيكي في إزالتها، وفي هذه الطريقة تستخدم المواد الكيميائية لإزالة الإتساخات الموجودة على سطح الأثر.

(٥-٣-٢-١) إزالة الأتربة والإتساخات الملتصقة بسطح أحجار الواجهات :

قبل البدء في إجراء التنظيف الكيميائي يجب التأكد من إزالة جميع الأتربة غير الملتصقة بالسطح حتى لا تتخلل إلى مسام الحجر عند إجراء عملية التنظيف الكيميائي لها، ويتم التنظيف أولاً باستخدام الماء المقطر وذلك في حالة وجود أتربة وعوالق قابلة للذوبان في الماء ويفضل استخدام الماء الساخن – حيث أن التوتر السطحي للماء الساخن قليل مما يسهل عملية إزالة الأتربة والعوالق – ويجب أن يكون التنظيف موضعياً باستخدام كميات قليلة من الماء وفي مساحات محدودة ، وفي حالة الإتساخات الملتصقة بسطح الحجر يستخدم أولاً محلول مركب من الكحول الإيثيلي والماء والأسيتون بنسبة ١:١:١ في شكل كمادات من القماش القطني تفرد على السطح وتترك لعدة دقائق ثم تزال وتتكرر هذه العملية عدة مرات للوصول للنتيجة المطلوبة [٣٢] ، ومن الممكن أستخدم محلول من كربونات الأمونيوم NH_4CO_3 في شكل كمادات من القماش القطني تفرد على السطح

(31) Larson, J., The conservation of stone sculpture in museums in conservation, in: Conservation of building and Decorative stone, Vol 2, London, 1990, P. 200.

وتترك لمدة ٣٠ دقيقة وتكرر هذه الطريقة عدة مرات وقد أثبت هذا المحلول فاعليته في إزالة طبقات الاتساخ [٣٣].

(٥-٣-٢-٢) إزالة طبقة Black crust الموجودة على سطح أحجار الواجهات :

وبالنسبة لطبقة القشور السوداء Black crust الموجودة على سطح الأحجار بواجهات الجامع، يستخدم لإزالتها الكمادة المكونة من :

١٠٠٠ ملي ماء مقطر
٣٠ جم هيدروكسيد أمونيوم
٥٠ جم بيكربونات صوديوم
٢٥ جم E.D.T.A
٦٠ جم Carbo Gel
٢٥ جم ورق ياباني
١٠ ملي حمض خليك ٦%
١٠جم مطهر فطري

و التي تعتبر من أفضل أنواع الكمادات التي استخدمت في إزالة القشور السوداء المتكونة على سطح الأحجار الأثرية ، وتعتبر هذه الكمادة من أفضل العجائن المستخدمة لإزالة واستخلاص كلاً من أملاح كربونات وكبريتات الكالسيوم، حيث تسهل مادة E.D.T.A (حامض ضعيف) إذابة أملاح الكالسيوم بتكوين مواد معقدة يسهل إزالتها بسهولة ومن مميزاتها أيضا أن لها القدرة علي إذابة أملاح الحديد والنحاس وغيرها من مركبات الصدأ، كما تعطي بيكربونات الصوديوم وهيدروكسيد الأمونيوم خليطاً قاعدياً قيمة الأس الهيدروجيني له PH تساوي ٧,٥ [٣٤].

ومن مميزات هذه الطريقة أنها آمنه كيميائياً ويمكن تطبيقها بسهوله على الأسطح الحجرية الضعيفة والتي توجد بها قشور ضعيفة دون إزالة القشور السطحية ، كما تتميز هذه الكمادة بقدرتها العالية على إزالة المواد المختلفة من قشور صلبة وعوالق، كما أن مادة الكربوكسي ميثيل سليلوز C.M.C تعطي للمركب قوام جيلاتيني وبالتالي تمنع عملية جريانه وسيلانه لأسفل بالإضافة لذلك فإن تفاعل هذه الكمادة سطحي ولا يتغلغل داخل مسام الحجر، ويجب بعد فرد الكمادة على سطح الحجر أن تغطي بالبولي إيثيلين لمنع عملية التبخر.

ويوجد نوع أخر عبارة عن كمادة مكونة من :

١٠٠٠ ملي ماء مقطر

---

[٣٢] عصام حشمت محمد، علاج وترميم وصيانة الألباستر المصري المستخدم في المنشآت الأثرية- تطبيقا علي نموذج مختار، بح ماجستير غير منشور، قسم ترميم الآثار، كلية الآداب ، جامعة جنوب الوادي، ٢٠١٠م، صـ ٣٦٩.

[33] Lazzarini.L, Tabasso.M.L, IL Restauro Della Pietra, Casa Editrice Dott. Antonio Milani, 1986, P 135.

٣٠ جم أوكسالات الأمونيوم
٦٠ جم الورق الياباني
٢٥ جم الصلصال الصيني
٣٠طرطرات الصوديوم والبوتاسيوم

أما بالنسبة للقشور السوداء يستخدم في إزالتها المكونات الآتية في صورة كمادات توضع على السطح وتترك لمدة ٣٠ دقيقة ثم تزال ويغسل مكانها بالماء النقي .

١٠٠ملي ماء مقطر
١٠ ملي حمض خليك ٦%
١٠ ملي آمونيا ٥%
ورق ياباني
صلصال صيني

(٥-٣-٣) استخلاص الأملاح :

قبل البدء في عملية إزالة الأملاح من على سطح الأحجار واستخلاصها من داخل مسامها لابد من إجراء عدة فحوص وتحاليل لمعرفة طبيعة هذه الأملاح، ومن خلال التحاليل والفحوص التي تمت على عينات من حالة الدراسة تبين حيث وجود نوعين من الأملاح : أملاح قابلة للذوبان في الماء تتمثل في أملاح كلوريدات وكبريتات الصوديوم وهذه الأملاح يتم إزالتها وهي جافة ميكانيكياً في حالة وجودها على سطح الأحجار، أما في حالة وجود الأملاح المتبلورة داخل مسام الأحجار فيتم في هذه الحالة استخلاصها عن طريق الكمادات أو باستخدام أجهزة رذاذ الماء التي تدفع إلى سطح الحجر إذا كانت حالته تسمح بذلك.

أما النوع الثاني من الأملاح فهي الأملاح غير القابلة للذوبان في الماء أو تذوب ببطء شديد وهي أملاح كبريتات الكالسيوم (الجبس) وكربونات الكالسيوم (الجير) وفي هذه الحالة يستخدم لاستخلاصها الأحماض المختلفة مثل حمض الهيدروكلوريك بنسبة لا تزيد عن ٢% حتى لا تسبب في إحداث تلف بالأثر ثم تغسل الأماكن المعالجة جيداً بالماء المقطر عدة مرات لإزالة آثار الأحماض حتى لا تحدث تلف بالأحجار المعالجة [٣٥].

(٥-٣-٣-١) إزالة أملاح كربونات الكالسيوم :

بالنسبة لأملاح كربونات الكالسيوم الموجودة على سطح الأحجار المستخدمة بالمبنى الأثري (موضوع البحث) يتبع معها الخطوات التالية:

- ينظف سطح الأحجار جيداً باستخدام فرشاة ناعمة .

[٣٤] محمد عبدالهادي محمد، دراسات علمية في ترميم وصيانة الآثار غير العضوية ، مكتبة زهراء الشرق، ١٩٩٧م. ، ١٩٩٧م، صـ ٩٧

- يبلل سطح طبقة الملح المتكلسة بمحلول مخفف من حمض الهيدروكلوريك بنسبة ٢%، مع مراعاة استخدام أقل قدر ممكن من هذا الحمض وأن يبدأ العمل بمساحة صغيرة ولفترات زمنية قليلة ثم ننتقل بعدها إلى مساحة أخري، حيث يبدأ التوقف بمجرد تطرية تكلسات الأملاح حتى لا يؤثر الحمض على الحجر.
- تزال أملاح كربونات الكالسيوم - بعد أن تلين - ميكانيكياً باستخدام المشارط والفرر المعدنية .
-بعد إزالة كربونات الكالسيوم تغسل الأماكن المعالجة جيداً بالماء للتخلص من آثار الحمض ويمكن التأكد من بقاء آثار الحمض من عدمه باختبار نترات الفضة .

(٥-٣-٣-٢) إزالة أملاح كبريتات الكالسيوم :

بالنسبة لأملاح كبريتات الكالسيوم الموجودة على سطح الأحجار المستخدمة بالأثر (موضوع البحث) فهناك عدة خطوات يجب إتباعها على النحو التالي :
-تنظف أسطح الأحجار جيداً باستخدام فرشاة ناعمة .
- يبلل سطح طبقة الملح المتكلسة بمحلول مخفف من ثيوكبريتات الصوديوم بنسبة ٢% مع الماء أو بمحلول من كربونات الأمونيوم بنسبة ٥% مع الماء.
-تزال كبريتات الكالسيوم بعد أن تلين ميكانيكياً باستخدام المشارط والفرر المعدنية.
بعد إزالة كبريتات الكالسيوم تغسل الأماكن المعالجة جيداً بالماء .

(٥-٤) الصيانة الوقائية Preventive Maintenance

يقصد بالصيانة الحفاظ على الأثر في مستوي مقبول وثابت عن طريق وضع خطة لعمليات الصيانة الدورية العلاجية والوقائية أو عن طريق أعمال الصيانة الطارئة والضرورية لمنع أي تدهور قد يلحق بالمبني الأثري و ذلك بالتدخل الفوري عند ظهور مؤشرات انهيار أو تدهور فجائية [٣٦]، والهدف من أعمال الصيانة هو إطالة العمر الافتراضي لمواد البناء والحفاظ عليها في صورة جيدة لأطول فترة ممكنة وضمان أدائها لوظيفتها ومقياس نجاح برامج وخطط الصيانة يتوقف على مدي القدرة على منع الانهيارات غير المتوقعة بشكل عام، مع العلم أن أية عملية إصلاح تبدأ بمعدلات معقولة في السنوات الأولى من عمر المبني ثم تتزايد بتقادم المبنى نتيجة لضعف خواصه الفيزيائية والميكانيكية [٣٧].
ما ورد بشأن أعمال الصيانة في المواثيق الدولية والإقليمية والمحلية :

---

[٣٥] هشام احمد عبد الآخر، المرجع السابق، ٢٠١٠م، صـ ٢٤.
Charter for The protection and management of the archaeological heritage, Maintenance and conservation, article ,1990.

[٣٦] نشوي مصطفي بهجت، المرجع السابق ، ٢٠١٠م، صـ ٢٠.

– ذكر في ميثاق فينيسيا عام ١٩٦٤م في المواد ٤، ٨ أنه لابد من إجراء الصيانة على أساس ثابت، كذلك فإن الصيانة تتطلب الحفاظ على أي تركيب داخل المخطط والحفاظ على كل موضع تقليدي في مكانه [٣٨].

– ذكر في المادة ٦ من ميثاق فينيسيا عام ١٩٦٤م أن صيانة المبنى الأثري تتضمن محيطه وتتضمن الحفاظ على أي مبنى تقليدي داخل هذا المحيط ، ويجب عدم السماح بإقامة بناء جديد أو هدم أو تحوير من شأنه أن يغير علاقات الكتلة و اللون.

– عرفت توصيات اليونسكو لعام ١٩٦٨م (بشأن صون الممتلكات الثقافية التي تهددها الأشغال العامة والخاصة) الصيانة على أنها تدابير وقائية وإصلاحية تجري للمبنى الأثري وبيئته المحيطة مع الحفاظ علي الطابع الأثري للمبني وهي إجراءات تحددها قوانين الدولة [٣٩].

– ذكر في اتفاقية حماية التراث العالمي الثقافي والطبيعي الصادرة عن المؤتمر العام لليونسكو عام ١٩٧٢م أن الهدف من الصيانة والحماية للتراث هو صيانة وحماية قيمة الإنسان وتستهدف الصيانة الحفاظ على المظهر التقليدي والحماية من كل بناء أو إعادة تشكيل لوحداته التي قد تختل بسببه علاقات الأحجام والألوان القائمة بين الأثر والبيئة المحيطة، وتوصي بضرورة الاعتماد على الدراسات العلمية الدقيقة في كل تدابير الصيانة [٤٠].

– ذكر في مؤتمر الصيانة والمحافظة على القاهرة الإسلامية عام ١٩٨٠م أنه يجب عمل برامج لعمليات الصيانة للمباني الأثرية داخل المناطق الأثرية ذات القيمة [٤١].

– أشارت مبادئ لاهور بشأن الحفاظ وصيانة التراث المعماري الإسلامي الصادرة عن منظمة اليونسكو ومنظمة المؤتمر الإسلامي في مدينة لاهور عام ١٩٨٠م إلي ضرورة العناية بالصيانة الدورية للمبني الأثري، ويري الميثاق أن

---

(37) International Charter For The Conservation and Restoration of Monuments and Sites, ICOMOS, The Venice Charter 1964, Article 4,8.

(٣٨) عادل سعد أحمد ، المرجع السابق، ٢٠٠٢م ، صـ ٢٨ .

(39)Convention Concerning The Protection of The World Cultural and Natural Heritage, the General Conference at its seventeenth session, UNESCO, Paris, 1972.

(٤٠)علياء عبدالعزيز محمود، دراسة ترميم وصيانة المنازل الأثرية بمدينة القاهرة و إعادة توظيفها، تطبيقاً علي سراي المسافر خانه، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم ترميم الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠١م، صـ ٤١.

The Arab Bureau: Up Grading and Rehabilitation of the Gamaliya Quarter, Cairo, 1983.

صيانة المناطق التاريخية يجب أن تكون علي أساس قواعد و مبادئ علمية مدروسة[٤٢].

- أوصي المؤتمر الدولي الخامس عشر للمعماريين بالقاهرة عام ١٩٨٥م أنه يجب حماية المباني الأثرية من الاستعمالات البيئية الضارة والعمل علي صيانتها والمحافظة عليها.

٦-النتائج :

١- من خلال رصد القيم المختلفة توصلت الدراسة إلى حدوث خلل بالقيمة المعمارية لجامع المحمودية نتيجة فقدان السبيل الذي كان قائم بجوار الواجهة الجنوبية الغربية، كذلك الشروخ والتصدعات الموجودة ببعض الواجهات وفقدان الكتل الحجرية للمئذنة أثر على القيمة المعمارية للجامع، أما القيمة الجمالية فقد تأثرت نتيجة لتأثير عوامل التلوث الجوي على الزخارف والنقوش والكتابات الموجودة بالمبنى الأثري (موضوع البحث) حيث أدت إلى طمسها وإخفائها، كذلك تأثرت القيمة الوظيفية للجامع بفقدان الوحدة المعمارية الخاصة بالسبيل .

٢- توصلت الدراسة البتروجرافية أن الحجر الجيري المستخدم بجامع المحمودية يتكون بشكل أساسي من معدن الكالسيت ومعدن الدولومايت والكوارتز كمعادن ثانوية ومعادن الحديد (الجوثيت والهيماتيت) ومعادن الطين كشوائب وتظهر الفراغات البينية لبلورات الكالسيت ممتلئة بنسيج دقيق موزاييكي من بلورات الكالسيت بالإضافة إلى وجود بلورات مفككة من الكوارتز إلى جانب أنواع مختلفة من الحفريات مثل حفرية النيموليت وحفرية الفورامينيفرا وبعض الحفريات الدقيقة ، ونجد أن هذه الصفات تتشابه مع الحجر الجيري المأخوذ من محاجر منطقة حلوان، ويظهر من خلال الفحص للعينات الممثلة للتلف وجود فقد وتآكل وشروخ دقيقة micro fissures في البلورات المعدنية للحجر، بالإضافة إلى وجود فراغات وفجوات بنسيج الحجر نتيجة فقد المادة الرابطة للبلورات المعدنية مما أدى إلى زيادة مسامية الحجر .

٣- من خلال الدراسة بأجهزة التحليل المختلفة (تفلور الأشعة السينية XRF، وحيود الأشعة XRD) لعينات مواد البناء الممثلة لأماكن مختلفة من جامع المحمودية (موضوع البحث) توصلت الدراسة إلى أن عينات الحجر الجيري تتكون معدن الكالسيت CaO_3 بنسبة 58.68% كمكون أساسي، ومعدن الدولومايت $Ca,Mg(CO_3)_2$ بنسبة % 3.75 ، ومعدن الكوارتز بنسبة % 8.10 ، ومعدن الجبس $CaSO_4.2H_2O$ بنسبة % 10.86 ومعدن الهاليت بنسبة 18.60% والذي يرجع وجوده للتربة المشبعة بالمياه أسفل جدران الجامع، ومعدن الهيماتيت Fe_2O_3 بنسبة 0.30%

[41] Lahore Charter, On Conservation & Restoration of Islamic Architectural Heritage, 1980.

٤- من خلال اختبارات الخواص الفيزيائية (الكثافة – المسامية – امتصاص الماء) التي أجريت على عينات الحجر الجيري الممثلة لأماكن مختلفة من جامع المحمودية توصلت الدراسة إلى أن متوسط كثافة عينات الحجر الجيري بلغت 2.13جم / سم٣، وبلغ متوسط المسامية لعينات الحجر الجيري % 11.96، وبلغ متوسط امتصاص الماء لعينات الحجر الجيري المأخوذة من جامع المحمودية 7.09%

٥- من خلال اختبارات الخواص الميكانيكية (اجهادات الضغط – اجهادات الشد) التي أجريت على عينات الحجر الجيري الممثلة لجامع المحمودية تبين أن متوسط قيم مقاومته لاجهادات الضغط بلغ 178.75 كجم / سم٢، ومن خلال اختبارات قياس قوة تحمل الحجر لإجهادات الشد التي أجريت على عينات الحجر تبين أن متوسط قيم مقاومته لاجهادات للشد بلغ 68.25 كجم / سم٢.

٦- تبين من خلال رصد مئذنة الجامع حدوث ميول بها.

٧- توصلت الدراسة إلى وضع اقتراحات لاستعادة جزء أو كل القيم التي يحملها جامع المحمودية - والتي تأثرت أو حدث بها خلل نتيجة تأثير عوامل التلف المختلفة عليها - عن طريق وضع اقتراحات للترميم الإنشائي لعلاج البنية التحتية للجامع تمثلت في تدعيم الأساسات والتربة التي أسفلها باستخدام تقنية الخوازيق الإبرية وبالنسبة للترميم المعماري اقترحت الدراسة استخدام تقنية الأربطة المعدنية ذات الغلاف (Sintec Harck) في تدعيم الهيكل الإنشائي حيث تعتبر هذه الطريقة فعالة وتعتبر من أفضل الحلول الإنشائية التي استخدمت في تربيط وعلاج الشروخ سواء في الحوائط أو العقود – حيث تم استخدامها في تربيط شروخ عقود جامع الغوري وأثبتت نجاحها – وتعمل على تدعيم الحائط وزيادة قدرته على تحمل الأحمال الواقعة عليه دون الحاجة إلى الفك وإعادة التركيب مرة أخرى بالإضافة إلى أن استخدام هذه التقنية لا يغير من السلوك الإنشائي سواء للحوائط أو العقود وبذلك نكون قد حافظنا علي قيمته المعمارية بطريقة مناسبة.

المراجع العربية والأجنبية:

١- سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، الجزء ٥، مطابع الأهرام التجارية، سنة ١٩٧١م.
٢- إبراهيم محمد إمام، دراسة مظاهر تلف الحوائط الحجرية ذات الرقتين في المباني الأثرية الإسلامية مع التطبيق العلمي للعلاج على بعض النماذج المختارة، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم ترميم الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، سنة ٢٠١١م.
٣- أحمد عوض، المنشآت الحديثة وأثرها على آثار مدينة القاهرة، المجلة العلمية لكلية الآداب، جامعة المنيا، الجزء الثاني من العدد الحادي والثلاثون، سنة ١٩٩٩م .
٤- أسامر زكريا أحمد، التقنيات المعاصرة في ترميم المباني الأثرية، دراسة تطبيقية علي المباني الأثرية الإسلامية في مصر، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم العمارة، كلية الهندسة، جامعة القاهرة ، سنة ٢٠٠٥م.
٥- أنور سالمان مهران، الاستكمال كمتطلب إنشائي أساسي وفني ضمني في ترميم وصيانة المباني الأثرية، مع التطبيق علي بعض المواقع الأثرية المختارة، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم ترميم الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، سنة ٢٠٠٢م.
٦- أنور فؤاد سالمان، توظيف منهجية التشكيل للعناصر المعمارية والفنية الحجرية كجزء من منهجية الترميم المعماري والدقيق في المباني الأثرية، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم ترميم الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، سنة ٢٠٠٧م .
٧- أيمن حسن أحمد حجاب، دراسة لبعض مظاهر التلوث الجوي المتمثلة في الطبقات السوداء السطحية (الطبقات الرقيقة السوداء – القشرة الصلبة السوداء) علي بعض واجهات المباني الأثرية الإسلامية في مدينة القاهرة القديمة – المشكلة والحلول المقترحة، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم ترميم الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، سنة ٢٠١١م .
٨- السيد عبدالفتاح القصبي، التدعيم والتربيط والخوازيق الإبرية أهم أسس الصيانة الوقائية للمباني الأثرية، دورة الصيانة الوقائية للمباني والمقابر الأثرية، إدارة التدريب والتنمية البشرية، مشروع القاهرة التاريخية ، سنة ٢٠١١م.
٩- السيد عبدالفتاح القصبي، تدعيم المباني الأثرية المصرية بالخوازيق الإبرية، المؤتمر العربي الثامن للهندسة الإنشائية، القاهرة سنة ٢٠٠٠م.
١٠- بسام محمد مصطفي، العلاقة بين الترميم والحفاظ على المباني الأثرية والتنمية العمرانية لمحيطها – نحو منهج شمولي مستحدث- تطبيقا على أحد مباني قصبة رضوان ومحيطه (منطقة الخيامية)، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم ترميم الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، سنة ٢٠٠٥م .

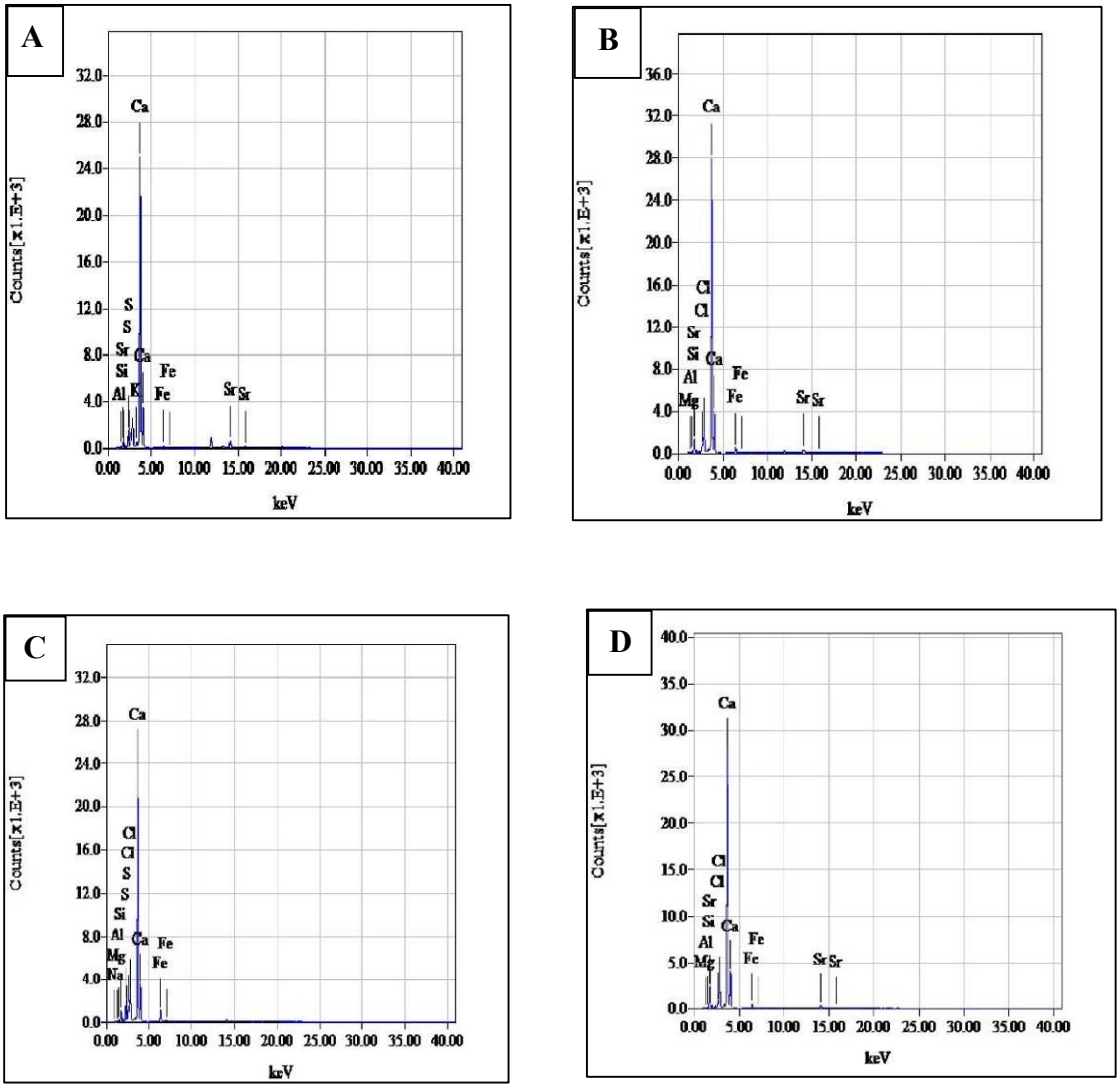
١١- بسام محمد مصطفي، دور إعادة البناء في الحفاظ على المباني الأثرية والمواقع التاريخية، بحث منشور، مجلة الاتحاد العام للأثاريين العرب، العدد العاشر، سنة ٢٠٠٩م.
١٢- ثروت عكاشة، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، دار الشروق الأولي للطباعة، سنة ١٩٩٤م.
١٣- حسام محمد كامل ابوالفتوح، التجمعات السكنية بالمناطق ذات القيمة الحضرية مع ذكر خاص للقاهرة الفاطمية – مدخل للصيانة والمحافظة والتحكم في العمران، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الهندسة المعمارية، كلية الهندسة، جامعة القاهرة، سنة ١٩٩٠م.
١٤- سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، الجزء الخامس، مطابع الأهرام التجارية، سنة ١٩٧١م.
١٥- سلمي محمد يسري، إعادة توظيف المباني ذات القيمة التراثية في إطار التنمية العمرانية للمناطق التاريخية تطبيقاً على منطقة باب الشعرية، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الهندسة المعمارية، كلية الهندسة، جامعة القاهرة، سنة ٢٠٠٩م.
١٦- سهير زكي حواس، رصد وتوثيق عمارة وعمران القاهرة ، منطقة وسط البلد، موسوعة القاهرة الخديوية، الطبعة الأولى، مركز التصميمات الهندسية، سنة ٢٠٠٢م.
١٧- شريف علي ابوالمجد، أساليب المعاينات وأسباب الانهيارات، دار النشر للجامعات المصرية، مكتبة الوفاء ، القاهرة، سنة ١٩٩٣م.
١٨- عبدالظاهر عبدالستار أبو العلا & عبدالحميد الكفافي، التجوية البيولوجية للمباني الأثرية وطرق العلاج والصيانة، بحث منشور ضمن أعمال مؤتمر الفيوم السادس،جامعة الفيوم، سنة ٢٠٠٧م.
١٩- عصام حشمت محمد، علاج وترميم وصيانة الألباستر المصري المستخدم في المنشآت الأثرية- تطبيقا علي نموذج مختار، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم ترميم الآثار، كلية الآداب ، جامعة جنوب الوادي، سنة ٢٠١٠م.
٢٠- لبني عبد العزيز احمد مصطفي، الارتقاء بالنطاقات التراثية ذات القيمة توثيق وتقييم لتجارب الحفاظ في القاهرة التاريخية، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الهندسة المعمارية ، كلية الهندسة، جامعة القاهرة ، سنة ٢٠٠١م .
٢١- مجد نجدي ناجي المصري، تقييم أساليب وتقنيات الترميم في فلسطين نابلس حالة دراسية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين ، سنة ٢٠١٠م .
٢٢- محمد أحمد عوض، ترميم المنشآت الأثرية، الطبعة الأولي، دار نهضة الشرق للطباعة والنشر، يناير سنة ٢٠٠٥م.

٢٣- محمد عبدالهادي محمد، دراسات علمية في ترميم وصيانة الآثار غير العضوية ، مكتبة زهراء الشرق، سنة ١٩٩٧م.
٢٤- محمد مصطفي محمد، دراسة أسباب تصدع وانهيارات المباني الأثرية الإسلامية والحلول المقترحة للآثار المختارة، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم ترميم الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، سنة ٢٠٠٩م .
٢٥- مصطفي كمال عاشور، حقن التربة بالأنابيب، الطبعة الأولي، دار النشر للجامعات، مصر، سنة ١٩٩٩م .
٢٦- مكس هرتس بك، ذيل الكراسة الثالثة والعشرون، جامع المحمودية، كراسات لجنة حفظ الآثار العربية،المجموعة الثالثة و العشرون من محاضر جلسات اللجنة وتقارير قسمها الفني عن سنة ١٩٠٦افرنجية ، المطبعة الأميرية بالقاهرة ، سنة ١٩١٥م.
٢٧- نشوي مصطفي بهجت، تقييم دور إدارة مشروعات الحفاظ علي المباني التاريخية بهدف الارتقاء بها، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الهندسة المعمارية، كلية الهندسة، جامعة القاهرة ، سنة ٢٠١٠م.
٢٨- يوسف عمر الرافعي، نحو الحفاظ علي التراث المعماري والعمراني (دراسة حالة قاهرة العصور الوسطي)، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم العمارة ، كلية الهندسة، جامعة الأزهر، سنة ١٩٩٨م .

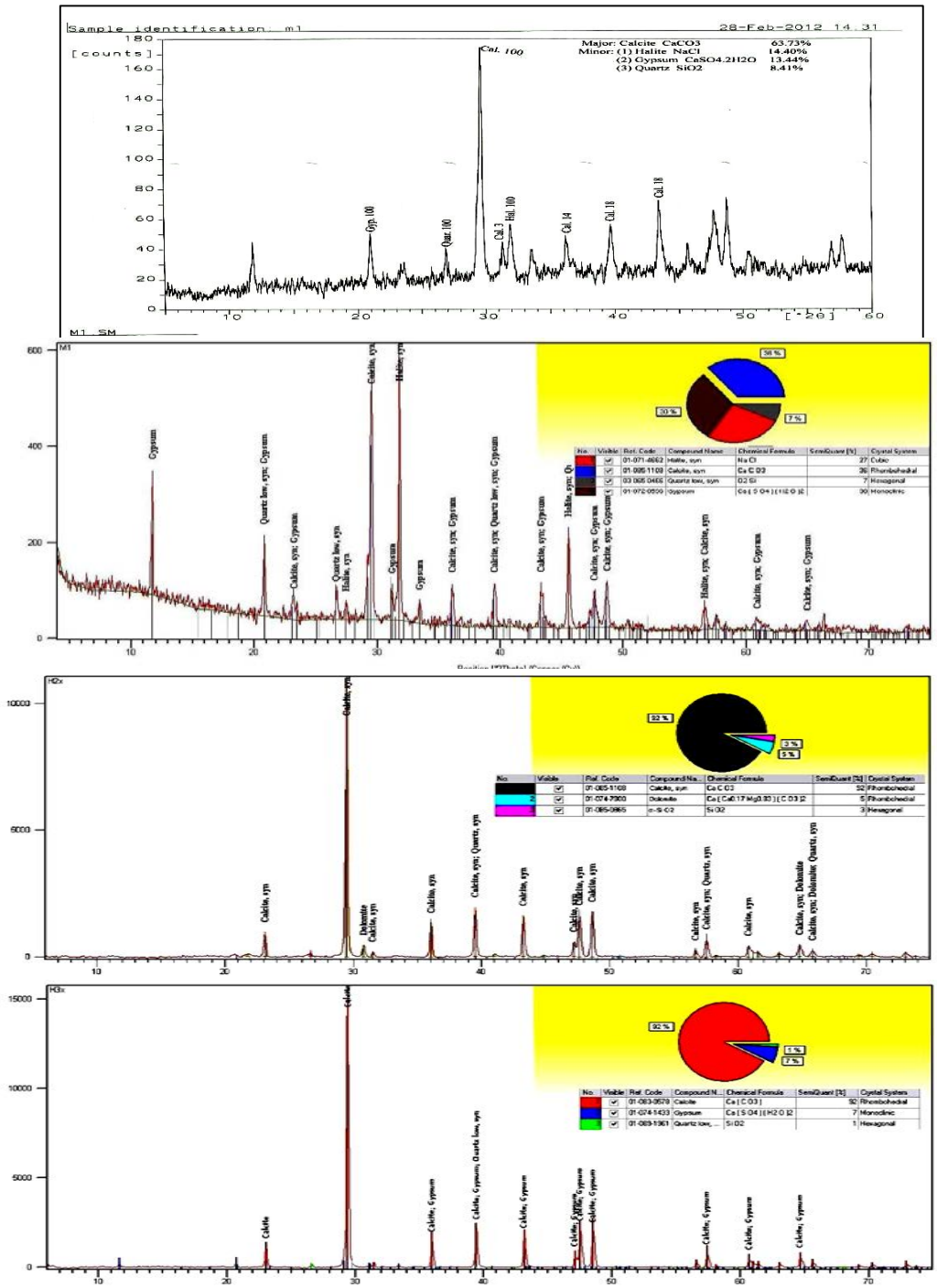
29- **Akos Torok,** Black crusts on travertine: factors controlling development and stability, Environ Geol, 56:583–594, Springer-Verlag and stability, Published online: 7 April 2008, P.590.
30- **Ashurst, J.,& Ashurst, N.,** Control of damp in buildings in : Practical building conservation, Vol. 1, stone masonry, English heritage technical hand book, England, 1988.
31- **Croci, G.,** Safety Evaluation and Restoration Techniques of Islamic Monuments, on The Restoration and Conservation Islamic Monuments in Egypt , Jere, L.,B., The American University in Cairo press, 1995.
32- **Fassina, V.,** Atmospheric pollutants responsible for stone decay. Wet and dry surface deposition of air pollutants on stone and the Formation of black scabs. In: Weathering and air pollution. 1st course Community of Mediterranean Universities University School of Monument Conservation, Bari, 1991
33- **Honeyborne, D.B.,** Weathering and decay masonry in " conservation of building and decorative stone ", vol 2, Second edition, London, 1998
34- **International Charter** For The Conservation and Restoration of Monuments and Sites, ICOMOS, The Venice Charter 1964..
35- **Komar,A.,** Building materials, Mosco, 2001

36-**Lahore Charter,** On Conservation & Restoration of Islamic Architectural Heritage,, Article 13, 1980
37-**Larson, J.,** The conservation of stone sculpture in museums in conservation, in: Conservation of building and Decorative stone, Vol 2, London, 1990
38- **Lazzarini.L, Tabasso.M.L,** IL Restauro Della Pietra, Casa Editrice Dott. Antonio Milani, 1986
39- **Mills. R.,** Structural Failure and repair in conservation of building and decorative stone, Butter worth, Heinemann, London, Britain, 1998
40- **Montana, G., and Randazzo, L. ,**The growth of " black crusts " on calcareous building stones in Palermo (Sicily) a first appraisal of anthropogenic and natural sulphur sources , Environ Geol. 56: 367 – 380 , Published online 18 January 2008 , Springer – Verlag 2008
41- **Paulo, B.,** Structural Restoration of Monuments: Recommendations and Advances in Research and Practice, on International Conference on Restoration of Heritage Masonry Structures Cairo, Egypt, April 24-27, 2006
42- **Recommendation** on the development of adult education, adopted by the General Conference at its nineteenth session, Nairobi , 26 November 1976
43- **Rovnanikova ,P.,** environmental pollution effects on other building material ,in, environmental deterioration of materials , Moncmanova,A., Southampton , Boston , 2007
44- The conservation of Archaeological sites in the Mediterranean Region, an international conference organized by the Getty conservation Institute and the Paul Getty museum , 6- 12 May, 1995.
45-The Getty conservation Institute , Los Angleses ,1997
46- **Weber, H.& Zinzmeister, K.,** Conservation of Natural stones, Guide lines to consolidation, Restoration and preservation, Expert verlag, Germany, 2000

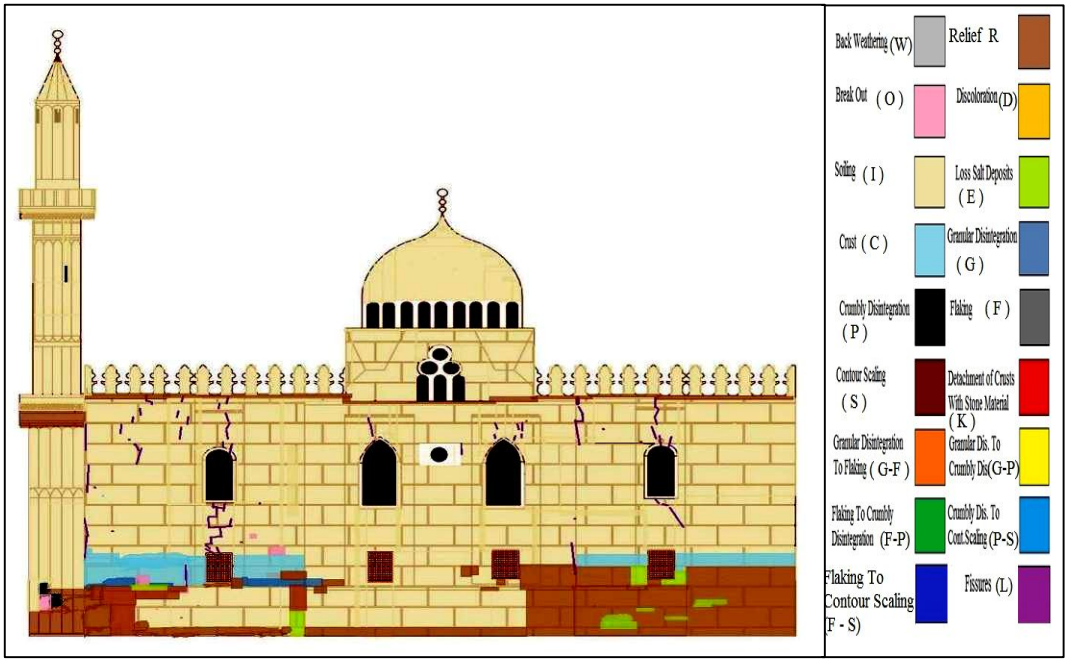
الأشكال و الصور



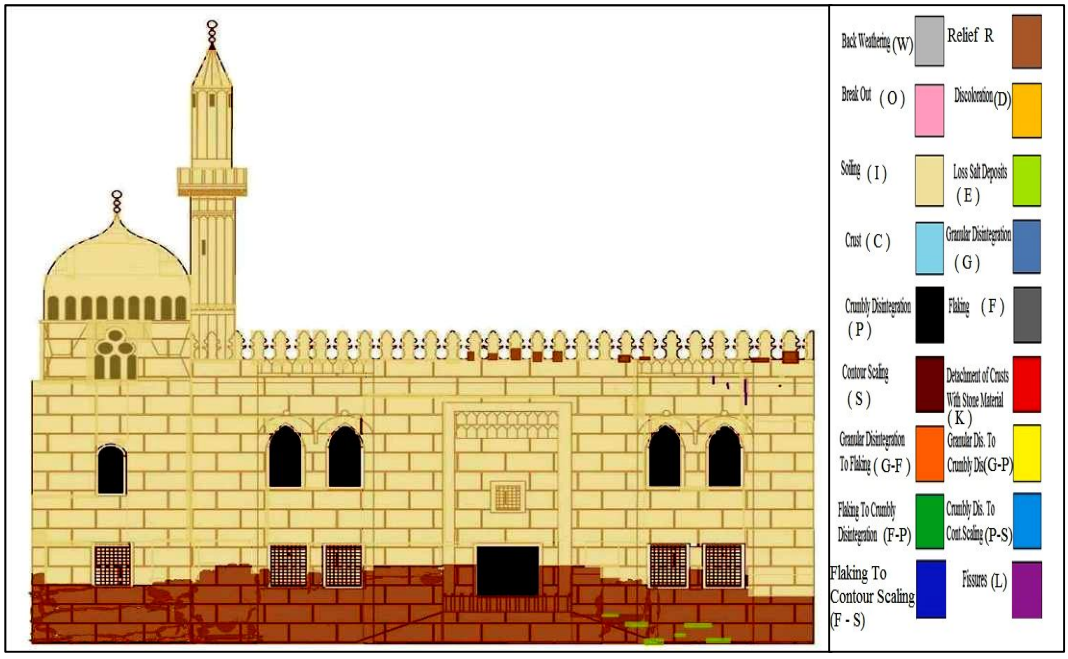
شكل رقم (١ A، ٢B، ٣C، ٤D) نمط تفلور الأشعة السينية XRF لعينات من الحجر الجيري (الواجهة الشمالية الشرقية والواجهة الجنوبية الشرقية والدهليز المؤدي للصحن ومدخل الصحن والإيوان الشمالي الغربي والإيوان الجنوبي الشرقي - جامع المحمودية) .



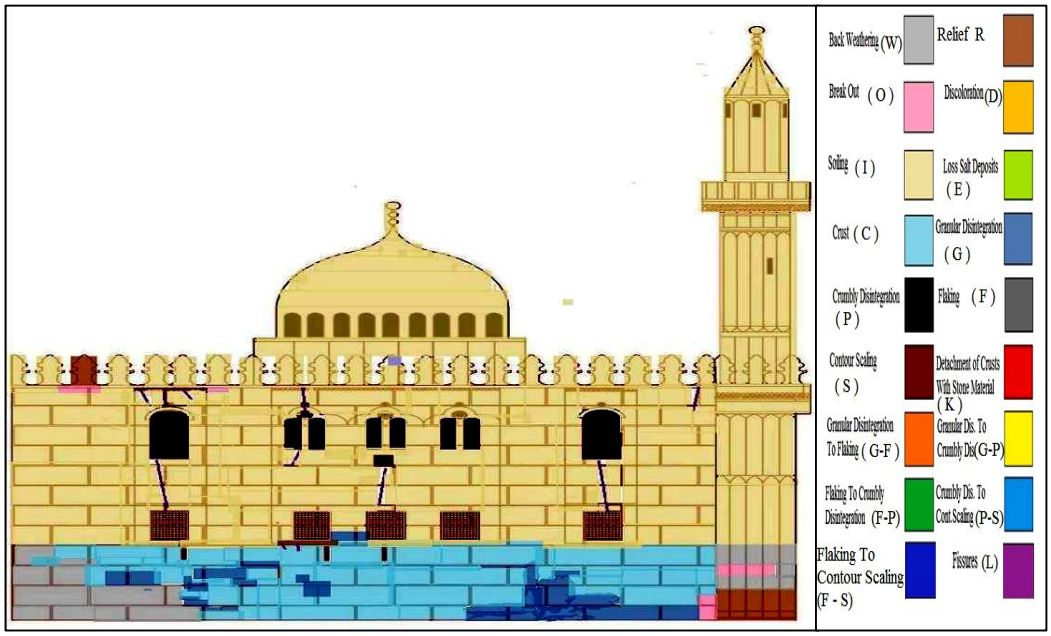
شكل رقم (A٥، B٦، C٧، D٨) نمط حيود الأشعة السينية XRD لعينات من (الواجهة الجنوبية الغربية والشمالية الغربية والواجهة الجنوبية الشرقية والواجهة الشمالية الشرقية - مسجد المحمودية)



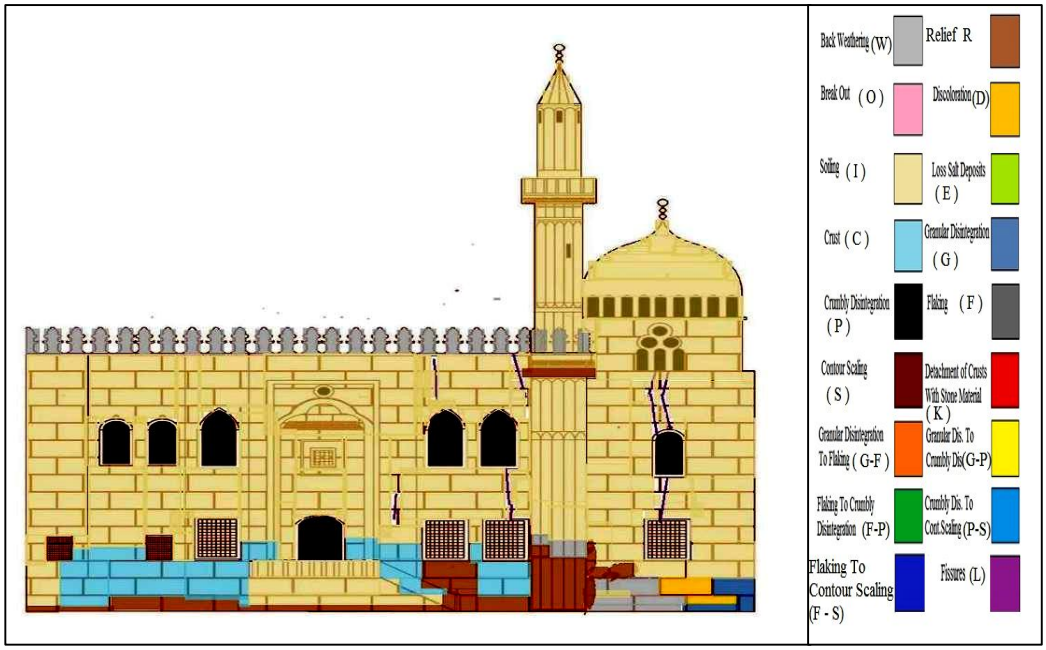
شكل رقم (٩) : مسقط رأسي للواجهة الجنوبية الشرقية بمقياس رسم 1:50 موقع عليها مظاهر التلف المختلفة (جامع المحمودية)



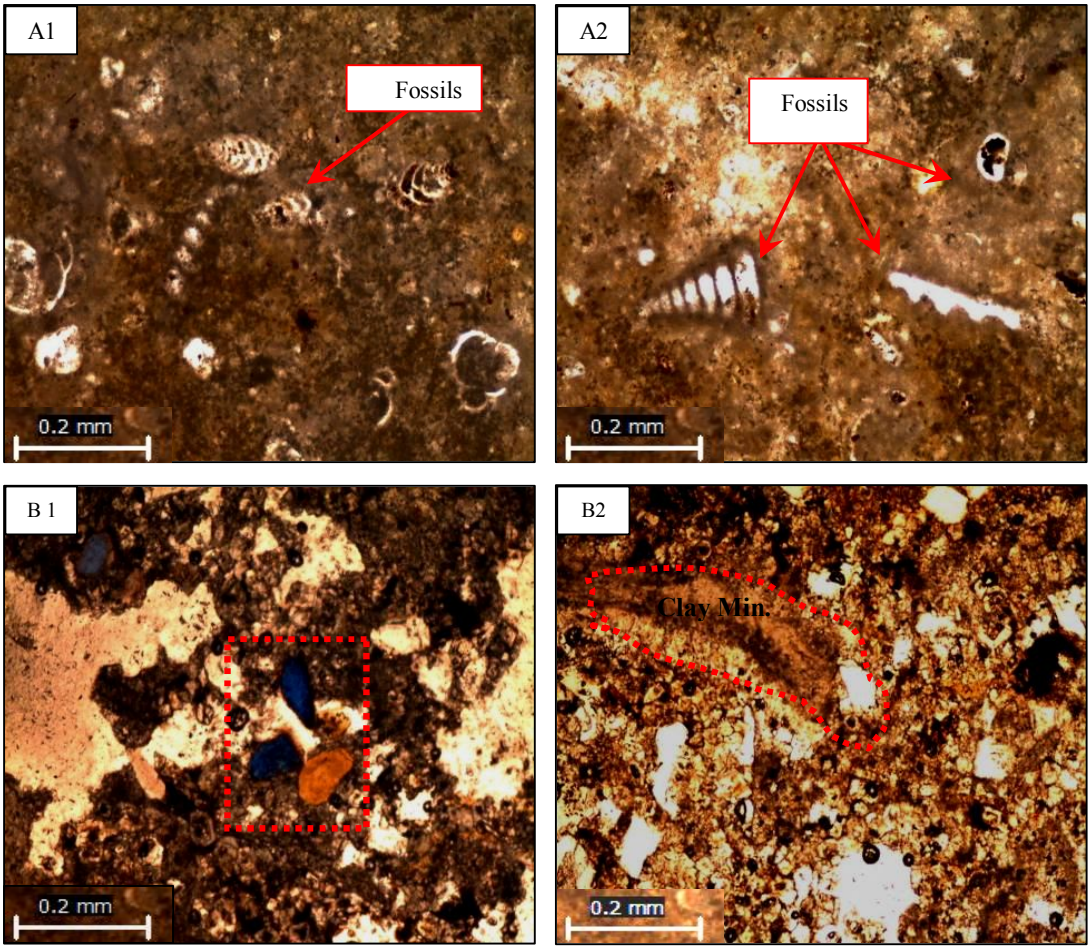
شكل رقم (١٠) : مسقط رأسي للواجهة الشمالية الشرقية بمقياس رسم 1:50 موقع عليها مظاهر التلف المختلفة(جامع المحمودية)



شكل رقم (١١) : مسقط رأسي للواجهة الشمالية الغربية بمقياس رسم 1:50 موقع عليها مظاهر التلف المختلفة (جامع المحمودية)

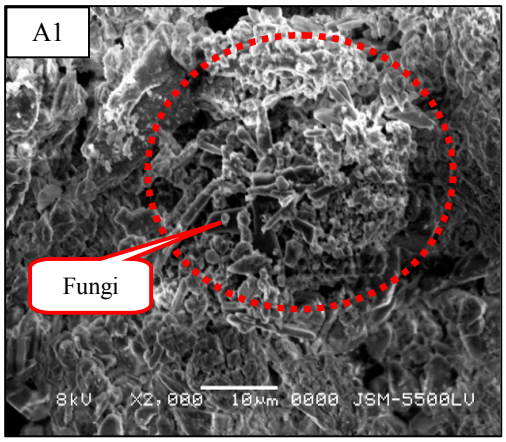


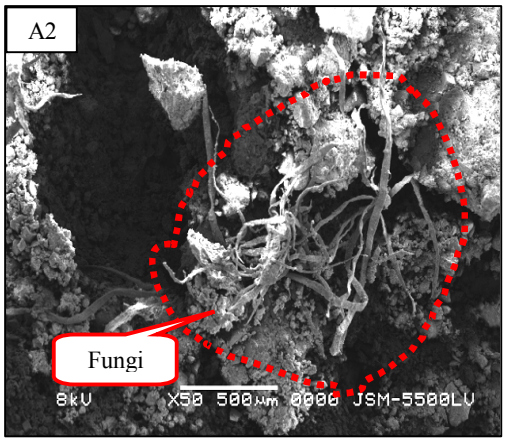
شكل رقم (١٢) : مسقط رأسي للواجهة الجنوبية الغربية بمقياس رسم 1:50 موقع عليها مظاهر التلف المختلفة (جامع المحمودية)

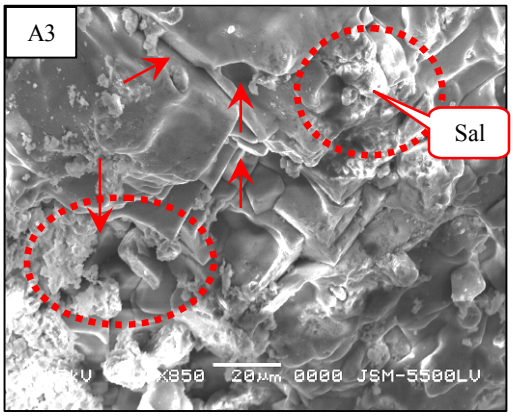


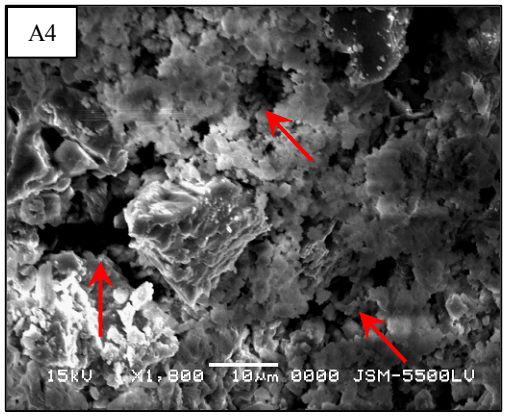
صورتين رقمي (١)،(٢) : قطاع من الحجر الجيري (الواجهة الجنوبية الشرقية ، الواجهة الشمالية الشرقية - جامع المحمودية) الصور A1, A2 تحت المستقطبين المتعامدين CN ، ويظهر من خلال الفحص وجود بلورات دقيقة من معدن الكالسيت ومعدن الكوارتز بالإضافة إلى أكاسيد الحديد المختلفة، وأنواع مختلفة من الحفريات Fossils .

صورتين رقمي (٣)،(٤) : قطاع من الحجر الجيري (الواجهة الشمالية الغربية ، والواجهة الجنوبية الغربية - جامع المحمودية) الصور B1 تحت المستقطبين المتعامدين CN والصور B2 تحت الضوء المستقطب PL بتكبير 0.2mm ، ويظهر من الصور وجود معدن الكالسيت ومعدن الكوارتز ذو البلورات دقيقة التحبب بالإضافة إلى وجود معادن الطين والأملاح وأكاسيد الحديد، ويظهر من خلال الصور وجود فقد وفجوات في نسيج الحجر وزيادة في المسامية ،ويظهر الحجر الجيري تحت الميكروسكوب بنطاقات كبيرة من بلورات الكالسيت وتظهر الفراغات البينية لبلورات الكالسيت ممتلئة بنسيج دقيق موزاييكي من بلورات الكالسيت بالإضافة إلى وجود حبيبات مفككة .



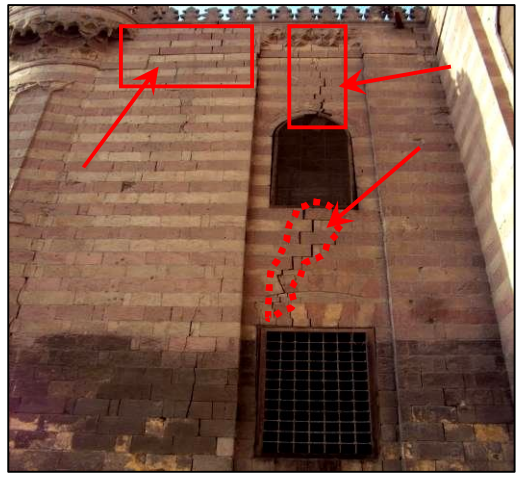






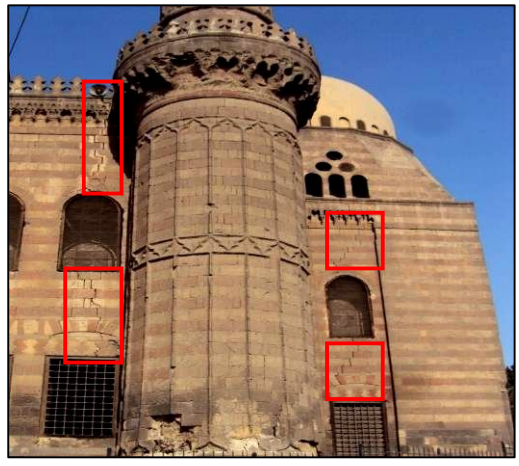
صورتين رقمي (٥)،(٦) A1,A2 : فحص بالميكروسكوب الاليكتروني الماسح (SEM) لعينة من الحجر الجيري (الواجهة الجنوبية الشرقية - الواجهة الجنوبية الغربية جامع المحمودية) بتكبير 50X, 2.000X، حيث يظهر من خلال الفحص وجود مستعمرات فطرية ووجود تدهور وتآكل في بلورات الكالسيت وفقد في المادة الرابطة وبلورات من ملح الهاليت وملح الجبس التي تنمو داخل المسام .

صورتين رقمي (٧)،(٨) A3,A4 : فحص بالميكروسكوب الاليكتروني الماسح (SEM) لعينة من الحجر الجيري (الواجهة الشمالية الشرقية ، والواجهة الشمالية الغربية - جامع المحمودية) 850X,1.000X حيث يتبن من الفحص وجود تآكل وتدهور في بلورات الكالسيت وفقد في المادة الرابطة للبلورات المعدنية للحجر مما تسبب في زيادة المسامية ، كما يتبين وجود بلورات من ملح الهاليت وملح الجبس .

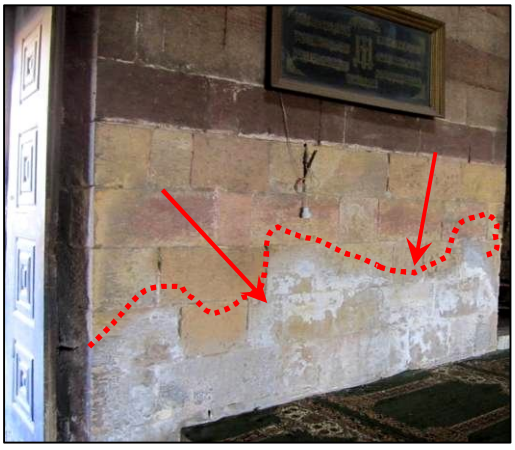


صورة رقم (٩) :مظاهر التلف الانشائية متمثلة في الشروخ الموجودة بأعلي النوافذ وفي أماكن أخرى نتيجة لتأثير التربة علي الواجهة الجنوبية الشرقية بجامع المحمودية.

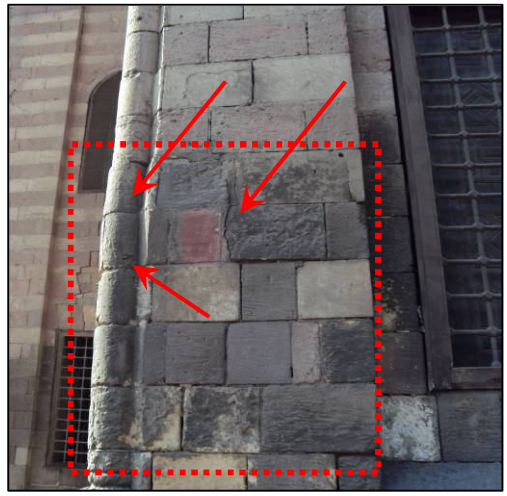
صورة رقم (١٠) : منظر عام لجامع المحمودية بميدان صلاح الدين بالقلعة .



صورة رقم (١١) : الشروخ الموجودة بالواجهة الجنوبية الغربية لجامع المحمودية ، نتيجة تأثير التربة علي المبني .



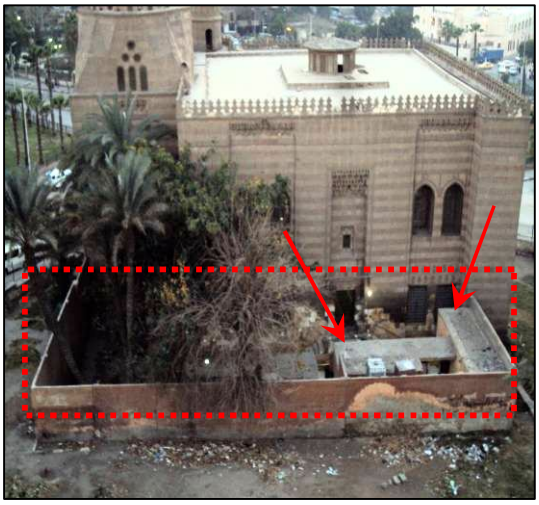
صورة رقم (١٢) : تزهر الأملاح على سطح الأحجار نتيجة تلوث التربة بالمياه الجوفية ومياه الصرف الصحي، الحائط الجنوبي الغربي من الداخل – جامع المحمودية .



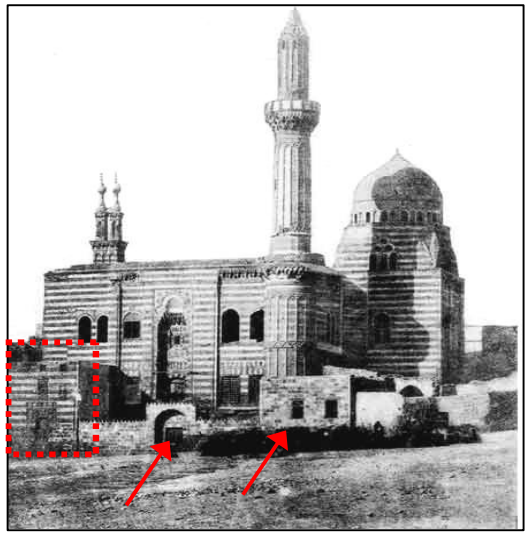
صورة رقم (١٣) : حدوث انزلاق وشروخ في الكتل الحجرية وحدوث انبعاج Buckling في جدار الواجهة الجنوبية الشرقية لجامع المحمودية.

صورة رقم (١٤) :تزهر الأملاح علي سطح الحجر نتيجة لتأثير مياه الأمطار المتسربة نتيجة انفصال السقف عن الجدار (الواجهة الشمالية الغربية – جامع الرفاعي).

صورة رقم (١٥) :تلوث بصري - ناتج عن اختلاف النمط المتبع في المنشآت الحديثة عن المتبع في المباني الأثرية - وحجب الرؤية البصرية عن جامع المحمودية .



صورة رقم (١٦) :التعديات على جامع المحمودية متمثلة في دورات المياه الموجودة خلف الواجهة الشمالية الشرقية .



صورة رقم (١٧) :جامع المحمودية في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي ، حيث يتضح من الصورة وجود سبيل أمام الواجهة لم يعد موجودا الآن بالإضافة إلي حجرة خادم الجامع و بين هذين البنائين جدار به باب يؤدي إلي داخل الجامع، حيث ازيلت كل هذه البناءات عام ١٨٨١م و أقيم مكانها السلم الموجود حالياً.
المصدر: كراسات لجنة حفظ الآثار العربية،المجموعة الثالثة و العشرون من محاضر جلسات اللجنة و تقارير قسمها الفني عن سنة ١٩٠٦ (لوحة رقم ١)

صورة رقم (١٨) : التعديات على جامع المحمودية بميدان صلاح الدين متمثلة في الأكشاك ووسائل النقل والانتقال .

