المجلد الواحد و العشرون - العدد الاول

مجلة

الاتحاد العام للآثاريين العرب

القاهرة ٢٠٢٠ م

ISSN:2536-9822

EBSCO information services

اتحاد الجامعات العربية

مجلة

الاتحاد العام للآثاريين العرب

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

تصدر عن

الاتحاد العام للآثاريين العرب

و اتحاد الجامعات العربية

المجلد الحادى والعشرون

العدد الأول ٢٠٢٠م/ شوال ١٤٤١هـ

القاهرة

لها رابط دولى، وموقع إلكترونى :- http://jguaa.js.iknito.com

رقم الإيداع
الدولى والمحلى
٢٠٢٠/١٢٨٦٤
ترقيم دولي موحد للدوريات
٩٨٢٢-٢٥٣٦

إدارة اتحاد الجامعات العربية

أ.د/ عمرو عزت سلامة

الأمين العام لاتحاد الجامعات العربية

أ.د/ خميسي حميدي

الأمين العام المساعد لاتحاد الجامعات العربية

أ.د/ عبد الرحيم أحمد الحنيطي

الأمين العام المساعد لاتحاد الجامعات العربية

هيئة تحرير مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب

أ.د. على موسى رضوان

رئيس هيئة التحرير

أ.د. محمد محمد الكحلاوى

مدير هيئة التحرير

هيئة التحرير

أ.د. أحمد أمين سليم

(جامعة الإسكندرية)

أ.د. امال أحمد العمرى

(جامعة القاهرة)

أ.د.خلف فارس الطراونة

(جامعة مؤتة)

أ.د. زاهى حواس

(وزير الاثار الاسبق)

أ.د. زيدان عبد الكافى كفافى

(جامعة اليرموك)

أ.د. شافيه عبد اللطيف بدير

(جامعه عين شمس)

أ.د.صالح لمعى مصطفى

(مدير مركز احياء تراث العمارة الاسلامية)

ا.د. صباح عبود جاسم

(مدير عام هيئة الشارقة للآثار)

أ.د.عاطف منصورمحمد

(جامعة الفيوم)

أ.د. عباس سيد أحمد

(جامعة الخرطوم)

أ.د.عبد العزيز لعرج

"جامعة الجزائر ٢"

أ.د. عبد القادر محمود عبد الله

(جامعة الخرطوم)

أ.د.عبد الناصر ياسين

(جامعة سوهاج)

أ.د.فايزة محمد حسين هيكل

(الجامعة الأمريكية)

أ.د.فوزى محفوظ

(كلية الاداب بمنوبة . تونس)

أ.د. محمد عبد الرؤوف الجوهرى

(جامعة سوهاج)

أ.د. معاوية محمد إبراهيم

(الجامعة الأردنية)

أ.د. منى عبد الغنى حجاج

(جامعة الاسكندرية)

أ.د.منى فؤاد على

(كلية الاثار – جامعة القاهرة)

أ.د. منيرة شابوتو

(جامعة تونس)

أ.د. ناهض عبد الرزاق دفتر

(جامعة بغداد)

أ.د. يوسف مختار الامين

(جامعة الملك سعود)

Prof. Anne Boud`Hors
IRHT-CNRS(Paris),France

Prof. Antoño Momplet
Universidad de complutense de madrid

Prof. Austin NEVIN
Politecnico di Milano, Italy

Prof.Arianna D`ottone
University of Rome, Italy

Prof. Bernard O'Kane
Auc

Prof. Laurent Bavay
Director of the Institut français d'archéologie orientale au Caire (IFAO).

Prof. Jeffrey King
University of the Arts London

Prof. Philippe COLLOMBERT
Geneva university, Swizerland

Prof. shatadill man
DAI

Prof. Stefan HEIDEMANN
Hamburg University, Germany

لجنة التحكيم

- أ.د. محمد أحمد عوض "جامعة سوهاج"
- أ.د.أبو الحمد محمد فرغلى "جامعة القاهرة "
- أ.د.سائدة عفانة "جامعة الشرق الأوسط– الأردن"
- د.سلطان مطلق الدويش إدارة الاثار والمتاحف بالكويت
- أ.د. سلوى أحمد كامل"جامعة القاهرة "
- أ.د.سيد محمد عمر "جامعة عين شمس"
- أ.د. عاطف عبد السلام عوض الله "جامعة مصر"
- د. عبد العزيز صويلح "جمعية تاريخ وآثار البحرين"
- أ.د. عصام عادل الفرماوى "جامعة المنيا"
- أ.د.محسن نجم الدين "جامعة القاهرة "
- أ.د. منى عبد الغنى حجاج"جامعة الإسكندرية"
- أ.د.منى فؤاد على "جامعة القاهرة "
- أ.د. وجدى رمضان محمد "جامعة المنيا"

المراجعة العلمية

أ.د.أحمد محمود دقماق — أ.د.محسن محمد نجم الدين

د.أحمد مصطفى عثمان — د.أحمد محمد عبد القوى

سكرتارية التحرير

أ. نهال عادل عبد الصمد — أ. سميرة عصام عبد النبى

أ. نيرة أحمد جلال الدين — أ.عبد الرحيم حنفى عبد الرحيم

القواعد والمعايير الجديدة الخاصة بتقديم البحوث وفقاً لمعايير النشر الدولي

طبقاً للقواعد الجديدة المقررة للنشر وفقاً لمعايير النشر الدولي تقبل إدارة النشر العلمي بالإتحاد العام للآثاريين العرب الأبحاث والدراسات التى تقع فى مجال علم الآثار: المصرية واليونانية الرومانية والقبطية والإسلامية وعلوم ترميم الآثار والتراث وحضارات الوطن العربى.

وعلى السادة الباحثين الالتزام بالقواعد التالية:

- أن يكون البحث جديداً، ولم يسبق نشره في أية دورية أخرى، أو مستل من رسالة علمية.
- أن يتضمن البحث نتائج علمية جديدة تضيف للدراسات الآثارية أو المتحفية أو أعمال الترميم المعماري والترميم الدقيق.
- أن يكون عدد صفحات البحث خمس وعشرين صفحة من بينهم خمس صفحات لوحات إن وجدت ولا يزيد البحث عن خمسة وثلاثين صفحة كحد أقصى، بحد أدنى ٥٠٠٠ كلمة وحد أقصى ٧٠٠٠ كلمة، ويسدد عن كل صفحة زائدة عن ٢٥ (للمتن ١٥ج وللصور ٢٠ج).
- يرسل البحث عن طريق الموقع الرسمى لمجلة الإتحاد العام للآثاريين العرب: http://jguaa.js.iknito.com/
- حيث يقوم الباحث بتسجيل الدخول على موقع المجلة وملئ بياناته الشخصية كاملة ورفع متن البحث دون آى أشارة لاسمة مسجلة على متن البحث لأرسالها مباشرة إلى لجنة التحكيم، بالإضاقة إلى رفع ملف منفصل عن متن البحث عليه بياناته الشخصية .
- كما يقدم الباحث ملف كامل يضم نسخة ورقية مطابقة تماماً للنسخة المرسلة على الموقع على (CD)يحتوى على نسخة (word) تحتوى على اسم المؤلف وبياناته، ويرفق مع الملف نسخة (PDF) يسلم باليد فى أحد مقرى الإتحاد .
- ترقم جميع الصفحات ترقيماً متسلسلاً بما في ذلك الجداول والأشكال التى تلحق بالبحث.
- توضع الحواشي الخاصة بكل صفحة في أسفل الصفحة وترقم بشكل تدريجى متصل بمتن البحث مع وضع رقم الحاشية بين قوسين.
- لا يتضمن عنوان المقال أية اشارة إلى حاشية، وإذا كان هناك احتياج ملح لإدراج حاشية بغرض تقديم الشكر وما إلى ذلك توضع دون أية علامة قبل الحاشية رقم١.
- التأكد من تطابق أرقام الحواشي والأشكال والخرائط....الخ مع النص المقدم للناشر مع مراجعة البحث مراجعة لغوية دقيقة.
- يلتزم الباحث بإجراء تعديلات المحكمين على بحثه وفق التقارير المرسلة إليه، وموافاة المجلة بنسخة معدلة في مدة لا تتجاوز ١٥ يوماً.
- يجب أن تكون مقاسات الورقة "paper" كالآتي:

height:25.7 cm X width:18.2 cm." **B5**"

- وأن تكون مقاسات الصفحة "margins" كالآتي:

Left:2 cm , right:2.5 cm , top:2 cm , Bottom:2 cm.

- أن ترد المقالات مكتوبة بنط (١٤) والعنوان الرئيسي بنط (١٦) أسود (B) وأن يكون نوع الخط. (عربي **Simplified Arabic**) (أجنبي **Times New Roman**) والهامش بنط (١٢) عربى، (١٠) أجنبى.
- الأبحاث التي تحتوي على لغات قديمة يجب إرفاق نسخة من برنامج كتابة النصوص القديمة.

- يتضمن كل بحث ملخصين باللغة العربية والإنجليزية فى حدود ٥٠٠كلمة، وقائمة بالكلمات المفتاحية تتراوح من ٥-١٠ كلمات، بالإضافة إلى عنوان مختصر للمقالة .

بالنسبة لملفات الصور والرسومات التوضيحية يجب مراعاة الآتي:

١. يحدد المصدر الذي أخذت منه جميع اللوحات و الأشكال التوضيحية بدقة ويتم إلحاق جميع الموافقات المطلوبة للنشر حيث تقع المسئولية على الكاتب في الحصول على كافة التصاريح الخاصة باستخدام مادة علمية لها حق الطبع وهذا يشمل النسخ المصورة من مواد تم نشرها من قبل

لا يسمح إلا بتقديم نسخ أصلية من الصور أو نسخ ممسوحة مسحاً ضوئياً بدقة ٣٠٠ نقطة على الأقل، وتكون محفوظة في ملفات نوع (TIFF أو JPEG) وأن تكون داخل الملف الورد بنظام (in line with text)، توضع الصور داخل المتن وإنما يتم إرفاقها في أخر البحث

٢- الأشكال التوضيحية المقدمة على نسخة كومبيوتر يفضل أن تكون أبيض وأسود ومستخدمة أحد البرامج التالية:

a. Adobe illustrator, Photoshop, Acrobat

٣- ترقم الخرائط والأشكال والصور كل على حدة ولكن بصورة متصلة مع تحديد إتجاه القراءة.

٢. يتم تقديم نموذج تمهيدي يضم كافة الأشكال التوضيحية المستخدمة بنفس مقياس الرسم الذي سيكون عليه عند الطبع مع تحديد الإتجاه الصحيح .

بالنسبة لطريقة كتابة المراجع في الحواشي وفى البيبليوجرافيا يجب مراعاة الآتي:

أولاً: الحواشي السفلية:

يتبع نظام (**MLA (Modern Language Association**

الوسائل الإلكترونية: ذكر الموقع بالكامل: مع ذكر تاريخ الرجوع إلى الموقع

في حالة وجود ثلاثة مؤلفين يكتب اسم المؤلف الأول ويكتب بعده وآخرون.

ثانياً: ثبت المصادر والمراجع (البيبليوجرافيا):

١- يتم تقسيم البيبليوجرافيا على العناوين التالية:المصادر العربية، المراجع العربية، المراجع الأجنبية، الشبكة الدولية للمعلومات.

٢- تستخدم الاختصارات الآتية عند عدم توافر بعض معلومات التوثيق:

دون تاريخ النشر (د.ت). دون مكان النشر (د.م). دون اسم الناشر (د.ن).

- دون أرقام الصفحات (د.ص). وتنطبق هذه القواعد على المراجع الاجنبية أيضاً

تصدر المجلة فى إصدارين أحدهم بالعربية والآخر بالإنجليزية بشكل نصف سنوى فى عددين منفصلين عدد يناير وعدد يونية لنفس السنةعلى أن تكون مراحل العمل على النحو التالى:

مراحل العمل	بداية من	وحتى
استلام الأبحاث (مفتوح)	١ يناير	٣١ ديسمبر
تحكيم الأبحاث والتعديلات من قبل الباحثين	مستمر منذ بداية استلام الابحاث	
الإعداد والمراجعة	شهرين قبل طباعة كل إصدار	
الطباعة والتحميل على الموقع(لمدة شهرين)		
أصدار يناير	أول نوفمبر	أول يناير
اصدار يونية	أول مايو	أول يونية

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

- من حق هيئة التحرير رفض أية أبحاث لاتراها مناسبة مع سياسة ورؤية ومنهجية المجلة العلمية .
- **رسوم نشر البحث:**
- المصريين : ١٨٠٠ج(فقط ألف وثمانمائه جنية لا غير)
- للمصريين بالخارج: ٢٠٠٠ج (فقط ألفان جنية فقط لاغير)
- العرب : ٢٥٠$ (فقط مائتين وخمسون دولار فقط لا غير)
- يمكن سداد الرسوم يدوياً فى أحد مقرى الإتحاد (المقر الجديد بالشيخ زايد بالمحور المركزى بجوار مستشفى الشيخ زايد التخصصى، أو بمكتبة الاتحاد العام للآثاريين العرب ١٠ شارع حسن حمدى خلف مدينة المبعوثين مساكن العاملين بجامعة القاهرة،)
- أو السداد إلكترونياً للباحثين خارج القاهرة عن طريق حوالة بريدية بإسم سكرتارية المجلة
- أما الباحثين خارج مصر عن طريق حوالة مرسلة على بنك ويسترن يونيون بإسم سكرتارية المجلة.

تعتذر ادارة المجلة عن استلام اى ابحاث غير مطابقة لهذه القواعد.

فهرس مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب

م	اسم الباحث	عنوان البحث	البلد	أرقام الصفحات
١.	د. حمادة منسى عاشور	الزيتون وزيته فى مصر القديمة بين المصادر اللغوية والأدلة الأثرية	مصر	١-٣٦
٢.	د. سامح فكري البنا	نماذج منتقاة من فنون الكتاب في ضوء نسخة فريدة لمخطوط ليلى والمجنون المحفوظ في متحف الفن الإسلامي "بالقاهرة "دراسة ونشر لأول مرة	مصر	٣٧-١١٥
٣.	د/ شهيرة عبد الحميد هاشم	دراسة أثرية لبعض نماذج المسارج بوجوه آدمية "من العصر الرومانى بالمتاحف المصرية"	مصر	١١٦-١٥٥
٤.	د.عز عربي عرابي	دراسة أسباب تلف اللوحات الجيرية المنقوشة بتل حبوة الأثري بسيناء	مصر	١٥٦-١٨٠
٥.	د/فوزية عبد الله محمد عبد الغني	الدلالات الحضارية والدينية لهيئة رؤوس الثيران في بعض مناطق حضارات شبه الجزيرة العربية من بداية الألف الثالث حتى أواخر الألف الأول قبل الميلاد"	مصر	١٨١-٢٠٦
٦.	د. نجلاء محمود عزت	هيرون السكندرى ونقود معبد تيبتونيس "دراسة لتطور صندوق تكريس النقود θησαυρός فى مصر خلال العصرين البطلمى والرومانى"	مصر	٢٠٧-٢٤٢
٧.	د.هيام حافظ رواش	"مُصليات (*hnw*) فى الدولة الحديثة" عامة الشعب	مصر	٢٤٣-٢٧٥

ملحوظة : تم ترتيب الفهرس وفقاً للترتيب الأبجدى للاسماء

الزيتون وزيته فى مصر القديمة بين المصادر اللغوية والأدلة الأثرية

د. حمادة منسى عاشور•

الملخص:

للزيتون أهمية كبيرة في الحضارات القديمة، فقد لازم الأنسان منذ فجر التاريخ، فكان يستخدم في الأكل والعلاج والإضاءة وغيره، وقد اختلف العلماء في تحديد الموطن الأصلي لهذه الشجرة، فمنهم من قال بأنه فلسطين وبلاد الشام، ومنهم من قال أنه اليونان ومنهم من ذكر بأنه جاء من قبرص ومنطقة بحر إيجة، أما الزيتون في مصر القديمة فلم ترصده دراسة متخصصة، لذا سيرتكز هذا البحث علي أربعة محاور، المحور الأول وهو الموطن الأصلي لشجرة الزيتون، وإذا افترضنا أنها زُرعت بمصر القديمة فمتي ومن أين وصلت إلي مصر؟ والمحور الثاني مسميات زيت الزيتون في اللغة المصرية القديمة واختلاف العلماء حول عدة مسميات قد يكون المقصود منها زيت الزيتون تارة أو زيت السمسم أو المورينجا تارة أخري، أما المحور الثالث فهو الأدلة الأثرية التي تؤكد وجود الزيتون وزيته في مصر منذ الدولة الحديثة علي أقل تقدير كنوي الزيتون وأوراقه أو جرار الزيت التي تخزن فيه، أما المحور الرابع والأخير فهو تصوير الزيتون فنياً في مصر القديمة.

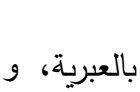
الكلمات الدالة:

زيتون، زيت، مصر القديمة، *nḥḥ ،ḏt ،b3ḳ* أوراق، نوى.

•مدرس الآثار المصرية – كلية الآداب– جامعة دمنهور hamada.ashour@damanhour.edu.eg

المقدمة

شجرة الزيتون هي تلك الشجرة المقدسة التي لازمت الإنسان في طعامه وعلاجه وأنارت كهوفه وبيوته منذ فجر التاريخ، فقد عرفها الإنسان منذ عصوره الأولي، تلك الشجرة المعمرة التي تعيش في أقصي الظروف البيئية يحق لها أن نهتم بها ونبحث في أصولها، متي بدأت زراعتها أو دخولها لمصر؟ كما ينبغي تفنيد أراء العلماء حول مسميات شجرة الزيتون وزيتها في اللغة المصرية القديمة، إضافة إلى الأدلة الأثرية المادية والفنية المؤكدة لظهور الزيتون في مصر القديمة.

والاسم العلمي Olea Europaea مستمد من اللاتينية Oleum واليونانية Elaia، وهو من النباتات الزيتية دائمة الخضرة (شكل ١)، ولكن الشجرة نفسها لها العديد من الأسماء في شرق البحر الأبيض المتوسط مثل "زيت" بالعبرية، و  *dt* بالمصرية القديمة[١].

(شكل ١) غصن زيتون مثمر
https://www.pinterest.es/pin/114701121740332524/

وتشير الأدلة إلي أن مناخ مصر لا يساعد علي نمو الزيتون البري، فالظروف الصحراوية الجافة لا تناسب نمو الزيتون، فساحل البحر الأبيض المتوسط القاحل يشهد

(1) Kaniewski, D. et al. "Primary domestication and early uses of the emblematic olive tree: palaeobotanical, historical and molecular evidence from the Middle East", ***Biological Reviews***, 87, 2012, p. 887.

شتاءً معتدلًا وصيفًا حارًا ومعدل سقوط الأمطار السنوي يتراوح بين ٢٠ إلى ٢٠٠مم[٢]، لذا تقع مصر خارج البيئة الإيكولوجية للزيتون البري[٣].

أصل شجرة الزيتون

أما عن الموطن الأصلي لشجرة الزيتون فتشير أغلب الدراسات إلي حوض البحر الأبيض المتوسط وبشكل أكثر تحديداً بدأت زراعتها في فلسطين وبلاد الشام[٤]، فهناك العديد من نوي الزيتون المتفحم المحفوظ جيداً تم اكتشفه في العصر النحاسي (٣٧٠٠-٣٥٠٠ ق.م) إلى الشمال من البحر الميت[٥]، وكذلك في وادي الأردن القاحل دليلاً على زراعة الزيتون عن طريق الري أو جلبه من مناطق أخرى داخل البلاد[٦]، ثم انتقلت زراعتها إلي مصر وخاصة علي ساحل مريوط وسيوة والفيوم وبعض مناطق في الدلتا، ومنها إلي ساحل الشمال الإفريقي، وبالتالي فإن الموطن الأصلي لشجرة الزيتون هو شرق المتوسط، ومنه انتقلت هذه الشجرة إلي أوربا وازدهرت زراعتها في إسبانيا منذ الفتح الإسلامي للأندلس[٧].

فبعد دخول الرومان مصر، أدى الجغرافي سترابو زيارة إلى مصر في القرن الأول قبل الميلاد واصفاً منطقة أرسينوي بالفيوم على النحو التالي: "هذا الاسم هو الشيء الأكثر ملاحظة للجميع في مظهره، خصوبته وطريقة تنميته. فهو مزروع بأشجار الزيتون وهي

---

(2) Zohary D. & Hopf, M., Domestication of plants in the old world: the origin and spread of cultivated plants in West Asia, Europe, and the Nile Valley, 3 ed., Oxford, 2000, Map 14.

(3) Kelder, J., "Royal Gift Exchange between Mycenae and Egypt Olives as Greeting Gifts in the Late Bronze Age Eastern Mediterranean", ***AJA.,*** 113, no. 3, 2009, p. 343.

(٤) للمزيد أنظر:

Salavert, A., "Olive cultivation and oil production in Palestine during the early Bronze Age (3500—2000B.C.): the case of Tel Yarmouth, Israel", ***Vegetation History and Archaeobotany***, 17, 2008, pp. 53-61.

(5) Zohary, D. & Spiegel-Roy, P., "Beginnings of Fruit Growing in the Old World", ***Science***, 187, Issue 4174, p. 319.

(6) Moselle, B., The Symbolic and Theological Significance of the Olive Tree in the Ancient Near East and the Hebrew Scriptures. PhD. University of Pretoria, 2015, p. 113; Hess, W., "Recent Notes about Olives in Antiquity", ***BYU Studies***, 39, No. 4, 2000, pp. 115-126.

(٧)محمد شفيق غبريال وآخرون، تاريخ الحضارة المصرية، المجلد الأول، مكتبة النهضة المصرية، (د.ت)، ص ٢٦؛ وليم نظير، الثروة النباتية، ص ١٣٦؛ طه الشيخ حسن، الزيتون: زراعته، خدمته، أصنافه، تصنيعه، آفاته، ط ١، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٥، ص ٨.

المنطقة الوحيدة التي ينمو فيها على نطاق واسع، فزرعت بشكل كامل أشجار الزيتون لتحمل محاصيل جيده، وإذا ما جُمع المحصول بعناية فسينتج زيت جيد جداً"[٨].

كما ذكر سترابو أن الزيتون ينمو في مقاطعة طيبة، ولا يروي من النهر، بل من الآبار، كما ذكر "بليني" أن شجر البلوط والبرساء والزيتون يوجد بجوار طيبة وكانت تخصص للمعابد كميات كبيرة منه للأكل ولعصره واستخدام زيته، كما ذكر أيضاً أن الزيتون الذي يزرع في الفيوم كان يُنزع زيته، في الوقت الذي نجد أن ما يُزرع في الإسكندرية لا يعطي زيتاً. ويبدو من ذلك أنه كان يُؤكل مملحاً[٩].

وكما رأينا فإن شجرة الزيتون على وجه الخصوص قد لفتت انتباه سترابو باعتبارها شجرة نموذجية في المنطقة؛ وبذلك فهو يختلف عن هيرودوت الذي سبقه ولم يأتي بأي ذكر للزيتون في مصر، وبالتالي يمكننا أن نتوقع بالفعل أن هذا التركيز علي زراعة الزيتون قد جاء مع اليونانيين، لكون زيت الزيتون هو الزيت المختار للطهي عندهم[١٠].

وقد عرف الكهان خواص الزيتون الطبية والغذائية فاستخدموه علاجا للكبد ودهانا لتقوية الشعر، ويمتاز الزيت بأنه ملين وطارد للديدان[١١]، كما استخدم زيت الزيتون في مصر لإضاءة مصابيح المعبد كما سنعرف لاحقاً[١٢]، كما كان الزيتون يستخدم في الأكل، وزيته للطبخ، ولنقع الزهور لصناعة زيت عطري. ويعتبر زيت الزيتون هو أفضل زيت للجسم[١٣]، ولأن الزيتون فاكهة مكلفة لا يتمتع بها إلا الأثرياء؛ فكانت النسبة الأكبر من الزيتون وزيته يتم استيرادها[١٤].

---

(8) Thompson, D., "New and old in the Ptolemaic Fayyum", ***Proceedings British Academy***, 96, 1999, p. 123.

(٩) حسن عبد الرحمن خطاب، الثروة النباتية في مصر القديمة، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٥٣، ١٥٤.

(10) Thompson, D., "New and Old in the Ptolemaic Fayyum", p. 132.

(١١) وليم نظير، الثروة النباتية، ص ٩٤.

(12) Kelder, J., "Royal Gift Exchange", p. 343.

(13) Gómez, A., "Olive tree cultivation and trade in Ancient Egypt". Commerce and Economy in Ancient Egypt Proceedings of the Third International Congress for Young Egyptologists, Sep. 2009, Budapest (British Archaeological Reports International Series BARS 2131). Oxford: Archeopress. 2009. p. 8.

(14) Zohary, D. & Spiegel-Roy, P., "Beginnings of Fruit", p. 320; Reisner, G. Mycerinus The Temples of the Third Pyramid at Giza, Cambridge, 1931, p. 251.

استيراد الزيتون

إذا كان لابد من استيراد زيت الزيتون قبل عصر الدولة الحديثة، فإن هناك العديد من المناطق التي حصل المصريون عليه منها، حيث زُرع الزيتون في بلاد الشام التي حكمتها مصر في كثير من الأوقات. ومع ذلك لا يوجد مصدر من المصادر المصرية يؤكد استيراد زيت الزيتون من بلاد الشام ولا توجد قوائم جزية بها زيت الزيتون. هذا لا يستبعد إمكانية أن زيت المشرق قد شق طريقه إلى مصر، لكنه لم يحدث على نطاق واسع، فالسياق الكبير الذي يظهر فيه الزيتون وزيته في العمارنة – كما سنبين لاحقاً – يشير إلى أن هذه السلع كانت نوع من الحداثة، وإذا كان زيت الزيتون لم يأت من بلاد الشام إلي مصر، فعلينا أن نسأل من أين وصلنا وكيف وصل إلى مصر[١٥].

فهناك من يري أن استيراد زيت الزيتون من بلاد الشام إلى مصر هو أمر مؤكد من عصر الدولة القديمة[١٦]، وفي مناقشة جر تمثال جحوتي حتب في البرشا واستخدام سائل لتسهيل عملية السحب بالغ البعض في استخدام زيت الزيتون في هذه العملية، لكن من المرجح أن زيت الزيتون تاريخياً لم يكن معروفاً حتي عصر الدولة الوسطي[١٧]؛ لذلك يري "بليت"[١٨] أن شجرة الزيتون قد أحضرت إلي مصر من آسيا في عهد الإمبراطورية العظيمة في الدولة الحديثة، وقد وافقه في ذلك Keimer الذي يقول: "أن هذا النبات أحضر إلي مصر في عهد الأسرة الثامنة عشرة"[١٩].

ويؤكد البعض أن شجرة الزيتون قد نقلت من فلسطين إلي مصر في عهد الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين، حيث يُعتقد أن أحد ملوك الأسرة التاسعة عشرة قد أدخل شجرة الزيتون لمصر بعد سيطرته علي فلسطين، وتكريما لهذه الشجرة أمر بأن تلف المومياء

---

(15) Kelder, J., "Royal Gift Exchange", p. 345.

(16) Zohary, D. & Spiegel-Roy, P., "Beginnings of Fruit", p. 320; Reisner, G. Mycerinus, p. 251.

(17) Nosonovsky, M., "Oil as a lubricant in the ancient middle east", ***Tribology Online***, 2, no. 2, 2007, P. 45.

(18) Pleyte, W., "Bloemen en planten uit Oud-Egypte in het Museum te Leiden" Nederlandsch kruidkundig archief. Serie 24, no. 1, 1882, p. 13.

(19) Keimer, L., "À propos d'une palette protohistoriuqe en schiste conservée au Musée du Caire", ***BIFAO.,*** 31, 1931, p. 133; Keimer, L., Gartenpflanzen im alten Ägypten, Hamburg-Berlin, 1924, p. 29;

لوكاس، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة زكي إسكندر، محمد زكريا غنيم، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩١، ص ٥٥٠.

بأوراق الزيتون، ويؤكد هذا ما اكتشفه الأثري ماسبيرو عام ١٨٨٥ في أحد مقابر ذراع أبو النجا بطيبة لعدد من المومياوات تعود لعهد الأسرات من العشرين حتي السادسة والعشرين وحولها باقات مكونة من أوراق وأغصان الزيتون وشجر البرساء محزوم بخوص نخيل البلح. كما عثر على باقة أخري في أحد قبور الجبلين من العصر البطلمي محفوظة بقسم الزراعة القديمة بالمتحف الزراعي(٢٠).

وهناك من يؤكد وصول منتجات جزيرة كريت وقبرص إلى مصر بشكل متكرر، استناداً إلى كمية كبيرة من الفخار القبرصي واليوناني التي وجدت في مختلف المواقع المصرية. في حين يري البعض استراد زيت الزيتون من مملكة ميتاني (شمال سوريا) استناداً علي اثنين من رسائل العمارنة التي تشير إلى "الزيت الحلو" الذي تم إرساله إلى مصر في سياق تبادل الهدايا الملكية بين توشراتا ملك ميتاني والملك أخناتون بالعمارنة، وهناك من يعتبر الزيتون المصور على جدار معبد آتون الكبير في العمارنة لم يأتي من مملكة ميتان ولكن جاء من اليونان(٢١)، وذلك لأن الفخار الموكيني "الميسيني"(٢٢) قد ظهر بكميات كبيرة لأول مرة في العمارنة، وقد فسر البعض ذلك بكونه عُرض فور وصوله من اليونان كهدية للمعبود أتون بالعمارنة(٢٣).

إذا كان الأمر كذلك، فكيف جاء الزيتون اليوناني إلى مصر؟ هناك خياران أساسيان: أولاهما التبادل الفردي المباشر بطرق مختلفة باستخدام سفن من بحر إيجة، وثانيهما

---

(٢٠) أحمد كمال باشا، بغية الطالبين في علوم وعوائد وصنائع وأحوال قدماء المصريين، مكتبة مدبولي، (د.ت)، ص ٣٧٠؛ حسن عبد الرحمن خطاب، الثروة النباتية، ص ١٥٣؛ علي نصوح الطاهر، شجرة الزيتون، جـ ١، تاريخها، زراعتها، أمراضها، صناعتها، دار الكندي، عمان، ٢٠٠٣، ص ٢٣؛ وليم نظير، الثروة النباتية، ص ١٣٧.

(21) Moselle, B., The Symbolic and Theological Significance, p. 106; Kelder, J., "Royal Gift Exchange", p. 345.

(٢٢) الحضارة الموكينية Mycenae أو (الميسينية) هي أول حضارة أنجبتها بلاد اليونان، ومركزها مدينة موكيناي الواقعة في إقليم أرغوليس Argolis شمال شرقي شبه جزيرة البيلوبونيز، وهي تختلف عن الحضارة الإيجية لكونها أتت من أصل يوناني بحت على عكس الحضارة الإيجية التي كان أصلها من خارج اليونان.

(23) Kelder, J., "Royal Gift Exchange", p. 344.

التبادل الملكي السياسي بشكل غير مباشر عن طريق قبرص أو بلاد الشام[٢٤]، وفي حالة العمارنة، يشير موقع أرغوس[٢٥] للأواني الموكينية "الميسينية" إلى أن زيتون العمارنة جاء من أرغوليد إحدى مقاطعات اليونان القديمة[٢٦].

إن ارتباط الزيتون بالملك يجعل من البعثة الدبلوماسية أمرا وارداً، ففي عام ١٩٨١ اقترح Hankey سيناريو قام فيه أمنحوتب الثالث – المقيم في قصره في ملقطة (بالقرب من طيبة) – بإرسال رسل في مهمة رسمية إلى موكناي باليونان، وهناك تركوا لوحات الفيانس الشهيرة عليها خراطيش الملك كهدية شكر وأخذوا شحنة كبيرة للغاية من زيت الزيتون مخزنة في جرار محمولة، لكن عند عودتهم إلى ملقطة، وجد هؤلاء الرسل أن الملك قد مات، وأن ابنه نقل عرشه إلى العاصمة الجديدة أخت أتون؛ لذلك أبحروا إلى الشمال لتسليم بضائعهم إلى العاصمة الجديدة ولكن ليس قبل أن يتركوا وصفا لخط سيرهم على قاعدة تمثال ضخم للملك السابق بمعبده الجنائزي بكوم الحيتان[٢٧].

ومن الممكن تحديد ثلاث بعثات دبلوماسية منفصلة بين بحر إيجة ومصر

وهي:

١. جزية أمير تني أو تيناي (كريت أو خاتي) التي وصلت إلى تحوتمس الثالث بعد حملة له لبلاد الشام، شملت أواني معدنية ثمينة، كهدية للملك والشاهد علي ذلك هي سجلات تحوتمس الثالث.

٢. الرسل المرسلة من قبل أمنحتب الثالث لزيارة تني وجلب لوحات الفاينس إلى عاصمته كهدية (نظرا لتفردها بلوحات الفاينس والاهتمام المصري الواضح ببحر إيجة).

٣. رسل (سواء من مصر أو موكناي باليونان لا يمكن الجزم) لجلب كمية كبيرة من الأواني اليونانية تحتوي على زيت الزيتون (المعطر) إلى أخت أتون كهدية[٢٨].

---

(24) Kelder, J., "Royal Gift Exchange", p. 345.

(٢٥) مدينة يونانية قديمة تقع جنوب البلاد تتبع منطقة البيلوبونيز الإدارية.

(26) Kelder, J., "Royal Gift Exchange", p. 345.

(27) Kelder, J., "Royal Gift Exchange", p. 346.

(28) Kelder, J., "Royal Gift Exchange", p. 347;

سليم حسن، مصر القديمة، جـ ٤، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٤٥٣.

الزيتون وزيته في اللغة المصرية القديمة

لم يعثر علي اسم زيت الزيتون إلا نادراً في اللغة المصرية القديمة رغم اعتقاد Newberry[٢٩] أن الزيتون كان يزرع في مصر منذ بداية العصر التاريخي، وهذا أمر مشكوك فيه. وقد اختلفت أراء العلماء في تفسير الأسماء المتعلقة بالزيتون في اللغة المصرية القديمة والتي **نعرضها فيما يلي:**

أولا : *nḥḥ*

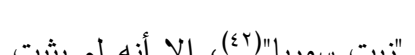
وردت كلمة *nḥḥ* والتي تعني زيت في قاموس برلين دون تحديد نوعه[٣٠]، إلي أن جاء Keimer[٣١] وأعتبر أن وصف زيت السمسم كان يتعلق فقط بالزيت المسمى بالـ *nḥḥ*، كما أشار Germer[٣٢] وHelck[٣٣] أيضًا إلى هذا التفسير، في حين ذكر البعض أن الـ *nḥḥ* تعني زيت شجرة الزيتون وليس زيت السمسم[٣٤].

وقد رفض Keimer ترجمة الـ *nḥḥ* بـ "زيت الزيتون"، على الرغم من أنه اقتبس مقطعين من بردية هاريس الأولي في عرضه لشجرة الزيتون يحملان كلمة *nḥḥ*[٣٥] سنقوم بعرضهما بعد ذلك عند الحديث عن الاسم *ḏt*[٣٦].

وقد ورد لفظ *nhh* لأول مرة في الأسرة الثامنة عشرة في النقوش الموجودة علي قطع أوستراكا وأواني فخار عثر عليها بقصر أمنحتب الثالث بغرب طيبة[٣٧]، وأيضا قطع فخارية مكتوبة بالخط الهيراطيقي عثر عليها في العمارنة[٣٨]، وعلى أواني من عصر

(29) Newberry, P., "*TA ṮEḤENU* "olive Land." In: Ancient Egypt, British School of Archaeology in Egypt, I, 1915, pp. 97-102.
(30) Wb., II, 302, 17.
(31) Keimer, L., Gartenpflanzen, pp. 18-20; Krauss, R., "*Nḥ*(*ḥ*)-Öl = Olivenöl', ***MDAIK.,*** 55, 1999, p. 293.
(32) Germer, R., Flora des pharaonischen Ägypten, Mainz 1985, p. 172.
(33) Helck, W., Materialien zur Wirtschaftsgeschichte des Neuen Reiches IV, Wiesbaden, 1963, p. 497.
(34) Koura, B., "Ist *bꜣk* Moringaöl oder Olivenöl", ***GM.,*** 145, 1995, p. 79; Manniche, L., An Ancient Egyptian Herbal, London, 1989, p. 147.
(35) Keimer, L., Gartenpflanzen, p. 134; Gómez, A., "Some Oils in Ancient Egypt: debate between moringa, olive and sesame oils", International Symposium: Olive Oil and wine production in Eastern Mediterranean During Antiquity, 2011, Turkey, pp. 209- 220.
(36) Germer, R., Flora des pharaonischen, p. 151 [9].
(37) Hayes, W., "Inscriptions from the Palace of Amenhotep III", ***JNES.,*** 10, 2, 1951, fig. 14 [200].
(38) Petrie, F., Tell el Amarna, London, 1894, Pl. XXIV [67, 68].

رمسيس الثاني[٣٩]. وقد استشهدت Manniche[٤٠] بنفس المكان من بردية هاريس الأولي وهو السطر العاشر من الصفحة ٢٧ كدليل على استخدام زيت الزيتون، على الرغم من أنها فسرت الـ *nḥḥ* بزيت السمسم.

وقد استبعد Germer[٤١] استيراد زيت الزيتون من سوريا ولكنه رأي استيراد الزيتون ذاته ثم يتم عصره في أرض مصر، إلا أن رأيه ليس له أساس من الصحة، فعلي الرغم من أن نقوش الأواني ببردية هاريس قد أوردت اسم الـ *nḥḥ* متعلقً بعبارة  *nḥḥ n ḫ3rw* "زيت سوريا"[٤٢]، إلا أنه لم يثبت بأي حال من الأحوال أن ثماراً كاملة من الزيتون كان يتم استيرادها من سوريا ثم تُعصر في مصر، بل من المرجح استيراد زيت الزيتون نفسه من سوريا، وإذا كان استيراد ثمار الزيتون من سوريا إلى مصر أمراً مستبعداً فإن استيراد أشجار الزيتون كاملة كان أمرا مستحيلاً[٤٣].

ويري الباحث أن نص بردية هاريس الأولي في الجزء الخاص بزراعة الزيتون في هليوبوليس قد حل لنا إشكالية كبري في تفسير نوع الزيت المسمي *nḥḥ* الذي دارت حوله أراء كثيرة، فالثابت في معظم المصادر النصية أن كلمة *ḏt* تشير إلي أشجار الزيتون وليست أية أنواع أخري من الأشجار الزيتية، ولما كان الهدف من زراعة أشجار الزيتون هو صناعة زيت لإضاءة قصر رمسيس الثالث بهليوبوليس كما يذكر النص، فإن الزيت المستخلص لابد أن يكون زيت زيتون، سمي في النص بالـ *nḥḥ*، إذن فمن المؤكد أن كلمة الـ *nḥḥ* في البردية تشير إلي "زيت الزيتون".

(39) KRI., II, 697 [9], 698 [5,6].

(40) Manniche,L., An Ancient Egyptian Herbal, pp. 129, 147.

وللمزيد أنظر:

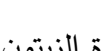
Gómez, A., "Breve Reseña sobre las etiquetas de aceite *nḥḥ* en la Dinastía XVIII", ***Revista Polis. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad***, 29, 2017. pp. 9- 30.

(41) Germer, R., Untersuchung über Arzneimittelpflanzen in Alten Ägypten, Hamburg, 1979, p. 285.

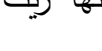
(42) Erichsen, W., Papyrus Harris I: hieroglyphische transkription. Vol. 5. Édition de la Fondation égyptologique Reine Élisabeth, 1933, 15a [5-6].

(43) Naville, E., The Temple of Deir el Bahari, III, London 1898, pl. 74.

ثانياً: *b3ḳ, b3ḳt* [٤٤]

عند تحليل Manning[٤٥] لكتاب الأعشاب المصرية القديمة ذكر أن الدراسة الحديثة التي قام بها Stager واقترح أن الـ *b3ḳ* الذي عرف تقليدياً بأنه "زيت المورينجا" يجب أن يفهم على أنه "زيت الزيتون"، على الرغم من أن معظم علماء المصريات ما زالوا يعتمدون على أن الـ  *b3k* يعني شجرة المورينجا[٤٦] وليس زيت شجرة الزيتون[٤٧].

فعلى الرغم من أن كلمة "*b3ḳ*" في المصرية القديمة تعني زيت دون تحديد نوعه، وهي أيضاً في بعض الدراسات اسم لشجرة "المورينجا"، فإن الكلمة تشير أيضًا إلى شجرة الزيتون اعتمادًا على سياقها، ويفترض Moselle أن ذكر الـ *b3ḳ* كإشارة إلى أرض المشرق يجعل الزيت الموصوف مرتبطاً بشجرة الزيتون أكثر من شجرة المورينجا؛ حيث وصف سا–نهت في الأسرة الثانية عشرة أرض كنعان بوفرة أشجار الـ *b3ḳ* بها[٤٨].

ورغم أن شجرة المورينجا موطنها الحالي مصر وسوريا، إلا أن تاريخها المبكر أمر غامض، والذكر الأول لشجرة الـ *b3ḳ* كان في قائمة قرابين من الأسرة الرابعة، وهو أيضاً الذكر الوحيد لها في الدولة القديمة[٤٩]. فالتأكيد المتكرر علي أن زيت الـ *b3ḳ* كان يتم تصديره لمصر في جرار كنعانية كبيرة وجدت هناك هو أمر غير صحيح، فالكلمة المصرية *b3ḳ* معروفة منذ الدولة القديمة، بمعني "شجرة الزيت"، والاسم الشائع لشجرة الزيت في النصوص كان *b3ḳt* ولزيته *b3ḳw*. وقد وجد الاسم مرتين فقط في قوائم القرابين وهذا الظهور مهم جداً، فهناك قائمة بالزيت المقدس من مقبرة رع حتب وزوجته نفرت بميدوم، منها زيت  ،

---

(44) Germer, R., Handbuch der Altägyptischen Heilpflanzen, Otto Harrassowitz, 2008, p. 56f.

(45) Manning, G., "Book Review: An Ancient Egyptian Herbal. By Lise Manniche, Austin, Taxes, 1989", ***JNES.,*** 53,1994, p. 296.

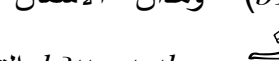
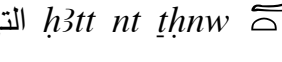
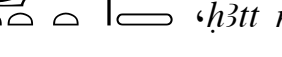
(46) **FCD**., p. 78;

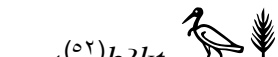
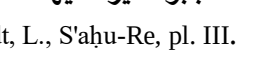
سهام السيد عيسي، "شجرة المورينجا في مصر القديمة"، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، العدد السابع عشر، القاهرة، ٢٠١٦، ص ١٣٦.

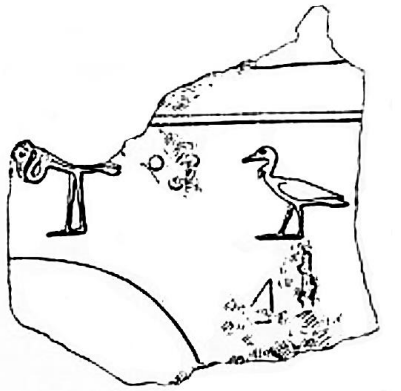
(47) Gardiner, A., Egyptian Grammar, 3Th ed., London, 1973, p. 563.

(48) Moselle, B., The Symbolic and Theological Significance, p. 68.

(٤٩) للمزيد أنظر: سهام السيد عبد الحميد عيسى، "شجرة المورينجا"، ص ١٣١–١٦١.

، وكذلك زيت . الأولي ʿnḏ nt ʿ (زيت a)، والثانية كانت  ʿnḏ nt b3ḳt (زيت الـ b3ḳt)، وهذان الاسمان حلا محلهما  ،  ḥ3tt nt ʿš التي ظهرت في ḥ3tt nt ṯḥnw القوائم المتأخرة(٥٠).

وقد ذكر لوكاس(٥١) أن هناك إشارتان لشجرة مقدسة بهليوبوليس وردتا في نصوص الأهرام هما ،  b3ḳt(٥٢)، ولكن يتضح من الترجمة أنهما لا يفيدان معني الزيتون ولكن ربما تفيد الضياء أو التوهج ربما في إشارة إلي الضوء الناتج عن استخدام زيت شجرة ما في عملية الإضاءة، كما أشار لوكاس إلي ورود اسم الـ b3ḳ ضمن غنائم الحرب من سوريا، وذلك علي قطعة من أحجار معبد ساحوع بأبو صير(شكل ٢)(٥٣)، ووفقاً لـ Borchard(٥٤) فإنه في عهد الملك ساحورع لم تكن أشجار الـ  b3ḳ موجودة بوفرة في مصر، بينما في كنعان كانت زاخرة، وأفاد أيضا أن مصر استوردت خشب الأرز من فينيقيا والقمح والنبيذ والزيت من سوريا وأرض فلسطين.ويبدو أن اسم الـ b3ḳ ظل نادراً في عصر الدولة الوسطى، لدرجة أن هناك مشهد فريد في مقبرة ḥ3 nḫt رقم ٥



(شكل ٢) قطعة من أحجار معبد ساحوع بأبو صير عليها كلمة b3ḳ

Borchardt, L., S'aḥu-Re, pl. III.

---

(50) Newberry, P., *TA ṮEḤENU* "Olive Land." In: Ancient Egypt, pp. 98; Ward, W., "Early Contacts between Egypt, Canaan, and Sinai: Remarks on the Paper by Amnon Ben-Tor", ***BASOR.,*** no. 281, 1991, p. 15; Petrie, F., & Griffith, L., Medum, London, 1892, pl. 13; Reisner, G., Mycerinus, p. 251.

(٥١) لوكاس، المواد والصناعات، ص ٥٤٧.

(52) Pyr., I, 118b, 252c.

(53) Borchardt, L., Das Grabdenkmal des Königs S'aḥu-Re, II, Berlin, 1913, pl. III;

لوكاس، المواد والصناعات، ص ٥٤٧.

(54) Borchardt, L., S'aḥu-Re, II, p. 78.

(المدير الكبير لإقليم الأرنب بالبرشا) يسجل فيه استلام فرع من فروع شجرة الـ *b3k* للمعبد من الكهنة (شكل ٣)[٥٥].

(شكل ٣) استلام فرع من شجرة الـ *b3k*، مقبرة *ḥ3 nḫt* ʿ بالبرشا

Griffith, F. & newberry, P., El Bersheh, II, pl. XVII.

وسواء تم استيراد زيت الـ *b3k* من كنعان في العصور القديمة أم لا، فإنه يجب أن يظل أمراً وارداً. فحين يسرد سا–نهت الـ *b3k* ضمن منتجات بيته الجديد في فلسطين، فهذا يعني أن الشجرة نمت هناك في أوائل الألفية الثانية ق. م، كما يفيد أن الشجرة كانت تنمو في تلك المنطقة في أوقات سابقة[٥٦]. وقد ورد وصف لبلدة إيا *i33* في الرسالة التي صاغها سا–نهت مؤكداً علي وفرة عدد من الأشجار ومنها الـ *b3k*[٥٧]، فيقول النص: "وكانت أرض جميلة تسمى *i33* كان فيها التين والكروم، وكان النبيذ أكثر وفرة من المياه و...

(٥٨)

ʿ3 bitw .f ʿš3w b3k .f

---

(55) Griffith, F. & newberry,P., El Bersheh, II, London, 1895, p.35, pl. XVII.

(56) Ward, W., "Early Contacts between Egypt, Canaan, and Sinai", p. 21 [note 8].

(57) Janick, J., "Ancient Egyptian agriculture and the origins of horticulture", ***International Symposium on Mediterranean Horticulture: Issues and Prospects***, *582*, 2000, p. 37, fig. 10 A; Goor, A. & Nurock, M.. The Fruits of the Holy Land. Israel University Press, Jerusalem, 1968, p. 2;

سليم حسن، مصر القديمة، ج ١٧، ص ٣٨.

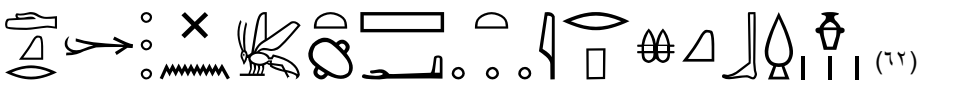
(58) Gardiner, A., Notes on the Story of Sinuhe, Librairie Honoré Champion, 1916, 170 [B 80], 140 [82,83]; Janick, J., Ancient Egyptian agriculture, p. 37, fig. 10 A; Borchardt, L., S'aḥu-Re, II, p. 78.

سليم حسن، مصر القديمة، ج ١٧، ص ٣٨.

"عسلها وفير، وشجر الـ *b3ḳ* فيها كثيرة"[٥٩]

في بعض الأحيان تكون كلمة *b3ḳ* أو *b3ḳt* مصحوبة بصفة *w3ḏ* لتفيد أنه زيت أخضر أو طازج، وأيضاً *b3ḳ ndm* بمعني "زيت حلو أو المزكي الرائحة " وهذا ما جعل البعض يترجم الـ *b3ḳ* بزيت الزيتون لأنه هو اللون الطبيعي لهذه الشجرة، وأيضاً *b3ḳ dšr*بمعني زيت أحمر أو مذهب[٦٠]، وعلي هذا النحو تذكره ما يقارب الثلاثين لصيقة زلعة خرجت إلي النور من أطلال قصر أمنحتب الثالث بتل العمارنة[٦١].

وفي نصوص مقبرة إنني بالشيخ عبد القرنة (عاش من عهد أمنحتب الأول حتي تحوتمس الثالث) يحدثنا أنه كان يتمتع بحظوة الملك كل يوم ويجلس علي مائدة الملك ويأكل شتي أنواع الطعام من لحم وخضر وفاكهة فيقول:


(٦٢)

dḳr šbn bit šʿyt irp b3ḳ

"وأنواع الفاكهة المختلفة، والعسل والفطير، والخمر وزيت الـ *b3ḳ*"[٦٣]

كما وردت في الفصل ١٢٥ من كتاب الموتي أثناء خطاب المتوفي مع آلهة العالم السفلي عندما يسألانه عن اسمه فيقول لهم:

---

[٥٩] لاحظ الباحث أن الباحثة سهام قد ترجمت كلمة *b3ḳ* علي أنها شجرة المورينجا معتمدة علي مرجع لم يترجمها بذلك بشكل قاطع، ولكنه ترجمها بمعني زيت الـ *b3ḳ* مفسراً إياه بزيت الزيتون تارة وبزيت المورينجا تارة أخري، عن ذلك أنظر: سهام السيد عيسي، "شجرة المورينجا"، ص ١٣٦؛

Moselle, B., The Symbolic and Theological Significance, p. 59.

في حين ترجم Goor كلمة *b3ḳ* بشجرة الزيتون

Goor, A., Goor, A., "The place of the olive in the holy land and its history through the ages", ***Economic Botany***, 20.3, 1966, p. 231f;

[60] Gómez, A., "Olive tree cultivation and trade in Ancient Egypt", p. 6.

[61] Hayes, W., Inscriptions from the Palace of Amenhotep III, p. 93;

محمد عبد الحميد شيمي، العطور ومعامل العطور في مصر القديمة، ترجمة ماهر جويجاتي، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥، ص ٢٠٦.

[62] WB., I, 424[2]; Urk., IV, 59 [10].

[٦٣] سليم حسن، مصر القديمة، جـ ٤، ص ٢٩٣.

"أنا الجذر السفلي لنبات البردي، إنه القاطن في شجرة الـ *b3k*"[٦٤]

وفي موضع آخر يقول:

r sw3i n .i ḥr niwt mḥtt b3ḳ ptr .i m33t .n .k im

"عندما أعبر المدينة شمال شجرة الـ *b3ḳ* تسألني (الآلهة) ماذا رأيت هناك؟"[٦٥]

كما ورد اسم *b3ḳ nḏm* علي لوحة جبل السلسلة المؤرخة بالعام السادس من حكم سيتي الأول، وفيها يستقبل أحد رسل الملك وحامل الراية الزيتون كنصيب له[٦٦] فيقول:

m di .f t nfr iwf n iḥ irb b3ḳ nḏm nḥḥ

"كان ما لديه: الخبز الجيد ولحم البقر والخمر والزيت الحلو وزيت الزيتون"[٦٧]

كما ورد اسم *b3ḳ* في بردية أنستاسي الرابعة وردت إشارة إلي أبناء قبرص الذين يحملون قروناً تمتلئ بزيت الـ *b3ḳ*[٦٨]، كما صور هذا النبات في مقبرة رخميرع رقم ٥٥

---

[٦٤] في حين ترجمها Allen بأنها شجرة المورينجا انظر :-

Allen, T., The Book of the Dead or going forth by day: ideas of the Ancient Egyptians concerning the hereafter as expressed in their own terms, ***SAOC***., 37, the University of Chicago press, Chicago, Illinois, 1974, p. 100, sp. 125.

(65) Budge, W., The book of the Dead: the chapters of coming forth by day, Tegan Paul, trench, Trubner & Co., Ltd, London, 1898, p. 263 [22,23]; Assmann, J., "Death and initiation in the funerary religion of Ancient Egypt" In: Simpson, W., Religion and Philosophy in Ancient Egypt, ***Yale Egyptological Studies***, 3, 1989, p. 150;

والس بدج، كتاب الموتي الفرعوني، ترجمة فيليب عطية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٣٠

(66) BAR., III, § 208; Kelder, J., "Royal Gift Exchange", p. 344; Moselle, B., The Symbolic and Theological Significance, p. 57.

(67) KRI., I, 61 [2].

(68) Gardiner, A., Late Egyptian Miscellanies, Bruxelles, 1937, p. 54 [17,8].

بغرب طيبة، كما نعرف أيضاً أن توريد زيت *b3k* مسجل في قوائم حصر الجزية المقدمة إلي تحوتمس الثالث(٦٩).

أدلة Stager لتفسير مصطلح الـ *b3k* باسم "زيت الزيتون" ليست مقنعة، فحجته الرئيسية هي المقارنة بين خطوط العرض التي يمكن لهذه الشجرة الاستوائية أن تنمو فيها مع قائمة الأماكن التي وردت في حوليات تحتمس الثالث، لذا لا ينبغي للمرء أن يؤمن حرفياً بإعلان تحتمس الثالث علي جدران معبد الكرنك أنه تلقى الزيت كجزية من مملكة ميتاني – وهي منطقة لا تنمو فيها شجرة المورينجا – علي أن الـ *b3k* هي شجرة الزيتون(٧٠).

وبعد النظر في جميع الإشارات التي تم جمعها لتحديد زيت الـ *nḥḥ*، ينكر الباحث الرأي القائل بأن زيت الـ *nḥḥ* هو زيت السمسم(٧١)؛ ورغم أن *Koura*(٧٢) قد خلصت إلي أن أشجار الزيتون هي التي تنتج زيت الـ *nḥḥ*، إلا أن افتراض عدم وجود اسمان لـ "زيت الزيتون" في الدولة الحديثة يرجح أن يكون الـ *b3k* هو "زيت المورينجا وليس "زيت الزيتون".

ثالثاً: *ḏt*، *ḏdt*(٧٣)

ورد ذكر *ḏt* لتفيد معني زيت الزيتون(٧٤)، كما وردت في المصادر لتفيد معني شجرة الزيت "الزيتون"(٧٥)، ولم يرد هذا الاسم إلا نادراً في عصر الدولة الحديثة(٧٦)، فلم تظهر كلمة *ḏt* "زيت الزيتون" في مصر حتى الأسرة التاسعة عشرة، فكلمة *ḏt* مشتقة من السامية

---

(69) Davies, N. de G., The Tomb of Rekh-mi-Rēʼ at Thebes, I, New York, 1943, p. 28, no. 58; محمد عبد الحميد شيمي، العطور ومعامل العطور، ص ٢٠٦.

(70) Ward, W., "Early Contacts between Egypt, Canaan, and Sinai", p. 22; Kaniewski, D. & Others, Primary domestication, P. 892.

(71) Janssen, J., "Gear for the Tombs", ***Rd'E.,*** 43, 1992, p. 115 ff.

(72) Koura, B., "Ist *b3k* Moringaöl oder Olivenöl?", p. 82.

(73) Wb., V, 618 [4, 5]; Gómez, A., "Oil Press Installations And Oil Production In Ancient Egypt", ***Current Research in Egyptology***, Ch. 13, 2017, p. 191.

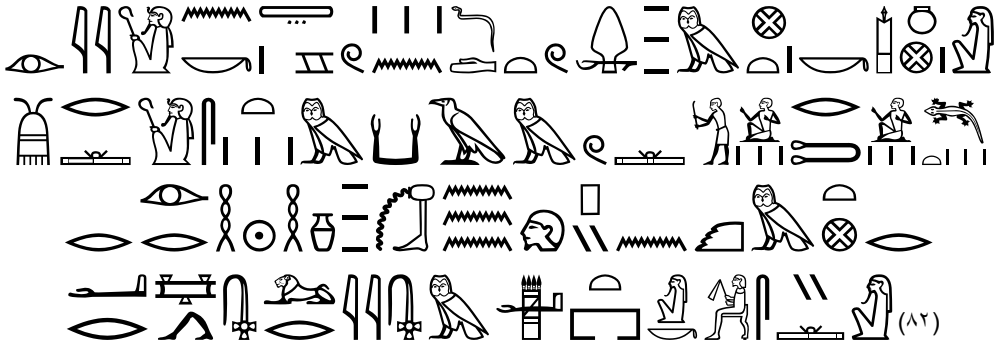
(74) Görg, M., "Öle aus dem Ausland : Beobachtungen zum Text und Vokabular pAnast IV 15,2-4", ***SÄK.***, 11,1984, p. 225.

(75) LEM S.77 (2, 5); Wb., V, 618 [4,5]; Koura, B., "Die allgemeinen und einzelnen Bezeichnungen der ölhaltigen Produkte im Alten Ägypten" ***SAK.,*** 26, 1998, p. 80.

(٧٦) وليم نظير، الثروة النباتية عند قدماء المصريين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، ص ٩٤.

zayt؛ لذلك فإن زيت الزيتون كمكون في التجارة المصرية الكنعانية كان قليلا حتى عصر الدولة الحديثة(٧٧)، ويبدو أن الاسم الحالي لكلمة "زيت" مشتق من الاسم القديم *ḏt*(٧٨). كما ورد ذكر عبارة *t3 n ḏt* "أرض شجرة الزيت" ربما إشارة إلي المكان الذي كان يزرع فيه أو يجلب منه(٧٩)، ذكرت *ḏt* "زيت الزيتون" في البرديات ثلاث مرات وفي أحد لوحات الهبات مرة واحدة، وكلها من عصر الرعامسة ودائماً في سياق الملوك أو قصور كبار المسئولين؛ لذلك كان زيت الزيتون نادراً في عصر الدولة الحديثة. ولم نعثر علي الكلمة مرة أخرى حتى في الخط الديموطيقي المتأخر أو الخط القبطي(٨٠).

الدليل المصري القديم علي ظهور الزيتون في السجلات النصية ربما ليست قبل القرن الثالث عشر قبل الميلاد حيث تم تضمينه كحصة ضمن طقوس الخدمة في معبد هليوبوليس في عهد رمسيس الثالث، كما تم تسجيله خلال الأسرة السادسة والعشرين لإبقاء وظيفته الدينية لإضاءة المعابد(٨١). ورد اسم *ḏt* في نص بردية هاريس الأولي، التي تذكر مآثر رمسيس الثالث. حيث ورد الزيتون (في الجرار) مرتين كهدية في أعياد الإله آمون رع، وفي بردية هاريس بالمتن الخاص بهليوبوليس، حيث يذكر رمسيس الثالث مجموعة من المنح والعطايا والأوقاف للمعبد من بينها الزيتون **قائلا:**



(77) Ward, W., "Early Contacts between Egypt, Canaan, and Sinai", p. 15.

(78) Darby, W., Ghalioungui, P. & Grivetti, L.,, Food: The Gift of Osiris, vol. 2, London, 1977, p. 665;

حسن عبد الرحمن خطاب، الثروة النباتية، ص ١٥٣.

(79) Wb., V, 618 [5].

(80) Ward, W., "Early Contacts between Egypt, Canaan, and Sinai", p. 20 [note 4].

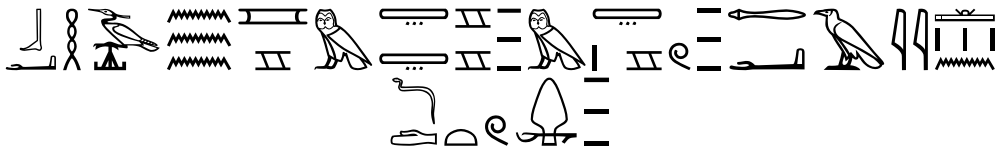
(81) Moselle, B., The Symbolic and Theological Significance, p. 68.

(82) BAR., IV, § 263; Erichsen, W., Papyrus Harris I, 27,10 [4-6]; Moselle, B., The Symbolic and Theological Significance, p. 58.

iry n .k t3w n ḏt m niwt .k ỉwnw ꜥpr stw m k3mw rmṯ ꜥš3w r ỉr nḥḥ ḳb tpy n kmt r ꜥr sry m ꜥḥt .k špsy

"جعلت لك أراضي زيتون في بلدتك (هليوبوليس)، وأمددتها ببساتين وأناس كثيرين لصنع زيت نقي يكون أحسن ما في مصر لإيقاد المصباح في قصرك الفاخر"(٨٣).

وفي أحد ترجمات بردية هاريس الأولي ورد في تقرير رمسيس الثالث أنه "زرع من أجل مصر كرما يسمي كا إن كمت" ومزروع معه أيضا أشجار زيتون فيُكمل **قائلاً:**



bꜥḥ(w) m t3wy m t3w ꜥ3yw n ḏtw

"مغموراً في الأرضيين في أراضي الزيتون العظيمة"(٨٤)

ثم يذكر:

ꜥš3t nḥḥ ỉm .sn r šꜥtw nw wḏbw

"فيه الزيت أكثر من رمل الشاطئ"(٨٥)

وقد ذكر أحمد كمال باشا(٨٦) أن اسم الزيتون وجد منقوشًا علي هرم الملك تتي مؤسس الأسرة السادسة بلفظ ، ولكن بالرجوع إلي المصادر

---

(83) Gothein, M. L., A History of Garden Art From the Earliest Times to the Present Day, I, Dent, 1913, p. 18; Kelder, J., "Royal Gift Exchange", p. 344; Kaniewski, D. & Others, Primary domestication, P. 892.

وليم نظير، الثروة النباتية، ص ١٣٧؛ سليم حسن، مصر القديمة، جـ ٧، ص ٤٠٠.

وقد ترجم *Birch* عبارة *nḥḥ* بنوع من زيت الزيتون بعد كلمة نقي

Birch, S., Facsimile of an Egyptian Hieratic Papyrus of the Reign of Rameses III, now in the British Museum, London, 1876, p. 13 [38].

(84) Erichsen, W., Papyrus Harris I, [8,6]; BAR., IV, § 216; Moselle, B., The Symbolic and Theological Significance, p. 58;

سليم حسن، مصر القديمة، ج ٧، ص ٣٦٩.

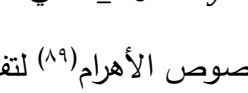
(85) Erichsen, W., Papyrus Harris I, [8,8]; BAR., IV, § 216;

حسن، مصر القديمة، ج ٧، ص ٣٦٩.

(٨٦) أحمد كمال باشا، اللآلئ الدرية في النبات والأشجار القديمة المصرية، مدرسة الفنون والصنائع، ١٨٩٠، ص ٣١٥، ٣١٦؛ أحمد كمال باشا، بغية الطالبين، ص ٣٧٠.

الأصيلة تبين أن ذلك الاسم بمعني نبات أو عشب دون تحديد نوعه وهذا واضح من مخصص العشب الملحق به[٨٧].

رابعا: *ṯḥnw*

قام Stager بمحاولة أخري لبيان أن الزيتون وزيته معروف في مصر طوال تاريخ الأسرات، وكانت حجته الأساسية هي أن الـ *ṯḥnw* ربما تشير إلى زيت الزيتون الذي كان يورد إلى مصر من ليبيا منذ بداية تاريخ الأسرات الحاكمة، ففيما يبدو أن أشجار الزيتون قد ظهرت على لوحة الغنائم الليبية (صلاية الحصون والغنائم) التي تعود لعصر الأسرة صفر. هنا عرف المصريون بلا شك الكلمة الأصلية *ṯḥnw* "زيت الزيتون" قبل فترة طويلة قبل دخول الكلمة السامية *Zyt* أو *Ḏt* في مفرداتهم[٨٨]، وقد وردت كلمة  *ṯḥnw* في نصوص الأهرام[٨٩] لتفيد معني أرض الزيتون "ليبيا"[٩٠].

تعريف الـ *ṯḥnw* بزيت الزيتون الليبي يعود إلى الدراسة التي قام بها نيوبيري عام ١٩١٥، وقد دعم عدد من العلماء في وقت لاحق وجهة نظر نيوبيري أمثال جاردنر وإدواردز وشوت، وفي وقت لاحق فند "كيمر" هذا الموضوع بشكل دقيق، وإذا كان قد تم استيراد زيت الـ *ṯḥnw* بشكل واضح في أوقات مبكرة جدا، فإن التخلي عن ترجمتها بـ "زيت الزيتون" أمراً مهماً؛ فتسمية الـ *ṯḥnw* على لوحة الغنائم الليبية يحدد المنطقة التي جاءت منها العناصر المصورة، ولم يكن الغطاء النباتي المبين هو أحد تلك الغنائم، والذي عُرف بشكل مختلف علي أنه أشجار أو أحراش، ولا يوجد أي دليل على ربط مصطلح الـ *ṯḥnw* بشجرة الزيتون أو زيتها، ففي مقبرة حسي رع وردت كلمة *ṯḥnw* كمصطلح عام لعدة أنواع من زيوت أرض ليبيا، مما يحول دون استخدامه لنوع واحد محدد[٩١].

---

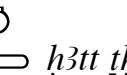
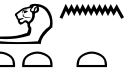
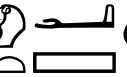
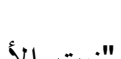
(87) Wb., V, 575, [4,5].

(88) Ward, W., "Early Contacts between Egypt, Canaan, and Sinai", p. 20 [note 4].

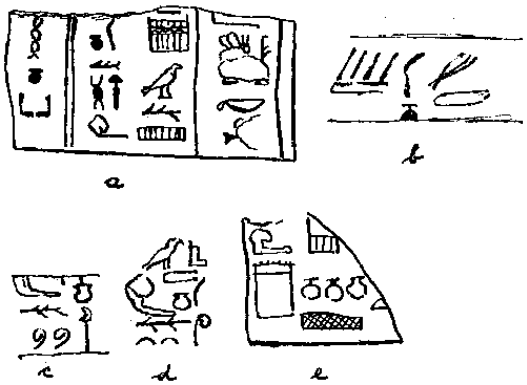
(89) Leclant, J., "T.P. Pepi Ier, VII: Une nouvelle mention des fnḫw dans les Textes des Pyramides", ***SAK.***, 11, 1984, p. 459; Wb., V, 394; Pyr., I, 455; Mercer, S., The Pyramid Texts, London, 1952, p. 101.

(90) Schulman, A., "Narmer and the Unification: a revisionist view", ***BES.,*** 11, 1991/2, p. 86.

(91) Ward, W., "Early Contacts between Egypt, Canaan, and Sinai", p. 20 [note 4]; Altenmüller, H., "Das Ölmagazin im Grab des Hesire in Saqqara (QS 2405)", ***SAK***., 4, 1976, pp. 1-29; Sethe, K., "Zur Erklärung einiger Denkmäler aus der Frühzeit der ägyptischen Kultur", ***ZÄS.***, 52, 1915, pp. 55-60.

كان الزيت أحد المنتجات المهمة لـ "أرض الزيت" *t3 ṯḥnw*، والذي سُمي في الدولة القديمة في قائمة القرابين  *ḥ3tt ṯḥnw* "زيت التحنو"، وفي بعض الأوقات سُمي  *ḥ3tt nt ṯḥnw* "زيت التحنو" أو "أجود زيت ليبيا". وفي قوائم متأخرة أُضيف المخصص ليبين أن المصريين عرفوا الزيت علي أنه منتج "زيت أرض التحنو" *ḥ3tt nt t3 ṯḥnw*، وبشكل عام ذُكر مع زيت الـ *ṯḥnw* "زيت الأرز"  *ḥ3tt ʾš* وهذا الاسم كُتب أيضاً  *ḥ3tt nt ʾš* "زيت الأرز"، ولذلك فإننا إذا ما اعتبرنا هو "زيت الأرز" فإن لا تُترجم "زيت ليبيا"، إذاً ما هو "زيت الـ *ṯḥnw*"؟ [٩٢].

علي بعض بطاقات جرار الزيت من الأسرة الأولي المكتشفة بواسطة بتري في أبيدوس، سمي هذا الزيت *ṯḥnw*[٩٣]، وفرع الشجر مخصص الكلمة يدل علي أنه من الشجر، ويؤكد نيوبيري[٩٤] أن اسم الزيت *ṯḥnw* مذكور على بطاقات صغيرة مخصصة للمزهريات الزيتية منذ الأسرة الأولى (شكل ٤)، وقد جمع بعض هذه



(شكل ٤) بطاقات من الأسرة الأولى مخصصة للزيوت وعليها اسم الزيت *ṯḥnw*.

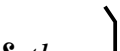
Keimer, L., "À propos d'une palette protohistoriuqe", fig. 3.

(92) Newberry, P., *TA ṮEḤENU* "olive Land." In: Ancient Egypt, p. 97.

(93) Newberry, P., *TA ṮEḤENU* "olive Land." In: Ancient Egypt, p. 97; Hassan, S., Excavations at Giza, vol. VI, 2, Cairo, 1948, p. 256;

محمد عبد الحميد شيمي، العطور ومعامل العطور، ص ٤١، ٤٢.

(94) Newberry, P., "The Wooden and Ivory Labels of the First Dynasty", ***PSBA.***, 34, 1912, p. 288.

العلامات في مقال نشر عام ١٩١٢، ورغم أنه ليس من السهل التعرف على تسلسل هذه الإشارات، إلا أن المرء يدرك أن هذه الأنواع من الزيوت كانت معروفة منذ بداية الدولة القديمة[٩٥]. فلو أمكن تعريف شجرة الـ *ṯḥnw* فيمكن معرفة أصل اسم البلد  *t3 ṯḥnw*، فما هي شجرة *ṯḥnw* ؟

فهناك لوحة صغيرة من الألبستر مخصصة للزيوت المقدسة السبعة التي تستخدم في الطقوس والتحنيط عثر عليها Borchardt أثناء أعمال التنقيب بمعبد ني وسررع، ويظهر فوق كل تجويف اسم كل نوع من هذه الزيوت، ومن بينها زيت الزيتون *ḥ3tt nt ṯḥnw*[٩٦]، كما أن هناك لوحة أخري مماثلة جاءت من مقبرة رقم G7671A بالجيزة ومحفوظة بمتحف بوسطن برقم 31.796 (لوحة ١)[٩٧].

(لوحة ١) لوحة تجاويف الزيوت السبعة المقدسة متحف بوسطن 31.796

https://www.mfa.org/collections/object/oil-tablet-147502

فعلي اللوحة الاردوازية التي تعود للعصر الأسرة صفر بالمتحف المصري وتحمل رقم 14238 يصور بعض الحيوانات المستأنسة وأسفل منها ما يمثل مزرعة أشجار[٩٨]. هذه الأشجار لها جذوع وفروع سميكة، وعلى الجانب الأيمن من هذه المزرعة توجد علامة (لوحة ٢)، وهي بالتأكيد اسم الشجرة. أحد القراءات لهذه العلامة هو *ṯḥnw* والعلامة

(95) Keimer, L., "À propos d'une palette protohistoriuqe", p. 128, fig. 3.
(96) Borchardt, L., Das Grabdenkmal des Königs Ne-User-Re',Leipzig,1907, pp. 130, 132, fig. 111; Keimer, L., "À propos d'une palette protohistoriuqe", p. 127.
(97) https://www.mfa.org/collections/object/oil-tablet-147502; PM., III, p. 202.
(98) Newberry, P., *TA ṮEḤENU* "olive Land." In: Ancient Egypt, p. 97.

نفسها تمثل شكل الهراوة أو عصا الصيد، ففي بعض النقوش الهيروغليفية الملونة نجد أنها مرسومة في بعض الأحيان باللون الأصفر مع تحبيب أسود غامق (شكل ٥)[٩٩].

(لوحة ٢) صلاية الليبيين وأول ظهور لعلامة 𓏏

Newberry, P., *TA TEHENU*, fig. 1.

لذلك فإن هناك أربعة حقائق يمكن أن ترشدنا في التعرف على هذه الشجرة. أولها أنها كانت شجرة قوية بجذع وفروع سميكة، ثانيها شكل الهراوة والتي يمكننا أن نفترض أن خشبها كان يستخدم لصنع الهراوات، وبالتالي فهي قوية وصلبة، ثالثها هو خشبها الأصفر اللون مع تحبيب أسود غامق، رابعها أنها كانت شجرة منتجة للزيت[١٠٠]. الآن هناك شجرة مصرية واحده فقط هي التي من شأنها أن تجيب على الوصف السابق وفي الصلاية الاردوازية العتيقة، وهي شجرة الزيتون، فالمعروف عنها أنها شجرة قوية وصلبة، وذات خشب أصفر مع تحبيب غامق، وكان يستخدم خشبها في العصور القديمة لصناعة الهراوات، كما أنها تنتج الزيت الثمين[١٠١]، ومن هنا يجوز للباحث أن يرجح ترجمة الاسم 𓏏𓊪𓏏 *t3* *ṯḥnw* بـ "أرض الزيتون".

---

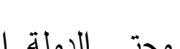
[٩٩] وللمزيد عن الصيد وعصا البومرانج أنظر :-

Altenmüller, H., “Jagd”, ***LÄ***., vol. III, pp. 219-236.

[100] Newberry, P., *TA ṮEḤENU* "olive Land." In: Ancient Egypt, p. 98.

[١٠١] إن الإشارة لاسم هذه الشجرة المنتجة للزيت بكونها هراوة، فإنه ليس لدينا حتى الآن أي دليل مصري آخر على هذه النقطة، ولكن ثيوكريتوس يذكر أن هراوة سايكلوب"مسخ ذو عين واحدة في وسط الجبهة في الميثولوجيا الإغريقية" كان من خشب الزيتون، كما ذكر الكتاب الكلاسيكيون أن خشب الزيتون كان الخشب المفضل لصنع مقابض محاور الأبواب والأدوات وفي هذا الصدد يُلاحظ لون علامة فتح الفم ببني حسن.

Newberry, P., *TA ṮEḤENU* "olive Land." In: Ancient Egypt, p. 100 [no. 3].

أرض الـ *tiḥnw* هو اسم قديم جداً جاء بالفعل علي صلاية تنسب للملك العقرب[١٠٢]، وكذلك علي ختم اسطواني للملك نعرمر وجد في هيراكونبوليس (شكل ٦)[١٠٣]، وكان منذ الدولة القديمة وحتي الدولة الحديثة يكتب  *ṯḥnw*

(شكل ٥) عصا الصيد المرتدة "البومرانج" يُعتقد أنها من خشب الزيتون

Griffith, F., Beni Hasan , III, P. V [77].

(شكل ٦) ختم أسطواني لنعرمر عليها اسم التحنو

Quibell, J., hierakonpolis, I, pl. XV [7].

ويُلاحظ أن *t3 ṯḥnw* (التي ينبغي أن تسمي الآن أرض الزيتون) غالباً ما تشير إلي ليبيا، لكن ليبيا مصطلح غامض أشار الكتاب القدامي إليه بكل أفريقيا الواقعة غرب برزخ السويس، وأخرون يعتبرونها البلد التي تقع غرب مصر مشتملة علي الواحات[١٠٥].

ويتمسك علماء المصريات عادة بالتعريف الأخير، ولكن هناك أدلة تثبت أن في العصر العتيق، وفي جميع المناسبات تضم أرض الزيتون أراضي منطقة بحيرة مريوط وجميع البلاد الواقعة إلى الغرب من الفرع الكانوبى لنهر النيل، وربما أيضا معظم الدلتا نفسها. إذا ليس هناك شك في أن أرض الزيتون كانت بلد غني جدا ومزدهر. الملك ساحورع من الأسرة الخامسة أسر من شعبهم ما لا يقل عن ١٢٣,٤٤٠ من الثيران، ٢٣٣,٤٠٠ حمار، ٢٣٢,٤١٣ من الماعز، و٢٤٣,٦٨٨ من الأغنام، وهذا العدد الهائل

(102) Sethe, K., "Zur Erklärung einiger Denkmäler", pp. 55-60.
(103) Newberry, P., *TA ṮEḤENU* "olive Land." In: Ancient Egypt, p. 99, fig. 3; Quibell, J., Hierakonpolis, 1, London, 1900, pl. XV [7].
(104) Pyr., I, 445.
(105) Newberry, P., *TA ṮEḤENU* "olive Land." In: Ancient Egypt, p. 98.

من الماشية الكبيرة والصغيرة هو دليل على أن أرض الزيتون يجب تتضمن حدودها علي رقعة شاسعة جدا من الأراضي العشبية(١٠٦). سجل آخر عن نفس الحملة هي الصلاية الإردوازية المشهورة للملك نعرمر التي تظهر الملك الصقر وهو يضرب شيخ قبيلة بحيرة مريوط، وعلى الخلف منظر للاحتفال بميناء كبير في مكان أخر يحتمل أنه يقع بالقرب من مصب الفرع الكانوبى لنهر النيل(١٠٧).

وتعتبر شجرة الزيتون شجرة مقدسة وذات علاقة بالإله "بتاح" و "تحوت" و "حور" و "ست" وكان كل واحد من هؤلاء الآلهة يُلقب بلقب تدخل فيه شجرة الزيتون(١٠٨). فمثلاً يصف كتاب الموتى الإله حور بالساكن في شجرة الزيتون(١٠٩). والغريب أن نوى الزيتون فقط وليس ثمره هو الذي وجد مع الموتى؛ ربما لكون النواة في العصور القديمة كافية كرمز للفاكهة ويمكن لأوزير بعد ذلك تحويلها إلى غذاء حقيقي(١١٠).

الأدلة المادية علي زراعة الزيتون بمصر

أقدم أثار الزيتون المكتشفة في مصر حتى الآن هو ذلك النوي المتفحم من الأسرة الثالثة عشرة بكوم الربيعة بالركن الجنوبي الغربي من منف القديمة جنوب قرية ميت رهينة الحالية، ومن أواخر عصر الانتقال الثاني بأواريس (تل الضبعة)(١١١)، ويمكن القول إن وجود نواة الزيتون في قرية العمال في العمارنة، وفي وقت لاحق في دير المدينة يمكن أن

---

(106) Borchardt, L., S'aḥu-Re, II, pl. I; Newberry, P., *TA ṮEḤENU* "olive Land." In: Ancient Egypt, p. 98.

ومن المثير للاهتمام أنه بمقارنة تلك اللوحة مع المنظر الموجود على اللوحة الاردوازية الليبية، لوحظ أن اللوحة الثانية ربما تكون الأقدم في تصوير أسري الملك في أرض الزيتون.

(107) Newberry, P., *TA ṮEḤENU* "olive Land." In: Ancient Egypt, p. 99; Newberry, p., "The Petty-Kingdom of the Harpoon and Egypt's Earliest Mediterranean Port", ***AAALiv***., 1, 1908, p. 21f

(١٠٨) وليم نظير، الثروة النباتية، ص ١٣٦.

(109) Allen, T., The Book of the Dead, p. 29 [14]; James, E., The Tree of Life: An Archaeological Study, Leiden, 1966, p. 41.

(110) Rzóska, J., The Nile, Biology of an Ancient River, London, 1976, p. 63.

(111) Murray, M., "Fruits, vegetables, pulses and condiments." Cambridge University Press, 2000, p. 610; Newton, C., Terral, J. & Ivorra, S., "The Egyptian olive (Olea europaea subsp. europaea) in the later first millennium BC: origins and history using the morphometric analysis of olive stones." *Antiquity*, 80.308, 2006, p. 407; Cline, H., The Oxford Handbook of the Bronze Age Aegean. Oxford University Press, 2012, p. 828; Kaniewski, D. & Others, Primary domestication, p. 891.

يدلل علي استهلاك العمال والطبقة الفقيرة للزيتون على الرغم من أنه كان غذاء للطبقة الرفيعة والمترفة[١١٢]. ويعود أقدم استخدام لخشب الزيتون إلى الدولة الحديثة، وكان يستخدم لتصنيع التوابيت، وإجمالاً يمكن أن نؤكد علي وجود نوي الزيتون وأوراقه وأخشابه بانتظام من الدولة الحديثة فصاعداً[١١٣].

كانت المناطق الرئيسية في مصر القديمة لزراعة الزيتون هي منف والفيوم وطيبة والعمارنة وتل الضبعة (شكل ٧)، وقد تم العثور على العديد من مكابس الزيتون في أواخر العصر الروماني في أكوريس بطهنا الجبل بالمنيا؛ مما يعطي أدلة على إنتاج زيت الزيتون على نطاق واسع. خلال العصريين البطلمي والروماني تم اكتشاف بقايا الزيتون في مواقع خارج نطاقاتها المناخية مثل الواحات، وفي ميناء برنيس على ساحل البحر الأحمر، حيث كانت السلعة الاقتصادية التي يمثلها زيت الزيتون مرتبطة برمز الولادة كرمز مقدس[١١٤].

وقد وجدت أوراق وأغصان الزيتون في كثير من الأحيان ضمن الودائع الجنائزية، فتاج التبرير الذي كان يوضع على جبين المومياء كدليل علي أنه خال من الخطايا كان مصنوع من أوراق الزيتون، فتاج توت عنخ آمون بمقبرته كان منسوج من أغصان وأوراق الزيتون[١١٥]، وقد عثرت بعثة جامعة متشجن في كارانيس (كوم أوشيم بالقرب من الفيوم) علي عجائن كعك تعود للعصر اليوناني الروماني مصنوعة من بقايا الزيتون بعد العصر، وهي معروضه الآن بالمتحف الزراعي بالقاهرة[١١٦].

وقد ظهرت أغصان الزيتون بشكل واضح في الباقات الفريدة التي عثر عليها على تابوت توت عنخ أمون[١١٧]، كما تم العثور على إكليل من أوراق الزيتون في منزل بالحي

---

(112) Kelder, J., "Royal Gift Exchange", p. 344; Gómez, A., "Olive tree cultivation and trade in Ancient Egypt", p. 6.

(113) Newton, C., Terral, J. & Ivorra, S., "The Egyptian olive", p. 407.

(114) Kaniewski, D. & Others, Primary domestication, P. 895.

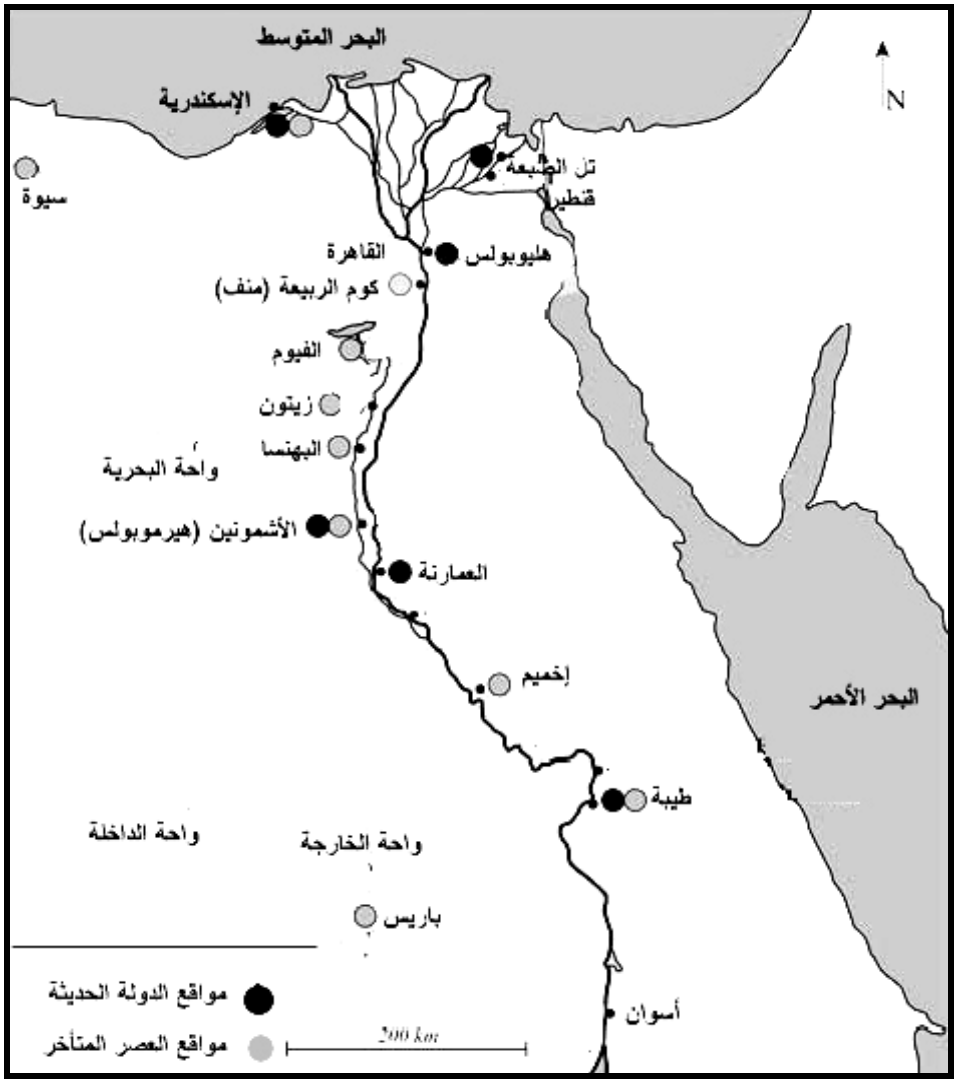
(115) Kucukkomur, S., Olive in Culture, ***Pakistan Journal of Nutrition***, 10, no. 2, 2011, p. 200; Rzóska, J., The Nile, p. 62 f.

(116) Rzóska, J., The Nile, p. 62 f.

(117) Kelder, J., "Royal Gift Exchange", p. 343; Germer, R., Olive, in: LÄ, IV, p. 567; Ward, W., "Early Contacts between Egypt, Canaan, and Sinai", p. 15; Cline, H., The Oxford Handbook, p. 828; Weatherhead, J., "Amarna Palace Paintings", Egypt exploration society, 78, London, 2007, p. 209.

وقد تم العثور على إكليل من أوراق الزيتون على التابوت، وثلاثة أخرى عثر عليها في أماكن أخرى من القبر، بالقرب من "الأواني الكانوبية" الخاصة بمومياء الملك.

الأوسط بالعمارنة[١١٨]، هذا لا يعني أن المصريين لم يعرفوا الزيتون قبل ذلك، فمن المؤكد أنه من تلك اللحظة كان الزيتون يزرع في مصر وأصبح جزءاً من المفهوم المصري وعالم دراسة الطقوس والحياة اليومية[١١٩].



(شكل ٧)

خريطة بمواقع زراعة الزيتون في مصر القديمة خلال الدولة الحديثة والعصر المتأخر

Newton, C., Terral, J. & Ivorra, S., "The Egyptian olive", fig. 1.

(118) Pendlebury, W., The City of Akhenaton, III, vol. 1, 2, London, 1951, p. 118, pl. LXXVIII; Kelder, J., "Royal Gift Exchange", p. 344.

(119) BAR., III, § 208; Kelder, J., "Royal Gift Exchange", p. 344; Moselle, B., The Symbolic and Theological Significance, p. 57.

ويحتوي متحف المتروبوليتان علي قلادة نباتية محفوظة برقم 09.184.215 جاءت من مقبرة الملك توت عنخ آمون، وهي تشبه قلادة الأوسخ التي كثيراً ما تم تصويرها في الفن المصري القديم، وقد تكونت من صفوف متتالية من بتلات الزهور وأزهارها وأوراقها كأوراق الزيتون والخشخاش ثم ثُبتت في دعامة من البردي، وهناك أربطة كتانية لتأمين طوق القلادة حول عنق الشخص، مع وجود حافة من قطعة قماش حمراء (لوحة ٣)[١٢٠].

(لوحة ٣) قلادة نباتية بها أوراق زيتون، متحف المتروبوليتان رقم 09.184.215
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/548832

ويحتوي متحف المتروبوليتان أيضاً علي قلادة نباتية أخري محفوظة برقم 09.184.216، جاءت من مقبرة توت عنخ أمون تحتوي علي أوراق الزيتون والخشخاش والتوت والبردي (لوحة ٤)، ومطعمة بقطع من القيشاني والمثبتة علي أرضية من قماش الكتان[١٢١]، وهناك قلادة أخري مختلفة بعض الشيء تحمل رقم 09.184.214 تظهر فيها أوراق الزيتون وأزهار النباتات بشكل واضح كما تحتوي علي ألياف الأشجار وعدد أكبر من صفوف حبوب النباتات التي تماثل حبات القيشاني والخرز الأزرق (لوحة ٥)[١٢٢].

(لوحة ٤) قلادة نباتية بها أوراق زيتون، متحف المتروبوليتان رقم 09.184.216
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544782

وقد وجدت في مقبرة توت عنخ أمون باقة كبيرة من أغصان البرساء احتوت علي عدد قليل من أغصان الزيتون الصغيرة، وقد عثر عليها مسنودة علي جدار حجرة الانتظار بجانب أحد التماثيل علي جانبي حجرة الدفن

(120) https://www.metmuseum.org/art/collection/search/548832
(121) https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544782
(122) https://www.metmuseum.org/art/collection/search/548831

(لوحة ٦)[١٢٣]، كما يوجد بالمتحف المصري غصن صغير به أوراق زيتون، والمذكور عنه أنه وجد في طيبة، وأن تاريخه يرجع إلي المدة ما بين الأسرتين العشرين والسادسة والعشرين[١٢٤].

(لوحة ٥) قلادة نباتية بها أوراق زيتون، متحف المتروبوليتان رقم 09.184.214
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/548831

(لوحة ٦) باقة من أغصان البرساء احتوت علي أغصان زيتون صغيرة، مقبرة توت عنخ أمون
http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/4anacpho.html;http://theolivegarden-elizabeth.blogspot.com

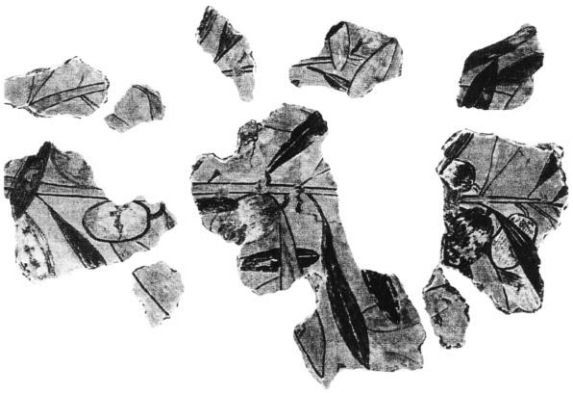
(123) Carter, H. & Mace, A., The tomb of Tut-ankh-Amen, vol. 2, Cambridge, 1927, p. 33; Ward, W., "Early Contacts between Egypt, Canaan, and Sinai", p. 15; Kaniewski, D. & Others, Primary domestication, p. 891; http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/4anacpho.html; http://theolivegarden-elizabeth.blogspot.com.eg

لوكاس، المواد والصناعات، ص ٥٥٠؛ سليم حسن، مصر القديمة، جـ ٢، ص ٨٧، ٨٨.

[١٢٤] لوكاس، المواد والصناعات، ص ٥٥٠.

الزيتون في الفن المصري القديم

يبدو أن ندرة الزيتون في مصر قد انعكست علي الفن المصري القديم، فلا يوجد حتي الآن منظر يصور تلك الشجرة أو ثمارها في الدولتين القديمة والوسطي، ويؤكد كيلدر أن الزيتون كان نادرا ما يستخدم أو يستورد قبل عصر الدولة الحديثة، وعلى الرغم من أن الزيتون موثق في أوائل الدولة الحديثة إلا أن انتشاره غير ملحوظ في النقوش المصرية حتى عهد أخناتون(١٢٥).



