EBSCO information services

اتحاد الجامعات العربية

مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب

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

تصدر عن

الاتحاد العام للآثاريين العرب واتحاد الجامعات العربية

العدد الثامن عشر القاهرة ١٤٣٩هـ/٢٠١٧م
ISSN 2536-9822

EBSCO information services

اتحاد الجامعات العربية

مجلة

الاتحاد العام للآثاريين العرب

مجلة علمية 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

العدد الثامن عشر

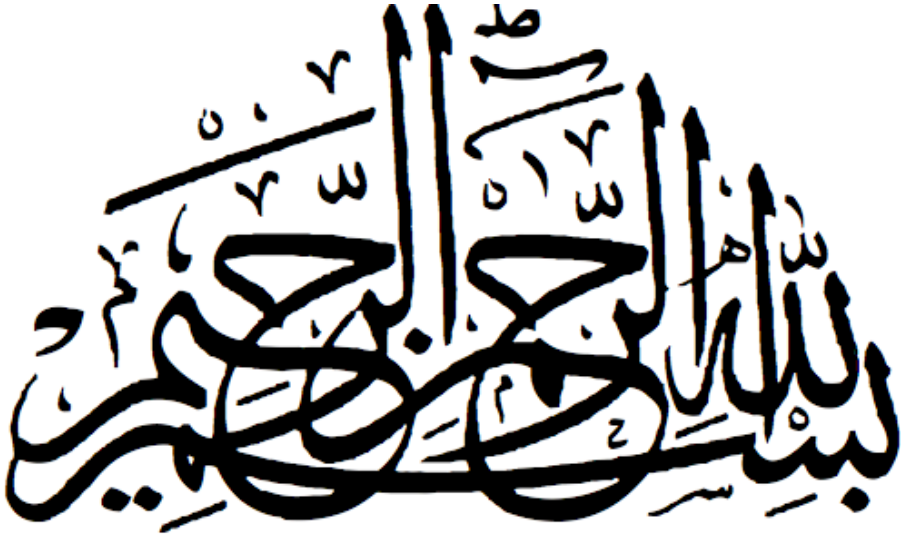
القاهرة

صفر ١٤٣٩ هـ / يناير ٢٠١٧ م

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

رقم الإيداع
الدولى والمحلى
٢٠١٧/١٢٨٦٤

ترقيم دولي موحد للدوريات
٩٨٢٢-٢٥٣٦


بسم الله الرحمن الرحيم

إدارة اتحاد الجامعات العربية

أ.د/ سلطان أبو عرابي — الأمين العام لاتحاد الجامعات العربية

أ.د/ مصطفى البشير — الأمين العام المساعد لاتحاد الجامعات العربية

هيئة تحرير مجلة الإتحاد العام للآثاريين العرب

رئيس التحرير

أ.د. على موسى رضوان — رئيس الإتحاد العام للآثاريين العرب

مدير التحرير

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

أسرة التحرير

أ.د.جمال عبد الرحيم ابراهيم	استاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار جامعة القاهرة
أ.د.راندا عمر كاظم بليغ	استاذ الآثار المصرية القديمة بكلية الآداب جامعة المنصورة
أ.د.عاطف عبد اللطيف برانية	استاذ الترميم وصيانة الآثار بكلية الآثار جامعة القاهرة
أ.د.محسن محمد صالح	استاذ الترميم وصيانة الآثار بكلية الآثار جامعة القاهرة
أ.د.مصطفى عطا الله محمد	استاذ الآثار المصرية القديمة بكلية الآثار جامعة القاهرة
أ.د.عزت زكى قادوس	استاذ الآثار اليونانية والرومانية كلية الآداب جامعة الاسكندرية
أ.د.ياسر اسماعيل عبد السلام	استاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار جامعة القاهرة

Prof. Stephan Johannes	Director of the German Archaeological Institute, Cairo Department
Prof. Laurent Bavay.	Director of the Institut français d'archéologie orientale au Caire (IFAO).

المراجعة العلمية

د.أحمد محمود دقماق د.أحمد محمد عبد القوى

د.أحمد مصطفى عثمان د.محسن محمد نجم الدين

سكرتارية التحرير

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

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

لجنة التحكيم

أ.د. أبو الحمد فرغلى " جامعة القاهرة"

أ.د.أحمد أمين سليم"جامعة الإسكندرية "

أ.د.أحمد السيد محمد الصاوى "جامعة القاهرة"

أ.د. أحمد تونى رستم "جامعة الفيوم"

أ.د.أحمد عبد الرازق أحمد"جامعة عين شمس"

أ.د. أحمد محمود دقماق "جامعة القاهرة"

أ.د.أحمد محمود عيسى " جامعة القاهرة "

أ.د.أسامة طلعت عبد النعيم"جامعة القاهرة"

أ.د. جمال عبد الرحيم إبراهيم "جامعة القاهرة"

أ.د. جمال عبد العاطى خير الله "جامعة طنطا"

أ.د.حنان عبد الفتاح مطاوع"جامعة الاسكندرية"

أ.د.حسن محمد نور" جامعة سوهاج"

أ.د. حسين مصطفى حسين رمضان "جامعة القاهرة"

أ.د. خلف فارس الطراونة "جامعة مؤتة"

أ.د. رضا سيد أحمد "جامعة المنصورة"

أ.د.سحر محمد القطرى "جامعة طنطا"

أ.د.شافية عبد اللطيف بدير " جامعة عين شمس"

أ.د. شبل إبراهيم شبل "جامعة القاهرة"

أ.د. صالح لمعى مصطفى " جامعة القاهرة"

أ.د. صدقة موسى على "جامعة المنيا"

أ.د. عادل أحمد زين العابدين "جامعة طنطا"

أ.د.عاطف عبد السلام عوض الله "جامعة مصر"

أ.د. عاطف منصور محمد " جامعة الفيوم"

أ.د.عبد الله كامل موسى"جامعة الزقازيق"

أ.د. عبد العزيز صلاح سالم "جامعة القاهرة"

أ.د. عبد العزيز صويلح "الكويت"

أ.د. عبد الناصر ياسين " جامعة سوهاج"

أ.د.عزت زكى قادوس" جامعة الاسكندرية "

أ.د. عزة عبد المعطى عبده "جامعة القاهرة"

أ.د. عصام محمد السعيد " جامعة الاسكندرية"

أ.د. علاء الدين عبد المحسن شاهين "جامعة القاهرة"

أ.د.كمال عنانى اسماعيل"جامعة الإسكندرية"

أ.د.محمد إبراهيم بكر "جامعة الزقزيق"

أ.د. محمد صلاح الخولى " جامعة القاهرة"

أ.د.محمد محمد الكحلاوي "جامعة القاهرة "

أ.د. محمود عرفة محمود " جامعة القاهرة"

أ.د.منصور النوبى منصور "جامعة قنا"

أ.د.منى فؤاد على "جامعة القاهرة"

أ.د.ناجح عمر على "جامعة الفيوم"

أ.د.وجدى رمضان محمد"جامعة المنيا"

أ.د.وفاء أحمد الغنام " جامعة طنطا "

أ.د.ياسر عبد السلام إسماعيل "جامعة القاهرة"

الهيئة الإستشارية

أ.د. أحمد أمين سليم	(كلية الآداب – جامعة الإسكندرية)
أ.د. امال أحمد العمرى	(كلية الاثار –جامعة القاهرة)
أ.د.خلف فارس الطراونة	(كلية العلوم الإجتماعية – جامعة مؤتة)
أ.د. زاهى حواس	(وزير الاثار الاسبق)
أ.د. زيدان عبد الكافى كفافى	(قسم الآثار – كلية الآثار – جامعة اليرموك)
أ.د. شافيه عبد اللطيف بدير	(قسم الاثار–كليه الاداب جامعه عين شمس)
أ.د.صالح لمعى مصطفى	(مدير مركز احياء تراث العمارة الاسلامية)
أ.د.عاطف منصورمحمد	(كلية الآثار – جامعة الفيوم)
أ.د. عباس سيد أحمد	(جامعة الخرطوم)
أ.د.عبد الرحمن الطيب الانصارى	(جامعة الملك سعود)
أ.د. عبد القادر محمود عبد الله	(جامعة الخرطوم)
أ.د. على موسى رضوان	(كليه الاثار – جامعة القاهرة)
أ.د.فايزة محمد حسين هيكل	(الجامعة الأمريكية)
أ.د. محمد عبد الرؤوف الجوهرى	(كليه الاثار – جامعة سوهاج)
أ.د.محمد عبد الستار عثمان	(كلية الآثار – جامعة سوهاج)
أ.د. معاوية محمد إبراهيم	(الجامعة الأردنية – عمان)
أ.د. منى عبد الغنى حجاج	(كلية الاداب – جامعة الاسكندرية)
أ.د.منى فؤاد على	(كلية الاثار جامعة القاهرة)

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. Jeffrey King	University of the Arts London
Prof. Philippe COLLOMBERT	Geneva university, Swizerland
Prof. shatadill man	DAI
Prof. Stefan HEIDEMANN	Hamburg University, Germany

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، بالإضافة 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:24 cm X width:17.5 cm.

- 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 Arabic Transparent) (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).

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:

١- مقال في مجلة أو دورية، يكتب اسم المؤلف، عنوان المقال مختصر بين علامتى تنصيص، رقم الصفحة: ياسر إسماعيل عبدالسلام، «الأنماط المعمارية»، ص٤٩٥.

٢- كتاب: يكتب اسم المؤلف، عنوان الكتاب مختصر، رقم الصفحة.

حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ص٢٢-٢٣.

٣- رسالة جامعية: يكتب اسم مقدم الرسالة، عنوان الرسالة مختصر، رقم الصفحة.

٤- الكتب المترجمة: اسم المؤلف، عنوان الكتاب مختصر، رقم الصفحة.

نللى حنا، بيوت القاهرة، ص٣٤.

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

/http://www.ifao.egnet.net/bifao

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

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

تصدر المجلة سنويا فى إصدارين أحدهم بالعربية والآخر بالأنجليزية على أن تكون مراحل العمل على النحو التالى:

مراحل العمل	بداية من	وحتى
استلام الأبحاث (لمدة ٥ أشهر)	١ ديسمبر	٣٠أبريل
تحكيم الأبحاث والتعديلات من قبل الباحثين (منذ بداية استلام الابحاث ولمدة ٦ أشهر)	مستمر	٣١ مايو
الإعداد والمراجعة (لمدة ٣أشهر)	١ يونيو	٣١ أغسطس
الطباعة والتحميل على الموقع (لمدة شهرين ونصف)	١ سبتمبر	١٥نوفمبر

م	اسم الباحث	عنوان البحث	تاريخ استلام البحث	استلام البحث من المحكم	استلام التعديل من الباحث	المراجعة والإعداد	الطباعة	التحميل على الموقع
١.	د. أحمد سعيد ناصف عبدالرحمن	لوحة حسو ببى *Hsw bbi* المتحف المصرى رقم (CG 20626)	٢٠١٧/١/٢م	٢٠١٧/١/٢٠م	٢٠١٧/١/٢٦م	٢٠١٧/٧/١ : ٢٠١٧/٨/٣١	٢٠١٧/٩/١م : ٢٠١٧/١١/١٥	٢٠١٧/١/١م
٢.	د . أحمد محمد زكي أحمد	تطور شكل السقيفة التي تتقدم المساجد العثمانية"دراسة تحليلية مقارنة"	٢٠١٧/١٢/١٥م	٢٠١٧/١/٦م	٢٠١٧/١/١٢	٢٠١٧/٧/١ : ٢٠١٧/٨/٣١	٢٠١٧/٩/١م : ٢٠١٧/١١/١٥	٢٠١٧/١/١م
٣.	د. أسامة إبراهيم سلام	مجموعة أواني كانوبية من عصر الدولة الحديثة	٢٠٠١٧/٣/١٢	٢٠١٧/٣/٣٠م	٢٠١٧/٤/٣م	٢٠١٧/٧/١ : ٢٠١٧/٨/٣١	٢٠١٧/٩/١م : ٢٠١٧/١١/١٥	٢٠١٧/١/١م
٤.	د. إسلام إبراهيم عامر محمد	وظيفة المنادي *whmw* فى مصر القديمة	٢٠١٧/١/٢م	٢٠١٧/١/٢٠	٢٠١٧/١/٢٢	٢٠١٧/٧/١ : ٢٠١٧/٨/٣١	٢٠١٧/٩/١م : ٢٠١٧/١١/١٥	٢٠١٧/١/١م

م	اسم الباحث	عنوان البحث	تاريخ استلام البحث	استلام البحث من المحكم	استلام التعديل من الباحث	المراجعة والإعداد	الطباعة	التحميل على الموقع
٥.	د. اسماء علي احمد أ.د.علي حسن عبد الله	رؤية معاصره لاستخدام زخرفة زهرة اللاله بأسلوب الكروشيه الفيلية	٢٠١٧/٤/٤م	٢٠١٧/٤/٢٦م	٢٠١٧/٤/٢٩م	٢٠١٧/٧/١ : ٢٠١٧/٨/٣١	٢٠١٧/٩/١م : ٢٠١٧/١١/١٥	٢٠١٧/١/١م
٦.	د.امل عبد السلام السيد القطري	الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهندمن خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية (٩٣٢-١٢٧٣هـ/١٥٢٦-١٨٥٧م)	٢٠١٧/١/٣م	٢٠١٧/١/١٧م	٢٠١٧/١/٢٦م	٢٠١٧/٧/١ : ٢٠١٧/٨/٣١	٢٠١٧/٩/١م : ٢٠١٧/١١/١٥	٢٠١٧/١/١م
٧.	د.اميرة مرسال محمود	استراتيجية الحفاظ على الهويه المعمارية العربيه بالقدس	٢٠١٧/٣/١١م	٢٠١٧/٣/٢٦م	٢٠١٧/٣/٣١م	٢٠١٧/٧/١ : ٢٠١٧/٨/٣١	٢٠١٧/٩/١م : ٢٠١٧/١١/١٥	٢٠١٧/١/١م

م	اسم الباحث	عنوان البحث	تاريخ استلام البحث	استلام البحث من المحكم	استلام التعديل من الباحث	المراجعة والإعداد	الطباعة	التحميل على الموقع
٨.	د. أمين عبد الله رشيدي	الخُرْج بين الوظيفة والزخارف في ضوء تحف تنشر لأول مرة	٢٠١٦/١٢/١م	٢٠١٦/١٢/٢٠م	٢٠١٦/١٢/٣٠م	٢٠١٧/٧/١ : ٢٠١٧/٨/٣١	٢٠١٧/٩/١م : ٢٠١٧/١١/١٥	٢٠١٧/١/١م
٩.	د.أيمن محمد احمد	مدينة ***Dmi-n-Ḥr*** (دمنهور) في المصادر النصية والأثرية في مصر القديمة	٢٠١٧/١/٣م	٢٠١٧/١/١٩م	٢٠١٧/٢/١م	٢٠١٧/٧/١ : ٢٠١٧/٨/٣١	٢٠١٧/٩/١م : ٢٠١٧/١١/١٥	٢٠١٧/١/١م
١٠	د. أيمن مصطفى إدريس	كلجة من الرخام محفوظة بالمخزن المتحفي بالأشمونين (دراسة آثارية فنية مقارنة)	٢٠١٧/١٢/٥م	٢٠١٧/١/١٩م	٢٠١٧/٢/١	٢٠١٧/٧/١ : ٢٠١٧/٨/٣١	٢٠١٧/٩/١م : ٢٠١٧/١١/١٥	٢٠١٧/١/١م
١١	د.إيناس مصطفى عبد المحسن	الأجراس فى الشرق الأدنى القديم (ايران والعراق والعبرانيين)	٢٠١٧/٢/٨	٢٠١٧/٢/٢٤م	٢٠١٧/٣/٧م	٢٠١٧/٧/١ : ٢٠١٧/٨/٣١	٢٠١٧/٩/١م : ٢٠١٧/١١/١٥	٢٠١٧/١/١م
١٢	د. حمادة ثابت محمود	العلاقات بين الدولة الغزنوية والدول المجاورة لها كما تعكسها النقود	٢٠١٧/٣/٩م	٢٠١٧/٣/٢٠	٢٠١٧/٤/١	٢٠١٧/٧/١ : ٢٠١٧/٨/٣١	٢٠١٧/٩/١م : ٢٠١٧/١١/١٥	٢٠١٧/١/١م

م	اسم الباحث	عنوان البحث	تاريخ استلام البحث	استلام البحث من المحكم	استلام التعديل من الباحث	المراجعة والإعداد	الطباعة	التحميل على الموقع
١٣	أ.د. حنان عبد الفتاح محمد مطاوع	الألوان ودلالتها فى الحضارة الإسلامية مع تطبيق على نماذج من المخطوطات العربية	٢٠١٧/٤/٢٨م	٢٠١٧/٥/١٥م	٢٠١٧/٥/٣٠م	٢٠١٧/٧/١ : ٢٠١٧/٨/٣١	٢٠١٧/٩/١م : ٢٠١٧/١١/١٥	٢٠١٧/١/١م
١٤	د.عزة عبد الحميد قابيل	دراسة لمجموعة عملات رومانية وبيزنطية من حفائر رشيد	٢٠١٧/٣/٢٠م	٢٠١٧/٤/٥م	٢٠١٧/٤/٢٠	٢٠١٧/٧/١ : ٢٠١٧/٨/٣١	٢٠١٧/٩/١م : ٢٠١٧/١١/١٥	٢٠١٧/١/١م
١٥	د.علاء الدين بدوى محمود الخضرى	دراسة لورقتى مصحف بمكتبة جامعة برمنجهام بالمملكة المتحدة	٢٠١٧/٤/١٥م	٢٠١٧/٤/٣١م	٢٠١٧/٥/١٥م	٢٠١٧/٧/١ : ٢٠١٧/٨/٣١	٢٠١٧/٩/١م : ٢٠١٧/١١/١٥	٢٠١٧/١/١م
١٦	أ.د. على حسن عبد الله حسن	التأثيرات الصوفية على نقود "فتح شاه" سلطان البنغال (٨٨٦/١٤٨١– ٨٩٣هـ/ ١٤٨٧م)	٢٠١٧/١٢/١١م	٢٠١٧/٢/٢٧م	٢٠١٧/٣/٣	٢٠١٧/٧/١ : ٢٠١٧/٨/٣١	٢٠١٧/٩/١م : ٢٠١٧/١١/١٥	٢٠١٧/١/١م

م	اسم الباحث	عنوان البحث	تاريخ استلام البحث	استلام البحث من المحكم	استلام التعديل من الباحث	المراجعة والإعداد	الطباعة	التحميل على الموقع
١٧	د. محمد حمدي متولي سيد أحمد	تحصين الحملة الفرنسية الحربي للخانقاة النظامية بمنطقة الحطابة بالقاهرة دراسة أثارية معمارية	٢٠١٧/٤/١م	٢٠١٧/٤/٢٠م	٢٠١٧/٤/٣٠م	٢٠١٧/٧/١ : ٢٠١٧/٨/٣١	٢٠١٧/٩/١م : ٢٠١٧/١١/١٥	٢٠١٧/١/١م
١٨	أ.م.د. محمود سعد الجندى	دراسة آثارية معمارية لمجموعة مآذن بمحافظة الغربية (غير منشورة وغير مسجلة)	٢٠١٧/١/١٢	٢٠١٧/١/٢٤م	٢٠١٧/٢/٧	٢٠١٧/٧/١ : ٢٠١٧/٨/٣١	٢٠١٧/٩/١م : ٢٠١٧/١١/١٥	٢٠١٧/١/١م
١٩	د.محي الدين ابو العز	تجارة الأُزَوَرد وأثرها على علاقات مصر بشرق البحر المتوسط خلال الألف الثالث ق.م	٢٠١٧/٢/١١م	٢٠١٧/٢/٢٧	٢٠١٧/٣/٧	٢٠١٧/٧/١ : ٢٠١٧/٨/٣١	٢٠١٧/٩/١م : ٢٠١٧/١١/١٥	٢٠١٧/١/١م
٢٠	د. ممدوح محمد السيد حسنين	أسطورة النسر ورمزيته في ضوء قطعة خزفية جديدة من حفائر مدينة الفسطاط	٢٠١٧/١٢/٢٦م	٢٠١٧/١/١٠م	٢٠١٧/١/٢٣م	٢٠١٧/٧/١ : ٢٠١٧/٨/٣١	٢٠١٧/٩/١م : ٢٠١٧/١١/١٥	٢٠١٧/١/١م

م	اسم الباحث	عنوان البحث	تاريخ استلام البحث	استلام البحث من المحكم	استلام التعديل من الباحث	المراجعة والإعداد	الطباعة	التحميل على الموقع
٢١	د.هبه ضاحى محمد	أوضاع التوسل والخضوع أمام السلطة الملكية في العصر الأشوري الحديث (٩١١ – ٦١٢ ق.م.)	٢٠١٧/٤/٩م	٢٠١٧/٤/٢٢م	٢٠١٧/٥/١م	٢٠١٧/٧/١ : ٢٠١٧/٨/٣١	٢٠١٧/٩/١م : ٢٠١٧/١١/١٥	٢٠١٧/١/١م
٢٢	أ.د. هناء محمد عدلى حسن	نشر ودراسة لمجموعة من الفخار المطلى محفوظة بمتحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية	٦٧/١٢/١م	٢٠١٦/١٢/١٩	٢٠١٦/١٢/٣٠م	٢٠١٧/٧/١ : ٢٠١٧/٨/٣١	٢٠١٧/٩/١م : ٢٠١٧/١١/١٥	٢٠١٧/١/١م
٢٣	د.هند عبد المجيد الفقي د.محمود أحمد محمد إمام	الصلات بين حضارات وادي النيل ومملكة دعمت(بلاد الحبشة) في الألفية الأولى قبل الميلاد.	٢٠١٧/٤/١٣	٢٠١٧/٤/٢٦م	٢٠١٧/٥/٩م	٢٠١٧/٧/١ : ٢٠١٧/٨/٣١	٢٠١٧/٩/١م : ٢٠١٧/١١/١٥	٢٠١٧/١/١م

فهرس مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب
(العدد الثامن عشر لعام ٢٠١٧)

م	اسم الباحث	عنوان البحث	البلد	أرقام الصفحات
١.	د. أحمد سعيد ناصف عبدالرحمن	لوحة حسو ببى *Ḥsw bbi* المتحف المصرى رقم (CG 20626)	مصر	١-٢٦
٢.	د . أحمد محمد زكي أحمد	تطور شكل السقيفة التي تتقدم المساجد العثمانية"دراسة تحليلية مقارنة"	مصر	٢٧-٨٤
٣.	د. أسامة إبراهيم سلام	مجموعة أواني كانوبية من عصر الدولة الحديثة	مصر	٨٥-١١٣
٤.	د. إسلام إبراهيم عامر محمد	وظيفة المنادي *whmw* فى مصر القديمة	مصر	١١٤-١٤٥
٥.	د. اسماء علي احمد أ. د. علي حسن عبد الله	رؤية معاصره لاستخدام زخرفة زهرة اللاله بأسلوب الكروشيه الفيلية	مصر	١٤٦-١٧٤
٦.	د.امل عبد السلام السيد القطري	الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهندمن خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية (٩٣٢-١٢٧٣هـ/١٥٢٦-١٨٥٧م)	مصر	١٧٥- ٢٠٩
٧.	د.اميرة مرسال محمود	استراتيجية الحفاظ على الهويه المعمارية العربيه بالقدس	مصر	٢١٠- ٢٣٦
٨.	د. أمين عبد الله رشيدي	الخُرْج بين الوظيفة والزخارف في ضوء تحف تنشر لأول مرة	مصر	٢٣٧-٢٧٣

م	اسم الباحث	عنوان البحث	البلد	أرقام الصفحات
٩.	د.أيمن محمد احمد	مدينة *Dmi-n-Ḥr* (دمنهور) في المصادر النصية والأثرية في مصر القديمة	مصر	٣٠٥-٢٧٤
١٠.	د. أيمن مصطفى إدريس محمد	كلجة من الرخام محفوظة بالمخزن المتحفي بالأشمونين (دراسة آثارية فنية مقارنة)	مصر	٣٤٧-٣٠٦
١١.	د.إيناس مصطفى عبد المحسن	الأجراس فى الشرق الأدنى القديم (ايران والعراق والعبرانيين)	مصر	٣٧٩-٣٤٨
١٢.	د. حمادة ثابت محمود	العلاقات بين الدولة الغزنوية والدول المجاورة لها كما تعكسها النقود	مصر	٤١٧-٣٨٠
١٣.	أ.د. حنان عبد الفتاح محمد مطاوع	الألوان ودلالتها فى الحضارة الإسلامية مع تطبيق على نماذج من المخطوطات العربية	مصر	٤٥٠-٤١٨
١٤.	د.عزة عبد الحميد قابيل	دراسة لمجموعة عملات رومانية وبيزنطية من حفائر رشيد	مصر	٤٩٣ -٤٥١
١٥.	د.علاء الدين بدوى محمود الخضرى	دراسة لورقتى مصحف بمكتبة جامعة برمنجهام بالمملكة المتحدة	مصر	٥٣٢-٤٩٤
١٦.	أ.د. على حسن عبد الله حسن	التأثيرات الصوفية على نقود "فتح شاه" سلطان البنغال(٨٨٦/ ١٤٨١ – ٨٩٣هـ/ ١٤٨٧م)	مصر	٥٥٠-٥٣٣
١٧.	د. محمد حمدي متولي سيد أحمد	تحصين الحملة الفرنسية الحربي للخانقاة النظامية بمنطقة الحطابة بالقاهرة دراسة أثارية معمارية	مصر	٥٨٦-٥٥١
١٨.	أ.م.د. محمود سعد الجندى	دراسة آثارية معمارية لمجموعة مآذن بمحافظة الغربية(غير منشورة وغير مسجلة)	مصر	٦٢٥-٥٨٧
١٩.	د.محي الدين ابو العز	تجارة الأَزَوَرد وأثرها على علاقات مصر بشرق البحر المتوسط خلال الألف الثالث ق.م	مصر	٦٦٣-٦٢٦

م	اسم الباحث	عنوان البحث	البلد	أرقام الصفحات
٢٠.	د. ممدوح محمد السيد حسنين	أسطورة النسر ورمزيته في ضوء قطعة خزفية جديدة من حفائر مدينة الفسطاط	مصر	٦٦٤-٦٩٦
٢١.	د.هبه ضاحى محمد	أوضاع التوسل والخضوع أمام السلطة الملكية في العصر الأشوري الحديث (٩١١ – ٦١٢ ق.م.)	مصر	٦٩٧-٧٢٤
٢٢.	أ.د. هناء محمد عدلى حسن	نشر ودراسة لمجموعة من الفخار المطلى محفوظة بمتحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية	مصر	٧٢٥-٧٦١
٢٣.	د.هند عبد المجيد الفقي د.محمود أحمد محمد إمام	الصلات بين حضارات وادي النيل ومملكة دعمت (بلاد الحبشة) في الألفية الأولى قبل الميلاد.	مصر	٧٦٢-٧٩٥

ملحوظة : تم ترتيب الفهرس وفقاً للترتيب الأبجدي للأسماء

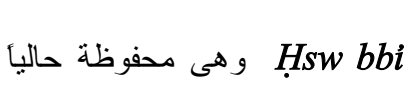
لوحة حسو ببى *Ḥsw bbi*

رقم (CG 20626)

(المتحف المصرى)

د. أحمد سعيد ناصف عبدالرحمن•

الملخص :

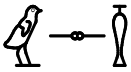
يتناول هذا البحث لوحة جنائزية لشخص يُدعى "حسو ببى"  *Ḥsw bbi* وهى محفوظة حالياً فى المتحف المصرى بالقاهرة و لم تُنشر من قبل، و سوف تتناول الدراسة الناحية الفنية للوحة من خلال تقسيم اللوحة من حيث المناظر والنصوص المُسجلة عليها إلى ثلاثة أجزاء، قمة اللوحة، ونص الكتابة فى وسط اللوحة، ثم صاحب اللوحة الجالس على مقعد أمام مائدة القرابين فى أسفل اللوحة، مع تحليل وتفسير كل جزء من أجزاء اللوحة ثم التوصل إلى نتائج البحث وهى أهم ما توصلت إليه الدراسة من سمات و خصائص للوحة مع التوصل لتأريخ اللوحة .

الكلمات الدالة:

لوحة– حسوببى – المتحف المصرى– الوجات – المقعد– الملبس – القرابين – الأوانى – أنوبيس – الأسرة

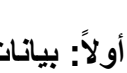
• مدرس بقسم التاريخ و الآثار – شعبة الآثارالمصريه - كلية الآداب – جامعة بنها .
Ahmed.said@fart.bu.edu.eg , ahmedsaidn@gmail.com

مقدمة :

يتناول البحث لوحة [١] جنائزية لشخص يُدعى " حسو ببى "  . *Ḥsw bbi*

وكانت هناك أنواع عديدة للوحات منها اللوحات الجنائزية، اللوحات النذرية، اللوحات التذكارية، لوحات المراسيم، لوحات الحدود، لوحات الأذن، لوحات الهبة، اللوحات السحرية [٢] .

وترجع أهمية الدراسة لتناولها لوحة جنائزية لم تُنشر من قبل، و سوف تتناول الدراسة الناحية الفنية للوحة من خلال وصفها وتحليل عناصرها الفنية لمحاولة التوصل لتأريخها من خلال بعض السمات التأريخية التى شاعت على لوحات الأفراد الجنائزية خلال تلك الفترة مثل قمة اللوحة والمستوى الفني وبعض الرموز اللغوية ذات الغرض الجنائزي وسمات الأشكال الكتابية لبعض العلامات الهيروغليفية وبعض القرابين التي ظهرت على مائدة القرابين التي توجد أمام صاحب اللوحة.

أولاً: بيانات لوحة حسو ببى  *Ḥsw bbi* :

١) مكان العثور :

عُثر على هذه اللوحة فى البر الغربى بالأقصر .

---

[١] تُطلق كلمة لوحة على أثر بارز يقف دون أن يستند على شئ ولكن الآشكال المتأخرة كانت تستند على جدار رأسى و كانت تُنحت من الحجر أو الخشب و يُنقش على وجهها فى الغالب (recto) ويُترك الجانب الخلفى لها (verso) دون أن يُصقل :

Bierbrier , L. , Historical Dictionary of Ancient Egypt , United Kingdom , 2 nd. ed., 2008 , p.225. ; Martin , K. , "Stele" , in : *LÄ* , VI (1986), col. 1 ; Hölzl , R. , " Stelae" , in : *OEAE* , III , 2001 , p. 319-324 ; Shoukry , M. A. , " The So – Called Stelae of Abydos " , *MDAIK* 16 (1958) , p. 292 .

وقد أطلق المصرى القديم على كلمة لوحة مسميات عديدة ، انظر :

نيفين يحيى محمد أحمد، المناظر و العناصر الفنية المصورة على اللوحات الجنائزية منذ العصر الصاوى و حتى العصرين اليونانى و الرومانى (دراسة فنية – تحليلية)، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة ٢٠١٤ ، ص. ١٢ – ١٦ .

[٢] ولمعرفة المزيد من المعلومات عن تلك الأنواع من اللوحات يُمكن الرجوع إلى : نيفين يحيى محمد أحمد ،نفس المرجع ، ص . ١٦ – ٢٣ .

٢) المكان الحالى :

محفوظة حالياً فى المتحف المصرى بالقاهرة وتحمل رقم (CG 20626) [٣] .

٣) مصنوعة من : الحجر الجيرى .

٤) الأبعاد :

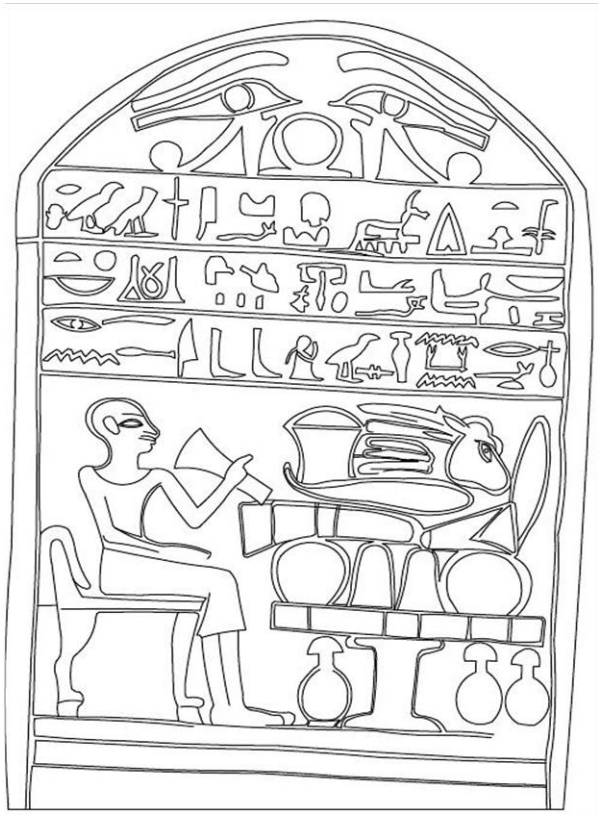
- الإرتفاع ٣٩سم .
- السمك ١١سم .
- العرض ٢٤،٤سم .
- ٧٠٦٢جم.

٥) الوصف :

تنقسم اللوحة من حيث المناظر و النصوص المُسجلة عليها إلى ثلاثة أجزاء انظر أشكال (١ ،٢) :

- **قمة اللوحة** : و هى مقوسة الشكل و مزينة بعينى الـــ " *Wḏ3t* " بينهما علامة الـــ " *šn* " .
- **نص بالكتابة الهيروغليفية فى وسط اللوحة .**
- **منظر يمثل صاحب اللوحة جالس على مقعد أمام مائدة القرابين فى أسفل اللوحة.**

[3] (*JE* 25966 , No.4 , p.118 – 119 ; *GEM* No 3543 .)



شكل (٢) [٤]

ثانياً: الناحية الفنية :

لوحة " حسو ببى " عبارة عن لوحة من اللوحات الجنائزية المرتبطة بالمقبرة [٥] و كان الهدف منها هو تخليد ذكرى صاحبها وامداده بالقرابين فى حياته الأبدية ، وكانت اللوحات الجنائزية أكثر شيوعا بين الأفراد لاحتياجهم الدائم لشئ ما يحفظ ذكرهم [٦] ويضمن لهم القرابين بعد انتقالهم إلى العالم الاخر.

[٤] تصميم الرسم الآثرى .

[5] Badawy ,A. ,"La Stèle funèraire sous L'Ancien Empire :Son Origine et Son fonctionnement" , *ASAE* 48 (1948) , p. 215 .

[6] Müller - Wollermann , R. , "Der mythos vom ritus Erschlagen der feinde" , *GM* 105 (1988) , pp. 70 - 71 .

وكانت تلك اللوحات إما أن تُوضع أمام المقبرة أو فى مشكاة تعلو المصطبة أو داخل حجرة الدفن [٧] وهذه الأماكن تشير عادة إلى مكان تقديم القربان [٨] ولذلك كان يُصور المتوفى أمام مائدة القرابين وتصاحبه صيغة القربان" *htp di nsw* "[٩].

تتناول الدراسة الناحية الفنية للوحة من خلال تقسيم اللوحة من حيث المناظر والنصوص المُسجلة عليها إلى ثلاثة أجزاء ، قمة اللوحة ، ونص الكتابة فى وسط اللوحة ، ثم صاحب اللوحة الجالس على مقعد أمام مائدة القرابين فى أسفل اللوحة.

ثالثاً : دراسة تحليلية لـ " لوحة حسو ببى " :

أ- الإطار الخارجى : وهو يحيط باللوحة من كل جانب وهو عبارة عن إطار غائر وكأنه يدعم القمة التى ترمز للسماء [١٠] .