صورة رقم (١٩) : التعديات علي جامع المحمودية متمثلة في وجود الأتربة بجوار الواجهة الجنوبية الشرقية .

صورتين رقم (٢٠) ، (٢١) : أجزاء من الصهريج المتبقي من السبيل الذي كان يوجد بجوار الواجهة الجنوبية الغربية من جامع المحمودية ، ويظهر بالصورة تراكم الاتربة والقمامة بداخل الصهريج نتيجة عملية الاهمال .

العالم الجنائزي عند الرومان

د. فريدة عمروس•

لم يكن الإنسان البدائي يفهم ظاهرة الموت، فكان يرجعها إلى قوة خفية وإلى آلهة مختبئة، تنتقم من أي إساءة أو إهانة لها عن طريق الموت الذي كان يضرب الناس في المعارك، ومن خلال الأمراض.

كانت هذه الآلهة تسمى تيفون « Typhon » وأحريمان « Ahriman » عند الفرس . لقد حملت كلمة الموت عدة مسميات عند الإغريق تشير كلها إلى فكرة القسمة مثل اسم « Moira » فكان الموت يعطي لكل واحد نصيبه وقسمته. وبارك (Parca Maurtia) « Parque » التي ينسب لها تسجيل قدر الناس. فيما بعد أصبح عددها ثلاثة يمثلون الماضي الحاضر والمستقبل وكانت أحيانا هي التي تقوم بنزع القدر وأحيانا أخرى كانت تكلف آلهة أقل منها للقيام بالمهمة ، وهذه الإلهة تسمى كيريس « Keres » وتكون من نفس جنس الميت الذي تقبض روحه. كانت تظهر بصورة مخيفة، لها أظافر طويلة، وأسنان حادة وأجنحة في الرجل والظهر عندما تقود البشر إلى الجحيم. وكان يساعدها في ذلك إلهة أخرى هي أتي « Até » ، ونميسيس « Nemesis » وديكي « Dicé » الذين يمثلون القدر والإنتقام والعدالة. أما الآلهة أرينيس « Arinyes » وأربيس « Harpies » فكن يرافقن الموت بالغناء للتقليل من بشاعته، وأيضا لجذب المتوفي نحو الإله هادس « Hades » إله الموتى والعالم السفلى[١]، ومع عصر « Pericles » إندثر الإعتقاد فى كل هذه الآلهة، وتشخص الموت في آلهة جهنميه اختلطت فى الكثير من الأحيان مع الإله هادس« Hades » وبلوتون « Pluton ». وكان الإغريق يعطونها صورة سوداء مع أجنحة من نفس اللون ولحية وشعر مجعد[٢].

أما الإترسك فكانوا يعطون لإله الموت صورة شيخ، يحمل أجنحة ولحية طويلة، ماسكا مطرقة ليضرب الذين كان لابد من موتهم، وكانوا يسمون الموت بأسماء مختلفة منها: أثرب « Athrpa » وموريرا « Muira »، الذي أخذ فيها بعد الشكل الإتاليكي وأصبح « Moira » هو « Morsa » أو « Mosa » الذي أعطني المعنى اللاتيني « Mors » أي الموت[٣].

لم يمثل الإغريق والرومان صورة الموت على منحوتاتهم بأشكال بشعة، بل ظهر فى أشكال زخرفية جميلة، لا تجرح إحساس الناس، وكانوا

•جامعة الجزائر II- معهد الآثار

[1]- Dictionnaire « Imago Mundi », Religions, mythes, symbolisme, p : 281. Nouvelle édition 2004, p 281

[2]- Ibid

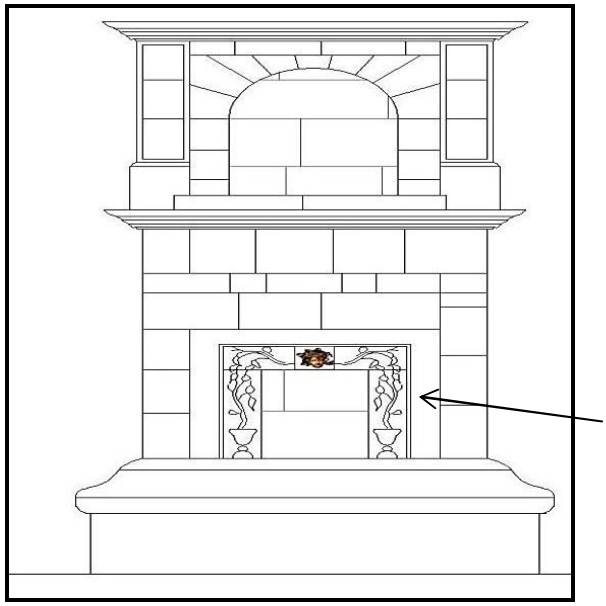
[3]- Ibid.

يمثلونه على شكل شاب مجنح نائما او متكئا على مشعل مقلوب ليشير إلى انه يطفئ الحياة ، حيث وجدت هذه الصورة على العديد من المعالم الجنائزية التي تعود للفترة الرومانية بالجزائر .

نذكر البعض منها:(صورة ٠١) الضريح الجنائزي بمدينة مادور شرق الجزائر و(صورة ٠٢) الضريح الجنائزي بمدينة تيفست الآثرية، شرق الجزائر.

صورة رقم -١- قصر الاحمر بمدينة

صورة رقم -٢- معلم جبل سطييح



صورة رقم - ٣ - معلم جبل تروبية

ومثل الرومان الموت ايضا بالسكون والبرودة والجمود المتمثل في رأس الغرغونة « Gorgone» وهي ليست بالصورة القبيحة التي تعودنا على رؤيتها، بل بصورة جميلة وخطوط لطيفة. وجدت منحوتة على واجهات بعض الاضرحة بالجزائر، من بينها ضريح جبل تروبية الذي يقع غرب سهل الموقع الأثري تيفست (شرق الجزائر).

فظهرت لنا بشكل لائق حتى ولو كان نحتها مشوها نوعا ما، والشكل القبيح الذى ميز الغرغونة « Gorgone» (إحدي الاخوات الثلاثة في الميتولوجية الإغريقية)، مدة طويلة تغير في النهاية حيث عوضت بوجه ذو ملامح نبيلة، وتبنى الرومان هذا الشكل الجديد.

وجدت منحوتة على بعض الأسلحة مثل الدروع والتروس عند الرومان، وكانوا يعطونها صفة القدرةعلى الجماية من العين ويمكن إعتبار تمثيل الموت في الفن الجنائزي قديم جدا.

كانت الديانة الرومانية لم تفرض أي إيمان بالحياة الثانية بعد الموت لهذا كان بعض الرومان يشكون في وجودها، وكانوا يعتقدون بأن الأرواح بعد الموت تعيش معيشة سوداء في أعماق الجحيم.

وكانوا يعتقدون أنه لا يمكن لشخص عادي أن يصبح خالدا ويلتحق بالآلهة في السموات إلا إذا كان إنسانا عظيما أثناء حياته أو قام بعمل يشهد له التاريخ. هذا الخلود السماوي كان يفتش عنه الأباطرة أثناء حفلة التكريس

« Consecratio » التي ترفعهم إلى درجة الألوهية « Divus » تبعدهم عن الجحيم

لذا كان الشخص الروماني العادي يسعى بكل جهده أن ينخرط فى سلك الجندية لحماية وطنه، ويقتحم المعارك بكل شجاعة ، والهدف من هذه المعارك البطولية هو الإحساس بالمجد الأبدي الذي يقيه من الجحيم، فاستغلت هذه الفكرة من طرف الأباطرة وقاده الرومان واليونان. وهكذا كان إكسنوفون « Xénophone » وقيصر « Cesar » يحمسان بشدة جنودهما المترددين واعدين إياهم بالخلود بعد الموت، بالإضافة إلى بناء قبور فخمة تكون ضمان لشهرة دائمة.

وبهذه الفكرة أصبح الروماني يتقبل وبكل إرتياح فكرة الموت . ولقد أثبت الكاتب شيشرون « Ciceron » هذا الشغف، فهو يجد لذة في ألعاب السيرك ويحتقر أي ضحية ترفع رأسها نحو الجماهير طالبة رجاءها[٤]. وهذا العطش للدم هو الذي جعل الرومان ينشئون إمبراطورية كبيرة.

العمارة الجنائزية الرومانية:

لم يكن للطقوس الجنائزية سواء طريقة حرق الجثة أو الدفن العادي تأثير في إختيار نوع خاص من المباني الجنائزية التي تشكل في أغلب الأحيان بناءات كبيرة. ولم يهتم التشريع الروماني لذلك بقدر ما كان يهتم بالتحديد أو بالتقليل من فخامة الأدوات المستعملة في البناء والتفاخر بالغنى.

ومن بداية قانون الألواح الإثني عشر الذي يرجع إلى القرن الخامس قبل الميلاد وإلى غاية قانون بوليوس في بداية الإمارة، فإن هذه القوانين لا تدرس ولا تحدد شكل ولا طابع المبنى. ولدينا في ذلك دليلا واضحا لبعض التجاوزات في مثال شخص « C-Cestius » الذي قام ببناء هرم على أبواب روما (صورة ٤) ولم تزعجه أي سلطة إدارية في تلك الفترة[٥].

[4]- Tranoy (L), « La mort en Gaule romaine, dans « collection archéologique », Paris, 2007, p 115.

[5]- Gros (p), l'architecture romaine, Paris, 2001, p : 380.

صورة رقم - ٤ - هرم باب روما

ولا يمكننا أن نتخيل كيف كان يفكر الرومان في العناية بالتنظيم وزخرفة قبورهم. فهناك شواهد عديدة أدبية وكتابية تؤكد أن أشكال وأحجام وزخرفة القبور كانت موضحة بدقة كبيرة جدا، وكذا طبيعة الأدوات ومقاييس ووضعية التماثيل، ومحتوى الشواهد النقوش أي أن كل شيء كان يعتني به.

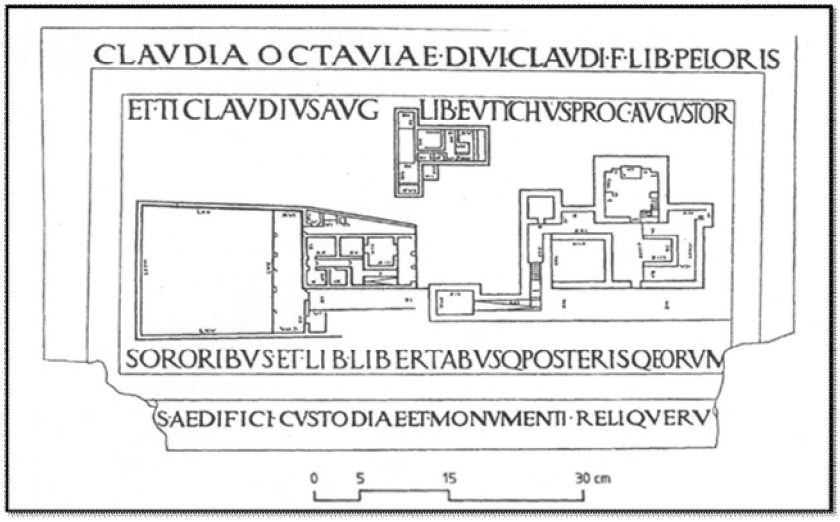
يوضح الكاتب الروماني بلين الصغير « Pline »[٦] هذه العناية ببناء القبر لدى الرومان، ويرجع ذلك إلى عدم وجود ثقة في الأصدقاء بتولي البناء والعناية بالدفن: "... وهذا ما جعلنا نبني قبورنا بأيدينا" على حد قوله.

وكانت الإستعانة بالمعماري فقط لتجسيد البناء وتقدير ثمنه، واقتراح حلول تقنية كالإستعمال الأمثل للمساحة المشتراة، وتغطية الغرفة الجنائزية، وإنجاز مقصورات وكوات للتماثيل، وتوزيع الدعامات الحرة أو الموجودة داخل المبنى على عدة مستويات، وكان المعماري يتدخل أيضا عندما يكون البناء معقدا ليضع مخططا، ولدينا مثال لهذا العمل الذي يتمثل في الصفيحة الرمزية المشهورة والمحفوظة حاليا بمتحف Perouse بفرنسا.

إن دقة الحز التي تحمله هذه البلاطة وعدد الإشارات الموجودة بها، تبين العناية التي كان يوليها صاحبها في تشكيل هذا البناء الجنائزي الذي يعود لمعتوقين (Affranchis) ملكيين يرجعان إلى عهد الفترة الجولیانية الكلودية ويمثل الجزء الأيمن من هذه البلاطة « Monumentum » إي الضريح على سلم ٨٥/١. الجزء الأيسر يمثل « Custodia » أي منزل الحارس، ورسم الطابق السفلي على سلم ١٤٠/١ أما الطابق العلوي فيتمثل في مخطط منفرد،

[6]- Pline, correspondance, VII, 0,5.

يتوسط المخططين الأخرين على سلم ١/٢٣٠ (صورة ٥)[٧]. لكن هذا النوع من الوثائق يبقى نادرا.



صورة رقم - ٥ - مخطط المعلم

لم تكن المبانى الجنائزية ذات قيمة في العالم الروماني الرسمي حيث لم يعطيها المهندس المعماري القديم "فيتروفيوس" « Vitruve » مكانا في التنميط المعياري للعمارة الذي وضعه. والقبور خارجه عن أي قانون معماري واضح. فيرجع بناؤها حسب أهواء مموليها، ولم تكن باستطاعتها الدخول إلى الإطار المحدد في كتاب فيتروفيوس حول العمارة « De architectura »[٨].

وبعيدا عن هذا التنوع الحقيقي هناك إدراك في نهاية العهد الجمهوري وبداية العهد الإمبراطوري الذي ساهم في تحديد القبر الروماني كنوع معلمي كبير له خاصيته المعنوية رغم عدم وجود تصنيف واضح له[٩].

وعلى العموم تشتمل أضرحة شمال إفريقيا التي تعود للفترة الرومانية على مستويين مع سقف مخروطي (في معظم الحالات) وهي مرتبطة بمخطط المعبد الإغريقي-الروماني، فهذه الخصوصية تفسر الفكر الإغريقي الذي يضع بعين الإعتبار نبل الروح التي تضاف إلى شهامة الروماني الذي يخصص له بعد وفاته ضريح بمثابة مسكن جنائزي يحدد كمأوى أخير لشخص أو مجموعة من الناس، والقصد منها العائلة « Gens ».

[7]- Gros (p), op.cit, p.381.
[8]- Vitruve, les deux livres.
[9]- Gros (P), opcit, TII, Paris, 2001, p :381.

ولابد أن نشير إلى أنه ليس بديهيا أن تحتوي كل الأضرحة على جثث، حيث يعتبر هذا الشكل من المعالم مبنى شرفي مهدي أو مخصص لتخليد مجد العائلة، ويسمى بمعلم « Cenotaphium » الذي نجده منتشرا عبر كل مقاطعات الإمبراطورية الرومانية. وأحسن مثال لهذه المعالم هو ضريح عائلة لولي « Lollii » (صورة ٦) حسب النقش اللاتيني المنحوت على المعلم الذي يقع على بعد ثلاث كيلومترات شمال مدينة تيديس الأثرية (ولاية قسنطينة، شرق الجزائر)

صورة رقم - ٦ - معلم لوليوس

النقش : M (ARCO). LOLLIO.SENECIONI. PATRI
GRANIAE.HONORATAE.MATRI.
L (OCIO).L.LOLLIO.SENECIONI.FRATRI.
M(ARCO). LOLLIO.HONORATAE.FRATRI.
P (UBLIO). GRANIO.PAULIO.AVANCULO.
C (UINTUS). LOLLIUS URBICUS. PRAEF (ECTUS) URBICUS[10]

على العموم الوظيفة الأساسية للعمارة الجنائزية هي إيجاد مقام لائق وأبدي للميت، وذلك حسب المقاييس والمعطيات العقائدية والطقوس الجنائزية عبر مختلف الأماكن خارج نطاق المدن والمجتمعات السكانية ويمكن ملاحظة قسمين من هذه الفضاءات الجنائزية وهما:

أ. قسم خاص بأنواع المقابر.
ب. قسم خاص بالمدفن (مكان الدفن يحتوي على قبر ومعلم).

القسم الخاص بأنواع المقابر: تنقسم المقابر إلى عدة أنواع:

١) **الجبانة** Sepulcretum مكان تجمع قبور.

[10]- Gouves (R), « Architecture funéraire », Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine, T III, PP : 54-66

٢) **الجبانة المغلقة:** مكان أو فضاء جنائزي، يكون على شكل مساحة محددة ومحاطة بسور.
٣) **المساحة الجنائزية المغلقة:** خاصة بالدفن العادي أو الجماعي لأفراد عائلة واحدة تربطهم صلة الرحم[١١].
٤) **البستان الجنائزي:** تكون المدافن والقبور محاطة بأشجار وأزهار وكان الرومان معجبون بهذا النوع من المقابر[١٢].

أنواع المدافن:

١) **المدفن:** وهو المكان أو الفضاء الذي يحتوي على جثة الميت ومعلم جنائزي مركب.
٢) **القبر Sepulc(H)rum:** تهيئة جنائزية مخصصة لغرض دفن الميت، سواء كانت عادية مثل الحفرة البسيطة أو تحمل إضافات زخرفية.
٣) **المعلم الجنائزي Monumentum:** يستعمل هذا المصطلح عادة لتصنيف الأشكال المعمارية الجنائزية المتطورة، بغرض استغلالها للدفن المتعدد (معالم عائلية) وتظهر عادة بشكل ومقاييس ضخمة، نستطيع رؤيتها من مسافات بعيدة. فبعض هذه النوعيات من المباني لا تدخل في نطاق العمارة بل في نطاق الطقوس الجنائزية، ذلك شأن التابوت الذي يحوي الجثة، والذي يظهر في بعض الحالات بزخارف ومقاسات كبيرة.
٤) **التابوت Sarcophagus:** يعني هذا المصطلح "أكل الجثة" فهو صندوق من الحجارة المتنوعة وعادة ما يحمل زخارف ومنحوتات مختلفة.
٥) **القبر الجماعي Familiarium sepulchrum:** يمكن للقبر أن يستعمل أكثر من مرة[١٣].
٦) القبر التذكاري Cenotaphium
٧) قبر البطل Heroum monumentum: يكون على شكل ضريح ذو مقاسات معتبرة خاص بالأبطال أو الأشخاص المعتبرة في المجتمع[١٤].

[11]- Gouves (R), op.cit, PP : 54-66
[12]- Ibid, 54-56.
[13]- Ibid, 54-56.
[14]- Ibid

اختيار موقع الدفن:

كان اختبار موقع الدفن عند الرومان يعتبر من الأولويات التي يجب احترامها، إذ كانوا يعطون أهمية كبرى لهذا الموضوع، وتتجسد هذه الأهمية في التفكير الروماني الذي يحث على تخليد الأموات من خلال مكان دفنهم. ابتداء من القرن الخامس قبل الميلاد، انتشرت المعالم الجنائزية على طول الطرق الكبرى قرب المدن وهذا ما نشاهده حاليا حول مدينة روما ومن أشهر هذه الطرقات نذكر « Via appia » فكانت الأراضي الأقرب من الطريق هي أحسنها موقعا وأبهظها ثمنا[١٥].

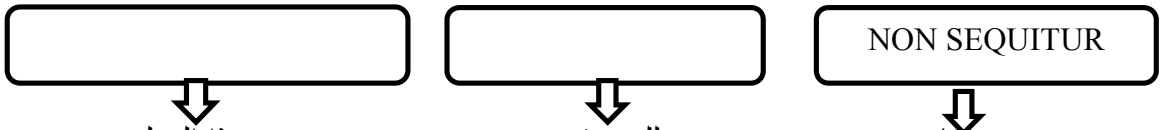
كما نجد في بعض الحالات معالم جنائزية مبينة على سهول عارية أو خالية من أي غطاء نباتي، حتى تكون ظاهرة للعيان من بعيد، وهذا ما جعل إعادة استعمالها من طرف البيزنطيين كمراكز حراسة. وهذا الإختيار يفسر إرادة أصحابها، حيث يكون الضريح في مكان مرتفع "قريب من السماء" ومسيطر بذلك على البشر نلاحظ هذه الميزة منذ الفترة الليبية البونية.

وفي بعض الأحيان يبنى المعلم الجنائزي في « Praedia » أي في الملكيات العائلية غير العمرانية، وهذا الإختبار يعطي عدة ميزات، نذكر على سبيل المثال قبر « Caecilia Metella » الذي يقع على حافة طريق أبيا « Via Appia » على أراضي « Gentilis » أي عائلية، وهذا ما كان يسهل للدخول إلى المعلم والحفاظ عليه من التشويهات[١٦].

أما النقطة السلبية في هذه الحالة قد تكون في حق الدخول إلى المعلم في حالة تغيير صاحب الملكية، وقد عبر في هذا الصدد الكاتب شيسشرون « Ciceron » عن إنشغاله عندما أراد بناء « Herone » (قبل بطل) لإبنته، ينوي بناءه بعيدا عن آية مشاكل قانونية وبالتالي يجب أن يكون بناءه داخل أحد منازله الريفية، ورغم هذا يبقى متخوفا من أن يفلت منه في حالة البيع. حتى لو كان باستطاعته وضع شرط حق زيارة القبر للشاري، ولكن ذلك يعقد الأمور وينتج خلافات.

ظهرت في هذا الإطار في بداية القرن الثاني قبل الميلاد وإلى نهاية العهد الإمبراطوري العديد من الشواهد الجنائزية منحوتة على الأضرحة تحمل عبارة تدل على أن المعلم الجنائزي لا يتبع وريثه.

[15]- Gros (P), op-cit, p : 381.
[16]- Ibid



أي أن هذا المعلم غير قابل للتوريث، ويبقى ملكا لعائلة الميت حتى يبقى هذا الأخير حيا في الذاكرة.

القبر ذكرى:

لقد فكر الإنسان القديم في ثلاثة حيل إن صح التعبير، للتغلب على الموت الذي يفكك الجسم. فقام المصري بتحنيط الجسم لتحافظ الجثة على مظهرها الخارجي، أما الفنيقي فقد أعطى للمظهر الجسماني صورة تنحت على غطاء التابوت والتي سماها هرودوت "بصناديق المومياء"[١٧]. وقام الإغريقي بإنجاز أعمال رائعة لنفس الغرض، أما الروماني فاهتم بالذاكرة. لاحظنا أن مقابر الرومان تتمركز على مشارف المدن بمحاذاة الطرق، حيث يعد شيئا بالغ الأهمية عند الروماني أن يتذكره الغير بعد موته، ولقد لاحظ ماير « Meyer »[١٨] في تحليله للنقوش الجنائزية، وجود إختلافات أساسية بين الشواهد الإغريقية والشواهد الرومانية. فالشواهد الرومانية تحمل اسم الشخص الهادي سواء كان قريبا أو صديقا أو غيره... ويكون بمثابة المذكر للميت، بينما لا نجد هذه التفاصيل في الشواهد الإغريقية.

ومن بين العادات الجنائزية المتوارثة والمنتشرة، هي النطق باسم الميت وكتابته على اللوحات الجنائزية، إعتقادا بأن روح الميت تعود إلى حياتها ولو لمهلة قصيرة كما يؤكده نقش الشاعر اللاتيني AUBONE[١٩] الموجودة بمدينة بوردو الفرنسية (ذلك شيء جميل لهذا الرماد، عندما ننطق باسم صاحبه) وفي نفس الصدد تقول نقيشة أخرى، وجدت بروما "إذا ما قام أحد عن طريق الصدفة بقراءة هذا النقش ، وبحث عن اسمي فإنه سيجد تحت تراب هذا المكان، عظام دورشا « Dorchas » كنت محبوبة طوال حياتي من طرف زوجي، الآن أنا آسفة على موتي، لكنني اعتبر نفسي سعيدة بما فيه الكفاية إذا ما تم ذكر سيرتي للأبد"

وتبقى الأبيات الشعرية المنحوتة على معلم "القصرين" بتونس كمرجعية عندما يخاطب الشاعر منجز هذا المعلم، والذي هو ابن صاحب هذا القبر: "يفضل أبوك الحياة الأبدية، يتبع مصير هذا المعلم ويعيش من خلال

[17]- Benichou-Safar, Tombes puniques de Carthage, Paris 1982, P 132.
[18]- Meyer, « Explaining the épigraphie habit in the roman empire: the evidence of epitaphes » dans JRS 60, 1990, p :74.
[19] - Aubone, parentalia, paraefacio, vers 11-12

اسمه المنحوت عليه للأبد". وفي نفس المعلم: "إن الحياة قصيرة ... ولكن هذا اخترعت الصورة ... التي تطيل وتضاعف زمن الرجال من خلال الذكرى..."[٢٠]

وبعض النقوش ترغم قارؤوها على الدعاء ونذكر على سبيل المثال نقش لمبير بالجزائر والذى تقول: "إذا كنت عابرا، وقدمت لقراءة هذه الكتابة، فأنا أطلب أن تدعو لي وأن تقول: مانيليا « Manilia » اللطيفة ندعو لك أن يخف عنك التراب"[٢١].

أو"لا تتردد أن تقول:نترحم على روح « P.SITTIUS OPTATUS »"

وأخيرا يمكن القول بأن الميت يتجه نحو العابر ويعرض عليه التوقف للنظر إلى قبره كما تدل عليه العبارة اللاتينية المنحوتة على بعض المعالم « Tumulum contempla meum » بمعنى أنظر إلى قبري[٢٢].

إن كل الذين تمكنوا من الحصول علي هذه النقوش الجنائزية ووضعوها على واجهة قبورهم يريدون من خلالها البقاء في ذاكرة عالم الأحياء إذ القبر يضمن الاستمرارية بين الأحياء والموتى.

حتى أن المعنى الأول للقبر « Monumentum » ينحدر من الفعل « Monere » الذي يعني "يذكر أو يلمح"، ثم استعملت كلمة « Monumentum » حسب قول فارو « Varon » [٢٣]. لتدل على كامل المبانى التذكارية وخاصة منها الجنائزية.

كما استعملت كلمة « Mausolum » بمعنى ضريح أو معلم جنائزي، وأخذ قدماء الرومان تسمية « Mausolum » من المعلم الجنائزي الكبير والقائم بمدينة هاليكارناسوس « Halicarnasse » بقرار من ملكة كاريا « Carie » التي تدعى أرتميس من أجل تخليد ذكرى زوجها موزول « Mausole » وكان ذلك سنة ٣٥٥ قبل الميلاد ليبقى اسمه فيما بعد مشاعا على كل المعالم الجنائزية[٢٤].

وأخيرا يمكن اعتبار الدراسات والبحوث حول ظاهرة الموت ورموزها وعمارتها عند الرومان جديرة بالإهتمام ويمكن إدراجها ضمن إطار البحث عن تاريخ الفئات الاجتماعية القديمة وحياتها اليومية.

---

[20]- Groupe de recherche sur l'Afrique antique, les flavu de cilluim, étude architecturale, épigraphique, historique et litteraire du mausolée de Kassrine, Rome 1993, p :66.

[21]- Clé 765, 825, CF 63, 74, 117, 123 (Aspice).

[22]Clé, ibid.

[23]Varon, De lingua latina, VI, 49.

[24]- Cagnat (R), Chapot (v), Manuel d'archéologie romaine, TI, Paris 1916, p : 342.

قائمة المصادر:

1. Aubone parentalia, praefacio, vers 11, 12, CIL – VII – 2-212
2. Clé , 765,825,CF 63, 74 ,117,123 aspice.
3. Pline, correspondance VII , 0,5.
4. Varon,De lingua Latina,VI 49
5. Vitruve, les 2 livres.

قائمة المراجع:

6. Benichou Safar, tombes puniques de Carthage,Paris 1982.
7. Cagnat(R) , Chapot (V), Manuel d'archéologie romaine.TI , Paris1916.
8. Dictionnaire « Imago-Mundi ».Religions,Mythes symbolisme. Paris 1966.
9. Gouves (R), Architecture funéraire. Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et Romaine. TIII. 1950.
10. Gros(P), L'architecture romaine. Paris 2001.
11. Groupe de recherche sur l'Afrique antique, les flavii de Cillium étude architecturale, épigraphique,historique et litteraire du mausolée de Kasrine Rome1993.
12. Meyer « Explaining the épigraphie habit in the roman empire : the évidence of épitaphes » in J.R.S 60. 1990.
13. Tranoy(L), « La mort en Gaule romaine » dans collection archéologique. Paris 2007.

اثر قصة سنوهى على التوراة

د. محمد العلامي•
أ. محمد العداربه••

ملخص:
تركت حضارة مصر القديمة أرثا ثقافيا كبيرا في الحضارة العالمية،وفي العصور القديمة انتشرت الكثير من الأعمال الأدبية، في أجزاء مختلفة من العالم. فبعض أحداث قصة سنوهى يمكن مماثلتها مع القصص التوراتية:مثل صراع داود مع جوليات،هروب موسى إلى أرض الميديانيين،ومحاولة يونان الهروب من الله(في حالة سنوهى من الفرعون)وكذلك وصف أرض يا في قصة سنوهى يتشابه مع وصف فلسطين في التوراة.

المقدمة:

يعد الأدب المصري القديم إلى جانب الأدب السومري من أوائل الأدب العالمي[١].

بطل هذه القصة مصريا اسمه سنوهى من محيط العائلة الملكية، وبعد موت أممنحات الأول ووصول سنوسرت الأول للعرش هرب سنوهى من غضب الملك باتجاه آسيا، وبعد فترة طويلة من التنقل، استقر عند أحد الأمراء السوريين، وأصبح الرجل الثاني بعد الأمير، وقام سنوهى بأعمال كثيرة للأمير، وانتصر في القتال على أحد الأشخاص الذي دعاه إلى المبارزة، وقام بأعمال كثيرة إلى وطنه الأصلي، فقدم نفسه على انه سفير مصر في الأراضي الآسيوية، وهذه الأعمال التي قام بها لم تذهب سدى، فقد تذكره القصر الملكي ، وعلى الرغم من أنه قضى نصف حياته في المنفى، فقد ظل مصريا محبا لوطنه، وذلك لأسباب دينية، فلم يرغب أن يدفن في أرض أجنبية، بدون أن يقام له طقوس جنائزية مصرية من اجل الحصول على الحياة الأبدية، وتمكن من الحصول على عفو ملكي، فدعاه الفرعون للعودة إلى مصر. هذا النوع من الأدب يسمى أدب السير الذاتية.

وأحدث دراسة تناولت قصة سنوهي من الناحية الأدبية هي للباحث [٢] Ladynin وفي هذا البحث سنعرض الخطوط الرئيسة للقصة، ومن ثم سنبين أثر هذه القصة على الروايات التوراتية.فقد أعتمد الباحث على عدة ترجمات[٣] لقصة سنوهى، وجدت فيها

• فلسطين
•• فلسطين

[1]- Foster L. Ancient Egyptian Literature: An Anthology.Austin. 2001. Cxx.

[2]- ладынин И.А об одном умолчании рассказ синухета вестник литературного института имени.А.М.Горького.м. N. 3.2104.с.12-23.

[3] Тураева Б.А. Рассказ египтянина Синухета и образцы египетских документальных автобиографий.М. 1915.С.10-44. атье М. Э. Повесть о Синухете. Что читали египтяне

قراءات مختلفة.ويمكن تقسيم قصة سنوهى وفقا لأحداثها إلى ثلاثة عشر قسما وهى على النحو الآتي:

المقدمة

يبدأ الحديث عن الأمير الوديع الحاكم والآمر على أرض البدو، ويتحدث عن نفسه بأنه الصديق الوفي لسيده، وخادم حريم الملك في القصر، ومن ثم يشيد بزوجات سنوسرت الأول المكرمة في Hnumsut ٤ وأبنة الملك أمنمحات الأول المكرمة في Kanefr ٥ الجديرة بالاحترام[٦].

موت الملك

يصف سنوهى موت الفرعون أمنمحات فقال: في اليوم السابع من السنة الثلاثين من فصل الفيضان رفع الصقر إلى السماوات العلى ولحق بالكوكب واتصل بدنه ببارئه، وعم الحزن القلوب، وأغلق مدخل قصره، وأرسل عظمته جيشا بقيادة أبنه الأكبر سنوسرت إلى أرض تيمخيو[٧] لكي يقمع المتمردين في البلاد الأجنبية المتواجدين بين شعب تيخينو، وعاد ومعه الأسرى من تلك البلاد وأعداد كبيرة من المواشي. وتوجهه أصدقاء من حاشية الملك إلى الجهة الغربية، لكي يخبروا سنوسرت عن موت أبيه، والتقوا به في الطريق، ونجده لم يتردد ولو لحظة واحدة فطار مثل الصقر وعاد إلى القصر ولم يخبر جيشه بذلك، وأطفال الملك المرافقين لسنوسرت في هذا الجيش دعو واحدا منهم، وكان سنوin بالقرب منهم وسمع بما حدث.

هروب سنوهي

خاف سنوهي وارتجفت أعضاؤه وركض مسرعا للبحث عن مكان للاختباء فيه، والتجأ إلى الأدغال ليتجنب لقاء شخص كان يسير في الطريق، ومن ثم سار على

40000 лет тому назад.Л.1934.С.49-65. Кацнельсона И.С. и Мендельсона Ф.Л. фараонХуфу и чародеи. Сказки Повести Поучения древнего Египта.М. 1958.С. 27-42.k ацнельсона И.С. Приключения Синухета. Хрестоматия истории древнего востока.М.963.С44-52. Коростовцева М.А. рассказ синухе .Поэзия и проза древнего востока.Библиотека всемирной литературы.Т.1.М.1973.С.38-50. Повесть Петеисе III .древнеегипетская проза .М.1978.С.91-110. Лившица .И.Г. рассказ синухета. сказзки и повести древнего Египта.Л.1979.М.2005.с9-29. Томашевич О.В. Повесть Синухе. хрестоматия по истории древнего восока.М.1997.С.33-44. Томашевич О.В. Странствия Синухета.история древнего востока.Тексты и документы.М.2002.С.25-33.

٤هو الاسم المختصر لهرم أمنمحات الأول في ليشت .

Тураева Б.А. Рассказ египтянина Синухета и образцы египетских документальных автобиографий. М., 1915. С. 5.

٥الاسم المختصر لهرم سنوسرت الأول في ليشت.(ibid. p5)

6 Кузищина В. И.История древнего востока. Тексты и документы. М. 2002.с.25.

٧استخدم المصريون مصطلحين عند أشارتهم للبيين، الأول تيمخيو وهو الأكثر قدما،وهؤلاء لا يختلفون كثيرا عن المصريين، والثاني تيخينو فقد ظهر مع نهاية المملكة المصرية القديمة، ويتصفون بالشعر الأحمر والجلد الفاتح.

الطريق باتجاه الجنوب، وحينها لم يفكر في العودة إلى العاصمة، واعتقد أن الحرب الأهلية ستندلع ، وأنه لم يتوقع أن يظل على قيد الحياة بعد ذلك.وعبر Maati[٨] بالقرب من شجرة التين ووصل إلى جزيرة سنفرو، وقضى هنالك طوال الوقت، وفيما بعد استمر في السير والتقى الرجل الذي أختبئ عنه وقدم لسنوهي التحية والاحترام، وعندما حان موعد العشاء وصل إلى مدينة Gau[٩] ودفعته الرياح الغربية عبر الحدود، ووصل إلى شرق المحجرة.

وسار شمالا ووصل إلى أسوار الآمر الحاكم الذي شيدها لمنع تعديات البدو وليسحق أولئك الذين يتجولون على الرمال، واختبأ مرة أخرى في الأدغال عن حراس الأسوار، وظل يمشي ليلا حتى بزوغ الفجر ووصل إلى Petain وأثناء إقامته في الجزيرة السوداء العظيمة (تسمى البحيرة المرة في خليج السويس) كاد يختنق وحلقه يحترق من شدة العطش فقال سنوهي " هذا طعم الموت[١٠]. وجمع كل قواه وعندها سمع أصوات الماشية وشاهد البدو، وعرفه زعيم البدو، لأنه زار مصر مرة واحدة، وقدم له الماء والحليب المغلي وذهب معه إلى قبيلته وتم استقباله بحفاوة. وأخذت كل بلد تسلمه إلى البلد الأخرى، وغادر kepno ورجع إلى Kedem[١١] وقضى فيها عاما ونصف.

سنوهي في سوريا

أخذ حاكم رتينو العليا عمونينشي سنوهي معه وقال له: " معي سيكون كل شيء على ما يرام، وسوف تسمع اللغة المصرية"[١٢] وأخبره بذلك لأنه يعرف مكانة سنوهى في مصر، حيث أن المصريين المقيمين عند عمونينشي قد أخبروه عن مكانه سنوهى.وبدأ عمونينشي يسأله: كيف وصل الأمر إلى ذلك؟ ماذا يعني ذلك؟ وهل حدث أمرا ما في القصر؟ فأجاب: ملك مصر العليا والسفلى أمنمحات صعد إلى السماء، ولا أحد يعرف ماذا حدث بعد ذلك، ثم قال سنوهى يجب أن أخفي الحقيقة.

عدت من الحملة العسكرية التي كانت ضد أرض تيمخي، عندها قالوا لي، طار عقلي، وقلبي لم يعد في جسدي، هربت وأنا أركض بعيدا، ولا أعرف ما الذي قادني إلى هذا البلد. ماذا سيحدث الآن لأرض مصر بدون الملك، بدون هذا الإله الرحيم ، فالبلاد سيطر عليها الرعب مثلما حدث الأمر مع سخمت في أوقات الأوبئة.

---

[٨] الموقع غير معروف

[٩] الموقع غير معروف بالضبط ويحدد موقعها توراييف معتمدا على ماسبيرو بالقرب من النيل

Embaben Тураева Б.А. Рассказ египтянина Синухета и образцы египетских документальных автобиографий. М., 1915. С.6.

[10] Кузищина В. И.История древнего востока. Тексты и документы. М. 2002.c.26.

[١١] كلمة سامية عامة وتعني الشرق، وقصد بها بلد(Ibid .p.6)وربما هي التي ذكرت في التوراة باسم بني المشرق أو جبال المشرق (التكوين ٢٩ :١) العدد(٢٣: ٧)

[12] (ibid. 26)

وأجابه سنوهى قائلا: حيث يعدد خصال سنوسرت ويصف شجاعته وقوته في القضاء على الأعداء. ومن ثم قال له عمونينشي : حسنا بدون شك أن مصر سعيدة، لأنه يعلم أنه الملك وأنت ستبقى معي وسأكون رحيما معك.

سنوهي حاكم بلاد يا

لقد وضع عمونينشي سنوهي مسئولا عن أطفاله ورفع من قدره وزوجه من أبنته الكبرى وسمح له أن يختار قطعة أرض على الحدود من بين أفضل الأراضي التي يمتلكها، ويصف سنوهي بقوله " كان إقليما طيبا أسمه يا، فيه أشجار التين، وفيه الأعناب وكان النبيذ فيه أكثر من الماء، كان عسله وفيرا وزيته كثيرا، وكانت كل الفواكه تحملها أشجاره، كان فيه الشعير والقمح وماشيته من جميع الأنواع، ولا يحصرها العد"[١٣]. ومنحني الكثير لأنه يحبني وجعلني زعيما على أحدى قبائل البلاد، وكل يوم قدم لي الطعام المكون من شراب الخمر واللحم المسلوق، الطيور المشوية، عدا عن طرائد الصحراء التي تم صيدها بالفخاخ ووضعت أمامي، بالإضافة إلى ذلك جلبت كلاب الصيد لي، وقدم لي الكثير من الحلوى .

وقضي سنوهى سنوات عديدة وكبر بنوه وأصبحوا زعماء لبعض العشائر، والرسل ذاهبين شمالا وجنوبا إلى العاصمة، وسمح لهم بالوقوف، وقدم الماء للعطشى، وأهدى الضال عن الطريق.

وعندما جاء البدو اضطر سنوهى أن يقدم لهم النصائح للرد على غارات حكام البلاد الأجنبية، وبفضل حاكم بلاد رتينو[١٤] قضي سنوات عديدة كقائد لجيشه، وكل هجوم قام به انتصر فيه على أعدائه، وحرمهم من المراعي والآبار وسلب مواشيهم ، وطرد السكان واستولى على مؤنهم ، وقتل الناس بيده القوية وبقوسه. وشغل قلبه وأحبه لأنه علم كم كان شجاعا ووضعه مسئولا عن أطفاله وشاهد مدى قوة يداه.

المبارزة

يصف سنوهى هذه الحادثة بالتفصيل ، لقد تحداه رجل قوي من أهل البلاد ودعاه للنزال دون أن يكون هناك أي عداء، أو أن يكون بينهما أي صلة أو معرفة سايقة، وكانت نتيجة هذه الدعوة للقتال أن المنتصر منهما يستولي على كل أمتعة وأملاك الأخر، وبرغم حزن أمير ريتينو وحزن جميع الناس لأن سنوهى كان في ذلك الوقت شيخا متقدما في السن، فإن التقاليد كانت أقوى من أن يعارضها إنسان. لقد تجمعت القبائل لمشاهدة هذه المبارزة، لقد استطاع سنوهى أن يقتل خصمه، حيث بدأ البطل الآخر يرميه بالسهام فاستطاع سنوهى أن يتفاداها ثم هجم عليه عدوه مرة أخرى، وعندما اقترب كل منهما من اللآخر هجم على سنوهى، ووجه له سنوهى ضربة واستقر السهم في عنقه، فصرخ ووقع على انفه فأجهز سنوهى عليه بفأس الحرب وصرخ صرخة النصر ووقف سنوهى على ظهره، وصرخ كل الآسيويين،

---

[13] Кузищина В. И.История древнего востока. Тексты и документы. М. 2002.с.26.

[١٤] اسم مصري يطلق على جبال سوريا وشمال فلسطين (Тураева Б.А. с.7)

ومن ثم قدم الشكر للإله مونت، وفي ذلك الوقت حزن الناس عليه، وضم حاكم ريتينو سنوهى بين ذراعيه، ومن ثم أخذ كل ممتلكات وقطيع خصمه ونتيجة ذلك تضاعفت ثروة سنوهى.

الحنين إلى الوطن

وحن سنوهى بعد ذلك إلى العودة إلى مصر، ويطلب من ملك مصر أن يكون رحيما معه، وأن يسمح له مشاهدة المكان الذي نشأ فيه.ويصف سنوهى شيخوخته : " آخ جسدي يمكن أن يعود إليه الشباب مرة أخرى، لقد حلت بي الشيخوخة، فعيناي أصبحتا ثقيلتين، ويداي بلا قوة، وقدماه ترفضا المشي، وتعب قلبي واقتربت منيتي".[١٥]

مرسوم الملك

يصدر الملك سنوسرت مرسوما[١٦]. يأمر فيه عودة سنوهى إلى وطنه، ويذكره بأنه يجب أن يفكر في يوم منيته وما يجب أن يقام له من الطقوس الدينية ويقول له " سيكون لك موكب جنازة في يوم دفنك، وسيكون تابوتك من الذهب ورأسه من اللازورد، ستكون السماء فوق رأسك وستوضع فوق زحافة ستجرك الثيران، ويسير المغنون أمامك، وسيؤدون رقصة المو عند باب قبرك، وسيقرؤون لك ما تطلبه مائدة قرابينك، وستذبح لك الأضاحي أمام مذبحك، وستكون أعمدتك من الحجر الأبيض بين الأبناء الملكيين، وهكذا لن تموت في الخارج ولن يدفنك الأسيويون، ولن يضعوك في جلد شاة، فكر فيما يحدث لجثتك وعد إلى مصر.وعندما استلم سنوهى المرسوم حيث كان متواجدا بين قبيلته، وعندا قرأ ما في المرسوم سقط على الأرض ووضع المرسوم في صدره، ومشى في كل مكان يصرخ من الفرحة.

رد سنوهى على الملك[١٧]

في البداية يمتدح الملك على السماح له بالعودة إلى مصر، ونراه في خطابه يعدد أسماء بعض الزعماء مثل مكي من كيديم، وحنتايش من حينتكيش، ومينس من فينخ، وأسماء هؤلاء الملوك معروفة جيدا فقد ترعرع حبهم للملك ، ويقول بأنه ليس هناك حاجة أن يذكر الملك ببلاد ريتينو فهى خاضعة لك مثل كلبك.

العودة إلى مصر[١٨]

ترك سنوهى أولاده جميعا في رتنو ووزع عليهم كل ثروته، وأصبح أبنه الأكبر زعيما للقبيلة، ومن ثم بدأ سنوهى عودته باتجاه الجنوب، وتوقف عند طريق الجبل، وأرسل رئيس فرقة حرس الحدود خبرا إلى العاصمة لكي يخبر صاحب الجلالة،

---

[15] Кузищина В. И.История древнего востока. Тексты и документы. М. 2002.с.٢٩.

[16] Кузищина В. И.История древнего востока. Тексты и документы. М. 2002.с.29-30.

[17] Демидчик А.Е. Староегипетская печать «правителя Нагорья» и письмо Синухета царю // ВДИ № 2, 2001. С. 79–88.

[18] Лившиц И.Г. ”Бремя” Синухета // Проблемы социально-экономической истории древнего мира. Сб. статей, посвящённый памяти академика А.И. Тюменева. М.-Л., 1963. С. 47–54.

وأمر جلالته بإحضار المسؤول عن الأراضي الملكية،وتبعتهم سفن محملة بالهدايا من الملك للبدو الذين رافقوا سنوهى إلى طريق الجبل، ودعوت كل واحدا بإسمه وقام الخدم بتنفيذ واجباتهم.

مقابلة الملك[١٩]

وفي أسلوب بليغ يصف سنوهى مقابلة الملك ويقول[٢٠]" دعوني في وقت مبكر، وجاء عشرة أشخاص أوصلوني إلى القصر، وقف أبناء الملك عند المدخل، وقادني كبار الشخصيات إلى قاعة العرش ووجدت صاحب الجلالة جالسا على عرشه الذهبي، وانبطحت على بطني، ورحب الملك به، وغادرت الروح جسدي، ولم يعد قلبي في صدري، وكنت بين الحياة والموت، وأمر جلالته أحد كبار الشخصيات أن يرفع سنوهى وينظر إلى الملك، وقال له: ها أنت قد عدت من البلاد الأجنبية وانشغلت بالترحال وتقدم بك السن، والأمر المهم كيف سيكون قبرك، ولن تدفن مثل رماة الرماح

سنوهى في بيت الأمير[٢١]

وبعد مقابلة الملك أخذوه إلى منزل أحد الأمراء حيث أعدوا له حماما، وعطروه، وألبسوه أفخر أنواع الثياب، وكيف كان الخدم يلبون كل ما يطلبه أو يشير به، ويقول سنوهى[٢٢]" وجعلوا السنين تغادر جسمي وانسلخت عني، وسرحوا شعري وألفوا إلى الصحراء بحمل من القاذورات، وألقوا بملابسي إلى ساكني الصحراء،وألبسوني أفخر الثياب وعطروني بأحسن العطور ونمت على سرير وتركت الرمال لمن هم فيها، وزيت الخشب لمن يلطخ نفسه به".

الخاتمة[٢٣]

منح سنوهى منزلا ريفيا ، سابقا كان لأحد الأعيان، وزرعت في الحديقة كافة أنواع الأشجار، وكانوا يحضرون له الطعام من القصر ثلاثة واربعة مرات يوميا، وشيد له هرم من الحجارة ،حيث خصص رئيس عمال البناء له قطعة أرض، وجهزت له الرسومات والتماثيل، وتم تعين كاهن للجنازة سنوهى، وكل ذلك بأوامر من جلالة الملك.

سنوهى والتوراة

لقد أثرت قصة سنوهى على مشاهد كثيرة وردت في التوراة، وعند مقارنة بلاد يا (انظر سنوهى حاكم بلاد يا) التي عاش فيها سنوهى فأنها تتشابه مع وصف التوراة

---

[19] Демидчик А.Е. «Дал я дорогу своим ногам…». «Рассказ Синухе» — древнейшие воспоминания эмигранта Чужое: опыты преодоления. Очерки истории культуры Средиземноморья. М., 1999. С. 237–258

[20] (Ibid.31)

[21] Матье М.Э. К Синухету // Сборник египтологического кружка при ЛГУ, № 2, 1929. С. 32–33.

[22] Кузищина В. И.История древнего востока. Тексты и документы. М. 2002.с.31.

[23] (Ibid .31)

لأرض فلسطين ففي سفر الخروج[٢٤] " فنزلت لأنقذهم من أيدي المصريين، وأصعدهم من تلك الأرض إلى أرض جيدة وواسعة، إلى أرض تفيض لبنا وعسلا"، وكذلك في سفر العدد[٢٥] " أقليل أنك أصعدتنا من أرض تفيض لبنا وعسلا"، " إن سرنا بنا الرب يدخلنا إلى هذه الأرض ويعطينا إياها أرضا تفيض لبنا وعسلا"، وفي سفر التثنية [٢٦] " اطلع من مسكن قدسك من السماء وبارك شعبك إسرائيل والأرض التي أعطيتنا، كما حلفت لآبائنا، أرض تفيض لبنا وعسلا:، " ولتطيلوا الأيام على الأرض التي أقسم الرب لآبائكم أن يعطيها لهم ولنسلهم، أرض تفيض لبنا وعسلا"، ونجد الأمر نفسه في سفر حزقيال [٢٧]" في ذلك اليوم رفعت لهم يدي لأخرجهم من أرض مصر إلى الأرض التي تجسستها لهم، تفيض لبنا وعسلا".

ومن المشاهد الأخرى القتال الذي نشب بين سنوهى وخصمه (انظر المبارزة) يذكرنا بما قام به داود مع جوليات " وهو ضرب رجلا مصريا، وكان بيد المصري رمح،فنزل إليه بعصا، وخطف الرمح من يد المصري، وقتله برمحه"(صموئيل الثاني ٢٣: ٢١). وكيف سقط جوليات على الأرض " ومد داود يده إلى الكنف، وأخذ منه حجرا ورماه بالمقلاع، وضرب الفلسطيني في جبهته، فانغرز الحجر في جبهته وسقط على وجهه إلى الأرض"[٢٨].

وتجوال سنوهى يتشابه مع قصة موسى وتجواله في أرض مدين[٢٩] " فسمع فرعون هذا الأمر، فطلب أن يقتل موسى. فهرب موسى من وجه فرعون وسكن في أرض مديان، وجلس عند البئر"، " وكان لكاهن مديان سبع بنات، فأتين وأستقين وملأن الأجران ليسقين غنم أبيهن." فأتى الرعاة وطردوهن. فنهض موسى وسقى غنمهن"، " فلما أتين إلى رعوئيل أبيهن قال: ما بالكن أسرعتن في المجئ اليوم"، " فقلن: رجل مصري أنقذنا من أيدي الرعاة، وأنه أستقى لنا أيضا وسقى الغنم"، " فقال لبناته وأين هو؟ لماذا تركتن الرجل؟ ادعونه ليأكل طعاما"، " فآرتضى موسى أن يسكن مع الرجل، فأعطى موسى صفورة ابنته"، " فولدت ابنا فدعا اسمه جرشوم، لأنه قال: كنت نزيلا في أرض غريبة".وتتشابه قصه سنوهى مع قصة يونان[٣٠] الذي حاول الهرب من الله (في حالة سنوهى مع الفرعون).

---

[٢٤](٨ : ٣)
[٢٥](١٦ : ١٣، ١٤ : ٨)
[٢٦](٢٦ : ١٥، ١١ : ٩)
[٢٧](٢٠: ٦)
[٢٨]صموئيل الأول (١٧: ٤٩)
[٢٩]الخروج (٢ :١٥-٢٣)
[٣٠]سفر يونان

الخاتمة

بطل هذه القصة سنوهى، الذي هرب من مصر إلى آسيا، وتجول وعاش نصف حياته في سوريا، وفي أواخر حياته حن إلى وطنه الأصلي، فرغب العودة إلى مصر لكي يدفن وفق الطقوس المصرية للحصول على الخلود. هذه القصة تشابه مع القصص التوراتية مثل: صراع داود مع جوليات، هروب موسى إلى أرض الميديانيين، محاولة يونان الهروب من الله (في حالة سنوهى من الفرعون) كذلك وصف أرض يا في قصة سنوهى يتشابه مع وصف فلسطين في التوراة.

Abstract:

The Ancient Egyptian Civilization left a great effect to the legacy of the global civilization , in ancient times and different parts of the world ,many literary works have been spread ,for example the events of Snohy story can be similar to biblical ones like David with Goliath struggle ,the escape of Mosa to Medianians land, John and try to escape from God (in Snohy story escape from the Pharoah) ,as well as the description of Ya Land in Snohy story is similer to the description of Palestine in the Bible.

فسيفساء متحف وهران بالجزائر

د.محمد بن عبد المؤمن•

لا تزال اللوحات الفسيفسائية الميثولوجية حتى الوقت الحاضر تزين القاعة الرومانية بالمتجف الوطني أجمد زبانة بوهران، وجدت هذه الفسيفساء الميثولوجية[١] بالموقع الأثري بورتوس ماغنوس – بطيوة - مزينة لبلاط إحدى المنازل الرومانية بهذه المدينة ، ويرجع تاريخ اكتشاف هذا المنزل إلى فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر.

يشير بربروغر (A.Berbrugger) في القسم الأول من تقريره الذي نشر نصه بالمجلة الإفريقية العدد السابع لسنة١٨٦٣م أن المهندس المعماري لمحافظة الغرب فيالا دي سوريبي(Viala de Sorbier) قد كلف مفتش المباني الأثرية بأرزيو ومستغانم بمهمة التنقيب بالهضبة الشرقية لموقع بورتوس ماغنوس فبدأت تبرز النتائج الأولية لعمله التنقيبي بعد إشارة من المعمر الفرنسي الذي كان يعمل مزارعا بمزرعة المقدم روبرت (Robert)، أفاد بها نيكول (Nicole) بأن أساس الحائط الجنوبي لهذه المزرعة قد بني على فسيفساء رومانية، وعلى ضوء هذه المعلومات انطلقت التنقيبات بالمكان المحدد، وبعد عمق ١,٥م من التنقيب تأكدت صحة المعلومات التي أدلى بها هذا المعمر، فرفع الرّدم عن الفسيفساء ثم تواصل العمل التنقيبي حتى تمكن نيكول (Nicole) من الكشف عن مخطط هذا المنزل الذي قام برسمه فيالا دي سوربيي (Viala De Sorbier) سنة ١٨٦٢م، ثم نقله بعده غزال (S.Gsell)[٢].

تشمل فسيفساء قاعة الضيوف على أربع لوحات ذات مشاهد ميثولوجية، اكتشفها السيد نيكول (Nicole) سنة ١٨٦٢م، وظلت معروضة في الهواء الطلق طيلة أربعة وعشرون سنة، ولما توقف عندها الإمبراطور الفرنسي نابليون الثالث (Napoleon III) أثناء رحلته سنة ١٨٦٥ م، اقْترحَ نقلها في البداية إلى متحف الجزائر أو متحف اللّوفر بباريس في وقت لم يكن بوهران متحفا خاصا بها، غير أنّ الجمعية الجغرافية والأثرية للإقليم الوهراني برآسة ديمات (L.Demaeght) تحملت تكاليف نقلها إلى وهران وإيجاد مكان خاص لحفظها، ولمّا تحصّلت هذه الجمعية في ٨ مارس ١٨٨٤م على مقرّ بالمستشفى المدني بالمدينة، نقلت هذه اللوحات إلى وهران سنة١٨٨٦م بعد تقسيمها إلى أربعة أقسام حسب المشاهد التي تضمّنتها، ولم تكن

• قسم الحضارة جامعة وهران

[١] أنظر الملحق

[2] A.Berbrugger, Chronique, R.afr, 7, 1863, p227.

عملية نقلها بالأمر الهيّن إذ كلّفت خزينة الجمعية حوالي ثلاثة آلاف فرنك فرنسي قديم [٣].

لم ينقل إطار هذه اللوحات الفسيفسائية المزيّن بالدوائر المتقاطعة والخطوط المتشابكة والمعينات مع باقي مشاهدها الميثولوجية [٤]، هذه الأخيرة هي الآن معروضة بالقاعة الرومانية لمتحف أحمد زبانة بوهران مقسّمة إلى أربع لوحات ومحاطة بإطار خشبي تظهر عليها بقع بيضاء وخطوط سوداء نتيجة عملية ترميمها.

يبلغ طولها الإجمالي عند اكتشافها ١٠,٩٤م وعرضها ٤م، وإذا ما تمعّنا في الرسم الذي أنجزه فيالا دي سوربيي (Viala De Sorbier) يلاحظ أنّ الإطار المحيط بمشهد أسطورة كابيروس (Cabirus) يُظهر اللوحة على شكل الحرف اللاتيني **"T"** مقلوب من جهة المدخل [٥].

صنعت هذه الفسيفساء من الرخام الأحمر، والأصفر المستخرج من محجرة سيدي بن يبقى الواقعة غرب الموقع الاثري، والتي لا تزال تعمل حتى وقتنا الحاضر، كما استعملت ألوان أخرى كالأسود، والأحمر، والأخضر، والرمادي والأصهب، ويذكر دولا بلانشير (R. De Lablanchere) أن الفسيفسائيين الذين أنجزوها قلّدوا مشاهد سبق وأن تعرّفوا عليها، وكان إطارها نموذجا جاهزا نقلت منه الأشكال الموجودة عليه [٦].

لقد أنجزت هذه الفسيفساء من مكعبات صغيرة متساوية القياسات ومختلفة الألوان، هذه التقنية المعروفة باسم (Opus Tessellatum)، أمّا مشاهدها الميثولوجية فهي لا تختلف عن تلك التي عرفتها بعض مدن بلاد المغرب القديم كاللوحة التي تمثل أسطورة الإله هرقل (Hercules) بفوليبيليس (Volubilis) وأسطورة آشيل (Achille) بتيبازة (Tipasa) [٧].

تمثل اللوحة الأولى التي زّين بها مدخل القاعة مشهدا من أسطورة كابيروس "Cabirus"، الإله الإغريقي الذي يعمل على نمو الحقول، وحماية البحارة من الغرق[٨]. وتظهر بالزاويتين العلويتين لهذا المشهد أقنعة لآلهة البحر، وبالزاويتين

---

[3] F. Doumergue, (Histoire du musée d'Oran de l'année 1882 à l'année 1898), BSGAO, 45, 1925, pp 75-84 ; L.Demaeght, (Catalogue raisonne des objets archeologique du musée de la ville d'Oran,Oran 1921, p 07.

[٤] لا تزال بقايا قطع فسيفسائية صغيرة موجودة بالموقع الأثري.

[5] P. Gauckler , Inventaire des mosaiques de la Gaule et de l'Afrique ,II , Paris, Ernest Leroux,1910, pp 23-24

[6] R. de Lablanchere,Musée d'Oran , Paris ,Ernest Leroux ,1893, pp 47-48

[7] M. Blanchard, "La grande mosaïque de l'Algérie ancienne", Dossier de l'Archéologie, 31, Nov-Dec 1978, pp 60-99.

[8] J.Schmidt, Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine ,Paris ,larousse , 2000,p35

السفليتين أقنعة لآلهة الحقول، في حين تشابهت مواضيع الجناح العلوي والسفلي لهذه اللوحة، واللذان يظهر عليهما أسدان فوقهما طفلان يحمل كل منهما عصا وتتوسطهما مزهرية مملوءة بالنباتات، ويتبع كل أسد سنتورا بحريا، كما أحيطت باللوحة مشاهد من الجهتين اليمنى واليسرى يبدو على كل منهما جسم مجنّح ونباتات بحرية وحيوانين خرافيين لهما جسم أسد وجناحي عقاب ورأس وأذن حصان وزعانف السمك[٩].

أما المشهد العام للوحة يظهر كابيروس (Cabirus) يلعب مع نمرة ومعه رفيقه (Mitos) وكراتييا (Krateïa) والدي براتولايوس (Pratolaos) الذي يشاركه اللعب، ويتوسط اللوحة مشهدا للإله بانوس (Panos) حارس الرعاة والماشية الذي يظهر نصف عار ويحمل بيده اليسرى عصا وباليمنى نايا، ويرافق الإله كابيروس (Cabirus) امرأتين مرتديتين لباسا مزينا بأوراق نباتية.

تمثل لوحات القسم الداخلي لهذه القاعة مجموعة مشاهد كانتصار الإله أبولو (Apollo) على مارسياس (Marsyas) وحجزه لتعذيبه[١٠]، ويظهر أبولو (Apollo) واقفا وقفة المنتصر، ترتكز يده اليمنى على عود قصير، ويسراه على وركه، تقف إلى يمينه إلهة بجناحين تحمل بيدها اليمنى جريد نخلة وبيسراها آلة الرّباب، وهي محاطة بكاهنات باكوس اللواتي يعزفن على الصنج، و تظهرالشجرة التي سيربط فيها مارسياس "Marsyas" المرتدي جلد نمرة محاولا الفرار[١١].

يلي ذلك مشهد الإله نبتونس (Neptunus) يحمي الآلهة لاتونة (Latona) والدة أبولو (Apollo) من الأفعى بيثون (Python) ، ويشاهد أكيلو (Aquilo) مجنحا ومرفوقا بسنتورين بحريين، يحمل إناء وفوق كتفيه عصا، كما تظهر لاتونة (Latona) وأختها أورتيجيا (Ortygia)[١٢] التي تمدّها يدها للتوجّه إلى ميناء ديلوس (Delos) الذي مثّل في صورة إله يرتكز على رصيف صخري يحمل بيده اليمنى مرساة بحرية، ويقف على يسراه الإله نبتونس (Neptunus) إله البحر مسلحا بحربة يطارد بها الأفعى بيثون (Python) التي وقعت تحت رحمة الحورية كستاليا (Castalia) التي تحمل صحنا فوق رأسها، زيادة إلى ذلك ظهرت على مشهد هذه اللوحة خطوط متموّجة ترمز لأمواج البحر وعروسا للبحر تركب أسدا بحريا، وأخرى جالسة على صخرة الشاطئ وخلفها بيتا وشجرة وسنتورين يركبان

---

[9] L.Demaeght, (catalogue raisonne des objets archeologiques…) op.cit ,p 8n°1

[١٠] محمد بن عبد المؤمن ،بورتوس ماغنوس Portus Magnus :بطيوة – دراسة مونوغرافية ، رسالة ماجستير، قسم التاريخ وعلم الآثار ، جامعة وهران ، السنة الجامعية ٢٠٠٤-٢٠٠٥ ، غير مطبوعة ،ص١٤٣

[11] L.Demaeght ,op.cit .,p 11n°2

[١٢] يذكر كذلك أن أورتيجيا هو الإسم الثاني لجزيرة ديلوس. أنظر :
L.Quicherat,Dictionnaire Français-Latin, Paris, Hachette, sans date, p 968

حصانين[١٣]، ويحيط باللوحة مشاهد لكاهنات باخوس، وسنتور يرقص ويعزف على الناي[١٤].