(لوحة ٧) فرع زيتون على لوحة جدارية في العمارنة
Kelder, J., "Royal Gift Exchange", fig. 2.

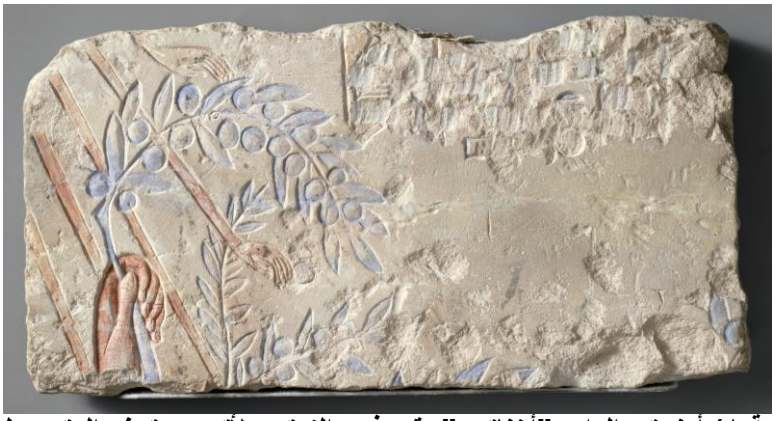
ورغم أن الزيتون يظهر بشكل متقطع في مواقع من بدايات الدولة الحديثة، إلا أن الزيتون ظهر في النقش المصري في عهد أخناتون على جدران معبد آتون الكبير في عاصمته الجديدة "أخت أتون". الملك يقدم غصن الزيتون إلى إلهه، وتظهر شجرة زيتون على رسم جداري من العمارنة (لوحة ٧)(١٢٦).

فشجرة الزيتون هي نبات دائم الخضرة بحيث لا تنمو أوراقها أو تسقط في موعد محدد من العام(١٢٧). ويعتقد الباحث أن انتشار شجرة الزيتون في عهد أخناتون يتفق والفكر الأتوني الذي يتسم بالتجدد والتجلي الدائم الذي لا يغيب، وهو ما تتميز به شجرة الزيتون دائمة الخضرة، ولنفس السبب حرص توت عنخ آمون علي وضع أغصان الزيتون ضمن الباقات الجنائزية التي عُثر عليها بمقبرته.

العديد من المناظر على جدران معبد آتون العظيم تصور أعضاء البلاط الملكي يقدمون القرابين لأتون، ويظهر الملك أخناتون فيما يبدو علي أحد قطع الحجر الجيري

(125) Kelder, J., "Royal Gift Exchange", p. 343; Moselle, B., The Symbolic and Theological Significance, p. 115.
(126) Kelder, J., "Royal Gift Exchange", fig. 2.
(127) Krauss, R., Nochmals die Bestattungszeit Tutanchamuns und ein Exkurs über das Problem der Perseareife, ***SAK.,*** 23, 1996, p. 231; Germer, R., Die Pflanzenmaterialien aus dem Grab des Tutanchamun, Gerstenberg, 1989, pp. 19-24; Carter, H. & Mace, A., The tomb of Tut-ankh-Amen, vol. 1, Cambridge, 1924, p. 97.

المحفوظة بمتحف المتروبوليتان برقم 1981.449 يقدم بيده اليسرى المنحوتة بشكل جميل غصن ملئ بحبات الزيتون للإله آتون المتمثل في أيادي أشعة الشمس. يبدو أن المنظر الكامل يظهر الملك واقفاً تحت قرص الشمس ويواجه فيما يبدو شجرة الزيتون التي ربما يكون قد قُطع منها الغصن، حيث توجد الأغصان العلوية لشجرة الزيتون على يمين الحافة السفلية للقطعة (لوحة ٨)، وقد تم تشوية النص الموجود في الجهة العلوية اليمني عن عمد، ولم يتبق سوى القليل من آثار العلامات الهيروغليفية[١٢٨].



(لوحة ٨) أمنحتب الرابع "أخناتون" يقدم فرع الزيتون لأتون، متحف المتروبوليتان 1981.449

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544057

وهناك منظر جنوبي الجدار الشرقي من مقبرة إبوي رقم ٢١٧ بدير المدينة[١٢٩] يصور عاملاً يقوم بري حديقة تحتوي على مقصورة أو خيمة مع وجود الدرجات المؤدية إلى الماء(شكل ٨)، ويجري ريها بصف من الشواديف ويظهر فيها شجر لم يتحدد نوعه[١٣٠]، ولكن هناك من يري أنها حديقة مزروعة بالتين والزيتون[١٣١]؛ وبشكل نادر قد يكون ذلك مؤشراً هاماً على ري اصطناعي محدود، ومن المستحيل إنشاء نظام ري اصطناعي للزيتون في مناطق الغمر الطبيعي[١٣٢].

(128) https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544057

(129) PM., I, p. 315; Davies, N. de G., Two Ramesside tombs at Thebes, New York, 1927, p. 31 ff.

(130) Davies, N. de G., Two Ramesside tombs, p. 35, pl. XXIX.

(131) Janick, J., Ancient Egyptian agriculture, p. 38, fig. 12 D; Singer, E. Charles, J. & Trevor, W., A History of Technology, vol. 1. Fall of Ancient Empires, London, 1954, fig. 345.

(132) Eyre, C., "The Water Regime for Orchards and plantations in Pharaonic Egypt", ***JEA.,*** 80, 1994, p. 58 [8].

(شكل ٨) ري حديقة بها فيما يبدو شجر زيتون، مقبرة إبوي رقم ٢١٧ بدير المدينة
Davies, N. de G., Two Ramesside tombs at Thebes, pl. XXVIII.

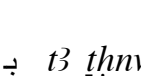
في ختام البحث يمكن أن نستنتج ونؤكد ما يلي:

– شاع استخدام الزيتون وزيته في الدولة الحديثة نظراً لاتساع العلاقات السياسية والعسكرية بين أقطار الشرق الأدنى القديم آنذاك رغم عدم وجد دليل في المصادر المصرية يشير إلي استيراد زيت الزيتون من بلاد الشام.

– وجود نوى الزيتون وحده في مقابر الموتى دون الفاكهة، ربما لكون النواة كافية كرمز للثمار ذاته ويمكن لأوزير بعد ذلك تحويل هذه الرموز إلى غذاء حقيقي.

كلمة *nHH* في النصوص المصرية تشير إلى زيت الزيتون وليس زيت السمسم؛ وذلك لاقترانها بكلمة *ḏt* في نص واحد ببردية هاريس الأولي، أما الـ *b3k* فهي شجرة المورينجا وليست شجرة الزيتون، وقد نمت بكثرة في سوريا وفلسطين وتم تصدير زيتها إلي مصر منذ الأسرة الرابعة، وانتقلت زراعتها إلي مصر بحلول الدولة الحديثة لأهميتها الاقتصادية والدينية.

– انتشار شجرة الزيتون في عهد أخناتون يتفق والفكر الأتوني الذي يتسم بالتجدد والاستمرار والتجلي الدائم، حيث تتميز شجرة الزيتون بأوراقها الخضراء طول العام دون أن تتساقط، لذا حرص الملك توت عنخ آمون علي تصويرها في العمارة الجنائزية، إضافة إلي وضع أغصانها ضمن الباقات الجنائزية التي عُثر عليها بمقبرته.

يرجح الباحث ترجمة الاسم  *t3 ṯḥnw* بـ "أرض الزيتون" استناداً علي علامة التي صورت إلي جانب مناظر أشجار الزيتون باللوحة الإردوازية الشهيرة، وكذلك اسم الـ *tiḥnw* الذي اقترن بمناظر تأديب لأعداء الملك منذ العصر العتيق.

قائمة الاختصارات

AAALiv	Annals of Archaeology and Anthropology. Univ. de Liverpool (Liverpool)
AJA	American Journal of Archaeology. Archaeol. Inst. of Amer. (New York, Baltimore, puis Norwood).
BAR	Breasted, J. H., Ancient Records of Egypt, 5 vols., Chicago, 1906.
BYU Studies	Brigham Young University Studies (United States)
BD	Budge, W., The book of the Dead: the chapters of coming forth by day, Tegan Paul, trench, Trubner & Co., Ltd, London, 1898.
BIFAO	Bulletin de L'Institut Français d'archéologie Orientale, (Le Caire).
BASOR	Bulletin of the American Schools of Oriental Research. Supplementary Studies (New Haven, Conn.)
BES	Bulletin of the Egyptological Seminar. Egyptol. Semin. (New York) Bibliographische
WB	Erman, A. & Grapow, H., Wörterbuch der Ägyptischen Sprache, (Leipzig, Berlin).
FCD	Faulkner, R., Concise Dictionary of Middle Egyptian, Oxford, 1954.
GM	Göttinger Miszellen: Beiträge zur Ägyptologische Diskussion, (Göttingen).
LÄ	Helck, W. & Otto, E., Lexikon der Ägyptologie, 7 vols., (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1972-1992).
JEA	Journal of Egyptian Archaeology, Egypt Explor. Soc. (Londres).
JNES	Journal of Near Eastern Studies. Dept. of Near Eastern Lang. and Civilis., Univ. de Chicago, (Chicago, Illin.).
KRI	Kitchen, K., Ramesside Inscriptions, Historical and Biographical, VII vols. (Oxford: Blackwell, 1969-1990).
MDAIK	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo, Cairo, (Wiesbaden).
PM	Porter, B. & Moss, R., Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings, 3 vols. 2nd ed., (Oxford: Griffith Institute, 1960-1978).
PSBA	Proceeding of the Society of Biblical Archaeology, (London).
Rd'E	Revue D' Égyptologie. Soc. Franç. d'Égyptol, (Paris. Louvian).
Pyr	Sethe, K., Die Altaegyptischen Pyramidentexte Nach Den Papierabdrücken Und Photographien, 2 vols. 1908, 1922, (Leipzig).
SÄK	Studien Zur Ältägpyptischen Kultur, (Hambourg).
SAOC	Studies in Ancient Oriental Civilizations, (Chicago, Illin.)
Urk	Urkunden des Ägyptischen Altertums, (Leipzig, Berlin).
ZÄS	Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde (Leipzig, Berlin)

المراجع العربية:

- **أحمد كمال باشا**، اللآلئ الدرية في النبات والأشجار القديمة المصرية، مدرسة الفنون والصنائع، ١٨٩٠.
- **أحمد كمال باشا**، بغية الطالبين في علوم وعوائد وصنائع وأحوال قدماء المصريين، مكتبة مدبولي، (د.ت).
- **حسن عبد الرحمن خطاب**، الثروة النباتية في مصر القديمة، القاهرة، ١٩٨٥.
- **سليم حسن**، مصر القديمة، جـ ٢، ٤، ٧، ١٧، القاهرة، ٢٠٠١.
- **سهام السيد عيسي**، "شجرة المورينجا في مصر القديمة"، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، العدد السابع عشر، القاهرة، ٢٠١٦.
- **طه الشيخ حسن**، الزيتون: زراعته، خدمته، أصنافه، تصنيعه، آفاته، الطبعة الأولي، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٥.
- **علي نصوح الطاهر**، شجرة الزيتون، جـ ١، تاريخها، زراعتها، أمراضها، صناعتها، دار الكندي، عمان، ٢٠٠٣.
- **لوكاس**، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة زكي اسكندر، محمد زكريا غنيم، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩١.
- **محمد شفيق غبريال وآخرون**، تاريخ الحضارة المصرية، المجلد الأول، مكتبة النهضة المصرية، (د.ت).
- **محمد عبد الحميد شيمي**، العطور ومعامل العطور في مصر القديمة، ترجمة ماهر جويجاتي، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥.
- **والس بدج**، كتاب الموتي الفرعوني، ترجمة فيليب عطية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٨.
- **وليم نظير**، الثروة النباتية عند قدماء المصريين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠.

المراجع الأجنبية:

– **Allen, T**., The Book of the Dead or going forth by day: ideas of the Ancient Egyptians concerning the hereafter as expressed in their own terms, ***SAOC***., 37, the University of Chicago press, Chicago, Illinois, 1974.

– **Altenmüller, H**., "Das Ölmagazin im Grab des Hesire in Saqqara (QS 2405)", ***SAK***., 4, 1976, pp. 1-29.

– **Altenmüller, H.**, "Jagd", ***LÄ***., vol. III, pp. 219-236.

– **Assmann, J**., "Death and initiation in the funerary religion of Ancient Egypt" In: Simpson, W., Religion and Philosophy in Ancient Egypt, ***Yale Egyptological Studies***, 3, 1989, pp. 135-159.

– **Birch, S**., Facsimile of an Egyptian Hieratic Papyrus of the Reign of Rameses III, now in the British Museum, London, 1876.

– **Borchardt, L**., Das Grabdenkmal des Königs Ne-User-Re',Leipzig,1907.

– ----------, Das Grabdenkmal des Königs S'aḥu-Re, II, Berlin, 1913.

– **Breasted, J**., Ancient Records of Egypt, 5 vols., Chicago, 1906.

– **Budge, W**., The book of the Dead: the chapters of coming forth by day, Tegan Paul, trench, Trubner & Co., Ltd, London, 1898.

– **Carter, H**. **& Mace, A**., The tomb of Tut-ankh-Amen, 2 vols, Cambridge, 1924, 1927.

– **Cline, H**., The Oxford Handbook of the Bronze Age Aegean. Oxford University Press, 2012.

– **Darby, W**., Ghalioungui, P. & Grivetti, L.,, Food: The Gift of Osiris, vol. 2, London, 1977.

– **Davies, N**. **de** G., The Mural Painting of El-'Amarneh, London, 1929.

– ----------, The Tomb of Rekh-mi-Rē′ at Thebes, I, New York, 1943.

– ----------, Two Ramesside tombs at Thebes, New York, 1927.

– **Erichsen, W**., Papyrus Harris I: hieroglyphische transkription. Vol. 5. Édition de la Fondation égyptologique Reine Élisabeth, 1933.

– **Erman, A. & Grapow, H**., Wörterbuch der Aegyptischen Sprache, 7 vol., Berlin.

– **Eyre, C**., "The Water Regime for Orchards and plantations in Pharaonic Egypt", ***JEA.,*** 80, 1994, pp. 57-80.

– **Faulkner, O**., A Concise Dictionary Of Middle Egyptian, Oxford, 1964.

– **Gardiner, A**., Egyptian Grammar, 3Th ed., London, 1973.

– ----------, Late Egyptian Miscellanies, Bruxelles, 1937.

– ----------, Notes on the Story of Sinuhe, Librairie Honoré Champion, 1916.

– **Germer, R**., Die Pflanzenmaterialien aus dem Grab des Tutanchamun, Gerstenberg, 1989.

– ----------, Flora des pharaonischen Ägypten, Mainz 1985.

– ----------, Handbuch der Altägyptischen Heilpflanzen, Otto Harrassowitz, 2008.

– ----------, Untersuchung über Arzneimittelpflanzen in Alten Ägypten, Hamburg, 1979.

– **Gómez, A.**, "Breve Reseña sobre las etiquetas de aceite nHH en la Dinastía XVIII", ***Revista Polis. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad***, 29, 2017. pp. 9- 30.

– ----------, "Olive tree cultivation and trade in Ancient Egypt". Commerce and Economy in Ancient Egypt Proceedings of the Third International Congress for Young Egyptologists, Sep. 2009, Budapest (British Archaeological Reports International Series BARS 2131). Oxford: Archeopress. 2009. pp. 5- 12.

– ----------, "Oil Press Installations And Oil Production In Ancient Egypt", ***Current Research in Egyptology***, Ch. 13, 2017, pp. 186 - 208.

– ----------, "Some Oils in Ancient Egypt: debate between moringa, olive and sesame oils", International Symposium: Olive Oil and wine production in Eastern Mediterranean During Antiquity, 2011, Turkey, pp. 209- 220.

– **Goor, A. & Nurock, M**., The Fruits of the Holy Land. Israel University Press, Jerusalem, 1968.

– **Goor, A**., "The place of the olive in the holy land and its history through the ages", ***Economic Botany***, 20.3, 1966, p. 231f
– **Görg, M**., "Öle aus dem Ausland : Beobachtungen zum Text und Vokabular pAnast IV 15,2-4", ***SÄK***., 11,1984, pp. 219-226
– **Gothein, M. L**., A History of Garden Art From the Earliest Times to the Present Day, I, Dent, 1913.
– **Griffith, F. & newberry,P**., El Bersheh, II, London, 1895.
– **Hassan**, **S.**, Excavations at Giza, vol. VI, 2, Cairo, 1948.
– **Hayes, W**., "Inscriptions from the Palace of Amenhotep III", ***JNES.,*** 10, 2, 1951, pp. 82-112.
– **Helck, W. & Otto, E**., Lexikon der Ägyptologie, 7 vols., (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1972-1992).
– **Helck, W**., Materialien zur Wirtschaftsgeschichte des Neuen Reiches IV, Wiesbaden, 1963.
– **Hess, W**., "Recent Notes about Olives in Antiquity", ***BYU Studies***, 39, No. 4, 2000, pp. 115-126.
– **James, E**., The Tree of Life: An Archaeological Study, Leiden, 1966.
– **Janick, J**., "Ancient Egyptian agriculture and the origins of horticulture", ***International Symposium on Mediterranean Horticulture: Issues and Prospects****, 582*, 2000, pp. 23-39.
– **Janssen, J**., "Gear for the Tombs", ***Rd'E.,*** 43, 1992, pp. 107-122.
– **Kaniewski, D**. et al. "Primary domestication and early uses of the emblematic olive tree: palaeobotanical, historical and molecular evidence from the Middle East", ***Biological Reviews***, 87, 2012, pp. 885-899.
– **Keimer, L**., "À propos d'une palette protohistoriuqe en schiste conservée au Musée du Caire", ***BIFAO.,*** 31, 1931, pp. 121-134.
– ----------, Gartenpflanzen im alten Ägypten, Hamburg-Berlin, 1924.
– **Kelder, J**., "Royal Gift Exchange between Mycenae and Egypt Olives as Greeting Gifts in the Late Bronze Age Eastern Mediterranean", ***AJA.,*** 113, no. 3, 2009, pp. 339-352.
– **Kitchen, K**., Ramesside Inscriptions, Historical and Biographical, VII vols., (Oxford: Blackwell, 1969-1990).
– **Koura, B**., "Die allgemeinen und einzelnen Bezeichnungen der ölhaltigen Produkte im Alten Ägypten" ***SAK.,*** 26, 1998, pp. 69- 80.
– ----------, "Ist *bꜣḳ* Moringaöl oder Olivenöl", ***GM.,*** 145, 1995, pp. 79- 82.
– **Krauss, R**., "*Nḥ*(*ḥ*)-Öl = Olivenöl', ***MDAIK.,*** 55, 1999, pp. 293- 298.
– ----------, Nochmals die Bestattungszeit Tutanchamuns und ein Exkurs über das Problem der Perseareife, ***SAK.,*** 23, 1996, pp. 227- 254.
– **Kuçukkomurler, S**., Olive in Culture, ***Pakistan Journal of Nutrition***, 10, no. 2, 2011, pp. 200- 202.
– **Leclant, J**., "T.P. Pepi Ier, VII: Une nouvelle mention des fnḫw dans les Textes des Pyramides", ***SAK.***, 11, 1984, pp. 455-460.
– **Manniche, L**., An Ancient Egyptian Herbal, London, 1989.
– **Manning, G**., "Book Review : An Ancient Egyptian Herbal. By Lise Manniche, Austin, Taxes, 1989", ***JNES.,*** 53,1994, p. 296.
– **Mercer, S**., The Pyramid Texts, London, 1952.
– **Moselle, B**., The Symbolic and Theological Significance of the Olive Tree in the Ancient Near East and the Hebrew Scriptures. PhD. University of Pretoria, 2015.
– **Murray, M**., "Fruits, vegetables, pulses and condiments." Cambridge University Press, 2000. 609-655.
– **Naville, E**., The Temple of Deir el Bahari, III, London 1898.
– **Newberry, p**., "The Petty-Kingdom of the Harpoon and Egypt's Earliest Mediterranean Port", ***AAALiv***., 1, 1908.

– ----------, "The Wooden and Ivory Labels of the First Dynasty", ***PSBA.***, 34, 1912, pp. 279-289.
– ----------, "*TA ṮEḤENU* "olive Land." In: Ancient Egypt, British School of Archaeology in Egypt, I, 1915.
– **Newton, C., Terral, J. & Ivorra, S**., "The Egyptian olive (Olea europaea subsp. europaea) in the later first millennium BC: origins and history using the morphometric analysis of olive stones." ***Antiquity***, 80.308, 2006, pp. 405-414.
– **Nosonovsky, M**., "Oil as a lubricant in the ancient middle east", ***Tribology Online***, 2, no. 2, 2007, pp. 44-49.
– **Pendlebury, W**., The City of Akhenaton, III, vol. 1, 2, London, 1951.
– **Petrie, F., & Griffith, L**., Medum, London, 1892.
– ----------, Tell el Amarna, London, 1894.
– **Pleyte, W**., "Bloemen en planten uit Oud-Egypte in het Museum te Leiden" Nederlandsch kruidkundig archief. Serie 2 4, no. 1, 1882, pp. 1-13.
– **Porter, B. & Moss, R**., Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings, 3 vols., 2nd ed., (Oxford: Griffith Institute, 1960-1978).
– **Quibell, J**., Hierakonpolis, 1, London, 1900.
– **Reisner, G**. Mycerinus The Temples of the Third Pyramid at Giza, Cambridge, 1931.
– **Rzóska, J**., The Nile, Biology of an Ancient River, London, 1976.
– **Salavert, A**., "Olive cultivation and oil production in Palestine during the early Bronze Age (3500—2000B.C.): the case of Tel Yarmouth, Israel", ***Vegetation History and Archaeobotany***, 17, 2008, pp. 53-61.
– **Schulman, A**., "Narmer and the Unification: a revisionist view", ***BES.,*** 11, 1991/2, pp. 79–105.
– **Sethe, K**., "Zur Erklärung einiger Denkmäler aus der Frühzeit der ägyptischen Kultur", ***ZÄS.***, 52, 1915, pp. 55-60.
– ----------, Die Altaegyptischen Pyramidentexte Nach Den Papierabdrücken Und Photographien, 2 vols., 1908, 1922, (Leipzig).
– **Singer, E**. Charles, J. & Trevor, W., A History of Technology, vol. 1. Fall of Ancient Empires, London, 1954.
– **Thompson, D**., "New and old in the Ptolemaic Fayyum", ***Proceedings British Academy***, 96, 1999, pp. 123- 138.
– **Ward, W**., "Early Contacts between Egypt, Canaan, and Sinai: Remarks on the Paper by Amnon Ben-Tor", ***BASOR.,*** no. 281, 1991, pp. 11- 26.
– **Weatherhead, J**., "Amarna Palace Paintings", ***Egypt exploration society***, 78, London, 2007.
– **Zohary D. & Hopf, M**., Domestication of plants in the old world: the origin and spread of cultivated plants in West Asia, Europe, and the Nile Valley, 3 ed., Oxford, 2000.
– **Zohary, D. & Spiegel-Roy, P**., "Beginnings of Fruit Growing in the Old World", ***Science***, 187, Issue 4174, pp. 319- 327.

الشبكة الدولية للمعلومات:

– http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/4anacpho.html
– https://www.metmuseum.org/art/collection/search/32411
– https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544057
– https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544782
– https://www.metmuseum.org/art/collection/search/548831
– https://www.metmuseum.org/art/collection/search/548832
– https://www.mfa.org/collections/object/oil-tablet-147502

Olive and its oil in Ancient Egypt between linguistic sources and archaeological traces

Dr. Hamada Mansi Ashour •

Abstract:

Olive has a great importance in ancient civilizations, it has been necessary for human since prehistory. It was used for eating, treatment, lighting...etc. Scientists have differed in determining the original land of olive, some of whom suggested Palestine and Levant, others suggested Greece and some stated from Cyprus and the Aegean region. Olives in ancient Egypt have not been monitored by a specialized study, so this research will be based on four interlocutors, the first one: the original home of the olive tree, and if we assume that it was planted in ancient Egypt, then, when and where? The second interlocutor: the names of olive oil in ancient Egyptian language and explanations of several names. May be intended olive oil, sesame oil or Moringa sometimes. The third interlocutor is the archaeological traces that confirms the existence olives and oil in Egypt since the new kingdom at least like olive stones and leaves. The fourth interlocutor: the artistic depiction of olives in ancient Egypt.

Keywords:

Olive, Oil, Ancient Egypt, *bꜣḳ*, *ḏt*, *nḥḥ*, Leaves, Stones.

• ***Lecturer of Department of Ancient Egyptian Archaeology -Faculty of Art- Damanhour University.*** hamada.ashour@damanhour.edu.eg

نماذج منتقاة من فنون الكتاب في ضوء نسخة فريدة لمخطوط ليلى والمجنون المحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة "دراسة ونشر لأول مرة"

د. سامح فكري البنا•

الملخص :

يحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بنسخة فريدة من مخطوط ليلى والمجنون، تحمل رقم تسجيل ١٤٨٩٥، ولم تنشر من قبل ، ومما يلفت النظر في هذه النسخة – على الرغم من صغرها–احتوائها على فنون الكتاب المتعارف عليها من تجليد، وكتابات، وتذهيب، وتصوير، وتوجد العديد من الأسباب لدراسة هذا المخطوط وفنونه، أهمها ما يأتي:

– دراسة ونشر نماذج منتقاة من فنون الكتاب لهذا المخطوط لأول مرة.

– تأريخ المخطوط، حيث إن هذا المخطوط غير مؤرخ، وذلك من خلال الأسلوب الصناعي والزخرفي لجلدة هذا المخطوط ، وكذلك بناء على الدراسات المقارنة بين تصاوير، ودفتي، وكتابات هذا المخطوط وبين غيرها الذي له السمات الزخرفية نفسها، ومن ثم يستطيع الباحث من خلال تلك الدراسات استقراء تاريخ المخطوط .

–دراسة دفتي المخطوط ونماذج من تصاويره ستعطي بلا شك نموذجًا لفني التجليد والتصوير وسماتهما الصناعية والزخرفية للفترة التي نسخ فيها المخطوط .

– دراسة بعض نماذج الكتابات الملحقة بتصاوير المخطوط موضع الدراسة وترجمة بعضها؛ للتعرف على مدى ارتباط مضمون هذه الكتابات بموضوع التصويرة، فضلا عن التعرف على فن الخط أو الكتابة

على أن يتناول البحث :

المبحث الأول: دراسة أثرية فنية لدفتي مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة كنموذج لفن التجليد.

• **أستاذ الآثار والفنون الإسلامية المساعد– قسم الآثار – كلية الآداب – جامعة اسيوط**
drsameh1@hotmail.com

المبحث الثاني: دراسة أثرية فنية لنماذج منتقاة لفني الكتابة والتذهيب لمخطوط ليلى والمجنون.

المبحث الثالث: دراسة أثرية فنية لنماذج منتقاة من تصاوير مخطوط ليلي والمجنون موضوع الدراسة كنموذج لفن التصوير.

وتنتهي الدراسة بالخاتمة التي تشتمل على نتائج الدراسة، وملحق الأشكال واللوحات التي ينشر أغلبها لأول مرة في هذه الدراسة .

الكلمات الدالة :

ليلى والمجنون؛ أسلوب اللاكيه ؛ تصميم باقات الزهور؛ خط النستعليق؛ التعقيبة؛ أسلوب التلوين؛ أسلوب التزميك؛ الفن الساساني المستحدث؛ الأسلوب الشعبي القاجاري؛ الإله بان؛ الشاعر مكتبي الشيرازي؛ مناظر الغرام ؛ التصوف.

مقدمة :

يحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بالعديد من المخطوطات الإسلامية التي لا تقل روعة عما به من تحف تطبيقية تعود إلى العصور الإسلامية المختلفة، وتشهد هذه المخطوطات باختلاف أنواعها وأشكالها على مدى ما وصلت إليه فنون الكتاب المخطوط من رقي وازدهار في تلك العصور، وتوجد بعض من هذه المخطوطات حاليًا في قاعة ١٧[١]، وبعضها الآخر يوجد في مخازن المتحف.

ويستلفت نظر الباحث في هذه المخطوطات النفيسة نسخة فريدة من مخطوط إيراني محفوظة حاليًا في مخازن المتحف، وليست معروضة بين جنباته، والنسخة المقصودة هي نسخة من مخطوط ليلى والمجنون تحمل رقم تسجيل ١٤٨٩٥، ومما يلفت النظر في هذه النسخة صغرها النسبي، وأنها رغم صغرها هذا إلا أن لها جلدة أثرية نفيسة ومزودة بالعديد من التصاوير ذات أسلوب فني مميز، والواقع أن احتواء هذه النسخة – رغم صغرها – على فنون الكتاب المتعارف عليها من تجليد، وكتابات، وتذهيب، وتصوير، كان هو الدافع

[١] تجدر الإشارة إلى أن القاعات أرقام ١٧، ١٨، ١٩ في متحف الفن الإسلامي خصصت للكتابات على شواهد القبور، والبلاطات الخزفية، وبعض التراكيب الرخامية وغيرها، ويلاحظ أن قاعة رقم ١٧ على وجه الخصوص اشتملت على نماذج من المخطوطات الإسلامية التي تعود إلى عصور إسلامية مختلفة، وتشتمل على نماذج خطية متنوعة.

الرئيس للقيام بدراسة نماذج منتقاة من هذه الفنون في ضوء هذه النسخة، والواقع أنه توجد العديد من الأسباب لدراسة هذا المخطوط، نوضحها كما يأتي:

– دراسة ونشر نماذج منتقاة من فنون الكتاب لهذا المخطوط لأول مرة.[٢]

– تأريخ المخطوط، حيث إن هذا المخطوط غير مؤرخ، وذلك من خلال الأسلوب الصناعي والزخرفي لجلدة هذا المخطوط، وكذلك بناء على الدراسات المقارنة بين تصاوير، ودفتي، وكتابات هذا المخطوط وبين غيرها الذي له السمات الزخرفية نفسها، ومن ثم يستطيع الباحث من خلال تلك الدراسات تأريخ المخطوط .

– دراسة دفتي المخطوط ونماذج من تصاويره ستعطي بلا شك نموذجًا لفني التجليد والتصوير وسماتهما الصناعية والزخرفية للفترة التي نسخ فيها المخطوط .

– دراسة بعض نماذج الكتابات الملحقة بتصاوير المخطوط موضع الدراسة وترجمة بعضها؛ للتعرف على مدى ارتباط مضمون هذه الكتابات بموضوع التصويرة من جهة، والتعرف على فن آخر من فنون الكتاب آنذاك، وهو فن الخط أو الكتابة .

– معرفة نبذة عن مؤلف هذا المخطوط، وأهمية قصة ليلى والمجنون العربية الأصل في إيران.

– التعرف على السمات الفنية لهذه النسخة من مخطوط ليلى والمجنون.

وسوف يتناول الباحث هذه الدراسة من خلال مقدمة، وتمهيد، وثلاثة مباحث، وخاتمة على النحو الآتي:

مقدمة: وتتناول أهمية الموضوع، وأسباب اختياره، ومنهجية البحث.

---

[٢] تقدم الباحث بخطاب رسمي للمسئولين بمتحف الفن الإسلامي؛ لنشر ودراسة المخطوط موضع الدراسة وما يحتويه من فنون الكتاب لأول مرة، وقد تمت الموافقة من جانب المسئولين بقطاع المتاحف بوزارة الآثار والمسئولين بمتحف الفن الإسلامي، وبهذه المناسبة يتقدم الباحث بوافر الشكر والاحترام والتقدير لكل من أسهم في هذه الموافقة، وعلى رأسهم الأستاذة إلهام صلاح الدين رئيس قطاع المتاحف، والسيد الدكتور ممدوح عثمان مدير متحف الفن الإسلامي، كما يتوجه الباحث بالشكر للسادة أمناء متحف الفن الإسلامي، وخاصة الدكتور محمد عبد السلام، والدكتور علاء الدين محمود، والأستاذ عبد الحميد؛ لما قدموه من تسهيلات للباحث لإتمام دراسته .

تمهيد: ويشتمل على نبذة عن قصة ليلي والمجنون في التراث العربي والفارسي، وأهم مؤلفيها، ونبذة عن مكتبي الشيرازي مؤلف المخطوط موضوع الدراسة .

المبحث الأول: دراسة أثرية فنية لدفتي مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة كنموذج لفن التجليد.

المبحث الثاني: دراسة أثرية فنية لنماذج منتقاة لفني الكتابة والتذهيب لمخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة .

المبحث الثالث: دراسة أثرية فنية لنماذج منتقاة من تصاوير مخطوط ليلي والمجنون موضوع الدراسة كنموذج لفن التصوير.

وتنتهي الدراسة بالخاتمة التي تشتمل على نتائج الدراسة، وملحق اللوحات والأشكال.

تمهيد:

لا شك أن الشعر الفارسي هو ألمع تعبير عن الثقافة والفن الإيرانيين؛ حيث كانت الثقافة الإيرانية – بالفعل – تحت سيطرة الفنون اللفظية (الشفوية والمكتوبة)، وبشكل عام أثَّر الشعر والأدب الفارسي على الإيرانيين أكثر من الأنواع الفنية الأخرى، ويمكن القول بأن فن التصوير ذو صلة عميقة بالشعر والأدب الفارسي، وتم استخدام اللوحات الإيرانية في تصوير الشعر، والنثر، والكتب، وازدهرت معها، ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك قصة ليلى والمجنون التي تعد إحدى القصص العاطفية التي صوّرهاالرسامون مرارًا وتكرارًا، وهي قصة عربية الأصل[٣]، ثم انتقلت بعد ذلك إلى الأدب الفارسي.[٤]

---

[٣] للمزيد عن قصة ليلى والمجنون في الأدب العربي راجع:الأصفهانى ، أبو الفرج ت ٣٥٦هـ ، كتاب الأغاني، ج٢، طبعة جديدة مصححة، ط١، دار إحياء التراث العربي ، ١٩٩٤م .

الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر بن محبوب بن فزارة الليثي الكناني البصري، ت ٢٥٥هـ، ، البيان والتبين، مكتبة الخانجي، مصر .

كراتشكوفسكي، ليلى والمجنون، ترجمة: نجاد ، أحمد كامل، ج٢، ط ٣، دار زوار،١٩٩٩م .

حسين ،صالح فتحي صالح ، تصاوير قصة ليلى والمجنون في مدارس التصوير الايرانية وعلى التحف التطبيقية دراسة مقارنة للأساليب الفنية والتكوينات، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة طنطا ،٢٠٠٩م .

وتعد قصة ليلى والمجنون في الأدب الفارسي من الشعر القصصي الغرامي، وقد بلغ نظم القصص الغرامي ذروة الكمال في أواخر القرن ٦هـ / ١٢ م على يد الشاعر نظامي الكنجوي[٥]، فالنظامي الكنجوي يمدح مجنون ليلى، ويرى أنه لم يكن مجنونًا على نحو ما يفهم من العامة من هذه الكلمة، بل كان صوفيًّا [٦] عالمًا بأسرار جعلته مشرق الباطن قريبا من الله، وأنه أختار حياة الخلوة في الصحراء بغية إضعاف قيوده بهذه الدنيا؛ لكي يسرع في التخلص منها؛ لأنها ليست إلا طريقا للخطوة بالعشق الخالد في الحياة الأخرى، حيث إنه لا يترك مجالًا للشك في أن قيس نجا من قيود المادة، وتقرَّب من المعشوق الأزلي، واتخذ العشق طريقة إلى الحق، وكانت ليلى في البدء سببًا لأن يتجه إلى حبها، ثم إنه فكر عن طريق الحب في أسرار الكون حتى توصل بتفكيره إلى أن المعشوق الخالد هو

جميلة، فارح ، ليلى والمجنون بين الأدب العربي والأدب الفارسي "دراسة مقارنة"، رسالة ماجستير، كلية الأدب العربي والفنون، جامعة عبدالحميد بن باديس، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية،٢٠١٨م، ص ص ٣٥ : ٣٩ .

[٤] للمزيد عن قصة ليلى والمجنون في الأدب الفارسي راجع:

الراجحي، عبده ، محاضرات في الأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، ط ٢، ٢٠٠٧م.

الجنان، مأمون بن محيي الدين ، مجنون ليلى بين الواقع والأسطورة، بيروت، دار الكتب العلمية،ط ١، ١٩٩٠م.

عيد،صلاح،الغزل العذري"حقيقية ظاهرة، خصائص الفن"، الناشر مكتبة الآداب، ط١ ١٤١٤هـ/١٩٩٣ م

[٥]أكبري، صاحبعلي: قصة مجنون ليلى في الأدبين العربي والفارسي، مجلة دانشكده أدبيات وعلوم إنساني، دانشكده تهران، ص ص ٧٩، ٨٠ .

[٦] التصوف: هو فلسفة حياة، تهدف إلى الترقي بالنفس الإنسانية أخلاقيًا، وتتحقق بواسطة رياضات عملية معينة، وثمرتها السعادة الروحية، ويصعب التعبير عن حقائقها بألفاظ اللغة العادية؛ لأنها وجدانية الطبع وذاتية.

التفتازاني،أبو الوفا الغنيمي، مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط ١٩٨٢،٣م ص ص ١٠، ١١.

الله [٧] ، وقد أعطى الشاعر نظامي ليلى دلالة صوفية للجمال الإلهي، وهكذا فإن في توق المجنون إلى ليلى رمزية لتوق الرجل إلى الله عز وجل.[٨]

وقد انعكست تلك الأفكار الصوفية لنظامي وغيره من الشعراء الإيرانيين على مصوري المخطوطات؛ فنجد أن المصور المسلم قد تعامل مع الموضوعات العاطفية داخل المخطوطات التي من بينها قصة ليلى والمجنون على أنها موضوعات ذات صلة مباشرة بالتصوف والعشق الإلهي، وليست موضوعات عاطفية تدل على الحب الإنساني أو الجسدي.[٩]

ومن بين قصص الحب والغرام التي رسمها الرسامون الإيرانيون تتميز قصة ليلى والمجنون عن القصص الأخرى للأسباب التالية، أولًا: موقع الأحداث هو صحراء الحجاز الحارقة ومنطقة البادية. ثانيًا: بدأت قصة حب ليلى والمجنون بفشل العشاق، وألم الفراق، وانتهت بموت العشاق.[١٠]

والجدير بالذكر أنه ليس من الضروري أن يكون شخص قيس بن الملوح تاريخيًّا أو غير تاريخي، وإنما الأمر الضروري أن هناك قصة غرامية هي قصة قيس بن الملوح، كذلك ليس من المهم أن يشكك بعض مؤرخي الأدب العربي في وجود المجنون، أو أن يبالغ البعض الآخر في إنكار وجوده، وإنما الذي يهتم به الباحث هو دراسة هذه القصة من الناحية الفنية من خلال النسخة موضع الدراسة، حيث أقبل الفنانون الإيرانيون وغيرهم على تصوير وتزويق هذه القصة في العديد من نسخ المخطوطات ولاسيما الإيرانية، بل اهتموا أيضا برسم موضوعات هذه القصة على التحف التطبيقية من مختلف العصور الإسلامية.

---

[٧] لجنان ، مأمون بن محيي الدين، مجنون ليلى بين الواقع والأسطورة ، ص ١٣٢ .

[8] Abaza ,Imane M. Sadek, : Color Symbolism in Islamic Book Paintings , Master of Arts , The American University in Cairo ,2017, p 75 .

[٩] إبراهيم، إيهاب أحمد، التصوف والفن الإسلامي، مجلة حوليات إسلامية، العدد ٤١، ٢٠٠٧م، ص ص ١٠٨، ١٠٩.

[10] Kiadeh, Alireza Akrami Hassan, and Arvand ,Parisa, Majnun's isolation from human society and living with wild animals (Comparative study of Iranian literature and painting), International Journal of Arts and commerce Vol. 6 No. 8, November 2017 , p 12.

وتنال قصة (ليلى والمجنون) في إيران ما نالته من الشهرة في بلاد العرب، بل إنها انفردت في إيران بأن نظمها كبار شعرائهم مثل نظامي الكنجوي[١١] (٥٣٩- ٦٠٨ هـ/ ١١٤٥ - ١٢١١م) الذي يعد من أشهر شعراء الفرس الذين نظموا هذه القصة، وترجع نسبته إلى بلدته كنجة، كما ترجع شهرته إلى منظوماته الخمس التي تعرف باسم "خمسة نظامي"، وهي، (مخزن الأسرار - خسرو وشيرين - هفت بيكر - إسكندر نامه - ليلى والمجنون)، واعتمد في معظم كتابته لقصة ليلى والمجنون على الروايات العربية، وهو أول من أظهرها وأشهرها بفنية وأسلوب أدبي رائع في أقطار اللغة الفارسية، وشرع نظامي في نظم "ليلى والمجنون" في عام ٥٨٤هـ / ١١٨٨م بناءً على طلب أخستان بن منوچهر حاكم شروان، وتشتمل المنظومة على ٤٥٠٠ بيت تقريبًا، وقصة ليلى والمجنون قصة حب - كقصة خسرو وشيرين - يمثل دور البطولة فيها بطلان هما: قيس بن الملوح مجنون بني عامر، ومعشوقته ليلى، وأتم الشاعر نظم هذه القصة في العام نفسه الذى بدأ فيه نظمها، ويبدو أنه فرغ من نظمها في مدة وجيزة، لم تَتَعَدَّ أربعة أشهر، مما نَتَبَيَّنه من قوله: "نظمتُ أكثر من أربعة آلاف بيت في أقل من أربعة أشهر، ولولا الاشتغال بأعمال أخرى، لتمتْ في أربع عشرة ليلة، ولذلك فقد تمت المنظومة في عام ٥٨٤ هـ / ١١٨٨م." [١٢]

---

[١١] نظامي الكنجوي: هو (نظام الدين أبو محمد إلياس بن يوسف بن زكي بن مؤيد الكنجوي)، وقد صرح باسمه في منظومته "ليلى والمجنون"، وتضاربت الآراء حول تاريخ ولادته، ولكن أرجح تلك الآراء تشير إلى أنه ولد ٥٣٩-٦٠٨هـ / ١١٤٥ - ١٢١١م ، ونجده يتحدث بطريقة المتصوفة وأسلوبهم منذ بداية أشعاره، مما يرجح تغلغل الدين في قلبه، وأنه نشأ محبًّا للعبادة والتقوى، وقد نُسب نظامي إلى مسقط رأسه كنجة، وقد كانت كنجة في ذلك الوقت مظهرًا متميزًا في تاريخ الثقافة في أذربيجان، كما كانت مركزًا مشعًّا للثقافة في الشرق الأدنى، وقد كان أبوه رجلًا فقيرًا؛ حيث كان يعمل تاجرًا أو صانعًا، وقد قام بتعليمه على أفضل وجه، ولكنه توفي عنه وهو صغير، ثم ما لبثت أمه أيضاً أن ماتت بعده بقليل، وكانت من أسرة كردية كريمة، ويُظن أنه تربى في حضانة أحد أخواله، ونشأ نظامي نشأة دينية، ونستطيع أن نلمس ذلك من أشعاره. للمزيد راجع:

حسنين،عبدالنعيم محمد، نظامي الكنجوي شاعر الفضيلة "عصره وبيئته وشعره"، مصر، مكتبة الإسكندرية،٢٠١٥م، ص ص ١٣٣: ١٤٤.

[١٢]حسنين، عبد النعيم محمد، نظامي الكنجوي، ص ٣٠٧ .

وصار كثير من الشعراء الإيرانيين على هدى نظامي الكنجوي؛ فقام الأمير خسرو الدهلوي[١٣]المتوفى عام ٧٢٥هـ / ١٣٢٤م بتقليد نظامي الكنجوي، ونظم القصة تحت عنوان(مجنون وليلى)، كذلك قام كل من الشاعر الصوفي الكبير عبد الرحمن الجامي المتوفى سنة ٨٩٨هـ/١٤٩٢م، وابن أخته هاتفي الجامي المتوفى سنة ٩١٨ هـ/١٥١٢م، والشاعر نامي من شعراء القرن ١٢هـ/ ١٨م في عهد الملك نادر شاه، وغيرهم من شعراء إيران بنظم قصة ليلي والمجنون، ولكل منهم أسلوبه.

هذا بالأضافة إلى شاعر آخر هو مكتبي الشيرازي – وهو الشاعر الذي نظم أبيات النسخة موضوع الدراسة [١٤] وقد سُمي بمكتبي نسبة إلى اشتغاله في مكتب (مدرسة)، وقيل إنه سمي بمكتبي لأنه كانت له مدرسة أدبية شهيرة، ولذلك عرف بمكتبي[١٥]، وهو شاعر فارسي من شعراء القرن ٩هـ / ١٥م، توفي عام ٩٠٠هـ/١٤٩٤م، وقد ألف (خمسة) تقليدًا لنظامي، والحقيقة أن أجملها جميعا (ليلى والمجنون)[١٦]؛ ليروض بها موهبته الشعرية، ولا يُعرف بعد هل أتم هذه الملاحم وفُقدت، أم لم يواته الأجل فلم يُتمها، وعلى أي حال، لم

---

[١٣]أمير خسرو الدهلوي: هو أبو الحسن يمين الدين خسرو بن سيف الدين محمود، ولد في مدينة بتيالي بالهند عام ٦٥١هـ / ١٢٥٣م، كانت أمه هندية، أما أبوه فكان زعيمًا لإحدى القبائل التركية التي دفعها الغزو المغولي للهجرة من موطنها الأصلي، وقد نشأ أمير خسرو بالهند، وكان مرتبطا بإحدى الطرق الصوفية، وقد ظهر تصوفه في غزله، وكذلك في مثنوياته التي سار فيها على نهج نظامي.

بقوش، عبدالعزيز مصطفى، شيرين وخسرو للأمير خسرو الدهلوي، مصر، دار سعاد الصباح ١٩٩٢م، ص٧.

كفافي، محمد عبدالسلام، في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي،جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا،٢٠٠٩م، ص ٣٢٨ .

[١٤]توصل الباحث إلى معرفة اسم الشاعر الذي ألف الأبيات الشعرية في النسخة موضوع الدراسة من خلال قراءة اسمه في الصفحة الأولى من المخطوط، حيث ورد اسمه داخل المكان المخصص لعنوان المخطوط في الصفحة الأولى، وسوف تتم دراسة هذا الصفحة لاحقًا.

[١٥]هاشمي،سيد مرتضى مير، تأملي در ليلى ومجنون مكتبي شيرازي، از منظر سبك شناختي، فصلنامه بثرو هشماي أدبي، تابستان،١٣٨٤ هـ، شماره ٨.

[١٦]عبد السلام، يوسف صلاح الدين، ليلى والمجنون ،مكتبي شيرازي، مجلة كلية اللغات والترجمة ،جامعة الأزهر ١٩٨١م ، ص ١١٥.

يبق منها إلا قصته في المجنون، وهي من نظمه أول عهده بتأليف القصص[١٧]، وقد نظمها في عام ٨٩٥هـ/ ١٤٨٩م في حوالى ألفي ومائة وستين بيتاً .[١٨]

وقد تميز أسلوب مكتبي الشعري في قصته ليلي والمجنون بالعديد من الخصائص؛ أهمها الاهتمام بالإيجاز، والابتعاد عن استخدام التعابير والألفاظ المهجورة، واللجوء للتراكيب البديعة والجديدة، والابتعاد عن الألفاظ العربية والتركية المهجورة، واجتناب الوصف، وأخيرًا الإفادة من الصور الشعرية العزبة . [١٩]

وتجدر الإشارة إلى أنه قد ورد اسم مكتبي الشيرازي في نسخة المخطوط موضوع الدراسة في صفحة العنوان، وكذلك في الصفحة قبل الأخيرة، مما يؤكد نسبة النسخة موضوع الدراسة إلى مكتبي الشيرازي.

معلومات أساسية عن مخطوط ليلي والمجنون موضوع الدراسة:-

المخطوط : نسخة من مخطوط ليلى والمجنون.

نوع المخطوط: مخطوط أدبي.

رقم تسجيل:14895

مكان الحفظ: مخزن متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

التاريخ: لم يرد في النسخة تاريخ النسخ – يرجح القرن ١٣هـ/١٩م.[٢٠]

دفة المخطوط : أثرية نفيسة – أسلوب لاكيه على ورق مضغوط.

عدد التصاوير: ثماني عشرة تصويرة ملونة ومذهبة.

الأبعاد: أبعاد أوراق المخطوط / طول:١٤ سم – عرض : ٩ سم

أبعاد دفتي المخطوط / طول: ١٤,٥ سم – عرض : ٩,٥ سم

---

[١٧]هلال، محمد غنيمي ، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية (دراسات نقد ومقارنة حول موضوع ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٦م ، حاشية ص ١٦٢.

[١٨] حسين ، تصاوير قصة ليلى والمجنون، ص ص ٢١، ٢٢.

[١٩] هاشمي ، تأملي در ليلى ومجنون مكتبي شيرازي، شماره ٨ .

[٢٠]هذا التاريخ توصل إليه الباحث لاحقًا بناءً على الأسلوب الصناعي والزخرفي لدفتي المخطوط موضوع الدراسة، هذا فضلا عن العديد من الدراسات المقارنة التي قام بها الباحث سواء في الكتابات أو التصاوير وغيرها، وقد تناول الباحث جميع هذه الدراسات من خلال مباحث الدراسة المختلفة .

حالة المخطوط: جيدة.

المسطرة[٢١] : ١١ سطر في غالبية المخطوط.

المبحث الأول: دراسة أثرية فنية لدفتي مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة **كنموذج لفن التجليد:**

الدفة العليا من الخارج: (لوحة ١، شكل١)

تتألف زخارف الدفة العليا التي نفذت بأسلوب اللاكيه[٢٢]من إطار عريض خارجي أسود اللون، قوام زخرفته زهرة مذهبة متعددة البتلات، ويلاحظ أن الزهرة متتالية، ويفصل بين كل زهرة والتي تليها ورقة نباتية، ويلى هذا الإطار إلى الداخل إطار زخرفي آخر، قوام زخرفته نقط صغيرة مذهبة، وقد حدد هذا الإطار بدوره بإطارين مذهبين، كون الداخلي منهما مساحة مستطيلة، تحوي بداخلها الزخرفة الأساسية للدفة التي تشتمل على باقة من الزهور مثلت بأسلوب واقعي، ويتفرع من هذه الباقة سيقان تنبثق منها أوراق نباتية وأزهار مختلفة الألوان، وقد لونت الأزهار بالألوان الأحمر والأصفر والبرتقالي، في حين اتخذت الأوراق والسيقان التي تخللت باقات الزهور درجات مختلفة من اللون الأخضر، وجميع هذه الزهور والأوراق والسيقان نفذت بواقعية شديدة نتيجة للتأثيرات الأوروبية الواضحة، ونفذت على أرضية ذات لون أحمر طوبي.

---

[٢١]المسطرة أو التسطير هو مجموعة الخطوط الأفقية والعمودية التي تساعد الناسخ أو المزخرف على إنجاز نصه أو زخرفته، والتسطير في المخطوطات العربية الإسلامية مختلف عن ذاك الذي عرف في الحضارة الغربية القديمة؛ فالعرب عرفوا المسطرة، واستعملوها في تسطير مخطوطاتهم، والمسطرة هي آلة خشبية ناتئة، تكبس على الأوراق بقصد بروز الخطوط في هذه الأخيرة ، ويعرفها القلقشندي بأنها " آلة من خشب مستقيمة الجنبين، يسطر عليها ما يحتاج إلى تسطير من الكتابة ومتعلقاتها، وأكثر من يحتاج اليها المذهب.

الطوبي، مصطفى، المخطوط العربي الإسلامي بين الصناعة المادية وعلم المخطوطات (علم المخطوط العربي "بحوث ودراسات"، مجلة الوعي الإسلامي، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، الإصدار التاسع والسبعون، الكويت، ٢٠١٤م، ص ٣٩.

[٢٢]اللاكيه Lacquer هو عبارة عن مادة صمغية، تُرتشح من شجرة اللاكيه الملونة، أو الغنية بالمساحيق المعدنية البراقة.

- Pope A.U.:, A survey of Persian art. Oxford Universities, Vol. 5, 1939 . Pp. 1926 – 1927.

الدفة العليا من الداخل: (لوحة ٢)

تمت زخرفتها أيضًا بأسلوب اللاكيه، ولكنها لم تأخذ الطبقة الأخيرة ذات اللون الشفاف الذي يكسب الجلدة لمعاناً كما هو الحال في زخرفة الدفة العليا من الخارج، وذلك ما أعطى تأثيراً بأنه قد تم تبطينها بورق مزخرف إلا أنها في واقع الأمر منفذة بأسلوب اللاكيه.

وقوام زخرفة الدفة العليا من الداخل إطار عريض أسود اللون، حدد بإطار مذهب من الخارج وإطارين مذهبين من الداخل، وقد كون الإطار الداخلي منهما بدوره مساحة مستطيلة، تمثل المساحة الأساسية لزخرفة الدفة، وقوام زخرفة هذه المساحة وريدة في المنتصف، ويتناثر حولها العديد من الوريدات المنبثقة من فروع ذات أوراق نباتية، وقد نفذت جميع هذه الزخارف النباتية المكونة من السيقان والأوراق والأزهار باللون الذهبي على أرضية حمراء اللون.

الدفة السفلى من الخارج والداخل (لوحة ٣، لوحة ٤)

تشبه زخارف الدفة السفلى من الخارج تمامًا زخارف الدفة العليا من الخارج، ولكن يلاحظ أنه قد أصابها قليل من التدهور بمقارنتها بحالة الدفة العليا من الخارج، حيث يلاحظ وجود تآكل في طبقة اللاكيه في أماكن متفرقة من الدفة، مما أدى بدوره الى طمس بعض الزخارف ولا سيما بعض الأزهار (لوحة ٣)، كذلك تشبه زخارف الدفة السفلى من الداخل زخارف الدفة العليا من الداخل لوحة(٤).

الأسلوبان الصناعي والزخرفي، والدراسة المقارنة لدفتي مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة:-

الأسلوب الصناعي لدفتي مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة هو أسلوب اللاكيه، وهو أسلوب ظهر في إيران منذ أواخر القرن ٩هـ/١٥م إبان العصر التيموري، ثم انتشر بعد ذلك خلال العصر الصفوي لا سيما خلال القرنين ١٠- ١١هـ/١٦- ١٧م، ثم أصبح لهذه الطريقة الصناعية السيادة والشيوع في العصر القاجاري بإيران في الفترة الزمنية الممتدة فيما بين القرنين ١٢- ١٣هـ / ١٨- ١٩ م، حيث ندر أن نجد في هذا العصر دفوف مخطوطات من الجلد كمادة خام.

ومما يدل على استمرار وشيوع هذه الطريقة الصناعية في العصر القاجاري بإيران عدم اقتصار استخدامها في هذا العصر على أغلفة الكتب، وإنما استخدمت أيضا بكثرة في عمل المقالم، والمحابر، وأغلفة الكتب، والدروع، وعلب المرايا، وورق اللعب، وقد شجع على انتشار المصنوعات المستخدمة من هذه المادة رخص ثمنها وسهولة حملها، مما يتناسب مع اقتصاد هذه الفترة ، حيث استعملت بدلًا عن المعادن التي كانت تصنع منها المقالم والمرايات أثناء انتعاش الاقتصاد في العهود السابقة.[٢٣]

ولقد تمتعت منتجات اللاكيه بهوية مستقلة؛ إذ اكتسبت ذاتيتها في الفنون التصويرية الإيرانية لكون زخارفها شديدة الارتباط بالموضوعات التصويرية التي ظهرت في تصاوير المخطوطات.[٢٤]

ومما تجدر الإشارة إليه بشأن دفوف اللاكيه في العصر القاجاري ما ذكره السيد ويليام أوسولي – Sir. William Osouly السفير الإنجليزي في بلاط فتح علي شاه (١٢١٢:١٢٥٠هـ/١٧٩٧: ١٨٣٤م) حيث ذكر في تعقيبه على منتجات اللاكيه الأصفهانية عام ١٨١١م ما يأتي:

"شاهدت في أصفهان جلودًا وأغلفة كتب زخرفت بطراز فني غني جدًّا؛ فغالباً ما شغلت برسوم المخطوطات، وحُليت زخارفها بطبقة من الطلاء اللامع، فقد اشتريت عددًا من أغلفة الكتب ذات المقاسات المختلفة، تحتوي على رسومات رائعة لزهور فارسية، استلهمت من الواقع المحيط، ونفذت بألوانها الطبيعية، وقد أنتجت أغلب الولايات الإيرانية المقالم، وأغلفة الكتب، وعلب المرايا، والصناديق، وغيرها التي زخرفت بزخارف رائعة". وتؤكد تلك الفقرة أن رسوم تلك المنتجات كانت تنفذ من منظور شديد الواقعية في ظل التأثر بالفكر الفني الأوروبي.[٢٥]

---

[٢٣] إبراهيم، سمية حسن محمد ، المدرسة القاجارية في التصوير "دراسة أثرية فنية "، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٧٧ م ، ص ١٥٨.

[٢٤]العابد، إيمان محمد ، التأثيرات الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية خلال العصر القاجاري (١١٩٣–١٣٤٣هـ/١٧٧٩– ١٩٢٥م)، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م، ص ١١٢ .

[٢٥]العابد : التأثيرات الأوربية على الفنون الإسلامية الإيرانية خلال العصر القاجاري، ص ١١٣ .

وواقع الأمر، إن الدفة الخاصة بمخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة هي دفة لاكيه، يمكن نسبتها بسهولة للعصر القاجاري، حيث لم تكن هي الوحيدة في هذا العصر التي يستخدم فيها هذا الأسلوب الصناعي، بل إنه اعتمادا على الدفوف القاجارية المنشورة[٢٦]، يمكن القول إن غالبية الدفوف القاجارية المحفوظة في المتاحف العالمية والمجموعات الخاصة كانت عبارة عما يمكن تسميته بدفوف العجينة الورقية (papier Mache) [٢٧] وهي تلك الدفوف المهيئة للرسم عليها وطلائها بطبقات اللاكيه فيما بعد.

وعلى أي حال، فإن طريقة اللاكيه – وفقا لما ذكره الأستاذان ديماند وزاره – كانت تعمل من الورق المضغوط بطبقة رقيقة من المعجون أو الجص، وهذه الدفوف تغطى بعد ذلك بطبقة رقيقة من لاكيه شفاف أو بلا لون، ثم يتم الرسم على هذه الطبقة بالألوان المائية، وعندما تجف تغطى بطبقات أخرى من اللاكيه الشفاف ليثبت الرسم ويحميه.[٢٨]

أما عن مادة اللاكيه نفسها فهي مادة تفرز من حشرة الكوكس، وتنتمي هذه الحشرة إلى الفصيلة غير الفقارية، وتتشابه مع حشرة القرمز في إنتاجها لصبغة حمراء التي عرفت في أوروبا منذ القرن ٤هـ / ١٠م، وتعيش هذه الحشرة على شجرة في الهند تعرف باسم

---

[٢٦] راجع :

Khalili ,Nasser D.-Robinson (B.W)-Stanley ,Tim, , Lacquer of Islamic lands, Oxford,. 1976 pp.16-17

سمسار، محمد حسن ، كاخ كلستان (كنجينه كتب ونفائس خطى)، تهران، ١٣٧٩ هـ ، ص ٣١٠ .

البنا، سامح فكري، فن التجليد في العصر القاجاري في ضوء مجموعة جديدة، الملتقى الدولى للفنون التشكيلية حوار جنوب جنوب، كلية التربية النوعية جامعة اسيوط ،٢٠١٠ م، لوحات ١٢ ، ١٣ ،١٥، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ،٣٢، ٣٣ .

[٢٧]الواقع أن دفوف العجينة الورقية من واقع بعض التحليلات التي أجريت على بعض دفوف اللاكيه وجد أنها تتكون من أبيض الرصاص (كربونات الرصاص القاعدية)، ونسبة من كبريتات الكالسيوم(الجبس)، وكربونات الكالسيوم، ثم يتم خلطها مع القطن أوالليب.

أبو كرورة، أماني محمد كامل، علاج وصيانة الجلود تطبيقا على بعض الجلود الأثرية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة ،١٩٩٧م، ص ٨٠.

[٢٨] ديماند، م.س، الفنون الإسلامية، ترجمة عيسى (أحمد)، دار المعارف، القاهرة،١٩٨٢م ، ص ص ٨٨ ، ٨٩.

Gratzl , Emil,: Book Covers,(A survey of Persian art from prehistoric times to the present)Volume III, Chapter 51 .London ، 1939 . Pp.1926-1927.

Sarre،F: Islamic bookbinding,London.، 1923, p.19

(بوتا فرندوز–Butea (Frondose وتفرز الحشرة الأنثى معظم راتنج اللك الصمغي (١٥٠مليجرام لكل حشرة) أثناء فترة الحمل، ويجمع اللاكيه مرة واحدة في السنة، ثم تغسل مادة اللاكيه الخام، وتصنف على شكل بذور، ثم تصهر وترشح وتجمد على شكل ورق الشيلاك. [٢٩]

وأوراق الشيلاك هذه هي التي يقوم المجلد بإذابتها لتصبح لاكيهًا سائلًا، يتم طلاؤه فوق الرسوم الملونة المنفذة على دفوف العجينة الورقية. وقد أكد الأستاذ (دانكن هالدين) أن أسلوب اللاكيه كانت له شعبية عظمى في القرنين ١٠–١١هـ/١٦–١٧م في كل من تبريز وأصفهان، واستمر يلعب دورًا مهمًا في الحياة الثقافية في العصر القاجاري، كما أكد على هذا الرأي أحد الباحثين من كون هذا الأسلوب شاع كثيرًا جدا في العصر القاجاري إبان القرنين ١٢–١٣هـ/١٨–١٩م.[٣٠]

أما عن طريقة التلوين المستخدمة في دفة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة فهي طريقة الزخرفة بالألوان المتعددة، والواقع أنه يوجد أسلوبان لتلوين دفوف اللاكيه استخدما قبل العصر القاجاري، وخاصة منذ العصر الصفوي، الأول هو أسلوب الزخرفة بالألوان المتعددة [٣١] (Tianqi)، والثاني أسلوب الزخرفة باللون الذهبي على أرضية سوداء(qiangin) ، ومن الملاحظ أن أحد الأسلوبين كانت له السيادة في دفوف العصر القاجاري ألا وهو أسلوب الزخرفة بالألوان المتعددة، وإن كان الأسلوب الآخر – وهو أسلوب الزخرفة باللون الذهبي على أرضية سوداء اللون – استمر متواجدًا، ولكن ليس

---

[29]Kleiner,L.Masschelein,:Ancient Binding Media,Varnish&Adhesives.translated by Bridgland,Janet) &Walston,Sue&Werner, A.E, Rome 1985. P.90

[٣٠] البنا ، فن التجليد في العصر القاجاري ، ص ٢٤.

[٣١]شاع هذا الأسلوب في العصر الصفوي، ولم يظهر هذا الأسلوب في دفوف العهد التيموري إلا على نطاق ضيق جدًا في مثل فريد، وهو دفة مخطوط (هشت بيهشت) للأمير خسرو دهلوي التي يرجع تاريخها إلى سنة (٩٠٢–٩٠٣هـ/١٤٩٦–١٤٩٧م) ، ويذكر أن هذا الأسلوب أصوله صينية، حيث ذكر أنه في الصين في أوائل القرن الخامس عشر الميلادي كان أسلوب الزخرفة باللون الذهبي على أرضية سواداء مختلفا، وذلك بإدخال ألوان أخرى لكل من الأرضية والمساحات الزخرفية التي تلون، وهذا النوع الجديد المتعدد الألوان يعرف بلاكيه (Tianqi)، وهذا الأسلوب قلده مجلد المخطوط التيموري هشت بيهشت، ثم ساد بعد ذلك في العصر الصفوي.

Khalili ,Nasser D.)& Robinson(B.W)& Stainly ,Tim,: Lacquer of Islamic lands, pp.16:18.

على نطاق واسع، كما أنه كان يستخدم أحيانا بالتبادل مع أسلوب الزخرفة بالألوان المتعددة على الدفة نفسها، وهنا تكمن عبقرية المجلد في العصر القاجاري.[٣٢]

ففي الدفتين العليا والسفلى من الخارج لمخطوط ليلى والمجنون نجد المجلد استخدم الأسلوب الأول في التلوين المتعدد الألوان وذلك في غالبية ساحة الدفة، في حين استخدم الأسلوب الثاني وهو استخدام اللون الذهبي على أرضية سوداء في إطارات الدفة، كما أنه استخدم هذا الأسلوب الأخير في بواطن الدفتين العليا والسفلى، مع ملاحظة أن المجلد أبدل اللون الأسود الذي كان متعارفًا عليه في أسلوب التلوين هذا باللون الأحمر، كما أنه يلاحظ جيدًا بصفة عامة أن مجلد المخطوط موضع الدراسة مزج بين أسلوبي التلوين المتعارف عليهما في أسلوب اللاكيه، وهى سمة من سمات دفوف اللاكيه في العصر القاجاري.

الأسلوب الزخرفي للدفة موضوع الدراسة:

تتبع دفتي نسخة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة تصميم باقات الزهور، وهو أحد أشهر التصميمات الشائعة في العصر القاجاري، حيث ظهر في هذا العصر ثلاثة تصميمات؛ هم تصميم السرة المركزية وأرباعها في الأركان، وتصميم باقات الزهور، وأخيرا تصميم المنمنمات.[٣٣]

وينبغي أن نذكر هنا – ونحن بصدد تصميم باقات الزهور – أن الإيرانيين برعوا في رسوم الزخارف النباتية عامة، ووفقوا فيها، فكانت على يدهم أكثر مرونة ولا سيما الأزهار، وتميزت رسوم الأزهار بحسن الاختيار من حيث الترتيب والألوان[٣٤]، ولعل اهتمام الفرس بالأزهار يرجع لارتباطها ببعض المعاني الرمزية بجانب قيمتها الجمالية.[٣٥]

---

[٣٢] البنا ، فن التجليد في العصر القاجاري، ص ٢٤

[٣٣] البنا ، فن التجليد في العصر القاجاري، ص ٢٩.

[٣٤] الزيات،أحمد توفيق، دراسة تصاوير المخطوطات الأدبية الصفوية ورسومها على التحف التطبيقية، رسالة ماجستير ، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٨٠ ص ٢٥٣.

الرشيدي ،أمين عبدالله ، المناظر الطبيعية في التصوير الإيراني حتى نهاية العصر الصفوي، رسالة ماجستير ، كلية الآثار، جامعة الفيوم ٢٠٠٥ م ،ص ٣٠١.

[٣٥] بهنسي، صلاح أحمد، :مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي، رسالة ماجستير ، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٨٨م ، ص ٨٨.

وتجدر الإشارة إلى أن تصميم باقات الزهور كان شائعا على المخطوطات القاجارية بصفة عامة، وعلى المصاحف القاجارية بصفة خاصة، ورغم أن بعض المخطوطات الأدبية في هذا العصر قد اتخذت دفوفها تصميم باقات الزهور إلا أن بعضها الآخر قد اتخذ تصميم السرة المركزية وأرباعها في الأركان وتصميم المنمنمات[٣٦]، ومما يلفت الانتباه أنه أحيانا كان هذا التصميم الأخير يزخرف بموضوعات تصويرية ذات صلة بتصاوير قصة ليلى والمجنون (لوحة ٥).

ومهما يكن من أمر، فإن التصميم الذي تناول الزهور كان من أهم الموضوعات المنفذة على تحف اللاكيه التي انتشرت وتطورت في العصر التيموري في العديد من المواد والمنتجات، ومن بينها جلود الكتب التي كانت الانطلاقة الرئيسة في انتشار هذا الأسلوب الصناعي والزخرفي الجديد، وربما يرجع ذلك إلى سهولة تنفيذ تلك الموضوعات باستخدام الفرشاة، وساعد على انتشار هذا الأسلوب الزخرفي على مختلف التحف التطبيقية بصفة عامة، وجلود الكتب بصفة خاصة، ما تتميز به الطبيعة الإيرانية من حدائق تشتمل على أنواع مختلفة من الأزهار، والثمار، والفاكهة، والأشجار، كما زخر القرآن الكريم بإشارات متنوعة للنباتات ومنتجاتها المختلفة، وورد أيضا في آياته الأشجار ومنافعها، والنباتات ودلالاتها على وحدانية الله وقدرته، وحرصت هذه الآيات بصفة عامة على إبراز مواطن الجمال الفني الذي خلق الله عليه تلك النباتات.[٣٧]

وعلى أي حال يقصد بتصميم باقات الزهور تلك الدفوف التي تعتمد في زخرفتها على باقات من الزهور المتنوعة والمختلفة الأوضاع التي تنتشر على مسطح الدفة بالكامل، وغالبا ما تحدد بإطار، ويبدو على هذه الباقات والزهور القرب من الطبيعة أو الواقعية الشديدة المتأثرة بالأساليب الغربية، وظهر هذا التصميم في أواخر القرن ١١هـ/ ١٧م

---

[٣٦] البنا ، فن التجليد في العصر القاجاري، ص ٣٠.

[٣٧] الصعيدي، رحاب إبراهيم أحمد أحمد، التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه في ضوء مجموعة جديدة من متحف رضا عباسي بطهران "دراسة فنية مقارنة"، رسالة دكتوراه ، كلية الآثار، جامعة القاهرة ٢٠١٠ م ، ص ٢٧١.

ياسين، عبدالناصر محمد حسن، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية "دراسة في ميافيزيقيا الفن الإسلامي"، القاهرة، زهراء الشرق، ط ١، ٢٠٠٦ م، ص ١١٥.

وأوائل القرن ١٢هـ/ ١٨م، أي ظهر في أواخر الحقبة الصفوية، ويؤكد ذلك ما قاله الأستاذ ديماند حينما ذكر "أن الأسلوب الصفوي الذي ساد القرن ١٠هـ/ ١٦م استمر متبعًا في زخرفة دفوف الكتب في القرنين ١١ – ١٢ هـ/ ١٧–١٨ م، إلا أن طريقة الطلاء باللاكيه أصبحت أكثر شيوعًا، وغالبا ما اشتقت عناصر الزخرفة في هذين القرنين من أشكال الأزهار الطبيعية ذات الألوان الهادئة".[٣٨]

وقد برع في تصميم باقات الزهور كوكبة من أروع وأمهر مصوري العصر القاجاري، وعلى رأسهم لطف علي الشيرازي الذي كان قد تخصص في رسم الورود والزهور المختلفة، سواء زهور منفردة أو مجمعة مع بعضها البعض على هيئة باقات من الزهور، وقد شغلت رسوم الورود والزهور مساحة كبيرة من الإبداع الفني لدى الفنان القاجاري وذلك تأثراً بالفنان الأوروبي .[٣٩]

ومما يدل على شيوع تصميم باقات الزهور المنفذ بأسلوب اللاكيه على دفوف المخطوطات القاجارية أنه يمكن مقارنة دفة مخطوط ليلي والمجنون موضوع الدراسة من حيث الأسلوب الصناعي والزخرفي بالعديد من الدفوف القاجارية، ولا سيما دفة مخطوط الشاهنامة للفردوسي المحفوظ بدار الكتب المصرية في القاهرة الذي نسخ وزوق في عهد الشاه عباس الثاني[٤٠](لوحات ٦، ٧)، ويلاحظ أن الدفة العليا من الخارج للمخطوط موضع الدراسة (لوحة١) تتشابه مع الدفة العليا من الخارج لمخطوط الشاهنامة للفردوسي (لوحة٦) من حيث الأسلوب الصناعي والزخرفي، حيث إنها مزخرفة بتصميم باقات الزهور ومنفذة باللاكيه، وكذلك تتشابه دفة المخطوط العليا من الداخل موضوع الدراسة مع دفة مخطوط الشاهنامة العليا من الداخل من حيث الأسلوب الصناعي والزخرفي وكذلك العناصر الزخرفية نفسها (لوحتان٢، ٧).

كذلك يمكن مقارنة باقات الزهور الظاهرة على دفة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة مع تلك الظاهرة على دفة قاجارية أخرى لمخطوط خمسة نظامي المحفوظ بمتحف

---

[٣٨] البنا ، فن التجليد في العصر القاجاري ، ص ٦ ؛ ديماند :الفنون الإسلامية، ص ٨٩ .

[٣٩] العابد : التأثيرات الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية ، ص ١٣٨ .

[٤٠]تجدر الإشارة ان مخطوط الشاهنامة المشار اليه في المتن رغم أنه يرجع للعصر الصفوي إلا أن دفتيه يرجعا للعصر القاجاري للمزيد راجع : البنا، فن التجليد في العصر القاجاري ، ص٢١ .

والترز[٤١]، وينسب هذا المخطوط إلى إيران، وتم نسخه في عام ١٠٥٩ هـ / ١٦٤٩ م من قبل شمس الدين كرماني، أما دفة المخطوط فتنسب إلى أوائل القرن ١٣هـ / ١٩م كما هو مدون بالبطاقة التعريفية للمخطوط بالمتحف، (لوحتان ٨، ٩)، ويلاحظ تشابه دفة متحف والترز مع الدفة موضوع الدراسة من حيث الأسلوب الصناعي والمنفذ باللاكيه، وكذلك من حيث التصميم الزخرفي للدفة العليا المزينة بتصميم باقات الزهور على الدفة العليا للمخطوط، أما الدفة العليا من الداخل تزينها زخارف نباتية مذهبة، قوامها أزهار وأغصان نباتية مذهبة على أرضية حمراء اللون.

ومن خلال دراسة الأسلوب الصناعي والأسلوب الزخرفي لدفتي مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، وكذلك من خلال الدراسات المقارنة بين الدفتين موضوع الدراسة وبين غيرهما من الدفوف القاجارية المعاصرة، نستطيع تقدير تأريخ الدفة بالنصف الأول من القرن ١٣هـ / ١٩م إبان العصر القاجاري، ومن ثم يمكن تأريخ المخطوط بالفترة الزمنية نفسها؛ لارتباط دفتي المخطوط به بشكل واضح.

المبحث الثاني: دراسة أثرية فنية لنماذج منتقاه لفنى الكتابة والتذهيب لمخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة :-

٢-١ : فن الكتابة في ضوء نماذج منتقاة من مخطوط ليلى والمجنون:

فاتحة المخطوط (لوحات ١٠، ١١، ١٢، وشكل ٢):

تبدأ نسخة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة بصفحتين مزخرفتين، بهما ثراء زخرفي، لا سيما في الجزء العلوي من الصفحة الأولى من المخطوط الذي يشتمل على عنوان المخطوط، هذا فضلًا عن الثراء الزخرفي لهوامش المخطوط، ويُذكِّر هذا الاهتمام بزخرفة وتذهيب الصفحتين الأولى والثانية في هذا المخطوط بما كان يقوم به الخطاطون والمذهبون من الاهتمام بفواتيح المصاحف الكريمة في إيران على مر العصور الإسلامية.

وتبدأ الصفحة الأولى من المخطوط موضوع الدراسة (شكل٢)، بصفة عامة من أعلى بمساحتين مستطيلي الشكل، المستطيل الأول والعلوي منهما أكبر من حيث المساحة، وقد

---

[٤١] هذه الدفة محفوظة بمتحف والترز، رقم الحفظ بالمتحف W.611.binding ، وهذه الجلدة غير موجودة بالعرض الخاص بالمتحف .

المصدر : https://art.thewalters.org/detail/83407/binding-from-five-poems-quintet-7/

حدد بواسطة إطارين سميكين من ثلاث جهات عدا الجهة العليا، ويلاحظ أن الإطار الأول من جهة الخارج ذو لون أحمر، ومحدد بدوره بإطارين مذهبين رفيعين، يليه إلى الداخل الإطار الثاني، وهو ذو لون بنفسجي، ومحدد بدوره بإطارات رفيعة مذهبة، وقد كون الإطار الأخير مساحة مستطيلة شغلت بزخارف نباتية، قوامها مزيج من زخارف الأرابيسك[٤٢] المحورة، والزخارف النباتية الواقعية المتمثلة في بعض الأزهار ذات البتلات الأربع والسيقان، وقد نفذت هذه الزخارف بألوان الأحمر، والأزرق، والبنفسجي، والأخضر على أرضية أغلبها مذهب، وجزء قليل منها ذو أرضية زرقاء اللون.

يلي ذلك المستطيل من أسفل المستطيل الثاني الأصغر حجمًا، والمحدد أيضا بإطار سميك ذي لون أحمر محدد بدوره بإطار رفيع مذهب، وهذا المستطيل الأصغر حجما شُغل بداخله في المنتصف خرطوشً[٤٣] أو بحر ، كُتب بداخله عنوان الكتاب بالمداد الأحمر على أرضية مذهبة، ما نصه" كتاب ليلى مجنون من كلام مكتبي رحمه الله"، وعلى كل

---

[٤٢]الأرابيسك: اعتمدت هذه الزخرفة على العناصر النباتية المستوحاة من عالم النبات كالأزهار، والثمار، والأوراق، والأشجار، والسيقان، علاوة على تنفيذ أشكال الطيور والحيوانات بعد تحويرها تحويرًا تاما إلى درجة يصعب التعرف عليها، حيث تبدو كأنها زخرفة نباتية بحتة مكونة من الأفرع النباتية المحورة والأوراق النباتية ذات الفصين، وتندمج هذه الوحدة الزخرفية مع بعضها لتعطي مظهرًا جذابًا يستحق الإعجاب، ويطلق على الوحدة الرئيسة في هذه الزخرفة نصف مروحة نخيلية، وإذا كان الأتراك العثمانيون يطلقون على هذا النمط الزخرفي (رومي–Roumi)، فإن الاوربيين يطلقون عليه اسم (أرابيسك – Arabesque) نسبة إلى العرب أي الزخارف العربية .

عبد العزيز، شادية الدسوقي،الأخشاب في العمائر الدينية في القاهرة العثمانية،ط١، ٢٠٠٣م ، ص ١٦٠

وقد بدأ ظهور زخارف الأرابيسك في القرن ٣هـ/٩م؛ فنراها في الزخارف الجصية التي كانت تغطي الجدران في مدينة سامراء بالعراق، وفي مصر في العصر الطولوني الذي كان متأثرًا كل التأثر بالأساليب الفنية العراقية؛ نظرًا لأن ابن طولون نشأ في سامراء، ونقل منها إلى مصر الأساليب الفنية السائدة في العراق. حسن، زكي محمد، فنون الإسلام، دار الرائد العربي، بيروت،١٩٨١م، ص ٢٥٠.

[٤٣]الخرطوشة: إطار زخرفي بيضاوي الشكل أو مستطيل، يكون مصورًا، أو منحوتًا، أو محفورًا، أو مطبوعًا، ويخصص لاحتواء نقش أو زخرفة، أما كلمة خرطوش هي كلمة فرنسية لخرطوشة، أعطيت هذا الاسم من قبل جنود نابليون، وذلك للتشابه بينها وبين قذائف البندقية.

عكاشة ، ثروت: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، مكتبة لبنان، ١٩٩٠م ، ص ٧٠.

أمهز، محمود ، تاريخ الشرق الأدنى القديم، دار النهضة العربية ٢٠١٠م، ص ١٦٧.

جانب من جانبي الخرطوش الذي كتب بداخله العنوان ورقة نباتية ثلاثية الأوراق، وزخارف الأرابيسك التي نفذت بألوان الذهبي، والأحمر، والبنفسجي على أرضية زرقاء اللون.

ويلي المنطقة المستطيلة التي خصصت لعنوان الكتاب من أسفل مساحة مستطيلة أخرى كتب بداخلها بالمداد الأسود البسملة، ثم تلى ذلك المساحة المستطيلة التي خصصت لمتن المخطوط التي قُسِّمَت رأسيا بواسطة إطارين مذهبين في الوسط قسما الصفحة إلى قسمين لتأتي الكتابات بنظام المثنوي[٤٤] أو على هيئة بيتين (لوحة ١١، شكل٢) حيث جاءت الكتابات باللغة الفارسية، ومنفذة بخط النستعليق في الصفحة الأولى في سبعة أسطر، كل سطر على بيتين كالآتي:

الأبيات الشعرية باللغة الفارسية في أول صفحة من مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة:

اى بر احديتت ز اغاز	خلق ازل وأبد هم آواز
اى سايه مثال كاه بينش	در حكم وجودت آفرينش
اى كالبد آفرين جان ها	كوهر كش رشته بيان ها
أى ظرف نه آسمان عالي	در بحر تو جون حباب خالي
اى طاير عقل عرش برواز	بي يادخمش تونا خوش اداز
اى مبدع آفريد كاري	سه مايه ده بزركو باري
أى قطره أبرو ذره ريح	در حلقه طاعت به تسبيح

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة باللغة العربية:

يا رب يا واحد منذ الأزل	خلقت الخلق سواء للأبد منذ الأزل

---

[٤٤] المثنوي كلمة مأخوذة عن اللغة العربية، انتقلت إلى الفارسية في شكل فن من فنون الشعر، ثم انتقل هذا الفن إلى اللغة التركية، ومن أشهر مثنويات الترك مثنوي مولانا جلال الدين الرومي، وقد يقع المثنوي في ألفين أو ثلاثة آلاف من الأبيات.

Bak: ,Amil Çelebioğlu, , Türk Edebiyatında Mesnevi, İstanbul, 1999, pp.21-23.

والشعر المثنوي هو شعر صوفي إيراني خالص، تتساوي فيه قافية شطري كل بيت من القصيدة، وهي قصيدة تقوم على نظم مزدوج مقفى، مكتوبة بالفارسية بصفة خاصة.

جرين، نايل، الصوفية "نشأتها وتاريخها"، ترجمة: مختار (صفية)، مراجعة: فؤاد ،مصطفى محمد، مؤسسة هنداوي للنشر،٢٠١٢ م، ص ٢٧١ .

يا رب يا من ظل أمثولته بصيرته هي خلق في حكم وجودك
يا نافخ الروح في الأجساد يا مرصع جواهر الكلم على الألسنة
يا من تكون سماواته التسع العلا مثل الحباب الخالي في بحرك
يا من طائر العقل يحلق على عرشك وبدون ذكرك تنكر الأصوات
يا مبدئ الخلق يا عظيم تؤتي الملك من تشاء
يا من تسبح بحمده قطرات المطر وذرات الريح في سرمدية طاعتك[٤٥]

ويلاحظ أن المذهب والمزخرف قاما بالفصل بين كل بيتين استكمالا للزخارف المذهبة والملونة بالصفحة الأولى، أما زخارف هوامش هذه الصفحة فقد جاءت عبارة عن زخارف نباتية، قوامها زخارف الأرابيسك التي تتكون من سيقان تنبثق منها أوراق نباتية مجنحة وأزهار محورة، وقد نفذ أغلبها بالتذهيب مع استخدام ألوان الأزرق، والأحمر، والبنفسجي القليلة لتلوين بعض أجزاء الأوراق أو الازهار.

ويلاحظ أن الصفحة المقابلة للصفحة الأولى في المخطوط موضع الدراسة (لوحة ١٢) سارت على النحو نفسه فيما عدا أنها لا تحوي المنطقتين المستطيلتين اللتين اشتملتا على الزخارف وعلى عنوان الكتاب، وفيما عدا ذلك تتشابه تماما مع الصفحة الأولى، حيث جاءت الكتابات داخل منطقة مستطيلة، وفصل المذهب بين الكتابات بالخطوط المذهبة المتعرجة[٤٦]، كما جاءت هوامش الصفحة مزخرفة بزخارف الأرابيسك على النحو

---

[٤٥]قام بترجمة الأبيات الشعرية من اللغة الفارسية إلى اللغة العربية د/حسين صوفي أستاذ مساعد اللغة الفارسية وآدابها –قسم اللغات الشرقية – كلية الآداب – جامعة أسيوط ، وفي هذا الموضع يتوجه الباحث بمزيد من الشكر والتقدير للأخ والزميل العزيز لمساعدته للباحث في ترجمة هذه الأبيات، وجميع النصوص الفارسية الواردة بهذا البحث.

[٤٦]زخرفة الخطوط المتعرجة: هي الزخارف التي تمثل الماء، وتعرف أيضا بزخرفة أمواج البحر المنكسرة، وعرفت أيضا بالزجزاج، وهناك من يعتقد بأن زخرفة الأمواج تختلف عن زخرفة الزجزاج، والحقيقة هي العكس، حيث إن تعريف مصطلح زجزاج أوZigzag هو الزخرفة المتعرجة صاعدة وهابطة تشبه أمواج البحار والأنهار.

القاضي، محمد سامي عدلي إبراهيم ، رسوم المناظر المائية منذ القرن السابع وحتى القرن الرابع عشر الميلاديين في ضوء مجموعة المتحف القبطي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة أسيوط، ٢٠١٣م ص ٧٩.

والألوان نفسها بالصفحة الأولى، ولم تختلف سوى أن الكتابات هنا جاءت على أحد عشر سطرًا، وكل سطر على بيتين، وقد زاد عدد الأسطر هنا نتيجة لعدم وجود المستطيلين اللذين اشتملا على الزخارف النباتية وعلى عنوان الكتاب.

كذلك جاءت الصفحة الأخيرة من المخطوط (لوحة١٣) لا تشتمل إلا على خمسة أسطر كتبوا باللغة الفارسية، وبخط النستعليق، وبمداد أسود هذا من حيث الشكل، أما من حيث المضمون فللأسف لم تحتوِ على تاريخ هذه النسخة ولا اسم الخطاط الذي قام بنسخها؛ ومهما يكن من أمر، فإن الكتابات في المخطوط موضع الدراسة يمكن تناولها من حيث الشكل والمضمون على النحو الآتي:

من حيث الشكل، جاءت الكتابات بالمخطوط موضع الدراسة باللغة الفارسية، ونفذت بخط النستعليق بالمداد الأسود، كما نفذت العناوين بالمداد الأحمر وبالخط نفسه، ومسطرتها أحد عشر سطرًا، وعدد الأسطر هذا هو الغالب في كل صفحات المخطوط التي تشتمل على كتابات بدون تصاوير (لوحة ١٢، ١٣)، فيما عدا بعض الاستثناءات القليلة في بعض الصفحات، نوضحها كما يأتي :

– أول صفحة في المخطوط بلغت سبعة أسطر لوجود زخرفة افتتاحية ووجود عنوان الكتاب.

– بعض صفحات المخطوط التي تحتوي على عنوان ، يأخذ العنوان فيها محل سطر، ويصبح عدد الأسطر عشرة (لوحة ١٦).

– الصفحات التي اشتملت على تصاوير، حيث تأخذ كل تصويرة على حسب حجمها جزءًا من أسطر كل صفحة، ويبقي عدد من الأسطر يوزعه في الغالب الخطاط في أعلى وأسفل التصويرة، فإذا كانت التصويرة – على سبيل المثال لا الحصر – متوسطة الحجم تبقى مساحة لأربعة أسطر يوزعها الخطاط بين سطرين في أعلى التصويرة واثنين في أسفلها

كما أن الخطوط المتعرجة ترمز إلى المياه المتدفقة أوتيارات الماء، وكانت تصور على شكل جملة خطوط متوازية ومتعرجة في إتجاهها وأحيانا ترسم كخط حلزوني.

موسى، رمضان شعبان علي ، تأثير الفن المصري القديم على الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر منذ العصر الفاطمي وحتى عصر الأسرة العلوية (٣٥٨ – ١٣٧٢ هـ / ٩٦٨ – ١٩٥٢م)، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب، جامعة المنيا، ٢٠١٧م، ص ١٧٧.

(لوحة ١٧)، وإذا كانت التصويرة كبيرة الحجم نجدها تأخذ معظم الصفحة، ولا يتبقى سوى ثلاثة أسطر، نجد الخطاط يبقى أحدها في الأعلى، والسطرين الآخرين في الأسفل (لوحة ١٩).

-آخر صفحة في المخطوط أو خاتمة المخطوط لم تحتو إلا على خمسة أسطر فقط (لوحة١٣).

ويلاحظ ان جميع الكتابات أو الأشعار في هذا المخطوط قد جاءت داخل مستطيل مكون من إطارين، الخارجي مذهب، والداخلي نفذ بالمداد الأحمر، كما أن الخطوط المذهبة المتعرجة التي كانت تفصل بين الأبيات في الصفحة الأولى والصفحة الثانية لم توجد في باقي صفحات المخطوط.

وبما أن الخط المستخدم في كتابة هذا المخطوط هو خط النستعليق، لذا يجب أن نشير بإيجاز إلى هذا النوع من الخطوط الفارسية وهو خط النستعليق.

خط النستعليق[٤٧] (عروس الخطوط)[٤٨] يذكر ابن المقفع أن للإيرانيين سبعة أنواع من الخطوط [٤٩] لا تقل جمالًا عن مثيلتها العربية، وقد ابتكر الأستاذ (مير علي سلطان

---

[٤٧] **نشأة خط النستعليق** : يعزو المؤرخ والخطاط فضائلي ظهور خط النستعليق لعدم تقبل الذوق الإيراني لخط التعليق؛ بسبب كثرة التفافاته ودوائره الناقصة، بالإضافة إلى عدم انتظامه، خصوصًا عند مقارنته مع خط النسخ المنظم والمعتدل والجميل، فاستخرجوا من الخطين – النسخ والتعليق – خطًا جديدًا يعرف باسم خط النستعليق، وهو خط ليس بطيء الكتابة كالنسخ، ولا متصفًا بدوائره الناقصة كالتعليق، فكان هذا الخط الجديد بعيدًا عن الإفراط والتفريط منظمًا ومتينًا، ذا دوائر كاملة ظريفة وجذابة، إن هذا التوجه الذي يقدمه فضائلي يدفع إلى الشك في الرأي الآخر الذي تذكره الأستاذة بلير بأن خط النستعليق مشتق من خط النسخ بمفرده، بالرغم من وجود العديد من خصائص خط النسخ في خط النستعليق، إلا أن خط التعليق لا بد من أن يكون قد اشترك في تشكيل شخصية خط النستعليق أو على الأقل مهد إلى ظهوره، ومما يؤيد وجهة النظر هذا القول بأن مصطلح النستعليق مركب من النسخ والتعليق.

فضائلي، حبيب الله، أطلس الخط والخطوط، ترجمة: التونجي، محمد، دمشق ٢٠٠٢م، ص ٤١٧ .

Blair , Sheila :Islamic Calligraphy, Edinburgh, 2007, p 274 .

الجبوري ، يحيي وهيب، الخط والكتابة في الحضارة الإسلامية ، بيروت،١٩٩٤ م، ص ١٧٠ .

[48] Schimmel Annemarie,: Calligraphy and Islamic Culture, New York, 1990, p29 .

التبريزي)[٥٠] خط النستعليق، والسبب في اختراعه أنه طلب من الله عز وجل أن يوفقه لوضع خط لم يسبقه أحد إليه، فرأى في منامه أن علي بن أبي طالب – رضي الله عنه – أمره أن ينظر بإمعان إلى نوع من الطيور وهو البط، فيأخذ من صورة شكله قواعد الخط الجديد الذي يريد إبرازه، فاستنبط(مير علي التبريزي) من جميع أجزاء البط خط النستعليق، ووضع كل حرف بصورة لائقة من تدوير، وتقوير، وتحديب، وبسط، ومد، وطول، وعرض، وغلظة، ودقة، وقرب، وبعد، وتكبير، وتصغير، ...إلخ، وأنه في الحقيقة كان وحيد دهره، وفريد عصره في هذا الفن الجميل، وله مكانة سامية وشهرة تامة[٥١]. وتعد إيران بما فيها من خطاطين أفذاذ أكثر المدارس الخطية جمالًا ورشاقة في كتابة هذا الخط، وقد بلغت هذه المدرسة ذروتها على يد الخطاط الشهير مير عماد الحسني القزويني (ت ١٠٢٤هـ / ١٦١٥م) الذي اتبع أسلوبه خطاطو بلاد الأناضول منذ بداية القرن ١١هـ / ١٧م، وتتلمذ على يديه أساتذة مهرة متميزون.[٥٢]

وقد اختص خط النستعليق بكتابة الأشعار، والأعمال، والملاحم الأدبية، والمنمنمات، وبشكل عام استخدم في نسخ المخطوطات غير الدينية [٥٣]، غير أن هذا لم يمنع استخدامه في المكاتبات الرسمية والأمور الدبلوماسية [٥٤]، وفي دواوين الإنشاء للدولتين الصفوية والعثمانية، وبالرغم من أن خط النستعليق يخلو من حركات الإعراب – كما هو الحال في خط التعليق – إلا أن الخطاط محمود شاه النيسابوري (ت ٩٧٢هـ / ١٤٦٤م)

---

[٤٩] للمزيد عن تلك الخطوط انظر، عبد الرفيع، حقيقت، دور الإيرانيين في تاريخ الحضارة العالمية لمحات ومقتطفات، ترجمة:السباعي، علاء عبدالعزيز، المركز القومي للترجمة، العدد ١٨٢٦، ٢٠١٢م،ص ٤٤.