ب- قمة اللوحة : مقوسة الشكل ، و ظهرت هذه القمة المقوسة الشكل [١١] فى لوحات الأسرة الأولى [١٢] مثل لوحة الملك "جت " المحفوظة فى متحف اللوفر برقم (E 11007) [١٣] و لقد أخذت اللوحة هذا الشكل لتأثرها بشكل بناء المقبرة فى مصر العليا التى كانت تُشيد إما يعلوها هريم صغير أومنحوتة فى الصخر بحجرات مقبية ذات هريم و أبواب مقوسة فى أبيدوس [١٤] أو أن هذا الشكل المقوس تقليد لمقاصير الأرباب البدائية [١٥] أو تقليد لقوس السماء وأفق السماء حيث كانت تُصور المعبودة " نوت " أحياناً فى القمة كإمرأة منحنية تستند بذراعيها و ساقيها على الأرض و جسدها المقوس يشغل قمة اللوحة وبذلك يكون الجزء العلوى هو السماء والسفلى تجسيد للأرض أو المعبود "جب " و يربط بينهما صولجان " واس " ليرمز

---

(7) Shoukry , M. A. , op. cit. , p. 291 ; Bunson , M. , Encyclopedia of Ancient Egypt , New York , 2002 , p. 407 .

(8) Martin , K. , op. cit. , col. 1 .

(٩) منى أبوالمعاطى النادى البيومى حسين، الآلهة المصورة على لوحات دير المدينة، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٩٩ ص. ١٣ .

(10) Hölzl , R. , "Round - Topped Stelae from the Middle Kingdom to the Late Period , Remarks on the Decoration of the Lunettes" , : *SCIE* I , 1992, p. 286 .

(11) Martin , K. , op. cit. , col. 1 ; Hölzl , R. op. cit., p. 285 .

(12) Reisner , G. , The Development of the Egyptian Tomb down to the Accession to the Cheops , Cambridge , 1936 , pp. 334 - 335 ; Hölzl , R. , op. cit. , p. 285 .

(13) Vandier , J. , Manuel d'Archéologie Egyptienne , I , Paris , 1952 , pp. 724 - 726 ,fig. 48

(14) Maspero , G. , Guide to the Cairo Museum , Cairo , 1908 , p. 85 .

(15) Badawy , A.,"La Stèle funéraire sous L'Ancien Empire:Son Origine et son foncionnement " , *ASAE* 48 (1948) , pp. 228 - 232 .

إلى دعامات السماء [١٦] وبذلك يأتى تصوير المتوفى بينهما للإشارة لولادته من جديد من هذين المعبودين مثله مثل أوزير [١٧] و لقد استمر الشكل المقوس طوال فترات التاريخ المصرى وحتى نهاية العصرين البطلمى و الرومانى [١٨].

ج - القاعدة :

وهى هنا تمثل الأرض و العالم السفلى و قد صُورت بثلاثة خطوط بمساحة مسطحة تُركت فارغة لتمثل أعماق الأرض التى تتم فيها الرحلة الليلية لمركب "رع" وكذلك تتم فيها تحولات المتوفى [١٩] .

د- المناظر المصورة بين القمة و القاعدة :

نرى فى قمة اللوحة عينى الـــ " *Wḏ3t* " بينهما علامة الـــ " *šn* " :

[٢٠]

ظهرت علامة الـــ " *šn* " بين عينى الـــ " *Wḏ3t* " منذ نهاية الأسرة الثانية عشرة [٢١] و ذلك للحماية وارتباط تلك العلامات بالبعث و الإحياء كما سوف يتضح من خلال دراسة كل علامة على حدة .

---

[16] Martin , K. , op. cit. , col. 1 ; Westendorf , W. , "Altägyptisch Darstellungen des Sonnenlaufes auf der abscüssigen Himmelsbahn" , *MÄS* 10 (1966) , pp. 22 , 65 ; Wilkinson , R. , Reading Egyptian Art , London , 1992 , p. 127 .

[١٧] عائشة محمود محمد محمود عبد العال : لوحات أفراد الدولة الوسطى مجموعة المتحف المصرى بالقاهرة، رسالة ماچستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٥، ص. ٢٢.

[18] Hölzl , R. , "Stelae", in : *OEAE* , III , 2001, p. 320 .

[١٩] هشام محمد السيد أحمد الليثى : لوحات الأفراد الجنائزية الخشبية من طيبة خلال الأسرات الحادية والعشرين حتى نهاية الأسرة السادسة و العشرين ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ٢٠١٢، ص. ٩٤ .

[٢٠] تصميم الباحث .

[21] Robins , G . The Art of Ancient Egypt , London , 1997 , p. 204 .

- **عين الـ " *Wḏ3t* " [٢٢]:**

كان المصري القديم يُعبر عن العين بكلمة " *irt* " [٢٣] . وعبر كذلك عن العين بكلمة "وجات" *Wḏ3t* [٢٤](السليمة)(وهى تنم عن الصحة الجيدة، السلامة والحماية [٢٥]، حيث أن الفعل *Wḏ3* الذى أشتقت منه الكلمة يعنى يكون صحيحاً)[٢٦].

وقد ارتبطت عين (الوجات /الأوجات) بالعديد من الأرباب المصرية والأساطير [٢٧] ، وبدأ ظهورها منذ بداية عصر الدولة القديمة على الأبواب الوهمية و خلال عصر الدولة الوسطى ظهرت على التوابيت [٢٨] لكى يحقق المتوفى أمنيته برؤية ضوء النهار [٢٩] واستمر تصويرها طوال العصور التاريخية القديمة.

ولقد ظهرت عين الـــ " *Wḏ3t* " على اللوحات منذ عصر الأسرة الثانية عشرة للحماية و دفع الشر كما أنها تجلب الحظ ، فقد أصبحت العين ترمز لانتصار الخير على الشر، كرمز للشفاء والصحة، ورمز للحماية وإرضاء المعبود [٣٠] ويستطيع المتوفى النظر بها إلى من يقدمون له القرابين[٣١].

---

(22) Goodwin , C. W. , "On the Symbolic Eye Uta" , *ZÄS* 10 (1872) , p. 124 ; Wilkinson , R. ,Reading Egyptian Art , London , 1992 ,p.43.

(23)Gardiner , A. , op. cit. , p. 554 ; Wb.. , I , 106 ; 6-7 .

(24)Gardiner , A., p. 563 ; Wb.. , I , 401;12-18 .

(25) Vandier , J. , La Religion Egyptienne , Paris , 1949 , p. 77 .

(26) Gardiner , A. , op. cit. , p. 563 .

(27)Hannig, R. ,Großes Handwörterbuch Ägyptisch-Deutsch (2800-950 v. Chr.)(Mainz1995) ,Bd 64 P. 232; Griffiths , J. , "Remarks on the Mythology of the Eyes of Horus" , *CdÉ* 33 (1958) , pp. 182- 185 ; Hart , G. , The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses , London , 2005 , pp. 73-74 ;

مراد علام ، " قرص الشمس (المجنح) ذو الجناح الواحد و عين الودجات على قمم اللوحات " ، فى: عالم الفراعنة ، دراسات مقدمة تكريماً للأستاذة الدكتورة / تحفة حندوسة ، CAHIER N° 37 ، جـــ٢ ، القاهرة ٢٠٠٨ ص.١٠٤ .

(28) Stadelmann , R., " Places " , in : *OEAE* , III , 2001 , p. 15 ; Moret , A. , "Serdab et Maison du Ka" , *ZÄS* 52 (1914) , p. 89 ; Hart , G. , op. cit. , p. 73.

(29) Tawfik , S. , "A *wꜥb* Priest Stela from Heliopolis" , *GM* 29 (1978) , p. 133 .

(30) Ibid. , p. 133 .

(31) Hart , G. , op. cit. , p. 73 .

- **علامة الـ " *šn* "** [٣٢] :

- هو رمز يُمثل دائرة أو حلقة مربوطة ومعقودة من أسفل تمثل قرص الشمس أى عالم السماء ، ومثبته على قاعدة مستقيمة ذات نهايتين مستديرتين تمثل الأرض والعالم السفلى وبذلك تشمل الكون كله والإستمرارية فتضمن بذلك للمتوفى الإمداد المستمر بالقرابين فى العالم الآخر [٣٣] .
- وقد أستخدم كعلامة تصويرية وذلك كمخصص للفعل[٣٤] "*šni*" بمعنى " يُحيط بـــ " و يحل أيضًا محل المقطع (*šn*) [٣٥] كدلالة صوتية، ويحتمل وجود علاقة بين علامة شن والتعبير" (*šn ỉtn*) ذلك الذي تحيط به الشمس"، حيث حاول البعض التقريب والربط بين العلامة وبين الخرطوش ، على أنها بمثابة شكل أولى للخرطوش ويمكن أن تحل محله، خاصةً وأن الرمز هنا قد ارتبط أيضًا بالملكية [٣٦]، حيث أنه أرتبط بكل من " نعرمر، دن وخع سخموى " و قد أستخدمت علامة الـــ **"*šn*"** بعد ذلك كتميمة منذ بداية الدولة القديمة[٣٧] .
- وعادةً ما يصور الصقر حورس أو نخبت كآلهة حامية فوق مناظر الملك، يمسكا بعلامة شن في مخالبهما وكأنهما يمنحا الملك بذلك الحياة الأبدية، والاستمرارية، والحكم و لذلك ارتبطت بالأعياد الملكية والتتويج لمنح الاستمرارية وإعادة الميلاد من جديد، وظهرت في عيد سد الذي يُمثل عيد التتويج [٣٨].
- و بذلك فإن العلامة تمثل رمز ديني مقدس، و لعل القيمة الرمزية الحقيقية في العلامة تظهر من خلال شكلها الدائري الكامل والذي يرمز للأبدية ، والاستمرارية، واللانهائية، إذ أن من خصائص الشكل الدائري أنه بلا بداية وبلا نهاية، وهو ما يكمن أيضًا في مفهوم الإحاطة الموجود في علامة "شن" والذي يعطى الحماية الكاملة، ووفقاً للمعتقدات السحرية، نجد أن الدائرة لها القدرة على الحماية من الأمراض، أوالأشياء الضارة، وارتبطت كذلك بالرموز الخاصة بالشمس، لما لها

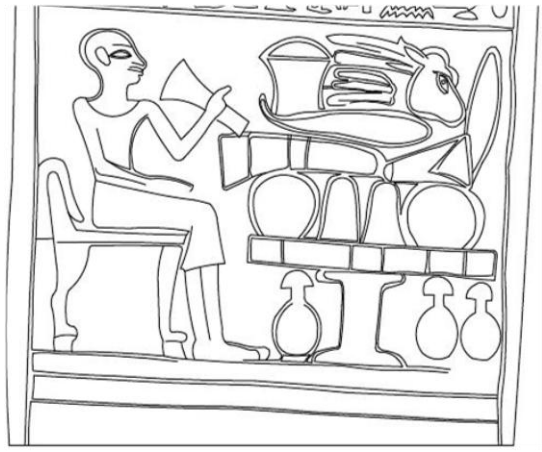
---

(32) Gardiner , A. , op. cit. , (sign-list V: 9) p. 522 ; Wb.. , IV , 488 ; 11-12.
(33) Hölzl , R. , "Round - Topped Stelae " , op. cit. , p. 287 .
(34) Gardiner , A. , op. cit. , (sign-list V: 7) p. 522 .
(35) Wb., IV , 488 ; 8-10.
(36) Gardiner , A. , op. cit. , (sign-list V: 9 ,10) p. 522 .
(37) Radwan , A., op. cit. , p. 108.
(38) Jéquier , G. , "Les Talismans *ʿnḫ* et *šn*" , *BIFAO* 11 (1914), pp. 137 - 140 .

من اتساق مع الاستمرارية والأبدية، ولذا فقد ارتبطت بالجعران كأحد رموز إله الشمس والذي يصور عادةً يدفع قرص الشمس أمامه [٣٩].

- وقد ظهرت علامة (شن) كثيرًا في المناظر والنقوش فكانت تزين الجزء العلوي للوحات، خاصة في عصر الدولة الوسطى وذلك بين عيني " وجات " التي كثر تصويرها على لوحات عصر الدولة الوسطى و لم يقتصر استخدامها على الملوك فقط، إذ استخدمت لمنح الحماية للإفراد من عامة الشعب، حيث إن قيمتها وتأثيرها قد أمتد للعالم الآخر لما تحمله من ضمان للخلود والأبدية، ولذلك فكانت توضُع على جسد المتوفى لمنحه حياة أبدية.[٤٠]
- وصورت كذلك على مداخل وأبواب بعض المقابر الملكية [٤١] .

- صاحب اللوحة " حسو ببى " يجلس على مقعد أمام مائدة القرابين فى أسفل اللوحة انظر شكل (٣) :



شكل (٣) [٤٢]

١) و ضع الجلوس :

تُصور اللوحة " حسو ببى " ***Ḥsw bbi*** " يجلس على مقعد – سوف يتم تناوله لاحقاً –أمام مائدة قرابين، إذ أن الجلوس هو المرحلة المتوسطة بين الموت والبعث، فـــ" حسو ببى" جالس فى وضع تأهب للنهوض للقيام بمزاولة أمور حياته والتحول من رقدة الموت إلى تحريك الدورة الحياتية للجسد البشرى لتناول الطعام والشراب

---

(39) Hayes , W. , The Scepter of Egypt , vol. II , Cambridge , 1959 , p. 161 ; Westendorf , W. , op. cit. , p. 27 , n. 20 .

(40) Robins , G . op. cit. , p. 204 .

(41) Jéquier , G., op. cit., pp. 138 - 140 .

(٤٢) تنفيذ الباحث .

أى القربان و ذلك تأهباً للوقوف للبعث والنشور [٤٣]. ويمُد " حسو ببى " يده اليمنى تجاه المائدة فى حركة تشير إلى عودة الحياة إليه ليتناول طعامه و شرابه المصفوف فوق المائدة ، ويمسك باليد اليسرى إناء عطر ليستنشقه و قد صُور إناء العطر فى مناظر المائدة لأول مرة فى عصر الأسرة السادسة ثم أصبح شائعاً فى أوائل الأسرة الحادية عشرة و توقف ظهوره فى مناظر المائدة منذ عهد منتوحتب الثانى و حتى نهاية الأسرة الثانية عشرة ، ثم عاود الظهور بعد ذلك بداية من الأسرة الثالثة عشرة [٤٤] .

٢) تصوير الوجه والشعر :

صُور " حسو ببى " حسب التقاليد الفنية المصرية التى استمرت عبر العصور التاريخية ، فالوجه بالجانب بينما الكتفين و الصدر من الأمام ، كما أنه صُور بشعر قصير طبيعى و كان ذلك من السمات المحببة منذ الأسرة الثالثة عشرة حيث ساد قبل ذلك الشعر القصير ذو الجدائل سواء بشكل طولى أو عرضى ومع نهاية الأسرة الحادية عشرة و بداية الثانية عشرة ظهر الشعر المستعار المُنساب فى جدائل من الأمام إلى الخلف سواء كشف عن الأذن أو غطاها [٤٥].

٣) الملبس :

يرتدى " حسو ببى " نقبة طويلة حتى أسفل الركبتين، وكانت النقبة قبل ذلك قصيرة و لكنها إزدادت طولاً منذ نهاية الأسرة الثانية عشرة وأصبح بها خطوط أفقية و كان السائد أن تُمثل بخطوط طولية [٤٦] وتُعتبرالنقبة الملبس الأساسى للرجال فى تلك الفترة فهى لها دور فعال فى العقيدة لأنها تمثل قبضة "آتوم " و من خلالها يعود المتوفى للحياة مرة ثانية [٤٧].

---

[٤٣] على رضوان، تاريخ الفن فى العالم القديم، القاهرة، ٢٠٠٣ ص. ٥٠، ٩٨ .

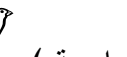
[44] fischer ,H.,G., The Tome of Ip at el-saff , New York , 1996 ,p.31 .

[٤٥] عائشة محمود محمد محمود عبد العال، المرجع السابق، ص. ٥٠ ، ١٨٥ ، ٢١٣ .

[٤٦] عائشة محمود محمد محمود عبد العال، نفس المرجع، ص. ١١٩ .

[47] Westendorf , W. ," Beiträge aus und zu den medizinischenTexten " ZÄS 92 (1967) , p.143; Leclant , J., " Gotteshand " LÄ II .cols.813-415 .

٤) الزينة :

تقلد " حسو ببى " القلادة العريضة (الواسعة)  *Wsḫ* [٤٨]

ويلاحظ أن الكلمة تُكتبت بمخصص الإناء وصُورت القلادة على اللوحة لتشير إلى طهارة المتوفى قبل الدخول إلى العالم الآخر [٤٩] وأن المتوفى يأمل فى الحماية الواسعة من كل ما يؤذيه فى العالم الآخر[٥٠] وتأخذ القلادة شكل اتساع الصدر لذلك سميت بهذا الاسم وظهرت منذ الأسرة الثالثة فى معبد زوسر فى هليوبوليس ولم تظهر باسم الأوسخ بل ظهرت باسم *Nwbt* وكان يُعطى هذا الرمز أو الوسام للأشخاص الذين يؤدون خدمة للملك . وكان أول ظهور للأوسخ باسمها فى مقبرة مرروكا. وتمثل الأوسخ ذراعى آتوم، وعدد الصفوف ٩ يمثل التاسوع وخصص الفصل ١٠٨ من كتاب الموتى لهذا الغرض فهى تمثل ذراعى آتوم فعندما خلق التاسوع كان يحتضنهم ليعطى الحياة و الحماية لهم[٥١] .

واستخدمت الأوسخ كحلية أساسية للأحياء و الأموات و الألهة إذ كان الغرض ليس للزينة فقط و إنما كانت تحمل معانى سحرية و تمائمية. وكانت القلادة تُثبت حول العنق بواسطة ثُقل يُسمى *mꜥnḫt* [٥٢] بمعنى " فليحيا " ويُوضع فى نهاية القلادة و يتدلى وراء الظهر و كان هذا الثقل يتألف من نفس المواد والألوان التى صُنعت منها القلادة و يبدوا انه كان له غرض سحرى إذ يبدو من الصفات التى أعطيت له أنه كان يحمى من يرتديه و بالأخص يحمى ظهره من الأذى والشر[٥٣].

٥) المقعد :

يجلس "حسو ببى" على مقعد ذو مسند قصير للظهر عليه حاشية وشُكلت قوائمه على شكل أرجل الأسد التى تستند على دعائم لترتفع عن الأرض لتُعطى الهيبة

---

(48) Wb. , IV , 365; 16 .

(49) Wiedemann , A. , Bronze Circles and Purification Vessels in Egyptian Temples , *PSBA* 23 (1901) , p. 265 .

(50) Hermann , A. , "Die stelen der Thebanischen (&*)elsgräber der 18 Dynastie" , *ÄF* 11 (1940) , p. 56 .

(51) Staehelin , E., Untersuchungen Zur ägyptischen Tracht im Alten Reich , *MÄS* 8 , Berlin (1966) ,pp.113 ff .

(52) Wb., II , 47 ;10- 12 .

(٥٣) سلفى كوفيل ، قرابين الألهة فى مصر القديمة ، ترجمة سهير لطف الله ، ٢٠١٠ ص. ١١٥.

للجالس على هذا المقعد المرتفع [٥٤] و كان الأسد ذلك الحيوان الشمسى يُصور بشكل مزدوج *rwty* [٥٥] للمعبودين " شو " و"تفنوت " اللذين يُصوران معاً على هيئة أسدين و هما الليل و النهار و كذلك الشرق و الغرب كما أنهما عنصرا الأبدية و الخلود [٥٦] وعندما يجلس " حسو ببى " على هذا المقعد يضمن بذلك أحتواء الأسد له فيبقى فى حمايته ومن ثم بعثه من جديد وضمان حياة سرمدية مؤكدة [٥٧] .

وهذا المقعد ذو القوائم التى تشبه أرجل الأسد كان سائداً خلال الدولة الوسطى وكان أول ظهور لذلك المقعد فى مقابر الأسرتين الأولى و الثانية [٥٨] وقد ظهر هذا المقعد على لوحات العصر العتيق [٥٩] وكانت فى البداية ربما لأرجل ثور ثم تم التحول لأرجل أسد فى مقاعد الأسرة الثالثة واستمر بعد ذلك[٦٠] ولم يظهر المقعد بمسند خلفى منحنى إلا منذ عهد الملك "سنوسرت الأول " فى طيبة [٦١] .

ولقد استمرت أشكال المقاعد هكذا خلال الدولة الوسطى[٦٢].

---

(54) Scott , N. , "Our Egyptian furniture" , *BMMA* 24 / 4 (1965) , p. 133 ; Vercoutter , J. & Castel , G. , "Supports de Meubles , éléments architectoniques , ou « établis » ? (Inventaire : Balat 205-717 et 207-720) , *BIFAO* 78 (1978) , p. 90 , fig. 7 .

(55) Wb., II , 403; 10.

(٥٦) ثناء جمعة الرشيدى ، ألقاب آلهة مجمع أونو (هليوبوليس) منذ الدولة القديمة وحتى نهاية الدولة الحديثة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ١٩٩٠ ص. ٩٤-١٠٢ .

(57) Wilkinson , H. , The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt , London , 2007 , pp. 180 - 181 .

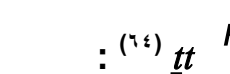
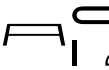
(58) fischer , H. , "A Chair of the Early New Kingdom" , Egyptian Studies , III , Varia Nova , New York , 1996 , p. 146 .

(59) Saad , Z. , "Ceiling Stelae in Second Dynasty Tombs from The Excavations at Helwan" , *SASAE* 21 (1957) .

(60) fischer , H. , op. cit. , p. 146 .

(61) Ibid , p. 149 .

(٦٢) داليا حنفي محمود حنفي : الكراسي والمقاعد فى مصر القديمة حتى نهاية عصر الدولة الحديثة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ٢٠٠٥ ص. ٢٤-٢٦ .

٦) مائدة القرابين  (٦٣) ،  (٦٤) :

كانت مائدة القرابين موجودة على مر التاريخ المصرى القديم و كانت تُوضع فى المقبرة أمام الباب الوهمى أو صورة المتوفى و كذلك كانت توجد فى المعابد(٦٥) ويرجع تصوير مائدة القرابين إلى بداية الأسرات فى زخارف المقابر وعلى الباب الوهمى وأحياناً على اللوحات (٦٦) .

تحوى مائدة القرابين كل العناصر اللازمة لجذب الروح حتى تعود وتتوحد مع ذلك الجالس إليها ويده ممدودة فى حركة تشير إلى عودة الحياة إليه ليتناول طعامه وشرابه المصفوف فوق المائدة .

وتتكون مائدة " حسو ببى " من جزئين ، علوى و هو مستوى والجزء السفلى وهو الحامل الذى يستند عليه الجزء العلوى (٦٧) وهو الشكل الذى أصبح متعارف عليه للموائد منذ أواسط و نهايات الأسرة الحادية عشرة بحيث أصبح للمائدة قائم أوسط قصير و ممتلئ نوعاً ما ، والسطح تُوضع عليه القرابين المختلفة (٦٨) .

٧) القرابين :

كان منظر القرابين أساسياً فى مناظر اللوحات الجنائزية ، وذلك لاعتقاد المصرى القديم أن الكا تحتاج إلى القرابين المختلفة كالخبز، واللحوم وغيرها لضمان استمرار الحياة فى العالم الآخر (٦٩) وكان ظهور المتوفى جالساً أمام مائدة القرابين من المناظر الشائعة فى الدولة القديمة (٧٠) كتقليد للمنظر المصور على الباب الوهمى (٧١) ثم ساد هذا التصوير بعد ذلك (٧٢) . وكانت القرابين تُوضع بدءاً

---

(63) Wb., III , 226 ; 13 .

(64) Wb., V , 338; 18 .

(65) Strandberg , A. , The Gazelle in Ancient Egyptian Art Image and Meaning , PhD. , Uppsala University , 2009 , p. 127 .

(66) Vandier , J. , Manuel d'Archaeologe , I , Paris 1952 , pp. 772 - 774 .

(67) Anderson , J. , "The Tomb Owner at the Owner at the Offering Table" , in : L. Donovan & Mccorquodale , K. , Egyptian Art , Principles and Themes in Wall Scenes , Guizeh, Egypt (2000) , pp. 133 -134 .

(٦٨) عائشة محمود محمد محمود عبد العال، المرجع السابق، ص. ٣٩

(69) Traunecker , C. ,"Une Stèle Commémorant La Construction de L'enceinte d'un Temple de Montou" , *KARNAK* V (1970 - 1972) , p. 143 ,fn. 1 .

(70) Martin , K. , "Stele" , in : *LÄ* , VI , col. 3 .

(71) Schulman , A. ,"The Iconographic Theme : Opening of the Mouth on Stelae" , *JARCE* 21 (1984) , p. 170 .

من عصور ما قبل التأريخ على حصير من القصب وكانت علامة " *htp* " تُمثل تصوير تلك الحصيرة الموضوع عليها رغيف الخبز والتى أصبحت فيما بعد السطح العلوى للمائدة الذى تُوضع عليه القرابين(٧٣) .

و تحمل مائدة قرابين " حسو ببى " أنواع مختلفة من الخبز كعنصر أساسى و غيرها من القرابين بينما يُوضع أسفلها أوانى – وهو ما سنتاوله بالشرح فيما بعد –

٨) الأوانى أسفل مائدة " حسو ببى " :

صُور أسفل المائدة ثلاثة أوانى، إناء فى الجانب المواجه لصاحب اللوحة وإناءين فى الجانب الآخر، وتتميز الأوانى هنا بالحجم الكبير و بالإستدارة من أسفل ثم رقبة من أعلى و ترجع أهمية الأوانى هذه إلى ما تحويه من عطور أو سوائل للمتوفى فى العالم الآخر كالماء الذى يرمز إلى أوزير وإعادة البعث والحياة من جديد، أو كالنبيذ الذى يمنح القوة ويشير للبعث فى العالم الآخر(٧٤) .

٩) القرابين التى فوق مائدة " حسو ببى " :

صُور فوق المائدة أنواع مختلفة من الخبز و يكاد لاتخلو لوحة من تصوير الخبز لأنه من أهم العناصر الغذائية التى تضمن استمرار الحياة للمتوفى فقد وردت أهميته فى متون التوابيت فوجوده يمنع المتوفى من أكل القذارة ، ومما يؤكد على أهمية الخبز أن أحد أسمائه ***psš kf*** وهو اسم إحدى الأدوات التى تُستخدم فى طقسة فتح الفم ويدل ذلك على أهميته فى استمرارية الحياة فى العالم الآخر (٧٥) وتصور لنا النقوش بمقابر سقارة مناظر طحن الحبوب ونخل الدقيق و إعداد العجين، وعملية إنضاجه فى المخبز، ويمثل الخبز "عين حورس "البيضاء المصنوعة من الدقيق الأبيض وتنوعت أشكال الخبز مابين المستدير و المخروطى، بجانب خبز ***šns*** وشكله طولى، وخبز ***t3-wr*** الذى يتم حشوة بالزبيب و العسل و

---

(72) Spiegel , J. , "Die Entwicklung der Opferszenen in den Thebanischen Gräbern" , *MDAIK* 14 (1956) , p. 191 .

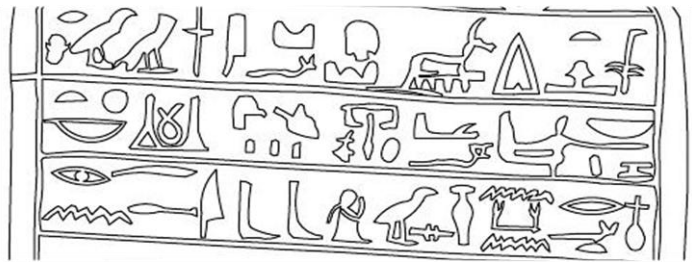
(73) Bolshakov , A. , "Offering : Offering Tables" , in : *OEAE* II , Cairo , 2001 , p. 572 .

(٧٤) مها سمير القناوي، زراعة الكروم وصناعة النبيذ فى مصر القديمة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار،جامعة القاهرة ١٩٨٨ ، ص. ٢٧٤-٢٧٦ .

(٧٥) إيمان محمد أحمد المهدى، الخبز فى مصر القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة، ماجستير، كلية الآثار – جامعة القاهرة ١٩٩٠ ، ص. ٥٩ ، ص. ١٩٤-١٩٦.

يتم تقديمه ساخناً [٧٦] و يوجد كذلك فوق المائدة قرابين أخرى كالخس الذى يرمز للخضرة الدائمة والخصوبة مما يضمن حياة مستقرة ومستمرة للمتوفى [٧٧] ومن القرابين كذلك رأس الثور، وفخذ الثور، فمن الناحية الرمزية يُعد الثور رمزاً للمعبود "ست " فيُذبح " ست " كثور وتُفصل رأسه و تُقدم كقربان، كما أن فخذ الثور من أحب القرابين المقدمة، فمن الناحية العملية يُعد من أشهى قطع اللحم، و من الناحية الرمزية فشكل الفخذ نفسه هو مخصص كلمة ***mshtyw*** التى هى إحدى أدوات طقسة فتح الفم مما يضمن للمتوفى فى العالم الآخر أن ينعم بما يُقدم له[٧٨] و نرى أعلى القرابين الموجودة وعاء ناقوسى الشكل يحوى بخوراً ايضاً وذلك لتطهير القرابين [٧٩] .

رابعاً: النص:



شكل (٤) [٨٠]

ḥtp-di-(n)swt'Inpw tpy ḏw.f imy wt

هبه يعطيها الملك (لـــــ) إنبو الكائن فوق جبله الموجود فى لفائف التحنيط

---

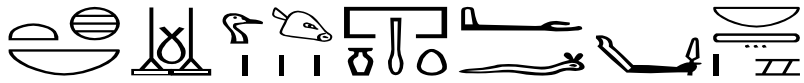
[٧٦] سلفى كوفيل ، قرابين الألهة فى مصر القديمة ، المرجع السابق ص. ٥٢-٥٣ .

[77] Biglow , J. , "Ancient Egyptian Gardens" , *JESS* II / I (2000) , p. 9 .

[78] Roth , A. , "The ***psš – k(TT)*** and the Opening of the Mouth Ceremony : A Ritual of Birth and Rebirth" , *JEA* 78 (1992) , pp. 113 - 115 .

[٧٩] ماجدة أحمد محمد عبدالله : " المباخر فى مصر القديمة – دراسة آثرية حضارية " ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ١٩٩١ ، ص. ٣٧-٤٢ .

[٨٠] تصميم الباحث .



nb t3 ḏsr di.f prt-ḫrw (m) k3w 3pdw mnḫt ḫt nb(t)

سيد الأرض المقدسة، لعله يُعطى قربان يخرج على الصوت من ثيران ، طيور، ملبس و كل شئ

nfrt n k3 n Ḥsw-bbi m3ʿ-ḫrw ir.n

جميل لـــــ كا حسو ببى صادق الصوت ، عُملت (من أجل) .

خامساً : التعليق على النص :

- كُتبت اللوحة بالخط الهيروغليفى .
- الكتابة بشكل عام هجائية تفصيلية وهوما تميزت به مرحلة الـــــ old Egyptian .
- طريقة كتابة العلامات ليست متقنة .
- النص عبارة عن صيغة تقدمة القربان ***ḥtp-di-(n)swt*** :

وهى عبارة عن تقدمة تمثل احتياجات المتوفى من القرابين التى تضمن له الإستمرارية و الخلود فى العالم الآخر(٨١). وقد ظهرت هذه التقدمة منذ الأسرة الرابعة (٨٢). ويشترك الملك فى التقدمة منذ القدم نظراً لكونه المتصرف فى كل شئ، يهب مايشاء لمن يريد(٨٣) . كُتبت صيغة التقدمة بأشكال مختلفة على مر عصور مصر القديمة (٨٤).

---

(81) Müller , H. W. , "Die Totendensteine des Mittleren Reiches , ihre Genesis , ihre Darstellungen und ihre Komposition" , *MDAIK* 4 (1933) , pp. 173 - 179 .

(82) *Ibid.* ,p. 185 .

(83) Traunecker , C. , op. cit. p. 143 , fn. 1 .

(84) Smither , P.C. " The Writing of ḥtp-d'i-nsw in the Middle and New Kingdoms " *JEA* 25 , No .1 (1939) ,pp.34-37 .

و هناك دراسة شاملة قام بها Barta لهذه الصيغة :

Barta,W, Opferformel , *ÄF* 24 , 1966 .

أ- ترجمة *ḥtp-di-(n)swt* :

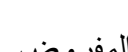
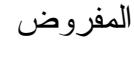
تعددت الترجمات لها : فيُقصد بها :-

- " رضى الملك و وهب " كجملة فعلية بالماضى اللفظى الذى يعبر عن أمنية المتوفى [٨٥] .
- أو" هبة يقدمها الملك و الإله " وكان هذا المفهوم فى الدولة القديمة [٨٦] .
- ثم تغير المفهوم فى الدولة الوسطى لـــــــــ " هبة يعطيها الملك للإله " ثم يعطيها الإله بدوره لكا المتوفى [٨٧] .

ب- معبود صيغة تقدمة القربان :

نجد أن المعنى بالقربان هنا المعبود "أنوبيس" [٨٨] و الذى كان يأتى هو وأوزير على رأس الألهة المذكورة فى صيغة القربان و يظهر "أنوبيس" هنا بالعلامة التصويرية على هيئة حيوان ابن آوى رابضاً على مقصورته وهى الطريقة التى كُتب بها منذ عهد الملك ببى الأول [٨٩] .

أما عن ألقاب أنوبيس ، فنجد أولها :

- *tpy ḏw.f* الرابض على جبله . و ظهر هذا اللقب فى صيغة القربان منذ عصر الدولة القديمة [٩٠]والمفروض أن اللقب هنا يُكتب  أو  و لكن أضيفت علامة ربما خلط من الكاتب بين علامة و فأضافها مكان .

---

[٨٥] عائشة محمود محمد محمود عبد العال، المرجع السابق، ص ٢٦٥ .

[86] Barta,W, Opferformel , op. cit. ,pp.261-270 .

[87] Gardiner , A. , op. cit. , Excursus B , pp.170-173 ; Leprohon , J., " The offering formula in the first Intermediate Period " *JEA* 76 , 1990,pp.163-164 ; Lapp, G., Die Opferformel des Alten Reiches ,21 , 1986 , §§50-52 ,pp.32-33.

[88] Altenmüller ,B., "Anubis" , in : *LÄ* ,I (1975), cols.327- 333 ;Leitz ,Ch., *LGG*. , I , PP . 390 - 392 .

[89] fischer ,H.,G., Egyptian Studies II . The Orientation of Hieroglyphs I : Reversals , New York , 1977 , § 25 ,pp.63-70 .

[90] Murray ,M,,A.,Saqqara Mastabas ,I .London ,1905 ,pls.7,18,28.

- *imy wt* الكائن فى موضع التحنيط [٩١].

- *nb t3 ḏsr* سيد الأرض المقدسة و عُرف هذا اللقب منذ الدولة القديمة [٩٢] .

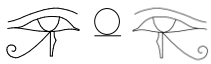
ج- *prt-ḫrw* قربان يخرج على الصوت (القرابين الجنائزية) [٩٣]:

كُتبت بأشكال مختلفة و هى معروفة منذ الدولة القديمة [٩٤] ، و كانت تُعطى هذه القرابين لـــــــ كا المتوفى ***n k3 n*** [٩٥] .

- ***ir.n*** هذه العبارة مبنية للمجهول تقديماً للأسم للتأكيد بمعنى عُملت من أجل[٩٦].

سادساً : نتائج البحث :

تُؤرخ تلك اللوحة بالأسرة الثالثة عشرة وذلك استناداً على عدة دلائل ، وهى كالتالى :

- العدد الأكبر والشائع من اللوحات فى تلك الفترة ذات قمة مستديرة .
- المستوى الفنى فى اللوحة منحدر فنجد الأشكال غير متقنة والمقاطع غير مستوية لأن تلك الفترة كانت بداية التدهور فى الحالة السياسية والفنية .
- ظهرت علامة الـــ " *šn* " بين عينى الـــ " *Wḏ3t* " منذ نهاية الأسرة الثانية عشرة [٩٧] وغالباً ما تُصور فى مستوى منخفض فى الأسرة الثالثة عشرة و هى تساعد فى تأريخ اللوحات حيث أن الأمر سيختلف بعد ذلك 

---

(91) Hannig, R. , , op. cit. ,pp 48 ,224 .

(92) Murray ,M,,A., op. cit. ,pls.6,18.

(93) Barta,W, Op(&*)er(&*)ormel ,op. cit.,p.16;Lapp, G.,Op(&*)er(&*)ormel,§§155-159 ,pp.91-110.