تمثل اللوحة الرابعة مشهدا للإله هرقل (Hercules) وهو يلقي القبض على السنتور شيرون[١٥] الذي يظهر نصفه حصان، والنصف الآخر إنسان، بحيث يضغط عليه بركبته اليسرى ويهدّده بعصا خشبية، في حين ينطلق أشيل (Achilles) من الكوخ محاولا إنقاذ سيده. وتظهر امرأة ترافقها جاريتين يحتمل أن تكونا آلهتي الينابيع، كما يشاهد على أقصى يمين اللوحة شخص جالس مستند على جرة مقلوبة وبجواره حوريتين، واحدة جالسة يفترض أنها أمّ السنتور شيرون التي تبكي ابنها، وتحمل الحورية الأخرى كأسا يفترض أنها زوجة تثيس (Tethys)[١٦] ، وعلى جانبي اللوحة كاهنات باخوس تضربن على الطبل وتعزفن على النّاي بحضور السنتور[١٧].

هذا وقد وجدت بإحدى غرف هذا المنزل فسيفساء تمثل مشهد انتصار الإله باخوس(Bacchus) إله الخمر وهو متوّج، يشاهد فوق عربة يجرها نمر ونمرة، بيده اليمنى رمحا وباليسرى الحبل الذي يقود به النمرين، ترافقه امرأة تضرب على الطبل وسيلان(Selene) التي هي رمز النشوة، وشخص عار يحمل نايا[١٨] ، وحسب هيرون دو فيلافوس (Heron De Ville Fosse) يمثل أبطال هذا المشهد الإله لبير (Liber) والآلهة لبيرا (Libera) رفقة آلهة الحبّ التي تقود العربة، كما يظهر الإله باخوس (Bacchus) رفقة امرأة نصف عارية تضرب على الطبل ويتقدمه الإله بانوس (Panos) وساتير (Satyre)[١٩]. ووجد مثل هذا المشهد الخاص بالإله باخوس (Bacchus) بالعديد من مدن بلاد المغرب القديم كقيصرية (Caesarea)[٢٠]. زيادة على ذلك توجد بمتحف أحمد زبانة بوهران قطع فسيفسائية بنينة اللون صغيرة الحجم ذات أشكال هندسية معقدة جلبت من الموقع الاثري لبورتوس ماغنوس[٢١].

إن الزائر لهذا الموقع الأثري يمكن له التعرف على بعض البقايا الخاصة بهذا المنزل والتي لا يزال يحتفظ ببعضها، كالأعمدة، والتيجان، والخزان المائي الذي رممت جوانبه، وبقايا هذا المنزل محاطة اليوم بجدار حديث جمعت بداخله لقى أثرية

---

[13] L. Demaeght, (catalogue raisonné des objets…), op.cit., p 11, n° 3.

[14] R. Delablanchere, op.cit., p 65 ; P.Gauckler, (Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique), op ;cit, II, p 111 n° 454.

[١٥] بن عبد المؤمن محمد ، المرجع السابق ، ص ١٤٥

[16] P. Gauckler, op.cit., p 111 ; L.Demaeght, op.cit., p 12, n° 4

[17] L. Demaeght, (catalogue des objets…)op.cit., p 12, n° 4.

[18] Ibid., p 15, n° 4 ; 2

[19] A. Heron de ville fosse, "La petite Mosaïque de la ferme Robert", Bulletin des antiquités Africaines, III, 1885, p 11, PL I ; L.Foucher, "Dionysos dans les mosaïques d'Afrique", Dossier de l'archéologie, 31, 1978, p 46.

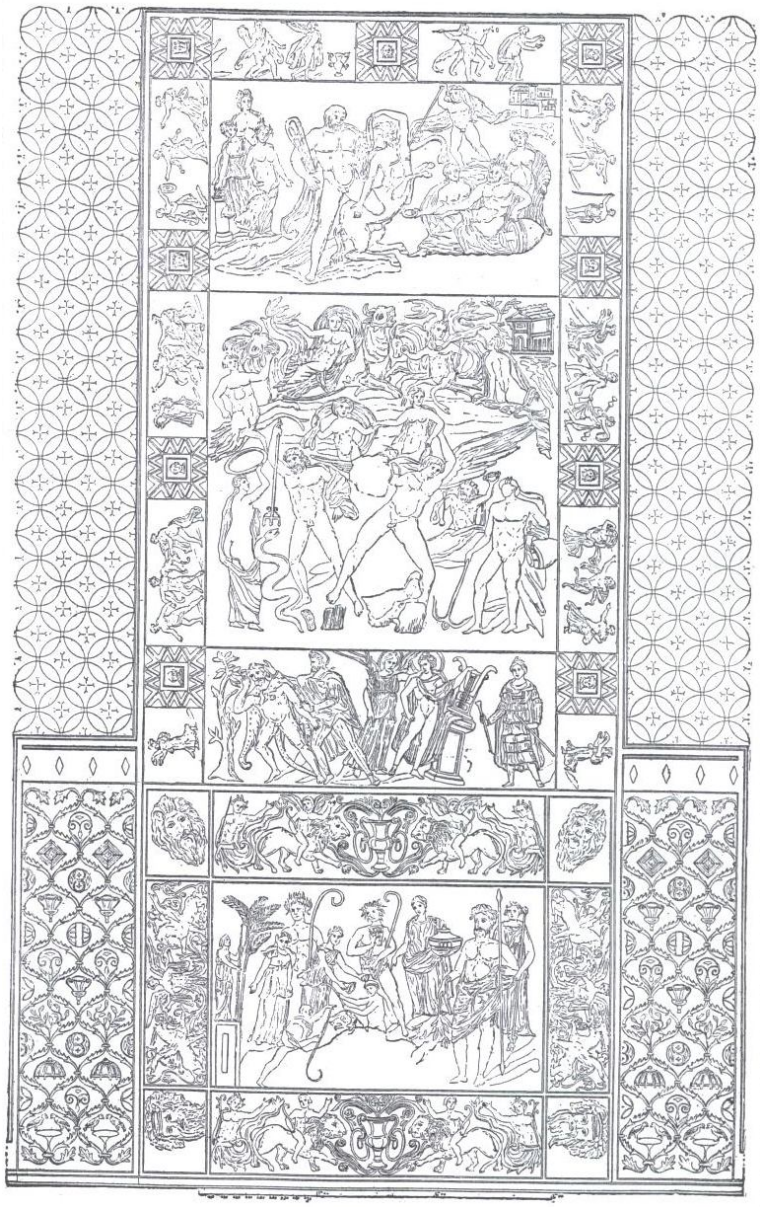
[٢٠] بن عبد المؤمن محمد ، المرجع السابق ، ص١٤٧

[21] L. Demaeght, op.cit., pp 15-16, n° 6-7-8

متنوعة مثل الجرتان ومطاحن وقطع من الرخام والزجاج والتيجان غير مدونة بفهارس المتاحف، وتبقى معروضة على الهواء الطلق عرضة للتأثيرات الجوية.

يذكر أن هذا المنزل كان مقر إقامة إما لبروقنصل أو على الأقل لشخصية ميسورة الحال[٢٢] دون الإشارة إلى اسم صاحبه لكن محتوى النيقشة [٢٣]، والتي عثر عليها بنفس المكان الذي وجدت فيه الفسيفساء[٢٤] يشير إلى اسم سكستوس كورنيليوس هونوراتوس (Sextus Cornelius Honoratus) فهي النقيشة الوحيدة التي تحتوي على معلومات مفادها أن هذا الشخص عيّن واليا (Procurator) ببلاد الرافدين في عهد الإمبراطور سبتيموس سيفيروس (Septimus Severus) مما يجعل افتراض أن هذا الشخص قد يكون صاحب هذا المنزل.

[22] H.De Rochemonteix « chronique », R.Afr, 13,1869, p69.
[23] CIL . VIII., 9760.
[24] L.Demaeght, (Catalogue des objets…), op.cit, p38 n°67.



لوحة (١) " فسيفساء بورتوس ماغنوس" نقلا عن :
F. Doumergue, (Histoire du musée d'Oran de l'année 1882 à l'année 1898), BSGAO, 45, 1925

جرائم ضد المرأة في المغرب الاسلامي
من خلال المعيار المعرب للونشريسي نموذجا

د. نبيلة حساني•

إن درجة التزام أفراد المجتمع بالمغرب الاسلامي بقيم الإسلام لم تكن نمطية، بل دللت النوازل، هنا وهناك بان الانحراف عن قيم الإسلام وأحكامه شمل بعض الأفراد والممارسات، لكن الواقع يؤكد أن تلك الانحرافات لم تكن طابعا غالبا، وإنما مست أفرادا، ولم يكن بإمكانها أن تشكل تيارا بارزا، وذلك راجع إلى الهيبة التي كانت لأحكام الشريعة، خاصة في الحواضر و المدن الكبرى، إضافة إلى قيام الفقهاء والقضاة بواجبهم الشرعي في التوعية والتوجيه وتغيير المنكرات.

وجدنا إشارات كثيرة في كتب النوازل حول موضوع الدماء والحدود، خاصة تلك المتعلقة بقضايا المرأة ومحيطها، وقد ركزناالبحث حول أهم مصدر في كتب النوازل في بلاد المغرب الاسلامي، هو كتاب **"المعيارالمعرب"**للعلامة الفقيه الجليل أحمد الونشريسي[١]، صاحب أكبر مصنف للنوازل والمسائل الفقهية الذي جمعه. ولما كان حظ المسائل المرأة المغربية غزيرة فيه، ارتأينا أن نختار هذه المرة موضوع الجرائم ضدالمرأةالذي له علاقة بالعنف ضدها، في صور متنوعة كقتلها من قبل زوجها، أوالاعتداء الجنسي عليها، وغيرها من الموضوعات التي تُعد من الطابوهات.

انتمائنا إلى جنس المرأة ودفاعنا عن الصورة المثالية التي يريدها القرآن الكريم والسنة النبوية، يجعلنا بحاجة إلى الاطلاع على التجربة التاريخية لتفاعل المجتمع مع الاحكام الشرعية، وذلك للتزود بالدليل التاريخي القوي على أن المرأة حظيت بمكانتها السامية في مجتمعات المغرب الإسلامي، سواء في تونس، أو تلمسان، أو بجاية، أو فاس، دون أن يلغي ذلك الوقوف على نقط الانحراف والتلفت من قيم الإسلام في هذا البيت أو ذاك، أو في محيط هذه المرأة أو تلك، وذلك إيمانا منا بأننا لسنا بحاجة إلى القول أن النصوص الشرعية(القران والسنة) يكفلان للمرأة حقوقها ويرعيان كرامتها، وإنما نحن بحاجة إلى نستمع إلى صوت التجربة التاريخية، هل كانت في مستوى تلك النصوص، أم انحرفت عن مقتضياتها ومقاصدها.وقد بدا جليا فيها جميعها أن المرأة المغربية كانت ضحية الاعتداء، وقد عرضت تلك النوازلعلى القضاة لإبداء حكم الشرع في الجناة الذين اقترفوا جريمة القتل أوالاغتصاب على حدسواء.

•جامعة الجزائر٢- أبو القاسم سعدالله -

[١] الونشريسي: المعيار المعرب، ج ٤،ص١٢٣.

لكن المفيد في نوازل المعيار أنها تكشف عن ابتلاء بعض أفراد العامة بأرجاء المغرب الإسلاميبانحراف قيمهم وسلوكياتهم، حيث تشير بعض النوازل أن بعض الشباب المنحرف يعترضون سبيل النساء بالإكراه على الاغتصاب،ولم يكن الفقهاء ليسكتوا عن الوضع الخطير الذي يُؤذي الناس في أعراضهم، فطالب القضاة والفقهاءبتأديب الجاني منهجا للتقويم ، مع رعاية حقوق مختلف الأطراف من قيام بالبينة المدعومة بالشهود، وتجنب التعرض للصالحين بالأذى والاتهام.

من المحتمل أن يعيش المجتمع المغرب الاسلامي في تلك الفترة مثل تلك الظواهر، لأن المرأة الريفية أو الحضرية كانت تخرج وتشارك في الأعمال خارج بيتها...، وجدنا نازلة في" المعيار" تتصل بقتل امرأة من قبل زوجها، وأربع نوازل تتصل بموضوع الاعتداء الجنسي الذي راح ضحيته فتيات أكرهن على الاغتصاب ، وبدا جليا فيها جميعها أن المرأة كانت ضحية الاعتداء، وقد عرضت تلك النوازل على الفقهاء لإبداء حكم الشرع في الجناة الذين اقترفوا جريمة القتل والاغتصاب على حد سواء، وكان الحكم عليهم قاسي.

فقد سئل القاضي أبو القاسم بن ورد عمن" قامت عليه بينة أنه قتل زوجته ولها منها ابن ومن غيره ابن آخر، هل يقتلها ؟، أم يرفع عنه القتل بسبب ابنه، ويغرم نصف الدية لابنها من غيره "[٢].

إن هذه النازلة تعرض لأمر خطير هو إقدام الزوج على قتل زوجته، ولم يبق الأمر عند حدود الشبهة والظن، بل قامت البينة على الزوج بأنه قاتل زوجته[٣].والبينة المذكورة تجعل الزوج مواجها لعقوبة القصاص، لأنه "لا يجب شرعا إلا بأحد ثلاثة أوجه: إما ببينة أو بإقرار أو بقسامة".[٤]

لكن المثير في هذه النازلة أن القاتل هو زوج الضحية، وله منها ولد، إضافة إلى أن لها ولدا من زوج غيره، وقد عرضت النازلة على الفقيه لمحاولة فك خيوطها المتداخلة ذات الطبيعة الإنسانية الحرجة.

ولما كان صفة الجرح نابعة من كون القاتل هنا، فلم يكن القتل موجها ضد شخص أجنبي، وإنما القتيلة هي زوجة الجاني، وله منها ولد، ولا يدري مصيره في ظل تنفيذ القصاص في حق الزوجة ؟، وبما أنه من المقرر فقهيا أنه " ليس أي قاتل اتفق

---

[٢]الونشريسي: نفسه ، ج٨ ، ص ٧٢.

[٣]القاضي عبد الوهاب: المعونة على مذهب عالم المدينة ،ج ٢ ، ص ٢٤٧.

٤القسامة مأخوذة من القسم وهو اليمين، والقسامة اسم للأولياء الذين يحلفون على استحقاق دم المقتول، وقيل مأخوذة من القسمة لقسمة الأيمان على الورثة ، أنظر، شرح الزرقاني على موطأ الإمام مالك، ص ٢٣٩، وعرفها ابن عرفة بقوله: " هي حلف خمسين يمينا أو جزئها على إثبات الدم "، أنظر، شرح حدود ابن عرفة ، للرصاع، ج٢ ،١٢٦ . وللقسامة أوجه ثلاثة عند المالكية، أنظر، أصول الفتيا في الفقه على مذهب الإمام مالك ص، ٣٣٦، والحكم بالقسامة واجب، أنظر، المعونة على مذهب عالم المدينة، للقاضي عبد الوهاب، ج ٢، ص، ٢٨١ .

يقص منه، ولا بأي قتل اتفق، ولا من أي مقتول اتفق، بل من قاتل محدود وبقتل محدود ومقتول محدود "[٥]، فقد صار من الاعتبارات الفقهية والاجتماعية أن تراعى بعض الحالات، ولذلك فقد أفتى الفقيه ابن ورد بما من شأنه أن يخفف من حدة المصيبة ويمنع انفلات هذا الطرف، أو ذاك، لان مثل هذهالممارسات ستكون لها عواقب نفسية وقانونية خطيرة ، وتنشئ أوضاعا اجتماعية تتميز بالحقد والصراع بين أفراد الاسرة . لقد أجاب الفقيه بقوله:" أما القتل فيرتفع عنه بمشاركة ابنه في الدم مشاركة لو كان فيها أجنبي فعفا، لتعذر القتل، وتعذر القصاص بشبهة في غير مسألة من مسائل المذهب بالعفو، فلأن العفو هاهنا ليس باختيار الابن ، وإنما بأن الشرع ملك عليه ، فهو معوض من تعذر القتل بالدية تكون له "[٦]. وتعليل الفقيه مبني على قياس سليم ، فلو كان الأب أجنبيا عن الابن، واختار الولد أن يعفو عنه، ويأخذ دية قتله لأمه لجاز له ذلك، استنادا إلى قول الرسول صلّى الله عليه وسلّم :" من قتل له قتيل فأهله بخير النظرين إن شاءوا قتلوا، وإن شاءوا عفوا وأخذوا الدية "[٧]، وما دام قد أبيح له ذلك مع غير الوالد، فهو مع الوالد أولى، لأنه أقدر على حفظ بقية الشعور برابطة العلاقة بينهما. ثم إن حق المرأة الضحية مكفول لوليها، وهو الابن ، فقد أعطاها الشرع حق أن يستلم ديتها التي هي نصف دية الرجل، لقول الرسول صلّى الله عليه وسلّك :" دية المرأة على نصف دية الرجل "[٨] ، يقول ابن رشد:" أما دية المرأة ، فقد اتفقوا على أنها على النصف من دية الرجل في النفس فقط "[٩]. لقد راعى الفقيه في النازلة السالفة، لحماية العلاقة الاجتماعية بين الزوج وابن زوجته القتيل، وهي من الحقوق التي رعتها أحد الأحكام ومقاصدها، وفي الوقت نفسه، أقر حق المرأة في أن تكون لها دية لولدها، وهو حق له على زوج أمه، بهذا تكون النوازل الفقهية قد مت معالجة دقيقة لنازلة خطيرة ومتشابكة، تبرز كيف أن المرأة تكون ضحية ممارسات غير أخلاقية ومتهورة، وتتعرض لجريمة القتل من قبل أقرب الناس إليها.

لم تذكر النازلة أسباب إقدام الزوج على قتل زوجته ، وهذه صعوبة تواجه الباحث الذي يريد أن يرصد الظواهر في بعدها الاجتماعي، والراجح أن الإقدام لم يكن وليد لحظة آنية ، وإنما جاء بناء على أسباب اجتماعية متراكمة دفعت الزوج إلى الإقدام على قتل زوجته .

---

[٥] بداية المجتهد ونهاية المقتصد، ج٢ ، ص ٢٩٥.

[٦] الونشريسي: م ص ، ج ٨، ص ٧٢.

[٧] أخرجه البخاري في الديات، ج ١٢، ص ٢١٣، حديث رقم ٦٨٨٠، ومسلم في الحج، ج٢، ٩٨٨رقم (ح١٢٥٥/٤٤٧)، انظر، القاضي عبد الوهاب: المعونة ، ج٨ ، ص ٢٤٧.

[٨]

[٩] الإمام البيهقي: السنن الكبرى ، ط ١٣٤٤هـ ج٨، ص ١٦٦ ، حديث / ١٦٣٠٥.

ومن الجرائم التي تعرضت إليها نوازلّ المعيار " جريمة اغتصاب الفتيات والنساء ، وإذا كانت النوازل تستفتي عن مصير الضحية، وما يترتب على ذلك الاغتصاب من حمل وولادة، فإنها لم تغفل الإشارة إلى الإجراءات الكفيلة بقمع المغتصبين وردهم إلى حكم الشرع، فقد سئل الفقيه المغربي ابن الفخار عن امرأة ادعت أن رجلا استكرهها وجاءت تدمي وكانت بكرا، وأتت مستغيثة متعلقة وهو ينكر وهو معروف بالشر"[١٠]. وكون الرجل معروفا بالشر دليل على أن مساحة الانحراف أخذت تتسع هنا وهناك، بالشكل الذي أخذ يتميز به أهل الشر عن غيرهم، ونظرا لارتباط النازلة بأمور مقررة شرعا مثل القذف والحد ومصير الحمل، فقد جاء جواب الفقيه مستحضرا لهذه الأبعاد ، يقول : " إذا أتت المرأة تدمي أو ثيبا لا تدمي وقد بلغت فضيحة نفسها فلا حد عليها فيما تدعيه ، ويدرأ عنها الحد بهذه الشبهة ، وتنجو بذلك من حد الزنا إذا ظهر حمل، وينظر في الرجل ، فإن كان ممن لا يشار عليه جلدت له حد القذف، وأما الرجل السوء فلا يحد بقولها ولكن يؤدب أدبا موجعا كانت تدمي أ لا تدمي، واختلف في الصداق، فأوجب عبد الملك صداق المثل بعد يمينها، وقيل بغير يمين، وقال ابن القاسم لا صداق لها وإن كان المدمي من أهل الدعارة إلا أن يشهد رجلان أنه احتملها وخلا بها فتأتي تدعي ذلك فأوجب لها الصداق حينئذ إذا حلفت ويوجع أدبا "[١١].

إن استحضار الفقيه لمجموعة من القيود والشروط والاعتبارات لا يعني أن الأمر مناسبة لاستعراض القضايا الفقهية ، مع ما يصاحبها من خلاف عميق، وإنما ذلك راجع، بالأساس إلى أن النازلة تحضر بثقلها المتمثل في قضية العرض، الذي تضافرت أحكام عديدة للحفاظ عليه وصيانته ، واعتبر أمر رعايته مقصدا من المقاصد الشرعية الخمسة، ومن ثم لا يمكن أن يترك عرضة للاتهامات والدعاوى والشبهات ، وهذا يدل على أن مجتمع المغرب الإسلامي كانت تسوده قيم مستمدة من روح الشريعة الإسلامية بخصوص الحفاظ على الأعراض، ولهذا الحرص الشرعي، فقد ذكر الفقيه ، في هذه النازلة ، كلاما لابن القاسم يشترط ، بموجبه ، أن يتوفر لدى المرأة شاهدان في تفاصيل النازلة حتى تصدق المرأة في قولها، ويفرض لها صداق مثلها، ويؤدب المغتصب أدبا موجعا .

---

[١٠] بداية المجتهد والمقتصد، ج٢، ص ٤١٣.

[١١] أبو بكر محمد بن علي بن محمد بن أحمد بن الفخار الجذامي المالقي الأندلسي، ولد سنة ٦٣٠ هـ ، وتوفي سنة ٧٢٣ هـ ، قرأ على أبي عبد الله بن خميس وابن أبي الربيع وأبي يعقوب المحاسبي وغيرهم ، له تصانيف عديدة، منها : " نظم الجمان في تفسير القرآن "، و" انتفاع الطلبة النبهاء في اجتماع الشيعة القراء " و " الأحاديث الأربعون فيما ينتفع به القارئون والسامعون" و " ونظم المثالة في شرح الرسالة " و " الجواب الختصرالمروم في تحريم سكنى المسلمين بلاد الروم". أنظر ترجمته، محمد بن مخلوف: شجرة النور الزكية في طبقات المالكية، دار الكتاب العربي، ط بيروت ، ص ٢١٢.

أما قبل ذلك ، فلا يعدو كلام المرأة أن يكون دعوى تسلم، بموجبها، من عقوبة الحد أولا، وتجنب عقوبة القذف ثانيا، لما يكتنف حالها من قرائن تعد شبهة يدرأ عنها بموجبها حد القذف للرجل، خاصة إذا جاءت أهل البلد فور وقوع الاغتصاب، ولم يكن هناك تراخ ، وكان الرجل رجل سوء. وهذا ما لفت إليه الفضل نظر المستفتين في نازلة عرضت عليه بخصوص امرأة " فقدت من عنه أهلها، فغابت عنهم أياما يسيرة ثم أتت على زعمها من الجبل، فعند إقبالها استنطقها جماعة من المسلمين من أهل العدل وغيرها، فأخبرتهم عمن أخرجها على زعمها، ثم أحضرت مجلس الحكم فاستنطقها قاضي البلد بمحضر الفقهاء، فادعت على رجل من أرباب البلد أعزب لم تذكره أولا ولا سمته، وجاءت لا تدمي، فأنكر الرجل المدعى عليه وكان حاضرا مدة غيبتها والبينة تشهد له أنها لم تذكره أولا ولا سمته ، وتيقن أنها قد أغربت عنه وسويت الدعوى "[١٢]. وواضح أن بين النازلتين ائتلافا واختلافا، فمن مظاهر ائتلافهما أنهما تتعلقان بامرأتين ادعتا إكراههما على الزنا، غير أن الاختلاف بينهما أقوى ، فإذا كانت الأولى تدعي أنها أكرهت على الزنا من قبل رجل معروف بالشر، فإن المرأة الثانية تتهم رجلا من أرباب البلد لم يعرف عنه الخناء، ثم إن الأولى جاءت تدمي مستغيثة في حينه ، أما الثانية فقد لبثت بضعة أيام ، ثم قامت تدعي ما ادعته .ومن هذا المنطلق، فقد جاء جواب الفقيه مستغربا لسكوتها أياما، ومبينا لمعنى شرطية الفورية في القيام والشكوى. يقول: " إذا جاءت صادقة مستغيثة وعينت المذكور، قُبل قولها، وهذا معنى قولهم " متعلقة تدمي"، إذ ليس كل مغصوبة تقدر على التعلق بمن غصبها، وقد تكون ثيبا فلا يكون لها دم، وإنما هذا اللفظ عبارة عن سرعة القيام والتشكي الدالة على عدم الطوع، وينظر الدم في البكر إذ هو قوة على صحة دعواها، فإن كانت تشكت بعد أن جاءت وسكتت لم يقبل قولها "[١٣]. ولعل هذا التنبيه داخل ضمن أصول قبول الإدعاء ومظاهره البارزة ، إذ لا يعقل أن تسكت المغتصبة هذه المدة ، وهي تعلم أن قوة ادعائها مبني أساس على القيام الفوري، وأن التراخي مضعف لحججها وبيناتها . وقد يكون خلف سكوت المرأة عوامل نفسية مثل الرغبة في ستر أمرها، أو الخوف على مصيرها من قبل ذويها والمحيط الحاف بها، لكن النازلة لا تشير على هذه المعطيات ، ثم إن قيامها، لاحقا ، دليل على ضعف هذه الاحتمالات .

قد تكون المرأة فاقدة لمن يدافع عن حقها من إخوة أو أب أو أولياء، ولعل ذلك ما يفسر جرأة الرجل على احتمالها والخلو بها في مكان بعيد ، وإذا صح هذا، فإن المرجح أن نستنتج بأن حالات الاغتصاب كان يتعرض لها بعض الفتيات اللواتي يفتقرن إلى الحماية والقوة العائلية .

---

[١٢] المعيار، ج ١٠، ص ٢٣٠.

[١٣] نفسه.

أما عن اتهام من عرف بالصلاح من الرجال، فقد أشار محمد عياض وابن سهل إلى ما كان العامل به لدى شيوخ قرطبة ، " فإذا ذكرت امرأة عند القاضي أن رجلا اغتصبها وشهد عند القاضي أن هذا الرجل ممن لا ينسب عليه شيء من هذا لطهارته وحسن حاله ، وشهد عنده أنها كاذبة، فجلدت حد الزنا لإقرارها به"[١٤].ونظرا لدقة الموضوع، فقد التمسوا للمرأة عذرا إن هي قالت " قهرني " بدل " اختدعني" ففي هذه الحال، يقول الفقيه ابن المواز: " لا تحد للزنا ، وهو قول مالك وابن القاسم . فأما إن كـان الرجـل غير صالح فلا حد عليها، وهو مما رواه ابن حبيب عن مالك وابن الماجشون " [١٥].

وإلى جانب هذه المعالجة الفقهية التي تراعي أمر الأعراض وصون الذمم ، فقد كان القضاة يلجأون إلى أساليب عملية تمكن الأطراف من محاصرة الوضع قبل تفاقمه ، وهذا ما يتضح في نازلة سئل عنها الفقيه السيور، تتصل ببكر اعتدى رجل عليها، فبعث القاضي إليه رسالة فأقر بأمر الاعتداء مرارا، ثم لما بعث إليه القاضي بعدول يسمعون منه إقراره، ادعى أنه قال ذلك لتتزوجه تلك البكر، وهو بريء من الفعل المنسوب إليّ . فأجاب الفقيه بقوله : " إذا صح الإقرار الأول فهو مأخوذ به " [١٦]، أي يجب عليه ما يترتب على المقر بالفاحشة، ولا يتزوجها إلا بعد استبراء رحمها، أما قبل ذلك ، فالنكاح مفسوخ .

وهو ما تؤكده نازلة عرضت على بعض الفقهاء ، تتصل بامرأة هرب بها رجل، ثم لما طولبت المرأة بالاستبراء، ظل الهارب بها مجاورا لها، " يلتقي بها إذا خرجت للاستقاء أو لغسل الصوف، وللحطب على عادة أهل البادية في تلك الفترة[١٧].فقد ألغى الفقهاء هذا النوع من الاستبراء ، لأنه لا يؤمن من وصوله إليها، وبذلك ، لا يمكن التأكد من براءة الرحم من الدم الفاسد الذي يعتبر شرطا في اللجوء إلى الزواج إن رغبا فيها.

يقول جواب الفقيه : " الاستبراء من الهارب لا يفيد إلا حين يؤمن من وصوله إليها، إما ببعده عنها أو كونها مع ذلك عند ثقة أو عند أهلها ويعرف منهم منعها منها والتصون والتحفظ بها عن وصولها إليه أو إلى غيره ، حتى تتم عدتها ، أو يكون الهارب تاب إلى الله واعتزلها تبرعا منها عند من ترضى حالته، وأما الاستبراء على الوجه المذكور، فلا يفيد ذلك في ظاهر الحكم لحصول التهمة "[١٨].

إن الجواب السالف يتضمن إشارات إلى الحالة الاجتماعية التي تكتنف حياة المرأة في مجتمعات المغرب الإسلامي، فلقد كان القضاء حاضرا بقوة ، ينبه إلى الأخطاء ،

---

[١٤] نفسه.

[١٥] نفسه.

[١٦] نفسه، ج٣، ص ٢٦٥.

[١٧]

[١٨] نفسه، ج٨، ص ٧٢

ويدعو الأولياء والأهل على القيام بواجبهم الديني تجاه فتياتهم ، تربية وتحصينا ، وهذا يدل على أن المرأة ، حتى وهي مبتلاة بفتنة الاغتصاب ، لا تترك تواجه مصيرها بمفردها، مما يغلب لديها نفسية الإحباط والكآبة والشعور بفقدان كرامتها، مما ينعكس على أحوالها النفسية والاجتماعية بقبيح المشاعر والتصورات، وإنما كانت المرأة مدعومة، حتى تلك الحال، من قبل الفقهاء والقضاة .

إن النوازل السالفة تكشف عن ابتلاء بعض العامةبالمجتمعات المغرب الإسلامي بانحراف قيمهم وسلوكاتهم ، فيعترضون سبيل النساء بالإكراه على الاغتصاب ، ولم يكن الفقهاء ليسكتوا عن هذا الوضع الخطير الذي يؤدي الناس في أعراضها ، فطالبوا بتأديب الجاني منهجا للتقويم ، مع رعاية حقوق مختلف الأطراف من قيام البينة المدعومة بالشهود، وتجنب التعرض للصالحين بالأذى والاتهام .

ومن المحتمل أن يعيش المجتمع بالمغرب الإسلامي مثل تلك الظواهر، لأن في العديد من البيئات، كانت المرأة، كما تذكر النازلة الأخيرة ، تشارك في الأعمال الخارجية من سقاية وفلاحة وحطب وغيرها من الأعمال التي تعودت المرأة القيام بها في مجتمعات البادية، وما زال ذلك العرف سائدا إلى وقتنا الحاضر. إضافة إلى ذلك، فإن بعض المناطق الريفية والجبلية، وهو ما تلمح إليه النازلة التي عرضت على القاضي أبي الفضل،لم تكن تتمتع بإنفاذ الأحكام الشرعية بالشكل الذي تعرفه الحواضر والمدن .

ولا يبعد أن يكون غياب القضاء بتلك المناطق وضعف سلطاتهم، وقلة العلماء المنكرين، عاملا في أن تنتشر بها مظاهر الانحراف وفي مقدمتها التجرؤ على اعتراض سبيل النساء واغتصابهن.

وعلى كل يبدو أن ان ظاهرة الاجرام الذي شهدها المغرب الاسلامي ، لا تختلف على بقية الاقطار الاخرى ، ثم ان مصير المراة هو ايضا جد متشابه فحال المراة العامية في المغرب الاسلامي لا يختلف عنها في المشرق او الاندلس، علما ان الذهنيات والعادات والتقاليد تكاد تكون نفسها مع الحفاظ على بعض الخصوصيات التي تختلف من مجال الى اخر .

- **المصادر و المراجع :**

١/ الونشريسي : أبو العباس أحمد بن يحي: **المعيار المعرب والجامع المغترب في فتاوى أهل افريقية والمغرب**،أخرجه جماعة من العلماء بإشراف محمد حجي، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية،الرباط،ط١٩٨١،١٣جز ء
٢/ القاضي عبد الوهاب: **المعونة على مذهب عالم المدينة** ، تحقيق، محمد حسن اسماعيل الشافعي، دار الكتب العلمي، بيروت، جزءان.
٣/ محمد بن عبد الباقي الزرقاني: **شرح الزرقاني على موطأ الإمام مالك**، ٤ دار الفكر، بيروت، ط ١٩٩٨،
٤/ أبو عبد الله محمد الرصاع: **شرح حدود ابن عرفة** ، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية ، ط ١٩٩٢، ج٢ .
٥/ بداية المجتهد ونهاية المقتصد، ج٢.
٦/ الإمام البيهقي: **السنن الكبرى** ، ط ١٣٤٤هـ ج٨.
٧/ محمد بن مخلوف: **شجرة النور الزكية في طبقات المالكية** ، دار الكتاب العربي، ط بيروت.

مميزات العمارة السكنية بالقصور الصحراوية بالجزائر (مساكن قصر تمنطيط نموذجا)

أ.هجيرة تمليكشت•

الملخص:

تميزت المساكن الصحراوية بعدة خصائص هذه المميزات التي تبدو مختلفة في شكلها العام و التي فرضتها عليها طبيعة المنطقة لما تتميز به من مناخ حار و ما تتوفر عليه من مواد بناء محلية، إلا أنها لم تختلف جوهريا عن باق المساكن الإسلامية التي استمدت من شريعتنا الإسلامية، و ذلك بتوفر كل المرافق المعيشية و عدم تجاوز حدود الشرع "لا ضرر و لا ضرار" و سوف نحاول تسليط الضوء على احد هذه المعالم المتمثلى في العمارة السكنية و التي تشكلاهم عناصر القصر واخترنا كنموذج المسكن بقصر تمنطيط التابع لإقليم التوات[١] بالجنوب الجزائري ، و قبل ان نتطرق لدراسته يتعين علينا تحديد الاطار الجغرافي و التاريخي للموقع مع تقديم تعريف وجيز عن القصور الصحراوية التي تتواجد بها هذه المساكن.

الموقع:

تقع المساكن موضوع الدراسة بقصر **تمنطيط***[٢]، و هي حاليا تابعة لولاية ادرار بالجنوب الجزائري، يحدها شمالاً ولاية البيض ومن الغرب ولاية بشار ومن الشرق ولاية غرداية ومن الجنوب جمهورية مالي وموريتانيا (انظر الخريطة رقم٠١).

من الصعب علينا تتبع خطوات الاتصال المبكر لمنطقة توات نظرا لما يحيط بها من غموض كونها كانت في نظر قاصديها منطقة صعبة تضاريسيا ومناخيا، زيادة عن قصص الخيال والأساطير التي حيكت حول تاريخ المنطقة.

• **معهد الآثار_جامعة الجزائر**

[١] اختلفت الآراء حول أصل تسمية توات وتعني وجع الرجل في لغة السلطان مالي كنكان موسى، يرى السعدي أن أصل الكلمة يرجع إلى "وا " أو "واه"، وهي موجودة في عدة لغات: العربية، القبطية واليونانية، وتعني بالزناتية المكان، وأضاف البربر التاء في الأخير للمفردة. أنظر:عبد الرحمان السعدي: **تاريخ السودان**. باريس ١٩٦٤، ص٠٧.

اما محمد بن عبد الكريم البكري يرى:" أن "أصل التسمية مشتق من الأتاوات وهي الضرائب التي كانت تؤخذ من أهل الصحراء" أنظر محمد بن عبد الكريم البكري، **درة الأقلام في أخبار المغرب بعد الإسلام**. مخطوط موجود بخزانة المطارفة، ص٠٦.

[٢] تعتبر المدينة الثانية المكونة لإقلية توات لاكتظاظها بالسكان والقصور والأسواق التجارية على حد قول بابا حيدة: "اسم تمنطيط أعجمي يقال أنه مركب من قسمين وهما: "اتمانط" ومعناها إنما النهاية، معناها العين بالعربية فتركب القسمان وحذف الألف في آخر "أتما" وفي أول "تط" فأصبح الإسم خفيف "التمنطيط". أنظر مخطوط القول البسيط في أخبار تامنطيط للشيخ محمد ابن الطيب الحاج، ص١٤.

فالمؤرخ اليوناني هيرودوت في القرن الخامس قبل الميلاد يصفها على أنها مناطق خيالية وقاحلة[٣].
أما عن الرحالة والجغرافيين العرب: فيقول "ابن بطوطة"[٤]: "وصلنا بودة وهي أكبر قرى توات وأرضها رمال وسباخ... لا زرع بها ولا سمن ولا زيت... ".
كما يصفها "حسن الوزان" فيقول: "أنها منطقة مأهولة في الصحراء بعيدة بنحو ١٢٠ميلا شرق تسابت... بها أكثر من ١٠٠قرية بين حدائق النخيل"[٥].

الإطار التاريخي:

عرفت منطقة توات الاستقرار البشري منذ عهود ماقبل التاريخ بدليل البقايا التي تنسب للحضارة الأشولية[٦]. و أدوات حجرية تعود للعصر الحجري الحديث.كما وصلت الينا نقوش صخرية تعود لفترة فجر التاريخ تمثل مظاهر الصيد ، وفي هذه المرحلة ظهرت الكتابة التيفناغية.
و في العصور القديمة شهدت استقرار القبائل ذات البشرة البيضاء أطلق عليها إسم الجيتول، ، كما شهد هذا الإقليم نزوح شعوب إسرائيلية ارتبط وجودها بالمنطقة بكثير من الأساطير حول حياتهم وسيطرت على الأسواق الخارجية[٧]. ولم ينقطع هذا التوافد للقبائل عبر قرون طويلة أهمها: القبائل البرمكية القادمة من العراق[٨].
وخلال الفتوحات الإسلامية التي قام بها عقبة الذي استولى سنة ٤٢هـ ٦٦٢م على واحة غدامس[٩] ورفع في ربوعها لواء الإسلام دون إسالة الدماء[١٠]، فنجح في كسب الكثير من سكان القبائل فدخلوا في الإسلام[١١]، بعدها شهدت المنطقة توافد القبائل

---

[٣] أنظر: ECHALIER : **village désertiques et structures agraires anci enne**. Paris 1972p17.

[٤] ابن بطوطة: **تحفة النظّار في غرائب الأمصار-** دار بيروت للطباعة والنشر. بيروت ١٩٨٠، ص٧٠٠.

[٥] حسن الوزان: **وصف إفريقيا**، ترجمة محمد حجي. دار الغرب الإسلامي ج١ ط٢ ١٩٨٣ ص١٣٣.

[6] **QUENARD** : "Recherche historique dans le touat" bulletin de liaison sahionne N°02 Alger 1950.. P21.

[٧] إسماعيل العربي، **تاريخ المغرب الكبير**، دار النهضة العربية. بيروت لبنان. ١٩٨١م، ص١٩٤..

[٨] أنظر
Watin (OI) : origne des population du tuoat d' apris les tradition conservées dans le pays Bultin de la socrete de géographie d'alger et de l'afrique du nord 2 eme trmestre 1905 p 213

[٩] عبد الله العروي : مجمل تاريخ المغرب ج١ط٥ الدار البيضاء المغرب ١٩٥٦ ص١٢٢.

[١٠] عبد العزيز الثعالبي: **تاريخ شمال إفريقيا من الفتح حتى نهاية الدولة الإقلبية** ،تحقيق أحمد بن ميلاد محمد بن إدريس دار الغرب الإسلامي ط١- ١٩٨٧ بيروت لبنان ص٣٧.

[١١] عبد العزيز سالم: **تاريخ المغرب الكبير** دار النهضة العربية بيروت لبنان ١٩٨١ ص١٥٢.
يقول الدكتور أحمد شابي إن هجرة بن هلال وبني سليم هي أشبه بالطوفان دمرت من جانب وشيدت من جانب آخر- واستقروا بشمال إفريقيا كثير من هلالين فكتبوا بذلك رجحان الجنس

الهلالية كما ساهمت الطرق التجارية مساهمة فعالة في إعلاء كلمة **"لا إله إلا الله محمد رسول الله "** في الجنوب[١٢] وبذلك وصل الإسلام إلى المغرب عبر مسلكين اثنين وهما: طريق المدن والسواحل وطريق الصحراء والواحات[١٣].

لم تكن منطقة توات بمنأى عن الأحداث التي كانت تقع في الشمال نتيجة للصراعات التي كانت بين دولها[١٤] فقيام الدولة المرابطية سنة٤٦٢هـ [١٥]التي سرعان ما سقطت على يد الموحدين سنة ٥٤١هـ فنتج عن ذلك انفصال القبائل المغربية الى ثلاثة دول كبرى حكمت بلاد المغرب الإسلامي وهي: الدولة الحفصية بالمغرب الأدنى ،والدولة الزيانية بالمغرب الأوسط ، والدولة المرينية بالمغرب الأقصى ،ولم تكن منطقة توات بعيدة عن هذه الأحداث فكانت قبلة للنازحين في الشمال من الصراعات الدامية بحثا عن الاستقرار والأمن في القصور و الواحات وكان لهذا التحول الجديد أثره الكبير على عمارة المنطقة وعمرانها خلال العصور الإسلامية، لا سيما على العمارة و من بينها العمارة السكنية.

القصـــــر لغـــة:هو المنزل، و قيل كل بيت من حجر قرشية[١٦]، و سمي بذلك لأنه تقصر فيها الحرم أو تحبس، مصداقا لقوله تعالى**" حور مقصورات في الخيام**[١٧]"،و يعرف أيضا أنه ما شيد من المنازل و علا ، و لقد ورد ذكره في القرآن الكريم "و **بئر معطلة و قصر مشيد**[١٨]"

العربي واللغة العربية والدين الإسلامي بهذه المنطقة انظر موسومة التاريخ الإسلامي الإسلام جنوب صحراء إفريقيا منذ دخلها الإسلام حتى الآن ط٥ ج٦ ١٩٩٠ ص١٨٧.
ويقول "مارون كارخيل" في عرب بني هلال أنهم انحدروا من قبيلة هلال، هي القبيلة الثانية عشر، أولا بنو عامر القاطنون بين تلمسان ووهران الذين يعمرون سهول كرط (تقع بمملكة فاس) كلها إلى جبال بني راشد، وينتشرون نحو ليبيا إلى صحراء تيقورارين، ويسمون حاليا الملينيين أو شرفاء مليانة. لمزيد من المعلومات أنظر "مارمول كاربخال: **إفريقيا** ج٠١، ترجمة محمد حجي، أحمد التوفيق. مكتبة المعارف سنة ١٩٨٤. ص٨٣.

[١٢] مبروك مقدم،**الشيخ محمد ابن عبد الكريم المغيلي واثره الإصلاحي** . دار الغرب للنشر ج١ ٢٠٠٢ ص٨٢.

[١٣] أحمد عمر الكنتي الفهري ،**الزوايا الكنتية .** مطبوعات البركة . نيامي نيجر د ت ص٨.

[١٤] صالح بن قربة : **أهمية تبلبالة في تجارة المغرب وبلاد السودان خلال العصر الوسيط** . مجلة العلوم الإنسانية .عدد ١، ٢٠٠١ . ص ٩٤.

[١٥] عبد العزيز سالم-**تاريخ المغرب الكبير**،دار النهضة العربية. بيروت لبنان. ١٩٨١م ص٧٠٤.

[١٦] ابن منظور(جمال الدين محمد)، **لسان العرب**، ج٦،الدار المصرية للتأليف والترجمة ص ٤١١.

[١٧] الآية ٧٢ من سورة الرحمن.

[١٨] الآية ٤٥ من سورة الحج.

و يقترب هذا المفهوم من المصطلح المتداول في المصادر التاريخية،حيث يقصد به مقر الخليفة او الحاكم و أفراد عائلته، كما كان يطلق عليه في بداية العهد الإسلامي (القرن ٢هـ/٨م) كلمة بلاط[١٩].

القصـــــر الصحراوي يعرف القصر أو (القصر بسكون اللام كما هو متداول) في المناطق الصحراوية ، بقرية محصنة أو بالأحرى تكتلات سكنية متراصة و متلاحمة فيما بينها تقطنها مجموعات بشرية تنتمي إلى أصول عرقية أو طبقات اجتماعية مختلفة،يحيط بها أحيانا سور و أحيانا تخلو تماما من مثل هذه العناصر الدفاعية التي تعوض بجدران البيوت الخارجية لتشكل في النهاية ما يشبه السور يحيط بمختلف أرجاء المساكن.

أما الدراسات الحديثة فهي تتفق في تعريفها للقصر بأنه:" الفضاء المشترك المغلق و المقسم إلى مساحات موزعة توزيعا نوعيا الذي تخزن فيه مجموعة بشرية ، محصولها الزراعي الموسمي و تستعمله وقت السلم لممارسة نشاطاتها التربوية و الطقوسية و التجارية، و وقت الحرب للاحتماء به عند هجوم العدو." و في هذه الحالة يتشكل القصر من سور يفتح به مدخل واحد أو ما يعرف "بفم القصر" و لمزيد من الحيطة و الحذر يدعم بأبراج للمراقبة[٢٠].

عادة ما نجد أمام مداخل القصور مساحة واسعة تعرف بالرحبة و هي ساحة التجمع، تستغل للاستعداد لعمل حربي أو لسفر جماعي، كما تستغل لأغراض مختلفة كمحط لقوافل الجمالة الوافدين بأحمال الزرع و التمر و بضائع أخرى للتبادل، أو كموضع لتجمع حجيج الإقليم والأقاليم المجاورة، أو كمصلى تؤدى فيه صلاة العيد وكذلك صلاة النوافل حينما تستوفى شروطها كما هو شأن حفرة الركب بديار هذا الإقليم التي تجسد فيها هذا الدور منذ سنين قديمة[٢١].

وتحتوي القصور بداخلها على قصبة أو اثنين محصنة،و مسجد جامع عادة ما يطلق عليه الجامع العتيق أو الجامع الكبير، علاوة على المساجد المخصصة للصلوات الخمس كما يشتمل على المرافق الضرورية من سوق دكاكين ،الى جانب مجموعات سكنية موزعة على كل مساحات القصر. (انظر الصورة رقم٠١)

كما يمكن أن يحتوي على مجموعة من القصور المتقاربة يشترك أهاليها في الحدائق و الغابات المحيطة بهم، بينما ينفرد كل قصر بقصبته ، مثل قصر تمنطيط بأدرار و

---

[١٩] د. علي حملاوي، **نماذج من قصور منطقة الأغـواط**، دراسة تاريخية و أثرية، الجزائر، ٢٠٠٦، ص ١٦.

[٢٠] د. علي حملاوي، المرجع السابق،ص ٢٢.

[٢١] ويضاف إلى هذا النشاط الديني المعتاد بالموقع: إقامة صلاة العيد، وصلاة الجنازة، و فدوة البلاد وهي من العوائد السائدة في اعتقاد الأهالي وذلك لفداء الأنفس و البلاد من البلاء، حيث يقرأ القرآن ويختم من طرف القراء ويتضرعون إلى الله بالأدعية لذهاب البلاء أو التخفيف منه، وتحضر النسوة الطعام ويقدم صدقة في سبيل الله. (من الذاكرة الشعبية بالمنطقة)

تنقسم هده المجموعات السكنية إلى أحياء انتحلت أسماءها من الخصائص الطبيعية لموقعها(مثل العرق و الكدية و الجبل) أو من القبائل التي تقطنها ، و أحيانا تنسب إلى الولي الصالح المدفون بها.أما بالنسبة للأحياء ، فقد كانت في بعض القصور منفصلة عن بعضها البعض بواسطة سور، به باب تفتح أوقات السلم وتغلق عندما تشتعل نار الفتنة ، يحتوي كل حي من الأحياء على مصلى أو مصليات لتأدية الصلوات الخمس، و يربط الأحياء ببعضها البعض مسالك و ممرات يفضل توجيهها في المناطق الحارة من الشمال إلى الجنوب لتفادي تعرضها و تعرض مداخل البيوت إلى أشعة الشمس لمدة طويلة، بالإضافة إلى أن هدا التوجيه يساعد على استقبال الرياح الشمالية المحملة نوعا ما بالرطوبة مما يؤدي إلى التخفيف من شدة الحرارة، و قد كان لكل شارع و ظيفته الخاصة ، لذلك فهي تختلف في مقاساتها و تنقسم إلى ثلاثة أنواع .

_الشوارع الرئيسية أو ما تعرف لدى الفقهاء بالطرق السابلة، أو شوارع العامة.

_الشوارع الثانوية أو الطرق الفرعية، و تعرف بالسكة النافدة يتمثل دورها في التنقل من الشوارع الرئيسية إلى الدروب و الأزقة.

-الدروب أو الأزقة الغير نافدة و التي عادة ما تنتمي إلى عائلة واحدة، و تنتهي الدروب أحيانا بساحة أو رحبة تتوزع حولها البيوت، و تعرف باسم العائلة التي تسكن فيها.

خصائص و مكونات المسكن .(انظر الشكلان رقم ٠١ و٠٢).

يغلب على المساكن الصحراوية الطابع الديني والطبيعي .كما أنها تتسم بالبساطة في بنائها مع التناسق التام، وكذا التراص والتلاصق وهذا مايكسبها الطابع الدفاعي المنغلق التي تتميز بها المنطقة المعزولة[٢٢] كان لطبيعة المواد المستعملة ومقاومتها تأثير كبير في تحديد العلو، وقد خضعت إلى معايير منها النصوص الشرعية التي توصي الى عدم الإسراف والتبذير في نعم الله، وأيضاً احترام الجار في أن لا يعلو بناء الجار على جاره حتى لا يحجب عنه الشمس و جاءت المساكن عموما مؤلفة من طابق وحيد وفريد و سطح به غرفة لها وظائف عديدة[٢٣]، وقدر ارتفاع المباني السكنية بمتوسط إجمالي بـثلاثة أمتار ونصف ،حيث كان في هذا الميدان العرف هو سيد الموقف على ضوء القاعدة الشرعية من الحديث النبوي الشريف (لا ضرر ولا ضرار)، فكانت بذلك وقاية لحرمة الجار مع جاره والاستفادة من الحق الطبيعي من الهواء والشمس، ومن الفضاء الخارجي للاستمتاع بفضاء السماء وزينتها.

---

[22] Duveyrier (H.), **Sahara Algérien et Tunisien**, Paris 1955 .pp .23.

[٢٣]- فمن وظائف هذه الغرف :- استغلالها صيفا للنوم والجلوس وحفظ الأفرشة والأغطية وحفظ المجففات الغذائية.

و لدراسة ذلك تفصيلا لا بد من دراسة تخطيط هذه المساكن من منطلق عدة نقاط تتمثل في:_ المساحة_ملامح التخطيط_ توزيع الوحدات_الامتداد الرأسي.

_ المساحة:

حددت مساحة المسكن من تعدد الوحدات بداخله من ذلك ان المستوى الأرضي خصص عموما للمرافق المعيشية من غرفة النوم، غرفة الاستقبال ، المطبخ و تفتح هذه المرافق على صحن احيانا يكون مكشوف و غالبا ما يكون مسقوف في مساكن ذات طابق الذي يعلوه السطح بالطابق الأول ، و عادة ما يشمل هذا الطابق على مخازن، و مرحاض (انظر الشكل رقم٠٢).

_ التوجيه: في اطار التحقيق المتكامل لمنع ضرر الكشف باتت الحاجة ملحة الى وقاية اهل الدار من عيون زائريها من الغرباء عند استقبالهم ضيوفا و من ثم وجه تخطيط الدار توجيها خاصا يحقق هذه الوقاية و يبدأ هذا التوجيه من المدخل في هيئة منكسرة لا تمكن من بالباب الخارجي[٢٤] من رؤية من بالداخل في الفناء و تعطي فرصة لمن بالفناء من ان يحجب نفسه عن عيون الداخلين الى الدار[٢٥].

وزيادة في منع ضرر الكشف ،وبالإضافة الى تحقيق الخصوصية كان للمناخ دوره البارز في التوجيه سواء بالنسبة للدور او شبكة الطرق التي تطل عليها حيث روعي في توجيهها أن تتناسب و حركة الشمس و الرياح لما لذلك من دور بارز في اعتدال المناخ بداخلها.

و بالنسبة للتوجيه الخارجي للمنازل فالملاحظ ان جميعها يميل الى ان تكون الواجهة شمالية-غربية خاصة ان هذا الاتجاه يتناسب واتجاه الرياح، و عدم مواجهة هذه الواجهات لأشعة الشمس خاصة في فترة القيلولة و التي تكون فيها أشعة الشمس عمودية على الأرض ،كما ان هذا التوجيه يمكن من استقبال هبوب الرياح الشمالية و التي تؤدي بالتالي الى تخفيف درجة الحرارة.

وكان من أثر وجود الفناء الإقلال من عدد النوافذ التي تطل على الطوابق و التي تؤدي بالتالي الى ضرر الكشف حيث يلاحظ ان المستوى الأرضي يتميز بصغر حجم نوافذه و فتحها اسفل السقف مباشرة،بينما نوافذ الطوابق العليا فكانت ايضا تأخذ اتجاهها الى الداخل قدر الإمكان[٢٦]. و قد كان الفناء الداخلي من انجح الحلول المعمارية في المناطق الصحراوية لما يتيحه من استخدام مبدأ الانفتاح على الداخل، كما يلاحظ ان الفناء يساعد على توليد حركة الهواء[٢٧].

---

[٢٤] يتم غلق الباب باستعمال مفتاح خشبي به عدة اسنان يدخل في ثقب مجوف في الجدار'كوة' تعرف محليا ب(أفكر).

[25] محمد عبد الستار عثمان، **الإعلان بأحكام البنيان لابن الرامي**،ص٦٩_٧٠.

[٢٦] سعد عبد الكريم شهاب، **انماط العمارة التقليدية الباقية في صحراء مصر الغربية**، ط١، مصر، ٢٠٠٩م،ص٢١٢.

[٢٧] سعد عبد الكريم شهاب، المرجع السابق،ص ٢١٤.

الحواصل:تعتبر من الوحدات المهمة للتخطيط بالمساكن الصحراوية لما لها من اهمية خاصة وقد تركزت جميعها في الطابق الأرضي،فيما عدا القليل منها و الذي اتخذ في الطوابق العلوية لقربه من نساء الدار و كذلك المطبخ و فرن اعداد الخبز.

السلم الصاعد"الدرج": يعتبر من عناصر الاتصال و الحركة التي لا بد منها لربط طوابق المسكن ببعضها،و غالبا ما يتم اختيار مكانها في اقرب مكان لباب المسكن، حيث تقع على يمين او يسار المدخل و الهدف من ذلك الحفاظ على الخصوصية بحيث يكون قربها من المدخل الرئيسي مانعا لدخول الغرباء و كشف خصوصية أهل المسكن، و كان لاختيار هذا الموقع دوره الواضح في جعل" منور السلم" مصدر للإضاءة و التهوية.

- المطامير : إن تخطيط المسكن الصحراوي لا يخلو من عنصر المطامير وهي عبارة عن مخازن تستعمل لحفظ الميرة* من الحبوب وغيرها يطلق عليها اسم بيت الخزين[٢٨]، وهي تعتبر عنصر هام من عناصر المسكن، وعادة ما تكون هذه الغرفة في الطابق العلوي وذلك حسب ما شاهدناه في الزيارة الميدانية للقصور.

المطبخ: يدخل ضمن عناصر المنفعة، و توجد غالبا في الطابق الأول و لعل ذلك راجع الى أن الطابق الأول هو المستوى الذي غالبا ما يتضمن حجرات المعيشة، كما ان المطبخ يحتاج الى مكان مفتوح بدون سقف نظرا لكثافة الدخان المتصاعد من الموقد "الكانون"، و الذي يعتمد على الحطب وروث الحيوانات لإيقاده و كانت الوسيلة الرئيسية للطهي قديما.

المرحاض: يدخل المرحاض ضمن عناصر المنفعة العامة،و التي لا غنى عنها لما لها من اهمية غنية عن البيان،غير أن هذه النوعية تعتبر من الخطورة بمكان على نوعية هذه العمارة، و من ثم كان يراعى تخصيص مكان جانبي لتوظيفه لذلك، و تقع هذه المراحيض في الطابق الأول من المسكن أو على مستوى ينخفض عنه قليلا وذلك لكي يتم استغلال

اسفله كخزان للفضلات و الذي لا بد أن يطل جدارها الخارجي على الطريق بحيث يسمح موقعه بفتح الخزان و التخلص مما به من الفضلات اما الجدار الداخلي فيطل على الصحن.و يلاحظ ان كثيرا ما كانت المراحيض عبارة عن حفرة بسيطة يوضع بها اناء فخاري لتأدية وظيفة الخزان ،كما كان يراعى ان يكون موقعها مخالفا لاتجاه الريح قدر الإمكان لما هو معروف عن هذه النوعية و ما تسببه من ضرر الرائحة.

---

* الميرة : الطعام الذي يمتازه الإنسان، وجلب الطعام للبيع. أنظر: - ابن منظور، المصدر السابق، مجلد٣، ص ٥٥٤.

[٢٨] حملاوي علي، **نماذج من قصور منطقة الأغواط** ، دراسة تاريخية و أثرية، ط١، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الرغاية الجزائر، ٢٠٠٦، ..، ص ١٦٧.

السطح: (انظر الصورة رقم٠٢) يدخل السطح ضمن عناصر المنفعة ، و كانت مساحته تمثل مساحة الطابق الذي اسفله ، فهناك ما يشيد به فرن اعداد الخبز، كما انها تستخدم للنوم صيفا، و بعض المساكن بنيت مخازنها بالسطح يتوسطها فناء مكشوف الى جانب المرحاض الذي يتخذ احد اركان السطح ، و يلتف حول السطح جدار عادة ما تعلوه فتحات رأسية تساعد على مرور الهواء و بالتالي تنشيط حركته التي تساهم في تلطيف درجة الحرارة ليلا و نهارا.

وفي هذا الصدد نشير إلى أن المدن الإسلامية جرت العادة فيها على استغلال السطح استغلالاً خاصا في الأغراض المعيشية وخصوصا في فصل الصيف الذي جرت العادة على أن يتحول السطح ليلاً إلى مكان للنوم هروبا من ارتفاع درجة الحرارة[٢٩].

ومع هذا الاستغلال المكثف للسطح فقد تضمنت الأحكام الفقهية ما يوجه المطالع المؤدية إلى السطح وأبوابه وسترته بحيث لا يكشف الصاعد إلى السطح أو من يكون فوق البيوت المجاورة أو أن تكشف البيوت المجاورة هذا السطح[٣٠].

وعلى هذا الأساس فقد جرى التقليد المعماري في المدن الإسلامية القديمة على ستر المطالع والسطح بسترة معمارية تجنبا لهذا الكشف وأن وظيفة السترة للسلم أو السطح وظيفة أساسية ترتبط ارتباطا مباشرا بوقاية أهل البيت ومن ثم لا يمكن استغلال السطح من دون بناء سترة تحقق هذا الغرض[٣١].

اهم موادو تقنيات البناء: تتمثل مادة البناء أساسا في الرمل المستخرج من السبخة و الذي يعرف محليا ب(أغارف) +مادة الطين +الماء.

الطين: يتكون من الصلصال و مشتقاته بنسبة كبيرة من الماء،و قد يحتوي على نسبة كبيرة من المعادن التي تؤدي الى تغيير لونه[٣٢]، حيث تتميز المنطقة بالطينة الحمراء.

الطوب: هو المضروب من الطين مربعا او مستطيلا ليبنى به،و هو نوعين:

أ_ الطوب المسوى حراريا:(الآجر).

ب_ الطوب غير المحروق (اللبن)، و هو واسع الإستعمال في مناطق الجنوب[٣٣]

الملاط: سائل لزج يتكون من الجير و الرمل و مسحوق الطوب و رماد الأفران، يتم الحصول على الملاط عن طريق خلط كمية من الطين التي تترك داخل الماء لمدة

---

[٢٩]- الحسن بن محمد (الوزان المعروف بليون الإفريقي) ، **وصف افريقيا**، ترجمة د محمد حجي، د محمد الأخضر، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٨٣، ص ٢٢٨.

[٣٠] - محمد عبد الستار عثمان، **نظرية الوظيفة في العمارة الإسلامية**، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب بسوهاج، جامعة أسيوط ١٩٨٠م، ص٣٣٧.

[٣١]- نفسه.

[٣٢]توني(يوسف)،**معجم المصطلحات الجغرافية**،دار الفكر،ط٢،القاهرة،ص ٣٦٦.

[٣٣] عاصم محمد رزق، **معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية**، مكتبة مدبولي. القاهرة. ٢٠٠٢م.،ص ١٨٤.

تتجاوز الأسبوع حتى تصبح سائل لزج يضاف له المواد السابق ذكرها ثم يخلط جيدا، و يكون جاهز للاستعمال[٣٤] واستخدم في كسوة بعض الجدران لاسيما الأضرحة في تمنطيط.