[٥٠]بهنسي : مناظر الطرب في التصوير الإيراني، ص ٤١ .

عبد الصمد، ريم عبدالمنعم، المدرسة الجلائرية في ضوء مخطوط كليلة ودمنة، رسالة ماجستير ، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة،٢٠٠٧م، ص ٤٢ .

[٥١]عفيفي، فوزي سالم، الخط الفارسي "تطوره وجمالاته ووسائل تجويده وتشريح الأبجدية بالكتابات الفارسية"، سلسلة تعليم الخط العربي، ١٠ أجزاء، ج ٩، ١٩٩٦م، ص ١٢ .

[٥٢]الشرع ،رائد والرشدان وائل ، خط النستعليق "الجذور التاريخية والخصائص الفنية"، المجلة الأردنية للفنون، مجلد٦، العدد ١، ٢٠١٣ م ص ٢٦٨ .

(53)Safadi , Y. H. : Islamic Calligraphy, London, 1978 p 29 .

(54) Blair, Sheila: Islamic Calligraphy , p 239 .

أنجز في سنة ٩٤٥ هـ / ١٥٣٨م نسخة من المصحف الشريف بخط النستعليق مشكولة بالكامل، وتعد هذه النسخة إحدى نفائس هذا الخط الجميل.[٥٥]

وقد تطور خط النستعليق على يد مجموعة من الخطاطين حتى وصل إلى أيدي سلطان علي المشهدي، حيث نضج وترسخ على يد مير علي الهروي، ومالك الديلمي، وبابا شاه الأصفهاني، وبلغ قمة الكمال على يد المير عماد، ونهج تلاميذه إلى تحسينه ونشره، وظل على مستواه هذا حتى (القرن ١٢هـ / ١٨م).[٥٦]

ويلاحظ أن خط النستعليق استمر محببًا ومستخدمًا في إيران حتى العصر القاجاري، إذ لم يكن مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة الذي يرجح الباحث رجوعه لهذا العصر هو المخطوط الوحيد الذي نسخ بخط النستعليق (لوحة١٠)، فعلى سبيل المثال لا الحصر، توجد نسخة من مخطوط خمسة نظامي تعود للعصر القاجاري ومحفوظة في متحف المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو (لوحتان ١٤، ٢٤) [٥٧]تتشابه كثيرًا من حيث الكتابات بل والتصاوير مع النسخة موضع الدراسة، وعلى الرغم من كون خط النستعليق محببًا ومستخدمًا في العصر القاجاري إلا أنه لم يكن هو الخط الوحيد المستخدم في هذا العصر، ومما يبرهن على ذلك وجود نسخة أخرى من مخطوط ليلي والمجنون محفوظة بمتحف هارفارد للفن، نسخت بخط آخر مغاير لخط النستعليق، وهو خط الشكستة نستعليق[٥٨]

---

[٥٥]الشرع ،الرشدان :خط النستعليق "الجذور التاريخية والخصائص الفنية"، ص ٢٦٦ .

[٥٦] الصعيدي :التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، ص ٤٠٧ .

[٥٧] هذه اللوحة منشورة على موقع متحف المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو راجع الموقع التالي:
https://oi-idb-static.uchicago.edu/multimedia/302179/_MG_7983.1920x1200.jpg

[٥٨]خط الشكستة نستعليق: ظهر هذا النوع من الخط في مطلع القرن ١١هـ/ ١٧م ، أيام الدولة الصفوية، وكانت الأحكام والمراسلات تكتب بخط الشكستة نستعليق المأخوذ من خط التعليق ثم تركوه عندما ظهر خط الشكسته نستعليق المأخوذ من الخط (النستعليق) المسمى عندنا بالخط الفارسي، وظل يكتب به حتى الآن، ويرجع الفضل في تعقيده إلى الخطاط مرتضى شاملو وشفيعا (ت ١٠٨١ هـ) ثم عبدالمجيد طالقاني (ت١١٨٥هـ)، وكان خط الشكستة بسيطًا في أول الأمر، ثم تصرف فيه الخطاطون، ومالوا إلى التفاف الحروف، ووصلوا الحروف بالكلمات، وأضافوا إليه تعقيدات كثيرة حتى أصبحت قراءته وكتابته عسيرتين حتى جاءت بعض الكتابات شبيهة بالألفاظ، للمزيد عن خط الشكستة نستعليق راجع :عفيفي، فوزي سالم، الخط الفارسي، ص ١٤ .

(لوحة ٢٨)[٥٩]. أما عن **كتابات مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة من حيث المضمو**ن فهي عبارة عن أبيات شعرية لقصيدة ليلى والمجنون على نظام المثنوي، وقد نظمها مكتبي الشيرازى، وهو أحد الشعراء الإيرانيين الذين أعجبوا بقصة ليلى والمجنون العربية الأصل، وتأثر أيما تأثر بما سبقه من شعراء إيرانيين ولا سيما الشاعر نظامي والشاعر جامي كما سبق القول في تمهيد هذه الدراسة، ومن أجمل ما يلفت الانتباه في هذه الأشعار ولا سيما الملحقة بالتصاوير الجانب الصوفي، وهو الجانب الذي اضافه الشعراء الإيرانيون لأصل القصة العربي، وسوف يقوم الباحث عند وصفه لبعض التصاوير في المبحث التالي بترجمة بعض الأبيات الملحقة بهذه التصاوير إلى اللغة العربية لتأكيد هذا المعني من جهة، ومعرفة مدى ارتباط التصويرة بالمضمون من جهة اخرى.

ويلاحظ في النسخة موضوع الدراسة أن صفحات المخطوط لم ترقم، وإنما اعتمد الخطاط في هذه النسخة على نظام التعقيبة[٦٠]، وهو أحد أنظمة الترقيم في التراث العربي

---

(59) https://idscache.harvardartmuseums.org/ids/view/422383411?width=3000&height=3000

[٦٠]التعقيبة: يقال لها الرقاص، والوصلة، والرابطة في الجامعات المغربية العتيقة، ويطلق عليها السايس – وهي عامية – في الكتاتيب القرآنية، وقد استعملها يوسف ق. خوري في الفهرس الذي خص به المخطوطات العربية الموجودة في مكتبة الجامعة الأمريكية في بيروت، وهي Reelame عند الفرنسيين، و Frangzeil عند الألمان، و Catchword عند الإنجليز، ويقولون Catch line إذا كانت التعقيبة سطرًا كاملًا، وقد أبرزت الأبحاث النادرة المتعلقة بالموضوع أن هذا النوع من الترقيم قد عرفته اللغات السامية، واللغات الشرقية عمومًا، وبعض اللغات الهندو أوربية في العصور القديمة، أما بالنسبة لمخطوطات اللغات الهندو أوربية فإن التعقيبة كانت مستعملة في اللفافات البردية، ولكنها تختفي في المخطوطات التي على هيئة codex أو كتاب الذي أصبح مادة الكتابة منذ انتشار المسيحية والمسيحيين الأوائل إلى القرون الأخيرة من العصر الوسيط .

بنبين، أحمد شوقي، نظام التعقيبة، (فن فهرسة المخطوطات مدخل وقضايا)، ندوة قضايا المخطوطات، تنسيق وتحرير الحفيان، فيصل، معهد المخطوطات العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، القاهرة،١٩٩٩م، ص ص ٦٥، ٦٦، حاشية ١، ص ٦٥.

يكاد يجمع الباحثون على أن استعمال أسلوب التعقيبة في لغتنا متأخرة، ولم تظهر في المخطوط العربي إلا بعد القرن الرابع للهجرة، ولكن بعد البحث المتواصل والفحص الدقيق لأقدم المخطوطات التي تحمل التعقيبة المحفوظة في مختلف أرصدة التراث العربي المخطوط في مختلف الخزانات الأوربية، تأكد لدينا أن نظام التعقيبة في العربية أقدم مما كان يظن، حيث تحتفظ الخزانة الوطنية الفرنسية بنسخة من كتاب

المخطوط، حيث كان يرد في نهاية كل صفحة من صفحات المخطوط أول كلمة من الصفحة التالية، ويعد استخدام نظام التعقيبة كنظام للترقيم في المخطوط موضع الدراسة (لوحة ١٣) عودة إلى استخدام أسلوب قديم في الترقيم، وهو من وجهة نظر الباحث عودة إلى القديم، وسمة تميز هذه النسخة لا محالة، ولكن تجدر الإشارة إلى أن نظام التعقيبة لم يقتصر استخدامه في تلك الفترة المتأخرة نسبيًّا على المخطوط موضع الدراسة، وإنما ظهر في مخطوطات أخرى تعود للعصر القاجاري، من ذلك على سبيل المثال لا الحصر نسخة من مخطوط خمسة نظامي المحفوظة في متحف المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو(لوحة ١٤).

وتتشابه كثيرا الكتابات من حيث الشكل، والمضمون، وكذلك الزخرفة، والتذهيب الواردة في نسخة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة مع نسخة أخرى من مخطوط إيراني آخر يحوي قصة ليلى والمجنون، ألا وهي نسخة مخطوط خمسة نظامي المحفوظة في متحف المعهد الشرقي بجامعة شيكاغو[٦١]، ويمكن ملاحظة ذلك جيداً في الزخرفة الواردة في الصفحة الأولى من نسخة شيكاغو (لوحة ١٤)؛ حيث نجد المنطقة التي تحوي عنوان المخطوط والمزينة بزخارف الأرابيسك، وكذلك المنطقة المخصصة لعنوان الكتاب تتشابه مع الموجودة بالصفحة الأولى من المخطوط موضع الدراسة (لوحة١١)، مع الوضع في الاعتبار أن نسخة شيكاغو لم يرد فيها عنوان الكتاب في الخرطوش أو البحر المخصص لذلك، حيث يبدو أن هذه المنطقة قد تعرضت لعملية ترميم (لوحة١٤)، كذلك يلاحظ وجود

"المدخل الكبير في علم أحكام النجوم لأبي معشر جعفر البلخي ٢٧٢هـ/ ٨٨٥م، نسخة علي المطرز عام ٣٢٥هـ/ ٩٣٦م، مستعملًا التعقيبة لترتيب أوراقه.راجع: بنبين، أحمد شوقي، نظام التعقيبة، ص ٦٨.

[٦١]هذه النسخة من مخطوط خمسة نظامي، ومؤرخة بعام١٢٧١هـ/١٨٥٤-١٨٥٥م، ورقم تسجيلها هو ١٢٠٧٣A، وذلك كما هو مسجل على موقع متحف المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو، وإن كانت تتشابه كثيرا مع النسخة موضع الدراسة في كثير من الأمور، وأهمها الكتابات الموجودة في افتتاحية هذا المخطوط وخاتمته كما ورد في المتن، كذلك تتشابه من حيث الأسلوب الفني في بعض تصاويرها مع تصاوير المخطوط موضع الدراسة، مما يجعل الباحث يرجح أن نسخة متحف شيكاغو تعود للمؤلف مكتبي وليس لنظامي، مع العلم أن الشاعر مكتبي كما هو معروف اعتمد في كثير من مؤلفه على الشاعر نظامي الكنجوي. لمزيد من التفاصيل عن نسخة مخطوط خمسة نظامي راجع موقع متحف المعهد الشرقي بجامعة شيكاغو للفن :

https://oi-idb.uchicago.edu/id/de70cc08-5c7a-42c2-999b-36f83929e216

الإطارت المذهبة وذات اللون الأحمر التي تحيط بالكتابات التي جاءت بدورها على نظام المثنوي، بحيث تتشابه تماما مع الكتابات والزخارف المذهبة والملونة الواردة في النسخة موضوع الدراسة (لوحة ١١)، ولكن يلاحظ أن هوامش الصفحة الأولى من مخطوط شيكاغو (لوحة ١٤) لم يتم زخرفتها كالمخطوط موضوع الدراسة (لوحة ١١، لوحة ١٢). كذلك يلاحظ أن عدد الأسطر في كل صفحة من صفحات كلا المخطوطين قريب جدًّا من حيث العدد، حيث بلغ عدد الأسطر أحد عشر سطرًا في المخطوط موضع الدراسة (لوحة ١٣)، في حين بلغ عددها اثنى عشر سطرًا في المخطوط المحفوظ في شيكاغو (لوحة ١٥)،وتشابهت أيضًا الأبيات الشعرية الواردة في آخر صفحتين في كلا المخطوطين مع بعضهما البعض، وإن كان ورد في نسخة المخطوط المحفوظ في شيكاغو تاريخ النسخة، وهو عام ١٢٧١هـ/١٨٥٤م (لوحة ١٥)، في حين أنه لم يرد في النسخة موضوع الدراسة المحفوظة في متحف الفن الإسلامي (لوحة ١٣).[٦٢]

أما عن آخر شيء خاص بالكتابات في النسختين – نسخة موضوع الدراسة ونسخة شيكاغو – فهو المتعلق بنظام الترقيم في النسختين، حيث لم يرد في النسختين أي ترقيم، واعتمد الخطاط في غالبية الصفحات على نظام التعقيبة، ويلاحظ بصفة عامة أن التذهيب والزخرفة كانا أكثر دقة في نسخة موضوع الدراسة المحفوظة في متحف الفن الإسلامي.

٢–٢: فن التذهيب [٦٣]في ضوء نماذج منتقاة من مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة:يعد فن التذهيب فنًّا من فنون الكتاب الإسلامي، ويذكر مصطلح التذهيب على أنه

---

[٦٢] يؤكد هذا التشابه أن نسخة المخطوط المحفوظة في متحف المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو التي تحوي قصة ليلى والمجنون أن الذي نظم أبياتها هو مكتبي وليس نظامي كما هو مسجل على موقع متحف المعهد الشرقي بجامعة شيكاغو، ولذلك يرجح الباحث أن النسخة المحفوظة في متحف المعهد الشرقي بجامعة شيكاغو هي نسخة من مخطوط ليلي والمجنون للشاعر مكتبي وليس نظامي.

[٦٣] **التذهيب** اسم مشتق في معاجم اللغة العربية من الفعل الثلاثي المزيد: ذهَّب، ومعناه يفيد الطلاء، والتمويه، والتوشية بالذهب، ويطلق على الشيء المطلي بالذهب: الذهيب أو المذهب، ولقد صار هذا المعنى اللغوي أساسًا معرفيًّا رئيسًا لمفهوم التذهيب ومصطلحه الفني، فعلى سبيل المفهوم كان التذهيب عبارة عن التحلية والتزيين بالذهب المصنع حصرًا على أشكال الحلى الذهبية المتنوعة، والصفائح الورقية الرقيقة جدًّا، وحبيبات الذهب الدقيقة جدًّا، وماء الذهب السائل، وغير ذلك من مصنوعات الذهب المختلفة، ولكن هذا المفهوم ما لبث أن توسع في المواد القابلة للتذهيب به، ليشمل كل ما له علاقة

عملية التلوين باللون الذهبي، أو الأثر الفني المزين للأشكال والصور والخطوط في الكتب، أو أنه صناعة الذهب التقليدية لأغراض التزيين والتلوين، وذلك من خلال تصنيع الذهب إلى مواد وقطع عرفت بالحلى الذهبية، وإلى طرقه في صفائح ذهبية رقيقة أشبه ما تكون بالصحائف الورقية، وإلى تحليل هذا المعدن العالي الكثافة إلى سائل لوني حر، يعرف بماء أو مداد الذهب، أي أنها باختصار صنعة إعداد الأَمِدَّة، والأصباغ، والأدهان، والألوان الذهبية"[٦٤]

وقد نشأ التذهيب في وقت مبكر من تاريخ الفن الإسلامي[٦٥] إذا ما اعتبر بداية هذا التاريخ عهد الخليفة الثالث عثمان بن عفان (رضي الله عنه) عند كتابة المصحف الإمام،

بالذهب من حيث المكونات، أو طريقة الصنع، أو القوام، أو اللون، أو أي شيء من هذا القبيل الذي يخدم في تذهيب الكتب الخاصة.

وفي ضوء هذا التطور في مفهوم التذهيب ومصطلحه الفني، قد يصبح التفكير في هذا الموضوع دلاليًا عميقا يمتد إلى فلسفته أكثر منه عملًا تزيينيًّا مجردًا من أي معنى، ولذلك ربما يكون المرادف الدلالي الأنسب من اللغة الإنجليزية: في التعبير عن مصطلح التذهيب الإسلامي هو الذي يفيد معنى التنوير، والإضاءة، والبريق الروحاني أكثر مما يفيد التلوين Illumination، والتزيين والتحلية بوصفها مظاهر عملية التذهيب وآثارها اللونية البراقة الناتجة عن استخدام المادة الصبغية الذهبية اللون في الكتابة Gilding، والرسم، والنقش، والمتمثلة في مداد الذهب المستخلص من الذهب الخالص، أو حبر الذهب المستحضر من مواد أخرى غير الذهب الخالص: معدنية أو نباتية أو حيوانية

حنش،إدهام محمد، التذهيب الإسلامي "المنطلقات التأريخية وأسس التصنيف"، مجلة الأكاديمي، العدد ٥٥، ٢٠١٠ م، ص ص ٢٠٨، ٢٠٩ .

[٦٤] القللوسي، أبوبكر محمد، ت ٧٠٧ هـ / ١٣٠٧ م ، تحف الخواص في طرف الخواص، تحقيق: العبادي حسام أحمد مختار، منشورات مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠٧ م ، ص ٨.

[٦٥]يستبعد بعض دارسي الفنون الإسلامية أصالة فن التذهيب المعرفية العربية والإسلامية، إذ يزعمون بأن أصولها إما فارسية ساسانية، أو رومانية بيزنطية، أو قبطية مصرية قديمة، أو غير ذلك من المصادر والأصول الحضارية غير العربية وغير الإسلامية، ينظر على سبيل المثال لا الحصر:

تالبوت، دافيد رايس ، الفنون الزخرفية الإسلامية، ترجمة: الأسدي ، محمد أنور، / الأصبحي ،منير صلاحي، دمشق، الشركة الشرقية للمطبوعات١٩٩٥م.

كما يذهب بعض الباحثين إلى أن التذهيب الإسلامي قد أخذ أصوله من التذهيب الفارسي لكتب ماني (ت ٢٧٥ م) التي ترجمت إلى اللغة العربية في حدود القرن ١٣هـ / ١٩م في سياق تأثر التصوير

وتوسعة المسجد النبوي الشريف وإعماره لأول مرة، فقد كان القرآن الكريم أول شيء يذهب في الإسلام؛ سواء أكان على العمارة أم في المصحف الشريف؛ إذ يذكر ابن النديم أن خالد بن أبي الهياج (كان كاتبًا للوليد بن عبد الملك ت ٨٩ هـ / ٧٠٨م) هو الذي كتب الكتاب في قبلة مسجد النبي (صلى الله عليه وسلم) بالذهب من سورة الشمس وضحاها إلى آخر القرآن الكريم، ويقال إن عمر بن عبدالعزيز قال: أريد أن تكتب لي مصحفًا على هذا المثال، فكتب له مصحفًا، وأقبل عمر يقبله، ويستحسنه، واستكثر ثمنه، فرده إليه، نستدل على ذلك أن خالد بن أبي الهياج كان أول الفنانين المسلمين في مجال التذهيب، وأن المصحف الشريف هو العمل الفني الأول له، وعلى الرغم من أن الفنانين المسلمين اتجهوا إلى تذهيب الكثير من الكتب العلمية، واللغوية، والأدبية، لا سيما المخطوطات المصورة بالمنمنمات التي كانت برسم الخزانات الملكية إلا أن المصحف الشريف ظل هو المجال الأوسع والأرحب لفن التذهيب الإسلامي، ورافق هذا الفن فنون المصحف الأخرى كالخط والزخرفة.[٦٦]

ومهما يكن من أمر فإن فن التذهيب يعد من فنون الكتاب المهمة، ولا يقل فيما يتركه من تأثير جمالي عن فني التجليد والكتابة الظاهرين في مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة، والواقع أن فن التذهيب يعد قاسمًا مشتركًا بين فنون الكتاب قاطبة؛ وذلك لأن جميع فناني الكتب من خطاطين، ومجلدين، ومصورين، ولا سيما في ايران إبان العصور الإسلامية المختلفة استخدموا التذهيب بأساليب وتقنيات مختلفة، من أهمها التزميك، والترقيش، والتلوين، وغيرها.

الإسلامي بالأساليب المانوية في التصوير؛ باعتبار ما هو معروف عن ماني بأنه كان مصورًا ماهرًا، وأنه وأتباعه عنوا باتخاذ الصور والزخرفة المذهبة في كتبهم الدينية، ولا شك في بطلان هذه المزاعم، ولا سيما أن التذهيب الإسلامي نشأ وتطور قبل أن تترجم بعض الكتب المانوية إلى العربية على يد ابن المقفع (ت ١٣٨هـ / ٧٥٦ م)؛ حنش ، التذهيب الإسلامي، ص ص ٢٢٢، ٢٢٤.

[٦٦] حنش ، التذهيب الإسلامي، ص ص ٢٢٢ ، ٢٢٤ .

أما التزميك فقد جاء هذا المصطلح من الفعل (زمك) وصفًا للتذهيب في المجلد الأخير من مصحف بيبرس الجاشنكير[٦٧] ، وقد عرفه النويري[٦٨] بما معناه حبس حروف الكتابة الذهبية، وتحديد أطرافها الخارجية بلون غير اللون الذي كتبت به؛ ويتم الحبس والتحديد بقلم دقيق جدًّا بالنسبة إلى القلم الكبير الذي كتبت به الكتابة، ويطلق في العادة على عملية الكتابة بمداد الذهب هذه اسم التحرير، وهو مأخوذ من تحرير الكتاب بالنسخ أو الخط على أحسن وجه.[٦٩]

اما الترقيش فهو أسلوب يستخدم لتثبيت تألق الورقة بنثار الذهب الذي يشبه دقيق الرمل في المخطوطات الفاخرة، ويسمى هذا الأسلوب أيضًا بالترميل، وظهر هذا الأسلوب كما يبدو في حدود سنة ٨٦٦ هـ/١٤٦٠م في إيران، ومن هناك أخذه المذهبون العثمانيون، وأطلقوا عليه اسم الزارفشان[٧٠]، وثمة ألفاظ ومصطلحات أخرى تتعلق بعملية التذهيب من حيث الإخراج الفني للعمل المذهب، ومن هذه الألفاظ الدملجة أو الجدولة، والكبس، والصقل. [٧١]

أما عن آخر أسلوب من أساليب التذهيب وأهمها فهو أسلوب التلوين ذلك؛ لأنه إذا ما نظرنا في بعض المخطوطات المصورة نجد أن الألوان فيها نفذت على أساس دلالي ورمزي، ويدخل اللون الذهبي في هذا السياق[٧٢]، حيث يتم الرسم المراد تنفيذه بالتذهيب

---

[٦٧] ديروش، فرانسو، المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي، ترجمة: سيد ، أيمن فؤاد، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي ٢٠٠٥م، ص١٩٩. وينظر: النص "زمك هذا السبع الشريف وأخواته؛ العبد الفقير إلى الله تعالى؛ الراجي عفو الله ورحمته؛ أيدغدي بن عبدالله البدري؛ عفا الله عنه؛ في سنة ٧٠٥ هـ ، ٢٠٠٥م.

James ,David : Qurans of the Mumluks , thames and Hudson , p 220

[٦٨] النويري، ،شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب، ت ٧٢٢هـ / ١٣٢٢م ، بلوغ الأرب في فنون الأدب، نسخة مصورة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة، ج٩، ص ٢٢٢.

[٦٩] الصولي، أبوبكر محمد بن يحيى، ت ٣٣٥ هـ / ٩٤٦م ، أدب الكتاب، تحقيق بهجة ،محمد ، مصر، المطبعة السلفية، ١٩٢٢م ، ص ١٥٦ .

[٧٠] حنش ، التذهيب الإسلامي، ص ٢١١ .

[٧١] حنش ، التذهيب الإسلامي، ص ٢١٢ .

[٧٢] اختار الشريف الأدريس (أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن إدريس، ت ٥٦٠هـ/ ١١٦٤م)، في كتابه "نزهة المشتاق في اختراق الآفاق" نسخة (٥٤٠هـ/١١٥١م) اللون الوردي المذهب للدلالة على المدن؛

الملون أولًا على الورق عن طريق ريشة، وبلون داكن، ثم توضع هذه الورقة وتثبت على لوحة معدنية، ثم يبدأ في تثقيب هذا الرسم بدبوس حتى نحصل على رسم كله مثقب، ثم يرش على هذه الثقوب بودرة تساعد على توضيح الرسم بالورقة، وبعد إتمام الرسم المطلوب بهذه الطريقة يوضع على ورق المخطوط المراد تذهيبه وزخرفته، ولكن يشف منها ربع الرسم الزخرفي وليس كله حتى يترك فراغًا لليد التي تتمكن أن تزيل البودرة، وبعد أن يثبت الرسم في موضعه يمرر فوق كيس صغير من الشاش به بودرة ناعمة من الرماد، وبعد أن يشف الرسم على ورق المخطوط يرسم بلون داكن بالريشة الخطوط التي اتضحت عن طريق الرماد، وبعد ذلك يجهز مداد الذهب لكي يستخدم في تذهيب الرسم المطلوب.[٧٣]

وعلى أي حال، فإن فن التذهيب كان قاسمًا مشتركًا في جميع فنون الكتاب بصفة عامة، ويؤكد على ذلك نسخة مخطوط ليلي والمجنون موضوع الدراسة، حيث يلاحظ أن مجلد دفتي مخطوط ليلى والمجنون استخدم التذهيب، ولا سيما أسلوب التلوين في زخارف دفتي المخطوط العليا والسفلى من الداخل حيث نفذت الأزهار، والسيقان، والأوراق النباتية باللون الذهبي على أرضية حمراء (لوحة ٢، لوحة ٤)، وقد سبق الحديث أن هذا الأسلوب هو أحد أسلوبي تلوين ظهر على دفوف اللاكيه في إيران إبان العصر القاجاري، ألا وهو أسلوب (qiangin) الذي يتميز باستخدام اللون الذهبي على أرضية ذات لون واحد، وأن أسلوب التلوين هذا مع أسلوب التلوين المتعدد الألوان كان أحد مميزات استخدام التذهيب السائل الذي يستخدم فيه التذهيب بالفرشاة كباقي الألوان المستخدمة في زخرفة الدفة موضوع الدراسة؛ وتجدر الإشارة أن هناك أساليب أخرى لفن تذهيب دفوف المخطوطات

واللون الأزرق للدلالة على البحار المالحة، واللون الأخضر للدلالة على المياه الداخلية، وهكذا الألوان الأخرى، ينظر: ديروش (فرانسو)، المدخل إلى علم الكتاب المخطوط، ص ٢٠٧.

ولعل من المفيد هنا أن نشير إلى أن كتاب المصاحف استخدموا اللون في ضبط الرسم القرآني، فعولوا على اللون الأصفر/ الذهبي في ضبط الهمزات المفتوحة، راجع: القلقشندي (أبو العباس أحمد، ت ٨٢١ هـ)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تحقيق، شمس الدين (محمد حسين)، بيروت، دار الكتب العلمية ١٩٢٢م، ج٣، ص ١٦٤ .

[٧٣] الدسوقي، شادية، فن التذهيب العثماني في المصاحف الأثرية، دار القاهرة ٢٠٠٢م، ص ٩٠ .
Arseven ,G .E : L arts Decoratifs Turcs , Istanbul , 1935 , p 329 .

عامة، أهمها استخدام أسلوب الضغط أو الكبس على الرقائق الذهبية التي كانت تستخدم أكثر على الدفوف الجلدية.[٧٤]

أما عن خطاط مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة فقد استخدم أيضا التذهيب ولا سيما أسلوب التلوين وذلك في إعداد إطارات مذهبة تحوي الأبيات الشعرية التي نظمها مكتبي الشيرازي، كذلك قام خطاط هذا المخطوط بكتابة عنوان المخطوط بالمداد الأحمر على أرضية مذهبة في فاتحة المخطوط، بل وقام بالأمر نفسه في جميع عناوين الفصول الواردة بباقي صفحات المخطوط (لوحة١٦)، ويلاحظ أن الخطاط لم يستخدم أسلوب التزميك السابق الإشارة إليه، كذلك قام الخطاط بعمل خطوط متعرجة مذهبة بين كل سطر والذي يليه وذلك في فاتحة المخطوط (لوحة١٠، لوحة١١)، وكذلك قام كل من خطاط ومذهب هذه النسخة باستخدام التذهيب في تلوين بعض السيقان والأوراق النباتية الظاهرة بهوامش الصفحتين الأولى والثانية (لوحة ١١، لوحة ١٢)، وأخيرا استخدم التذهيب في الحلية الزخرفية التي سبقت عنوان المخطوط.

أما عن آخر مجال يظهر فيه فن التذهيب غير فني التجليد والكتابة بوصفه القاسم المشترك لفنون الكتاب قاطبة فهو فن المنمنمات أو التصوير؛ حيث تعد المنمنمة أسلوبًا من أساليب التزيين والتزويق، ولذلك لا يفرق الباحثون احيانا بين المنمنمة والتذهيب، ويعدونهما شيئًا واحدًا في صناعة الكتاب، لأن كليهما أسلوب للزخرفة، ومن هنا يكون التذهيب في إنتاج المنمنمات جزءًا من العمل التصويري نفسه، سواء أكان ذلك باستخدام اللون الذهبي في تلوين الصورة، أم باستخدام المداد المذهب في تزيين النص المصاحب

---

[٧٤] يأخذ التذهيب في جلود الكتب والمخطوطات خصوصية معينة على مستوى العمل والأسلوب ، في سياق ازدهار التجليد الإسلامي وتطوره التقني الذي كان من أبرز مظاهره : استبدال الخشب بالورق المقوى مادة رئيسية لجلود الكتب ، فضلا عن تذهيبها بطريقة الكبس الساخن : التي ظهرت لأول مرة في الأندلس ؛ ثم أنتقل بعد مائتي سنة إلى أوربا التي تعلمته مع التذهيب على ايدي المسلمين.
سفندال، تاريخ الكتاب من أقدم العصور إلى الوقت الحاضر، ترجمة : حلمي محمد صلاح الدين، القاهرة، ١٩٥٨م، ص ٦٠ : ص ٦٣

للصورة، أم باستخدام أساليب التذهيب الأخرى كالترميل ببرادة الذهب في تزويق المنمنمة وغير ذلك. [٧٥]

وعلى أي حال، فقد ظهر أسلوب التلوين بمداد الذهب في تصاوير مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة لا سيما في جميع الإطارات التي تحيط بتصاوير هذا المخطوط، وكذلك في تلوين بعض العناصر الفنية في بعض هذه التصاوير كما سيتضح لاحقًا عند دراسة نماذج منتقاة من هذه التصاوير في المبحث الثالث من هذه الدراسة، ومن هنا يتضح لنا أن أسلوب التلوين بمداد الذهب كان هو الأسلوب المفضل في المخطوط موضع الدراسة حيث استخدمه مجلد المخطوط، وكذلك استخدمه الخطاط والمصور، ولم تستخدم أساليب التذهيب الأخرى مثل التزميك أو الترقيش وغيرها.

المبحث الثالث: دراسة أثرية فنية لنماذج منتقاة من تصاوير مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة كنموذج لفن التصوير.

المخطوط موضوع الدراسة اشتمل على ثماني عشرة تصويرة، وقد انتقي الباحث ثماني تصاوير من هذا المخطوط لدراستها أثريًا وفنيًا دون غيرها؛ لسببين، أولهما: أن بعض هذه التصاوير لها ما يماثلها في النسخ الأخرى لمخطوطات ليلى والمجنون المنشورة في المراجع العلمية أو المحفوظة في المتاحف والمجموعات الخاصة، وبالتالي يسهل وصفها وتحليلها فنيًا، وعمل دراسة مقارنة لبعضها، وثانيهما: أن هذه التصاوير بها من العناصر والمفردات الزخرفية التي يمكن من خلالها تلمس الأساليب والسمات الفنية لفن التصوير آنذاك، ومن ثم معرفة المدرسة الفنية التي تنتمى إليها هذه التصاوير مما سيسهم بدوره في تأريخ المخطوط، وسوف يقوم الباحث بدراسة التصاوير المنتقاة من هذا المخطوط بحسب ترتيب ورودها في النسخة موضوع الدراسة كما يأتي:

التصويرة الأولى: والد المجنون وأحد الأفراد من قبيلة العامري يزوره لنصحه (لوحة ١٧، شكل٣):-

هذه التصويرة هي ثالث تصويرة وردت في المخطوط موضوع الدراسة، وهي تصور أحد أحداث القصة التي تدور حول زيارة من والد المجنون وأحد الأفراد من قبيلة العامري

---

[٧٥] ينظر اينتجهاوزن، ريتشارد ، التصوير عند العرب، ترجمة:سلمان، عيسى والتكريتي،سليم، بغداد، وزارة الإعلام، ١٣٤١ هـ / ١٩٢٢م.

للمجنون وهو في الصحراء[٧٦]؛ لنصحه لعله يرجع إلى رشده، ويترك زهده وبعده عن الناس، والتصويرة تلائم الموضوع، حيث قام المصور بتصوير المجنون وهو عاري الجسد فيما عدا إزار[٧٧] أحمر اللون يستر جزأه السفلي، ويوازي هذا الإزار العرفان عند الصوفية[٧٨]، كما يرمز اللون الأحمر إلى دورة الحياة مع الحب والرغبة[٧٩]، وقد بدا المجنون هزيلًا وضعيفًا بعد بعده عن الناس، وقد صوره المصور وهو يجلس القرفصاء، في حين يجلس على يمينه وبالجلسة نفسها والده الذي صوره المصور وهو يرتدي قفطانا وردي اللون، وغطاء رأس أو (كلاه)[٨٠]، ويتضح في زي الوالد استخدام المصور للظل والنور، والتدرج اللوني، ويجلس على يسار المجنون شيخ كبير ذو لحية وشارب أبيض اللون، ويرتدي قفطانًا ذا لون بني فاتح، كما يرتدي غطاء الرأس نفسه الذي يرتديه والد المجنون، ويلاحظ أن الشيخ يجلس على بساط دائري الشكل، وذي لون بني داكن، وله

---

[٧٦] للمزيد عن قصة زيارة والد المجنون له في الصحراء راجع:-

Kiadeh and Arvand , Majnun's isolation from human society and living with wild animals , p17.

[٧٧]الإزار أو المئزر: قطعة من القماش غير مخيط تستر العورة، تلبس تحت السرة إلى أسفل، وكثر استعماله لدى النساك والزهاد.

الزيات (أحمد محمد توفيق)، الأزياء الإيرانية في مدرسة التصوير الصفوية وعلى التحف التطبيقية، ص ١٥٠.

[٧٨]عبد الدايم، نادر محمود، التأثيرات العقائدية في الفن العثماني، رسالة ماجستير، كلية الأثار، جامعة القاهرة ،١٩٨٩م، ص ٩٦ .

[79]Abaza:, Color Symbolism in Islamic Book Paintings , 2017, p 78 .

[٨٠]كلاه: كلمة فارسية معربة وأصلها في الفارسية: كلا أو كلاه؛ وهي تعني في الفارسية: قلنسوة مخروطية الشكل، قبعة، قلنسوة، تاج، عمامة. وتطلق عند الفرس أيضًا على غطاء للرأس يلبس وحده أو بعمامة، وهي ما يلبسه الدراويش المولوية برؤوسهم، كما أن مصطلح كلاه ربما اشتقت منه كلمة كلوتة التي تعني طاقية، تؤلف هيكل العمامة، ويوجد طراز من أغطية الرؤوس ظهرت إرهصاته في العصر الزندي، وانتشر في العصر القاجاري ذو شكل أسطواني مشطوف القمة، ينتهي بطرف مدبب، ويصنع ببدن من الجلد، وقمته من الجوخ الملون غالبًا باللون الأحمر، ويمتد من الجبهة حتى الخلف.

إبراهيم، رجب عبدالجواد، المعجم العربي لأسماء الملابس " في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث"، تقديم: حجازي، محمود فهمي ، مراجعة: التازي، عبدالهادي، دار الأفاق العربية، ط ١، ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م، ص ص ٤٢٩، ٤٣٠ .

الصعيدي : التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، ص ٤٦٦ .

إطار أبيض اللون، كما يوجد أمامه كتاب، ويلاحظ أن كلًا من المجنون ووالده جلسا على الأرض مباشرة.

وقد بدت مقدمة التصويرة مليئة بالحشائش الخضراء كما يبدو في المقدمة آثار لمياه تبدو باللون الأزرق، كما تبدو في خلفية الصورة جبال لونها المصور بدرجات مختلفة من اللون البنفسجي، كما يظهر خلف الجبال شجرة مورقة، لها ورق ذو لونين أخضر فاتح وأخضر داكن، وقد نجح المصور في أنه أكسب التصويرة نوعًا من الهدوء النسبي الذي يتناسب مع موضوعها، وهو نصح وإرشاد المجنون لدرجة أن المنظر يبدو كأنه منظر تعليمي، وقد أوضح المصور ذلك من خلال إعطائه الجلسة الشرقية لجميع الأشخاص المصورة في التصويرة، ومن خلال ضم المجنون يديه، وكذلك من خلال وضع والد المجنون يده اليمنى على رجل المجنون اليسرى وكأنه يحاول إقناع ابنه بما ينصحه به الشيخ.

ويلاحظ أن التصويرة عكست بعض الاختلافات التي توجد بين قصة ليلي والمجنون العربية الأصل والقصة نفسها حينما تلقفها الشعراء الإيرانيين مثل نظامي والجامي ومكتبي الشيرازي ، فالقصة العربية أحداثها في الصحراء والبادية، ولكن في إيران نجد الصحراء والبادية تتحول إلى مروج خضراء، ومياه، وأشجار، وجبال، وهذا ما عكسه المصور في التصويرة موضع الدراسة.[٨١]

ورغم بساطة الأسلوب الفني الذي يعرف بالأسلوب الشعبي[٨٢] إلا أنه يلاحظ أن المصور نجح في التكوين الفني للتصويرة، كما أنه نجح أيضا في عمل تركيبة لونية لا

---

[٨١] هناك العديد من الدراسات التي تناولت مقارنة قصة ليلى والمجنون في الأدب العربي وكذلك في الأدب الفارسي وللمزيد راجع : جميلة ، فارح، ليلى والمجنون، ص ص ٤١، ٤٦.
كراتشكوفسكي، ليلى والمجنون، ص ١١٣.
الأصفهاني ، كتاب الأغاني، ج٢، ص ٣٤٢.

[٨٢] يعرف هذا الأسلوب الفني باسم الأسلوب الشعبي، وهو الأسلوب الذي اقتصرت منتجاته على أبناء الشعب الإيراني بشتى طوائفه التي ظلت محتفظة بطابعها الإيراني المميز، ومن ثم فقد اصطلح على تسميته بـ الفن الشعبي أو الفلكلور الشعبي، وهو طراز قاجاري إيراني صرف، إلا أنه اتسم بوجود بعض ملامح التأثير الأوروبي المتمثلة في استعارة العديد من الوحدات والتركيبات الزخرفية، أو استخدام الواقعية الأوروبية في تنفيذ موضوعاتهم الزخرفية.

بأس بها، وواضح جدًّا تأثره بالتأثيرات الأوربية في الألوان، وفي استخدام الظل والنور، وكذلك في التدرج اللوني للألوان المستخدمة، كما تبدو بعض سحن الأشخاص ولاسيما الوالد قريبة من السحن الآدمية التي كانت من سمات المدرسة القاجارية في التصوير بإيران، هذا بالإضافة إلى أشكال الشوارب واللحى لكل من والد المجنون والشخص الآخر تبدو متأثرة بالفن الساساني المستحدث[٨٣] الذي ظهر أيضا إبان العصر القاجاري بإيران، ورغم نجاح المصور وبساطة أسلوبه الفني في التعبير عن موضوع التصويرة الوارد في نص المخطوط إلا أنه يلاحظ أن الأبيات الشعرية التي تعلو التصويرة أو التي توجد أسفلها لا تتلاءم مع موضوع التصويرة، ونستطيع أن نستنتج ذلك عند ترجمة البيتين في أعلى التصويرة والبيتين الموجودين في أسفلها على النحو التالي:

السطران الثاني والثالث (أعلى التصويرة) والرابع والخامس(أسفل التصويرة) باللغة الفارسية:

س٢ – كر جمله سيهر باركيرد – قنديل ستاركان نمرد

س٣– زنجيري عشق بايدش بود – كين سلسله ميكشد به مقصود

س٤– بروانه كه شمع برق طور أست – أز توزش عشق غرق نور است

س٥ – اين كف وفنا بر عزونست – با قد جو نون به باي مجنون

الترجمة الأبيات السابقة باللغة العربية [٨٤]

س٢– لو أن الفلك كله ذهب مع الريح – فإن سراج النجوم لا يخبو مطلقا

س٣– ويجب أن تبقى قيود عشقه – حيث إن تلك القيود تنتهي بنا إلى المراد

س٤– تحوم الفراشة حول نور الطور – فغرقت من هول نور عشقه

العابد: التأثيرات الأوربية على الفنون الإسلامية الإيرانية، ص ١٥٨.

[٨٣]حيث ظهر الطراز الفني الساساني المستحدث في العصر القاجاري في عهد فتح علي شاه (١٢١٢: ١٢٥٠هـ/١٧٩٧: ١٨٣٤م) الذي كان شديد الولاء للتراث الإيراني ذي الماضي الحضاري العريق؛ إذ تجسد ذلك من خلال حرصه على استعادة أمجاد الفرس الأقدمين واتباعه التقاليد الفارسية القديمة نفسها التي تأكدت من خلال الكم الهائل والمتنوع من التصاوير الجدارية.

العابد، التأثيرات الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية، ص ١٠٤.

[٨٤]قام بترجمة الأبيات الشعرية من اللغة الفارسية إلى اللغة العربية د/حسين صوفي أستاذ مساعد اللغة الفارسية وآدابها –قسم اللغات الشرقية –كلية الآداب –جامعة أسيوط ، كما قام بترجمة جميع الأبيات الفارسية التي سترد لاحقا في هذه الدراسة .

س٥– ومن قال هذا فإن قلبه ممتلئ بالأحزان – بقدّ ملتوٍ عند قدم المجنون

ويتضح من مضمون هذه الأبيات السابقة أنها لا تتلاءم مع موضوع التصويرة التي نحن بصددها، ولكنها تتلاءم مع موضوع القصة بصفة عامة، وهي حزن المجنون لفراقه ليلى وعدم لم شملهما سوياً.

والجدير بالذكر أن موضوع هذه التصويرة وأسلوبها الفني الذي ينسب للمدرسة القاجارية يؤكده ظهور بعض العناصر الفنية، ولا سيما غطاء الرأس (كلاه) الذي ارتداه والد المجنون والشيخ الكبير في التصويرة موضع الدراسة، حيث ظهر مثله تمامًا كغطاء رأس لفردين مصورين على غطاء مقلمة منفذة بأسلوب اللاكيه، وتؤرخ في حدود عام ١٨٦٠م إبان العصر القاجاري (لوحة ١٨).[٨٥]

التصويرة الثانية: المجنون ومعه عشيرته أمام خيمة ليلى وأمامه مياه (لوحة١٩، شكل ٤):

هذه التصويرة هي رابع تصويرة وردت في المخطوط، ويظهر فيها على يمين التصويرة عشيرة المجنون، وهم يركبون جمالهم، وفي كامل زيهم وأغطية رؤوسهم، وفي خلفهم مباشرة يظهر جزء من جبل صخري باللون البني، في حين يظهر المجنون جالساً على الأرض على ركبتيه وبشكله المألوف، حيث إنه عاري الجسد فيما عدا الإزار ذا اللون الأحمر الذي يستر جزأه السفلي، ويمد يده اليمني نحو بضعة مياه على الأرض، أما يسار التصويرة فتظهر فيها ليلى بكامل زيها وهي تجلس القرفصاء على بساط أحمر اللون، كما ترتدي جلبابًا ذا لون بنفسجي، وتغطي رأسها بشال مزخرف بخطوط رأسية بيضاء وحمراء، كما تظهر ريشة في مقدمة رأسها، وتبدو ليلى بملامح قريبة الشبه تماما بسحن السيدات المصورة في المدرسة القاجارية، ويظهر خلف السيدة مجموعة من الخيام ملونة بألوان الأبيض، والأحمر، والبنفسجي، والأصفر، كما تظهر سيدة بجوار هذه الخيام تراقب المشهد، وفي خلفية التصويرة تبدو الجبال ذات اللون البنفسجي، والشجرة المعتادة ذات السيقان والأوراق الخضراء، والسماء التي صورها المصور قريبة تماما من الواقع، حيث تبدو بلون سماوي وبها بعض السحب البيضاء اللون.

---

[٨٥] رابي، جوليان / كارهاي لاكي ، جلد هشتم ازكزيده ده جلدي مجموعة سز إسلامي كر دآورى دكتر ناصر خليلي، بخش دوم ، مترجم غلا محسين على مازندراني، لوحة ٢٦١، ص ٢٦٢.

والتصويرة هذه تثبت أن تصاوير هذا المخطوط من تنفيذ مصور واحد، حيث نجده متأثرًا تمامًا بالأساليب الأوربية، ويتضح ذلك في قرب الصورة من الواقعية[٨٦]، وإظهار العمق في التصويرة وتقسيمها إلى عدة مستويات، كما يلاحظ أن لهذا المصور التركيبة اللونية نفسها التي تعتمد على ألوان بعينها ولا سيما اللونين الأحمر والبنفسجي، كما أن ملامح سحن الأشخاص المصورة، ولحيهم وشواربهم، وسحنة ليلى أيضا تذكِّر تماماً بأسلوب المدرسة القاجارية في التصوير.

ويبدو أن هذه التصويرة كانت حينما أرادت عشيرة المجنون أن تأخذه من الصحراء، وأراد والده على وجه الخصوص أن يأخذه للحج بعد ذلك، ويبدو أنهم مروا في طريقهم بالقرب من خيمة ليلى، ويتضح لنا ذلك من خلال أبيات الشعر الموجودة في أعلى وأسفل التصويرة التي جاء كل سطر فيها على هيئة بيتين على النحو الآتي:

السطر الأول (أعلى التصويرة) والثاني والثالث(أسفل التصويرة) باللغة الفارسية:

س١- بكريست كه كعبه من اين است – حاجت كه جانم اين زنكى نيست

س٢- زان كعبه كى فزايدم نور – كعبه منزل ليليم كند دور

---

[٨٦]الواقعية: تعد من أهم ما يميز التصاوير القاجارية؛ فقد اعتدنا في مدارس التصوير السابقة أن نرى الرسوم الآدمية قد نفذت بطريقة اصطلاحية، فضلًا عن رسم النبات رسمًا محورًا، وإهمال تصوير المناظر الطبيعية، واهتمام المصور بصورة الشخص الرئيس فقط، سواءً من حيث الحجم أو الملبس، فكان يرسمه بحجم أكبر من الرسوم الآدمية المحيطة به في العمل الفني، ويزخرف ملابسه وأدواته بشكل مميز. أما في الصور القاجارية فنجد أن الفنان الإيراني كان قد تحرر من كل هذه القيود، فبدأ يصور الرسوم الآدمية بشكل واقعي موضحاً الملامح كما هي في الواقع، ولم يهتم المصور بالشخصية موضوع الصورة من حيث الرداء، وغطاء الرأس، ووضعه في الصورة فحسب، ولكنه اهتم كذلك بالجو المحيط به، فدائماً ما كان يبدو خلف الشخص مناظر تبدو من خلال نافذة تتسدل عليها ستارة بديعة. وتتمثل الواقعية أصدق تمثيل في عدم وجود الخط الشيني في التصوير الذي سبق وأن رأيناه في مدارس التصوير الإيرانية السابقة على المدرسة القاجارية. حيث كان المصور يحدد معالم الأشخاص والأشياء بالقلم ثم يقوم بتلوينها. أما في العصر القاجاري فلم يعتمد على هذا الخط، وهنا ظهرت درايته بمراعاة المنظور والتجسيم، وهي من الأساليب الأوروبية التي أتقنها، ولكن ظل أسلوب الرسم بالقلم في التصوير على القطع المزخرفة باللاكيه، فقد كان هذا الفن استمرارًا لظهوره على المنمنمات في العصر القاجاري مع اختلاف المادة المستخدمة.

حسن، سمية ، المدرسة القاجارية في التصوير، ص ٥٩ .

س٣- ان كز طلبش بكعبه يويم – در كعبه همين مراد جويم

ترجمة الأبيات السابقة باللغة العربية:

س١- تبكى قائلة: هذه هي كعبتي – واحتياجي ليس في هذه الأرض

س٢- فكيف أزداد نورًا من تلك الكعبة – وكعبة منزل ليلتي بعيدًة

س٣- وما أسعى للكعبة في طلبه – وأنا أعثر على مرادي من هذه الكعبة.

ولعل البيت الأخير يتماشى مع موضوع التصويرة؛ فكأن لسان حال المجنون لعشيرته أن دواءه ليس في خروجه من الصحراء أو زيارته للكعبة المشرفة فيما بعد كما يريدون، وإنما دواؤه في لم شمله على محبوبته ليلى التي شبهها في هذه الحالة بكعبته.

ومن هنا نستنتج أنه أحيانا قد يتماشى ما يصوره المصور مع بعض الأبيات الشعرية الموجودة أعلى أو أسفل التصويرة كما حدث هنا، فالمجنون يجلس على الأرض بالقرب من مقام ليلى، في حين أن قومه يركبون جمالهم في أبهى ملابسهم ووضعهم، وكأن لسان حاله يقول لهم إن مرادي في هذا المقام وليس ما تريدون.

التصويرة الثالثة: المجنون في زيارته للكعبة بالحرم الشريف (لوحة ٢٠، شكل ٥) :

هذه التصويرة هي خامس تصويرة وردت في المخطوط، وتمثل هذه التصويرة حدثًا مهمًّا من أحداث قصة ليلى والمجنون، ذلك أن والد المجنون قد قرر أن يأخذ ابنه لبيت الله الحرام؛ لينسى ليلى وما أحل به بسبب هذا الموضوع[٨٧]، ويظهر في التصويرة المجنون ووالده وأمامهما الكعبة الشريفة، حيث يظهر والد المجنون بغطاء رأس أو (كلاه)، وبزيه الكامل ذي اللون الوردي، ويتمنطق بحزام، ويمسك بيده اليمنى كتف ابنه، في حين يظهر المجنون أمامه وهو عاري الجسد فيما عدا الإزار الأحمر اللون الذي يستر نصف جسده السفلي حتى قبل ركبتيه بقليل، ويمسك المجنون بيده اليمنى حلقة ذهبية من بابي الكعبة، وينظر لوالده نظرة يبدو فيها الأسى والحزن، وتظهر الكعبة في التصويرة بحجم صغير مقارنة بحجم الأشخاص.

---

[٨٧] للمزيد عن قصة المجنون ووالده في زيارة الكعبة، راجع :

الراجحي ، عبده ، محاضرات في الأدب المقارن، ص ٧٠.

الأصفهاني ، كتاب الأغاني، ج٢، ص ٣٤٢.

فارح ، ليلى والمجنون بين الأدب العربي والأدب الفارسي، ص ٤٢.

والتصويرة في مجملها تتميز ببساطة في الأسلوب الفني وفي التركيبة اللونية؛ فتبدو الأرضية باللون الأزرق وكذلك السماء قام المصور بتلوينها بمزيج بين اللونين الأزرق والسماوي، وجاءت الأبيات الشعرية المصاحبة لهذه التصويرة عبارة عن ثلاثة أسطر كل سطر على بيتين، سطران في أعلى التصويرة، وسطر في أسفل التصويرة على النحو الآتي:

السطران الأول والثاني (أعلى التصويرة)، والثالث(أسفل التصويرة) باللغة الفارسية:

س١- أز محنت ليليم برون آن – مجنونيم از دماغ بردار

س٢- مجنون جو بكعبه ديد خيلي – روكرد سوى ديار ليلى

س٣- كفتا نشات ز لطفت يا رب – جون آخكر أز استخوانم أوزدتب

ترجمة الأبيات الفارسية السابقة إلى اللغة العربية:

س١- أخرجني من محنة ليلي – وأمحو جنوني من رأسي

س٢- أطال المجنون الكعبة بنظرة – فتوجه بوجهه لديار ليلي

س٣- قائلًا امنحني لطفك – لأن جمر عظامي جعلني محمومًا

ويلاحظ هنا أن هذه التصويرة من أكثر التصاوير في هذا المخطوط التي جاء مضمون الأبيات الشعرية المصاحبة لها ملائمة تمامًا مع التصويرة، والواقع فقد وفق مصور المخطوط موضع الدراسة في نظرة المجنون لوالده والتفافه برأسه عن الكعبة، حيث جاءت هذه النظرة معبرة جدًّا عما جاء في الأبيات الشعرية المصاحبة للتصويرة، كما يلاحظ أن المصور هنا استخدم التذهيب في تلوين حلقة باب الكعبة، بالإضافة إلى استخدامه التذهيب في الإطار المحيط بالتصويرة والموجود بكل إطارات تصاوير هذا المخطوط.

وتجدر الإشارة أنه يمكن مقارنة هذه التصويرة بتصويرة أخرى تشبهها محفوظة في مجموعة بونهامز(Bonhams) بنيويورك، وهذه التصويرة من نسخة أخرى من مخطوط ليلى والمجنون لمكتبي الشيرازي، وهذا المخطوط نسخ عام ١٠٥٤هـ/ ١٦٤٤م، وقد نسخه الخطاط كارم علي، ومزودة بعدد ٢٦ تصويرة، وقد كتب بخط النستعليق، واستُخدم في هذا

المخطوط أيضا نظام التعقيبة، وله دفة منفذة بأسلوب اللاكيه ومزخرفة بتصميم باقات الزهور[٨٨]، وهو في المجمل يتشابه مع المخطوط موضع الدراسة.

وعلى أي حال فتصويرة هذا المخطوط (لوحة ٢١) تتشابه مع التصويرة موضوع الدراسة(لوحة٢٠) في العديد من الأوجه؛ منها وجود الوالد ومعه ابنه عند الكعبة، وفي إمساك المجنون حلقة باب الكعبة بيده اليمنى، وفي ظهور المجنون عاري الجسد إلا من الإزار الأحمر اللون الذي يستر جسده السفلي، وفي ظهور والده بكامل زيه وبغطاء رأسه، وكذلك في بساطة الأسلوب الفني بصفة عامة وفي استخدام الألوان القليلة، واختلفت في بعض الأوجه؛ منها أن المرحلة التي بدا عليها والد المجنون مرحلة أكبر عمريًّا، حيث بدا الوالد في تصويرة مجموعة بونهامز بلحية وشارب أبيضي اللون، كذلك بدا المجنون في حالة أضعف في تصويرة مجموعة بونهامز عنها في تصويرة مخطوط متحف الفن الإسلامي، حيث بدا المجنون في تصويرة بونهامز نحيفًا جدًّا، وأظهر المصور ضلوعه، وبدا وجهه وكأنه يحتضر (لوحة ٢١)، كما أن تصويرة متحف الفن الإسلامي امتازت بتلك النظرة العاطفية ووضع الوالد يده على كتف المجنون (لوحة ٢٠)، وهذا ما لا نجده في تصويرة مجموعة بونهامز بنيويورك.

وفي الإجمال كان مصور مخطوط ليلى والمجنون المحفوظ في متحف الفن الإسلامي أكثر بساطة، إلا أنه استطاع التعبير عن الموضوع من خلال النظرات وحركات الأيدي والرؤوس ببراعة، في حين جاء مصور تصويرة مجموعة بونهامز أكثر تفصيلًا وثراء لونيًّا، ولكنه افتقد التعبير عن بعض الحالات النفسية للشخوص المصورة التي أوضحها مصور المخطوط موضع الدراسة.

التصويرة الرابعة: المجنون في الصحراء وأمامه أحد الأشخاص يبارزه (لوحة ٢٢، شكل ٦):

هذه التصويرة هي سادس تصويرة وردت في المخطوط، ويظهر بهذه التصويرة أحد الأشخاص يشهر سيفه بيده اليمنى أمام المجنون، حيث يدور موضوع هذه التصويرة حول

---

[٨٨] هذا المخطوط محفوظ في مجموعة بونهامز
http://en.51bidlive.com/PreView/PreViewDetails/1075722#prettyPhoto

شكوى أهل ليلى المجنون إلى الخليفة، فيبيح لهم دمه[٨٩]، ومن ثم يبدو أن الشخص الظاهر في التصويرة هو أحد الأشخاص المكلفة بإهدار دم المجنون.

وقد أظهر المصور الشخص الشاهر سيفه واقفًا على يمين التصويرة، وأهم ما يميز وجهه الشارب المثأثر بالتقاليد الفنية الساسانية في أشكال اللحى والشوارب – وهو ما يعرف بالفن الساساني المستحدث الذي ظهر في العصر القاجاري – ويرتدي غطاء رأس أحمر اللون (كلاه)، وكذلك معطف قصير بني اللون، ويتمنطق بحزام باللون الأبيض، كما يرتدي سروالًا أزرق اللون، كذلك ينتعل في قدميه حذاءً ذا رقبة طويلة، ويتضح في زي هذا الشخص، وغطاء رأسه، وحذائه التأثيرت والنزعة الأوربية[٩٠] التي تتضح في المعطف القصير والسديري والتمنطق بحزام، فضلا عن الحذاء ذي الرقبة الطويلة الذي يطلق عليه اسم بوت [٩١] (BOOt)

وفي حين أظهر المصور الشخص الشاهر سيفه على يسار التصويرة أظهر المجنون على يمين التصويرة وهو في حالة سكون تام حيث يجلس على الأرض، ويتكئ بظهره على كتل صخرية خلفه، كما زاد المصور من سكون المجنون بأن جعله يتكئ برأسه على يده اليمنى، وكأنه لا يأبه أبدًا للشخص الذي يشهر سيفه أمامه، وظهر المجنون في تلك التصويرة وهو لا يرتدي شيئًا سوى الإزار ذي اللون الأحمر، وحوله بعض الحيوانات مثل الأرنب البري[٩٢]، والأسد[٩٣]، والثعبان[٩٤]، وغيرها، وبدت تلك الحيوانات أيضًا في حالة

---

(٨٩) فارح، ليلى والمجنون بين الأدب العربي والأدب الفارسي، ص ٤٢ .

[٩٠]الجدير بالذكر أنه خلال العصر القاجاري زادت التأثيرات الأوربية بشكل واضح خلال القرن ١٣هـ / ١٩م؛ بسبب الانفتاح الكامل على أوروبا سياسيًّا واجتماعيًّا وفنيًّا، ونتيجة لذلك اختلط جوهر الفن الإيراني بوسائل مادية وأساليب فنية حديثة أوروبية الطباع. طنطاوي ، حسام عويس، شواهد القبور الإيرانية المصورة خلال العصر القاجاري "في ضوء مجموعة مختارة من متحف الروضة المقدسة بـ "قم" دراسة أثرية فنية ١٢٠٩-١٣٤٤هـ / ١٧٩٤-١٩٢٥م ، مجلة شدت، العدد ٣، جامعة الفيوم، ص ٩٩.

[91]Pope ,Arther Upham : A Survey of Persian art . Vol. 4 – Oxford university press, 1939 , p. 2255 .

[91]Pope , A Survey of Persian art . Vol. 4, p. 2255 .

[٩٢]يعد الأرنب البري من أبرز الحيوانات التي نفذت في الفنون الإسلامية بشكل عام وفي الفنون الإيرانية بشكل خاص، وكان يعد من أهم العناصر الزخرفية، ومن أقدم الأمثلة تلك الموجودة في قصير عمرة، وعلى النسيج الأموي، وقد ارتبطت الأرانب في التراث الإسلامي والعربي بالحظ السعيد.

من السكون كالمجنون، وقد وفق الفنان في توضيح النزعة الصوفية الواضحة في تلك التصويرة، وهي أن زهد المجنون وما لاقاه في حبه لليلى قربه من الله، وجعله لا يأبه من

عطاالله ، نسرين علي أحمد محمد، التحف المعدنية الإيرانية في العصر القاجاري "في ضوء مجموعات جديدة"، رسالة ماجستير ، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ص ١٩٤.

(٩٣) الأسد: اتخذت الأسرة القاجارية الأسد والشمس شعارا لها، كما اتخذت الأسد بمفرده عنصرا زخرفيا على التحف التطبيقية، وقد اتخذ الأسد مكانة خاصة في الفن الإيراني لما يتصف به من قوة وشجاعة وبأس، وكان من العناصر الزخرفية في مناظر الصيد، وكان من أهم الحيوانات التي يحرص الملوك والأمراء على صيدها، وبلغ اهتمام الإيرانيين بالأسد حتى أصبح شعارًا رسميا للأسرة القاجارية. للمزيد راجع:البنا، سامح فكري، تماثيل وزخرفة الأسد في مصر خلال عهد الأسرة العلوية (١٢٢٠– ١٣٧٢هـ / ١٨٠٥–١٩٥٢م) دراسة فنية مقارنة مع مثيلتها في إيران خلال عهد الأسرة القاجاري (١١٩٣– ١٣٤٣هـ / ١٧٧٩– ١٩٢٥م)، مجلة البحوث والدراسات الأثرية، العدد الثالث، جامعة المنيا، ٢٠١٨م، ص ١٩ .

كما كانت رسوم الأسد مرسومة بكثرة في الفن الأخميني والساساني، وقد ذكر الفردوسي في الشاهنامه أن قرص الشمس كان مرسومًا مع الأسد على راية الجيش الإيراني عندما سرد قصة سهراب ورستم، ثم ظهر رسمه في بعض التصاوير الإيرانية بالمخطوطات في العصور التاريخية المختلفة .

عبدالنور، حسن محمد نور، تحف زجاجية وبللورية من عصر الأسرة القاجارية "دراسة أثرية فنية لنماذج من القرن ١٣هـ/ ١٩م"، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية الثانية والعشرون، الرسالة ١٧٦، جامعة الكويت، مركز النشر العلمي بدولة الكويت، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١ م ، ص ٢٥.

(٩٤) الثعبان: كان الثعبان أحد الحيوانات التي أظهرت رمزيتها قمة التناقض الواضح ، كما يعد حيوانا كونيا ويعتبر أحد القوى الخالقة للحياة.

لوركر، مانفرد، معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة: رمضان، صلاح الدين، مراجعة: ماهر، محمود، مكتبة مدبولي، ط١ ،٢٠٠٠م، ص ٩٦.

والثعبان هو رمز الحياة والخلود والشفاء، فكثيرًا ما نلاحظ في الوقت الحاضر تواجد علامة الثعبان والكأس – دلالات عالمية – حول هذا المعنى بالإضافة إلى دخول الحية في تراكيب الدواء في العصور القديمة،فأصبح رمز الصيدلةLA PHARMACINأو PHARMACY اشتقاق من اليونانية PHARMACON بمعنى السم، بصفة أن السم يصب في كأس.

العلي، بلال موسى بلال ، قصة الرمز الديني، (د . د . ط) ، ٢٠١١ – ٢٠١٢م، ص ١٣٩.

والجدير بالذكر أن الحية ترتبط في الأساطير الفارسية القديمة بالإله إهرمن وهو إله الشر والظلام، وكانت الأفعى رمزا لهذا المخلوق الخبيث الشرير الذي كان يفسد في الأرض، وينال كل شيء بالأذى.

المصري، حسين مجيب، الأسطورة بين العرب والفرس والترك، الدار الثقافية للنشر،د.ت، ص٩٤.

الموت، وقد وفق المصور في ذلك تمامًا، لا سيما في حالة السكون التي أضافها على المجنون وما حوله من الحيوانات.

التصويرة الخامسة: المجنون متخفٍّ على هيئة خروف أو ماعز (لوحة ٢٣، شكل ٧):هذه التصويرة هي التصويرة الثانية عشرة التي وردت في المخطوط، ويدور موضوع التصويرة حول زيارة المجنون لليلى متخفيًّا في هيئة خروف[٩٥] ؛ فقد اختلف الشعراء الفرس في عرض زيارة قيس لليلى، فيذكر نظامي أنه بعد سماع قيس عن موت زوج ليلى ذهب في قطيع من الوحوش وألتقى بها، حيث ضربت الوحوش دونهما سورًا يحميهما من عيون الناس، وتعجب القوم لرؤيتهما، وأكبروا أمر العشق[٩٦]، في حين ذكر كل من الجامي، وفريد الدين العطار، ومكتبي رواية أخرى لزيارة قيس لليلى، فيذكرون أن المجنون أراد زيارة ليلى، وظل يبحث عن وسيلة لزيارتها، وذات يوم رأى قطيعًا يمر عن بعد، ويسوقه راعٍ، فطلب منه أن يحمله خفية إلى ليلى، كما طلب منه أن يمنحه فراء خروف يلبسه فوق جسمه، وكان من عادة ليلى أن تلقي نظراتها إلى هذا القطيع عندما يعود، فأراد المجنون أن ينظر إليها عندما تلقي نظراتها على القطيع، فأحضر له الراعى فراء[٩٧]، فألقاه قيس

---

[٩٥] في تلك التصويرة يظهر المجنون على هيئة خروف أو ماعز ولكن بوجه آدمي، ويذكرنا ذلك المنظر بالإله (بان) في الأساطير الإغريقية؛ حيث كان يظهر دائمًا بوجه آدمي وذراعين، وله ذيل وساقان مثل التيس، وهو إله المزارع، والغابات، والمروج الخضراء، ويقوم برعي القطعان خاصة قطعان الماعز والتيوس، واختلفت الروايات حول نسبه، وقيل إن والدته هي العنزة أمالثيا، للاستزادة **راجع:**

شعراوي، عبدالمعطي، أساطير إغريقية "أساطير الآلهة الصغرى"، ٣ أجزاء، ج ٢، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٥م، ص ص ٦١١ : ٦٣٢.

تدل تلك التصويرة على تأثر فن التصوير في العصر القاجاري بالتأثيرات الأوربية في تلك الفترة التي تحمل في طياتها الأساطير اليونانية والرومانية، وهذا يفسر لنا أن الفنان رسم المجنون في تلك التصويرة بهذا الشكل المموه.

[٩٦]جمعة، بديع محمد، دراسات في الأدب المقارن، دار النهضة العربية، ط٢،١٩٨٠م ، ص ٣١٩.

حسين، صالح فتحي صالح، تصاوير قصة ليلى والمجنون، ص ٢٥٣.

[٩٧]جمعة، بديع محمد، منطق الطير "لفريد الدين العطار النيسابوري"، بيروت، دار الأندلس،٢٠٠٢م، ص ص ٣٦٨ ، ٣٦٩ .

حسين ، تصاوير قصة ليلى والمجنون، ص ٢٥٣.

على رأسه فبدا شبيهاً بالخروف، وقال للراعي: أستحلفك بالله أن تتركني أسير وسط القطيع، ثم سق القطيع وأنا وسطه صوب ليلى، حتى أنعم بالحبيب ساعة، وأخيرًا تخفى المجنون تحت الفراء، وسار إلى محل المحبوبة مع القطيع، وحينما وصل الراعي بقطيعه خرجت ليلى من خدرها، ودارت حول القطيع وألقت عليه أنظارها، ونظر المجنون إليها فخر صريعًا، فلما رأت ليلى ذلك جلست فجعلت وسادة رأسه صدرها، وحين عاد لوعيه تحدث إلى ليلى، وتحدثت معه، وبقيا معًا حتى الصباح، لم يكفا عن الكلام لحظة واحدة، ثم بعد ذلك ذهبت ليلى إلى خيمتها، ومشى قيس صوب الصحراء باكيا[٩٨] . وبمقارنة هذه الروايات بالروايات العربية نجد أنها تتفق في زيارة قيس لليلى، ولكنها تختلف في طريقة عرض هذه الزيارات؛ فتختلف مع رواية نظامي[٩٩]، والجامي، ومكتبي، وفريد الدين العطار.

ومهما يكن من أمر فإن مصور المخطوط موضع الدراسة قد نجح في التعبير عن هذا الموضوع رغم أسلوبه الفني البسيط وقلة عدد الأشخاص المصورة في التصويرة؛ فقد رسم في مقدمة التصويرة أرضية من الحشائش والمروج الخضراء، يقف عليها قطيع من الأغنام والخراف، وتقدم هذا القطيع المجنون الذي عبر عنه المصور بشكل فني زخرفي حيث صوره بجسد خروف ورأس آدمي، ويوجد على يمين هذا القطيع راعيها الذي ميزه بسحنة آدمية تتميز بعيون مسحوبة وبشارب ملفوف بدون لحية بشكل يتشابه تمامًا مع شكل سحن الآدميين في التصاوير القاجارية، كما أنه يرتدي غطاء رأس مميز على هيئة طاقية صوف بنية اللون، ويرتدي قفطانًا أحمر اللون، ويتمنطق بحزام أبيض اللون،

---

[٩٨]هلال، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، ص ص ٢٠٣، ٢٠٦ .

حسين ، تصاوير قصة ليلى والمجنون، ص٢٥٣.

[٩٩]يذكر نظامي رواية أخرى لزيارة قيس لليلى فيقول: لما خرج زوج ليلى وأبوها إلى مكة لأداء فريضة الحج، أرسلت ليلى من يبحث عن المجنون وأتى به للقائها، وبمقارنة هذه الرواية مع رواية الأغاني نجد أنها تتفق معها تماماً.

الأصفهاني ، الاغاني، ص ص ٦٢، ٦٩؛ الأنطاكي ، دواد بن عمر، (ت ١٠٠٨ هـ / ١٥٩٩م)، تزيين الأسواق بتفصيل أشواق العشاق، عالم الكتب، ج١، ص١١٢ ؛ حسين : تصاوير قصة ليلى والمجنون، ص ص ٢٥٣، ٢٥٤.

ويرتدي سروالًا لبني اللون، وينتعل حذاء أشبه بالبوت أبيض اللون، في حين رسم المصور على يسار القطيع كلب أبيض اللون يراقب القطيع.

وفي منتصف التصويرة تظهر ليلى وخادمتها، حيث ظهرت ليلى وهي تجلس الجلسة الشرقية على بساط أحمر اللون بسحنة آدمية دائرية، وبعيون مسحوبة، وحواجب كثيفة على النحو الذي تظهر عليه سحن النساء في التصوير القاجاري، وتتشح بوشاح ذي أشرطة باللونين الأبيض والأحمر يغطي رأسها، ويظهر جزء من شعرها الأسود اللون، كما ترتدي جلبابًا ذا لون بني فاتح، وأمامها خادمتها ترتدي جلبابًا ذا لون سماوي يبدو عليه الواقعية كثيرًا سواء في التدرج اللوني أو الطيات، كما ترتدي غطاء رأس (كلاه) تتضح عليه التأثيرات الأوروبية كثيرًا أيضًا، ويظهر خلف ليلى وخادمتها مجموعة من الخيام ومن بينها خيمة ليلى، وأعطى المصور لهذه الخيام ألوانًا متعددة ما بين الرمادي، والأحمر، والأبيض، ثم يلي الخيام خلفية التصويرة وهي عبارة عن السماء التي أخذت درجات من اللون الأزرق الفاتح .

وقد وفق الفنان في التعبير عن موضوع التصويرة، حيث يلاحظ أن التصويرة بتفاصيلها تتماشى مع ما ورد في النص الأدبي من حيث اختفاء المجنون على هيئة خروف، حيث رسمه المصور بشكل فني زخرفي على هيئة جسد خروف ورأس آدمي، كما يظهر في هذه التصويرة كباقي تصاوير هذه النسخة من مخطوط ليلى والمجنون سمات ومميزات المدرسة القاجارية في التصوير من حيث البساطة في الشكل العام، وقلة الرسوم الآدمية التي عادة ما يرسمها بملامح واضحة، بعيون مسحوبة، وبشارب غليظ أسود اللون، وبدون لحى [١٠٠]، كذلك يظهر في هذه التصويرة التأثيرات الأوروبية بشدة التي تعد أحد أهم مميزات المدرسة القاجارية في التصويرة، ويظهر ذلك بوضوح في شكل المجنون الذي صور على هيئة جسد خروف برأس آدمي، حيث يذكر ذلك المنظر بالإله (بان) في الأساطير اليونانية الذي كان يظهر بصورة مقاربة لصورة المجنون في التصويرة موضع الدراسة، ومن هنا فإن التأثر بتلك الأساطير يحمل بدوره بين طياته التأثير الأوروبي الواضح.[١٠١]

---

[١٠٠] حسن ، سمية ، المدرسة القاجارية في التصوير، ص ٥٨ .

[١٠١] لمعرفة الشكل الفني للإله بان ودوره في الأساطير اليونانية راجع:

كما تتشابه تلك التصويرة من حيث موضوع التصويرة، وشكل المجنون المتخفي على هيئة خروف، والتركيبة اللونية مع تصويرة أخرى من مخطوط خمسة نظامي نسخ في إيران، ومؤرخ بعام (١٢٧١ هـ/١٨٥٤-١٨٥٥م)، ومحفوظ في متحف المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو[١٠٢] ، وتمثل المجنون يزور ليلى متخفيًا بين القطيع (لوحة ٢٤)، وتتمثل أوجه الاختلاف بينهما في عدد الأفراد المصورة التي انحصرت في فردين في تصويرة مخطوط متحف المعهد الشرقي، وكذلك ظهر الاختلاف في تصويرة هذا المخطوط في أغطية الرؤوس، وفي خلو التصويرة من الخيام الظاهرة في تصويرة مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة (لوحة ٢٣).

التصويرة السادسة: المجنون في الصحراء وسط الحيوانات والوحوش (لوحة ٢٥، شكل٨):

هذه التصويرة هي التصويرة الثالثة عشرة التي وردت في المخطوط موضع الدراسة، وهذه التصويرة هي من أشهر تصاوير النسخ المختلفة من المخطوطات الإيرانية التي تتضمن قصة ليلى والمجنون على الإطلاق، حيث ورد بقصة ليلى والمجنون أن المجنون بعد أن يأس من بني البشر بلم شمله على محبوبته، بل وتزويجها من غيره[١٠٣]، زهد في

شعراوي، عبدالمعطي، أساطير إغريقية "أساطير الآلهة الصغرى"، ٣ أجزاء، ج ٢، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية ،١٩٩٥م، ص ص ٦١١ : ٦٣٢.

[١٠٢] هذا المخطوط محفوظ في متحف المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو، رقم الحفظ A12073

المصدر: https://oi-idb.uchicago.edu/id/de70cc08-5c7a-42c2-999b-36f83929e216

[١٠٣] يروى في الروايات العربية أنه لما بلغ ليلى مقدار ما أصاب المجنون من ألم وتعب جزعت جزعًا شديدًا، فسقمت، فحج بها أهلها رجاء أن تشفى من سقمها، وهناك رآها ثرى من بني ثقيف يُدعى (ورد بن محمد العقيلي)، وكان رجلًا موسرًا، ويقال: إن قيسًا عرضت خطبته أيضًا لها مع خطبة ورد، وبذل لها قيس خمسين ناقةً حمراء، بينما بذل لها ورد عشراً من الإبل، وراعيها، فقال أهلها: نحن نخيرها بينكما، فمن اختارت تزوجته، ودخلوا إليها، وقالوا: والله لئن لم تختاري ورداً لنُمثلن بك، واختارت ليلى ورداً فتزوجته على كره منها، وندمت ليلى على زواجها؛ لأن والدها أرغمها على ذلك، وصارت محبتها لزوجها تكلفًا، ورؤيتها إياه تعسفًا، وبرح اليأس بقيس عقب زواجها، ولا يبعد أن تكون تلك الصدمة قد طارت بوعيه، وصدعت لُبه، وأخذ يضرب على غير هدى في الأحياء والصحراء.

حسين ، تصاوير قصة ليلى والمجنون، ص ص ٩، ١٠.

الدنيا، وذهب للصحراء لعله يجد في الحيوانات والوحوش الضارية ما لم يجده في بني البشر؛ وهذه التصويرة التي تمثل المجنون في الصحراء مع الحيوانات البرية يتناسب فيها مظهر المجنون مع وصف "مرض الحب" الذي تمثل في رسم المجنون ببشرة شاحبة، وجسم هزيل، إضافة إلى مظهر العري[١٠٤]، وقد جاءت خلفية التصوير بالجبال المعتادة ذات اللون البنفسجي، وفي أعلى التصويرة تبدو السماء بلون سماوي وبها بعض السحب البيضاء .

ويرجح الباحث أن الذي أكسب هذه التصويرة شهرة عن غيرها ما وضعه الفنان بهزاد من أسس لشكل تصوير هذا الموضوع، ولعل تصويرة بهزاد في مخطوط خمسة نظامي المؤرخ بعام ٩٠٠هـ/١٤٩٥م (لوحة ٢٦)، وكذلك تصويرة تلميذه أقاميرك أيضا الموجودة في نسخة أخرى من مخطوط خمسة نظامي المؤرخ بعام ٩٤٦-٩٤٩هـ/١٥٣٩-١٥٤٣م (لوحة ٢٧) [١٠٥]، وضعتا الأساس لكل مصوري المخطوطات في إيران على مر العصور عند تصويرهم لهذا الموضوع، وكان لهما بلا شك تأثير فني على كل تصاوير المخطوطات الإيرانية اللاحقة التي تمثل هذا الموضوع، ومما أكسب هذه التصويرة شهرة أيضا ما تحمله بين طياتها من لمحة صوفية أضافها الشعراء الإيرانيون، وعكسها مصورو المخطوطات بشكل لافت للانتباه، ومن بينهم مصور المخطوط موضع الدراسة.

أما عن التصويرة موضوع الدراسة (لوحة٢٥) فقد صور فيها المجنون في منتصف التصويرة يتكئ على ساق شجيرة مورقة، وقد بدا المجنون عاري الجسد إلا من الإزار الأحمر الذي يغطي جسده السفلي، ويترك جزءًا من ساقيه عارية، وأمامه مزيج من الحيوانات المستأنسة كالأرانب والظبيان[١٠٦]، فضلًا عن الحيوانات الضارية كالأسد والنمر

ويلاحظ هنا أن الشعراء الإيرانيين ولا سيما نظامي ومكتبي الشيرازي مؤلف النسخة موضوع الدراسة حافظا على كثير من أصول القصة العربية لليلى والمجنون مع إضافات ولمحات بسيطة تناسب الثقافة الإيرانية، وكان أهم ما أضافاه على القصة النزعة الصوفية الواضحة.

(104) Abaza, Color Symbolism in Islamic Book Paintings , p 79 .

(105) Kiadeh and Arvand , Majnun's isolation from human society and living with wild animals , p . L . 3,4.

[١٠٦] يذكر في الأدب العربي أن المجنون ألف الحيوانات في الصحاري ولا سيما الظباء التي كانت تذكر المجنون بليلى محبوبته، وكان إذا رأى صيادًا يصطاد ظبيًا سعى بشتى الوسائل في سبيل تخليصها منه، وفي هذا قيل له: أي شيء رأيته أحب إليك؟ فقال ليلى، دع ليلى، فقدعرفنا ما لها عندك، ولكن سواها،

المرقط، وقد بدت الحيوانات جميعها في حالة هدوء تام، وبدا على المجنون أيضا حالة من السكينة والطمأنينة، وقد أكد المصور على حالة الهدوء التي ينعم بها المجنون برسمه طائرًا فوق رأسه وهو جالس أسفل شجرة.

ويبدو مما سبق الملمح الصوفي الذي أسبغه الشعراء الإيرانيون مثل نظامي، وجامي، وكذلك الشاعر مكتبي الشيرازي شاعر نسخة المخطوط موضع الدراسة، وعكسه مصورو المخطوطات الإيرانية، ويرجع السبب في ذلك إلى أن كبار الشعراء الذين عالجوا تلك القصة في الأدب الفارسي كانوا من الصوفية، وقد وجدوا في أخبار المجنون خصائص لا تتوافر في أخبار سواه من العذريين، فالمجنون أشد العذريين حرمانًا من إرضاء عاطفته، فكان ذلك داعيًا له إلى التسامي بعاطفته إلى أبعد حدود التسامي، فوجد الصوفية في أشعاره وأخباره من هذه الناحية مجالًا لخيالهم وأفكارهم، ومما حبب شخصية المجنون إلى نفوس الصوفية هو أنه حين يئس من ليلى لم يصرفه ذلك عن حبها، بل صرفه عن شئون نفسه وعن مشاغل الحياة، والمتأمل فيما أضافه الصوفية إلى أخبار المجنون سيجدهم قد جعلوا منه صوفيًّا متعبدًا زاهدًا في أكل اللحوم، ذا كرامات كالصوفية، إذ تألفه الحيوانات، وكان يعيش معها.[١٠٧]

ولذلك يتضح المعنى الصوفي[١٠٨] في تلك التصويرة في أن الحيوانات سواء كانت ضارية أو مستأنسة كانت أحن على المجنون من بني البشر، كما أن هناك ملمح آخر هو أن زهد وورع المجنون في الحياة جعل الحيوانات الضارية تهابه ولا تهاجمه، هذا بالإضافة إلى تصوير المجنون وهو جالس أسفل شجرة له دلالة صوفية حيث إن الأشجار عند

قال: والله ما أعجبني شيء قط فذكرت ليلى إلا سقط من عيني، وأذهب ذكرها بشاشته عندي، غير أني رأيت ظبيًا مرة، فتأملته وذكرت ليلى، فجعل يزداد في عيني حسنًا، ثم أنه عارضه ذئب وهرب منه، فتتبعته حتى خفيا عني، فوجدت الذئب قد صرعه وأكل بعضه، فرميته بسهم فما أخطأت مقتله، وبقرت بطنه فأخرجت ما أكل منه، ثم جمعته إلى بقية شلوه ودفنته، وأحرقت الذئب وأنشد في ذلك شعرًا .

حسين ، تصاوير قصة ليلى والمجنون، ص ص ١٠، ١١.

[١٠٧]منظم،هادي نظري ومنصوري، ريحانة، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية "لمحمد غنيمي هلال" رؤية نقدية مقارنة، مجلة إضاءات نقدية، السنة الأولى، العدد الثالث،٢٠١١م، ص ص ١٣٧، ١٣٨.

[١٠٨]للمزيد عن المعنى الصوفي في قصة ليلى والمجنون راجع

Watson , Alasdair ,From Qays to Majnun: the evolution of a legend fromʿUdhri roots to Sufi allegory , The La Trobe Journal June 2013, No.91 , pp 35 :45 .

الصوفية ترمز للإنسان ومصيره، لقول الله تعالى: "أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ"[١٠٩]، كما أن الأشجار عند الصوفية وخاصة ذات الثمار تصور الحقيقة الواضحة والسماء الصافية التي تشد الصوفي إلى حب الجمال[١١٠] ، كما صُور المجنون وهو جالس ويعلو رأسه طائر، ويتضح هنا ملمح صوفي آخر حيث يرمز الطائر عند الصوفية للبعث، أو بالأحرى الخلود وبعث الروح[١١١]، هذا فضلا عن أن الطائر الذي وقف فوق رأس المجنون يدل بلا شك على السكينة والطمأنينة.

ويؤكد على المعني الأخير أحد أحاديث [١١٢]الرسول الكريم محمد – صلى الله عليه وسلم– الذي ورد به وصف لسكوت الناس بقوله: "كأن على رؤوسهم الطير" في دلالة واضحة للسكون والترقب، وذلك كناية عن إطراقهم رؤوسهم، وسكوتهم، وعدم التفاتهم يمينًا وشمالًا– أي على رأس كل واحد الطير، (وكأنه) يريد صيدها، ولا يتحرك، وهذه كانت صفة مجلس رسول الله – صلى الله عليه وسلم – إذا تكلم أطرق جلساؤه كأن على

---

[١٠٩]قرآن كريم ، سورة إبراهيم ، آية ٢٤ .

[١١٠]عيسى (ميرفت)، الكشكول بين رمزية الشكل ورمزية الزخارف، المجلة العلمية لجمعية الآثاريين العرب، العدد ٣، ص ١٣٩.

[١١١] عيسى (ميرفت)، الكشكول بين رمزية الشكل ورمزية الزخارف، ص ١٣٩ .

[١١٢]يذكِّر منظر الطائر الذي يقف على رأس المجنون بحديث الرسول – صلى الله عليه وسلم –: "حدثنا محمد بن سنان، حدثنا فليح، حدثنا هلال عن عطاء بن يسار عن أبي سعيد الخدري – رضي الله عنه – أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قام على المنبر فقال: إنما أخشى عليكم من بعدي ما يفتح عليكم من بركات الأرض، ثم ذكر زهرة الدنيا، فبدأ بإحداهما، وثنى بالأخرى، فقام رجل فقال: يا رسول الله، أويأتي الخير بالشر، فسكت عنه النبي – صلى الله عليه وسلم – قلناك يوحى إليه، وسكت الناس كأن على رءوسهم الطير، ثم إنه مسح عن وجهه الرحضاء، فقال: أين السائل آنفا أوخير هو– ثلاثًا– إن الخير لا يأتي إلا بالخير، وإنه كلما ينبت الربيع ما يقتل حبطا أو يلم إلا آكلة الخضر، كلما أكلت حتى إذا امتلأت خاصرتاها، استقبلت الشمس فثلطت وبالت، ثم رتعت، وإن هذا المال خضرة حلوة، ونعم صاحب المسلم لمن أخذه بحقه، فجعله في سبيل الله، واليتامى والمساكين وابن السبيل، ومن لم يأخذه بحقه، فهو كالآكل الذي لا يشبع، ويكون عليه شهيدا يوم القيامة"

البخاري (أبو عبدالله محمد بن اسماعيل بن ابراهيم بن المغيرة) (١٩٤–٢٥٦هـ/٨١٠–٨٧٠م) (١٤٢٢هـ)، صحيح البخاري، تحقيق الناصر (محمد زهير بن ناصر)، دار طوق النجاة ، كتاب الجهاد والسير ، باب فضل النفقة في سبيل الله ،الجزء الرابع ، ص ٢٦ ، رقم (٢٨٤٢).

رؤوسهم الطير، واستخدم العرب هنا الكناية التي جاءت على صورة تشبيه لوصف حالة تتسم بالسكون والترقُّب والخَشية.[١١٣]

ويمكن مقارنة هذه التصويرة من حيث الأسلوب الفني بتصويرة تشبهها من نسخة من مخطوط ليلى والمجنون محفوظة بمتحف هارفارد للفن[١١٤](لوحة ٢٨)، ورغم كبر حجم النسخة عن النسخة موضوع الدراسة إلا أننا نجدها تتشابه مع التصويرة موضع الدراسة في جلسة المجنون في وسط التصويرة وهو في حالة هدوء وسكينة، وكذلك في وجود الحيوانات الضارية والمستأنسة حوله، ولهما الهدوء والسكينة نفسها، كما أن معظم الألوان المستخدمة في التصويرة موضع الدراسة مثل: الأحمر، والأخضر، والأصفر، والسماوي، والأبيض، نجدها مستخدمة في تصويرة متحف هارفارد للفن. أما عن الاختلاف بين التصويرتين فيكمن في وجود بعض الحيوانات مثل: السلحفاة في تصويرة متحف هارفارد (لوحة ٢٨)، ولا نجدها في تصويرة النسخة موضع الدراسة (لوحة ٢٥)، كذلك ظهرت خلفية معمارية بسيطة في تصويرة متحف هارفارد للفن، ولم توجد في تصويرة متحف الفن الإسلامي، وقد وفق فنان تصويرة مخطوط ليلى والمجنون المحفوظ في متحف الفن الإسلامي في وجود طائر فوق رأس المجنون (لوحة ٢٥)، وهو ما لم نجده في تصويرة متحف هارفارد (لوحة٢٨)، كما أن الإزار الأحمر اللون الخاص بالمجنون ظهر قصيرًا، بحيث يظهر ساقي المجنون في تصويرة نسخة متحف الفن الإسلامي، في حين أنه بدا طويلًا أو يشبه السروال، ويغطي ساقيه بالكامل في تصويرة متحف هارفارد للفن.

كذلك يمكن مقارنة التصويرة موضع الدراسة بتصويرة أخرى محفوظة بمتحف المعهد الشرقي بجامعة شيكاغو تمثل المجنون في الصحراء وسط الحيوانات (لوحة ٢٩)، وهي نسخة من مخطوط خمسة نظامى مؤرخ بعام١٢٧١هـ/١٨٥٤–١٨٥٥م، وتتشابه هذه التصويرة مع تصويرة النسخة موضع الدراسة في كثير من الأمور، وأهمها الكتابات

---

[١١٣] مواسي (فاروق)، (٢٧ فبراير ٢٠١٧)، كأن على رؤوسهم الطير، مجلة ديوان العرب الإلكترونية . http://www.diwanalarab.com/%D9%83%D8%A3%D9%86-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%B1%D8%A1%D9%88%D8%B3%D9%87%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%B7%D9%8A%D8%B1

[١١٤] هذه التصويرة من مخطوط ليلى والمجنون والمحفوظ في متحف هارفارد للفن https://idscache.harvardartmuseums.org/ids/view/422383411?width=3000&height=3000

الموجودة في افتتاحية هذا المخطوط وخاتمته، مما يجعل الباحث يرجح أن نسخة متحف شيكاغو تعود للمؤلف مكتبي وليس لنظامي كما هو مسجل على موقع المتحف.[١١٥]

وعلى أي حال، فإن التصويرة التي تمثل المجنون وسط الوحوش التي تنسب لمتحف المعهد الشرقي بشيكاغو (لوحة ٢٩)، وتعود للعصر القاجاري تتشابه مع التصويرة موضع الدراسة (لوحة٢٥)؛ حيث يظهر المجنون في نسخة مخطوط متحف شيكاغو على يمين التصويرة وفي مواجهته أسد، بينما يوجد أمامه في مقدمة التصويرة باقي الحيوانات (لوحة ٢٩)، ويقع خلفه جبل بلون بنفسجي، وأعلاه سماء بلون لبني بتكوين فني أقرب كثيرًا من التكوين الفني الخاص بالنسخة موضع الدراسة (لوحة ٢٥)، ويلاحظ إن فنان تصويرة المخطوط موضع الدراسة المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي يتميز بأنه أكثر دقة فنية، وألوانه أكثر هدوءًا، كما أن حيواناته أكثر من حيث العدد عن تصويرة نسخة مخطوط متحف المعهد الشرقي بجامعة شيكاغو والتي – كما سبق أن ذكرنا – تتشابه كثيرًا مع النسخة موضوع الدراسة.

والجدير بالذكر أن موضوع التصويرة التي تمثل المجنون في الصحراء وسط الوحوش (لوحة٢٥) المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي، أو ارتباط المجنون بعدد من الحيوانات بصفة عامة قد ظهر على التحف التطبيقية القاجارية، ومثال ذلك سجادة تنسب إلى إيران، ومؤرخة بعام (١٢٧٢ هـ / ١٨٥٦ م)، مزينة بمنظر للمجنون وسط الوحوش والحيوانات[١١٦]، وظهر عاريًا تماما، في حين ظهرت ليلى وهي جالسة فوق هودج يحمله جمل (لوحة ٣٠).

التصويرة السابعة: المجنون على أرجل ليلى وبجواره الحيوانات، (لوحة ٣١):

هذه التصويرة هي التصويرة الرابعة عشرة التي وردت في المخطوط، ويدور موضوع هذه التصويرة حول مقابلة ليلى للمجنون، حيث كانت ليلى قد تشوقت للمجنون، فخرجت من بيتها، فرأت شيخًا على الطريق فسألته عن أخبار قيس، ذلك الذي يجالس الوحوش،

---

[١١٥] **راجع موقع المتحف:**

https://oi-idb.uchicago.edu/id/de70cc08-5c7a-42c2-999b-36f83929e216

[116] Ahani ,Lale , and Yaghobzadeh (Azade) and Vandshoari ,Ali , INVESTIGATE LYRICAL THEMES IN IRANIAN INSCRIPTIONCARPETS IN QAJAR ERA , The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, November 2016, p 3541 , Picture 2 .