(94) Gardiner,A.,op.cit. , Excursus B , p.172 ; Barta,W, Op(&*)er(&*)ormel ,op.cit.,p.39; Lapp,
G., Opferformel,§§155,p.91 .

(95) Gardiner,A.,op.cit. , p.172.

(96) Ibid.,p.117 §153.

(97) Robins , G . The Art of Ancient Egypt , op.cit., p. 204 .

باستقرار علامة الـــ " *šn* " فى مستوى أعلى قليلاً مابين العينين مع الدولة الحديثة وتصور هذه العلامة مع العينين فى منتصف منطقة الإستدارة [٩٨] .

– الكتابة بشكل عام هجائية تفصيلية ولكن طريقة كتابة العلامات ليست متقنة .

– من العوامل المساعدة فى التحديد الزمنى للوحة العبارة التى تسبق اسم المتوفى . من المعروف فى عصر الأسرة الحادية عشرة كانت ***n ʾIm3ḫy*** و قد بدأ اللقب دنيوى قُصد به إلى روح المبجل " لدى الملك " ثم تحول إلى لقب دينى قُصد به المبجل من الآرباب و طوال الأسرة الثانية عشرة نجد عبارة ***n k3 n*** تسبق ***ʾIm3ḫy*** و التى أصبحت الشكل المعتاد حتى نهاية الأسرة الثانية عشرة لتصبح فى النهاية فقط ***n k3 n*** [٩٩] .

- صُور " حسو ببى " بشعر قصير طبيعى و كان ذلك من السمات المحببة منذ الأسرة الثالثة عشرة حيث ساد قبل ذلك الشعر القصير ذو الجدائل سواء بشكل طولى أو عرضى [١٠٠].

- يُمسك " حسو ببى " باليد اليسرى إناء عطر ليستنشقه و قد صُور إناء العطر فى مناظر المائدة لأول مرة فى عصر الأسرة السادسة ثم أصبح شائعاً فى أوائل الأسرة الحادية عشرة و توقف ظهوره فى مناظر المائدة منذ عهد منتوحتب الثانى وحتى نهاية الأسرة الثانية عشرة، ثم عاود الظهور بعد ذلك بداية من الأسرة الثالثة عشرة [١٠١] .

- يرتدى " حسو ببى " نقبة طويلة حتى أسفل الركبتين، وكانت النقبة قبل ذلك قصيرة و لكنها إزدادت طولاً منذ نهاية الأسرة الثانية عشرة [١٠٢].

– وجود نبات الخس أعلى القرابين من مميزات لوحات الأسرة الثالثة عشرة [١٠٣].

---

[٩٨] عائشة عبد العال، المرجع السابق، ص ١١٨ :

fischer , H. , Ancient Egyptian Epigraphy and Palaeography , The Recording of Inscriptions and Scenes in Tombs and Temples , New York , 1976 , p. 46 .

[٩٩] عائشة محمود محمد محمود عبد العال، المرجع السابق، ص. ٢٧٨ ، ٢٩٩ .

[١٠٠] عائشة محمود محمد محمود عبد العال ، نفس المرجع ، ص. ١٨٥ ، ٢١٣ .

[101] fischer ,H.,G., The Tome of Ip at El-Saff , op. cit. ,p.31 .

[102] Westendorf , W. : ZÄS , op. cit. ,p.143; LÄ II p.813 .

[١٠٣] عائشة محمود محمد محمود عبد العال، المرجع السابق، ص. ٢٧٨ ، ٢٩٩ .

قائمة الإختصارات

ÄF = *Ägyptologische Forschungen , Glückstadt , Hamburg , New York .*

ASAE =*Annales du Service des Antiquités de l' Égypte , Le Caire .*

BIFAO=*Bulletin de l' Institut Français d' Archéologie Orientale , LeCaire .*

BMMA = *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New York.*

CdÉ = *Chronique d'Egypte .*

FCD = *Faulkner , R. O. , A Concise Dictionary of Middle Egyptian ,Oxford , 1964 .*

GM =*Göttinger Miszellen , Göttingen .*

JARCE = *Journal of the American Research Center in Egypt , Boston .*

JEA = *Journal of Egyptian Archaeology , London .*

JESS = *Journal of The Egyptian Study Society ,*

KARNAK = *Cahiers de Karnak , Centre Franco – Égyptien d' Étude desTemples de Karnak , Paris .*

LÄ = *Helck , W. & Otto , E. , Lexikon der Ägyptologie , VII Bde. ,Wiesbaden , 1975 – 1986 .*

LGG = *Leitz , Ch. , Lexikon der Ägyptischengötter und Götterbezeichungen , 8 Bde. , Paris , 2002 .*

MÄS = *Münchner Ägyptologische Studien , Berlin .*

MDAIK =*Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts ,Abteilung Kairo .*

OEAE = *Redford , D.B. (ed.) , The Oxford Encyclopedia of Ancien Egypt , 3 vols. , Cairo , 2001*

PSBA = *Proceedings of the Society of Biblical Archaeology , London .*

SASAE = *Suppléments aux Annales du Service des Antiquités de l' Égypte , Le Caire .*

SCIE = *Sesto Congresso Internazionale di Egittologia , 3 vols. , Atti ,Torino , 1992 .*

Wb =*Erman , A. & Grapow , H. , Wörterbuch der ägyptischen Sprache , 7 Bde. , Berlin , 1971 .*

ZÄS = *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde , Leipzig , Berlin .*

المراجع العربية :

- إيمان محمد أحمد المهدى ، الخبز فى مصر القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة ، ماجستير ، كلية الآثار – جامعة القاهرة ١٩٩٠ .

- ثناء جمعة الرشيدى، ألقاب آلهة مجمع أونو (هليوبوليس) منذ الدولة القديمة وحتى نهاية الدولة الحديثة ، ماجستير، كلية الآثار – جامعة القاهرة ١٩٩٠ .

- داليا حنفي محمود حنفي، الكراسي والمقاعد فى مصر القديمة حتى نهاية عصر الدولة الحديثة، كلية الآثار، جامعة القاهرة ٢٠٠٥ .

- سلفى كوفيل ، قرابين الألهة فى مصر القديمة ، ترجمة سهير لطف الله ، ٢٠١٠ .

- عائشة محمود محمد محمود عبد العال، لوحات أفراد الدولة الوسطى مجموعة المتحف المصرى بالقاهرة ، ماچستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٥.

- على رضوان ، تاريخ الفن فى العالم القديم ، القاهرة ، ٢٠٠٣ .

- ماجدة أحمد محمد عبدالله : " المباخر فى مصر القديمة – دراسة آثرية حضارية " ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ١٩٩١ .

- مراد علام ، " قرص الشمس (المجنح) ذو الجناح الواحد و عين الودجات على قمم اللوحات " ، فى : عالم الفراعنة ، دراسات مقدمة تكريماً للأستاذة الدكتورة / تحفة حندوسة ، CAHIER N^o 37 ، جـــ٢ ، القاهرة ٢٠٠٨ .

- منى أبوالمعاطى النادى البيومى حسين ، الآلهة المصورة على لوحات دير المدينة ، ماجستير ، كلية الآثار – جامعة القاهرة ١٩٩٩.

- مها سمير القناوي ، زراعة الكروم وصناعة النبيذ فى مصر القديمة ، رسالة ماجستير ، كلية الآثار – جامعة القاهرة ١٩٨٨.

- نيفين يحيى محمد أحمد ، المناظر و العناصر الفنية المصورة على اللوحات الجنائزية منذ العصر الصاوى و حتى العصرين اليونانى و الرومانى (دراسة فنية – تحليلية) ، دكتوراة ، كلية الآثار – جامعة القاهرة ٢٠١٤.

- هشام محمد السيد أحمد الليثى ، لوحات الأفراد الجنائزية الخشبية من طيبة خلال الأسرات الحادية و العشرين حتى نهاية الأسرة السادسة و العشرين ، دكتوراة ، كلية الآثار – جامعة القاهرة ٢٠١٢ .

المراجع الأجنبية :

- Anderson , J. , "The Tomb Owner at the Owner at the Offering Table" , in : L. Donovan & Mccorquodale , K. , Egyptian Art , Principles and Themes in Wall Scenes , 2000 .
- Altenmüller ,B., "Anubis" , in : LÄ ,I (1975) .
- Badawy , A.,"La Stèle Funéraire sous L'Ancien Empire :Son Origine et son Foncionnement " , *ASAE* 48 (1948) .
- Barta,W, Opferformel , ÄF 24 .
- Bierbrier , L. , Historical Dictionary of Ancient Egypt , United Kingdom , 2 nd. ed., 2008.
- Biglow , J. , "Ancient Egyptian Gardens" , *JESS* II / I (2000) .
- Bolshakov , A. , "Offering : Offering Tables" , in : *OEAE* II , Cairo , 2001 .
- Bunson , M. , Encyclopedia of Ancient Egypt , New York , 2002 .
- Darstellungen und ihre Komposition" , *MDAIK* 4 (1933) .
- Fischer , H. , "A Chair of the Early New Kingdom" , Egyptian Studies , III , Varia Nova , New York , 1996.
- Fischer , H. , Ancient Egyptian Epigraphy and Palaeography , The Recording of Inscriptions and Scenes in Tombs and Temples , New York , 1976 .
- Fischer ,H.,G., Egyptian Studies II . The Orientation of Hieroglyphs I : Reversals , New York , 1977 .
- Fischer ,H.,G., The Tome of Ip at El-Saff , New York , 1996 .
- Gardiner , A. , Egyptian Grammar , 3rd Edition (1994) .
- Goodwin , C. W. , "On the Symbolic Eye Uta" , ZÄS 10 (1872) .
- Griffiths , J. , "Remarks on the Mythology of the Eyes of Horus" , *CdÉ* 33 (1958).
- Hannig, R. ,Großes Handwörterbuch Ägyptisch-Deutsch (2800-950 v. Chr.)(Mainz1995),Bd 64 .
- Hart , G. , A Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses , London , 1986 .
- Hayes , W. , The Scepter of Egypt , II , Cambridge , 1959 .
- Hermann , A. , "Die Stelen der Thebanischen Felsgräber der 18 Dynastie" , *ÄF* 11 (1940).
- Hölzl , R. , " Stelae" , in : *OEAE* , III , 2001 .
- Hölzl , R. , "Round ‑ Topped Stelae from the Middle Kingdom to the Late Period , Remarks on the Decoration of the Lunettes" , in : SCIE , I , 1992 .
- Jéquier , G. , "Les Talismans *ʿnḫ* et *šn*" , *BIFAO* 11 (1914) .

- Lapp, G., Die Opferformel des Alten Reiches ,21 , 1986 .

- Leclant , J., " Gotteshand " LÄ II (1977) .

- Leitz ,Ch., LGG. , I , .

- Leprohon , J., " The offering formula in the First Intermediate Period " *JEA* 76 , 1990 .

- Martin , K. , "Stele" , in : *LÄ* , VI (1986) .

- Maspero , G. , Guide to the Cairo Museum , Cairo , 1908 .

- Moret , A. , "Serdab et Maison du Ka" , ZÄS 52 (1914) .

- Müller - Wollermann , R. , "Der Mythos vom Ritus Erschlagen der Feinde" , *GM* 105 (1988) .

- Müller , H. W. , "Die Totendensteine des Mittleren Reiches , ihre Genesis , ihre Darstellungen und ihre Komposition" , MDAIK 4 (1933).

- Murray ,M,,A.,Saqqara Mastabas ,I .London ,1905.

- Radwan , A., "Concerning the Deification of the Monarch in the Empire of Kush" ,Meroitica ,15 , 1999.

- Reisner , G. , The Development of the Egyptian Tomb down to the Accession to the Cheops , Cambridge , 1936 .

- Robins , G . The Art of Ancient Egypt , London , 1997 .

- Roth , A. , "The ***psš – kf*** and the Opening of the Mouth Ceremony : A Ritual of Birth and Rebirth" , *JEA* 78 (1992) .

- Saad , Z. ,Ceiling Stelae in Second Dynasty Tombs from The Excavations at Helwan" , *SASAE* 21 (1957) .

- Schulman , A. ,"The Iconographic Theme : Opening of the Mouth on Stelae" , *JARCE* 21 (1984) .

- Scott , N. , "Our Egyptian Furniture" , BMMA 24 / 4 (1965) .

- Shoukry , M. A. ," The So – Called Stelae of Abydos " *MDAIK* 16 (1958) .

- Smither , P.C. " The Writing of ḥtp-d'i-nsw in the Middle and New Kingdoms " *JEA* 25 , No .1 (1939) .

- Spiegel , J. , "Die Entwicklung der Opferszenen in den Thebanischen Gräbern" , *MDAIK* 14 (1956) .

- Staehelin , E., Untersuchungen Zur ägyptischen Tracht im Alten Reich , *MÄS* 8 , Berlin , 1966.

- Stadelmann , R., " Places " , in : OEAE , III , 2001 .

- Strandberg , A. , The Gazelle in Ancient Egyptian Art Image and Meaning , PhD. ,Uppsala University , 2009 .

- Tawfik , S. , "A *wʿb* Priest Stela from Heliopolis" , *GM* 29 (1978) , p. 133 .

- Traunecker , C. ,"Une Stèle Commémorant La Construction de L'Enceinte d'un Temple de Montou" , *KARNAK* V (1970 – 1972) .

- Vandier , J. , La Religion Egyptienne , Paris , 1949 .

- Vandier , J. , Manuel d'Archéologie Egyptienne , I , Paris , 1952 .

- Vercoutter , J. & Castel , G. , "Supports de Meubles , éléments architectoniques , ou « établis » ? (Inventaire : Balat 205-717 et 207-720) , BIFAO 78 (1978).

- Westendorf , W. , "Altägyptisch Darstellungen des Sonnenlaufes auf der abscüssigen Himmelsbahn" , *MÄS* 10 (1966) .

- Westendorf , W.:Westendorf ,W. ,"Beiträge aus und zu den medizinischenTexten " *ZÄS* 92 (1967) .

- Wiedemann , A. , Bronze Circles and Purification Vessels in Egyptian Temples , *PSBA* 23 (1901).

- Wilkinson , H. , The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt , London , 2007.

- Wilkinson , R. , Reading Egyptian Art , London , 1992 .

لوحة المتحف المصرى رقم (CG 20626)[١٠٤]

Ḥsw bbi **حسو ببى**

شكل (١)

[104] *CG* 20626 ; *JE* 25966 , No.4 , p.118 – 119 ; *GEM* No 3543 .

The stela of "*Ḥsw bbi* "

No (CG 20626)

(The Egyptian Museum)

Dr. Ahmed Said Nassef Abdelrahman•

Abstract:

This research study to funerary stela for a person named "*Ḥsw bbi* " which currently exist in the Egyptian Museum in Cairo and have not been published before, and will address the technical study of the stela by dividing the stela In terms of scenery and texts recorded on it into three parts, the top of the stela , and the text in the middle of the stela and then the owner of the stela sits on a seat in front of the offerings table in the bottom of the stela , with the analysis and interpretation of each part of the stela parts and then arrive at the search results which is the most important findings of the study of the attributes and characteristics of the stela with the reach of the dating of stela .

Key Words:

Stelae- *Ḥsw bbi* - Egyptian Museum – alwajat - the seat – Clothing – Offerings – Pots – Anubis - dynasty

• **Lecturer in the Department of History and Archaeology , faculty of Arts , Benha University.** Ahmed.said@fart.bu.edu.eg , ahmedsaidn@gmail.com

تطور شكل السقيفة التي تتقدم المساجد العثمانية
"دراسة تحليلية مقارنة"

د / أحمد محمد زكي أحمد (*)

***الملخص:**

يتناول هذا البحث بالدراسة والتحليل فكرة الرواق الخارجي، أو ما يُعرف باسم السقيفة التي تتقدم العمائر العثمانية الدينية، والتي ورثها العثمانيون عن أسلافهم السلاچقة، مع تحليل لأصل نشأتها في مشرق العالم الإسلامي ومغربه وأهم نماذجها، إلى جانب دراسة التكوين المعماري وهندسة البناء لنماذج السقائف في العمائر الدينية العثمانية، مع القيام بالدراسة التحليلية لأنواع هذه السقائف وتطور أشكالها بهدف إضافة مساحة أخرى زائدة للمباني الملحقة بها ربما كبديل عن الصحن والذي تخلو منه، ومن هذه الأنواع:

١- السقيفة التي تتقدم المبنى على محور المحراب.
٢- السقيفة التي تتقدم المبنى على غير محور المحراب (محور جانبي).
٣- السقيفة التي تحيط بالمبنى من جهتين في شكل حرف (L) الإنجليزي.
٤- السقيفة التي تحيط بالمبنى من ثلاث جهات عدا جهة (جدار) القبلة على شكل حرف (U) الإنجليزي.
٥- السقيفة المزدوجة.

مع ذكر النماذج المختلفة لكل نوع، وتوضيح مخطط المبني الذي تتقدمه كل سقيفة منه، وقد توصلت الدراسة لمجموعة من النتائج الله تعالى ندعو أن تكون بمثابة رؤية جديدة صائبة حول شكل السقيفة وهندسة بنائها وأنواعها في العمارة العثمانية خاصة، والعمارة الإسلامية بصفة عامة.

***الكلمات المفتاحية:**

السقيفة – الرواق الأمامي – طرز بورصة الثلاثة – القبة – السقيفة المزدوجة – شكل حرف (T) المقلوب.

(*) أستاذ مساعد بقسم التاريخ والآثار المصرية والإسلامية – كلية الآداب– جامعة الإسكندرية.
drahmadzaky@yahoo.com

- **الهدف من الدراسة:**

وقع اختيار الباحث على الرواق الخارجي أو ما يُعرف باسم السقيفة التي تتقدم العمائر العثمانية الدينية لتكون موضوع الدراسة والبحث؛ وذلك بهدف إلقاء المزيد من الضوء على تكوينها المعماري وهندسة بنائها، وما تزدان به من حليات، إلى جانب تنوعها وتطور نماذجها في العمائر العثمانية الدينية، بالإضافة إلى محاولة تتبع أصولها شرقاً وغرباً في العمارة الإسلامية بصفة عامة، فضلاً عما تضمه جنباتها من عناصر معمارية وحليات زخرفية، وفق منهج وصفي تحليلي مقارن، والله أسأل التوفيق والسداد.

- **مقدمة:**

ورث العثمانيون فكرة الرواق الخارجي أو السقيفة[١] (Portico) التي تتقدم عمائرهم الدينية عن أسلافهم سلاچقة الروم في الأناضول (آسيا الصغرى)، من ضمن ما ورثوه [٢] عنهم في مجال العمارة والفنون، والذين تأثروا بدورهم بما ورثوه عن أجدادهم السلاچقة العظام في بلاد فارس[٣]، فظهرت هذه السقيفة بحيث تتقدم أغلب مخططات العمائر العثمانية بصفة عامة والدينية منها بصفة خاصة، وكانت مقسمة إلى عدة أقسام أو وحدات، تغطيها إما قباب أو أقبية أو يتم الجمع بينهما معاً – شكل رقم (١) – فضلاً عن ظهور السقائف ذات الأسقف الخشبية المسطحة أو المائلة وإن قلت نماذجها، وهو ما ظهر في مخططات طرز بورصة

---

(١) السَّقِيفَةُ: الجمع سَقَائِفُ، وهي كل بناء سُقفت به صُفَّةُ أو شِبْهُها مما يكون بارزاً، والسَّقِيفَةُ "الصُّفَّةُ"، ومنها "سَقِيفَةُ بني ساعِدةَ"، وهي صُفَّةُ لها سَقْف، والسَّقِيفَةُ العريش يستظل به، وهي كل خشبة عريضة أو حجر عريض يُستطاع أن يُسَقف به حفرة أو قُتْرَة أو غيرها، والسَّقِيفَةُ هي كذلك لوح السفينة، وهي كل بناء خارج حدود المنزل، وهي العريش يُستظل به، راجع، ابن منظور، لسان العرب، ج ٦، ص ٩٧؛ وكذا، مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص ٢٧٥، أما بالنسبة للاصطلاح الأثري "للسَّقِيفَةُ" فهي كل خشبة عريضة كاللوح، أو حجر عريض يمكن أن يُسقف به، وتستخدم كلمة "السَّقِيفَةُ" في الوثائق للدلالة على سقف يعلو الطريق أو ممر يمتد من مبنى مجاور، ويتبع هذا المبنى، وقد يحمل أجزاء من المبنى، وتسمى "سقيفة حاملة"، وقد تُطلق لفظة "سَّقِيفَةُ" على الصُفَة التي لها سقف، وترد في الوثائق: "الحد القبلي وفيه الواجهة والسَّقِيفَةُ"، محمد أمين وليلي إبراهيم، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية، ص ٦٥.

(٢) تعددت التأثيرات السلچوقية على العمارة والفنون الزخرفية العثمانية من حيث التخطيط المعماري، والعناصر المعمارية والحليات، وللاستزادة حول ذلك راجع، Yetkin, Suut Kemal, The Evaluation of Architectural form of Turkish Mosques, pp. 78 – 88;
علي الطايش، "طراز المساجد السلچوقية ببلاد الأناضول"، ص ٢١٥ – ٢٣١.

(٣) للاستزادة ميراث سلاچقة الروم عن أسلافهم السلاچقة العظام في إيران والعراق، إلى جانب عمائر السلاچقة العظام، ومنها جامع يزدي كاشت بفارس وغيره، راجع، علي المليجي، الطراز العثماني في عمائر القاهرة الدينية، مج ١، ص ١٣١، ٢٩٠.

الثلاثة، ومنها الطراز الأول وفق مخطط الجامع القبة، ولعل من أهم نماذجه أقدم الجوامع العثمانية ذات القبة الموجودة حتى الآن، وهو جامع حاچي أوزبك (Haçi Ozbek) (٧٣٤هـ/ ١٣٣٣م)، وجامع علاء الدين في بورصة (٧٣٦هـ/ ٣٥ – ١٣٣٦م)، ويشيل جامع (Yeşil Camii) أو الجامع الأخضر في ازنيك (٧٨٠ – ٧٩٥هـ / ١٣٧٨ – ١٣٩٢م) [٤]، وغيرها من النماذج الأخرى العديدة لهذا الطراز الأول من طرز بورصة الثلاثة.

كما ظهرت السقيفة كذلك بحيث تتقدم المساجد التي ابتكرها العثمانيون وفق طراز حرف (T) الإنجليزي المقلوب (The Reverse "T") أو المسجد الإيواني أو الزاوية، أو طراز بورصة الثالث[٥]، ولعل من نماذجه على سبيل المثال لا الحصر: أول نماذجه بجامع أورخان في ازنيك (٧٢٥هـ/ ١٣٢٥م)، وجامع بايزيد الأول (الصاعقة) في بورصة (٧٩٣– ٧٩٧هـ/١٣٩٠ – ١٣٩٥م)، ومسجد ومدرسة السلطان مراد الأول في بورصة (٧٦٨ – ٧٨٧هـ / ١٣٦٦ – ١٣٨٥م)، ويشيل جامع أو الجامع الأخضر في بورصة (٨١٥ – ٨٢٢هـ / ١٤١٢ – ١٤١٩م)، والذي شيده حاجي إيواظ (Haçi Ivaz) زمن السلطان محمد چلبي (الأول)، ودار المرق الخضراء ليخشي بك في تيرة (٨٥٠هـ/ ١٤٤٦م)، وغيرهم.

وظهرت السقيفة كذلك بحيث تتقدم طراز بورصة الثاني، والذي يمثله الجامع المتعدد القباب والمعروف بأولو جامع (Ulu Camii) أو المسجد الكبير[٦] وإن قلت

---

[٤] للاستزادة حول الجامع ذو القبة في العمارة السلچوقية بآسيا الصغرى وأهم نماذجه، وكذلك الحال نماذجه في العمارة العثمانية الأولى، وتكوينه وهندسة بنائه راجع،

Göknil, Living Architecture: Ottoman, pp. 47 – 48; Goodwin, Godfry, A History of Ottoman Architecture, pp. 17 – 22; آصلان آبا، فنون الترك وعمائرهم، ص ١٦٦،

ويلاحظ أن بعض نماذج هذا الطراز من قبة واحدة قد خلت من السقيفة التي تتقدمها تماماً كما في: جامع أورخان في بيلاچيك خلال النصف الثاني من القرن (٨هـ / ١٤م)، وجامعه الآخر في ضاحية گبزه (جبزه) بمدينة إستانبول، وغيرهما.

[٥] حول أصل هذا الطراز وتخطيطه، والمأخوذ عن المدارس السلچوقية ذات القباب بالأناضول، ونماذجها راجع: Ünsal, Bahçet, Turkish Islamic Architecture in Suljuk and Ottoman Times, pp. 34 – 36; Göknil, Living Architecture, p. 89.

[٦] للاستزادة حول هذا الطراز، ونماذجه في العمارة السلچوقية أمثال: جامع سيواس الكبير، وجامع توقات (Tokad) (٥٤٠هـ/١١٤٥م) وجامع إيبليكچي بقونية (٥٥٨هـ/١١٦٢م)، وغيرهم، وأصل هذا المخطط في العمارة البيزنطية والرومانية في القسطنطينية وروما وراڤنا، فضلاً عن نماذجه في العمارة الإسلامية شرقاً وغرباً راجع دراسات كل من: Ünsal Bahçet, Turkish Islamic Architecture, pp. 17 – 19; Göknil, Living Architecture, p. 50; Goodwin, A History of Ottoman Architecture, p. 55؛ آصلان آبا، فنون الترك، ص ٦٩، ١٧٣ – ١٧٤؛ وكذا، علي المليجي، الطراز العثماني في عمائر القاهرة الدينية، مج ١، ص ٢٣٣ – ٢٣٥، ٣٧٦، ٣٩٠؛ وكذا، محمد حمزة، موسوعة العمارة الإسلامية في مصر (المدخل)، ص ١١٤ – ١١٥.

نوعاً ما، ومن نماذجها بشهادة جامع (جامع الشهادة) للسلطان مراد الأول (٧٦٧هـ / ١٣٦٥م) في بورصة، واسكي جامع (Eski Camii)، أو ما يُعرف باسم الجامع العتيق أو القديم في مدينة أدرنة، والذي بدأ بنائه سليمان چلبي، وأكمله السلطان محمد چلبي (٨٠٦ – ٨١٧هـ / ١٤٠٣ – ١٤١٤م)، وكذلك الحال في السقيفة المزدوجة التي تتقدم مخطط جامع بياله باشا بقاسم باشا في إستانبول (٩٨١هـ / ٧٣ – ١٥٧٤م)، والتي تتصل بالرواق الخارجي الجانبي الذي يتقدم جانبي مخطط الجامع.

وقد استمرت السقيفة في مساجد العثمانيين حتى بعد فتحهم لمدينة القسطنطينية (٨٥٧هـ / ١٤٥٣م)، واجتياحهم لقارة أوروبا فظهرت بحيث تتقدم الكثير من النماذج وفق طراز المسجد القبة (طراز بورصة الأول) في العديد من البلدان الأوروبية، ثم تطور الأمر بتحول هذا الرواق الخارجي (السقيفة) في شكل مجاز يؤدي إلى صحن أو فناء خارجي يتقدم بيت الصلاة (جناح القبلة - الحرم)، بحيث يمثل أحد الأروقة الأربعة التي تحيط بهذا الفراغ السماوي، وهو ما ظهرت أولى نماذجه في جامع أوشي شرفلي (أوچ شرفة لي) Üç Şerefeli (ذو الثلاث شرفات) بأدرنة (٨٤١ – ٨٥١هـ / ١٤٣٧ – ١٤٤٧م)، ثم في غيره من المساجد السلطانية الضخمة[٧]، ورغم أن هذا الصحن قد حل محل السقيفة، إلا أنه يلاحظ تمييز ضلع رواقه الذي يُذكر بالسقيفة التي تتقدم بيت الصلاة، إلى جانب جعله أكثر ارتفاعاً نوعاً ما عن باقي الأروقة الثلاثة الأخرى، إلى جانب رفع قبابه، وزخرفته بحليات متنوعة ميزته وجملته عن غيره كما سيرد ضمن الدراسة التحليلية لاحقاً.

ويلاحظ أن هذا الرواق أو السقيفة التي تتقدم الجوامع العثمانية ومن قبلهم جوامع السلاچقة (العظام والروم) كانت بمثابة المجاز أو منطقة الانتقال أو المرحلة الانتقالية الوسطى بين التكوين الخارجي، والتكوين الداخلي للمبنى، أو بعبارة أخرى أكثر دقة أن هذه السقيفة هي حلقة الوصل فيما بين بيت الصلاة ممثلاً للتكوين الداخلي أو الفراغ الداخلي، والفناء (الصحن) ممثلاً للتكوين الخارجي أو الفراغ الخارجي للمبنى؛ وبالتالي فإن الدخول إلى بيت الصلاة لم يكن بطبيعة الحال دخولاً مباشراً كما هو المعتاد في المساجد ذات الأروقة والصحن، وإنما كان غير مباشراً؛ بحيث يتم التمهيد له من خلال هذا الرواق أو هذه السقيفة؛ مما يجعلنا نرجح بقرب التشابه بينها وبين الدرگاه[٨] في الموقع من المبنى كهمزة وصل بين داخل وخارج المبنى، فضلاً

---

[٧] حول نماذج المساجد على طراز القبة، وطراز حرف (T) المقلوب، وطراز الأولو جامع وتتقدمهم سقيفة أو الأخرى التي خلت منها في العديد من مدن أوروبا العثمانية يمكن الرجوع إلى، محمد حمزة، العمارة الإسلامية في أوروبا العثمانية، مج ١، ص ١٦٨ – ٢٢٠.

[٨] الدرگاه: هي لفظ فارسي يتكون من مقطعين هما "در" وتعني "الباب"، والمقطع الآخر "گاه" بمعنى "محل، مكان، مقعد، مقام،...؛ وبالتالي فإن المعنى اللغوي للفظ الفارسي بمقطعيه "درگاه" يعني "محل الباب، مكان الباب، موضع الباب، ممر، عتبة، ..." أما المعنى الاصطلاحي للفظة فهو يعني "العتبة أو الممر أو الساحة" والتي تلي فتحة الباب، وتمثل منطقة وسطى تتقدم التكوين=

عن التشابه في الدور الوظيفي[٩] والذي يلعبه كلاهما في العمائر الدينية التي يقع بها؛ إذ أن كلاهما من ضمن وظائفه أنه كان بمثابة مكان للمتأخرين في القدوم للصلاة في حالة امتلاء المسجد بالمصلين، ولذلك فقد أُطلق على السقيفة عند العثمانيين اسم (صن جماعت يري) أو "مكان الجماعة المتأخرة".

ومما سبق يمكن القول بأن السقيفة تعد كذلك بمثابة مساحة خارجية مضافة إلى المساحة المحدودة المغطاة والتي تمثل بيت الصلاة أو الحرم، والتي كان المعمار العثماني يسعى جاهداً للعمل على زيادتها منذ طراز بورصة الأول وما تلاه من تجارب، فضلاً عن الشكل الجمالي الذي أكسبته هذه السقيفة للتكوين الخارجي للمسجد وواجهته وتمييزاً لمدخله.

وفيما يلي دراسة مفصلة لشكل السقيفة في العمارة العثمانية الدينية، وتتبع أصولها، وتكوينها المعماري والزخرفي، وتطور وتنوع أشكالها وفق منهج وصفي تحليلي مقارن لمجموعة من نماذجها المتعددة في ولايات الدولة العثمانية المختلفة، ولم يحدد بعد مكاني واحد للدراسة بهدف إظهار الأنواع المختلفة لشكل السقيفة.

أولاً : أصل السقيفة التي تتقدم العمائر وبدايات ظهورها:

وبتتبع ظهور السقيفة قبل السلاچقة يلاحظ ظهورها في غرب العالم الإسلامي بمدينة سوسة التونسية في شكل رواق مسقوف يتقدم بيت الصلاة بجامع أبي فتاته (٢٢٣ – ٢٢٦هـ / ٨٣٨ – ٨٤١م)؛ بحيث يُطل على صحن الجامع من جهته الشمالية من خلال بائكة من ثلاثة عقود متجاوزة للشكل نصف الدائري (حدوية)، وباب مفتوح من الجهة الشرقية، ويعتقد أحمد فكري بأن هذا الصحن كان يحيط بالجامع من شرقيه وغربيه وشماليه، ويدلل على ذلك بأن الكتابة الكوفية المسجلة على الحجارة في إطار يعلو واجهة هذا الرواق الشمالية كانت تمتد على واجهة الجامع الغربية، ويؤكد ذلك آثار منها أعلى تلك الواجهة، ويضيف فكري ترجيحاً آخر حول الدور الذي يلعبه هذا الرواق الخارجي بجامع بوفتاته بأنه كان بمثابة "صحناً للجنائز"، أي مكاناً تؤدي به صلوات الجنائز على الأموات؛ وقد دلل على

الرئيس للمبنى؛ بحيث تمثل حلقة الوصل بين التكوين الخارجي للمبنى والتكوين الداخلي أو بمعنى آخر مرحلة انتقالية بينهما، وللاستزادة راجع، أدي شير، معجم الألفاظ الفارسية المعربة، ص ٦٢؛ وكذا، محمد التونجي، معجم المعربات الفارسية، ص ٧٦؛ وكذا، محمد أمين، وليلى إبراهيم، المصطلحات المعمارية، ص ٤٧.

[٩] حول الدور الوظيفي الذي تلعبه الدرگاه في العمارة الدينية، والمدنية، والدفاعية يمكن الرجوع إلى، أحمد محمد زكي، "تطور شكل الدرگاه في تخطيطات العمائر العثمانية الدينية بمدينة القاهرة"، ص ٢١١ – ٢٤٧.

ذلك بأن مثل هذه الصلوات لم يكن من المعتاد أن تقام داخل بيوت الصلاة بالمساجد في بلاد المغرب[١٠] – شكل رقم (٢) –.

وقد أطلق كريزويل على رواق جامع بوفتاته الخارجي مُسمى "رواق المقدمة"، وأضاف بأنه بمثابة المثال الوحيد على المساجد التي يوجد فيها ما يمكن تسميته "برواق المقدمة" باستثناء مسجد الصالح طلائع في مدينة القاهرة (٥٥٥هـ / ١١٦٠م)[١١] – أثر رقم (١١٦) – خارج باب زويلة، والحقيقة أن هذه السقيفة والتي ظهرت ضمن مخطط هذا المسجد الأخير تعد بمثابة تأثير واضح وافد على مصر من جملة التأثيرات العديدة التي نقلها الفاطميون إلى مصر عقب استيلائهم عليها عام (٣٥٨هـ/ ٩٦٩م) وإقامة دولتهم بها (٣٥٨– ٥٦٧هـ/٩٦٩– ١١٧١م) من ضمن ما نقلوه إليها من موطنهم الأول في بلاد المغرب، وتحديداً في موضع دولة الأغالبة بالمغرب الأدنى (تونس) ربيع عام (٢٩٧هـ/ ٩٠٩م)، وحتى قدوم الخليفة المعز لدين الله الفاطمي إلى مصر في عام (٣٦٢هـ/ ٩٧٢م)، فقد نقل إليها هو وخلفائه الفاطميون تأثيرات مغربية متنوعة في تخطيطات العمائر وعناصرها المعمارية والزخرفية[١٢]، ولعل منها هذه السقيفة أو الرواق الخارجي الذي يتقدم المبنى.

ويلاحظ أن هذه السقيفة قد ظهرت في مصر أول الأمر بحيث تتقدم منشأة جنائزية فاطمية، وهي مشهد السيدة رقية (٥٢٧هـ/ ١١٣٣م) – أثر رقم (٢٧٣) – بشارع الخليفة جنوب مدينة القاهرة، في شكل رواق مسقوف، يُطل على الخارج من خلال بائكة ثلاثية العقود من النوع المسنم (Keel Arch) ترتكز على عمد مزدوجة، ويشغل صدر هذا الرواق وتلك السقيفة محرابان على يمين ويسار المدخل المؤدي إلى داخل الضريح[١٣]، وقد انتقلت هذه السقيفة من هذا المشهد إلى جامع الصالح طلائع بن رزيك كنموذج وحيد وفريد لمثل هذه السقائف التي تتقدم منشأة دينية في شكل سقيفة

---

[١٠] للاستزادة حول التكوين المعماري لهذا الجامع وهندسة بنائه، وأصل مخططه، والنماذج المشابهة له في التخطيط وهي: مسجد سوسة الجامع، وجامع الباب المردوم (الكريستودي لالوث)، يمكن الرجوع إلى دراسات كل من: أحمد فكري، مساجد القاهرة ومدارسها (المدخل)، ص ٢٥٣ – ٢٥٤، شكل رقم (١٠٤)؛ وكذا، السيد عبد العزيز سالم، تاريخ المغرب في العصر الإسلامي، ص ٣٥٩ – ٣٦١.