الجبس:تطلى به الجدران،يتم الحصول عليه من اماكن محددة يستخرج من عمق واحد متر تقريبا،بعدها يتم حرقه في أفران متخصصة في درجة ١٥٠٠° و٢٠٠٠° و يختلف الجير عن مادة"التبشمت"التي هي عبارة عن نوع من الجبس التقليدي مادته الاولية هي عبارة عن حجر الجبس ولونه يكون رماديا[٣٥]،استعمل عو كذلك في طلاء بعض الجدران.

الخشب:استعمل خشب النخيل لتوفره، و يحرصون على عدم استعمال النخيل المنتج إلا في الضرورة القصوى، فيقومون بانتقاء الأشجار العقيمة،و التي لم تعد صالحة للإنتاج، و يقوم الطياح بقطعها و استخراج المكونات التالية: الجدع و الجريد و الكرناف و الليف.

أ_الجدع: ساق طى بقواعد الجريد القديمة مما يجعله يمتاز بالخشونة، يتم قطعه طوليا الى ٢ او٤ اخشاب و تترك اتجف في الهواء لعدة أيام و أخيرا تجرى على الجدوع المقطعة بعض التشذيبات للحصول على واجهة مسطحة ملساء، تستخدم خاصة في السلالم، المداخل و الأبواب و غرست على جدران القباب.

ب_الجريد: يتكون من العصى و السعفة،يتم فصلهما عندما تكون لينة خضراء، تستعمل لأغراض مختلفة في البناء لأنها سهلة الاستعمال و التشكيل خاصة في عمل الأقواس.

ج_الكرنافة: الجزء الأسفل من الجريد الذي يبق ملتصقا بالجدع بعد ان يتم قطع الجريدة، و يتم فصلها و قطعها وجفها، بعدما تكون صالحة للبناء، تستعمل في التسقيف إذ تساعد و تعمل على غلق الفراغات الموجودة بين الأخشاب.

د_الليف:يطلق عليه اسم "الفدام"، عبارة عن مجموعة من شبكات الألياف التي تغطي الجزء العلوي من جدع النخلة،بين الكرناف و هذا العنصر يستعمل بكثرة في التسقيف حيث انه ضروري لغلق كل الفراغات و الثغرات الصغيرة،و ذلك بعد تبليله و ثم نشره على شكل بساط في التسقيف[٣٦].

---

[٣٤] نفسه،ص ٣٦١.

[٣٥] بن صغير يمينة،**قصري تقرت و تماسين خلال حكم فترة بني جلاب**،ماجستير ٢٠٠٠-٢٠٠١م، ص ٢١٥.

[٣٦] رشدي(امين مراد)،**"نخلة التمر"** الفاو،١٩٩٠م،ص٣٨_٣٩.

الطوب: adobe تقنية بناء بالتراب تتمثل في انتاج لبنات ترابية مصقولة باليد أو مقولبة يتم تجفيفها تحت الشمس وتشكل فيها فيما بعد جدران سميكة لها أفضلية التحمل ومعادلها في بلدان افريقيا جنوب الصحراء هو البونكو .

التراب المدكوك Le pise: تقنية بناء بالتربة وتتمثل في انجاز جدران أحادية حامية من خلال التحامها تدريجيا في قوالب أو جدران اسناد من طبقات فوق بعضها البعض ويتم تلحيمها تدريجيا بطريقة يدوية من طرف البناء بمساعدة رجل خشبية أو دكاك

طين القش La bauge :وهي تقنية بناء بالتربة تتمثل في بناء جدران أحادية من خلال تكديس مدرات من التراب في شكل طبقات أفقية فوق بعضها البعض وتسمح هذه التقنية بقولبة الجدران الحاملة دون الاستعانة بقوالب ولا بجدران اسناد.

السياع Le torchis :وهو تقنية بناء تتمثل في انجاز جدران ملء بتربة على هياكل خشبية وتتشكل هذه الجدران من تراكب خليط من الطين ومن ألياف على وجهي مأطورة مفرغين وموصولة بهياكل وحامل من الخشب مكون من تشبيكات أغصان رفيعة من الخشب المرن.

الخاتمة: بناءا على ما تقدم يمكننا ان نستخلص أهم مميزات العمارة المدنية بالقصور الصحراوية:

السمات الغالبة عليها جميعًا هي البساطة الهندسية وربما هذا راجع لحياة التقشف التي يعيشها سكان هذه المناطق وعزوفهم عن البذخ والترف وخاصة في هذا المجال، وعلاوة على ذلك فقد غلب استعمال المواد المحلية في عملية البناء على غرار ما هو موجود في المباني الصحراوية.

وعلى العموم يتضح جليا أن التحام هذه البيوت واتصالها فيما بينها ضمن كتلة بنائية واحدة توحي بفكرة البساطة والتواضع في مجال الهندسة المعمارية، وبفكرة التعايش والتعاون في ظل التكاتف والتكافل الاجتماعي، وفي نفس الوقت بأنها نتاج انطلق أساسا من الدوافع الأمنية سواء كانت طبيعية وهي قساوة المناخ، أو بشرية سببت فيها تدهور الأوضاع السياسية والإقتصادية مع انتشار اللصوصية وقطاع الطرق.حيث انعكس ذلك على تنوع الكتل المعمارية بالإقليم(لقصَر، والقصبة ، والقصبة المحصنة).

ومهما يكن من شيء فإن المميزات التي اختصت بها المساكن المنتشرة في الصحراء على عهد السيادة الإسلامية و مساكن قصر تمنطيط على وجه التحديد تنحصر في النقاط التالية:

١- غلبت عليها جميعًا الوحدة العمرانية المتسمة بالاتساق والتناسب والتلاصق وهي ظاهرة عمت جميع القصور المدروسة فضلا عن المساكن.

٢- من ناحية الشكل وجدنا المساكن تتشابه حد التطابق مع بعض الاختلافات اليسيرة التي لا تكاد تبين لولا الملاحظة والمقارنة الدقيقة المتفحصة.

٣- احتواء المساكن على الصحن المربع الذي تفتح عليه الغرف هذا دون أن ننسى الأروقة والمعابر التي تتخلل المداخل كما سبق وأن أشرنا إليه فلا نجد دارًا يفتح بابها على بهو أو غرفة.

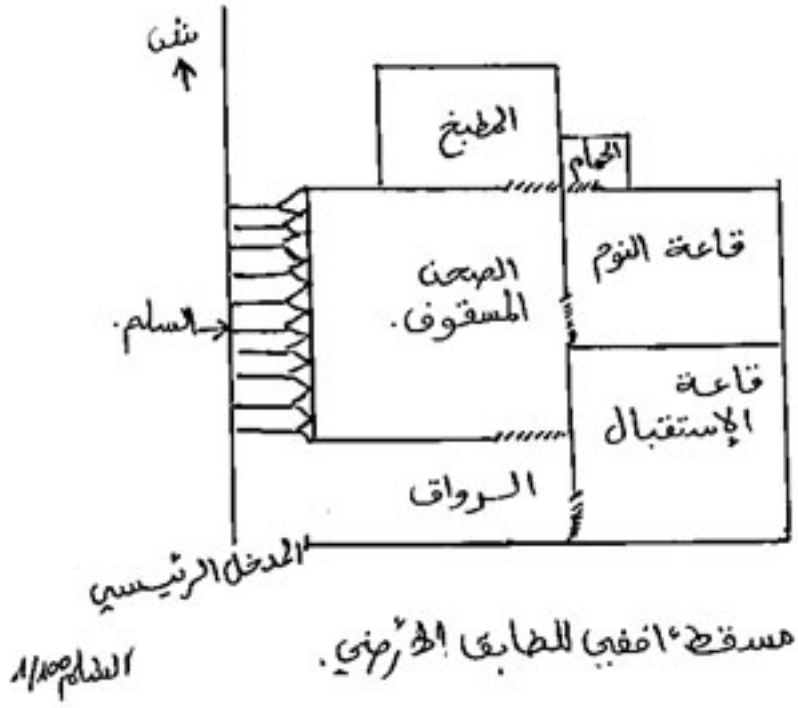
٤- توجيه المبنى نحو الرياح الملطفة صيفًا والدافئة شتاءا فإن كان الجو بارد أضمن المبنى حرارة داخلية هامة تصل إلى كل العناصر المكونة للمبنى بما فيها الأركان والتجويفات وإذا اشتدّ الحرّ لا يجد الهواء المنعش عائقا في الوصول إلى عمق المبنى ويمكننا الوقوف على شيء من هذا التوجيه كما هو الحال في المساكن المدروسة.

٥- وما ينبغي الإشارة إليه أن الأسس تقوم بالنسبة للجدران بالدور الأساسي إذ أنه كلما عمق الأساس كلما زادت المقاومة اللازمة لتحمل ثقل السقف.

خريطة رقم.١:موقع تمنطيط. عن/موقع Google .

(الصورة رقم٠١): منظر عام لقصر تمنطيط و تبدو المساكن ذات طابق مع التراص في البنيان و ندرة الفراغات الكبيرة داخل الكتل المعمارية مما جعل المباني مغلقة من الخارج ومتجهة إلى الداخل على أفنية داخلية، وممراتها ضيقة والفتحات الخارجية قليلة.

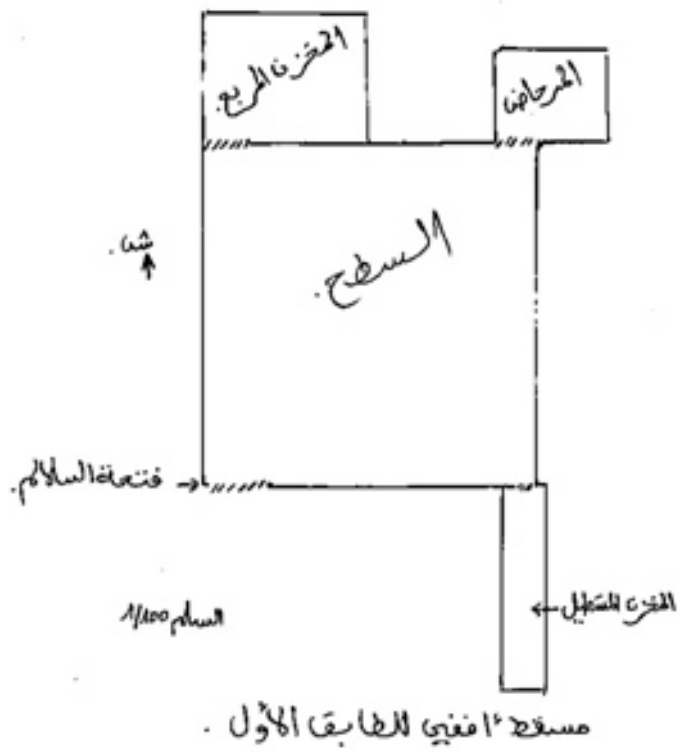
الصورة رقم ٠٢ منظر عام لمسكن ذو طابق.



مسقط افقي للطابق الأرضي.

الشكل رقم ٠١: مسقط افقي للطابق الارضي لمسكن. من عمل/الباحثة.

يبدو على المخطط بداية الرواق الأرضي المسقوف على يمينه المدخل الرئيسي و قبالته السلم المؤدي للسطح و يميز كل هذه المساكن ،وجود العتبة التي تتقدم كل باب فهي إلى جانب الدور الرمزي (تمثل الحد الفاصل والمانع بين حرمة أهل البيت والغريب عن الدار ،ومما جاء في الأمثال والضوابط الاجتماعية العبارات التالية: اطرق الباب وابق عند عتبة الدار- بيني وبينك عتبة الدار- لا تتعدى عتبة الدار- لا تقعد في عتبة الدار....الخ) و يضاف إلى هذه الضوابط دور آخر جاء تلبية لظروف الطبيعة فمن ذلك تقي الدار من دخول الأتربة المحمولة.بالرياح الرملية ، بالإضافة إلى حماية المسكن من تسرب مياه الأمطار والهواء والبرد في الشتاء، كما أنها حاجزا مانعا يصد الحشرات اللادغة والزواحف .



الشكل رقم ٠٢ :مسقط افقي للطابق الاول و يبدو في احد اركانه المرحاض و المخزن. من عمل/الباحثة.

قائمة بالمصادر و المراجع المعتمدة.

أولا: المصادر:

_المصحف الشريف.

_ابن منظور (ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ت ٦٢٥ه)، **لسان العرب**،ج٦، الدار المصرية للتأليف و والترجمة .

_ابن بطوطة(ابو عبد الله ابن محمد اللواتي الطنجي ت.٧٧٦ هـ)، **تحفة النظّار في غرائب الأمصار**، دار بيروت للطباعة والنشر. بيروت ١٩٨٠.

_الحسن بن محمد (الوزان المعروف بليون الإفريقي) ، **وصف افريقيا**، ترجمة د محمد حجي، د محمد الأخضر، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٨٣.

_محمد بن عبد الكريم البكري، **درة الأقلام في أخبار المغرب بعد الإسلام**. مخطوط موجود بخزانة المطارفة.

ثانيا:المراجع:

أحمد عمر الكنتي الفهري ، **الزوايا الكنتية** . مطبوعات البركة . نيامي نيجر د ت.

إسماعيل العربي، **تاريخ المغرب الكبير**، دار النهضة العربية. بيروت لبنان. ١٩٨١م.

_ رشدي(امين مراد)،**"نخلة التمر"** الفاو،١٩٩٠م.

_سعد عبد الكريم شهاب، **انماط العمارة التقليدية الباقية في صحراء مصر الغربية**،ط١،مصر،٢٠٠٩م،ص٢١٢.

_عبد الله العروي ، **مجمل تاريخ المغرب** ،ج١ط٥ الدار البيضاء المغرب ١٩٥٦.

_عبد العزيز الثعالبي: **تاريخ شمال إفريقيا من الفتح حتى نهاية الدولة الأغلبية**،تحقيق أحمد بن ميلاد محمد بن إدريس دار الغرب الإسلامي بيروت لبنان ط١- ١٩٨٧.

عبد العزيز سالم- **تاريخ المغرب الكبير**،دار النهضة العربية. بيروت لبنان. ١٩٨١م.

_عبد الرحمان السعدي، **تاريخ السودان**. باريس ١٩٦٤.

د. علي حملاوي، **نماذج من قصور منطقة الأغـواط**، دراسة تاريخية و أثرية،الجزائر،٢٠٠٦.

_مارمول كاربخال، **إفريقيا** ،ج٠١، ترجمة محمد حجي، أحمد التوفيق. مكتبة المعارف سنة ١٩٨٤.

مبروك مقدم، **الشيخ محمد ابن عبد الكريم المغيلي واثره الإصلاحي** . دار الغرب للنشر ج١ ٢٠٠٢.

محمد عبد الستار عثمان، **الإعلان بأحكام البنيان لابن الرامي** ، انماط العمارة التقليدية الباقية في صحراء مصر الغربية،ط١،مصر،٢٠٠٩م.

ثالثا:الرسائل الجامعية.

_بن صغير يمينة، **قصري تقرت و تماسين خلال حكم فترة بني جلاب،** ماجستير ٢٠٠٠-٢٠٠١م.

_محمد عبد الستار عثمان، **نظرية الوظيفة في العمارة الإسلامية،** رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب بسوهاج، جامعة أسيوط ١٩٨٠م.

رابعا:المقالات.

صالح بن قربة ، (**أهمية تبلبالة في تجارة المغرب وبلاد السودان خلال العصر الوسيط**). مجلة العلوم الإنسانية .عدد،١، ٢٠٠١ ص ص٨٦-٩٤.

خامسا:المعاجم:

- توني(يوسف)،**معجم المصطلحات الجغرافية**،دار الفكر،ط٢،القاهرة.
- عاصم محمد رزق، **معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية،** مكتبة مدبولي. القاهرة. ٢٠٠٢م.

سادسا:المراجع باللغة الأجنبية.

ECHALIER : village désertiques et structures agraires ancienne. Paris 1972

QUENARD : "Recherche historique dans le touat" bulletin de liaison sahionne N°02 Alger 1950.

Watin (OI) : origne des population du tuoat d' apris les tradition conservées dans le paysBultin de la socrete de géographie d'alger et de l'afrique du nord 2 eme trmestre 1905 p 213 .

استخدام "مكواه الدائرة" لكى الأورام السرطانية فى التراث الطبى الإسلامى(تصور الشكل ودراسة الوظيفة فى ضوء الصور الباقية)

د. هناء محمد عدلى حسن•

تعرف كلمة سرطان[١] فى الأصل اليونانى بـ "Oncos" أى "علم الأورام الخبيثة واللطيفة"، وقد سماه الفرنسيون "Cancer"، وتحولت هذه الكلمة مع مرور الزمن إلى مصطلح علمى ساد فى المعجم الطبى ولغة الناس، والقاسم المشترك بين الأورام الخبيثة أينما وجدت فى جسم الإنسان هو التكاثر الفوضوى للخلايا، وفقدان السيطرة على تنظيم عمل الخلية.[٢]

كان المصريون القدماء أول من وصفوا الأمراض عامة ومرض السرطان بصفة خاصة[٣]، احتوت بردية ايبرس التى كتبت حوالى ١٥٥٠ق.م عن مخطوطات أقدم[٤] على كتابات مفصلة عن الأورام، كما يضم باب الأورام فى بردية أدوين سميث ١٥٥٠ق.م[٥] مجموعة من أوصاف الأورام منها على سبيل المثال "أبشع الأورام

• أستاذ مساعد بقسم الآثار والحضارة كلية الآداب – جامعة حلوان

[١] كان أبقراط Hippocrates أول من استخدم كلمة سرطان للتعبير عن هذا المرض حيث شبه السرطان بحيوان بحرى لديه أرجل عديدة يستخدمها فى تحطيم أى شئ يقف أمامه وهو يتحرك فى جميع الاتجاهات، والسرطان –المرض-يشبه هذا الحيوان فى أن له عروقاً وينتشر فى أى اتجاه.
أحمد محمد الحضرانى، العلوم السرطانية وجراحة الثدى فى الطب العربى، مجلة الأزهر، العدد ٣٢ (٢)، إبريل ٢٠٠٥م، ص ٣٥١.

[٢] ميشال كرم، السرطان، معهد الإنماء العربى، ط١، بيروت ١٩٨٠م، ص ص ٤١-٤٢.

[٣] نقش مجهول فى بعض مقابر الأسرة السادسة بسقارة كشف أوراماً كثيرة، منها ورم بالثدى، ولعله أراد بهذا الرسم أن ينقل واقع مجتمعه وشخصياته.
هاشم عبد الله عبده الهوارى، الطب الفرعونى، مجلة كلية الآداب بسوهاج، ع٩، مج١، ١٩٩٠م، ص ٣٦٠.
يحتفظ معهد الأورام بالقاهرة بصورة أخذت بالأشعة لمومياء أحد الفراعنة الشبان الذى عاش قبل أربعة آلاف سنة من الميلاد، والتى تؤكد أن سبب الوفاة نتيجة إصابة بورم خبيث فى عظم الفخذ.
ميشال كرم، السرطان، ص ٤٣.

[4] Stern (C.L.), The Papyrus Ebres, *Translated from Germany by*: Cyril P. Bryan, London, 1930, pp.1-3.

[٥] اكتشفت بردية أدوين سميث Smith Papyrus فى ضواحى الأقصر سنة ١٨٦١م، واشتراها عالم الآثار أدوين سميث وبعد وفاته أهدت ابنته ليونورا سميث هذه البردية إلى الجمعية التاريخية بنيويورك، تكشف هذه البردية الجانب الجراحى فى الطب عند قدماء المصريين بالإضافة إلى عدم وجود السحر والشعوذة فيها، وتتميز هذه البردية إلى أن المعلومات الواردة فيها مرتبة ترتيباً جيداً، طول البردية ٤.٦٨م، وعرضها ٣٣سم، وعدد الأسطر ٤٦٩ سطر، وقد كتبت بلونين هما الأسود والأحمر، وذكر بها ثمانية وأربعون حالة من حالات الجروح والكسور والتقيحات والأورام.

وهى التى تحدث آلاماً شديدة يقال عنها أورام خونسو ولا يفعل لها شئ، أى أنها لا تشفى"، وهذا الوصف ينطبق على السرطان،[٦] كما أشارت الكتب الهندية المقدسة التى يعود تأريخها إلى ١٥٠٠ سنة ق م إلى وصف الأورام وعلاجها بمادة القطران، وفى المخطوطات الصينية القديمة حديث عن تصنيف بعض أنواع الأورام ومسبباتها مثل الإصابات الحرارية والرضوض واستعمال بعض المواد المضرة بالطعام.[٧]

وفى العصرين اليونانى والرومانى يتبين لنا انتقال الحضارة الطبية المصرية القديمة إلى كريت ومنها إلى كل جزر اليونان حيث أضافوا إليها من فلسفتهم، ويتضح مدى الاقتباس من الطب المصرى فى الطب الإغريقى فى بردية إيبرس الطبية فى القسم الخاص بالأورام وكتابات الطبيب الرومانى جالينوس Galen Galinus (٢٠٠-١٣١ق.م)[٨] الذى وصف الأورام ضمن مؤلفه "مقالة فى الأورام" بأنها الغلظ الخارج عن الطبيعة ووصف فى هذه المقالة جميع أنواع الأورام ودلائلها، ومن أشهر الأطباء الرومان الأوائل كلسوس[٩] ٢٥-٥٠ ق.م الذى ألف موسوعة

هاشم عبد الله، الطب الفرعونى، ص ٣٦٥.

[٦] يتكون الجسم من خلايا تتكاثر باستمرار لتحل محل الخلايا التى أصيبت أو تلفت، وهذه العملية المستمرة تحافظ على عمل الجسم بصورة معتادة وعلاجه عندما يعانى من إصابة أو عند إجراء عملية، وتتمتع الخلايا الموجودة فى أجزاء الجسم العديدة بدورات حياة مختلفة وتتكاثر بمعدلات متنوعة، ولكن الأمر المشترك بينها هو أنها تحتوى على إشارات توضح لها كيفية أدائها ووقت التكاثر، يحدث السرطان عندما تبدأ إحدى الخلايا العادية فى العمل بصورة غير طبيعية حيث تبدأ الخلية فى الانقسام والتزايد بصورة لا يمكن التحكم فيها لأن الإشارات التى توضح لها كيفية عملها لا تعمل بصورة ملائمة.

هيلين بير وآخرون، الدليل العلمى للسرطان عند الرجال، ترجمة: قسم الترجمة بدار الفاروق، ط١، ٢٠٠٥م، ص ٢٤.

[7] Breasted, (Y. H), The Edwin Smith Surgical Papyrus, 2 Vols, Chicago 1930, cases nos.7, 9, 10, 12.

وفاء أحمد السيد بدار، الطب والأطباء فى مصر الفرعونية حتى نهاية الدولة الحديثة (دراسة تاريخية وحضارية)، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ١٩٩٣م، ص ٨٤.

[٨] ولد جالينوس فى مدينة برغام Pergamon (١٣١ ق.م) فى آسيا الصغرى، وتقع هذه المدينة شمال أزمير التركية، عندما بلغ جالينوس العشرين من عمره توجه إلى الاسكندرية حيث تعلم الطب فى مدرستها، ثم عاد إلى مدينة برغام ليعين طبيباً فى مدرسة لتعليم المصارعة، ثم سافر إلى روما وأصبح من كبار أطبائها، بقيت مؤلفات جالينوس المرجع الأهم للأطباء خمسة عشر قرناً، ويرجع ذلك للطريقة التى ابتدعها فى التشريح وفى العلاج، ويمثل جالينوس الحلقة الأخيرة فى سلسلة الطب الإغريقى التقليدى.

سمير يحيى الجمال، تاريخ الطب والصيدلة المصرية (العصر اليونانى-الرومانى)، ج٢، ع ٩٩، القاهرة ١٩٩٧م، ص ص ٤١٩-٤٣٩.

[٩] اويليوس كورنيليوس كلسوس ٢٥-٥٠ ق.م الذى ألف موسوعة ضخمة باللغة اللاتينية حوت علوم الفلسفة والاستراتيجيات الحربية والقانون وفن البلاغة والفقة والطب وغيرها.

سمير يحيى الجمال، تاريخ الطب والصيدلة، ج٢، ص ص ٣١٤-٣١٥.

ضخمة باللغة اللاتينية فقد أغلبها، ما عدا الجزء الخاص بالطب، الذى قسمه إلى ثمانية كتب، وقد خص الكتابان السابع والثامن بفنون الجراحة، كذلك اشتملت كتب الطبيب الإغريقى روفوس (٧٠-١٤٠ق.م)[١٠] على مقاله عن "الأورام الصلبة" وخص سرطان الجلد بالدراسة، أما ارخيجينيس فيلبيوس (٧٥-١٤٥م) فقد أجرى عملية إزالة سرطان الثدى.[١١]

ذكر الأورام السرطانية فى التراث الطبى الإسلامى:

حققت الحضارة الإسلاميةنجاحاً لم تحققه حضارة أخرى عبر التاريخ فى التعرف على مرض السرطان،[١٢] ولا تزال الآثار والمؤلفات العربية خير شاهد على هذا الدور الريادى سواء فى السبق إلى العديد من الاكتشافات الطبية أو فى اتباع المنهج العلمى السليم فى تشخيص المرض.

بدأت ترجمة المؤلفات الطبية اليونانية والفارسية والهندية والمصرية وغيرها إلى اللغة العربية فى عهد أبو جعفر المنصور، وازدهرت فى عهد المأمون الذى حث العلماء على جمع كتب الطبيب الإغريقى الشهير جالينوس، وكان يكافئ المترجمين بوزن كتبهم ذهباً، ومن أهم المترجمين الذين ترجموا كتب الطب التى أشارت إلى الأورام إبراهيم بن الصلت الذى ترجم كتاب الأورام، وأبو الحسن الحرانى الذى ترجم كتاب السرطان لقلفاريوس،[١٣] و قام حنين بن اسحق (١٩٤هـ/٨٠٩م) بترجمة الكثير من كتب جالينوس الطبية وغيرها من الكتب الفلسفية اليونانية، وتحوى المقالة التاسعة من كتاب "العشر مقالات فى العين"ذكراً لعلاجات أمراض العين ولكنها غير مرتبة، وبها تفسير متفرق للأمراض العامة من الوجهة النظرية، وتبدأ بالانتفاخات والأورام وهى منقولة عن كتاب جالينوس "فى الأورام وعلاجها" كذلك نقل حنين فقرات عديدة تتعلق بعلاج الأورام من المقالة الثالثة عشرة والرابعة عشرة من كتاب جالينوس.[١٤]

---

[١٠] ولد هذا الطبيب فى مدينة أفسوس وقد عاصر حكم الامبراطور الرومانى تراجان (٩٨-١١٧م) كأحد أنبغ الأطباء والجراحين وعلماء التشريح فى زمانه وألف حوالى ٥٠ كتاباً عن الطب والتشريح.
سمير يحيى الجمال، تاريخ الطب والصيدلة، ج٢، ص ٤١٥.

[١١] هو طبيب إغريقى ولد فى مدينة اباميا، عاش فى روما فى عصر الامبراطور تراجان وبرز واشتهر كأفضل مؤلفى الكتب الطبية فى روما وترجمت جميعها خلال العصر الإسلامى.
سمير يحيى الجمال، تاريخ الطب والصيدلة، ج٢، ص ص ٤١٧-٤١٨.

[١٢] طنطاوى جوهر، الحضارة فى الإسلام، مجلة حضارة الإسلام، القاهرة ١٩٢٥م، ص ١.

[١٣] سمير يحيى الجمال، تاريخ الطب والصيدلة ج٣، ص ٤٩.

[١٤] ماكس مايرهوف، كتاب العشر مقالات فى العين المنسوب لحنين بن اسحق (١٩٤-٢٦٤هـ)، المطبعة الآميرية بالقاهرة، ١٩٢٨م، ص ص ١٧٥-١٧٦.

يعد الرازى (أبو بكر محمد بن زكريا الرازى ٢٤٠-٣١١هـ/٨٥٤-٩٢٣م)[١٥]، رائد الطب الإكلينيكى الذى ذكر أهم العلامات والأعراض للورم السرطانى وأورد بعض الفروق بين الورم الصلب الحميد والسرطان حيث يقول "أما الجمع بينهما (أى بين الورم الحميد والسرطان) ففى الحقيقة والسبب وهو المادة السوداوية وبالغرض يفترقان، وهو الدليل وذلك أن السرطان فى ابتدائه يكون صغيراً ثم يزيد وينتقل من مكان إلى مكان وحوله كالعروق الشبيهة بأرجل السرطان ويكون معه وجع شديد ونخس وحرقه وتنفر منه الأدوية نفوراً عظيماً وربما انفجر وسال منه دم كالدردى وربما أفسد ذلك الدم من حوله ويشتد معه النخس ولا كذلك الورم الصلب فإنه لا يكون ابتدأ إنما يعقب الأورام الحارة الدموية والباردة البلغمية وينعدم معه الحس أو يضعف وملمسه يكون صلباً ولا وجع معه البته".[١٦] كما حدد الرازى الخصائص الأساسية للسرطان قائلاً : "الورم الخبيث يمتد فى العمق".[١٧]

أما الطبرى (أبو الحسن على بن سهل بن الطبرى ت بعد ٣٦٦هـ/٩٧٦م) فتتناول المقالة الحادية عشرة فى ثلاث عشرة باب من كتابه "فردوس الحكمة" الأورام مع غيرها من الأمراض التى يمكن وصفها مستعصية، بما نصه "أما الورم الحادث من المره السوداء وهو السرطان فإنه فى ابتداء كونه ربما برء وذلك عسر".[١٨]

---

[١٥] ولد بإقليم الرى بفارس عام ٢٤٠هـ/٨٥٤م، واختلف العلماء فى تحديد تاريخ وفاته فذكرت بعض المصادر أنه توفى عام ٣١١هـ/٩٢٣م فى حين تزيد بعض المراجع إلى عام ٣٦٤هـ/٩٧٥م، يعد الرازى طبيب المسلمين الذى مهر فى المنطق والهندسة وغيرها من علوم الفلسفة، وظل حجة فى الطب حتى القرن السابع عشر، ويعد من الموسوعيين حيث شملت مؤلفاته الطب والطبيعيات والإلهيات وفنون شتى وقيل أنه اشتغل بالطب بعد الأربعين وطال عمره وعمى فى آخر عمره، أخذ الطب عن الحكيم ابى الحسن على بن الطبرى صاحب "فردوس الحكمة"، بلغت مؤلفاته ٢٢٤ كتاباً من أشهرها "الحاوى" و"المنصورى" وكتاب "سر الأسرار".
محمد غريب جوده، عباقرة علماء الحضارة العربية والإسلامية فى العلوم الطبيعية والطب، ط٢، القاهرة ٢٠٠٤م، ص ٩٠- سعيد مغاورى، قبس من التراث والحضارة الإسلامية وحديث عن الوثائق العربية فى حضارة الإسلام، ط١، القاهرة ٢٠١٢م، ص ١٥٥.

[١٦] أحمد محمد الحضرانى، العلوم السرطانية، ص ص ٣٥١-٣٥٢.

Cosman (M.P.) & Jones (L.G.), Handbook to Life in the Medieval World, USA 2009, p.497.

[١٧] ميشال كرم، السرطان، ص ٤٤.

[١٨] الطبرى (أبو الحسن أحمد بن محمد ت بعد ٣٣٦هـ/٩٧٦م)، أمراض العين ومعالجتها، المعالجات البقراطية، تحقيق: محمد رواس قلعجى ومحمد ظافر الوفائى، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامى، لندن ١٩٩٨م، ص ٤٢٧.

ويرجع ابن سينا (٣٧٠-٤٢٨هـ/١٩٨٠-١٠٣٧م)[١٩] تسمية السرطان لأحد أمرين: إما لتشبثه بالعضو كتشبث السرطان بما يصيده، وإما لاستداراته مع لونه مع خروج عروق كالأرجل منه،[٢٠] أما ابن النفيس (علاء الدين أبو الحسن على بن أبى الحزم بن النفيس القرشى ت ٦٨٧هـ)[٢١] فيميز بين الأورام فى مخطوط "موجز القانون فى الطب" محفوظ بدار الكتب المصرية رقم ٥٥٨ طب طلعت، ويذكر فى الباب الثالث وعنوانه "الأورام والبثور والجذام والوباء والتحرز عنه" أنواع الأورام الدموى والصفراوى والبلغمى ويميز الورم السرطانى بأنه سوداوى (لوحة ١)، ويصفه بما نصه "السوداوى إما أن يكون مداخلاً –المقصود مخالطاً للعضو- أو لا يكون، والمداخل إما أن يكون مؤلماً ذا أصول ناشبة فى الأعضاء وهو السرطان"[٢٢] كما يصنف الورم السودواى إلى مقرح وهو الحادث عن سوداء محترقة عن الصفراء، أو عن السوداء غير المحترقة وإلى غير مقرح" ويضيف "ويحدث فى كل عضو".[٢٣]

وقامت فى الأندلس نهضة طبية فى مجال الطب بصفة عامة وفى مجال دراسة الأورام السرطانية وعلاجها بصفة خاصة وتطورت على غرار طب الشرق، ويدلل على ذلك ابتكار الزهراوى (٣٢٥-٤٠٤هـ/٩٣٦-١٠١٣م)[٢٤] للعديد من الآلات الجراحية الدقيقة، وقد أشار إلى أنواع السرطانات وأشكالها وألوان الأورام وكان أول من تنبه إلى انتشار السرطان فى الفصل الرابع والعشرين من كتابه "التصريف لمن

---

[١٩] محمد غريب جوده، علماء الحضارة العربية، ص ١٧٢.

[٢٠] ادوارد القش، ابن سينا، القانون فى الطب، ج٤، بيروت ١٩٨٧م، ص ٩٧٢.

[٢١] محمد غريب جوده، عباقرة علماء الحضارة العربية، ص ٢٤٢.

[٢٢] ابن النفيس (علاء الدين على ابن أبى الحزم القرشى ت ٦٨٧هـ/١٢٨٨م)، الموجز فى الطب، تقديم: يحيى مراد، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت ٢٠٠٤م، ص ٢٧٩.

[٢٣] ابن النفيس (علاء الدين على ابن أبى الحزم القرشى ت ٦٨٧هـ/١٢٨٨م)، المهذب فى الكحل المجرب، تحقيق: محمد ظافر الوفائى، منظمة المؤتمر الإسلامى (ايسيسكو)، ١٩٨٨م، ص ٣٨٨.

[٢٤] يعد الزهراوى Albucasis أشهر من ألف فى الجراحة عند العرب، وكتب كل علمه فى مؤلفه المهم "التصريف لمن عجز عن التأليف" والمحتوى على ثلاثين مقالة، وقد أصبح التصريف الكتاب الأساسى لجراحى الغرب حتى القرن السابع عشر وظل مرجعاً لدارسى الطب فى بعض جامعات أوروبا مثل سالرنو ومونبيليه واعتمد على هذا الكتاب معظم الجراحين الإيطاليين فى عصر النهضة، ولهذا يعد الزهراوى الجراح الكبير فى تاريخ الطب فى الدولة الإسلامية، وقد =انتقل الزهراوى بالجراحة من مهنة يمارسها الحلاقون والجزارون حيث يعاملون بازدراء واحتقار من الشعب إلى مهنة محترمة يمارسها العلماء والنابغون من الأطباء.
السيد عبد العزيز سالم، قرطبة حاضرة الخلافة، ج٢، الاسكندرية ١٩٧٠م – مصطفى لبيب عبد الغنى، دور الزهراوى فى تأسيس علم الجراحة (ت بعد ٤٠٤هـ/١٠١٢م)، القاهرة ٢٠٠٠م، ص ص ٧-١٠ – عبد العظيم الديب، أبو القاسم الزهراوى، ط٣، القاهرة ٢٠١٢م، ص ص١٠٠-١٠٣.

عجز عن التأليف"، ويذكر فى الفصل الحادى والخمسين بعنوان "فى قطع الثآليل التى تعرض فى البطن" كما يذكر "احذر أن تعرض لقطع ثؤلؤل يكون كمد اللون قليل الحس سمج المنظر فإنه ورم سرطانى".[٢٥]

ويعلل الغافقى[٢٦] (محمد بن قسوم بن أسلم الغافقى ت بعد عام ٥٩٥هـ/١١٧٩م) تسمية السرطان بهذا الاسم قائلاً "إنما سمى سرطاناً لأنه شبيه بالسرطان البحرى، ويكون على ضربين: إما مبتدأ من ذاته، وإما أن يكون عقب الأورام الحارة إذا تحجرت، وحدوثه من دردى (يقصد ما ترسب من الدم) الدم وغليظه، وهو داء إذا تكامل لا علاج فيه بدواء البته إلا بعمل اليد إذا كان فى عضو يمكن استئصاله كله بالقطع، وأما إذا كان مبتدئاً وعولج بما ينبغى فربما وقف لم يزد.[٢٧]

وأرجع العلماء المسلمون بوجه عام سبب هذا الورم إلى أنه نتاج المواد المحلية المكدسة داخل الجسم الإنسانى، المؤلفة من عدة سوائل: الدم، المواد المخاطية، البول، ولكن الورم الأكثر خطراً هو "السرطان" الذى يتكون من إفرازات تتجمع بكثافة على بعضها لتصبح لزجة وتدعى "الصفار الأسود" معتبرين أن الطحال هو السبب الأساسى، وقد نقضت هذه النظرية أخرى شرحت سبب نشأة السرطان بتغير فى الدم.[٢٨]

---

[٢٥] عبد الناصر كعدان، الجراحة عند الزهراوى، ط١، سلسلة التراث الطبى العربى الإسلامى، دار القلم العربى، سوريا ١٩٩٩م، ص ١٦٩.

[٢٦] الغافقى هو محمد بن قسوم بن أسلم الغافقى، وهو غير أبى جعفر أحمد بن محمد بن أحمد بن السيد الغافقى، فقد كان أبو جعفر عشاباً –صيدلانياً-وليس كحالاً، ويظهر أن المؤرخين المشاركة، وهم الأكثر إحصاء والأغزر إنتاجاً، كانوا على غير علم بمن ذاع صيته، واشتهر من العلماء المغاربة، عاش الغافقى فى القرن الثانى عشر الميلادى وتوفى سنة ٥٦٠هـ/١١٦٥م، ويذكر أنه مات بعد عام ٥٩٥هـ/١١٩٧م، ونسبته تدل على أنه من مدينة غافق، ويعتقد أنها مدينة دى كويهو De Quijo الحالية فى منطقة Pedroche، وهى من أعمال قرطبة، والكتاب هو نشر وتحقيق لمخطوط حصل عليه المؤلف من دار الكتب المصرية بالقاهرة عام ١٩٨٤م، ورقمه ١٨٠٨ بعنوان "كتاب فى الطب" دون ذكر اسم مؤلفها بينما ناسخها هو عبد اللطيف فخر الدين، وبالمقارنة تبين أن هذه المخطوطة صورة عن نسخة من كتاب (المرشد فى طب العين) المحفوظة فى مكتبة الاسكوريال برقم ٨٣٥.
محمد بن قسوم بن أسلم الغافقى الأندلسى (ت بعد سنة ٥٩٥هـ/١١٩٧م)، كتاب المرشد فى طب العين، تحقيق: محمد رواس قلعجى وآخرون، مدينة الملك بن عبد العزيز للعلوم والتقنية، ١٩٩٠م، ص ص ٢٣-٢٥.

[٢٧] الغافقى، كتاب المرشد، ص ٢٥٦.

[٢٨] يوضح أبقراط Hippocrates أن الكون يتألف من عناصر أربعة هى الماء والهواء والتراب والنار، يقابلها فى الجسم البشرى أخلاط أربعة هى الدم الذى يأتى من القلب، والبلغم الذى يأتى من الدماغ ثم ينتشر فى سائر الجسم، والصفراء التى يفرزها الكبد، والسوداء التى تأتى من الطحال والمعدة وهذه الأخلاط عبارة عن أجسام سياله يستحيل إليها الغذاء، لذا فالدم له خواص الهواء، أى

أنواع الأورام السرطانية فى التراث الطبى الإسلامى:

دلنا التراث الطبى لعلماء الحضارة الإسلامية أن الأطباء المسلمون كانوا على علم ودراية بالأورام السرطانية ووصفها،وقد بلغ كبار الأطباء المسلمين حداً من المهارة تمكنوا معه تشخيص العديد من الأمراض فتمكنوا من تشخيص أمراض الحلق والحنجرة بالفحص المباشر بالعين المجردة، وبدس الأصابع داخل تجويف الفم من أجل تحسس الحلق والحنجرة والأحبال الصوتية وتحديد ملمسها وخصائص سطحها وطبيعة حركة أجزائها، وهكذا كان بوسعهم أن يشخصوا الأمراض النادرة مثل الأورام السرطانية،[٢٩] وكان ابن سينا يقول أن السرطان الموضعى يدل على السرطان العام المتسلط على الأعضاء،[٣٠] ويذكر الغافقى علامة السرطان بأنه "مبتدأ مثل الباقلاء، ثم يتزايد مع الأيام، حتى يعظم وتصير له صلابة شديدة، وله فى الجسد أصل كبير مستدير كمد اللون، تظهر له عروق خضر أو سود إلى كل جهة منه، وفيه حرارة يسيرة عند اللمس،[٣١]كما يعلل الغافقى تقرح السرطان قائلاً أنه "إما أن يكون متقرحاً من ذاته، وإما أن يحدث ذلك طبيب جاهل، وعلامته قرحه قبيحة المنظر جداً، غليظة الحواشى، منقلبة إلى الخارج خضراء، تسيل منها رطوبة مائية وصديد منتن على دائم الأيام، وكلما عولج ازداد رداءه، ولم يؤثر فيه علاجه.[٣٢]

أعطى الرازى وصفاً دقيقاً لعلامات **سرطان الأنف** وكيفية تمييزه عن الأورام السليمة بقوله: "يكون فى الأنف نابت وربما خرج إلى خارج وربما أفسد شكل الأنف وأهاج الوجه لأنه يمدده، وانظر فما كانقاسياً صلباً كمد اللون ردئ المذهب فداوه ولا تقدم عليه بالقطع والجرد لأنها سرطانية – أى أنه لا ينصح بالتدخل الجراحى فى حالة الورم السرطانىوما كان منها أبيض أو ليناً مسترطباً لحمياً فعلاجه أن يقطع

حار رطب، والصفراء لها خواص النار، أى حارة جافة، والسوداء لها خاصية التراب أى باردة يابسة، وهى تكون عادة متوازنة فى الجسم البشرى، فإذا حدث اختلال فى واحد منها أو أكثر نتج المرض.

سيد خورشيد حسين أنور، الطب الإسلامى وتوافقه مع الطب الحديث، أعمال المؤتمر العالمى الثانى عن الطب الإسلامى، ع١، ط٢، الكويت ١٩٨٢م، ص ١٢٢ - أحمد عبد الرازق أحمد، أضواء جديدة على طاسة الخضة النقوش المدونة عليها، مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش، ع٢٢، القاهرة ٢٠٠٥م، ص ٢٥٦.

[٢٩] محمد غريب جودة، عباقرة علماء الحضارة العربية، ص ٣١.

[٣٠] فؤاد سيزكين، مكانة العلماء المسلمين فى تاريخ الطب، أعمال المؤتمر العالمى الثانى عن الطب الإسلامى، ع١، ط٢، الكويت ١٩٨٢م، ص ١٤٢.

[٣١] الغافقى، كتاب المرشد، ص ٢٥٦.

[٣٢] الغافقى، كتاب المرشد، ص ٢٥٧.

بسكين دقيقة ثم يدخل فيه بعد ذلك ويجرد، ولن كان ردئياً عفن المذهب كويته بالنار والأدوية"[٣٣]

يقول الرازى عن **سرطان الحلق**: "وإن كان السرطان فى الحلق فهو قاتل لا محاله"، ولعل مرجع ذلك إلى النظر إلى صعوبة الجراحة ومتطلباتها فى ذلك الوقت،[٣٤] ويضيف ابن النفيس عن علامات سرطان الحلق فى كتاب الموجز فى الطب فى باب (فى الأمراض المختصة بعضو عضو وأسبابها وعلاماتها ومعالجتها) "فى السوداوى –يقصد فى ورم عضلات الحنجرة السوداوى- تكون صلابه وحموضة أو عفوصة) ويضيف إلى ذلك معلومة إحصائية هامة بقوله "ولن يكون إلا نادراً" كما يصفه بالردئ،[٣٥] كذلك تحدث الزهراوى عن الأورام تحت اللسان وكيفية التفريق بين أنواعها قائلاً : "إذا كان –يقصد الورم تحت اللسان- كمد اللون وأسود صلباً ولم يجد له العليل حساً فهو سرطان".[٣٦]

ويصف الرازى **سرطان الكلى** بأنه "إذا استحكم الورم الصلب فى الكلى رقت الأوراك وهزلت ونايت الآليه وضعف الساق"،[٣٧] ويؤكد ذلك ابن سينا الذى يشير إلى أنهفى الإمكان معرفة حال الكبد عند جسه لبيان ما إذا كان صلباً أو متضخماً أو به ورم،[٣٨] واللافت للنظر أنه استدل فى الفصل التاسع عشر من الجزء الأول من كتابه "القانون فى الطب"بالنبض على تشخيص المرض فعرف نبض الأورام،[٣٩] كما أشار إلى أهمية التشخيص المبكر لهذا المرض حيث يقول: "أنه من الضرورى أن نمنع إصابة الإنسان بهذا المرض وهو فى مرحلته الأولى"[٤٠]، كما قارن ابن سينا بين الورم الحميد والورم الخبيث فى الكلية بما نصه: "يدل على الورم الصلب فى الكلية ثقل شديد ليس معه وجع يقيد به إلا فى الكائن بعد ورم حار فربما هاج فيه وجع، ومن علامات الصلب خدر الوركين وربما خدر الساقين لكنهما لا يخلوان من ضعف ويعرض فى جميع هذه الأعضاء السالفة الهزال ونحافة البول رقيقاً يسيراً فى كميته"[٤١] وهكذا يصف الرازى وابن سينا العلامات والأعراض العامة للسرطان

---

[٣٣] أحمد محمد الحضرانى، العلوم السرطانية، ص ٣٥٣.

[٣٤] أحمد محمد الحضرانى، العلوم السرطانية، ص ٣٥٤.

[٣٥] ابن النفيس، الموجز فى الطب، ص ١٨٧.

[٣٦] عبد الرازق الطنطاوى، فصول فى الحضارة الإسلامية، الطب والبيمارستانات فى الإسلام، ط ١، مطبعة السعادة، ١٩٨٨م، ص ٨٤.

[٣٧] أحمد محمد الحضرانى، العلوم السرطانية، ص ٤٥٤.

[٣٨] يحيى سمير الجمال، الطب والصيدلة، ج٣، ص ١١٥.

[٣٩] يحيى سمير الجمال، الطب والصيدلة، ج٣، ص ١٠٨.

[٤٠] ميشال كرم، السرطان، ص ٤٤.

[٤١] أحمد محمد الحضرانى، العلوم السرطانية، ص ٤٥٤

الكلوى وأهمها الضعف العام Lassitude وحالة الهزال الشديد Cachexia الذى يصاحب الورم وخصوصاً فى مراحله المتقدمة، وقد أثبتت الكتابات الحديثة أن حوالى ٣٠% من حالات سرطان الكلى أن أول ما يشكو منه المريض ويلاحظ عليه هو العلامات والأعراض العامة.[٤٢]

ويشخص الرازى **سرطان الكبد بأنه** " الورم الهلالى الشكل فى الجانب الأيمن من دون الشراسيف – أى الطرف اللين من الضلع مما يلى البطن – يدل على الورم فى الكبد.[٤٣] ويفرق ابن سينا فى كتاب "القانون فى الطب"، المقالة الثالثة فى أورام الكبد وتفرق اتصالها بما نصه "يشاهد ورم هلالى من غير وجع يعقل، بل ربما آذى عند ابتداء تناول الطعام، وخف عند الجوع، وهو طريق إلى الاستسقاء، وقد يدل عليه شدة الثقل جداً بلا حمى، وهزال البدن، وسقوط الشهوة، وكمودة اللون، وأن يقل البول،وإن طالت العله، لم ينفع العلاج، فإن كان الصلب سرطانياً، كان هناك إحساس بالوجع أشد وكان إحداث الآفه فى اللون، وفى الشهوة وغير ذلك أكثر، وربما أحدث فواقاً، وغثياناً بلا حمى، وإن لم يحس بالوجع كان فى طريق إماتة العضو، واعلم أن الكبد سريعة الانسداد والتحجر".[٤٤]

ويصف الزهراوى **سرطان الرحم** "بأنه على نوعين إما متقرح وإما غير متقرح، وعلامته أن يكون فيما يلى فم الرحم جاسياً (صلباً) ليس بالأملس، ولونه كلون الدرد إلى الحمره وربما كان إلى السواد ويعرض معه وجع شديد عند الأربيئتين (أصل الفخذين)، وأسفل البطن، وعلامة المتقرح سيلان الصديد الأسود المنتن منه، وربما سال منه شئ مائى أبيض أو أحمر وربما جاء منه دم"، ويقول ابن سينا فى ورم الرحم الصلب: "يدل على الورم الصلب إدراكه باللمس وأن يكون هناك عسر فى خروج البول والثقل أو إحداهما وإما الوجع فتقل عروضه معها ما لم يتحول إلى سرطان وإن كان خفياً وينحف معه البدن ويضعف وخصوصاً الساقان وربما عظم البطن وعرضت حالة كحالة الاستسقاء خصوصاً إذا كانت الصلابة فاشية".[٤٥]

وخصص ابن العين زربى (ولد فى أواخر القرن ٥هـ/١١م، توفى بالقاهرة عام ٥٤٨هـ/١١٥٣م) فى كتابة "الكافى فى صناعة الطب" الذى أكمله سنة ٥٤٧هـ -أى

---

[٤٢] أحمد محمد الحضرانى، العلوم السرطانية، ص ٤٥٤.

[٤٣] أحمد فؤاد باشا، الطب الإسلامى أساس العلوم الطبية المعاصرة دراسة تأصيلية، مجلة تراثيات، ع٣، (ذو القعدة ١٤٢٤هـ/يناير ٢٠٠٤م، ص ص ٣٢-٣٣.

[٤٤] الحسين بن عبد الله أبو على المعروف بابن سينا (٣٧٠-٤٢٨هـ)، القانون فى الطب، ج٣، ط١، دار إحياء التراث العربى، بيروت ٢٠٠٥م، ص ص ١٩٣-١٩٤- ابن سينا، القانون فى الطب، تحقيق: ادوارد القش، ص ١٦١٥.

[٤٥] ابن سينا، القانون فى الطب، ص ١٩٤٦.

قبل وفاته بعام واحد-فصولاً معينة لبحث ما هو معروف حتى زمنه من أدوية النساء والعناية بالحبالى والمرضعات، وفى هذا الفصل وصف سرطان الرحم وأورامه، وذلك دون أن يشير إلى إمكانية التدخل الجراحى،[٤٦] ويذكر ابن النفيس عن أنواع أورام الرحم الورم الصلب ويقول "يدل عليه الثقل وتعسر خروج البول، ونحافة البدن، وضعف الساقين، وربما عظم البطن حتى كأنه مستسق".[٤٧]

أما **ورم الخصية** فيقول فيه ابن سينا:"كثيراً ما تتآكل الخصية فتحتاج إلى خصى ضرورية لئلا يفشو التآكل" ولعل المقصود من ذلك استئصال الخصية إذا أصابها ورم خبيث حتى لا تمتد إلى عضو آخر.

وفيما يذكر ابن سينا يخص **سرطان الرئة** بعض أعراض وعلامات هذا المرض، مثل صعوبة التنفس وتزايد الحالة بمرور الوقت مع سعال جاف بما نصه "قد يعرض فى الرئه ورم صلب ويدل عليه ضيق التنفس مع أنه يزداد على الأيام ويكون مع ثقل وقلة نفث وشدة يبوسه مع السعال وتواتره وربما خف بعض الأحيان مع قلة الحرارة فى الصدر".[٤٨]

ويذكر ابن سينا عند حديثه على **سرطان العين** أن ألمه شديد جداً ولا يقارن حيث يقول "أكثره يعرض فى الصفاق القرنى والعلامات وجع شديد وتمدد عروق العين ونخس قوى يتأدى إلى الإصداغ وخصوصاً كلما تحرك صاحبه وحمره فى صفاقات العين وصداع وسقوط شهوة الطعام التألم بكل ما فيه حرارة، وليس يوجع السرطان فى عضو من الأعضاء كإيجاعه إذا عرض فى العين"[٤٩] وفى مخطوط "تذكرة الخالدين" لعلى بن عيسى الكحال المحفوظ بدار الكتب المصرية رقم ٢٤ طب، الباب التاسع والخمسون، ورقة٨٢ (لوحة ٢)، يعرف **السرطان العارض فى القرنية** بما نصه "أن السرطان علة تعرض فى الصفاق القرنى من خلط سوداوى ويتبعه ألم شديد وامتداد فى العروق التى فيها وحمره ونجس فى صفاق العين وينتهى الألم إلى الأصداغ وخاصة إن مشى من عرض له ذلك أو تحرك بعض الحركات ويعرض له صداع وتسيل إلى عينيه مادة حريفه دقيقة تذهب عنه شهوة الطعام وتهيج العله من الأشياء الحارة ولا تحتمل الكحل الحاد لأنه يؤلمه ألماً شديداً".[٥٠]

---

[٤٦] محمد شايب، دراسة وتحقيق مخطوط الكافى فى الطب لابن زربى تظهر الجوانب المضيئة والمجهولة فى تاريخ العلوم الطبية، الندوة الدولية الثامنة لتاريخ العلوم العربية، مركز المخطوطات فى مكتبة الاسكندرية، ٢٨-٣٠ أيلول ٢٠٠٤م.

[٤٧] ابن النفيس، الموجز فى الطب، ص ٢٥٢.

[٤٨] أحمد محمد الحضرانى، العلوم السرطانية، ص ٤٥٤.

[٤٩] أحمد محمد الحضرانى، العلوم السرطانية، ص ٣٥٣.

[٥٠] مخطوط رقم ٢٤ طب محفوظ بدار الكتب المصرية بالقاهرة، ورقة ٨٢، سطور ٦-١٢.

وتجدر الإشارة إلى نجاح ابن سينا فى تشخيص أعراض الأورام السرطانية وهو أول من قال بوجود أورام المخ.[٥١]

ويتفق الوصف السابق لسرطان القرنية مع ما ورد فى كتاب "المرشد فى طب العين" للغافقى الذى يزيد على الوصف السابق بقوله "وهى عله لا برء لها، لأنه ليس يوجد لها دواء أقوى منها، وذلك أنه ينبغى أن تكون قوة الأدوية والعلاجات أشد من الأسقام، وكذلك الجذام والسرطان لا برء لهما، لأنه لا يوجد لهما دواء أقوى منهما لكن ينبغى أن يعالج بما يسكن الألم ويوقف المرض"،[٥٢] كما قدم القيسى (أبو العباس أحمد بن عثمان بن هبه الله ت ٦٥٧هـ/١٢٥٩م) تعريفاً لسرطان القرنية بقوله "ورم سوداوى أكثر ما يحدث فى الصفاق القرنى ويكون معه وجع شديد وتمدد وسببه خلط سوداوى يحترق" ويضيف "هذه العله لا يرجى برؤها لكن يجب أن يسكن الألم".[٥٣]

وقسم صلاح الدين بن يوسف الكحال الحموى (حوالى ٦٩٦هـ/١٢٩٦م) السرطان العارض فى القرنية إلى نوعين: الأول: يعم المقلة جميعاً، والثانى: يختص بالطبقة القرنية، والذى يعم المقلة: فكبر العين وجحوظها حتى تصير بقدر بيضة الدجاجة، وربما أكبر مع زيادة لحم كثير على الملتحم، وتفتح الأجفان من شدة الورم ولا تنطبق، وقد تتعفن العين وتسيل، ويضيف "وقد شاهدت ذلك كثيراً"[٥٤] ولعل فى ذلك علامة على انتشار سرطان القرنية فى القرن ٧هـ/١٣م.

علاج الأورام السرطانية بالكى باستخدام مكواة الدائرة فى المصادر التراثية:

اعتقد العلماء المسلمون أن مرض السرطان لا يمكن أن يكون الشفاء التام منه خاصة إذا كان فى مراحله المتأخرة، وبذلك يكون علاج السرطان أقرب ما يوصف بتسكين الآلام، وهكذا يصنف الرازى مرض السرطان ضمن الأمراض التى لا تبرأ، ويلخص سبب ذلك أن للعلل من جهة البرء شروطاً ثلاثة هى: علة واجب البرء وعلة جائز البرء وعله مستحيل البرء ويعطى مثالاً لذلك بالسرطان، غير أنه لا يقطع باستحالة علاجه مستقبلاً[٥٥].

---

[٥١] محمد غريب جوده، عباقرة علماء الحضارة العربية، ص ١٧٩.

[٥٢] الغافقى، كتاب المرشد، تحقيق: محمد رواس، ص ٣٦٨.

[٥٣] القيسى (أبو العباس أحمد بن عثمان بن هبه الله ت ٦٥٧هـ/١٢٥٩م)، نتيجة الفكر فى علاج أمراض البصر، تحقيق: محمد ظافر الوفائى ومحمد رواس قلعه جى، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامى، لندن ١٩٩٨م، ص ص ٧٤-٧٥.

[٥٤] صلاح الدين بن يوسف الكحال الحموى (حوالى ٦٩٦هـ/١٢٩٦م)، نور العيون وجامع الفنون، تحقيق: محمد ظافر الوفائى، ط١، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامى، لندن ١٩٨٧م، ص ٣٦٦ – خليفة أبى المحاسن الحلبى، الكافى فى الكحل، تحقيق: محمد ظافر الوفائى، المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة (إيسيسكو) ١٩٨٨م، ص ٢٣٢.

[٥٥] أحمد فؤاد باشا، الطب الإسلامى، ص٣١.

ترجع أهمية المقولة السابقة إلى ما تحويه من إشارة إلى إمكانية الشفاء من مرض السرطان وإن كان ذلك فى حالات نادرة، ومع هذا فإن القراءة المتأنية للمصادر التراثية تدل أن العلماء المسلمون ابتكروا طرق كفيلة بعلاج الورم حال توفرت شروط معينة فى الورم والمريض من ذلك طبيعة الورم، ومكان وجوده والمرحلة التى وصل إليها فضلاً عن حالة المريض نفسه، كما عمدوا إلى تخفيف حدة المرض لفترة من الزمن أو معالجة العوارض والمضاعفات الناتجة عن تقدم المرض.

وقدم العلماء المسلمون كذلك عدداً من المبادئ الجراحية[٥٦] فى علاج الأورام، ما زال بعضها يتبع فى الجراحة الحديثة، ومنها الاعتماد على الكشف المبكر عنه وأن الجراحة تكون فعاله عندما يكون الورم صغيراً ولا فائدة منها عندما يكون مستفحلاً، قدمت المصادر التراثية عدداً من المبادئ الطبية فى تشخيص مرض السرطان وعلاجه[٥٧] مازالت الجراحة الحديثة تتبع بعضها كما تربط بين زيادة فرص

---

[٥٦] تعد الجراحة أقدم وسيلة لعلاج السرطان ولا شك أن الجراحة نالت اهتماماً كبيراً فى العصر الإسلامى على يد العديد من علماء الحضارة الإسلامية الذين برعوا فى إجراء العمليات الجراحية بآلات وأدوات مناسبة، وأظهروا دراية فائقة بجراحة الأجزاء الدقيقة من الجسم: كالأعصاب، والعظام، والعيون، والأذن والأسنان، والفتق، وشق القصبة الهوائية، وتفتيت الحصاه داخل المثانة، واستئصال الأورام الليفية فى الأغشية المخاطية، واستئصال الأورام الخبيثة كما تعد الجراحة أقدم وسيلة لعلاج السرطان.

[٥٧] يحذر الرازى فى كتابه "فى الشكوك على جالينوس" الأطباء من استئصال الورم السرطانى "لئلا يثور وينتشر فى عامة البدن"، الأمر الذى يبدو للبعض- فى ضوء ما نعرفه عن العلاج الجراحى للسرطان -تحذيراً غير صائب، ولكنه فى الواقع كان صائباً لأقصى درجة بالنسبة لعصر لم يكن ميسوراً فيه اكتشاف هذا المرض العضال إلا فى مراحله المتأخرة التى لا يجدى معها العلاج الجراحى، بل وكانت فيه الأدوات الجراحية المستخدمة والأساليب الفنية المتبعة فى الجراحة لا تسمح بالاستئصال الكامل للورم، على نحو يجعل النتيجة المعتادة للجراحة هى تفشى المرض والتعجيل بوفاة المريض.

أحمد عبد الحى وسيد وسيم أحمد، تراث الإسلام فى الجراحة الحديثة، أعمال المؤتمر العالمى الثانى عن الطب الإسلامى، ع١، ط٢، الكويت ١٩٨٢م، ص ٣٦٤.

عندما يتعرض الزهراوى لعلاج الأورام الخبيثة يحذر من أن يلمس الجراح السرطان بمشرطه إلا إذا كانت الإصابة فى جزء يمكن استئصاله استئصالاً كاملاً، كما هو الحال إذا كانت الإصابة فى الثدى، واستئصال الجزء المصاب يجب أن يتم بكل دقة وإتقان حتى لا يبقى فى الجسم أى جذر من جذور المرض على أن تتم هذه العملية فى مرحلة مبكرة من حدوث الإصابة إذ لا يرجى شفاء الحالات المتأخرة عندما يتفشى المرض.