فطلبت منه أن يرتب لها لقاء في الخفاء مع قيس، فيلتقي الحبيبان في واحة صغيرة، ويأتي قيس محاطًا بصفين من الوحوش والحيوانات يحرسانه، وجلس العاشقان يتناجيان، ومر اللقاء، وعاد قيس إلى الصحراء، وعادت ليلى إلى خيمتها.[١١٧]

وقد عبَّر مصور مخطوط ليلى والمجنون عن هذا الموضوع بأن مثَّل المجنون على أرجل ليلى، حيث تظهر ليلى وهي جالسة الجلسة الشرقية وترتدي جلبابًا باللون الوردي، وتتشح بوشاح طويل يظهر من خلفها، وتأخذ المجنون على رجليها، وتضع كلتا يديها على المجنون الذي ظهر كالعادة عاري الجسد باستثناء الإزار ذي اللون الأحمر الذي يستر جسده السفلي حتى قبل الركبة بقليل، وتحيط بهما الحيوانات البرية ولا سيما الأسد والأرنب، وتظهر من خلفهما قمم الجبال، حيث أراد الفنان أن يعبر عن طبيعة البيئة التي يدور فيها موضوع التصويرة.

وقد وفق الفنان في هذه التصويرة في تلك النظرة التي تنظرها ليلى للمجنون التي عبر الفنان من خلالها عن مدى الحب الذي تكنه في قلبها للمجنون، كما تدل تلك النظرة أيضا على مدى الحسرة والشفقة، فليلى في الوقت نفسه تتحسر على ما آل إليه حال حبيبها قيس، كذلك وفق فنان هذه التصويرة في صبغها بالملمح الصوفي الذي ظهر في الحيوانات المصاحبة لهما ولا سيما الأسد الذي صوره في مواجهة المجنون، وجعله ينظر له نظرة حسرة تشبه نظرة ليلى إليه، وكأنه إنسان وليس وحشًا ضاريًا.

وتتشابه تلك التصويرة من حيث الموضوع الفني مع تصويرة منفذة على أحد الفنون التطبيقية، ولا سيما سجادة تنسب إلى تبريز بإيران، وترجع إلى أوائل القرن١٣هـ/ ١٩م[١١٨]، (لوحة٣٢)، حيث زين وسط السجادة بليلى وهي جالسة، بينما المجنون نائم على أرجل ليلى، ويظهر المجنون بمظهره المعتاد وهو عاري الجسد فيما عدا الإزار الأحمر اللون، وهي بذلك تتشابه مع التصويرة موضع الدراسة من حيث وضع ليلي ووضع قيس، في حين تكمن أوجه الاختلاف في الأشخاص الثانوية الموجودة بوسط السجادة الذين يشاهدون المجنون وليلى وهما جالسان، وكذلك تنوع أزياء هؤلاء الاشخاص، وأخيرًا

---

[١١٧] جميلة ، ليلى والمجنون بين الأدب العربي والفارسي، ص ٤٥.

[١١٨] محفوظة بمتحف الدولة في أذربيجان.**المصدر** : https://handmadeoldcarpets.com/syaj

وجود بعض الحيوانات مثل الجمل الذي لم يظهر في تصويرة مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة والمحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

ويلاحظ أنه يغلب على المنظر التصويري المنفذ على السجادة السابقة الطابع العربي بالرغم من أنها إيرانية، وربما يعزى ذلك أن الفنان الذي نسج هذه السجادة أراد أن يعكس لنا أن أصل هذه القصة عربي وليس إيرانيًا، ووضح ذلك جليًّا في ظهور الجمل.

ونعلل ظهور قصة ليلى والمجنون على البسط والسجاجيد بأنه باقتراب نهاية القرن ١٣هـ/١٩م تميزت البسط والسجاجيد باحتوائها على رسوم لأشكال آدمية مستوحاة من رسوم المخطوطات[١١٩]، ولعل هذه السجادة وغيرها تعكس أن موضوعات قصة ليلى والمجنون كانت من أكثر المناظر التصويرية المفضلة لدى الفنانين لتنفيذها على التحف التطبيقية المختلفة ولا سيما السجاد كما عكست هذه السجادة.

كما تتشابه التصويرة المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي (لوحة ٣١) من حيث موضوع التصويرة مع تصويرة أخرى منفذة بالألوان الزيتية [١٢٠]على قماش (الكنافا– canvas)، تمثل ليلى تزور المجنون في الصحراء [١٢١]منتصف القرن ١٢هـ / ١٨م، تنسب إلى إيران، شيراز (لوحة٣٣)، ويظهر بهذه التصويرة المجنون جالسًا وهو عاري الجسد، وحول وسطه إزار، يحمل ظبيًا، وتجلس بجواره ليلى، وترتدي رداءً طويلًا باللون الأحمر، ويغطي رأسها

---

[١١٩] العابد، التأثيرات الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية، ص ٩٣.

[١٢٠] يعد فن التصوير الزيتي تطوراً للتصوير باستخدام التمبرا، ويقصد بها استخدام الألوان المائية الممزوجة بصفار البيض في عمل تصاوير على الفريسكو أي الجص قبل إتمام جفافه. وقد استخدمت الألوان الزيتية في إنجلترا في بدايات القرن ١٣م لعمل زخارف بسيطة، إلا أن ذلك النمط الفني الجديد آنذاك لم يكتب له الاستمرارية إلا مع بدايات القرن ١٥م.

علام، نعمت إسماعيل، فنون عصر النهضة، القاهرة، ١٩٧٤م، ص١٥١.

انتقل فن التصوير الزيتي إلى إيران في عهد الشاه عباس الأكبر عن طريق تجار الحرير من الأرمن الذين عينهم الشاه كوكلاء لتجارة الحرير الخارجية حتى استطاع هؤلاء الأرمن أن يؤسسوا أسواقًا عالمية لتلك التجارة لمهارتهم وتفوقهم في هذا المجال، بالإضافة إلى إتقانهم للعديد من اللغات المختلفة، فكانت تسلم لهم بالات الحرير لبيعها بالخارج والعودة بثمنها وأرباحها إلى الأسواق الإيرانية .

Brend , Barbara,: Islamic art – 4th impresition – British Museum press, 2001 , p.150

[١٢١] هذه التصويرة محفوظة بمتحف الميتروبوليتان ، سجل رقم ١٩٨٧,٣٥٥,١ .

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453283?&searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Laila+and+Majnun&offset=0&rpp=20&pos=2

طرحة[١٢٢] طويلة باللون الأبيض والأسود، ويوجد حولهما بعض الحيوانات، أما الاختلاف بينهما فيتمثل في وضع الأشخاص في التصويرة، حيث مثل المجنون على أرجل ليلى في التصويرة الخاصة بمخطوط ليلى والمجنون المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي (لوحة ٣١)، أما في هذه التصويرة المنفذة على قماش (الكنافا– canvas) والمحفوظة بمتحف الميتروبوليتان (لوحة ٣٣) تجلس ليلى بجوار المجنون.

وكذلك نفذت مشاهد قصة ليلى والمجنون على مجموعة من البلاطات الخزفية المرسومة تحت الطلاء، وتمثل لقاء بين ليلى والمجنون[١٢٣] (لوحة ٣٤)، وتظهر ليلى وهي ترتدي رداءً طويلًا باللون الأزرق وغطاء رأس يتدلى خلفها، وتجلس ليلى بجوار المجنون أسفل شجرة وحولهما بعض الحيوانات، بينما يظهر المجنون عاريًا باستثناء إزار حول وسطه مزين بأشرطة رأسية باللونين الأزرق والأحمر، ويحمل حيوانًا فوق قدميه، ويقف خلف المجنون أحد الأشخاص ويضع أحد أصابعه في فمه.[١٢٤]

---

[١٢٢] الطرحة: نوع من الخمار الذي ترتديه المرأة، يوضع على الرأس ويطرح على الكتف ليتدلى إلى الوراء، وتعددت أنواعها حيث يوجد نوع يعمل من الكتان أو القطن وهو الذي ترتديه العامة من النساء. الصعيدي : التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، ص ٤٧٢.

[123] Maslenitsiayna (s) , Persian art in the collection of the Museum of Oriental art.– Karang publishing Co,p 109 .

والجدير بالذكر أن تلك اللوحة محفوظة في مؤسسة Doris Duke Foundation for Islamic Art: http://www.artnet.com/magazineus/features/karlins/doris-duke6-8-09_detail.asp?picnum=7

[١٢٤] تعد ظاهرة وضع الإصبع في الفم من الحركات الجسدية المركبة، وهي دلالة خارجية يصدرها الجسد، وسلوك حركي بشري يأتي بطريقة عفوية تلقائية وقت اشتداد الندم، أو الغيظ، أو الوقوع في الحيرة والاضطراب، أو الفرح، وغيرها من الانفعالات والأحاسيس الإنسانية، وترتبط هذه الحركة الجسدية بالإنسان منذ صغره، ويعد وضع الإصبع في الفم إحدى صور لغة الجسد.

إبراهيم، كمال عبدالعزيز، لغة الجسد في القرآن الكريم (العين والوجه واليد نموذجا)، دراسة بلاغية، الدار الثقافية للنشر،٢٠٠٩م، ص٧٩.

كلينتون، بيتر، مدلول حركات الجسد وكيفية التعامل معه، دار الفاروق، د . ت، ص ٦.

التصويرة الثامنة: وفاة المجنون (لوحة ٣٥، شكل ٩):

هذه التصويرة هي التصويرة الثامنة عشرة والأخيرة في المخطوط موضوع الدراسة، ويدور موضوع التصويرة حول وفاة المجنون[١٢٥]، حيث إنه بعدما احتجبت ليلى في بيت أبيها، مرضت مرضا شديدًا حتى وافتها المنية، وقد أبلغت أم ليلى قيسًا بأن ابنتها أخلصت في حبها إليه، وبعلم قيس بموت ليلى يهرع إلى قبرها منحنيًا عليه، وأخذ في البكاء حتى تبلل القبر بدموعه، وظل كذلك حتى تخلص من أسر الجسد، فصعدت روحه مندفعة صوب معشوقته، حيث يلتقيان في عالم الصفاء والبقاء بعيدًا عن هذا العالم .[١٢٦]

وقد عبر مصور مخطوط ليلى والمجنون عن هذا الموضوع بأن أظهر المجنون في مقدمة التصويرة وهو مستلقٍ على ظهره على الأرض عاري الجسد باستثناء إزار قصير أحمر اللون حول وسطه، وحوله الحيوانات الضارية والمستأنسة التي كانت ترافقه منذ ذهابه إلى الصحراء، ويلاحظ أن المصور أظهر هذه الحيوانات وهي ميتة مستلقية على ظهرها كالمجنون، وفي ذلك لمحة صوفية ذكية من المصور؛ فالحيوانات قد ماتت تأثرًا بوفاة المجنون، ويوجد في منتصف التصويرة وبجوار المجنون تابوت خشبي مفتوح وبدون غطاء، وخلف هذا التابوت توجد ثلاثة نسوة؛ إحداهن التي تقع في المنتصف تشق ثيابها [١٢٧] حزنا على وفاة المجنون.

وبعد دراسة العديد من نماذج تصاوير مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة نستطيع أن نستنتج العديد من الأمور:

---

[١٢٥] ذكرت آراء كثيرة عن تاريخ وفاة المجنون، ولكن أقرب هذه التواريخ إلى الواقع ما يقع منها بين عامي ٦٥-٨٠ هـ/٦٨٤-٦٩٩م ، وأول من ذكر تاريخ وفاة المجنون هو المؤرخ المصري أبو المحاسن، وحدد العام ٦٨ هـ/ ٦٨٧م تاريخا لوفاته، ووافقه على ذلك وستنفلد ناشر معجم البلدان لياقوت الحموي. راجع: كراتشكوفسكي، ليلى والمجنون، ص ١١٣.

[١٢٦] جميلة ، فارح، ليلى والمجنون بين الأدب العربي والأدب الفارسي، ص ٤٦.

[١٢٧] أمدتنا بعض التصاوير بما كان متبعًا في إحدى المدن الإيرانية في تلك الفترة، من مشاركة قريبات الميت من النساء في تشييع الجنازة حتى يتم دفنها وهن حاسرات الرؤوس، وكذلك في شق الجيوب، للمزيد عن تصاوير المراسم الجنائزية في تشييع الموتى. راجع:

فداوى، محمد علي محمد، رسوم المناظر الجنائزية في تصاوير المخطوطات الإيرانية "دراسة فنية مقارنة مع المدرسة التركية العثمانية"، رسالة ماجستير ، كلية الآداب، جامعة المنيا ١٤٣٨هـ / ٢٠١٧م.

أولًا: إن تصاوير هذا المخطوط من تنفيذ مصور واحد، حيث اتبعت جميع التصاوير المنتقاه للدراسة أسلوبًا فنيًّا واحدًا، وهو ما يعرف بالأسلوب الشعبي، وهو أحد أسلوبين سادا في العصر القاجاري، وما يؤكد أن هذه التصاوير من عمل مصور واحد استخدامه للتركيبة اللونية نفسها التي تعتمد على ألوان بعينها ولا سيما اللونين الأحمر والبنفسجي.

ثانيًا: مما يؤكد نسبة تصاوير المخطوط للمدرسة القاجارية، وأنها من عمل مصور واحد ظهور التأثيرات الأوروبية في تلك التصاوير، واتضح ذلك في قرب التصاوير من الواقعية الذي ظهر من خلال إظهار العمق في التصاوير من خلال تقسيمها إلى عدة مستويات، واستخدام التدرجات اللونية، كما أن ملامح سحن الأشخاص المصورة، ولحيهم، وشواربهم، وسحنة ليلى أيضا تذكِّر تماماً بأسلوب المدرسة القاجارية في التصوير، وتتشابه مع العديد من تصاوير المخطوطات القاجارية المؤرخة التي وضحت من خلال الدراسة المقارنة التي قام بها الباحث.

ثالثًا: عكس مصور هذا المخطوط كغيره من المصورين الإيرانيين الصبغة الصوفية التي كتبها مكتبي مؤلف هذا المخطوط على قصة ليلى والمجنون، وأوضح المصور هذه الصبغة الصوفية من خلال العديد من اللمحات الفنية مثل: زهد المجنون وتقشفه، ومصاحبة الحيوانات الضارية للمجنون وتأثرها لحاله، والإزار ذي اللون الأحمر ذي الدلالات الصوفية، وغيرها الكثير من اللمحات الفنية، كما يلاحظ أن بعض موضوعات تصاوير مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة ظهرت بالشكل نفسه على بعض التحف التطبيقية القاجارية ولا سيما السجاد، مما يعكس بدوره أن المناظر التصويرية لقصة ليلى والمجنون لم يقتصر ظهورها في تصاوير المخطوطات، وإنما كانت من القصص والمناظر المفضلة من جانب فناني التحف التطبيقية في العصر القاجاري.

الخاتمة :

تناول الباحث موضوع (نماذج منتقاة من فنون الكتاب في ضوء نسخة فريدة لمخطوط ليلى والمجنون المحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة "دراسة ونشر لأول مرة ")، وتوصل الباحث من خلال دراسة هذا الموضوع إلى النتائج الآتية:

أولًا: نشر الباحث من خلال الدراسة نماذج متعددة من فنون الكتاب الخاصة بنسخة فريدة لمخطوط ليلى والمجنون المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي لأول مرة بعد أخذ موافقة النشر من مسئولي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

ثانيًا: تم التوصل من خلال الدراسة التحليلية والدراسات المقارنة إلى تأريخ نسخة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة بالنصف الأول من القرن ١٣هـ/١٩م إبان العصر القاجاري، كما استطاع الباحث التوصل إلى أن هذا المخطوط لم يتم نسخه وتصويره وتذهيبه تحت رعاية ملكية، وإنما تم إنتاجه في إيران تحت رعاية من طبقات الشعب الأخري.

ثالثا: اتضح من خلال الدراسة أن قصة ليلى والمجنون إحدى القصص العاطفية التي صورها المصورون الإيرانيون كثيرًا، وهي قصة عربية الأصل، انتقلت فيما بعد إلى الأدب الفارسي، ونظمها كثير من الشعراء الإيرانيين مثل: نظامي، وخسرو دهلوي، وجامي، ومكتبي الشيرازي، وقد توصل الباحث إلى أن الذي نظم الأبيات الشعرية لنسخة مخطوط ليلي والمجنون موضع الدراسة هو مكتبي الشيرازي الذي ورد اسمه في صفحة العنوان، وهو من شعراء القرن التاسع الهجري، وتميز أسلوبه الشعري بالإيجاز، واللجوء إلى التراكيب البديعة والجديدة، واجتناب الوصف وغيره، وأهم ما تميز به مكتبي وما سبقه من الشعراء الإيرانيين الصبغة الصوفية التي سبغوها على قصة ليلى والمجنون العربية الأصل، حيث إن المجنون لم يكن مجنونا، بل صوفيًّا نجا من قيود المادة وتقرب من المعشوق الأزلي، فكان توق المجنون إلى ليلى رمزية لتوق الرجل إلى الله عز وجل، وقد انعكست تلك الأفكار الصوفية للشعراء الإيرانيين على مصوري المخطوطات؛ فتعاملوا مع قصة ليلى والمجنون العاطفية على أنها موضوع ذو صلة مباشرة بالتصوف والعشق الإلهي، وليست موضوعًا عاطفيًا يدل على الحب الإنساني أو الجسدي.

رابعًا: توصل الباحث من خلال دراسة دفتي مخطوط ليلي والمجنون إلى معرفة الأسلوبين الصناعي والزخرفي للدفتين حيث استخدمت طريقة اللاكيه كأسلوب صناعي، وزخرفت بما يعرف بتصميم باقات الزهور كأسلوب زخرفي، وأكد الباحث أن كلا الأسلوبين شائعان جدًّا في العصر القاجاري، كما توصل الباحث من خلال الأسلوبين الصناعي والزخرفي للدفتين فضلًا عن الدراسة المقارنة بين دفتي مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة وبين

غيرهما من الدفوف المنشورة والمؤرخة المحفوظة في المتاحف العالمية والمجموعات الخاصة إلى تأريخ دفتي المخطوط بالنصف الأول من القرن ١٣هـ/١٩م.

خامسًا: وضح من خلال دراسة نماذج من كتابات مخطوط ليلى والمجنون أنها من حيث الشكل كتبت باللغة الفارسية، ونفذت بخط النستعليق بالمداد الأسود في حين نفذت العناوين بالمداد الأحمر، وجاء عدد أسطر الكتابة أحد عشر سطرًا في غالب صفحات المخطوط إلا في صفحة الافتتاحية التي بلغت سبعة أسطر، وجاءت بعض صفحات المخطوط التي اشتملت على عناوين على عشرة أسطر، أما الصفحات التي احتوت على تصاوير فاختلف عدد الأسطر فيها باختلاف حجم التصويرة، كما أوضحت الدراسة أن خط النستعليق كان مستخدمًا ومحببًا في نسخ المخطوطات في العصر القاجاري مع تأكيد الدراسة على وجود خطوط أخرى مستخدمة في مخطوطات هذا العصر ولا سيما خط الشكسته نستعليق.

سادسًا: تبين من خلال دراسة نماذج من كتابات مخطوط ليلى والمجنون أنها من حيث المضمون عبارة عن أبيات شعرية لقصة ليلى والمجنون التى تعبر عن الأحداث المختلفة للقصة، وقد نظمها الشاعر مكتبي الشيرازي على نظام المثنوي، وصبغها كباقي الشعراء الإيرانيين بالصبغة الصوفية، كما اتضح أيضًا من خلال دراسات كتابات المخطوط أن صفحاته لم ترقم، وإنما اعتمد خطاط هذه النسخة على نظام التعقيبة، وهو نظام للترقيم قديم نسبيًا، وقد أوضحت الدراسة أن هذا النظام قد استخدم في مخطوطات أخرى في العصر القاجاري غير المخطوط موضوع الدراسة ولا سيما مخطوط خمسة نظامي المحفوظ في متحف المعهد الشرقي بجامعة شيكاغو، وقد تشابهت كتابات هذه النسخة كثيرًا مع كتابات النسخة موضوع الدراسة لاسيما كتابات افتتاحية وخاتمة المخطوط، واستخدم في كليهما نظام التعقيبة، مما جعل الباحث يرجح نسبة مخطوط المعهد الشرقي بشيكاغو إلى مكتبي وليس نظامي كما هو موضح على موقع المتحف.

سابعًا: وضح من خلال الدراسة أن فن التذهيب استعمل في مخطوط ليلي والمجنون موضع الدراسة، وكان قاسمًا مشتركًا في فنون الكتاب قاطبة؛ لأن كلًّا من الخطاط والمجلد والمصور في هذا المخطوط استخدموا فن التذهيب، بل استخدموا أسلوبًا بعينه من أساليب التذهيب، ألا وهو أسلوب التلوين، حيث استخدم مجلد المخطوط أسلوبًا من أسلوبي التلوين

المتعارف عليهما في دفوف اللاكيه، في حين لم يستخدم أساليب التذهيب الأخرى المتعارف عليها في فن التجليد، كذلك استخدم خطاط المخطوط موضع الدراسة أسلوب التلوين، ولم يستخدم أسلوب التزميك أو الترقيش وغيرها، حيث قام الخطاط بإعداد إطارات مذهبة تحوي الأبيات الشعرية، كما قام بكتابة عناوين المخطوط وعناوين الفصول بالمداد الأحمر على أرضية مذهبة، كما قام بعمل خطوط متعرجة مذهبة بين كل سطر والذي يليه، فضلًا عن تلوين وتذهيب بعض السيقان والأوراق النباتية الظاهرة بافتتاحية المخطوط، كما استخدم التذهيب في الحلية الزخرفية التي تسبق عنوان المخطوط، كذلك استخدم المصور أسلوب التلوين كأحد أساليب التذهيب في فن التصوير حيث جاءت جميع المنمنمات مؤطرة بإطارت ذهبية، فضلًا عن بعض العناصر الفنية في بعض التصاوير التي استخدم فيها المصور اللون الذهبي.

ثامنًا: اتضح من خلال دراسة نماذج من تصاوير مخطوط ليلي والمجنون أنها تنسب إلى الأسلوب القاجاري في التصوير ولا سيما الأسلوب الشعبي ، وهو أسلوب فني يختلف قليلا عن الأسلوب الملكي أو أسلوب الفن الذي يتم تحت رعاية الشاهات القاجاريين، ويعتمد على العديد من الأمور التي تظهر في المدرسة القاجارية لا سيما السحن، والشوارب الكثيفة، والوجوه الدائرية، ولكنه يختلف في الأسلوب البسيط، وقلة عدد الألوان، وعدد الأشخاص، وتأثره بالفن الساساني المستحدث، والتكوين البسيط، والتأثر بالأساليب الأوربية، وكل هذه السمات الفنية ظهرت في تصاوير المخطوط موضوع الدراسة مما يرجح بشدة نسبة جميع تصاوير هذا المخطوط إلى إيران إبان العصر القاجاري، ولا سيما خلال النصف الأول من القرن ١٣هـ / ١٩م.

تاسعًا: اتضح من خلال دراسة تصاوير المخطوط أن مصور المخطوط موضع الدراسة قد عكس ما أورده الشعراء الإيرانيون عمومًا والشاعر مكتبي خصوصًا من اختلافات عن القصة العربية، وكذلك ما أضافوه من لمحة صوفية، ففيما يخص الاختلافات نجد القصة العربية أحداثها في الصحراء والبادية حيث الجمال وقلة النباتات في حين نجد تصاوير هذا المخطوط عكست ما نظمه الشعراء الايرانيون من مروج خضراء ومياه، كذلك عكس مصور هذا المخطوط الملمح الصوفي في العديد من التصاوير، نذكر منها ظهور المجنون في صور الزاهد الضعيف بالنسبة لكل عناصر التصويرة، كذلك نظراته المليئة

بالحزن دائمًا ليس لفراق ليلي فحسب، وإنما خوفًا من الله وحبًّا في الله معشوقه الأزلي، كذلك ظهور المجنون وسط الوحوش، وظهور الطائر فوق رأس المجنون، وغير هذه اللمحات الكثير الذي يدلل على الجانب الصوفي الذي أراد المصور تصويره بشتى الطرق.

عاشرًا: وضح من خلال دراسة تصاوير المخطوط أن منفذ هذه التصاوير هو مصور واحد حيث وضح اتباعه لأسلوب فنى واحد وهو الأسلوب الشعبي وهو احد اسلوبين سادا في العصر القاجاري، فضلا عن استخدامه التركيبة اللونية نفسها التي تعتمد على ألوان بعينها ولا سيما اللونين الأحمر والبنفسجي ، وأخيرا تأثره عامة بالأساليب الأوروبية، والتي أتضحت في قرب التصاوير من الواقعية، وفي أغطية الرؤوس (كلاه) ، وفي بعض الأحذية ولا سيما الحذاء المعروف بالبوت –Boot ، كما اتضحت واقعية هذا المصور المشار إليها في تقسيمه كثير من التصاوير إلى عدة مستويات أدت إلى العمق، كذلك في استخدامه التدرج اللوني بشكل جلي ، أما عن آخر ما يؤكد ان مصور هذا المخطوط هو مصور واحد هو تأثره في رسم ملامح سحن الأشخاص المصورة ولحيهم وشواربهم بما يعرف بالفن الساساني المستحدث والذي يعد احد السمات الفنية التي ظهرت في العصر القاجاري ولا سيما في عهد فتح على شاه.

حادي عشر: اتضح من خلال الدراسة أن تصاوير المخطوط موضع الدراسة أحيانا تأتي متوافقة مع مضمون الأبيات الفارسية المصاحبة لها تمامًا مثل تصويرة (المجنون في زيارته للكعبة (لوحة ٢٠)، وأحيانا لا تتلاءم مع مضمون الأبيات مثل تصويرة والد المجنون في زيارة له (لوحة ١٧)، بل تتلاءم مع موضوع القصة بصفة عامة، وهي حزن المجنون لفراق ليلي وعدم لم شملهما معًا.

ثاني عشر: توصل الباحث من خلال الدراسة إلى أن بعض موضوعات تصاوير مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة ظهرت بالشكل نفسه على بعض التحف التطبيقية القاجارية ولا سيما السجاد والبلاطات الخزفية، مما يعكس بدوره أن المناظر التصويرية لقصة ليلى والمجنون لم يقتصر ظهورها في تصاوير المخطوطات، وإنما كانت من القصص والمناظر المفضلة من جانب فناني التحف التطبيقية في العصر القاجاري.

قائمة المصادر والمراجع

***القرآن الكريم**

أولا : المصادر :

– **البخاري ، أبو عبدالله محمد بن اسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة** (١٩٤– ٢٥٦هـ/٨١٠–٨٧٠م) ، صحيح البخاري ، تحقيق الناصر، محمد زهير بن ناصر ، كتاب الجهاد والسير ، باب فضل النفقة في سبيل الله ، الجزء الرابع، دار طوق النجاة ١٤٢٢هـ.

–**الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر بن محبوب بن فزارة الليثي الكناني البصري**، ت ٢٥٥هـ، : البيان والتبين، مكتبة الخانجي، مصر، د.ت.

–**الأصفهانى ، أبو الفرج** ت ٣٥٦هـ ، كتاب الأغاني، ج٢، طبعة جديدة مصححة، ط١، دار إحياء التراث العربي ، ١٩٩٤م.

– **القلقشندي ،أبو العباس أحمد**، ت ٨٢١ هـ، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تحقيق: شمس الدين (محمد حسين)، دار الكتب العلمية، ج٣ ، بيروت ١٩٢٢م .

– **القللوسي، أبويكر محمد**، ت ٧٠٧ هـ / ١٣٠٧ م ، تحف الخواص في طرف الخواص، تحقيق: العبادي حسام أحمد مختار، منشورات مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠٧ م.

ثانيا : المراجع والدوريات العربية والمعربة :

– **إبراهيم ، كمال عبد العزيز** ، لغة الجسد في القرآن الكريم (العين والوجه واليد نموذجا) ، دراسة بلاغية ، لدار الثقافية للنشر ، ٢٠٠٩م .

– **إبراهيم، إيهاب أحمد**، التصوف والفن الإسلامي، مجلة حوليات إسلامية، العدد ٤١، ٢٠٠٧م.

– **أكبري، صاحبعلي**، قصة مجنون ليلى في الأدبين العربي والفارسي، مجلة دانشكده أدبيات وعلوم إنساني، دانشكده تهران.

– **بقوش، عبدالعزيز مصطفى**، شيرين وخسرو للأمير خسرو الدهلوي، مصر، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢م

– **البنا، سامح فكري**، فن التجليد في العصر القاجاري في ضوء مجموعة جديدة، الملتقى الدولى للفنون التشكيلية حوار جنوب جنوب، كلية التربية النوعية جامعة اسيوط ،٢٠١٠ م.

– **التفتازاني،أبو الوفا الغنيمي**، مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط ١٩٨٢،٣م

– **جمعة، بديع محمد**، دراسات في الأدب المقارن، دار النهضة العربية، ط١٩٨٠،٢م.

– **جمعة ، بديع محمد** ، منطق الطير "لفريد الدين العطار النيسابوري" ، دار الأندلس ، بيروت ٢٠٠٢م.

– **الجنان، مأمون بن محيي الدين** ، مجنون ليلى بين الواقع والأسطورة، بيروت، دار الكتب العلمية،ط ١، ١٩٩٠م.

– **حسنين،عبدالنعيم محمد**، نظامي الكنجوي شاعر الفضيلة "عصره وبيئته وشعره"، مصر، مكتبة الإسكندرية،٢٠١٥م.

– **الدسوقى، شادية** ، فن التذهيب العثماني في المصاحف الأثرية ، دار القاهرة ٢٠٠٢م.

– **ديماند، م.س**، الفنون الإسلامية، ترجمة عيسى ،أحمد، دار المعارف، القاهرة،١٩٨٢م.

– **الراجحي، عبده** ، محاضرات في الأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، ط ٢، ٢٠٠٧م.

– **سمسار، محمد حسن** ، كاخ كلستان (كنجينه كتب ونفائس خطى)، تهران، ١٣٧٩ هـ .

– **شعراوي، عبدالمعطي،** أساطير إغريقية "أساطير الآلهة الصغرى"، ٣ أجزاء، ج ٢، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٥م.

– **الطوبي، مصطفى،** المخطوط العربي الإسلامي بين الصناعة المادية وعلم المخطوطات (علم المخطوط العربي "بحوث ودراسات")، مجلة الوعي الإسلامي، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، الإصدار التاسع والسبعون، الكويت، ٢٠١٤م.

– **عبد السلام، يوسف صلاح الدين،** ليلى والمجنون ، مكتبي شيرازي، مجلة كلية اللغات والترجمة ،جامعة الأزهر،العدد ٥ ، ١٩٨١م .

– **عبدالنور، حسن محمد نور،** تحف زجاجية وبللورية من عصر الأسرة القاجارية "دراسة أثرية فنية لنماذج من القرن ١٣هـ/ ١٩م"، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية الثانية والعشرون، الرسالة ١٧٦، جامعة الكويت، مركز النشر العلمي بدولة الكويت، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١ م.

– **علام ،نعمت إسماعيل** ، فنون عصر النهضة ، القاهرة ١٩٧٤م .

– **عيد، صلاح،** الغزل العذري"حقيقية ظاهرة، خصائص الفن"،مكتبة الآداب، ط١ ١٩٩٣م.

–**عيسي، ميرفت** ، الكشكول بين رمزية الشكل ورمزية الزخارف،المجلة العلمية لجعيةالآثاريين العرب ، العدد ٣ .

–**كراتشكوفسكي** ، ليلى والمجنون، ترجمة: نجاد ، أحمد كامل، ج٢، ط ٣، دار زوار،١٩٩٩م .

– **كفافي، محمد عبدالسلام،** في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي،جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا،٢٠٠٩م.

– **كلينتون ، بيتر،** مدلول حركات الجسد وكيفية التعامل معه ، دار افاروق ، د.ت .

–**لوركر، مانفرد،** معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة: رمضان، صلاح الدين، مراجعة: ماهر، محمود، مكتبة مدبولي، ط١ ،٢٠٠٠م.

– **المصري، حسين مجيب،** الأسطورة بين العرب والفرس والترك، الدار الثقافية للنشر،د.ت، ص٩٤.

– **منظم (هادي نظري) ، منصوري (ريحانة)** ، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية لمحمد غنيمي هلال " رؤية نقدية مقارنة " ، مجلة إضاءات نقدية ،السنة الأولي ، العددالثالث ، ٢٠١١م .

– **هاشمي،سيد مرتضى مير،** تأملي در ليلى ومجنون مكتبي شيرازي، از منظر سبك شناختي، فصلنامه بثرو هشماي أدبي، تابستان،١٣٨٤ هـ، شماره ٨.

– **هلال، محمد غنيمي،** الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية (دراسات نقد ومقارنة حول موضوع ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي)، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٦م .

<u>ثالثا : رسائل الماجستير والدكتوراه :</u>

– **إبراهيم، سمية حسن محمد،** المدرسة القاجارية في التصوير "دراسة أثرية فنية "، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٧٧ م.

– **أبو كرورة، أماني محمد كامل،** علاج وصيانة الجلود تطبيقا على بعض الجلود الأثرية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة ،١٩٩٧م .

– **بهنسي، صلاح أحمد،** مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي، رسالة ماجستير ، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٨٨م.

– **جميلة، فارح** ،ليلى والمجنون بين الأدب العربي والأدب الفارسي "دراسة مقارنة"،رسالة ماجستير، كلية الأدب العربي والفنون، جامعة عبدالحميد بن باديس، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية،٢٠١٨م.

–**حسين ،صالح فتحي صالح،** تصاوير قصة ليلى والمجنون في مدارس التصوير الايرانية وعلى التحف التطبيقية دراسة مقارنة للأساليب الفنية والتكوينات، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة طنطا ،٢٠٠٩م

– **الرشيدي ،أمين عبدالله** ، المناظر الطبيعية في التصوير الإيراني حتى نهاية العصر الصفوي، رسالة ماجستير ، كلية الآثار، جامعة الفيوم ٢٠٠٥ م.

– **الزيات،أحمد توفيق،** دراسة تصاوير المخطوطات الأدبية الصفوية ورسومها على التحف التطبيقية، رسالة ماجستير ، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٨٠.

– **الصعيدي، رحاب إبراهيم أحمد أحمد،** التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه في ضوء مجموعة جديدة من متحف رضا عباسي بطهران "دراسة فنية مقارنة"، رسالة دكتوراه ، كلية الآثار، جامعة القاهرة ٢٠١٠ م

– **العابد، إيمان محمد** ، التأثيرات الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية خلال العصر القاجاري (١١٩٣– ١٣٤٣هـ/١٧٧٩– ١٩٢٥م)، رسالة ماجستير ، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨ م.

– **عبد الدايم، نادر محمود،** التأثيرات العقائدية في الفن العثماني، رسالة ماجستير، كلية الأثار، جامعة القاهرة ،١٩٨٩م.

– **عبد الصمد، ريم عبدالمنعم،** المدرسة الجلائرية في ضوء مخطوط كليلة ودمنة، رسالة ماجستير ، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة،٢٠٠٧م.

– **عطاالله ، نسرين علي أحمد محمد،** التحف المعدنية الإيرانية في العصر القاجاري "في ضوء مجموعات جديدة"، رسالة ماجستير ، كلية الآثار، جامعة القاهرة.

– **فداوى، محمد علي محمد،** رسوم المناظر الجنائزية في تصاوير المخطوطات الإيرانية "دراسة فنية مقارنة مع المدرسة التركية العثمانية"، رسالة ماجستير ، كلية الآداب، جامعة المنيا ٢٠١٧م.

– **القاضي، محمد سامي عدلي إبراهيم** ، رسوم المناظر المائية منذ القرن السابع وحتى القرن الرابع عشر الميلاديين في ضوء مجموعة المتحف القبطي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة أسيوط، ٢٠١٣م

– **موسى، رمضان شعبان علي** ، تأثير الفن المصري القديم على الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر منذ العصر الفاطمي وحتى عصر الأسرة العلوية (٣٥٨ – ١٣٧٢ هـ / ٩٦٨ – ١٩٥٢م)، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب، جامعة المنيا، ٢٠١٧م .

رابعا : المراجع الاجنبية :

- **Abaza ,Imane M. Sadek,** Color Symbolism in Islamic Book Paintings , Master of Arts , The American University in Cairo press ,2017.

-Ahani ,Lale , Yaghobzadeh Azade and Vandshoari ,Ali , INVESTIGATE LYRICAL THEMES IN IRANIAN INSCRIPTIONCARPETS IN QAJAR ERA , The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, November 2016

- **Arseven ,G .E ,** L arts Decoratifs Turcs , Istanbul , 1935

- Bak: ,Amil Çelebioğlu, , Türk Edebiyatında Mesnevi, İstanbul, 1999.

-Blair , Sheila, Islamic Calligraphy, Edinburgh, 2007,

-Brend , Barbara, Islamic art – 4th impresition – British Museum press, 2001.
- Gratzl , Emil, Book Covers,(A survey of Persian art from prehistoric times to the present)Volume III, Chapter 51 .London ، 1939 .
-James ,David , Qurans of the Mumluks , Thames and Hudson
-Khalili ,Nasser D.-Robinson (B.W)-Stanley, Tim, Lacquer of Islamic lands.,Oxford,. 1976.
- Kiadeh, Alireza Akrami Hassan, and Arvand ,Parisa, Majnun's isolation from human society and living with wild animals (Comparative study of Iranian literature and painting), International Journal of Arts and commerce Vol. 6 No. 8, November 2017.
- Kleiner,L.Masschelein, Ancient Binding Media,Varnish&Adhesives.translated by Bridgland,Janet)&Walston,Sue&Werner, A.E, Rome١٩٨٥.
-Maslenitsiayna, S, Persian art in the collection of the Museum of Oriental art.– Karang publishing Co.
-Pope, A.U, A Survey of Persian art. Vols. 4-5 – Oxford University press, 1939
-Safadi , Y. H, Islamic Calligraphy, London, 1978.
- Sarre،F, Islamic bookbinding, London.، 1923.
-Schimmel Annemarie, Calligraphy and Islamic Culture, New York, 1990.
-Watson , Alasdair , From Qays to Majnun: the evolution of a legend from ʿUdhri roots to Sufi allegory , The La Trobe Journal,No.91 June 2013**.**

خامسا :المواقع الاليكترونية :

https://art.thewalters.org/detail/83407/binding-from-five-poems-quintet-7/ :
https://oi-idb-static.uchicago.edu/multimedia/302179/_MG_7983.1920x1200.jpg
https://idscache.harvardartmuseums.org/ids/view/422383411?width=3000&height=3000
https://oi-idb.uchicago.edu/id/de70cc08-5c7a-42c2-999b-36f83929e216
http://en.51bidlive.com/PreView/PreViewDetails/1075722#prettyPhoto
https://oi-idb.uchicago.edu/id/de70cc08-5c7a-42c2-999b-36f83929e216

http://www.diwanalarab.com/%D9%83%D8%A3%D9%86-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%B1%D8%A1%D9%88%D8%B3%D9%87%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%B7%D9%8A%D8%B1

https://idscache.harvardartmuseums.org/ids/view/422383411?width=3000&height=3000
https://handmadeoldcarpets.com/syaj
https://oi-idb.uchicago.edu/id/de70cc08-5c7a-42c2-999b-36f83929e216
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453283?&searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Laila+and+Majnun&offset=0&rpp=20&pos=2

لوحة١

الدفة العليا من الخارج لمخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة ،إيران، العصر القاجاري(النصف الأول من القرن ١٣هـ / ١٩)، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم الحفظ ١٤٨٩٥، الأبعاد : الطول ١٤,٥ سم ، عرضه ٩,٥ سم ، **تنشر لأول مرة بإذن المتحف.**

لوحة ٢ :

الدفة العليا من الداخل لمخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، إيران، العصر القاجاري النصف الأول من القرن ١٣هـ / ١٩ م) ، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم الحفظ ١٤٨٩٥ ، الأبعاد : الطول ١٤,٥ سم، عرضه ٩,٥ سم ، **تنشر لأول مرة بإذن المتحف**

لوحة ٤

الدفة السفلى من الداخل لمخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة ، إيران ، العصر القاجاري (النصف الأول من القرن ١٣هـ / ١٩ م) ، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم الحفظ ١٤٨٩٥ ، الأبعاد : الطول ١٤,٥ سم ، عرضه ٩,٥ سم **تنشر لأول مرة بإذن المتحف**

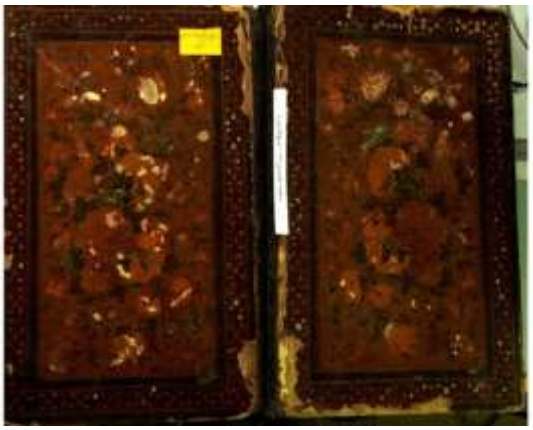
لوحة ٣

الدفة السفلى من الخارج لمخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، إيران، العصر القاجاري (النصف الأول من القرن ١٣هـ/ ١٩م)، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم الحفظ ١٤٨٩٥ ، الأبعاد : الطول ١٤,٥ سم ، العرض ٩,٥ سم ، **تنشر لأول مرة بإذن المتحف**

لوحة ٥

دفة مخطوط تنسب إلى إيران ، العصر القاجاري مزينة بمنظر ليلى تزور المجنون في البرية، محفوظة في احد المجموعات الخاصة . عن :

https://wellcomecollection.org/works/k4hr7z7w



لوحة ٦

الدفتين العليا والسفلى من الخارج لمخطوط الشاهنامة، رقم ٥٣ بدار الكتب المصرية ، منفذان بأسلوب اللاكيه ، تنسب للعصر القاجاري عن :البنا (سامح فكري)، فن التجليد العصر القاجاري (لوحة ٣٠)

لوحة ٧

الدفة العليا من الداخل لمخطوط الشاهنامة ، رقم ٥٣ بدار الكتب المصرية، منفذة بأسلوب اللاكيه، تنسب للعصر القاجاري عن:البنا (سامح فكري)، فن التجليد العصر القاجاري (لوحة ٣١)

لوحة ٨

الدفة العليا من الخارج لمخطوط خمسة نظامي، إيرا ، نسخت من قبل شمس الدين الكرماني في عام ١٠٥٩هـ/ ١٦٤٩م، والدفة ترجع إلى القرن ١٣هـ/١٩م ، منفذة بأسلوب اللاكيه، محفوظة بمتحف والترز ،عن موقع المتحف :https://art.thewalters.org/detail/10473/five-poems-quintet-15/

لوحة ٩:الدفة العليا من الداخل لمخطوط خمسة نظامي، إيران، نسخت من قبل شمس الدين الكرماني في عام ١٠٥٩هـ/ ١٦٤٩م ، القرن ١٣هـ/١٩م ، اسلوب اللاكيه، محفوظة بمتحف والترزعن موقع المتحف :https://art.thewalters.org/detail/83407/binding-from-five-poems-quintet-7/

لوحة ١٠فاتحة مخطوط نسخة ليلى والمجنون موضوع الدراسة، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم ١٤٨٩٥، إيران، العصر القاجاري (النصف الأول من القرن ١٣هـ/١٩م)، الأبعاد:الطول١٤سم– العرض ٩ سم، تنشر لأول مرة بإذن المتحف

لوحة ١١

الصفحة الأولى من المخطوط موضع الدراسة محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم ١٤٨٩٥ تنشر لأول مرة بأذن المتحف

لوحة ١٢

الصفحة الثانية من المخطوط موضع الدراسة محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم ١٤٨٩٥ تنشر لأول مرة بأذن المتحف

لوحة ١٣

خاتمة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة ، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم ١٤٨٩٥ ، إيران ، العصر القاجاري تنشر لأول مرة بأذن المتحف

لوحة ١٥ خاتمة مخطوط خمسة نظامي والصفحة المقابلة لها ، مؤرخ بعام ١٢٧١هـ/ ١٨٥٤–١٨٥٥م ، رقم تسجيل A12073 الطول ١٨سم –العرض ١٢,٢سم ،محفوظ في متحف المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو ، عن :

https://oi-idb-static.uchicago.edu/multimedia/302179/_MG_7983.1920x1200.jpg

لوحة ١٤فاتحة مخطوط خمسة نظامي، إيران ، مؤرخ بعام ١٢٧١هـ/ ١٨٥٤–١٨٥٥م ، رقم تسجيل A12073 الطول ١٨سم –العرض ١٢,٢سم ،محفوظ في متحف المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو، عن : https://oi-idb-static.uchicago.edu/multimedia/302179/_MG_7983.1920x1200.jpg

لوحة ١٦

احدي صفحات مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة ويتضح بها كتابة عناوين الفصول بالمداد الأحمر على أرضية ذهبية ، إيران ، العصر القاجاري ، محفوظ في متحف الفن الإسلامي ، **تنشر لأول مرة بإذن المتحف**

لوحة ١٧والد المجنون وأحد الأفراد من قبيلة العامري يزوره لنصحه، نسخة من مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، إيران، العصر القاجاري، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥)
تنشر لأول مرة بإذن المتحف .

لوحة ١٨

غطاء مقلمة من اللاكيه من الداخل من مجموعة ناصر خليلي ، مؤرخة في حدود ١٨٦٠م ، ويظهر عليها شخصين يرتديان غطاء رأس (كلاه) يتشابه مع أغطية الرؤوس التي ظهرت في تصاوير المخطوط موضع الدراسة . عن :رابي (جوليان) ، كارهي لاكي ، لوحة ٢٦١ ص ٢٦٢.

لوحة ١٩تصويرة المجنون وعشيرته أمام خيمة ليلى ،نسخة من مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، إيران، العصر القاجاري، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم الحفظ (١٤٨٩٥)، **تنشر لأول مرة بإذن المتحف .**

لوحة ٢٠تصويرة المجنون في زيارته للكعبة بالحرم الشريف، نسخة من مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، إيران، العصر القاجاري، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥)
، تنشر لأول مرة بإذن المتحف .

لوحة ٢١تصويرة المجنون في زيارته للكعبة بالحرم الشريف، من نسخة أخري من مخطوط ليلى والمجنون لمكتبي الشيرازي، والمخطوط مؤرخ بعام ١٠٥٤هـ/١٦٤٤م، إيران، محفوظة في مجموعة بونهامز عن :
http://en.51bidlive.com/PreView/PreViewDet

لوحة ٢٢تصويرة المجنون في الصحراء وأمامه أحد الأشخاص يبارزه، نسخة من مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، إيران، العصر القاجاري، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم الحفظ (١٤٨٩٥)، تنشر لأول مرة بإذن المتحف .

(لوحة ٢٣)تصويرة المجنون متخفي وسط الماشية، نسخة من مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، إيران، العصر القاجاري، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥)، تنشر لأول مرة بإذن المتحف .

(لوحة ٢٤)تصويرة المجنون متخفي وسط الماشية ، نسخة من مخطوط خمسة نظامي، إيران ، مؤرخ بعام ١٢٧١هـ/ ١٨٥٤–١٨٥٥م، رقم الحفظ A12073 ، محفوظ في متحف المعهد الشرقي بجامعة شيكاغو. عن :
https://oi-idb.uchicago.edu/id/de70cc08-5c7a-42c2-999b-36f83929e216

لوحة ٢٥تصويرة المجنون في الصحراء وسط الحيوانات، نسخة من مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، إيران، العصر القاجاري، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥)، **تنشر لأول مرة بإذن المتحف** .

لوحة ٢٦ تصويرة المجنون في الصحراء وسط الحيوانات ، نسخة من مخطوط خمسة نظامي ،٩٠٠هـ/ ١٤٩٥م ، إيران،تنسب للفنان كمال الدين بهزاد، محفوظة في المكتبة البريطانية بإنجلترا . عن :
Kiadeh and Arvand , Majnun's isolation from human society and living with wild animals , P. L.3 .

لوحة ٢٧: تصويرة المجنون في الصحراء وسط الحيوانات، نسخة من مخطوط خمسة نظامي ،٩٤٦ – ٩٤٩هـ/ ١٥٣٩– ١٥٤٣م ، إيران ،تنسب للفنان آقاميرك، محفوظة في المكتبة البريطانية بإنجلترا عن :Kiadeh and Arvand , Majnun's isolation from human society and living with wild animals , P . L . 4.

لوحة ٢٨تصويرة المجنون في الصحراء وسط الحيوانات ، نسخة من مخطوط ليلي والمجنون ، إيران، محفوظ في متحف هارفارد للفن عن :
https://idscache.harvardartmuseums.org/ids/view/422383411?width=3000&height=3000

لوحة ٢٩تصويرة المجنون في الصحراء وسط الحيوانات، نسخة من مخطوط خمسة نظامي، إيران، مؤرخة بعام ١٢٧١هـ/١٨٥٤–١٨٥٥م، رقم الحفظ A12073، محفوظ في متحف المعهد الشرقي بجامعة شيكاغو. عن موقع المتحف :

https://oi-idb.uchicago.edu/id/de70cc08-5c7a-42c2-999b-36f83929e216

لوحة ٣٠سجادة تنسب إلى إيران مؤرخة بعام ١٢٧٢هـ/١٨٥٦م مزينة بمنظر تصويري من قصة ليلى والمجنون ، ويظهر بها المجنون وسط الحيوانات . عن :

Ahani (Lale) and Yaghobzadeh (Azade) and Vandshoari (Ali) , INVESTIGATE LYRICAL THEMES IN IRANIAN INSCRIPTIONCARPETS IN QAJAR ERA , p 3541 , Picture 2

لوحة ٣١تصويرة المجنون على أرجل ليلى وبجواره الحيوانات، نسخة من مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، إيران، العصر القاجاري، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم الحفظ (١٤٨٩٥)، **تنشر لأول مرة بإذن المتحف .**

لوحة ٣٢سجادة منفذ عليها منظر غرامي من قصة ليلى والمجنون ، تنسب إلى تبريز بايران ، أوائل القرن ١٣ هـ/١٩م ، محفوظة بمتحف الدولة باذربيجان . عن:

https://handmadeoldcarpets.com/syaj

Mradov (V.), (2013) ,Azerbaijani carpets, Ministry of Justice publication, Vol 3, p. 5.

لوحة ٣٣تصويرة ليلى تزور المجنون في الصحراء منفذ بالألوان الزيتية على قماش، منتصف القرن ١٢ هـ/١٨م ، تنسب إلى إيران ،شيراز، محفوظة بمتحف المتروبليتان بنيويورك، رقم الحفظ ١٩٨٧,٣٥٥,١

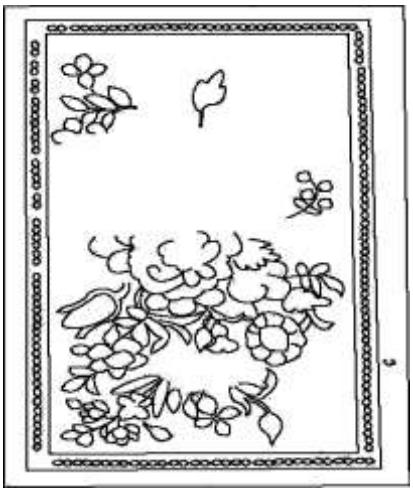
عن موقع متحف المتروبليتان :

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453283?&searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Laila+and+Majnun&offset=0&rpp=20&p

لوحة ٣٥ تصويرة وفاة المجنون ، نسخة من مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة ، إيران ، العصر القاجاري ، محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥)، تنشر لأول مرة بإذن المتحف .

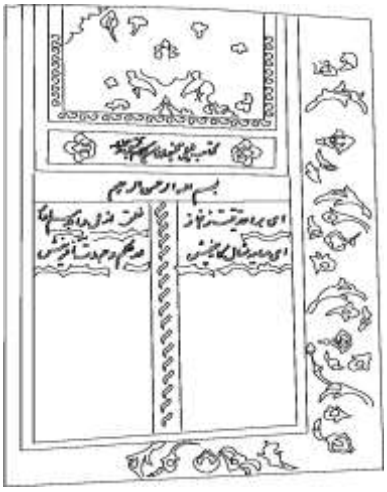
لوحة ٣٤مجموعة من البلاطات الخزفية مزينة بمنظر يمثل لقاء ليلى والمجنون ، تنسب إلى إيران أوائل القرن ١٣ هـ/١٩م ، الابعاد ١٠١× ١٢٥سم ، والرسومات منفذة تحت الطلاء . عن :

Maslenitsyna)ً S), Persian art, P.109



شكل ١ تفريغ لبعض الزخارف النباتية علي الدفة العليا من الخارج (تصميم باقات الزهور)، نسخة من مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥) ، (لوحة ١).

عمل الباحث



شكل ٢ تفريغ لبعض الزخارف النباتية وبعض الكتابات على الصفحة الأولى من نسخة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥) ، (لوحة١ ١).

عمل الباحث

شكل٣ تفريغ لتصويرة والد المجنون وأحد الأفراد من قبيلة العامري يزوره لنصحه ، نسخة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة ، إيران ، العصر القاجاري ، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥) ، (لوحة١٧).

عمل الباحث ، تنشر لأول مرة بإذن المتحف .

شكل ٤

تفريغ لتصويرة المجنون وعشيرته أمام خيمة ليلى ، نسخة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة ، إيران ، العصر القاجاري ، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥) ، (لوحة ١٩).

عمل الباحث

شكل ٥: تفريغ لتصويرة المجنون في زيارته للكعبة بالحرم الشريف، نسخة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، رقم الحفظ (١٤٨٩٥)، (لوحة ٢٠).
عمل الباحث

شكل ٧
تفريغ لتصويرة المجنون متخفي على هيئة خروف ، نسخة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥) ، (لوحة ٢٣).

شكل ٩
تفريغ لتصويرة وفاة المجنون ، نسخة مخطوط ليلى ،)والمجنون موضوع الدراسة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥ (لوحة ٣٥) عمل الباحث

شكل ٦ تفريغ لتصويرة المجنون في الصحراء وامامه أحد الأشخاص يبارزه ، نسخة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة ، إيران ، العصر القاجاري ، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥) ، (لوحة ٢٢).
عمل الباحث

شكل ٨ تفريغ لتصويرة المجنون في الصحراء وسط الحيوانات والوحوش ، نسخة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، رقم الحفظ (١٤٨٩٥)،(لوحة ٢٥).
عمل الباحث .

Selected examples from the book arts through a unique manuscript of Laila and Al Majnoun (the madman) preserved at the Museum of Islamic Art in Cairo "Study and publication for the first time"

•prof.Sameh Fakry Albanna

Abstract:

The Museum of Islamic Art in Cairo preserve a unique copy of Laila and **Al** Majnoun manuscript, with registration number 14895, which has not been published before, and What takes attention about this copy, however it is small, that it contains the traditional book arts of binding, inscriptions, gilding, paintings, and there are many reasons for studying this manuscript and its arts, the most important are the following:

- Study and publication of selected examples of the book arts for this manuscript for the first time.
- The date of the manuscript, as this one is undated, and this is through the industrial and decorative method of the two bindings of this manuscript, as well as based on comparative studies between the miniatures, two bindings, and the inscriptions of this manuscript and others that have the same decorative features, and then the researcher through those studies can extrapolate the history of the manuscript.
- The study of the two bindings of manuscript and examples from its miniatures will undoubtedly give a model for the binding and paintings technicians and their industrial and decorative features for the period in which the manuscript was copied.
- Studying some patterns from the attached inscriptions of the manuscript miniatures, the main study and translating some of them as to know how the core of the inscriptions is connected to the miniatures as well as knowing the art of calligraphy.

The researcher will address this study through an introduction, three sections, and a conclusion as follows:

Introduction: It addresses the importance of the topic, the reasons for selection, and the research methodology.

• Assistant Professor of Archeology and Islamic Arts, Department of Archeology, Faculty of Arts, Assiut Universitydrsameh1@hotmail.com

-The First section: an archaeological artistic study of the two bindings of Laila and Al Majnoun manuscript as a pattern for the art of binding.

-The Second section: an archaeological artistic study of selected patterns for the writing and gilding arts of Laila and **Al** Majnoun manuscript.

-The Third section: an archaeological artistic study of selected patterns from Laila and **Al** Majnoun manuscripts as a sample of the photography art.

The study ends with the conclusion that includes the results of the study, and the appendix of the forms and paintings, which the most of it are published for the first time in this study.

Key words :

Laila and the madman , lacquered style , flower bouquets design , nasta'liq calligraphy , catch word ,coloring style , tazmik style, modern Sassanid art ,Qajar folk style , god pan, the poet shirazi , love scene, mysticism.

دراسة أثرية لبعض نماذج المسارج بوجوه آدمية
" من العصر الرومانى بالمتاحف المصرية"

د/ شهيرة عبد الحميد هاشم•

الملخص:

تعرض هذه الدراسة بعض نماذج المسارج المجسمة من مصر الرومانية بوجوه آدمية شخصية متنوعة مصنوعة من التيراكوتا والبرونز المحفوظة بالمتاحف المصرية[١](لم يسبق دراستها من قبل) وعددها سبعة مسارج بوجوه آدمية مختلفة في محاولة لسرد أنماط التصوير الشخصي الواقعي على المسارج ومدى ارتباطها بالغرض الذى شُكلت من أجله ومدلولها من الناحية الاجتماعية والدينية.

تعددت استخدامات المسارج الرومانية فى مصر وخدمت أغراض وطقوس مختلفة اختلفت تبعا للغرض الذى شُكلت من أجله وتنوعت الموضوعات المصورة عليها وانتشرت المسارج المجسمة بأشكالها فى مصر الرومانية وكل شكل من هذه الأشكال له مدلوله الفني أما من ناحية الفنان أو ما يطلبه المجتمع فى كثير من الأحيان ، ومن الشكل العام للمسارج نكاد نلمح فى كل نمط إضافة مختلفة ومتميزة من الممكن أن تندرج تحت بعض التعديلات على النمط نفسه وفى البعض الاخر كابتكار فى تشكيلات فنية خاصة .

نموذج رقم (١) مسرجة لوجه رجل شاب من البرونز بمتحف النوبة.

نموذج رقم (٢) مسرجة لوجه سيدة من التيراكوتا بمتحف آثار الوادي الجديد.

نموذج رقم (٣) مسرجة لوجه سيدة من التيراكوتا بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية رقم ٣١٨٨٩.

نموذج رقم (٤) مسرجة لوجه سيدة من التيراكوتا بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية رقم ٣١٨٨٧.

• **مدرس الاثار اليونانية والرومانية كلية الاداب – جامعة طنطا** sherahashem@live.com

[١]متحف النوبة بأسوان/ المتحف المصرى بالقاهرة/ متحف آثار الوادي الجديد بالواحة الخارجة/ المتحف اليونانى والرومانى بالإسكندرية.

نموذج رقم (٥) مسرجة لوجه رجل من التيراكوتا بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية رقم ٢٩٠٧٧.

نموذج رقم (٦) مسرجة لوجه رجل من البرونز بالمتحف المصرى.

نموذج رقم (٧) مسرجة لوجه رجل من التيراكوتا بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية رقم ٢٩٠٨٥.

الكلمات الدالة:

مسارج مجسمة، رقبة الفوهة، فتحة ملىء الزيت.

مقدمة:

تنوع الغرض من استخدام المسارج[٢] ما بين الإضاءة داخل المنازل والأماكن العامة أو كإهداءات للآلهة في المعابد والطقوس الخاصة بالاحتفالات الدينية ومواكب الانتصارات والساحات الرياضية والحصون والمعسكرات، أو ضمن الأثاث الجنزى للمتوفى[٣].

ولأهمية الضوء فقد خدمت المسارج الوظيفة الطقسية البسيطة فى المعابد والمقابر وتم تخصيص المسارج بشكل متكرر فى المعابد والمقابر كعروض نذرية وطقس شعائري مهم فى المقابر عند الدفن[٤]،كمساعدة على التواصل مع الآلهة ومغادرة الارواح للأبد فى العالم الأخر، فقد كانت تضاء الأنوار حول الجسد أو قبر الشخص المتوفى لإبعاد الروح الشريرة عنه وكذلك للاعتقاد بأن لهب الشمعة أو المسرجة سيظهر للمتوفى إنه تم تكريمه وبذلك لا يطارد أهله بصورة روحية[٥].

---

[٢]تعرف المسرجة فى اللغة اليونانية القديمة بكلمة (ليخنوس) λυχνος وفى اللغة اللاتينية باسم Lychnus وتعنى الضوء / للمزيد راجع:-

Walters.,H.,B:History of Ancient Pottery., London, Vol. II. 1905.

[3]- Daszewski.,W.,M:Les Lamps Egyptiennes d'époque Hellenistique in ″Les Lamps de Terre Cuite en Méditerranée ″., Lyon., 1987. 52.

/بسمة خليل محمود، دراسة المسارج المجسمة من مصر فى العصر الروماني ، "رسالة ماجستير" غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الاسكندرية، ٢٠١٣، ٣٧.

[4]Walters.,H.,B:Catalouge of the Greek &Roman Lamps in the British Museum.,London., 1914 ,397

[5]Robins., F.,W: The Lamps of Ancient Egypt ,JEA/ Vol 25 , 1939,184-185

ترجع بداية فكرة المسارح المجسمة للقرن الثالث ق .م حيث ظهرت المسارح المقولبة المشخصة بصورة (أقنعة المسارح / والآلهة / والرؤوس الأفريقية) وكانت تصنع من المعادن وخاصة البرونز[٦]، واستمرت حتى شاع ظهورها فى ايطاليا بصفة خاصة منذ نهاية حكم تيبريوس (١٤-٣٧ م) وحتى العصر الأنطونينى (٩٦-١٩٢ م) وانتشرت أشكال الأقنعة والرؤوس الجصية الآدمية على رقبة المسرجة في العصر الروماني[٧]وتعد البداية قبل اتخاذ المسرجة ككل شكل أدمى وفترة إنتاج هذا النوع من المسارح تمتد فيما بين القرن الأول ومنتصف القرن الثاني الميلادي[٨].

-أغلبية إنتاج المسارح الرومانية الطراز ذات النحت البارز تركزت فى منطقة دلتا النيل والفيوم والقليل منها آتى من الجنوب ،الإسكندرية كانت من أكبر مراكز أنتاج المسارح فى مصر وتميزت بإنتاج مختلف تماما متأثرا بالفنون والثقافات الخارجية[٩].

ومن الدراسات السابقة التى شملت أشكال المسارح المجسمة المختلفة :

-بسمة خليل محمود، دراسة المسارح المجسمة من مصر فى العصر الروماني "رسالة ماجستير" غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة الاسكندرية ، ٢٠١٣. وقدمت هذه الدراسة تصنيف الأشكال المجسمة من الآلهة وأشكال بشرية من أجناس مختلفة وأجزاء من جسم الإنسان والحيوانات والطيور والجماد ، ولم تتعرض للنماذج محل الدراسة .

الهدف من الدراسة:

يأتي الهدف من دراسة هذه النماذج إلى إلقاء الضوء على شكل أخر من المسارح المجسمة بصورة شخصية تعكس نمط التصوير الشخصي على المسارح بأسلوب واقعى موضحا المدلول الاجتماعي والديني والفني من تصويرها،مع ملاحظة اختلاف مادة الصنع

---

[6]Grandjouan.,G: Terracottas and Plastic Lamps of the Roman Period, The American School of Classical Studies at Athens ,Vol.VI, 1961,32

[7]Bussiere .,J and Whol.,B: Ancient Lamps in the J. Paul Getty Museum ,LosAnglos, 2017 ,449-450&

بهية شاهين ، الفنون الصغرى فى العصرين اليونانى والرومانى، الإسكندرية، ٢٠٠٧،٢٦٧

[٨]بسمة خليل محمود، دراسة المسارح المجسمة من مصر فى العصر الروماني ، و

[٩]عزت زكى قادوس، فنون الاسكندرية القديمة، الاسكندرية، ٢٠٠٣،٢٥١

للمسارج محل الدراسة وتنوعها ما بين التيراكوتا والبرونز والتى تعكس مكانة الشخص الاجتماعية .

طرز المسارج الرومانية المجسمة:

تعددت استخدامات المسارج الرومانية فى مصر وخدمت أغراض وطقوس مختلفة اختلفت تبعا للغرض الذى شُكلت من أجله وتنوعت الموضوعات المصورة عليها[١٠] وانتشرت المسارج المجسمة بأشكالها فى مصر الرومانية وكل شكل من هذه الأشكال له مدلوله الفني أما من ناحية الفنان أو ما يطلبه المجتمع فى كثير من الأحيان .

صُنفت مجموعات المسارج الرومانية المجسمة بشكل خاص على شكل الفوهة (فتحة الفتيل المشتعل) شكل رقم (١) حيث تنوعت الزخارف حولها واشهرها زخرفة اللولبى الحلزوني الشكل الذى انتشر من النصف الاول من القرن الاول الميلادي[١١] وقد تأثرت مسارج هذه الفترة بصناعة المسارج البرونزية واخذت عنها الكثير من السمات وقد كانت مستوردة من ايطاليا، واهم ما يميزه كبر حجمها نسبيا مقبض المسرجة ملتحم بجسم المسرجة[١٢].

طرق صناعة المسارج المجسمة :

صُنعت المسارج من المعادن و الفخار ، وتنوعت أنواع الطينة المستخدمة فى تشكيل المسارج الفخارية وخاصة طينة طمى النيل خلال العصرين البطلمى والرومانى فى مصر لإنتاج معظم الطرز الفخارية المحلية كتقليد المستوردة من خارج مصر[١٣].

شُكلت المسارج المجسمة المصنوعة من الطينة مثلها كمثل الأواني الفخارية بطريقتين[١٤]:

---

(10)Baily.,D.,M:Greek and Roman Lamps , London, 1972,11-12

(١١)بهية شاهين، الفنون الصغرى فى العصرين اليونانى والرومانى ، ٢٥٠

Roger, D., Giroire, C:Roman Art from the Louvre, Hudson Hills Press, 2007, 162.

(١٢)هالة السيد ندا، المسارج الفخارية فى العصرين اليونانى والرومانى (دراسة لمجموعة المسارج بالمتحف المصرى)، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة طنطا،٢٠٠٢، ٩٢-٩٣

(١٣) أمير فهمى حمزة المسيرى، الفخار المحلى خلال العصرين البطلمى والرومانى فى مصر، رسالة ماجستير " غير منشورة"، جامعة طنطا ، كلية الآداب،٢٠٠٦، ٧

-الطريقة الأولى العجلة الفخارية .

-الطريقة الثانية القالب[١٥]وهو الطريقة التى ساعدت على ظهور وانتشار زخرفة النحت البارز على جسم المسرجة، والقالب مكون من جزأين سفلى ويمثل جسم المسرجة من الخارج واخر علوى خاص بزخارف السطح والحافة(صحن المسرجة عامة) وبالضغط بالأصابع داخل القوالب يشكل ويجمع، وصور الأشخاص على سطح المسرجة توضع بواسطة الأختام، ويربط جزئى القالب السفلى والعلوى بواسطة ثقوب وألسن شكل رقم(٢)، ويضاف المقبض احيانا فى نفس القالب وتوضع فى النهاية فى الفرن تحت درجة حرارة متوسطة ثم يتم عمل ثقب فتحة الزيت والفوهة.

لا تختلف المسارج البرونزية عن المسارج الفخارية فى أهميتها وعناصرها الزخرفية ، بل المسارج البرونزية غنية جدا بالزخارف والنقوش أكثر من المسارج الفخارية ، وقد كانت لطبقة الأغنياء فقط وذلك لارتفاع سعرها .

وقد استخدمت نفس الطرق المعروفة فى نحت التماثيل والأواني المعدنية[١٦] فى صناعة المسارج وهى:

الصب المجوف Hollow Castingوالصب المصمتSolid Casting وطريقة الطرقHammering [١٧]،وعرف الصب المصمت فى صناعة المسرجة البرونزية[١٨].

---

[١٤]هالـه السيد نـدا ، المسـارج الفخاريـة فـى العصـرين اليونـانى والرومـانى (دراسـة لمجموعـة المسـارج بالمتحف المصرى)، ، ٨٢-٨٣

[١٥]هنـاك ثـلاث أنـواع استخدمت فـى القوالـب الفخاريـة، نوعـان منهـا قوالـب قطعـة واحـدة وتكـون مُشـكلة بأسلوب يسمح بخروج العمل من القالب دون وجود حواف معوقة بالقالب ، اما النوع الثالث فيحتاج لقطعتين حيث يشكل سطح داخلي وخارجي فى آن واحد ، للمزيد راجع : غادة جلال حامد ، الخزافيات المصرية القديمة وأثرها على أعمال خزافى العصر الحديث، رساله ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة ، جامعة الإسكندرية، ١٩٩٩، ١١٩

[١٦]للمزيد راجع:

Richter.,G.,M.,A.:Greek,Etruscans and Romans Bronzes , The Metropolitan Museum of Art, New York, 1915, XVII-XVIII.

[١٧]للمزيد راجع:نجوى عبد النبى عبد الرحمن إبراهيم، الأوانى المعدنية اليونانية ذات الزخارف فى العصرين الأرخى و الكلاسيكى (دراسة تحليلة)، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة عين شمس ، ٢٠٠٨، ١١٤-١١٦

منهج الدراسة :

اعتمدت الدراسة على الوصف و التحليل الفنى للوجه الآدمي للمسرجة تبعا لنوع المادة المشكلة منها المسرجة والتكنيك، كذلك عرض أهم خصائص الورش المنتجة لهذه الطرز تبعا لمكان العثور عليها (خريطة رقم ١) والفترة التاريخية التابعة لها والغرض من تنفيذها بهذا الشكل .

دراسة وصفية للمسارج (محل الدراسة) :

تتناول هذه الدراسة مجموعة من المسارج بوجوه آدمية بلغ عددها سبعة مسارج متنوعة محفوظة بأربعة متاحف مصرية[١٩] لم يسبق دراستها من قبل ، تميزت بتنوعها الفني من مادة الصنع (ما بين التيراكوتا و البرونز)، وطرز فنية مختلفة تبعا لشكل رقبة و فوهة المسرجة شكل رقم (٣) حيث ظهر شكل المسرجة آدمية الشكل لأحد الأشخاص بشكل بيضاوي شكل رقم (٤) بثقب فوهه مميز ورقبة فوهة بشكل مختلف عن الطرز الفنية الأخرى المعروفة بقاعدة مسطحة تأخذ شكل مساحة الإطار الخارجي للمسرجة شكل رقم(٥) .

نموذج رقم (١) مسرجة لوجه رجل شاب برونزية بمتحف النوبة.

نموذج رقم (٢) مسرجة لوجه سيدة من التيراكوتا بمتحف آثار الوادي الجديد.

نموذج رقم (٣) مسرجة لوجه سيدة من التيراكوتا بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية رقم ٣١٨٨٩.

---

[١٨] بهية شاهين، الفنون الصغرى فى العصرين اليونانى والرومانى ، ٢٤٣-٢٤٤.

استخدمت طريقة الصب فى تشكيل المسرجة البرونزية، حيث يصنع نموذج من الطين للشكل المراد عمله، ثم تغطى بطبقة شمعية سائله، وتترك لتجف، ثم يغطى القالب بمادة سميكة لتحمل البرونز المنصهر، وتثبت قضبان حديدية لربط القالب الداخلى والخارجي ثم تصهر طبقة الشمع الداخلية فينتج مسافة بين القالبين فيصل البرونز المنصهر فى التجويف ويبترك ليبرد ويجف وينزع عن النموذج، وباقى الاجزاء تثبت باللحام: راجع الفريد لوكاس، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة زكى اسكندر ومحمد زكريا غنيم ، القاهرة ، ١٩٩١، ٣٥٨.

[١٩] متحف النوبة بأسوان/ المتحف المصرى بالقاهرة/ متحف آثار الوادي الجديد بالواحة الخارجة/ المتحف اليونانى والرومانى بالإسكندرية.

نموذج رقم (٤) مسرجة لوجه سيدة من التيراكوتا بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية رقم ٣١٨٨٧.

نموذج رقم (٥) مسرجة لوجه رجل من التيراكوتا بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية رقم ٢٩٠٧٧.

نموذج رقم (٦) مسرجة لوجه رجل من البرونز بالمتحف المصرى.

نموذج رقم (٧) مسرجة لوجه رجل من التيراكوتا بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية رقم ٢٩٠٨٥.

وفيما يلى عرض وصفى لتلك الطرز، مزوداً برقم الحفظ بالسجل والأبعاد (الطول و العرض) والمصدر والتقنية الفنية للتشكيل ثم التأريخ .

نموذج رقم (١)[٢٠].

محفوظة بمتحف النوبة ، محافظة اسوان ، رقم الحفظ بالسجل :- J.17125

المصدر :- تل بلانة بموط الواحة الداخلة[٢١]، مقبرة B47[٢٢]، غرفة ٣ ، بقصر إبريم[٢٣]

---

(20) http://www.unesco.org/culture/museum-for-dialogue/item/ar/99/lamp-in-the-form-of-a-male-head (20/2/2018)

[٢١]قرية بلانة احدي قري تهجير النوبة لعام ١٩٦٤ تقع علي بعد ٣٠ كم شمال مدينة اسوان ، الجنوب من أبو سمبل بحوالي ٢٩٠كم ، وهذا الموقع غارق اليوم تحت مياه بحيرة ناصر ، ومعناها (بيل لانا) وهي احدي ملكات النوبة الجميلات .(20/2/2018) https://ar.wikipedia.org/wiki

[٢٢]ضمن مقابر المجموعة.X مقبرةB47، غرفة ٣ تم حفرها من قبل Walter Bryan Emery بين عامي ١٩٢٨- ١٩٣١ كمشروع لإنقاذ آثار النوبة قبل بناء السد العالي في أسوان .وقد تم العثور على ما يقرب من ١٢٢ مجموعه من المقابر تحت تلال اصطناعية ضخمة تعود الى وقت ما بعد انهيار الدولة المروية و قبل تأسيس الممالك النوبية المسيحية فى الفترة من حوالي ٣٥٠ م إلى ٦٠٠، راجع حضارة بلانه وقسطل:-وولتر إمرى ، مصر وبلاد النوبة ، ترجمة تحفة حندوسة ، مراجعة عبد المنعم أبو بكر، القاهرة ٢٠٠٨،

Emery, W.B.. Egypt in Nubia, London, 1965

[٢٣]تقع ابريم على الضفة الشرقية عند مدينة عنيبة جنوباً وهى موقع مرتفع عن سطح الأرض، عثر بها على قلعة من العصر الروماني تعرف باسم قلعة إبريم حاليا،عُرفت عند الرومان باسم (بريس بارفا)، إبريم أحد الأماكن الهامة التي شهدت التمرد الأثيوبي ضد الرومان، عندما هاجم الأثيوبيون المقاطعة الرومانية بأسوان حيث كانت تلك القلعة هى مركزهم الأصلي، واستطاع بترونيوس الوالي الروماني وقائد الحامية الرومانية فى عهد أوغسطس من الانتصار عليهم فى دكة ثم اقتحم قصر إبريم بعد حصاره لفترة طويلة.

مادة الصنع : البرونز مع ترصيع العينين بحجر كريم

التكنيك : صنعت بالصب كقطعة واحدة تعرف بـ الصب المصمت Solid Casting قاعدة المسرجة بيضاوية مسطحة.

الأبعاد: العرض :- ٣,٥ سم الطول :- حوالى ٧سم

الوضع الحالي: المسرجة مكتملة الأجزاء وبحالة جيده جدا.

الوصف:-

من بين ما يمتلكه متحف النوبة بمحافظة أسوان قطعة فريدة ومميزة لمسرجة برونزية برأس آدميه .

المسرجة على شكل وجه شاب بملامح شخصية واقعية واضحة الملامح ، الوجه بيضاوى مع وجود فتحة ملىء الزيت في الجبين ، العيون واسعة ومرصعة بالعقيق،الأنف مستقيمة وكبيرة ذو قاعدة ضخمة، الأذن صغيرة وواضحة التقسيم الفم صغير تبدو عليها ابتسامة خفيفة بزوايا فم جانبية بارزة لأعلى up turned الشعر قصير ومنسق فى خصلات مجعدة بجانب بعضها على هيئة بوكلات ملتوية رقبة الفوهة بها ثقب دائرى متوسط الحجم لخروج الفتيل(نموذج ١ ،أ).

وبالنظر لملامح وجه الرجل المجسده نلاحظ التالى:-

-تقوس الحاجب والعيون الواسعة والكبيرة والأنف الكبيرة الضخمة والفم المستقيم ذو الشفاه المحددة الزوايا والذقن المستديرة والأذن الصغيرة ، كلها ملامح آدمية لشخصية رومانية ، كذلك خصلات الشعر قصيرة على هيئة بوكلات مجعدة وملتوية ومنتظمة بجانب بعضها وهى نفس تسريحة الشعر المميزة للأسلوب السائد فى نحت التماثيل فى القرن الثالث الميلادى النحت فى العصر السفيرى شكل رقم(٧)[٢٤] والذى يعتبر بشكل ما امتداد لعصر الاسرة الانطونينى[٢٥]، فقد تميزت تماثيل تلك الفترة بأن الرجال حليقي اللحية

عزت زكى قادوس، آثار مصر فى العصرين اليوناني والروماني ، الإسكندرية ،٢٠٠٢، ص ٥٦٥

[24]-Thompson.,N.,L:Roman Art Aresource for Educators, The Metropolitan Museum of Art, 2007,67 ,fig 11.

[25]Thompson.,N.,L., Roman Art Aresource for Educators, The Metropolitan Museum of Art: 26.

والذقن بتسريحة شعر مميزة بخصلات مجعدة وكثيفة منظمة بجانب بعضها[٢٦]، وعلى الرغم من العثور على هذه المسرجة بتل بلانة بالنوبة، إلا أنها لا تمثل شخصية نوبيه فقد تميزت التماثيل التى تصور النوبيين[٢٧]بالشعر المجعد المبروم والأنف العريضة (الأفطس) والشفاه الغليظة شكل رقم (٦).

– العينين مرصعتين أو مطعمتين بزجاج بنى اللون او رمادي يعلوه الجص الأبيض الذى يمثل بياض العين، يرجع استخدام تطعيم العيون لإضفاء نوع من الحيوية ولإشعار المشاهد أن التمثال ينبض بالحياة من خلال النظرة ، حيث كانت التماثيل ذات العيون المطعمة فى مصر القديمة وحتى قبيل العصرين البطلمى والرومانى تصنع من أجل الشخصيات الملكية وتستخدم فى حالة الوفاة وتقوم بدور التمثال (كا) لكى تتعرف عليه الروح وتدب الحياة فيه مرة أخرى وربما استمر هذا خلال العصرين البطلمى والرومانى فى مصر[٢٨].

كذلك ترصيع العيون صفة سائدة من العصر الهادريانى القرن الثاني الميلادي[٢٩] فقد أهتم الفنان الروماني بترصيع العينين فقط على عكس الفنان البطلمى الذى كان يرصع العينين والحواجب[٣٠]،يتشابه ترصيع العينين هنا بترصيع الأعمال الجصية فى العصر الرومانى حيث انتشر تطعيم العيون كمحاولة من الفنان إضفاء الروح على المتوفى ، فمن المعروف أن الأقنعة الجصية فى مصر الرومانية أصبحت تعبر عن أصحابها بملامحهم

---

[٢٦]عزيزة سعيد محمود، النحت الرومانى من البدايات الأولى وحتى نهاية القرن الرابع الميلادى ، الاسكندرية ، ٢٠١٠ ،١٦٧

[٢٧] مها محمد السيد أحمد، تصوير الأجانب غير اليونانيين فى مصر تحت حكم البطالمة ، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة طنطا، كلية الآداب، ١٩٩٢، ٨٧–٨٩ ، صورة ٢٤، ٢٥

[٢٨]منى محمد مصطفى جاب الله، ترصيع الأعمال الفنية فى مصر خلال العصرين البطلمى الرومانى، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية الآداب، جامعة طنطا، ٢٠٠٩، ٣٠٦

[٢٩]عزيزة سعيد، الاقنعة الجصية الملونة من مصر الرومانية ، القاهرة ،١٩٨١، ١٩

[٣٠]منى محمد مصطفى جاب الله ، ترصيع الأعمال الفنية فى مصر خلال العصرين البطلمى الرومانى، ٣٠٠

الخاصة وكانت بمثابة صور شخصية لهم[٣١](شكل رقم ٨) [٣٢] وبهذا تؤرخ المسرجة للعصر الرومانى القرن الثانى الميلادى.

نموذج رقم (٢)

محفوظة بمتحف اثار الوادي الجديد(الواحة الخارجة)ومعروضة بمجموعة المسارج برقم ١١٩، **المصدر**: حفائر منطقة دوش مركز باريس الواحات الخارجة[٣٣].

مادة الصنع : التيراكوتا (الطينة المحروقة / طينة طمى النيل حمراء اللون)

التكنيك: شُكلت بالقالب على جزاءين ، قاعدة المسرجة دائرية مسطحة.

الأبعاد:- طول ١٢ سم واقصى عرض ٧ سم .

الوضع الحالي: المسرجة محتفظة بحالتها ومكتملة الأجزاء مع وجود كسر أعلى فوهة ملئ الزيت، وبعض التهاشير على السطح مع اختفاء اثار التلوين يوجد أثار سياج أسود من عند فتحة فوهة الفتيل تتناثر على وجه السيدة فيبدو لونه قاتم (نموذج ٢، أ) .

الوصف: مسرجه على شكل وجه آدمي دائري لسيدة متوسطة العمر بجبهة مسطحة وعريضة، الحاجبين مقوسين، العيون واسعة دائرية تبدو لوزية الشكل من خلال خط اسود مسحوب من نهاية العين (نموذج ٢،ب) إلى حد ما تشبه رسمة العيون المصرية اللوزية الشكل، الجفون منتفخة، يبدو أن العيون كانت مطعمة فمازالت بقايا فجوه كبيرة فى حدقة العين اثر التطعيم(نموذج ٢، أ)، الأنف كبيرة وضحمة، الفم ذو شفاه ممتلئة ، الوجه

---

[٣١]عزيزة سعيد ، الاقنعة الجصية الملونة من مصر الرومانية ، ١٢

[٣٢]قناع من الجص المذهب والملون عثر عليه بالجبانة الغربية لمدينة تابوزيريس ماجنا (ابى صير الحالية) محفوظ بالمتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية برقم ٤٧٨٦ ويؤرخ لبداية العصر الامبراطورى : راجع

منى حجاج، (د.ت)، الاقنعة الجصية المذهبة بمتحف مكتبة الاسكندرية ،٣٥ ، شكل رقم والبحث منشور بمجلد كلية الآداب- جامعة القاهرة ، رقم ٦٢ ، ج ٤، ١٢٩-١٦٢٦

[٣٣]يعد العصر الرومانى هو عصر ازدهار تلك المدينة التى تقع على طريق القوافل الذى يربط بين الواحة الخارجة بمدينة أسنا، وظهر هذا فى اقامة الحصن الكبير الذى يضم بداخله معبد يحمل اسم المدينة دوش، ويرجع بداية انشاء معبد دوش الى اوائل القرن الثاني الميلادي وبالتحديد فى عصر الامبراطور تراجان عام ١١٧م ،للمزيد راجع: محمود فوزى الفطاطرى، معابد مصر فى العصرين اليوناني والروماني (الخارجة – الداخلة – الفيوم) طنطا،٢٠٠٧، ٥٦-٥٧.

عامة يغلب عليه طابع الاندهاش والمفاجأة ويظهر ذلك من نظرة العيون وفتح الفم رقبة الوجه تمثل رقبة المسرجة وقد شكلت متصلة بالوجه (صحن أو جسد المسرجة) وتبدو رفيعة وبها اثار تجاعيد (تماشيا مع تصوير المسرجة كسيدة يبدو أنها من طبقة اجتماعية متوسطة)، ترتدى السيدة غطاء للرأس بخصلات شعر مصفف على شكل ضفيرتين يحيطان بالوجه منسدلتين بشكل انسيابي على جانبي كتف المسرجة (نموذج ٢،ب) يفصل بينهما فتحة ملئ الزيت التى تتوسط جبهة وجه السيدة، رقبة الفوهة مع كتف المسرجة مزخرفة بزوج من Volutes الحلزوني (نموذج ٢، أ).

وبالنظر لوجه السيدة نلاحظ التالي:-

-الشكل العام لملامح وجه السيدة ينم عن ملامح واقعية لسيدة محلية عادية من الطبقة المتوسطة، ويظهر ذلك من خلال شحوب الوجه والرقبة وملامح الوجه تدل على كبر السن شكل رقم (٩).

-طريقة تطعيم العينين هى نفس الطريقة المتبعة فى تطعيم التماثيل فى العصر الرومانى تحديدا العصر الهادريانى القرن الثانى الميلادى كالنموذج السابق حيث يستخدم الجص الأبيض الذى يمثل بياض العين لأبارز حدقة العين المطعمة.

-ظهرت زخرفة كتف المسرجة ورقبة الفوهة بزوج من Volutes الحلزوني على المسارج الرومانية وخاصة المسارج الدائرية او شبه الدائرية بدون مقبض ورقبة فوهة فتحة الفتيل عريضة نوعا ما حيث تميزت هذه المسارج بعرض رقبة الفوهة أقل قياسا إلى عمق المسرجة ،اكتشفت امثلة هذا الطراز فى الإسكندرية المصدر الرئيسي لإنتاجها وتؤرخ للفترة الممتدة من أغسطس وحتى بدايات القرن الثاني الميلادي[٣٤].

- غطاء الرأس مميز بخصلات شعر مصفف على شكل ضفيرتين يحيطان بالوجه منسدلتين بشكل انسيابي على جانبي كتف المسرجة يتشابه مع تسريحة الشعر المميزة

[٣٤]وفاء أحمد محمد الغنام، المسارج الرومانية والمسيحية من مجموعة الملك السابق فاروق بالمتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية دراسة تحليلية، مجلة كلية الآداب جامعة حلوان، العدد التاسع عشر،٢٠٠٦، ٧٧٢-٧٧٣

للسيدات فى العصر الرومانى من اواخر القرن الثانى الميلادى حتى اوائل القرن الثالث الميلادى شكل رقم (١٠) [٣٥].

-وبناء على ما سبق فمن المرجح ان تؤرخ هذه المسرجة للقرن الثاني الميلادي ابان فترة عصر الامبراطور تراجان عام١١٧م الذى أنشئ معبد بمدينة دوش مصدر هذه المسرجة[٣٦].

-من بقايا سياج الدخان على رقبة الفوهة والوجه والعثور عليها فى حفائر مدينة دوش والشكل العام لملامح السيدة فمن المرجح انها استخدمت فى الاضاءة اما لأغراض دينية فى المعابد أو الاحتفالات ومواكب النصر او لأغراض نذرية تقدم فى المعابد.

نموذج رقم (٣)

رقم الحفظ بالسجل :- ٣١٨٨٩ ، المصدر :- غير معروف

الطينة و اللون : طينة طمى النيل بنى محمر ذو طلاء أحمر

الأبعاد : الطول :- ٤ سم العرض :- ٣,٦سم

التكنيك: شُكلت بالقالب على جزاءين، مع التشكيل اليدوي للزخارف.

الوضع الحالي: المسرجة مكتملة الأجزاء ما عد المقبض مفقود، مع تهاشير على السطح لعوامل الزمن، وملامح الوجه غير واضحة التفاصيل .

الوصف: المسرجة على شكل بيضاوى بقاعدة شبه دائرية مسطحة تمثل وجه سيدة دائري الشكل وصغير ذات ابتسامة واضحة بزوايا الفم الجانبية upturned المرتفعة لأعلى وامتلاء الوجنتين وشكل العيون الصغيرة ،الشعر كتلة واحدة مصفف فى جدائل مقوسة الشكل تغطى الجبهة والاذنيين وتصل حتى الرقبة يعلو الراس تاج مكون من ثلاث جدائل واحدة تعلو الرأس وأثنان على الجانبين(نموذج ٣،أ) يزخرفان كتف المسرجة، رقبة المسرجة طويلة وعريضة وبها خطوط بارزة ربما تمثل ثنايات جلدية للسيدة (نموذج ٣،أ)، فتحة رقبة المسرجة كبيرة وعميقة .

---

(35) - Bartman.,E:Hair and the Artiface of Roman Female Adornment, American Journal of Archaeology ,Vol105,No1,Jan2001.6.fig4

[٣٦]محمود فوزى الفطاطرى، معابد مصر فى العصرين اليوناني والروماني (الخارجة–الداخلة – الفيوم)، ٥٦-٥٧.

وبالنظر لملامح وجه السيدة نلاحظ التالى:-

-وجه السيدة لا يأخذ مساحة كبيرة من تشكيل صحن المسرجة كالنموذجين السابقين شكل رقم (١١)، حيث قام الفنان بتصغير حجم الوجه مقارنة بالتاج الذى يزخرف رأس السيدة ويأخذ مساحة بدأت من(رأس المسرجة) فتحة ملىء الزيت حتى فتحة الفتيل ، وهى تطور لشكل زخرفة المسارج الرومانية فى القرن الرابع الميلادى فقد تطورت أشكال المسارج الرومانية فى الاسكندرية من نهاية القرن الاول الميلادى وبداية القرن الثانى الميلادى [٣٧] فظهرت المسارج ذات النتوئين جانبين فى القرن الثانى الميلادى وظهر انتاج مصرى محلى من الاسكندرية اتى من ايطاليا واسيا الصغرى كذلك ظهرت اشكال والوان متعددة من النصف الاول من الميلادى وحتى نهاية القرن الثانى الميلاد وبالأخص اللون الباهت المائل للاصفرار [٣٨].

- يلاحظ أن تسريحة شعر الشعر تأخذ مساحة الوجه الصغير ايضا وهى عبارة عن كتلة واحده تشبه الباروكة بخصلات شعر قصيرة بأشكال هندسية مقوسة شكل رقم (١٢) [٣٩] خصص لسيدات الطبقة الارستقراطية وزوجات الاباطرة، مما يعكس كون هذه السيدة ذو مكانة اجتماعية مميزة وقد عرفت طريقة التصفيف هذه فى القرن الثالث الميلادى بعد وفاة الإمبراطور كاراكلا(١٨٨-٢١٧ م)واستمرت حتى القرن الثالث الميلادى[٤٠]وامتازت بكونها عبارة عن كتلة واحدة متماسكة نفذت فيها شكل خصلات الشعر باستخدام الازميل فى تحديد خصلات صغيرة متتالية من الكتلة نفسها على شكل خطوط واشكال هندسية مختلفة[٤١].

---

[٣٧]بهية شاهين، الفنون الصغرى فى العصرين اليونانى والرومانى ، ٢٦٤-٢٦٥ وللمزيد أنظر : Shier.,L.,A:Terracotta Lamps from Karanis Egypt,Excavations of University of Michigan press, 1978,9-23

[٣٨]بهية شاهين، الفنون الصغرى فى العصرين اليونانى والرومانى ،٢٦١-٢٦٣وللمزيد أنظر:

Torok.,L.:Hellenistic and Roman Terracottas from Egypt,Roma, 1995,62

[39]Bartman.,E., Hair and the Artiface of Roman Female Adornment: 15,fig12

[40] Thompson.,N.,L., Roman Art Aresource for Educators, The Metropolitan Museum of Art: 26 ,fig 10

[٤١]عزيزة سعيد محمود، النحت الرومانى من البدايات الأولى وحتى نهاية القرن الرابع الميلادى ، ١٧٧

-يعد الشكل العام لزخرفة المسرجة موضوع من الحياة اليومية وهى من اكثر الموضوعات التى زخرفت بها المسارج الرومانية فى مصر ، واستخدمت كنذور للآلهة وارتبطت بالتفاؤل والتشاؤم وهو ما يعكسه ابتسامة وجه السيدة المصورة على المسرجة[٤٢]

-يلاحظ وجود زخرفة ما (حول الوجه وكتف المسرجة و أعلى تسريحة الشعر) عبارة عن ثلاثة جدائل واحدة تعلو الرأس وأثنان على الجانبين ملتويتين يتشابه هذا الشكل مع غطاء الشعر المصرى القديم النميس[٤٣] Nemes شكل رقم (١٣) أو ربما علامة الحياة المصرية العنخ [٤٤] شكل رقم (١٤) ، كما يتراءى من وجهة نظر الباحثة وكلاهما من ضمن التأثيرات المصرية التى استمرت تصور على المسارج الرومانية فى مصر بصفة خاصة ، وإذا ربطنا بين ابتسامة وجه السيدة وعلامة الحياة فربما استخدمت هذه المسرجة كنذر للآلهة بغرض التفاؤل، كما سبق واشرنا إلى استخدامات المسارج المتنوعة .