[١١] لوصف سقيفته راجع، كريزويل، الآثار الإسلامية الأولى، ص ٣٥٢ – ٣٥٤، شكل (٥٥).

[١٢] حول هذه التأثيرات الوافدة من المغرب وتحديداً من تونس يمكن الرجوع إلى : حسن عبد الوهاب، "الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة"، ص ٣٥٩ – ٤٢٠؛ وكذا كريزويل، العمارة الإسلامية في مصر، المجلد الأول، الإخشيديون والفاطميون، ص ٣١٤.

[١٣] للاستزادة حول هذا المشهد وموقعه، ومخططه، وتأثيراته، وعناصره المعمارية والزخرفية، راجع، حسن عبد الوهاب، "مساجد ومشاهد الدولة الفاطمية"، ص ١٠٤؛ وكذا، حسن عبد الوهاب، "الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة"، ص ٣٦٣؛ وكذا، كريزويل، العمارة الإسلامية في مصر، ص ٢٦١ – ٢٦٧، لوحة رقم (٨٦ أ)، (١١٩ أ ، ب).

تتقدم الواجهة الرئيسة الشمالية الغربية (الغربية) لهذا الجامع، بحيث تنتهي في طرفيها الشمالي والغربي بغرفة في كل طرف، وتطل هذه السقيفة على الشارع (ميدان بوابة المتولي – باب زويلة) من خلال بائكة من خمسة عقود مسنمة، ترتكز على أربعة أعمدة رخامية، ويلاحظ مدى زخرفة إطارات هذه العقود، وكوشاتها (بنيقاتها – توشيحاتها) بزخارف متنوعة، فضلاً عن سقفها الخشبي الرائع الزخرفة، إلى جانب ما يزين صدر هذه السقيفة وجانبيها من زخارف دخلات متوجة بأشكال محارية (ذات أضلع مشعة)، فضلاً عن الكتابات القرآنية بالخط الكوفي[١٤] – شكل رقم (٣)، لوحة رقم (١)، (٢) –.

ويلاحظ أن هذه السقيفة قد استمرت في الظهور بمصر خلال عصر دولة المماليك البحرية (٦٤٨–٧٨٤هـ/١٢٥٠–١٣٨١م) ولكنها في عمائر غير دينية بحيث تقدمت مخططات العمائر الجنائزية، ولعل منها ما يأخذ شكل السقيفة التي يغطيها سقف خشبي، كما في السقف الخشبي الذي كان يغطي السقيفة التي تتقدم قبة أم الصالح، والمعروفة بقبة فاطمة خاتون (٦٨٢–٦٨٣هـ/ ١٢٨٣–١٢٨٤م) – أثر رقم (٢٧٤) – والواقعة بالقرافة القبلية بحي الخليفة في مدينة القاهرة ولكنه اندثر، وكذلك الحال في السقف الخشبي الذي كان يتقدم قبة الأشرف خليل بن قلاوون (٦٨٧هـ/ ١٢٨٨م)– أثر رقم (٢٧٥)– والواقعة إلى الجنوب من قبة أم الصالح (٦٨٧هـ/ ١٢٨٨م)، وقد اندثر سقف هذه السقيفة أيضاً، أما السقف الباقي حتى الآن فهو الذي يعلو السقيفة التي تتقدم القبة الضريحية الملحقة بخانقاه بيبرس الجاشنكير بمنطقة الجمالية شمال مدينة القاهرة (٧٠٦–٧٠٩هـ/١٣٠٦ – ١٣١٠م) – أثر رقم (٣٢)[١٥]، شكل رقم (٣) – .

هذا وقد استمرت السقيفة في الظهور بمصر الإسلامية عصر دولة المماليك البحرية بحيث تتقدم بعض نماذج من عمائرهم الجنائزية ولكن مع حدوث نوع من التطوير النوعي في شكل السقيفة العام، فضلاً عن تغطيتها، وذلك في القبة الضريحية الملحقة بمدرسة صرغتمش الناصري في شارع الصليبة جنوب مدينة القاهرة (٧٥٧هـ/١٣٥٦م) – أثر رقم (٢١٨)– والتي تبدو سقيفتها في شكل رواق يتقدمها، ولكنه داخلي وليس خارجي، بمعنى أن هذا الرواق كان مغلقاً من جانبيه وصدره بالاختلاف عن شكل السقائف المعتادة، والتي تكون مفتوحة الصدر والجانبين؛ بحيث

---

[١٤] حول التكوين المعماري لهذا الجامع، وشكل السقيفة التي تتقدمه راجع: حسن عبد الوهاب، "مساجد ومشاهد الدولة الفاطمية"، ص ١٠٣؛ وكذا، حسن عبد الوهاب، "الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة"، ص ٣٦٣؛ وكذا، حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، ص ٩٧ – ١٠٥؛ وكذا، أحمد عبد الرازق أحمد، تاريخ وآثار مصر الإسلامية، ص ٢٥٩ – ٢٦٧، شكل رقم (٢٠)؛ وكذا، كريزويل، العمارة الإسلامية في مصر، ص ٢٩٧ – ٣١٠، لوحات أرقام (٨٢، ٩٨ أ، ب، ٩٩ أ ، ١٠١ ب).

[١٥] محمد حمزة، العمارة الإسلامية في أوروبا العثمانية، مج١، ص ١٧٧ – ١٧٨.

تطل على الخارج من خلال بائكة مفتوحة – كما في مشهد السيدة رقية – أما بصرغتمش فهي تطل على الخارج من خلال نوافذ سفلي مستطيلة من مصبعات نحاسية، وقمريات مطولة ذات ستائر جصية معشقة بالزجاج الملون، وذلك من الصدر والجانبي، وتغطي هذه السقيفة ثلاث قباب ضحلة مقامة على مثلثات كروية – يذكر حسن عبد الوهاب بأنه سقف من مصلبات صغيرة [١٦]– وبالاختلاف كذلك عن النماذج السابقة المغطاة بسقف خشبي، ويذكر محمد حمزة أن هذا المثال يعد نموذجاً وحيداً – حتى الآن – لشكل السقيفة وتكوينها، وهو يرجع إلى ما يلي:

١ – اختلاف الغرض الوظيفي للقبة الجنائزية والذي كان ينحصر في ضرورة صيانتها والحفاظ عليها من أيدي العابثين فيما لو تركت مفتوحة من جهة.

٢ – لاستخدامها كمكان مناسب وملائم لتلك الوظيفة المستجدة في القباب الجنائزية والمعروفة بُقرَّاء القبة أو الشبابيك[١٧] – لوحة رقم (٣) –.

ويلاحظ أن فكرة السقيفة قد ظهرت في مصر الإسلامية قبل العصر الفاطمي، وربما تحديداً خلال عصر الولاة العباسيين والدولة الطولونية وذلك في نوع آخر من العمائر غير الدينية وهي العمائر السكنية ولكن بشكل مختلف، بل وتمثل دوراً آخر مختلف عن مثيلاتها في العمائر الدينية، فنجد أن هذه السقيفة قد ظهرت في شكل مستعرض ثلاثي الوحدات مسقوف، وذلك في التكوين الداخلي لبيوت ومنازل مدينة الفسطاط، بحيث تتقدم القسم الشمالي منها والذي يمثل مصدراً للنسيم العليل بها في فصل الصيف، والمتكون من إيوان أوسط على جانبيه حجرتان جانبيتان، وتفتح هذه السقيفة على الفناء المكشوف من خلال بائكة ثلاثية العقود قائمة على عمد، وقد تعددت نماذج هذه السقائف في داخل البيت الواحد أحياناً.[١٨]

وقد كان وجود هذه السقائف مرتبطاً بتخطيط الحجرات والأواوين الرئيسة، وما يكتنفها من حجرات المعيشة أو السكن أو العناصر المعمارية الأخرى كالدخلات وغيرها؛ بهدف توفير المزيد من الحرية والسرعة في التنقل إلى كافة حجرات وإيوانات دور الفسطاط دون التعرض إلى أشعة الشمس، فضلاً عن دورها في توفير الإضاءة والتهوية الكافية بنسمات الهواء البارد إلى داخل تلك الحجرات

---

[١٦] حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، ص ١٦٣.

[١٧] محمد حمزة، العمارة الإسلامية في أوروبا العثمانية، مج١، ص ١٨١ – ١٨٢.

[١٨] حول موروث العمارة السكنية بالجزيرة العربية ومن ضمنها فكرة السقيفة في التكوين الداخلي للدور بمدن: الزبدة وحائل وفيد، وتعددها حتى وصلت في أحد دور مدينة حائل إلى أربع سقائف، ودورها في عمائر مدينة الفسطاط السكنية، راجع، جمال عبد الرحيم، "موروث العمارة السكنية بالجزيرة العربية"، ص ١- ٣٨، أشكال أرقام (٢ – ١٥).

والإيوانات،[١٩] وهو ما يختلف بطبيعة الحال عن دور السقيفة في العمائر الدينية، إلى جانب مكانها بحيث تتقدم التكوين المعماري للمبنى من الخارج.

ثانياً : التكوين المعماري والشكل العام للسقيفة التي تتقدم المساجد العثمانية المبكرة:

وبتدقيق النظر في الشكل العام والتكوين المعماري للسقيفة التي تتقدم المساجد السلجوقية[٢٠] ومثيلاتها التي ظهرت في منطقة الأناضول (آسيا الصغرى) إبان قيام الدولة العثمانية وخلال القرن (٨هـ/١٤م)، وبدايات القرن (٩هـ/١٥م) يلاحظ مدى التأثر الواضح والمصبوغ بالتطور النوعي للسقيفة العثمانية في مدينتي بورصة وازنيك عن نماذجها السلجوقية، وكيف لا وقد كان فن العمارة العثمانية في ذلك الوقت يتشكل ويتكون من خلال البحث والتجربة في ميراث الأجداد السلاچقة وفق مرحلتي الأصالة والتطوير والابتكار، فكانت السقيفة ترتفع بارتفاع كتلة التكوين الأساسي للمسجد الذي تتقدمه، أي أنها تبدو في شكل جزء لا يتجزأ عن هذا المبنى، بل إنها تُكمله كوحدة واحدة وكهيكل واحد، وهو الأمر الذي تبدل وتغير بالكلية في السقائف التي تتقدم مساجد مدينة إستانبول بحيث صارت السقيفة في تكوين يوحي بأنها مضافة للمبنى، وكأنها ليست جزءاً منه، بل أصبحت على العكس ذات طبيعة إضافية للمبنى وليست أساسية[٢١].

وهو ما نشاهده في سقائف مساجد سلاچقة الروم، وبصورة واضحة وجلية في مسجد طاش (Taş) أو ما يُعرف باسم مسجد حاچي فروح (٦١٢هـ/١٢١٥م)، ومسجد بشارة بك (٦١٣هـ/١٢١٦م)، وسقيفتهما من قسمين، والسقيفة المقسمة إلى ثلاثة أقسام بمسجد صرجالي في قونية خلال النصف الثاني من القرن (٧ هـ/ ١٣م)، وكذلك الحال في المسجد الملحق بمدرسة انجه منارة لي (Inçe Minare Li) في مدينة قونية (٦٥٨–٦٦٣هـ/١٢٦٠–١٢٦٥م) [٢٢]، وسقيفته المقسمة إلى قسمين – لوحة

---

[١٩] جمال عبد الرحيم، "موروث العمارة السكنية بالجزيرة العربية"، ص ١٦– ١٧، ٢٠،شكل رقم (١٤-١٥).

[٢٠] يُرجح أن أول ظهور للسقيفة في المساجد السلجوقية كان في القرن (٧هـ / ١٣م) راجع، هدايت علي تيمور، جامع الملكة صفية، مج ١، ص ٤٥.

(21) Ünsal, Bahçet, Turkish Islamic Architecture, p. 22.

[٢٢] للاستزادة عن طرز هذه النماذج السلجوقية وهندسة بنائها يمكن الرجوع إلى دراسات: Göknil, Living Architecture, pp. 47 – 48; وكذا علي الطايش، "طراز المساجد السلجوقية ببلاد الأناضول"، ص ٢٢٧ – ٢٢٨، وحول معرفة طراز المسجد القبة قبل عصر السلاچقة يذكر محمد حمزة أن العمارة الإسلامية قد عرفت إقامة المساجد الصغيرة ومنها مساجد خطط القبائل العربية، وذلك منذ النصف الثاني من القرن (١هـ / ٧م) على أقل تقدير – على حد قول سيادته – بل ربما قبل ذلك بقليل، ويدلل على ذلك من خلال المصادر التاريخية، وكذلك من خلال الأدلة الآثارية الباقية التي تعززها وتعضدها، راجع، محمد حمزة، "طراز المسجد القبة وأنماطه الباقية في المدينة=

رقم (٤) – وبركنها الجنوبي الشرقي المئذنة ذات الشرفتين، وبالتشابه مع السقائف التي تتقدم المساجد العثمانية خلال القرن (٨هـ / ١٤م)، كما في سقيفة جامع حاجي أوزبك في مدينة ازنيك، والذي يعد أقدم الجوامع العثمانية ذات القبة والتي تتقدمها سقيفة وفق طراز بورصة الأول، والمقسمة إلى ثلاثة أقسام، أعلاها أوسطها والذي يتقدم المدخل الرئيس، وجامع علاء الدين في مدينة بورصة (٧٣٦هـ/ ٣٥ – ١٣٣٦م)، والذي يغطي سقيفته قبو برميلي يستند على أربعة أعمدة، إلى جانب المئذنة التي تشغل طرف الحائط الشرقي من هذه السقيفة[٢٣].

ومن النماذج الأخرى سقيفة يشيل جامع (الجامع الأخضر) في مدينة ازنيك، والذي شيده خليل جاندارلي باشا في عام (٧٨٠هـ/ ١٣٧٨م) على يد المهندس حاجي موسى (موسى علما)، وكان الفراغ منه عقب وفاة خليل باشا بما يقرب من أربعة عشر عاماً أي عام (٧٩٥هـ / ١٣٩٢م)، ويلاحظ أن سقيفته تحمل نوع من الأصالة للشكل السلجوقي القديم للسقيفة في كونها ترتفع بارتفاع كتلة المسجد، وأنها مقسمة إلى ثلاثة أقسام، الأوسط منها تغطيه قبة مضلعة تقوم على قطاع مثمن الشكل، وقسميها الجانبين يغطي كل منهما قبو، غير أنه قد ظهر في هذا الجامع نوع آخر مبتكر وجديد من السقائف وهي السقيفة الداخلية، والتي تقوم بفكرة توسيع مساحة الفراغ الداخلي للجامع ذو القبة وفق طراز بورصة الأول؛ بحيث تبدو وكأنها تشكل امتداداً له وغير معزولاً عنه، فيؤدي كل منهما إلى الآخر، فتصبح تلك السقيفة الداخلية بمثابة الزيادة والامتداد لبيت الصلاة ، وهي تتكون من ثلاثة أقسام بالتشابه مع السقيفة الخارجية – السابق ذكرها – غير أن فوهة قبتها الوسطى المضلعة كانت مفتوحة قديماً، وهي الآن مسدودة[٢٤]، ومن النماذج الأخرى سقيفة مسجد فيروز بك في منطقة ميلاس (Milas) غرب تركيا (٧٩٧هـ / ١٣٩٤م)، لخوجه ميرز الدين فيروزباي، والذي يتميز بسقيفته المقسمة إلى ثلاثة أقسام، الأوسط منها تغطيه قبة مضلعة مرتفعة على قطاع مثمن، والقسمين الجانبين يغطيهما قبوان أسطوانيان – شكل رقم (٤)، (٥)، لوحة رقم (٥) –.

المنورة والهفوف"، ص ٩ – ١١؛ وكذا، محمد حمزة، العمارة الإسلامية في أوروبا العثمانية، مج١، ص ١٧٦.

(٢٣) حول التكوين المعماري وهندسة البناء إلى هذين الجامعين راجع:

Goodwin, A History of Ottoman Architecture, p. 17;

Kuran, Abtullah, Sinan The Grand Old Master of the Ottoman Architecture, p. 42.

(٢٤) للاستزادة حول هذا الجامع، ومظاهر الأصالة والابتكار والتجديد فيه، وسبب تسميته بالجامع الأخضر، نتيجة للون الأخضر الغالب على البلاطات التي تكون مئذنته السلجوقية الطراز، راجع، Goodwin, A History of Ottoman Architecture, p. 20؛ آصلان آبا، فنون الترك، ص ١٦٦؛ وكذا، Kuban, Doğan, L'Architecture Ottomane, L'Art en Turquie, p. 142

ويلاحظ على كل تلك النماذج من السقائف التي ظهرت خلال القرن (٨هـ / ١٤م) أنها ذات جوانب مغلقة، أي أنها لم تكن مفتوحة على الخارج من الجانبين (أي طرفيها)، فضلاً عن كونها مقسمة إلى ثلاثة أقسام أو وحدات، إلى جانب أن مادة بنائها من الجمع بين الطوب (الآجر) والحجر بالتناوب، وتطل على الخارج بائكة من عقود تقوم على عمد أو أكتاف كما في مسجد فيروز بميلاس، فضلاً عن أنه كان يُفتح بواجهتها صفين من النوافذ، وهو الأمر الذي استمر نوعاً ما في سقائف المساجد العثمانية بإستانبول خلال القرنين (٩ – ١٠هـ / ١٥ – ١٦م)، غير أن الاختلاف تجلى في كون أن بعض سقائفه أصبحت مقسمة إلى قسمين أو وحدتين فقط، وذات جوانب مفتوحة وغير مغلقة، إلى جانب أن طبيعة هذه السقائف بدت وكأنها تمثل كياناً مستقلاً ومنفصلاً عن مبنى المسجد؛ نظراً لكونها منخفضة عن تكوينه الأساسي وهيكله[٢٥]، وهو ما يتجلى في العديد من سقائف جوامع إستانبول ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

سقيفة جامع فيروز أغا (Firuz Ağa) زمن السلطان بايزيد الثاني والمشيد في عام (٨٩٦هـ / ١٤٩١م)، ويلاحظ أن سقيفته مقسمة إلى ثلاثة أقسام، تغطيها قباب قائمة على قطاع مثمن الشكل، كما أن هذه السقيفة مفتوحة من جانبيها بالاختلاف عن طراز السقائف في مدينة بورصة، كما يلاحظ أن كتلة السقيفة منخفضة نوعاً ما عن التكوين الأساسي لهيكل بناء الجامع نفسه على طراز القبة (بورصة الأول)، وبالاختلاف كذلك عن طراز سقائف مدينة بورصة، ومن النماذج الأخرى سقيفة جامع خادم إبراهيم باشا في سليوري قابي (٩٥٨هـ / ١٥٥١م) بإستانبول، والمقسمة إلى خمسة أقسام تعلوها قباب مثمنة القطاع، أعلاها أوسطها، والتي تتقدم المدخل إلى الجامع، ويلاحظ انخفاض كتلة السقيفة عن كتلة بناء الجامع المبني من قبة كبيرة قائمة على قطاع مثمن، وكذلك الحال في سقيفة جامع إسكندر باشا بحي الفاتح بإستانبول (٩٨٦هـ / ١٥٦٨م)، والمقسمة إلى ثلاثة أقسام تعلوها قباب ذات قطاع مثمن، فضلاً عن جوانبها المفتوحة غير المغلقة – لوحة رقم (٦)، (٧) –.

هذا وقد ظهرت نماذج لسقائف شاذة عن ذلك خلال القرن (١٠هـ / ١٦م) بحيث احتفظت بخصائص وسمات طراز سقائف مدينة بورصة، وهو ما يتجلى في سقيفة جامع إسكندر باشا في اخلاط (خلاط) Khalat –Ahlat (٩٧٢هـ / ٦٤ – ١٥٦٥م) بمنطقة الأناضول الشرقية على الشاطئ الشمالي الغربي لبحيرة وان، والتي يلاحظ أنها مقسمة إلى ثلاثة أقسام تغطيها قباب ضحلة، وبارتفاع كتلة البناء بل إنها تعلوها نوعاً ما، إلى جانب كون السقيفة مغلقة من الجانبين (أي الطرفين).

---

(25) Ünsal, Bahçet, Turkish Islamic Architecture, p. 22;
Kuran, Sinan, The Grand Old Master, p. 44.

ثالثاً : تطور شكل ونوع السقائف التي تتقدم المساجد العثمانية:

يلاحظ أن شكل ونوع السقيفة لم يتوقف لدى المعمار العثماني عند حد التطوير النوعي غير الشامل والكامل والذي صممه في سقائف عمائر إستانبول خلال القرن (٩هـ / ١٦م)، وإنما تخطاه إلى ابتكار وتطوير شامل في شكل السقائف والتي أصبحت تتقدم جُل عمائره بمختلف تصميماتها[٢٦]، فظهرت السقيفة بحيث تتقدم طراز بورصة الثالث والمعروف بمخطط الجامع على شكل حرف (T) الإنجليزي المقلوب، بل وظهرت كذلك في طراز بورصة الثاني والمعروف بنظام الأولو جامع (Ulu Camii) أو الجامع المتعدد القباب وإن قلت نماذجه نوعاً ما، إلى جانب ظهور السقيفة بحيث تتقدم المساجد الجامعة الكبرى، والتي يهيمن على مخططها القبة الكبيرة، وأنصاف القباب، بل إن المعمار العثماني تفنن في تشكيل تلك السقائف بحيث تمتد أقسامها (وحداتها) بحسب مساحة بيت الصلاة وامتداد واجهته والذي تتقدمه هذه السقائف، فظهرت السقيفة المقسمة إلى ثلاثة أو أربعة[٢٧] أو خمسة أو سبعة أقسام، بل إنها وصلت في المساجد الكبرى الضخمة إلى تسعة وحدات، وقد تفنن المعمار في طرق وأساليب تغطيتها ما بين القباب المتنوعة الشكل والقطاع، وما بين الأقبية المختلفة والمتنوعة، وما بين الجمع بينهما في تناسق وإبداع رائع، وسيتم تناول ذلك مفصلاً بالنماذج والأمثلة.

---

[٢٦] يلاحظ أن السقائف قد تقدمت مخططات الأضرحة العثمانية كذلك، ولعل من نماذجها على سبيل المثال: السقيفة التي تتقدم ضريح السلطان بايزيد يلدريم بمدينة بورصة من ثلاثة أقسام، تعلوها قباب، وضريح السلطان سليم الأول بإستانبول (٩٢٩هـ / ١٥٢٣م) والمقسمة سقيفته إلى ثلاثة أقسام أو وحدات؛ وكذلك في ضريح شهزادة محمد بإستانبول (٩٥٠هـ/ ٤٣ – ١٥٤٤م) من ثلاثة أقسام ضمن مجمعه، وضريحي خرَّم سلطان وسليمان القانوني (٩٧٤هـ / ١٥٦٦م)، ضمن مجمع السليمانية في إستانبول، ويلاحظ أن سقيفة الأول مقسمة إلى ثلاث وحدات؛ بينما الضريح الثاني للسلطان سليمان مقسمة إلى خمس وحدات، ومن النماذج الأخرى مدفن السلطان سليم الثاني ضمن أيا صوفيا (٩٨٢ – ٩٨٥هـ / ١٥٧٤ – ١٥٧٧م)، إلى جانب غيرها من الأضرحة الأخرى، راجع، محمد حمزة، العمارة الإسلامية في أوروبا العثمانية، مج١، ص ١٧٧ – ١٧٨، وقد ظهرت السقيفة كذلك بحيث تتقدم نماذج لعمائر مدنية، ولعل منها على سبيل المثال مكتبة راغب باشا في إستانبول (١١٧٦ هـ / ١٧٦٢ م)، والتي يتقدم مخططها سقيفة مقسمة إلى ثلاثة أقسام، يغطيهم قبتان جنبيتان وبينهما قبو في المنتصف.

[٢٧] سبق الحديث عن نماذج عدة من السقيفة التي تتقدم المساجد العثمانية والمقسمة إلى ثلاثة أقسام، أما السقيفة المقسمة إلى أربعة أقسام فلعل من نماذجها السقيفة التي تتقدم مسجد عواض بك بن عبد المؤمن بمدينة مغنيسه (٨٨٩ هـ/ ١٤٨٤ م) زمن السلطان بايزيد الثاني، وحول مخططه راجع، تامر مختار، "مسجد عواض بك بمدينة مغنيسا التركية "، جـ ٢، ص ١٤١ – ١٥٤، شكل رقم (١)، (٢)، ولوحات أرقام (١ – ١٥)، أما في مصر فلعل من نماذجه ولكن سقيفته تمثل أحد أضلاع الرواق الذي يحيط بالصحن في جامع سليمان باشا الخادم والمعروف بجامع سيدي سارية بقلعة الجبل في القاهرة (٩٣٨ هـ / ١٥٢٨ م) – أثر رقم (١٤٢) – وتغطي هذا الرواق أربع قباب مختلفة الحجم والشكل كذلك.

كذلك اتجه المعمار العثماني إلى فكرة تطوير أخرى في شكل السقيفة فظهرت أنواع جديدة من السقائف، منها السقيفة التي تتقدم أحد الجوانب الأخرى على غير محور المحراب، والسقيفة التي تتقدم المبنى من جهات عدة إما على شكل حرف (L) أو شكل حرف (U) الإنجليزي، ومنها ما يُشكل أحد أضلاع مساحة الصحن الذي يتقدم بيت الصلاة في المساجد العثماني الكبرى الجامعة، ولم يقف المعمار العثماني عند هذا الحد، بل إنه اتجه إلى فكرة جديدة وهي تعدد السقائف في المنشأة الواحدة فظهرت فكرة السقيفة المزدوجة، وذلك في المساجد التي خلت من الصحون، كما ابتكر كذلك في المساجد الكبرى فكرة السقائف الجانبية، والتي تمنح مزيداً من الحياة إلى الواجهات والجدران الجانبية لهذه المساجد، وفيما يلي عرض مفصل لأشكال وأنواع ونماذج من ذلك التطوير الذي أبدعه وابتكره المعمار العثماني في فكرة السقيفة التي تتقدم عمائره الدينية:

١ ــ السقيفة التي تتقدم التكوين الرئيس للمبنى على محور المحراب:

وهو ذلك النوع من السقائف الذي نراه معتاداً منذ عصر سلاچقة الروم، وتحديداً منذ القرن (٧هـ/١٣م) بداية ظهور نماذجها، ثم فيما نقله عنهم العثمانيين في جُل عمائرهم، فكانت في شكل رواق يتقدم كتلة البناء أمام المدخل المواجه لجدار القبلة على المحور الرئيس لكتلة البناء، وقد تعددت أشكال هذا النوع من السقائف بحسب تقسيم وحداتها، وهو الأمر الخاضع إلى مساحة بيت الصلاة وامتداد واجهته، ولعل منها:

أ ــ السقيفة المقسمة إلى خمسة أقسام (وحدات):

وقد ظهر هذا النوع من السقائف المقسمة إلى خمس وحدات أو أقسام في نماذج عدة من مخططات المساجد العثمانية، ويلاحظ تنوع التغطية لهذه الوحدات ما بين قباب وأقبية أو الاثنين معاً؛ حيث ظهر في مخطط طراز بورصة الثالث على شكل حرف (T) المقلوب على سبيل المثال كما في : جامع أورخان غازي في مدينة ازنيك (٧٢٥هـ / ١٣٢٥م)، والتي تغطي أقسام سقيفته الخمسة أربعة أقبية متقاطعة، وتتوسطهم قبة تتقدم المدخل الرئيس إلى ذلك الجامع، وهو ما يختلف عن تغطية السقيفة التي تتقدم جامع أورخان الآخر في مدينة بورصة (٧٤٠هـ / ١٣٤٠م) والتي تغطيها ثلاث قباب في المنتصف يكتنفهم قبو متقاطع في كل جانب، ويلاحظ أنها تتكئ على بائكة من عقود مدببة، ترتكز بدورها على أكتاف بنائية تمثل واجهة السقيفة، أما سقيفة جامع ومدرسة السلطان مراد الأول (خداوندگار) في مدينة بورصة (٧٦٨ ــ ٧٨٧هـ / ١٣٦٦ ــ ١٣٨٥م) ــ شكل رقم (٦) ــ فتغطيها خمس قباب في الطابق السفلي والذي يتقدم المسجد، بينما في الطابق العلوي والذي يمثل المدرسة فتتقدمه سقيفة تغطيها ثلاث قباب قائمة على قطاع مثمن في المنتصف، ويكتنفهم قبو متقاطع بكل جانب من الجانبين.

أما بالنسبة للسقيفة التي تتقدم مسجد مراد (خداوندگار) الأول في أدرنة (٨٠١هـ / ١٣٩٨م) أو مسجد بايزيد الأول (يلدريم – الصاعقة) (٧٩٢ – ٨٠٥هـ / ١٣٨٩ – ١٤٢٠م) فتغطيها قبة في المنتصف تتقدم المدخل الرئيس إلى المسجد، ويكتنفها أربعة أقبية متقاطعة بواقع قبوان بكل جانب[٢٨]، أما مسجد بايزيد الصاعقة في مدينة بورصة (٧٩٣– ٧٩٧هـ/١٣٩٠–١٣٩٥م) – شكل رقم (٧) – فتغطي سقيفته الخماسية الوحدات خمس قباب، وهو مايتفق مع السقائف التي تتقدم كل من: دار المرق الخضراء ليخشى بك في تيرة (٨٥٠هـ/١٤٤٩م) [٢٩]، والتي يلاحظ التفاوت بين مساحات القباب التي تغطيها – شكل رقم (٨) – فالقبة الوسطى التي تتقدم المدخل أصغر تلك القباب حجماً، ومن النماذج الأخرى سقيفة جامع محمود باشا الصدر الأعظم للسلطان محمد الفاتح (٨٦٧هـ/١٤٦٢م) [٣٠] بإستانبول – شكل رقم (٩)– وسقيفة جامع مراد باشا في إستانبول (٨٧٤هـ/١٤٦٩م)، وسقيفة روم محمد باشا في ضاحية اسكدار بمدينة إستانبول (٨٧٦هـ / ١٤٧١م)، وكذلك الحال بسقيفة جامع إسحق باشا ضمن مخطط الجامع والمدرسة في انجول (٨٨٧هـ/١٤٨٢م)، وسقيفة جامع البايزيدية للسلطان بايزيد الثاني في مدينة أماسيا (٨٩١هـ/١٤٨٦م) [٣١]، ويلاحظ ارتفاع القبة الوسطى عن باقي القباب الأخرى الأربع؛ وذلك لكونها تتقدم المدخل الرئيس إلى هذا الجامع – شكل رقم (١٠)– وترتكز هذه القباب على بائكة من عقود مدببة تتكئ بدورها على دعائم (أكتاف) بنائية، تمثل واجهة هذه السقيفة، وكذلك الحال في السقيفة التي تتقدم مخطط جامع غازي خسرو بك في سراييفو بالبوسنة (٩٣٨– ٩٤٨هـ/١٥٣١–١٥٤١م) ضمن مجمعه بهذه المدينة – شكل رقم (١١)، لوحة رقم (٨)– والسقيفة الداخلية التي تتقدم جامع مهرماه سلطان في اسكدار بإستانبول (٩٥٤هـ/٤٧– ١٥٤٨م) [٣٢]، أما السقيفة التي تتقدم مخطط جامع المرادية

---

[٢٨] يتقدم سقيفة هذا الجامع فناء تتوسطه فسقية، وهو يعد من الإضافات الحديثة للجامع وليس من صميم تخطيطه الأول، راجع، محمد حمزة، العمارة الإسلامية في أوروبا العثمانية، مج١، ص ١٩٧ – ١٩٨، شكل رقم (٧٩)، (٧٩) مكرر.

[٢٩] للاستزادة حول التكوين المعماري لهذه المساجد، راجع، آصلان آبا، فنون الترك، ص ١٧٣؛ وكذا، Kuban, Dogan, L'Architecture Ottomane, pp. 142 – 143; Göknil, Living Architecture, pp. 43 – 50; Goodwin, A History of Ottoman Architecture, pp. 41 – 42.

[٣٠] أرخ آصلان آبا هذا الجامع لمحمود باشا في إستانبول بعام (٨٦٧ هـ / ١٤٦٢ م)، بينما أرجعه جودوين إلى عام (٨٧٠ هـ / ١٤٦٦ م)، وحول مخططه، راجع، آصلان آبا، فنون الترك، ص ١٨٩؛ وكذا، محمد حمزة، العمارة الإسلامية في أوروبا العثمانية، مج١، ص ١٩٦ – ١٩٧.

[٣١] آصلان آبا، فنون الترك، ص ١٨٩؛ وكذا، Kuran, Sinan, The Grand Old Master, p. 105

[٣٢] حول مخطط جامع مهرماه سلطان في اسكدار، راجع، آصلان آبا، فنون الترك، ص ١٩٨؛ وكذا، Goodwin, A History of Ottoman Architecture, pp. 212 – 212; Kuran, Sinan, The Grand Old Master, pp. 55 – 58؛ أحمد زكي، المنشآت العثمانية الدينية في أعمال المهندس سنان، مج ١، ١٠٩ – ١٢١.

للسلطان مراد الثالث بمغنيسه (٩٩٥هـ/ ١٥٨٧م) على شكل حرف (T) المقلوب فهي من أربع قباب على قطاع مثمن لكل منها، ويتوسطهم قبو متقاطع يتقدم المدخل – شكل رقم (١٢)، لوحة رقم (٩)، (١٠)، (١١) –.

ويلاحظ أن هذا النوع من السقائف خماسية الوحدات قد ظهرت كذلك بحيث تتقدم المساجد العثمانية وفق طراز بورصة الثاني والمعروف بالأولو جامع، أو الجامع المتعدد القباب، وإن قلت نماذجه، فكانت السقيفة التي تتقدم الجامع العتيق أو اسكي جامع في أدرنة (٨٠٦ – ٨١٧هـ / ١٤٠٣ – ١٤١٤م) [٣٣] من قبة وسطى تكتنفها أربعة أقبية متقاطعة بواقع قبوان بكل جانب من جانبيها، ترتكز على عقود مدببة، تتكئ بدورها على أكتاف بنائية تمثل البائكة واجهة السقيفة، كما ظهرت كذلك بحيث تتقدم المساجد ذات القبة الواحدة الضخمة والتي تهيمن على التكوين البنائي للمبنى، كما في نماذج عدة لعل منها على سبيل المثال لا الحصر:

جامع شعبان (چوبان) مصطفي باشا بضاحية جبزة (گبزه) في إستانبول (٩٢٩هـ/ ١٥٢٣م)، والسقيفة التي تتقدم قبة جامع خاصكي خّرم سلطان بإستانبول (٩٤٥هـ/ ٣٨– ١٥٣٩م) [٣٤]، والتي تغطي أقسامها الخمسة قباب، وكذلك الحال بجامع الخسروية في حلب ببلاد الشام (٩٥٣هـ/١٥٤٦م)، ويلاحظ أن القبة الوسطى هي الأكثر ارتفاعاً عن باقي القباب الخمس؛ لكونها تتقدم المدخل الرئيس إلى الجامع، وهو ما يتفق مع القباب الخمس والتي تعلو سقيفة جامع خادم إبراهيم باشا في سليوري قابي بإستانبول (٩٥٨هـ/١٥٥١م) [٣٥]، والتي تقوم على قطاع مثمن لكل قبة منهم، وكذلك الحال في السقيفة الداخلية التي تتقدم قبة جامع العادلية (العدلية) لمحمد باشا بن أحمد بن دوقة كين الرومي[٣٦] (٩٦٣هـ/١٥٥٦م) في ساحة بزَّة في حلب

---

[٣٣] للاستزادة حول هذا الجامع وتكوينه المعماري، ومهندسه حاجي علاء الدين من قونية والمسجل على النص التأسيسي أعلى مدخله، وقياسات الجامع وقطر قبابه التسعة (١٣,٥٠ م)، وما تعرض له هذا الجامع من تجديدات وإصلاحات في عهد السلطان محمود الأول خلال القرن (١٢هـ / ١٨م)، والزخارف الباروكية المضافة له خلال القرن (١٤هـ / ٢٠م)، راجع،

Goodwin, A History of Ottoman Architecture, p. 55.