ماهر حتحوت، أمراض مستعصية فى المجتمع الأمريكى واقتراح علاج إسلامى، أعمال المؤتمر العالمى الثانى عن الطب الإسلامى، ع١، ط٢، الكويت ١٩٨٢م، ص٨٠ - أحمد فؤاد باشا، الطب الإسلامى، ص ص٣١-٣٣- عبد الرازق الطنطاوى، فصول فى الحضارة الإسلامية، ص ١٠٣ - ميشال كرم، السرطان، ص ١٤٢ – أحمد مختار منصور، دراسة وتعليق على كتاب التصريف لمن عجز عن التأليف، الجزء الثلاثون للزهراوى، مجلة معهد المخطوطات العربية، مج ٢٦، ج٢،

شفاء المريض والكشف المبكر وتتحدث عن فاعلية الجراحة عندما يكون الورم صغيراً، حدد العلماء المسلمون دواعى العلاج الجراحى لمرض السرطان فكان الزهراوى فى تعامله مع الأورام السرطانية إما أن يستأصلها تماماً أو يتركها كلية، الأمر الذى يقره الطب الحديث، لأن استئصال جزء من الورم وترك جزء يسبب تفشيه وموت المريض، كان يبدأ العملية الجراحية بإسهال المريض، وإلى عهد قريب كان لابد من عمل حقنة شرجية لكل مريض قبل إجراء أى عملية جراحية،فضلاً عن الفصد قبل إجراء العملية الجراحية، والمقصود من ذلك العمل على هبوط ضغط الدم للمساعدة على الإقلال من النزيف فى مكان إجراء الجراحة، وبذلك يتمكن الجراح من رؤية الأنسجة والتراكيب التشريحية بوضوح، ويؤكد على ضرورة استئصال الجلد المغطى للورم السرطانى الذى يجب ألا يترك أى شئ من أصوله، وأن يكون الورم فى المراحل الأولى قبل انتشاره إلى أعضاء أخرى دليل كاف يدعو إلى القيام باستئصاله مع عدم جدوى استئصال الورم جذرياً إن كان فى مراحله الأخيرة، وعلامات ذلك انتشار الورم وكبر حجمه.[٥٨]

أما عن محاولات علاج الأورام بالأعشاب والنباتات الطبية[٥٩] فقد ورد فى نسخة من مخطوط لم يسبق نشره بعنوان "مقالة فى السكنجبين" لابن سينا، محفوظة فى مكتبة طوبقابوسراى باستانبول برقم ٢١١٩، تاريخ النسخ القرنين ٩-١٠هـ/١٥-١٦م مكتوب بخط نسخ جيد، عدد الأوراق من ٤٤ إلى ٤٩ ومقاساتها ١٩×١٣سم، فاعليه السكنجبين لعلاج الأورام الحارة فى الكبد، ويعرف السكنجبين فى المخطوط بما نصه "مركب اسمه باليونانية اكسو مائى أى الشراب المركب من الخل والعسل"، ويضيف "ومن منافع السكنجبين أنه يفتح سدد الكبد مع تبريد لها باعتدال حتى أنه يمنع أن يلتهب وتحدث فيها الأورام الحارة".

و استخدام الكى Cauterization كذلك طريقة لعلاج الأورام السرطانية، ويعرف بأنه إتلاف نسيج حى مريض بمادة كاوية أو بحديدة حامية،[٦٠] ويكتسب الكى الطبى فاعليته باستعمال الطاقة الحرارية العالية فى قتل بعض الخلايا غير المرغوب

القاهرة يوليو – ديسمبر ١٩٨٢م، ص ص ٤٩٠-٤٩١ - محمد رجائى، صفحات من تاريخ الطب، ط١، الزهراء للإعلام العربى، ١٩٨٨م، ص ص ٩٠-٩١.

[٥٨] أحمد ارحيم هبو، الطب والصيدلة فى حضارات الشرق العربى القديم (العراق وسوريه)، الندوة العالمية الثامنة لتاريخ العلوم عند العرب، مركز المخطوطات فى مكتبة الإسكندرية، ٢٨-٣٠ أيلول ٢٠٠٤م، ص ٩.

[٥٩] "مقالة فى ترتيب أكل الفاكهة" لأبى بكر الرازى، تحقيق: خلود مصطفى، مراجعة: كمال الدين البتانونى وآخرون، مجلة تراثيات، ع٥، القاهرة ٢٠٠٥م، ص ص ١٠٨-١٠٩.

[٦٠] زينب عباس عيسى، الطب الشعبى فى البحرين، مجلة الثقافة الشعبية، ع ١٢، البحرين ٢٠١١م.

فى بقائها،[٦١] وقد عرف العرب الكى بأنه علاج نافع لمنع انتشار الفساد وتجفيف الرطوبات أو ذوبان لحم فاسد عجزت الأدوية عن ذوبانه،[٦٢] والكى يتضمن "الكى الحرارى" بالمعادن المحماه و"الكى الكيماوى"[٦٣]، هناك اعتقاد أن للنار مفعولاً علاجياً وتأثيراً مضاهياً لتأثير الإشعاع المؤين Ionized Radiation، والمعروف أن البعض الآخر يعتبرها طريقة مذمومة، وأياً كان الأمر فالثابت هو استخدام مكواة الدائرة لكى الأورام السرطانية، ويؤكد ذلك ما ورد فى كتاب الزهراوى "التصريف لمن عجز عن التأليف فى الفصل الخمسين باب "كى السرطان"[٦٤] بما نصه:

السطر العاشر: إذا كان السرطان مبتدأ أو أردت برءه فاكوه بمكواة الدائرة حواليه

وفى نسخة أخرى من كتاب الزهراوى بدون تاريخ محفوظة بدار الكتب المصرية[٦٥] رقم ١٩٦٣ طب، ورقة ٤٤ بما نصه:

---

[٦١] عبد الرحيم خلف عبد الرحيم، الأدوات الجراحية والأوانى الطبية الإسلامية، من القرن الأول إلى القرن التاسع الهجرى، دراسة أثرية وحضارية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٩٩م، ص ٧٩.

[٦٢] سامى خلف حمارنه، "التقنية وصناعة الحيل النافعة الطبية" فى كتاب الجراحة لابن القف (٦٣٠-٦٨٥هـ)، أعمال المؤتمر العالمى الثانى عن الطب الإسلامى، ع١، ط٢، الكويت ١٩٨٢م، ص ٢١٧.

[٦٣] وصف ابن سينا الكى الكيماوى فى كتابه القانون فى الطب فقال "وكذا بالزيت –أى الكى بالزيت-بطبخ بعض الأدوية المحللة".
ابن سينا، القانون، ج٢، ص ٢٢٥.
تشير الدراسات الحديثة إلى فعالية علاج مرض السرطان الكبدى بالوسائل الموضعية من ذلك العلاج بالتردد الحرارى والحقن بالكحول الإيثيلى بما يعد امتداداً للعلاج بالوسائل التى عرفت قديماً من كى حرارى أو كيماوى.
راجع: زكريا يحيى مهران وآخرون، علاج السرطان الكبدى فى مرضى تليف الكبد، دراسة عشوائية مرتقبة للمقارنة بين العلاج بالتردد الحرارى والحقن بالايثانول، مجلة طب الأزهر، ع ٣٤ (٢)، إبريل ٢٠٠٥م، ص ٣١٠.

[٦٤] خلف بن عباس الزهراوى، التصريف لمن عجز عن التأليف، فى التداوى بالأعمال بالأيدى مع أشكال آلات الجراحة، المطبعة النامى، ١٩٠٨م، ص ص ٣٦-٣٧ – محمد كامل حسين، المزاج فى تاريخ الطب والصيدلة عند العرب، المنظمة العربية للتاريخ والثقافة والعلوم، ٢٠١١م.

[٦٥] تحتفظ دار الكتب المصرية بعدد من نسخ كتاب التصريف لمن عجز عن التأليف للزهراوى، ورد بها جميعاً ذكر لأنواع الأورام السرطانية من ذلك مخطوط رقم ١٣٧ طب تيمور حيث ورد فى الجزء الثانى من المقالة الثانية، ورقة ٥٢ تعريف للورم السوداوى فى الثدى، وفى الجزء الثالث من المقالة الثانية ورقة ١٠٢ ذكر للسرطان وعلاجه بالكى، كما ورد ذكر السرطانات فى الورقة ٩ من نسخة أخرى من مخطوط التصريف لمن عجز عن التأليف برقم ل ٣٤١٣، وفى نسخة أخرى من نفس المخطوط محفوظ بدار الكتب تحت رقم ل ٣٠٥٩ ورد ذكر السرطان فى ورقة ٤، كما ورد تشخيص سرطان العين فى ورقة ٩٠.
طالعت كل النسخ المذكورة عاليه والمحفوظة بدار الكتب المصرية وجميعها خال من التصاوير.

السطر الأول: تكوى بها على هذه الكية الواحدة على شكل دايرة[٦٦]

حفظ لنا كتاب التصريف لمن عجز عن التأليف فى العديد من النسخ سواء العربية أو المترجمة عنها إلى اللاتينية أو التركية صور لمكواة الدائرة التى رسمت بشكل فنى من ذلك: صورة مكواة الدائرة فى ورقة ٤٤ فى نسخة بدون تاريخ من مخطوط "التصريف لمن عجز عن التأليف" للزهراوى محفوظ بدار الكتب المصرية برقم ١٩٦٣ طب،[٦٧] وفيها رسمت المكواة (لوحة ٣) من الخلف، بشكل دائرتين متحدتا المركز، يتصل مركز الدوائر بقائم له زاوية قائمة بمثابة اليد التى يمسكها الطبيب وينتهى هذا القائم بورقة نباتية ثلاثية أغلب الظن أن الغرض منها هو منع انزلاق الآلة من يد الطبيب، يصل بين مركز الدائرة ومحيطها والقائم المعدنى خطان يمثل كل منهما نصف قطر للدائرة، استخدم اللون الأسود بالتبادل مع لون ورق المخطوط لزخرفة القائم المعدنى والورقة النباتية الثلاثية، وتتشابه الصورة السابقة (لوحة ٣) مع صورة (لوحة ٤) فى نسخة من نفس الكتاب السابق مؤرخة بالقرن ١٠هـ/١٦م، محفوظة بمكتبة جامعة توبنجن Universitats Bibliothek Tubingen، برقم ٩١- ألمانيا،[٦٨] وفيها رسمت مكواة الدائرة بشكل دائرتين متحدتا المركز، يتصل مركز الدوائر بقائم له زاوية قائمة ينتهى بورقة نباتية ثلاثية، أغلب لسهولة التحكم فى الآلة ومنع انزلاقها من يد الطبيب، يصل بين محيط الدائرة والقائم المعدنى خطان يمثلان نصف قطر الدائرة، غير أن هذه الصورة تختلف عن سابقتها فى تلوين القائم (يد المكواة) وطرفى الورقة النباتية الثلاثية باللون الأسود بالكامل بما يعبر عن ثقل الآلة.

ومما يزيد من أهمية نسخة توبنجن أنه تمت ترجمتها إلى اللغة اللاتينية فى طبعة جيلاتا عام ١٥٣١،[٦٩] والتى تحوى العديد من الرسوم المصورة للآلات الجراحية ومن ضمنها مكواة الدائرة التى أعيد رسمها نقلاً عن المخطوط العربى، واللافت للنظر أن المكواة (لوحة ٥) رسمت من الأمام بهيئة دائرتين يقل قطر الداخلية عن الخارجية، يتعامد على محيط الدائرة الداخلية خطان مزدوجان يمثلان

---

[٦٦] ميسره صلاح عبد العزيز، دراسة لآلات الجراحة عند الزهراوى وابن البيطار والسينوبى (من خلال المخطوطات الطبية الإسلامية بدار الكتب المصرية)، رسالة ماجستير، كلية السياحة والفنادق، جامعة حلوان، ٢٠١١م، لوحة ٢٢.

[٦٧] ميسره صلاح عبد العزيز، دراسة لآلات الجراحة، لوحة ٢٢.

[٦٨] يحوى المخطوط المشار إليه المقالة الثلاثين فقط، وعدد أوراقه ٢٤١ ورقة، عدد السطور ١٣ سطر، مكتوب بخط نسخ جميل وحرف كبير.
عبد الناصر كعدان، الجراحة عند الزهراوى، ص ٢٦.

[69] Hamarneh, (S.), Drawings and Pharmacy in Al-Zahrawi's 10th Century Surgical Treatise, Contributions from the Museum of History and Technology, Bulletin 228, Smithsonian Institution, Washington 1961, fig 5.

زاوية قائمة وهما يعبران عن قائمين من المعدن لربط محيط الدوائر بالقائم المعدنى المجسم باستخدام الظل والنور للتعبير عن ثقل الآلة وسمكها، ينتهى طرف القائم المعدنى بشكل رمانى يتوسطه حائل صغير رسم بهيئة خطين مستعرضين لمنع اليد من الإفلات وزيادة تحكم الجراح فى الآلة أثناء العمل.

تجدر الإشارة إلى أن صورة المكواة فى الكتاب السابق (لوحة ٥) تتشابه مع صورة (لوحة ٦) فى كتاب يعد ملخصاً لمجموعة من الأعمال الطبية، و طبع فى بازل عام ١٥٤١م، ويحتوى على الترجمة اللاتينية للفصل الثلاثين من كتاب التصريف لمن عجز عن التأليف،[٧٠] وتشتمل النسخة المذكورة على صورة لمكواة الدائرة من الأمام مرسومة بهيئة دائرتين يقل قطر الداخلية عن الخارجية، يتعامد على محيط الدائرة الداخلية خطان مزدوجان يعبران عن قائمين من المعدن استخدما لربط محيط الدوائر التى تتصل بقائم معدنى مظلل للتعبير عن ثقل الآلة وسمكها وينتهى القائم بشكل رمانى، والملاحظ فى هذه الصورة العناية برسم المقبض وما يحويه من زخارف هندسية عبارة عن خطوط مائلة على طرف المقبض المتصل بالشكل الرمانى بحلقة دائرية مظللة بشكل يوحى بالتجسيم، وبالرغم من تنفيذ الرسم بخطوط رفيعة إلا أن التنوع فى سمك الخطوط المائلة مع استخدام التظليل فى زخرفة المقبض يوحى بأن القائم المعدنى مثبت فيه مقبض خشبى يفيد فى الإمساك بالمكواة الساخنة والتحكم فيها، وهو ما أوضحته الصورة فى الترجمة اللاتينية للمخطوط العربى الذى اكتفى برسم ورقة نباتية ثلاثية ينتهى بها طرف القائم المعدنى.

بدراسة التصاوير السابقة يتبين لنا رسم مكواة الدائرة من الخلف بشكل يظهر نقطة اتصال أقداح المكواة مع اليد، فى حين رسمت مكواة الدائرة فى الكتب اللاتينية المترجمة عن الزهراوى من الأمام، تجدر الإشارة إلى أن أول من ترجم المقالة الثلاثين لكتاب التصريف إلى اللاتينية هو "جيرار الكريمونى"، وذلك فى مدينة طليطلة فى النصف الثانى من القرن ٦هـ/١٢م،[٧١] وفى القرن ٨هـ/١٤م نشر الجراح الفرنسى الشهير دى شولياك Guy de Chauliac كتابه المسمى "الجراحة الكبرى" باللغة اللاتينية وذلك فى عام ١٣٦٣م، وفيه استشهد بالزهراوى أكثر من مائتى مرة، ثم طبعت المقالة الثلاثين لكتاب التصريف فى إيطاليا عام ١٤٧١م، ثم ظهرت حوالى عشرون طبعة أخرى فى القرن ١٠هـ/١٦م فى مدن أوروبية عديدة مثل طبعة بيترو أو جيلاتا – كما ذكرنا – ثم قام الطبيب الفرنسى الشهير لوسيان لوكليرك[٧٢] بترجمة المقالة الثلاثين إلى اللغة الفرنسية ومن الأخيرة ندرس صورة لمكواة الدائرة أعيد

---

[70] *Methodvs Medendi Certa, Clara et Brevis, Pleraqus quae ad Medicinae Partes Omnes, Praecique quae ad Chirurgiam Requiruntur*, Basil 1541, p.25.

[٧١] ماهر حتحوت، أمراض مستعصية، ص٨٥.

[72] Leclerc, (L.), *La Chinurgie D' Albucasis*, Paris 1861 – Leclerc, (L.), Histoire de la Medecine Arabe, Vol1, Paris 1876, pp. 453-457.

نشرها فى عدد من المراجع العربية[٧٣] وفيها رسمت مكواة الدائرة من الخلف بشكلين (لوحات ٧، ٨)، وهما الشكلان المعروفان لمكواة الدائرة – وفيهما تتكون المكواة إما من دائرتين متحدتا المركز أو من ثلاثة دوائر متحدة المركز، وفى الحالتين تتصل الدوائر بالقائم المعدنى الذى يخرج من مركز الدائرة ثم ينكسر بشكل زاوية قائمة لينتهى بمقبض رمانى بسيط، والملاحظ فى الرسم السابق غلبة الطابع الهندسى الدقيق على الرسم واستخدام الخطوط البسيطة والخلو من الزخرفة.

كما وردت صورة مكواة الدائرة فى المقالة الثلاثين من كتاب الزهراوى التى طبعت لأول مرة بالعربية عام ١٩٠٨م فى مطبعة النامى[٧٤] وتتميز هذه النسخة المطبوعة باشتمالها على وصف تفصيلى لشكل المكواة مع صورة توضيحية لها، وفيما يخص وصف المكواة فى الصفحة ٣٦، ٣٧ من الفصل الواحد والأربعون من الباب الأول بما نصه:

صفحة ٣٦

السطر التاسع عشر: .....تصنع شبه

صفحة ٣٧

السطر الأول: القدح من حديد ويكون قطره نصف شبر وتكون فيه على غلظ نواة التمر أو أقل قليلاً

السطر الثانى: وتكون الأقداح مفتوحة من الجهتين ويكون ارتفاعها على نحو عقد أو عقدين ويتخذ لها

السطر الثالث: مقبضاً من حديد قد أحكم فى الأقداح وهذه صورته

السطر الرابع: ثم تحمى فى النار حتى تحمر وترمى الشرد ثم توضع على

السطر الخامس: .... والعليل متكئ على الجانب الصحيح فتكويه ثلاث كيات

السطر السادس: مستديرة فى مرة واحدة ثم يتركه ثلاثة أيام ونضمده

السطر السابع:بالسمن ويترك الجرح مفتوحاً أياماً كثيرة ثم يعالج بالمرهم حتى يبرأ إن شاء الله.

ترجع أهمية النص السابق إلى ما ورد فيه من تفصيل لشكل مكواة الدائرة ومادة صناعتها وتكوينها حيث ذكر الزهراوى أن مكواة الدائرة عبارة عن قدح[٧٥]، كما ذكر مادة الصنع وهى الحديد، ثم ذكر مقاييس دائرة المكواة وهى أن قطرها

---

[٧٣] عامر النجار، فى تاريخ الطب فى الدولة الإسلامية، ط٣، القاهرة ١٩٩٤م، أشكال ١٨، ١٩،٢٥.
Hassan, (S.), Surgical Instruments in Egypt Through Ages, Cairo 2003, p. 298, pl. 43.

[٧٤] خلف بن عباس الزهراوى، التصريف، ص ص ٣٦، ٣٧.

[٧٥] قدح (اسم) إناء يشرب به الماء والجمع أقداح المعجم الوسيط، مادة: ق د ح

نصف شبر، والشبر هو وحدة قياس طولى وهى خمسة أصابع[٧٦]، كما يبين سمك القدح فيكون سمك نواة التمر أو أقل قليلاً، وعدد الأقداح ثلاثة يتسع قطر كل قدح عن الآخر بحيث يتم تركيب الأقداح الثلاثة بداخل بعضهم وتكون المسافة بين كل قدح والآخر على قدر عقد الإبهام، أما شكل الأقداح فهى مفتوحة من الجهتين وارتفاعها حوالى عقد إبهام، وتركب الأقداح الثلاثة بإحكام فى يد من الحديد وتحمى فى النار حتى يتغير لونها إلى اللون الأحمر.

وهكذا يمكن تلخيص وصف مكواة الدائرة فى النقاط التالية:

- **مادة الصنع:** الحديد.
- **شكل المكواة:** أقداح ثلاثة تركب بإحكام فى مقبض من حديد.
- **قطر القدح:** نصف شبر (وحدة قياس طولى من خمسة أصابع، يتراوح ما بين ٢٢-٢٥سم حسب ضخامة صاحب الشبر).
- **سمك القدح:** سمك نواة التمر أو أقل قليلاً.
- **المسافة بين كل قدح وآخر:** قدر عقد الإبهام.
- **ارتفاع الأقداح:** عقد إبهام أو عقدين.

ووفقاً للنص السابق فقد رسمت مكواة الدائرة من الخلف (لوحة ٩) يسار النص المكتوب فى صفحة ٣٨ بحيث تتكون من عدة دوائر متحدة المركز تمثل "الأقداح" ويثبت فى هذه الدوائر مقبض محكم يساعد الطبيب على الإمساك بالمكواة والتحكم فى عملية الكى، وذلك بشكل أربع دوائر متحدة المركز يتسع قطر الدوائر كلما اتجهت للخارج، ويتعامد على نقطة تقاطع قطرى الدائرة فى المركز طرف القائم المعدنى المدبب المنفذ بشكل خطين متوازيين يمثلان القائم المعدنى الذى يتوسط نهايته ورقة نباتية ثلاثية مظللة باللون الأسود، الملاحظ استخدام الأدوات الهندسية لرسم مكواة الدائرة مع خلو الرسم من أى زخارف ما عدا الورقة النباتية الثلاثية المشار إليها.

ولعل السبب فى رسم أكثر من صورة لمكواة الدائرة يرجع إلى ما ورد فى الفصل الثالث والأربعون من نفس الكتاب فى باب (كى ابتداء الحدبه) بما نصه: [٧٧]

السطر الثالث: كثيراً ما تعرض هذه العلة للأطفال وعلامة ابتدائها فى الأطفال أن يحدث

---

[٧٦] الشبر: ما بين أعلى الإبهام وأعلى الخنصر والجمع أشبار، ويعتبر الشبر وحدة قياس الأطوال ويتراوح طول الشبر ما بين ٢٢-٢٥سم حسب ضخامة صاحب الشبر، وهو عند الحنفية ١١,٥٩٢سم، وعند المالكية ٨,٣٢٨سم، وعند الحنابلة والشافعية ٥,٤٥٦سم.
أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور)، لسان العرب، ج ٨، دار صادر بيروت ٢٠٠٣، مسألة شبر.

[٧٧] خلف بن عباس الزهراوى، التصريف، ص ٣٦.

السطر الرابع: عليه ضيق النفس عند القيام والحركة ويجد فى آخر فقارات الظهر خرزة قد برزت

السطر الخامس: سواء على سائر الخرزات فإذا رأيت ذلك وأردت برفقها فاكوه بمكواة تكون دائرة على

السطر السادس: هذه الصورة

يشير إلى استخدام مكواة الدائرة فى علاج بعض الأمراض الأخرى[٧٨] مثل كى ابتداء الحدبه، أما الصورة المرسومة يسار النص السابق بشكل دائرتين أى أن المكواة تتكون من قدحين (لوحة ١٠) يقل فيهما قطر الدائرة الداخلية عن الخارجية بحيث يصل القطران المتقاطعان بين محيط الدائرة ومركزها، تتعامد يد المكواة على مركز الدائرة، ويتوسط نهاية اليد شكل لوزى، والملاحظ فى الرسم أنه على الرغم من استخدام الأدوات الهندسية لرسم المكواة، إلا أن المصور قد عنى بزخرفة القائم المعدنى فى حين خلت الأقداح الدائرية من أى زخارف.

أما زخرفة القائم المعدنى فنفذت بشكل خطين متوازيين ملئت بتهشيرات من خطوط رفيعة مائلة تعبر عن سمك الآلة، الملاحظ فى الرسم أن يد المكواة غير مفرغة حيث يظهر داخلها يد حديدية رفيعة تبدأ من طرف اليد المدبب عند التقائه بمركز الدائرة الثانية، وتمتد لتنتهى عند منتصف نهاية القائم بشكل لوزى مزخرف بزخارف من تهشيرات من خطوط مائلة بسيطة، وزعت الزخارف النباتية بهيئة أوراق نباتية بسيطة صغيرة ذات أطراف مدببة على جانبى اليد الحديدية الرفيعة التى تتوسط القائم المعدنى من الداخل، تمتد الزخارف على استقامة اليد، وهى موزعة بانتظام على مسافات متساوية وإن اختلفت فى أحجامها.

من القرن ١٢هـ/١٨م تصويرة لمكواة الدائرة (لوحة ١١) من كتاب شفاء الأسقام أو "معجم طبى مصور" تأليف أبى العباس درويش عمر بن حسين الشهير بشفائى والمتوفى عام ١١٥٥هـ،[٧٩] وفيها رسمت مكواة الدائرة (من الأمام) بشكل قدح

---

[٧٨] تجدر الإشارة إلى استخدام مكواة الدائرة فى علاج حالات أخرى منها كى الإسهال، ويكون ذلك بكيه كبيرة فى وسط المعدة، وأربع كيات لطيفه حول السره بالمكواة المسمارية وكية كبيرة أو كيتين على فقرة القطن فوق العصص، وهكذا فقد كانت المكواة المسمارية تستخدم مع مكواة الدائرة فى مواضع مختلفة منها الكى فوق المعدة.

هيام زكريا السعيد قشطة، التصاوير العلمية فى المخطوطات العثمانية فى ضوء مجموعة دار الكتب المصرية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة ٢٠٠٧م، ص ٨٣.

[٧٩] فرغ من تأليفه فى شهر صفر عام ١١١٦هـ/١٧٠٤م، مكتوب بخط نسخ مسطرتها ١٧ سطر، ومقاييس المخطوط ٢١.٥×١٤.٥سم، والمحفوظ فى دار الكتب المصرية تحت رقم ١٢٢ الطب التيمورية.

هيام زكريا السعيد قشطه، التصاوير العلمية فى المخطوطات العثمانية (دراسة علمية فنية موثقة فى ضوء مجموعة دار الكتب المصرية)، ط١، الإمارات ٢٠١٢م، لوحة ٥٣، شكل ١٨ – ميسره صلاح عبد العزيز، دراسة لآلات الجراحة، لوحة ٢٠٣.

بيضاوى مصمت غير مجوف لون باللون الأسود، مثبت فى منتصفه من الخلف قائم طويل ينتهى بمقبض خشبى رمانى الشكل يتناسب حجمه مع حجم قبضة اليد، وقد استخدم الفنان اللون الأسود فى تلوين القدح البيضاوى واليد للتعبير عن ثقل الآلة المصنوعة من الحديد، أما المقبض فقد لون باللون البنى بما يوضح أن للمكواة يد خشبية، فى حين أضاف الفنان لمسة زخرفية بإضافة اللون الأسود بشكل خط عريض محدد باللون الأسود، فى حين رسم مثلثين متعاكسين لونا باللون الأحمر (متقابلان بالرأس) عند نقطة اتصال المقبض الخشبى بالقائم المعدنى، أضفى استخدام الألوان والزخارف البسيطة بعض الواقعية على صورة المكواة.

فيما يخص طريقة استخدام مكواة الدائرة فإن الزهراوى فى مؤلفه "التصريف لمن عجز عن التأليف" فى الفصل الخمسين، باب "فى كى السرطان" حدد بدقة موضع الكى الذى يكون حول موضع السرطان بحيث يحتوى الورم جميعاً ولا يترك منه شيئاً[٨٠] بما نصه:

السطر الحادى عشر: ذكر بعض الحكماء أن يكوى كيه بليغة فى وسطه ولست أرى أنا ذلك لأن يتوقع

السطر الثانى عشر: أن يتقرح وقد شاهدت ذلك مرات فالصواب أن يكون حواليه بدائرة.

كما يمكن الاسترشاد بطريقة استخدام المكواة فى وصفه لكى الكبد،يقول: "يعلم بالمداد ثلاث كيات على الكبد أسفل طرف الضلع الذى يلى البطن حيث ينتهى مرفق الإنسان ثم يكوى الطبيب بالمكواة، ويكون البعد بين الكيات الثلاث قدر الإصبع، ويكون الكى مستقيماً على طول البدن، ويكون الحرق بقدر نصف غلظ الجلد ولا يزيد، ويكون العليل عند الكى واقفاً على قدميه أو مضطجعاً ومد ساقيه ورفع ذراعيه".

أما كتاب الجراحة الإيلخانية "[٨١] المترجم للتركية عن كتاب الزهراوى "التصريف لمن عجز عن التأليف" على يد الطبيب والجراح التركى "شرف الدين صابونجوغلو"، وذلك بين عامى ٨٧٠-٩٧٣هـ/١٤٦٥-١٤٦٨م، وترجع أهمية هذا الكتاب إلى أنه لا يعد مجرد ترجمة لكتاب التصريف موضحة بالصور فقط بل إن مؤلفه أضاف العديد من الملاحظات أثناء الترجمة فضلاً عن رسم العمليات الجراحية التى تفيد فى توضيح وضعية كل من الطبيب والمريض وشكل الآلة الجراحية، ويعد

---

[٨٠] خلف بن عباس الزهراوى، التصريف، ص ٣٣.

[81] Channing (J.), Albucasis de Chirurgia, *Arabice et Latine*, 2 Vol, Oxford 1778- Spink (M.S.), Arabian Gynaecological, Obstetrical and Genito-Urinary Practice Illustrated from Albucasis, Proceedings of the Royal Society of Medicine, 1973, vol.30, p. 654 – Spink (M.S.), & Lewis (G.L.), Albucasis on Surgery and Instruments, The Wellcome Institute of History of Medicine, London 1973 - Hai (A.) Ahmed, Islamic Legacy to Modern Surgery, paper presented in the 1st International Conference of Islamic Medicine, Kuwait 1981 – Hamarneh (S.), Studies of History of Medicine, 1997, p.30.

هذا العمل هو أول عمل جراحى طبى باللغة التركية، ويضيف مؤلفه فى الجزء الخاص باستخدام مكواة الدائرة أن الطبيب يستخدم إصبع الإبهام ليحدد موضع الكى، وبعد تحديده بدقة يقوم برسم ثلاث علامات حول موضع الألم ثم تحدد نقطة رابعة فى مركز المثلث (شكل ١)، ويتم الكى بهيئة المثلث بعمق بحيث لا تصل المكواة إلى الشرايين حتى لا تدمرها.[٨٢]

ولعل أهم التصاوير التى توضح عملية الكى باستخدام مكواة الدائرة، تصويرة لعملية كى على المعدة باستخدام مكواة الدائرة (لوحة ١٢) من كتاب "الجراحة الإيلخانية" فى نسخة محفوظة بمكتبة الفاتح باستانبول والتى تحوى التصويرة المذكورة،[٨٣] (لوحة ١٢) وفيها يشاهد الطبيب فى يمين الصورة جاثياً على ركبتيه فى وضعة ثلاثية الأرباع، وقد ارتدى عمامة كبيرة وقفطاناً ضيق الأكمام، رمادى اللون تزينه خطوط باللون الأزرق، ويظهر الطبيب وهو يمسك فى يده اليمنى مكواة الدائرة ويقوم بالكى على بطن المريض، الذى يظهر فى يسار الصورة فى مقابلة الطبيب المستلقى بشكل رأسى رافعاً كلتا مستسلماً ليد الجراح، وقد غطى نصفه السفلى بإزار باللون الأزرق، وقد ظهر على بطنه موضع الكى الموضح بشكل دائرة وكأنها علامات المداد المنفذة على جسم المريض فى موضع الكى، ويمكن القول أنه بناء على ما سبق من دراسة لطريقة الكى باستخدام مكواة الدائرة أن الطبيب فى هذه التصويرة يقوم بكى المريض كيه واحدة بليغة حيث حدد الطبيب موضع الكى بالمداد بشكل دائرة وليس نقاط ثلاث بشكل مثلث، يضع المريض فوق رأسه عمامة تشبه عمامة الطبيب تماماً، رسم أقصى يسار الصورة شجرة مزهرة ذات فروع رفيعة وزعت عليها الأوراق توزيعاً متناسقاً منفذة بأسلوب يذكرنا بأسلوب رسم الأشجار فى المدرسة العربية، يوجد أعلى الصورة سطراً من الكتابة العثمانية ترجمته: هذه صورة الطبيب، وشكل الآلة، وصورة العليل.

يتضح من دراسة صور مكواة الدائرة السابقة أن أغلب صور مكواة الدائرة وردت فى الجزء الثلاثين من كتاب "التصريف لمن عجز عن التأليف"، وقد رسمت المكواة فى القرن ١٠هـ/١٦م فى نسخة توبنجن ببساطة بحيث تكونت من دائرة وقائم معدنى ينتهى بورقة نباتية ثلاثية وتشابهت هذه الصورة مع أخرى غير مؤرخة محفوظة فى دار الكتب المصرية حيث ينتهى فيها القائم المعدنى بورقة نباتية ثلاثية، أما النسخ المترجمة عن كتاب الزهراوى إلى اللاتينية بتاريخ ١٥٣١م، وأخرى بتاريخ ١٥٤١م فقد عنى المصور بإضفاء التجسيم المنفذ بالتظليل على زخرفة يد المكواة (لوحات ٥، ٦) التى تنتهى بشكل رمانى (لوحات ٧، ٨) على عكس نهاية القائم المعدنى فى المخطوطات العربية التى تنتهى بورقة نباتية ثلاثية كما ذكرنا، أما

[82] Naderi (S.)& Others, History of Spinal Disorders and Cerrahiyetul Haniye (Imperial Surgery), A Review of a Turkish Treatise written by *Serefeddin Sabuncoglu* in the 15th Century, Neurosurg J.: Spine, Vol 96, April 2002, p. 354, fig 3P, M.

[83] Rashid (S.), & Others, Hakim Mohmaed Said, Vol III, 1st ed, Pakistan 2000, p. 207.

العناية بزخرفة القائم المعدنى بشكل أوراق نباتية صغيرة موزعة بانتظام على طول القائم المعدنى (لوحات ٩، ١٠)، أما أهم شكل مجسم لليد المعدنية لمكواة الدائرة فيظهر فى صورة المكواة فى مخطوط السينوبى ومؤرخ بالقرن ١٢هـ/١٨م، وفيه استخدم اللون البنى بنهاية القائم المعدنى (لوحة ١١) للتعبير عن المقبض الخشبى الذى يسمح للطبيب فى التحكم بالآلة.

بناء على ما سبق من دراسة الوظيفة وطريقة الاستخدام فإن البحث الذى بين أيدينا يقدم تصور لشكل مكواة الدائرة التى استخدمت لكى الأورام السرطانية (لوحة ١٣) ويعتمد تصميمها على رسم ثلاثة أقداح رسمت من الخلف بحيث تظهر نقطة اتصال الأقداح بيد المكواة المعدنية وذلك وفق دراسة شكل مكواة الدائرة من الأمام والخلف والتى توضح أن مكواة الدائرة لم تخل من دقة التصميم القائم على تنوع الأشكال الهندسية الأولية مع الموازنة بين مركز الثقل وبين الفراغ، مع تنظيم علاقات الأجزاء المعدنية والتنوع فى أحجام الدوائر، ولعل فى ذلك سبب طبى مرجعه الرغبة فى توزيع درجات الحرارة أثناء عملية الكى، أما تقسيم محيط الدوائر بخطوط أفقية فالغرض منه ضمان ترابط الدوائر والتحكم فيها جميعاً أثناء عملية الكى.

وتوضح هذه العلاقات الهندسية الناجحة قدرة الطبيب على دمج الأشكال الهندسية ما بين دائرة ومثلث وخطوط مستقيمة فى تراكيب مختلفة المحاور والاتجاهات لأداء الغرض من الكى، ويتحقق فى رسم مكواة الدائرة فى المخطوطات العلمية تداخل سطحى بين العناصر الهندسية المكونة للدائرة من خلال التقاطع الجزئى لها، كذلك النجاح فى تحقيق النسب والتناسب بين الدوائر الثلاثة كما يعطى اختلاف محيطها إحساس قوى بالعمق التقديرى وسمك الآلة والبعد والفراغ، فضلاً عن فاعلية فى رؤية الرسم وتبيان تفاصيل المكواة التى تنتهى بمقبض خشبى دائرى مستوحى من شكل المقابض فى الكتب المترجمة إلى اللاتينية عن مخطوط الزهراوى (لوحات ٥، ٦)، ومن صورة المكواة الواردة فى مخطوط شفاء الأسقام (لوحة ١١).

أما العلاقة بين وظيفة المكواة وتصميمها فيمكن القول إن للأداء الوظيفى للمكواة الدائرة أثر كبير على الشكل الذى يضمن تناول آمن وفعال ومحقق للغرض الذى أنتجت من أجله الآلة، ونستطيع أن نجزم أن صناعة هذه المكواة قد تم وفق تصميم مسبق وضعه الجراح حسب متطلبات الآلة ودورها فى علاج المريض مع الأخذ فى الاعتبار أنه لم يصلنا حتى الآن أى نموذج لمكواة الدائرة.

أهم النتائج:

- أكد البحث على أن تاريخ الطب بحر واسع وعميق به العديد من الطفرات المثيرة والعثرات الكبيرة، وفى كل الأحوال لا يجب أن ننزلق إلى الحكم على ممارسات الماضى بموازين الحاضر، فمعارف مصر القديمة انتقلت إلى الإغريق ومنهم إلى الرومان، غير أن نمو تلك المعارف كاد يتوقف لولا

انتقالها عن طريق الترجمة إلى العرب الذين لم يكتفوا بحفظها وممارستها، بل طوروها وأضافوا إليها الكثير من المعلومات والنظريات الطبية الأصيلة التى قدمت للطب دفعة قوية فى تلك الفترة، وأن الطب العربى لم يكن بعيداً عن الأفكار الرئيسية فى تعريف مرض السرطان وأسبابه وتشخيصه ومبادئ علاجه.

- تناول البحث استخدام الكى لعلاج الأورام السرطانية بمكواة الدائرة وأثبت بدراسة شكل المكواة استخدام مكواة الدائرة فى كى الأورام السرطانية وفى علاج أمراض أخرى مثل الكى على الحدبه البارزة وعلاج الإسهال وغيره، وهى إما تتكون من قدحين أو ثلاثة، أما التى تتكون من ثلاثة أقداح فهى المخصصة لكى الأورام السرطانية اعتماداً على الوصف التفصيلى للمكواة السابق فى الفصل الخمسين من كتاب الزهراوى فى باب "كى السرطان" والذى تم تناوله فى البحث، والتى تتكون من أقل من ثلاثة أقداح فهى المستخدمة لعلاج الأمراض الأخرى.

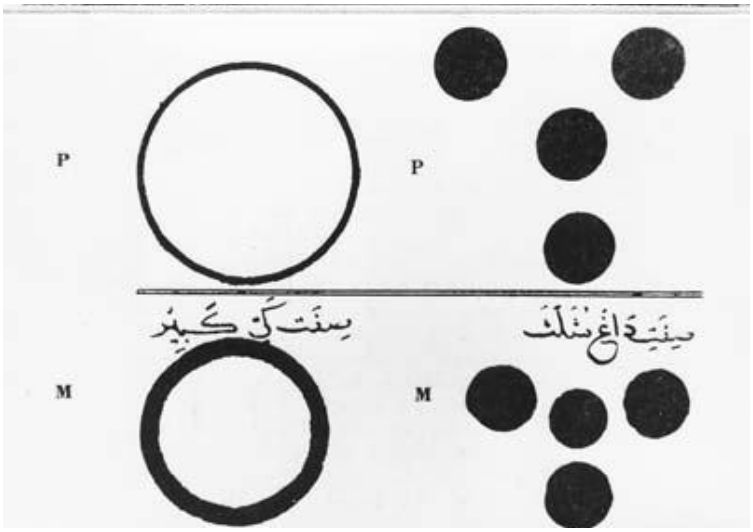
- أفاد البحث فى بيان شكل المكواة سواء فى المخطوطات العربية أو الكتب اللاتينية المترجمة عن العربية الوارد فيها رسم المكواة من الخلف والأمام، وقد أوضح البحث رسم مكواة الدائرة فى كل المخطوطات العربية من الخلف بما يبين نقطة اتصال اليد بالأقداح فى حين رسمت مكواة الدائرة فى الكتب اللاتينية المترجمة من الأمام، بالإضافة إلى بيان طريقة الكى ووضعية الطبيب والمريض أثناء عملية الكى استرشاداً بتصويرة من كتاب الجراحة الإيلخانية (٨٧٠-٩٧٣هـ/١٤٦٥-١٤٦٨م).

- بالدراسة الدقيقة لتصاوير مكواة الدائرة تمكنت الباحثة من وضع تصور لشكل المكواة مبنى على ما ورد من دراسة القيم الهندسية للآلة ومستوحى من التصاوير الواردة بالمخطوطات والكتب المطبوعة.

- يؤكد البحث أن العلم هو مجموعة من المشاهدات تكشف دراستها عن علاقات تربط بين هذه المشاهدات والقوانين التى ربما كانت ناقصة ولكنها بالضرورة ليست خطأ، وقد تستكمل البحوث العلمية هذا النقص،ويظل الباحث مقتنعاً بصحة مشاهدات من سبقوه وإن جانبهم الصواب فى تفسيرها.

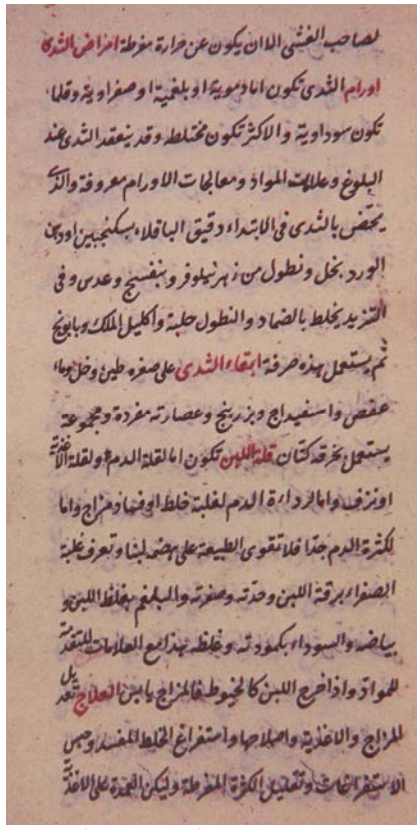
- يلقى البحث الضوء على المحاولات الحثيثة لعلاج الأورام السرطانية على مر العصور ويؤكد باستعراضها صحة الرأى القائل بأنه ليس هناك مكان لغير المتفائلين فى حقل علم الأورام السرطانية.

أولاً : الأشكال

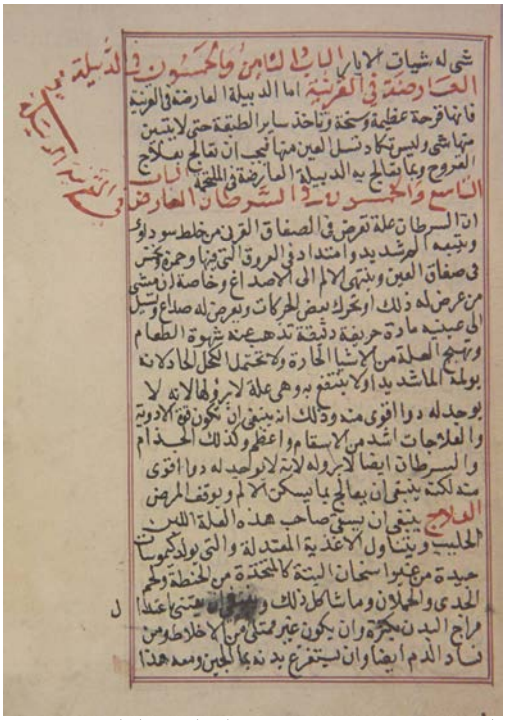


(شكل ١) رسم يوضح علامات المداد التى ترسم حول موضع الألم ثم تحدد نقطة رابعة فى مركز المثلث(قلاً عن: Naderi (S.) & Others, History of Spinal Disorders, p.354, fig 3 P., M.

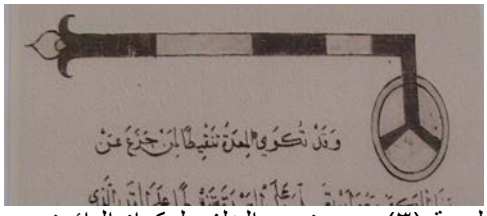
ثانياً: اللوحات



لوحة(١)نسخة موجز القانون فى الطب لابن النفيس،رقم ٥٥٨ طب طلعت محفوظ بدار الكتب المصرية (نقلاً عن: دار الكتب المصرية بالقاهرة)

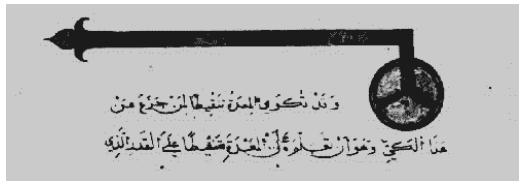


لوحة (٢) نسخة تذكرة الخالدين لعلى بن عيسى بن على الكحال، ٤٣٠هـ/١٠٤٩م، ورقة ٨٢ وجه، ومقاساتها ٣٢×١٥سم، رقم ٢٤- طب محفوظ بدار الكتب المصرية(نقلاً عن: دار الكتب المصرية بالقاهرة)

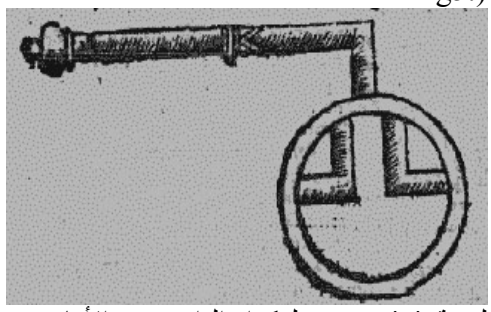


لوحة (٣) صورة من الخلف لمكواة الدائرة، ورقة ٤٤، مخطوط التصريف لمن عجز عن التأليف للزهراوى، دار الكتب المصرية، رقم ١٩٦٣ طب (نقلاً عن: ميسره صلاح عبد العزيز، دراسة لآلات الجراحة، لوحة ٢٢.)

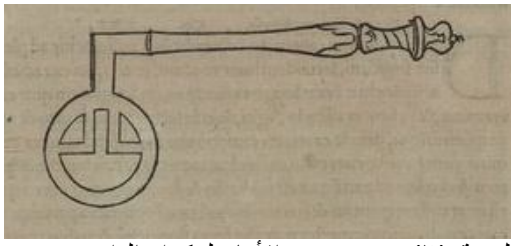
Error!



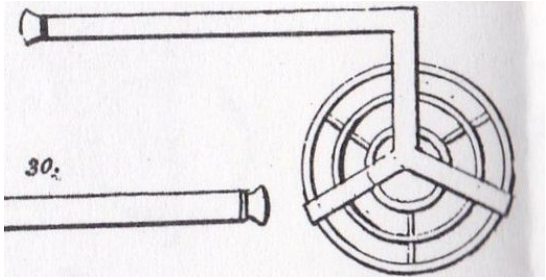
لوحة (٤) صورة من الخلف لمكواة الدائرة، مخطوط توبنجن *Universitats Bibliothek Tubingen*، رقم ٩١- ألمانيا، مؤرخ بالقرن ١٠هـ/١٦م (نقلاً عن: Hamarneh (S.), Drawings and Pharmacy in Al-Zahrawi, fig5.)



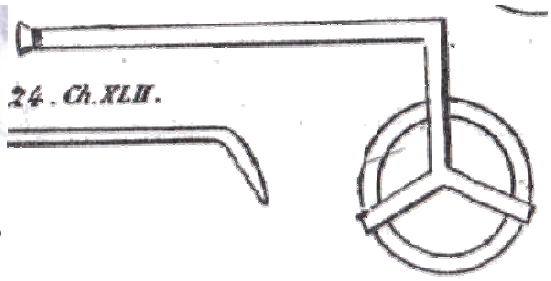
لوحة (٥) صورة لمكواة الدائرة من الأمام، نسخة مترجمة إلى اللاتينية من كتاب الزهراوى، طبعة جيلاتا عام ١٥٣١م، ومحفوظ بالمكتبة الوطنية للطب National Library of Medicine بإيطاليا (نقلاً عن: Hamarneh (S.), Drawings and Pharmacy in Al-Zahrawi, fig4.)



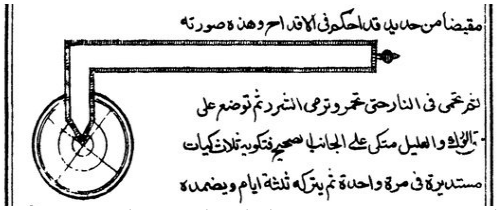
لوحة (٦) صورة من الأمام لمكواة الدائرة، نسخة مترجمة إلى اللاتينية من المقالة الثلاثين لمخطوط الزهراوى، مطبوعة فى بازل عام ١٥٤١م.(نقلاً عن: Petri (H.), *Methodvs Medendi Certa*, Basil 1541, p.25.)



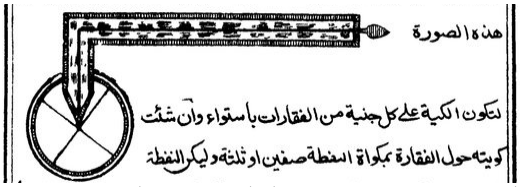
لوحة (٧) صورة من الخلف لمكواة دائرة تتكون من ثلاثة أقداح كما وردت فى لوكيرك(نقلاً عن: عامر النجار، تاريخ الطب، شكل ١٨.)



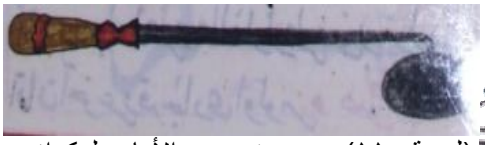
لوحة (٨) صورة من الخلف لمكواة دائرة تتكون من قدحين كما وردت فى لوكيرك (قلاً عن: عامر النجار، تاريخ الطب، شكل١٩.)



لوحة (٩) صورة من الخلف لمكواة الدائرة تتكون من ثلاثة أقداح(قلاً عن: الزهراوى، التصريف، ص ٣٦.)



لوحة (١٠) صورة من الخلف مكواة الدائرة تتكون من قدحين(قلاً عن: الزهراوى، التصريف، ص ٣٧.)



(لوحة ١١) صورة من الأمام لمكواة الدائرة، مخطوط شفاء الأسقام للسينوبى، من القرن ١٢هـ/١٨م، محفوظ بدار الكتب المصرية رقم ١٢٢ طب تركى.
(قلاً عن: هيام السعيد، التصاوير العلمية، لوحة ٥٣، شكل ١٨.)

(لوحة ١٢) تصويرة لعملية كى على المعدة باستخدام مكواة الدائرة، نسخة كتاب الجراحة الإيلخانية لشرف الدين صابونجوغلو(٨٧٠-٩٧٣هـ/١٤٥٦-١٤٦٨م)، المحفوظ فى مكتبة الفاتح باستانبول.(قلاً عن: Rashid (S.) & Others, Hakim Mohamed Said, p. 207.)

(لوحة ١٢-أ) تفصيل من اللوحة السابقة يوضح شكل مكواة الدائرة من الأمام
(عمل الباحثة)

(لوحة ١٣) تصور الباحثة لشكل مكواة الدائرة من الخلف، "من واقع الدراسة"
(عمل الباحثة)

أسلحة دفاعية معدنية تحمل اسم الإمام محمد بن سعود، وتاريخ سنة 1511 "محفوظة بمجموعة خاصة بمدينة الطائف" (نشر ودراسة)

د/ياسر إسماعيل عبد السلام صالح*

تزخر مدينة الطائف بعدد من المجموعات الفنية الخاصة، يضم بعضها قطعاً فنية وأثرية مصنوعة من مواد مختلفة، بعضها مؤرخة والبعض الآخر غير مؤرخه و تنتمي لأقطار إسلامية متعددة، وفترات زمنية متباينة، لم يسبق نشرها ودراستها،لذا آثرت دراسة مجموعة منها دراسة أثرية فنية بعد موافقة القائمين عليها كتابة[١]، ووقع اختياري على مجموعة مميزة ومتكاملة من أسلحة دفاعية معدنية من العصر الإسلاميلتكون موضوعاً لهذه الدراسة.

ويهدف هذا البحث الى إلى نشر ودراسة لمجموعة من الأسلحة الدفاعية المعدنية،منسوبة إلى الإمام محمد بن سعود وتحمل تاريخ 1511، ومحاولة كشف اللثام عن التأريخ الصحيح لها أو على الأقل معرفة الفترة الزمنية التي صنعت فيها، وكذلك المدرسة الفنية التى تنتمى إليها هذه المجموعة،وتوثيقها ووصفها، وتحليل ما تضمه من عناصر فنية متنوعة، ومحاولة قراءة ما تضمه من أشرطة كتابية وتحليلها من حيث الشكل والمضمون، وتضم هذه المجموعة ترس، وخوذة، وواقى ساعد، وقميص من الزرد.

وسوف أتبع في دراسة هذه التحف المعدنية الأسلوب الوصفي التسجيلي، وكذلك الأسلوب التحليلي للطرق الصناعية والأساليب الفنية المستخدمة في صناعتها وزخرفتها.

١. الترس(لوحات١: ٥) (أشكال١: ٤):

اسم التحفة: ترس.

مكان الحفظ:متحف التراث الشعبي بالطائف.

التاريخ: منقوش عليه اسم الإمام محمد بن سعود و تاريخ 1511.

المادة: الفولاذ المزخرف بالحفر البارز.

المقاييس:اتساع القطر: ٣٩سم.

الكتابات: يحيط بحافة الترس أربعة بحور كتابية مستطيلة بخط الثلث الجلي.

---

*أستاذ الآثار الإسلامية المساعد بكلية الآثار جامعة القاهرة.

١. يتوجه الباحث بالشكر الى الأستاذ سعد الشريف مدير متحف التراث الشعبي بالطائف على السماح بتصوير ودراسة هذه المجموعة من التحف.

١. ١ الوصف والدراسة:

يعتبر الترس أحد وسائل الدفاع، وعرف بعدة مسميات منها البصيرة، والجوب، والدرقة، والفتق وغيرها من المسميات[٢]، وكان يستخدم لوقاية المحارب من معظم أسلحة الهجوم، والوقاية من كرات النار، وكذلك للدفاع عن النفس من خطر هجوم الحيوانات المتوحشةأثناء الصيد[٣].

صنع الترس موضوع الدراسة من الفولاذ، ويأخذ هيئة مستديرة، محدبه، ويتميز بخفة وزنه بما يتناسب مع قدرة المحارب على حمله بسهولة، حيث يبلغ قطر دائر الترس ٣٩سم، يتوسطه تقبب بسيط (تحدب) إلى الخارج، عبارة عن قرص دائري يضاف إلى الترس ويثبت بواسطة مسامير البرشام[٤] التي تظهر من الداخل، وهذا التشكيل المحدب سواء للترس أو للقرص المحدب الذي يتوسطه يساعد على انزلاق الضربات عنه وعدم إصابتها له أو لحامله[٥].

ويشغل الفراغ الداخلي للقرص كتابة بالخط الكوفي المربع[٦] على أرضية من الزخارف النباتية يقرأ منها (الله اله احد.....) (لوحة١) (شكل١)، ويحيط بحافة القرص إطار دائري زين بزخرفة مجدوله يتخللها بالتناوب أشكال دوائر صغيرة.

ويُثبت أربعة سرر معدنية بارزة نصف كروية على سطح الترس الخارجي موزعة فى تشكيل رباعيمتوازن ملحوظ،ويبدو من التناسق بين مواضع هذه السرر والزخارف[٧]التى تزين سطح الترس أنه تم تثبيت هذه السرر قبل تنفيذ الزخارف، وكان يقابل هذه الصرر من الداخل الحلق المعدني المخصص لتثبيت حمائل الترس[٨]وهى مفقودة حالياًوقد أكسب الصانع والفنان هذه السرر طابعاً جمالياً حيث

---

٢. للمزيد ينظر: عبدالناصر ياسين، الأسلحة عبر العصور الاسلامية، ص٢٥٤-٢٧٠.

٣. عبدالناصر ياسين، الأسلحة عبر العصور الإسلامية ص٢٥١.

٤. عن استخدام طريقة البرشمة فى الأسلحة المعدنية المتنوعة ينظر: حسين عليوه، السلاح المعدني للمحارب المصري، مج١، ص١٢١- ١٢٥؛ أولكر صوى، تطور فن المعادن الإسلامية، ص١١٩.

٥. حسين عليوه، السلام المعدنى للمحارب المصري، مج١، صـ٤٠٩.

٦. يلاحظ أن استخدام الخط الكوفى المربع جاء على نطاق ضيق في هذه المجموعة وذلك ربما لطبيعة هذا الخط التى تحتاج الى مساحات كبيرة ومسطحة لينفذ عليها. وعن هذا النوع من الخطوط ينظر على سبيل المثال: حسن الباشا، تطور فن الخط العربي في الإسلام؛ إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية؛

Grohman (A.), The origin and early development of floriated kufic, arsorientalis, vol.2, 1957.

٧. يرى البعض أن الهدف من زخرفة الأسلحة المعدنية اعتقادا من أصحابها بأن لها مفعولاً سحرياً، كما كانت ترسم كطلسم يحقق لحامل السلاح الأمن والنصر، كما استخدمت الزخارف أيضا – فى بعض النماذج- لتغطية ما قد يكون ظاهرا على سطح السلاح من عيوب. حسين عليوه، السلاح المعدني للمحارب المصري، مج١، صـ١٩٢.

٨. حمائل الترس هى مجموعة من السيور الجلدية التى كانت تستخدم عند حمل الترس أو تعليقة فى رقبة المحارب او رقبته.

أحاط بها إطار من ثماني فصوص تم تثبيتها بطريقة اللحام[٩]، وقسمت أسطح كل واحدة منها بواسطة زوج من الخطوطالمتوازية بشكل متقاطع الى أربعة أجزاء متساوية شُغلت بزخارف نباتية بطريقة الحفر والحز[١٠] من أفرع ملتوية يتفرع منها الأوراق وأنصاف المراوح النخيلية، وهذا التشكيل للسطح الخارجي للترس (لوحة١) من السمات المميزة للتروس الإيرانية، والتي من نماذجها على سبيل المثال: ترس من الحديد من إيران يؤرخ بـالقرنين ٩-١٠هـ/١٥-١٦م محفوظ بالمتحف العسكري باستانبول[١١]، وترس آخر صفوي محفوظ فى متحف بولدي بيرزولي بمدينة ميلاند[١٢]، وترس آخر قاجاري من الفولاذ مؤرخ بـالقرنين ١١-١٢هـ/١٧-١٨م[١٣].

وقد قسمت السرر الأربعة السطح الخارجي للترس الى أربعة مناطق متساوية تقريباً، ولتأكيد هذا التقسيم أوجد الفنان وحدة زخرفية هندسية نفذت بالحفر تشغل الفراغ بين ثلاثة من هذه السرر وبين محيط القرص الدائري الذي يتوسط سطح الترس، تأخذ هذه الوحدة هيئة متدرجة تشبه الى حد ما هيئة كرسى عرش يزين بخطوط وأشكال مستطيلة ورسوم دوائر (تشبه حبات اللؤلؤ)، أسفل هذه الوحدةزخرفة هندسية تشبه الى حد كبير زخرفة قشر السمك[١٤]، أما السرة الرابعة فقد شغل الفراغ بينها وبين القرص الدائري رسم لأحد الطيور الجارحة التى تمثل جزء من أحد المناظر التصويرية التى تزين سطح الترس.

وقد زينت المناطق الأربعة بطريقة الحفر بأربعة مناظر تصويرية متكاملة ومختلفة من رسوم صيد، ومهاجمة حيوانات مفترسة، ورسوم لحيوانات وطيور على أرضية من الزخارف النباتية، يحدها من الخارج الإطار الذي يحدد البحور الكتابية التى تشغل إطار الترس، وقد حرص الفنان في هذه تنفيذ هذه المناظر على توزيع عناصرها توزيعاً أعطاها قدراً واضحاً من التوازن والوحدة، وتشهد على مهارته في المزج بين الواقع والزخرفة(لوحات١: ٥)، (أشكال٢: ٥) وهى كالاتي:

٩. للمزيد عن هذه الطريقة ينظر: أولكر صوى، تطور فن المعادن الإسلامية، ص١١٩-١٢٤.

١٠. عن طريقة الحفر والحز ينظر على سبيل المثال: حسين صلاح العبيدي، التحف المعدنية فى الموصل فى العصر السلجوقى، ص١٧٨؛ محمد عبدالعزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثماني، ص١٤٩.

١١. سجل رقم ١٠٢. حسين عليوه، السلاح المعدني للمحارب المصري، مج٢، لوحة١٤٢.

١٢. أبو الحمد فرغلي، الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران، لوحة ١١٦، ص١٩٩-٢٠٠.

١٣. مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الأسلحة الإسلامية، ص٨٢، لوحة ١٩.

١٤. رسوم قشور السمك: وهى من التأثيرات الوافدة التي استخدمت فى زخرفة المعادن الصفوية، وقد نقلها الصناع الصفويون إما بشكل مباشر عن طريق التأثير الصيني، أو عن طريق تقليد المعادن العثمانية. آمال منصور، التأثيرات الإيرانية والصينية على خزف إزنيك، ص٩٠.

المنظر الأول (لوحة٢)، (شكل٢):يمثل منظر صيد قوامه فارس يمتطي صهوة جواده[١٥] وهو يلتفت الى الخلف في وضع ثلاثي الأرباع، وبدت على وجهه علامات الهدوء والسكينة،في مواجهة معحيوان مفترس،والفارس ذو وجه مستدير حليق الذقن، وإن كان يبدو من خلال التاج أعلى رأسه أنه شخصية رسمية كملك أو أمير، حيث صور رافعاً يده اليمنى وممسكاً بها سيف من النوع المقوس الذي يمتاز بقدرتها القطع إذا ما ضرب بها من فوق ظهور الجياد إلى حد جعلها هى السيوف المفضلة عند كثير من الجيوش[١٦].

وصور الفارس في وضع هجوم على حيوان مفترس يحاول الإنقضاض عليه ويمسك رقبته بيده اليسري، ويغلب على وجه الفارس الملامح الإيرانية ذات التأثيرات المغولية والتيمورية، حيث الوجه الدائري بدون لحيه والخدود الممتلئة، والأنف المستقيم والفم الصغير يوجد أعلاه شارب طويل ممتد من الجانبين، والتاج الثلاثي الذي تتطاير منه العصابات الطائرة، يظهر من تحته الشعر المصففالمنسدل من الخلف، وهى من السمات التى تميزت بها رسوم الأشخاص في مدارس التصوير المغولية والصفوية والقاجارية، ونفذت على التحف المختلفة، فقد صاغ الفنان الإيراني فى هذهالفترة الاساليب الفنية التي أخذتها إيران عن بلدان الشرق الأقصى فى العصرينالمغولى والتيموري وأصبح له طابعه المميز[١٧].