– فقد أنتجت مسارج صُنفت بأنها مسارج الفترة الانتقالية بين العصر الهيلنستى والعصر الرومانى واختلطت السمات المميزة للمسارج [٤٥]فكانت هناك مسارج تجمع فى شكلها وزخرفتها بين السمات الهللينستية والسمات الرومانية[٤٦]، واهم هذه السمات شكل عنق

---

[٤٢]بهية شاهين ، الفنون الصغرى فى العصرين اليونانى والرومانى ، ٢٥٠ وللمزيد راجع: Frankfurter.,D;Religion in Roman Egypt Assimilation and Resistance ,Princeton University press U.S.A., 1998,63

[٤٣]من أكثر أردية الرأس شيوعاً وأبسطها يرتديها الملوك عند ارتقاءهم للعرش اسفل تاج العرش ويرتديها عامة الشعب مصنوعة من خامات عادية وقد وجد على كثير من التماثيل الملكية البطلمية ... للمزيد راجع Stanwick ., P., E: Portraits Of the Ptolemies , Greek Kings As Egyptian Pharaohs , University of taxes press, 2002, 33

[٤٤]عنخ مفتاح الحياة أو مفتاح النيل، هو رمز الحياة الأبدية عند قدماء المصريين، كان يستعمله الفراعنة كرمز للحياة بعد الموت، وكان يحمله الآلهة وملوك الفراعنة.

[٤٥]تميزت المسارج ابان تلك الفترة بانها صنعت من فخار طينة فاتحة اللون وهى انتاج سكندرى وطينة طمى النيل ذو لون بنى داكن تتطلى بطلاء احمر على ابيض لإنتاج المسارج المستوردة ، شكلت بالقالب / للمزيد أنظر: Mlynarczyk.,J:Alexandrian and Alexandria- Influenced –Mould Made Lamps of the Hellenistic Period ,BAR International Series 667, 1997,Oxford ,97-115

[٤٦]صفاء سمير ابو اليزيد ،دراسة لمجموعة مسارج حفائر القبارى بالإسكندرية موسم ١٩٧٣، *كتاب المؤتمر السادس عشر للإتحاد العام للآثاريين العرب (دراسات فى آثار الوطن العربى) الندوة العلمية الخامسة عشر*،٢٠١٣ ، ٢٣١

الفوهة أو رقبة الفوهة الطويل والذى استمرولكن بأسلوب جديد[٤٧]،بدأ فى الظهور ابتداء من القرن الثالث الميلادى وكانت مصر أحد المراكز الرئيسية التى حافظت على خصائص الفن الهلينستى والمصرى واثرت بشكل كبير فى الفن الرومانى وهو ما يلاحظ على هذه المسرجة من وجود هذا الاسلوب الجديد للقرن الثالث الميلادى.

-صنعت هذه المسرجة من طينة طمى النيل (بنى محمر) ذو طلاء أحمر المتوفرة فى دلتا النيل، وطبقا لتصنيف Hayes [٤٨] لنوع الطينة المستخدمة فى صناعة المسارج والذى قسمها لثلاثة مجموعات[٤٩]:

١- الانتاج السكندري للمسارج الرومانية(طينة ذو لون احمر فاتح مائل إلى الاصفرار أو البرتقالى المائل إلى البنى وتغطى بطلا احمر داكن)

٢-الانتاج المصرى للمسارج الرومانية(طينة طمى النيل ذو اللون البنى الداكن وتأخذ طبقة طلاء أحمر على ابيض)

٣-انتاج المسارج المصرية (طينة طمى النيل والطينة المختلطة)

وبهذا يمكن تحديد نوع الطينة المستخدمة فى صناعة هذه المسرجة والتي تندرج للمجموعة الاولى للإنتاج السكندري للمسارج الرومانية طبقا لتصنيف Hayes.

-لذا فمن المرجح أن يكون مصدر ومكان العثور على هذه المسرجة هى مدينة الاسكندرية وانتاج ورش فخارية خاص بها، كما صنعت المسارج فى الاسكندرية بطريقة القالب وتميزت بزخارف متعددة وصنعت بإتقان[٥٠] وشاعت الزخارف والاشكال الآدمية والأقنعة المختلطة من تأثيرات مختلفة.

التأريخ: من خلال ما سبق ربما تؤرخ هذه المسرجة للقرن الثالث الميلادي.

---

[٤٧]سوزان الكلزة، بهية شاهين،(د.ت) ، الفنون الصغرى فى العصرين اليونانى والرومانى ، مكتبة الحضري للطباعة الاسكندرية ، ٦٥

[48]Hayes.,J.,W:Ancient Lamps in the Royal Ontario Museum ,I,Greek and Roman Clay Lamps, 1980,Toronto.,93

[٤٩]صفاء سمير ابو اليزيد، دراسة لمجموعة مسارج حفائر القبارى بالإسكندرية موسم١٩٧٣، ٢٣٢-٢٣٣

[٥٠]بهية شاهين، الفنون الصغرى فى العصرين اليونانى والرومانى ، ٢٦١

نموذج رقم (٤)

رقم الحفظ بالسجل :- ٣١٨٨٧ ، **المصدر** :- غير معروف

الطينة : لونها رمادى بطلاء أسود

الأبعاد : العرض :-٠،٤٤ سم الطول :- ٠،٩٣ سم

التكنيك: مقولبة باستخدام القالب على جزاءين والمقبض فى نفس القالب، قاعدة المسرجة مسطحة ومرتفعة إلى حد ما وتتخذ شكل الاطار الخارجي للمسرجة .

الوضع الحالي: المسرجة إلى حد ما بحالة جيدة ، رقبة المسرجة مكسورة وفتحة الفوهة مفقودة، وسطح المسرجة ووجه السيدة به تهاشير وتأكل على الوجنتين والفم والذقن .

الوصف: مسرجة على شكل سيدة بوجه دائرى مصور بملامح رقيقة واقعية جبهة صغيرة ومسطحة، الحواجب دائرية، العيون صغيرة محددة الجفون وبقايا تحديد انسان العين بفجوة عميقة فى الحدقة تتجه لأعلى، الانف صغيرة ومستقيمة، الفم صغير بشفاه ممتلئة وزوايا فم جانبية بارزة وواضحة مرتفعة لأعلى Upturned وجنتين ممتلئتين ومرتفعتين لأعلى، ذقن صغيرة وممتلئة، فوق رأس السيدة غطاء للرأس يشبه الباروكة يغطى الأذن وحتى الرقبة لا يظهر منه الا خصلات شعر مجمعة فى شكل بوكلات صغيرة على جانبين الجبهة شكل رقم (١٥) .

من خلال الشكل العام لوجه السيدة والمسرجة :

-يلاحظ أن ملامح وجه السيدة تنم عن شيئا ما، فارتفاع الرأس كلها لأعلى ونظره عيونها لأعلى و شكل الفم وارتفاع زوايا الشفاه وكأنها فى وضع انتظار أو استعداد لحدوث شيئا ما (نموذج رقم ٤،أ)، وربما هذا إشارة فى كون هذه المسرجة استخدمت فى إضاءة مكان تعبدي طقسي، أو قدمت كنذر للآلهة فى طلب شيئا ما وهى من أهم استخدامات المسارج فى الحياة الدينية.

-الطينة المصنوعة منها المسرجة لونها رمادي بطلاء اسود وهى درجة من درجات اللون الأحمر المفضل لدى الفخاريين الرومانيين وتعرف بالطينة المستوردة من الخارج وظهرت فى مصر فى العصر الروماني وصنعت منها الأواني الفخارية فى بداية القرن الاول الميلادي وقل ظهورها وانتشرت فى اواخر العصر الرومانى وللحصول على هذه الدرجة

كان يخلط الطين بأدوات تلوين معدنية مثل الكربون و أسود ظهرت فى مصر فى العصر الرومانى وهى من انواع الطينة المستخدمة فى تشكيل الفخار[٥١].

-صغر حجم فتحة ملىء الفتيل أعلى قمة الرأس(نموذج٤،ب)، ظاهرة بدأت فى المسارج الرومانية ذات المقبض الواحد عند قمة الرأس (نموذج ٤، ب) وامتازت بفتحة الفوهة المستديرة الصغيرة والمماثلة لفتحة ملئ الزيت، والتي تكون بشكل نصف دائرة وبمقبض واحد وقد ظهر هذا الشكل من أواخر القرن الأول الميلادى[٥٢] شكل رقم (١٦) [٥٣]

-تحديد إنسان العين بفجوة عميقة فى الحدقة واستدارتها تتجه إلى أعلى ،من أساليب النحت التي ظهرت فى العصر الانطونينى والسفيرى خلال القرن الثاني والثالث الميلادي[٥٤].

- ومن خلال ما سبق فمن المرجح أن تؤرخ هذه المسرجة للفترة من القرن الثاني الميلادي إلى القرن الثالث الميلادي.

نموذج رقم (٥)

رقم الحفظ بالسجل :- ٢٩٠٧٧ **المصدر** :- مجموعة Benaky

الطينة : برتقالية اللون ، عليها طبقة طلاء أحمر.

الأبعاد: العرض :- ٠،٠٩٥ سم الطول :- ٠،٠٨٥ سم

التكنيك: مقولبة باستخدام القالب على جزاءين ، قاعدة المسرجة مسطحة وشبة دائرية ومرتفعة إلى حد ما وتتخذ شكل الاطار الخارجي للمسرجة .

الوضع الحالي: المسرجة إلى حد ما بحالة جيدة ، المقبض وفتحة ملئ الزيت مكسورين.

---

(51)- Ward.,J:Roman Era in Britain ,Methuen,London,Chapter IX, 1911,154

(٥٢)سوزان الكلزة ، بهية شاهين ، (د،ت) ، ٦١

(٥٣)مسرجة من التيراكوتا مجسمة للإله حربوقراط، محفوظة بالمتحف المصري تحت رقم JE27198 ترجع للقرن الاول الميلادي / نقلا من:

https://www.britishmuseum.org/research/online_research_catalogues/ng/naukratis_greeks_in_egypt/material_culture_of_naukratis/lamps.aspx20/4/2017(15/5/2019)

(٥٤)عزيزة سعيد محمود، النحت الرومانى من البدايات الأولى وحتى نهاية القرن الرابع الميلادى، ١٥٣، ١٧٦

الوصف: مسرجة لوجه رجل دائري الشكل(نموذج رقم ٥، أ) ، ذو جبهه صغيرة مسطحة الحاجبان مقوسان ويلتقيان (العبسة) ما وجود خطوط تجاعيد، العيون واسعة بجفون بارزة ومحددة إنسان العين بفجوة عميقة فى الحدقة تتجه إلى أعلى الانف كبيرة وممتلئة الوجنتين مرتفعتين الفم ذو شفاه رفيعة بزوايا جانبية منخفضة down turned فوق الفم يوجد بقايا شارب، الذقن دائرية ومحددة يحيط بالوجه خصلات شعر مصفف بشكل متناثر فى عدة اتجاهات تغطى الأذن وتغطى مساحة كتف المسرجة ككل شكل رقم(١٧).

من خلال الشكل العام للمسرجة :

-يبدو على ملامح وجه الرجل الحزن والعبوس كما يظهر من التقاء الحاجبين ونظرة العيون وشكل الفم المغلق ، وهو انعكاس من الفنان لما كان سائد فى فن النحت للصور الشخصية المميزة للعصر الانطونينى والتي تميزت بتعبيرات تنم عن الاكتئاب النفسي [٥٥] بعد ما كانت تعبيرات الوجه حالمة تنم على التفاؤل فى العصر الهادريانى والذى حاول الفنان فيها احياء الفن الكلاسيكى الممزوج ببعض أجزاء العالم الهيلنستى ويجمع بين الواقعية فى الحياة والنظرة الحالمة للأمور[٥٦]، لذا فمن المرجح كون هذه المسرجة مستوردة لأحد الشخصيات الرومانية.

-مادة الصنع طينة برتقالية اللون تميل إلى البنى عليها طلاء احمر داكن وقد شاع استخدمها فى ورش الاسكندرية والفيوم والدلتا[٥٧] وقد ظهرت مجموعة من المسارج الهيلنستية فى الاسكندرية خلال العصر الرومانى مصنوعه من نفس الطينة ترجع للقرن الاول الميلادى حتى القرن الثانى الميلادى[٥٨]، كذلك طراز المسرجة ذو القاعدة المسطحة المرتفعة شاع فى النصف الاول من القرن الأول الميلادى للمسارج الهيلنستية[٥٩].

---

[٥٥] عزيزة سعيد محمود، النحت الرومانى من البدايات الأولى وحتى نهاية القرن الرابع الميلادى ، ١٥٣

[٥٦] عزيزة سعيد محمود، النحت الرومانى من البدايات الأولى وحتى نهاية القرن الرابع الميلادى،١١٣-١١٤

[57] Hayes.,J.,W., Ancient Lamps in the Royal Ontario Museum ,I,Greek and Roman Clay Lamps,:93

[٥٨] بهية شاهين، الفنون الصغرى فى العصرين اليونانى والرومانى ، ٢٦٤

[٥٩] بهية شاهين، الفنون الصغرى فى العصرين اليونانى والرومانى ، ٢٨٤

-تسريحة الشعر ووجود شارب فوق الفم، نفس الاسلوب المتبع فى تصوير الصور الشخصية المميزة للأفراد العاديين فى العصر الانطونينى (١٣٨-١٩٢ م) وكانت عبارة عن خصلات حول الوجه متناثرة فى عدة اتجاهات(٦٠) (شكل رقم ١٨)[٦١].

-وكما فى النموذج السابق رقم (٤) فى شكل العين فتحديد إنسان العين بفجوة عميقة فى الحدقة واستدارتها تتجه إلى أعلى، من أساليب النحت التى ظهرت فى العصر الانطونينى والسفيرى خلال القرن الثانى والثالث الميلادي[٦٢].

- لذا من المرجح تأريخ هذه المسرجة للنصف الأول من القرن الثانى الميلادي.

نموذج رقم (٦)

محفوظ بالمتحف المصري تحت رقم C.G 27933

المصدر :غير معروف الأبعاد : يبلغ ارتفاعها ٠٧وسم

التكنيك : صنعت بالصب كقطعة واحدة تعرف بـ الصب المصمت Solid Casting، قاعدة المسرجة مسطحة بشكل دائري تتخذ شكل وحجم المسرجة ككل.

الوضع الحالي: المسرجة مكتملة الأجزاء وبحالة جيدة جدا.

الوصف:

مسرجه لوجه رجل ممتلئ ذو صدغ ولغد ووجنتين ممتلئتين، الجبهة مثلثة الشكل ومسطحة، الحواجب مقوسة، العيون واسعة بجفون بارزة فاقدة الترصيع والانف مستقيمة وعريضة، وفم صغير ممتلئ وذقن دائرية بارزة الاذن صغيرة، الشعر مصفف بخصلات شعر مستقيمة تنسدل بانسيابية يحيط بفتحة ملئ الزيت(دائرية كبيرة وواسعة) زخرفة بارزة تشبه الوردة بغصن صغير على الجبهة .

من خلال النظر على ملامح وجه الرجل لُوحظ أن :

-ملامح الوجه لشخصية واقعية تبدو ذو مكانه اجتماعية مميزة وذلك من خلال مادة الصنع المشكلة من البرونز الغالية الثمن، دقة صنع الفنان فى ابراز ملامح الوجه

---

[٦٠]عزيزة سعيد محمود، النحت الرومانى من البدايات الأولى وحتى نهاية القرن الرابع الميلادى ، ١٥٢-١٥٣

[61] Thompson.,N.,L., Roman Art Aresource for Educators, The Metropolitan Museum of Art:62,fig9.

[٦٢]عزيزة سعيد محمود، النحت الرومانى من البدايات الأولى وحتى نهاية القرن الرابع الميلادى، ١٥٣، ١٧٦

متناسقة، فقد أصبح البرونز شائع الاستخدام في الفن وفي الطقوس الدينية حيث صنعت تماثيل مختلفة من البرونز المصبوب، خلال العصر اليوناني والروماني[٦٣].

-خصلات الشعر مستقيمة متناثرة تنسدل بانسيابية على الوجه والاذن تتشابه مع تسريحة الشعر المميزة للنحت فى عصر تراجان (٩٨-١١٧م) والذى ظهر مع ملامح وجه ذات الخطوط الواقعية والانسانية وهذه المميزات تعكس الصور الشخصية والمنحوتات المميزة لها العصر[٦٤]، كما يلاحظ وجود زخرفة لفتحة ملئ الزيت المستديرة الشكل وواسعة الحجم من نفس تسريحة الشعر بعمود ممتد على الجبهة يشبه القناة (والزخرفة الى حدما تشبه الوردة)، والتى ربما تشير إلى محاولة الفنان عمل صبغة فنية لفتحة فوهة ملئ الزيت كتنوع زخرفي وإضافة جمالية شكل رقم (١٩).

- العينين مرصعتين من الزجاج البنى اللون او الرمادى فوقها الجص الأبيض الذى يمثل بياض العين، وكما فى النماذج السابقة فى شكل العين فتحديد إنسان العين بفجوة عميقة فى الحدقة واستدارتها تتجه إلى أعلى، من أساليب النحت التى ظهرت فى العصر الانطونينى والسفيرى خلال القرن الثانى و الثالث الميلادي[٦٥].

لذا فمن المرجح تأريخ هذه المسرجة للقرن الثاني والثالث الميلادي.

نموذج رقم (٧)

رقم الحفظ بالسجل :- ٢٩٠٨٥ وتم نقلها حاليا للمتحف المصري الكبير

المصدر : مجموعة Benaky

الطينة : برتقالية اللون ، عليها طبقة طلاء أحمر.

الأبعاد : العرض : ٠،٠٧ سم ، الطول : ٠،٩٥و ٠ سم

التكنيك:مقولبة باستخدام القالب على جزاءين، قاعدة المسرجة مسطحة وشبة دائرية ومرتفعة إلى حد ما وتتخذ شكل الاطار الخارجي للمسرجة .

الوضع الحالي: المسرجة بحالة جيدة .

---

[٦٣]للمزيد راجع: Richter.,G.,M.,A., Greek,Etruscans and Romans Bronzes , The Metropolitan Museum of Art: XVII-XVII

[٦٤]عزيزة سعيد محمود، النحت الرومانى من البدايات الأولى وحتى نهاية القرن الرابع الميلادى ، ٩٦

[٦٥]عزيزة سعيد محمود ، النحت الرومانى من البدايات الأولى وحتى نهاية القرن الرابع الميلادى ، ١٥٣ ، ١٧٦

الوصف:

مسرجة لوجه رجل دائري الشكل، تظهر عليه علامات الاندهاش والاستغراب من خلال نظرة العيون وتقوس الحاجب وفتحة الفم، الملامح لرجل كبير ناضج، جبهة صغيرة وضيقة ومسطحة الحاجبان مقوسان،العيون صغيرة فاقدة التطعيم، الانف كبيرة وعريضة ومنتفخة القاعدة، الوجنتين صغيرتين و بارزتين، الفم ذو شفاه ممتلئة مفتوحة، الذقن بارزة ممتدة للإمام بشكل طفيف، الاذن صغيرة الحجم، وكما فى النموذج السابق فتحة فوهة ملئ الزيت اسفل الذقن مباشرة، الشعر مصفف بخصلات متناثرة على هيئة بوكلات تحيط بفتحة ملئ الزيت شكل رقم (٢٠).

من خلال الشكل العام للمسرجة :

يتشابه هذا النموذج مع نموذج رقم (٥) من لون الطينة والتكنيك والمصدر وطراز المسرجة ذو القاعدة المسطحة المرتفعة الذى شاع فى النصف الاول من القرن الأول الميلادى للمسارج الهيلنستية.

-مادة الصنع طينة برتقالية اللون عليها طلاء احمر داكن وقد شاع استخدمها فى ورش الاسكندرية والفيوم والدلتا[٦٦]من القرن الاول الميلادى حتى القرن الثانى الميلادى[٦٧].

-تسريحة الشعر نفس تنفيذ اسلوب الصور الشخصية المميزة للأفراد العاديين فى العصر الانطونينى (١٣٨-١٩٢م) وكانت عبارة عن خصلات حول الوجه متناثرة فى عدة اتجاهات[٦٨].

-وكما فى النموذجين السابقين رقم (٤، ٥) فتحديد إنسان العين بفجوة عميقة فى الحدقة واستدارتها تتجه إلى أعلى، من أساليب النحت التى ظهرت فى العصر الانطونينى والسفيرى خلال القرن الثانى والثالث الميلادي[٦٩].

---

(66) Hayes.,J.,W., Ancient Lamps in the Royal Ontario Museum ,I,Greek and Roman Clay Lamps:93

[٦٧]بهية شاهين، الفنون الصغرى فى العصرين اليونانى والرومانى ، ٢٦٤

[٦٨]عزيزة سعيد محمود ،النحت الرومانى من البدايات الأولى وحتى نهاية القرن الرابع الميلادى ، ١٥٢-١٥٣

[٦٩]عزيزة سعيد محمود ، ٢٠١٠ ، ١٥٣ ، ١٧٦

-يبدو على ملامح وجه الرجل الاندهاش والخوف من رؤية شئيا ما كما يظهر من التقاء الحاجبين ونظرة العيون وشكل الفم المفتوح، وهو انعكاس من الفنان لما كان سائد فى فن النحت للصور الشخصية المميزة للعصر الانطونينى والتي تميزت بتعبيرات تنم عن الاكتئاب النفسي[٧٠] لذا من المرجح تأريخ هذه المسرجة للنصف الأول من القرن الثانى الميلادي.

ومن خلال العرض السابق :

تميزت المسارج محل الدراسة بتنوع طرزها الفنية على الرغم من قلة عددها وانتشارها بين المتاحف المصرية وتنوع ورش إنتاجها تبعا لمكان العثور عليها (راجع خريطة رقم ١)، فقد وجدت الباحثة نموذج واحد للمسارج المجسمة بوجوه آدمية (مشخصة) في كل متحف من (المتاحف محل الدراسة).

لاحظت الباحثة إمكانية وضع تصنيف للطرز الفنية[٧١] التى تخدم الشكل المنفذ للمسرجة من حيث شكل رقبة المسرجة ورقبه الوجه الأدمي المجسد والمشخص[٧٢] وتحديدا من ارتباطها بشكل فتحة الفوهة neck Nozzle كالتالي :-

أولاً- طراز مسرجة بيضاوي ذو رقبة طويلة (يمثله نموذج ١، ٢، ٣)

Oval Long – necked Lamp model..

ثانياً-طراز مسرجة بيضاوي الشكل برقبة قصيرة (يمثله نموذج ٤،٥)

Oval short – necked Lamp model

ثالثاً-طراز مسرجة بيضاوي بدون رقبه الفوهه (يمثله نموذج ٦،٧)

An Oval Lamp model with neck less nozzle.

أولاً- طراز مسرجة بيضاوي ذو رقبة طويلة

تتميز مسارج هذا الطراز بأنها ذات جسم بيضاوي (شبة دائرى)، مميز بفتحة الزيت أعلى رأس الوجه المشخص، الفتحة كبيرة ودائرية واسعة، ليس لها مقبض أو بروز جانبي، قاعدة المسرجة بيضاوية مسطحة ويظهر ذلك من وضعية المسرجة بشكل انسيابي .

---

[٧٠] عزيزة سعيد محمود ، ٢٠١٠ ، ١٥٣

[٧١] استخدمت الدراسة كلمة رقبة فوهة المسرجة تجاوزا لكلمة Neck Nozzle ولا تشكل رقبة بالمعنى المفهوم فهى القناة أو الممر التى تربط بين جسم أو صحن المسرجة بفوهة الفتيل .

[٧٢] تحديد طرز المسارج من عمل الباحثة تبعا لمجريات البحث والدراسة الوصفية.

ثانياً–طراز مسرجة بيضاوي الشكل برقبة قصيرة

تتميز مسارج هذا الطراز بأنها ذات جسم بيضاوى يميل للشكل شبه دائري الى حد ما مميز بفتحة ملئ الزيت أعلى رأس الوجه المشخص، الفتحة صغيرة ودائرية له مقبض أحيانا، قاعدة المسرجة مسطحة وتتخذ شكل الاطار الخارجي للمسرجة شكل الوجه المشخص يتخذ حجم صحن وكتف المسرجة ككل، رقبة الفوهة قصيرة بفتحة الفتيل اسفل ذقن الوجه فى منتصف الرقبة.

ثالثاً –طراز المسرجة البيضاوي بدون رقبة.

تتميز مسارج هذا الطراز بأنها ذات جسم بيضاوي الشكل، بثقب فتحة ملئ الزيت أعلى رأس الوجه المشخص مزخرف بزخرفة بارزة تشبه الوردة، قاعدة المسرجة مسطحة وتتخذ شكل الاطار الخارجي للمسرجة ، شكل الوجه دائري ممتلئ قاعدة المسرجة مسطحة دائرية الشكل تتخذ حجم صحن وكتف المسرجة ككل رقبة الفوهة قصيرة بها فتحة الفتيل اسفل ذقن الوجه مباشرة.

ولأن أغلب المسارج المجسمة بوجوه آدمية عثر عليها بالمقابر، ما يرجح أنها جسمت على هيئة ربما المتوفى نفسه أو لأحد من أفراد عائلته، تشابها مع الأقنعة الجصية [٧٣]التى ارتبطت بالمتوفى وكانت تحفظ بعد وفاته داخل دولاب خشبي صغير فى منزله وذلك عن طريق عمل طبقة من الجص فوق وجه المتوفى ثم تطبع فوقها طبقة شمعية ثم تلون لإعطاء القناع الشكل الحقيقي للشخص المتوفى كمحاولة لحفظ صور الأسلاف ومن هنا نشأ عند الرومان عبادة الاسلاف[٧٤] لتخليد فضائل وعظمة المتوفى.

يرجع وجود المسارج بشكل عام فى المقابر لعادة أسيوية ليست يونانية ، لكنها شاعت فى العصر الروماني حيث كانت تستخدم لإضاءة المقبرة ،كذلك ارتبطت المسارج بالنذور

---

[٧٣]منذ بداية دخول الرومان إلى مصر وطوال فترة الحكم الرومانى لها لاقت الاقنعة رواجا كبيرا ، فقد كان التذكير بالمتوفى وفضائله عن طريق قناع يصور ملامحه الشخصية جزء من الحياة الدينية للرومان، ولكنه كان يختص بطبقة النبلاء دون غيرهم، كما ظهر الاهتمام بحجرة المآدب الجنائزية وكشفت فى العديد من المقابر التى ترجع الى العصر الرومانى، للمزيد راجع: منى حجاج ، (د.ت)، ٥–٩،

[٧٤]عزيزة سعيد محمود، النحت الرومانى من البدايات الأولى وحتى نهاية القرن الرابع الميلادي، ١٧–١٨

والتفاؤل والتشاؤم وقد انعكس ذلك على شكل المسرجة[٧٥] وبالأخص الموضوع المصور على صحن او جسد المسرجة.

ولقد كانت العادة فى وجود مسارج للإضاءة مع الموتى ضمن الاثاث الجنزى الخاص بهم قديما عبر مناطق البحر المتوسط وأكثرها كانت روما ، حيث عثر على عدد كبير منها بالمقابر الرومانية، واستخدمت لأغراض نذرية للمتوفى توضع على مقاعد أو بجانب الجثث أو داخل التابوت[٧٦]، وذلك من أجل إلقاء الضوء على الحياة الأخرى وما بعدها[٧٧].

وقد كان تجسيم الوجه أمر مألوف فى الحضارة المصرية القديمة كنوع من الأقنعة التى تعبر عن جنسية مختلفة او حتى أقنعة جصية أو مسرحية ، أهم ما يميزها هو كبر ثقب أو فتحة حجم فوهة الفتيل ، ولأن اغلب المسارج المجسمة بوجوه آدمية مشخصه لأشخاص حقيقين عُثر عليها فى المقابر الجنائزية، لذا الغرض من كونها ضمن الاثاث الجنزى المرتبط بالمتوفى، فمن المرجح حملها بعض السمات الشخصية للمتوفى.

الخاتمه واهم النتائج

نكاد نلمح فى كل نمط إضافة مختلفة ومتميزة، من الممكن أن تندرج تحت بعض التعديلات على النمط نفسه وفى البعض الاخر كابتكار فى تشكيلات فنية خاصة .

ولا شك أن هذه الانماط بإضافتها محاولة لإثبات نوع جديد من استخدامات المسارج بإنتاج ورش مختلفة متخصصة فى تشكيل العمل الفني بتجسيد شبه واقعى فيلاحظ من خلال :-

-الشكل العام للمسرجة -تميزت بكونها بيضاوية الشكل بقاعدة مسطحة تأخذ شكل مساحة الإطار الخارجي للمسرجة.

-شكل فتحة ملئ الزيت دائري وواسع وكبير الحجم.

---

[٧٥] بهية شاهين، الفنون الصغرى فى العصرين اليونانى والرومانى ، ٢٢٧

[76] Frecer.,R:Gerulata: The Lamps Roman, Lamps in a provincial context ,Charles University in Prague2014,.242.

[77] Mehmet.,S and Latife.,S: Light for the Dead. Some Thoughts on Funerary Lamps in Light of the Hellenistic/Roman Tomb in Kormakiti/Koruçam , in: New Studies in Cypriot Archaeology and Art History The Northern Face of Cyprus new Studies in Cypriot Archaeology and Art history offprint, Istanbul. 2016 ,259-263

-تنوع شكل رقبة فوهة فتيل المسرجة ما بين طويله أو قصيرة أو بدون رقبة يفسر لسببين:-

السبب الأول التحكم فى مدة الإضاءة من خلال طول فتلة الفتيل .

السبب الثاني حسب استخدام ووضع المسرجة واستخدامها سواء كنذور فى المقابر والمعابد واستخدمت للطقوس الجنائزية.

-انطباع شكل الملامح الشخصية لتصوير الرجال مختلف عن تصوير السيدات وعكس الهدف والسبب من استخدام المسرجة كنذور سحرية لدفع الضرر وحماية المتوفى أومن ضمن الطقوس الجنائزية للمتوفى .

-تميل الوجوه الآدمية المجسدة على المسارج الرومانية محل الدراسة بكونها ذات ملامح مستوردة من روما (ابان فترة حكم الرومان على مصر خلال الثلاثة قرون الاولى الميلادية)، وليست شرقية الملامح على الرغم من ان البعض منها حمل بعض الرموز التى تتدل على أهميتها وانها تمثل شخصيات واقعية مميزة كذلك المدلول الوظيفى لاستخدامها سواء دينى أو جنزى أو إجتماعى.

- الزخارف المستخدمة خدمت الشكل العام للمسرجة من خلال توسط فتحة ملئ الزيت جبهة الشخص وشعر الرأس .وفى النهاية جميع الأنماط بطرزها الفنية على الرغم من قلة عدد المسارج المشخصة محل الدراسة الا أنها من المؤكد لا تمثل كافة الانماط الاساسية والثانوية .

- فترة إنتاج المسارج المجسمة تمتد من القرن الاول الميلادي وحتى القرن الثالث الميلادي.

-تنوعت المواد المستخدمة فى تشكيل المسارج الجنائزية النذرية من مسارج برونزية ومن التيراكوتا وقد ساعد هذا فى تحديد ماهية صاحب هذه المسارج فالمعادن من أعلى الخامات وتشير إلى كون هذه الشخص من عائلة ذات مكانه اجتماعية مهمة.

-يعتبر استخدام المسارج داخل المقابر أمراً افتراضيا، ونجد صعوبة فى التمييز بين المسرجة المستخدمة فى الطقوس والشعائر الجنائزية والمسرجة المستخدمة فى الحياة اليومية والشعائر الدينية، باعتبار المقابر مكان عبادة تحت الأرض فبهذا ارتبطت المسارج بجسد المتوفى، وربما تشير إلى الدور الاجتماعي للمتوفى من حيث مكانته فى المجتمع .

-اعتبرت المسارج من الأشياء الثمينة الخاصة التى توضع فى غرف الدفن مع المتوفى من ضمن ممتلكاته الخاصة التى ترافقه فى رحلته ، ولكن لا يوجد نص أو دليل على انها تحمل ملكية شخصية لصاحب المقبرة.

-نمط المسارج المشخصة نمط مميز للأشخاص والأفراد ذو وضع اجتماعي أو سياسي أو ديني بأساليب النحت المعروفة خلال فترة النحت والتى تركزت خلال القرنين الثانى والثالث الميلاديين، مع توافق الشكل مع استخدامات المسارج المختلفة والغرض من تنفيذها بهذا الشكل .

قائمة المراجع

أولا : المراجع العربية والمترجمة

-الفريد لوكاس ، المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، ترجمة زكى اسكندر ومحمد زكريا غنيم، القاهرة ،١٩٩١.

-أمير فهمى حمزة المسيرى، الفخار المحلى خلال العصرين البطلمى والرومانى فى مصر، رسالة ماجستير " غير منشورة" ، جامعة طنطا ، كلية الآداب، ٢٠٠٦.

-بهية شاهين، الفنون الصغرى فى العصرين اليونانى والرومانى ،الإسكندرية ،٢٠٠٧

-بسمة خليل محمود، دراسة المسارج المجسمة من مصر فى العصر الروماني ، "رسالة ماجستير" غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة الاسكندرية ،٢٠١٣

-سوزان الكلزة، بهية شاهين، (د.ت)، الفنون الصغرى فى العصرين اليونانى والرومانى، مكتبة الحضري للطباعة الاسكندرية

-صفاء سمير ابو اليزيد ،*دراسة لمجموعة مسارج حفائر القبارى بالإسكندرية موسم ١٩٧٣*، كتاب المؤتمر السادس عشر للإتحاد العام للآثاريين العرب (دراسات فى آثار الوطن العربى) الندوة العلمية الخامسة عشر ،٢٠١٣.

-عزت زكى قادوس،آثار مصر فى العصرين اليوناني والروماني، الإسكندرية ،٢٠٠٢.

-عزت زكى قادوس ، فنون الاسكندرية القديمة ، الاسكندرية ،٢٠٠٣.

-عزيزة سعيد ، الاقنعة الجصية الملونة من مصر الرومانية ، القاهرة ،١٩٨١.

-عزيزة سعيد محمود، النحت الرومانى من البدايات الأولى وحتى نهاية القرن الرابع الميلادى، الاسكندرية،٢٠١٠

-غادة جلال حامد، الخزافيات المصرية القديمة وأثرها على أعمال خزافى العصر الحديث، رساله ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة ، جامعة الإسكندرية ،١٩٩٩.

-مها محمد السيد أحمد، تصوير الأجانب غير اليونانيين فى مصر تحت حكم البطالمة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة طنطا ، كلية الآداب ، ١٩٩٢.

-منى محمد مصطفى جاب الله ، ترصيع الأعمال الفنية فى مصر خلال العصرين البطلمى الرومانى ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة طنطا ،٢٠٠٩.

-منى حجاج ، (د .ت)، الاقنعة الجصية المذهبة بمتحف مكتبة الاسكندرية ، مكتبة الاسكندرية صفحة مصريات ، ٥-٩، والبحث منشور فى مجلد كلية الآداب – جامعة القاهرة ، رقم ٦٢ ، الجزء الرابع .

-محمود فوزى الفطاطرى ، معابد مصر فى العصرين اليوناني والروماني (الخارجة – الداخلة – الفيوم) طنطا ،٢٠٠٧.

– نجوى عبد النبى عبد الرحمن إبراهيم ، الأواني المعدنية اليونانية ذات الزخارف فى العصرين الأرخى و الكلاسيكى (دراسة تحليلية)، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة عين شمس ،٢٠٠٨ .

–هاله السيد ندا، المسارج الفخارية فى العصرين اليونانى والرومانى (دراسة لمجموعة المسارج بالمتحف المصرى) ، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب جامعة طنطا،٢٠٠٢.

–وفاء أحمد محمد الغنام، *المسارج الرومانية والمسيحية من مجموعة الملك السابق فاروق بالمتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية دراسة تحليلية*، مجلة كلية الآداب جامعة حلوان، العدد التاسع عشر، ٢٠٠٦ .

–وولتر إمرى ، مصر وبلاد النوبة، ترجمة تحفة حندوسه، مراجعة عبد المنعم أبو بكر، القاهرة ،٢٠٠٨.

ثانيا: المراجع الأجنبية

-Baily.,D.,M:Greek and Roman Lamps , London. 1972

-Bussiere .,J and Whol.,B: Ancient Lamps in the J. Paul Getty Museum ,LosAnglos. 2017.

-Bartman.,E:Hair and the Artiface of Roman Female Adornment, American Journal of Archaeology ,Vol 105,No 1,Jan2001 .

-Daszewski.,W.,M:Les Lamps Egyptiennes d' époque Hellenistique in ″Les Lamps de Terre Cuite en Méditerranée ″.,Lyon. 1987.

- Frankfurter.,D;Religion in Roman Egypt Assimilation and Resistance ,Princeton University press U.S.A. 1998.

-Frecer.,R:Gerulata: The Lamps Roman ,Lamps in a provincial context ,Charles University in Prague. 2014.

-Grandjouan.,G: Terracottas and Plastic Lamps of the Roman Period, The American School of Classical Studies at Athens ,Vol.VI. 1961

- Hayes.,J.,W:Ancient Lamps in the Royal Ontario Museum ,I,Greek and Roman Clay Lamps,Toronto. 1980

-Mehmet.,S and Latife.,S: Light for the Dead. Some Thoughts on Funerary Lamps in Light of the Hellenistic/Roman Tomb in Kormakiti/Koruçam , in: New Studies in Cypriot Archaeology and Art History The Northern Face of Cyprus new Studies in Cypriot Archaeology and Art history offprint , Istanbul. 2016,259-263.

-Mlynarczyk.,J:Alexandrian and Alexandria- Influenced –Mould Made Lamps of the Hellenistic Period ,BAR International Series.Oxford. 1997

-Robins., F.,W: The Lamps of Ancient Egypt ,JEA/ Vol 25. 1939

-Roger.,D.,Giroire.,C:Roman Art from the Louvre,Hudson Hills Press, 2007

-Richter.,G.,M.,A:Greek,Etruscans and Romans Bronzes , The Metropolitan Museum of Art, New York. 1915.

- Stanwick ., P., E: Portraits Of the Ptolemies , Greek Kings As Egyptian Pharaohs , University of taxes press. 2002 .

-Shier.,L.,A:Terracotta Lamps from Karanis Egypt,Excavations of University of Michigan press. 1978

-Thompson.,N.,L:Roman Art Aresource for Educators, The Metropolitan Museum of Art. 2007

-Torok.,L:Hellenistic and Roman Terracottas from Egypt,Roma. 1995

-Walters.,H.,B:History of Ancient Pottery.,London,Vol.II. 1905

-Walters.,H.,B:Catalouge of the Greek &Roman Lamps in the British Museum.,London. 1914
Ward.,J:Roman Era in Britain ,Methuen,London,Ch IX. 1911

ثالثا: الشبكة الدولية للمعلومات

http://www.unesco.org/culture/museum-for-dialogue/item/ar/99/lamp-in-the-form-of-a-male-head
https://www.britishmuseum.org/research/online_research_catalogues/ng/naukratis_greeks_in_egypt/material_culture_of_naukratis/lamps.aspx
https://ar.wikipedia.org/wiki
https://books.google.com.eg

نماذج المسارج المشخصة محل الدراسة

نموذج رقم (١) مسرجة بلانة البرونزية بمتحف النوبة

(٢،ب) حدقة العين /غطاء الرأس/ بقايا سياج الفتيل (٢،أ)

نموذج رقم (٢) مسرجة لوجه سيدة من التيراكوتا بمتحف آثار الوادي الجديد (تصوير الباحثة)

نموذج رقم (٣) مسرجة لوجه سيدة من التيراكوتا بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية رقم ٣١٨٨٩.

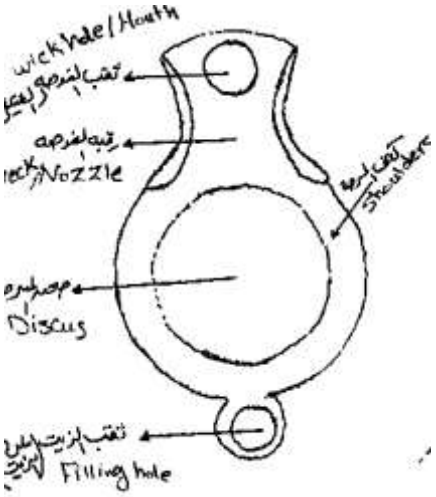
نموذج رقم (٤) مسرجة لوجه رجل من التيراكوتا بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية رقم ٣١٨٨٧.

نموذج رقم (٥) مسرجة لوجه رجل من التيراكوتا بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية رقم ٢٩٠٧٧.

نموذج رقم (٦) مسرجة لوجه رجل من البرونز بالمتحف المصري بالقاهرة

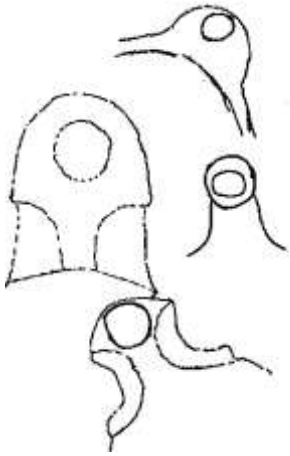
نموذج رقم (٧) مسرجة لوجه رجل من التيراكوتا بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية رقم ٢٩٠٨٥.

خريطة رقم (١) محدد عليها مواقع العثور على المسارج الرومانية محل الدراسة (عمل الباحثة)

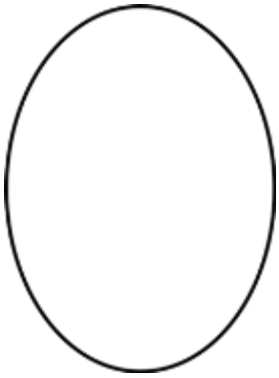


شكل رقم (١) الأجزاء الرئيسة للمسرجة (عمل الباحثة)

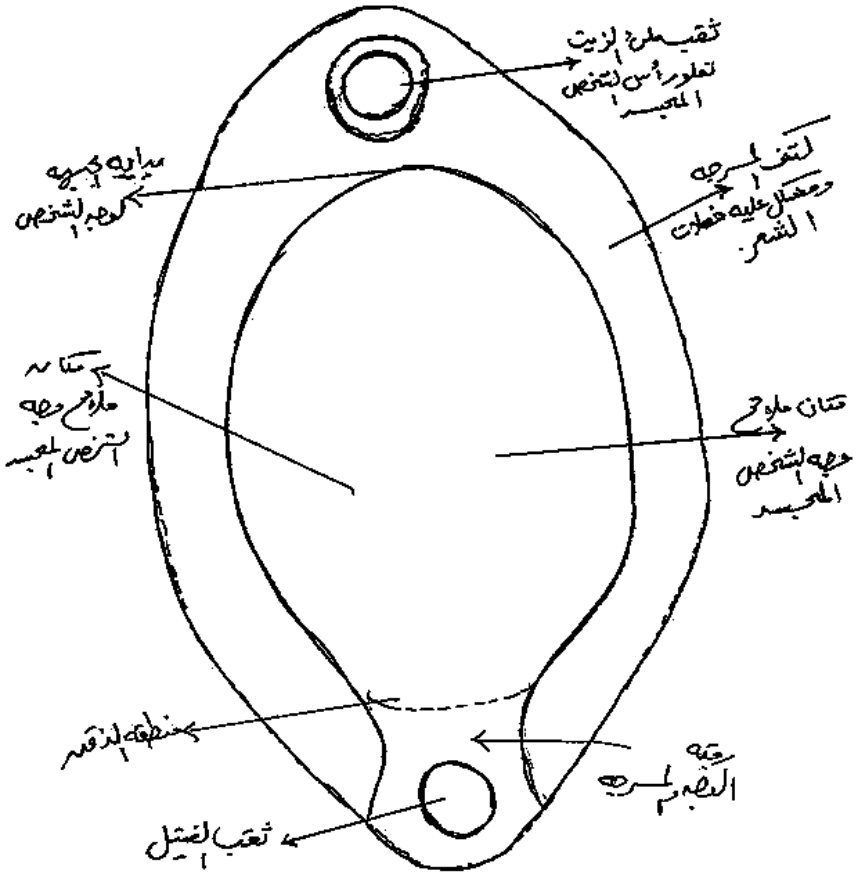
شكل (٢) القوالب المستخدمة في عمل المسرجة.



شكل رقم (٣) أشكال فتحة مليء الزيت ورقبة المسرجة(عمل الباحثة)



شكل رقم (٤) شكل هندسي بيضاوي
(عمل الباحثة)



شكل رقم (٥) شكل توضيحي لمكونات المسارج المجسمة محل الدراسة(عمل الباحثة)

شكل رقم (٦) تفريغ مسرجة بلانة بمتحف النوبة

شكل رقم (٧) تسريحة شعر الامبراطور كاركلا وحدقة العين(العصر السفيرى) ٢١٧-٢١م

نقلا عن:

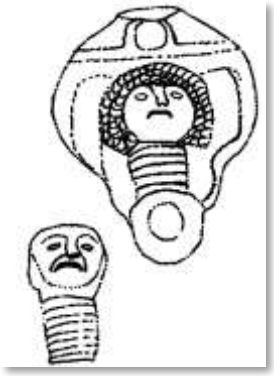
Thompson.,N.,L.,2007: 67,fig11

شكل رقم (٨) قناع من الجص المذهب بالمتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية رقم ٤٧٨٦

نقلا عن: منى حجاج (د.ت) ،١٦

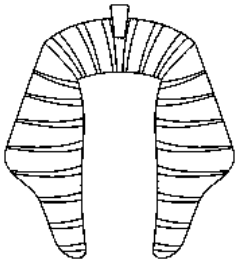
شكل رقم (٩) تفريغ للمسرجة (عمل الباحثة)

شكل رقم (١٠)تسريحة شعر سيدة مستلقية على غطاء نابوت
(أواخر القرن الثانى الميلادى اوائل الثالث الميلادى)
نقلا عن:Bartman.,E.,2001:.6.fig4

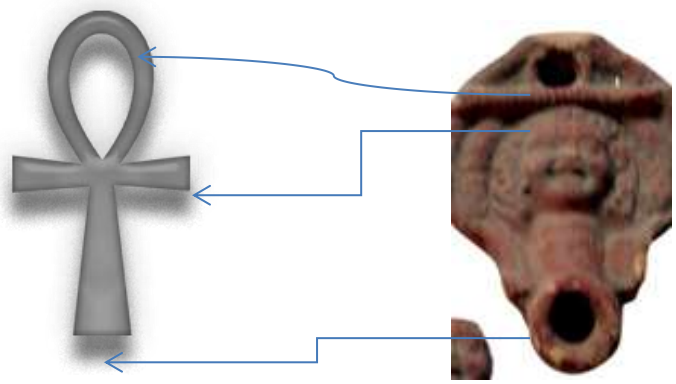


شكل رقم (١١) تفريغ مسرجة لوجه سيدة من التيراكوتا المتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية رقم ٣١٨٨٩ (عمل الباحثة)

شكل رقم (١٢) تسريحة شعر سيدة ترتدى شعر مستعار اعلى خصلات الشعر.
نقلا عن:
Bartman.,E.,2001:15.fig12



شكل رقم (١٣) غطاء الشعر (النمس المصرى)
نقلا عن:E., 1989: Ptolemaic Philae., Lewen., 311



شكل رقم (١٤) شكل علامة الحياة " العنخ"

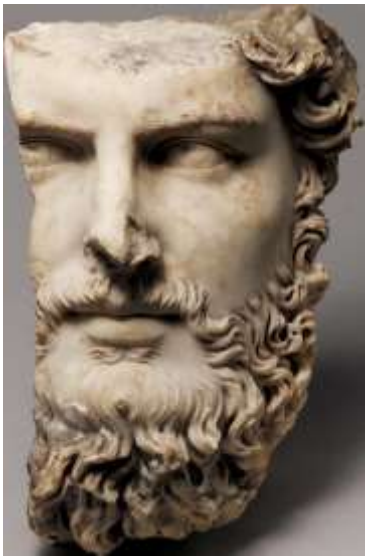
شكل رقم (١٥) تفريغ مسرجة لوجه رجل من التيراكوتا بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية رقم ٣١٨٧٧ (عمل الباحثة)

شكل رقم (١٦) مسرجة من التيراكوتا مجسمة للإله حربوقراط ،محفوظة بالمتحف المصرى تحت رقم JE27198

ترجع للقرن الاول الميلادى / نقلا من:

https://www.britishmuseum.org/research/online_research_catalogues/ng/naukratis_greeks_in_egypt/material_culture_of_naukratis/lamps.aspx20/4/2017

شكل رقم (١٧) تفريغ مسرجة لوجه رجل من التيراكوتا بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية رقم ٢٩٠٧٧ (عمل الباحثة)



شكل رقم (١٨) تسريحة الشعر والشارب
العصر الانطونينى للامبراطور للوكيوس فيروس
١٦١-١٦٩م
نقلا عن:
Thompson.,N.,L.,2007: 62,fig 9

شكل رقم (١٩) تفريغ مسرجة لوجه رجل من البرونز
المتحف المصرى بالقاهرة
رقم ٢٧٩٣٣ (عمل الباحثة)

شكل رقم (٢٠) تفريغ مسرجة لوجه رجل من
التيراكوتا بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية
رقم ٢٩٠٨٥ (عمل الباحثة)

An Archaeological study of some lamps models with personification of Human Faces "From the Roman Era in Egyptian Museums."

Dr/Shahira abdel Hamid Hashem •

Abstract:

This research paper is presenting a study of some of the three dimensional stereoscopic models of lamps (lanterns) of Roman Egypt with personal human faces through some of the various models which are preserved in Egyptian museums Nubian Museum in Aswan / Egyptian Museum in Cairo / Museum of Antiquities of Al Wadi Al Gadeed governorate in Al Khargah Oasis / The Greco-Roman Museum in Alexandria. (These examples have not been studied before) .This group of the study are seven different lamps with different human faces features, in some sort of try and an attempt to list the patterns of realistic personal iconography and photography on these lamps models and the extent to which they relate, the purpose for which it was formed, as well as both the social and the religious significance.

The usages of Roman lamps in Egypt were extremely varied and served different purposes and rituals, each depending on the purpose for which they were formed and the topics depicted varied and the stereoscopic or embodied models have spread widely in their forms in Roman Egypt. Each of these forms has an artistic significance either in concept of the artistic philosophy the vision of the artist, or what it reflect or serve in the Society engagement most of the time. The general shape of the lamp which we almost glimpse in each style is introduced in a different and distinct addition, it is possible to classify those additions under some modifications to the same style and in others as an innovation in special artistic formations.

Example Model No.1 is a bronze saddle for the face of a young man at the Nubian Museum.

• ***Lecutrue of Greek and Roman Archaeology ,Department Of Archaeology Faculty Of Arts , Tanat University.*** sherahashem@live.com

Example Model No.2 is a Terracotta saddle for a lady at the Museum of Antiquities of Al Wadi Al Gadeed governorate in Al Khargah Oasis.

Example Model No. 3 is a Terracotta lamp for the face of a lady at the Greco-Roman Museum in Alexandria No. 31889.

Example Model No. 4 is a Terracotta lamp for the face of a lady at the Greco-Roman Museum in Alexandria No. 31887.

Example Model No. 5 is a Terracotta lamp for the face of a man at the Greco-Roman Museum in Alexandria No. 29077.

Example Model No. 6 is a bronze lamp for the face of a man at the Egyptian Museum.

Example Model No. 7 is a Terracotta lamp for the face of a man at the Greco-Roman Museum in Alexandria No. 29085.

Key words:
Lamps Mould; Neck Nozzle ; Filling hole

دراسة أسباب تلف اللوحات الجيرية المنقوشة بتل حبوة الأثري بسيناء

د.عز عربي عرابي•

الملخص :

يقع تل حبوة الأثري على مسافة ٣كم شرق قناة السويس إلى الشمال الشرقي من مدينة القنطرة شرق، ويحتوي الموقع علي لوحات أثرية منقوشة نقشت من أحجار عدة ربما أكثرها تلفا تلك التي من الحجر الجيري، حيث تأثرت هذه اللوحات كثيرا من جراء البيئة المحيطة بها خاصة وأن بعض هذه اللوحات كانت مدفونة في تربة ملحية رطبة حتي وقت قريب مما أدي إلي سقوط أجزاء كبيرة منها، الأمر الذي دفع الباحث إلي دراستها لتحديد حالتها، ولتحديد حالة هذه اللوحات وما إعتراها من تلف تم فحص مكوناتها بالعين المجردة وبالعدسات المكبرة فوجد أن المنطقة الأثرية تعاني من تأثير الحرارة والرياح والأمطار وإنتشار الأملاح، والشروخ، وبالميكروسكوب المستقطب(PM) والميكروسكوب الألكتروني الماسح وجد أن اللوحات تعاني من تلف شديد وتدهور يتمثل في إنتشار الأملاح، والشروخ والإنفصالات فهي من حجر جيري رسوبي ذا نسيج دقيق جدا إلي دقيق مع وجود أصداف دقيقة بأحجام وأشكال مختلفة وبالتحليل بوحدة تشتيت الأشعة السينية(EDX)، وبحيود الأشعة السينية(XRD) أتضح أن اللوحات بها نسبة من الأملاح المختلفة فهي تتكون من الكالسيت $CaCO_3$ Calcite والأنكريت Ankerite $Ca(Fe_2,Mg,Mn_2)(CO_3)_2$ والهيماتيت Fe_2O_3 ونسبة من الكوارتز SiO_2 Quartz، مع نسبة من الأملاح مثل الهاليت NaCl Halite، والكمنيت Caminite $Mg_7(SO_4)_5(OH)_4.H_2O$، والبلوديت Blodite $Na_2Mg(SO_4)_2\ (H_2O)_4$.

الكلمات الدالة :

تل حبوة، سيناء ، اللوحات الجيرية،الأملاح ،التربة الرطبة ،التلف

•مدرس علاج وصيانة الأثار غير العضوية بقسم ترميم الأثار – كلية الآثار – جامعة أسوان

ezz_arabi@yahoo.com

١-المقدمة : Introduction

يقع تل حبوة الأثري في سيناء علي الطريق الحربي القديم المعروف بإسم طريق حورس الحربي الذي يربط بين مصر وفلسطين[١]،خريطة رقم (١)، صورة رقم (١)، وهو يقع على طريق القنطرة شرق – العريش مباشرة. كانت هناك محاولات للقيام بأعمال المسح الأثري من جامعة بن جوريون أثناء الاحتلال الإسرائيلي لسيناء بعد عام ١٩٦٧ والتي حددت عدة مواقع أثرية في المنطقة المعروفة بمثلث القنطرة شرق[٢] وهي المنطقة ذاتها المعروفة حالياً باسم سهل الطينة، هذا إلى جانب أنها أكدت أن المنطقة هي مدينة (T3rw) عاصمةالأقليم الرابع عشر من أقاليم الوجة البحري حيث لعبت دور بارز خلال عصر الدولة الحديثة[٣]، ولم يكن بين هذه المواقع تل حبوه حيث كان موقعاً عسكرياً لقربة من جبهة قناة السويس وقت الحرب، وبداء العمل الأثري المصري في سيناء بعد استعادة مصر سيادتها بعد حرب ١٩٧٣ حيث تم الكشف عن موقع آثار تل حبوة على أثر الكشف عن لوحتين للملك عاسح رع – تحسي أحد ملوك عصر الهكسوس، هذا بالإضافة إلى الكشف عن عتب باب يحمل خرطوش باسم الملك سيتي الأول ،وكان ذلك الكشف في بداية عام ١٩٨٣ وهو البداية لتحديد أحد المواقع الأثرية الهامة في شمال سيناء، ثم بدأت أعمال الحفائر بطريقة منظمة منذ عام ١٩٨٥ وحتى الآن مازالت جارية حيث تم الكشف فيها على عدد كبير من الآثار واللوحات الحجرية المنقوشة[٤].

يهدف البحث إلي دراسة اللوحات الجيرية المنقوشة بتل حبوة الأثري للوقوف علي حالة اللوحات الحقيقية ومأأصابها من جراء عوامل التلف المختلفة، والتي تعدأولي خطوات

---

[١]عبد الرحيم ريحان،" سيناء ملتقي الأديان والحضارات" ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣، ص ١٤٣-١٤٤.

[٢]حسين دقيل، "آثار سيناء عراقة التاريخ وآفاق الإستثمار"، المعهد المصري للدراسات،٢٠١٨، ص ١٠.

[٣]هشام محمد حسين حامد، "الحدود المصرية الشرقية، دراسة تاريخية أثرية منذ بداية التاريخ وحتي نهاية الأسرة الثلاثين"،رسالة دكتوراة غير منشورة،جامعة قناة السويس ،٢٠١٣، ص ١٨٧.

[٤]محمد كمال إبراهيم ،"تل أبو صيفي، دراسة أثرية وتاريخية"، رسالة ماجستيرغير منشورة، جامعة الزقازيق،٢٠٠١، ص١٥ – ١٧.

العلاج السليم لهذه اللوحات ، خاصة وأن هذه اللوحات تأثرت إلي حد كبير من جراء البيئة المحيطة وذلك لما لهذه الأحجار من تكوين رسوبي تميز بإختلاف المكونات المعدنية واختلاف خواصها الطبيعية مما أدي إلي إختلاف تلك المكونات في التأثر بقوي التلف المحيطة، كما تتميز الأحجار الجيرية بوجود المسام التي تسمح للمياة وما تحمله من أملاح بالتحرك داخلها، علاوة علي أن هذه اللوحات كانت مدفونة في تربة رطبة ويعتبر وجود الرطوبة في الأحجار من أهم العوامل التي تؤثر على التجوية والتدهور[٥]، بالإضافة إلي تأثير التغير في درجات الحرارة وكذلك تأثيرالرياح، كل ذلك أدي إلي تلف هذه اللوحات.

٢- مواد وطرق الدراسة:- Materials and Methods

٢-١- مواد الدراسة : Study Materials

تم أخذ عدد من العينات من الأجزاء المنفصلة من اللوحات الجيرية ومن الأملاح المختلطة بالتربة المحيطة لفحصها وتحليلها.

٢-٢- طرق الدراسة : Study Methods

٢-٢-١- الفحص البصري Visual Examination

تمت الدراسة الحقلية لموقع اللوحات كما استخدمت بعض العدسات المكبرة لفحص النقوش الجيرية وكذلك فحص الأجزاء المنفصلة عنها .

٢-٢-٢- الفحص البتروجرافي Petrographic Examination

تم استخدام الميكروسكوب المستقطب في فحص التركيب البتروجرافي للعينات وقد تم إعداد شرائح رقيقة Thin Section من اللوحات موضوع الدراسة بالمعامل المركزية للهيئة المصرية العامة للثروة المعدنية بالقاهرة، وتم الفحص بجهاز ماركة Leitz بكاميرا ديجتال ماركة Leica المتصلة بجهاز كمبيوتر، وتم التصوير عن طريق برنامج Lasez .

---

[5]Wedekind ,W., López-Doncel R., Dohrmann R., Kocher M. and Siegesmund S.," Weathering of volcanic tuff rocks caused by moisture expansion", Environ Earth Sci, Volume 69, Issue 4, Print ISSN 1866-6280, Springer-Verlag, 2013, p. 1203.

٢-٢-٣- الفحص بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح :-

Examination by Scanning Electron Microscope

تم الفحص التحليل بوحدة الميكروسكوب الإلكتروني بالمعامل المركزية للهيئة المصرية العامة للثروة المعدنية بالقاهرة، وقد استخدم جهاز

SEM Model Quanta 250 FEG (Field Emission Gun) attached with EDX Unit (Energy Dispersive X-ray Analyses), with accelerating voltage 30 K.V., magnification14x up to 1000000 and resolution for Gun.1n). EMITECH K550X sputters coater England.

وهو من النوع البيئي الذي يفحص ويحلل العينات وهي وهي علي حالتها.

٢-٢-٤-التحليل بالميكروسكوب الإلكتروني المزود بوحدة تشتيت الأشعة

Analysis with Energy Dispersive X- rays

تم التحليل أيضا بوحدة الميكروسكوب الإلكتروني بالمعامل المركزية للهيئة المصرية العامة للثروة المعدنية بالقاهرة.

٢-٢-٥- التحليل بطريقة حيود الأشعة السينية X-Ray Diffraction Analysis

يقوم التحليل بحيود الأشعة السينية XRD بأكبر دور في التعرف علي المواد الأثرية ونواتج تلفها[٦]، وقد تم هذا التحليل بوحدة تحليل حيود الأشعة السينية بمعامل الهيئة المصرية العامة للثروة المعدنية بالقاهرة.

٣- النتائج :- Results

٣-١- الفحص البصري:- Visual Examination

يقع تل حبوة الأثري علي قناة السويس مباشرة كما أن الموقع تكثر به الكثبان الرملية وبه بحيرات وزراعات كما في صورة رقم(٢)، بالإضافة إلي تأثير الحرارة والرياح والأمطارالتي تعتبر إحدي أسباب ارتفاع نسبة الرطوبة والتي ظهرت علي أرضية المنطقة الأثرية، مما أدي إلي تلف هذه اللوحات خاصة

المكتشفة منها حديثا، كما في الصورتين رقم(٣،٤)، ويظهر ذلك في إنتشار الأملاح، والشروخ والإنفصالات وتقشر وتآكل وتفتت وسقوط بعض الأجزاء ونحر رياح للطبقات السطحية والتلف البشري المتعمد لهذه اللوحات، كما يظهر في الصور (٥-١٠) .

(6) Fink, J. K., Chemicals and Methods for Conservation and Restoration, Scrivener Publishing, Wiley, USA,2017, p.82.

٣- ٢ - الفحص البتروجرافي Petrographic Examination

تم فحص ثلاث عينات بالميكروسكوب المستقطب وتبين أن الحجر الحجر الجيري المستخدم في نقش اللوحات الجيرية هو حجر جيري صدفي متحجر وهو حجر رسوبي كربوناتي عضوي،النسيج دقيق جدا إلي دقيق مع وجود أصداف دقيقة بأحجام وأشكال مختلفة متناثرة في أرضية حبيباتها دقيقة جدا من الكالسيت $CaCO_3$ Calcite (الذي تحول إلي ميكرايت) (قوة تكبير x٦٣)،صورة رقم(١١)، كما توجد مسام كثيرة وتجاويف غير منتظمة وكذلك وجود قنوات في توزيع غير متجانس في أرضيةالحجر(قوة تكبير x٢٥) صورة رقم(١٢).

التركيب المعدني: يتكون أساسا من الكالسيت ناعم الحبيبات وبلوراته متشابكة مع بعضهاالبعض وهو مرتبط بكمية صغيرة من الفيرودولوميت $Ca(Mg,Fe)(CO_3)_2$ (ankerite) وكميات ضئيلة من الكوارتز والفلسبار ($KAlSi_3O_8$) وأكاسيد الحديد والمعادن المعتمة.

٣-٢-١- عينة حجر جيري يظهر التصوير المجهري الأصداف الدقيقة وأكاسيد الحديد والمسام غير المنتظمة في أرضية من الميكرايت (قوة تكبير x٦٣)، صورة رقم (١٣).

٣-٢-٢- عينة حجر جيري أخري يظهر التصوير المجهري أصداف دقيقة وجميلة مع حبيبات دقيقة من الكوارتز في الميكرايت،(x٢٥)، صورة(١٤).

٣-٢-٣- عينة حجر جيري ثالثة يظهر التصوير المجهري أيضا الأصداف الدقيقة وأكاسيد الحديد والمعادن المعتمة والمسام غير المنتظمة في أرضية من الميكرايت ، (x٢٥)، صورة رقم(١٥).

٣-٣- الفحص والتحليل بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح المزود بوحدة تشتيت الأشعة:- Examination & Analysis by Scanning Electron Microscope with Energy Dispersive X- rays

٣-٣-١- الفحص بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح المزود بوحدة تشتيت الأشعة:-

تم فحص ثلاثة عينات بتكبيرات مختلفة وكانت النتائج كالتالي :-

٣-٣-١-١- عينة (١) عينة حجر جيري يظهر بها التدهور الكبير الذي أصاب بللورات الكالسيت ووجود بعض الشروخ المنتشرة بالعينة عند قوة تكبير ٥٠٠ صورة رقم(١٦أ) ،

وعند زيادة قوة التكبير إلي ١٠٠٠ ظهرت بللورات الكالسيت والشروخ أكثر وضوحافي أرضية من المكرايت،صورة رقم(١٦ ب).

٣-٣-١-٢- عينة(٢) عينة حجر جيري ثانية يظهر بها تفكك بللورات الكالسيت المكعبة الشكل عن بعضها البعض كمايظهر بها وجود الفجوات عند قوة تكبير ٢٥٠، صورة (١٧أ)، وعند زيادة قوة التكبير إلي ١٠٠٠ ظهر تفكك البللورات والفجوات التي انتشرت في أماكن عديدة بالعينة بشكل أكثر وضوحا، صورة (١٧ ب).

٣-٣-١-٣- عينة (٣) عينة حجر جيري ثالثة يظهر بها تفكك بللورات الكالسيت المتراصة جنبا إلي جنب ووجود الفجوات المختلفة الأشكال والأحجام والمسام غير المنتظمة عند قوة تكبير ١٠٠٠، صورة (١٨أ)، وعند زيادة قوة التكبير إلي٢٠٠٠ (١٨ ب) يظهر تفكك البللورات والفجوات والمسام بشكل أوضح ، صورة (١٨ب) .

٣-٣-٢- التحليل بوحدة تشتيت الأشعة السينية Analysis with Energy Dispersive X- rays

تم تحليل عينتان بإستخدام الميكروسكوب الإلكتروني المزود بوحدة تشتيت الأشعة السينية وكانت النتيجة كما يلي :-

٣-٣-٢-١عينة (١)عينة حجر جيري إحتوت علي عنصر الكالسيومCa بنسبة ٤٩,٨٢، والأكسجين O بنسبة٣٧,٦٩ ، و الكربونC بنسبة ٦,٣٢، والماغنسيوم Mg بنسبة٥,١٥، و السليكون Si بنسبة١,٠٢ ، شكل رقم (١) .

٣-٣-٢-٢ عينة (٢) عينة حجر جيري ثانية

وجد بها أيضا عنصري الكالسيوم والأكسجين بنسبة كبيرة، وعنصري الكربون والماغنسيوم بنسب صغيرة ،وعنصر السليكون بنسبة صغيرة جدا، وقد إختلفت نسبة المكونات إلي حد ما فظهر في هذة العينة الكربون C بنسبة ٧,٣٠، والأكسجين O بنسبة ٣٩,٩١، و الماغنسيوم Mg بنسبة ٣,٧٧، و السليكون Si بنسبة ١,٤٦ ،والكالسيو Ca بنسبة ٤٧,٥٦، شكل رقم(٢) .

٣-٤-التحليل بطريقة حيود الأشعة السينية X-Ray Diffraction Analysis

تم تحليل ست عينات تجميعها من من اللوحات الحجرية المنقوشة لتحليلها باستخدام جهاز حيود الأشعة السينية بطريقة المسحوق وكانت النتائج كما يلي :-

٣-٤-١- العينة (١) حجر جيري يظهر بها الكالسيت Calcite Ca CO_3 بالكارت 01-083-0578 المكون الرئيسي، والأنكريت Ankerite $Ca(Mg,Fe)(CO_3)_2$ بالكارت 00-012-0088بنسبة متوسطة، كما يظهر فيها أيضا الهيماتيت Hematite Fe2O3 بالكارت رقم 00-001-1053 بنسبة صغيرة ،كما في الشكل رقم(٣).

٣-٤-٢- العينة (٢) عينة أخري من الحجر الجيري يظهر بهاالكالسيت بالكارت رقم 01-083-0578 كمكون رئيسي أيضا بالإضافة إلي الأنكريت بالكارت رقم 00-012-0088 والهيماتيت Hematite Fe_2O_3 بالكارت رقم 00-001-1053 والكمنيت Caminite $Mg_7(SO_4)_5(OH)_4.H_2O$ بالكارت رقم 96-110-0099 وكذلك ظهور ملح الهاليت Halite NaCl بالكارت 96-900-3314 بنسب صغيرة كما في الشكل رقم(٤).

٣-٤-٣- العينة (٣) عينة حجر جيري ثالثة يظهر بها الكالسيت Calcite Ca CO_3 المكون الرئيسي بالكارت رقم 01-083-0578 كما يظهر الكوارتز Quartz SiO_2 بالكارت رقم 01-075-8320 بنسبة متوسطة،كما في الشكل رقم (٥).

٣-٤-٤- العينة (٤) عينة حجر جيري بها أملاح يظهر بها الكالسيت بالكارت رقم 01-083-0578 كمكون رئيسي و الكوارتز Quartz SiO_2بالكارت رقم-01-075 8320والهاليت بالكارت رقم96-900-3310 والكمنيت بالكارت رقم 00-037-0097، كما في الشكل رقم(٦).

٣-٤-٥- العينة (٥) عينة ملح مختلطه بتربة الموقع ويظهر بها الكوارتز بنسبة كبيرة بالكارت رقم 01-070-2517، والروتيل (ثاني أكسيد التيتانيوم Ti O_2) بالكارت رقم 01-071-4809 بنسبة متوسطة ، وكذلك وجود البلوديت Blodite كبريتات الصوديوم والماغنسيوم المائية $Na_2 Mg (SO_4)_2 (H_2 O)_4$ بالكارت رقم 01-072-2288 بنسبة متوسطة، كما في شكل (٧).

٣-٤-٦- العينة (٦) عينة ملح أخري مختلطه بتربة الموقع ويظهر بها الروتيل بالكارت رقم 01-071-4809 والكوارتز بالكارت رقم 2517 -01-070 ، والهاليت بالكارت رقم 96-900-6387 الكمنيت بالكارت رقم 00-037-0097 ، كما في شكل رقم (٨).

٤ – مناقشة Discussion

٤-١- مناقشة الفحوص والتحاليل

بناءً على الفحوص والتحاليل التي تمت للوحات المنقوشة موضوع الدراسة فقد تبين الأتي:-

من الفحص البصري أن هذه اللوحات نقشت من الحجر الجيري وأن حالتها متدهورة حيث ظهرت عليها الأملاح والشروخ والإنفصالات والتقشر للطبقات السطحية وتآكل وتفتت وسقوط بعض الأجزاء ومظاهر نحر رياح . ومن خلال الفحص بالميكروسكوب المستقطب اتضح أن الحجر الحجر الجيري المستخدم في اللوحات الجيرية هو حجر جيري رسوبي كربوناتي عضوي ذو نسيج دقيق جدا إلي دقيق مع وجود نسبة من أصداف مختلفة الأحجام والأشكال وقد تحول جزء كبير من الكالسيت إلي ميكرايت بالإضافة إلي وجود مسام كثيرة و تجاويف غير منتظمة وقنوات في توزيع غير متجانس في أرضية الحجر وهوما يفسر حالة التدهور الشديدة التي وصلت إليها هذه اللوحات ،وكذلك وجود حبيبات دقيقة من الكوارتز وأكاسيد الحديد ربما يكون مصدرها من الرمال المحيطة بالموقع . ومن خلال التحليل بحيود الأشعة السينية اتضح أن الكالسيت هو المكون الرئيسي للوحات الجيرية مع وجود الأنكريت والهيماتيت ربما يكون مصدرهما من الرمال أيضا وظهور ملح الكمنيت و ملح الهاليت ربما من التربة من المياة الأرضية، ووجود هذه المعادن والأملاح يتفق إلي حد كبير مع ما تم التوصل إليه من خلال الفحص البتوجرافي، ووجود الكوارتز والذي يظهر في إحدي العينات كمكون رئيسي والذي ربما يكون من الكثبان الرملية المحيطة، ويتضح من ذلك كله مدي الاختلاف في مكونات هذه اللوحات والذي بدوره يؤدي إلي الإختلاف في الخواص الفيزيائية والميكانيكية والكيميائية وبالتالي في التأثر بعوامل التلف الخارجية وهو ما يفسر أيضا حالة التلف التي إعترت هذه اللوحات. وعند تحليل عينة ملح مختلطة بتراب الموقع اتضح وجود معدن الروتيل أملاح البلوديت- كبريتات الصوديوم والماغنسيوم المائية- والهاليت والكمنيت وهو ما يفسر انتقال أملاح الكبريتات والكلوريدات من التربة إلي هذه اللوحات عندما كانت مدفونة فيها . ومن خلال الفحص بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح ظهر التدهور السطحي الشديد الذي أصاب بللورات الكالسيت وانتشار الشروخ والفجوات المختلفة الأشكال والأحجام والمسام غير

المنتظمة وكذلك ظهر تفكك بللورات الكالسيت عن بعضها البعض وهو ما يتفق مع ما تم التوصل إليه من خلال الفحص البتوجرافي .

ومن خلال التحليل بإستخام الميكروسكوب الماسح المزود بوحدة تشتيت الأشعة السينية اتضح وجود عناصر الكالسيوم والأكسجين بنسبة كبيرة، والكربون وهم مكونات الكالسيت كما وجد الماغنسيوم بنسب صغيرة، والسليكون بنسبة صغيرة جدا وهو ما يتفق مع ما تم التوصل إليه من خلال الفحص البتوجرافي والتحليل بحيود الأشعة السينية .

٤-٢- مناقشة عوامل التلف

يقع تل حبوة في بيئة صحراوية ساحلية فبيئة شمال سيناء بيئة صحراوية وأيضا بيئة ساحلية لوقوعها علي قناة السويس عند خط عرضN ٠٢ - ٣١°وخط طول E٠١-٣٣ ° [٧]

٤-٢-١- عوامل التلف الداخلية

لقد تجمعت علي هذه اللوحات معظم عوامل التلف سواء الداخلية أو الخارجية وإن كانت معظم عوامل التلف تعمل بصورة مجتمعة علي تلف الأثر[٨]، فالعوامل الداخلية متمثلة في عدم التجانس في المكونات والخصائص فاللوحات تتركب من حجر جيري عضوي مختلف المكونات المعدنية من كالسيت وأنكريت وهيماتيت وكمنيت وهاليت وكوارتز والتي بطبعها تختلف في تركيبها الكيميائي وفي خواصها الطبيعية والميكانيكية وأيضا تختلف في معدلات التفاعل الفيزيوكيميائي والميكانيكي فيما بينها وفيما بين عوامل وقوي التلف الأخرى [٩]، تكون في الغالب الأحجار المسامية أكثر عرضة لتأثيرات العوامل الجوية، خاصة التدهور الناجم عن تبلور الأملاح [١٠].

---

[٧]الهيئة المصرية العامة للاستعلامات،(د. ت). (د. م). (د. ص).

[8]Sneyers, V. and Henau, P., J., The conservation of stone in the conservation of cultural property, UNESCO, 1968, p.215.

[٩]عز عربي عرابي يوسف، عز عربي عرابي يوسف: تقنية التصوير الجداري علي جدران المعابد البطلمية دراسة لميكانيكية التلف وطرق العلاج تطبيقا علي أحد المعابد المختارة، رسالة دكتوراة غير منشورة ،جامعة القاهرة،٢٠٠٩ ،ص ١١٦.

[10]Lo ´pez-Doncel, R.," Salt bursting tests on volcanic tuff rocks from Mexico", Environ Earth Science, Springer-Verlag Berlin Heidelberg, v.75 no.3, 2016, p.212.

٤-٢-٢- العوامل الخارجية

٤-٢-٢-١- التغيرات في درجات الحرارة

يحدث في تل حبوة تغير مستمر في معدلات الحرارة حيث تتعدي في الصيف ٤٠°م وقد تصل في الشتاء إلي صفر°م(١١)، كما في شكل رقم (٩) ، فيحدث اختلافا في معدلات التمدد والانكماش في المعادن المكونة للوحات فيحدث لها تلفا شديدا مثل تبللور الأملاح والتقشر والشروخ والتفتت والتكسر[١٢]، كما أن الحرارة العالية تعمل علي تبخر محاليل الأملاح، فيحدث لها إعادة تبلور، حيث أن حدة التلف تتوقف علي قابلية المعادن المكونة للصخر للتجوية Weatherin وعلي مقدار التجانس في المكونات وعلي مقدار المساحات المعرضة لهذه العوامل[١٣] .

٤-٢-٢- ٢- تأثير الرطوبة The effect of Moisture

تعتبر الرطوبة هي السبب الرئيسي في تحول التلف الفيزيائيphysical decay إلي تلف كيميائي chemical decay[١٤]، إذ تؤدي الرطوبة العالية في أي صورة من صورها إلي الضرر[١٥]، ويعاني تل حبوة من رطوبة نسبية عالية تصل إلي ٧٠% في معظم شهور الشتاء كما يوضحة شكل رقم (٧)، حيث مصادر الرطوبة متنوعة من قناة السويس التي يقع عليها الموقع مباشرة ومن البحيرات والزراعات المجاورة ومن المياة الأرضية ومن مياه الأمطار التي تهاجم المنطقة طوال شهور السنة وتزيد في فصل الشتاء والتي تتسبب في غسل ونزح وإزاحة مكونات اللوحات مما أدي إلي تفكك و تشرخ و تلف قشرتها الخارجية مما أدي إلي تساقطها وضعف بنيتها الداخلية .

---

[١١]هيئة الأرصاد الجوية المصرية مرصد شمال سيناء،(د. ت). (د. م). (د. ص).

[12]Mark, B. M., Conservation of Historic Buildings, Butterworth Scientific, London, 2008, PP.98-99.

[13] Amoroso,G., G. and Fassina, V., "Stone Decay and conservation, Atmospheric pollution, cleaning consolidation, and protection", Elsevier, New York, 1993, p.2.

[14]Elsa Sophie Odile Bourguignon, Study of deterioration Mechanism and Protective Treatments for the Egyptian limestone of the Ayyubid city wall of Cairo, master's degree Thesis, Pennsylvania Uni. 2000, p. 24.

[15]Abd-Elkareem, E., Asran, M. & El Shater, A., "Damage blocks Granite of Philip Arrhidaeus Compartment and its source and Treatment, Karnak, Egypt", EJARS, Volume 7, Issue 2, 2017, p. 112.

٤-٢-٢-٣- التجوية الملحية The salt weathering :

تسببت التجوية الملحية في حدوث ظاهرة التفكك والتفتت للوحات الجيرية موضوع البحث، إذ أن حتي محاليل الأملاح الضعيفة قادره علي احداث ضرر ملحوظ في بنية المباني القديمة[١٦]، إذ تعد الأملاح من أهم عوامل التلف إتلافا وتدميرا[١٧].فوجود ملح البلوديت Blodite كبريتات الصوديوم والماغنسيوم المائيةNa2 Mg(SO4)2(H2O)4 وملح الهاليت وهم من الأملاح المتميئة التي يزيد حجمها بإمتصاص الماء[١٨]، كما أن ملح مثل كبريتات الماغنسيوم المائية يمكن أن تتخذ أكثر من طور بللوري ثابت وذلك باختلاف عدد جزيئات الماء المرتبطه بها في التركيب البللوري [١٩]، فملح كبريتات الصوديوم Na2SO4يمكن لحجم بلورته أن يزيد في الحجم بمقدار ٣٠٠%عند امتصاصها للماء، فإذا وجدت بللوراته داخل مسام الحجر فيتولد عن ذلك ضغط علي أحجار تلك المسام[٢٠] يعرف بضغط التميؤ[٢١]، وقد تعددت مصادر الأملاح في اللوحات موضوع الدراسة فمنها الأملاح الموجودة في مادة الحجر كمكون رئيسي، وكذلك الأملاح الناتجة عن التحلل الكيميائي وتعد الرياح والرذاذ المصدر الرئيسي للرطوبة والأملاح[٢٢] وخاصه رزاز القناة، هذا بالإضافة إلى الأملاح الموجودة في التربة والتي انتقلت إلي اللوحات الجيرية خاصة وأن بعضها كان مدفونا فيها لفترات طويلة.

---

(16)Abubakr Moussa, "Nano Treatment of Decayed Cement-Lime Mortars from the Edfena Royal Palace (Rosetta, Egypt)", SHEDET Annual Peer-Reviewed Journal Issued by The Faculty of Archaeology, Fayoum University, Issue No. 5, 2018, P.175.

(١٧)خالد محمد أحمد الحمصاني، دراسة مشكلة الأملاح وعلاجها في الصور والنقوش الجدارية بمنطقة سقارة تطبيقا علي إحدي المقابر المختارة من عصر الدولة القديمة، رسالة ماجستيرغيرمنشورة،جامعة القاهرة،٢٠٠٧ ، ص٩٦.

(18)Dennis, S.Z., Masonry Decay Through Crystallization, London, 2008, P.212.

(19)Wedekind, W., López Doncel R.A., Marié B. and Salvadori O., " Innovative Treatments and Materials for theConservation of the strongly salt-contaminated Michaelis Church in Zeitz, Germany "Science and Art A future for stone proceedings of the 13th International Congress on the Deterioration and Conservation of stone, Paisley, Scotland, Vol. I, 2016, p.983.

(٢٠) أيمن حسن حجاب: تأثير الرطوبة على المباني الأثرية الإسلامية بمدينة القاهرة وطرق الصيانة المقترحة، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب العدد ١٦ ،القاهرة،٢٠١٥، ص ٦٣.

(21)Weber, H. and Zinsmeister, K., Conservation of Natural Stone, Germany, 2008, P.39.

(22)Moussa, Abubakr " Montoring Building Materials exposed to Marine Environment: examples from Farasan Islands", Saudi Arabia, Scientific Culture, Vol. 5, No. 2, 2019, pp. 7-20.

٤-٢-٢-٤- الرياح Wind

تعد الرياح من العوامل الرئيسية للتعرية ويتوقف دور الرياح في التلف علي عاملين الأول هو تأثير العوامل الخارجية مثل المناخ والرطوبة وتوافر الملح، والعامل الثاني علي الحجر من حيث الملمس الصخري (التجانس/عدم التجانس)والتكوين المعدني[٢٣]، وتتوقف درجة تلف الرياح علي سرعتها وكذلك علي طبيعة الأحجار التي تمر بها وفي تل حبوة تصل سرعة الرياح الشمالية الغربية في بعض الأحيان إلي٥٠كم/س، كما في شكل رقم (٧)، واللوحات موضوع الدراسة من الحجر الجيري العضوي الضعيف حيث تمكنت الرياح حمل حبيبات الرمال واستخدامها كمعاول في نحر اللوحات وتفتيتها فيما يعرف بنحر الرياح[٢٤].

٥- خطة العلاج والصيانة المقترحة: Treatment and Conservation Suggest

تعاني اللوحات الأثرية موضوع الدراسة من ضعف شديد وتدهور يتمثل في إنتشار الأملاح، والشروخ والإنفصالات والتقشر والتآكل والتفتت وإنفصال وسقوط لبعض الأجزاء منها مما يستلزم أولا إجراء عمليات التقوية والتثبيت للقشور وللأجزاء المنفصلة والساقطة ويفضل أن تكون التقوية بإستخدام البلميرات المرتكزة علي المواد النانونية مثل نانو هيدروكسيد الكالسيوم، حيث وجد أن إستخدام حبيبات هيدروكسيد الكالسيوم النانونية مع البوليمرات السليكونية أعطت درجة عالية من الكفاءة في تقوية وعزل العينات المعالجة،حيث أن تقوية الأحجار باضافة حبيبات المواد النانوية تعطي أفضل النتائج[٢٥]، فوجد أن المعالجة باستخدام المواد النانونية مع البوليمرات تحسن الخصائص الفيزيائية والميكانيكية لعينات الحجر المعالجة فهي تؤدي إلى زيادة تدعيمها وتحسين خصائصها الميكانيكية[٢٦] كالصلادة، ومقاومة الخدش والبرى، وكذلك مقاومة إجهادات الضغط

(23) Saleh, M., "Honey Comb Weathering of sandstone outcrops at Al-Hijr (Mada'in Salih), Saudi Arabia", "EJARS", Volume 3, Issue 2, 2013, p. 89.

(24)Rodrigues, J. and D., Gil Saraiva, J., A.," Experimental and theoretical approach to the study of wind Erosion of stone in monuments, in: proc. 5th Intr. Congr. On deterioration and conservation of stone, vol. 1, Lausanne, 1985, pp: 167-174.

(25)Baglioni P., Chelazzi D. and Giorgi, R., "Nanotechnologies in the Conservation of Cultural Heritage, a compendium of materials and techniques", Holland, Springer, 2015, p.34.

(26)Pinho L., Elhaddad F., Sebstian D. and Mosquera M. J., A novel T iO2 - SiO2 Nano composite converts a very friable stone into a self- cleaning building material. Applied Surface Science. 2012, pp 391: 394.

والشد والقص كما إنها تمنع تكوين الشروخ في البوليمر أثناء عملية الجفاف داخل مسام الحجر، مما يزيد من كفاءة البوليمر[٢٧] ثم يتم بعد ذلك إستخلاص الأملاح أولا ميكانيكيا وذلك باستخدام الفرر والمشارط والفرش الناعمة تحت عدسات مكبرة ، ثم باستخدام كمادات الماء المقطر المخلوط بالكحول الإيثيلي حيث أن الأملاح التي وجدت هي من نوع الأملاح القابلة للذوبان في الماء مثل ملح الهاليت وكبريتات الصوديوم والماغنسيوم المائية، ثم بعد ذلك يمكن سد الشقوق والشروخ والفواصل بمونة الجير النانونية .

٦- الخلاصة Conclusion

لقد توصل البحث إلي أن اللوحات موضوع الدراسة من الحجر الجيري والتعرف علي نوع وطبيعة الحجر الجيري وهو رسوبي كربوناتي عضوي ذو نسيج دقيق جدا إلي دقيق توجد به أصداف مختلفة الأحجام والأشكال بالإضافة إلي وجود مسام كثيرة و تجاويف غير منتظمة وقنوات في توزيع غير متجانس وقد حدث لها تشوه وتشرخ بفعل الضغوط والأنفعالات الداخلية من جراء عمليات التجوية الفيزوكيميائية. كما توصل البحث إلي أن المكون الرئيسي للوحات الجيرية هو الكالسيت مع وجود الأنكريت والهيماتيت ونسبة من الكوارتز.

وتوصل أيضا أن الأملاح الموجودة هي ملح الهاليت وملح الكمنيت والبلوديت – كبريتات الصوديوم والماغنسيوم. كما توصل البحث إلي أن حالة هذه اللوحات متدهورة نتيجة تاثير الحرارة والرطوبة النسبية و الأمطار والرياح والمياة الارضية والتلف المتعمد علي تلف مما أدي الي فقد وتحلل كثير من مكونات الحجر الي معادن جديدة مما سبب ضعف التركيب البنائي لهذه اللوحات الجيرية المنقوشة.

---

[27] Mosquera, M.J., et al., New Water-Repellent Nanomaterial for Protecting and Consolidating Stone, 11th International Congress on Deterioration and Conservation of Stone, Torun, 2009, pp. 993: 1000.

صورة (١) وهي صورة جوية توضح موقع تل حبوة الأثري

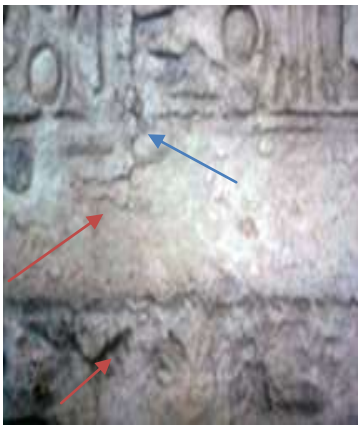
صورة (٢)هي صورة جوية توضح موقع حبوة الأثري وما حوله من كثبان رملية وزراعات

صورة (٣) توضح حفائر تل حبوة وظهور الرطوبة

صورة (٤)توضح اللوحات الجيريةالمنقوشة أثناء الكشف

صورة (٥) تقشر وتأكل في النقوش

صورة (٦) توضح الأملاح ونحر الرياح في اللوحات



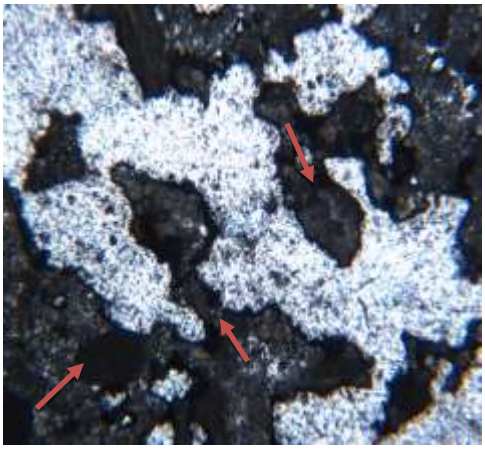
صورة (٧) توضح الشروخ والانفصالات التي تعاني منها اللوحات

صورة (٨) توضح تفتت وسقوط أجزاء من اللوحات

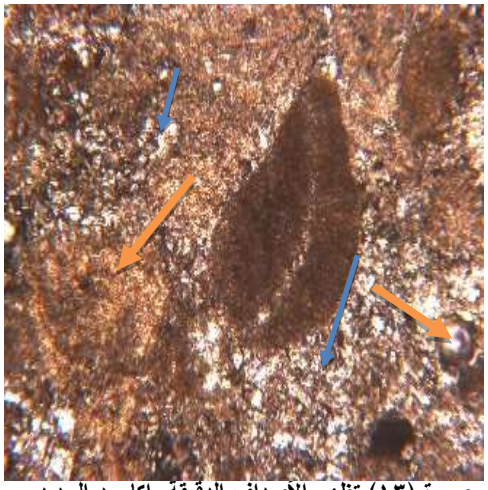
صورة (٩) توضح بعض الشروخ في اللوحات

صورة (١٠) توضح محو خرطوش ملكي تلف متعمد في أحد اللوحات

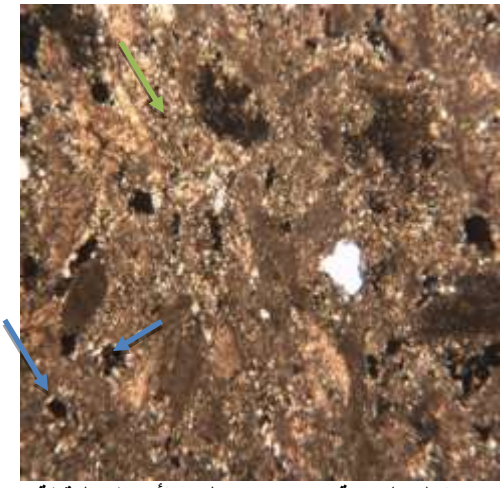
صورة (١١)توضح أصداف دقيقة في أرضية الكالسيت C.N (x٦٣).(x.



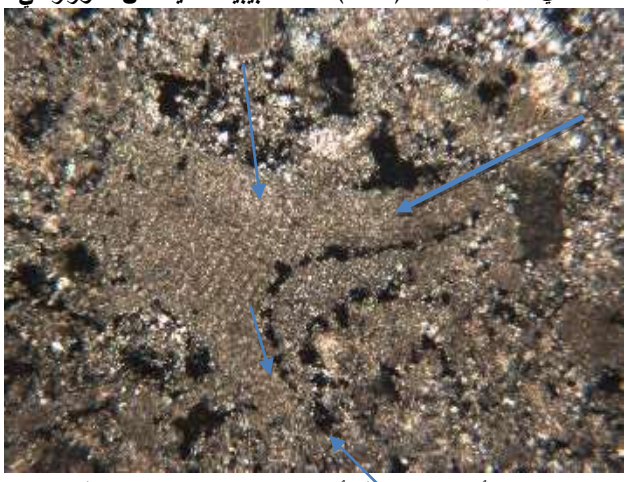
صورة (١٢) تجاويف وقنوات P.L.P (x٢٥).