[٣٤] للاستزادة حول موقع وتاريخ بناء هذا الجامع، وكونه أول عمل معماري كبير شيده المعمار سنان، وتكوينه المعماري وملاحقه، راجع، Goodwin, A History of Ottoman Architecture, pp. 202 – 205; Kuran, Sinan, The Grand Old Master, pp. 45 – 49؛ أحمد زكي، المنشآت العثمانية الدينية في أعمال المهندس سنان، مج ١، ص ٩٣ – ١٠١.

[٣٥] حول هذا الجامع وتكوينه المعماري وهندسة بنائه، راجع، Goodwin, A History of Ottoman Architecture, p. 244; Kuran, Sinan, The Grand Old Master, pp. 101 – 104؛ أحمد زكي، المنشآت العثمانية الدينية في أعمال المهندس سنان، مج ١، ص ١٦٤ – ١٦٨.

[٣٦] للاستزادة حول جامع العادلية في حلب، ومنشئه محمد باشا بن أحمد بن دوقه كين، وأوقافه على المنشأة، وتكوين المنشأة وهندسة بنائها، وسقيفتها المزدوجة، وواجهاتها، وعقودها، راجع، الحلبي الغزي، نهر الذهب في تاريخ حلب، ج ٢، ص ٨٩ – ٩٢؛ وكذا، محمد كرد علي، خطط الشام، ج=

ببلاد الشام –لوحة رقم (١٢)– وكذلك السقيفة الداخلية التي تتقدم قبة جامع رستم باشا في امينونو بإستانبول (٩٦٩هـ/١٥٦٢م) [٣٧] والقائمة على قطاع مثمن، وكذلك السقيفة الداخلية لجامع محمد أغا في إستانبول (٩٩٣هـ/ ١٥٨٥م)، أما السقيفة الداخلية لجامع رستم باشا في تكيرداغ (Tekirdage) (٩٦٠هـ/٥٢ – ١٥٥٣م) فيعلو أقسامها الخمسة قبو برميلي في المنتصف، وتكتنفه قبتان عن يمينه ومثلهما عن يساره، وهو ما يتفق تماماً مع تغطية الأقسام الخمسة للسقيفة الداخلية لجامع الأدميرال سنان باشا في بشكطاش بإستانبول (٩٦٣هـ/٥٥–١٥٥٦م) [٣٨] والقائمة قبابها على قطاع مثمن أيضاً، وكذلك الحال في السقيفة الداخلية التي تتقدم قبة جامع مسيح محمد باشا في إستانبول (٩٩٤هـ/٨٥– ١٥٨٦م) بشارع اسكي علي باشا [٣٩]، وسقيفة جامع تشانجي محمد باشا بقرة جمرك في إستانبول (٩٩٧هـ / ١٥٨٨م) – شكل رقم (١٣)، (١٤)، لوحة رقم (١٣) – .

وقد ظهرت السقيفة المقسمة إلى خمسة أقسام كذلك الحال بحيث تتقدم مخططات المساجد الضخمة التي تُهيمن عليها القبة المركزية الضخمة، والتي تتعامد عليها أنصاف القباب، وإن قلت نماذجها، ولعل منها جامع الفاتحية بأثينا في اليونان (٨٩٤هـ / ١٤٨٨م)، والذي يتألف مخططه من قبة مركزية تتعامد عليها أربعة أنصاف قباب على المحاور الأربعة الرئيسة، ويشغل كل ركن من الأركان الأربعة لمربع بيت صلاة هذا الجامع قبة صغيرة بكل ركن، ويتقدم هذا المخطط سقيفة من خمسة أقسام (وحدات) تغطي كل منها قبة، وهو ما يتفق تماماً مع القباب الخمس التي تغطي السقيفة الداخلية التي تتقدم مخطط جامع قليج علي باشا في طوبخانه بإستانبول

٦، ص ٥٠؛ وكذا، أسعد طلس، الآثار الإسلامية والتاريخية في حلب، ص ١٢٧؛ وكذا، محمد راغب الطباخ الحلبي، أعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء، ج ٣، ص ١٦٦ – ١٧٠؛ وكذا، نجوى عثمان، الهندسة الإنشائية في مساجد حلب، ص ٢٦٧، ٢٧٣ – ٢٧٤، ٢٨٠، ٢٨٣ – ٢٨٤، ٢٨٨.

[٣٧] حول التكوين المعماري لهذا الجامع وعناصره المعمارية وحلياته، وبلاطاته، راجع،

Goodwin, A History of Ottoman Architecture, pp. 249 – 250; Kuran, Sinan, The Grand Old Master, pp. 138 - 141.

[٣٨] للاستزادة عن التكوين المعماري لهذا جامع ، والجمع فيه بين الجامع والمدرسة حول فناء أوسط مكشوف، وفكرة السقيفة المزدوجة بمخططه، وما ساقه جودوين من كون سقيفته الداخلية تم إدماجها في عصر لاحق، راجع، Goodwin, A History of Ottoman Architecture, p. 241; Kuran, Sinan, The Grand Old Master, pp. 104 – 107.

[٣٩] حول ترجمة مشيد هذا الجامع، وعناصره المعمارية وحلياته، إلى جانب أهم عمائره بمصر، راجع، Goodwin, A History of Ottoman Architecture, pp. 270 – 271؛ وثيقة وقف مسيح باشا الوالي العثماني كافل المملكة الشريفة الإسلامية بالديار المصرية والأقطار الحجازية واليمن، ص ١ – ٥٤، وحول جامع نشانجي محمد باشا، راجع، Kuran, Sinan, The grand Old Master, pp. 234 – 235.

(٩٨٨ هـ/٨٠–١٥٨١م) [٤٠]، ويلاحظ أن القبة الوسطى التي تتقدم المدخل الرئيس تقوم على قطاع مثمن الشكل، كما أنها أكثر ارتفاعاً عن باقي القباب التي تكتنفها، وقد ظهرت السقيفة المقسمة خمسة أقسام كذلك في مسجد الخاتونية بمغنيسه (٨٩٦ هـ / ١٤٩٠م)، ويلاحظ أنه يغطي أقسامها أربع قباب، إلى جانب قبو متقاطع يتوسطهم، بحيث يتقدم المدخل الرئيس إلى هذا الجامع.

ويلاحظ أن السقيفة ذات الخمس وحدات قد ظهرت كذلك بحيث تتقدم المبنى وتشغل أحد أضلاع الصحن السماوي المكشوف الذي يتقدمه؛ إذ تمثل أحد جوانبه الأربعة، أو بعبارة أخرى أحد الأروقة الأربعة التي تحيط بهذا الفناء، ولعل من نماذجها الرواق الجنوبي الشرقي لصحن جامع شهزادة محمد في إستانبول (٩٥٥هـ / ٤٨ – ١٥٤٩م)، ويلاحظ أن هذا الرواق من خمس وحدات تغطيها خمس قباب على قطاع مثمن، وأوسطهم أكثرهم ارتفاعاً، وهي التي تتقدم المدخل الرئيس إلى بيت صلاة هذا الجامع[٤١] – شكل رقم (١٥)، (١٦) – وهو ما يتفق مع مثيله في جامع السليمية بأدرنة (٩٨٢ هـ / ٧٤ – ١٥٧٥م) [٤٢]، غير أن سقيفة هذا الجامع الأخير يلاحظ أنها تبدو وكأنها استمراراً لكتلة بيت الصلاة؛ إذ أنها أكثر ارتفاعاً عن باقي أروقة الصحن الثلاثة الأخرى – شكل رقم (١٧)، لوحة رقم (١٤) – كما أن أقسامها الخمسة وقبابها أكثر اتساعاً وأكبر حجماً؛ مما جعلها تتميز وتبدو أكثر وضوحاً عنهم، بل إن المعمار قد ميز القسم الأوسط من هذه السقيفة عن باقي الأقسام الخمسة الأخرى فجعل قبته مضلعة، وأكثر ارتفاعاً فوق قاعدتها المثمنة المرتفعة عن باقي القباب الأربع الأخرى، والقائمة هي الأخرى على قطاعات مثمنة، كما جعل على جانبي هذا القسم الأوسط مساحة صغيرة تكتنفه يميناً ويساراً، وهي مغطاة بسقف

---

(٤٠) للاستزادة حول مخططه، والترجيح بأن مصممه هو المعمار سنان، وأن المنفذ هو أحد تلاميذه في زمن رئاسته للمعمارية، إلى جانب تأصيل تصميمه، والدراسة التحليلية لعناصره المعمارية وحلياته، راجع، Kuran, Sinan, The Grand Old Master, pp. 213 – 220 ؛
أحمد زكي، المنشآت العثمانية الدينية في أعمال المهندس سنان، مج ١، ص ٣٧١ – ٣٨٢.

(٤١) حول مخطط هذا الجامع، وترجمة شهزادة محمد، وتأصيل مخططه وهندسة بنائه، راجع، Kurban, Dogan, L'Architecture, Ottomane, p. 149; Goknil, Living Architecture, p. 98; Goodwin, A History of Ottoman Architecture, pp. 206 – 211; Kuran, Sinan, The Grand of Old Master, pp. 54 – 63 ؛ أحمد زكي، المنشآت العثمانية الدينية في أعمال المهندس سنان، مج ١، ص ١٢٥ – ١٥١.

(٤٢) للاستزادة حول مخطط جامع السليمية ومنشئه سليم الثاني، وكون مخططه يمثل قمة تطور العمارة العثمانية في خلق المساحة المثالية للفراغ المركزي الممتد تحت قبة ضخمة تهيمن عليه، إلى جانب أهم عناصر هذا الجامع المعمارية وحلياته الزخرفية، راجع، Goodwin, A History of Ottoman Architecture, pp. 261 – 266; Levey, The World of Ottoman Art, pp. 81 – 84; Kuran, Sinan, The Grand Old Master, pp. 163 – 178؛
أحمد زكي، المنشآت العثمانية الدينية في أعمال المهندس سنان، مج ١، ص ٣٠٢ – ٣٣٣.

مسطح، فبدا التكوين العام في شكل سقيفة صريحة تتقدم الجامع، وتمثل كذلك أحد الأروقة الأربعة التي تحيط بالصحن السماوي المكشوف الذي يتقدمه، ومن النماذج الأخرى بصحن جامع نور عثمانية (النور) في إستانبول (١١٦٢–١١٦٩هـ/١٧٤٨–١٧٥٥م)– شكل رقم (١٨)، لوحة رقم (١٥) – وجامع لاله لي بإستانبول أيضاً (١١٧٣ – ١١٧٧هـ / ١٧٥٩ – ١٧٦٣م) [٤٣]، غير أن السقيفة في هذين النموذجين تتساوى في الارتفاع مع باقي أروقة الصحن الثلاثة الأخرى، مع تميز قباب الرواق الجنوبي الشرقي لصحن جامع نور عثمانية بارتفاعها عن باقي قباب أروقة الصحن الثلاث الأخرى تمييزاً له.

وظهرت السقيفة خماسية الوحدات بحيث تتقدم بيت الصلاة للمسجد، وتمثل كذلك أحد الأروقة الأربعة التي تحيط بالصحن السماوي الأوسط المكشوف والذي يمثل الرابط العضوي الذي يجمع بين الجامع والمدرسة معاً في بناء واحد متكامل، كما في سقيفة جامع قره أحمد باشا في طوب قابي بإستانبول (٩٦٩هـ/١٥٦٢م) وهي من خمس قباب أكبر حجماً عن باقي قباب أضلاع أروقة الصحن الأخرى، بل ومساحة، ويلاحظ أنه يكتنف جانبي السقيفة المذكورة قبوان، بواقع قبو بكل جانب (ركن) من هذه السقيفة عند التقائه بضلعي رواقي الصحن الجانبيين، أما سقيفة جامع زال محمود باشا بأيوب في إستانبول (٩٨٧–٩٨٨هـ/٨٠– ١٥٨١م) [٤٤] فنجد أنه تعلوها قباب أيضاً فيما عدا القسم الأوسط والذي يتقدم مدخل الجامع الرئيس فيغطيه قبو، كما يلاحظ عدم الاتصال المباشر بين هذه السقيفة وبين طرفي الضلعين الجانبيين للصحن الذي يمثل الرابط العضوي المشترك بين الجامع والمدرسة ضمن هذا المجمع البنائي، وبالاختلاف عن النموذج السابق في جامع قره أحمد باشا.

ب – السقيفة المقسمة إلى سبعة أقسام (وحدات):

وظهرت السقيفة بحيث تنقسم إلى سبع وحدات بزيادة وحدتين عن السقيفة الخماسية الوحدات السابق ذكرها، ومنها السقيفة التي تتقدم مخطط جامع فاتح باشا في ديار بكر (٩٢٢ – ٩٢٧هـ/ ١٥١٦ – ١٥٢٠م) والذي شيده محمد باشا البيقلي فاتح ديار بكر وحاكمها[٤٥]، وتغطي أقسام هذه السقيفة السبعة قباب – شكل رقم (١٩) –

---

[٤٣] علي المليجي، الطراز العثماني في عمائر القاهرة الدينية، مج ١، ص ٢٨٥؛ وكذا، محمد حمزة، العمارة الإسلامية في أوروبا العثمانية، مج١، ص ٢٠٩ – ٢١١.

[٤٤] للاستزادة حول مخطط هذا الجامع والمدرسة، وفكرة الصحن كرابط عضوي يجمع بينهما معاً في بناء واحد ومتكامل بصورة أكثر تطوراً عن ذي قبل في مخططات العمائر العثمانية، راجع،

Goodwin, A History of Ottoman Architecture, pp. 244 – 246;

Kuran, Sinan, The Grand Old Master, pp. 111 – 114.

[٤٥] مخططه من قبة مركزية تتعامد عليها أربعة أنصاف قباب علي المحاور المركزية الرئيسة، ويلاحظ أن نصف القبة يكاد يساوي نصف القبة المركزية تماماً، وهو ما نجح المعمار سنان في =

وهو ما يتفق مع السقيفة التي تتقدم مخطط جامع السليمية للسلطان سليم الثاني في مدينة قونية (٩٧٤هـ / ١٥٦٦م)، والذي يشبه في مخططه التخطيط الأصلي لجامع الفاتحية في إستانبول من قبة مركزية يتعامد عليها جهة المحراب نصف قبة، ويكتنفها من الجانبين ثلاث قباب صغيرة في شكل جناح بكل جانب، ويختلف هذا المخطط عن الفاتحية الأصلي في إستانبول في أنه تتقدم مخططه سقيفة بديلاً عن الصحن، ويلاحظ أن القباب السبع التي تغطي هذه السقيفة تقوم على قطاع مثمن، كما يلاحظ ارتفاع القبة الوسطى عن باقي القباب الست نوعاً ما.

ومن النماذج الأخرى للسقيفة السباعية الأقسام ما ظهر بنفس هيئة السقيفة السابقة في جامع السليمية بقونية لكنها تمثل أحد أضلاع الأروقة الأربعة التي تحيط بالصحن السماوي الأوسط المكشوف والذي يمثل الرابط العضوي الذي يجمع بين الجامع والمدرسة معاً في بناء واحد متكامل، كما في السقيفة الداخلية بمخطط جامع مهرماه عند بوابة أدرنة (أدرنة قابي) في إستانبول (٩٧٢هـ/١٥٦٥م) والفراغ منه أواخر العقد السادس من القرن (١٠هـ/١٦م) [٤٦]، ويلاحظ أنه يكتنف هذه السقيفة مجاز مستطيل صغير تعلوه قبة وقبو بكل جانب من جانبيه، وهو يمثل وحدة الوصل بين هذه السقيفة وضلعي رواقي المدرسة الجانبين؛ بحيث يشكلوا معاً أربعة أروقة تدور حول الصحن الأوسط المكشوف والذي يربط بين الجامع والمدرسة معاً، وهو ما يتكرر بنفس هيئة السقيفة وما تعلوها من قباب ذات قواعد مثمنة في مخطط جامع صوقللو محمد باشا في قادرغه بإستانبول (٩٧٩هـ/٧١-١٥٧٢م)[٤٧]، غير أنه يخلو من وجود المجاز المستطيل الذي يصل السقيفة بضلعي رواقي المدرسة، ويتصل بهما مباشرة – شكل رقم (٢٠)، (٢١)، لوحة رقم (١٦)، (١٧) –.

وظهرت هذه السقيفة كذلك بحيث تمثل أحد الأروقة الأربعة التي تحيط بالصحن السماوي الذي يتقدم مخططات المساجد العثمانية الضخمة للسلاطين، وهو ما يتجلى

التغاضي عنه في مخططه لشهزادة محمد بإستانبول؛ بحيث جعل نصف القبة أقل قليلاً من نصف قبة كاملة، كما جعل التخطيط يتقدمه صحن سماوي مكشوف، آصلان آبا، فنون الترك، ص ١٩٣.

[٤٦] حول مخطط هذا الجامع وهندسة بنائه، راجع، آصلان آبا، فنون الترك، ص ١٩٨؛ وكذا، Goodwin, A History of Ottoman Architecture, pp. 245 – 255; Kuran, Sinan, The Grand Old Master, pp. 128 – 133 ؛ أحمد زكي، المنشآت العثمانية الدينية في أعمال المهندس سنان، مج ١، ص ٢٥٩ – ٢٦٨.

[٤٧] يعد صوقللو محمد باشا هو بحق من أعظم من تولوا الصدارة العظمى في الدولة العثمانية، وقد تولاها أواخر عهد القانوني، وطوال عهد ابنه سليم الثاني، وبداية عهد مراد الثالث، منذ عام (٩٧٢هـ / ١٥٦٥م) وحتى عام (٩٨٧هـ / ١٥٨٩م)، ويرجع أصله إلى البوسنة بقلعة صوقل (Sokol)، وحول كونه من أبناء الدوشيرمة، ومناصبه وعمائره العديدة، راجع، كارل بروكلمان، تاريخ الشعوب الإسلامية، ص ٤٧٥؛ وكذا، Goodwin, A History of Ottoman Architecture, pp. 271 – 276, 281 – 282; Kuran, Sinan, The Grand Old Master, pp. 114 – 121.

بصورة رائعة في السقيفة سباعية الأقسام التي تتقدم بيت الصلاة جامع أوچ شرفلي بأدرنة، والذي شيده السلطان مراد الثاني، وهو يعد أول وأقدم نموذج للصحن الذي يتقدم جامع في العمارة العثمانية، وهو ما يراه البعض بأنه بديلاً عن السقيفة[٤٨] غير أننا بالنظر إلى هذا الرواق والذي يُذكر بالسقيفة لهذا الجامع يلاحظ أنه يكاد يقارب ارتفاع كتلة الجامع، بل إنه أكثر ارتفاعاً عن باقي الأروقة الثلاثة الأخرى والتي تحيط بالفناء السماوي المكشوف لهذا الصحن، فيبدو في شكل سقيفة للجامع تتصل بالأروقة الثلاثة سالفة الذكر، ويغطي هذه السقيفة سباعية الأقسام ست قباب بعضها مثمن القطاع، إلى جانب قبو في أحد الأطراف، وترتفع القبة الوسطى عن باقي قباب هذه السقيفة الأخرى، تمييزاً للمدخل الرئيس إلى هذا الجامع، فضلاً عن ارتفاع القبة والقبو في طرفي السقيفة كذلك – شكل رقم (٢٢)، لوحة رقم (١٨) –.

هذا وقد تكررت هذه السقيفة بنفس هيئتها المرتفعة عن باقي أروقة (أضلاع) الصحن الأخرى في مخطط جامع الفاتح بمدينة إستانبول (٨٦٧–٨٧٥هـ / ١٤٦٢ – ١٤٧٠م) أعلى التل الرابع من تلال المدينة، وهو يعد من ضمن الأجزاء القليلة الباقية من الجامع الأصلي بحالتها الأولى عقب تعرض الجامع الأصلي القديم إلى زلزال في عام (١١٧٩هـ/١٧٦٥م)؛ مما استوجب إعادة بنائه في عهد السلطان مصطفى الثالث بين عامي (١١٨١– ١١٨٥هـ/ ١٧٦٧– ١٧٧١م) ، ويلاحظ أن سقيفته تغطيها سبع قباب على قطاعات مثمنة، والوسطى منها أكثر ارتفاعاً؛ بسبب كونها تتقدم المدخل الرئيس إلى بيت الصلاة كما هو معتاد دوماً [٤٩]– شكل رقم (٢٣)، لوحة رقم (١٩) – .

---

[٤٨] يذكر بهجت أنصال: "أن سلاچقة الأناضول قد عرفوا نماذج قليلة من الفناء المكشوف في مساجدهم كما في الجامع الكبير في سيواس، غير أنه يخلو من فكرة الأروقة والتي ظهرت في جامع أوچ شرفلي، ويضيف بأن الأروقة بدأت تظهر في المساجد ولكن في فترة الإمارات (البكويات) وليس السلاچقة، وكانت الأروقة من ثلاث جوانب فقط كما في مسجد اسحق شلبي (٧٦٨ هـ / ١٣٦٦م)، ثم في مغنيسه، ثم في مسجد عيسى بك في سيواس (٧٧٧هـ / ١٣٧٥م)" Ünsal, Baçet, Turkish Islamic Architecture, pp. 78 – 79؛ آصلان آبا، فنون الترك، ص ١٨٢ – ١٨٣؛ وكذا، محمد حمزة، العمارة الإسلامية في أوروبا العثمانية، مج١، ص ١٨٤ – ١٨٧– ١٨٨، ٢١٤ – ٢١٥.

[٤٩] عقب حدوث هذا الزلزال أُعيد بناء الجامع وتوسعته من جهة جدار القبلة وأصبح مخططه الجديد من قبة مركزية يتعامد عليها على المحاور الأربعة الرئيسة أربعة أنصاف قباب، ولم يتبق من الجامع القديم سوى الفناء والأروقة الأربعة التي تحيط به، والشادروان الذي يتوسطه، وبعض زخارف المدخل الرئيس من المقرنصات، والمدخلين إلى الصحن، إلى جانب قواعد مئذنتيه حتى الشرفة الأولى، بالإضافة إلى أجزاء من المحراب الأصلي القديم، وحول مهندسه والقول بأنه اسكي سنان (سنان الدين يعقوب)، إلى جانب ما يضمه مجمعه، راجع، القرماني، أخبار الدول وآثار الأول، ص ٣٠٩؛ وكذا، آصلان آبا، فنون الترك، ص ١٨٧؛ =

ويلاحظ أن فكرة السقيفة سباعية الأقسام قد تكررت في نماذج أخرى غير أنها أقرب منها إلى كونها تمثل أحد أضلاع أروقة الصحن؛ إذ أنها تتطابق في الارتفاع معاً، ولا يرتفع منها سوى القبة الوسطى، والتي تتقدم المدخل الرئيس إلى بيت الصلاة منتصف الرواق الذي يُذكر بالسقيفة، كما في جامعي البايزيدية لبايزيد الثاني: الجامع الأول في أدرنة (٨٨٩– ٨٩٣هـ/ ١٤٨٤– ١٤٨٨م)، والآخر في إستانبول (٩١٢هـ/١٥٠٦) [٥٠]، إلى جانب جامع سليم الأول (السليمية) في مدينة إستانبول (٩٥٩هـ/١٥٢٢م) [٥١]، والذي شُيد عقب وفاة السلطان على يد ابنه السلطان القانوني، وكذلك الحال في يني جامع (الجامع الجديد)، والمعروف باسم جامع الوالدة سلطان الجديد بمنطقة امينونو في مدينة إستانبول [٥٢] بين عامي (١٠٠٦هـ / ١٥٩٧م) و (١٠٧٤هـ/ ١٦٦٣م) ، ويلاحظ أن القباب جميعها تقوم على قطاعات مثمنة.

جـ – السقيفة المقسمة إلى تسعة أقسام (وحدات):

ازداد حجم السقيفة التي تتقدم المساجد العثمانية بحيث وصلت وحداتها إلى تسعة أقسام ولعل من نماذجها ما ظهر بحيث يمثل أحد الأروقة الأربعة التي تحيط بالصحن السماوي المكشوف والذي يمثل الرابط العضوي الذي يجمع بين الجامع والمدرسة في بناء واحد متكامل بالتشابه مع نماذج السقيفة الخماسية والسباعية الوحدات، وهو ما ظهر في سقيفة جامع صوقللو محمد باشا في لولي بورغاز (٩٥٦ هـ / ١٥٤٩م) [٥٣]، والتي تغطيها تسع قباب، كما ظهرت كذلك بحيث تمثل أحد أضلاع الأروقة الأربعة التي تدور حول الصحن السماوي والذي يتقدم بيت الصلاة لبعض الجوامع السلطانية الكبيرة، والتي منها جامع السليمانية ضمن مجمعه بالتل الثالث لمدينة إستانبول (٩٦٤ هـ/١٥٥٧م) [٥٤] – شكل رقم (٢٤)، لوحة رقم (٢٠) – ويلاحظ أن

وكذا، Unsla, Bahcet, Turkish Islamic Architecture, pp. 84 – 85; 87; Goodwin, A History of Ottoman Architecture, pp. 128 – 129.

[٥٠] للاستزادة عن مخططي جامعي البايزيدية في أدرنة وإستانبول وتأصيلهما، وما ورد حول مهندسهما من أراء، راجع، القرماني، أخبار الدول وآثار الأول، ص ٣١٢؛ وكذا، آصلان آبا، فنون الترك، ص ١٨٩ – ١٩١؛

وكذا، Goknil, Living Architecture, p. 52; Kuran, Sinan, The Grand Old Master, p. 194.

[٥١] آصلان آبا، فنون الترك، ص ١٩٤؛ وكذا، عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية في العصر العثماني، ص ٤٣، ٧٩؛ وكذا، Kuran, Sinan, The Grand Old Master, p. 25 .

[٥٢] علي المليجي، الطراز العثماني في عمائر القاهرة الدينية، مج ١، ص ٢٨٢ – ٢٨٣.

[٥٣] محمد حمزة، العمارة الإسلامية في أوروبا العثمانية، مج١، ص ٢١٢ – ٢١٣.

[٥٤] حول هذا الجامع وعمائر المجمع الأخرى المتعددة، وهندسة بنائها، وتأصيل مخطط الجامع، راجع، أحمد جودت بك، تذكرة البنيان، ص ٥٨ – ٦٤؛ وكذا، آصلان آبا، فنون الترك، ص ١٩٨ – ٢٠٠، ٢٥٦؛ وكذا، Goknil, Living Architecture, p. 100; Goodwin, A History of Ottoman Architecture, pp. 215 – 237; Kuran, Sinan, The Grand Old Master, pp. 75 – 98 ؛ محمد حامد=

سقيفته تبدو في وضع مميز عن باقي الأروقة الثلاثة الأخرى والتي تدور حول الصحن؛ إذ أنها أكثر ارتفاعاً عنها بالتشابه مع جامع السليمية في أدرنة وسقيفته خماسية الأقسام، وجوامع: أوج شرفلي بأدرنة، والفاتحية في إستانبول وسقيفتهما سباعية الأقسام – شكل (١٧)، (٢٢)، (٢٣) – ويلاحظ أن سقيفة جامع السليمانية في إستانبول مغطاة بتسع قباب، تقوم على قطاعات مثمنة، كما أن القبة الوسطى كالعادة أكثر ارتفاعاً عن باقي القباب تمييزاً للمدخل الرئيس الذي تتقدمه.

وظهرت السقيفة التساعية الأقسام كذلك ولكنها تبدو في وضع أقرب إلى كونها تمثل أحد الأروقة التي تحيط بالصحن منه إلى شكل السقيفة، ولعل من نماذجها بجامع السلطان أحمد والمعروف بالأحمدية في إستانبول (١٠١٨ – ١٠٢٦هـ / ١٦٠٩ – ١٦١٧م) [٥٥]، وقد ازدادت أقسام هذا الرواق إلى أن وصلت إلى خمس عشرة قبة في الرواق الشرقي من الصحن السماوي الذي يتقدم بيت صلاة جامع محمد علي باشا في القسم الجنوبي من قلعة الجبل بمدينة القاهرة (١٢٤٦ – ١٢٦٥هـ / ١٨٣٠ – ١٨٤٨م) – أثر رقم (٥٠٣) [٥٦] – ويلاحظ أن قبته الوسطى أكثر ارتفاعاً واتساعاً – شكل رقم (٢٥)، لوحة رقم (٢١) – .

د – السقيفة التي يغطيها سقف مسطح مائل:

اتجه المعمار في تغطيته للسقيفة إلى نوع جديد من التغطية بعيداً عما اعتاد على استخدامه في تغطية أغلب سقائف مساجده وجوامعه من استخدام القباب أو الأقبية أو الاثنين معاً، وهذا النوع هو السقف المسطح المائل والذي قلت نماذجه، وهو ما نراه في شكل رائع ومميز بالسقيفة التي تتقدم جامع صوقللو محمد باشا عند باب العزب (عزب قابي) بإستانبول (٩٨٥هـ / ٧٧ – ١٥٧٨م)، والتي يرى كوران أنها أعطت إيحاءاً بأنها توسيع وامتداد لبيت الصلاة، فضلاً عن الإيحاء الآخر الخارجي بأن البناء كتلة واحدة مع السقيفة؛ مما أفقد الوضع المركزي للجامع، وأفسد توازن كتلة الجامع، وأحدث نوعاً من عدم التوازن البصري، وهو ما يختلف عن سقيفة جامع رستم باشا في امينونو بإستانبول (٩٦٩هـ / ١٥٦٢م) ذات السقيفة المزدوجة، والتي ظهرت في شكل وحدة منفصلة عن بيت الصلاة، فأصبح كل منهما متكامل على حدا؛

بيومي، كتابات العمائر الدينية العثمانية بإستانبول، مج ١، ص ١٩٩ –٢١٠؛ وكذا، أحمد زكي، المنشآت العثمانية الدينية في أعمال المهندس سنان، مج ١، ص ١٩٠ – ٢٣٩.

[٥٥] راجع، آصلان آبا، فنون الترك، ص ٢١٢؛ وكذا، علي المليجي، الطراز العثماني في عمائر القاهرة الدينية، مج ١، ص ٢٨٠ – ٢٨٢.

[٥٦] يتميز ويتفرد مخطط جامع محمد علي باشا عن غيره بوجود رواق داخلي من داخل الضلع الشمالي الغربي لبيت الصلاة. – شكل رقم (٢٥)، لوحة رقم (٢٢) –

مما أحدث توافقاً بصرياً[٥٧]، ولهذا فمن الراجح أن المعمار العثماني لم يُقبل على مثل هذه التغطية للسقائف من أجل ذلك الأمر – شكل رقم (٢٦)، لوحة رقم (٢٣) – .

٢ – السقيفة التي تتقدم المبنى في وضع جانبي على غير محور المحراب:

لم يكتف المعمار العثماني بتأثره بسلفه السلجوقي في فكرة السقيفة التي تتقدم المبنى من واجهته الرئيسة المواجهة لجدار القبلة فبدأ يطور ويخطط لمواضع أخرى للسقيفة بعيداً عن هذا المحور مع المحراب وبحسب موقع المبنى والجهة التي تسمح بوجودها، وقد كان يستخدمها أيضاً كموضع للصلاة في حالة ضيق الجامع وازدحامه بجموع المصلين لاسيما وأن مساحة الجامع تكون في الغالب صغيرة أساساً؛ ولهذا فقد أوجد محراباً بصدر هذا الرواق وتلك السقيفة، أي خارج تخطيط الجامع نفسه، وهو ما يتجلى بصورة جلية في السقيفة الخارجية التي تشغل الجهة الشمالية الشرقية، أي الجانبية وليست الأمامية لمخطط جامع أحمد كتخدا العزب يمين المار من باب العزب بالقسم الجنوبي لقلعة الجبل بالقاهرة (١١٠٩هـ / ١٦٩٨م) [٥٨] – أثر رقم (١٤٥) – في شكل رواق يتشكل من مساحة مستطيلة مسقوفة بسقف خشبي، ضاعت أجزاء كبيرة منه حالياً؛ إذ أن الجامع في حالة يرثى لها تماماً، ويحتاج إلى مد يد العون إليه بالترميم والإصلاح لأهميته من حيث التكوين المعماري وهندسة البناء من مساحة وسطى مربعة تغطيها قبة كبيرة منطقة انتقالها من مثلثات كروية، ويحيط بها من الداخل أربع دخلات صغيرة، أعمقها وأهمها الدخلة الشرقية (الجنوبية الشرقية)، ويطلوا جميعاً على تلك المساحة المربعة الوسطى التي تعلوها القبة من خلال عقد مدبب لكل دخلة منها، تمثل كوشاتها (بنيقاتها) المثلثات الكروية لهذه القبة، وبصدر السقيفة أي بجدارها الشرقي محراب صغير – شكل رقم (٢٧)، لوحة رقم (٢٤) – .

ومن النماذج الأخرى لهذه السقائف والتي تتقدم المبنى بعيداً عن محور القبلة سقيفة مسجد طلحة بصنعاء اليمن (١٠٢٩هـ / ١٦١٩م)، ويلاحظ أنها تقع جهة الغرب من المسجد، وتغطيها أربع قباب صغيرة الحجم، وهي تطل على الفناء الغربي في هذه الجهة من خلال بائكة تتألف من عقدين[٥٩].

٣ – السقيفة التي تتقدم المبنى من جهات عدة (تعدد السقائف):

اتجه المعمار العثماني إلى زيادة عدد السقائف التي تتقدم مبانيه بهدف العمل على زيادة المساحة الإجمالية للمبنى؛ إذ أن هذه السقائف كانت – كما سبق القول – تمثل

(57) Kuran, Sinan, The Grand Old Master, p. 149.

[٥٨] حول تأصيل مخطط هذا الجامع في العمارة العثمانية داخل وخارج مصر، راجع، علي المليجي، الطراز العثماني في عمائر القاهرة الدينية، مج ١، ص ٣٥٥ – ٣٥٩؛ وكذا، محمد حمزة، موسوعة العمارة الإسلامية (المدخل)، ص ١٠٣ – ١٠٥، شكل رقم (١٤٨).

[٥٩] محمد حمزة، موسوعة العمارة الإسلامية (المدخل)، ص ١١٠ – ١١١، شكل رقم (١٧٩).

دعماً حقيقاً للمبنى في حال امتلائه بالمصلين، فضلاً عن كونها مكان للصلاة لمن يأتي متأخراً من المصلين للصلاة، بل إنها كانت بمثابة البديل عن الصحون والتي تخلو منها بعض العمائر نظراً لمساحتها المحدودة، والتي يصعب إيجادها بها، ومن نماذج هذا التعدد للسقائف وأنواعه ما يلي:

أ – السقيفة التي تحيط بالمبنى من جانبين (على شكل حرف (L) الإنجليزي):

يحيط هذا النوع من السقائف بالمبنى من جانبين، بحيث يُشكل ما يشبه حرف (L) الإنجليزي حول كتلة المبنى، ولعل من نماذج هذه السقيفة ما ظهر في أوروبا العثمانية وذلك في سراييڤو بالبوسنة في حي الباشتشارشيا في السقيفة التي تحيط بجامع مصلح الدين تشكركتشي (Čekreči Muslihudinova dzamija) (٩٣٣هـ / ١٥٢٦م)[٦٠] – شكل رقم (٢٨)، لوحة رقم (٢٥) – ويلاحظ أن هذه السقيفة تحيط بمخطط الجامع وفق نظام القبة القائمة على قطاع مثمن الشكل؛ بحيث تحيط به من الجهتين الشمالية الغربية، والشمالية الشرقية في شكل يشبه حرف (L) يميل إلى الزاوية المنفرجة نوعاً ما؛ إذ أنه منحرف نوعاً من الجهة الشمالية ربما توافقاً مع اتجاه الطريق، ويغطي هذه السقيفة سقف مسطح مائل.