أما الزي الذي يرتديه الفارس فهو عباره عن قميص قصير بسيط بأكمام طويلة ربما لتعطيه حرية أكثر في التعامل ومواجهة الحيوان المفترس، وهذا الزي يشبه الى حد كبير الزي الإيراني المعروف بـ "القباء"[١٨] وهو من الملابس المهمة التى كان يرتديها الملوك والأمراء في العصر الصفوي واستمر حتى العصر القاجاري[١٩].

---

١٥. يعتبر الحصان وما يرتبط به من شئون الفروسية كالحروب والصيد والسباق ونحوها، يحتل النصيب الأكبر بين أنواع الحيوانات التى تزخرف بها المصنوعات والتحف الاسلامية لاسيما المعدنية منها، ولعل السبب في ذلك يكمن في كثرة استخدام الحصان في عديد من الوظائف والنشاطات اليومية، الى جانب ما ورد من نصوص شرعية تبين قوته وبركته ومشروعية التزين به. عبدالله العمير، الزخرفة بالحصان على المعادن لدى المسلمين، ص٢٢٩-٢٣٠.

١٦. عبد الرحمن زكى، دراسات أثرية عن السيف، ص ١١٧. وعن أنواع السيوف ينظر على سبيل المثال: أونصال يوجل، السيوف الإسلامية وصناعها، ص٥١-٥٢؛ عبد الناصر ياسين، الأسلحة الهجومية فى العصر الإسلامى، ص ٢٩.

١٧. زكي محمد حسن، الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامي، ص٣٨.

١٨. هو لباس خارجي للرجال، فارسي الأصل، عرفه العرب من الفرس مع غيره من الملابس الأخرى، يتميز بأنه ثوب واسع لكنه ضيق من أعلى، ويربط حول الوسط بحزام أو أكثر، ويبلغ طوله حتى منتصف الساق. للمزيد عنه انظر: أبو منصور الجواليقي، المعرب من الكلام الأعجمي، ص٢٦٢؛ عبدالناصر ياسين، مناظر الفروسية في ضوء فنون الخزف الإسلامي، هامش٢، ص٩٠.

١٩. سمية حسن، المدرسة القاجارية في التصوير، ص٢٣٦.

ويتمنطق الفارس بحزام من القماش يساعد على تثبيت القميص، ويلبس في قدمه حذاء ذو رقبة طويلة[٢٠]. وحرص الفنان على إضفاء الطابع الملكى على الجواد من حيث حركة قدمه وذيله الرشيق المعقود من الخلف، ولجامه المزين، وسرجه المزخرف بالنقاط المطموسة.

وجُسد الجواد في وضع حركة، وبرع الفنان في تجسيد تفاصيل جسده ونسبه التشريحية بشكل قريب من الطبيعة، مع اعطاء بعض تفاصيل زخارف سرجه على هيئة إطارات يتخللها أشكال دائرية، كما زين رقبة الجواد بزوج من الاحزمة زين أحدهما بصف من أشكال دوائر تشبه في تكرارها حبات اللؤلؤ، وقد وفق الفنان في إيجاد نسبة بين حجم الجواد والفارس الذي يمتطيه وفقالما تقتضيه طبيعة المنظر التصويري المنفذ.

أما الحيوان المفترس فقد صور في وضع حركة ولقضاض رافعاً ذيله إلى أعلىوفمه مفتوحاً في حالة هجوم على الفارس.

ويقف أمام الجوادوفى وضع مواجهة معه حيوان عبارة عن خنزير بري يقف على على رجليه الخلفيتين[٢١]،ويمسك بالأمام يتينما يشبه السيف أو العصا[٢٢]، ويراقب هذا المشهد من الأمام ومن الخلف زوج من الغزلان في حالة عدو وتلتفتا الى الخلف[٢٣]

---

٢٠. كان الملوك والأمراء والفرسان يرتدون هذا النوع من الأحذية التى يدخل فيها الجزء السفلي من السروال، وبخاصة عند ركوبهم الحصان في رحلات الصيد، لحماية سيقانهم من الإحتكاك بجسم الحصان أثناء ركوبهم، مع تمكينهم من وضع الأقدام في الركاب والتحكم فيه وفى حركة الحصان. أحمد الزيات، الأزياء الإيرانية في مدرسة التصوير الصفوية، ص١٦٤.

٢١. جُسد هذا الكائن على الكثير من التحف المعدنية الإسلامية ومنها على سبيل المثال: ضمن المناظر التصويرية على سلطانية الأمير نجم الدين عمر البدري ق٧هـ/١٣م محفوظة بمتحف سيفيكو ببولونيا.

Rice, (D. S), Studies in Islamic Metal Work-III, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, Vol. 15, No. 1, 1953, Cambridge University Press on behalf of School of Oriental and African Studies, p.232, pl.IV.

٢٢. ويذكرنا هذا المنظر بمنظر الخادم الذي يقف أما الفرس ماسكا بلجامه على التحف المعدنية الصفوية والتى منها على سبيل المثال: جزء من حزام من الصلب من العصر الصفوي المنقوش والمذهب، مؤرخ بالقرن ١٠هـ/ ١٦م حيث نفذ عليه منظر لفارس ربما يمثل الشاه اسماعيل الأول يمتطى صهوة جوادة ويقف على يديه اليمني صقر، ويمسك بلجام فرسه خادم الشاه، وأسفله كلب صغير. سهام عبدالله، التحف المعدنية الصفوية، مجلد١، ص١٧٦؛ مجلد٢، لوحة١٤.

٢٣. طريقة تجسيد الغزلان بالتفاته الى الخلف، وتمثيل جسده تشبة تلك المصورة بالتصوير الاسلامي الايراني والتى من نماذجها على سبليل المثال: تصويرة من مخطوط فارسي لكتاب منافع الحيوان بمكتبة مورجان في نيويورك من مراغة- ايران ٦٩٧ أو ٦٩٩هـ/١٢٩٧ أو ١٢٩٩م، تمثل رسم لغزاله بين الأحراش في وضع حركة، كما تشبه مثيلاتها على التحف المنقولة والتى منها على سبيل المثال: نماذجها المنفذة على صندوق من الخشب والعاج من ايطاليا بمتحف الهرميتاج بالاتحاد السوفيتي مؤرخ بالقرن ١١م ونفذت الغزلان داخل مناطق دائرية، ومنها ايضا ما هو موجود على لوحتين من صقلية مستطيلتي الشكل من العاج بمتحف الهرميتاج بالاتحاد

لمراقبة المنظر ويبدو من طريقة حركة الغزال في المقدمة الذعر وهو يراقب المنظر. وقد نفذ هذا المنظر التصويري المتكامل على أرضية من الزخارف النباتية قوام عناصرها أفرع نباتية ملتوية يتفرع وينبثق منها أوراق العنب، وأوراق ثلاثية، وأنصاف مراوح نخيلية ذات تعريقات أكسبتها طابعاً قريباً من الطبيعة.

ومنظر الفارس الذي يمتطي صهوة جواده قابضاً بيده اليمني بسيف بالتفاته الى الخلف تجاه حيوان مفترس يهجم عليه يشبه الى حد كبير تلك المناظر المنفذة على التحف المعدنية الساسانية[٢٤] والإسلامية لاسيما الإيرانية[٢٥] والتى من نمادجها على سبيل المثال:المناظر التصويرية التى تزين إبريق من النحاس يرجح تأريخه بالقرن٦-٧هـ/١٢-١٣م[٢٦]، محفوظ بمجموعة نهاد السعيد، وكذلك زبدية من البرونز من شمال ايران ق٦هـ/١٢م[٢٧]،وضمن المناظر التصويرية على سلطانية الأمير نجم الدين عمر البدري ق٧هـ/١٣م محفوظة بمتحف سيفيكو ببولونيا[٢٨]، ومزهرية من البرونز مكفتة بالفضة من خراسان حوالى ١٢٠٠م[٢٩]، وكذلك إبريق معدني مكفت بالفضة، من صنع شجاع بن منعة الموصلي، مؤرخ بسنة ٦٣٠هـ/١٢٣٢م، بالمتحف البريطانيبلندن، مع اختلاف بسيط في طريقة تجسيد الحيوان المفترس[٣٠].

السوفيتي تقريبا سنة ١٢٠٠م. وكذلك على ابريق من الفضة من ايران ق١١-١٢م بنفس المتحف حيث جسدت غزالة بحجم كبير داخل دائرة كبيرة على البدن الكروي للإبريق. تشبة تلك المصورة بالتصوير الاسلامي الايراني والتى من نماذجها تصويرة من مخطوط فارسي لكتاب منافع الحيوان بمكتبة مورجان في نيويورك من مراغة- ايران ٦٩٧ أو ٦٩٩هـ/١٢٩٧ أو ١٢٩٩م، تمثل رسم لغزاله بين الأحراش في وضع حركة. حسن الباشا، التصوير الاسلامي في العصور الوسطى، شكل ٩٩، ص٥٠٥؛ بدائع الفن الاسلامي في متحف الهرميتاج بالاتحاد السوفيتى، لوحة٢٣، ٢٤،٢٥، ٣٢، ص٤٦: ٤٨، ٦٠.

٢٤. عن نماذجها على التحف الساسانية ينظر:

Pope,A.U., Asurvey of Persian art, (new.ed), London, New York, 1967, vol. xii, pl.210, 211, 212; Grabar, O, an introduction to the art of Sasanian silver, Michigan, 1967,pl.208b, 217, 218, 131a-b.

٢٥. نفس الموضوعات الزخرفية، وملامح وجه الفارس وطريقة رسم ملابسه من الموضوعات التصويرية التى شاع تصويرها على الخزف الإيراني خلال الفترة السلجوقية والمغولية. محمود ابراهيم، مدرسة التصوير الإسلامي على الخزف الإيراني، ص١٢٢-١٢٨، أشكال ٢-٥.

26. James, (W .A), Islamic metalwork, the NuhadEs- Said Collection Sotheby, London, 1982, p.46.

27.Richard etinghausen and olggrabar, the art and architecture of islam 650-1250, yale university press, pelican history of art, Hong Kong, 1994, pl.384, p.363.

28. Rice, Studies in Islamic Metal Work-iii, p.232, pl.iii.

29-Barbara Brend, Islamic art, British museum press, 1991, pl.60, p.93.

٣٠. نعمت علام، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، شكل١٣٦، ١٣٦أ؛ كما نفذ على عديد من التحف الخزفية والفخاريةوالتى منها على سبيل المثال: سلطانية من الفخار بمتحف المتروبوليتان من ايران ق٣-٤هـ. أنور الرفاعي، تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، شكل٩٩؛ وكذلك على طبق من الخزف المرسوم تحت الطلاء من سوريا ق٦-٧هـ.

Lane, A., Early Islamic pottery, Mesopotamia, Egypt and Persia, London, pl.78a.

وشكل غطاء الرأس وملامح الوجه والملابس تشبه الى حد كبير الشخص الرئيسي الذي يجلس على العرش يتوسط طبق من الفضة من إيران يؤرخ ببداية القرن٥هـ/١١م بمتحف الهرميتاج في روسيا[٣١]، وكذلك الشخص الرئيسي الذي يجلس على تخت ومحاط بأتباعه بمخطوط الشاهنامهالتى صورت لوزير عائلة إنجو قوام الدين حسن عام ٧٤١هـ/١٣٤١م[٣٢]، كما تشبه الى حد كبير رسوم لأربعة أشخاص بتصويرة ضمن مخطوط مجمع التواريخ التى كتبت للسلطان شاه رخ فى مدينة هراة عام ٨٢٨هـ/١٤٢٥م بالمتحف البريطاني، لاسيما الشخص الرئيسي بصدر التصويرة الذى يجلس على تخت أو كرسي الحكم والشخصين على يمينه، والشخص الجالس على يساره[٣٣]؛ كذلك رسم وجهي الملكين المجنحين الذينيكتنفان ويحملان المظلة للملك بالصورة الأمامية لمخطوط مقامات الحريري (القاهرة ٧٣٤هـ/١٣٣٤م والمحفوظة بالمكتبة الأهلية بفيينا)[٣٤].

كما أن طريقة رسم الشارب الطويل المستقيم تشبه مثيلاتها في على بعض التحف الصفوية والقاجاريةوالتى منها على سبيل المثال: حزام صفوي، من النحاس يحمل تاريخ الصنع ١٠٢١هـ/١٦١٢م يضم شكل فارس ذو شارب طويل يعتقد أنه يرمز الى الشاه عباس الأول الذي كان يتميز بشاربه الطويل[٣٥]، رسم لبهرام جور داخل القبة الحمراء على مقلمة قاجارية من الورق المقوي، ١٢٩٦هـ/١٨٧٩م بمتحف رضا عباسي بطهران[٣٦]؛وكذلك طريقة تجسيد شارب ناصر الدين شاهفي أكثر من تصويرة[٣٧].

كما تشابهت ملامح الوجه والشارب الطويل مع تصاوير عديد من الأشخاص بالمخطوطات الإسلامية المغولية والإيرانية ومنها على سبيل المثال: مخطوط الشاهنامة بمكتبة طوبقابيسراى باستانبول نسخها الحسن بن علي بن الحسين البهمنى سنة ٧٣١هـ/١٣٣١م[٣٨]، وكذلك بعض تصاوير مخطوط بابر نامه٩٩٨هـ/١٥٨٩م بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن[٣٩]، ومنها تصويره لبعض الأشخاص ضمن القوات العسكرية المغولية لدارا شيكوه الابن الأكبر لشاهجهان (النصف الثاني من

٣١. بدائع الفن الاسلامي في متحف الهرميتاج بالاتحاد السوفيتى، لوحة١٩، ص٤٢.
٣٢. نعمت علام، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، شكل١٧٥، ص١٥٥.
٣٣. نعمت علام، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، شكل١٨٩، ص١٦٧.
٣٤. مع ملاحظة عدم وجود شارب طويل لهما. نعمت علام، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، شكل٢٤٢، ص٢٠٠.
٣٥. أبو الحمد فرغلي، الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران، ص١٩٢.
٣٦. رحاب الصعيدي، التحف الإيرانية المزخرفة بالاكيه، لوحة٨٥.
٣٧. إيمان العابد، التأثيرات الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية، لوحة٤، ٥.
٣٨. حسن الباشا، التصوير الاسلامي في العصور الوسطى، شكل٩٠، ٩١، ص٤٩٦؛ ١٩٤-١٩٥، ١٩٨؛ شكل٩١، ص٤٩٧.
39 -Wilson, R.H. Pinder, Painting from the Muslim courts of india, an exhibition catalogue, British museum, London, 1976, pl.21,39, p.32, 46..

ق١٢هـ/١٨م)[٤٠]؛ وكذلك ضمن تصاوير مخطوط بابر نامة، فترة أكبر (٩٩٩هـ/١٥٩٠م) بمتحف فكتوريا وألبرت، ومنها على سبيل المثال: تصويره تمثل بابريلتقى ابن عمه في مخيم نصبه عند جانب النهر[٤١]، وغير ذلك من التصاوير بنفس المخطوط؛ وكذلك ضمن تصاوير مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين، ١٠٠٤هـ/١٥٩٥-١٥٩٦م بالمكتبة الملكية بطهران؛ وأيضا ضمن تصاوير مخطوط أكبر نامة، ١٠١٣هـ/١٦٠٤م[٤٢]؛ وضمن تصاوير مخطوط بادشاه نامه، حوالي ١٠٤٩- ١٠٥٤هـ/١٦٤٠-١٦٤٥م، بمتحف جميت بباريس[٤٣].

المنظر الثاني (لوحة٣)، (شكل٣): يمثل منظر صيد[٤٤]لفارس يمتطي صهوة جواده، وقد تم تصوير الفارس والجواد بنفس هيئة وتفاصيل وملامح ومعالجة المنظر السابق مع اختلاف اتجاه المنظر، وكذلك طبيعته حيث يلاحظ أن الفارس هنا يقف على يده اليسرى باز صيد و الذي شغل الفراغ على يمين رأس الفارس، وقد برع الفنان في تصويره بهيئة قريبة من الطبيعة من خلال الدقة في تنفيذ تفاصيل أجزاء جسده وريش أجنحته وذيله وإنحناءه منقاره، كما زين رقبته وبداية زيله من عند البدن بطوق من خطين متوازيين، شغل الأخير بصف من ثلاث دوائر صغيرة تشبه حبات اللؤلؤ، ويقابل باز الصيد وفى الفراغ على يمين رأس الفارس منظر لأرنب بري صغير يجلس ويلتفت برأسه الى الخلف، وأمام الجواد يوجد منظر لغزالة في وضع حركة وتلتفت برأسها الى الخلف، مما أضفى عليها مزيداً من الواقعية، وهى استمراراً لرسوم تصاوير المخطوطات التى كانت تشتمل على مناظر للصيد، كما يتضح في عديد من تصاوير العصرين التيموري والصفوي.

ومنظر الفارس يمتطى صهوة جواده ويقف على يده اليمنى باز الصيد ويلتفت الفارس للخلف في مواجهة مع حيوان مفترس على أرضية من الزخارف النباتية من المناظر المألوف تصويرها على الكثير من التحف الفنية الاسلامية سواء الحربية منها أو غيرها والتى منها على سبيل المثال: طبر من الحديد مموه بالذهب، من إيران، مؤرخ بالقرن ١١هـ/١٧م محفوظ بمجموعةزيجوس (Zeughaus) ببرلين[٤٥]،

---

٤٠. ماجدة الشيخة، تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي، لوحة٧، ص٧.

٤١. ماجدة الشيخة، تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي، لوحة١٢، ص١٢؛ وينظر أيضا لوحات ١٧ ، ١٨، ٢٠ ، ٢٩، ٣٤، ٥٤، ٥٦، ٥٧، ٦٨، ص١٧، ١٨، ٢٠، ٢٩، ٣٤، ٥٥، ٥٧، ٥٨، ٦٩.

٤٢. ماجدة الشيخة، تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي، لوحة١٦، ص١٦؛ لوحات١٩، ٤٢، ٤٤، ٤٧، ٤٩، ٥٩، ٦١، ٦٢، ٦٤، ٦٩، ٧٠، ٧٢، ٧٥، ٧٩، ص١٩، ٤٢، ٤٤، ٤٧، ٤٩، ٦٠، ٦٢، ٦٣، ٦٥، ٧٠، ٧١، ٧٣، ٧٦، ٨٠.

٤٣. منى سيد علي، التصوير الإسلامي في الهند، لوحة ٤٨، ص١٤٩-١٥٠.

٤٤. للمزيد عن مناظر الصيد والقنص على التحف التطبيقية المختلفة: سومه إبراهيم، مناظر الصيد والقنص على التحف التطبيقية.

45.Pope,A.U., Asurvey of Persian art,pl.1431d.

وكذلك طبق من الفخار من نيسايور بمتحف ايران (ق٣-٤هـ/٩-١٠م)[٤٦]، وكذلك ضمن مجموعة مناظر أخرى على ابريق من النحاس المكفت بالفضة من شمال العراق صناعة بن شجاع بن المعاني الموصلي ويؤرخ بسنة ٦٢٩هـ/١٢٣٢م[٤٧]، وكذلك ضمن زخارف طست العادل الثاني الأيوبي (١٢٣٨-١٢٤٠م) بمتحف اللوفر صناعة الأسطبالموصلى أحمد بن عمر الذكى[٤٨]،وبقاعدة مقلمة من غرب ايران مصنوعة من النحاس ومكفته بالفضة والذهب عليها توقيع محمد بن سنقر وتؤرخ بسنة ٦٨٠هـ/١٢٨١م[٤٩]،ومنها شمعدان من النحاس المكفت بالفضة ق٦هـ/١٢م، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٥٠]، وكذلك شمعدان من النحاس من غرب ايران أواخر ق٧هـ/١٣[٥١]، كذلك على شمعدان من النحاس الأصفر المكفت بالفضة مؤرخ بالقرن ٧هـ/١٣م- إيران محفوظ بمتحف الفن الإسلامي[٥٢].

المنظر الثالث (لوحة٤)، (شكل٤):يمثل منظر فارس يمتطي صهوة جواده في مواجهة مع حيوان مفترس (أسد)، وقد تشابهت طريقة تصوير الجواد والفارس من حيث التفاصيل والملامح والسحنة، والملابس بنفس طريقة تجسيدهما في المنظرين السابقين مع إختلاف الوضعية، حيث صُور الفارس وهو يمسك بيده اليسرى سيف من النوع المقوس وهو في وضع هجوم على حيوان مفترس (أسد) في مواجهته رافعاً قدمه اليمنى[٥٣]، وقد زين جسد الأسد وأقدامه وذيله ورقبته ورأسه بأشكال دوائر صغيرة على هيئة مجموعات ثلاثية أو ثنائية (تشبه أشكال حبات اللؤلؤ)، مع ملاحظة قلة كثافة اللبد الخاص به.

46.Wilkinson, ch., Nishapur, pottery of early Islamic pottery, the metropolitan museum of art, new York, pp.20-22, pl.62A.

47.sheilaR.canby, Islamic art in detail, the british museum preess, 2005, p.89, 101-103.

٤٨. حيث يضم شريطين عريضين شغلا بتصاوير مناظر صيد وقنص.

Migeonm G., Exposition des arts musulmans au muse des arts decorative, Katalog, paris, 1903, pl.13.

49.sheilaR.canby, Islamic art in detail,p.106

٥٠. برقم سجل ٩٢٦٣. علاء الدين بدوي، فن الخط العربي على التحف الفنية السلجوقية والمغولية، مجلد٢، لوحة٣٥.

٥١. راشيل وارد، الأعمال المعدنية الإسلامية، لوحة٦٨، ص١٠٦.

٥٢. رقم سجل (١٦٣٦١). علاء الدين بدوي، فن الخط العربي على التحف الفنية السلجوقية والمغولية، مجلد٢، لوحة١٧٨، ١٧٩. وينظر أيضاً: على محبرة من النحاس ق٦-٧هـ/١٢-١٣م.

James, (W .A), Islamic metalwork, the NuhadEs- SaidlCollection Sotheby, p.32-33.

٥٣. وتصوير الأسد يشبه الى حد كبير مثيله على سيف صفي من إيران بالمتحف العسكري باستانبول عليه توقيع صانعه (أحمد خورساني). حسين عليوه، السلاح المعدني للمحارب المصري، مج١، ص٢٢٦، لوحة٢٥.

وأسفل أقدام الجواد يوجد منظر لغزال في وضع حركة ويبدو وكأن الجواد يضع قدمه اليمنى من الأمام على ذيلها[٥٤]، وقد جُسد الغزال وكأنه في وضع هروب من الحيوان المفترس، مع ملاحظة إختلال النسب التشريحية لذيل الغزال وجسده.

المنظر الرابع (لوحة٥): يشبه في بعض عناصره المنظر الثالث مع بعض الاختلافات، مع التشابه الواضح مع المناظر الثلاثة السابقة في طريقة تصوير الفارس والجواد الذي يمتطيه، فالفارس يحمل على إصبع سبابة يده اليمنى بازالصيد الذي جُسد بطريقة قريبة من الطبيعة، وينظر الفارس الى الخلف في وضع ثلاثي الأرباع ملتفتاً الى حيوان مفترس (والذي ربما يكون نمر)[٥٥]، والذي صور رافعاً قدمه اليمنى وفاتحاً فمهمحاولاً افتراس طائر يشبه الحمامهوالتى تقف على غصن شجره وتلتفت الى الخلف، ويزين جسد الحيوان المفترس وأجزاء جسمه بأشكال دوائر صغيره، ويلاحظ أسفل أقدام الحيوان المفترس منظر لأرنب بري في وضع حركة ويلتفت برأسه الى الخلف.

ويتقدم الجواد حيوان مفترس بجسد أسد وبرأس محورةينظر الى الخلف ورافعاً قدمه اليسرى، ويلاحظ من طريقة تجسيد وجه الجواد تحفزه لمواجهة هذا الحيوان، كل ذلك على أرضية من الزخارف النباتية بنفس الطريقة والعناصر مثل باقي سطح الترس.

ونماذج التروس المزخرفة بمناظر تصويرية[٥٦] من السمات المميزة للتروس الإيرانية لاسيما الصفوية منها والقاجارية والتى منها على سبيل المثال: ترس من الصلب المموه بالذهب من تبريز مؤرخ ببداية ق١٠هـ/١٦م بمتحف الأسلحة بموسكو[٥٧]، وكذلك ترس من الفولاذ مكفت بالذهب مزخرف بجامات شغلت بمناظر صيد بعناصر حيوانية وآدمية، يضم جامة وسطى عليها اسم السلطان (عباس شاه). ايران القرن ١١هـ/ ١٧م[٥٨]، وكذلك ترس من الفولاذ ذو زخارف محفورة ومكفتة بالذهب نباتية وحيوانية وأبيات شعرية من إيران، العصر القاجاري، ق١١هـ أو ق١٢هـ/١٧-١٨م[٥٩].

---

٥٤. يشبه هذا المنظر ما هو منفذ على بدن ابريق من النحاس مطعم بالفضة والنحاس الموصل مؤرخ بعام ١٢٣٢م من أعمال شجاع بن مناع. راشيل وارد، الأعمال المعدنية الإسلامية، لوحة ٢٤، ٥٩، ص٣٥، ٩٥.

٥٥.نظراً لعدم وجود لبد خلف رأسه، وذيله الطويل.

٥٦. يرى البعض أن المناظر التصويرية تتشابه من حيث الموضوع مع كثير من فنون عصور اسلامية أخرى- لاسيما الفنين السلجوقي والصفوي. عبد الناصر محمد حسن ياسين، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي)، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولي، القاهرة ٢٠٠٦م، هامش١، صـ١٣٣.

57 -Pope,A.U., Asurvey of Persian art, pl.1417-1418.

٥٨. مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية، الأسلحة الاسلامية، لوحة٦٧، ص٨٠.

٥٩. مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية، الأسلحة الاسلامية، لوحة٦٩، ص٨٢.

وجاء تشكيل حافة الترس بعرض ٨ سم شغلها الصانع بأربعة بحور كتابية مستطيلة مفصصة الجانبين شغلت بأشرطة كتابية، نفذت بالحفر البارز بخط الثلث[٦٠] الجلي ذو الحروف المتراكبة والتى استخدمت بشكل واضح على التحف المعدنية وغيرها من التحف المنقولة منذ نهاية الفترة التيمورية أوائل ق١٠هـ/١٦م، وتقرأ كالأتى:
البحر الأول: السلطان[٦١] العـ(غـ)ـاز(ي) (ا) حسن (من) لعتـ(نـ) حا ن ط السلطان الغياث[٦٢] العاف اظـ(ط)ـل

البحر الثاني: الد (ين) (الدولة) السلطان الغازى[٦٣] ..الدين العاف الغياثالأبر
البحر الثالث:الغياث الـعـ (ق) ـان النـا ..... السلطان العاف الغياث القان[٦٤]العافى.
البحر الرابع: السلطان العاف العالم[٦٥] العاف الغياث الغازى.
ويلاحظ على هذه الكتابات ان غالبيتهاعبارة عن ألقاب تخص حكام وسلاطين وأمراء نفذت بشكل متكرر، وهو ما يماثل النقوش المنفذة على باقي أدوات القتال موضوع الدراسة، وهى من الظواهر التى يمكن ملاحظتها في عديد من التحف المعدنية الإيرانية التى تتضمن ألقاب لحكام وملوك[٦٦]، ومن نماذجها على سبيل المثال: شمعدان تيموري من النحاس الأصفر بمتحف الهرميتاججاءت نقوشه بصيغة: (... العامل العادل سلطان السلاطين قطب الدنيا والدين...)[٦٧]، وكذلك ما ورد على ظاهر بدن صدرية من النحاس المطعم بالذهب والفضة تنسب الى الربع الأول من

---

٦٠. يعد هذا الخط واحد من الأقلام الستة، ويعبر عنه بإمام الخطوط حيث إنه أصعبها، ولا يعتبر الخطاط خطاطاً إلا إذا أتقنه. شبل عبيد، الكتابات الأثرية على المعادن فى العصرين التيموري والصفوي، ص٣١. وللمزيد عن هذا الخط ومميزاته ينظر على سبيل المثال: يوسف ذنون، خط الثلث ومراجع الفن الاسلامي؛ أدولف جروهمان، النسخ والثلث؛ علاء الدين بدوي، فن الخط العربى على التحف الفنية السلجوقية والمغولية، ص ٢٣٧-٢٣٩.
٦١. السلطان: لفظ يطلق على الوالي أو الحاكم. للمزيد ينظر: حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ص٣٢٣ -٣٢٩.
٦٢. الغياث: هو لقب فخرى للعسكريين خصوصاً الملوك. للمزيد ينظر: حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ص٤١٣-٤١٤.
٦٣. الغازي: من الغزو وهو من الألقاب الحربية السنية في الدولة الأماكن القريبة من البلاد غير الاسلامية، وكان ينعت بها هؤلاء الذين كانوا يخوضون غمار الحروب في سبيل الإسلام، أو يتظاهرون بذلك. للمزيد ينظر: حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ص٤١١-٤١٢.
٦٤. القان: من الألقاب التى كان يتلقب بها ملوك المغول، كما أطلق على السلطان أحمد من خانات إيران في بعض كتبه الى سلطان مصر. للمزيد ينظر: حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ص٤٢٣.
٦٥. العالم: من الألقاب المشتركة في الاصطلاح بين رجال الحرب والإدارة، وهى من الألقاب التى كان يعتز بها الملوك. حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ص٣٩٠.
٦٦. م.س. ديماند، الفنون الإسلامية، ص١٥٨.
٦٧. بدائع الفن الاسلامي في متحف الهرميتاج بالاتحاد السوفيتى، لوحة٧٤، ص١٠٤.

القرن ٩هـ/١٥م بصيغة: (... الخاقان الأعدل/إيلخان سلاطين العرب...)[٦٨]، كما يشبه أسلوب تنفيذ هذه الكتابة من حيث الشكل طريقة الكتابة على عديد من التحف الفنية الإيرانية والتى منها على سبيل المثال: قطعة من قماش الستان صناعة قاشان من عمل (العبد اسماعيل قاشاني)، عليها كتابة قرآنية ودعائية ومؤرخة ١١٠٧هـ/١٦٩٢م[٦٩].

ويحدد هذا الشريط الكتابي من أعلى ومن أسفل إطاران نباتيان بطريقة التكفيت[٧٠] وباستخدام أسلاك ذهبية دقيقة، على هيئة شريط متصل من مراوح نخيلية وأنصافها بطريقة محورة، ويحدد كل إطار خطان رفيعان، ونقش على الحافة الضيقة بخط دقيق بدق الأحرف على هيئة ندبات صغيرة متتالية اسم (الإمام محمد بن سعود 1511).

وقد وائم الفنان هامات الحروف القائمة كالألف وطالع حرف الطاء واللام ألف، وتتمثل هذه الموائمة في استمداد تلك الهامات سواء أكانت في بداية الكلمة أو في وسطها أو في نهايتها، بحيث تشكل تلك الهامات أحد المستويات التى يتضمنها الشريط الكتابي. وهي سمة من سمات النقوش الكتابية المنفذة على التحف المعدنية التيمورية والصفوية[٧١]. وساعد على ذلك اتساع مساحة الإطارات المخصصة للنقوش الكتابية مما يتيح إطالة قامات الحروف المكونة للكلمات.

حيث استمد الفنان طوالع الحروف كالألف واللام وهامات الكاف وطوالع الطاء والظاء بطول الشريط الكتابي وأنهاها بشكل شرطة أو شوكة صغيرة تتجه إلى اليمين.

كما يلاحظ أن معظم أصابع الحروف نفذت باستطالة، وينتهى معظمها بشكل مشطوف ومائل قليلاً جهة اليسار مع إضافة زيادة صغيرة أو شوكة جهة اليمين قد تطول أو تقصر، وقد تنتهى هامات الحروف بشطف مائل قليلاً جهة اليسار بدون إضافة أية زيادات للحروف يمنة أو يسرة. وهو نفس الأسلوب الذي اتبعه في باقى النقوش الكتابية على الأدوات الأخرى موضوع الدراسة، ومن ثم يلاحظ كيف وفق الفنان الى حد كبير في إيجاد نوع من التوافق بين الحروف المشكلة لكلمات أشرطته الكتابية من جهة وبين المساحة التى تشغلها من جهة أخرى[٧٢].

---

٦٨. شبل عبيد، الكتابات الأثرية على المعادن فى العصرين التيموري والصفوي، ص٢٢٩.

69.Pope,ArthurUpham, Asurvey of Persian art from prehistoric times to the present, London, New York, 1939, vol.VI, pl.329E, p.1070.

٧٠. عن طريقة التكفيت ينظر على سبيل المثال:سعاد ماهر محمد، الفنون الإسلامية، ص١٢٤؛ حسن الباشا، مدخل الى الآثار الاسلامية، ص٢٥٨.

Maryon, H., metal work and enameling, New York, 1971, pp.51-53

٧١. شبل عبيد، الكتابات الأثرية على المعادن فى العصرين التيموري والصفوي، ص٢١٨، ٢٦٣.

٧٢. شبل عبيد، الكتابات الأثرية على المعادن فى العصرين التيموري والصفوي، ص٢٦٢- ٢٦٣.

ويلاحظ أن تنفيذ هذه الكتابات مر بأكثر من مرحلة، بدأها برسم أشكال الحروف والكلمات على سطح الدرع، ثم قام بحفر الفراغات من حولها فبدت بارزة، مع مراعاة تنفيذ هذه الكتابات والأرضية النباتية لها على مستويين مما يبرهن على تمكن الصانع والخطاط من أدواته.

كما يلاحظ تكرار بعض الحروف مثل حرف الألف، واللام ألف، والراء، والياء الراجعة التى تقسم الشريط الكتابي الى مستويين، وحرف الباء أو النون، والتى ليس لها موضع ضمن صياغة الكلمات بالنقوش، ويبدو أنها استخدمت لملء الفراغات في البحور الكتابية في بداية أو نهاية الأشرطة الكتابية.

ويشبه أسلوب تنفيذ هذه الكتابات ومضمونها مثيلاتها على عديد من أدوات السلاح الإيرانية والتى منها على سبيل المثال تلك المنفذة على نصل رمح من الصلب من بلاد ما وراء النهر أوائل ق١٠هـ/١٦م بمتحف تاريخ التيموريين الحكومي[٧٣].

٢. الخوذة(لوحات٦: ١٥) (أشكال٥: ١٠):

اسم التحفة: خوذة.

مكان الحفظ: متحف التراث الشعبي بالطائف.

التاريخ:منقوش عليهاسم الإمام محمد بن سعود و تاريخ1511.

المادة:الفولاذ المزخرف بالحفر والتكفيت.

المقاييس: ارتفاع الخوذة:٣٥سم، محيط الخوذة: ٦٩سم، قطر الخوذة:٢٠سم، ارتفاع واقى الأنف: ٢٣سم.

الكتابات: كتب على بداية محيط الخوذة من أسفل بعض العبارات داخل ثماني بحوركتابية مستطيلة بخط الثلث الجلي ذو الحروف المتراكبة.

٢. ١ الوصف والدراسة:

الخوذة من أسلحة الدفاع، وهى تأخذ شكلاً نصف كروى،ولوقاية جانبي الوجه ومؤخرة الرأس والرقبةزودت الخوذة بحلق زرد ينسدل إلى أسفلها والذي يطلق عليه اسم "تسبغة"[٧٤]، وتشكل بدن الخوذة بطريقة الطرق[٧٥]، ويلاحظ زيادة سمك مقدمة الخوذة مقارنة بمؤخرتها، وهو ما يتوافق مع طبيعة استخدامها حيث تتعرض المقدمة للضرب أكثر من المؤخرة والجانبين.

ويستدق بدن الخوذة كلما اتجهت إلى قمة الخوذة، التي اتخذت هيئة قرص اسطواني مقبب قليلاً ثبت بالخوذة بثلاث مسامير بطريقة البرشام، وكتب على سطح دائر هذا القرص بدق الأحرف على هيئة ندبات صغيرة متتالية بصيغة: (الامام محمد بن

٧٣. رقم سجل (٠٣٣٥). شبل عبيد، الكتابات الأثرية على المعادن فى العصرين التيموري والصفوي، لوحة٣٣، ص٣٦٦.

٧٤. عبدالناصر ياسين، الاسلحة الدفاعية أو الجنن الواقية، ص١٧٠- ١٧١.

٧٥. للمزيد عن هذه الطريقة ينظر على سبيل المثال: أبو الحمد فرغلي، الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران، ص١٨٦؛ أولكر صوى، تطور فن المعادن الإسلامية، ص٩٣-١٠٩.

سعود1511) (لوحة١٥)، ويتوسط قطب القرص قائم معدني بطريقة الصب[٧٦]غفل من الزخارف ينتهي من أعلى بهيئة رأس رمح (شوكه) طويلة مدببة الطرف وهى من السمات المميزة للخوذات الإيرانية المتأخرة[٧٧]، ويتخلل ارتفاعه حلية كروية.

ويحيط ببداية بدن الخوذة من أسفل كتابات نفذت بالحفر بخط الثلث الجلي ذو الحروف المتراكبة على أرضية من الزخارف النباتية داخلبحور أو مناطق مستطيلة غائرة ذات نهايات مفصصة، وقد بدأ النقاش هذه الكتابات على يسار قائم واقي الأنف، وانتهي منها على يمينه أعلى مقدمة الخوذة، وهذه الكتابات كالأتى:

البحر الكتابي الأول:السلطان العاف (لوحة٨) (شكل٧).

البحر الكتابي الثاني: الغالب (الغازى) (لوحة٩).

البحر الكتابي الثالث: السلطان العاف الأبر (لوحة١٠).

البحر الكتابي الرابع:السلطان العاف لعز؟ (لوحة١١) (شكل٨).

البحر الكتابي الخامس: أخذت العظات ليوم (لوحة١٢).

البحر الكتابي السادس:السلطان الغاز (ي) (لوحة١٣) (شكل٩).

البحر الكتابي السابع:أخذت العظات ليوم (أحسن) (لوحة١٤) (شكل١٠).

البحر الكتابيالثامن:السلطان الغاز (ي) (لوحة٨) (شكل٧).

ويحد هذه الكتابات من أعلى ومن أسفل إطاران زين العلوي بخطوط هندسية متقاطعة بهيئة مجدولة نفذت بطريقة التكفيت باستخدام أسلاك دقيقة من الفضة، كما زينت المساحات المحصورة بين المناطق المستطيلة بزخارف نباتية محورة، تحددها إطارات ضيقة نفذت جميعها بطريقة التكفيت باستخدام أسلاك دقيقة من الفضة أيضا، أما الإطار السفلي للكتابات فقد شغل بثقوب دائرية دقيقة وزعت على مسافات متساوية والتى ثبتت بها حلقات الزرد التي تنسدل إلى أسفلها لوقاية جانبي الوجه ومؤخرة الرأس والرقبة.

وقد قسم بدن الخوذة الى أربعة مناطق مستطيلة ذات زوايا مشطوفة من الداخل بهيئة مفصصة، زينت بزخارف هندسية ونباتية بطريقة التكفيت باستخدام أسلاك دقيقة من الفضة، قوامها خطوط متماوجة، وأفرع نباتية ملتوية يتفرع منها أنصاف مراوح نخيلية وأوراق ثلاثية.

وشغلت المناطق الأربعة التى قسمت لها بدن الخوذة بأربعة مناظر تصويرية بالحفر الغائر والبارز بواقع منظر بكل منطقة (لوحات٦، ٧)، (شكل٥، ٦)، ويفصل بينها خطوط رأسية، تشبه في كثير من تفاصيلها تلك المنفذة على سطح الترس سابق الذكر، سواء من حيث تفاصيل ملامح وملابس الفارس، وكذلك تفاصيل الجواد الذي يمتطيه، ورسوم الحيوانات المفترسة والطيور والحيوانات البريةالتى تستكمل بها

٧٦. للمزيد عن هذه الطريقة ينظر: أولكر صوى، تطور فن المعادن الإسلامية، ص١٠٨-١١٢.

٧٧. ومنها على سبيل المثال: خوذة محفوظة بمتحف طوبقا بوسراي باستانبول تحت رقم ١/٣٤٨. حسين عليوه، السلاح المعدني للمحارب المصري، مج١، ص٣٧٥؛ مج٢، لوحة ١٣١.

مناظر الصيد ومهاجمة الحيوانات المفترسة (طرد وحش)، وكذلك الأرضية النباتية التى تمثل خلفية هذه المناظر التصويرية،مع إختلافات بسيطة في بعض التفاصيل، **المنظر الأول**على بدن الخوذة الذي يقع على يمين واقي الأنف مباشرة والذى يصور فارس يمتطي صهوة جوادة شاهرا سيفه المقوس بيده اليمنى وفى مواجهة مع حيوان مفترس (أسد) خلفه، ويمسكه بيده اليسرى، وهذا المنظر يماثل المنظر الأول المنفذ على الترس، وإن كان صغر المساحة المتاحة على سطح الخوذة جعل الفنان يحافظ على العناصر الرئيسية في المنظر ولم يستطع تصوير مجموعة الحيوانات البرية والخرافية التىكانت تحيط بنفس المنظر على الترس، وإن كان استعاض عن رسم الخنزير البري الذي كان يقف أمام الجواد بشكل طائرعبارة عن حمامة قريبة من الطبيعة وكأنها تراقب المشهد، تشبه مثيلاتها المنفذة بالمنظر الرابع المنفذ على الترس.

المنظر الثاني: يشغل الفراغ الذي يقع على يسار واقى الأنف مباشرة والذي يمثل منظر لفارس يمتطى صهوة جواده في منظر صيد، ويقف على يده اليمنى باز الصيد، وخلفه حيوان مفترس (أسد) ذو رأس محورة،صور ملتفتاً الى الخلف ناظراً الى الفارس، يماثل الى حد كبير المنظر التصويري الرابع المنفذ على الترس سابق الذكر، مع بعض الاختلافات البسيطة التى فرضتها صغر المساحة المتاحة على سطح الخوذة، فقد إستعاض في هذا المنظر بشكل حمامة عن شكل الحيوان المفترس الذي يقف في وضع مواجهة مع الجواد كما هو بالترس، كذلك إختلفت وضعية الحيوان المفترس على يمين الصورة وصغر حجمه وفقاً للمساحة المتاحة للفنان.

المنظر الثالث: يشبه الى حد كبير المنظر الأول مع إختلافاتطفيفه، حيث يشتمل على منظر لفارس يمتطي صهوة جواده ويمسك بيده اليمنى بسيف مقوس ذو نصل قصير فرضته ظروف المساحة المتاحة للفنان، وهو في وضع مواجهة مع حيوان مفترس (أسد) صور وهو يقبض على جسده بيده اليسرى، ولم تتح المساحة تصوير للطائر (الحمامة) التى تتقدم الجواد.

المنظر الرابع: هو منظر صيدباستخدم القوس، وإذا كان متشابهاً مع غيره من المناظر المنفذه سواء على الترس أو على الخوذة من حيث الفارس والجواد والحمامة التى تقف أمام الجواد، وكذلك الخلفية النباتية، فقد إختلف عنها في أسلوب الصيد، حيث يصور الفارس وهو يصوب سهم نحو طائر (حمامه) والتى صورت في موضع قريب منه وذلكنتيجة لضيق المساحة المتاحة، والتى كانت أيضاً سبباً فى أن يكون الصيد عبارة عن حمامة وليس ظبي أو غزالة كما هو معتاد في مثل هذه الطريقة من الصيد باستخدام السهام.

وقد وصلنا عديد من نماذج الخوذات التي تضم زخارفها مناظر صيد، ومنها على سبيل المثال:خوذة صفوية نصف كروية من الصلب مؤرخة بعام ١١١٢هـ/١٧٠٠م،

محفوظة بمتحف بورت دي هال- بروكسل، ويبدو أنه شكل الخوذة الذي استمر في إيران حتى نهاية ق١٣هـ/١٩م[٧٨].

زودت الخوذة بواقي للأنف يتوسط مقدمة الخوذة (لوحة٦)، (شكل٥) وهو عبارة عن قضيب من حديد مشكل بطريقة الصب يأخذ هيئة مبططة، ومن أعلىيأخذ هيئة الورقة النباتية المفصصة ذات القمة المدببة، ويتناسب ارتفاعها مع ارتفاع القائم المعدني الذي يتوج الخوذة نفسها،ويحيط بحافة هذه الورقةوبارتفاع واجهة وجانبي القائم إطارات(خطوط) مستقيمة ومتعرجة دقيقة بالتكفيت من أسلاك الفضة، ويزين سطح النهاية المبططة زخارف نباتية من أفرع ملتوية يتفرع منها أوراق مدببة وأنصاف مراوح نخيلية نفذت بالتكفيت باستخدام أسلاك دقيقة من الذهب.

وواقي الأنف مثبت على بدن الخوذة بواسطة محبس معدني مستطيل يلتف حول قضيب الواقي، يثبت على بدن الخوذة باستخدام مسامير البرشام بطريقة زخرفية، والمحبس مزود بمسمار معدني متحرك ذو رأس على هيئة دائرية يستخدم فى تثبيت الواقي وتسهيل حركته إلى الأعلى والى الأسفل حسب حاجه المحارب، وإحكام غلق القضيب (لوحة٨)، (شكل٧).

وزودت الجهة الأمامية من الخوذة بزوج من الأنابيب المعدنية الرفيعة المفرغة من الداخل، ُثبتتا بمسامير البرشام على جانبي واقي الأنف، كانت تخصص لوضع شارة صاحب الخوذة، أو شارة الفرقة التي ينتمي إليها، وتأخذ نهايتهما السفلية هيئة زخرفية مدببة تشبة البخارية (لوحة٦)، وهى من السمات التي تميز الخوذات الإيرانية خلال القرنين ٩-١٠هـ/١٥-١٦م[٧٩]، والتي من نماذجها خوذة من الحديد مكفت بالذهب من ايران حوالى ق٩هـ/١٥م[٨٠]، وكذلك خوذة صفوية من الفولاذ بالذهب، بالمتحف البريطاني بلندن مؤرخة بالقرن ١١هـ/ ١٧م مكتوب عليها اسم الشاه عباس[٨١].

وقد برع الصانع في التوفيق بين موضع تثبيت زوج الأنابيب في مقدمة الخوذة بما لا يؤثر سلباً على المنظرين التصويريين على جانبي واقى الأنف، أو حجب أجزاء منهما.

وتتخلل الحواف السفلية من الخوذة ثقوب دقيقة ُثبت بها حلقات الزرد التي تنسدل إلى أسفلها لوقاية جانبي الوجه ومؤخرة الرأس والرقبة (لوحة٦)، وربما كانت

---

٧٨. أبو الحمد فرغلي، الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران، ص١٩٨؛ نبيل على يوسف، موسوعة الأسلحة المعدنية الإسلامية، ج١، شكل٣٤٦، ص٣٤٣.

pope (A.U), Asurvey of Persian art, pl.1415.

79.Robinson, H.Russell., oriental armour, arms and armour series, Herbert jenkinc, London, 1967, p.30.

80.Gezafehèrvári, Islamic metalwork of the eighth to the fifteenth century in the Keir collection, faber and faber limited, London, 1976, pl.172, 175, p.58-60.

٨١. زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، شكل٥٥٠، ص١٨١؛ مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الأسلحة الإسلامية، لوحة٦٧، ص٨٠.

تستخدم بعضها أيضاً لربط وتثبيت البطانة الداخلية بالخوذة والتي سقطت للأسف[٨٢]، ولاتزال حلقات الزرد الدائرية الخاصة بالخوذة في حالة جيدة، ويلاحظ عليهاأنها صممت طويلة من الخلف والجانبين لتتصل بالقميص (الدرع) المصمم من الزرد أيضاً لتوفير أكبر قدر ممكن لحماية الرقبة وجانبي الوجه.

٣. واقي ساعد (لوحات١٦: ٢٠) (أشكال١١،١٢):

اسم التحفة:واقي ساعد.

مكان الحفظ: متحف التراث الشعبي بالطائف.

التاريخ:عليها نقشباسم الإمام محمد بن سعود.

المادة: الفولاذ المزخرف بالحفر والتكفيت.

المقاييس: طول الواقي: ٣٠سم، قطره من أعلى: ٨سم، طول الصفيحة الصغيرة: ١٢سم.

الكتابات: يحيط بحافتى الواقي بحور كتابيه تشبه مثيلاتها على الترس والخوذة، سواء في مضمونها أو أسلوب تنفيذها ونوع الخط المستخدم.

٣. ١ الوصف والدراسة:

واقي الساعدهو من أسلحة الدفاع، يتكون من صفيحة يأخذ سطحها الخارجي هيئة مقوسة تتوافق مع شكل الساعد، تضيق جهة الرسغ لتأخذ هيئة مدببة وتتسع جهة الكوع، ويبدو أن هذا الواقي كان متصلاً بالزرد، حيث يلاحظ وجود ثقوب دائرية به كانت تستخدم لتثبيت حلقات الزرد وتشبه مثيلاتها بالقسم الخلفي والجانبي للخوذة.

وجاءت زخارف الواقي منفذة بطريقة الحفر الغائر والبارز والتكفيت، وتتشابه فى أسلوب تنفيذها، ونوعيتها مع مثيلاتها المستخدمة بباقي أدوات القتال موضوع الدراسة.

فقد زُين محيط سطح الواقي بإطار عريض مقسم الى ثماني بحور كتابية مستطيلة غائرة بعض الشيء ذات نهايات مفصصة تشبه تلك المنفذة بحافة الخوذة، شُغلت من الداخل بكتابات بالحفر البارز بخط الثلث الجلي المتراكب، ويحد هذا الإطار من أعلى إطار ضيق زين بالتكفيت باستخدام أسلاك دقيقة من الفضة على هيئة شريط مجدول يحده من أعلى وأسفل خطان مستقيمان،أما الفراغات المحصورة بين المناطق المستطيلة ذات الكتابات فقد زينت بزخارف نباتية محورة بالتكفيت بأسلاك دقيقة من الفضة بنفس الطريقة المستخدمة في نفس الموضع بالخوذة كما سبق الذكر.

ويتشابه مضمون وأسلوب الكتاباتالمنفذة على واقى الساعد مع مثيلاتها على الترس والخوذة (لوحات١٨: ٢٠)، (شكل١٢)وتقرأ:

(السلطان البر، السلطان العاف القان، السلطان العاف الأبر، السلطان العاف الغازي)

ويلاحظ على هذه البحور الكتابية الثمانية أنها مكررة بحيث راعى النقاش تماثل كل نقشين متقابلين من حيث النص على جانبي حافتى الواقي، مع ملاحظة أن

٨٢. كانت تصنع من نسيج سميك لتخفيف أثر الضربات التي يتلقاها المحارب على رأسه.

النقشينالمتقابلين اللذان يشغلان مقدمة الواقي المدببة جاء أحدهما بطريقة معدولة بصيغة (السلطان العاف)، والآخر نقش بطريقة معكوسة هكذا(ن لطاسا ف لعا) (لوحة١٩)، (شكل١٢).

وتشبه الكتابة على واقى الساعد مثيلاتها المنفذة على واقى ساعد صفوي من الحديد المكفت بالذهب بالمتحف الملكي الاسكتلندي بايدنبرج، مؤرخ بعام ١١٢٣هـ/١٧١١م[٨٣].

ويزين استدارة وسط سطح واقى الساعدبمنظر تصويريعبارة عن منظر صيد يشبه مثيلاته المنفذة على باقى أدوات القتال الأخرى موضوع الدراسة مع إختلافات بسيطة في الوضعية وعدد وأحجام الحيوانات المفترسة والأليفةوفقاً للمساحة المتاحة للفنان (لوحة١٦)، (شكل١١)، يمثل فارس[٨٤] يمتطى صهوة جواده ويحمل على يده اليمنى باز الصيد، وخلف الفارس خنزير برى يقف على رجليه الخلفيتين، ويمسك بالأماميتين ما يشبه العصا الطويله، وأسفل أقدام الجواد شكل أسد في وضع حركة في نفس إتجاه الجواد، كل ذلك على أرضية نباتية تشبه مثيلاتها المنفذة على الترس والخوذة.

ويزين مقدمة ونهاية سطح الواقى أعلى وأسفل منظر الصيد ربع بخارية غفل من الزخارف ذات حواف مفصصة ونهاية مدببة تشبه الورقة النباتية المفصصة، كُتب على سطح تلك التى جهة الرسغ عبارة (الامام محمد بن سعود) على ثلاث أسطر بطريقة دق الأحرف على هيئة ندبات صغيرة متتالية والذي يختلف عن طريقة الحفر التى نفذت بها الكتابات على حافة الواقي، مما يؤكد أنها كُتبت في فترة لاحقة على صناعة الواقي نفسه، في حين يكتنف الجزء المدبب من البخارية المقابلة لها زوج من الطيور (حمامتين) في وضع تقابل، ويشغل القسم المنتظم منها بحر كتابي غائر بشكل مستعرض نقش بداخله عبارة (السلطان العاف) بالخط الثلث الجلي على أرضية من الزخارف النباتية يشبه مثيلاته المنفذه على حافة الواقى (لوحة١٨).

ونقش بعض الكلمات المفردة على الواقى لا تكون نصا كتابياً، مثل (السلطان، العاف، الأبر، الغازي) أغلب الظن أن هذه الكتابات نقشت لغرض زخرفي، وربما تأثر الصانع بالأسلوب الفني الشائع فى تلك الفترة من كتابة ألقاب الحاكم أو السلطان على المنتجات الفنية المختلفة[٨٥]، ومن نماذجها على سبيل المثال واقى ساعد بالمتحف البريطاني باسم الشاه عباس ومؤرخ بعام ١٠٣٥هـ/١٦٢٦م[٨٦].

83.Pope, Asurvey of Persian art from, vol.VI, pl.810b, p.1410.

٨٤. يلاحظ وجود تشويه متعمد بواجهة الفارس تم باستخداد آلة حادة.

٨٥. ويمكننا مشاهدة هذه الظاهرة على عدد من واقيات السواعد المملوكية. حسين عليوه، السلاح المعدني للمحارب المصري، مج١، صـ٣٣٤؛ مج٢، لوحة١٨.

86.Armour, survey of Persian art, vol.3, p.2563, vol.6, PL.1410-A

ويلاحظ وجود بقايا ثلاث مسامير برشام في حواف الواقى والتى ربما كانت تستخدم لتثبيت وربط البطانة الداخلية التى ربما كانت تكسو واقى الساعد لتخفيف أثر الضربات التي يتلقاها المحارب على يديه.

ويحتفظ المتحف العسكري باستانبول بواقى ساعد من إيران مؤرخ بالقرنين ٩-١٠هـ/١٥-١٦م مزخرف برسوم تصويرية لأفلاك وحيوانات متقابلة[٨٧]، كما تتشابه زخارف هذا الواقي وأسلوب تنفيذها مع زخارف واقى ذراع من الصلب من إيران ١١٢٣هـ/١٧١١م[٨٨]، وواقى ذراع أخر من الحديد المكفت بالفضة والنحاس من الهند، ق١٢-١٣هـ/١٨-١٩م[٨٩]

٤.الدرعأو الزرد (لوحات٢١) (شكل١٣):

اسم التحفة:زرد.

مكان الحفظ: متحف التراث الشعبي بالطائف.

التاريخ: نقش عليه اسم الإمام محمد بن سعود وتاريخ 1511.

المادة:حلق من الحديد.

المقاييس: طول الزرد: ٦٧سم، محيط الوسط: ٩٨سم، طول الكم: ٣٠سم.

الكتابات: مثبت عليها قرص دائري من النحاس نقش عليها عبارة (الإمام محمد بن سعود 1511).

٤. ١ الوصف والدراسة:

الزرد هو أكثر أنواع الدروع استخداماً، ويطلق عليه عدة مسميات منها البتراء، والبدن، والبصيرة، والجوشن، والدلاص وغيرها من المسميات[٩٠]، وهو من أهم وسائل الدفاع المعدنية وأسلحته، وهو عبارة عن رداء معدني حربي منسوج كله من حلقات حديدية متوسطة الحجم بهيئة مسطحة على هيئة خطوط رأسية وأفقية متشابكة وهو ما يساعد على ليونته،وكذلك أن يتخذ شكل جسم المحارب، وكأنها خيوط السدى واللحمة التي يتكون منها القماش المنسوج، وتمتد صفوف الحلق ليتكون منها الدرع كله دون فصل بين البدن والكمين والياقه[٩١].

والزرد موضوع الدراسة منسوج من حلق دائرىمن الحديد متوسط الحجم يميل الى التسطيح، على هيئة قميص يقى النصف العلوي من الجسم ويمتد حتى أسفل الخصر بقليل، يتخلله فتحة صغيرة في أعلاه تسمح بدخول رأس المحارب عند ارتداءالزرد،

٨٧. حسين عليوه، السلاح المعدني للمحارب المصري، مج٢، لوحة١٠٧.

88.Elwell, Sutton, Persian armour inscriptions Islamic arms and armour, London, scolar press, 1979, pl.13.

٨٩. محمود رمضان، الأسلحة الاسلامية في قطر، لوحة٧٩، ص١٣١.

٩٠. للمزيد عن أسماء الدروع وصفاتها عبر العصور الإسلامية راجع: عبدالناصر ياسين، الأسلحة الأسلحة عبر العصور الاسلامية، ص٢٩ وما بعدها.

٩١. حسين عليوه، السلاح المعدني للمحارب المصري، مج١، ص٣٠٧، ٣١٠.

وتزود هذه الفتحة بياقة عريضة منسوجة من حلق الزرد ومكسوة بنوع سميك من النسيج لحماية رقبة المحارب.

وروعي فى طول الكمين أن تمتد حتى الكوع إعتمادا على وقاية بقية الذراعين بواسطة واقيتين من صفائح معدنية تتصلان بنهاية حلق الأكمام كما سبق وذكرت عند الحديث عن واقى الساعد.

ومثبت بالجهة اليسرى من الدرع من أعلى عند الصدر قرص دائري من النحاس الأصفر يتخلل حوافه أربعة ثقوب تستخدم لتثبيت القرص بالزرد بواسطة حلقات زرد دائرية، وكُتب على سطح القرص بطريقة الضغط[٩٢] على أربعة أسطر عبارة: (درع الامام محمد بن سعود 1511)، ويبدو أن هذا القرص مضاف في فترة لاحقة على الدرع حيث تختلف مادة صناعته النحاسية عن تلك المصنوع منها الزرد وهى الحديد والذي يتناسب مع وظيفة الدرع وقدرتها على تحمل الضربات المختلفة، كما يلاحظ إختلاف نوعية حلقات الزرد المستخدمة في تثبيت هذا القرص بالدرع عن تلك المستخدمة في نسج الدرع الأصلى.

٥. محاولة تأريخ التحف موضوع الدراسة، ومدى نسبتها للإمام محمد بن سعود:

ومن خلال دراسة هذه الأسلحة المعدنية الدفاعية تبين أنها تشترك في عناصرها الفنية والزخرفية، وكذلك ما نقش عليها من أشرطه كتابية، وما تتضمنه من ألقاب متنوعة، وكذلك في الطرق الصناعية والزخرفية التى استخدمت في تشكيلها وصناعتها، وتنفيذ الزخارف التى تزينها، مما يؤكد أنها خاصة بشخص واحد، وتنتمى جميعها الى فترة زمنية واحدة، ولا تنتسب للإمام محمد بن سعودولا تاريخ 1511، وذلك للعديد من الاعتبارات من أهمها:

- أن التاريخ المنقوش عليها في نهاية اسم الامام محمد بن سعود وهو عام ١٥١١ لا ينتمي الى فترة حياة الإمام محمد بن سعود[٩٣] سواء كان هذا التاريخ هجريا أو ميلادياً، حيث أنّ المتتبّع للأحداث والروايات التاريخية، يجد إشارات إلى أن الإمام محمد بن سعود توفي سنة ١١٧٩هـ/ حوالي ١٧٦٥م، ويُقدّر عمره عند وفاته بقرابة

٩٢. عن طريقة الضغط أو الطرق: راشيل وارد، الأعمال المعدنية الإسلامية، ص٤١.
Baer (e), metal work in medieval Islamic art, Albany state university press of new York, 1983, p.3-4.

٩٣.هوالإمام محمد بن سعود بن مقرن بن مرخان بن إبراهيم بن موسى بن ربيعة بن مانع بن ربيعة بن مربد، من رؤساء قبيلة عنزة بن أسد بن ربيعة بن نزار بن معد بن عدنان، تولى حكم الدرعية سنة١١٣٩هـ /١٧٢٦م، وبعد توليه بتسعة عشر عاماً أتى إليه الشيخ محمد بن عبد الوهاب فأواه ونصره وجاهد معه في سبيل الله إحدى وعشرين سنة، وتوفي في عام ١١٧٩هـ/١٧٦٥م، فتكون مدة ولايته رحمه الله أربعين سنة، وقد أنجب أربعة أبناء هم فيصل وسعود اللذان استشهد افي إغارة دهام بن دواس على الدرعية سنة١١٦٠هـ /١٧٤٧م، والإمام عبدالعزيز والأمير عبد الله والد الإمام تركي بن عبد الله .للمزيد عنه ينظر على سبيل المثال: سعود هذلول، تاريخ ملوك آل سعود، ص٣٠-٣١.

خمس وسبعين سنة[٩٤]. وعليه يمكن القول إن ميلاده كان حوالي سنة ١١٠٤هـأى حوالي ١٦٩٢م، وحتى لو كان الغرض من كتابة الإسم عليها من باب انتقال ملكيتها الى الإمام محمد وكونه أصبح المالك الجديد لها مثل الكثير من التحف والأواني المعدنية بالحجاز[٩٥] فإن هذا الفرض أيضا غير صحيح، حيث أن التاريخ المدون على هذه الأدوات وهو عام (١٥١١) لا يمت بصلة إلى الإمام محمد بن سعود، وأنه أضيف مع إسم الإمام في فترة لاحقة وليس في حياته، ومن قبل شخص غير ملم بحياة الامام محمد أو حتى بتاريخ الدولة السعودية، وأعتقد أن الغرض من نقش هذا الإسم في أغلب الظن لإكساب هذه الأدوات أهمية تاريخية من خلال نسبتها الى شخصية تاريخية مهمة كشخصية الإمام محمد بن سعود حاكم الدرعية[٩٦] ومؤسس الدولة السعودية الأولى[٩٧]، إلا أن الكاتب لم ينتبه الى التاريخ والذي لا ينتمي بأي حال من الأحوال الى فترة حياة الإمام محمد، كما أن التاريخ تم كتابته بالأرقام اللاتينية (1511) وهو أسلوب لا يتوافق من حيث الشكل مع الفترة الزمنيةالتى يمثلها أو من حيث الأسلوب المتبع والسائد من حيث تسجيل التاريخ على التحف والأشغال الفنية المختلفة في الجزيرة العربية في تلك الفترة.