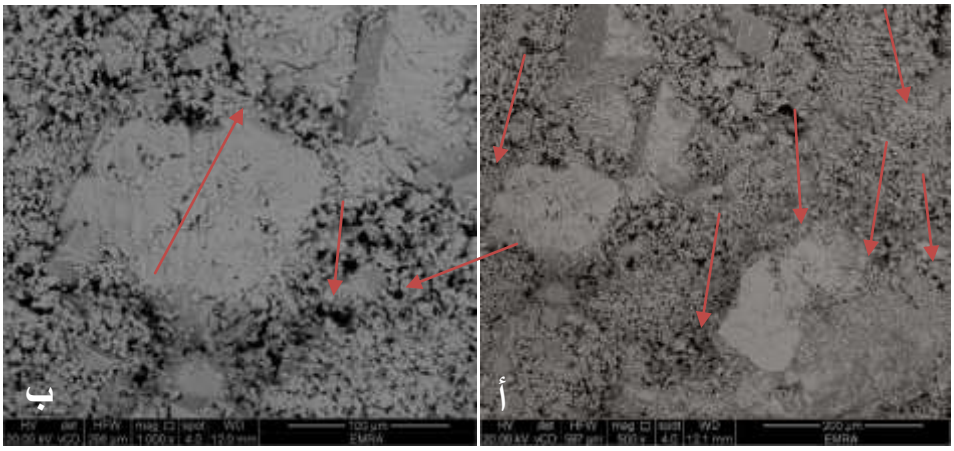
صورة (١٣) تظهر الأصداف الدقيقة واكاسيد الحديد والمسام غير المنتظمة في الميكرايت C.N(x٦٣)



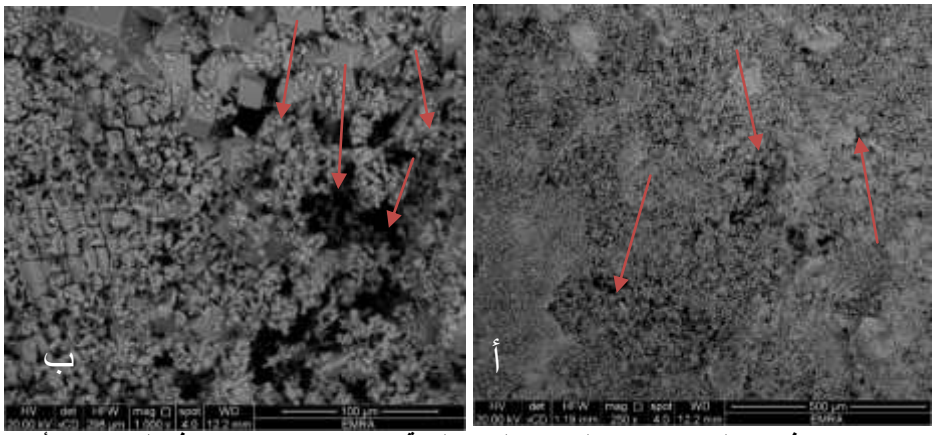
صورة (١٤) عينة حجر جيري تظهر الأصداف الدقيقة مع حبيبيات دقيقة من الكوارتز في الميكرايت ،C.N(x٢٥)



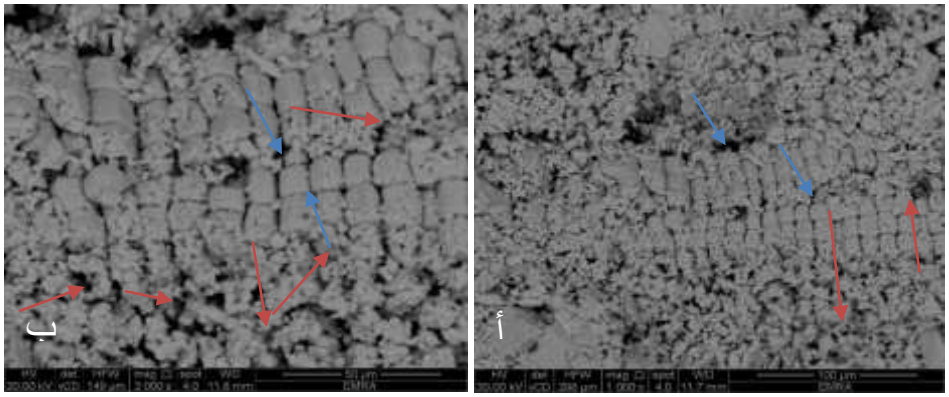
صورة (١٥)عينة حجر جيري تظهر الأصداف الدقيقة وأكاسيد الحديد والمعادن المعتمة في الميكرايت C N (25x)



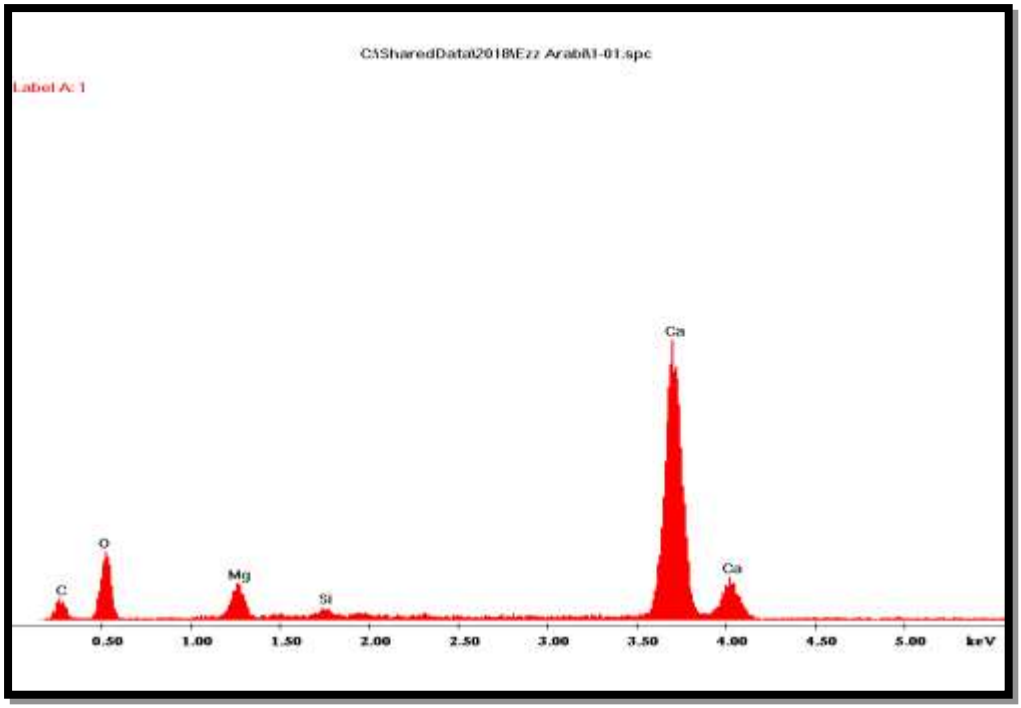
صورة (١٦) فحص بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح لعينة حجر جيري؛ حيث يتضح في الصورة ١٦-أ تدهور بللورات الكالسيت ووجود الشروخ، x500 ، وفي الصورة ١٦-ب تظهر تدهور البللورات والشروخ أوضح x1000



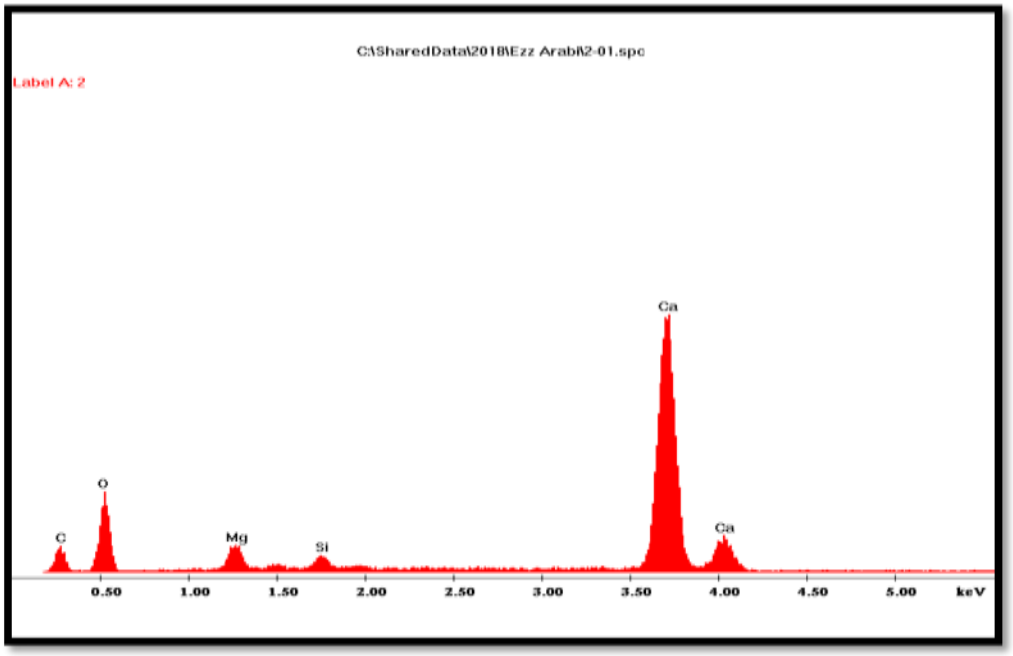
صورة (١٧) فحص بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح لعينة حجر جيري؛ حيث يتضح في الصورة ١٧ أ تفكك بلورات الكالسيت ووجود الفجوات x250 ، ١٧(ب)يظهر تفكك البلورات والفجوات بشكل أكبر x1000



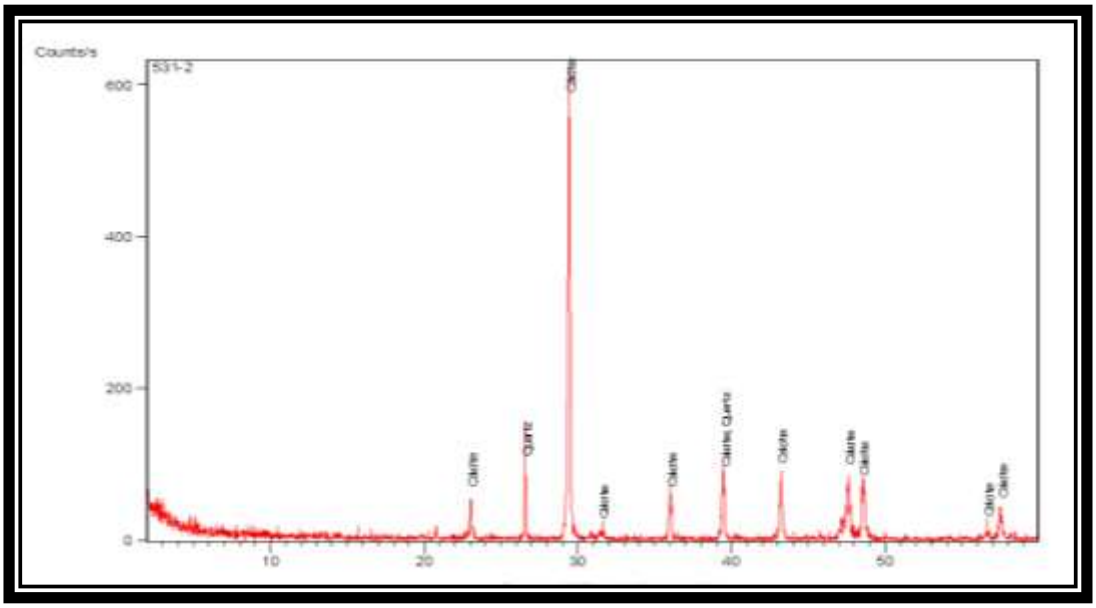
صورة (١٨) فحص بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح لعينة حجر جيري؛ حيث يتضح في الصورة ١٨(أ) تفكك بلورات الكالسيت المتراصة جنبا إلي جنب ووجود الفجوات المختلفة الأشكال والأحجام والمسام غير المنتظمة بقوة تكبير x1000 ، ١٨ (ب) يظهر بها تفكك البلورات والفجوات والمسام بشكل أوضح x2000



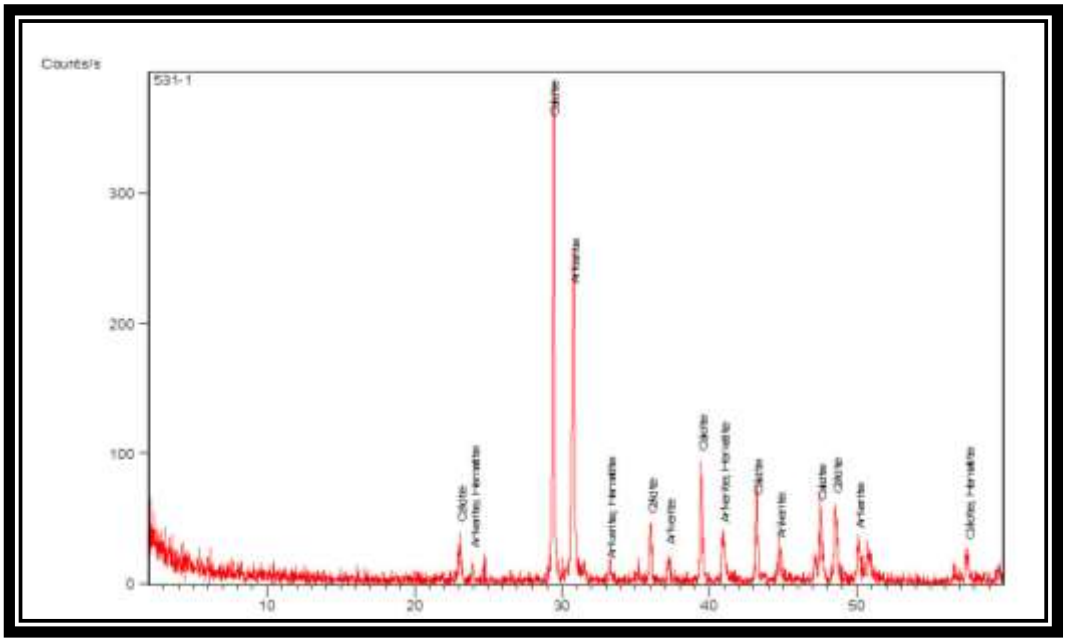
شكل رقم (١) تحليل بوحدة EDX لعينة حجر جيري يظهر بها الكربون C و الماغنسيوم Mg و السليكون Si والكالسيوم Ca



شكل رقم (٢) تحليل بوحدة EDX لعينة حجر جيري أخري يظهر بها أيضا الكربون C و الماغنسيوم Mg و السليكون Si والكالسيوم Ca

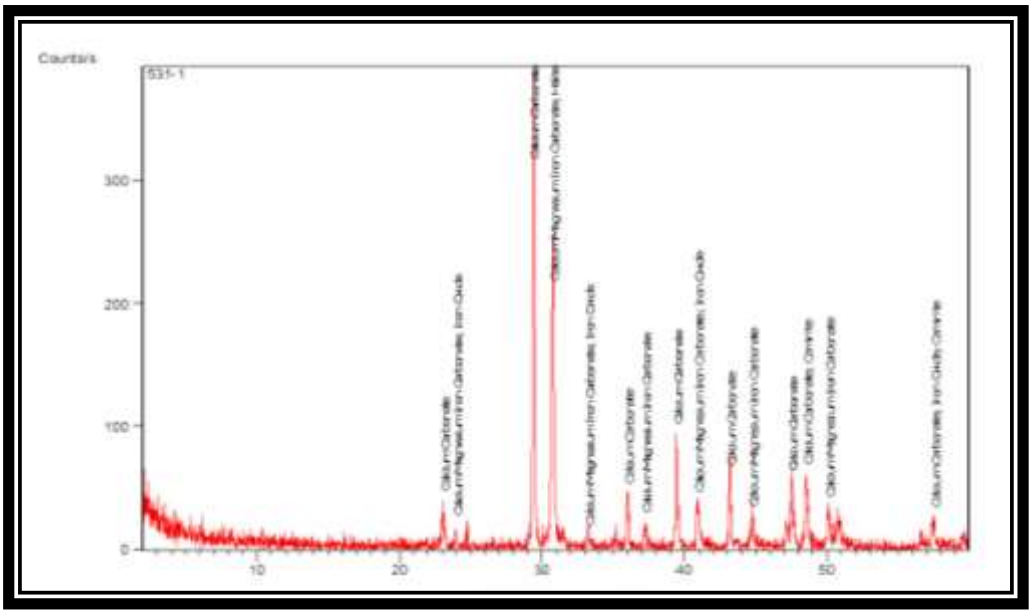


شكل رقم (٣) نمط حيود الأشعة السينية لعينة حجر جيري يظهر بها الكالسيت والأنكريت و الهيماتيت.

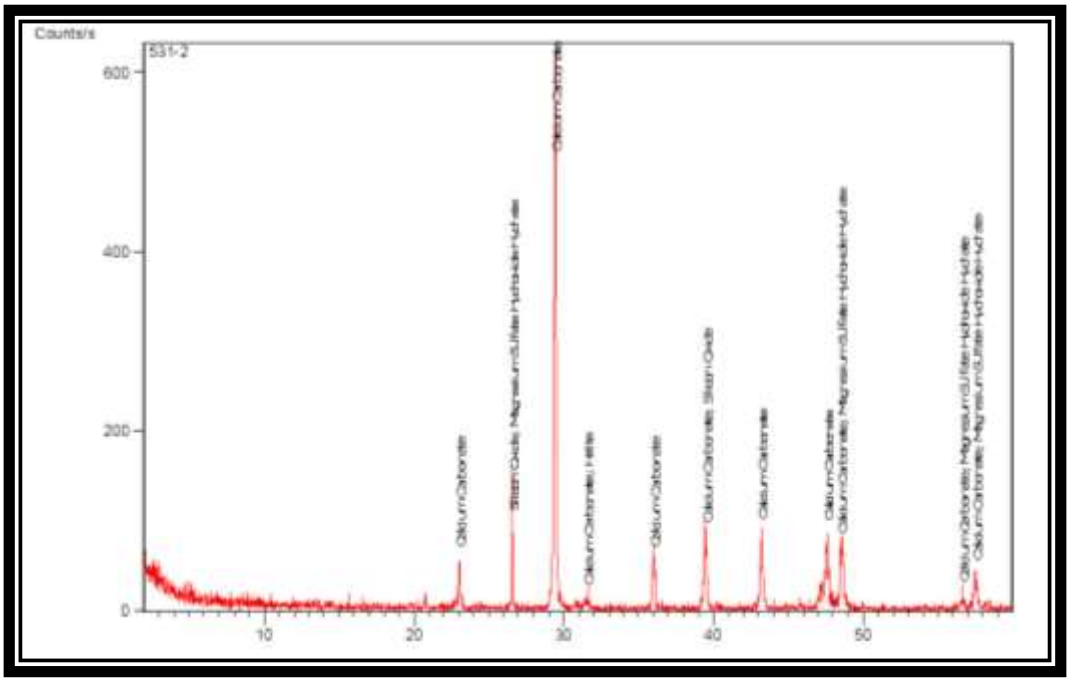


شكل(٤) نمط حيود الأشعة السينية لعينة من الحجر الجيري يظهر بها الكالسيت والأنكريت و الهيماتيت والكمنيت والهاليت

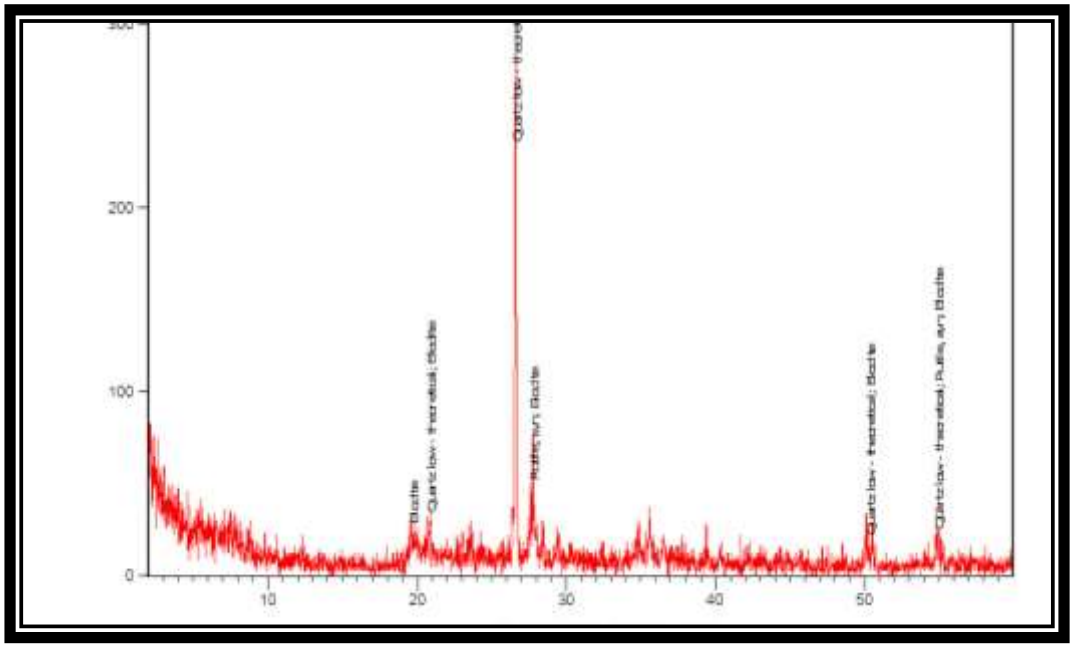
.



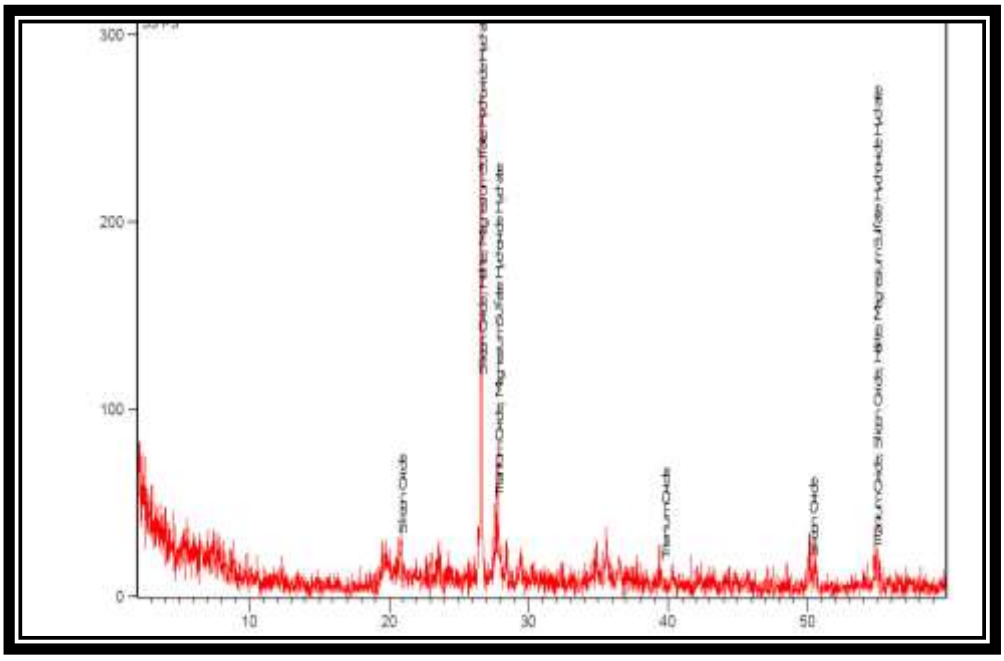
شكل (٥) نمط حيود الأشعة السينية لعينة حجر جيري يظهر بها الكالسيت و الكوارتز .



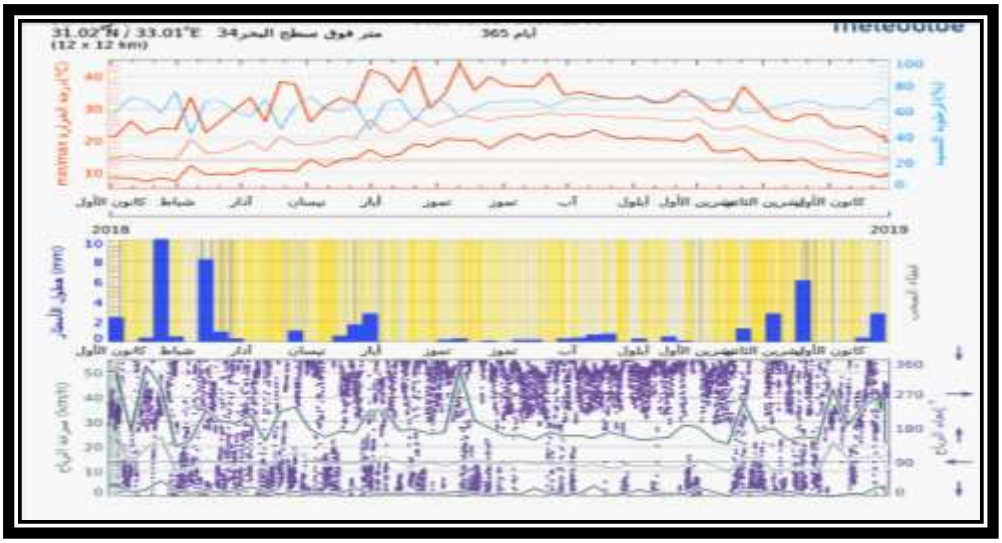
شكل (٦) نمط حيود الأشعة السينية لعينة حجر جيري يظهر بها الكالسيت و الكوارتز والهاليت والكمنيت



شكل (٧) يبين نمط حيود الأشعة السينية لعينة ملح مختلطة بتربة الموقع يظهر بها الكوارتز والروتيل و البلوديت



شكل (٨) عينة ملح أخري مختلطة بتربة الموقع يظهر بها الروتيل و الكوارتز والهاليت والكمنيت .



شكل (٩) يوضح درجات الحرارة والرطوبة النسبية ونسبة هطول الأمطار وسرعة الرياح واتجاهها علي تل حبوة خلال العام عن هيئة الأرصاد الجوية مرصد شمال سيناء عن عام (٢٠١٨)

المراجع:-

أولا:- المراجع العربية:-

-الهيئة المصرية العامة للاستعلامات.

- أيمن حسن حجاب : تأثير الرطـــوبة على المباني الأثرية الإسلامية بمدينة القاهرة وطـــرق الصيانة المقترحة ، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب العدد ١٦ ،القاهرة،٢٠١٥ ، ص ٦٣.

- حسين دقيل:آثار سيناء عراقة التاريخ وآفاق الإستثمار ، المعهد المصري للدراسات ، ٢٠١٨، ص ١٠.

- خالد محمد أحمد الحمصاني : دراسة مشكلة الأملاح وعلاجها في الصور والنقوش الجدارية بمنطقة سقارة تطبيقا علي إحدي المقابر المختارة من عصر الدولة القديمة، رسالة ماجستير غير منشورة ، قسم ترميم الآثار ، كلية الآثار،جامعة القاهرة،٢٠٠٧، ص٩٦.

- عبد الرحيم ريحان: سيناء ملتقي الأديان والحضارات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،٢٠١٣ ، ص ١٤٣-١٤٤.

- عز عربي عرابي يوسف: تقنية التصوير الجداري علي جدران المعابد البطلمية دراسة لميكانيكية التلف وطرق العلاج تطبيقا علي أحد المعابد المختارة ، رسالة دكتوراة غير منشورة، قسم الترميم ،كلية الآثار ،جامعة القاهرة،٢٠٠٩ ، ص ١١٦.

- محمد كمال إبراهيم: تل أبو صيفي، دراسة أثرية وتاريخية، رسالة ماجستير غير منشورة ، المعهد العالي لحضارات الشرق الأدنى القديم، جامعة الزقازيق،٢٠٠١ ، ص١٥ – ١٧.

- هشام محمد حسين حامد : الحدود المصرية الشرقية ، دراسة تاريخية أثرية منذ بداية التاريخ وحتي نهاية الأسرة الثلاثين ،رسالة دكتوراة غير منشورة ،جامعة قناة السويس ، كلية الأداب والعلوم الإنسانية ، قسم التاريخ والحضارة ، ٢٠١٣، ص ١٨٧.

- هيئة الأرصاد الجوية المصرية مرصد شمال سيناء عن عام ٢٠١٨ .

ثانيا :- المراجع الأجنبية :-

- Abd-Elkareem, E., Asran, M. & El Shater, A., Damage blocks Granite of Philip Arrhidaeus Compartment and its source and Treatment, Karnak, Egypt, Egyptian Journal of Archaeological and Restoration Studies "EJARS, Volume 7, Issue 2, 2017, p. 112.

- Abubakr Moussa, Nano Treatment of Decayed Cement-Lime Mortars from the Edfena Royal Palace (Rosetta, Egypt), SHEDET Annual Peer-Reviewed Journal Issued by The Faculty of Archaeology, Fayoum University, Issue No. 5, 2018, P.175.

- Abubakr Moussa, Montoring Building Materials exposed to Marine Environment: examples from Farasan Islands, Saudi Arabia, Scientific Culture, Vol. 5, No. 2, 2019, pp. 7-20.

-Amoroso, G., G. and Fassina, V., Stone Decay and conservation, Atmospheric pollution, cleaning consolidation, and protection, Elsevier, New York, 1993, p.2.

- Baglioni P., Chelazzi D. and Giorgi, R., Nanotechnologies in the Conservation of Cultural Heritage, a compendium of materials and techniques, Holland, Springer, 2015, p.34.
- Bourguignon, E. S., Study of deterioration Mechanism and Protective Treatments for the Egyptian limestone of the Ayyubid city wall of Cairo, master's degree Thesis, Pennsylvania Uni. 2000, p. 24.
- Dennis, S.Z., The Mechanism of Masonry Decay Through Crystallization, London, 2008, P.212.
- Fink, J. K., Chemicals and Methods for Conservation and Restoration, Scrivener Publishing, Wiley, USA,2017, p.82.
- Lo ´pez-Doncel, R., Salt bursting tests on volcanic tuff rocks from Mexico, Environ Earth Science, Springer-Verlag Berlin Heidelberg, v.75 no.3, 2016, p.212.
- Mark, B. M., Conservation of Historic Buildings, Butterworth Scientific, London, 2008, PP.98-99.
- Mosquera, M.J., New Water-Repellent Nanomaterial for Protecting and Consolidating Stone, 11th International Congress on Deterioration and Conservation of Stone, Torun, 2009, pp. 993: 1000.
- Pinho L., Elhaddad F., Sebstian D. and Mosquera M. J., A novel T iO2 - SiO2 Nano composite converts a very friable stone into a self- cleaning building material. Applied Surface Science. 2013, pp 391: 394.
- Rodrigues, J., D. and Gil Saraiva, J., A., Experimental and theoretical approach to the study of wind Erosion of stone in monuments, in: proc. 5th Intr. Congr. On deterioration and conservation of stone, vol. 1, Lausanne, 1985, pp: 167-174.
- Saleh, M., Honey Comb Weathering of sandstone outcrops at Al-Hijr (Mada'in Salih), Saudi Arabia, Egyptian Journal of Archaeological and Restoration Studies "EJARS", Volume 3, Issue 2,2013, p. 89.
- Sneyers, V. and Henau, P. J., The conservation of stone in the conservation of cultural property, UNESCO, 1968, p.215.
- Weber, H. and Zinsmeister, K., Conservation of Natural Stone, Germany, 2008, P.39.
- Wedekind W., López-Doncel R., Dohrmann R., Kocher M. and Siegesmund S., Weathering of volcanic tuff rocks caused by moisture expansion, Environ Earth Sci, Print ISSN 1866-6280, Springer-Verlag, 2013, p. 1203.
- Wedekind, W. López Doncel R.A., Marié B. and Salvadori O., " Innovative Treatments and Materials for the Conservation of the strongly salt-contaminated Michaelis Church in Zeitz, Germany ", Science and Art A future for stone proceedings of the 13th International Congress on the Deterioration and Conservation of stone, Paisley, Scotland, Vol. I, 2016, p.983.

Study the damage causes in the limestone Plates inscriptions at Habwa archaeological hill in Sinai

Dr. EZZ Arabi Orabi •

Abstract :

Tel Habwa is located at a distance of 3 km east of the Suez Canal to the northeast of the city of Qantara east, and contains the site of engraved archaeological inscriptions of several stones, perhaps the most greatly affected were Limestone plates because these plates were affected by the surrounding environment, especially some of these plates were buried in salt soil moist until recently, which led to the fall of large parts of them, which prompted the researcher to study these plates, and to determine the status of these plates and what it saw Damage has been checked and analyzed component It was found that the archaeological area suffers from the impact of heat, wind, rain and magnifying lenses. In the X-ray dispersing unit (EDX, XRD diffraction), the plates were made up of calcite $CaCO_3$, Ankerite Ca $(Fe_2,Mg,Mn_2)(CO_3)_2$, hematite Fe_2O_3 and a percentage of quartz SiO_2, and they contained salts such as halite NaCl, Caminite $Mg_7(SO_4)_5(OH)_4.H_2O$ and Blodite $Na_2Mg(SO_4)_2\ (H_2O)_4$

Keywords:

Hill Habwa, Sinai, limestone plates, salts, wet soil, Deterioration

• ***Lecture of inorganic archaeological Materials Conservation, Conservation Department, Faculty of Archaeology, Aswan University*** ezz_arabi@yahoo.com

"الدلالات الحضارية والدينية لهيئة رؤوس الثيران في بعض مناطق حضارات شبه الجزيرة العربية
من بداية الألف الثالث حتى أواخر الألف الأول قبل الميلاد"

د/فوزية عبد الله محمد عبد الغني•

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى تناول هيئات رؤوس الثيران في فنون بعض حضارات شبه الجزيرة العربية، والدلالات الحضارية والدينية لتمثيل هذا النمط في تلك الحضارات، "كالحضارة الدلمونية" في الساحل الغربي للخليج العربي، و"حضارات غرب وجنوب شبه الجزيرة العربية"، وكذلك يتناول البحث التأثير المحتمل لبعض حضارات الشرق الأدنى القديم وبخاصة "بلاد النهرين" على فنون شبه الجزيرة العربية في تمثيل هذا النمط الفني واستخداماته المختلفة، وذلك في الفترة الزمنية الممتدة من أوائل الألف الثالث حتى أواخر الألف الأول ق.م

ومن صعوبات البحث أنه لا يمكن الفصل بين الدلالة الدينية لرؤوس الثيران في فنون الشرق الأدنى بصفة عامة وفي شبه الجزيرة العربية بصفة خاصة، وبين تقديس الثور نفسه كرمز للقوة والإخصاب وخاصة في البيئات الزراعية، إلى جانب أنه كان رمزا للرئاسة والملكية.

الكلمات الدالة:

رؤوس الثيران، قرون الثيران، شبه الجزيرة العربية، دلمون، بلاد النهرين– الخليج العربي، الهلال، رب القمر.

• أستاذ مساعد بكلية الآثار– قسم الآثار المصرية– جامعة القاهرة

drfawziahabdullah@gmail.com

أولا: تمثيل رؤوس الثيران في شبه الجزيرة العربية في الألف الثالث ق.م.:

يتميز الثور بقوته الجسمانية وخصوبته، وهو ما انعكس على تصورات الإنسان في الشرق الأدنى القديم منذ عصور ما قبل التاريخ، الذي حرص على تمثيل الثور أو جزء منه، كمثال للحماية والقوة والخصوبة [١].

ولا توجد معلومات كافية نصا بصفة رئيسية، وأثريا بصفة جانبية عن العقائد في جنوب وشمال شبه الجزيرة العربية وكذلك في منطقة الساحل الغربي من "الخليج العربي" وخاصة في الألفين الثالث والثاني قبل الميلاد [٢]، إلا أن تمثيل الثيران التي ظهرت في بعض مواقع الفنون الصخرية بحائل ووادي ضم والخماسين والطائف وغيرها، والتي تؤرخ بالعصر الحجري الحديث، كانت تمهيدا لرمزية الهلال وعبادة القمر.

ويبدو أن الثور كان من القرابين الحيوانية المفضلة في "شبه الجزيرة العربية"، كما ظهر تمثيل الثيران ذات القرون المعقوفة من الأمام (ورمزت لشكل الهلال وعبادة القمر فيما بعد) في بعض مواقع الفنون الصخرية، منذ العصر الحجري الحديث ضمن الرسوم

---

[١] أشرف زكريا، "التماثيل والتشكيلات الحيوانية والحيوانية الطابع في مصر وبلاد الشرق الأدنى القديم في عصور ما قبل التاريخ"، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الآثار، جامعة القاهرة، (٢٠٠٠) ، ص٤١

-Kessler, D. "Bull Gods", p. 219-213

عن تمثيل الثور في الشرق الأدنى القديم انظر:

-Dijk,R.M. " The Motif of Bull in the Ancient Near East : An Iconographic Study" ,submitted in accordance with the requirements for the degree of Master of Arts in the subject Ancient Near East , at University of South Africa,(2011).(in:www.uir.unisa,ac.za).

- Hrouda , B. " Gottersymbole und Attribute" , Reallexikon der Assyriologie ,Band 3 ,Berlin, (1971) p.494.

– دينا بسام،" تمثيل الحيوانات في الأعمال الفنية النقشية والجدارية في سوريا خلال العصر البرونزي الوسيط (٢٠٠٠–١٦٠٠ ق.م.)"، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة دمشق، (٢٠١٥)، ص٦٤– ٧٥، أشكال٦٥–٦٩.

– وفدي السيد أبو النضر، "الثور في الفكر المصري في عصور ما قبل الأسرات "، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، العدد السادس عشر، القاهرة، (٢٠١٥)، ص٢٢٧– ٢٥٣.

[٢]علاء عبد المحسن شاهين "العقائد المبكرة في مراكز حضارات الساحل الغربي للخليج العربي وشبه الجزيرة العربية إلى القرن الثالث قبل الميلاد (دراسة تمهيدية) "، مجلة كلية الآثار، العدد الثاني عشر، القاهرة، (٢٠٠٧)، ص٣٤٥– ٤١٢.

الصخرية في جبل عكمة (شمال مدينة العلا)، والتي تؤرخ بالعصر الحجري النحاسي في الألف الثالث قبل الميلاد، مما يدل على ارتباطه الوثيق بعقائد هذه المنطقة فيما بعد [٣].

وتعكس رؤوس الثيران المعدنية في مناطق الخليج العربي أدلة واضحة على الاتصال الحضاري مع بعضها البعض وبخاصة مع جيرانها في "بلاد النهرين" [٤]، حيث تم الكشف عن رؤوس الثيران في جنوب العراق تحمل الأسلوب نفسه لحضارات الخليج العربي المعاصرة، منها رأس ثور من حضارة (تاروت)، محفوظة حاليا بمتحف البحرين[٥]، يعود تاريخه إلى الألف الثالث ق.م. تقريبا (انظر: شكل١)، يشبهها رأس ثور برونزي من ديالي تؤرخ بعصر " فجر السلالات " حوالي"٣٣٠٠ –٢٨٠٠ ق.م." [٦] (انظر شكل٢)، وكذلك رؤوس ثيران من موقع (تلا – جرسو) القديمة، تؤرخ بمنتصف الألف الثالث ق.م. [٧] (أنظر: شكلي ٣، ٤)

---

[٣]حسني عبد الحليم عمار وفؤاد حسن العامر، "الثور في الفنون الصخرية بجبل عكمه بمحافظة العلا"، مجلة الخليج للتاريخ والآثار، العدد الحادي عشر، مجلس التعاون لدول الخليج العربي، السعودية، (٢٠١٦)، ص ١١٥–١١٧.

[٤]عن هذه العلاقات انظر: عبد الله حسن مصري، آثار شرق الجزيرة العربية ودورها في نشأة حضارة سومر، مجلة الدارة، المجلد الثاني، العدد الأول، (١٩٧٦)، ص ٦٦–٧٥

-Edens, C. ,"Dynamic of Trade in the Ancient Mesopotamia, World System ", American Anthropologist, New Series, vol.94, No. 1 ,(1992), p.120,122,126.

-Shaheen, A.M., Arabian Gulf on the Fringe of the Traditional "Silk Road " Interrelation with Mesopotamia and Indus Valley, 1993, p.3-9

(مستلة من مجلة التاريخ والمستقبل، كلية الآداب، جامعة المنيا)

- Rice, M. The Archaeology of the Arabian Gulf, c 5000-323B.C., 1994, p. 282

وقد امتدت هذه الصلات في الألف الثالث والثاني ق.م. في شكل تبادل تجاري، فكانت دلمون تقوم باستيراد المصنوعات المعدنية، والنسيج والأحجار والزيوت، وأدوات الزينة، ومن أهم المنتجات التي كانت تستوردها بلاد النهرين من المناطق الشرقية للجزيرة العربية والخليج العربي معدن النحاس.

[٥] سلطان مطلق الدويش، "المواقع الحضارية على الساحل الغربي للخليج العربي، دراسة آثارية مقارنة إلى القرن الثالث ق.م."، رسالة دكتوراه (منشورة)، كلية الآثار، جامعة القاهرة، (٢٠١٤) ، ص ١١٢-١١٣، شكل٩٧ب.

[٦]المرجع السابق، ص ١١٢ –١١٣، شكل ٩٧ أ

[٧] مديرية الآثار العراقية، دليل المتحف العراقي، بغداد، (١٩٤٣)، ص ١٠، شكل ٣٦ ، عن عبادة الثور في بلاد النهرين، انظر: قصي منصور التركي "عبادة الإله سين في حضارة بلاد الرافدين"، رسالة

وقد تعددت الهيئات الحيوانية في حضارات "الساحل الغربي للخليج العربي" و"شبه الجزيرة العربية"، والتي حملت بعضها دلالات دينية من واقع البيئة المحيطة (انظر خريطة ١ ،٢)، وحمل الآخر ملامح الفن السائدة آنذاك، منها رأس ثور من النحاس تؤرخ بنهاية الألف الثالث ق.م.، وبداية الألف الثاني ق.م. من معبد "باربار الثاني"(محفوظة حاليا بمتحف البحرين الوطني) [٨] (انظر: شكل ٥)، وربما أنها كانت مثبتة في الصندوق الصوتي لقيثارة دلمونية، ويؤيد ذلك أيضا أنه عثر بمعيتها على (خشخاش) نحاسي صغير لعله من أدوات الإيقاع التي استخدمت في الطقوس الجنائزية في الجوقة الدلمونية [٩]، وربما كان يصاحب العزف على القيثارة (راجع جدول ١).

ويؤيد ذلك أيضا طبعات أختام مستديرة من جزيرة فيلكا (بالكويت)، منها ما يحمل نقش قيثارة برأس حيوان (ثور) [١٠]، وعلى رسم تخطيطي لقيثارة ضمن طبعة ختم آخر من البحرين،(انظر: شكل٦ ،٧) مما يبين التأثير الحضاري في استعمال آلة الكنارة أو القيثارة السومرية في "دلمون" يزين مقدمتها رأس الثور ، حيث نجد نفس طراز الهارب السومري المزين برأس الثور ضمن نقوش طبعة ختم دلموني ، يؤيدها بعض ما عثر عليه من قيثارات دلمونية تتزامن مع القيثارات السومرية في بلاد النهرين(راجع : شكل ١٠ ،١١)، و

ماجستير، جامعة بغداد، كلية الآداب، (١٩٩٥). وأيضا انظر: لنفس المؤلف، الصلات الحضارية بين العراق والخليج العربي، بغداد، (٢٠٠٨)، ص ٢١٦-٢١٨

Wooley, L.C., Excavations at Ur, II, The Royal Cemetery, Publication of the Joint Expedition of B.M. and M. of the University of Pennsylvania, London, (1934), fig.116. Ernest de Sarzec ,Gift of Sultan Abdul Hamid ,(1869)& http://urtomb. blogspot.com /p/ blog-page_82.html

[٨] وليد محمد صفائي" المصنوعات المعدنية في شبه الجزيرة العربية منذ بداية الألف الثالث ق.م. وحتى نهاية الألف الأول ق.م.، دراسة مقارنة بمثيلاتها في حضارتي بلاد النهرين ومصر القديمة"، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الآثار، جامعة القاهرة، (٢٠١٢) ، ص١٠٦،٩٨، شكل ٩٠ أ.

[٩] عبد العزيز على صويلح، التسلسل الحضاري لمملكة البحرين في ضوء التنقيبات الأثرية من ١٨٧٩م-٢٠٠٠ م، كتب البحرين الثقافية، العدد ٢٣، وزارة الثقافة والإعلام، البحرين، (٢٠٠٩) ،ص ٨٠، لوحة ٩-٤

[١٠] هيلين ديفيد وكوهان وآخرون، دليل أختام فيلكا، المجلد الأول، موقع الخضر، ترجمة طارق عبد الله فجر الدين، الكويت، (٢٠١٦)، ص ٥٨

- وجدي رمضان، حضارة دلمون القديمة وآثارها، القاهرة، (٢٠٠٨)، ص ١٨٣، شكل ١٨

يتماثل النقش مع طبعة ختم أسطواني من أور–جنوب العراق لعازف قيثارة برأس ثور ومغنيتان، من الألف الثالث ق.م. [١١] (انظر: شكل٨)، وأيضا مع ختم اسطواني من "عصر الأسرات السومري الحديث" " حوالي ٢٨٠٠–٢٣٦٩ ق.م."، يمثل مأدبة واحتفالات وعزف على القيثارة (الهارب أو الكنارة)(انظر شكل ٩) [١٢]، مما يدل على التبادل الحضاري بين أور السومرية وبين "الحضارة الدلمونية". (راجع: جدول ١)

ومن اللافت للنظر أن ظاهرة تمثيل رؤوس الثيران التي زينت مقدمة الصندوق الصوتي لآلة من الآلات الوترية وهي القيثارة [١٣] (الكنارة) قد جاءت من بلاد النهرين ، ويعتقد أن أقدم ظهور واستعمال لآلة الكنارة كان في عصر "جمدة نصر" [١٤]، حيث عثر على نماذج عديدة منها في المقابر الملكية في أور في العصر السومري الحديث ، منها ما مثلت رأس الثور مع لحية من اللازورد تؤرخ بحوالي (٢٥٠٠–٢٤٠٠ق.م.) ، وهي محفوظة حاليا بمتحف (الآثار والانثروبولوجيا، جامعة بنسلفانيا ، فيلاديلفيا)(انظر: شكلي ١٠ ،١١) ، ويسمى هذه النوع من الثيران في السومرية gud-alim ويعني الثيران من فصيلة حيوان البيسون "bison"[١٥]

ويتبين من النصوص المسمارية الدينية أن عملية تقديم القرابين إلى المعبودات، وبالأخص عندما يكون القربان ثورا أو بقرة كان يرافقهما العزف على القيثارة، وربما أن ذلك من أجل أن تخفف أنغامها حدة خوار الثور أو البقرة أثناء ذبحه [١٦]، ومادام وجود

---

[١١]سلطان مطلق الدويش، "المواقع الحضارية على الساحل الغربي للخليج العربي، دراسة آثاريه مقارنة إلى القرن الثالث ق.م. "، ص ٤١٧، شكل ٢٩٥، ٢٩٦

[12]-Show, I. Cylinder Seals ", p.188,fig.13.

[١٣] عن آلة الكنارة أو الهارب في بعض حضارات الشرق الأدنى القديم انظر:

-Hurrell, N. "Harp" , The Grove Dictionary of Musical Instruments ,Vol. II , eds: Lurance Lipin , Oxford ,2014, 522-587.

[١٤]صبحي أنور رشيد، "الموسيقى"، ص ٤٢٥

[15] Wooley, L.C., Excavations at Ur, Vol. II, The Royal Cemetery, The University Museum, Philadelphia,pl.,107;114 see also pl.109,110,111,115,118,119; Black, J. & Green, A. "Bison" in: Gods, Demons and Symbols of Ancient Near East, p.44.

[16]Grame ,T.C.(1973) "The Symbolism of Musical Instruments", Expedition I , pp.33-45; Collon ,D. "Leirer", in Reallexikon der Assyriologie VI, Berlin, (1971),p. 572.

القيثارات كان من مستلزمات هذا الحدث صارت العلاقة بينهما وثيقة، مما دفع السومريين إلى تزيين مقدمات قيثاراتهم برأس الثور. [١٧]

كما يرجح أن مراسم المعبد في "حضارة باربار"(البحرين) قد اشتملت على ألحان تصاحب ترتيل التعاويذ، التي ينشدها الكهنة مع آلات موسيقية تشبه ما نعرفه في حضارة (أور)، ومن أهمها القيثارة، والناي، المخشخشات، والناي وآلات النقر [١٨]، ويرى البعض أن تمثيل الثور بشكل عام على الأختام الدلمونية يدل على النماء والقوة والبطش وهي إحدى الصفات الملكية في الحضارات القديمة في الشرق الأدنى القديم. [١٩]

ثانيا: تمثيل رؤوس الثيران في شبه الجزيرة العربية في الألف الثاني ق.م.:

من جدير بالذكر أن الحفائر التي أجريت في (سار – البحرين) منذ عام ١٩٧٧م برئاسة معاوية ابراهيم كشفت عن موقع أثري كبير [٢٠]، وقد استمر التنقيب في الموقع عدة

---

[١٧] حكمت بشير الأسود، "الثور المجنح لاماسو رمز العظمة الآشورية" ، المركز الثقافي الآشوري، دهوك، (٢٠١١) ، ص ١٢

[١٨] علاء عبد المحسن شاهين "العقائد المبكرة في مراكز حضارات الساحل الغربي للخليج العربي وشبه الجزيرة العربية إلى القرن الثالث قبل الميلاد (دراسة تمهيدية) "، ص٣٧٨-٣٧٩

[١٩] عن الحضارة الدلمونية انظر:

Lamberg- Karlovsky, C.C. "Dilmun: Gateway to Immortality", JNES 41, No.1, pp.45-50; Crawford, H. (1995) " Dilmun, Victim of World Recession ", Proceedings of Seminar for Arabian Studies held in Cambridge, pp.13-22;Thaper ,R. (1975)" A Possible Identification of Melukha ,Dilmun and Makran" , Journal of the Economic and social History of the Orient ,vol.18,no.1,pp.3-36; Shaheen, A. (2003) "Arabian Gulf on the fringe of the Traditional "Silk Road" Interrelation with Mesopotamia and Indus Valley ", p.7 مجلة التاريخ والمستقبل، كلية الآداب، (جامعة المنيا،٢٠٠٣); Potts, D.T.," The Archaeology and Early History of the Persian Gulf" ,in: The Persian Gulf in History ,edited by: Lawrence G. Potter, Part. I ,2009,pp.27-56; Bibby, T.-G.: Looking for Dilmun (New York, 1970); D.T. Potts, ed.: Dilmun: "New studies in the archaeology and early history of Bahrain", Berlin, 1983 ; Al-Khalifa Shaika, H.A. and Rice, M. ,edits: Bahrain through the ages: the archaeology, London, 1986; H. Crawford: 'Dilmun reconsidered', Antiquity 71 ,(1997), 701–8.

[٢٠] عن تلك الحفائر انظر: معاوية إبراهيم، حفريات البعثة العربية في موقع سار الجسر ١٩٧٧-١٩٧٩- البحرين، (١٩٨٢). وأيضا لنفس المؤلف انظر: "المدفن في الشرق القديم، سوريا، فلسطين، بلاد الرافدين، والخليج العربي"، دراسات عن المسكن والمدفن في الوطن العربي"، تونس، (١٩٨٧)، ص ١٠٩-١٨٨.

سنوات من قبل بعثات محلية وعربية وأجنبية حتى تم الكشف عن الكثير من معالمه، ويعود تأريخ المستوطنة الأثرية في "سار" الدلمونية إلى حوالي عام ٢٣٠٠ق.م تقريبا، وفي حوالي ١٩٠٠ق.م أي في أوائل الألف الثاني تم إعادة بناء المستوطنة بشكلها الحالي وتم بناء المعبد فيها [٢١] (انظر خريطة ١ ،٢).

وهناك عدة تفسيرات لشكل المذبح الداخلي الذي يحتوي على قوسين، فهناك من يعتقد بأنهما على شكل قرني ثور (انظر: شكل ١٢)، ومنهم من يعتقد بأنهما على هيئة هلالية الشكل، وأن المعبد مخصص لعبادة الإله "سين" إله القمر، ويدعم هذه النظرية وجود العديد من الأختام الدلمونية التي تتضمن رموزاً تحوي قرني ثور أو شكل هلال (رمز رب القمر) مع قرص الشمس (ربما ترمز للمعبود أوتو)، إلا أن وجود محرابين في المعبد يمكن أن يفيد بأنه مخصص لعبادة إلهي الشمس والقمر، دون ما يؤكد ذلك أو ينفيه. [٢٢] (انظر: شكل ١٣)

ومن أمثلة تلك الأختام التي تبين نقوشها رموز الشمس وقرون الثور(الهلال –رمز القمر)، ختم دائري من دلمون يبين منظر وليمة لشخصين مع رموز الشمس والقرون المصفوفة فوقها فوق بعض، وكأنها أهلة متراصة بشكل أفقي[٢٣](انظر: شكل ١٤) ، ونقوش ختم آخر تبين ملكا يرتدي تاجا على هيئة قرني ثور، ويحيط بالمنظر ثور وغزالة (انظر: شكل١٥)، وأيضا ختما يمثل شخصين ربما كانا كاهنين يتعبدان للشمس والقمر الذي يرمز له بالهلال (انظر: شكل١٦). [٢٤]

---

[٢١] عن حفائر الحضارة الدلمونية في البحرين انظر أيضا: سلمان أحمد محاري، المواقع الأثرية في مملكة البحرين، المشاكل والتحديات، وزارة الاعلام البحريني، (٢٠٠٩).

[٢٢]عبد العزيز على صويلح، التسلسل الحضاري لمملكة البحرين في ضوء التنقيبات الأثرية من ١٨٧٩م– ٢٠٠٠ م، ص ٨٠-٨٩

[٢٣] عن مناظر الوليمة في الفنون الدلمونية والتأثير المصري المحتمل انظر:

علاء الدين عبد المحسن شاهين، منظر مجلس الشراب الآسيوي في الآثار المصرية ونظائره المحتملة من الأختام الدلمونية، مجلة كلية الآداب – جامعة حلوان، العدد العاشر، (٢٠٠١)، ص ٥٠٣– ٥٠٦

[٢٤] وجدي رمضان، حضارة دلمون القديمة وآثارها، ص ١٧١، ١٨٣،١٨٤، شكل ١١، ٢٠ ،٢١

وعن نمط الهلال في حلي الشرق الأدنى في العصور البرونزية وعصر الحديد انظر:

ومن اللافت للنظر أنه شاع تمثيل الثور في نقوش الأختام الدلمونية في فيلكا[٢٥]، أو تمثيل قرون الثيران(رمز الهلال) ، وكذلك تمثيل الهيئات الآدمية ذات التيجان على هيئة قرون الثور، أو الهيئات الممسكة بشكل الهلال في نفس الوقت، ويبدو الهلال على كتف أحد تلك الهيئات الآدمية ربما لمكانة اجتماعية بعينها(انظر: شكلي ١٧ ،١٨)، كل ذلك يدفع إلى الاعتقاد برمزية (الهلال) المتمثل في قرني الثور في "الحضارة الدلمونية" وعبادة رب القمر في الحضارة الدلمونية[٢٦]، فقد كان للقمر مع اختلاف مسمياته المكانة الأعلى في حياة البشر المتنقلة في شبه الجزيرة العربية.

ثالثا : تمثيل رؤوس الثيران في شبه الجزيرة العربية في الألف الأول ق.م.:

يعد تمثيل الثور ذو القرون المعقوفة أو تمثيل رؤوس الثيران في العديد من المواقع الأثرية في "شبه الجزيرة العربية" في الألف الثالث والثاني، يعد بمثابة البدايات الأولى للعقيدة القمرية في شبه الجزيرة العربية، والتي تبلورت في الألف الأول ق.م. [٢٧] حيث جسد أهل "شبه الجزيرة العربية" وخاصة في جنوبه إلههم القمري (إلمقة) أو(الموقاه) بهيئة الثور ذي القرنين نظرا لتشابه قرنيه مع شكل الهلال. (انظر: شكل١٩) [٢٨]

ونجد نماذج لرؤوس الثيران المنقوشة أو المجسمة في أواخر الألف الأول ق.م. ضمن آثار جنوب شبه الجزيرة العربية، منها نقش لرأسي ثور، تؤرخ بحوالي القرن الثاني

Iian, D., " The Crescent-Lunate Motif in Jewelry of the Ancient Near East, in: proceeding of the 9 th International Congress on the Archaeology of Ancient Near East, vol.I, (2000) , pp.137-150.

[٢٥]دانيال بوتس،" شمال شرق الجزيرة العربية "، طرق التجارة القديمة، ص ١٩٧، شكل ٧٧.

Kjaerum, F., "Seals of Dilmun-Type", proceeding of the 9 th International Congress on the Archaeology of Ancient Near East , vol.10,(2001),pp.45-53,fig.21.

-[26] Werr, L. A. " Gulf (Dilmun) Style Cylinder Seals", Proceedings of the Seminar for Arabian Studies, Vol. 16, Proceedings of the Nineteenth Seminar for Arabian Studies held at Oxford on 30th July - 1st August 1985 (1986), pp. 199-201; fig.1,4.

[٢٧] حسني عبد الحليم عمار وفؤاد حسن العامر،"الثور في الفنون الصخرية بجبل عكمه بمحافظة العلا"، ص ١١٥.

[٢٨] علاء الدين عبد المحسن شاهين " العقائد المبكرة في مراكز حضارات الساحل الغربي للخليج العربي وشبه الجزيرة العربية إلى القرن الثالث قبل الميلاد (دراسة تمهيدية) "، ص٣٥٢-٣٥٣.

-Sayed, A.A. (1976) "An Attempt at Identification of the Transmitters of Mesopotamian Cultural influences on Upper Egypt in Protodynastic times " pp.5-10; fig.7,8.

ق.م.، محفوظة حاليا في متحف فيينا (انظر: شكل ٢٠)، وأيضا رأس ثور أو عجل من الألبستر تؤرخ بنفس الفترة (انظر: شكل ٢١) [٢٩]

ومن الأمثلة الهامة التي تبين رموز التعبد للثور بهيئته الحيوانية الكاملة ، وفي معيتها هيئة رأس الثور ما يطلق عليه اصطلاحا(مكعب الحمراء) ويمثل غالبا قاعدة تمثال أو مذبح مزخرف، وقد عثر عليه في قصر الحمراء في "واحة تيماء" ، ويؤرخ بالقرن الخامس إلى الرابع قبل الميلاد ، ومحفوظ حاليا بمتحف الرياض الوطني(انظر شكل ٢٢)، حيث يبدو المكعب من جانبين متجاورين بمشاهد دينية محفورة ، ويشغل منتصف المشهد الأول رأس ثور موضوع على مذبح أو منصة مدرجة ، وقد صور رأس الحيوان من الأمام مع قرص الشمس بين قرنيه ، بينما يقف كاهن يرتدي جلبابا طويلا إلى يساره ، ويملأ بقية المشهد قرص شمس متقن إلى يسار رأس الثور ، بينما نرى هلال ونجمة إلى يمينه .

أما المشهد الثاني يتوسطه داخل إطار ثورا واقفا يتجه نحو اليسار، وأمامه كائن بشري يقدم قربانا إلى فم الحيوان، ونرى أيضا قرص الشمس (أو القمر) بين قرني الثور، كما يعلو ظهره قرص شمس كبير، ونجد نجمة ثمانية الأذرع في الزاوية اليمنى العليا للصورة، وعقرب في الزاوية العليا اليسرى.

وهناك تفسيرات عديدة حول هذه نقوش (مكعب الحمراء) التي نجدها تمثل توفيقا لرموز مختلفة من الشرق الأدنى كقرص الشمس المجنح [٣٠] (ذو الأصول المصرية القديمة) وعبادة الثور، ورأس الثور بين قرنيه قرص الشمس (يذكرنا بالعجل أبيس) [٣١]،

---

[29] Katz ,K., "A South Arabian Carving of Alabaster", The Journal of the Walters Art Gallery, Vol. 17 (1954), pp. 76-86 ;fig.1;8.

[٣٠] عن قرص الشمس المجنح انظر:

-Jequiés ,G."Aile",BIFAO XIX ,(1915),p.78 ;Werbrouk ,M., "A Propos du Disque Ailé", CdE ,no.32 , (1941) ; p.165f.;Frankfort, H . , Art and Architecture of the Ancient Orient, London (1958),p.66;Westendorf ,W. "Sonnenlauf auf der abschiissigen Himmelsbahn",MAS 10 , (1966) ;p.42 ; Lurker,M. The Gods and Symbols of Ancient Egypt, London,(1990) , p.130.

[٣١] وعن العجل أبيس انظر:

Otto, E. "Beiträge zur Geschichte der Stierkulte in Ägypten Apis" , Reallexikon der Ägyptischen Religionsgeschichte, Berlin, (1952), pp.45-51.

وجدير بالذكر أن تمثيل الثور مع قرص الشمس قد تكرر في رسوم أخرى عثر عليها في قصر الحمراء بواحة تيماء، تؤرخ بالألف الأول ق.م. وبدايات القرون الميلادية [٣٢]

وجدير بالذكر أن رؤوس الثيران قد ظهرت ضمن نقوش جنوب شبه الجزيرة العربية في اليمن في أواسط وأواخر الألف الأول ق.م. وما تلاها بشكل واسع، كما حفظت كمصبات للمياه (مزراب) عثر عليها في المعبد الكبير في مأرب المعروف باسم (حرم بلقيس)، حاليا في متحف مأرب الوطني، وكانت تستخدم رؤوس الثيران عادة مع موائد القرابين. [٣٣](راجع جدول ٢)

كما عثر على بعض المذابح في موقع الأخدود في "نجران" جنوب المملكة العربية السعودية، شكلت مصباتها على هيئة رأس الثور بشكل هندسي تعود للألف الأول ق.م.[٣٤]

وقد عثر في قرية "الفاو" بالمملكة العربية السعودية على عدد من المذابح تحتوي نقوشها على قرص (القمر أو الشمس) والهلال (انظر: شكل ٢٣-٢٤) [٣٥]، وقد استمرت في الفاو تلك المذابح التي تحوي الهلال رمز القمر، إلى القرن الأول الميلادي. [٣٦](راجع جدول ٢)

وقد جسد أهل "شبه الجزيرة العربية" معبودهم القمري بصورة هلال نحت أو نقش على الأحجار والأخشاب والمعادن، وبالمثل بهيئة الثور ذي القرنين لتشابه قرنيه مع شكل الهلال.

---

[٣٢] أرنولف هاوسليتر "واحة تيماء"، طرق التجارة القديمة روائع آثار المملكة العربية السعودية، (٢٠١٠)، شكل ١٠٢، ص ٣٤٤.

[33] -Albright, F.P. "Excavations at Mârib in Yemen" , in: Publications of the American Foundation of the Study of Man, edited: by William F, Albright et al., Vo. II, Archaeologies Discoveries in South Arabia, Baltimore, (1958), p.215-239.

[٣٤] مشاعل بنت يعقوب كنكار "تماثيل موقع الأخدود في نجران، دراسة فنية مقارنة "، رسالة ماجستير (غير منشورة)، قسم الآثار في كلية السياحة والآثار، جامعة الملك سعود، (٢٠١٣ م/ ١٤٣٣هـ) ، شكل ٢٦-٢٩.

[٣٥] عبد الرحمن الطيب الأنصاري "قرية الفاو"، طرق التجارة القديمة روائع آثار المملكة العربية السعودية، (٢٠١٠)،شكل ١٣٨، ص ٣١٦

[٣٦]المرجع السابق، ص ٣١٧، شكل ١٣٩، ١٤٠، ١٤١

وقد ذهب بعض الباحثين إلى الأصول المشتركة بين عبادة القمر على سواحل البحر الأحمر والمناطق المحيطة بها في شرقي وادي النيل، وسواحل البحر الأحمر الآسيوية، وقد عرف المعبود القمري عند السبأيين وحضارات جنوب الجزيرة العربية باسم " الموقاه" (المقة) أي "المنير"، ولعل أهم المعبودات المصرية المرتبطة بالقمر هو المعبود (سين)، كما عرف رب القمر عند القتبانيين باسم (عم)، وعند المعينيين باسم(ود)، وعند الحضرميين باسم (سين)، والذي ارتبط بالمعبود المصري (سين) وخاصة في شبه جزيرة سيناء. [٣٧]

النتائج:

١- يعتبر تمثيل رأس الثور على الأرجح عوضا عن تمثيل الثور نفسه، وأنها تمثل جزءا من كل في معظم حضارات الشرق الأدنى القديم، وفي حضارات شبه الجزيرة العربية، ولها نفس رمزيات الثور نفسه من حيث القوة والخصوبة.

٢- أن تمثيل الثيران ذات القرون المعقوفة من الأمام والذي نقش ضمن الرسوم الصخرية بحائل ووادي ضم والخماسين والطائف والتي تؤرخ بالعصر الحجري الحديث، وجبل عكمة في العصر الحجري النحاسي في الألف الثالث قبل الميلاد، وكذلك رؤوس الثيران التي عثر عليها في حضارة باربار في البحرين، وفي تاروت في الألف الثالث والثاني ق.م.، كل ذلك يعد ذلك تمهيدا لتقديس المعبود رب االقمر (الموقاه) (المقه) في الألف الأول ق.م. في شبه الجزيرة العربية.

٣- تشابه حضاري بين تمثيل رؤوس ثيران دلمونية مصنوعة من المعدن في باربار وجزيرة تاروت ترجع إلى الألف الثالث والثاني قبل الميلاد، و تلك التي عثر عليها في مدينة أور بموقع خفاجة في بلاد النهرين من عصر فجر السلالات، كما زينت رؤوس القيثارات الدلمونية المنقوشة برؤوس الثيران في الآلات الدلمونية كما مثلت بهذا الشكل

---

[٣٧] علاء عبد المحسن شاهين " العقائد المبكرة في مراكز حضارات الساحل الغربي للخليج العربي وشبه الجزيرة العربية إلى القرن الثالث قبل الميلاد (دراسة تمهيدية) "، ص٣٥٢-٣٥٣

- عبد العزيز صالح ، تاريخ شبه الجزيرة العربية في عصورها القديمة، القاهرة، (١٩٨٥)، ص ٥٦

على طبعات أختام دلمونية، ويبدو أنها تعاصرت مع القيثارات السومرية التي تأصلت وازدهرت في بلاد النهرين، مما يشير إلى الترابط والتأثير الحضاري بينهما في تلك الفترة.

٤- ظهر تمثيل الهلال (قرني الثور) ضمن نقوش الأختام الدلمونية في فيلكا، كما مثل أعلى رؤوس هيئات آدمية أو في أيديها، أو مصاحبة لتمثيل حيوان الثور، مما يدفع إلى الاعتقاد برمزية (الهلال) المتمثل في قرني الثور في الحضارة الدلمونية، وعبادة رب القمر (سين).

٥- استمر تمثيل الهلال (قرني الثور) ضمن نقوش المذابح من حضارات جنوب شبه الجزيرة العربية، وفي مذابح عثر عليها في قرية الفاو، مما يشير إلى عبادة رب القمر (إلمقة)، وتمثيل رموزه في فنون جنوب شبه الجزيرة العربية.

٦- يمكن أن نعتبر أن مكعب الحمراء الذي عثر عليه في قصر الحمراء بواحة تيماء ويؤرخ بالألف الأول قبل الميلاد، أنه استمرارا لعبادة الثور وتقديسه، وتمثيل رأس الثور ضمن المناظر الدينية التي تمثل عبادته كأحد الرموز الدينية الهامة في الجزيرة العربية.

٧- استخدمت رؤوس الثيران ربما كمصبات للمياه في المذابح الحجرية أو ضمن موائد القرابين في قرية الفاو، وموقع الأخدود في نجران في المملكة العربية السعودية، كما عثر على أمثلتها في الخليج العربي في موقع سار في البحرين، وكذلك في اليمن في المعبد الكبير في سد مأرب.

٨- يمكن القول بوجود أصول مشتركة بين المعبودات القمرية التي اقترنت بالهلال في حضارات شبه الجزيرة العربية وبعض معبودات مصر القديمة والشرق الأدنى القديم.

جدول (١) هيئة رؤوس الثيران في فنون بعض حضارات شبه الجزيرة العربية من حيث الاستخدام والدلالة الحضارية والدينية حتى نهاية الألف الثاني ق.م.

الفترة الزمنية	هيئة رأس الثور	الاستخدام	الدلالة الحضارية والدينية
نهاية الألف الثالث وبداية الألف الثاني ق.م.	رؤوس ثيران معدنية في تاروت ومعبد باربار في البحرين. (انظر: شكل ١ ،٥)	ربما كانت لتزيين واجهات القيثارات وتشبه رؤوس الثيران من أور (انظر: شكل ٣، ٤) مما يدل على تبادل حضاري.	بدايات الفكر الديني لعبادة الثور الذي أصبح فيما بعد رمزا لرب القمر.
الألف الثالث والثاني ق.م.	رسوم قيثارات برأس ثور ضمن طبعات أختام مستديرة من فيلكا بالكويت وأيضا في البحرين وكذلك ضمن آلة القيثارة الدلمونية (انظر: أشكال ٦، ٧)	تشبه طبعة ختم أسطواني من أور، والكنارات السومرية، وربما تشير إلى تبادل حضاري بينهما. (انظر: أشكال ٨-١١)	الثور له رمزيته في كل من الحضارة الدلمونية وبلاد النهرين، وربما كان يصاحب التضحية به العزف على القيثارة المزينة برؤوس ثيران في كلتا الحضارتين.
الألف الثاني ق.م.	- المذابح المزينة بقرني ثور أو شكل الهلال في الحضارة الدلمونية (موقع سار) (انظر شكل ١٢-١٣) - يؤيدها أختام دلمونية تحوي شكل الهلال في أيدي أو فوق رؤوس أو على أكتاف هيئات بشرية (انظر: شكل ١٥-١٨)	- يستخدم في الطقوس الجنائزية. - يبدو أن التيجان المقرنة نعطي قداسة دينية لصاحبها، كما أن تمثيل الهلال على كتف الهيئة البشرية ربما رمزا لمكانة اجتماعية بعينها.	الاعتقاد برمزية (الهلال) المتمثل في قرني الثور، وعبادة رب القمر في الحضارة الدلمونية.

جدول (٢) هيئة رؤوس الثيران في فنون بعض حضارات شبه الجزيرة العربية من حيث الاستخدام والدلالة الحضارية والدينية في الألف الأول ق.م.

الفترة الزمنية	هيئة رأس الثور	الاستخدام	الدلالة الحضارية والدينية
الألف الأول ق.م.	رأس ثور منقوشة (انظر: شكل ٢٠)، أو مجسمة من الألبستر من جنوب الجزيرة العربية (انظر شكل ٢١)	من رموز المعبود إلمقه.	انتشار عبادة رب القمر في جنوب شبه الجزيرة العربية.
	مكعب الحمراء الذي عثر عليه في قصر الحمراء بواحة تيماء (انظر: شكل ٢٢)	مذبح أو قاعدة تمثال. يستخدم في الطقوس الجنائزية.	استمرارا لعبادة الثور وتقديسه، وتمثيل رأس الثور ضمن المناظر الدينية التي تمثل عبادته كأحد الرموز الدينية الهامة في شبه الجزيرة العربية.
	المذابح المنقوشة أو المزينة بقرني ثور أو شكل الهلال والتي عثر عليها في جنوب الجزيرة العربية (اليمن)، وأيضا في قرية الفاو وموقع الأخدود في نجران (شكل ٢٣، ٢٤).	تستخدم في الطقوس الجنائزية.	استمرارا للفكر الديني لعبادة رب القمر في الحضارات الجنوبية في شبه الجزيرة العربية.

قائمة المراجع

أولا: المراجع العربية والمعربة:

– أرنولف هاوسليتر،"واحة تيماء"، طرق التجارة القديمة روائع آثار المملكة العربية السعودية، إشراف أ.د. علي بن إبراهيم الغبان وآخرون، باريس، (٢٠١٠).

– أشرف زكريا، " التماثيل والتشكيلات الحيوانية والحيوانية الطابع في مصر وبلاد الشرق الأدنى القديم في عصور ما قبل التاريخ"، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الآثار، جامعة القاهرة، (٢٠٠٠).

– حسني عبد الحليم عمار وفؤاد حسن العامر، "الثور في الفنون الصخرية بجبل عكمة بمحافظة العلا"، مجلة الخليج للتاريخ والآثار، العدد الحادي عشر، مجلس التعاون لدول الخليج العربي، السعودية، (٢٠١٦)، ص ٩٩ –١٣٤.

– حكمت بشير الأسود، " الثور المجنح لاماسو رمز العظمة الآشورية"، المركز الثقافي الآشوري، دهوك، (٢٠١١).

– دينا بسام، " تمثيل الحيوانات في الأعمال الفنية النقشية والجدارية في سوريا خلال العصر البرونزي الوسيط، (٢٠٠٠–١٦٠٠ ق.م.) "، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة دمشق، (٢٠١٥).

– سلطان مطلق الدويش، "المواقع الحضارية على الساحل الغربي للخليج العربي، دراسة آثارية مقارنة إلى القرن الثالث ق.م."، رسالة دكتوراه (منشورة)، كلية الآثار، جامعة القاهرة، (٢٠١٤).

– سلمان أحمد محاري، المواقع الأثرية في مملكة البحرين، المشاكل والتحديات، وزارة الاعلام البحريني، (٢٠٠٩).

– صبحي أنور رشيد، "الموسيقى"، موسوعة حضارة العراق، الجزء الرابع، بغداد، (١٩٨٥).

- عبد الرحمن الطيب الأنصاري،" قرية الفاو"، طرق التجارة القديمة، روائع آثار المملكة العربية السعودية، إشراف علي بن إبراهيم الغبان وآخرون، باريس، (٢٠١٠).

– عبد العزيز صالح، محاضرات في تاريخ شبه الجزيرة العربية في عصورها القديمة، القاهرة، (د ت).

– عبد العزيز علي صويلح، التسلسل الحضاري لمملكة البحرين في ضوء التنقيبات الأثرية من ١٨٧٩م– ٢٠٠٠ م، كتب البحرين الثقافية، العدد ٢٣، وزارة الثقافة والإعلام، البحرين، (٢٠٠٩).

– عبد الله حسن مصري، آثار شرق الجزيرة العربية ودورها في نشأة حضارة سومر، مجلة الدارة، المجلد الثاني، العدد الأول، (١٩٧٦).

– علاء الدين عبد المحسن شاهين، "منظر مجلس الشراب الآسيوي في الآثار المصرية ونظائره المحتملة من الأختام الدلمونية" ، مجلة كلية الآداب – جامعة حلوان، العدد العاشر، (٢٠٠١)، ص ٥٠٣– ٥٠٦.

– ـــــ،" العقائد المبكرة في مراكز حضارات الساحل الغربي للخليج العربي وشبه الجزيرة العربية إلى القرن الثالث قبل الميلاد (دراسة تمهيدية) "، مجلة كلية الآثار، العدد الثاني عشر، القاهرة، (٢٠٠٧)، ص٣٤٥– ٤١٢.

– قصي منصور التركي "عبادة الإله سين في حضارة بلاد الرافدين" ، أطروحة في إطار نيل شهادة الماجستير من جامعة بغداد ، كلية الآداب ، (١٩٩٥).
–ـــــ ، الصلات الحضارية بين العراق والخليج العربي، دمشق ، (٢٠٠٨).
– مديرية الآثار العراقية، دليل المتحف العراقي، بغداد، (١٩٤٣).
– مشاعل بنت يعقوب كنكار، "تماثيل موقع الأخدود في نجران، دراسة فنية مقارنة "، رسالة ماجستير (غير منشورة)، قسم الآثار في كلية السياحة والآثار، جامعة الملك سعود، (٢٠١٣ م/ ١٤٣٣هـ).
– معاوية إبراهيم، حفريات البعثة العربية في موقع "سار الجسر" ١٩٧٧–١٩٧٩، البحرين، (١٩٨٢).
– هيلين دايفيد وكوهان وآخرون، دليل أختام فيلكا، المجلد الأول، موقع الخضر، ترجمة طارق عبد الله فجر الدين، الكويت، (٢٠١٦).
– وجدي رمضان، حضارة دلمون القديمة وآثارها، القاهرة، (٢٠٠٨).
– وفدي السيد أبو النضر، "الثور في الفكر المصري في عصور ما قبل الأسرات "، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، العدد السادس عشر، القاهرة، (٢٠١٥)، ص ٥٢٧ –٥٥٣
– وليد محمد صفائي، " المصنوعات المعدنية في شبه الجزيرة العربية منذ بداية الألف الثالث ق.م. وحتى نهاية الألف الأول ق.م.، دراسة مقارنة بمثيلاتها في حضارتي بلاد النهرين ومصر القديمة "، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الآثار، جامعة القاهرة، (٢٠١٢).

ثانيا: المراجع الأجنبية:

-Albright, F.P. "Excavations at Mârib in Yemen", in: Publications of the American Foundation of the Study of Man, edited: by William F, Albright et al., Vo. II, Archaeologies Discoveries in South Arabia, Baltimore, (1958), p.215-239.
-Al-Khalifa Shaika. H.A. and Rice, M. eds: Bahrain through the Ages: The Archaeology, London, (1986).
-Aruz , J. & Wallenfels , R. , Art of the First Cities; The Third Millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus, New York, (2003).
-Bibby, T.-G., Looking for Dilmun, New York, (1970).
-Black, J. & Green, A. "Bison" in: Gods, Demons and Symbols of Ancient Near East, London,(1992).
-Collon, D. "Leirer", in Reallexikon der Assyriologie VI, Berlin, (1971), p. 572.
-Crawford, H.," Dilmun, Victim of World Recession ", Proceedings of Seminar for Arabian Studies held in Cambridge, (1955), pp.13-22.
-Crawford H. 'Dilmun reconsidered', Antiquity 71 (1997), 701–8.
-Edens , C . "Dynamic of Trade in the Ancient Mesopotamia, World System ", in American Anthropologist , New Series , Vol.94, No. 1 ,(1992).
-Frankfort, H., Art and Architecture of the Ancient Orient, London,(1958).
-Grame, T.C., "The Symbolism of Musical Instruments", Expedition vol. I , (1973),pp.33-45.
-Hrouda , B. (1971) " Gottersymbole und Attribute" , Reallexikoder Assyriologie ,Band 3 , Berlin.

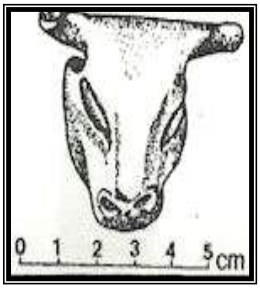
-Hurrell, N. "Harp", The Grove Dictionary of Musical Instruments, Vol.II, edit by: Lurance Lipin , Oxford ,(2014), 522-587.
-Iian ,D., " The Crescent-Lunate Motif in Jewelry of the Ancient Near East ",in proceeding of the 9 th International Congress on the Archaeology of Ancient Near East ,vol.I,(2000),pp.137-150.
-Jequiés ,G."Aile", BIFAO XIX,(1915).
-Katz ,K., "A South Arabian Carving of Alabaster", The Journal of the Walters Art Gallery, Vol. 17 (1954), pp. 76-86.
-Kessler, D. "Bull Gods" Oxford Encyclopedia, Vol. I, Cairo, (2001), pp.209-211.
-Kjaerum, F., "Seals of Dilmun-Type", proceeding of the 9 th International Congress on the Archaeology of Ancient Near East , vol.10,(2001),pp.45-53,fig.21.
-Lamberg- Karlovsky, C.C. "Dilmun: Gateway to Immortality", JNES 41, No.1,(1982), pp.45-50.
-Lurker, M. The Gods and Symbols of Ancient Egypt, London,(1990).
-Otto, E. "Beiträge zur Geschichte der Stierkulte in Ägypten Apis", Reallexikon der Ägyptischen Religionsgeschichte, Berlin, (1952), pp.45-51.
-Potts, D.T. Dilmun: New Studies in the archaeology and early history of Bahrain ,Berlin, (1983).
-Rice, M. The Archaeology of the Arabian Gulf, c 5000-323 B.C., (1994).
-Shaheen, A.M., Arabian Gulf on the Fringe of the Traditional "Silk Road " Interrelation with Mesopotamia and Indus Valley , (1993). مستلة من مجلة التاريخ والمستقبل، كلية الآداب، جامعة المنيا)
-Sayed, A.A. "An Attempt at Identification of the Transmitters of Mesopotamian Cultural influences on Upper Egypt in Protodynastic times", (1976), pp.5-23.
(مجلة كلية الآثار، اليوبيل الذهبي لجامعة القاهرة، العدد الأول، ص ٥ -٢٣)
-Show, I. & Jameson, R., "A Cylinder Seals ", in: A Dictionary of Archaeology, Oxford, (1999), p.183.
-Werbrouk ,M., "A Propos du Disque Ailé", CdE ,no.32 , (1941).
-Werr, L. A. " Gulf (Dilmun) Style Cylinder Seals", Proceedings of the Seminar for Arabian Studies, Vol. 16, Proceedings of the Nineteenth Seminar for Arabian Studies held at Oxford on 30th July - 1st August 1985 (1986), pp. 199-201.
-Westendorf ,W."Sonnenlauf auf der Abschiissigen Himmelsbahn" , MAS 10 , (1966).
-Wooley, L.C., Excavations at Ur, Vol. II, The Royal Cemetery, Publication of the Joint Expedition of B.M. and M. of the University of Pennsylvania, London, (1934).
-Zettler, R.L.& Horne, L., Treasures from the Royal Tombs of Ur, Philadelphia University of Pennsylvania, London, (1998).

(خريطة ١) حضارات شبه الجزيرة العربية

نقلا عن: (https//app.emaze.com)

(خريطة ٢) شبه الجزيرة العربية وما جاورها من حضارات في الألف الثالث والثاني ق.م.

نقلا عن: (https//app.emaze.com)



(شكل ١) رأس ثور – تاروت– متحف البحرين الوطني

نقلا عن: (سلطان الدويش٢٠١٤: شكل ٩٦)

(شكل ٢) رأس ثور– بلاد النهرين – عصر سومري مبكر" حوالي ٢٨٠٠–٢٣٦٠ ق.م – حاليا بمتحف اللوفر : نقلا عن:

Wooley, L.C., Excavations at Ur, Vol. II, The Royal Cemetery, (1934) ,pl.116

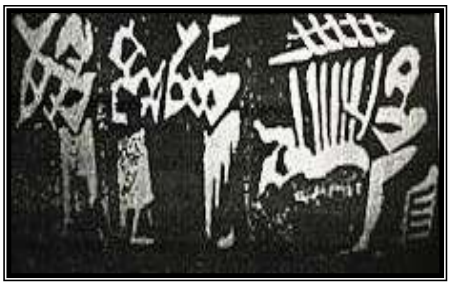
(شكل ٣ ،٤) رؤوس ثيران من النحاس والبرونز– "عصر سومري مبكر" حوالي ٢٨٠٠–٢٣٦٠ ق.م. أحدهما على اليمين محفوظة حاليا بمتحف "اللوفر"ربما كانت جزءا من قيثارات سومرية – نقلا عن:

Ernest de Sarzec ,Gift of Sultan Abdul Hamid ,(1869)
& http://urtomb.blogspot.com/p/blog-page_82.html

(شكل ٥) رأس ثور من النحاس من معبد باربار الثاني- متحف البحرين الوطني، نقلا عن:
Aruz, J. & Wallenfels, R. , Art of the First Cities; The Third Millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus, New York (2003) , p.311.

(شكل ٦) ختم مستدير يبين العزف على آلة الكنارة برأس ثور– فيلكا – موقع الخضر– الكويت
نقلا عن (هيلين ديفيد وكوهان، وآخرون، دليل أختام فيلكا ٢٠١٦: ٥٨)

(شكل ٧) رسم توضيحي لختم دلموني – فيلكا – يبين رجل يعزف على قيثارة برأس وجسد ثور– مع رموز كالهلال والثور والشمس وطائر
نقلا عن: (وجدي رمضان، حضارة دلمون القديمة وآثارها، (٢٠٠٨)، ص ١٨٣، شكل ١٨)



(شكل٨) طبعة ختم أسطواني من أور لعازف قيثارة ومغنيتان – الألف الثالث ق.م

نقلا عن:(سلطان الدويش ٢٠١٤: ص ٤١٧، شكل ٢٩٦)

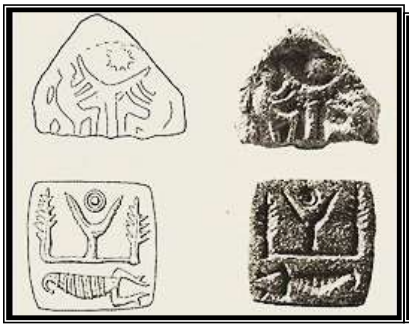
(شكل ٩) رسم تخطيطي لنقوش ختم اسطواني يبين احتفالات وعزف على القيثارة برأس وجسد ثور– عصر أسرات سومري مبكر

نقلا عن: (Show, I. "Cylinder Seals",p.188;fig.13)

(أشكال ١٠–١١) رؤوس ثيران تزين قيثارات من عصر أسرة أور الثالثة – متحف فيلاديلفيا

نقلا عن:

Wooley, L.C., Excavations at Ur, Vol. II, The Royal Cemetery, (1934) ,pl.,107;114



(شكل ١٢) أختام دلمونية من معبد سار – البحرين (شكل ١٣) مذبح على شكل قرني ثور–هلال –معبد سار

نقلا عن: (معاوية إبراهيم، حفريات البعثة العربية في موقع "سار الجسر" ١٩٧٧–١٩٧٩، البحرين، ١٩٨٢).

(شكل ١٤) رسم توضيحي لختم من دلمون يبين مجلس شراب مع رموز الشمس وقرون حيوانية ربما لثور (رمز الهلال)

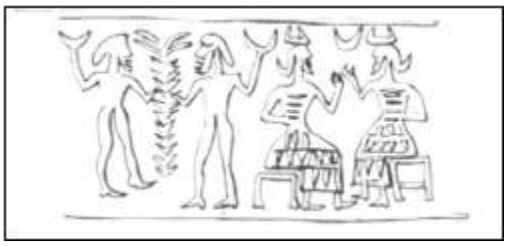
نقلا عن: (وجدي رمضان، حضارة دلمون القديمة وآثارها، ص ١٧١، شكل ١١)

(شكل ١٥) رسم توضيحي يبين نقوش ختم دلموني – يبين ملك ذو تاج على هيئة قرني ثور، ويحيط بالمنظر ثور وغزالة

نقلا عن: (وجدي رمضان، حضارة دلمون القديمة وآثارها، ص ١٨٣، شكل ٢٠)

(شكل١٦)رسم توضيحي لختم دلموني– تبين شخصين ربما كاهنين يتعبدان للشمس والقمر (رمز الهلال)

نقلا عن: (وجدي رمضان، حضارة دلمون القديمة وآثارها، ص ١٨٤، شكل ٢١)



(شكلي ١٧، ١٨) الهلال كتاج فوق رؤوس أو في أيدي هيئات آدمية – رسوم نقوش أختام من فيلكا– الكويت

نقلا عن(Werr, L. A. " Gulf (Dilmun) Style Cylinder Seals", pp. 199-201; fig.1,4)

(شكل١٩) الهلال كقرني الثور رمز رب القمر في شبه الجزيرة العربية (ألمقة) نقلا عن: Sayed 1976:5-10,fig.7)

(شكل٢٠) نقش لرؤوس الثيران –جنوب شبه الجزيرة العربية – حوالي القرن ٢ ق.م.– متحف فيينا نقلا عن: Kartz, K. 1954, fig.8;p.82)

(شكل٢١) رأس ثور من الألبستر – جنوب شبه الجزيرة العربية– الألف الأول ق.م.

نقلا عن:

(Kartz,K.(1954), fig.1)

(شكل ٢٢) قاعدة تمثال أو مذبح –مكعب الحمراء–حجري منقوش على جوانبه بهيئة ثور من ناحية، ورأس ثور من ناحية أخرى– قصر الحمراء – تيماء

نقلا عن: أرنولف هاوسليتر (٢٠١٠) "واحة تيماء"، طرق التجارة القديمة روائع آثار المملكة العربية السعودية، شكل ١٠٢، ص ٣٤٤

(شكل ٢٣) مذبح عثر عليه بقرية الفاو- يؤرخ بالقرن السادس إلى الأول؟ قبل الميلاد

نقلا عن: عبد الرحمن الطيب الأنصاري (٢٠١٠) " قرية الفاو"، طرق التجارة القديمة روائع آثار المملكة العربية السعودية، شكل ١٣٨، ص ٣١٦.

(شكل٢٤) مذبح –جنوب شبه الجزيرة العربية (اليمن)–يبين الهلال رمز المعبود إلمقة

نقلا عن: (Kartz , K. (1954), fig.8;p.82)

"The civilizational and religious connotations of the head of bulls in some areas of civilizations of the Arabian Peninsula from the beginning of the third millennium until the end of the first millennium BC."

Dr/ Fawziah Abdullah Mohammed Abdulghani •

Abstract:

This research investigates the motif of bull ′s heads in the arts of some areas of civilizations of the Arabian Peninsula .It deals with the religious and civilizational connotations of their representation, in the civilizations of the Arabian Peninsula, such as the Dilmun civilization on the west coast of the Arabian Gulf; as well as the civilizations of western and southern Arabia. The article will discuss also the possible impact of some civilizations of the Near East especially Mesopotamia, on the Arabian Peninsula in the representation of this motif and its various uses. The date of research is during period from the third millennium B.C. until the end of the first millennium BC.

One of the difficulties of research is that the religious significance of the bulls in the arts of Arabian Peninsula cannot be separated from the reverence of the bull itself. The bull considered as a symbol of power and fertilization, especially in agricultural environments. It was also one of the most important animals produced, besides that it was a symbol of the presidency and monarchy.

Key words:

Heads of Bulls -Horns of Bulls- Arabian Peninsula - Dilmun - Mesopotamia - Arabian Gulf - Crescent – God of the Moon.

• ***Prof. Assistant -Faculty of Archaeology-Cairo University*** ***drfawziahabdullah@gmail.com***

هيرون السكندرى ونقود معبد تيبتونيس

"دراسة لتطور صندوق تكريس النقود θησαυρός فى مصر خلال العصرين البطلمى والرومانى"

د. نجلاء محمود عزت•

الملخص:

بضعة أسطر مقتضبة، تخلو من أية تفاصيل، صاغها جوزيف جرافتون ميلن Milne Joseph Grafton على سبيل الاقتراح عام ١٩٣٥، لكن الباحثين من وقتها لم يهتموا بتسليط الضوء عليها والتحقق من صحتها. ذكر ميلن أن إحدى خبايا النقود البطلمية التى عثر عليها كل من برنارد جرينفل Bernard Grenfell وآرثر هانت Arthur Hunt عام ١٩٠٠ فى معبد الإله سوكنيبتونيوس Σοκνεβτύνεως بمدينة تيبتونيس Τεβτῦνις (أم البريجات حاليا بالفيوم) ما هى إلا نتاج لأحد مخترعات هيرون السكندرى Ἥρων ὁ Ἀλεξανδρεύς(حوالى النصف الثانى من القرن الثانى قبل الميلاد؟؟). يتمثل هذا الاختراع، الذى أطلق عليه هيرون مسمى " ثيساوروس" θησαυρός، فى وضع المتعبد فور دخوله المعبد خمس دراخمات πεντάδραχμον داخل آلة ذات تقنية مميزة فيحصل تلقائيا على قدح من المياه المقدسة. وهنا يتبادر إلى الذهن عدة تساؤلات: إلى أى مدى يمكن الأخذ برأى ميلن؟ هل اعتبر هيرون اختراعه هذا تطورا لصندوق تكريس النقود الذى كان يسمى أيضا θησαυρός فى المعابد اليونانية والرومانية خارج مصر؟ هل تم اكتشاف نماذج من آلة هيرون، سواء فى معبد تيبتونيس أو فى محيط معابد أخرى؟ هل كانت المعابد فى مصر، خلال العصرين البطلمى والرومانى، مزودة بنفس آليات جمع النقود كما كان يحدث فى بلاد اليونان والرومان؟ ثم هل يمكن تطبيق رأى ميلن على مكتشفات نقدية أخرى؟

وبناء على ما سبق، يهدف البحث عن طريق تطبيق كل من المنهج التحليلى والوصفى والمقارن، إلى رصد العلاقة بين صناديق تكريس النقود وآلة هيرون من ناحية،

•أستاذ مساعد بقسم الحضارة الأوروبية القديمة، كلية الآداب – جامعة عين شمس.
nagfollis@yahoo.com

والتوصل إلى أى حد كانت المعابد فى مصر تلجأ لمثل هذه الوسائل لكسب النقود من ناحية أخرى؛ وذلك كى يمكن تحليل رأى ميلن بصورة شاملة واختبار إمكانية تطبيقه على مكتشفات أخرى.