ومن النماذج الأخرى بالجامع ضمن مجمع شمسي أحمد باشا (Şemsi Ahmed Paşa) في اسكدار بإستانبول (٩٨٨هـ / ٨٠ – ١٥٨١م) على ضفاف مياه البسفور[٦١]، ويلاحظ أن سقيفته تحيط بالجامع على شكل حرف (L)، أو ذراعين يشكلان زاوية قائمة، ويلاحظ أن المعمار سنان[٦٢] في تصميمه لهذا الجامع بسقيفته هذه قد أحدث توافقاً مع مخططه للمدرسة الملحقة بالمجمع على شكل حرف (L)

---

[٦٠] للاستزادة حول التكوين المعماري لهذا الجامع ومنشئه، راجع، Hamdija Kreševljaković, džamija i vakufnama muslihuddina čekrekčije, 1938, pp. 4 – 5, 8 – 9, 18.

[٦١] حول ترجمة مشيد هذا المجمع كأول صدر أعظم من أصل عثماني نبيل؛ إذ لم يكن من أبناء الدوشيرمة (الدفشيرمة) زمن السلطان مراد الثالث، إلى جانب موقع المجمع على ضفاف البسفور باسكدار في إستانبول، بالإضافة إلى تكوينه المعماري وهندسة بنائه، راجع،

Goodwin, A History of Ottoman Architecture, pp. 282 – 283; Kuran, Sinan, The Grand Old Master, pp. 199 – 201.

[٦٢] يعد المعمار العظيم (قوچه سنان) سنان بن عبد المنان هو من أعظم معماري العالم، وللاستزادة عن نشأته، ووصفه وصفاته، إلى جانب عمائره ومنشآته، وتذاكره، وتحليل فترات عمله وحياته ما بين الإعداد والتكوين، والنضج الفني، وبلوغه الذروة ثم الأستاذية، راجع، دراسات كل من: إبراهيم أدهم، أصول معماري عثماني، إستانبول؛ وكذا، أحمد جودت بك، تذكرة البنيان؛ وكذا، Goodwin, A History of Ottoman Architecture, pp. 197 – 201; Stratton, Arthur, Sinan,; Selcuk, Mülayim, Sinan Vec agi; Kuran, Sinan, The Grand Old Master of Ottoman Architecture; محمد السيد محمد جاد، تذاكر المعماري سنان – دراسة وترجمة؛ وكذا، أحمد زكي، المنشآت العثمانية الدينية في أعمال المهندس سنان، مج ١، ص ٦١ – ١٢١.

كذلك؛ مما ساعد على إحداث نوعاً من التوافق والتوازن البصري للتكوين المعماري وهندسة البناء للمجمع ككل، فضلاً عن توافقه مكانياً مع الموقع الرائع بديع المنظر والمطل على ضفاف البسفور باسكدار، وقد نجح المعمار سنان في الاستفادة من ذلك بفتح صفوف من النوافذ تطل على مياه مضيق البسفور مباشرة.

ويؤكد كوران على ما سبق من أن هذه السقيفة القائمة الزاوية قد استخدمت في جامع شمسي أحمد باشا ولأول مرة لغرضين وهما إحداث:

١- نوع من الموازنة بين التكوين البنائي المترابط من الضريح المتصل بالجامع غرباً وعنصر معماري آخر شرقاً.

٢- نوع من التنظيم البنائي المتكامل للجامع والمدرسة من خلال مخطط الجامع

والمدرسة؛ بحيث يتقاسمان فناءاً واحداً مشتركاً يجمع بينهما، كرابط عضوي، وهو الأمر الذي سبق المعمار سنان في تنفيذه في تخطيطات سابقة من قبل في نماذجه للجامع والمدرسة معاً في قره أحمد بطوب قابي، وصوقللو محمد في قادرغه بإستانبول وغيرهما، وهو المضمون المتماثل والمتكامل معمارياً غير المتوفر في مجمع شمسي أحمد؛ فاستعيض عنه بإحداث نوع من التآلف البصري بين مباني المجمع من خلال التكرار[٦٣].

والحقيقة أن هذا الأمر قد نجح سنان بالفعل في تنفيذه في ظل غياب فكرة الصحن الذي يجمع ويربط بين المدرسة والجامع كرابط عضوي بينهما؛ فحل محله بهذه السقيفة من رواقين في شكل زاوية قائمة، ويعلوهما سقف مسطح مائل، ومستفيداً منها كذلك في إحداث توازن وتكامل وتوافق بصري بين أبنية المجمع من خلال التكرار بين سقيفة الجامع على شكل حرف (L)، وسقيفة المدرسة بذراعيها على شكل حرف (L) كذلك.

ومن النماذج الأخرى لهذه السقيفة ما ظهر في أوروبا العثمانية أيضاً وفق طراز المسجد القبة (طراز بورصة الأول)، وتحديداً في مسجد أورطة في سترووميكا (Strumica) بمقدونيا اليوغوسلافية (١٠٢٢هـ / ١٦١٣م) [٦٤]، حيث تبدو السقيفة في شكل حرف (L) يحيط بالضلعين الشمالي والغربي لمخطط الجامع، ويغطيهما سقف مائل، ومن نماذجها كذلك ما ظهر في مصر في عهد محمد علي باشا (١٢٢٠ – ١٢٦٥هـ / ١٨٠٥ – ١٨٤٨م)، وذلك في جامع محمد علي بمنطقة البولاقي في الخانگاه بمدينة القليوبية (١٢٤٣هـ / ١٨٢٧م)، والذي لا تزال بقاياه حتى الآن، ويلاحظ أن سقيفته تحيط بمخطط الجامع كذلك مثل النموذجين السابقين من الجهتين

---

(63) Kuran, Sinan, The grand Old Master, p. 201.

[٦٤] للاستزادة حول مخطط هذا الجامع إلى جانب غيره من النماذج في مقدونيا اليوغوسلافية، راجع، محمد حمزة، العمارة الإسلامية في أوروبا العثمانية، مج١، ص ١٧٤، شكل رقم (٤٨).

الشمالية والغربية، في شكل رواقين يأخذان ما يشبه حرف (L)، ويغطيهما سقف قائم على عمد خشبية[٦٥]، ويوجد بصدر الرواق الشمالي محراب جصي صغير، أما الرواق الغربي فيتقدم المدخل إلى هذا الجامع.

ب – السقيفة التي تحيط بالمبنى من ثلاثة جوانب عدا جدار القبلة على شكل حرف (U):

عمل المعمار العثماني على زيادة مساحة السقائف التي تتقدم عمائره الدينية مرة أخرى وذلك بإحاطتها لكتلة المبنى من جميع الجهات عدا جدار القبلة، أي من ثلاث جهات، على شكل حرف (U) الإنجليزي، وهو الأمر الذي سمح بإضافة مساحة زائدة للصلاة تضاف لمساحة المبنى ككل، فضلاً عن كونه بديلاً عن الصحن والذي خلت منه تصميمات هذه المباني، وهو ما ظهر لأول مرة في سقيفة جامع يعقوب شاه (٨٩٥هـ / ١٤٨٠م) بإستانبول، والتي يغطيها سقف خشبي مائل نوعاً، وكذلك الحال في مسجد لاري شلبي بأدرنة (٩٢٠هـ / ١٥١٤م)، والذي تغطي سقيفته (١١) قبة بواقع ثلاث قباب بكل رواق جانبي، وخمس قباب بالرواق الأمامي، والذي يتقدم مخطط الجامع من قبة ضخمة وكبيرة، ويلاحظ أن هذه القباب تكاد تتساوى في حجمها عدا أول قبة بكل رواق جانبي فهما أصغر القباب حجماً، أما النموذج الثالث فيتمثل في جامع علي باشا بالهفوف في المملكة العربية السعودية أوائل شهر رجب (٩٧٩هـ / ١٥٧١م)، وكذلك الحال المبنى الذي بناه علي باشا والواقع تجاه جامعه هذا، والذي يُرجح محمد حمزة بأنه هو المدرسة الوارد ذكرها في حجة الجامع[٦٦].

ومن النماذج الأخرى لهذا الرواق وهذه الزيادة التي تدور حول مخطط الجامع ذو القبة من ثلاث جهات بجامع قوچه سنان باشا[٦٧]، في منطقة بولاق أبو العلا غرب

---

[٦٥] محمد حمزة، موسوعة العمارة الإسلامية (المدخل)، ص ١٠٥ – ١٠٦، شكل رقم (١٥١).

[٦٦] يذكر حمزة في معرض حديثه عن تأصيل مخطط جامع السنانية في بولاق بالقاهرة بأن النماذج التي تسبقه في فكرة الرواق الذي يحيط به من ثلاث جهات هي قليلة بل ونادرة؛ إذ لا يوجد سوى نموذجين فقط معروفين حتى الآن وهما مسجد لاري چلبي، وجامع علي باشا بالهفوف، ويضيف بأن هذا الرواق لم يتواجد بعمارة البنغال، راجع، محمد حمزة، "عمائر الوزير قوچه سنان باشا (المتوفي ١٠٠٤ هـ / ١٥٩٥م) الباقية في القاهرة ودمشق"، ص ١١٩.أما الباحثة التركية ألكو باتس فتقول: بأن هذا المخطط قد ظهر في إستانبول في جامع بناه يعقوب باشا سنة (٨٩٥هـ / ١٤٨٠م) لكنه من أسقف خشبية، وتضيف بأن هذا الرواق من العناصر النادرة في العمارة العثمانية. Bates, Ülkü, Façades in Ottoman Cairo, p. 155.

[٦٧] حول قوچه سنان باشا بن علي بن عبد الرحمن وأصله، ومناصبه، وصدارته العظمى لخمس مرات لمدة تقرب من سبع سنوات، فضلاً عن نشاطه المعماري في مصر وبلاد الشام، وإستانبول، وغيرهم، راجع دراسات كل من : ابن الوكيل، تحفة الأحباب بمن ملك مصر، ص ١١٥؛ وكذا، ابن عبد الغني، أوضح الإشارات فيمن تولى مصر القاهرة، ص ١١٦ – ١١٧؛ وكذا، عبد الله عبد الحافظ، "نماذج من منشآت ولاة مصر العثمانيين في إسطنبول"، ص ٢٥٩؛ وكذا، محمد حمزة،=

مدينة القاهرة (٩٧٩هـ / ١٥٧١م)، والمعروف بجامع السنانية ببولاق – أثر رقم (٣٤٩) – وقد وصفت حجة وقف هذا الجامع السقيفة – شكل رقم (٢٩)، لوحة رقم (٢٦) – بما يلي: "المشتمل بدلالة المشاهدة إجمالاً على قبة معقودة ....، ويدور على أسفل القبة المذكورة من خارج زيادة دايرة البنا من الجهة الشرقية والبحرية والغربية"[٦٨]، أي أطلقت على هذه السقيفة مسمى : "زيادة دايرة البنا"، ووصفت قياساتها، وما تعلوها من قباب ضحلة بلغت ثلاث قباب بكل رواق جانبي من الجهتين القبلية والبحرية، وخمس قباب ضحلة من الجهة الغربية، أي بإجمالي عدد إحدى عشرة قبة، بما يلي: "ذراع عرضها في كل جهة عشرة أذرع بما فيه الجدار الداير سفل ذلك قايم بنا الزيادة المذكورة على خمس عشر عموداً من الرخام... يعلوها قباب مقالي – مقصود ضحلة – معقودة بالطوب والجبس، عدد أحد عشر قبة مجوفة"[٦٩]، وبقياس عرض (عمق) كل رواق تبين أنه حوالي (٧,٣٠م) – شكل رقم (٢٩)، لوحة رقم (٢٦) –.

وقد اختلفت أراء الباحثين حول التطور الذي حدث في فكرة هذه السقيفة الدائرة من ثلاث جهات[٧٠]، ووضعوا افتراضات لتفسير المغزى من هذا الشكل المتطور عن شكل السقيفة المعهود والمعتاد من رواق وحيد، فرأى بعضهم بأن هذا الابتكار كان ناتجاً عن عدم التمكن من بناء صحن مكشوف يتقدم بيت الصلاة في مخطط هذا الجامع؛ وذلك لضيق المساحة بين موقع الجامع وشاطئ نهر النيل في الجهة الغربية من موقعه؛ مما دفع منشئه بابتكار بديل عن هذا الصحن وهو تلك السقيفة، وقد دعم أصحاب هذا الرأي حجتهم بما أورده الرحالة التركي أوليا چلبي الذي زار مصر عام (١٠٨٣هـ/ ١٦٧٢م)، وزار هذا الجامع خلال زيارته وأورد عنه ما يلي:

"جامع نوراني بالقرب من النيل، ذو قبة مدورة معقودة، .....، هذا الجامع على ضفة النيل فليس له صحن، وبجانبه ميضأة بها صنابير للوضوء، .....، وبجهته القبلية حديقة للورد، ...." [٧١]، وبهذا فقد فسر أصحاب هذا الرأي[٧٢] أن أوليا چلبي

"عمائر الوزير قوجه سنان باشا"، ص ٨٦ – ١٠٥؛ وكذا، وحول مخطط الجامع وتكوينه المعماري، راجع، علي المليجي، الطراز العثماني في عمائر القاهرة الدينية، مج ١، ص ٣٢٣ – ٣٣٥.

[٦٨] حجة وقف سنان باشا، ص ١.

[٦٩] حجة وقف سنان باشا، ص ١.

[٧٠] يذكر محمد حمزة بأن ظاهرة وجود الأروقة الثلاثة (أو الزيادة) لم تظهر قبل جامع سنان باشا (٩٧٩هـ / ١٥٧١م) في أي من الجوامع أو المساجد التي صممت وفق هذا النمط البسيط من طراز الجامع القبة، وفي ضوء ذلك يمكن القول بأن إضافة هذه الزيادة قد جعلت من تخطيط هذا الجامع القبة أنموذجاً فريداً غير مسبوق من جهة كما أنه اتخذ إماماً نُسج على منواله فيما بعد من جهة ثانية، محمد حمزة، موسوعة العمارة الإسلامية (المدخل)، ص ١١٢.

[٧١] أوليا چلبي، سياحتنامه مصر، مج ١٠، ص ٣٨٠.

بمقولته هذه يقصد أن الجامع مادام يقع على النيل مباشرة؛ فلذلك لا يتقدمه صحن، وهو الأمر الراجع إلى عدم توفر مساحة تسمح بوجوده، مما أدى إلى هذا الرواق الداير في شكل سقيفة مبتكرة وجديدة تمنح الجامع مساحة كافية بديلة عن الصحن.

وقد ظهر رأي آخر يختلف مع الرأي السابق ويرفضه برمته قائلاً بأن منشئ هذا الجامع كان يمكنه أن يبني صحناً للجامع إن أراد ذلك، ولن تعيقه المساحة؛ إذ يمكنه أن يقتطع جزءاً من المباني الأخرى والملاحق التي شيدها سنان حول الجامع والتي وصفتها حجة الوقف، وأوليا چلبي نفسه، ليبني هذا الصحن، بل إنه يمكنه الحصول على المساحة الكافية لبنائه من خلال وجود مساحة كبيرة وخالية من جهة النيل تتقدم الرواق الشمالي، وتقع داخل حيز السور الذي كان يحيط حول المسجد وملاحقه وذلك على حد قول صاحب هذا الرأي، والذي يفترض تفسيراً آخر وافتراضاً جديداً لوجود هذا الرواق وتلك السقيفة ويتمثل على حد قوله بأنه يرجع في حالة جامع السنانية ببولاق إلى جودة جو مصر وحسن اختيار المكان المطل على النيل؛ مما جعل المعمار يضع محراباً في صدر كل رواق جانبي – الموجود حالياً هو محراب الرواق البحري[٧٣] – مما يؤكد على إمكانية أداء الصلاة بالرواقين؛ ومن ثم يكون المعمار قد أعطى لبيت الصلاة – على حد قول صاحب الرأي – مساحة أرحب دون أن يفتح القبة على الرواقين[٧٤].

والحقيقة أنه يمكن القول بأن معمار الجامع ربما أراد أن يضيف إلى مساحة الجامع المحدودة والمتمثلة في القبة المركزية التي تهيمن على بيت الصلاة مساحة أخرى زائدة من الخارج كبديل يغني عن الصحن من خلال أروقة جانبية تمتد لتُفتح على السقيفة التي تتقدم مخطط الجامع وفق طراز بورصة الأول، وهو ما كان دافعاً منذ البداية إلى فكرة الأروقة الجانبية أو ما يُعرف باسم الأجنحة المستعرضة، والتي بدأها المعمار العثماني في عمائره بإستانبول حينما قام المعماري سنان بإلحاقها بجامع شهزادة محمد في إستانبول (٩٥٥هـ / ٤٨ – ١٥٤٩م) – شكل رقم (١٥) – ولكنه لم يتوصل إلى ربطها بمساحة الفراغ الداخلي، وهو ما نجح به في جعل تلك

---

[٧٢] سعاد ماهر محمد، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، ج ٥، ص ١٣٨ – ١٣٩؛ وكذا، هدايت تيمور، جامع الملكة صفية، مج ١، ص ٢٠٨؛ وكذا،

Ülkü Bates, Facades in Ottoman Cairo, p. 155.

(٧٣) تصف حجة الوقف هذين المحرابين بصدر الرواقين الجانبيين القبلي والبحري بما يلي: "لها محرابان إحداهما بالجهة الغربية مجاور لمنار الجامع والثاني من الجهة الشرقية يجاور كل منهما شباكان من النحاس الأحمر"، حجة وقف سنان باشا، ص ١، ويلاحظ أنه قد ضاعت معالم المحراب الواقع بصدر الرواق الجنوبي الغربي (القبلي)، ولم يتبق سوى المحراب بصدر الرواق الشمالي الشرقي (البحري)، أما في الزيادة الدايرة حول مخطط جامع محمد بك أبو الذهب والذي سيرد تفاصيل الحديث عنه لاحقاً فيوجد المحراب بصدر الرواق الجنوبي الغربي منه.

[٧٤] علي المليجي، الطراز العثماني في عمائر القاهرة الدينية، مج ١، ص ٣٢٥.

المجنبات تندمج مع المخطط الداخلي ومساحة الفراغ بمخططه لجامع السليمانية في إستانبول – شكل رقم (٢٤)، (٢١) – بل إنه قد استفاد منها خارجياً كذلك بإكساب تلك الأماكن الجانبية روحاً وحركة لم تكن معهودة في العمائر السابقة من خلال عمل شُرفات تُطل على الخارج، وجعل بأسفلها أماكن للوضوء، إلى جانب ما فتحه بها من أبواب جانبية، وهو ما حدث بشكل أكثر تطوراً في جامعه للسلطان سليم الثاني في أدرنة والمعروف بجامع السليمية[٧٥] – شكل رقم (١٧) – وفي حالتنا هذه بجامع السنانية نرى أن المعمار أراد أن يستفيد كذلك من الموقع الخارجي بإطلالة الجامع على ضفاف شاطئ النيل كمنظر رائع، فشكل سقيفة خارجية تدور حول الجامع من ثلاث جهات تكون بمثابة أجنحة إضافية لمساحة الجامع كمصلى ولكن من الخارج المطل على المشهد البديع والذي تمثله مياه النيل وضفافه ومنظره البديع الخلاب – شكل رقم (٢٩)، لوحة رقم (٢٦) –.

وقد ظهرت نماذج أخرى لمنشآت يدور حول مخططها رواق خارجي يمثل سقيفة تدور من ثلاث جهات عدا جدار القبلة، وذلك بجامع من طراز المسجد المتعدد القباب، والمعروف بأولو جامع وذلك في جامع بياله باشا في قاسم باشا بإستانبول (٩٨١هـ / ٧١ – ١٥٧٢م)، والذي تغطي رواقيه الجانبيين سبعة أقبية متقاطعة بكل رواق، أما الرواق الأمامي والذي يتقدم التخطيط فيعلوه سقف مائل، ويلاحظ أنه تتقدمه هو الآخر سقيفة أخرى خارجية ذات سقف آخر مائل أي أن هذا الجامع تتقدمه سقيفة مزدوجة، وهو أمر جديد أن يجمع المبنى بين نوعين من السقائف: الأولى وهي السقيفة التي تدور حول الجامع من ثلاث جهات عدا جهة القبلة، والأخرى سقيفة مزدوجة – شكل رقم (٣٠)، لوحة رقم (٢٨) –.

وقد ظهر هذا النوع من السقائف مرة أخرى سادسة في مخطط الجامع الخزفي في اسكدار بإستانبول (١١٥٠هـ / ١٦٤٠م) [٧٦]، ثم مرة سابعة وربما أخيرة في مصر وللمرة الثانية بمدينة القاهرة في مخطط جامع محمد بك أبو الذهب تُجاه الجامع الأزهر

---

[٧٥] يلاحظ ظهور هذه السقائف الخارجية في نماذج أخرى لعل منها: بجامع المرادية في مغنيسه، وجامع الأحمدية، وجامع نورعثمانية، وجامع لاله لي بإستانبول، وغيرهم، كما ظهر كذلك في مصر بجامع محمد علي بالقلعة في القاهرة ويلاحظ أنه يتقدم بيت صلاته من الجهتين القبلية، والبحرية رواق بكل جهة، مغطى بإحدى عشرة قبة ضحلة، وتعد القبة الوسطى هي أكثرهم ارتفاعاً، بل وأكثرهم مساحة وحجماً كذلك، وترتكز هذه القباب على بائكة من أحد عشر عقداً نصف دائرياً، أوسطهم أكثرهم اتساعاً، وتتكئ هذه العقود بدورها على أحد عشر عموداً رخامياً رشيقاً، ذات تيجان ناقوسية، ويلاحظ أن كل رواق يتوسطه المدخل الجانبي إلى بيت الصلاة، وهما المدخل الجنوبي، والآخر الشمالي – لوحة رقم (٢٣)، (٢٧) –.

[76] Ülkü Bates, Façades of Ottoman Cairo, p. 155; هدايت تيمور، جامع الملكة صفية، مج ١، ص ٢٠٨؛ وكذا، محمد حمزة، "عمائر الوزير قوچه سنان"، ص ١١٩.

(١١٨٧ – ١١٨٨هـ / ١٧٧٣ – ١٧٧٤م) [٧٧]– أثر رقم (٩٨) – والذي يُعد بمثابة نسخة تكاد تكون مكررة من جامع السنانية ببولاق مع بعض الفروق، إذ يقول الجبرتي بذلك قائلاً: "وأمر ببنائها على هذه الصفة، وهي – يقصد مدرسة أبو الذهب – على أُرنيك جامع السنانية بشاطئ النيل ببولاق"[٧٨]، ويلاحظ أن الفارق بين سقيفتي السنانية وأبو الذهب – شكل رقم (٢٩)، (٣١)، لوحة رقم (٢٦) – يتمثل فيما يلي:

أ- فصل جامع أبو الذهب وسقيفته عن الخارج بزيادة تمثل دهليز يحيط بهما من جميع الجهات عدا جدار القبلة؛ بمثابة عازل عن ضوضاء المنطقة التجارية المحيطة بالمسجد، وهو الأمر الذي لم يكن موجوداً ضمن مخطط جامع السنانية ببولاق، وإنما كان يحيط بالجامع سور خارجي من الحجر، حل محله درابزين من الحديد عن طريق ديوان عموم الأوقاف[٧٩] والذي رأى هدم السور الحجري الشرقي والبابين اللذين في نهايته من الجهتين، والاستعاضة عنه بالسور الحديدي، وتصف حجة وقف الأمير أبو الذهب هذا الدهليز بما يلي : "يُغلق على الباب المذكور درفتي باب عربي كبار خشباً نقياً، يُدخل منه إلى دورقاعة كشف سماوي مفروش أرضها بالرخام بها يسرة سلم من درجتين بالرخام الأبيض، يُتوصل منه إلى مجاز كشف سماوي، مفروش أرضه البلاط الكدان الفراني.... وبالمجازات المذكورة خزاين وستة / شبابيك من النحاس الأصفر المنكس (المؤكسد – الأصفر) .... "[٨٠].

ب- الواجهات الخارجية لجامع أبو الذهب والتي تمثل جدران الزيادة أو الدهليز أو الطرقة الكشف (السماوية)، يلاحظ أنها تمثل جدران فُتحت بها نوافذ تشغلها شبابيك من تغشيات من النحاس الأصفر المنكس والمصبوب، وذلك بالواجهتين الجنوبية، والشمالية، أما الشرقية فتمثل جدار القبلة، والغربية ملتصقة بخان الزراكشة المجاور

---

[٧٧] حول ترجمة المنشئ محمد بك أبو الذهب، وكيف أصبح من أحد مماليك علي بك الكبير إلى شيخ البلد خلفاً له، إلى جانب مخطط جامعه، وتكوينه المعماري، وهندسة بنائه، وحلياته وزخارفه، وملاحقه، وواجهاته، راجع، الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ج ١، ص ٥٩٦ – ٦٠١، ٦٥١ – ٦٥٢، ٦٥٤ – ٦٥٥، وللاستزادة حول وصف الجامع وسقيفته، راجع، حجة وقف الأمير محمد بك أبو الذهب، ص ١٤ – ٢٠، ص ٢٩؛ وكذا، علي المليجي، الطراز العثماني في عمائر القاهرة الدينية، مج ١، ص ٣٦٠ – ٣٧٤.

[٧٨] الجبرتي، عجائب الآثار، ج ١، ص ٦٥٢: وكذا، حجة وقف الأمير محمد بك أبو الذهب، ص ١٥ – ٢٠.

[٧٩] لجنة حفظ الآثار العربية، محاضر وتقارير اللجنة عن عام ١٩٠٢م، ص ١٠٠.

[٨٠] حجة وقف الأمير محمد بك أبو الذهب، ص ١٤ – ١٥.

للجامع من هذه الجهة[٨١]، أما واجهات جامع السنانية فتتمثل في شكل بائكة تدور حول الجامع من ثلاث جهات عدا جدار القبلة، وتمثل واجهات الرواق الذي يحيط بمخطط الجامع من ثلاث جهات، والذي يمثل سقيفته.

جـ- كون جامع أبو الذهب وسقيفته معلقين أعلى حوانيت تدر دخلاً يمثل وقفاً على المبنى، وهو ما لم يكن موجوداً بمخطط وسقيفة جامع السنانية ببولاق.

د- أن القباب الأحد عشرة التي تغطي سقيفة جامع أبو الذهب (بواقع ثلاث قباب بكل رواق جانبي وخمس قباب بالرواق الذي يتقدم الجامع من الجهة الغربية) تخلو من الفوهات المفتوحة والتي تتميز بها قباب سقيفة السنانية الأحد عشرة.

هـ - تقع المئذنة في الجهة الغربية من الجامع بداخل المجاز في الجهة الجنوبية الغربية؛ إذ أنها تكاد تنفصل عن كتلة البناء في أبو الذهب، بحيث تشغل طرفي الركن الجنوبي الغربي للسقيفة، أما مئذنة السنانية فهي تشغل الطرف الجنوبي من الواجهة الجنوبية الغربية – شكل رقم(٢٩)،(٣١)، لوحة رقم (٢٦)–.

ويلاحظ أن مثل هذه السقيفة والتي تمثل زيادة تحيط بالجامع من ثلاث جهات عدا جدار القبلة قد تمت إضافتها إلى نماذج بعض الجوامع وفق طراز بورصة الأول من القبة، ومنها ما ذكره محمد حمزة كنموذج يدل على ذلك في إضافة السقيفة إلى مخطط الجامع الملحق بمشهد الشيخ عبد القادر الچيلاني ببغداد (٩٤١هـ/ ١٥٣٤م)؛ حيث أمر الوزير حسين باشا السلحدار في عام (١٠٨٥هـ / ١٦٧٤م) بتجديد كل من الجامع والمشهد، وإضافة تلك الزيادة له بحيث تحيط به من ثلاث جهات عدا جدار القبلة، وهذه الزيادة عبارة عن رواقين بكل جهة وليس رواق واحد كما هو معهود في النماذج السابق ذكرها[٨٢].

٤ – السقيفة المزدوجة:

اتجه المعمار العثماني إلى فكرة أخرى جديدة بهدف زيادة مساحة السقيفة التي تتقدم عمائره وذلك بإضافة سقيفة أخرى بحيث تتقدم سقيفته الأولى، وهو ما يُعرف باسم السقيفة المزدوجة، وكانت السقيفة الأولى تتشابه وتتفق مع شكل السقائف السابق ذكرها والتي تتقدم العمائر؛ بحيث أنها إما تغطي بالقباب أو بالأقبية أو بالاثنين معاً، أما السقيفة الأخرى المبتكرة والتي تتقدمها فكانت دوماً مغطاة بسقف مائل، وقد كانت في الغالب تحيط بالسقيفة الأولى من ثلاثة جوانب، وفي أحيان أخرى تتقدمها من الأمام فقط دون الجانبين طبقاً لما سيرد فيما يلي من الدراسة.

---

[٨١] اقتطع أبو الذهب جزءاً من خان الزراكشة ادخله ضمن المساحة التي بني عليها جامعه والتي كانت تمثل موضعاً لرباع خربة، الجبرتي، عجائب الآثار، ج ١، ص ٦٥٢؛ وكذا، أحمد عبد الوهاب ، عمائر ووثائق الغوري الجديدة، مج ١، ص ٣٤ – ٣٧.

[٨٢] محمد حمزة، موسوعة العمارة الإسلامية (المدخل) ، ص ١١٢، شكل رقم (١٨٢).

ويمكن القول بأن فكرة السقيفة المزدوجة ربما كانت باكورة التفكير فيها وبدايات ظهورها في مخطط يشيل جامع (الجامع الأخضر) في مدينة ازنيك (٧٨٠ – ٧٩٥هـ / ١٣٧٨ – ١٣٩٢م)، بحيث تتقدم الجامع سقيفة خارجية بالإضافة إلى إدماجه للسقيفة الداخلية مع مساحة الفراغ الداخلي للجامع ذو القبة الواحدة وتتقدمه سقيفة وفق طراز بورصة الأول – شكل رقم (٤)، لوحة رقم (٥) – وكذلك الحال في سقيفتي جامع الصدر الأعظم للسلطان محمد الثاني (الفاتح) محمود باشا في إستانبول (٨٦٧هـ / ١٤٦٢م)، من رواق (سقيفة) داخلي من ثلاثة أقسام، تغطي الأوسط قبو وعلى جانبيه قبتان، وتكتنف هذا الرواق حجرة بكل جانب تغطي كل منها قبة[٨٣]، أما السقيفة الخارجية فتغطيها خمس قباب – شكل رقم (٩) – غير أن الظهور الواضح والصريح في شكل سقيفتين تتقدم كل منهما الأخرى في وضع خارجي ربما ظهر لأول مرة في جامع السليمانية في چورلو (Çorlu) والمؤرخ بعام (٩١٨هـ/ ١٢ – ١٥١٣م)، وهو ما دلل عليه كوران بدليل مادي في شكل قواعد الأعمدة بالسقيفة الخارجية لهذا الجامع – لوحة رقم (٢٩) – والتي تُظهر هذا الازدواج على حد قوله، وهو الأمر الذي أصبح بمثابة ظاهرة معمارية مألوفة ومنتشرة استخدمت بكثرة في جميع أنحاء الإمبراطورية العثمانية المترامية الأطراف وذلك من تركاله (Trikala) إلى دمشق شرقاً ببلاد الشام على حد قوله[٨٤].

ويرى جودوين أن بداية ظهور السقيفة المزدوجة كان في جامع العادلية في حلب، وقد وضع له تاريخاً مبكراً في عام (٩٢٣هـ / ١٥١٧م) [٨٥]، مع أن التاريخ الفعلي لهذا الجامع والذي شيده محمد باشا بن أحمد بن دوقه كين هو في عام (٩٦٣هـ/ ١٥٥٦م) [٨٦]، ويلاحظ أن سقيفة هذا الجامع الداخلية من خمسة أقسام تغطيها خمس قباب، أما السقيفة الخارجية فهي تطل على خارج المبنى من خلال بائكة من أحد عشر عقداً من النوع المدبب، وهذه السقيفة مسقوفة بسقف مستو (حالياً) من الخشب، وقد تم استبداله في عام (١٣٤٢هـ/ ١٩٢٣م) بآخر من الحديد، وذلك أثناء إجراء ترميمات بالجامع، ثم تم تغيير هذا السقف مرة أخرى بمادة حديثة وهي البيتون

---

[٨٣] آصلان آبا، فنون الترك، ص ١٨٩.

[84] Kuran, Sinan, The Trand Old Master, pp. 65 – 66.

[85] Goodwin, A History of Ottoman Architecture, p. 213.
وربما يكون ذلك ما دفع علي المليجي لأن يقول بأن السقيفة المزدوجة هي تأثير سوري، وأنها تُذكر بالمظلة التي تتقدم المدخل الرئيس لجامع سليمان باشا الخادم،
علي المليجي، الطراز العثماني في عمائر القاهرة الدينية، مج ١، ص ٢٧٠،
وقد يكون ما دفعه لهذا الرأي تلك السقيفة المزدوجة التي تتقدم جامع التكية السليمانية بدمشق.

[٨٦] الغزي، نهر الذهب في تاريخ حلب، ج ٢، ص ٨٩ – ٩٢؛ وكذا، محمد كرد، خطط الشام، ج ٦، ص ٥٠؛ وكذا، محمد راغب الحلبي، أعلام النبلاء، ج ٣، ص ١٦٦ – ١٧٠.

المسلح، وذلك في حوالي عام (١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م) [٨٧] – لوحة رقم (١٢) – ويلاحظ أن هذه السقيفة المزدوجة من رواقين هي النموذج الوحيد في مساجد مدينة حلب[٨٨]، وقد عرفت مدينة دمشق مثل هذا النوع من السقائف المزدوجة قبلها وسيرد الحديث عنها لاحقاً.

والحقيقة أن فكرة السقيفة المزدوجة قد ظهرت بكثرة ضمن عمائر المعمار سنان، وبخاصة تلك التي تهيمن عليها القبة المركزية على قطاعات متنوعة والتي منها على قطاع مربع أو مسدس أو مثمن، كما ظهرت كذلك بحيث تتقدم طراز شكل حرف (T) المقلوب، والجامع المتعدد القباب ولكن قلت نماذجها في هذه المخططات ولعل من نماذجها على سبيل المثال لا الحصر ما يلي:

السقيفة المزدوجة التي تتقدم مخطط جامع مهرماه سلطان في اسكدار بإستانبول (٩٥٤هـ / ٤٧ – ١٥٤٨م)، ويلاحظ أن السقيفة الداخلية من خمسة أقسام يغطي كل منها قبة – شكل رقم (١٢)، لوحة رقم (١٠) – ويلاحظ أن أوسطهم أكثرهم ارتفاعاً؛ لكونها تتقدم المدخل إلى الجامع كالعادة دوماً في تشكيل السقائف، ويتقدم هذه السقيفة الداخلية وذلك الرواق سقيفة ثابتة خارجية بحيث تحيط بها من ثلاثة جوانب، وهي مغطاة بسقف، يأخذ شكل المظلة ومغطي بصفائح من الرصاص، ويتقدم القسم المحوري (المركزي) الأوسط من هذه السقيفة إلى الأمام قليلاً؛ ليغطي الشادروان، في تكوين يبدو بديلاً عن وجود الصحن والشادروان الذي كان من المعتاد أن يتوسطه في المساجد الكبرى بإستانبول وغيرها من ولايات ومدن الدولة العثمانية المترامية الأطراف، وهذا المظهر العام لتلك السقيفة المزدوجة دفع آصلان آبا إلى أن يصفها بأنها: " بمثابة ابتكار لواجهة شاهقة ومتناسقة"، بينما يرى كوران بأن هذه السقيفة الخارجية المسطحة أكسبت الجامع "مظهراً ثقيلاً" – على حد قوله – رغم ما فعله المعمار سنان لتفادي ذلك عن طريق جعل نوافذ السقيفة على محاور الدعامات، إلى جانب قيامه بتنويع تيجان الأعمدة بجعل تلك التي ترتكز عليها هذه السقيفة المسطحة من النوع المقرنص بالاختلاف عن الأخرى التي تعلو العمد الستة التي ترتكز عليها السقيفة الداخلية من تيجان من النوع ذي المثلثات التركية، بالإضافة إلى قيامه بجعل الدعامات في الأركان لتدعيم السقيفة الخارجية، مع مدها إلى الأمام لتغطي الشادروان[٨٩].

---

[٨٧] نجوى عثمان، الهندسة الإنشائية في مساجد حلب، ص ٢٦٧ ، ٢٧٣ – ٢٧٤.