وأتصور أن هذه الكتابة نقشت على هذه الأدوات خلال الفترة من نهاية القرن الثالث عشر الهجري وبداية القرن الرابع عشر الهجري حيث انتشر هذا الاسلوب في الكتابة على المصنوعات المعدنية التقليدية بالجزيرة العربية بشكل ملحوظ خلال أواخر القرن١٣هـ وأوائل ق ١٤هـ ومن أمثلتها: شت (أنبوب إسطواني) من النحاس لحفظ فناجيل القهوة عند الحاضرة والبادية في حلهم وترحالهم، بقصر المصمك – الرياض، نقش عليه عبارة التوحيد (لا اله الا الله محمد رسول الله)[٩٨]. كما استخدمت هذه الطريقة في الكتابة على صينية من النحاس بمجموعة الشايع بالرياض، نقش عليها عبارة (مال عمر بن مرشد)[٩٩] وغيره من النماذج[١٠٠].

- ومما يؤكد ما نرمي اليه أن طريقة وأسلوب ونوع الخط المنفذ بهإسم الإمام محمد بن سعود والتاريخ لا يتوافق مع باقى الأشرطة الكتابية المنفذة على الأدوات نفسها،

---

٩٤. فهد الدامغ، تاريخ منطقة الرياض، ص ٧-٩٣

٩٥. عبدالله العمير، الكتابة على المصنوعات المعدنية التقليدية في نجد،ص١١.

٩٦. الدرعية هي عاصمة الدولة السعودية الأولى، و تقع في منتصف وادي حنيفة شمال غرب الرياض . وكانت الدرعية إحدى قرى نجد. وللمزيد ينظر: وليام فيسي، الدرعية والدولة السعودية الأولى، ص١١٦،١١٧.وتقع شمال غرب الرياض، وتبعد عنها نحو١٢كيلو متراً. عبد الله خميس، معجم اليمامة،ج١،ص٤٥.

٩٧. أحلام أبوقايد، الدولة السعودية الأولى، ص٣٣، ٣٤.

٩٨. عبدالله العمير، الكتابة على المصنوعات المعدنية التقليدية في نجد، ص٣١-٣٣، لوحة٤.

٩٩. عبدالله العمير، الكتابة على المصنوعات المعدنية التقليدية في نجد، ص٥٢-٥٣، لوحة١٠.

١٠٠. ينظر: عبدالله العمير، الكتابة على المصنوعات المعدنية التقليدية في نجد، لوحات١٢، ١٩؛ أشكال٤ب، ٦، ٧ب، ٩، ١٠أ.

كما لم تتوافق مع الأسلوب المتعارف عليه في النقوش الكتابية المنفذة على التحف المعدنية الإسلامية سواء السابقة أو حتى المعاصرة لهذا التاريخ، كما أنها لم تخضع لقواعد الخط سواء الكوفى أو النسخي أو الثلث والتي استخدمت سواء على التحف الفنية المنقولة أو حتى على العمائر بالحجاز خلال الفترة التى يمثلها التاريخ المنقوش على هذه الأدوات، ويمكن القول إنها من نوع الكتابات الدارجة أو الغرافيت، وربما يرجع ذلك الى أن كاتبها لم ينطلق من أسس معتمدة في أصول الكتابة، وإنما يبدو أنه إعتمد على خلفيته المتواضعة في الكتابة.

- كما يلاحظ أن الألقاب الواردة ضمن النقوش الكتابية المنفذة على أجزاء هذه الأدوات والتى منها:(السلطان، الغازي، الغياث، العاف،الأبر، ..... لم تكن ضمن الألقاب التى كان يتلقب بها الإمام محمد بن سعود والذي تكاد تجمع المصادر التاريخية التى تناولت حياته انه تلقب بلقبين فقط هما لقب (الأمير) والذى تلقب به منذ تولّيه حكم الدرعية، بعد مقتل زيد بن مرخان، سنة ١١٣٩هـ واستمر يتلقب به حتى سنة ١١٥٧هـ[١٠١]،

واللقب الثاني هو لقب (الإمام) والذي تلقب به بعد اتفاق الدرعية التاريخي سنة ١١٥٧هـ[١٠٢]، والذي كان بداية لتاريخ الدولة السعودية[١٠٣]وهو أول من لقب بالإمامة من آل سعود في نجد[١٠٤].

- يضاف الى ما سبق أن العناصر الزخرفية والمناظر التصويرية ذات الرسوم الآدمية والحيوانية التى تزين أجزاء هذه الأدوات، وأساليب زخرفتها مختلفة تماماً عن السياق العام للحياة الفنية التى كانت سائدة في عهد الإمام محمد بن سعود والتى كان يغلب عليها الطابع الديني لتحمّله عبء مؤازرة الدعوة الإصلاحية للشيخ محمد بن عبدالوهاب[١٠٥]، والتىاستمرت إحدى وعشرين سنة قضاها مجاهدًا في سبيل الله ونشر الدعوة الإصلاحية[١٠٦].

مع الوضع في الاعتبار أن الأساليب الصناعية والزخرفية المستخدمة في صناعة وزخرفة هذه الأسلحة، وكذلك المناظر التصويرية المنفذة عليها، والأشرطة الكتابية تشبه في بعض تفاصيلها تلك المستخدمة في نماذجها التيمورية، وتماثل الى حد كبير مثيلاتها المنفذة على التحف المعدنية الصفوية والقاجارية، كما سبق ورأينا عند

---

١٠١. عبدالله آل بسام، علماء نجد خلال ثمانية قرون، ج١، ص ١٣٨.

١٠٢. عثمان بن بشر، عنوان المجد في تاريخ نجد، ج٢، ص ٤١.

١٠٣. محمد الخضيري، تاريخ منطقة الرياض خلال عهد الدولة السعودية الأولى، ص١١٨.

١٠٤. شاكر مصطفى، موسوعة دول العالم الإسلامي ورجالها، ج٣، ص ١٧٦٥.

١٠٥. ولدسنة١١١٥هـ /١٧٠٣م، وتوفي فيعام١٢٠٦هـ /١٧٩٢م. للمزيد عن حياته ينظر: عبدالله العثيمين، الشيخ محمد بن عبد الوهاب حياته وفكره، ص٢٣-٥٠؛ عبدالله آل بسام،علماء نجد خلال ثمانية قرون،ج١،ص١٢٥- ١٢٧.

١٠٦.سعود هذلول، تاريخ ملوك آل سعود، ص٣٠-٣١؛ أحلام أبوقايد، الدولة السعودية الأولى، ص٢٢١-٢٦٤.

مقارنتها ببعض النماذج المشابهة، حيث تميزت الأسلحة الإيرانية المعدنية خلال هذه الفترات بزخرفتها بالمناظر التصويرية[١٠٧]، وتميزت بالعناية والدقة ويلاحظ انها تكاد تتطابق مع تلك المناظر المعتاد رسمها في تصاوير المخطوطات التيمورية والصفوية[١٠٨]، حيث لم ينحصر استخدام التصوير في إيران في أفرع التصوير البحت. كالتصوير على الجدران، أو تزويق المخطوطات، وإنما انتشر في سائر الفنون التطبيقية ومنها المعادن[١٠٩].

حيث يلاحظ أن الفنان مزج فيها بين الأساليب التيمورية والايرانية الصفوية، سواء في طبيعة ونوعية الموضوعات التصويرية المستخدمة في تزيين الأدوات موضوع الدراسة، أو طريقة رسم الحيوانات والطيور، وكذلك الخلفية النباتية، كل ذلك إضافة الى أسلوب الخط المستخدم في الكتابات المنفذة عليها وطريقة تنفيذة، وما يضمه من ألقاب، كل هذا يجعلنى أرجح نسبة صناعة أدوات القتال موضوع الدراسة الى إيرانفي نهاية الفترة الصفوية، حوالي نهاية القرن ١٢هـ/١٨م[١١٠].

١٠٧. حسين عليوه، السلاح المعدني للمحارب المصري، مج١، ص٢٢٦، لوحة٢٥.

١٠٨. أبو الحمد فرغلي، الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران، ص٨٧، ٩٠، ١٨٩.

١٠٩. ديماند، الفنون الإسلامية، ص١٦١؛ حسن الباشا، التصوير الاسلامي في العصور الوسطى، ص١٨٦.

١١٠. يتوجه الباحث بالشكر الى الأستاذ الدكتور عبدالناصر ياسين على ملاحظاته القيمة على البحث، ومساعدته في تأريخ التحف موضوع الدراسة.

٦. الخاتمة والنتائج:

تناول هذا البحث نشر ودراسة لمجموعة من الأسلحة الدفاعية المعدنية (ترس، وخوذة، وواقى ساعد، وقميص من الزرد)، منسوبة إلى الإمام محمد بن سعود وتحمل تاريخ 1511، حيث قام الباحث بوصفها، وتحليل ما تضمه من عناصر فنية متنوعة، وكذلك قراءة ما تضمه من أشرطة كتابية كلما أمكن، وتحليلها من حيث الشكل والمضمون، بالإضافة المحاولة كشف اللثام عن التأريخ الصحيح لها ومعرفة الفترة الزمنية التي صنعت فيها، وخلصت الدراسة الى مجموعة من النتائج منها:

-أوضحت الدراسة أن أدوات القتال موضوع الدراسة ترتبطمعاً فنياً وزمنيا،وأنها صنعت لشخص واحد وفى مصنع واحد.

- أثبت الباحث خطأ نسبة هذه الأسلحة الدفاعيةالمعدنية الى الإمام محمد بن سعود، وأن إسمه أضيف عليها في فترة لاحقة لإكسابها أهمية تاريخية.

- أكد الباحث أن التاريخ المنقوش بعد اسم الإمام محمد بن سعود وهو عام ١٥١١ لا ينتمي الى فترة حياته سواء كان هذا التاريخ هجريا أو ميلادياً.

- رجح الباحث صناعة هذه المجموعة من الأسلحة الدفاعية المعدنية الى إيران نهاية العصر الصفوي حوالي نهاية القرن ١٢هـ/١٨م.

- أوضحت الدراسة إختلاف طريقة وأسلوب ونوع الخط المنفذ به إسم الإمام محمد بن سعود مع باقى الأشرطة الكتابية المنفذة على أدوات القتال نفسها موضوع الدراسة.

-أوضحت الدراسة أنالفنان استوحى المناظر التصويرية التى تزين أجزاء التحف موضوع الدراسة، من تلك الرسوم التى تزين المخطوطات الايرانية لاسيما في مدارس التصويرالمغولية والتيمورية والصفوية.

-أوضحت الدراسة أنغالبية الكتابات المنقوشة على التحف موضوع الدراسة عبارة عن ألقاب تخص حكام وسلاطين وأمراء نفذت بشكل متكرر

٧. المراجع العربية والمعربة والأجنبية:

٧. ١ المراجع العربية والمعربة:

إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، دار الفكر العربي، ١٩٦٩م.

أبو الحمد محمود فرغلي، الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران، ط١، مطبعة مدبولي، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م.

أبو منصور موهوب الجواليقي (ت٥٤٠هـ/١١٤٥م)، المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط٣، ١٩٩٥م.

أحلام علي بن أحمد أبو قايد، الدولة السعودية الأولى من خلال كتابات الرحالة و المستشرقين البريطانيين، عرض وتحليل و نقد ١١٥٧ه -١٢٣٣ه /١٧٤٤م - ١٨١٨م، دكتوراة، كلية الشريعة و الدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، ١٤٣٠-١٤٣١هـ/٢٠٠٩-٢٠١٠م.

أحمد محمد توفيق الزيات، الأزياء الإيرانية في مدرسة التصوير الصفوية على التحف التطبيقية، مخطوط ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٠م.

أدولف جروهمان، النسخ والثلث، ترجمة غانم محمود، المورد، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، ١٩٨٦م.

آمال منصور محمود، التأثيرات الإيرانية والصينية على خزف إزنيك خلال القرنين العشر والحادي عشر للهجرة (١٦-١٧م)، كلية الآثار ، جامعة القاهرة، ١٩٩٤م.

أولكر أرغين صوى، تطور فن المعادن الإسلامية منذ البداية حتى نهاية العصر السلجوقي، ترجمة وتقديم الصفصافي أحمد القطوري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٥م.

أونصال يوجل، السيوف الإسلامية وصناعها، تقديم: أكمل الدين إحسان أوغلو، ترجمه عن التركية، تحسين عمر طه أوغلى، الكويت، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.

إيمان محمد العابد ياسين، التأثيرات الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية خلال العصر القاجاري (١١٩٣– ١٣٤٣هـ/١٧٧٩– ١٩٢٥م)، مخطوط ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٢٩هـ / ٢٠٠٨ م.

بدائع الفن الاسلامي في متحف الهرميتاج بالاتحاد السوفيتى، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م.

حسن الباشا، تطور فن الخط العربي في الإسلام، مجلة منبر الإسلام، عدد يناير١٩٦٢م

حسن الباشا، الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م.

حسن الباشا، مدخل الى الآثار الاسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٠م.

حسن الباشا، التصوير الاسلامي في العصور الوسطى، ط١، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٢م.
حسين صلاح العبيدي، التحف المعدنية فى الموصل فى العصر السلجوقى، دكتوراة، جامعة القاهرة، ١٩٦٥م.
حسين عبدالرحيم عليوه، السلاح المعدني للمحارب المصري فى عصر المماليك "دراسة أثرية"، دكتوراة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧٤م.
راشيل وارد، الأعمال المعدنية الإسلامية، ترجمة ليديا البريدي، دار الوليد، دمشق، ١٤١٨هـ.
رحاب إبراهيم أحمد الصعيدي، التحف الإيرانية المزخرفة بالاكيه في ضوء مجموعة جديدة في متحف رضا عباسي بطهران "دراسة فنية مقارنة"، مخطوط دكتوراة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م.
زكي محمد حسن، الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامي، ط٢، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٤٦م.
زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، دار الرائد، بيروت، ١٩٥٥م.
سعاد ماهر محمد، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.
سعودبنهذلول،تاريخملوك آلسعود،ط١،الرياض،مطابعالرياض،١٣٨١هـ /١٩٦١م.
سمية حسن، المدرسة القاجارية في التصوير دراسة أثرية فنية ١١٩٣-١٣٤٣هـ/١٧٧٩-١٩٢٥م، مخطوط ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٧م.
سومه عبدالمنعم إبراهيم، مناظر الصيد والقنص على التحف التطبيقية وفى تصاوير المخطوطات من العصر الفاطمي حتى نهاية العصر المملوكي – دراسة فنية أثرية، ماجستير غير منشوره، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م.
شاكر مصطفى، موسوعة دول العالم الإسلامي ورجالها، دار العلم، بيروت، لبنان، ١٩٩٣م.
شبل إبراهيم عبيد، الكتابات الأثرية على المعادن فى العصرين التيموري والصفوي، دار الكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠م.
عبد الرحمن زكى، دراسات أثرية عن السيف فى الشرق الأدنى العصر الإسلامى، رسالة دكتوراة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٥٤-١٩٥٥م.
عبدالله إبراهيم العمير، الزخرفة بالحصان على المعادن لدى المسلمين، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العددالعاشر، ٢٠٠٤م، مطبعة جامعة القاهرة ٢٠٠٥م.
عبدالله إبراهيم العمير، الكتابة على المصنوعات المعدنية التقليدية في نجد، عمادة البحث العلمي، جامعة الملك سعود، مركز بحوث كلية الآداب (٩٤)، الرياض، ١٤٢٤هـ.

عبدالله الصالح العثيمين، الشيخ محمد بن عبد الوهاب حياته و فكره، د.ط، الرياض، دارالعلوم، ١٤٠٠ هـ /١٩٨٤م.
عبد الله عبدالرحمن صالح آلبسام، علماء نجد خلال ثمانية قرون،ط٢،الرياض، دارالعاصمة للنشر و التوزيع،١٤١٩ هـ /١٩٩٨م.
عبد الله محمد بن خميس، معجم اليمامة، د.ط، الرياض، مطبعة الفرزدق، ١٣٩٨هـ / ١٩٧٧م.
عبد الناصر محمد حسن ياسين، الأسلحة الهجومية فى العصر الإسلامى، مجلة كلية الآداب، جامعة سوهاج، العدد الرابع والعشرون، ج٢، (إصدار خاص دراسات آثارية)، أكتوبر ٢٠٠١م.
عبدالناصر محمد حسن ياسين، مناظر الفروسية في ضوء فنون الخزف الإسلامي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٥م.
عبد الناصر محمد حسن ياسين، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي)، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولي، القاهرة ٢٠٠٦م.
عبدالناصر محمد حسن ياسين، الأسلحة عبر العصور الاسلامية (الكتاب الأول)، الاسلحة الدفاعية أو الجنن الواقية الدروع والتروس في ضوء المصادر المكتوبة والفنون الإسلامية، ط١، دار القاهرة، ٢٠٠٧م.
عثمان بن بشر، عنوان المجد في تاريخ نجد، مطبوعات دارة الملك عبدالعزيز، ١٤٠٣هـ.
علاء الدين بدوي محمود الخضري، فن الخط العربي على التحف الفنية السلجوقية والمغولية "دراسة أثرية فنية مقارنة"، دكتوراه، كلية الآداب بقنا، جامعة جنوب الوادي، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م.
فهد الدامغ، تاريخ منطقة الرياض منذ قيام إمارة الدرعية حتى قيام الدولة السعودية الأولى ١١٥٧هـ، ١٤١٩هـ. في منطقة الرياض دراسة تاريخية وجغرافية واجتماعية، تحرير عبدالله الوليعي وآخرين، منطقة الرياض، الرياض.
ماجدة علي الشيخة، تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي من خلال المخطوطات والتحف التطبيقية، مخطوط ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م.
محمد بن سليمان الخضيري، تاريخ منطقة الرياض خلال عهد الدولة السعودية الأولى، منطقة الرياض: دراسة تاريخية وجغرافية واجتماعية، تحرير عبدالله الوليعي وآخرين، الرياض، ١٤١٩هـ.
محمد عبدالعزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.

محمود ابراهيم حسين، مدرسة التصوير الإسلامي على الخزف الإيراني في العصور السلجوقيةوالمغولية، مجلة المؤرخ المصري، كلية الأداب، جامعة القاهرة، العدد الثامن، يناير١٩٩٢م.
محمود رمضان، الأسلحة الاسلامية في قطر دراسة أثارية فنية لمجموعة مختارة من الأسلحة الإسلامية في ضوء مجموعة خاصة، الدوحة، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م.
مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الأسلحة الإسلامية، السيوف والدروع، الرياض، ١٤١١هـ.
م.س.ديماند، الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى، دار المعارف بمصر.
منى سيد علي حسن، التصوير الإسلامي في الهند، تسليات البلاط وحياة الشعوب في التصوير المغولي الهندي، القاهرة، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.
نبيل على يوسف، موسوعة الأسلحة المعدنية الإسلامية، ج١، في بلاد إيران منذ ما قبل الإسلام وحتى نهاية العصر الصفوي، ط١، دار الفكر العربي، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م.
نعمت إسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م.
وليام فيسي، الدرعية والدولة السعودية الأولى، طبع برعاية الشيخ عبدالله بن سعد الراشد، د.ط، د.ن، د.ت.
يوسف ذنون، خط الثلث ومراجع الفن الاسلامي، ضمن أعمال الندوة العالمية المنعقدة في استانبول، إبريل- نيسان ١٩٨٣م.

٧. ٢ المراجع الأجنبية:

Baer, E., metal work in medieval Islamic art, Albany state university press of new York, 1983.

Brend, B., Islamic art, British museum press, 1991.

Elwell, S., Persian armour inscriptions Islamic arms and armour, London, scolar press, 1979.

Etinghausen, R. and Grabar, O., the art and architecture of islam 650-1250, yale university press, pelican history of art, Hong Kong, 1994.

Geza, F., Islamic metalwork of the eighth to the fifteenth century in the Keir collection, faber and faber limited, London, 1976.

Grabar, O., an introduction to the art of Sasanian silver, Michigan, 1967.

Grohman, A., The origin and early development of floriated kufic, arsorientalis, vol.2, 1957.

James, W .A., Islamic metalwork, the NuhadEs- Said Collection Sotheby, London, 1982.

Lane, A., Early Islamic pottery, Mesopotamia, Egypt and Persia, London.

Maryon, H., metal work and enameling, New York, 1971.

Migeonm, G., Exposition des arts musulmans au muse des arts decorative, Katalog, paris, 1903.

Pope, A. U.,Asurvey of Persian art from prehistoric times to the present, London, New York, 1939.

Robinson, H.R., oriental armour, arms and armour series, Herbert jenkinc, London, 1967.

Rice, D. S., Studies in Islamic Metal Work-III, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, Vol. 15, No. 1, 1953, Cambridge University Press on behalf of School of Oriental and African Studies.

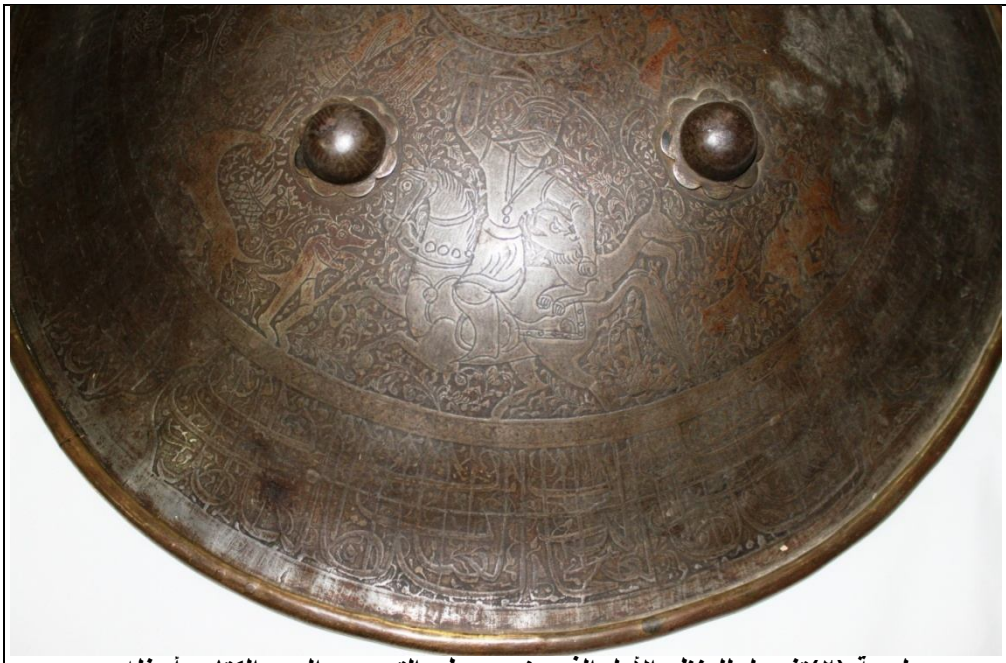
Sheila, R.C., Islamic art in detail, the british museum preess, 2005.

Wilkinson, CH.,Nishapur, pottery of early Islamic pottery, the metropolitan museum of art, new York.

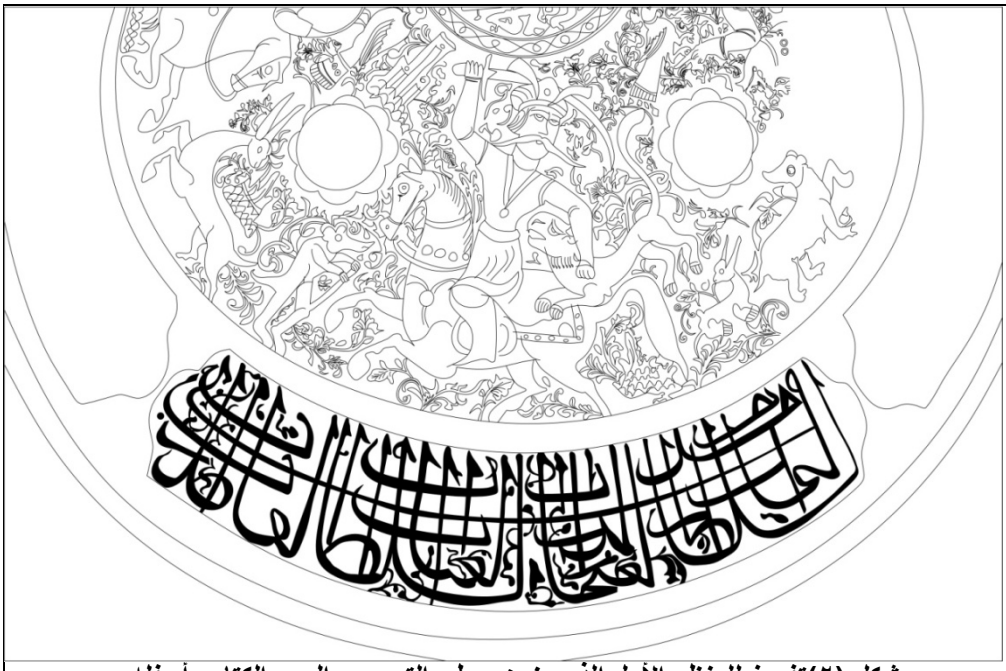
Wilson, R.H., Painting from the Muslim courts of india, an exhibition catalogue, British museum, London, 1976.

لوحة (١) ترسمن الفولاذ ضمن مجموعة من أدوات قتال تحمل اسم الإمام محمد بن سعود و تاريخ 1511.

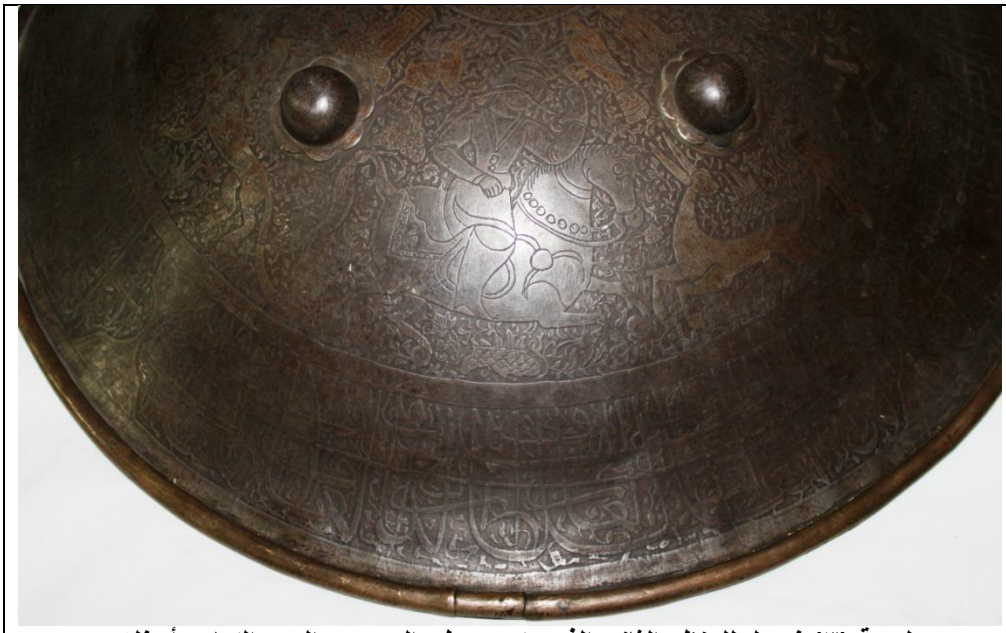
شكل(١) تفريغ للقسم الأوسط لسطح الترس(من عمل الباحث)



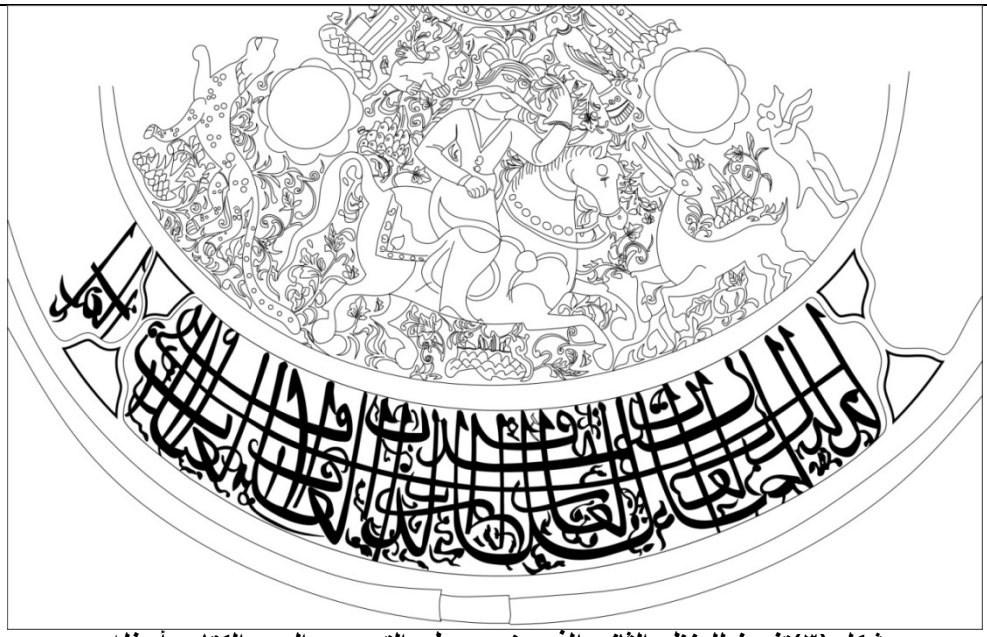
لوحة (٢)تفصيل للمنظر الأول الذي يزين سطح الترس، والبحر الكتابي أسفله.



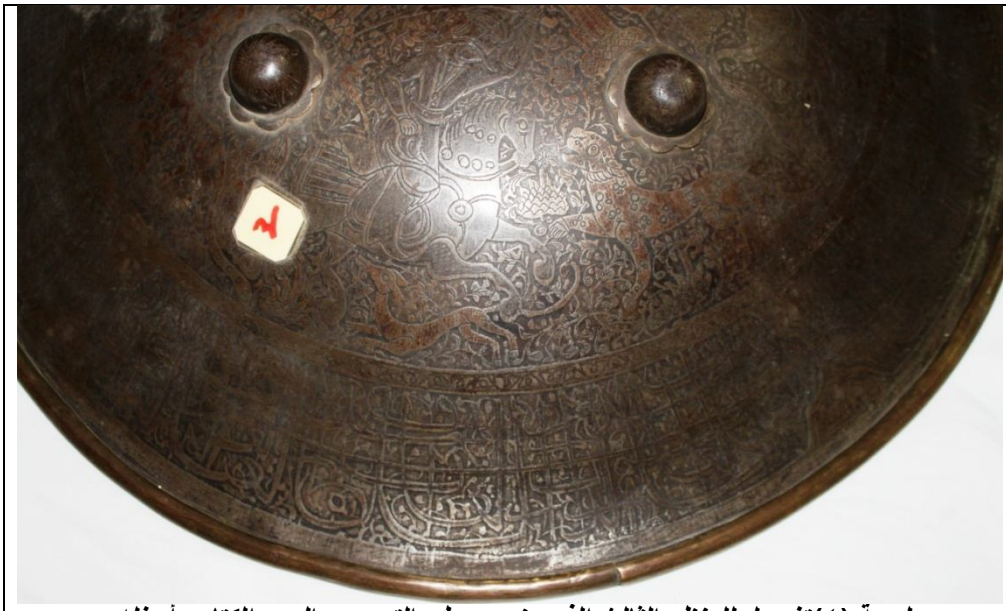
شكل (٢)تفريغ للمنظر الأول الذي يزين سطح الترس، والبحر الكتابي أسفله.



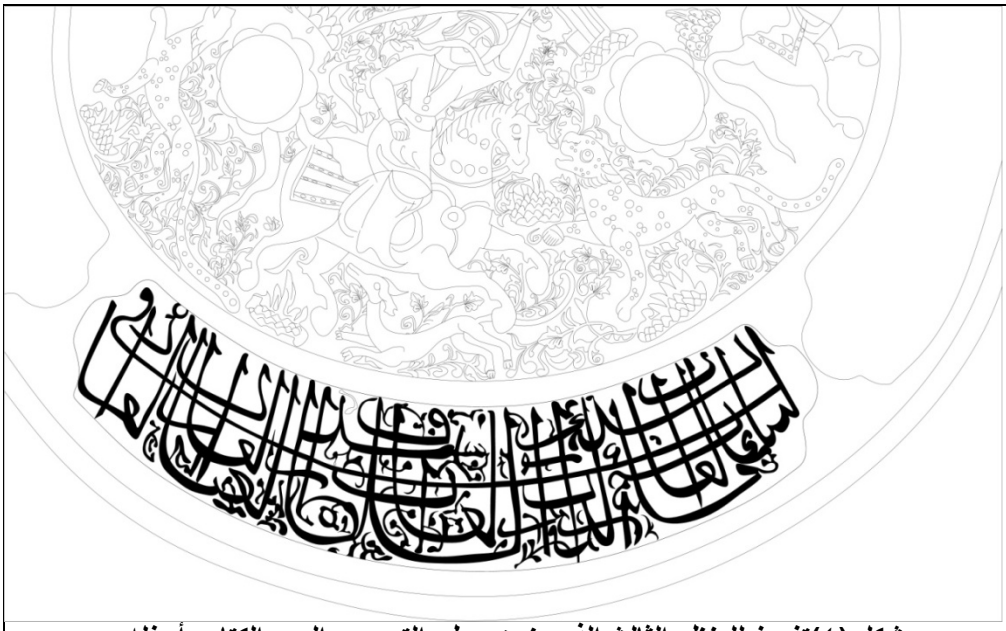
لوحة (٣)تفصيل للمنظر الثاني الذي يزين سطح الترس، والبحر الكتابي أسفله.



شكل (٣)تفريغ للمنظر الثاني الذي يزين سطح الترس، والبحر الكتابي أسفله.



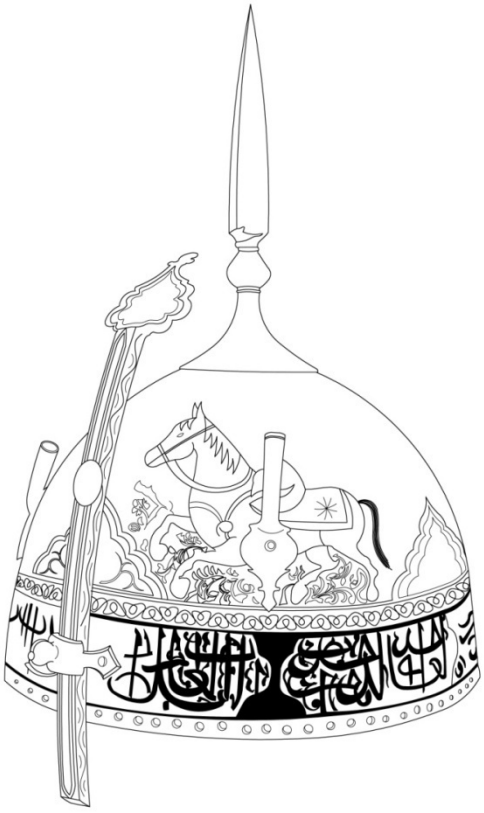
لوحة (٤)تفصيل للمنظر الثالث الذي يزين سطح الترس، والبحر الكتابي أسفله.



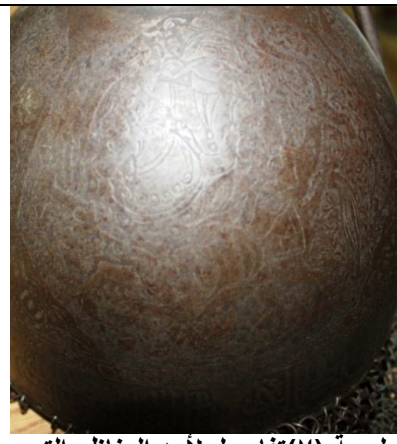
شكل (٤)تفريغ للمنظر الثالث الذي يزين سطح الترس، والبحر الكتابي أسفله.

لوحة (٥)تفصيل للمنظر الرابع الذي يزين سطح الترس، والبحر الكتابي أسفله.

لوحة (٦)منظر عام لخوذة تحمل اسم الامام محمد بن سعود وتاريخ 1511.



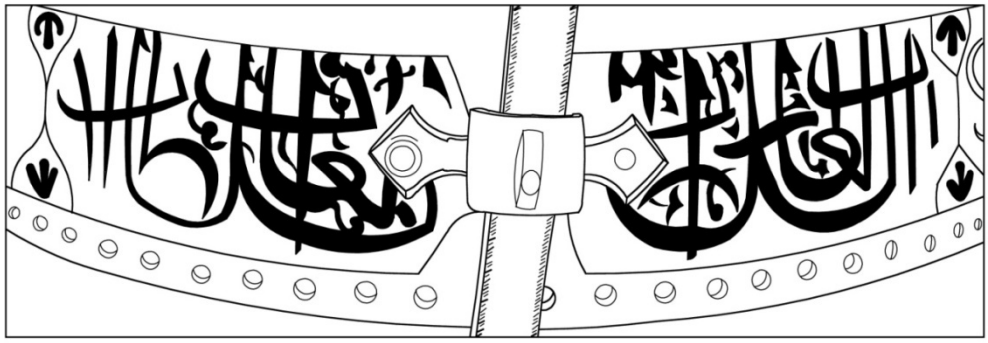
شكل (٥)تفريغ للخوذة التى تحمل اسم الامام محمد بن سعود وتاريخ 1511.



لوحة (٧)تفاصيل لأحد المناظر التصويرية التى تزين بدن الخوذة.

لوحة (٦)تفاصيل لأحد المناظر التصويرية التى تزين بدن الخوذة.

لوحة (٨)تفاصيل لبداية ونهاية الشريط الكتابي الذي يحيط بالحافة السفلية للخوذة.

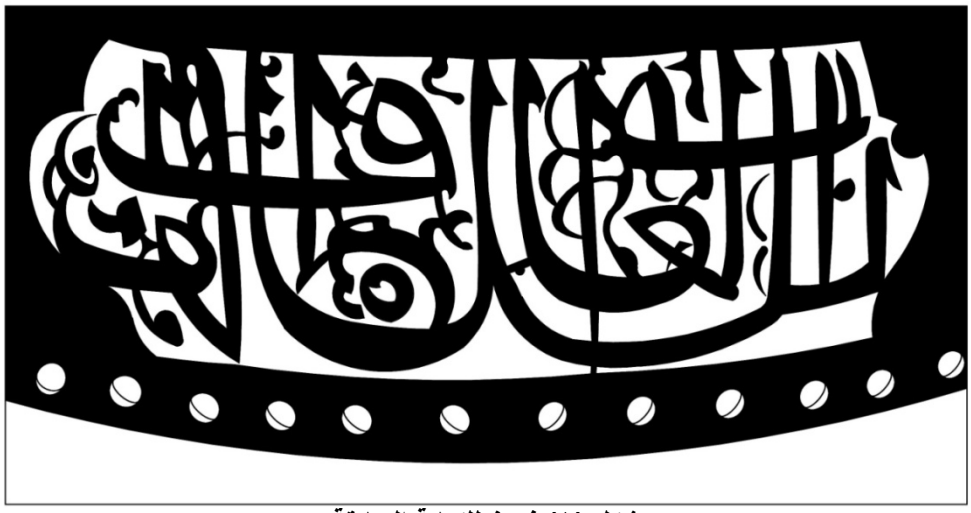


شكل (٧)تفريغ لبداية ونهاية الشريط الكتابي الذي يحيط بالحافة السفلية للخوذة.(عمل الباحث)

لوحة (٩)تفاصيل لأحد البحور الكتابية التى تحيط بالحافة السفلية للخوذة.

لوحة (١٠)تفاصيل لأحد البحور الكتابية التى تحيط بالحافة السفلية للخوذة.

لوحة (١١)تفاصيل لأحد البحور الكتابية التى تحيط بالحافة السفلية للخوذة.



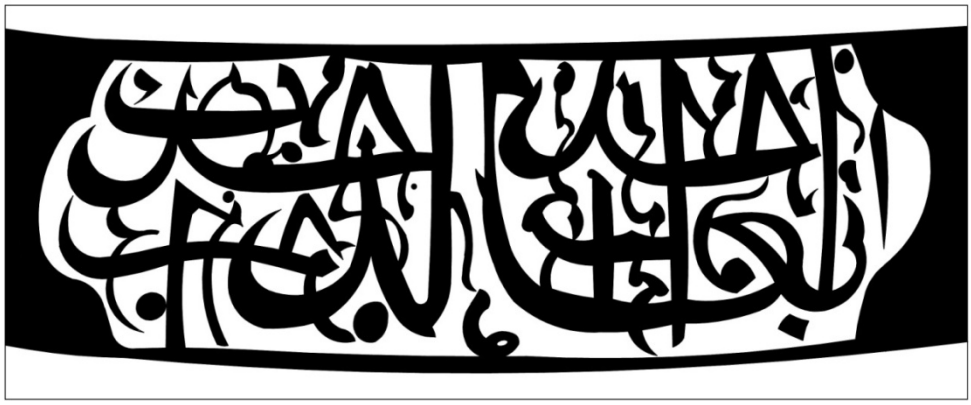
شكل (٨)تفريغ للكتابة السابقة.

لوحة (١٢)تفاصيل لأحد البحور الكتابية التى تحيط بالحافة السفلية للخوذة.

لوحة (١٣)تفاصيل لأحد البحور الكتابية التى تحيط بالحافة السفلية للخوذة.

شكل (٩)تفريغ للبحر الكتابي السابق.

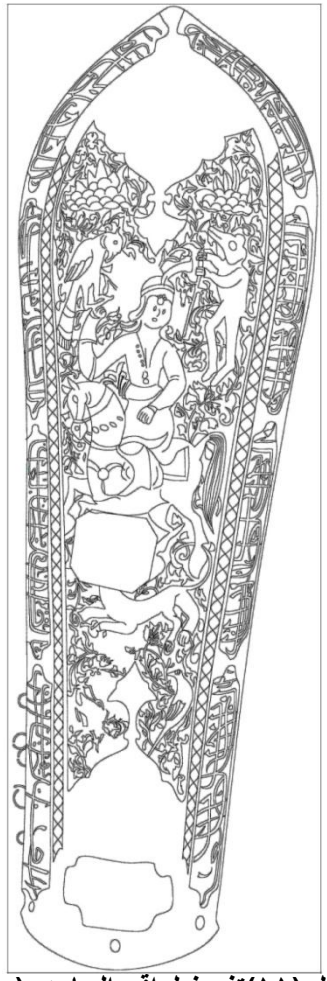
لوحة (١٤)تفاصيل لأحد البحور الكتابية التى تحيط بالحافة السفلية للخوذة.



شكل (١٠)تفريغ للبحر الكتابي السابق.

لوحة (١٥)تفاصيل للكتاية على القسم العلوي للخوذة وتضم اسم الامام محمد بن سعود 1511

لوحة (١٦)منظر عام لواقي ساعد ضمن أدوات قتال منسوبة للإمام محمد بن سعود.



شكل (١١)تفريغ لواقي الساعد. (عمل الباحث).

لوحة (١٧) تفاصيل لمقدمة الواقي ويلاحظ النقش الذي يتضمن اسم الامام محمد بن سعود.

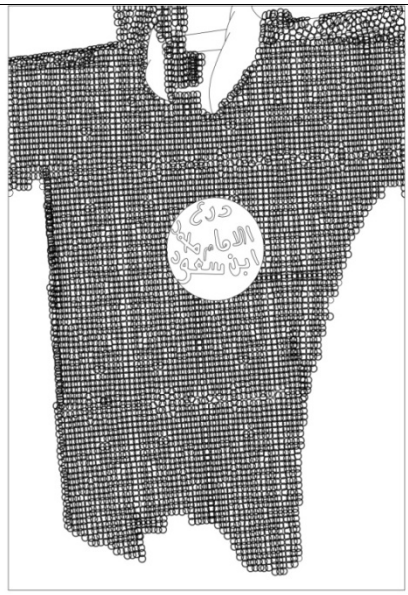
لوحة (١٨) تفاصيل للقسم السفلي من الواقي

لوحة (١٩) الشريط الكتابي الذي يحيط بمقدمة إطار الواقي.

شكل (١٢) تفريغ للشريط الكتابي الذي يحيط بمقدمة إطار الواقي. (عمل الباحث)

لوحة (٢٠) نموذج لأحد البحور الكتابية المكررة بحافة الواقي.

لوحة (٢١) منظر عام للزرد أو الدرع المنسوب الى الامام محمد بن سعود.



شكل(١٣) تفريغ للزرد أو الدرع، ويلاحظ القرص المنقوش عليه اسم الامام محمد بن سعود 1511.

Linen in Ancient Egypt

Dr. Rehab Mahmoud Ahmed Elsharnouby •

Summary

Egypt was famous through the Ancient Near East for both weaving linen cloth and the produced quantities. Cloth was sent as expensive gifts from one king to another and given to a laborer as wages in return for his work. Cloth was regarded as an essential element in everyday life as it could be used for everything: clothing, bedding, trappings for animals, or sails of a ship. It was in fact one of the most widely used item throughout Ancient Egypt.

Although other textile fibers were used in Pharaonic Egypt, namely, sheep's wool, goat hair and a form of coir, the majority of textiles were made from the plant Linum usitatissimum, flax. Cloth made from this fiber is defined as linen.

The research starts with a brief definition of the flax, and then reviews the scenes representing the sowing and the harvesting of its seeds. It also focuses on the way of removing the seeds heads, the preparing of the flax for spinning: retting, beating and scutching. After that, it deals with transforming flax into orderly lengths, and rolling it into balls or coils.

The researcher as well studies the Ancient Egyptian spinning techniques: grasped spindle, support spindle and drop spinning; the different types of weaving: tabby weaves, basket weaves, tapestry weaves and warps-patterned weave and the types of looms that were in use in Egypt, namely, the horizontal and vertical looms.

• **Lecturer Guidance Department High Institute of Tourism and Hotels-Abu Keer**

The research notes the dyeing techniques in Ancient Egypt such as: smearing, vat dyes, adjective dyes, double dyeing and the source of dyestuffs like the ochreous earths and the plant dyes. Finally, the researcher deals with the different methods of laundering and storing of clothes and their representations.

Introduction

Egypt was famous through the ancient Near East for both weaving linen cloth and the produced quantities. Cloth was sent as expensive gifts from one king to another and given to a laborer as wages in return for his work. Cloth was regarded as an essential element in everyday life as it could be used for everything: clothing, bedding, trappings for animals, or sails of a ship. It was in fact one of the most widely used item throughout Ancient Egypt.

Although other textile fibers were used in Pharaonic Egypt, namely, sheep's wool, goat hair and a form of coir, the majority of textiles were made from the plant Linum usitatissimum, flax. Cloth made from this fiber is defined as linen. Turning the flax plant into a piece of cloth is an elaborate process, which must have taken a long time to mature. The production of linen involves several essential stages, including sowing and harvesting of the flax seeds, spinning and finally the weaving of the cloth itself.

Although there is no single representation of the whole process, the story of how cloth was produced can be deduced from a series of tomb paintings and models.

- The Flax:

Flax is a member of the Linaceae family of which there are twelve genera. Although the genus Linum has 230 species, only few can be used in the production of textiles[1]. Linum is an annual herb with alternating lanceolate leaves along the entire length of the stem. The flowers have five petals which may be white, blue or purple. The fruit consists of a capsule that encloses ten seeds. Flax, however, is not native to Egypt, although its use dates back to the Prehistoric Period. Maybe it was imported to Egypt from the Levant[2].

---

1 D. Catling and J.J. Grayson, ***Identification of Vegetable Fibers***, Chapman and Hall, London-New York, 1982, p. 13.

2 R. Germer, ***Flora des Pharaonischen Ägypten***, Mainz am Rhein: P.Von Zabern, Germany, 1985, p. 101.

- Sowing the Flax Seeds:

The sowing of the flax seeds fell in mid-November after the annual inundation of the Nile. There are a number of representations of sowing scenes in the Old and Middle Kingdom tombs. Usually, the sowing of grain and flax are shown together. For example, in the Middle Kingdom tomb of Urarna, at Sheikh Saïd (tomb 25), a man was shown collecting seeds from the storerooms. The distribution was watched by two officials who note the amount on a writing board; the grain and flax seeds were then taken to the fields. In both cases, the ground was prepared by a team of oxen pulling a plough. However, the man sowing grain used an overarm action, while the man scattering the flax seeds used an underarm movement. The latter action is typical for the sowing of flax. Finally, flocks of sheep trample the seeds into the ground (fig. 1)[3].

- Harvesting the Flax Seed:

Flax plants take about three months to mature. The exact time of the flax plants pulling is of great importance, since the plant's age affects the uses of the fibers. For example, if the flax plants are pulled while still young and green then a fine textile can be produced; if it is pulled when slightly older then the fibers are suitable for a good quality cloth and if they are pulled when the plants are old then the resulting flax is usable for coarse cloth and ropes[4].

According to various Egyptian depictions of flax harvesting scenes, both men and women were involved in the process. In each case, a bundle of flax stems is grabbed in both hands and then pulled out of the ground, rather than cutting it with a sickle as in the case of wheat. Flax is pulled rather than cut in order to get as long and straight a length of fiber as possible. The flax plants are then tied into bundles

---

3 N.G. Davies, ***The Rock Tombs of Sheikh Saïd***, Egypt Exploration Society, London, 1901, pl. XVI.

4 A. Lucas and J.R. Harris, ***Ancient Egyptian Materials and Industries***, Dover Publication, London, 1964, p. 143.

and left to dry in the sun. This process can be seen in the tomb of Urarna mentioned above, which shows men pulling the flax and bundles of flax drying in the sun, and in the near contemporary New Kingdom tomb of Paheri at el-Kab where the flax is being pulled by both men and women while another man is tying the flax into bundles (fig. 2)[5].

- Removing the Seed Heads:

After the flax plants are carefully dried, the seed heads have to be removed. There are several ways to strip the heads. One way, they can be removed by hand; another, which is shown in the tomb of Paheri mentioned above, is that the flax stems are pulled between the teeth of a long board[6]. The seeds fall into a pile around the base of the board. A similar board, but this time shown with a stand, is represented in the New Kingdom tomb of Menna at Thebes (TT 69)[7].

- Preparing the Flax for Spinning:

The process of preparing flax for spinning can be divided into two separate activities. Firstly, the removal of any impurities on the flax stems (retting or cleaning and scutching) and secondly, the twisting of the bundles of flax filaments into preliminary roves. Both steps are vaguely depicted in tomb models and representations. However, the following processes appear to be taking place:

- **Retting:**

After the seed heads have been removed, it is necessary to ret the flax stems in order to remove the hard outer bark or cortical tissue of the plant. Generally, flax is placed into slowly running water to complete this process. The length of time the stems remain in the water is dependent on the type of flax and the temperature of

---

5 N.G. Davies, *op. cit.*, pl. XVI; J.J. Tylor and F.LI. Griffith, ***The Tomb of Paheri at El-Kab***, University of Oxford, London, 1894, pl. IV.

6 *Ibid.*, pl. IV.

7 W.M.F. Petrie, "The Tomb of Menna", ***Ancient Egypt***, British School of Archeology in Egypt and Egyptian Research Account, London, 1914, vol. 1, p. 49.

the water, but between ten and fourteen days would seem acceptable[8]. After the outer bark of the flax plants have rotten away, the flax is removed from the water and allowed to dry in the sun.

- **Beating:**

The next stage involves beating the flax stems in order to separate the fibers from the wooden parts of the stem. This step is not shown in the Egyptian representations, but wooden mallets have been found which would serve this task[9].

- **Scutching:**

In order to remove any hard bits leftover after retting, the lengths of flax fibers are either beaten with a large wooden fan or bat to shake out all loose pieces, or passed between two sticks held in the hand. This latter technique can be seen in the Middle Kingdom tomb of Daga at Thebes (TT 103), and the New Kingdom tomb of Thutnefer at Thebes (TT 104) (fig. 3)[10]. In the first example the sticks are small, whereas in the second they appear to be quite large, but the process remains the same.

- Spinning:

- **Preliminary twisting**:

Once the fibers have been scutched, they are ready for the next stage. The fibers are given to a person, normally a woman, who transforms them into rough but orderly lengths. These lengths are produced either by rolling the flax threads on the thigh or by rolling the fibers on a semicircular form directly in front of the women. These forms can be seen in various Middle and New

8 G.M. Crowfoot, ***Methods of Hand Spinning in Egypt and Sudan***, F. King & Sons LTD, Halifax, 1931, p. 32.

9 T.E. Peet and C.L. Woolley, ***City of Akhenaton***, Egypt Exploration Society, London, 1923, pt. I, pl. XIX.

10 N.G. Davies, ***Five Theban Tombs***, W Clowes and Son, London, 1913, pl. XXXVII; *Id.*, "The Town House in Ancient Egypt", ***Metropolitan Museum Studies***, University of Chicago Press, New York, 1929, vol. I, p. 239.

Kingdoms tombs, for example, tombs of Tehutihetep at Deir el-Bersha and Thutnefer at Thebes (TT 104)[11].

- **Rolling into Balls or Coils:**

The final step of the pre-spinning process is still uncertain. The roughly spun fibers are either wrapped into balls, as represented in the Middle Kingdom tomb of Khety at Beni Hasan (tomb 17)[12], or they are coiled as depicted in the tomb of Daga at Thebes (TT 103)[13].

- **Pharaonic Egyptian Spinning Techniques:**

Unfortunately, there are no representations of people spinning thread for cloth until the Middle Kingdom[14]. Three methods of spinning are shown in various Middle and New Kingdom tombs:

a- Grasped Spindle: a prepared rove is passed through a ring or over a support such as a forked stick and then spun on a large spindle grasped in both hands. This technique is depicted in the Middle Kingdom tombs of Baqt and Khety at Beni Hasan (forked stick) (fig. 4)[15] and the New Kingdom tomb of Thutnefer at Thebes (ring)[16].

b- Support Spindle: the technique involves supporting the spindle while it moves. This process is shown in the Middle Kingdom tombs of Khety and Baqt at Beni Hasan. In the tomb of Khety, for example, a man is shown sitting back on one heel while drawing a rove from a pot through his left hand and spinning with a spindle held is his right hand (fig. 5)[17].

---

11 N.G. Davies, *op. cit.*, pl. XXXVIII; P.E. Newberry, ***El-Bersheh***, Egypt Exploration Fund, London, 1894, pt. I, pl. XXVI; N.G. Davies, ***Town House***, p. 239.

12 P.E. Newberry, ***Beni Hassan***, Egypt Exploration Society, London, 1894, pl. XIII

13 N.G. Davies, ***Theban Tombs***, pl. XXXVII.

14 C.M. Firth and B.G. Gunn, ***Teti Pyramid Cemeteries***, Le Caire Imprimerie, London, 1926, p. 36.

15 P.E. Newberry, *op. cit.*, pl. IV

16 N.G. Davies, ***The Town House***, p. 234, fig. 1a.

17 P.E. Newberry, *op. cit.*, pl. XIII.

c- Drop Spinning: the spindle is rolled on the thigh and then allowed to drop. Scenes depicting this technique are shown in a number of tombs, notably those of Khety and Baqt at Beni Hassan[18]. In some cases the spinners are standing on blocks in order to achieve a greater height. In other examples, they are depicted standing on the floor. Sometimes the spindle was rotated by the spinner rolling the spindle on her thigh as can be seen in the tomb of Daga at Thebes (fig. 6)[19].

- Weaving:

Weaving is the process of interlacing two or more sets of threads according to a pre-defined system to produce all or part of a textile. In Pharaonic Egypt, the range of weave forms seems to be limited to the following types:

- **Tabby Weaves:** the simplest form of weaving is the tabby weave where one weft thread passes over and under the warp threads. In the next row the pick passes under one end and over the next, so forming an interlocking structure[20]. All other weaves are variations upon this idea. The oldest known example of Egyptian cloth from the Fayum-A culture is woven in this weave pattern (Petrie Museum, London, UC 2943).
- **Basket Weaves:** is a tabby weave in which the warp ends or weft picks move in groups of two or more. Most of these basket weaves have been recorded from the Workmen's Village, Amarna[21].
- **Tapestry Weave:** comprises of a warp and a weft. The latter is composed of threads of different colors which do not pass from selvage to selvedge but are carried back and forth, interweaving only with the part of the warp that is required for a particular

---

18 *Ibid.*, pl. XIII.

19 N.G. Davies, ***Theban Tombs***, pl. XXXVII.

20 D. Burnham, ***Warp and Weft***, Royal Ontario Museum, Toronto, 1980, p. 139.

21 G.M. Vogelsang-Eastwood, ***The Production of Linen in Pharaonic Egypt***, National Museum of Ethnology, Leiden, 1992, p. 26.

pattern area[22]. Most of the examples of the tapestry weave are found in royal tombs. For example, several pieces were in the tombs of Kings Thutmosis IV [23] , Amenophis II and Tutankhamun[24].

- **Warp-Patterned Weave:** this type of cloth has been described as being woven in a double weave; compound weave; tablet weave or a warp-pattern weave[25]. It is one of the most complex weaves used in Egypt during the Pharaonic period. Little work has been done on this type of cloth and its exact nature is still uncertain. One of the largest examples of this type of work is the so-called girdle of Ramesses II, now in the Liverpool Museum (M 11156).

- Looms:

It is known from a variety of written and representative sources. By the 18th Dynasty, two basic types of looms were in use in Egypt, namely, the horizontal and the vertical looms.

- **The Horizontal Loom:**

This type of loom has a simple construction and simply consists of a horizontal warp which has been stretched in its length between two beams (fig. 7)[26] .The beams are generally kept in place by a pair of pegs driven into the ground. The warp threads are divided into two sets: 1 3 5 7 9 etc, and 2 4 6 8 etc. By lifting up one set of threads, a shed is created; the countershed is obtained by lifting the second set of threads. The countershed is normally created by pulling up a simple heddle or heddle rod. The weaver starts at one end of the warp and works until the other end is

22 D. Burnham, *op. cit.*, p. 144.

23 W.G. Thompson, "Textiles", in: H. Carter and P.E. Newberry, ***The Tomb of Thoutmosis IV***, Egypt Exploration Society, Cairo, 1904, pp. 143-144.

24 G.M. Crowfoot and N.G. Davies, "The Tunic of Toutankhamon", ***Journal of Egyptian Archeology***, Egypt Exploration Society, London, 1941, vol. 27, pp. 113-130.

25 H.L. Roth, ***Ancient Egyptian and Greek Looms***, Public Domain, Halifax, 1951, pp. 27-28; E. Riefstahl, ***Patterned Textiles in Pharaonic Egypt***, Brooklyn Institute of Arts and Sciences, Brooklyn, 1940, p. 22; R. Hall, ***Egyptian Textiles***, Ospery Publication, Aylesburg, 1986, p. 46.

26 H.L. Roth, *op. cit.,* pp. 3-15.

reached, moving the position of the heddle as needed.

One of the oldest representations of this loom is on a Predynastic bowl (Badarian period) which was found in a woman's tomb (3802) at Badari in Lower Egypt[27]. More detailed depictions of the horizontal loom can be found in three 11th and 12th Dynasty tombs at Beni Hasan in Middle Egypt (nos. 3, 15 and 17)[28]. In addition to these painted representations of the ground loom, a number of similarly dated tomb models have survived which include women working on this form of loom, for instance, an 11th Dynasty weaving workshop from the Middle Kingdom tomb of Meket-Rê at Thebes (TT 280)[29].

- **The Vertical Loom:**

The second form of loom depicted in various tombs is the vertical loom (fig. 8). As the name suggests, instead of the warp being stretched horizontally as with the loom described previously, they are tensioned vertically. The warp ends are wrapped around two beams (the top and lower beams). The loom is placed either vertically or lent against a firm object such as a wall. The lower beam can be fixed into positions; for example, by placing it in a slight shallow in the ground; resting it in grooves cut out of heavy blocks, or perhaps by fixing it to the ceiling of a room. The weavers stood or sat at the base of the loom and worked upwards. The warp was released during the process of weaving by either turning or lowering the top beam. The vertical loom has been depicted in several 18th Dynasty tombs, most notably the tomb of Thutnefer at Thebes (TT 104)[30].

---

27 G. Brunton and G. Caton-Thompson, ***The Badarian Civilisation and Predynastic Remains Near Badari***, British School of Archeology in Egypt, London, 1928, p. 54, no. 70k, pl. XLVII.

28 P.E. Newberry, ***Beni Hassan***, ***I***, pl. XXIX, ***II***, pls. IV, XIII.

29 H.E. Winlock, ***Models of Daily Life in Ancient Egypt***, MMA, Cambridge, 1955, pls. 25-27.

30 H.L. Roth, *op. cit.,* fig. 9.

- Dyeing in Pharaonic Egypt:

Although the Egyptians are known for their love of colors but unfortunately the surviving textiles were undyed. This is possibly because the colored textiles were carefully cared for and were not normally placed within tombs. Or maybe, the flax is difficult to be dyed because it is made from cellulose. But this does not mean that Egyptian clothes were left undecorated. A study of the textiles and clothing from the New Kingdom tombs of Tutankhamun has shown that sequins, beads, embroidery, applique, as well as colored yarns were used to decorate clothing[31].

The main possibilities of using color can be divided into two groups. Firstly, the cloth was colored in its entirety. Secondly, colored threads were used as stripes or bands either in the main body of the cloth or they were used in the selvedge stripes and transverse end bands[32].

Finally, so far no actual dye workshops, or their representations, have been found in Egypt. Nor does the act of dyeing seem to feature in the repertoire of the tomb painters[33].

- Pharaonic Egyptian Techniques of Dyeing:

From textile discoveries, four different techniques of coloring clothes were used in Ancient Egypt:

- **Smearing**: the color was factually spread on the cloth. Such textiles have been found at the Workmen's Village at Amarna[34].
- **Vat Dyes:** one of the most common dyestuffs is indigotin, which must be first reduced in oxygen. The solution is called the vat and is colorless. The fibers are dipped into the vat and then hung up in the air; the oxygen in the air oxidizes the dyestuff and the

---

31 W.W. Midgley, "Reports on Early Linen", in: W.M.f. Petrie and E. Mackay, ***Heliopolis, Kafr Ammar, and Shurafa***, School of Archeology in Egypt, University College, London, 1915, p. 50.