الكلمات الدالة:

آلة هيرون السكندرى؛ فئة الخمس دراخمات؛ معنى ثيساوروس θησαυρός-thesaurus؛ رسوم العبادة؛ صناديق تكريس النقود.

عندما أرسلت جامعة كاليفورنيا California عام ١٩٠٠ بعثتها الأثرية؛ لإجراء حفائر بمدينة تيبتونيس Τεβτῦνις (أم البريجات حاليا بالفيوم)، عثر كل من برنارد جرينفل Bernard Grenfell وآرثر هانت Arthur Hunt على أكثر من خبيئة نقدية فى مناطق مختلفة من المدينة[١]. كان من المزمع إصدار كتالوج يحتوى على النشر

---

(1) **Thensaurus est vetus quaedam depositio pecuniae**

" الخبيئة هى وديعة قديمة من النقود"

Digesta, 41.1.31.1

تجدر الإشارة إلى أن خبيئة النقود (Hoard) هى تلك اللقية الأثرية التى تتكون من أكثر من قطعتين نقديتين يتم الكشف عنهما سويا فى مكان واحد؛ لهذا قد نصادف خبيئة من قطعتين، وقد يتم العثور على خبيئة تتألف من ألف قطعة. وقد يتم العثور على هذه الخبايا مخبأة فى جرة، وأحيانا صندوق صغير، وقد يتم العثور عليها مبعثرة بعضها بجوار بعض. تنقسم عادة الخبايا النقدية إلى الأقسام الثلاثة التالية:

(أ) خبيئة النقود المفقودة: وهى مجموعة النقود التى يفقدها الشخص عن طريق السهو مثلما يحدث فى عصرنا الحديث؛ نتيجة للتعاملات اليومية.

(ب) خبيئة النقود الطارئة: وهى مجموعة النقود التى يتم إخفائها بسبب حدوث ظروف طارئة، كالحروب مثلا، بحيث تكون نية الشخص إخفاء النقود لفترة مؤقتة واستردادها عقب زوال الخطر. وبناء عليه، قد يخفى الشخص خبيئته لكنه قد يتعرض للسجن، أو القتل، أو الموت المفاجئ، أو حتى ينسى مكان إخفاء النقود، الأمر الذى يحول دون أن يستردها مرة أخرى. وتتعدد أمثلة الخبايا التي لم يتمكن أصحابها من استعادتها مرة أخرى بسبب الحروب، مثل خبيئة جزيرة ميلوس Μήλος، بسبب الغزو الأثينى عليها عام ٤١٦ ق.م.

(ج) خبيئة نقود الادخار: هى مجموعة النقود التى يتم إخفائها بهدف استثمارها وادخارها، أى من أجل تحقيق مزيد من الربح. فعندما يحدث تضخم، على سبيل المثال، يلجأ الأثرياء إلى إخفاء ما لديهم من نقود مرتفعة القيمة، فإذا زال الكساد الاقتصادى أقبلوا على استخدام ما أدخروه، وإن ظل الوضع دون تغيير يجنحون نحو صهر ما لديهم من قطع للاستفادة من جودة معدنها.

Bland, Roger. Coin Hoards and Hoarding in Roman Britain AD 43–c.498, A British Numismatic Society Publication (British Numismatic Society Special Publications), Spink & Son Ltd., London, 2018, p.7.

العلمى المفصل لهذه القطع، لكن ظلت هذه النقود حبيسة غرفة هانت بجامعة كوين Queen بأكسفورد Oxford حتى وافته المنية عام ١٩٣٤. انتقلت المجموعة، إثر وفاة هانت، إلى متحف الأنثروبولوجى Museum of Anthropology بجامعة كاليفورنيا فى بيركيلى Berkeley، حيث أخذ جوزيف جرافتون ميلن Joseph Grafton Milne على عاتقه عام ١٩٣٥ إعداد دراسة حول هذه المجموعة بناء على وعد قطعه على نفسه أمام جرينفل[٢]. صنف ميلن جملة المكتشفات النقدية إلى سبع مجموعات، ما بين نقود بطلمية

Crawford, Michael. "Coin Hoards and the Pattern of Violence in the Late Republic", *Papers of the British School at Rome*, Vol. 37,1969, p. 77, 80.

Curta, Florin & Gandila, Andrei. "Hoards and Hoarding Patterns in the Early Byzantine Balkans", *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 65/66, 2011-2012, p. 45.

وهناك بعض الشواهد من الوثائق البردية التى تدلنا على ادخار النقود من أجل الادخار فى حد ذاته، بحيث يتم استخدام النقود فى حالة حدوث ضائقة مالية. يتضح ذلك من خلال شكوى تقدم بها مواطن يدعى أورسينوفيوس Ὀρσενούφιος عن سرقة صندوق صغير يحتوى على مجوهرات ووحدات معدنية ونقود. لقد كان يقوم بأعمال إصلاح لحوائط منزله، حيث انتهز البناء المدعو بيتسوخوس Πετεσούχος فرصة غياب أورسينوفيوس عن المنزل وسرق الصندوق الذى كانت والدة أورسينوفيوس قد خبأته فى جدار أحد الحوائط، على سبيل الادخار. احتال بيتسوخوس على محتويات الصندوق وتركه ملقى على أرضية المنزل، فتأكد أورسينوفيوس من فعلة البناء.

P.Ryl. 2, 125 (Euhemeria-28-29 AD).

(2) Milne, Joseph Grafton. "Report on Coins Found at Tebtunis in 1900*", The Journal of Egyptian Archaeology* ,Vol. 21, No. 2, 1935, pp. 210-212.

O'Connell, Elizabeth. "Recontextualizing Berkeley's Tebtunis Papyri", *Proceedings of the 24th International Congress of Papyrology*, edited by J. Frôsén, T. Purola, and E. Salmenkivi, Helsinki, 2007, pp. 808-809.

تجدر الإشارة إلى أن ميلن (١٨٦٧–١٩٠١) قد درس الآثار اليونانية والرومانية بالمدرسة البريطانية بمدينة أثينا، حيث أظهر ميلا نحو دراسة تاريخ وآثار مصر فى العصرين البطلمى والرومانى. زار مصر أكثر من مرة، فكان شاهدا على الحفائر فى الأقصر Θῆβαι بصحبة فلندرز بترى Flinders Petrie، ورافق جرينفل وهانت لفترة وجيزة فى حفائر كرانيس Καρανίς (كوم أوشيم) وباخياس βακχίας (أم الأثل). ويبدو أن شغف ميلن بجمع النقود فى صغره انعكس على أبحاثه عند كبره؛ حيث تمكن من تأسيس قسم النقود بمتحف أشموليان Ashmolean بأكسفورد. يعتبر ميلن من الرواد فى دراسة النقود البطلمية والسكندرية، سواء المنشورة أو غير المنشورة. فضلا عن أبحاثه فى مجال الأوستراكا والنقوش اليونانية، وتقديمه لدراسة حول تاريخ مصر فى العصر الرومانى. يمكن الاطلاع على قائمة أعمال ميلن كاملة من خلال:

Sutherland , Carol & Humphrey Vivian. "Joseph Grafton Milne", *The Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society*, Sixth Series, Vol. 11, No. 41 (1951), pp. 112-125.

وأخرى سكندرية (نقود مصر تحت الحكم الرومانى)، علما بأنه اكتفى بالتصنيف العام ولم يقدم نشرا علميا وافيا. ويمكننا القول أن ميلن قد سار على نفس درب جرينفل وهانت. فقد حرص كلاهما على وضع كل خبيئة فى حافظة مستقلة؛ حتى يمكن التمييز بينهم بسهولة من حيث العدد والطرز ومكان الاكتشاف بالمدينة، وعلى هذا الأساس قدم ميلن تصنيفا يعتمد على فصل كل خبيئة على حده. ما يعنينا الآن الخبيئة الثانية، التى تتكون من مائة وسبع قطعة برونزية بطلمية[٣]، والتى تم العثور عليها فى معبد الإله سوكنيبتونيوس Σοκνεβτύνεως، أى سوبك (Σοῦχος) سيد تيبتونيس[٤]. اقترح ميلن أن هذه القطع ما هى إلا نتاج لاختراع عالم مدرسة الأسكندرية الشهير هيرون السكندرى Ἥρων ὁ Ἀλεξανδρεύς (حوالى النصف الثانى من القرن الثانى ق.م؟؟). أشار هيرون إلى هذا الاختراع من خلال عمله Πνευματικά بمعنى (الآلات) الهوائية، بحيث يتمثل فى وضع المتعبد فور دخوله المعبد قطعة نقود قدرها خمس دراخمات πεντάδραχμον νόμισμα داخل آلة ذات تقنية مميزة فيحصل تلقائيا على قدح من المياه المقدسة. وفيما يلى نص ما ورد عند هيرون:

“Εἰς ἕνια σπονδεῖα πενταδράχμου νομίσματος ἐμβληθέντος, ὕδωρ ἀπορρέει εἰς τὸ περιρραίνεσθαι. Ἔστω σπονδεῖον ἡ θησαυρὸς ὁ ΑΒΓΔ, οὗ στόμιον ἔστω τὸ Α ἀνεστομωμένον, ἐν δὲ τῷ θησαυρῷ ἀγγεῖον ἔστω τὸ ΖΗΘΚ ἔχον ὕδωρ καὶ πυξίδα τὴν Λ, ἐξ ἧς κρουνὸς

---

(3) Milne, Joseph Grafton. “Report on Coins Found at Tebtunis in 1900”, *The Journal of Egyptian Archaeology* Vol. 21, No. 2,1935, pp. 210-212.

(٤) يعد إقليم الفيوم (Κροκοδειλόπολις) من الأقاليم الرئيسية التى احتضنت عبادة الإله التمساح سوبك، حيث اتخذ هناك عدة مسميات عُبد تحت ظلها. ففى كرانيس، على سبيل المثال، تمت عبادته تحت مسمى كل من: Πνεφερῶς (الوجه الجميل– *p3-nfr-hr*)، وكذلك Πετεσοῦχος (الذى انحدر من سوبك– p3-djsbk)، وقد تمت الإشارة إليه من خلال إحدى برديات تيبتونيس بوصفه (P.Tebt. 2, 280, 126 BC, line, 14.):

Σοκνεβτύ(νιος) θε(οῦ) με(γάλου)

الإله العظيم سوكنيبتونيوس

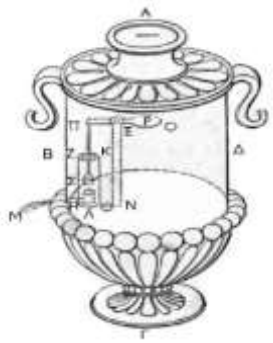
Frankfurter, David. Religion in Roman Egypt: Assimilation and Resistance, , Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2000, p.98 ff.

Verhoogt, Arthur. Menches, komogrammateus of Kerkeosiris : the doings and dealings of a village scribe in the late Ptolemaic period (120-110 B.C.), Leiden ; New York : Brill, 1998, pp.8-9.

ἔξω φερέτω ὁ ΛΜ. παρακείσθω δὲ τῷ ἀγγείῳ ὄρθιος κανὼν ὁ ΝΞ, περὶ ὃν ἕτερος κηλωνευέσθω ὁ ΟΠ ἔχων πρὸς μὲν τῷ Ο πλατυσμάτιον τὸ Ρ παράλληλον τῷ πυθμένι τοῦ ἀγγείου, πρὸς δὲ τῷ ΠΣ ἔχον πρὸς τῷ Σ ἁρμοστὸν πῶμα τῇ Λ πυξίδι, ὥστε μὴ ῥέειν τὸ ὕδωρ διὰ τοῦ ΛΜ σωλῆνος. ἔστω δὲ τὸ πῶμα τῆς πυξίδος βαρύτερον τοῦ Ρ πλατυσματίου, κουφότερον δὲ συναμφοτέρων τοῦ τε νομίσματος καὶ τοῦ πλατυσματίου. ὅταν οὖν ἐμβληθῇ διὰ τοῦ Α στομίου τὸ νόμισμα, ἐπιπεσεῖται τῷ Ρ πλατυσματίῳ καὶ καταβαρῆσαν ἐγκλινεῖ μὲν τὸ ΟΠ κανόνιον, ἐπαρεῖ δὲ τὸ πῶμα τῆς πυξίδος, ὥστε ῥεῦσαι τὸ ὕδωρ· ἀποπεσόντος δὲ τοῦ νομίσματος πάλιν τὸ πῶμα ἐπιπεσὸν ἀποκλείσει τὴν πυξίδα, ὥστε μηκέτι ῥέειν τὸ ὕδωρ." [5]

"عندما تُلقى قطعة نقود من خمس دراخمات داخل بعض الآنية، (عندئذ) تتدفق المياه بإتجاه الصنبور. دع ΑΒΓΔ هى الإناء أو الثيساوروس، لتكن Α هى الفتحة أعلى فوهة (الإناء)، لتكن ΖΗΘΚ إناء داخل الثيساوروس به ماء بحيث Λ هى إناء صغير أسطوانى الشكل (داخله) يمتد منه صنبور ΛΜ. ليكن بالقرب من الإناء ΖΗΘΚ قضيب عمودى ΝΞ عليه محور ارتكاز (ترتكز عليه رافعة) ΟΠ له على أحد جانبيه (المسمى) Ο لسان صغير مسطح Ρ متوازى مع قاعدة الإناء (ΖΗΘΚ)، على الجانب Π (يوجد) قضيب صغير ΠΣ له غطاء Σ يتناسب (من حيث الحجم) مع غطاء الإناء الأسطوانى Λ حتى لا تندفع المياه خارج القناة (الصنبور) ΛΜ. ليكن غطاء الإناء الأسطوانى أثقل وزنا من اللسان المسطح Ρ، لكنه أخف وزنا من قطعة النقود واللسان سويا. عندما يتم إلقاء قطعة النقود داخل الفتحة Α، سوف تسقط على اللسان المسطح Ρ فيميل إلى الأسفل وينحنى القضيب ΟΠ وسيرتفع غطاء الأسطوانة، وبالتالى تتدفق المياه. عندما تهبط قطعة النقود (فى قاع الإناء) سوف يهبط الغطاء ويغلق الإناء الأسطوانى وبالتالى لن تتدفق المياه مجددا". (شكل أ)

[5] Hero, Penum. 21.



(شكل أ)

Bur, Tatiana. Mechanical Miracles: Automata in Ancient Greek Religion, A thesis submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Master of Philosophy, Faculty of Arts, University of Sydney, March, 2016, p.171.

نتبين من النص السابق أن القطعة النقدية، ذات فئة الخمس دراخمات، يجب أن تكون أثقل وزنا من غطاء الإناء الأسطوانى، الذى يتحكم فى خروج أو استقرار المياه، وبالتالى بمجرد إدراج قطعة النقود يرتفع الغطاء فتندفع المياه لفترة محدودة، ثم يعود الغطاء تلقائيا فوق فوهة الإناء فتتوقف المياه عن السريان. كذلك نستنتج من النص أن فكرة الاختراع فى حد ذاتها كانت تهدف إلى توظيف العلم لخدمة أغراض دينية، أو إن شئنا القول لخدمة مصالح الكهنة تحديدًا.

ومما يتوجب ذكره هنا؛ لما له من علاقة بفئة الخمس دراخمات، أنه على الرغم من شهرة هيرون السكندرى كعالم من علماء مدرسة الأسكندرية فى مجال الفلك، والهندسة، والرياضيات، والميكانيكا، والفيزياء، وكمخترع للعديد من الآلات الميكانيكية[٦]، إلا أن المعلومات حول حياة هيرون الشخصية تكاد تكون معدومة، فلا يوجد دليل مصدرى من أى نوع يرشدنا إلى الفترة الزمنية التى عاش فيها وازدهر من خلالها. وبناء عليه، نجد فريقا من الباحثين، يتزعمه نويجباور Neugebauer، يؤرخ لفترة ازدهار هيرون ببدايات العصر الرومانى (٦٢م)[٧]، بينما يميل فريق آخر، يقوده دراتشمان Drachman إلى

---

[٦] حول قائمة بكافة مؤلفاته والتعريف بها، انظر:

Papadopoulos, Evangelos. "Heron of Alexandria (c. 10–85 AD)", In: *Distinguished Figures in Mechanism and Machine Science*: *Their Contributions and Legacies*, Part 3, Ceccarelli, Marco (Ed.), University of Cassino and South Latium, Italy, 2007, pp. 217-245.

[7] Neugebauer, Otto. "Über eine Methode zur Distanzbestimmung Alexandria – Rom bei Heron", *Kongelige Danske Videnskabernes Selskabs Skrifter*, 26(2), 1938, pp. 21–24.

التأريخ المفتوح ما بين حوالى القرن الثانى قبل الميلاد والقرن الثالث الميلادى[٨]. يستند الفريق الأول إلى ظاهرة خسوف القمر، التى حدثت عام ٦٢م، والتى أشار إليها هيرون فى مؤلفه Dioptra (διόπτρα) أى وحدة قياس قوة العدسة[٩]. أما الفريق الثانى فيرى أن الأصوب هو الاعتماد على الدليل الذى لا يحتمل مجالا للشك. فقد أشار هيرون للعالم أرشميديس Ἀρχιμήδης (٢٨٧-٢١٢ ق.م)، بينما ورد ذكر لهيرون عند عالم الرياضيات بابوس السكندرى Πάππος ὁ Ἀλεξανδρεύς (٢٩٠-٣٥٠م)، وبالتالى تصبح الفترة التاريخية بين كل من أرشميديس وبابوس السكندرى تأريخا آمنا للفترة التى عاش فيها هيرون[١٠]، وذلك بغض النظر عن كونها فترة طويلة تميل إلى التعميم وتفتقر إلى التحديد. وإذا كان لنا أن نستنبط من نص هيرون السابق ما يفيد فى هذا الأمر، فإن ذكره لفئة الخمس دراخمات قد تعد دليلا على أن هيرون قد عاش بالفعل فى العصر البطلمى وتحديدا فى النصف الثانى من القرن الثانى قبل الميلاد. فلقد أثبتت عدة إيصالات مسجلة على بعض قطع الأوستراكا ὄστρακα أن هذه الفئة قد بدأت تستخدم من خلال الحسابات المؤرخة فيما بين عامى ١٧٢- ١٧٣ ق.م[١١]، أى خلال عهد بطلميوس السادس Πτολεμαῖος Φιλομήτωρ (١٨٦-١٤٥ ق.م)، ثم بدأت تظهر لاحقا بعد هذا التاريخ، وخلال عهد بطلميوس السادس أيضا، كفئة منفصلة بذاتها (δραχμῶν)[١٢]، سواء من خلال البردى أو الأوستراكا. والمقصود أنها ظهرت

---

(8) Drachman, Aage G. "Heron and Ptolemaios", *Centaurus*, 1, 1950, pp. 117–131.

(9) Masià, Ramon, "On Dating Hero of Alexandria", *Archive for History of Exact Sciences*, 69, 2015, p. 231.

حول التعقيب على هذا الرأى، راجع:

Keyser, Paul. "Suetonius "Nero" 41. 2 and the Date of Heron Mechanicus of Alexandria", *Classical Philology*, Vol. 83, No. 3, 1988, pp. 218-220.

(10) Boas, Marie. "Hero's Pneumatica: A Study of Its Transmission and Influence", *The University of Chicago Press on behalf of The History of Science Society*, Vol. 40, No. 1,1949, pp.38-48.

(١١) من أمثلة ذلك إيصال بقيمة ٢٥٥ دراخمة:

7- (δραχμὰς) διακοσίας πεντή-

κοντα ε....

O.Bodl. 1, 45 (Diospolis Magna - 173/172 BC)

(12) UPZ. 1, 89 (Memphis - 160/159 BC) Line 5.

فى بداية الأمر كوحدة حسابية، ثم تم إنتاجها بعد ذلك كوحدة نقدية يتم التعامل بها[١٣]. إن هذه الفئة تعد من أصغر الفئات بالنسبة للنظام النقدى البطلمى، بحيث تأرجح وزنها على مدار الفترة البطلمية ما بين: ٢- ١,٢- ٠,٢٤ جرام[١٤]. وهكذا يمكن لنا التأريخ لهيرون بالنصف الثانى من القرن الثانى قبل الميلاد، وهى الفترة المعاصرة لإنتاج فئة الخمس دراخمات التى أشار إليها. صحيح تدلنا الحفائر الأثرية أن التعامل بالنقود البطلمية لم ينقطع طوال العصر الرومانى[١٥]، لكن من المنطقى أن يقرن هيرون اختراعه بفئة معاصرة له. كذلك نلاحظ أنه اختار فئة منخفضة القيمة حتى تكون فى متناول أيدى كافة الطبقات الاجتماعية، وبالتالى يقبل عامة الناس، وهم الأكثرية الغالبة، على آلته فيتحقق الربح المطلوب. ورغم أن ميلن لم يشر صراحة إلى الفترة التاريخية التى عاش فيها هيرون، إلا أنه يفهم من السياق أن ميلن يؤرخ لهيرون بالعصر البطلمى. ورغم أن ميلن لم يمدنا أيضًا بمعلومات تفصيلية عن وزن وطرز الخبيئة موضوع النقاش، إلا أنه أشار أنها من فئة الخمس دراخمات وتحمل طرزا بطلمية. وبناء عليه، يعد رأى ميلن، بصفة مبدئية، متسقا مع إشارة هيرون. بمعنى آخر ما عقده ميلن من ربط بين اختراع هيرون المعتمد

---

[١٣] تجدر الملاحظ ان وثائق البردى والأوستراكا تعج بكم كبير من مسميات الفئات النقدية التى يتم التعامل بها كوحدات حسابية دون أن يكون لها إنتاج فعلى يتعامل به الناس خلال التعاملات اليومية. وبما أن النقود لم تكن تحمل فى معظم الأحوال مسمى وقيمة كل فئة، فإن إعداد قائمة بتطور نظام الفئات، ولا سيما البطلمية، لم يكن أمرًا سهلاً، فضلاً عن فتحه مجال الخلاف والجدل بين الباحثين. ولعل هذا يفسر سبب إجراء أبحاث حديثة بشأن تصنيف الفئات النقدية البطلمية على وجه التحديد؛ لما بها من إشكاليات تحتاج إجراء تعديلات ومراجعات مستمرة. وبناء عليه، عندما يقترح أحد من الباحثين مسمى وقيمة لأى فئة بطلمية فإنه لابد وأن يثبت ذلك بالدليل المنطقى المعتمد على التوفيق بين الفئات الفعلية وبين ما ورد ذكره فى وثائق البردى والأوستراكا. وحول تعدد وجهات النظر بالنسبة لتأريخ فئة الخمس دراخمات، راجع:

Lorber, Catharine. "Face Values of Ptolemaic Bronze Coins of the Second Century BC", https://independent.academia.edu/CLorber

Picard, Oliver. "A la Recherche du Pentadrachme d'Héron d'Alexandrie", In: *D. Gerin, M. Amandry, and A. Geissen*, eds. Aegyptiaca Serta in Soheir Bakhoum memoriam. Milan, 2008, pp. 33–39.

[14] Meadows, Andrew. "Bronze Coins from Excavations in Alexandria", *Bulletin of the American Society of Papyrologists*, 51,2014, p.238.

[15] Milne, Joseph Grafton. "Alexandrian Tetradrachms of Tiberius", *The Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society*, Fourth Series, Vol. 10, 1910, pp. 333-334.

على إدراج خمس دراخمات بطلمية داخل آلة لا تعمل إلا فى المعبد فقط، وبين العثور على خبيئة بطلمية داخل أحد المعابد وتتألف أيضًا من فئة الخمس دراخمات، يجعلنا بشكل مبدئى نتوافق مع رأى ميلن ونعتبره منطقيًا. والسؤال الآن: هل تم العثور فعليا على هذه الآلة كى نتثبت أكثر من صحة رأى ميلن؟ حتى الآن لم تفيدنا الحفائر الأثرية باكتشاف أية نماذج أو حتى بقايا من اختراع هيرون، سواء فى معبد تيبتونيس أو فى محيط معبد آخر. وبناء عليه نتساءل، ألا يضعف هذا من رأى ميلن؟ إن عدم العثور فعليا على آلة هيرون لا يعنى بالضرورة عدم تفعيلها واستخدامها فى المعابد، إذ من السهولة بمكان تعرضها للتدمير وضياع ملامحها وسط أطلال المعابد. وهكذا لا يوجد حتى الآن ما يدحض رأى ميلن ويجعله مرفوضا، لكن علنا نصل إلى القول الفصل إذا ما ربطنا بين اختراع هيرون الذى أطلق عليه مسمى θησαυρός، وبين صندوق تكريس النقود الذى عُرف أيضا باسم θησαυρός. فعلى ما يبدو أن هيرون قد اختار نفس المسمى؛ لأنه كان يعتبر اختراعه ما هو إلا شكل من أشكال صندوق تكريس النقود، الذى أثبتت المصادر بكافة أنواعها توظيفه فى المعابد خارج مصر خلال العصرين اليونانى والرومانى. وهنا نتساءل: هل كانت معابد مصر مزودة بهذه الصناديق مثلها مثل المعابد اليونانية والرومانية خارج مصر؟ وهل تم العثور فى مصر على نماذج من هذه الصناديق؟ وإذا افترضنا مبدئيا توظيف هذه الصناديق داخل معابد مصر، فهل أدى تشابه وظيفتها مع اختراع هيرون إلى طغيان واحدة على الأخرى؟ وهل يمكن اعتبار خبيئة معبد تيبتونيس نتاجا لهذه الصناديق وليست نتاجا لاختراع هيرون كما افترض ميلن؟ إن الهدف من طرح هذه الأسئلة يكمن فى محاولة التوصل إلى آليات معابد مصر فى جمع النقود من المتعبدين، وهو الأمر الذى سيقودنا إلى الإجابة على السؤال الرئيسى: إلى أى مدى يمكن الأخذ برأى ميلن؟ وهل كل خبيئة تم إكتشافها داخل أو فى محيط معبد ما، وتتألف من فئات صغيرة، يمكن اعتبارها وفقا لرأى ميلن نتيجة لآلة هيرون؟ ويجدر بنا قبل التعرض لنشأة وتطور صناديق تكريس النقود الإشارة أولا إلى أن كلمة θησαυρός لها عدة معانى تشير إلى مدلولات متنوعة لكنها متصلة من حيث المفهوم، وذلك على النحو التالى:

Θησαυρός–thesaurus : المعنى والمدلول

تفيدنا المصادر الأدبية بتقارب وتشابه المعنى اليونانى واللاتينى لكلمة **Θησαυρός–thesaurus**، والتى وردت بالمعانى التالية[١٦]:

(١) الثروة أو الكنز المدفون: يذكر أريستوفانيس Ἀριστοφάνης (٤٦٠–٣٨٠ ق.م) فى مسرحية الطيور Ὄρνιθες على لسان بيستيتايروس Πισθέταιρος مخاطبا يوالبيديس Ἐυελπίδης:

"τοὺς θησαυρούς τ᾽ αὐτοῖς δείξουσ᾽ οὓς οἱ πρότεροι κατέθεντο"[17]

"سوف تكشف لهم عن كنوزهم التى كانت مدفونة فى الأزمنة الغابرة"

ويطلعنا شيشرون Cicero (١٠٦–٤٣ ق.م) على حوار دار بين رجل وعراف، بحيث يخاطب العراف الرجل قائلا:

"thesaurum defossum esse sub lecto."[١٨]

"يوجد كنز مدفون أسفل سريرك"

كذلك تم توظيف هذا المعنى توظيفا مجازيا. يقول هسيودوس Ἡσίοδος(حوالى ٧٥٠ ق.م):

"γλώσσης τοι θησαυρὸς ἐν ἀνθρώποισιν ἄριστος

φειδωλῆς,..." [19]

"أفضل كنز لدى الأناس (هو) لسان

منضبط...."

(٢) الكيان المنيع، أو الصلب، أو الآمن: ويندرج تحت هذا المعنى عدة معانى تحمل جميعها مفهوم الكيان الذى يحتفظ بالأشياء الثمينة، حتى أن بلوتارخوس Πλούταρχος (٤٦–١٢٠م) يسمى البيت المحفور تحت الأرض ويحتوى على بيض "السلحفاة" χελώνη ثيساوروس؛ لأنه لا يقل قيمة عن الذهب[٢٠]. كذلك يعتبر فيرجيلليوس Vergilius (٧٠–١٩ ق.م) "خلية النحل" mella بمثابة ثيساوروس[٢١]. وفى إطار هذا المفهوم تشير الكلمة إلى المعانى التالية:

---

(16) LSJ, s.v. Θησαυρός ; LS, s.v. thesaurus.
(17) Ar. Av. 599.
(18) Cic. Div. 2.134
(19) Hes. Op. 719-720.
(20) Plut. De Soll.an. 982c.
(21) Verg. G. 4.228.

(أ) الخزانة: كانت المدن اليونانية، خلال العصر الأرخى، تحتفظ بما يقدمه المتعبدون من تكريسات مختلفة فى خزائن تأخذ شكل المعبد الصغير[٢٢]. ويُعرّف هسيخيوس السكندرى **Ἡσύχιος ὁ Ἀλεξανδρεύς**(حوالى القرن الخامس/السادس م) الكلمة فى هذا السياق بقوله:

"Θησαυρός· εἰς ἀγαλμάτων καί χρημάτων [ἤ] ἱερῶν ἀπόθεσιν οἶκος."

"**الثيساورس. مبنى عام بداخله مخزون من التماثيل والبضائع [أو] الأشياء المقدسة.**"

وهو نفس المفهوم الذى يرد فى سياق أكثر من مصدر لاتينى، مثل سالوستيوس Sallustius (القرن الرابع الميلادى) عندما يتحدث عن قيمة الأصدقاء، فيقول:

وتجدر الملاحظة إلى أن الكلمة انتقلت من اللاتينية الحديثة إلى اللغة الإنجليزية لتعنى القواميس والموسوعات؛ نظرا لاحتوائها على قيمة لغوية وعلمية.

Burgin, Mark. Theory of Information: Fundamentality, Diversity and Unification, World Scientific, New Jersey, 2010, p.335.

[٢٢] تجدر الإشارة إلى أن القائمين على إدارة خزانة مدينة أثينا Ἀθῆναι ، الكائنة على تل الأكروبوليس ἀκρόπολις، كانوا يقومون بعمل جرد سنوى منذ عام ٤٣٤ ق.م لمحتويات الخزينة. تتألف هذه المحتويات عادة من أسلحة، ونقود، وملابس، ومجوهرات، وأدوات موسيقية، وأكاليل، وأوانى، علما بأن غالبية هذه التكريسات كانت مصنوعة من الذهب والفضة.

Sassu, Rita. "Sanctuary and Economics. The Case of the Athenian Acropolis", In: *Mediterraneo Antico. Economie Società Culture*, XIII, 1-2, 2010, pp. 250,256.

ويلاحظ أن المعابد كانت أيضا مزودة بحجرة داخلية يتم تأسيسها لتعمل عمل الخزانة، والتى كانت تسمى ὀπισθόδομος (الحجرة الخلفية) أو ἄδῠτον بمعنى (الحجرة) الممنوعة من الدخول.

Hollinshead, Mary. " "Adyton," "Opisthodomos," and the Inner Room of the Greek Temple", *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol. 68, No. 2, 1999, pp. 189-218.

LSJ, s.v. ἄδῠτον, ὀπισθόδομος.

=ومن أشهر خزانات المعابد في مصر تلك الخزانة التى تم العثور عليها فى موقع أطلال المعبد الكائن بمنطقة طوخ القراموص بمركز أبو كبير بالشرقية. كانت هذه الخزانة ممتلئة بالعديد من القطع الأثرية اليونانية الثمينة والنقود الذهبية المؤرخة بالعصر البطلمى.

Edgar, Campbell Cowan. "Report on an Excavation at Toukh el-Qaramous," *Annales du Service des Antiquités de l'Egypte*, 7, 1906, pp. 205–12.

Milne, Joseph Grafton. "The Ṭūkh El-Ḳarāmūṣ Gold Hoard", *The Journal of Egyptian Archaeology*, Vol. 27, 1941, pp. 135-137.

"non exercitus neque thesauri praesidia regni sunt,"(٢٣)

"ليست الجيوش أو الخزائن هى الحامية للمملكة، (بل الأصدقاء)"

(ب) صوامع الغلال: يفيدنا نقش من مدينة إليوسيس Ἐλευσίς بضرورة بناء ثلاث صوامع للغلال فى المدينة؛ كى تحتفظ بقرابين باكورة الحصاد المهداة من الأثينيين لكل من ديميتير Δημήτηρ وبيرسيفونى Περσεφόνη (٢٤). ومما لا شك فيه أن الكلمة قد وردت بهذا المعنى مرارا فى وثائق البردى، سواء باللغة اليونانية أو الديموطيقية؛ كى تدل على صوامع الغلال المنتشرة فى ربوع أقاليم مصر(٢٥). ونلاحظ هنا أن المصادر اللاتينية كانت تستخدم لهذا المعنى كلمة granarium بدلا من thesaurus(٢٦).

(ج) الصندوق: والمقصود تحديدا الصندوق محكم الغلق الذى يحتوى على أشياء ثمينة، مثل صندوق تكريس النقود، كما سوف نعرض له فى السطور القادمة .

صندوق تكريس النقود: النشأة والتطور

ترشدنا الأدلة الأثرية إلى أن المعابد اليونانية بدأت، منذ القرن الخامس قبل الميلاد، تستخدم صناديق خاصة يضع فيها المتعبد تكريسات نقدية عند زيارته لمقر عبادة الإله المراد كسب مرضاته (٢٧). وبناء على هذا، يترجم معظم الباحثين كلمة Θησαυρός فى هذا السياق بوصفه "صندوق تكريس النقود"، رغم أن الدراسات المتأنية لبعض النقوش أثبتت أن هذه الصناديق كانت مخصصة أيضا لتلقى ما يسمى برسوم العبادة التى فرضها الكهنة على كل متعبد كجزء من طقوس عبادة الآلهة(٢٨). وهكذا، تتمثل وظيفة هذه صناديق فى جمع النقود، سواء كتكريسات أو كرسوم عبادة، لكن الترجمة الشائعة لها ركزت على الجانب الخاص بالتكريس فقط، **فهل من سبب؟** لقد أدى الانتشار الواسع لاستخدام النقود عقب اختراعها، حوالى الربع الأخير من القرن السابع قبل الميلاد، إلى محاولات الكهنة المستمرة

(23) Sal. Iug. 10.

(24) I Eleus. 28a, line 10, (c.435 B.C).

(25) Katelijn, Vandorpe. "Paying Taxes to the Thesauroi of the Pathyrites in a Century of Rebellion (186-88 BC)", *Studia Hellenistica*, 36, Leuven, 2000, pp. 405-436.

(26) LS, s.v. granarium

(27) Psalti, Nansy. "Paying the Gods", In: *Money Tangible Symbols in Ancient Greece*, edited by: Stampolidis, Nicholas, Tsangari, Dimitra & Tassoulas, Yorgos, Museum of Cycladic Art, Athens, 2017, p.282.

(28) Pafford, Isabelle Ann. Cult fees and the ritual of money in Greek sanctuaries of the Classical and Hellenistic period, PhD dissertation, University of California, Berkeley, 2006, passim.

لتوظيفها كنوع من أنواع التكريسات[٢٩]، ثم فرضها بمرور الوقت كرسوم إلزامية، متغيرة القيمة، يضعها متلقى العبادة فى نفس صندوق التكريسات النقدية عند أداء طقوس العبادة. لقد كانت هذه النقود تسهم فى دفع أجور الكهنة والعاملين بالمعبد من ناحية، وفى إجراء أعمال الصيانة والتوسعة بالمعبد، وشراء الأضاحى، وإقامة الاحتفالات من ناحية أخرى[٣٠]. ويبدو أن أسبقية توظيف الكهنة للنقود كتكريسات للآلهة على توظيفها كرسوم للعبادة هو ما دفع بالباحثين نحو ترجمة كلمة Θησαυρός باعتبارها صندوق تكريس النقود فقط، ولعل تأريخ أقدم نقش يشير إلى فرض رسوم للعبادة بمنتصف القرن الخامس قبل الميلاد يؤكد هذا الأمر[٣١]. على أى حال، يمكننا القول أن الطبيعة الخاصة للنقود، من حيث صغر حجمها، دفعت الكهنة إلى التفكير فى آلية خاصة تتناسب وطبيعتها؛ وذلك كى يمكن جمعها بوسيلة سهلة وآمنة فى نفس الوقت. لقد كانت الصناديق المزودة بفتحة خاصة فى الغطاء لوضع النقود، هى وسيلة الكهنة الناجعة لتحقيق هذا الغرض، بحيث انقسمت إلى نوعين رئيسيين: الصناديق الثابتة، والصناديق المنقولة.

أولا: الصناديق الثابتة:

تتميز هذه الصناديق بكبر حجمها وثقل وزنها، مقارنة بالصناديق المنقولة، حيث كانت تصنع من الأحجار المختلفة مثل: الحجر الجيرى[٣٢]، وحجر الليوسيت Leucite البركانى[٣٣]. هى صناديق توضع مباشرة على الأرض بالمنطقة المقدسة المكشوفة بالقرب من المذبح أو تمثال العبادة (شكل رقم١)[٣٤]. يتكون الصندوق من قطعتين أساسيتين: قطعة

---

[٢٩] وتجدر الإشارة إلى توظيف قطع الوحدات المعدنية كتكريسات للآلهة قبل أن تتحول إلى نقود رسمية.
Lykke, Anne. "Ritualizing the Use of Coins in Ancient Greek Sanctuaries", *Journal of Ancient History*, 5(2), 2017, p. 208. https://doi.org/10.1515/jah-2017-0010

[30] Michael H. Crawford. "Thesauri, hoards and votive deposits", In: *Sanctuaires et sources dans l'antiquité*, edited by Cazenove, Olivier de and Scheid, John. Naples: Centre Jean Bérard, 2003, p.71.

[٣١] يشير النقش إلى الرسوم الواجب دفعها عند أداء الطقوس الخاصة بعبادة ديميتر وبرسيفونى.
IG I^3 6 (470-460 BC).

[32] Kaminski, Gabriele Marianne. "Thesauros Untersuchungen zum antiken Opferstock", *Jahrbuch des Deutschen Archaologischen Instituts*, 106, 1991, p.153.

[33] Ranucci, Samuele. "A Stone Thesaurus with a Votive Coin Deposit Found in the Sanctuary of Campo della Fiera, Orvieto (Volsinii)," *Proceedings of the XIV International Numismatic Congress*, Glasgow, 2011, pp. 954-963.

[34] Melfi, Milena. "Religion and Society in Early Roman Corinth: A Forgotten Coin Hoard and the Sanctuary of Asklepios", *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol. 83, No. 4 , 2014, p. 749.

علوية تمثل غطاء الصندوق المزود بفتحة لإدخال النقود المطلوبة، وقطعة سفلية مجوفة تتجمع بداخلها النقود (شكل رقم٢). يتنوع الشكل الخارجى لهذه الصناديق ما بين المستطيل (شكل رقم٣)، والمربع، والأسطوانى[٣٥]. علما بعدم خلو الأمر من بعض الاستثناءات مثل ذلك الصندوق الذى تم العثور عليه فى مدينة فولسينى Volsinii الإيطالية (Orvieto حاليا بوسط إيطاليا)، حيث الغطاء مربع الشكل، بينما الجزء السفلى أسطوانى التصميم (شكل رقم٤). لقد أدى ثقل وزن الغطاء بصفة عامة إلى حماية الصندوق وتأمينه من السرقة؛ لذا عادة ما كان يتم فتح الصندوق مرة واحدة كل عام لاستخراج ما به من نقود[٣٦]؛ بسبب صعوبة فتحه. ويدلنا نقش مؤرخ بحوالى عام ٣٢٨ق.م، أنه كانت تتم مكأفأة كل عامل يشارك فى تحريك الغطاء بأربع دراخمات[٣٧].

لقد نشأت فكرة الصناديق هذه فى بلاد اليونان ، ثم هاجرت إلى الجزر والمستوطنات فى آسيا الصغرى وإيطاليا[٣٨]. ورغم انتشار الفكرة وتعميمها على غالبية المعابد، إلا أن ما تم العثور عليه من صناديق ثابتة يبلغ سبعة وعشرين صندوقا فقط. ولا غرابة فى هذا؛ إذ يبدو أن ما تعرضت له المعابد من تهدم جعل من الصعوبة بمكان العثور على عدد كبير من هذه الصناديق، بالإضافة إلى صعوبة العثور عليها فى حالتها الكاملة. إن معظم ما تم اكتشافه يعد أنصاف صناديق، مع الأخذ فى الاعتبار اكتشاف غالبيتها ملقى فى محيط المكان بعيدا بعدة أمتار عن مكانها الأصلى، وبالتالى يصعب تحديد موقعها الأساسى بدقة[٣٩]. يؤرخ للقليل من هذه الصناديق بالعصرين الآرخى والكلاسيكى، بينما تنتمى الغالبية العظمى منها للعصر الهيللنستى، بحيث توقف العمل بها مع نهاية القرن الأول الميلادى[٤٠].

ومن اللافت للانتباه تسجيل بعض النقوش على الواجهة الأمامية لغطاء بعض الصناديق، بحيث تحمل دلالات مختلفة. وترى الباحثة أن عرض نماذج من هذه النقوش سيجدى نفعا

---

[٣٥] حول هذه الأشكال انظر كتالوج كامنيسكى Kaminski الخاص بالصناديق الثابتة
Kaminski, Gabriele Marianne. "Thesauros Untersuchungen zum antiken Opferstock", pp. 63-181.

[36] Pafford, Isabelle Ann. Cult fees, p.90.

[37] IG II^2 1672, lines 301-302.

[38] Pafford, Isabelle Ann. Cult fees, p.98.

[39] Lykke, Anne. "Ritualizing the Use of Coins in Ancient Greek Sanctuaries", p.10 ff.

[40] Melfi, Milena. "Religion and Society in Early Roman Corinth", p.768.

عند التعرض لصناديق التكريس فى مصر. فعلى سبيل المثال ورد على أحد الصناديق، التى تم العثور عليها بجزيرة ثاسوس Θάσος[٤١]، والمؤرخة بالقرن الأول قبل الميلاد النقش التالى:

1- Τούς θύοντας τῷ θεογένηι
[θα]σ[ίω]ι ἀπάρχεσθαι εἰς τόν θη−
Σαυρόν μή ἔλασσον ὀβολοῦ . [42]

"(دع) المكرسين من أجل ثيوجينيس
من ثاسوس يضعون قربان باكورة الحصاد داخل صندوق التكريس
بما لا يقل عن أوبولوس."

لقد كان ثيوجينيس أحد الأبطال الرياضيين فى العدو والملاكمة، وقد حصل بناء على ذكر باوسانياس Παυσανίας (١١٠-١٨٠م) على ألف وربعمائة إكليل نتيجة انتصاراته المتعددة[٤٣]. ويشير النقش السابق بوضوح إلى تأليه ثيوجينيس بعد موته وتلقى الكهنة، القائمين على رعاية عبادته، تكريسات "باكورة الحصاد" ἀπαρχή، والتى كان يتم جمعها فى صورة نقود لا تقل عن واحد أوبولوس[٤٤].

صندوق آخر تم العثور عليه فى جزيرة ديلوس Δῆλος فى محيط معبد الآلهة ذات الأصول المصرية (سرابيس Σάραπις، إيزيس Ἶσις، أنوبيس Ἄνουβις)،

ويحمل النقش التالى:

---

[٤١] تقع جزيرة ثاسوس شمال بحر إيجة Αἰγεύς ، وتحديدا فى الجزء الشرقى من مقدونيا وثراكى Ανατολική Μακεδονία και Θράκη.

Laurin, Joseph. Lexicon and Atlas of the Modern World Coinciding with the Ancient Greek World, AuthorHouse, United States, 2013, s.v. Thasos.

[42] SEG XXIX,774.

[43] Paus. 6.11.5.

[٤٤] ارتبط قربان باكورة الحصاد بكل من ديميتر وبرسيفونى، حيث كان يتم تقديم جزء من المحصول لهما كنوع من العرفان والشكر. لكن لم يقتصر هذا القربان على الإلاهتين وعلى حصاد المحصول فقط، بل كان يتم تقديم قرابين أخرى للآلهة والأبطال تحت هذا المفهوم. لمزيد من التفاصيل راجع:

Suk Fong Jim, Theodora. Sharing with the Gods: Aparchai and Dekatai in Ancient Greece, Oxford, Oxford University Press, 2014.

Σαράπιδι, Ἴσιδι, Ἀνούβιδι
Κτησίας Ἀπολλοδώρου Τήνιος
τὸν θησαυρὸν καὶ τὸ στρῶμα
κατὰ πρόσταγμα τοῦ θεοῦ
ἀνέθηκεν.[45]

"**إلى سيرابيس، إيزيس، أنوبيس**
كتيسياس ابن أبوللودوروس من تينوس
أهدى هذا الصندوق وقطعة القماش
بناء على أمر الإله."

مما سبق نلاحظ أن الكاهن أبوللودوروس هو الذى يهدى الصندوق بنفسه [٤٦]، فى حين نتبين من خلال نقش آخر إمكانية إهداء هذا النوع من الصناديق من قبل العامة من الأفراد. فقد تم العثور فى جزيرة ثيرا Θήρα (سانتورينى Σαντορίνη حاليا) على صندوق عليه نقش إهدائى إلى كل من سرابيس، وإيزيس، وأنوبيس من جندى يدعى ديوكليس Διοκλῆς بالاشتراك مع رابطة تسمى "الملكيين" Βασιλισταὶ . يرجع تأسيس هذه الرابطة إلى عهد بطلميوس الثانى Φιλάδελφος Πτολεμαῖος (٣٠٩-٢٤٦ق.م) من أجل النشر والترويج لعبادة البطالمة. أصبحت الرابطة مع الوقت تضم جنود الحامية البطلمية خارج مصر بهدف توحيدهم حول عبادة الحاكم البطلمى وآلهة ثالوث الأسكندرية[٤٧]. ويعتبر هذا الصندوق من الصناديق النادرة التى تم العثور عليها كاملة وفى مكانها الأصلى (شكلى رقم ٣-٥)، أما النقش فيعتبر نموذجا على عمل هذه الرابطة فى جزيرة ثيرا، ونصه كالتالى:

---

(45) IG XI, 4, 1247. (second century B.C)

(٤٦) تجدر الإشارة إلى أنه قد تم العثور فى محيط معبد الثالوث (سرابيس-إيزيس-أنوبيس) فى جزيرة ديلوس على نقش يوضح أن الجد الأكبر أبوللودوروس هو الكاهن المصرى الذى أتى من مصر وأسس لعبادة سرابيس فى ديلوس.

IG XI, 4, 1299.(second century B.C)

(47) Glomb, Mgr. Tomáš. Impact of Factors Involved in the Early Spread of the Isiac Cults Across the Aegean Sea: A Quantitative Evaluation, Ph.D., Masaryk University, Faculty of Arts, Brno, 2018.

Διοκλῆς καὶ οἱ Βασιλισταὶ τὸν θησαυρὸν Σαράπι,Ἴσι, Ἀνούβι [48]

"ديوكليس و(رابطة) الملكيين (أهدوا) هذا الصندوق لسيرابيس، إيزيس، أنوبيس."

ومما تجدر الإشارة إليه أن الجزء السفلى المتبقى من ذلك الصندوق، الذى تم العثور عليه بالقرب من مذبح الإله أسكليبيوس Ἀσκληπιός فى معبده بمدينة كورينثوس Κόρινθος، يعتبر نموذجا نادرا لتلك الصناديق التى تم الكشف عن نقود بداخلها. كان الصندوق يحتوى على إحدى عشرة قطعة نقود برونزية من فئة الأوبولوس ὀβολός والكسور منه (٢/١، ٣/١، ٦/١ أوبولوس). تؤرخ القطع فيما بين عامي ٤٢-٣١ ق.م، الأمر الذى يتضح منه أنها كانت آخر قطع تم وضعها فى الصندوق ثم توقف إيداع أية نقود عقب هذا التاريخ؛ بسبب توقف العمل بفكرة صناديق تكريس النقود بصفة عامة[٤٩].

ثانيا: الصناديق المنقولة:

على العكس من الصناديق الثابتة، كانت الصناديق المنقولة يتم وضعها على أرفف عند مدخل المعبد لتكون بمثابة تذكرة للمتعبد بدفع ما عليه من تكريسات أو رسوم[٥٠]. ويمكننا ملاحظة أن هذا النوع، الأصغر حجما والأخف وزنا، كان متعدد الخامات والأشكال. فمن حيث الخامة هناك صناديق من الخشب، والبرونز والتيراكوتا، ومن ناحية الشكل توجد صناديق على شكل معبد صغير (شكل رقم٦)، وعلى هيئة مسارج (شكل رقم٧)، ومذابح (شكل رقم٨)، وأوانى فخارية (شكل رقم٩)، بحيث تأتينا عادة الفتحة المخصصة لوضع النقود على الواجهة، بينما توجد فتحة أخرى خلفية لسهولة إخراج النقود[٥١].

صندوق تكريس النقود فى مصر

ترشدنا العديد من الوثائق البردية والبقايا الأثرية إلى مدى التقارب الواضح بين النظام العام المتبع فى معابد مصر، وبين منظومة العمل المتبعة فى المعابد اليونانية-الرومانية خارج مصر. ومن أمثلة ذلك كثرة وتعدد أنواع التكريسات المقدمة للآلهة بصفة عامة. فهناك على

(48) IG XII, 3, 443(Third century B.C)
(49) Melfi, Milena. "Religion and Society in Early Roman Corinth", p.753, 768.
(50) Lykke, Anne. "Ritualizing the Use of Coins in Ancient Greek Sanctuaries" p.10.
(51) *Graeven*, Hans. "Die *thonerne* Sparbüchse im Altertum", Jahrbuch des Kaiserlichen Deutschen Archáologischen Instituís, 16, 1901, pp. 160-189.

سبيل المثال بردية تضم حصرا بأسماء القرى التابعة لإقليم أرسينوى Ἀρσινόη وعدد الأضاحى الحيوانية التى قدمتها كل قرية على حده أثناء عيد الإله سرابيس(٥٢). وهناك مشهد من معبد الإله سوكنيبتونيوس يصور الإله وهو جالسا أمام مائدة القرابين الحافلة بأنواع مختلفة من التكريسات (شكل رقم١٠)(٥٣). وطبقا لبعض الوثائق الديموطيقية كان أى شخص يرغب فى خدمة الإله سوكنيبتونيوس عليه أن يدفع رسوما شهرية لكهنة المعبد؛ كى يحظى بحماية الإله السحرية(٥٤). كذلك كان على كل كاهن أن يدفع رسم الدخول فى طبقة الكهنوت كشرط أساسى لالتحاقه بالمعبد الراغب فى العمل به، بحيث بلغ الرسم المطلوب فى معبد تيبتونيس، على سبيل المثال، خلال العصر الرومانى ٥٢ (νβ) دراخمة(٥٥). وهكذا كان تقديم التكريسات ودفع الرسوم من أساسيات نظام العمل بالمعابد. وبناء عليه، ليس مستغربا أن يتم العثورفى مصر على ثلاثة صناديق لتكريس النقود، الأمر الذى يدلنا بصفة مبدئية على تفعيل آلية جمع النقود على نحو ما كان يحدث فى المعابد اليونانية–الرومانية.

تنقسم الصناديق الثلاثة إلى صندوقين ثابتين، وآخر من النوع المنقول. وفيما يلى عرض لهذه الصناديق طبقا لتاريخ اكتشافها.

صندوق بطوليمايس Πτολεμαὶς: نشر إدجار Edgar عام ١٩٠٢ الغطاء العلوى لصندوق ثابت، الجزء السفلى منه مفقود، وقد تمت صناعته من الجرانيت الأسود، ويؤرخ له بحوالى عام ١٠٠م (شكل رقم ١١)(٥٦). تم العثور عليه فى قرية بطوليمايس (المنشأة حاليا – سوهاج)، بحيث تم ترميمه وحفظه لاحقا فى المتحف المصرى تحت رقم سجل ٢٧٥١١. تم تصميم الغطاء على شكل نحت بارز لثعبان ضخم، منتصب الرأس، فاغر فاه، وقد التف جسده حول نفسه فى شكل حلزونى، وارتكز على قاعدة لم يحدد إدجار أبعادها. توجد الفتحة المخصصة لوضع النقود عند منتصف جسد الثعبان، بحيث تتسع لوضع قطعة يبلغ قطرها

(52) P. Petaus 40 (182-187 B.C).

(53) Galuzina, Mgr. Maria. The God Sobek in Ptolemaic and Roman Times. A Confrontation of the Cult of Sobek in Krokodilopolis and Kom Ombo, Bachelor's Thesis, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2016, p. 33, 116, fig.6.

(54) Monson, Andrew. "Priests of Soknebtunis and Sokonopis: P. BM EA 10647", *The Journal of Egyptian Archaeology*, Vol. 92, 2006, pp. 207.

(55) SB. 12 11156 (100 - 125 AD), Line 1.

(56) Edgar, Campbell Cowan. "A Thesaurus in the Museum of Cairo", *Zeitschrift fiir dgyptische Sprache und Altertumskunde*, 40, 1902-3, pp.140-1.

Omran, Wahid. "The Egyptian and the Hellenistic Characteristics of the Asklepieion", *Journal of Faculty of Tourism and Hotels*, Vol.8, Issue 2, 2014, footnote 2, p.77.

٤سم. ويقترح إدجار استخدام أربعة مقابض من حديد لرفع الغطاء ذو الوزن الثقيل[٥٧]. ويمكننا القول أن العثور على مثل هذا الصندوق فى هذه المنطقة تحديدا يعد أمرا طبيعيا فى ظل وجود معبد للإله أسكليبيوس فى جنوب مدينة بطوليمايس. فما الثعبان هنا إلا إشارة واضحة لعبادة أسكليبيوس بصفة خاصة، وللعبادة المشتركة بينه بين وإله الطب المصرى إيمحوتب Ιμούθης بصفة عامة. ومما يجدر لفت النظر إليه أن عدم تحديد إدجار بدقة ماذا يقصد بمدينة بطوليمايس، قد أدى إلى اعتقاد البعض أنه يقصد بطوليمايس هُرموس Πτολεμαὶς Ὅρμος (بطوليمايس الميناء– اللاهون حاليا) الكائنة بإقليم أرسينوى[٥٨]، وبالتالى اتخذوا من هذا الصندوق دليلا على احتمالية وجود معبد مشترك لعبادة أسكليبيوس وإيمحوتب فى هذه المدينة[٥٩]. إلا أن القراءة المتأنية للكتالوج الذى أعده كامينيسكى Kaminski حول ما تم العثور عليه من صناديق ثابتة، فى العصرين اليونانى والهيللنستى، يؤكد أن المدينة التى يقصدها إدجار هى مدينة المنشأة حاليا[٦٠]. ويمكننا القول أن فكرة تصميم غطاء الصندوق تعتبر إلى حد كبير متفردة. حقا من الممكن افتراض وجود تصميم مثل هذا فى محيط أى معبد للإله أسكليبيوس خارج مصر، لكن نظرا لعدم العثور على الصناديق فى حالتها الكاملة يصبح طراز صندوق بطوليمايس من الطرز المتميزة التى لم يتم العثور حتى الآن على نظير لها.

---

(57) Edgar, Campbell Cowan. 'A Thesaurus in the Museum of Cairo', p. 141.

(٥٨) حول مزيد من التفاصيل عن قرية بطوليمايس (اللاهون حاليا)، راجع:

محمد البرمشاوى، أسماء. قرية *بطوليمايس* هرموس (اللاهون) فى إقليم أرسينوى (الفيوم) خلال العصرين اليونانى والرومانى: دراسة تاريخية من خلال الوثائق البردية، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الأسكندرية، ٢٠١٧.

(59) Omran, Wahid. The Egyptian and the Hellenistic Characteristics of the Asklepieion, footnote 2, p.77.

ما تؤكده البقايا الأثرية وجود معابد تخدم العبادة المشتركة بين أسكليبيوس وإيمحوتب فى كل من: ممفيس Μέμφις (بالقرب من مدينة ميت رهينة– جنوب الجيزة)، وأتريب Ἄθλιβις (نجع الشيخ حمد– جنوب غرب سوهاج)، وهيكله فى الطابق الثالث بمعبد الدير البحرى (بالأقصر)، وجزيرة فيلة Ἐλεφαντίνη (بأسوان).

Hirt, M. Medecine et Malades de l'Egypte Romaine, Etude socio-legale de la profession medicale et de sesparticiens du Ier au IVe siècle ap. J.C, Leiden, 2006, p.293.

Omran, Wahid. "The Egyptian and the Hellenistic Characteristics of the Asklepieion", footnote 2, p.77.

(60) Kaminski, Gabriele Marianne. "Thesauros Untersuchungen zum antiken Opferstock", p.168.

صندوق ممفيس: هو صندوق من النوع المنقول؛ لذا يمكننا القول أنه كان من السهل عقب العثور عليه أن ينتقل إلى بوسطن Boston بالولايات المتحدة الأمريكية ليتم حفظه عام ١٩٦٠ فى قسم الفن الكلاسيكى الكائن بمتحف الفنون الجميلة Museum of Fine Arts، تحت رقم سجل ٦١,١٠٢[٦١]. تم العثور عليه فى محيط معبد الإله أسكليبيوس- إيمحوتب الكائن فى ممفيس، لكن غير معروف ظروف اكتشافه (شكل رقم١٢). الصندوق مصنوع من البرونز، يستند على أربع أرجل صغيرة، مربع الشكل، تعلوه طبقة من الصدأ تميل إلى اللون الأخضر، وتبلغ أبعاده: ٩,٤ سم (طول)×١٠سم (عرض) × ١٣ سم (ارتفاع) [٦٢]. يحتوى غطاء الصندوق على فتحة مستطيلة الشكل لوضع النقود. تم تصميم المقبض على هيئة قوس مثبت من طرفيه داخل عروتين على جانبى الغطاء. تم تصميم نحت بارز الشكل لثعبان ملتف حول نفسه أسفل فتحة النقود مباشرة. يتوسط الغطاء نقش من نوع الجرافيتى عبارة عن كلمة ΥΓΙΑΙΝΕ (ὑγίαινε)، بمعنى مانح الصحة. وهنا يمكننا ملاحظة أن مكرس الصندوق قد أضاف هذا النقش بنفسه باستخدام آلة حادة، فمن الواضح أن مثل هذه الصناديق كانت تباع فارغة من أية نقوش إهدائية؛ كى تتيح للمكرس فرصة تسجيل صيغة النقش التى يرتأيها مناسبة. يحمل الجزء السفلى الأمامى نحت بارز يمثل صورة رأس لإلهة الصحة هيجيا Ὑγιεία، بالشكل الذى يعكس الفن الشعبى فى مصر خلال العصر الهيللنستى. تم العثور داخل الصندوق على عشر قطع من النقود المغلفة بالصدأ، والتى أسفر تنظيف بعضها عن تبيان تصنيفها تبعا لمجموعة النقود البطلمية، وتحديدا لبطليوس السادس Πτολεμαῖος Φιλομήτωρ (حوالى ١٨٠-١٤٥ ق.م) ، وهو الأمر الذى يجعل من تأريخ الصندوق بحوالى عام ١٨٠ ق.م أمرا منطقيا[٦٣]. ومما قد يستوقفنا هنا أن ما تم تنظيفه من نقود ينتمى إلى عصر بطليوس السادس. فمن الجائز أن تكون من فئة الخمس دراخمات التى سبق وأشار إليها هيرون، وفى هذه الحالة يمكن لنا استنتاج أنها كانت الفئة المخصصة للتكريس

(61) *Michaélidis, Georges. "Cassette d'un prêtre quêteur d'Asclépios - Imhotep (?)",Annales du Service des Antiquités de l'Égypte, 55, 1958, pp.191-197.*

(62) *Vermeule, Cornelius. "A Ptolemaic Contribution Box in Boston", Museum Notes (American Numismatic Society), Vol. 10, 1962, p. 77; Museum of Fine Arts, Moneybox for votive offerings,* https://collections.mfa.org/objects/153096

(63) *Vermeule, Cornelius. "A Ptolemaic Contribution Box in Boston", p.77.*

بصفة عامة فى الفترة الأخيرة من العصر البطلمى. لكن مما يؤسف له أن هذه القطع لم يتم نشرها أو حتى استكمال تنظيفها.

صندوق الأسكندرية Ἀλεξάνδρεια: ترجع قصة العثور على هذا الصندوق إلى محمد المغربى، المتخصص فى الدراسات اليونانية والرومانية بجامعة الأسكندرية، حيث عثر بالصدفة على ما تبقى منه فى سوق الحضرة (إليوسيس Ἐλευσίς قديما)، ليجد أحد الباعة وقد استخدمه كمثبت للمظلة التى تحجب الشمس عن بضاعته من الخضروات. تمت مصادرة الصندوق، فور إبلاغ المغربى الجهات المعنية، ليتم حفظه لاحقا بالمتحف اليونانى–الرومانى تحت رقم سجل ٣١٩٤٩. ما تبقى من الصندوق عبارة عن كتلة من البازلت الأسود، رباعية الأضلاع، لها الأبعاد التالية: ١٥سم (ارتفاع)× ٣٠سم (عرض) × ٢٥سم (عمق). ترد على هذه الكتلة من الجهات الثلاث نقوش يونانية ترشد من خلال شكل الخط إلى تأريخ الصندوق بالعصر الرومانى (شكل رقم١٣). ويبدو أن هذه الكتلة كانت تمثل القاعدة التى يرتكز عليها الصندوق نفسه، والذى تبقى منه الغطاء على شكل قطعة مربعة الشكل، يتوسطها تجويف به فتحة شبة دائرية لوضع النقود (شكل رقم١٤)، علما بأن الجزء السفلى الذى يعمل كحاوية لجمع النقود مفقود. يشير أحد النقوش الثلاثة إلى مسمى الصندوق بوصفه "جازوفولاكيون" γαζοφυλάκιον وليس θησαυρὸς كالمعتاد، وأنه إهداء من جندى يدعى بوبليوس يوليوس Πόπλιος Ἰούλιος إلى الإله سرابيس الذى توحدت معه آلهة أخرى عديدة وكان مصدرا مهما لجذب الجنود الرومان بشكل خاص [٦٤] :

1- [Διὶ Ἡλίωι] μεγάλωι Σα[ρά]πιδι

"إلى زيوس هيليوس العظيم سرابيس"

ونلاحظ هنا أن مسمى الصندوق قد تغير إلى γαζοφυλάκιον. تعتبر الكلمة مركبة من الاسم γαζα (الخزانة)، والفعل φυλάσσειν (يحمى– يحرس)، والمقصود حرفيا الخزانة المحمية. وتجدر الإشارة هنا إلى أن كلمة γαζα هى فى الأصل كلمة فارسية (ganza)

(64) Elmaghrabi, Mohamed Gaber. "Dedication to Zeus Helios Megas Sarapis on a gazophylakion from Alexandria", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 200, 2016, pp. 219-228.

دخلت اللغتين اليونانية واللاتينية لتعنى: خزانة، أو ثروة[٦٥]. يذكر سترابون Στράβων (٦٣ ق.م-٢٣م) على سبيل المثال:

"ἦν μὲν δὴ τὸ Πέργαμον Λυσιμάχου

γαζοφυλάκιον τοῦ Ἀγαθοκλέους,"[66]

"**كانت بيرجامون الخزانة الخاصة بليسيماخوس ابن أجاثوكليس**"

أما كوينتس كورتيوس روفوس Quintus Curtius Rufus (القرن الأول الميلادى) فيذكر أن:

"*pecuniam regiam,* gazam Persae *vocant*,"[٦٧]

"**الفرس يسمون الثروة الملكية جازا**"

علنا نلاحظ أن صيغة النقش هنا تتشابه مع نفس صيغة نقش ديوكليس، الذى عرضنا له سابقا، وذلك من حيث إمكانية إهداء الصندوق من بعض أفراد الجنود إلى الإله المقرب له. لكن ثمة تتطور حدث هنا مع صندوق الأسكندرية، من حيث تغير مسمى الصندوق نفسه إلى "جازوفولاكيون"، وهو التطور الذى لا نصادفه من خلال أية نقوس خاصة بصناديق تكريس النقود.

نستقى مما سبق أن الأدلة الأثرية أثبتت، بما لا يدع مجالا للشك، استخدام المعابد فى مصر لصناديق تكريس النقود، سواء كانت ثابتة أم منقولة. حقا قد يكون العدد محدودا، لكن هكذا كان الحال مقارنة بما تم العثور عليه خارج مصر. ولعل هذه النتيجة تحيلنا مباشرة إلى ما سبق وتساءلنا بشأنه: إلى أى مدى يمكن الأخذ برأى ميلن؟

---

(65) Thayer, Joseph Henry, Thayer's Greek-English Lexicon of the New Testament, American Book Company, NewYork, 1828, s.v.γαζα.

وتجدر الإشارة إلى أن القديس إيسيدوروس Isidorus الإشبيلى (٥٥٦-٦٣٦م) يذكر أن مدينة غزة سميت هكذا؛ لأن قمبيز Καμβύσης (٥٣٠٥٢٢ ق.م)،ملك الفرس، وضع كنوزه هناك عندما غزا مصر.

Barney, Stephen, et al. The Etymologies of Isidore of Seville, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, XV.1.16.

(66) Strabo, 13.4.1.

(67) Curt. 3.13.15-16.

تحليل رأى ميلن

ما من شك أنه يحسب لميلن ما عقده من ربط بين بعض تعاملات المعبد النقدية وبين ما تم العثور عليه من نقود فى محيط أحد المعابد. وقد نستنتج من العرض السابق أنه طبقا لما ورد عند هيرون من ناحية، وبناء على ما تم العثور عليه من ثلاثة صناديق لتكريس النقود من ناحية أخرى، فإن المعابد هكذا، وبشكل مبدئى، تكون قد لجأت بالفعل إلى الوسيلتين فى جمع النقود. لكن علنا قد لاحظنا من خلال نص هيرون أن وزن القطعة النقدية لابد أن يكون أثقل من غطاء الإناء الأسطوانى. بمعنى أن صانع الآلة لابد أن يكون على دراية مسبقة بالوزن التقريبى للقطعة التى سيتم وضعها؛ حتى يتسنى له ضبط وزن الغطاء. والمراد قوله أن تأرجح وزن فئة الخمس دراخمات ربما يتطلب معه تعديل مستمر لوزن الغطاء بما يتواكب مع تغير وزن الفئة المستمر أيضا. كذلك نلاحظ أن تدهور وزن الفئة فى الفترات الأخيرة خلال العصر البطلمى وبلوغها حوالى ٠,٢٤ جم، لا يمكن بحال من الأحوال أن يتناسب مع فكرة الاختراع. صحيح من الممكن أن تكون فئة الخمس دراخمات مجرد مثال أراد به هيرون توضيح فكرته، لكن من الصعب إغفال أن ضبط وزن الغطاء بالنسبة لوزن أى قطعة نقدية سيمثل عقبة مؤرقة، وخاصة مع عدم ثبات وزن الفئات بصفة عامة. ما من شك أن مثل هذه الاختراعات كانت تعتبر فى عصرها بمثابة معجزات، ولاسيما بالنسبة للمرء العادى صاحب الثقافة المحدودة، وبالتالى هى حقا وسيلة جاذبة للحصول على النقود بطريقة أكثر فاعلية من فكرة صناديق تكريس النقود. إلا أننا يمكننا القول أن طبيعة طقوس الديانتين، اليونانية والرومانية، وبصفة خاصة بالنسبة لآلهة الشفاء والوحى، كانت تستلزم ضرورة دفع مصروفات وتكريسات من أجل التداوى واستشارة الوحى، وبالتالى هو أمر مسلم به من قبل كل المتعبدين. والمقصود أن استمالة المتعبد لدفع النقود عن طريق حيلة جديدة مبهرة قد نعتبره نوعا من الرفاهية التى ربما قد تكون اقتصرت على بعض المعابد ولفترة محدودة. ففى رأى الباحثة أن عدم إشارة أى مصدر أدبى أو وثائقى إلى توظيف هذا الاختراع فى أى معبد، بالإضافة إلى عدم العثور على أية نماذج منه قد يضعف من فكرة استخدامه وتفعيله فى المعابد. من المؤكد أن عدم العثور على بقايا من هذه الآلة لا يعد دليلا دامغا على عدم استخدامها؛ ففى الوقت الذى يدلنا أقدم نقش (القرن الخامس ق.م) على استخدام أقدم ثيساوروس فى

أتيكا Ἀττική بمدينة أوروبوس Ὠρωπός [٦٨]، فى الوقت الذى لم تعثر البعثات الأثرية على بقايا من هذا الثيساوروس هناك[٦٩]. فليس كل ما أرشدت إليه المصادر اكتشفه الآثاريون بالضرورة، لكن الارتباط الشرطى بين وزن الغطاء ووزن قطعة النقود يزيد من الاعتقاد بصعوبة ديمومة الآلة وتعميم استخدامها. حقا قد يكون معبد تيبتونيس بالمصادفة من المعابد القليلة التى استخدمت آلة هيرون، لكن ما زالت هذه الفرضية تعوزها الأدلة والبراهين القوية.

وبناء عليه، قد يكون الرأى الأكثر حيطة افتراض حفظ نقود معبد تيبتونيس فى أحد صناديق تكريس النقود، سواء الثابتة أو المنقولة، ثم تعرضت بطريقة أو بأخرى للتدمير أو الوقوع على الأرض، فتهدمت وأخرجت ما بداخلها من نقود. وإذا كنا قد تساءلنا سابقا: هل يمكن تطبيق رأى ميلن على مكتشفات نقدية أخرى؟ فإنه يجدر بنا الآن إجراء بعض التعديل لنتساءل: هل كل ما تم اكتشافه من نقود، سواء داخل المعابد أو فى محيطها، يعد نتاجا لصندوق تكريس النقود؟ الواقع أنه بمراجعة قوائم مكتشافات النقود فى مصر نجد أن هذا الأمر ينطبق بالفعل على معظم ما تم اكتشافه فى محيط المعابد. ومن أمثلة ذلك تلك المجموعة التى تم العثور عليها فى الجزء الغربى من محيط منطقة المعابد بقصر إبريم Πρίμις جنوب النوبة[٧٠]. لكن مما تجب ملاحظته ضرورة وضع سياق الاكتشاف فى الاعتبار، مثلما هو الحال بالنسبة لنقود معبد الكرنك. فقد تم العثور على بقايا أدوات تشير إلى إقامة دار ضرب فى الجزء الشمالى من معبد الإله آمون Ἄμμων بالكرنك، وبالتالى فإن مجموعة النقود التى تم اكتشافها فى محيط نفس البقعة تعد نتاجا واضحا لهذه الدار[٧١].

وختاما، وبناء على ما أسفر البحث عنه من عدم التوصل إلى دليل دامغ يؤكد استخدام آلة هيرون فى معابد مصر، فهل يفسح هذا المجال أمام الاعتقاد بأنها كانت

(68) I Oropos, 276.

(69) Pafford, Isabelle Ann. Cult fees, p.124.

(70) Frend, William Hugh Clifford. "Qasr Ibrim 1974: The Coins", *The Journal of Egyptian Archaeology,* Vol. 90 (2004), pp. 167-192.

(71) Faucher, Thomas, et al. "Un atelier monétaire à Karnak au IIe s. av. J.-C.", *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale,* 111, 2012, p. 146-166.

مجرد اختراع عرض له هيرون بالشرح والتوضيح وسط زمرة اختراعاته ولم يتم تطبيقه فعليا؟

النتائج

١- فى ضوء ما سبق مناقشته بشأن الخلاف حول الفترة التى عاش فيها هيرون، فإن إشارة هيرون لفئة الخمس دراخمات، التى بدأ إنتاجها خلال عهد بطلميوس السادس، قد تكون مؤشرا لتأريخ حياته بالنصف الثانى من القرن الثانى ق.م.

٢- لم تختلف معابد مصر عن نظيرتها فى الخارج من حيث توظيف صندوق تكريس النقود، بنوعيه الثابت والمنقول.

٣- رغم قلة عدد الصناديق التى تم العثور عليها فى مصر، إلا أنه يمكن إدراجها تحت مظلة الصناديق المتفردة، سواء من حيث الطراز الفنى بالنسبة لصندوق بطوليمايس، أو من حيث احتوائها على بقايا نقدية بالنسبة لصندوق ممفيس، أو من حيث تغير مسمى الصندوق نفسه بالنسبة لصندوق الأسكندرية وتسجيل مجموعة من النقوش عليه.

٤- ترى الباحثة فيما يختص برأى ميلن، أن صناديق تكريس النقود كانت هى الأكثر شيوعا واستخداما فى مصر، ويبدو أن آلة هيرون إما كانت مقتصرة على عدد محدود من المعابد، أو لم يتم تفعيلها وكانت مجرد اختراع نظرى.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر الأدبية والوثائقية:

– **Barney, Stephen, et al.** The Etymologies of Isidore of Seville, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, XV.1.16.

– **Hero, of Alexandria:** Herons von Alexandria Druckwerke und Automatentheater = Pneumatica et automata / (Lipsiae : Teubner, 1899).

– Schmidt, Moritz. Hesychii Alexandrini lexicon, Sumptibus Hermanni Dufftii (Libraria Maukiana), Harvard University, 1867.

وقد اعتمدت الباحثة فى النصوص اليونانية واللاتينية التالية على الموقع التالى:

Perseus Digital Library, http://www.perseus.tufts.edu/hopper/

كما اتبعت الباحثة الاختصارات الواردة فى قاموس:

Hornblower (S.) & Spawforth (A.), The Oxford Classical Dictionary, Oxford University Press, 2012.

Ar. (Aristophanes),	Av.(Aves)
Cic (Cicero Marcus Tullius),	Div. (De divination)
Curt.(Q. Curtius Rufus)	Historiae Alexandri Magni
Hes (Hesiod),	Op. (Opera et Dies)
Paus. (Pausanias)	Ἑλλάδος Περιήγησις
Plut. (Plutarch)	De Soll. an. (De sollertia animalium)
Sal.(Sallust)	Iug. (Bellum Iugurthinum)
Strab. (Strabo)	Geography
Verg (Virgil)	G. (Georgics)

مجموعات النقوش:

Digesta= Digest of Justinian
https://www.thelatinlibrary.com/justinian/digest41.shtml

وقد اعتمدت الباحثة على الموقع التالى بالنسبة للنقوش التالية:

https://inscriptions.packhum.org/regions/648

– I Eleus = Eleusis. The Inscriptions on Stone. IA Text. IB Plates. II Commentary K. Clinton ed. 2005 (I) and 2008 (II), Greek Archaeological Society - Athens
– IGII² = Inscriptiones Graecae: Inscriptiones Atticae Euclidis anno posteriors. (Attic Inscriptions after the year of Eucleides).
– IG XI,4 Inscriptiones Graecae XI. Inscriptiones Deli, fasc. 4, ed. Pierre Roussel. Berlin 1914.
– IG XII,3 Inscriptiones Graecae, XII. Inscriptiones insularum maris Aegaei praeter Delum, 3.
– IOropos = Pterakos, V.C. οἱ ἐπιγραφές τοῦ Ωρωποῦ.
– SEG = Supplementum Epigraphicum Graecum.

كما اعتمدت الباحثة على الموقع التالى بالنسبة للبردى والأوستراكا:

https://papyri.info/

– O.Bodl = *Greek Ostraca in the Bodleian Library at Oxford and Various Other Collections*.
– P.Ryl. = *Catalogue of the Greek and Latin Papyri in the John Rylands Library, Manchester*. Manchester.
– UPZ = *Urkunden der Ptolemäerzeit (ältere Funde)*, ed. U. Wilcken.
– P. Petaus = *Das Archiv des Petaus*, ed. U. Hagedorn, D. Hagedorn, L.C. Youtie and H.C. Youtie. Opladen 1969.
– SB. = *Sammelbuch griechischer Urkunden aus Aegypten*.

ثانيا: المراجع الأجنبية:

- **Bland, Roger.** Coin Hoards and Hoarding in Roman Britain AD 43–c.498, A British Numismatic Society Publication (British Numismatic Society Special Publications), Spink & Son Ltd., London, 2018.
- **Boas, Marie.** "Hero's Pneumatica: A Study of Its Transmission and Influence", The University of Chicago Press on behalf of The History of Science Society, Vol. 40, No. 1 (Feb., 1949), pp. 38-48.
- **Bur, Tatiana.** Mechanical Miracles: Automata in Ancient Greek Religion, A thesis submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Master of Philosophy, Faculty of Arts, University of Sydney, March, 2016.
- **Burgin, Mark.** Theory of Information: Fundamentality, Diversity and Unification, World Scientific, New Jersey, 2010.
- **Burnett, Andrew.** "The Rise and Fall of the Roman "Sestertius" at Alexandria", *Rivista Svizzera di Numismatica*, Band (Jahr): 88, 2009, pp. 225-243.
- **Clarysse, willy.** "Egyptian Temples and Priests: Graeco-Roman", In; *A Companion to Ancient Egypt*, ed. Lioyd, A.B., Malden, Wiley-Blackwell, 2010, pp.274-290.
- **Crawford, Michael.** "Coin Hoards and the Pattern of Violence in the Late Republic", *Papers of the British School at Rome*, Vol. 37, 1969, pp. 76-81.
- **Curta, Florin & Gandila, Andrei.** "Hoards and Hoarding Patterns in the Early Byzantine Balkans", *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 65/66, 2011-2012, pp. 45-111.
- **Drachman, Aage.** "Heron and Ptolemaios", *Centaurus*, 1, 1950, pp. 117–131.
- **Dunand, Françoise & Zivie-Coche, Christiane.** Gods and Men in Egypt: 3000 BCE to 395 CE, Translated by Lorton, David, Ithaca: Cornell University Press. 2004, p.294.
- **Edgar, Campbell Cowan.** "A Thesaurus in the Museum of Cairo", *Zeitschrift fiir Dgyptische Sprache und Altertumskunde,* 40, 1902-3, pp.140-1.
- **Edgar, Campbell Cowan.** "Report on an Excavation at Toukh el-Qaramous," *Annales du Service des Antiquités de l'Egypte*, 7, 1906, pp. 205–12.
- **Elmaghrabi, Mohamed Gaber.** "Dedication to Zeus Helios Megas Sarapis on a gazophylakion from Alexandria", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* , 200, 2016, pp. 219-228.
- **Faucher, Thomas, et al.** "Un Atelier Monétaire à Karnak au IIe s. av. J.-C.", *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale,* 111, 2012, pp.146-166.
- **Frankfurter, David.** Religion in Roman Egypt: Assimilation and Resistance, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2000, p.99.
- **Frend, William Hugh Clifford.** "Qasr Ibrim 1974: The Coins", *The Journal of Egyptian Archaeology*, Vol. 90 (2004), pp. 167-192.
- **Galuzina, Maria.** The God Sobek in Ptolemaic and Roman Times. A Confrontation of the Cult of Sobek in Krokodilopolis and Kom Ombo, Bachelor's Thesis, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2016.
- **Glomb, Tomáš.** Impact of Factors Involved in the Early Spread of the Isiac Cults Across the Aegean Sea: A Quantitative Evaluation, Ph.D. Masaryk University, Faculty of Arts, Brno, 2018.
- **Graeven, Hans.** "Die Thonerne Sparbüchse im Altertum", *Jahrbuch des Kaiserlichen Deutschen Archáologischen Instituts*, 16, 1901, pp. 160-189.
- **Hollinshead, Mary.** " "Adyton," "Opisthodomos," and the Inner Room of the Greek Temple", *Hesperia*: *The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol. 68, No. 2, Apr. - Jun., 1999, pp. 189-218.
- **Kaminski, Gabriele Marianne.** "Thesauros Untersuchungen zum antiken Opferstock", *Jahrbuch des Deutschen Archaologischen Instituts*, 106, 1991, 63-181.
- **Katelijn, Vandorpe.** "Paying Taxes to the Thesauroi of the Pathyrites in a Century of Rebellion (186-88 BC)", *Studia Hellenistica*. 36 (Leuven, 2000) pp. 405-436.

- **Keyser, Paul.** "Suetonius "Nero" 41. 2 and the Date of Heron Mechanicus of Alexandria", *Classical Philology*, Vol. 83, No. 3, Jul., 1988, pp. 218-220.
- **Lanciers, Eddy.** "The Isis Cult in Western Thebes in the Graeco-Roman Period", *Chronique d'Égypte*, Part II, 2015, pp.379-405.
- **Lorber, Catharine.** "Face Values of Ptolemaic Bronze Coins of the Second Century BC", https://independent.academia.edu/CLorber
- **Lykke, Anne.** "Ritualizing the Use of Coins in Ancient Greek Sanctuaries", *Journal of Ancient History*, 5(2), 2017, pp. 205-227. https://doi.org/-10.1515/jah-2017-0010
- **Masià, Ramon.** "On Dating Hero of Alexandria", *Archive for History of Exact Sciences*, 69, 2015, pp. 231–255.
- **Meadows, Andrew.** "Bronze Coins from Excavations in Alexandria", *Bulletin of the American Society of Papyrologists*, 51 (2014) 229-239.
- **Melfi, Milena.** "Religion and Society in Early Roman Corinth: A Forgotten Coin Hoard and the Sanctuary of Asklepios", *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol. 83, No. 4 , 2014, pp. 747-776.
- **Michael H. Crawford.** "Thesauri, Hoards and Votive Deposits", In: *Sanctuaires et sources dans l'antiquité*, edited by Cazenove, Olivier de and Scheid, John. Naples: Centre Jean Bérard, 2003, pp. 69–94.
- **Michaélidis, Georges.** "Cassette d'un Prêtre Quêteur d'Asclépios - Imhotep (?)", *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, 55, 1958, pp.191-197.
- **Milne, Joseph Grafton.** "Alexandrian Tetradrachms of Tiberius", *The Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society*, Fourth Series, Vol. 10, 1910, pp. 333-339.
- **……..** "Report on Coins Found at Tebtunis in 1900", *The Journal of Egyptian Archaeology*, Vol. 21, No. 2, Dec., 1935, pp. 210-212.
- **……..** "The Ṭūkh El-Ḳarāmūṣ Gold Hoard", *The Journal of Egyptian Archaeology*, Vol. 27, 1941, pp. 135-137.
- **Monson, Andrew.** "Priests of Soknebtunis and Sokonopis: P. BM EA 10647", *The Journal of Egyptian Archaeology*, Vol. 92 (2006), pp. 205-216.
- **Neugebauer, Otto.** "Über eine Methode zur Distanzbestimmung Alexandria – Rom bei Heron", *Kongelige Danske Videnskabernes Selskabs Skrifter*, 26(2), 1938, pp. 21–24.
- **Omran, Wahid.** "The Egyptian and the Hellenistic Characteristics of the Asklepieion", *Journal of Faculty of Tourism and Hotels*, Vol.8, Issue 2, 2014, 70-112.
- **Pafford, Isabelle Ann.** Cult fees and the ritual of money in Greek sanctuaries of the Classical and Hellenistic period, PhD dissertation, University of California, Berkeley, 2006.
- **Papadopoulos, Evangelos.** "Heron of Alexandria (c. 10–85 AD)", In: *Distinguished Figures in Mechanism and Machine Science: Their Contributions and Legacies*, Part 3, Ceccarelli, Marco (Ed.), University of Cassino and South Latium, Italy, 2007, pp. 217-245.
- **Picard, Oliver.** "A la Recherche du Pentadrachme d'Héron d'Alexandrie", In: *D. Gerin, M. Amandry, and A. Geissen*, eds. Aegyptiaca Serta in Soheir Bakhoum memoriam. Milan, 2008, pp. 33–39.
- **Psalti, Nansy.** "Paying the Gods", In: *Money Tangible Symbols in Ancient Greece*, edited by: Stampolidis, Nicholas, Tsangari, Dimitra & Tassoulas, Yorgos, Museum of Cycladic Art, Athens, 2017.
- **Raj, Marguerite Hirt.** Medecine et Malades de l'Egypte Romaine, Etude Socio-Legale de la profession Medicale et de Sesparticiens du Ier au IVe siècle ap. J.C, Leiden, 2006.
- **Ranucci, Samuele.** "A Stone Thesaurus with a Votive Coin Deposit Found in the Sanctuary of Campo della Fiera, Orvieto (Volsinii)," *Proceedings of the XIV International Numismatic Congress*, Glasgow, 2011, pp. 954-963.
- **Sassu, Rita.** "Sanctuary and Economics. The Case of the Athenian Acropolis", In: *Mediterraneo Antico. Economie Società Culture*, XIII, 1-2, 2010, pp. 247-262.

– **Stadler, Martin Andreas.** "Evidence from Temple Scriptoria and Christian Hagiographies", In: *The Oxford Handbook of Roman Egypt*, edited by: Riggs, Christina, Oxford, Oxford University, 2012, pp.457-473.
– **Suk Fong, Jim.** Theodora. Sharing with the Gods: Aparchai and Dekatai in Ancient Greece, Oxford University Press, Oxford, 2014.
– **Verhoogt, Arthur.** Menches, komogrammateus of Kerkeosiris : the Doings and Dealings of a Village Scribe in the late Ptolemaic Period (120-110 B.C.), Brill, Leiden, New York, 1998.
– **Vermeule, Cornelius.** "A Ptolemaic Contribution Box in Boston", *Museum* Notes (*American Numismatic Society*), Vol. 10, 1962, pp.77-80.

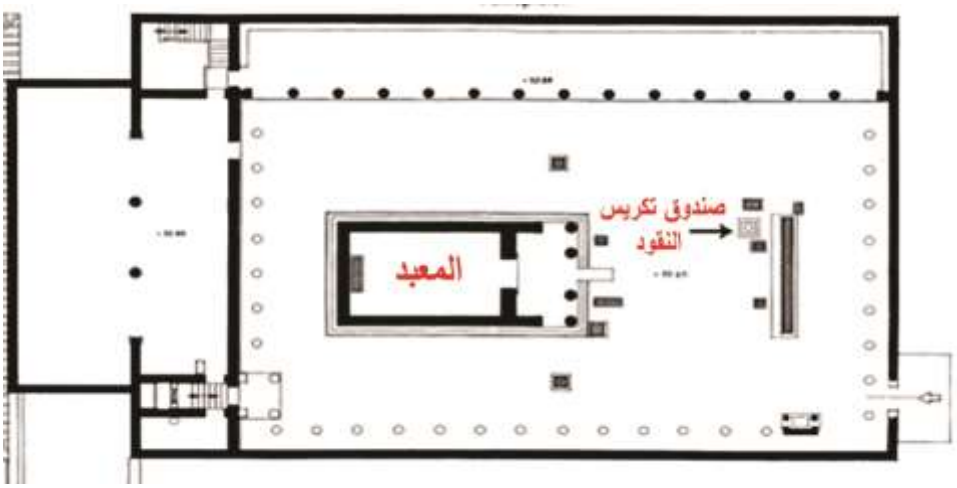
ثالثا: المراجع العربية

–محمد البرمشاوى، أسماء. قرية بطوليمايس هرموس (اللاهون) في إقليم أرسينوى (الفيوم) خلال العصرين اليوناني والرومانى: دراسة تاريخية من خلال الوثائق البردية، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الأسكندرية، ٢٠١٧.

رابعا: القواميـس:

– **Charlton, Lewis & Charles Short**, A New Latin Dictionary, Harper & Brothers, New York/Oxford, 1891.
http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=primis&la=la#lexicon
– **Laurin, Joseph**. Lexicon and Atlas of the Modern World Coinciding with the Ancient Greek World, AuthorHouse, United States, 2013, s.v. Thasos.
– **Liddell, Henry, Scott, Robert, and Jones, Henry Stuart.** A Greek- English Lexicon, Clarendon Press, Oxford, 1996.
http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=hrmios&la=greek#lexicon
– **Thayer, Joseph Henry**, Thayer's Greek-English Lexicon of the New Testament, American Book Company, NewYork, 1828.

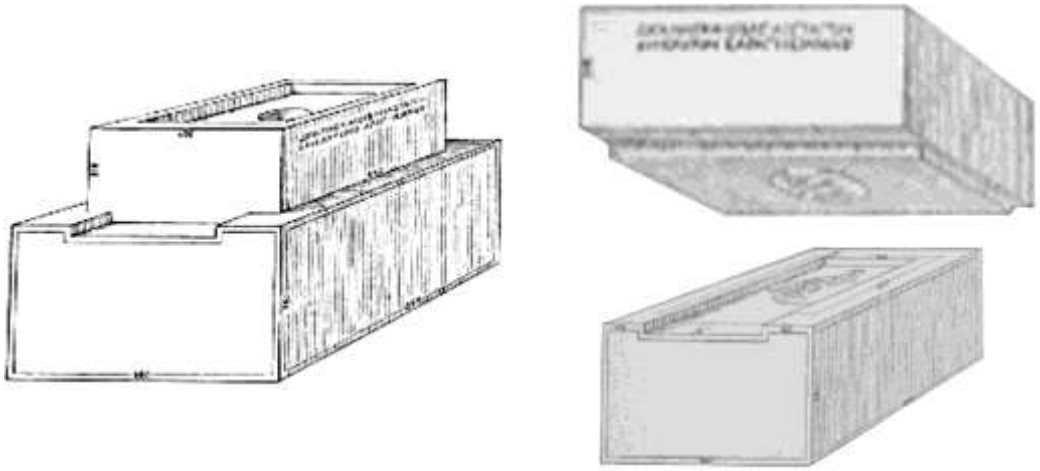
الأشكال



شكل رقم (١)

رسم تخيلى لمعبد أسكليبيوس فى كورينثوس يشير إلى مكان الثيساورس فى المنطقة المكشوفة أمام مدخل المعبد بالقرب من المذبح.

Melfi, Milena. "Religion and Society in Early Roman Corinth", p.749.



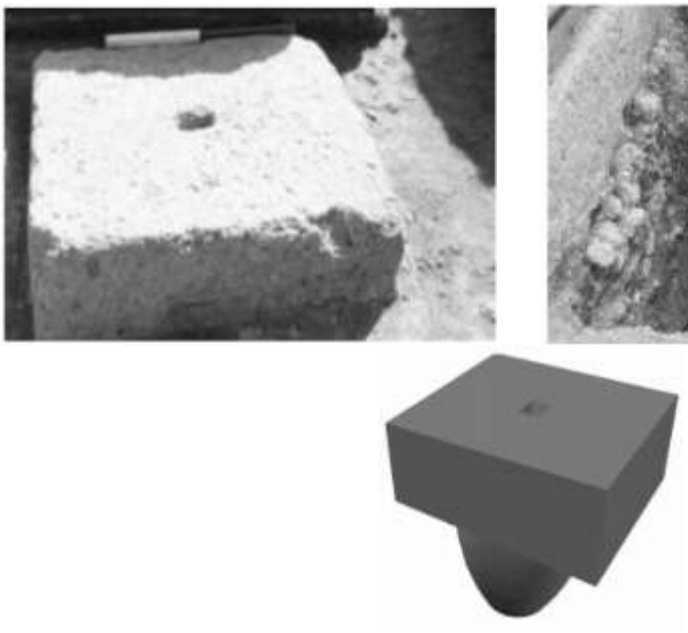
شكل رقم (٢)

شكل توضيحى لفكرة صندوق تكريس النقود

Graeven, Hans**.** "Die Thonerne Sparbüchse im Altertum",p.161.