[٨٨] تعرضت هذه السقيفة لتدمير بائكتها إلى جانب غيرها من آثار وتراث مدينة حلب الشهباء من ضمن الدمار الشامل الذي حل بالقطر الشامي الناتج عن الحرب الداخلية، وذلك خلال عام ٢٠١٦م وما بعده – لوحة رقم (١٢) – .

[٨٩] آصلان آبا، فنون الترك، ص ١٩٨؛ Kuran, Sinan, The Grand Old Master, pp. 65 – 227.

وقد كرر المعمار سنان هذه السقيفة المزدوجة مرة أخرى ولكنها في مدينة دمشق ببلاد الشام وذلك في مخططه للتكية والمدرسة السليمانيتان (٩٦٢هـ / ٥٤ – ١٥٥٥م)[٩٠]، بحيث تتقدم بيت الصلاة والذي تهيمن عليه القبة الضخمة، ويلاحظ أن السقيفة الداخلية مقسمة إلى ثلاثة أقسام، يعلو الأوسط منها قبو برميلي، بينما يعلو القسمين الجانبيين له قبة ضحلة بكل جانب، أما السقيفة الخارجية والتي تتقدم السقيفة الداخلية، وتحيط بها من ثلاثة جوانب، فهي أقل ارتفاعاً من الأولى والتي ترتفع عن مستوى سقف قاعة القبة، ويغطي هذه السقيفة كالعادة سقف خشبي مائل، يرتكز على بائكة واجهتها من سبعة عقود من النوع المدبب ذو الأربعة مراكز، وفق نظام الأبلق، وجانبيها من ثلاثة عقود، ويلاحظ أن الأعمدة جرانيتية للسقيفتين، وذات تيجان مقرنصة للداخلية، ومثلثات تركية للسقيفة الخارجية – لوحة رقم (٣٠) – .

ومن النماذج الأخرى للسقيفة المزدوجة والتي مثلت ضلعاً من الأضلاع الأربعة للأروقة التي تحيط بالصحن والذي يُشكل رابط عضوي يجمع بين الجامع والمدرسة ما ظهر في مخطط جامع ومدرسة الأدميرال سنان باشا في بشكطاش بإستانبول (٩٦٣هـ / ٥٥ – ١٥٥٦م)[٩١]، ويلاحظ أن سقيفته الداخلية من خمسة أقسام تغطيها أربع قباب وفي المنتصف قبو برميلي، وتتقدمهم في الواجهة فقط ودون الجانبين سقيفة خارجية من سقف خشبي تمثل أحد الأروقة الأربعة والتي تحيط بالصحن، ويلاحظ أن هذه السقيفة لا تحيط بالسقيفة الداخلية من الجانبين كما هو معتاد فيما سبق من النماذج سالفة الذكر، ومن النماذج الأخرى في أوروبا العثمانية بالبوسنة في مدينة موستار[٩٢]، وذلك بجامع كاراجوز بك (٩٦٤هـ / ١٥٥٧م) (Karadoz

---

[٩٠] حول الفرق بينهما وبين جامع وتكية السلطان سليم الأول في الصالحية بدمشق، إلى جانب تكوينهما المعماري، راجع، القرماني، أخبار الدول وآثار الأول في التاريخ، ص ٣١٥؛ وكذا، ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ج ٨، ص ٣٧٦ – ٣٧٧، ٤٠٠ – ٤٠١؛ وكذا، محمد كرد، خطط الشام، ج ٦، ص ٦٤، ١٤٢ – ١٤٣؛ وكذا، سليم عادل عبد الحق وخالد معاذ، "مشاهد دمشق الأثرية"، ص ٦٣، ٦٥، ٦٧؛ وكذا، عبد القادر الريحاوي، "المدرسة والتكية السليمانيتان"، ص ١٢٦ – ١٣٣؛ وكذا،

Kuran, Sinan, the Grand Old Master, pp. 75 – 77.

[٩١] يرى جودوين أن السقيفة الداخلية قد تم إدماجها إلى الجامع في عصر لاحق؛ ويدلل على ذلك بالإشارة إلى موقع المئذنة والجدران المحيطة بالرواق، راجع،

Goodwin, A History of Ottoman Architecture, p. 244.

[٩٢] موستار: تقع على نهر نيرتيفا بالبوسنة، وهي عبارة عن مستوطن تطور بشكل سريع فأصبح مركزاً سياسياً واقتصادياً ودينياً قوياً، وقد كانت موستار موضع اهتمام للأتراك فقاموا بالعمل على تحصينها وجعلوها معسكراً تنطلق منه الجيوش الفاتحة نحو ساحل دالماسيا، وقد ذكر الرحالة أوليا جلبي عدد المؤسسات الإسلامية بها أثناء رحلته بالبوسنة غير أن محمد شكريتش يرى أنه قد بالغ في ذكر عددها، راجع،

نياز محمد شكريتش، انتشار الإسلام في البوسنة والهرسك، ص ٢٨٩.

(begove dzamija)[٩٣]، ويلاحظ أن سقيفته الداخلية من ثلاث قباب قائمة على قطاعات مثمنة، أما سقيفته الخارجية فمغطاة بسقف مائل، وتحيط بالسقيفة الداخلية، من الجانبين كما هو معتاد في أغلب النماذج – لوحة رقم (٣١)–.

وظهرت السقيفة المزدوجة كذلك في منشأتين من منشآت الصدر الأعظم رستم باشا زوج مهرماه سلطان، والتي ظهرت السقيفة المزدوجة في منشأة ثانية لها هي الأخرى، وهذه المنشآت هي: جامع رستم باشا بامينونو في مدينة إستانبول (٩٦٩هـ / ١٥٦٢م) وهو جامع معلق وسط موقعه المزدحم بالأسواق، وسقيفته الأولى من خمس وحدات تعلو كل منهم قبة على قطاع مثمن، أما السقيفة الثانية التي تتقدمها من سقف مائل، وهي تحيط بها من ثلاثة جوانب في تكوين مرتفع عن الموقع الخارجي حول الجامع، ويلاحظ أن البائكة التي ترتكز عليها السقيفة الأولى تتكئ عقودها المدببة على عمد ذات تيجان مقرنصة، بينما بائكة السقيفة الأخرى تيجان أعمدتها من مثلثات تركية، إلى جانب ما يزدان به داخل السقيفة الأولى من بلاطات خزفية قمة في الجمال والإبداع، فضلاً عما يزين كوشات عقود بائكتها من زخارف كتابية منفذة في داخل تكوينات دائرية بداخلها لفظ الجلالة (الله)، ومحمد (ص)، وأبو بكر، وعمر، وعثمان، وعلي، والحسن، والحسين رضي الله عنهم جميعاً[٩٤]، والنموذج الثاني لرستم باشا كان في تكيرداغ (Tekirdage)، وسقيفته المزدوجة تتطابق مع مثيلتها في امينونو غير أنه يتوسط القسم الأوسط من سقيفتها الداخلية قبو متقاطع، كما أن مخطط الجامع غير معلق – شكل رقم (١٣)، (١٤)، لوحة رقم (١٣) – .

أما بالنسبة إلى النموذج الثاني للجامع الذي تتقدمه سقيفة مزدوجة لمهرماه سلطان فقد أنشأه المعمار سنان لها في أدرنة قابي (بوابة أدرنة) بإستانبول (٩٧٢هـ / ١٥٦٥م والفراغ منه أواخر العقد السادس من القرن ١٠هـ / ١٦م)، ويلاحظ أن سقيفتها الأولى الداخلية من سبعة أقسام على غير المعتاد وهو خمسة أقسام وذلك في النماذج السابق ذكرها – أو أقل كما في التكية والمدرسة السليمانيتين بدمشق – وتغطيهم جميعاً سبع قباب، أوسطهم أكثرهم ارتفاعاً نوعاً ما؛ لأنها تتقدم المدخل إلى الجامع، وقد كان يتقدم هذه السقيفة قديماً سقيفة أخرى خارجية من سقف مائل منحدر، غير أنها غير موجودة حالياً، ولم يتبق سوى آثار لأماكن الأعمدة التي كانت تتكئ عليها، فضلاً عن فتحات في الجدارين الجانبين واللذين كانا يمثلان ضلعا المدرسة التي تشترك مع الجامع في صحن مشترك بينهما كرابط عضوي يجمعهما، وهذه الفتحات تمثل تجاويف لحمل هذا السقف الذي كان يمثل السقيفة الخارجية فيما مضي،

---

(93) Hivzija Hasandedić, spomenici kulture turskogdoba u mostaru, pp. 17 – 18.

(٩٤) يذكر جودوين أن هذه البلاطات وبخاصة تلك التي أمام المدخل إلى الجامع قد سقطت نتيجة لهزة أرضية ضربت إستانبول فتم وضعها بشكل غير جيد

Goodwin, A History of Ottoman Architecture, p. 250.

والتي لم تكن تحيط بالسقيفة الداخلية من جانبيها بالتشابه مع نموذج سقيفة جامع ومدرسة الأدميرال سنان في بشكطاش؛ وذلك لأن حجرات وأروقة المدرسة تكتنف جانبي تلك السقيفة يميناً ويساراً في شكل مجاز مستطيل صغير يعلوه قبو وقبة بكل جانب، ويلاحظ أن هذه السقيفة المزدوجة في جامع مهرماه هذا كانت ضرورية لما تحققه من ظل إضافي كان مهماً لكون هذا الجامع كان السلطان وجنوده يؤدون الصلاة فيه قبل الخروج إلى الحملات في أوروبا، رغم ما نتج عنها من إحداث نوع من الضيق في مساحة الفناء[٩٥] – شكل رقم (٢٠)، لوحة رقم (١٦) –.

ومن النماذج الأخرى للسقيفة المزدوجة أيضاً ما ظهر بمخطط جامع وفق طراز بورصة الثاني والمعروف بالأولو جامع أو الجامع المتعدد القباب، وهو ما نشاهده في جامع بيالـه باشا بقاسم باشا في إستانبول (٩٨١هـ / ٧٣ – ١٥٧٤م)، ويلاحظ أن السقيفة الداخلية يغطيها سقف مائل، وهذه السقيفة مقسمة إلى ثلاثة أقسام، يفصل بينهما عقدان، ويتقدم هذه السقيفة سقيفة أخرى ذات سقف مائل هي الأخرى، وهو مجدد هو والسقف الذي يعلو الأخرى[٩٦]، ويلاحظ أن هذه السقيفة الثانية لا تحيط بالأولى من ثلاثة جوانب وإنما من الأمام فقط بالتشابه مع مثيلتيها في بشكطاش للأدميرال سنان وعند بوابة أدرنة لمهرماه سلطان، كما يلاحظ أننا ولأول مرة نشاهد سقفين يغطيان كلا السقيفتين، فضلاً عن وجود السقيفة المزدوجة أصلاً بحيث تتقدم مخطط متعدد القباب – شكل رقم (٣٠)، (٢٨) – .

ويلاحظ تكرار هذه السقيفة المزدوجة أمام مخطط جامع قليج علي باشا في طوبخانه بإستانبول (٩٨٨هـ / ٨٠ – ١٥٨١م)، ويلاحظ أن سقيفته الداخلية من خمسة أقسام تعلوهم خمس قباب على قطاعات مثمنة، وأوسطهم أعلاهم، لكونها تتقدم المدخل إلى الجامع، وتتقدمها السقيفة الخارجية من سقف مائل يُظلل تلك السقيفة الداخلية بحيث يحيط بها من ثلاثة جوانب[٩٧]، ويتقدم هذه السقيفة الخارجية شادروان مثمن يلتصق بها وتتفق هذه السقيفة المزدوجة مع سقيفة جامع مسيح محمد باشا في إستانبول (٩٩٤هـ / ٨٥ – ١٥٨٦م) غير أن سقيفته الأولى يعلو القسم الأوسط فيها أمام المدخل إلى الجامع قبو متقاطع، كما أن سقف سقيفته الخارجية فُقِدَ، وقد كان

---

[95] Goodwin, A History of Ottoman Architecture, p. 254.

[٩٦] لم يكن السقف الذي يغطي كلا السقيفتين موجود قديماً، راجع،

Goodwin, A History of Ottoman Architecture, p. 297.

ويذكر كوران أنه كان يوجد في الأصل عدد (٩٠) عموداً خاص بالمجنبات الخارجية والسقيفة التي تتقدم الجامع، ولكن لم يتبق منهم الآن سوى (٤٧) عموداً كاملاً بينما (٤٣) عموداً بعضهم موجود منه أجزاء، والبعض الآخر فُقِدَ تماماً بسبب حدوث زلزال دمره، أو للإهمال.

Kuran, Sinan, The Grand Old Master, p. 126

[97] Kuran, Sinan, The Grand Old Master, p. 215.

يرتكز على بائكة ذات أعمدة رخامية تيجانها من مثلثات تركية[٩٨]، ومن النماذج الأخرى كذلك السقيفة المزدوجة التي تتقدم جامع عتيق الوالدة في اسكدار بإستانبول، وجامع حاجي أحمد في قيصري.

وقد ظهرت مثل هذه السقائف المزدوجة في أوروبا العثمانية وذلك في اليونان وهو ما نشاهد نماذجه ضمن مخطط طراز بورصة الأول (الجامع ذو القبة) في ينى جامع أو الجامع الجديد في كوموتيني (١٠١٧– ١٠١٨هـ/١٦٠٨ – ١٦٠٩م)[٩٩]، ويلاحظ أن سقيفته الداخلية مقسمة إلى خمسة أقسام تغطي كل منها قبة، أما السقيفة الثانية الخارجية فهي تحيط بها من ثلاثة جوانب غير أنه يلاحظ امتداد الرواق أو الجانب الجنوبي الغربي منها بحيث أنه تخطى جانب السقيفة وامتد ليوازي الجدار الجنوبي الغربي من بيت الصلاة للجامع في تكوين جديد ومختلف عن غيرها من السقائف المزدوجة المعتادة؛ مما جعل هذه السقيفة تبدو في شكل أقرب إلى السقائف التي تدور بالمبنى من ثلاثة جوانب، وكذلك الحال من جانبين بما يشبه حرف (L)؛ وذلك لأن الضلع الشمالي الشرقي منها أقل امتداداً من الضلع الجنوبي الغربي، ويشغل صدر الرواق الجنوبي الغربي محراب مجوف على غير المعتاد في مثل هذه السقائف المزدوجة، وذلك بالجدار الجنوبي الشرقي منه، وبالتشابه مع نماذجه في السقائف التي تحيط بالمبنى من ثلاث جهات عدا جدار القبلة كما في سقيفتي جامعي السنانية وأبو الذهب بمدينة القاهرة في مصر – شكل رقم (٢٩)، (٣١) – .

*** <u>في الختام:</u>**

مما سبق يلاحظ أن المعمار العثماني قد ورث عنصر السقيفة عن أجداده السلاچقة كمرحلة انتقالية بين التكوين الداخلي للمبنى ويمثله بيت الصلاة والتكوين الخارجي، إلى جانب هدف آخر هام وهو العمل على زيادة المساحة المحدودة لبيت الصلاة من الخارج لصلاة المتأخرين في القدوم للصلاة، إلى جانب منح التكوين الخارجي للواجهات والمداخل منظراً جمالياً، ولم يقف مكتوف الأيدي بل عمل على تطوير شكل هذه السقيفة فظهرت نماذج عدة منها ما هو على محور المحراب، ومنها ما هو على غير محور المحراب، إلى جانب فكرة تعدد السقائف بأشكال متعددة منها: ما يحيط بالمبنى من جانبين بشكل حرف (L)، وما يحيط بالمبنى من ثلاثة جوانب بشكل حرف (U)، ومنها السقيفة المزدوجة، كما عمل المعمار على إحداث نوع من التنوع في تغطيتها وما تضمه جنباتها من عناصر معمارية وحليات زخرفية، وذلك في نماذج عدة عالجتها الدراسة ضمن الولايات المختلفة للدولة العثمانية المترامية الأطراف.

---

(98) Goodwin, A History of Ottoman Architecture, p. 271.

(٩٩) حول نمط مخطط هذا الجامع فضلاً عن نماذجه الأخرى في اليونان راجع، محمد حمزة، العمارة الإسلامية في أوروبا العثمانية، مج١، ص ١٧٢، شكل رقم (٣٩).

*** النتائج:**

توصلت الدراسة والبحث إلى مجموعة من النتائج حول تطور شكل السقيفة التي تتقدم المساجد العثمانية وذلك فيما يلي:

*** أظهرت** الدراسة أن فكرة السقيفة التي تتقدم أغلب العمائر العثمانية بصفة عامة والعمائر الدينية بصفة خاصة بمثابة إرث أصيل ورثه العثمانيون عن أجدادهم سلاچقة الروم من ضمن ما ورثوه عنهم في مجال العمارة والفنون، ولكنهم أخضعوه إلى خاصية من خصائص الفن الإسلامي وهي خاصية التطور المتواصل، فابتكروا أنواعاً أخرى من هذه السقائف متعددة ومتنوعة.

*** رجحت** الدراسة قرب التشابه بين السقيفة التي تتقدم العمائر العثمانية وبين الدرگاه التي تشغل العمائر المملوكية في موقعهما من المبنى كحلقة وصل بين التكوين الداخلي والتكوين الخارجي للمبنى، فضلاً عن التشابه في الدور الوظيفي والذي يلعبه كلاهما في العمائر الدينية التي يقع بها؛ إذ أنه من ضمن وظائفهما أنهما بمثابة موضعاً للصلاة للمتأخرين في القدوم لأدائها، أي مكان للجماعة المتأخرة كمساحة خارجية تضاف إلى مساحة بيت الصلاة، فضلاً عن دورها الجمالي المميز للواجهة الرئيسة والمدخل الرئيس.

*** تتبعت** الدراسة أصول فكرة السقيفة التي تتقدم العمائر في العالم الإسلامي بصفة عامة شرقاً وغرباً، وقد أثبتت أن أول ظهورها ربما يكون في غرب العالم الإسلامي بمدينة سوسة التونسية في شكل رواق مسقوف يتقدم جامع أبي فتاته، ثم انتقلت منها إلى مصر من ضمن التأثيرات الوافدة من المغرب الإسلامي مع الفاطميين الوافدين إليها، من مسقط رأسهم الأول هناك، فظهرت السقيفة بحيث تتقدم أحد المنشآت الجنائزية وهو مشهد السيدة رقية بالقاهرة، ثم ظهرت بعد ذلك بحيث تتقدم أحد العمائر الدينية وذلك بجامع الصالح طلائع، ثم استمرت السقيفة في الظهور بمصر ولكن في منشآت جنائزية عدة ضمن العصر المملوكي.

*** أظهرت** الدراسة فكرة ظهور السقيفة قبل العصر الفاطمي بمصر الإسلامية ولكن في نوع آخر من العمائر وهو العمارة السكنية، وذلك في التكوين الداخلي لدور ومساكن مدينة الفسطاط بحيث تشرف على الفناء المكشوف الذي يتوسطها بالاختلاف التام عن موقعها ودورها وشكلها في المنشآت الدينية موضوع الدراسة.

*** أوضحت** الدراسة بدايات التطور النوعي لشكل السقيفة من خلال شكلها الأول في مدينة بورصة بحيث ترتفع بارتفاع كتلة التكوين الأساسي للمسجد الذي تتقدمه وكأنها جزء لا يتجزأ منه (هيكل واحد)، كما أنها مغلقة الجانبين، بحيث تطورت في سقائف إستانبول إلى كونها أصبحت ذات طبيعة مضافة للمبنى وليست أساسية، إذ لا ترتفع

بارتفاع كتلة البناء الذي تتقدمه، كما أن جانبيها أصبحا مفتوحين، مع وجود شواذ لهذين الشكلين.

* **بينت** الدراسة أن الشكل العام للسقيفة غلب عليه كونه عبارة عن رواق يتقدم المبنى على محور المحراب، بحيث يتقدم المدخل الرئيس إلى ذلك المبنى، وقد تنوعت أقسام هذا الرواق وتعددت، وقد كان يغطي كل منها : إما قباب أو أقبية أو الاثنين معاً، وفي بعض الأحيان بسقف مسطح مائل، وفي الغالب تكون المساحة أو الوحدة أو القسم الأوسط هو الأكثر ارتفاعاً تمييزاً له عن باقي الأقسام الأخرى الجانبية؛ لكونه يتقدم المدخل الرئيس إلى المبنى، كما أن هذا الرواق يطل على الخارج من خلال بائكة أمامية، تمتد إلى الجانبين، وتتكون من العقود بأنواعها المختلفة، بحيث تختلف من سقيفة إلى أخرى، وتتكئ إما على أعمدة رخامية، أو على أكتاف حجرية، أو على الاثنين معاً في تناغم جميل.

* **اتضح** من خلال البحث أن واجهة السقيفة فُتحت بها النوافذ إما في شكل صف واحد من مصبعات معدنية، أو من صفين السفلي من مصبعات، والعلوي من قمريات مطولة معقودة، وقد ازدانت الواجهات كذلك بوزرات رخامية، وحليات متنوعة من زخارف وكتابات، وتناوب ألوان، وبلاطات خزفية ذات زخارف متنوعة ورائعة.

* **ألقت** الدراسة الضوء على أنواع السقائف التي تتقدم العمائر العثمانية والتي أخضعها المعمار العثماني إلى جانب الأصالة محافظاً على أصولها الأولى والتي ورثها عن أجداده، إلى جانب التطوير والابتكار فظهرت نماذج مبتكرة وجديدة منها؛ وذلك بهدف إحداث المزيد من المساحة المضافة إلى المخطط العام للمبنى، فظهرت السقيفة التي تتقدم المبنى على محور المحراب، والمقسمة إلى ثلاثة أو أربعة أو خمسة أو سبعة أو تسعة أقسام أو أكثر بحسب امتداد واجهة بيت الصلاة ومساحته، كما ظهرت كذلك ذات السقف المسطح المائل وإن قلت نماذجها، والسقيفة التي تتقدم المبنى في وضع جانبي بعيداً عن محور المحراب، بالإضافة إلى السقيفة التي تأخذ شكل حرف (L) الإنجليزي؛ بحيث تحيط بالمبنى من جانبين، أو على شكل حرف (U) الإنجليزي؛ بحيث تحيط بالمبنى من ثلاث جهات عدا جهة جدار القبلة، فضلاً عن السقيفة المزدوجة؛ بحيث تتقدم المبنى سقيفة، ويحيط بها هي الأخرى سقيفة أخرى ثانية، تحيط بها من ثلاثة جوانب، ويلاحظ أن الأخيرة تكون في الغالب مغطاة بسقف مسطح مائل، وقد تتبعت الدراسة نماذج كل نوع منها في ولايات الدولة العثمانية المختلفة بقدر الإمكان مع مراعاة التنوع فيها.

* **رجحت** الدراسة عدم ميل المعمار العثماني إلى تغطية سقائفه بالأسقف المائلة، حيث نفذها في نماذج قليلة مقارنة بالسقائف المغطاة بالقباب والأقبية؛ وذلك لكونها تفسد توازن الجامع، وتُحدث نوعاً من عدم التوازن البصري للكتلة، مما يفقد الوضع المركزي للجامع، فيبدو الجامع والسقيفة وكأنهما كتلة واحدة كما في سقيفة التي تتقدم

جامع صوقللو محمد عند عزب قابي بإستانبول، ومع هذا فقد اعتمد المعمار على السقف المائل في تغطية السقيفة الخارجية في السقائف المزدوجة وذلك على الدوام.

* **أوضحت** الدراسة أنه على الرغم مما يراه البعض من اتجاه المعمار العثماني إلى الصحن السماوي كبديل عن السقيفة، إلا أن المعمار العثماني قد ذكر بها (أي السقيفة) وميزها عن باقي الأروقة الأخرى التي تحيط بهذا الصحن من جميع جهاته، فقد جعل الرواق الذي يمثلها أكثر ارتفاعاً عن باقي الأروقة الأخرى في نماذج عدة، بحيث يساوي ارتفاع كتلة البناء، كما أن قبابه أو أقبيته هي الأخرى أكثر ارتفاعاً بطبيعة الحال، كما في نماذج عدة، أو برفع قبابه فقط كما في نماذج أخرى عرضتها الدراسة.

* **بينت** الدراسة الغرض الآخر الذي كان يهدف إليه المعمار العثماني في فكرة السقيفة وشكلها من حرف (L) الإنجليزي إلى جانب الغرض الأول لزيادة مساحة المبنى التي تتقدمه وكبديل عن الصحن الذي خلت منه ألا وهو إحداث نوع من التآلف البصري بين مباني المجمع البنائي (الكلية) من خلال التكرار، وبالتالي إحداث نوع من التوازن والتماثل، وهو ما ظهر في السقيفة التي تأخذ شكل حرف (L) حول جامع شمسي أحمد باشا في اسكدار بإستانبول، ومخطط المدرسة الملحقة بالمجمع في شكل حرف (L) كذلك، وقد تتبعت الدراسة نماذج عدة من هذه السقيفة في أوروبا العثمانية وفي مصر.

* **رجحت** الدراسة أن فكرة السقيفة التي تتقدم المبنى في شكل زيادة دائرة من ثلاث جهات عدا جدار القبلة أي على شكل حرف (U) ربما يكون الهدف الذي يبتغيه المعمار منها هو إضافة مساحة أخرى زائدة من الخارج إلى مساحة المبنى الذي تتقدمه كبديل يُغني عن الصحن، وهو ما كان دافعاً كذلك منذ البداية إلى فكرة الأروقة الجانبية أو ما يُعرف باسم الأجنحة المستعرضة، والتي بدأت على يد المعمار سنان في جامع شهزادة بإستانبول، ثم تطورت بعد ذلك بحيث تم ربطها بمساحة الفراغ الداخلي للمبنى بدمج هذه المجنبات مع المخطط الداخلي، إلى جانب الاستفادة منها خارجياً بإكساب أماكنها حياة وحركة لم تكن معهودة من قبل في مثل هذه الأماكن الجانبية وقد عرضت الدراسة نماذجها المختلفة،

* **رجح** البحث كذلك أن المعمار العثماني ربما أراد من سقيفته على شكل حرف (U) بجامع السنانية في القاهرة أن يستفيد من الموقع الخلاب على ضفاف النيل بإضافة زيادة دايرة بمثابة أجنحة إضافية لمساحة الجامع كمصلى يطل على هذا المشهد البديع، وقد تتبعت الدراسة نماذج العمائر التي تحتوي على مثل هذا النوع من السقائف شرقاً وغرباً.

* **أظهرت** الدراسة نماذج عدة للسقائف التي تتقدم بيت الصلاة للمسجد، والتي تمثل أحد الأروقة الأربعة التي تحيط بالصحن السماوي المكشوف، والذي يمثل الرابط العضوي الذي يجمع بين مخطط الجامع والمدرسة معاً في بناء واحد متكامل.

* **ناقشت** الدراسة وحللت الآراء المختلفة حول فكرة السقيفة المزدوجة والتي تتقدم بعض العمائر العثمانية الدينية بهدف زيادة مساحتها الكلية، وقد رفض البحث ما قاله البعض من أن بدايات ظهورها كان في جامع العادلية في حلب؛ وذلك لخطأ ورود تاريخه الحقيقي ضمن هذا الرأي، والذي أرخه بعام (٩٢٣هـ / ١٥١٧م)، مع أن تاريخه الفعلي هو (٩٦٣هـ / ١٥٥٦م)، وقد ظهرت نماذج سابقة على هذا التاريخ وقد عرضتها الدراسة بالتفصيل وفق منهج وصفي تحليلي مقارن.

* **رجحت** الدراسة أنه ربما تكون بدايات ظهور فكرة السقيفة المزدوجة كان في مخطط يشيل جامع (الجامع الأخضر) في مدينة ازنيك، والذي تتقدم مخططه سقيفة خارجية بالإضافة إلى وجود سقيفة داخلية تم إدماجها مع مساحة الفراغ الداخلي للجامع، وكذلك الحال في سقيفتي جامع محمود باشا الصدر الأعظم للسلطان محمد الفاتح في إستانبول، ثم تبعه الظهور الصريح للسقيفة المزدوجة في وضع خارجي عن المبنى في جامع السليمانية في چورلو، ثم في جوامع عدة ضمن مخططات عمائر ولايات الدولة العثمانية المترامية الأطراف شرقاً وغرباً.

* **أوضحت** الدراسة أنه على الرغم من أن السقيفة الثانية الخارجية ضمن نماذج السقائف المزدوجة دوماً ما تحيط بالسقيفة الأولى الداخلية من ثلاثة جوانب، إلا أن هناك نماذج كانت تتقدم السقيفة في وضع أمامي فقط دون الجانبين؛ وذلك بسبب وجودها ضمن مخطط الجامع والمدرسة والذي يجمع بينهما الصحن كرابط عضوي، وبالتالي فقد كانت هذه السقيفة تمثل مع حجرات المدرسة الأروقة الأربعة التي تحيط بالصحن الواقع بينهما، كما في سقيفة جامع ومدرسة الأدميرال سنان في بشكطاش، ومهرماه عند أدرنة قابي، وبياله باشا بقاسم باشا في إستانبول، ويلاحظ أن الأخير يختلف عن النماذج الأخرى في كونه لا يمثل نموذج الجامع والمدرسة معاً.

* **لفتت** الدراسة النظر إلى أن سقيفة جامع بياله باشا في قاسم باشا بإستانبول تمثل أنموذجاً فريداً للسقيفة المزدوجة التي تتقدم مخطط الجامع المتعدد القباب، أو ما يُعرف بالأولو جامع، ويلاحظ أنه يغطي كل سقيفة منهما سقف مائل، وربما يكون ذلك لأول مرة كنموذج فريد لمثل هذا النوع من السقائف المزدوجة، ويتفرد هذا الجامع كذلك بكونه يحتوي على نوعين من السقائف : النوع الأول وهو السقيفة التي تدور حول المبنى من ثلاث جهات عدا جدار القبلة، والنوع الثاني وهو السقيفة المزدوجة كذلك، وهو أمر ربما يكون جديداً.

* **أظهرت** الدراسة تميز السقيفة المزدوجة التي تتقدم يني جامع (الجامع الجديد) في كوموتيني باليونان في كون الرواق الجنوبي الغربي منها أكثر امتداداً عن الرواق الجانبي الآخر الشمالي الشرقي والذي يحيط بالسقيفة الداخلية كالمعتاد، بل إنه يمتد ليوازي الجدار الجنوبي الغربي من بيت الصلاة للجامع، ويشغل صدره محراب

مجوف بالتشابه مع السقائف التي تدور بالمبنى من ثلاث جهات كما في السنانية وأبو الذهب بالقاهرة وغيرهما.

* قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: القرآن الكريم.

ثانياً: الوثائق وحجج الوقف:

- حجة وقف الأمير محمد بك أبو الذهب (أوقاف رقم ٩٠٠) مؤرخة ٨ شهر شوال سنة (١١٨٨ هـ / ١٧٧٤ م).
- حجة وقف سنان باشا بن علي بن عبد الرحمن رقم (٢٨٦٩) أوقاف، المؤرخة بالعشرين من ربيع الأول سنة (٩٩٦هـ / ١٥٨٧م).
- وثيقة وقف مسيح باشا الوالي العثماني كافل المملكة الشريفة الإسلامية بالديار المصرية والأقطار الحجازية واليمن، رقم ٢٨٣٦ أوقاف، تحقيق علي محمود سليمان المليجي، إصدارات مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، العدد ١٦، الإسكندرية ١٩٩١ – ١٩٩٢م.

ثالثاً: المصادر العربية:

- ابن العماد، أبي الفلاح عبد الحي الحنبلي (ت ١٠٨٩هـ / ١٦٧٨م)، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ٨ أجزاء، المكتب التجاري، بيروت، لبنان، د.ت.
- ابن الوكيل، يوسف أفندي الملواني (ت ١١٣١ هـ / ١٧١٩م)، تحفة الأحباب بمن ملك مصر من الملوك والنواب، تحقيق محمد الششتاوي، دار الآفاق العربية، ١٤١٩هـ / ١٩٩٩م.
- ابن عبد الغني، أحمد شلبي المصري الحنفي (ت ١١٥٠هـ / ١٧٢٧م)، أوضح الإشارات فيمن تولى مصر القاهرة من الوزراء والباشات (الملقب بالتاريخ العيني)، ضبط وتحقيق عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، طبعة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٨م.
- ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري (ت ٧١١ هـ / ١٣١١م)، لسان العرب، ١٨ جزء، الطبعة الثالثة طبعة جديدة مصححة وملونة اعتنى بتصحيحها أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت – لبنان، ١٤١٩ هـ / ١٩٩٩م.
- أوليا چلبي، ابن محمد ظلي، (ت ١٠٩٤هـ / ١٦٨٢م)، سياحتنامه مصر، ترجمة محمد علي عوني، تحقيق د. عبد الوهاب عزام، و د. أحمد السعيد سليمان، تقديم ومراجعة د. أحمد فؤاد متولي، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ١٤٢٤هـ / ٢٠٠٣م.
- الجبرتي، عبد الرحمن بن حسن بن برهان الدين الحنفي (ت ١٢٤٠هـ / ١٨٢٥م)، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، تحقيق أ. د. عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، أربعة أجزاء، عن طبعة بولاق، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ١٩٩٧م.
- القرماني، أبي العباس أحمد بن يوسف بن أحمد الدمشقي (ت ١٠١٩ هـ / ١٦١٠م)، أخبار الدول وآثار الأول في التاريخ، عالم الكتب، بيروت، د. ت.

رابعاً: المراجع العربية:

- أحمد عبد الرازق أحمد، تاريخ وآثار مصر الإسلامية من الفتح العربي حتى نهاية العصر الفاطمي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤٢٠ هـ / ١٩٩٩م.

- أحمد فكري، مساجد القاهرة ومدارسها (المدخل)، دار المعارف بمصر، ١٩٦٢م.
- أحمد محمد زكي أحمد:

* المنشآت العثمانية الدينية في أعمال المهندس سنان، مجلدان، مخطوط رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب – جامعة الإسكندرية، ٢٠٠٢م.

* تشكيل الجدران الخارجية في عمائر القاهرة الدينية في العصر العثماني (٩٢٣ – ١٢١٣هـ / ١٥١٧ – ١٧٩٨م)، ٣ مجلدات، مخطوط رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم التاريخ – كلية الآداب – جامعة الإسكندرية، ١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧م.

* "تطور شكل الدرگاه في تخطيطات العمائر العثمانية الدينية بمدينة القاهرة "دراسة وصفية تحليلية مقارنة" (٩٢٣ – ١٢١٣ هـ / ١٥١٧ – ١٧٩٨ م)"، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، العدد الثاني والستون، سنة ٢٠١٠ م.

- أحمد محمود عبد الوهاب المصري، العمائر ووثائق الغوري الجديدة بوزارة الأوقاف، مجلدان، مخطوط رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة أسيوط، ١٤٠٢هـ / ١٩٨١م.
- أدي شير، معجم الألفاظ الفارسية المعربة، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٠م.
- أصلان آبا، أوقطاي، فنون الترك وعمائرهم، ترجمة أحمد محمد عيسى، مركز البحوث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول، إستانبول، ١٩٨٧م.
- تامر مختار محمد، "مسجد عواض بك بمدينة مغنيسا التركية – دراسة أثرية معمارية"، المؤتمر الدولي السابع "الحياة اليومية في العصور القديمة"، مركز الدراسات البردية والنقوش – جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠١٦ م.
- جمال عبد الرحيم، "موروث العمارة السكنية بالجزيرة العربية ودوره في عمارة الدور السكنية بفسطاط مصر"، مجلة الإتحاد العام للآثاريين العرب، ع ٩، ذو الحجة ١٤٢٩هـ/ يناير ٢٠٠٨م.
- حسن عبد الوهاب:

* "مساجد ومشاهد الدولة الفاطمية"، مجلة منبر الإسلام، السنة ١٩، العدد ٦، جمادى الثانية ١٣٨١ هـ / ١٩٦١م.

* "الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة"، مؤتمر الآثار في البلاد العربية، العدد الرابع، ١٨– ٢٩ مايو ١٩٦٢م.

* تاريخ المساجد الأثرية، ط ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م.