32 G.M. Vogelsang-Eastwood, *op. cit*., p. 37.

33 F. Brunello, ***The Art of Dyeing in the History of Mankind***, AATCC, Vicenza, 1973, p. 41; M. Lichtheim, ***Ancient Egyptian Litterature***, ***A Book of Readings***, ***The Old and Middle Kingdom***, University of California Press, Berkley, 1973, vol. 1, p. 188.

34 G.M. Vogelsang-Eastwood, *op. cit*., pp. 37.-38.

fibers turn blue, while the dyestuff is fixed to the fiber. Most blues found in Ancient Egyptian contexts have been produced in this manner.

- **Adjective Dyes:** an adjective dye is one where a mordant salt is added to the dyebath in order to fix the dyestuff to the fiber, thread or cloth.
- **Double dyeing:** this is a manner whereby fibers, threads or clothes are dyed one color and then again with a different dyestuff in order to obtain another color, for example, a purple (red and blue) or green (yellow and blue)[35]. Rare examples of double dyeing have been found at various sites in Egypt, including the Workmen's Village at Amarna[36].

- The Dyes:

The sources of dyestuffs can be divided into two different types; the ochreous earths and the plant dyes:

- **Ochreous Earths:**

Ochre is an earth consisting of an hydrated oxide of iron mixed with clay. This matter varies in color from light yellow to deep orange or brown. Most natural ochres are colored yellow because of the hydrate oxide. In addition, yellow iron oxide can be transformed into red iron oxide by heating it[37].

Dyeing linen with iron oxide has been a long tradition in Egypt, which may date back to the Old Kingdom. Linen that was colored red using iron oxide has been found at various sites including the Workmen's Village at Amarna[38].

- **Plant Dyes:**

A wide range of plants produce a color of some kind:

- **Blues:** research has shown that one of the most common sources of the blue color of Egyptian textiles is indigotin. This element is found in plants of both the Indigofera (e.g., indigo) and Isatis

35 *Ibid.,* p. 37.
36 *Ibid.,* p. 38.
37 Brunello, *op. cit.*, p. 42.
38 G.M. Vogelsang-Eastwood, *op. cit.,* p. 38.

species (e.g., woad; isatis tinctorum) [39]. It is clear from New Kingdom finds, from the tomb of Tutankhamun and the contemporary Workmen's Village at Amarna, that both dark and light blue yarns were available.

- **Reds:** besides coloring with iron oxide, there is a second technique of red dyeing includes the use of madder. The main coloring ingredients are the anthraquinones, most notably alizarin, which are plentiful in the root of some Rubia species (for example, Rubia tinctorum). This dye plant was introduced into Egypt, possibly from the Levant, during the 18th Dynasty[40].
- **Yellows**: the main sources of yellow dyes in Pharaonic Egypt are safflower (Carthamus tinctorius) and pomegranate (Punica granatum).

As noted above, the most two common dyestuffs associated with Egyptian textiles are indigotin and alizarin. Both of these elements are obtained from plants, namely woad and madder, which are not native to Egypt. They were both maybe imported from Palestine sometime during the 18th Dynasty but it is not known whether they were imported in the form of dyestuff or whether the cultivation of these plants was brought to Egypt[41].

- The laundry of Cloth:

The washing of cloth is depicted in several Middle and New Kingdom tombs from Beni Hasan and Deir el-Medineh. The basic process appears to be the same; it starts by damping the cloth and then rubbing it, probably with natural detergents which were available in Pharaonic Egypt, for example, natron, potash and the plant soapwort. Afterwards, the wet cloth was rubbed with sticks on a stone or a wooden base; then it was rinsed in water. Next, as depicted at Beni Hasan (tombs 2 and 3), one end of the cloth was wrapped around a post, while the other was firmly twisted (fig. 9). Finally, the damp cloth was left to dry in the sun.

---

39 R. Germer, *op. cit.*, pp. 47-49.

40 *Ibid.,* p. 48.

41 G.M. Vogelsang-Eastwood, *op. cit.*, p. 39.

There is a slight difference in the laundry process between the Middle and the New Kingdom tombs; in the Middle Kingdom tombs (tomb of Khnumhotep, Beni Hassan, tomb 3) a group of men are shown washing cloth while standing in water[42], whereas in the 19th Dynasty tomb of Ipuy at Thebes (TT 217), a group of men are shown washing cloth in large pots[43]. These differences may be due to the availability of water, the type of water or simply regional variations in how cloth was washed.

- The Storage of Cloth:

There are different approaches to store cloth in Ancient Egypt. Sometimes, it was placed into baskets with lids, as was the case with some of the textiles found in the New Kingdom tomb of Merit, the wife of Kha at Thebes (TT 8)[44].

Alternatively, linen was stored in chests, where several of them were found in the tomb of Tutankhamun, (e.g., chest no. 101, Egyptian Museum, Cairo, 61468), which was described as linen chest, not only from the large number of textiles it included, but also because of the inscription on the inside of the chest's lid which described its original contents.

Similarly, three chests containing linen were found in the New Kingdom tomb of Ramose at Thebes (TT 55) (fig.10). Two of them were in the form of plain rectangular boxes with flat lids and the third has a gabled lid and four small legs[45]. Finally, in the mastaba of Mereruka at Saqqara, there are several scenes showing servants carrying lengths of cloth and chests containing clothes (fig. 11)[46].

---

42 P.E. Newberry, ***Beni Hassan***, pl. XXIX.

43 N.G. Davies, ***Two Ramesside Tombs at Thebes***, The Metropolitan Museum, London, 1927, pl. XXVIII.

44 E. Schiaparelli, ***La Tombaintatta dell'arcitetto Cha nella Necropolis di Tebi***, AdArte, Turin, 1927, fig. 80.

45 A. Langsing and H.C. Hayes, "The Egyptian Expedition 1935-1936: The Museum's Excavation 1935-1936" , ***Bulletin of the Mteropolitan Museum of Art***, New York, 1937, vol. 32, pt. 2, pp. 24-26, fig. 37.

46 P. Duell, ***The Mastaba of Mereruka***, The University of Chicago Press, Chicago, 1938, pl. 72.

- Conclusion:

- Flax is not native to Egypt, although its use dates back to the Prehistoric Period. Maybe it was imported to Egypt from the Levant.
- The flax plant's age affects the uses of the fibers. If the flax plants are pulled while still young and green then a fine textile can be produced; if it is pulled when slightly older then the fibers are suitable for a good quality cloth and if they are pulled when the plants are old then the resulting flax is usable for coarse cloth and ropes.
- Separation of the flax fibers from the wooden parts of the stem is not shown in the Egyptian representations, but wooden mallets have been found which would serve this task.
- There are no representations of people spinning thread for cloth until the Middle Kingdom.
- The tabby weaves are the basic of the rest of the weaves.
- Oldest known example of Egyptian cloth from the Fayum-A culture is woven in the tabby weave pattern (Petrie Museum, London, UC 2943).
- Most of the tapestry weaves are associated with royal tombs.
- Oldest example for horizontal looms is represented on Predynastic bowl (badarian period) from a woman tomb (3802) at Badari in Lower Egypt.
- Although the Egyptians are known for their love of color but most of the surviving textiles were undyed.
- No actual dye workshops or their representations have been found in Egypt.
- Most blue textiles found in Pharaonic Egypt contexts were produced from the vat dyes.
- Rare examples of double dyeing were found at various sites in Egypt.
- There is a slight difference in the laundry process between the Middle and the New Kingdom tombs; in the Middle Kingdom tombs men are shown washing cloth while standing in water,

whereas in the New Kingdom men are shown washing cloth in large pots.

Bibliography:

Brunello F.,	***The Art of Dyeing in the History of Mankind***, AATCC, Vicenza, 1973.
Brunton G. and Thompson G.C.,	***The Badarian Civilisation and Predynastic Remains near Badari***, British School of Archaeology in Egypt, London, 1928.
Burnham D.,	***Warp and Weft***, Royal Ontario Museum, Toronto, 1980.
Catling D. and Grayson J.,	***Identification of Vegetable Fibers***, Chapman and Hall, London-New York, 1982.
Crowfoot G.M. and Davies N.G.,	"The Tunic of Toutankhamon", ***Journal of Egyptian Archeology***, London, 1941, vol. 27, pp. 113-130.
Crowfoot G.M.,	***Methods of Hand Spinning in Egypt and Sudan***, F. King and Sons LTD, Halifax, 1931.
Davies N.G.,	***The Rock Tombs of Sheikh Saïd***, Egypt Exploration Society, London-Boston, 1901.
Davies N.G.,	***Five Theban Tombs***, W. Clowes and Son, London, 1913.
Davies N.G.,	***Two Ramesside Tombs***, The Metropolitan Museum of Art, London, 1927.
Davies N.G.,	"The Town House in Ancient Egypt", ***Metropolitan Museum Studies***, University of Chicago Press, New York, 1929, vol. 1, pp. 233-255.
Duell P.,	***The Mastaba of Mereruka***, The University of Chicago Press, Chicago, 1938.
Firth C.M. and Gunn B.G.,	***Teti Pyramid Cemeteries***, Le Caire Imprimerie de l' Institut Français d'Archeologie Orientale, London, 1926.
Germer R.,	***Flora des Pharaonischen Ägypten***, Mainz am Rhein: P. Von Zabern, Germany, 1985.
Griffith F.L. and Newberry P.E.,	***El-Bersheh***, Egypt Exploration Fund, London, 1894, pt. 2.
Hall R.,	***Egypt Textiles***, Ospery Publishing, Aylesbury, 1986.
Langsing A. and Hayes H.C. ,	"The Egyptian Expedition 1935-1936: The Museum's Excavation 1935-1936, ***Bulletin of the***

	Meteropolitan Museum of Art, New York, 1937, vol. 32, pt. 2, pp. 24-26, fig. 37.
Lichteim M.,	***Ancient Egyptian Literature. A Book of Readings, The Old and Middle Kingdom***, University of California Press, Berkley, 1973, vol. 1.
Lucas A. and Harris J.R.,	***Ancient Egyptian Materials and Industries***, Dover Publication, London, 1964.
Midgely W.W.,	"Reports on Early Linen", in: Petrie W.M.F. and Mackay E., ***Heliopolis, Kafr Ammar and Shurafa***, School of Archeology in Egypt, University College, London, 1915, pp. 48-51.
Newberry P.E.,	***El-Bersheh***, Egypt Exploration Fund, London-Boston, 1893, pt. 1.
Newberry P.E.,	***Beni Hassan***, Egypt Exploration Society, London, 1893-1894, pts. I-II.
Peet T.E. and Wooley C.L.	***City of Akhenaton***, Egypt Exploration Society, London, 1923, pt. I.
Petrie W.M.F.,	"The Tomb of Menna", ***Ancient Egypt,*** British School of Archeology in Egypt and Egyptian Research Account, London, 1914, vol. 1, pp. 95-96.
Riefstahl E.,	***Patterned Textiles in Pharaonic Egypt***, Brooklyn Institute of Arts and Sciences, Brooklyn, 1940.
Roth H.L.,	***Ancient Egyptian and Greek Lomms***, Public Domain, Halifax, 1951.
Schiaparelli E.,	***La Tomba Intatta Dell'architetto Cha Nella Necropoli di Tebi***, AdArte, Turin, 1927.
Thompson W.C.,	"Textiles", in: Carter H. and Newberry P.E., ***The Tomb of Thoutmosis IV***, Egypt Exploration Society Cairo, 1904.
Tylor J.J. and Griffith F.L.,	***The Tomb of Paheri at El-Kab***, University of Oxford, London, 1894.
Vogelsang-Eastwood G.M.,	***The Production of Linen in Pharaonic Egypt***, Textile Research Centre, The National Museum of Ethnology, Leiden, 1992.
Winlock H.E.,	***Models of Daily Life in Ancient Egypt***, MMA, Cambrigde, 1955.

ملخص

كانت مصر عبر تاريخ الشرق الأدنى القديم شهيرة على حد السواء بنسج الكتان والكميات المنتجة منه. أرسل الكتان كهدايا باهظة الثمن من ملك إلى آخر كما كان يعطى للعمال كأجور في مقابل عملهم. اعتبرت الأقمشة عنصر أساسي في الحياة اليومية في مصر القديمة فكانت تستخدم في صناعة الملابس، أغطية الاسرة، زخارف للحيوانات، أو أشرعة للسفن. على الرغم من استخدام الألياف النسيجية الأخرى كالصوف وشعر الماعز والأغنام إلا أن الكتان كان العنصر الأكثر استخداما في جميع أنحاء مصر القديمة.

يبدأ البحث بتعريف عام للكتان، ثم يستعرض المناظرالتى تمثل بذر بذور الكتان وحصادها. ويركز أيضا على طريقة إزالة رؤوس البذور وإعداد الكتان للغزل: التنظيف والحلج.

كما يتطرق الباحث إلي الطريقة التى يتم بها تنسيق عيدان نبات الكتان باطوال متقاربة منظمة، ثم لفها علي هيئة كرات أو لفائف، ثم الي التقنيات المصرية القديمة للغزل والى الأشكال المختلفة من غرز النسيج، وأشكال الأنوال المستخدمة في عملية النسج.

يتناول هذا البحث أيضا تقنيات الصباغة في مصر القديمة ومصدرها مثل الأتربة والأصباغ النباتية. وأخيرا ينتهى البحث بشرح الأساليب المختلفة لغسل وتخزين الملابس مع استعراض بعض من هذه المناظر.

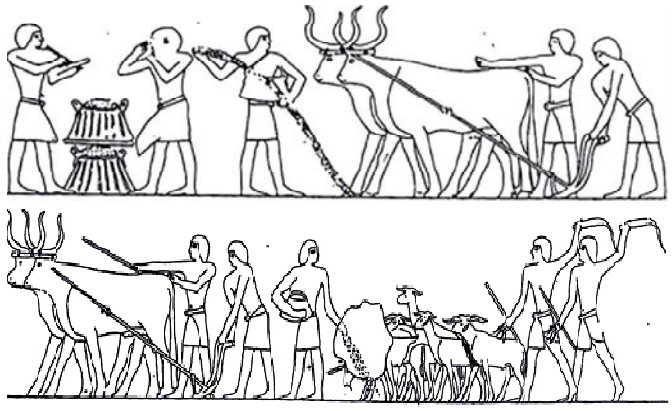


Fig. (1)
Collecting grain seeds and the scattering of grain and flax seeds (from the tomb of Urarna, Sheikh Said). After N.G. Davies, ***The Rock Tombs of Sheikh Saïd***, Egypt Exploration Society, London-Boston, 1901, pl. XVI.

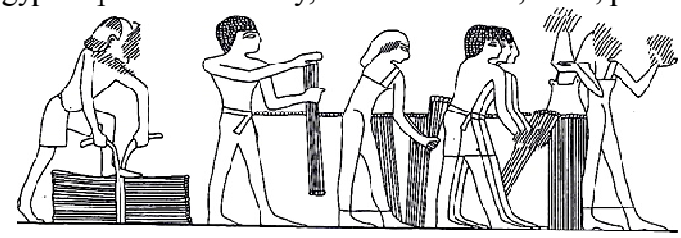


Fig. (2)
Harvesting the flax (from the tomb of Paberi, el-Kab).
After J.J. Tylor and F.L. Griffith., ***The Tomb of Paheri at El-Kab***, University of Oxford, London, 1894, pl. IV.

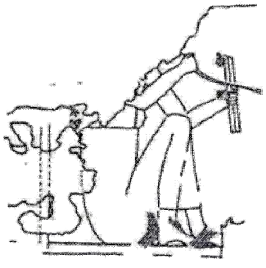


Fig. (3)
Scutching scene (from the tomb of Daga, Thebes (TT 103)).
After N.G. Davies, ***Five Theban Tombs***, W. Clowes and Son, London, 1913, pI. XXXVII.

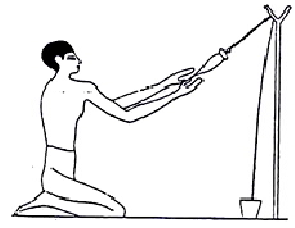


Fig. (4)
Grasped spindle, plus forked stick (from the tomb of Baqt, Beni Hasan).
After P.E. Newberry, ***Beni Hassan***, Egypt Exploration Society, London, 1894, pI. IV.

Fig. (5)
Support spinning (from the tomb of Khety at Beni Hassan).
After *Ibid.*, pI. XIII.

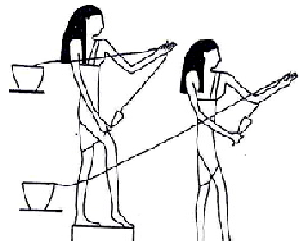


Fig. (6)
Drop spinning: one of the spinners is standing on a block while rolling the spindle on her thigh (from the tomb of Daga at Thebes).
After N.G. Davies, *op. cit.*, pI. XXXVII.

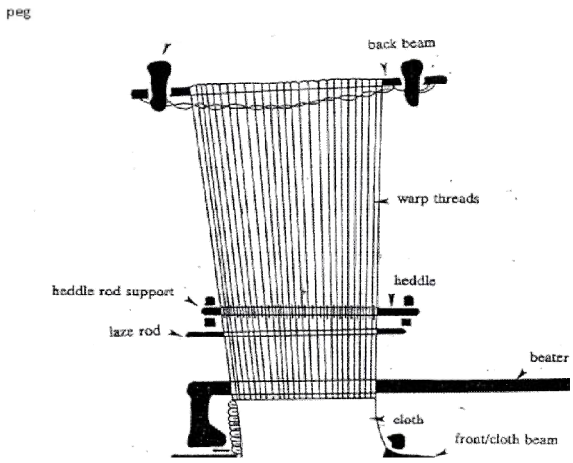


Fig. (7)
Elements of a ground loom.
After H.L. Roth, ***Ancient Egyptian and Greek Lomms***, Public Domain, Halifax, 1951, fig. 6.

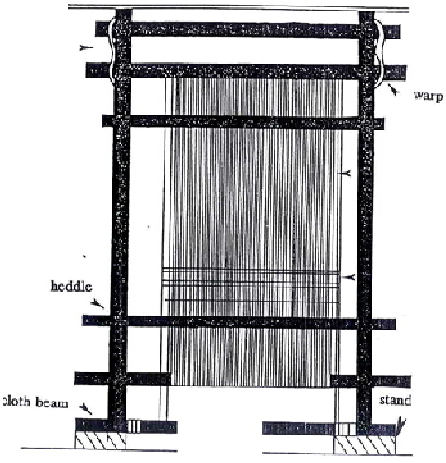


Fig. (8)
Elements of a vertical loom.
After *Ibid.*, fig. 9.

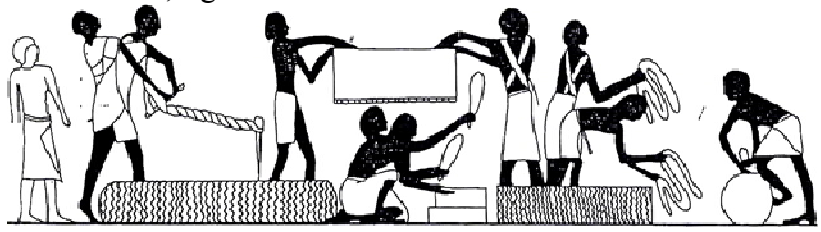


Fig. (9)
Washing scene (from the tomb of Amenemhat at Beni Hassan, tomb 2).
After P.E. Newberry, *op. cit.*, pI. XXIX.

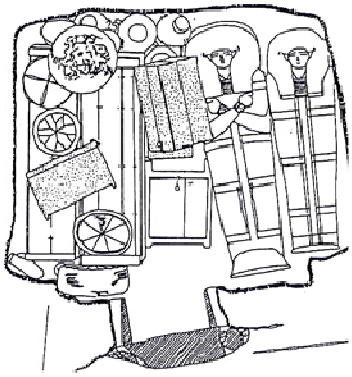


Fig. (10)
Chest containing linen (from the tomb of Ramose at Thebes).
After A. Langsing and H.C. Hayes, "The Egyptian Expedition 1935-1936: The Museum's Excavation 1935-1936", ***BMMA***, New York, 1937, vol. 32, pt. 2, fig. 37.

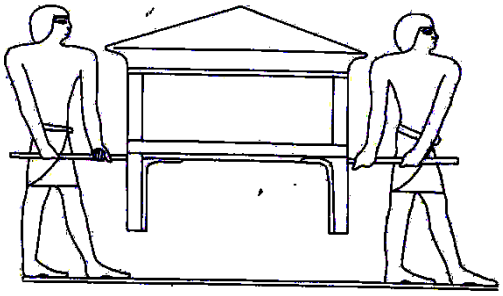


Fig. (11)
Linen chests from the Mastaba of Mereruka
After P. Duell, ***The Mastaba of Mereruka***, The University of Chicago Press, Chicago, 1938, Pl.72.

Ostrich Egg and its Symbolic Meaning in the Ancient Egyptian Monastery Churches

Dr. Sara El Sayed Kitat*

The Historical Origin of Ostrich Eggs in Ancient Egypt

Ostrich eggs have been known as a dietary supplement which contains a valuable amount of protein. This huge egg weights up to two kilograms and has a capacity of one liter or even more. The size of this kind of eggs equals the size of two dozen of hen's eggs[1]. The ostrich egg measures about fifteen by thirteen cm. The thickness of its layer is about two mm. Concerning the color of its smooth layer; it varies from tan to ivory[2]. The Greek philosopher Aristotle described the ostrich to be the bird who lays the largest number of eggs[3]. In addition, many Roman and Christian writers described the extraordinary proprieties of the

*Lecturer in the Tour Guiding Department-Faculty of Tourism and Hotels Alexandria University

[1] B. Laufer, "Ostrich Egg-shell Cups of Mesopotamia and the Ostrich in Ancient and Modern Times", **Anthropology Leaflet**, Field Museum of Natural History, Chicago, 1926 (1), no. 23, pp. 4-5; D. Conwell, "On Ostrich Eggs and Libyans; Traces of a Bronze Age People from Bates' Island, Egypt", **Expedition**, 1987, vol.29, no.3, p.30.

[2] **Ibid.**, p.30; Laufer, **op.cit.,** 1926 (1), pp. 5-6; J. Phillips, "Ostrich Eggshells", in P. Nicholson, I. and Shaw (eds.) **Ancient Egyptian Materials and Technology**, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 332; P. Behrens, "Straussenei", in W. Helck, E. Otto, and W. Westendorf (eds.), **Lexikon der Ägyptologie,** Harrassowitz, Wiesbaden, 1975, Band VI, col. 75; D. Ezz El-Din, "Ostrich Eggs of Predynastic Egypt", **Journal of the General Association of *Arab* Archaeology,** Cairo 2010, no.11, p. 42; B. Laufer, "Ostrich Egg-shell Cups from Mesopotamia; The Ostrich in Ancient Times", **The Open Court**, Cornell Studies in Philosophy, Chicago, 1926 (2), vol. XL, no. 5, p. 258; the egg-shell of the African type *Struthio camelu* varies from 1.91 to 1.98 mm in thickness; the length of the eggs varies from 140.01 to 156.76 mm. As for its width, it ranges from 121.02 to 138 mm. In *Struthio molybdophanes* species which are found in the Somali land, the thickness of the egg-shell reaches 2.02 mm; the length ranges from 146 to 159.95 mm, and the width from 119.50 to 125.4 mm; Laufer, **op.cit.,** 1926 (1), pp. 4-5.

[3] **Ibid.**, p. 24; Laufer, **op.cit.,** 1926 (2), p. 267; the ostrich bird was described by many Greek writers. For example, Herodotus was the first Greek writer who mentioned the ostrich and named this bird as "*the bird remaining on the ground*". In addition, Strabo talked about a small tribe near the Ethiopian city Darada called the *Struthophagi* meaning "*Bird- eaters*", referring to the ostrich. For further details see; Laufer, **op.cit.,** 1926 (1), pp. 21-26; Laufer, **op.cit.,** 1926 (2), p. 266.

ostrich. For example, the Roman writer Pliny gave a full account about the ostrich in his *Natural History* confirming that this huge bird was able to eat any object[4]. Furthermore, Pliny mentioned that the price of the ostrich bird was valued in accordance of its weight. The eggs were also eaten and became involved in the royal menu of the Pharaoh[5]. A Christian source called the *Physiologus* describes the nutritional qualities of this egg. The *Physiologus* which dates back to the period from the second to fourth century A.D. mentions that the diet of ostrich includes iron and glowing coal[6].

Beside its nutritional value, ostrich eggs where used for other purposes. Empty eggshells were decorated with painted or incised designs and placed in the tombs. This practice was found during the Pharaonic period and ancient Greece during its Bronze Age as early as fourth-second millennia B.C. In the first millennium B.C., eggshells functioned as grave goods by the Etruscans and Punic Phoenicians[7]. The ancient Egyptians imported the ostrich and its products from Libya, Nubia, and the land of Punt on the east coast of Africa[8].

In some cases, ostrich eggs were emptied and functioned by this way as cups or containers for water, liquids, powders and body paints. This usage was commonly found in the places where ceramic vessels were not available[9]. The ostrich eggshells were

---

[4] **Ibid.**, pp. 258-259, 267; N. Green, "Ostrich Eggs and Peacock Feathers: Sacred Objects as Cultural Exchange between Christianity and Islam", **Al-Masaq**, 2006, vol. 18, no. 1, (http://dx.doi.org/10.1080/09503110500222328 accessed 12 October 2014), pp. 34-35; Pliny described comprehensively the natural qualities of this huge bird which he terms *struthiocamelus* meaning "*sparrow camel*"; Laufer, **op.cit.,** 1926 (1), pp. 21-26.

[5] **Ibid.**, p. 4; Laufer, **op.cit.,** 1926 (2), pp. 258-259.

[6] Green, **op. cit.,** pp. 34; Conwell, **op.cit.,** p.30.

[7] **Ibid.**, p.30; Laufer, **op.cit.,** 1926 (1), p. 3; Laufer, **op.cit.,** 1926 (2), p. 258; Green, **op. cit.,** pp. 30-32.

[8] **Ibid.**, pp. 30-32; Laufer, **op.cit.,** 1926 (1), p. 16; Laufer, **op.cit.,** 1926 (2), p. 264.

[9] **Ibid.**, pp. 258-259; Laufer, **op.cit.,** 1926 (1), p. 4; P. Houlihan,**The Birds of Ancient Egypt**, The American University Press, Cairo, 1988, p. 4; Behrens, **op.cit.,** col. 76; Conwell, **op.cit.,** p. 30; Phillips, **op. cit,** p. 332; W. Needler, **Predynastic and Archaic Egypt in the Brooklyn Museum**, Brooklyn Museum, Brooklyn, 1984, p. 306; Ezz El-Din, **op. cit,** p. 42; O. Kaper, "Treasures of Dakhleh Oasis", **An Exhibition on the**

sometimes cut into beads and other smaller ornaments that were apparently used for amuletic purposes[10]. Arrow heads and potters' combs were sometimes made of the ostrich eggshells. Moreover, it was known that the ancient Libyans offered the Egyptian Pharaoh ostrich eggs as a kind of tribute[11].

Ostrich eggs were connected with the concepts of prosperity, life, and resurrection of the Christ in the Coptic culture. This symbolism seems to have an Egyptian origin. In ancient Egypt, ostrich eggs appeared in the creation myth as a sign of life and rebirth[12] . In the Egyptian mythology, the ostrich is known to run around during sunrise, spinning and flapping its wings. In a text dating back to the New Kingdom (1552-1069 B.C.), the ostrich was described to dance greeting the sun rise everyday. This activity confirms the close relation between the ostrich and the sun cult, and accordingly to the concept of rebirth[13]. In the Egyptian religion, the ostrich was an emblem of goddess Imentet, deity of the dead and the west[14]. The Egyptian goddess was depicted crowned the hieroglyphic sign of the west *imnt* [15] which consists of a standard topped by an ostrich plume

Occasion of the Fifth International Conference of the Dakhleh Oasis Project, Egyptian Museum, Cairo, 3-6 June 2006, pp. 22-23; Green, **op. cit.,** pp. 30-31.

[10] **Ibid.**, pp. 30-31; Phillips, **op. cit,** p. 332; Needler, **op. cit,** p. 306; Ezz El-Din, **op. cit,** p. 42; Conwell, **op.cit.,** p.30.

[11] **Ibid.**, p. 30; Green, **op.cit.,** p. 30.

[12] **Ibid.**, p. 30; D. A. Agius, "Leave your Homeland in Search of Prosperity: the Ostrich Egg in a Burial Site at Quseir Al-Qadim in the Mamluk Period", in U. Vermeulen, and J. Van Steenbergen (eds.), Egypt and Syria in the Fatimid, Ayyubid, and Mamluk Eras, **Orientalia Lovaniensia Analecta**, Peeters, Leuven, 2005, vol. IV, p. 365.

[13] Houlihan, **op. cit.,** pp. 4-5; Behrens, **op. cit.,** col. 73; Ezz El-Din, **op. cit.,** pp. 47-48; for further detail see; Ch. Kuentz, "La danse des Autruches", **Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale**, Le Caire, 1924, Tome 23, p. 87 (Cairo Museum. Stela no. 34001).

[14] Green, **op.cit.,** p. 30; P. Remler, **Egyptian Mythology A to Z**, Infobase Publishing, New York, 2010, 3rd ed., p. 10.

[15] The name of this goddess was also written with this sign *imnt.t nfr.t* ; A. Erman, and H. Grapow, **Wörtebuch der ägyptischen Sprache**, Akademie Verlag, Berlin, 1971, Band I, p. 87, no.9.

[16]. Furthermore, ostrich feather was the emblem of the Egyptian goddess Maat, goddess of truth and was also worn by her as a headdress. Thus, the heart of the deceased was weighed against an ostrich feather during his final judgment[17]. Being a symbol of resurrection, ostrich eggs were discovered in the ancient Egyptian and Nubian tombs as a kind of funerary offerings[18]. It was believed that ostrich eggshells provided food for the deceased and thus symbolized resurrection and eternal life, a belief that continued to be found in the Muslims' graves[19].

Ostrich eggs continued to have a precious value in the Greek and Roman world. The ancient Greeks offered ostrich eggs to their deities in the sanctuaries. In ancient Greece, these eggs were symbol for fertility and prosperity[20]. In Egypt, traces of ostrich egg-shells were discovered by F. Petrie in the temple of Apollo at Naukratis [21]. In addition to Apollo's temple, another temple dedicated to the twin brothers Dioskouroi was discovered in

[16] Remler, **op. cit.,** p. 10; B. Lesko, **The Great Goddess of Egypt**, University of Oklahoma Press, Norman, 1999, p. 268; another opinion says that this feather refers to the Lybian region which was the original cult center of Imnetet. It was known that the ostrich feather was commonly used by the ancient Lybians over their heads; R. Graves, **The Larousse Encyclopedia of Mythology**, Hamlyn, London, 1994, p. 41.

[17] Green, **op.cit.,** p. 30; the ostrich feather was attached to the necklace of the chief judges as a sign of his position; Laufer, **op.cit.,** 1926 (2), p. 265; Laufer, **op.cit.,** 1926 (1), p. 19.

[18] **Ibid.**, p. 17; For example, the there is an ostrich egg vessel that was discovered in the subterranean tomb of a woman in Dakhleh oasis. She is probably a relative of Khentika, Governor of the Oasis during the reign of Pepi II. This egg dates back to the Sixth dynasty (2460-2200 B.C.) and is preserved now in the Egyptian Museum of Cairo. The vessel was either a gift of the Egyptian Pharaoh to one of the members of the Governor's court, or a piece of local production. The latter assumption is more accepted because the decoration is not well executed as that of the alabaster parallels, and it does not bear any royal names. For further details see; Kaper, **op. cit.,** pp. 22-23.

[19] Muslims used ostrich eggs in their graves to honor their dead. Therefore, ostrich eggs appeared being wrought near or above Muslim graves; Green, **op. cit.,** pp. 47-63; Agius, **op. cit.,** p. 365; Laufer, **op.cit.,** 1926 (2), p. 258; Conwell, **op. cit.,** p. 30.

[20] **Ibid.**, p. 30.

[21] Laufer, **op.cit.,** 1926 (1), p. 19; For further details see; W. M. F. Petrie, **Naukratis**, Third Memoir of the Egypt Exploration Fund, Trübner, London, *1886*, part 1, p. 14.

Naukratis[22]. Ostrich eggs were used to be wrought form the ceiling of Dioskouroi temples in Greece (see p. 5).

Ostrich Eggs in the Coptic Culture

The ostrich bird and its qualities were mentioned in certain biblical sources. According to Job's lamentation (30:29), the ostrich was regarded a wild animal which is tamed by Job as follows; "*A brother I have become to the jackals, and a companion to the young ostriches*" [23]. Prophet Micah (1:8) described the loud, mournful roar of this bird as follows; "*Like jackals will I mourn, like ostriches make lamentation*"[24].

The eggs of this bird became connected to the female womb and motherhood in the Bible[25]. According to Job's comment (39:13-17), the ostrich lays its eggs in the earth and leave them to hatch themselves through the sun.[26]Job (39: 13-17) says "*The wing of the ostrich rejoiceth; but are her pinions and feathers kindly (or, as the stork's?) which leaveth her eggs on the earth and warmeth them in the dust and forgetteth that the foot may crush them or that the wild beast may break them. She is hardened against her young ones, as though they were not hers: her labour is in vain without fear; because God hath deprived her of wisdom, neither hath He imparted to her understanding. What time she lifteth up herself on high, she scorneth the horse and his rider''* The previous text includes Job's observation that the ostrich neglects her small hens by leaving them alone as they are simply protected by the power of God represented by the sun heat[27].

---

[22] For further details see; **Ibid.**, pp. 11-12; E. A. Gardner, "Excavations at Naukratis", **The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts**, (Apr. - Jun., 1886), vol. 2, no. 2, pp. 180-181.

[23] Laufer, **op.cit.,** 1926 (1), p. 10; Laufer, **op.cit.,** 1926 (2)**,** p. 262; (Job 30:29) .

[24] Laufer, **op.cit.,** 1926 (1), p. 10; Laufer, **op.cit.,** 1926 (2)**,** p. 262; (Micah 1:8).

[25] Green, **op. cit.,** pp. 34-35.

[26] **Ibid.**, pp. 34-35; Laufer, **op.cit.,** 1926 (1), pp. 10-12; Laufer, **op.cit.,** 1926 (2), p. 262; (Job 39:13-17); A. W. Steffler, **Symbols of the Christian Faith**, Eerdman Publishing, Michigan, 2002, p. 35.

[27] **Ibid.**, p. 35; Green, **op. cit.,** pp. 34-35; (Job 39:13-17); Laufer, **op.cit.,** 1926 (1), pp. 10-12; Laufer, **op.cit.,** 1926 (2), p. 262; (Job 39:13-17) .

The female ostrich places her eggs in shallow pits or depression of soil that is scraped by the feet of the old birds. The eggs are brooded by the female ostrich during the day and by the father in the night. In some cases, the eggs are placed in the nests of the neighborhood. Spoiled eggs are broken by the parents and fed to the small ostrich hens[28]. Thus, the ostrich hatched its eggs by starring at them rather than by incubation[29] with the assistance of the daily sun heat[30]. Saint Augustine's words corresponds with this belief as follows; "*Let us place our egg, that is our hope, under the wings of that hen*"[31].

The egg in general was a Christian symbol of resurrection. It referred to the birth of Jesus by Virgin Mary. The small hen broke out form the egg just like the Christ who broke forth from the tomb[32]. It was said that when Pontus Pilate asked Saint Mary the Magdalene how Jesus rose from the dead. She simply brought an egg and told him "*Tell me how a small chick emerges from this egg when it is born*?"[33]. The *Physiologus*, connects between the concentrated starring eyes of the ostrich and the concentration of the Christians during their devotion. The same Christian source relates between the hatched ostrich egg and the resurrection of the Christ. The *Physiologus* says; "*Since the ostrich knows her time, man ought to know his to a still higher degree: we have to look up toward heaven, forget worldly existence, and follow Christ*"[34]. Thus, the Christians believe that the egg contains the promise of a new life just like the seeds. Being protected by its shell, the small chick became a symbol for

---

[28] **Ibid.**, p. 262; Laufer, **op.cit.,** 1926 (1), p.12.
الأنبا ساويرس، **جبل قسقام، دير السيدة العذراء المحرق : قدس – تراث عبر عشرين قرنا من الزمان** ، دير السيدة العذراء بالمحرق، ١٩٩٠ ، الطبعة الثانية، ص ١١.
[29] Green, **op. cit.,** pp. 34-35; Laufer, **op.cit.,** 1926 (1), p.12; Laufer, **op.cit.,** 1926 (2), p.262.
[30] **Ibid.**, p. 262.
[31] Green, **op. cit.,** pp. 34-35; T. Y. Malaty, **The Church House of God**, St. George Coptic Orthodox Church, Alexandria, 1994, 6th ed., pp.158-159.
[32] Steffler, **op. cit.**, p. 35; Green, **op. cit.,** pp. 34-35; Kaper, **op. cit.,** pp. 22-23.
[33] Malaty, **op. cit.,** pp.158-159.
[34] Laufer, **op.cit.,** 1926 (1), p.13. Green, **op. cit.,** pp. 34-35.

chastity and purity[35]. Aside from all other sorts of bird eggs, ostrich eggs were obviously connected with the resurrection of the Christ and his risen spiritual life[36]. During the Easter season, ostrich eggs became a part of the Coptic Church's celebrations of resurrection[37].

Coptic monks had their own symbolic meaning for the sun heat which causes these eggs to hatch. They believe that that the sun heat refers to the power of God whose glory ingrained the Christian values in the hearts of its believers. Another opinion rather believes that the sun rays which fall on the ostrich eggs symbolizes creation and light[38].

Hanging ostrich eggs from the ceiling of the churches was adopted from the decoration of earlier Greek and Roman temples[39]. During the Græco-roman period, ostrich eggs, whether real eggs or artificial ones, were wrought from precious metals and became linked with many legends. For instance, the cult of the egg of the Dioskouroi was linked with the protection of Sparta. A great silver egg was hung by ribbons from the ceiling of the city's temple to the celestial twins[40].

---

[35] **Ibid.**, p. 34; Steffler, **op. cit.,** p. 35.

[36] **Ibid.**, p. 35; Malaty, **op. cit.,** pp. 158-159; Agius, **op. cit.,** p. 365.

[37] **Ibid.**, p. 365; Steffler, **op. cit.,** p. 35; in modern times, the Christians follow the tradition of exchanging eggs especially red eggs between them. Since Easter celebration has not been attested in Europe since the nineteenth century A..D., the Christians in the west apparently involved the egg during their Easter celebration because of the Crusaders or even due to the commercial relation between Egypt and the west; A. J. Butler, **The Ancient Coptic Churches of Egypt**, The Clarendon Press, Oxford, 1884, vol. ii, pp. 78- 79; Steffler, **op. cit.,** p. 35; Green, **op. cit.,** p. 36; Malaty, **op. cit.,** pp.158-159.

[38] Agius, **op. cit.,** pp. 365.

الأنبا ساويرس، **المرجع السابق** ، ص ١١.

[39] Butler, **op. cit.,** pp.77-79; Malaty, **op. cit.,** pp.158-159; Green, **op. cit.,** pp. 34-35.

[40] **Ibid.,** p. 32; Laufer, **op.cit.,** 1926 (1), pp. 3-4; Laufer, **op.cit.,** 1926 (2), p. 258; the twin brothers Castor and Pollux were known together as Dioscuri "*sons of Zeus*". They were sons of Leda the queen of Sparta from two different fathers. Castor was the son of Leda and Tyndareus king of Sparta. Polydeuces (Roman: Pollux) was the son of Leda and god Zeus who visited Leda one night in the form of a swan. Leda gave birth to the two brothers at the same time. Polydeuces together with his sister Helen were children of Zeus and Leda and appeared from one egg. On the other hand, Castor and Clytemnestra became the children of

An Arabic source described the purpose of hanging ostrich eggs in the ceiling of the churches as a symbol of spiritual dedication. This source is *Al-Jawharat Al-Nafisa* (the Precious Pearl) by the Syrian Orthodox Christian, John Ibn Sabaa Zakariah (fourteenth century A.D.). The *Pearl* connects between the symbolic meaning of hanging ostrich eggs and the concentration of the bird in gazing to its eggs before hatching. If this staring failed for one moment, the ostrich chick will simply die or weaken before hatching[41].

Father Vansleb was a seventeenth century visitor who also described the Coptic custom of hanging ostrich eggs in the churches. He knew from an Arabic manuscript that the male and female ostrich hatches their eggs by using their eyes and starring to their eggs. He confirms that the ostrich eggs were placed in the Coptic churches to assist the priests to concentrate during their prayers and devotions away from any earthly problems[42]. By this way, the ostrich egg became a symbol of concentrated prayers

---

Leda and Tyndareus. However, the four children appeared from two eggs in other stories. The first egg contained the children of Zeus; Polydeuces and Helen. The second egg contained Castor and Clytemnestra sons of Tyndareus who conceived the egg at the same night Zeus visited Leda. For further details see; P. Croft, **All Color Book of Roman Mythology**, Book Sales, New Jersey, 1989, p. 26; Remler, **op. cit.,** pp. 74, 87; H. J. Rose, **A Handbook of Greek Mythology**, Routledge, London, 1964, 2nd ed., pp. 230-231; M. Lurker, **Dictionary of Gods and Goddesses Devils and Demons**, Routledge, London, 1989, 3rd ed., pp. 97, 186; R. Graves, **New Larousse Encyclopedia of Mythology**, Crescent Books, New York, 1989, pp.188-190.

[41] Green, **op. cit.,** p. 35; Butler, **op. cit.,** pp. 77- 79; J. Cowan, **Desert Father: A Journey in the Wilderness with Saint Anthony**, New Seeds Books, Boston, 2002, pp. 104-106; J. Wilkinson, " Notes on a Part of the Eastern Desert of Upper Egypt", **The Journal of the Royal Geographical Society of London**, Harvard College Library, London, 1831-1832, vol.2, pp. 30-31; C. Chaillot, "The Ancient Oriental Churches", in G. Wainwright, and K. W. Tucker, (eds.), **The Oxford History of Christian Worship**, Oxford University Press, New York, 2006, p. 136; Green, **op. cit.,** pp. 34-35; Y. b. Abi Zakariyya Ibn Sabaa, J. Périer (trans.), ''La Perle pre´cieuse: traitant des sciences eccle´siastiques", **Patrologia Orientalis,** 1922, Firmin Didot, Paris, vol. 16, pp. 753-755; Malaty, **op. cit.,** pp.158-159.
الأنبا ساويرس، **المرجع السابق** ، ص ١١.

[42] Malaty, **op. cit.,** pp.158-159; Cowan, **op. cit.,** pp. 104-106.

and devotion in the Coptic monasticism and symbol of resurrection in the Coptic culture.

Hanging ostrich eggs appeared in the churches of the eastern and southern Mediterranean region. It became an important architectural feature in many Orthodox, Coptic, and Assyrian churches in the eastern Mediterranean[43].

Examples of Ostrich Eggs in the ancient Egyptian Monastery Churches

Generally, ostrich eggs were either wrought freely from the ceiling of the churches or being used in manufacturing elaborate church chandeliers[44]. Ostrich eggs were hung in the churches before the iconostasis between the icons[45]. In some other cases, ostrich eggs were placed between the sanctuary lamps that were placed before the screen of the sanctuary or the *haikal*[46]. They were sometimes used for decorating the metal cords from which the chandeliers suspend[47].

The Monastery Church of Saint Antony

Encased ostrich eggs were found hanging from the ceiling of monastery church of Saint Antony in Egypt (figs.1.a.b.c). Ostrich eggs are located in front of the iconostasis as well as the aisles and naves of three chapels of the church[48]. Simple ropes were used to hang these eggs from the ceiling.

---

[43] Butler, **op. cit.,** pp.77-79**;** Laufer, **op.cit.,** 1926 (1), p. 4; Laufer, **op.cit.,** 1926 (2), p. 258. Green, **op. cit.,** p. 35.

[44] **Ibid.,** p. 35; for further details see; G. Galavaris, ''Some Aspects of Symbolic Use of Lights in the Eastern Church: Candles, lamps and ostrich eggs'', **Byzantine and Modern Greek Studies**, The Centre for Byzantine Ottoman and Modern Greek Studies, University of Birmingham, Birmingham, 1978, vol. 4, pp. 69-78.

[45] Malaty, **op. cit.,** pp.158-159; O. F. A. Meinardus, **Two Thousand Years of Coptic Christianity**, The American University Press, Cairo, 2002, p. 284.

[46] **Ibid.,** p. 284; Green, **op. cit.,** p. 35; W. Lyster, **Monastery of St. Paul**, American Research Center, Cairo, 1999, p. 41.

[47] Laufer, **op.cit.,** 1926 (1), p. 4; Laufer, **op.cit.,** 1926 (2), p. 258.

[48] Green, **op. cit.,** p. 35; Wilkinson, **op.cit.,** p. 30; http://anthonyofarabianstudies.blogspot.com/2011/08/sightseeing-sunday-august-14th.html (accessed 22 December 2014, 12 AM); The sanctuary or the *haika*l of this church is divided into three chapels all of which are covered with a dome. The northern chapel is dedicated to Saint Mark, the southern one is consecrated for Saint Athanasius,

The monastery dates back to the fourth century A.D[49]. Except the southern wall of the church, the building was reconstructed during the sixteenth century[50]. The church was apparently built during the reign of Julian the Apostate in the period between 361-363 A.D and lies in the eastern desert of Egypt in the Wadi Arabah or in the South Qalalah range[51]. Few years after the death of Saint Antony, a Christian community appeared around the settlement of the great hermit of whose religious reputation and faith spread widely[52]. This community began by the reign of Julian the Apostate between 361 and 363 A.D.[53]. Among the Christians who lived there, a woman called *Dydime* who was involved in certain commercial activities in this area. *Dydime* and the sisters Theodora and Tauris were responsible for lines of credits as well as the transportation of many goods. Among these goods were grapes, sandals, cakes, headbands, and ostrich eggs. These goods were mentioned in the two letters of *Dydime* which date back to the fourth century A.D[54].

The Monastery Church of Saint Paul

The monastery church of Saint Paul contains another group of ostrich eggs that are placed in front of three sanctuaries. Like the monastery church of saint Antony, ostrich eggs are hung by simple ropes (fig.2).

By the sixth century A.D., the monastery of Saint Paul gained its fame in the eastern desert of Egypt side by side with the

---

while the central chapel is dedicated to Saint Antony; O. F. A. Meinardus, **Monks and Monasteries of the Egyptian Deserts**, American University Press, Cairo, 1989, revised ed., pp.27-28.

[49] Chaillot, **op. cit.,** p. 136.

[50] Meinardus, **op. cit.**, 2002, pp. 259-260.

[51] **Ibid.,** p. 259; R. G. Coquin, and S. J. M. Martin, "Monasteries of the Eastern Desert", in A.S. Atiya (ed.), **Coptic Encyclopedia**, Macmillan Publishing Company, New York, 1991, vol.5, p. 1650; Meinardus, **op. cit.,** 1989, p. 5.

[52] **Ibid.,** p. 5; Meinardus, **op. cit.**, 2002, p. 259; J. E. Goehring, "Ascetics, Society, and the Desert; Studies in Early Egyptian Monasticism", **Studies in Antiquity and Christianity**, International Trinity Press, Harrisburg, 1999, pp. 18-26.

[53] Meinardus, **op. cit.**, 2002, p. 259.

[54] Goehring, **op. cit.,** pp. 24-25; for further detail see; B. P. Grenfell, and A. S. Hunt, **P. Oxy. 14. 1774**, Badé Museum of Biblical Archaeology, Berkeley, 1920.

monastery of Saint Antony[55]. The church of Saint Paul, or the Cave Church[56], is the most ancient part and most spiritual of the monastery which houses altogether four churches [57].

The Monastery Church of Saint Catherine

In addition, sixteen eggs were hung in the nave of the monastery church of Saint Catherine in Sinai [58] (figs.3.a, b). Ostrich eggs suspend from the ceiling of the central aisle of the church in front of the iconostasis which was made by the monks in 1916 from gilded wood[59] form Crete[60]. Six large chandeliers and twenty smaller ones suspend from the roof of the church. All of them are made of brass, silver, or even gold [61]. These chandeliers are hung by another group of ostrich eggs. These eggs which are attached to the metal threads of the chandeliers played in fact a dual function. Beside their symbolic value, they

[55] Coquin, **op. cit.**, pp. 1649-1650; Meinardus, **op. cit.,** 1989, p. 33-35; Antoninus Martyr, a native of Placentia, visited the shrine between 560 A. D. and 570 A. D.; Meinardus, **op. cit.**, 2002, pp. 262-263; Lyster, **op. cit.**, pp. 20-23.

[56] This nomination is due to the sanctuary of the church which was built into the rock cave where Saint Paul used to live. The remains of Saint Paul are still preserved in this place; Lyster, **op. cit.**, p. 42; Meinardus, **op. cit.,** 1989, p. 33-35; Meinardus, **op. cit.**, 2002, p. 262-263.

[57] **Ibid.,** p. 262-263; Meinardus, **op. cit.,** 1989, p. 33-35; Lyster, **op. cit.**, p. 42.

[58] G. H. Forsyth, "The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian", in J. Galey (ed.), G. H. Forsyth, and K. Weitzmann (introduction), **Sinai and the Monastery of Saint Catherine**, American University Press, Cairo, 1980, pl. 30-39; Green, **op. cit.**, p. 35; G. H. Forsyth, and K. Weitzmann, **The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: the Church and Fortress of Justinian**, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1973, vol. I, pls. 43, 57, 60, 85, 101; J. H. Wellard, **Desert Pilgrimage: Journeys to the Egyptian and Sinai Deserts; Completing the Third of the Trilogy of Saharan Explorations**, Hutchinson, London, 1970, pp. 25-26; W. F. Bassili, **Sinai and the Monastery of St. Catherine: a Practical Guide for Travelers**, Costa Tsoumas, Cairo. 1964, 5th ed., p. 135; It is unclear whether the object hanging over the tomb is an ostrich or a ceramic egg. The later type of eggs was invented by the Muslims who used ceramic eggs imitating the shape of ostrich eggs; Green, **op. cit.**, pp. 35, 39-42.

[59] Forsyth, **op. cit.**, pls. 30-39; E. Papaioannou , **The Monastery of St. Catherine Sinai**, The Monastery of Saint Catherine (ed.), Routledge and K. Paul, London, 1949, pp.18-19; Bassili, **op. cit.**, p. 135; C. Mango, " Justinian' s Fortified Monastery", in O. Baddeley, and E. Brunner (eds.), **The Monastery of Saint Catherine**, Saint Catherine Foundation, 1996, p. 81.

[60] **Ibid.,** p. 81.

[61] Bassili, **op. cit.**, p. 135.

prevented the mice from climbing down the chains to drink the olive oil from the lamps[62].

Other eggs hung in the additional chapels of the church[63] which is divided into three main aisles by two rows of twelve granite pillars[64]. Behind every aisle, there are three chapels and the vestry[65]. Beyond the north aisle, the three chapels are arranged from east to west as follows; the first one for Saint Antipas, the second one for Saint Constantine and Helen, and the final chapel for Saint Marina. Concerning the southern aisle, three other chapels are located beyond it. They are arranged from east to west as follows; the first chapel for Saint Anne and Joachim, the second one for Saint Simeon Stylites, and the third one for Saint Cosmas and Damian[66]. Other eggs hung above the tomb of Saint Catherine herself[67].

Conclusion and Results

Aside from some scholars that believe that ostrich eggs were rather an ecclesiastical ornament in the churches rather than having any symbolic value[68], ostrich eggs represent the idea of rebirth and resurrection of the Christ in the Coptic Culture. Although ostrich eggs gained their symbolic value from the biblical sources; this type of eggs is regarded one of the cultural legacies in Egypt. It seems that the custom of hanging ostrich eggs, whether genuine eggs or ceramic ones, has a Greco-Egyptian origin.

---

[62] This custom continued till the Nineteenth century churches as well as mosques. Many visitors described that ostrich eggs were attached to the lamps of these buildings to serve this purpose; Green, **op. cit.**, pp. 39-40.

[63] **Ibid.,** p. 35; Forsyth, **op. cit.**, pl. 30-39; Forsyth and Weitzmann, **op. cit.**, vol. I, pls. 43, 57, 60, 85, 101; Wellard, **op. cit.**, pp. 25-26; It is unclear whether the object hanging over the tomb is an ostrich or ceramic egg; Green, **op. cit.**, p. 35.

[64] Bassili, **op. cit.**, pp. 134; Mango, **op. cit.**, pp. 72- 75; Forsyth, **op. cit.**, p. 57.

[65] Papaioannou, **op. cit.**, pp.18-19.

[66] Papaioannou, **op. cit.**, pp.18-19; Bassili, **op. cit.**, pp. 133-135; Forsyth, **op. cit.**, p.61.

[67] **Ibid.,** pl. 39; Green, **op. cit.**, p. 35; Forsyth and Weitzmann, **op. cit.**, pls. 43, 57, 60, 85, 101; Papaioannou, **op. cit.**, pp. 25-26; Bassili, **op. cit.**, p. 144; It is unclear whether the object hanging over the tomb is an ostrich or ceramic egg; Green, **op. cit.**, p. 35.

[68] Butler, **op. cit.**, pp. 77-79.

The ostrich gained a special religious value in ancient Egypt and became a symbol of rebirth. In the Egyptian myth, the ostrich was described to greet the sun rise by flapping its wings and dancing during the daily sun rise. Thus, the ancient Egyptians connected between this bird and the sun and cult and the concept of rebirth. Moreover, the feather of this bird was used as an emblem for two Egyptian goddesses, namely Maat and Imentet. This feather appeared in the scenes of final judgment to represent Maat, the justice. In addition, the ostrich feather was placed at the top the headdress of Imentet, the Egyptian goddess of the west to represent her role as goddess of rebirth and eternal life; the concept which maintained in the Coptic culture in Egypt.

Concerning hanging the ostrich eggs in the ceilings of the cultic buildings such as; churches and temples, it was a custom that appeared by the Greco-roman period. Ostrich eggs suspended from the ceilings of the Greek temples such as that of Dioskouroi in Sparta. Traces of ostrich egg-shells were discovered in the temple of Apollo at Neucratis where ruins of Dioskouroi temple were found. Suspending ostrich eggs continued to be found in the churches, monasteries, and even the Muslim graves in Egypt.

According to Nile Green, he rather believes that hanging ostrich eggs in the churches is not a purely Christian antiquity. It must have been influenced by the Muslims who also hang ostrich eggs[69]. Green represents the monastery church of Saint Catherine as an example because of the existence of a Muslim pilgrim nearby the site[70]. However, this opinion is a topic of debate. It is not acceptable that hanging ostrich eggs is a Muslim invention in Egypt without having any historical origin. Since hanging the ostrich eggs in the cultic buildings has a Geek origin, it is more

[69] Muslims used ostrich eggs in their graves to honor their dead. Therefore, ostrich eggs appeared being hung near or above Muslim graves; **Ibid.,** pp. 77-78; Conwell, **op. cit.,** p. 30; Agius, **op. cit.,** p. 365; Green, **op. cit.**, pp. 47-64.

[70] **Ibid.,** p. 35.

acceptable that the Copts adopted this custom in their churches before the Muslims in their graves.

In the Coptic culture, ostrich eggs acquired its symbolic value from the natural prosperities of the ostrich bird. It is known that ostrich mother hatched its eggs by starring to them. In other words, concentrating the eyes on the ostrich eggs enables them to hatch and represent by this way the promise of a new life. In addition, the small hatched ostrich became the symbol of the Christ himself. The small chick broke out form the egg just like the Christ who broke forth from the tomb. The close connection between ostrich eggs and concept of resurrection was confirmed during the Easter season. Exchanging eggs became a tradition followed by the Christian during this season, a custom that integrates with the words of Saint Augustine. By this way, ostrich eggs became a symbol for concentration during devotion, as well as rebirth of the Christ.

Ostrich eggs became a distinguished architectural element in the churches of the ancient Egyptian monasteries. This is due to the close relation between the symbolism of these eggs and monasticism in Coptic Egypt. In the monastic life, ostrich eggs represent a remarkable symbolic value. Besides being the symbol of the Christ resurrection, ostrich eggs helped in clearing the mind of the prayers to concentrate during their devotion away from any distraction leaving behind their back their earthly worries. Coptic monks believe that that the sun heat which helped in hatching the small ostrich hen symbolizes the power of God.

Since monasticism is a completely spiritual practice, ostrich eggs were intended to be hung in front of the sanctuary, or the *haikal* of the monastery churches to enable the prayers to concentrate during their devotions. Moreover, ostrich eggs are found in the additional rooms that are dedicated to certain holy figures in the monastery churches for the same purpose. These eggs were sometimes hung in the burial places of certain saints.

For example, ostrich eggs hang in the ceiling of the room that houses the corpse of Saint Catherine in Sinai.

Ostrich eggs appeared as an ornamental element in the earliest monastery churches of Egypt. The monastery of Saint Antony and that of Saint Paul represent obvious examples. According to the letters of *Dydime*, it could be assumed that ostrich eggs became one of the crucial goods that were especially brought to the monastery of Saint Antony. Ostrich eggs were used as a prominent architectural element with an undeniable symbolic value in the monastery church of Saint Paul, which lies in the same area of that of Saint Antony. In addition, the monastery church of Saint Catherine, houses another number of ostrich eggs. Despite of its elaborate decoration, the architect could not dispense using ostrich eggs in this church.

Ropes or simple metal threads were commonly used to hold ostrich eggs in the monastery churches. These eggs are threaded by ropes in the monastery of Saint Antony (fig.1.a), and the monastery of Saint Paul (fig.2). Simple metal cords were sometimes used to hang the ostrich eggs such as those found in the monastery of Saint Antony (fig.1.c) and the monastery church of Saint Catherine (fig.3.a). The simple shape of cords and ropes that were used to hang the eggs corresponds with the monastic life that depends on austerity and asceticism. In some cases, the metal cords which were used to hang the ostrich eggs take the shape of the cross. The monastery of Saint Catherine gives a clear example of this type of cords (figs.3.a, b). This combination between the ostrich egg and cross might confirms that ostrich egg was indisputably a symbol for the resurrection of the Christ. In addition, gilded ostrich eggs are used to make chandeliers in the monastery church of Saint Catherine (fig.3.b) and are apparently inspired from elaborate decoration of this church.

Concerning the date of the ostrich eggs in the monastery churches, it became a topic of debate by many scholars. This is due to the difficulty in determining the accurate material of the

discovered eggs; whether real ostrich eggs or ceramic ones. In the case of being original ostrich eggs, it might be assumed that these eggs date back before the Arab's arrival to Egypt. On the other hand, ceramic eggs imitating the shape of ostrich eggs were invented by the Muslims[71].

[71] Spherical and oval ceramic eggs were manufactured imitating the shape of the ostrich eggs. However, they were manufactured smaller than the ostrich eggs and bigger than the hen's egg. These eggs were found in the churches as well mosques in Egypt during the Islamic period. For further details see; Green, **op. cit.**, pp. 47-64; Butler, **op. cit.**, pp. 77-78.

Fig.1.a. Ostrich eggs hanging in front of the altar and the iconostasis, monastery church of Saint Antony the Great, eastern desert of Egypt, fourth century A.D.
After:
http://anthonyofarabianstudies.blogspot.com/2011/08/sightseeing-sunday-august-14th.html

Fig.1.b. Fresco painting in the ceiling representing the archangels, ostrich eggs hanging in front of the altar and the iconostasis, monastery church of Saint Antony the Great, eastern desert of Egypt, fourth century A.D.
After:
http://nahrelfedaa.yoo7.com/t3299-topic

Fig.1.c. Ostrich egg suspending in front if the sanctuary, monastery church of Saint Antony the Great, eastern desert of Egypt, fourth century A.D.
After:
http://nahrelfedaa.yoo7.com/t3299-topic

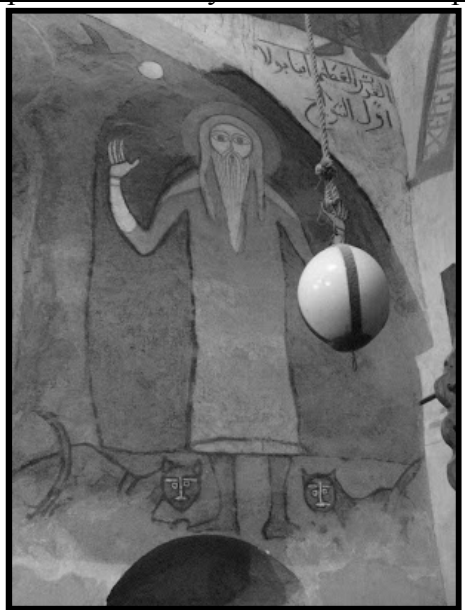


Fig.2. Suspending ostrich egg, monastery church of Saint Paul, eastern desert of Egypt, fourth century A.D.
After:
http://mccombiefulbright.blogspot.com/2011_11_01_archive.html

Fig.3. a. Ostrich eggs hanging in the central nave of the monastery church of Saint Catherine, Sinai, Sixth Century A.D.
After:
E. Papaioannou , The Monastery of Saint Catherine, **The Monastery of Saint Catherine** (ed.), Routledge and K. Paul, London, 1949, p. 19

Fig.3.b. Chandeliers suspending from ostrich eggs, the central nave of the monastery church of Saint Catherine, Sinai, Sixth Century A.D.
After:
https://www.pinterest.com/pin/522839837962170430/

Index

N	Name	Title	Country	Page Numbers
19	Dr. Rehab Mahmoud Ahmed Elsharnouby	Linen in Ancient Egypt	Egypt	1 : 22
20	Dr. Sara El Sayed Kitat	Ostrich Egg and its Symbolic Meaning in the Ancient Egyptian Monastery Churches	Egypt	23:41

***note : this index is arranged according to the alphabetical order of names**

Deposit No.
International and domestic
2015/12864

اتحاد الجامعات العربية

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 Federation of Arab Universities

No.15

CAIRO

2014