شكل رقم (٣)

صندوق من جزيرة ثيرا، مستطيل الشكل، تم العثور عليه كاملا فى مكانه الأصلى
http://phrc.it/index.php?module=content&object=688



شكل رقم (٤)

صندوق من مدينة فولسينى Volsinii الإيطالية

الغطاء مربع الشكل، بينما الجزء السفلى أسطوانى التصميم
Ranucci, Samuele. "A stone Thesaurus with a Votive Coin Deposit", pl.II,III.

شكل رقم (٥)

تفريغ للنقش المسجل على صندوق جزيرة ثيرا
http://phrc.it/index.php?module=content&object=688

شكل رقم (٦)

صندوق على شكل معبد

commons.wikimedia.org/wiki/File:Ancient_greek_Money_box_in_shape_of_a_temple_Antikensammlung_Berlin.jpg

شكل رقم (٧)

صندوق على شكل مسرجة

Graeven, Hans.
"Die thonerne Sparbüchse im Altertum",p.177.

شكل رقم (٨)

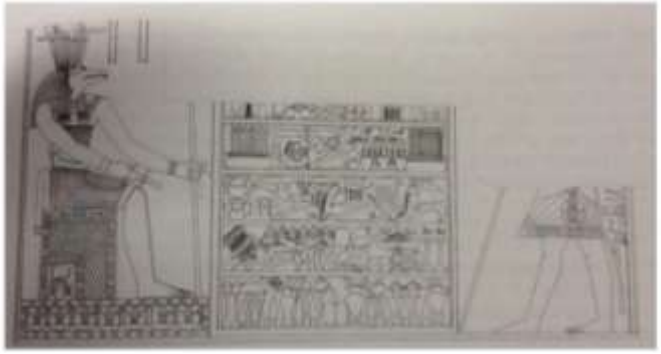
صندوق على شكل مذبح

Graeven, Hans. "Die Thonerne Sparbüchse im Altertum", p.184.

شكل رقم (٩)

صناديق على شكل أوانى فخارية

Graeven, Hans. "Die Thonerne Sparbüchse im Altertum", p.170.



شكل رقم (١٠) رسم توضيحى للإله سوكنيبتونيوس جالسا أمام مائدة القرابين

بقايا مشهد مصور على معبد الإله فى تيبتونيس

Galuzina, Maria. The God Sobek in Ptolemaic and Roman Times.
fig. 6, p.116.

شكل رقم (١١)

الغطاء العلوى من صندوق بطوليمايس (المنشأة) على هيئة ثعبان فاغرا فاه

المتحف المصرى (رقم سجل ٢٧٥١١)

Edgar, Campbell Cowan. "A Thesaurus in the Museum of Cairo", p.141.

شكل رقم (١٢)

صندوق ممفيس بداخله قطع من النقود البطلمية البرونزية ومازال يعلوها الصدأ

متحف بوسطن (رقم سجل٦١,١٠٢)

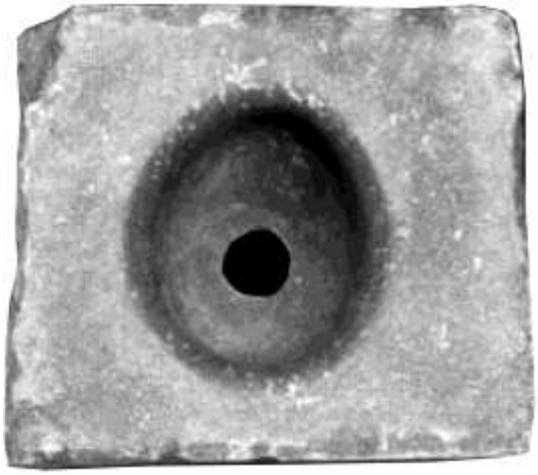
Moneybox for votive offerings, https://collections.mfa.org/objects/153096

شكل رقم (١٣)

كتلة البازلت الأسود ذات النقوش من صندوق الأسكندرية

المتحف اليوناني–الرومانى (رقم سجل ٣١٩٤٩)

Elmaghrabi, Mohamed Gaber. "Dedication to Zeus Helios Megas Sarapis on a gazophylakion from Alexandria", p.227.



شكل رقم (١٤)

غطاء صندوق الأسكندرية يتوسطه تجويف به فتحة لوضع النقود

Elmaghrabi, Mohamed Gaber. "Dedication to Zeus Helios Megas Sarapis on a gazophylakion from Alexandria", p.228.

Heron the Alexandrian and the Coins of Tebtunis Temple "A Study to the Evolution of Offertory Coin Box in Egypt during the Ptolemaic and Roman Eras"

• **Dr. Naglaa Mahmoud Ezzat**

Abstract

A few briefed lines, without any details, suggested by Joseph Grafton Milne in 1935 and none of the researchers since that time approached to shed light and verify their authenticity. Milne mentioned that one of the Ptolemaic coin hoards that were found by Bernard Grenfell and Arthur Hunt, in 1900 at the temple of the god Σοκνεβτύνεως (Soknebtunis) in Tebtunis (modern Um El-Burigat in Fayoum), was one of the inventions of Heron the Alexandrian (the second half of the second century BC??). This invention, which is called θησαυρός by Heron, is represented in the laying of the worshipper as soon as he enters the temple five drachmas into a certain machine to obtain a glass of the holy water instantly. Several questions are aroused here: To what extent can Milan's point of view be put into consideration? Did Heron consider his invention an evolution of the offertory coin box which was also known as θησαυρός in Greek and Roman temples outside Egypt؟ Have models of Heron's machine been discovered, whether in Tebtunis or in the surroundings of other temples؟ Were the temples in Egypt, during the Ptolemaic and Roman eras, provided with the same methods of coins collection mechanisms as in Greece and Rome؟ Is it possible to apply Milne's point of view on other coin discoveries?Based on the above, this research aims, through applying analytical, descriptive and comparative methods, to monitor the relationship between offertory coin boxes and Heron's machine on the one hand, and to discover on the other hand to what extent the Egyptian temples at the time used to rely on such means for collecting coins.

Key words:The machine of Heron the Alexandrian, the denomination of five drachmas, meaning of θησαυρός, thesaurus, cult fee, offertory coin boxes.

• ***Assistant Professor, Ancient European Civilization Department, faculty of Arts, Ain Shams University:*** nagfollis@yahoo.com

"مُصليات عامة الشعب (*ḫnw*) فى الدولة الحديثة"

د.هيام حافظ رواش•

الملخص:

لعب العامة دوراً هاماً فى العقيدة فى مصر القديمة و بصفة خاصة من خلال ما عُرف بإسم "العبادة الشعبية" و "التقوى الشخصية" ، والتى انتشرت بشكل كبير منذ عصر الدولة الحديثة فصاعداً.

ومن اهم الأماكن التى مارس فيها عامة الشعب عباداتهم مجموعة من المقاصير التى عُرفت فى اللغة المصرية القديمة بإسم الخنو "*ḫnw*" ، والتى يُعتقد انها ظهرت منذ عصر الدولة الحديثة. وهى عبارة عن مقاصير صغيرة أقُيمت فى الشوارع ، فى القرى والمدن و إستخدمها عامة الشعب فى عبادتهم . وكانت الخنو ذات تخطيط بسيط جداً ، ويوضع بداخلها تمثال صغير او لوحة للمعبود يتوجه اليها العامة بالعبادة وتقديم القرابين. ومن امثلة الخنو التى عرفنها من خلال النصوص او الحفائر:

*خنو امون رع.

*خنو بتاح.

*خنو حور ام آخت.

*خنو قسرتى.

*خنو الملك رمسيس الثانى.

الكلمات الدالة:

خنو– عامة الشعب – عبادة شعبية – تقوى شخصية – مقصورة– تخطيط – قرابين– وحى – خدمة يومية – إشراف حكومى.

• أستاذ مساعد بقسم الآثار المصرية بكلية الآثار- جامعة القاهرة، Hhafez762@gmail.com

مُقدمة:

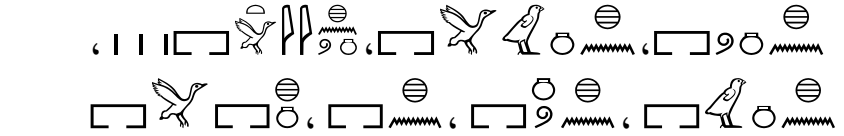
لعب العامة دوراً هاماً فى العقيدة فى مصر القديمة وبصفة خاصة منذ عصر الدولة الحديثة فصاعداً، حيث إنتشربشكل كبير ما عُرف بإسم"العبادة الشعبية"و"التقوى الشخصية" وقد تعددت الأماكن التى تمكن عامة الشعب من ممارسة عباداتهم فيها .

سواء كان ذلك من خلال الأماكن التى سُمح لهم بالتعبد فيها عند المعابد، او عن طريق المقاصير التى اقامتها الدولة وخُصصت لعبادة العامة، اوحتى عن طريق مقاصير العبادة المنزلية التى شيدها العامة بأنفسهم لممارسة عبادتهم وتقواهم الشخصية داخل منازلهم.

و يُلقى هذا البحث الضوء على مجموعة من المقاصير التى عُرفت فى اللغة المصرية القديمة باسم "***ḥnw***" وحملت اكثر من معنى منها :مسكن او منزل، إستراحة، مخزن، مقبرة، ومقصورة اومعبد [1]، وسوف نقتصر هنا على دراسة مقاصيرالخنو التى أقُيمت فى الشوارع والحارات فى القرى والمدن والتى كانت مُصليات اوزوايا صغيرة إستخدمها عامة الشعب فى عبادتهم[2].

وكل ما وصلنا– حتى الأن– عن هذه النوعية من المقاصير يرجع إلى عصر الدولة الحديثة وهذا لا يعنى ان بداية ظهورها يرجع إلى تلك الفترة فربما يرجع إلى فترات سابقة وهو ما سوف نشيرإليه فى حينه .

و قد كُتبت بالأشكال الآتية:



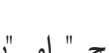
الإشتقاق اللغوى:

تفترض الباحثة بعض الأراء حول الاشتقاق اللغوى للكلمة، وفيما يلى نستعرض أهم هذه الآراء:

---

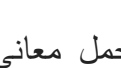
(1) *Wb III*, 288,11-15; *LDLE*,I,362; Gardiner, Alan.., *Late Egyptian Miscellaies (Biblioteca Aegptiaca I)*,Brxelles,1932,p.7,4-8.

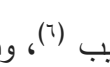
(2) Sadek, Ashraf Iskander.,"Popular Religion in Egypt during the New Kingdom" *HÄB* 27(1987), p.20-22; Stephen, Thompson., "Cults" *OEAE* I ,Oxford ,2001,p.326–332.

(١) ربما إشتُقت الكلمة من الفعل  *ḫni* والذى يعنى" يستريح " او "يستقر"[٣] ، ونفترض ان هذا يشير الى ان الخنوبمخصص المكان تعنى "مكان الراحة" او" مكان الاستقرار" والذى قد يشيربدوره إلى ان الخنو هو المكان الذى يستريح او يستقر فيه تمثال المعبود حيث يتعبد اليه العامة. ويدعم هذا الفرض نص من عهد الملك رمسيس الثانى والذى يتحدث عن خنو الملك المؤله بوصفها المكان الذي يستريح او يستقر فيها تمثال الملك حيث يذكر النص: [٤]

iw iry.i ḫnw ……m-ḫnw (pr) twt pn n nb.i ḥtp m ḫnw.f

"لقد عملت خنو.....داخل (معبد)هذا التمثال الخاص بسيدى الذى يستريح فى داخلة".

(٢) ربما إشتُقت من الفعل  *ḫnw* والذى حمل معانى اتصلت بالكلام منها، يتكلم، كلام، حديث[٥]، ونفترض ان هذا يعنى ان الخنوبمخصص المكان تعنى "مكان الكلام "او "مكان الحديث" والذى ربما يشير الى ان الخنو هو المكان الذى يتمكن فيه العامة من الحديث الى المعبود وتقديم الدعوات والطلبات والصلوات؟

(٣) ربما إشتُقت من الفعل  *ḫnw* بمعنى يجيب [٦]، وبذلك يكون الخنو هو"مكان الإستجابة"اى المكان الذى يُجيب فيه المعبود على دعوات وتوسلات العامة وايضاً يُجيب على اسئلتهم وإستشاراتهم لوحى تمثاله المقدس[٧] الذى يوضع بداخل الخنو؟

---

(3) *Wb III*, 288,*16;LDLE*,I,362;*KRI* I,362;,*KRI* II,13; *KRI* I,80,9.

(4) *KRI*, II, 705, 12-13.

(5) *KRI* I , 362.

(6) *Wb III*, 288,17-18; *LDLE*,I,362;*KRI* I,362;*KRI* II,95,6.

(٧) عرف المصرى القديم عادة إستشارة الوحى فى امور حياته المُختلفة وقد تعددت وسائل إستشارة الوحى ويأتى على رأسها وحى التمثال المقدس،هذا بالإضافة إلى وحى القارب المُقدس، وحى الحلم ، ووحى الحيوان المُقدس للمعبود.وللمزيد عن الوحى فى مصر القديمة راجع، شهاب لدين، تحية ، الوحى الإلهى فى مصر القديمة، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآثار، جامعة القاهرة ،١٩٨٨

;Kákosy., Làszló.Budapest, "Orakel", *LÄ* IV, cols.600-606; Kruchten, Jean.Marie.,"Oracles",*OEAE* II,609-612.

وهوما اشار اليه نص من *P꜍pyrus š꜍lt 124*(*Brit.Mus.10055*),*13-14* والذى يتعلق بموضوع استشارة للوحى– وهو ما نفصله لاحقاً– حيث يفهم من النص ان الخنوكان مكاناً لاستشارة وحى المعبود حيث يذكر النص[٨]:

hry pꜣ ḫnw n tꜣy.i mwt pꜣy.i it r-dḏ bn ꜥk.i im

"قسماً بخنوامى وابى، قائلا :انا لن ادخل هناك ".

وربما بلغ من براعة المصرى القديم ان يختارللخنو هذا الإسم المُشتق من فعل يحمل معانى الاستقرار، الكلام، والإجابة وهو ما يشير إلى ان مُصليات الخنو هى مكان إستقرار تمثال المعبود والمكان الذى يستمع فيه المعبود الى كلام ودعوات العامة وهو اخيراًمكان إجابة دعواتهم والإجابة على اسئلتهم المُوجهة إلى المعبود صاحب الخنو.

وربما من كلمة ***ḫnw*** الهيروغليفية إشتُقت الكلمة العامية " خُن" والتى تعني بالعامية المصرية المكان الصغير او الضيق والتي ليس لها أصل في معاجم اللغة العربية ، وهو ما يتناسب مع صغر مساحة الخنو وبساطة تخطيطة ؟

التخطيط :

كانت مُصليات العامة ذات تخطيط بسيط جداً عبارة عن بناء صغير مُحاط بسور مُنخفض يتقدمه فناء مفتوح ،ومنه يتم الدخول إلى قاعة يُوضع بها تمثال صغير او لوحة للمعبود وهى الأكثر شيوعاً، وكان يتم تشييدها بخامات من البيئة مثل الخشب او الطمى[٩]. ولعل تشيدها من هذه الخامات هو ما تسبب فى عدم العثور على إطلال كثيرة من هذه المقاصير حيث لم تُشيد من الحجر على غرار المعابد الإلهية فلم تستطع الصمود مثلها فى وجه الدهروعوامله.

ويبدو ان تخطيط هذه المقاصير تطور بعض الشىء منذ عصر الدولة الحديثة ، حيث كشفت الحفائر فى خنو العمارنة ودير المدينة – والتى تشابهت العناصر المعمارية فيهما– ان الخنو كان يتكون من فناء امامى يليه مجموعة من الأفنية او القاعات الصغيرة

(8) Černy, Jaroslav.,"Papyrus Salt 124 (Brit.Mus.10055), *JEA* 15,1929, p.250.

(9) Petrie,Flinders ., Religious Life in Ancient Egypt ,London,1924, p.197; Weger, Walter.,"Cult" *OEAE*,I, Oxford,2001, p.329.

والتى وصل عددها فى دير المدينة الى تسع قاعات، يحتوى بعضها على مقاعد على جانبية مخصصة لجلوس المتعبدين وهو مايشبة مقاعد المصليين فى الكنائس،وينتهى ويحتوى الناووس على مقصورة واحدة او ثلاثة مقاصير[١٠].

ومما يؤسف له قلة ما عُثر عليه من اطلال مبانى الخنو وكذا قلة ذكرها فى المصادر، وما وصل الينا يشير إلى وجود الخنو فى الوجهين البحرى والقبلى على حدٍ سواء، فوجدت الخنوفى منف، وجبانة الجيزة وفى طيبة والعمارنة[١١] غير ان دير المدينة كانت من اهم الأماكن التى عُثر بها على اكثر من خنو والتى ذكرتها العديد من المصادر اهمها بعض البرديات التى ترجع لعصر سيتى الاول العام الاول من حكمه [١٢]، فقد كانت هناك خنو للمعبودات موت، بتاح ، المعبود الكنعانى قسرتى، وخنو للمعبودة مرت سجر[١٣] وخنوللملك امونحوتب الاول المؤله وامة احمس نفرتاري ، وخنوللملك رمسيس الثانى والذى كان مخصصا لعبادة تمثاله[١٤] ومن المُلاحظ ان الخنو قد حمل إسم المعبود الذى أُقيمت من اجله ،اوإسم الملك المؤلة الذى عُبد فيه وقد وُضع بداخل كل مقصورة منها تمثال لعبادة هذه المعبودات او الملوك المؤلهة.[١٥]

وفيما يلى نقوم بعرض ما وصلنا عن مبانى الخنو بقدر ما تسمح لنا به المصادر ونبدأ اولاً بخنو المعبودات تليها خنو الملوك المؤلهة .

(١) خنوالمعبودات:

-خنو امون رع بدير المدينة:

كان للمعبود امون رع خنو يقع فى المنطقة الجنوبية من المدينة تحت اشراف الكاتب الملكى والمشرف "رورو" وموظف يُدعى"إن حور مس".[١٦] وقد ورد ذكره فى النصوص

---

[١٠] انظر خنو العمارنة وخنو رمسيس الثانى بدير المدينة ص ١١-١٤،١٢-١٧

[11] Sadek, Ashraf Iskander.,"Popular Religion in Egypt", p.20-22

[12] *KRI*,I,243-281.

[13] Teeter, Emily, Religion and Ritual in Ancient Egypt ,Cambridge University Press, 2011,p. 60, 77–87; On the “counter-temples” see:Jaggi, Rudolf., " Gegenkapellen in der Thebaïs" III ,2002,p. 57–64.

[14] Sadek, Ashraf Iskander.,"Popular Religion in Egypt",p.2

[15] Lesko, Barbara.,"Cults" *OEAE*,I,Oxford,2001,p.338.

[16] *KRI*, I, 263,2-5;Sadek,Ashraf Iskander.,"Popular Religion in Egypt",p.22ff.

مرتين، المرة الأولى من نص يرجع الى عصر الملك سيتى الأول من p.BN.209,R.col .II[١٧]

P3 ḫnw n ʾImn-Rˁ

"خنو امون رع"

المرة الثانية من نص من*P.BN.211,R, ʾI*[١٨] والذى يرجع ايضاً الى عصر الملك سيتى الأول و ذكر خنو امون رع بعد ذكر خنو لمعبود اخر لم يُعرف اسمة نتيجة تهشم النص.

ḫnw n……..p3 ḫnw n ʾImn-Rˁ

" خنو<……> خنو امون رع"

- خنو بتاح بدير المدينة:

يُعد المعبود بتاح من اكثر المعبودات شعبية فى دير المدينة كرب للصناع والفنانين،[١٩] وقد كشفت الحفائر عن وجود مقصورتين- على الأقل- لعبادته فى دير المدينة الأولى كانت تقع الى الجنوب من المدينة على الطريق المؤدى الى وادى الملكات والاخرى تقع شمال المدينة بالقرب من المعبد البطلمى[٢٠] .

و لدينا نصاً من عصر سيى الأول من P.BN.211,R, III,V, I يشيرالى خنو بتاح[٢١].

P3 ḫnw n pṯḥ ḥnkt bꜣḳ……

" خنو بتاح:جعة،زيت المورينجا……"

---

(17) *KRI*, I ,263,3.

(18)*KRI*,I, 273,13

(19) Stadelmann, Rainerr., "Sphinx" *OEAE* III,Oxford,2001,p.80ff;;Gahlin, Lucia., *Egyptian Gods ,Myths and Religion* ,London,2001,p.42; Redford, Donald.,"Ptah",*OEAE* II,Oxford,2001, p.74; Leitz. Christian., *LGG*,V,.373.

للمزيد عن معبودات دير المدينة ودورها فى العبادة الشعبية راجع :منى ابو المعاطى، الآلهة المصورة على لوحات دير المدينة فى الدولة الحديثة،رسالة ماجستير غير منشورة،كلية الآثار ،جامعة القاهرة،١٩٩٩

(20) Bruyère ,Bernard., *Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh*, 1935 à 1940, Fouilles de l'Institut français d'archéologie orientale 20 (Institut français d'archéologie orientale) ,Cairo,1948,I,p.21-27,fig.12:3

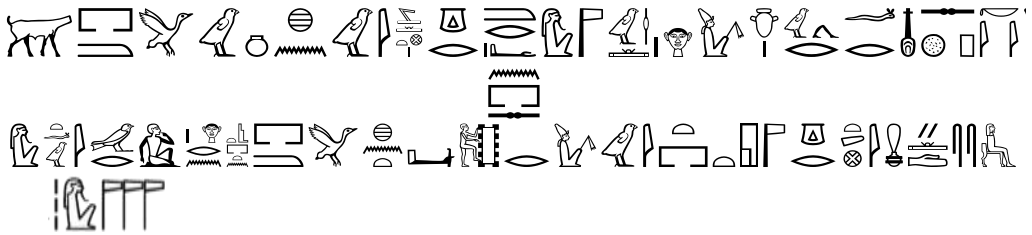
(21) *KRI*, I, 276,4.

ولسوء الحظ فان النص هنا مهشم بشكل كبير، ولكن من اللافت للإنتباه هو ذكر الجعة وزيت المورينجا مع ذكر الخنو مما قد يشير الى قرابين وتقدمات للمعبود بتاح صاحب الخنو.

- خنوحتحور بدير المدينة:

ورد ذكر"خنو" فى بعض النصوص من عصر الملك سيتى الأول وكانت مكرسة للمعبودة حتحور وهى:

- نص من معبد سيتى الأول بوادى ماى يذكر:[٢٢]



ky sp nfr iw r ib.i ḥr w3ḏ nṯr m rdi grg niwt iw ḫnw m-ḫnw.s špss dmi gr ḥwt-ntr iw.i r kd ḫnwt m st tn ḥr rn wr itw.i nṯrw

"عمل جيد آخرايضاً جاء إلى قلبى بأمر المعبود ، بخصوص تأسيس مدينة ، خنو بداخلها ،مدينة نبيلة ،علاوة على المعبد ،انا سأبنى خنو فى هذا المكان بالإسم العظيم لأبائى المعبودات".

- نص مُسجل على لوحة من عصرالملك سيتى الأول من ابيدوس [٢٣]

ḏd.n. i m r3.i ib.i ḥr ḫs m k3wt ḥwt.f nḥḥ try.i ḏt.f nty m ḥwt-ntr iry.i n.f ḫnwt n k3.f

"انا تكلمت بلسانى،إن قلبى إستقر علي بناء معبده الأبدى انا أُتعبد هيئته التى فى المعبد، وعملت له خنولروحه "

ويتضح من هذين النصين ان الخنو هى مقصورة للعبادة حيث وصف النص الثانى الخنوبانه *ḥwt.f nḥḥ* "معبده الأبدى" وبأنه *ḫnwt n k3.f* "الخنو الخاصة بروحة".

---

(22) *KRI*,I,66, 15-16 ,67,1;Schott, Siegfried., "Kanais, Der Temple Sethos I im Wadi Mai",*NAW* 4,1961,pls.12-19.

(23) *KRI*,I ,113,3-5;Schott, Siegfried., *Der Denkstein Sethos I für die Kapelle Ramses' I in Abydos* ,Göttingen, 1964,p.6-18ff,Taf.2-8.

وهو ما يشير إلى كونها مقر عبادة تمثال المعبود الذى تحل فيه روحه.

- **خنوحور–ام– آخت بجبانة الجيزة :**

قادت الحفائر التى تمت فى حرم منطقة تمثال ابو الهول الى الكشف عن معبدين لابى الهول، الأول هو معبد "***ḥr-m-3ḫt***" والذى يقع الى الشرق مباشرةً من تمثال ابو الهول والذى يؤرخ بعصر الدولة القديمة(٢٤). والثانى من عصر الدولة الحديثة وهو معبد "***ḥr-m-3ḫt***" والذى شيده الملك امنحوتب الثانى فى العام الأول من حكمة الى الشمال الشرقى من من تمثال ابو الهول وقد اضاف اليه بعض الملوك مثل سيتى الأول،مرنبتاح،والملوك الرعامسة من رمسيس الثانى وحتى السادس(٢٥)، وقد عُثر فيه على لوحتى امنحوتب الكبيرة والصغيرة.(٢٦) وتعنينا هنا اللوحة الكبيرة التى كرسها الملك للمعبود حور ام آخت ،وهى لوحة مستطيلة مقوسة القمة تحوى فى جزئها العلوى نقشاً مزدوجاً للملك مقدماً القرابين لحور ام آخت،اما الجزء السفلى من اللوحة وهو الجزء الأكبر من اللوحة فيحوى نصاً هيروغليفياً طويلاً مكوناً من سبعة وعشرين سطراً.(٢٧)ويعنينا هنا الجزء الأخير من اللوحة والذى ورد فيه ذكر خنو حور ام آخت على النحو التالى:

w3ḥ.f r ḫnw n Ḥr-m-3ḫt ỉr.f pḥt ỉm ḥr pn ꜥnꜥ st ḥr m33.(sn) šs3w n ḫnw pn n ((Ḥnm-Ḫwfw) (Ḥꜥ.f-Rꜥ) mꜣꜥ-ḫrw 3b ḥ3ty.f sꜥnḫ rn(w).sn dd.f m ỉb.f ḫr ḫr.f r ḫprt wḏ.n n.f ỉt.f Rꜥ

" وقف عند خنو حوام آخت، وعمل عملاًعظيماًهناك ،ولهذا إستقروا ليروا خطة (مشورة) بخصوص هذا الخنو الخاص ب"خنوم خوفو"و" خعفرع" صادقى الصوت،يحب قلبه إحياء أسمائهم بوضعه فى قلبه كل ما يخصه ،وليفعل أمر والده رع له ".

---

(24) Hansen, Heick., "The Sphinx Temple" *SCIE*1 ,Copenhagen,1993,p.345; Ricke, Herbert.,"Harmahistempel des Chefren im Giseh" *BÄBA*10,Wiesbaden,1970,p.1-13;*PM*,III,38;*PM* III,6.

(25) Lehner, Mark Edward ., *The Complete Pyramids*,London, 1997, p.128ff; Hassan, Selim., *The Great Sphinx and its Secrets* ,Cairo,1953,p.49ff; *PM*,III,39-40.

(26)*PM* ,III ,39-40.

(27) Hassan, Selim., "The Great Limestone Stele d'Amenhotep II",*ASAE* 37,1937, p.130,pl.38.

وفى جزء آخر من اللوحة يذكر:

wḏ .tw r dit irt.tw ḫnw im smn wḏ im.s m inr-ḥḏ ḫt.kwi ḥr.f m rn (ꜣ-ḫprw-Rꜥ) mry ḥr-m-ꜣḫt di ꜥnḫ ḏt

"أُمر ان يُشيد *ḫnw* هناك ،وان تتصب به لوحة من الحجر الجيرى ،ويسجل عليها اسم (عا خبرو رع) امنحوتب الثانى ،محبوب حور ام آخت، مُعطى الحياه ابدياً"

ونود هنا التركيز على جزءين هامين من اللوحة ،

(١)- الجزء الأول والمسجل على السطر الخامس والعشرين والذى يذكر:

ḫnw pn n ḫnm-ḫwfw ḫꜥ.f Rꜥ mꜣꜥ-ḫrw

"هذا خنو (خنوم خوفو) و(خع اف رع) صادقى الصوت"

النص يشير إلى ان مبنى الخنو المقصود هنا يرجع الى عصر الدولة القديمة و وبصفة خاصة عصرالملك خعفرع ،تماماً مثل معبده للوادى ومعبده الواقع امام ابو الهول[٢٨]وتمثال ابو الهول المؤرخ-دون شك- بعهد الملك خعفرع.[٢٩] وبناءً على هذا النص الصغير نفترض ان الخنو ظهرت منذ عصر الدولة القديمة وليست من عصرالحديثة -كما تشير الدراسات القليلة التى اشارت للخنو- وان اقدم اشارة ذكرت خنو -حتى الآن- هى الاشارة الى خنو خوفو و خعفرع فى صحراء ابو الهول ،حتى وان كانت الاشارة اليه وردتنا من لوحة من عصر الدولة الحديثة الا انها لابد وكانت تشير الى بناء خنو كان قائماً يوماً ما فى الفترة الذى ذكرتها اللوحة؟

(٢)-الجزء الثانى وهو جزء من النص المسجل على السطر الأخير من اللوحة والذى ورد فيه ذكرالأمرالملكى بتشييد الخنو الخاصة بالملك امنحوتب الثانى وان تقام بداخلة هذه اللوحة نفسها والتى ورد عليها الأمر الملكى:

Wḏw.tw r rdit irt.tw ḫnw im smn wḏ im.s m inr-ḥḏ ḫt ḥr.f m rn(ꜣ-ḫprw-Rꜥ) mry ḥr-m-ꜣḫt di ꜥnḫ ḏt

---

[28]Zivie-Coche, Christiane., "Giza Au Deuxiéme Millénaire", *BdE* 70,1979, p.287-289.

[29]Stadelmann, Rainerr.,"Sphinx" , *OEAE* III ,p.307-310; For more about the sphinx see:*Hawas, Zahi., The secrets of the Sphinx,Restoration Past and Present* ,Cairo,1998; Lehner, Mark EdwardLehner,M., Archeology of an Image ,The Great Sphinx of Giza, Phd ,Yale,1991;Id., *The Complete Pyramids* ,London, 1997;Siliotti,Alberto., *Guide to The Pyramids of Egypt*,AUC Cairo Press,1997.

"أُمر ان يُشيد *ḫnw* هناك، وان تنصب به لوحة من الحجر الجيرى ،ويسجل عليها اسم (عا خبرو رع) امنحوتب الثانى، محبوب حور ام آخت، مُعطى الحياه ابدياً".(٣٠)

و هذا يعنى ان هذه اللوحة من المؤكد انها هى نفسها التى أُقيمت داخل الخنو وفقاً للأمر الملكى مما قد يشير إلى انه ربما كان معبد الملك امنحوتب هو نفسه الخنواوانها كانت جزءً منه، وهو دليل آخر على الإستخدام الدينى للخنو كمقصورة للعبادة كما يؤكد على ان مصليات العامة لم تكن تُبنى بشكل فردى او بالجهود الذاتية يقوم بها العامة فيما بينهم –كما يحدث فى عصرنا الحديث– بل كانت مصليات العامة تُبنى بأمرملكى.

- **خنو قسرتى بدير المدينة:**

كان خنو قسرتى –معبود كنعانى– يقع فى شارع يحمل نفس إسم قسرتى فى المنطقة الجنوبية وكان مُشرفاً علية الموظف رع مس(٣١) ويُعتقد ان وجود مُصلى لهذا المعبود الأجنبى الذى يُقارن ببتاح فى تلك المنطقة القريبة من المرفأ فى المنطقة الجنوبية الشرقية من منف القديمة (ميناء برونفر) دليل على وجود عبادات اجنبية(٣٢)

وورد ذكر خنو قسرتى فى نص من عصر سيتى الأول من *P.BN.211,R,I*.(٣٣)

P3 ḫnw n ḳsrty m p3 ḥ3rw n ḳsrty

"مقصورة خنوقسرتى، فى شارع قسرتى "

وقد ذكر النص ان خنوقسرتى يوجد فى *ḥ3rw n ksrty* و كلمة *ḥ3rw* تعنى شارع(٣٤) والتى اصبحت القبطية*ḫir* .(٣٥) وتتفق الباحثة مع ما ذهب اليه لؤى سعيد فى ان هذه الكلمة يمكن ان تقرب فى العربية الى كلمة حارة بمعنى الشارع الضيق الصغير.(٣٦) وهو ما فيه اشارة الى ان مبانى الخنو كانت مقاصير تتخلل الشوارع الصغيرة وهو ما يتفق

(30) Zivie-Coche, Christiane., Giza Au Deuxiéme Millénaire,p.73.

(31) *KRI*,I,273,4-5;Stadelmann, Rainerr., *Syrisch- Palästinensische Gottheiten in Ägypten* ,Leiden,1967,p.123-124.

(32) Sadek, Ashraf Iskander., "Popular Religion in Egypt", p.22-23.

(33) *KRI*, I ,273, 9.

(34) *Wb* III,232,5-6

(35) Černy., *Coptic Etymologycal Dictionary* ,Cambridge,1976 ,p.291

(٣٦) سعيد، لؤى، الفكر الشعبى الدينى فى مصر القديمة،رسالة ماجستير غير منشورة، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٥٣

مع صغر مساحتها وبساطة تخطيطها الذى اشرنا اليه سابقاً.غيران الباحثة تختلف معه فى ان هذه المصليات تشبة الاضرحة ويرى انها تحمل نفس مواصفات اضرحة الاولياء فى العصر الحديث وانها اضرحة شعبية أُقيمت فى طرقات المدينة، حيث تعتقد الباحثة ان مقاصير الخنو هى مُصليات لعبادة المعبودات فى المقام الأول مثل بتاح وامون رع وحتحور....الخ حتى الملوك الذين شُيدت لهم خنو – وهما امنحوتب الأول ورمسيس الثانى – فعبادة الملك هنا كانت قائمة على اساس كونه ملكاً مؤلهاَ وليس شخصاً من الأولياء بُنى له ضريح بعد موته.

مجموعة مقاصيرخنو لمجموعة من المعبودات فى العمارنة:

قادت الحفائر فى العمارنة الى العثورعلى اكثر من عشرين مقصورة. [٣٧] اعتُقد فى البداية انها كانت مقاصير للمقابر، غيران B.Bruyere [٣٨] افترض ان مقاصير العمارنة هى مقاصيرللعبادة –على غرارخنو دير المدينة– وليست مبانى جنزية على الاطلاق. وقد دعم هذه الفرضية بمجموعة من الأدلة وهى:

– خلوها جميعاً من آبار الدفن –العنصر الأساسى فى المقبرة– مما يدحض فرضية كونها مقاصير للمقابر.

– الغياب الكامل للأثاث الجنائزى فى هذه المقاصير،حتى ان اللوحات التى عُثر عليها لم تكن لوحات جنائزية بل لوحات نذرية للمعبودات الشعبية مثل المعبود شد والمعبودة ايزيس.

– معظم هذه المقاصير كانت تحتوى على احواض منخفضة على شكل حرف *t* والتى تُستخدم فى عملية التطهيروامثال هذه الأحواض المستطيلة كانت شائعة جداً فى المقاصير الشعبية فى دير المدينة،ولم تكن شائعة فى المقابر ولا فى مقاصيرها.

هذا وبالإضافة الى انه مع العثور على المزيد من هذه المقاصير وملاحظة تشابهها الشديد مع مقاصير العبادة التى عُثر عليها فى حفائر دير المدينة وجد ان العناصر المعمارية في هذه المقاصيرمماثلة للعناصرالمعمارية في مقاصيرخنو دير المدينة، خاصة الأفنية التى تحتوى على مقاعد على جانبيها –وهذه المقاعد لم توجد سواء فى مقاصير

[37] Peet, Eric &Woolley, Leonard .,*The City of Akhenaten* I,London,1923,p.92-108.

[38] Bruyere, Bernard ., *Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh* ,I,p.100 ;Sadek, Ashraf Iskander ., "Popular Religion in Egypt ",p.37-39.

المقابر اوحتى فى معابد الدولة الحديثة –كما وجد بها ناووس يتم الوصول اليه عن طريق درج وينتهى بمقصورة او ثلاثة مقاصير.

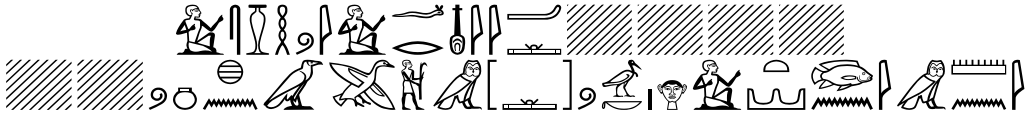
كما عُثر فى هذة المقاصير على ادوات تُستخدم فى الطقوس والعبادة منها موائد قرابين واحواض تطهير، وعليه نفترض ان هذه المقاصيركانت مخصصة لتعبد العامة على غرار مقاصيرالخنو دير المدينة ،ومما يؤسف له عدم العثور على نصوص تحدثنا عن هذه المقاصير.

وقد قامت A.H.Bomann بدراسة مجموعة مقاصيرالعمارنة والتى يصل عددها إلى٢٢مقصورة، ومجموعة مقاصيردير المدينة والتى يصل عددها إلى ٣٢ مقصورة وقد شرحت تخطيطها وقامت بمقارنتهم، وقد خُصصت هذه المقاصير لعبادة مجموعة من المعبودات الصغيرة والكبيرة ومنهم على سبيل المثال: امون ،حتحور، شد، رننوتت، بتاح، اوزير، ومرت سجر. هذا إلى جانب عبادة بعض الأسلاف وبعض الحيوانات المقدسة.[٣٩] وبالطبعة الحال فقد كانت هذه المقاصير فى العمارنة شأنها شأن مقاصير العامة فى ديرالمدينة مُخصصة لتعبد العمال[٤٠]

- خنو لمعبود غير معروف بطيبة:

ورد ذكر خنو فى طيبة– الموقع غير معروف والمعبود المكرس له الخنو غير معروف ايضاً – فى مصدرين:

- جزء من نص مسجل على وجه شقفة هيراطيقية عُثر عليها فى طيبة ومحفوظة حالياً بالمتحف المصرى تحت رقم *Q.J.49866*[٤١] ويذكر النص اسماء مجموعة من العمال الذين يعملون داخل الخنو والذى لم يُعرف صاحبة لتهشم النص.



[…..] y nfr ỉw-ḥsy ỉmn-int ḥr bȝkw m pȝ ẖnw…….

[……]ى نفر إيوحسى امون–إنت يعملون فى خنو .....

(39) Bomann, Ann., *The private chapel in ancient Egypt : a study of the chapels in the workmen's village at el Amarna with special reference to Deir el-Medina and other sites* ,London, 1991,p.8-73.

(40) Sadek, Ashraf Iskander.,"Popular Religion in Egypt",p.23

(41) Černy, Jaroslav., "Quelques Ostraca Hieratiques Inedits de Thebes au muse du Caire",*ASAE* 27,1927, p.186.

- ورد ذكر خنو اخرى فى طيبة من نص من *p. sˁlt124(B.M.10055)ṯs.1.12-14* والتى تؤرخ ما بين الأسرتين التاسعة عشر والعشرين وربما ترجع الى عصر الملك رمسيس الثانى وعُثر عليها فى جبانة العمال فى طيبة[٤٢]، وقد ورد فى جزء منها فى معرض الحديث عن إتهام احد العمال بالسرقة ذكر الخنو [٤٣]

[٤٤]

Mtw .f ỉrt ˁnh n nb shr.s r-dḏ bn sw m ˁ.ỉ ỉr.tw gm st m pȝy.f pr ỉt pȝy.f dit ˁrk.ỉ hry pȝ ḫnw n tȝy.ỉ mwt pȝy.ỉ ỉt r-dḏ bn ˁk.ỉ ỉm

لقد عمل قسماً بالسيد بخصوص هذا، قائلا:هذا ليس في يدى (حوذتى) ،ولكنهم وجدوه فى منزله، وبخصوص اتهامه لى، قسماً بخنوامى وابى، قائلا: انا لن ادخل هناك.

ونود هنا الإشارة إلى ان المتهم عندما اراد القسم اقسم بالخنو نفسها وهو ما يشير إلى قدسية هذا المكان حيث وكما هو معروف ان المصرى القديم إستخدم القسم فى مختلف شئون حياته الدنيوية والدينية وكذا فى ساحات القضاء، وقد إستخدم العديد من الصيغ فى القسم الذى كان يُقسم فيها بالمعبودات ،الملوك اوالأشياء المُقدسة.[٤٥] و يشيرالقسم بالخنو فى النص إلى مدى قداسة وحرمة وعظم مكانة الخنو فى نفس المصرى القديم حتى يُقسم بها مثل المعبودات والمُقدسات الأُخرى.

---

[42] Černy, Jaroslav., "Papyrus Salt 124(Brit.Mus.10055) , *JEA* 15 ,1929,p.243.

[43] Černy, Jaroslav ., "Papyrus Salt",p.246.

[44] Černy, Jaroslav.,"Papyrus Salt", pl. XLV.

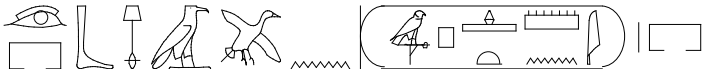
[45] Wilson, A. John. The Oath in Ancient Egypt, *JNES* 7,1948,,p. 129-156; Freire, L., "Oaths, Curses and Evil in the International Relations of the Ancient Near East", 2nd St. Andrews Conference in International Political Theory (St. Andrews: 22-23 May 2014,2014, p. 1-19;Magnetti, D. L., The Oath in the Old Testament in the Light of Related Terms and in the Legal and Covenantal Context of the Ancient Near East, Ph. D. dissertation, Johns Hopkins University, Baltimore, Maryland,1969,p.65-6;Id.,"The Function of the Oath in the Ancient Near Eastern International Treaty", in: The American Journal of International Law, Vol. 72,1978, No. 4,815; Loon, A.J. van., , Law and Order in Ancient Egypt, The development of Criminal Justice from the Pharaonic New Kingdom until the Roman Dominance, MA.Thesis, Leiden University, 2014, p.17-18.

(٢) خنو الملوك المؤلهين:

- خنو امنحوتب الأول بديرالمدينة:

كان الملك أمنحوتب الأول هو المعبود الشعبي لعمال الجبانة في دير المدينة وهو مؤسس المدينة والرب الحامي لعمالها. وكان للملك المؤله أمنحوتب الأول وامة احمس نفرتاري خنو خاص بهما[٤٦] ،ولسوء الحظ موقعه غير معروف –حتى الآن – وربما كان يقع فى مكان ما على الضفة الغربية لطيبة.

وربما كان هونفسه معبد امنحوتب الأول فى دير المدينة والذى عرف باسم"معبد أمنحوتب ذو الفناء".و ذكرفى العديد من المصادر منها على سبيل المثال نص من مقبرة آمون-مس الكاهن الأكبر للملك المؤله أمنحوتب الأول يتحدث عن وجودمعبد للملك المؤله أمنحوتب الأول يذكر:



pr (Imn ḥtp)| n p3 wb3

"معبد أمنحوتب ذو الفناء ".[٤٧]

ويُعتقد أن وصف المعبد بأنه ذو الفناء هو إشارة إلى وجود تمثال ما للمعبود أمنحوتب في فناء معبده حيث يسمح فيه للعامة بالتعبد وتقديم القرابين والدعوات للملك المؤله[٤٨] .

وقد ورد ذكر كاهن خاص بمعبد أمنحوتب ذو الفناء فى نص من مقبرة أحد كهنة المعبد الجنائزي للملك أمنحوتب الأول الواقع عند نهاية تل ذراع أبو النجا شمال الجبانة الطيبية حيث يذكر[٤٩]:

ḥm-ntr n ʾImn-ḥtp n p3 wb3

"كاهن أمنحوتب الخاص بالوبا (ذو الفناء)"

---

(46) Sadek, Ashraf Iskander.,"Popular Religion in Egypt", p.2

(47)Peet, Eric.,*The Great Tomb-Robberies of the Twentieth Egyptian Dynasty, vol II* Oxford, 1930, pl.1, p.Abbott, 2, 8;Wente, Edward Frank ., "Two Ramesside Stelae Pertaining to the Cult of Amenophis1st" *JNES* 22,1963,p.30ff; *KRI* III, 390-396.

(48) Černy, Jaroslav., "Le culte d'Amenophis Ier chez les ouvriers de la nécropolis thébaine" *BIFAO* 27 ,1927, p.162-164 ;Wente, Edward Frank., "Two Ramesside Stelae, p.30ff.

(49) Carter, Howardh.,"Report on the Tomb of Zeser-Ka-Ra Amenhetep I" *JEA* 3, 1916, p.147-54;Foucart, George., Tombes thébaines Nécropole de Dirâ Abû'N-Naga Le tombeau d'Amonmos ,1935, pls.4, 6;Derchain, Philippe., "Débris du temple reposoird'Aménophis1er et d'Ahmes Nefertari à Drac Abou'l Naga" *Kêmi* 19,1969, p.17-21.

- خنو رمسيس الثانى بدير المدينة:

تعد خنو الملك رمسيس الثانى من اهم الأمثلة التى وردتنا عن هذه النوعية من المبانى حيث امدتنا ما تم بها من حفائرواهما تلك التى قام بها B. Bruyère عن الشكل الكامل لهذا البناء، واكدت على كونها مكان مُخصص للعبادة حيث كانت مخصصة لعبادة رمسيس الثانى وثالوث طيبة المقدس.(٥٠)

وقد عُثرفيها على بعض الأدوات الطقسية، احواض تطهير، لوحات نذرية وتماثيل كانت مُقدمة كقرابين من العمال(٥١).

هذا وقد اكملت النصوص ما امدتنابه الحفائرحيث اشارت إلى ان الخنو بُني بجوار معبد حتحوربواسطة الوزير" باسر برو"، وكاتب المقبرة "رع مس".(٥٢) وفيما يلى نعرض ما ذكرتة النصوص والحفائر.

- نص من لوحة عُثر عليها فى معبد حتحور بدير المدينة والذى شيدة رمسيس الثانى يذكر(٥٣)

ỉr n.f m mnw.f m pr mwt.f ḥwt-ḥr (nbt) ḥr w3st…. ḫnw (mry-ỉmn-Rᶜ-ms-s(w)) di-ᶜnḫ s3 k3 st r-gs pr mwt.f ḥwt-ḥr (nbt) ḥr w3st ỉn (Rᶜ-ms-sw) ḏd.f ỉw iry.ỉ ḫnw ……m-ḫnw.pr twt pn n nb.ỉ ḥtp m ḫnw.f m ḫnw (pr.f)

"هوعمل أثره فى بيت امه حتحور(سيدة) طيبة.....خنو رمسيس الثاني،مُعطى الحياة،<على> ارض مهيبة، بجوارمنزل امه حتحورسيدة طيبة،بواسطة رع مس،هو يقول:لقد عملت خنو.....داخل (معبد)هذا التمثال الخاص بسيدى الذى يستقربداخلة، داخل (معبده) ".(٥٤)

---

(50)Bruyère ,Bernard., Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh,, I,p.21-22,fig12-13,p.72-79,fig.36-43,p.85-89;Id., *Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh* (1935-1940), II,p.42,53-54

(51)Sadek,Ashraf Iskander.,"Popular Religion in Egypt",p.22.

(52)*KRI*,II,705,4-7; *KRI*,II,363.

(53)*KRI*,II,705;*PM* II,697.

(54)*KRI*,II,P.465.

ويمكن ايضاً ان نترجم الجزء الأخير من النص بشكل آخر على النحو التالى:

iw iry.i ḫnw ……m-ḫnw.pr twt pn n nb.i ḥtp m ḫnw.f m ḫnw (knby[٥٥].f).

"لقد عملت خنو < رمسيس الثاني>....داخل (معبد)،هذا التمثال الخاص بسيدى الذى يستقربداخلة ، بداخل ناووسه".

اما عن الحفائر، فقد كشفت حفائردير المدينة في سنة *1939–1940* وبصفة خاصة فى المنطقة الواقعة جنوب المعبد البطلمي وكذلك المنطقه الشمالية والشرقية منه[٥٦]– مع ملاحظة ان الحفائر السابقه لم تحفر تحت هذه المنطقة ولم يُعرف ما اسفله[٥٧]

والحفائر في هذين الموسمين اسفل المعبد البطلمي تؤرخ بعصر الا سرتين ١٨و١٩وكل ما عُثر عليه كانت مقاصير(خنو) عبادة مكرسة للمعبودة حتحور والمعبودة موت ، والتنظيف في الجزء الشمالي من المعبد قاد إلي العثور علي مجموعة مكونة من ستة مقاصير نذرية في مواجهة التل الغربي واحدة منهم ترجع لعصر الملك ستي الأول وكانت مكرسة للمعبودة حتحوروالتى تعتبر نموذج لترتيب هذه النوعية من المقاصير وفى مواجهه تل قرنة مرعى عُثر على مقصورة(خنو) مخصصة لعبادة الملك رمسيس الثانى ومعة الثالوث امون وموت وخنسو.[٥٨]

كما قادت الحفائر التى قام بها B. Bruyère[٥٩] فى دير المدينة فى موسم(١٩٣٥–١٩٤٠) إلى الكشف عن اطلال خنو الملك رمسيس الثانى وهى مكونة من تسع أفنية او

---

[٥٥] ويمكن استبدالها بأكثر من كلمة يحملن جميعاً معنى الناووس منها على سبيل المثال

k3r,db3r ,

See:*LDLE*,II,169; *LDLE,II,154; LDLE*,II,244.

[56] See:Bruyère, Bernard ., *Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh, 1935 à 1940, Fouilles de l'Institut français d'archéologie orientale 20* ,Institut français d'archéologie orientale, Cairo,1948.

Du Bourguet, Pierre.,Le temple de Deir al-Médîna, Mémoire de l'Institut français d'archéologie orientale121 ,Cairo: Institut français d'archéologie orientale, 2002.

[57] Baraize, Émile., "Compte-rendu des travaux exécutés à Déîr-el-Médinéh" *ASAE* , 13,1914, p. 19–42.

[58] Valbelle, Dominique., *Les ouvriers de la tombe. Deir el-Médineh à l'époque ramesside, Bibliothèque d'étude* 96, Institut français d'archéologie orientale, Cairo, 1985,p. 326–328.

[59] Bruyère, Bernard.,*Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh*, p.72-76.

قاعات صغيرة ونكتفى هنا بالحديث عن اهم ما تم الكشف عنه فى هذه القاعات، حيث عُثر فى القاعة الثانية على جدارين من الحجر الجيرى عليهما مناظر لرمسيس الثانى مُقدماً القرابين للمعبودة حتحور و فالقاعة الثالثة التى يُعتقد ان بداية إنشاءها يرجع إلى عصر تحتموس الرابع مما يشير إلى ان بداية إنشاء الخنو راجع إلى فترات سابقة عن عهد رمسيس الثانى صاحب الخنو وعُثر على رسومات تعود الى عصر الرعامسة وقد استمر إستخدامها حتى العصر البطلمى . ومن اهم القطع التى عُثر عليها فى القاعة الثالثة لوحة مُهشمة للملك رمسيس الثانى مرتدياً التاج الأزرق ويبدو ان اللوحة كانت جزء من الجدار الجنوبى للقاعة وعلى الجدار الشرقى يوجد ثلاثة قواعد للوحات تحمل اسم الكاتب رع مس.

ويشغل الجزء الجنوبى من القاعة الرابعة بأكملة خزانة للقرابين مبنية من الطوب اللبن وقد زُخرفت واجهتها بالطمى الملون،كما عُثر ايضاً على مجموعتين من المذابح تتكون كل مجموعة من ثلاثة مذابح وعلى احد المذابح يوجد عمود هيروغليفى يبدو انة يحدد بشكل جيد الغرض من هذه البناية ،كما عُثر على تمثال ضخم مكسور من الحجر الجيرى لوزير رمسيس الثالث المدعو *hwry* ومن المرجح ان هذا التمثال كان يوجد فى الأصل على قاعدة خلف الخزانة. وخلف الجدار الشمالى من القاعة الخامسة يوجد بناية صغيرة ربما كانت خزانة للقرابين مشابهه لخزانة القرابين الموجودة فى القاعة الرابعة.اما القاعة التاسعة وهى القاعة الأخيرة والرئيسية لهذا المقر وهى الأكثر اتساعاً والأفضل بناءً وزخرفةً ويبدو ان جدارها الشرقى كان فيما سبق واجهة للنواويس بابوابة الثلاثة وبالطبع فان الباب الأوسط كان الأكثر اهمية لأنه كان يتصل بالناووس الرئيسى ، وقد عُثر على العديد من كسرات الزخارف الملونة والتى كانت تخص النواوويس القديمة او تخص جدران القاعة .وفى ارضية القاعة بين باب الشمال والوسط يوجد تجويفين ، الأول عبارة عن تجويف صغير مربع الشكل ، قليل العمق و مُغطى بجدار من الحجر الجيرى احدهما عبارة عن لوحة مُكرسة للمعبود جحوتى بهيئة البابون مقدمة من *sḏm-ꜥš* بن امون وابنتة مريت امون) ، والتجويف الثانى عبارة عن بئر بعمق متران يصل الى سرداب صغير كان مملوء بتماثيل ولوحات للكاتب رع مس،كما عُثر فى القاعة على عتب كبيرمن الحجر الرملى المنقوش مكرس للمعبود امون الاقصر بهيئة ابو الهول بينما تشغل الزاوية الشمالية الغربية

خزانة مشابهة للخزانة الموجودة فى القاعة الرابعة وتزينها نقوش بارزة تمثل مذبح،وقُبالة الجدار الجنوبى يوجد جزء مبنى مكعب الشكل ارتفاعة حوالى ٤٠سم ويبدو انه كان قاعدة لتمثال او بالأحرى لمقعد يشبه المقاعد الملحقة بالمقاصير.وفى الزاوية الجنوبية الغربية وتحت مدخل الكنيسة القبطية عُثرعلى مصطبة بُنيت من الطوب يتوسطها ناووس والجدار الذى يعلو المصطبة وعلى جانبى الناووس كان مُغطى برسومات عُثر على كسرات كثيرة منها ،عُثر اسفلة على ثلاثة احواض كبيرة مستطيلة من الحجر الرملى،وحوضان صغيران يحملان اسم الملك رمسيس الثانى ،وحوض اخر كبير كرسة باشد لثالوث طيبة ،كما عُثر على عدد من تماثيل الملك رمسيس الثانى و رع مس ،وعُثر على اوستراكا هيراطيقية مُسجل عليها رسالة من النحات *p3 r3-ḥtp* وجزء من قاعدة يحمل اسم شخص يُدعى *k3-h3* ، وجزء من مقعد مُسجل عليها عبارة *sḏm-ꜥš* ، كما عُثر على عدد كبير من بقايا اللوحات المُهشمة.

ومن خلال اللُقى المعثور عليها داخل خنو رمسيس الثانى يمكن مُلاحظة الآتى:

- الخنو كمكان للعبادة توضع بها لوحة او تمثال للمعبود صاحب الخنو وهو ما وُجد بلفعل داخل خنوالملك المؤلة رمسيس الثانى حيث عُثرعلى لوحة مُهشمة للملك رمسيس الثانى وعدد من تماثيله.
- حرص كبار رجال الدولة على وضع لوحات او تماثيل لهم بداخل الخنو على غرار وضعهم تماثيل لهم فى المعابد الإلهية حيث عُثرداخل خنو رمسيس الثانى على ثلاثة قواعد للوحات تحمل اسم رع مس، كما عُثر على تمثال ضخم مكسور من الحجر الجيرى لوزير رمسيس الثالث المدعو *hwry* .[٦٠] وهو ما يؤكد على اهمية مقاصير العامة ويمكننا القول انها كانت النموذج المُصغرللمعابد الإلهية فى ثوبها الشعبى.

---

[٦٠] قارن على سبيل المثال وضع تمثالين للوزير أمنحوتب بن حابو أمام معبد امون الشرقى بالكرنك و الذى كان مخصصاً لعبادة العامة حيث مُحيت معظم نقوشهما من لمس الجموع المترددة عليه طلباً للبركة. راجع: Nims,.F. Charles .,"The Eastern Temple at Karnak" *BÄBA* 12, 1971, p.109-111; Mostafa, Doha., "Lieux saints populaires dans l'Égypte ancienne", *DE* 29, 1994, p.297.

- عُثر على مقاعد داخل الخنو والتى كانت مُخصصة لجلوس المتعبدين والتى تشبه المقاعد الملحقة بمقاصير العامة فى العمارنة، ومن اللطيف حرص بعض المتعبدين على تسجيل اسمائهم على المقاعد فنجد مقعد مُسجل عليه اسم شخص يُدعى *k3-h3*، وجزء من مقعد مُسجل عليها كلمة *sḏm-ꜥš* والتى تعنى الخادم وحملها العمال فى ديرالمدينة.
- عُثر على ثلاث خزانات كبيرة مُتشابهة للقرابين فى القاعات الرابعة ، الخامسة والتاسعة وبطبعة الحال كانت مُخصصة لحفظ القرابين .كما عُثر ايضاً على مجموعتين من المذابح ، وثلاثة احواض كبيرة مستطيلة من الحجر الرملى،وحوضان صغيران يحملان اسم الملك رمسيس الثانى ،وحوض اخر كبير كرسة المدعوباشد لثالوث طيبة ، كما عُثر على عدد كبير من بقايا اللوحات المُهشمة. والحقيقة ان العثور على خزانات القرابين والمذابح واحواض التطهير واللوحات يشير إلى طبيعة العبادة داخل الخنو إلى جانب التعبد للمعبود صاحب الخنومن عمل طقوس التطهير وتقديم القرابين وتكريس اللوحات النذرية.
- من المُلاحظ تعدد قاعات خنو الملك رمسيس الثانى وربما كان ذلك راجعاً إلى تعدد المعبودات بداخلها فقد كُرست لعبادة الملك المؤله رمسيس الثانى ، وثالوث طيبة المقدس امون وموت وخنسو بالإضافة إلى المعبودة حتحور.

طبيعة العبادة داخل الخنو:

من الواضح ان مقاصير الخنو اقُيمت ليتمكن العامة من الإتصال المباشروربما اليومى بمعبوداتهم، خاصةً مع صعوبة التواصل معهم داخل معابدهم الكبرى .وربما من هنا تحول الكثير من المعبودات الرسمية الكبرى إلى معبودات ذات مكانة هامة في العبادة الشعبية [٦١]، ويمكننا القول ان الخنو كانت المكان الأمثل لممارسة العامة لعباداتهم الشخصية،تلك العبادة التى اطلق عليها مُسمى "التقوى الشخصية" والتى تعنى العلاقة بين الشخص والمعبود وشملت كل الأفعال التي لا يطلع عليها إلا المرء وربه.[٦٢]

ومما يؤسف له ان المعلومات تنقصنا –بشكل كبير– عن طبيعة طقوس العبادة داخل مقاصير العامة "الخنو" والتى نفترض انها كانت تتضمن – دون شك – كل الممارسات التى

(61) Gertie ,Englund ., "Gods as a Frame of Reference: On Thinking and Concepts of Thought in Ancient Egypt", in Englund,1989, p.19–20, 26–27.

(62) Baines, Jons ., "Society, morality, and religious practice", in Religion in Ancient Egypt. (ed., Shafer, B. E.) , Cornell University Press, 1991, p.123-200.

يقوم بها العامة لارضاء المعبود والتى بموجبها يقوم المعبود بمساعدتهم فى حل مشكالهم[٦٣]، ويساعدهم فى القضاء على الأعداء وابعاد الشرور[٦٤] ، ومن هذه الممارسات تقديم القرابين، التطهير وحرق البخوركما كان يقدم فيها العامة طلاباتهم للمعبود من خلال الصلوات والدعوات [٦٥]وتقديم النذور للمعبودات بهدف الخصوبة ،إنجاب الاطفال ،الحماية من غضب المعبودات ،او من لدغات الحيوانات او المصائب ،او طلب العمر المديد.[٦٦] ومن خلال بعض الإشارات التى تعرضنا لها خلال البحث يمكننا استنباط طبيعة مقاصير الخنو وهى:

(١) الخنو مكان للعبادة وتقديم القرابين والنذور.

وقد اشارت إلى هذا المصادر الأتية.

(أ) ما ذُكرناه عند الحديث عن خنو بتاح

P3 ḫnw n ptḥ ḥnkt b3k.....

" خنو بتاح:جعة،زيت المورينجا....."

ولسوء الحظ فان النص هنا مهشم بشكل كبير، ولكن من اللافت للانتباه هو ذكر الجعة وزيت المورينجا مع ذكر الخنو مما قد يشير الى وجود قرابين وتقدمات للمعبود بتاح صاحب الخنو.

(ب) ما ذكرتة النصوص و كشفتة حفائر خنو رمسيس الثانى بدير المدينة عن وجود تماثيل لعبادة الملك وعن وجود ادوات طقسية للعبادة ، ولوحات نذرية تحمل اسماء العمال، موائد قرابين واحواض تطهير وهو ما عُثر عليه ايضاً فى خنو العمارنة، مما يشير الى عبادة مقرونة بطبيعة الحال بالتطهير وتقديم القرابين.

(63) Teeter, Emily ., *Religion and Ritual in Ancient Egypt*, p 76; Baines, Jons., "Society, Morality, and Religious Practice", p.165–172.

(64) David,Rosalie ., *Religion and Magic in Ancient Egypt*, p.270-272,283-286; Frankfurter, David ., *Religion in Roman Egypt: Assimilation and Resistance* ,Princeton University Press, 1998,p.119-175.

(65) Weger, Walter.,"Cult",p.329; Teeter, Emily ., Religion and Ritual,p.78-90,102-103

(66) Teeter, Emily., Religion and Ritual,p.87–92; Andrews, CAR.,"Amulets" *OEAE* I ,Oxford , 2001 ,p.81.

هذا وقد عثر على كم كبير من اللوحات النذرية فى حرم تمثال ابو الهول مكرسة للمعبود حور ام آخت، موزعة فى كل المنطقة التى يقع فيها المعبد[٦٧] ، وربما منها ما كان موجود فى خنو حور ام آخت نذكر منها غلى سبيل المثال لوحة من الحجر الجيرى محفوظة بالمتحف المصرى *JE87076* وقد صُور عليها رجلاً متعبداً لهيئتين لابى الهول ويُصاحب المنظر نصاًيعنينا منه جزء يصف المعبود حور ام اخت انه:

nṯr mr(y) r pˁt rḫyt

"المعبود المحبوب للخاصة والعامة".[٦٨] وهو ما يشير الى شعيبة عبادة حور ام آخت وقربة من الخاصة والعامة على حد سواء.

(٢) الخنو مكان إستشارة الوحى.

من خلال بردية التى P. BM 10335 والتى ترجع لعصرالملك رمسيس الرابع وهي متعلقة باستشارة حارس مخازن المعبود *ʾImn pȝ ḫnty* لوحيه فى واقعة سرقة خمسة اثواب من عهدته ، وقد اشار الوحى للسارق الذى رفض الإقرار بما ورد فى وحى *ḫnty ʾImn pȝ* واصر على المثول امام وحى *ʾImn tšnyt* ثم وحى *ʾImn Bḳn*[٦٩] حتى اقر بفعلته[٧٠] ومن خلال هذه البردية نعرف أن هناك ثلاثة تماثيل للمعبود آمون وزعت على ثلاثة مقاصيرعبادة شعبية فى أحياء مختلفة وقد حمل كل تمثال منهم اسم الحى الذى وضُع داخل معبده[٧١]، وتعد هذه البردية من اهم المصادر التى من خلالها نعرف أن كل حى كان به مقصورة او معبداً صغيراً توضع به صورة أو تمثال للمعبود يتوجه إليه أهل الحى بالعبادة.

والحقيقة ان المقاصير الثلاثة هنا لم تحمل مسمى الخنو ولكنها اشارت بشكل واضح إلى ان مقاصير العبادة الشعبية من ضمن العبادات المقامة داخلها هى استشارة وحى

---

(67) *PM* III,41-47

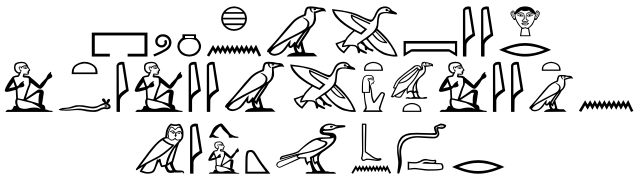
(68) *PM* III, 44; Zivie-Coche, Christiane., Giza Au Deuxiéme Millénaire,p.24

(٦٩) المعبودات آمون باختنتي وآمون تشنيت وآمون باقن هي هيئات محلية للمعبود آمون رب طيبة حيث حمل آمون فيها اسم المقاطعة التي يعبد فيها حيث كانت باختنتي وتشنيت وباقن مقاطعات من مقاطعات طيبة.راجع: Blackman, Aylward., "Oracles in Ancient Egypt" *JEA* 11(1925) ,p.251.

(70) Blackman, Aylward., "Oracles in Ancient Egypt", p.251-2; Frankfurter, David., "Religion in Roman Egypt", p.102, 145, 152.

(71) Blackman, Aylward., "Oracles in Ancient Egypt", p.253f;Vandier, Jacques., La Religion Égyptienne ,Paris, 1949, p.219.

معبودها من قبل العامة. وهو ما اشارت إليه Papyrus Salt124 (Brit.Mus.10055) التى اسلفناها عند الحديث عن خنو طيبة والمتعلقة باتهام احد العمال بالسرقة–وهو ما يشبه الحادث المسجل على بردية P. BM 10335، وقد استخدم هنا فيها صيغة القسم " *ḥry*"[٧٢] وهى احدى الصيغ المستخدمة فى القسم خاصة فى استشارة الوحى والتى ذكرت:



ḥry pȝ ḫnw n tȝy.i mwt pȝy.i it r-dḏ bn ꜥk.i im

"قسماً بخنوامى وابى ،قائلا :انا لن ادخل هناك ".

وهوما يشير إلى ان احدى العبادات التى تتم فى الخنو هو إستشارة وحى المعبود.

الخدمة داخل الخنو:

اختلف الباحثون حول تغيير طبيعة العلاقة بين المعبودات والبشر، فيرى البعض أن التواصل المباشر مع المعبودات هو مفهوم جديد لم يظهر قبل عصر الدولة الحديثة، ويرى البعض الآخرأنه تطورعن عادات قديمة من العصور السابقة ثم صاراكثر إنتشاراً منذ عصر الدولة الحديثة فصارالمصريون يعبرون عن تفانيهم في خدمة معبوداتهم بطرق شتى في داخل المعابد وخارجها.[٧٣] وإستمرت حتى أواخر عصور التاريخ المصري القديم.[٧٤]

ومن خلال دراستنا للنصوص التى ذكرت الخنو وما كشفتة الحفائر يمكن ان نستنتج طبيعة الخدمة داخل الخنو والتى يبدو انه كان يُكلف بها افراد من العامة انفسهم حيث كانوا يؤدون دورالكهنة. [٧٥]

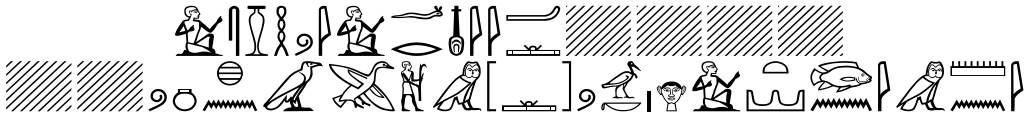
فقد قام العامة بالخدمة فيها فحملت بعض العائلات من العامة لقب الكاهن المطهر "وعب نتر" واخري لقب "حم نتر" وبعض الرجال المتعلمين عملوا ككهنة مرتلين ، وعملت

[72] Černy, Jaroslav.,"Papyrus Salt",p.250.
[73] Baines, Jons., "Society, Morality, and Religious Practice", p.173–179
[74] Teeter, Emily ., Religion and Ritual, pp. 78–90, 102–103.
[75] Weger, Walter .,"Cult",p.329.

بعض السيدات كمغنيات للأناشيد [٧٦]وعازفات للموسيقى،.[٧٧] وربما هن من حملن لقب والذى يعنى "كاهنة موسيقية"[٧٨]، ومن الواضح ان هؤلاء الكاهنات حملن اسماً مشتقاً من مكان الخنو نفسه ؟ مما قد يشيرالى إرتباط خدمتهن بمصليات الخنو بشكل اساسى دون غيرها من اماكن العبادة وهو ما قد يشير بدوره الى ان كاهنات *ḫnwt* كن من العامة وتطوعن للخدمة داخل الخنو ولسن كاهنات نظاميات تابعات للمعابد الرسمية؟

هذا وقد ورد بعد ذكر خنو امون "خنو امون رع" الذى اسلفناه نصاً مهشم جدا وذُكر فيه اسم مكسورلعامل تبقى منه.[*nfr*.....] والذى وُصف بانه"*pȝ wʿb n ʾImn*" [٧٩] مما يشيرإلى ان هذا الشخص كان يعمل ككاهن مُطهر فى خنو امون والذى يدلل على وجود كهانة وخدمة خاصة داخل الخنو.

وعلى الشقفة O.J.49866 والتى ذكرناها سابقاً[٨٠] والتى تتحدث عن خنو طيبة ور ذكر اسماء مجموعة من العمال الذين كانت وظيفتهم العمل داخل الخنو.



[.....]*y nfr iw-ḥsyʾImn-int ḥr bȝkw m pȝ ḫnw*.....

.[.....]ى نفر إيوحسى امون–إنت يعملون فى خنو.....

---

[٧٦]المُغنيات والراقصات وعازفات الموسيقى من ضمن المهن الكثيرة التى عملت بها النساء فى مصر االقديمة، للمزيد راجع:

Ward,A.William.,"Non-royal women and their occupations in the Middle ingdom",in:B. S.Lesko, ed., Women's earliest records from ancient Egypt and Western Asia,Atlanta,1989,p. 33–43; Simpson, William Kelly., "Review of: Ward,A William., Index of Egyptian Administrative and Religious Titles in the Middle Kingdom with a Glossary of Words and Phrases Used", *JNES* 45/1,1986,p.70-74;Ward,A. William., *Essays on Feminine Titles of the Middle Kingdom and Related Subjects*, Beirut,1986.

Fischer, Henry.George., *Egyptian Women of the Old Kingdom*,New York,2000,p.19-32;Robins, Gay., *Women in ancient Egypt*(London,1993); Toivari-Viitala, Jaana., *Women at Deir el-Medina*,Leiden,2001.

[77] Lesko, Barbara.,"Cults",p.338.

[78] *Wb* III, 288, 8-10; *LDLE*,I,363.

[79] *KRI,I,273,15.*

[٨٠] راجع خنو طيبة ص ١١–١٣

ومما يؤسف له ان النص بعد اسماء العمال مهشم مما لم يسمح لنا ان نحدد طبيعة العمل الذى يقوم به هؤلاء العمال ولكن نفهم منه ان الأعمال والخدمة داخل الخنو كانت توكل للعمال انفسهم

بناء الخنو والإشراف الحكومى عليها.

كانت مقاصير العبادة الشعبية– بصفةً عامة– تُبنى بإمرمن الدولة[٨١] وهو ما ثبت فى حق الخنو حيث كانت تُبنى بأوامر ملكية وهو ما ذكرناه عند الحديث عن خنو حورام آخت الذى شُيد بأمر ملكى من الملك امنحوتب الثانى نفسه حيث ذكر النص:

Wḏw.tw r rdit irt.tw ḫnw im smn wḏ im.s m inr-ḥḏ ḫt ḥr.f m rn (ʿ3-ḫprw-Rʿ) mry ḥr-m-3ḫt dì ʿnḫ ḏt

"أُمران يُشيد *ḫnw* هناك ، وان تنصب به لوحة من الحجر الجيرى ،ويسجل عليها إسم (عا خبرو رع) امنحوتب الثانى ،محبوب حور ام آخت، مُعطى الحياه ابدياً.

وكذلك اشارت نصوص خنو الملك رمسيس الثانى بدير المدينة السالفة الذكر ان الخنو بُني بواسطة الوزير "باسر برو" والكاتب رع مس، والذى يشير الى انها كانت تُبنى بأمر من الدولة.

وإلى جانب بناء مقاصير الخنو وفقاً لأوامر ملكية فقد كانت ايضاً تخضع للإشراف الحكومى من قبل بعض موظفى الدولة، والكتبة وهو ما تشير إليه:

– ما ذكرناه عند الحديث عن خنو "خنوامون رع" انه كان يشراف عليه *"sš nsw ỉmy-r rrw"* الكاتب الملكى والمشرف "رورو" و موظف يُدعى"إن حور مس".

– ذكرنا ان خنو قسرتى كان يشرف عليه الموظف رع مس وبطبيعة الحال بتكليف من الدولة.

والحقيقة ان النصوص تعوزنا بشكل كامل عن شكل او طبيعة الإشراف الحكومى على مقاصير الخنو ، فإذا كانت الخدمة فيها موكلة لأفراد من العامة يقومون بدور الكهنة فهل

(81)Nims, Charles.,"Popular Religion in Ancient Egyptian Temples", in Proceedings of the 23rd InternationalCongress of Orientalists, ed. D.Sinor ,Cambridge,1954 ,London,1956,p.80.

كان إشراف الدولة يتمثل فى امداد الخنوبالتماثيل المُقدسة وما يلزمها من ثياب وادوات الزينة وبعض القرابين والأدوات المُتعلقة بالخدمة اليومية للمعبود هذاإلى جانب ما يُقدمة العامة من القرابين ، وربما كانت الدولة تمد الخنو بكاهن للوحى يكون هو المُفسر لوحى التمثال المُقدس وهو الدور الذى لا يستطيع العامة القيام به على عكس ادوار الكهانة والخدمة الأُخرى ، وربما كان جزء من هذا الإشراف يتمثل فى ترميم او إصلاح ما يُصيب الخنو من تلف على غرار ما كانت تقوم به الدولة تجاه المعابد الإلهية للمعبودات؟

و نخلص فى هذا الجزء من البحث ان بناء مقاصير او مُصليات الخنو كمكان لعبادة العامة كان يتم وفقاً لأمر ملكى ويخضع للإشراف الحكومى ، وتقوم على الخدمة فيه كهانة كانت من العامة انفسهم.

ونخلص فى هذا البحث الى :

– هناك مجموعة من مقاصير حملت مُسمى "خنو" ليست مقابر او مخازن او مساكن بل هى مقاصير او مُصليات او زوايا صغيرة خُصصت للعامة لعبادتهم واقامة شعائرهم، وهو ما ذكرتة النصوص، و كشفتة لنا الحفائرعن وجود ادوات طقسية للعبادة ،وتمثال للمعبود صاحب الخنو ،ولوحات نذرية، موائد قرابين واحواض تطهير....الخ .

– من خلال الإشتقاق اللغوى لكلمة خنو نفترض انها تحمل معانى "مكان الراحة" او" مكان الاستقرار" والذى يشير الى ان الخنو هو المكان الذى يستريح او يستقر فيه تمثال المعبود حيث يتعبد اليه العامة ،او تعنى "مكان الكلام "او "مكان الحديث" والذى ربما يشير الى ان الخنو هو المكان الذى يتمكن فيه العامة من الحديث الى المعبود وتقديم الدعوات والطلبات والصلوات ،او تعنى "مكان الإستجابة" اى المكان الذى يُجيب فيه المعبود على دعوات وتوسلات العامة وايضاً يُجيب على اسئلتهم وإستشاراتهم لوحى تمثالة المقدس الذى يوضع بداخل الخنو.

وربما بلغ من براعة المصرى القديم ان يختار لها إسم مُشتق من فعل يحمل كل هذه المعانى مجتمعة وهو ما يشير إلى ان مصليات الخنو هى مكان إستقرار تمثال المعبود والمكان الذى يستمع فيه المعبود الى كلام ودعوات العامة وهو اخيراًمكان إجابة دعواتهم واسئلة وحيهم.

- الخنو ظهرت منذ عصر الدولة القديمة وليست من عصرالحديثة – كما كان يُعتقد – وربما اقدم إشارة ذكرت خنو –حتى الآن– هى الإشارة الى خنو خوفو و خعفرع فى صحراء ابو الهول ، وعلى الرغم من ان هذه الإشارة وردتنا من لوحة من عصر الدولة الحديثة الا انها لابد وكانت تشير الى بناء خنو كان قائماً يوماً ما فى الفترة الذى ذكرتة اللوحة .

- تطورتخطيط الخنو حيث بدأ بفناء يؤدى الى مقصورة تحوى تمثال او لوحة للمعبود صاحب الخنو، غير ان الحفائر فى دير المدينة والعمارنة اكدت ان الخنو–على الأقل منذ عصر الدولة الحديثة – صارت تتكون من الفناء الأمامى والذى يؤدى الى مجموعة من الأفنية التى احتوى بعضها على مقاعد للمتعبدين مما يشبة الى حد كبير المقاعد المستخدمة بواسطة المتعبدين داخل الكنائس،كما تحتوى على وينتهى بمقصورة او ثلاثة مقاصير.

- الخنو لها خدمة وكهانة خاصة بها والتى غالباً كانت من العامة انفسهم.
- الخنو كانت تُبنى وفقاً لأمر ملكى و تخضع للإشراف الحكومى.

Bibliography:

المراجع العربية:

- ابو المعاطى، منى، الآلهة المصورة على لوحات دير المدينة فى الدولة الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة،١٩٩٩
- سعيد، لؤى،الفكر الشعبى الدينى فى مصر القديمة، رسالة ماجستيرغير منشورة، القاهرة، ١٩٩٨ .
- شهاب الدين، تحية، الوحى الإلهى فى مصر القديمة،رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة ،١٩٨٨.

المراجع الأجنبية:

- Andrews, CAR.,"Amulets" *OEAE* I, Oxford, 2001.
- Baines,Jons ., "Society, morality, and religious practice", in Religion in Ancient Egypt. (ed., Shafer, B. E.), Cornell University Press, 1991.
- Baraize, Émile ., "Compte-rendu des travaux exécutés à Déîr-el-Médinéh", *ASAE* 13,1914 .
- Blackman, Aylward., "Oracles in Ancient Egypt", *JEA* 11,1925.
- Bomann, Ann., *The private chapel in ancient Egypt: a study of the chapels in the workmen's village at el Amarna with special reference to Deir el-Medina and other sites*, London, 1991.
- Bruyère ,Bernard., *Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh, 1935 à 1940, Fouilles de l'Institut français d'archéologie orientale* 20,Institut français d'archéologie orientale,Cairo,1948.
- Carter, Howardh., "Report on the Tomb of Zeser-Ka-Ra Amenhetep I", *JEA* 3,1916.
- Černy, Jaroslav., "Le culte d'Amenophis Ier chez les ouvriers de la nécropolis thébaine" ,*BIFAO* 27, 1927.
- Id., "Papyrus Salt 124(Brit.Mus.10055), *JEA* 15, 1929.
- Id., "Quelques Ostraca Hieratiques Inedits de Thebes au muse du Caire", *ASAE* 27, 1927.
- Id., *Coptic Etymologycal Dictionary*, Cambridge, 1976.
- David, Rosalie ., *Religion and Magic in Ancient Egypt*, Penguin, 2002.
- Derchain, Philippe., "Débris du temple reposoird'Aménophis1er et d'Ahmes Nefertari à Drac Abou'l Naga" *Kêmi* 19 ,1969.
- Dessenne,André.,*Le Sphinx,Étude Iconographique* Paris,1957.
- Mostafa, Doha., "Lieux saints populaires dans l'Égypte ancienne", *DE* 29, 1994
- Du Bourguet, Pierre ., *Le temple de Deir al-Médîna, Mémoire de l'Institut français d'archéologie orientale*121, Cairo: Institut français d'archéologie orientale, 2002.
- Fischer, Henry.George., *Egyptian Women of the Old Kingdom* ,New York,2000.
- Foucart, George., Tombes thébaines Nécropole de Dirâ Abû'N-Naga Le tombeau d'Amonmos,*MIFAO* 57.4, 1935.
- Frankfurter, David ., *Religion in Roman Egypt: Assimilation and Resistance* ,Princeton University Press, 1998.

- Id., *Religion in Roman Egypt: Assimilation and Resistance*, Princeton University Press, 1998.
- Freire, L., "Oaths, Curses and Evil in the International Relations of the Ancient Near East", 2nd St. Andrews Conference in International Political Theory (St. Andrews: 22-23 May 2014), 2014.
- Gahlin, Lucia., *Egyptian Gods ,Myths and Religion*, London,2001.
- Gardiner, Alan., *Late Egyptian Miscellaies* ,Biblioteca Aegptiaca I,Brxelles,1932.
- Gertie, Englund., "Gods as a Frame of Reference: On Thinking and Concepts of Thought in Ancient Egypt", in Englund .1989.
- Hansen, Heick., "The Sphinx Temple" *SCIE*1 ,Copenhagen,1993.
- Hassan, Selim., "The Great Limestone Stele d'Amenhotep II", *ASAE* 37,1937.
- Id., *The Great Sphinx and its Secrets*, Cairo, 1953.
- Hawas, Zahi., *The secrets of the Sphinx,Restoration Past and Present* ,Cairo,1998.
- Jaggi, Rudolf.," Gegenkapellen in der Thebaïs" III (2002).
- Kákosy., Làszló.Budapest, "Orakel", *LÄ* IV,1982.
- Kruchten,Jean. Marie.,"Oracles",*OEAE* II,Oxford,2001.
- Lehner, Mark Edward., *Archeology of an Image, The Great Sphinx of Giza*, Phd ,Yale,1991.
- Id., *The Complete Pyramids*, London, 1997.
- Leitz, Christian., Lexikon der Ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, Bd. I-VII (*OLA* 110-116, 2002).
- Lesko, Barbara.,"Cults" *OEAE*,I,Oxford,2001.
- Loon, A.J. van., Law and Order in Ancient Egypt, The development of Criminal Justice from the Pharaonic New Kingdom until the Roman Dominance, MA. Thesis, Leiden University, 2014.
- Magnetti, D. L., The Oath in the Old Testament in the Light of Related Terms and in the Legal and Covenantal Context of the Ancient Near East, Ph. D. dissertation, Johns Hopkins University, Baltimore, Maryland,1969).
- Id.,"The Function of the Oath in the Ancient Near Eastern International Treaty", in: The American Journal of International Law, Vol. 72, (1978).

- Nims, F. Charles., "Popular Religion in Ancient Egyptian Temples", *in Proceedings of the 23rd InternationalCongress of Orientalists*, ed. D.Sinor ,Cambridge 1954, London,1956.
- Id ., "The Eastern Temple at Karnak" *BÄBA* 12, 1971
- Peet, Eric., The Great Tomb-Robberies of the Twentieth Egyptian Dynasty, vol II ,Oxford, 1930.
- Peet, Eric &Woolley, Leonard ., *The City of Akhenaten* I,London,1923.
- Petrie, Flinders., *Religious Life in Ancient Egypt* ,London, 1924.
- Redford, Donald., "Ptah",*OEAE* II,Oxford,2001.
- Ricke, Herbert.,"Harmahistempel des Chefren im Giseh" *BÄBA*10,Wiesbaden,1970.
- Robins, Gay., *Women in ancient Egypt*,London,1993.
- Sadek, Ashraf Iskander ., "Popular Religion in Egypt during the New Kingdom", *HÄB* 27,1987.
- Sandman, Holmberg Maj., *The God Ptah*, London, 1946.

- Schott, Siegfried., *Der Denkstein Sethos I für die Kapelle Ramses' I in Abydos* ,Göttingen, 1964.
- Id., "Kanais, Der Temple Sethos I im Wadi Mai", *NAW*4, 1961.
- Sethe, Kurt., *Die Altägyptischen Pyramidentexte nach den Papierabdrücken und Photographien des Berliner Museums*, 4 vol,Leipzig,1908-1922.
- Siliotti,Alberto., *Guide to The Pyramids of Egypt*,AUC Cairo Press,1997.
- Simpson, William Kelly., "Review of: Ward,A. William ., Index of Egyptian Administrative and Religious Titles in the Middle Kingdom with a Glossary of Words and Phrases Used", *JNES* 45/1,1986.
- Stadelmann, Rainer., "Sphinx" *OEAE* III,Oxford,2001.
- Id., *Syrisch- Palästinensische Gottheiten in Ägypten*, Leiden, 1967.
- Stephen ,Thompson ., "Cults" *OEAE* I, Oxford, 2001.
- Teeter, Emily, *Religion and Ritual in Ancient Egypt*, Cambridge University Press, 2011.
- Toivari-Viitala, Jaana ., Women at Deir El-Medina: A Study of the Status and Roles of the Female Inhabitants in the Workmen's Community During the Ramesside Period. EU 15; Leiden, 2001.
- Valbelle, Dominique., *Les ouvriers de la tombe. Deir el-Médineh à l'époque ramesside, Bibliothèque d'étude 96,* Institut français d'archéologie orientale, Cairo, 1985.
- Vandier, Jacques., *La Religion Égyptienne* ,Paris, 1949.
- Ward, A. William., *Essays on Feminine Titles of the Middle Kingdom and Related Subjects*, Beirut, 1986.
- Id.,"Non-royal women and their occupations in the Middle ingdom", in: B. S.Lesko, ed., Women's earliest records from ancient Egypt and Western Asia, Atlanta,1989.
- Weger, Walter,"Cult" *OEAE*, I, Oxford, 2001.
- Wente, Edward Frank ., "Two Ramesside Stelae Pertaining to the Cult of Amenophis1st" , *JNES* 22, 1963.
- Wilson, A. John."The Oath in Ancient Egypt", *JNES* 7, 1948.
- Zivie-Coche, Christiane .,"Giza Au Deuxiéme Millénaire", *BdE* 70,1979.

قائمة الإختصارات:

- ASAE = Annales du Service des Antiquités de l'Égypte, Le Caire.
- BÄBA = Beiträge Bf
- BIFAO = Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale, le Caire.
- BdE= Bibliothèque d'Étude. Institut français d'archéologie orientale, Le Caire.
- DE= Discussions in Egyptology, Oxford.
- HÄB= Hildesheimer ägyptologische Beiträge, Hildesheim.
- JEA= Journal of Egyptian Archaeology, Egypt Explor. Soc. London
- JNES= Journal of Near Eastern Studies. Dept. of Near Eastern Lang.and Civilis., univ. de Chicago. Chicago, Illin.
- Kêmi= Kêmi, Revue de Philologie et d'Archéologie Egyptiennes et Coptes, Paris. Continué par CahKarn
- KRI= Kitchen, K. A., *Ramesside Inscription: Historical and Biographical*, Oxford, 1970.

- LÄ= Helck, W. & Otto, E., Lexikon der Ägyptologie, VII Bde.,Wiesbaden, 1975-1986.
- LDLE= Lesko, D.L., A Dictionary of Late Egyptian, 5 vols ., Berkeley,1982-1990.
- LGG = Leitz, Chr., et al., Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, OLA 110-116, 2002.
- MIFAO Mémoires publiés par les membres de l'Institut françaisd'archéologie orientale, le Caire
- OEAE =The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, Redford, D.B.ed., 3 vols., Cairo, 2001.
- OLA= Orientalia lovaniensia analecta. Dép. d'étud. orient., univ.Cathol. Louvain.
- PM= Porter, B. & Moss, R. & Malek, J., Topographical Bibliographyof Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings, 7 vols.Oxford, 1927-1995.
- Pyr= Sethe, K., Die alt.gyptischen Pyramidentexte, 4Bde., Leipzig,1908-22.
- Wb= Erman, A., Grapow, H., Wörterbuch der ägyptischen Sprache, 7 vols ., Leipzig, Berlin, 1926-1963.
- ZÄS= Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde, Leipzig, Berlin.

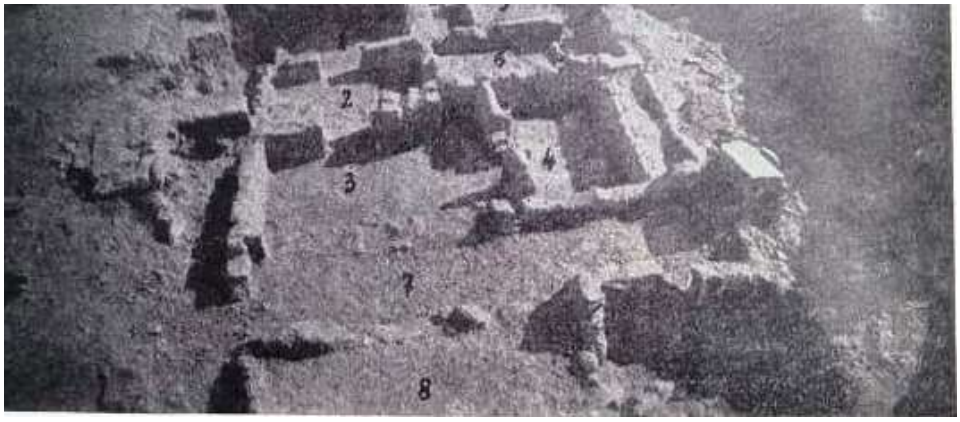
الأشكال

شكل(١) اطلال "خنو" الملك رمسيس الثانى.

نقلاً عن:[١] Bruyère, Bernard., *Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh*,fig. 13.

شكل(٢) "خنو" الملك رمسيس الثانى بعد عملية النظيف.

نقلاً عن:[١] Bruyère, Bernard .,Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh, fig.12.

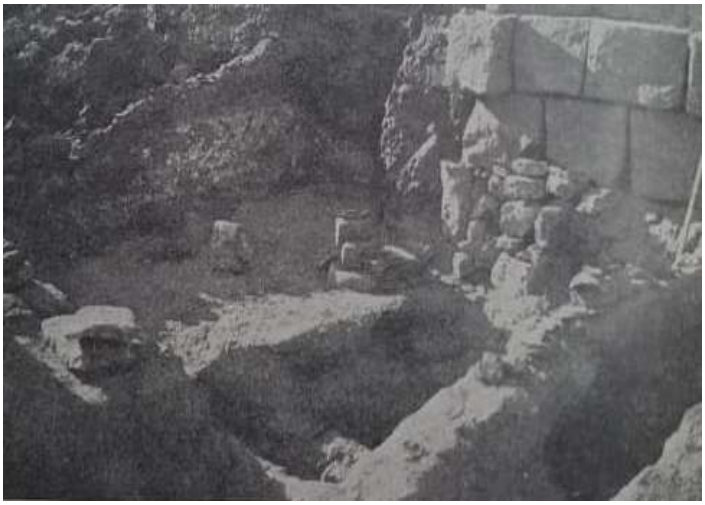


شكل(٣) ترقيم قاعات "خنو" الملك رمسيس الثانى.

نقلاً عن: Bruyère ,Bernard., Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh,fig .36.

شكل (٤) القاعات (١ ،٢،٣،،٧،٨) من خنو الملك رمسيس الثانى.

نقلاً عن: Bruyère, Bernard ., Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh,fig .37



شكل(٥) القاعة التاسعة من خنو رمسيس الثانى.

نقلاً عن: Bruyère, Bernard ., Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh, fig.39.

"The Chapels of Common People (ḫnw) in New Kingdom"

Dr. Hayam Hafez Rawash •

Abstract:

Common people played an important role in ancient Egyptian religion, especially through which is known "popular religion" and "personal piety" which had wide spread from New kingdom period onwards.

One of the important places in which common people performed their cult and did their daily rites, were some chapels which is called *"ḫnw"*.

The Khenow chapels were built through streets and lanes in cities and villages, it had simple plane, and contained a statue or a stela of the god who was worshiped inside it.

Through texts and excavations we knew little information about some khenow chapels such as:

* Khenow Amon-Re.
* Khenow Ptah.
* Khenow Horemakhet.
* Khenow Keserty.
*Khenow the king Ramesses II.

Keywords:

Khenow; common people ; popular religion; personal piety; chapel ; plane ; offerings; oracle ; daily duty ; governmental supervision.

• ***Assistant Professor -Faculty of Archaeology -Egyptology department– Cairo University.*** hhafez762@gmail.com

رقم الإيداع
الدولى والمحلى
٢٠٢٠/١٢٨٦٤
ترقيم دولي موحد للدوريات
٩٨٢٢-٢٥٣٦