- السيد عبد العزيز سالم، تاريخ المغرب في العصر الإسلامي، ط ٢، شباب الجامعة، ١٩٨٢م.
- سعاد ماهر محمد، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، ٥ أجزاء، القاهرة، ١٩٧١ – ١٩٨٠م.
- سليم عادل عبد الحق وخالد معاذ، "مشاهد دمشق الأثرية"، مطبوعات مديرية الآثار في سورية، مطبعة الترقي، دمشق، ١٩٥٠م.
- عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية في العصر العثماني، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٧م.
- عبد القادر الريحاوي، "المدرسة والتكية السليمانيتان"، الحوليات الأثرية السورية، المجلد السابع، الجزء الأول والثاني، دمشق، ١٩٥٧م.
- عبد الله عطية عبد الحافظ، "نماذج من منشآت ولاة مصر العثمانيين في إسطنبول"، ندوة الآثار الإسلامية في مشرق العالم الإسلامي"، دار طيبة للطباعة، القاهرة، ١٩٩٨م.
- علي أحمد الطايش، "طراز المساجد السلجوقية ببلاد الأناضول"، ندوة الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي، دار طيبة، ١٩٩٨م.
- علي محمود سليمان المليجي، الطراز العثماني في عمائر القاهرة الدينية، مجلدان، مخطوط رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب – جامعة أسيوط، ١٩٨٠م.

- كامل بن حسين بن محمد بن مصطفى البالي الحلبي الغزي، نهر الذهب في تاريخ حلب، ٣ جزء، ط ٢، دار القلم، حلب، ١٤١٩هـ / ١٩٩٨م.
- لجنة حفظ الآثار العربية، محاضر وتقارير اللجنة عن عام ١٩٠٢م، المجموعة ١٩، ص ١٠٠.
- لجنة حفظ الآثار الوطنية في البوسنة.
- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط ٤، مكتبة الشروق الدولية، ١٤٢٥ هـ / ٢٠٠٤م.
- محمد أسعد طلس، الآثار الإسلامية والتاريخية في حلب، مطبعة الترقي بدمشق، ١٣٧٥هـ/١٩٥٦م.
- محمد التونجي، معجم المعربات الفارسية منذ بواكير العصر الجاهلي حتى العصر الحاضر، راجعه السباعي محمد السباعي، ط. ثانية منقحة ومزيدة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٨م.
- محمد السيد محمد جاد، تذاكر المعماري سنان – دراسة وترجمة إلى العربية، مخطوط رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب – جامعة عين شمس، ١٩٨٤م.
- محمد حمزة إسماعيل الحداد:

* موسوعة العمارة الإسلامية في مصر من الفتح العثماني حتى عهد محمد علي (المدخل)، (الكتاب الأول)، مكتبة زهراء الشرق، د.ت.

* العمارة الإسلامية في أوروبا العثمانية، مج ١، ط ١، الكويت : جامعة الكويت، د.ت.

* طراز المسجد القبة وأنماطه الباقية في المدينة المنورة والهفوف – دراسة تحليلية مقارنة للتخطيط وأصوله وتطوره في العمارة الإسلامية، بحث ضمن كتاب اللقاء العلمي الثاني لجمعية التاريخ والآثار بدول مجلس التعاون الخليجي، الرياض، ١٤٢٢ هـ / ٢٠٠١م.

* عمائر الوزير قوجه سنان باشا (المتوفي ١٠٠٤ هـ / ١٥٩٥م) الباقية في القاهرة ودمشق "دراسة تحليلية مقارنة للتخطيط وأصوله المعمارية"، بحث في كتاب : بحوث ودراسات في العمارة الإسلامية (الكتاب الأول)، ط ٢ مزيدة ومنقحة، دار القاهرة، القاهرة، ٢٠٠٤م.

- محمد راغب الطباخ الحلبي، أعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء، صححه وعلق عليه محمد كمال، ٦ أجزاء، ط ٢، دار القلم العربي بحلب، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.
- محمد علي حامد بيومي، كتابات العمائر الدينية العثمانية بإستانبول – دراسة أثرية فنية، جزءان، مخطوط رسالة دكتوراه قسم الآثار الإسلامية – كلية الآثار – جامعة القاهرة، ١٩٩٠م.
- محمد كرد علي، خطط الشام، ٦ أجزاء، مطبعة المفيد بدمشق، ١٣٤٧هـ / ١٩٢٨م.
- محمد محمد أمين وليلي علي إبراهيم، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية (٦٤٨ – ٩٢٣ هـ / ١٢٥٠ – ١٥١٧ م)، ط ١، دار النشر بالجامعة الأمريكية، القاهرة، ١٩٩٠م.
- ناصر سيد أحمد ومصطفى محمد وآخرون، المعجم الوسيط، ط ١، مؤسسة التاريخ العربي للطباعة والنشر، ١٤٢٩ هـ / ٢٠٠٨ م.
- نجوى عثمان، الهندسة الإنشائية في مساجد حلب، رسالة ماجستير في تاريخ العلوم التطبيقية، منشورات جامعة حلب، معهد التراث العلمي العربي، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م.
- هدايت علي تيمور، جامع الملكة صفية، دراسة أثرية معمارية، مجلدان، مخطوط رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٧م.

خامساً: المراجع المعربة:

- كارل بروكلمان، تاريخ الشعوب الإسلامية، ترجمة بنيه أمين فارس، ومنير البعلبكي، ط ٥، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٨م.
- كريزويل (ك. أ. س):

* الآثار الإسلامية الأولى، نقله للعربية عبد الهادي عبله، استخرج نصوصه وعلق عليه أحمد غسان سبانو، ط ١، مطبعة خالد بن الوليد، ١٤٠٤ هـ/ ١٩٨٤م.
* العمارة الإسلامية في مصر، المجلد الأول، الإخشيديون والفاطميون (٩٣٩ – ١٧١١م)، ترجمة د. عبد الوهاب علوب، راجعه واستخرج نصوصه وقدم له وعلق عليه أ. د. محمد حمزة، ط ١، مكتبة زهراء الشرق ودار القاهرة، ٢٠٠٤م.
• نياز محمد شكريتش، انتشار الإسلام في البوسنة والهرسك في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، ط ١، جمعية الدعوة الإسلامية، طرابلس، ديسمبر ١٩٩٥م.

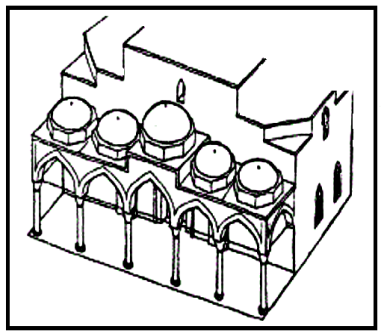
سادساً: المراجع التركية:

• أحمد جودت بك، تذكرة البنيان (قوجه معمار سنان مكملاً ترجمة جاليلة آثاري حقنده معلوماتي حاويدر مؤلف ساعي)، دار سعادت، أقدام مطبعة سي ١٣١٥هـ.

سابعاً: المراجع الأجنبية:

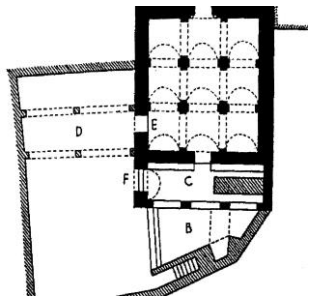
• Bates, Ülkü, Façades in Ottoman Cairo, in : "The Ottoman City and its parts urban structure and social order", Edited by : Irene A. Bier man Rija'at A. Abou – El – Haj, Donald Preziosi, Aristide D. Caratz publisher New Rochello, New York, n.d.
• Goodwin, Godfry, A History of Ottoman Architecture, London, 1971.
• Hamdija Kreševljaković, džamija i vakufnama muslihuddina čekrekčije: prilog povijesti saragjeva XVI. stolječa, glasnik islamske vjerske zajednice kraljevine jugoslavije, državna štamparija, sarajevo, 1938.
• Hivzija Hasandedić, spomenici kulture turskogdoba u mostaru, durgo dopunjeno izdanje, islamski kulturni center, mostar, 2005.
• Husref Redžić, Studije o islamskoj arhitektonskoj baštini, Veselin Masieša,Sarajevo, 1983.
• Kuban, Doğan, L'Architecture Ottomane, L'Art en Turquie, Paris, 1962.
• Kuran, Abtullah, Sinan The Grand Old Master of the Ottoman Architecture, Istanbul, 1987.
• Levey, Michel, The World of Ottoman Art, London, 1975.
• Mehmet Ibrahim, Gazi Husrev Bey Külliyesi ve Bosna – Hersekʿteki Son Durum, X. Vakif Haftasi Kitabi, Ankara, 1993.
• Selcuk, Mülayim, Sinan Vec agi, Istanbul, 1989.
• Stratton, Arthur, Sinan, London, 1972; Selcuk, Mülayim, Sinan Vec agi, Istanbul, 1989.
• Ünsal, Bahçet, Turkish Islamic Architecture in Suljuk and Ottoman Times (1071 – 1923), London, 1959.
• Vogt – Göknil, Ulya, Living Architecture: Ottoman, London, 1966.
• Yetkin, Suut Kemal, The Evaluation of Architectural form of Turkish Mosques (1300 – 1700), Studia Islamica, No. 11, Paris, 1959.

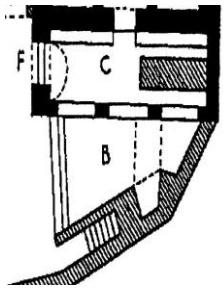
- **أولاً: الأشكال:**



شكل رقم (١): منظور يوضح السقيفة التي تتقدم العمائر العثمانية.

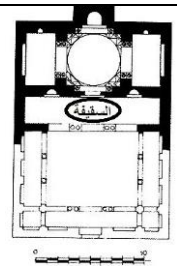
(الباحث).

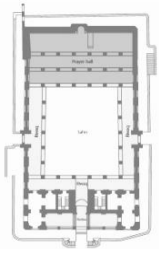


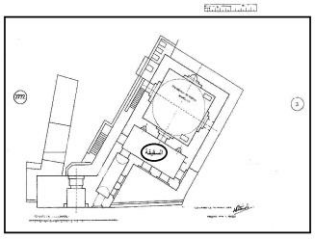


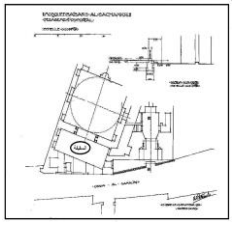
شكل رقم (٢): مسقط أفقي لجامع بوفتاته في سوسة بتونس يوضح السقيفة التي تتقدم مخططه.

(عن: حسن عبد الوهاب بتصرف).



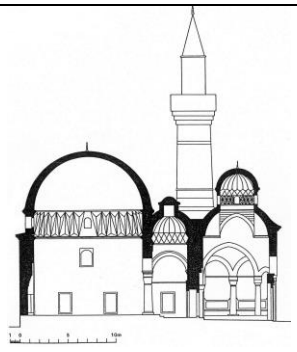






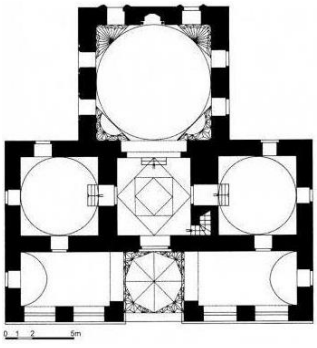
شكل رقم (٣): مسقط أفقي لمشهد السيدة رقية وجامع الصالح طلائع وقبة الأشرف خليل وقبة بيبرس الجاشنكير بالقاهرة يوضح السقيفة التي تتقدم مخططاتهم.

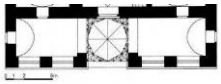
(عن: هيئة الآثار المصرية).



شكل رقم (٤): قطاع ليشيل جامع في ازنيك يوضح سقيفته الداخلية والأخرى الخارجية.

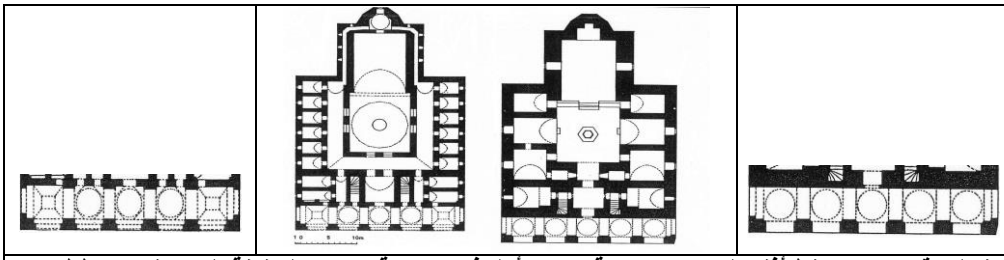
(عن: جودوين).



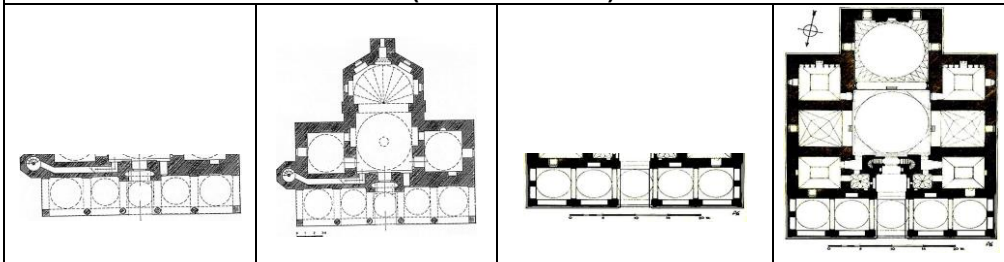


شكل رقم (٥): مسقط أفقي لمسجد فيروز بك في ميلاس يوضح السقيفة التي تتقدم مخططه.

(عن: جودوين بتصرف).

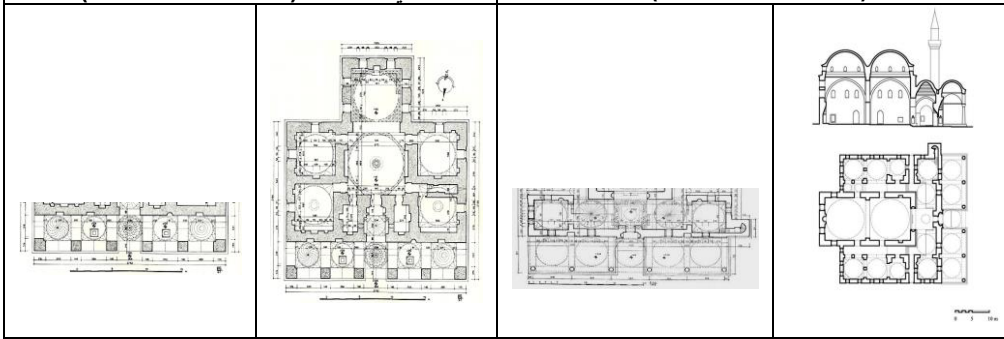


شكل رقم (٦): مسقط أفقي لجامع ومدرسة مراد الأول في بورصة يوضح السقيفة التي تتقدم مخططهما.
(عن: جودوين بتصرف).



شكل رقم (٧): مسقط أفقي لجامع بايزيد الأول في بورصة يوضح السقيفة التي تتقدم مخططه.
(عن: آصلان آبا بتصرف).

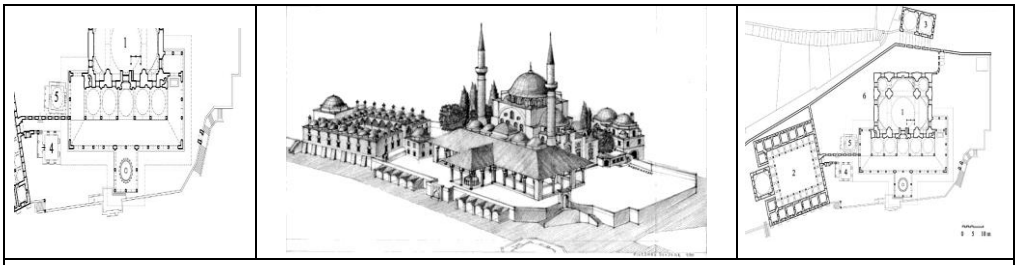
شكل رقم (٨): مسقط أفقي ليشيل امارت (دار المرق الخضراء) ليخشي بك في تيرة والسقيفة التي تتقدمها. (عن: آصلان آبا بتصرف).



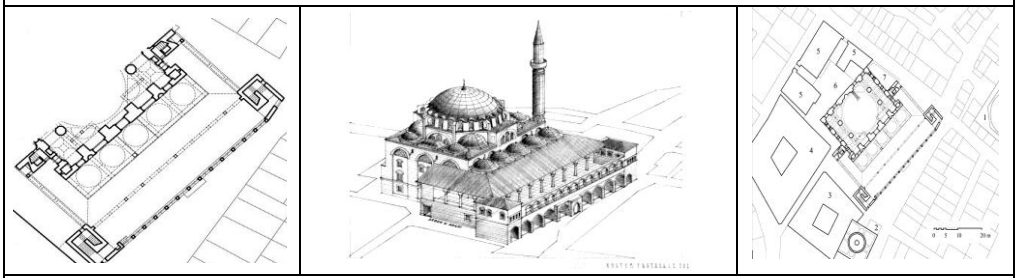
شكل رقم (٩): مسقط أفقي وقطاع لمسجد محمود باشا بإستانبول يوضح سقيفتيه.
(عن: جودوين بتصرف).

شكل رقم (١٠): مسقط أفقي لجامع البايزيدية في اماسيا يوضح سقيفته.
(عن: بهجت أونصال بتصرف).

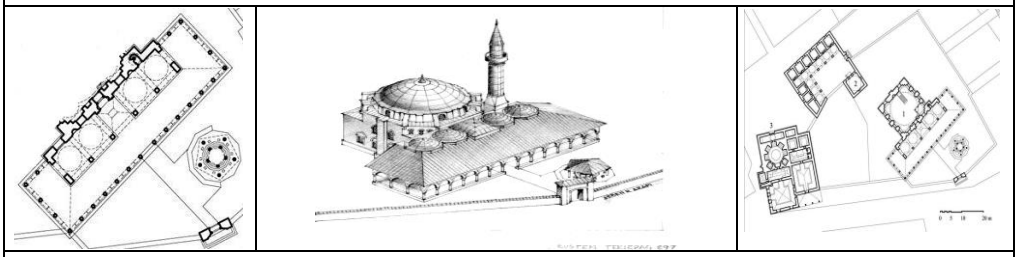
شكل رقم (١١): قطاع رأسي لجامع غازي خسرو بك بسراييفو في البوسنة يوضح السقيفة التي تتقدمه.
(عن: Redžić بتصرف).



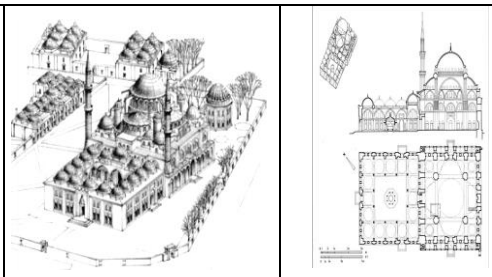
شكل رقم (١٢): مسقط أفقي ومنظور لجامع مهرماه في اسكدار بإستانبول يوضح السقيفة المزدوجة التي تتقدمه. (عن: كوران بتصرف).



شكل رقم (١٣): مسقط أفقي ومنظور لجامع رستم باشا في امينونو بإستانبول يوضح السقيفة المزدوجة التي تتقدمه. (عن: كوران بتصرف).

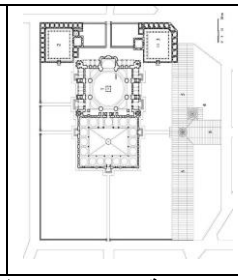
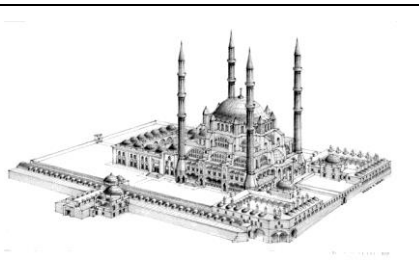
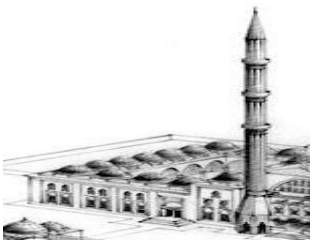


شكل رقم (١٤): مسقط أفقي ومنظور لجامع رستم باشا في تكيرداغ بإستانبول يوضح السقيفة المزدوجة التي تتقدمه. (عن: كوران بتصرف).

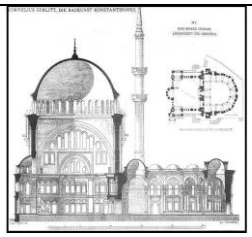
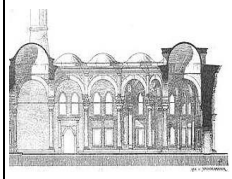


شكل رقم (١٥): مسقط أفقي وقطاع ومنظور لجامع شهزادة بإستانبول ضمن مجمعه يوضح الرواق الجانبي الذي يتقدم مخططه. (عن: كوران).

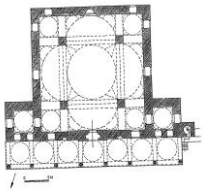
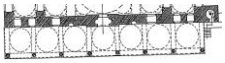
شكل رقم (١٦): تفاصيل الرواق الذي يتقدم بيت الصلاة جامع شهزادة محمد بإستانبول والذي يمثل أحد أضلاع الصحن الذي يتقدمه. (الباحث).

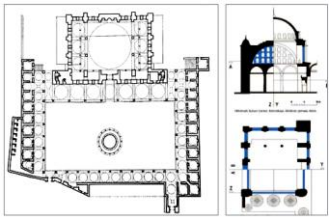
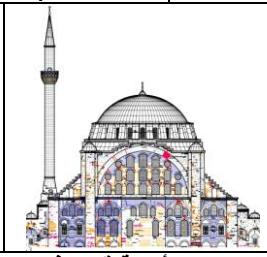
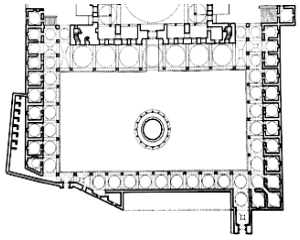
شكل رقم (١٧): مسقط أفقي ومنظور لجامع السليمية بأدرنة يوضح ارتفاع مستوى الرواق الذي يتقدم بيت الصلاة عن باقي الأروقة الأخرى بأضلاع الصحن الذي يتقدمه.
(عن: كوران بتصرف).

شكل رقم (١٨): مسقط أفقي وقطاع لجامع نور عثمانية بإستانبول يوضح ارتفاع مستوى الرواق الذي يتقدم بيت الصلاة عن باقي الأروقة.
(عن: جودوين بتصرف).

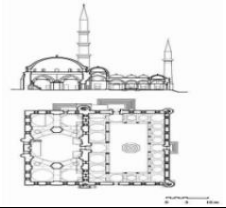
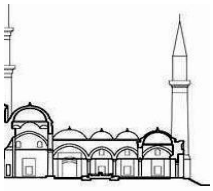



شكل رقم (١٩): مسقط أفقي لجامع فاتح باشا في ديار بكر يوضح سقيفته المقسمة إلى سبع وحدات.
(عن: آصلان آبا بتصرف).

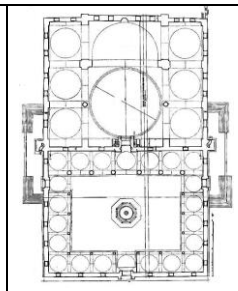




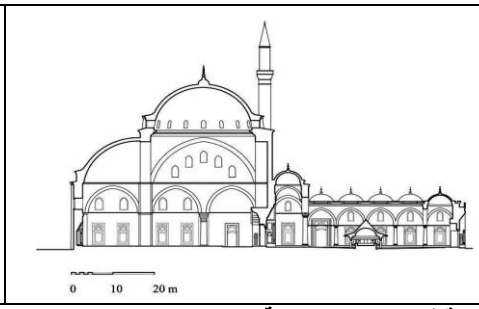
شكل رقم (٢٠): مسقط أفقي وقطاع لجامع مهرماه بأدرنة قابي في إستانبول يوضح السقيفة المزدوجة التي تتقدمه. (عن: كوران بتصرف).

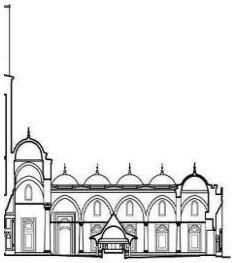
شكل رقم (٢١): رسم تخطيطي لسقيفة جامع صوقللو محمد بقادرغه في إستانبول.
(الباحث).

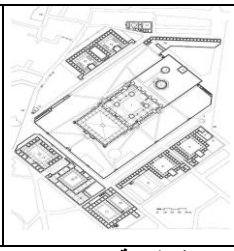
شكل رقم (٢٢): مسقط أفقي وقطاع لجامع أوچ شرفلي بأدرنة يوضح ارتفاع مستوى الرواق الذي يتقدم بيت الصلاة عن باقي الأروقة.
(عن: هيلنبراند بتصرف).

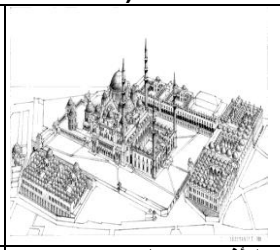


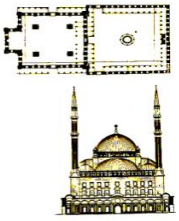


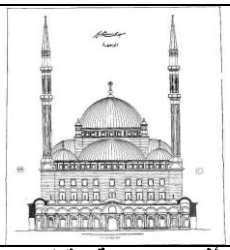


شكل رقم (٢٣): مسقط أفقي وقطاع لجامع الفاتحية بإستانبول يوضح ارتفاع مستوى الرواق الذي يتقدم بيت الصلاة عن باقي الأروقة الأخرى بأضلاع الصحن.
(عن: جودوين بتصرف).



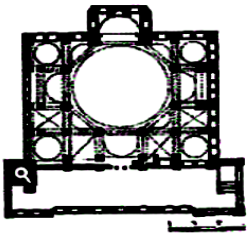


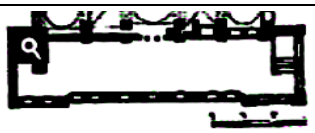


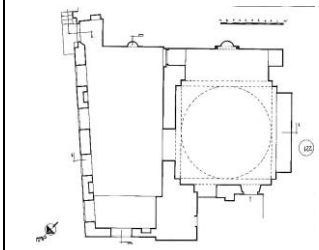


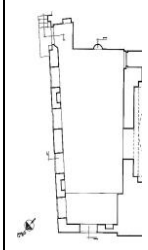
شكل رقم (٢٤): مسقط أفقي ومنظور لجامع السليمانية في إستانبول يوضح ارتفاع مستوى الرواق الذي يتقدم بيت الصلاة عن باقي الأروقة الأخرى بأضلاع الصحن. (عن: كوران).

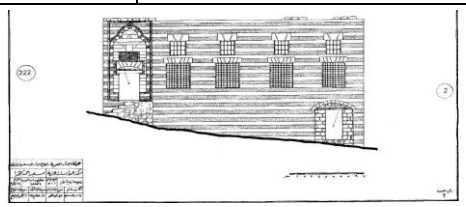
شكل رقم (٢٥): مسقط أفقي وواجهة وقطاع لجامع محمد علي باشا بقلعة الجبل في القاهرة يوضح الرواق الداخلي والآخر الخارجي الذي يتقدم بيت صلاته. (عن: هيئة الآثار المصرية).





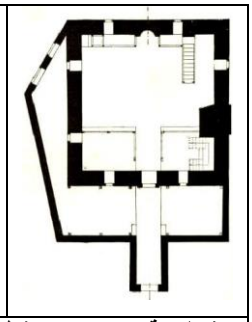


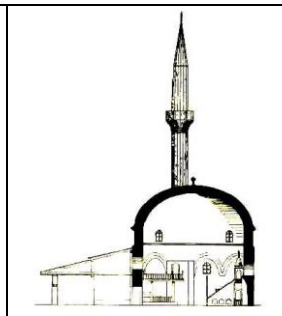




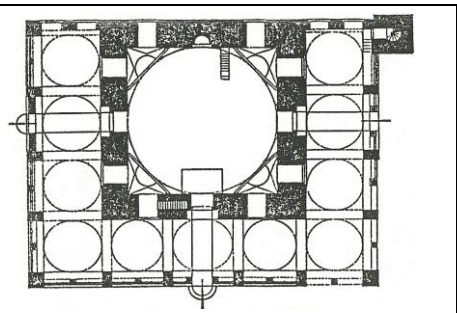
شكل رقم (٢٦): مسقط أفقي لجامع صوقللو محمد عند باب العزب في إستانبول يوضح سقيفته ذات السقف المائل. (عن: كوران بتصرف).

شكل رقم (٢٧): مسقط أفقي وواجهة سقيفة جامع كتخدا العزب في القاهرة بوضعها الجانبي على غير محور المحراب.
(عن: هيئة الآثار المصرية بتصرف).

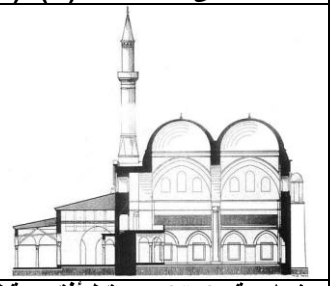


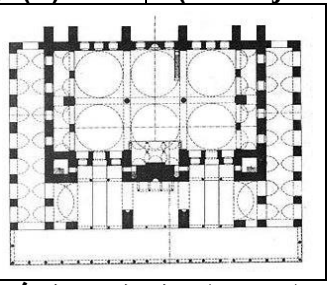


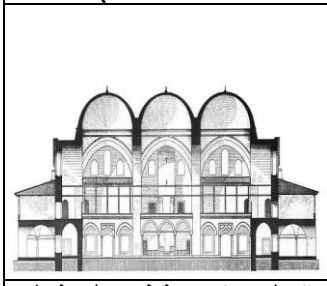
شكل رقم (٢٨): مسقط أفقي وقطاع لجامع مصلح الدين تشكركتشي بسراييفو في البوسنة يوضح سقيفته على شكل حرف (L). (عن: Hamdija).



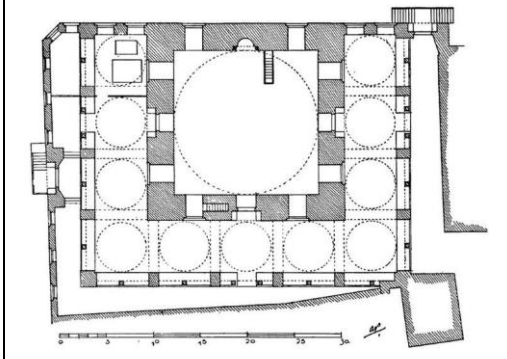
شكل رقم (٢٩): مسقط أفقي لجامع السنانية في بولاق بالقاهرة يوضح سقيفته على شكل حرف (U). (عن: هيئة الآثار المصرية).

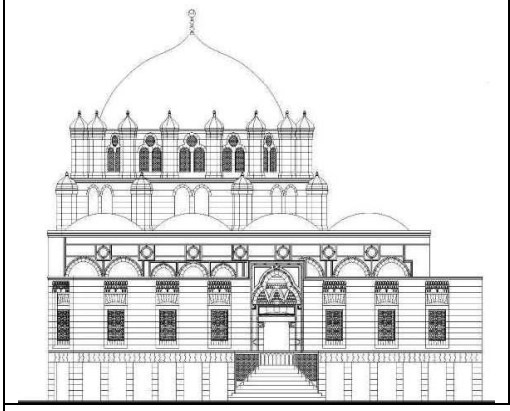






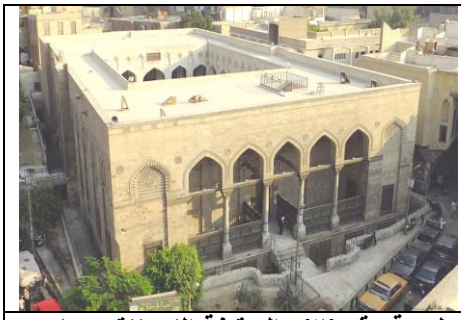
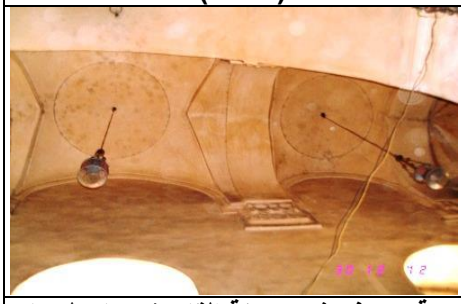
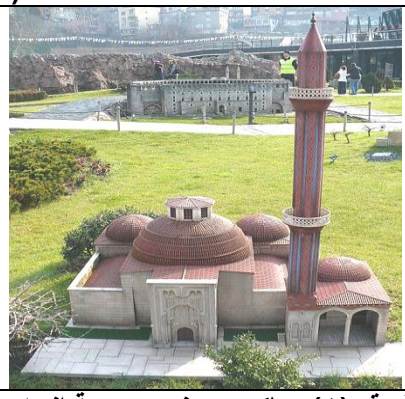
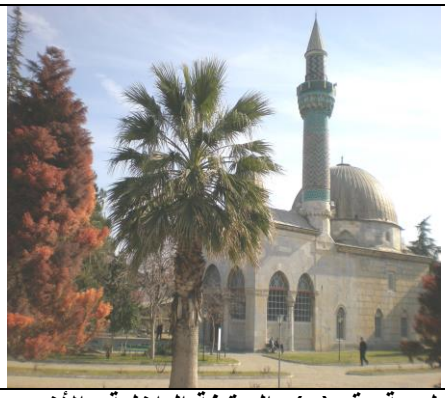
شكل رقم (٣٠): مسقط أفقي وقطاع لجامع بياله باشا بقاسم باشا في إستانبول يوضح سقيفته على شكل حرف (U)، والسقيفة الأخرى التي تتقدمها.
(عن: كوران بتصرف).

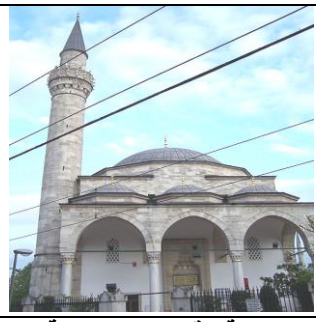




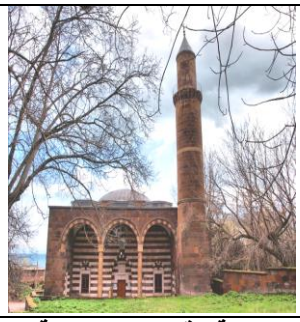
شكل رقم (٣١): مسقط أفقي وقطاع لجامع أبو الذهب في ميدان الأزهر بالقاهرة يوضح سقيفته على شكل حرف (U)، وواجهتها البحرية. (عن: هيئة الآثار المصرية).

- **ثانياً: اللوحات:**

<table>
<tr><td> </td><td>  </td></tr>
<tr><td>لوحة رقم (١): السقيفة التي تتقدم مشهد السيدة رقية بمدينة القاهرة.
(الباحث).</td><td>لوحة رقم (٢): السقيفة التي تتقدم جامع الصالح طلائع خارج باب زويلة بالقاهرة.
(الباحث).</td></tr>
<tr><td> </td><td>  </td></tr>
<tr><td colspan="2">لوحة رقم (٣):السقيفة التي تتقدم القبة الملحقة بمدرسة صرغتمش بمدينة القاهرة وما تعلوها من قبوات.
(الباحث).</td></tr>
<tr><td>  </td><td>  </td></tr>
<tr><td>لوحة رقم (٤): ماكيت يوضح مدرسة انجه مناره لي بقونية والسقيفة التي تتقدم المسجد الملحق بها (عن: http://www.kultur.gov. بتصرف).</td><td>لوحة رقم (٥): السقيفة الداخلية والأخرى الخارجية التي تتقدم مخطط يشيل جامع (الجامع الأخضر) في ازنيك
(عن: 3dmekanlar بتصرف).</td></tr>
</table>



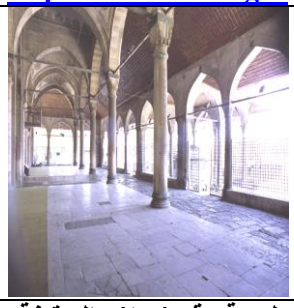
لوحة رقم (٦): واجهة السقيفة التي تتقدم مسجد فيروز أغا في إستانبول. http://www.kultur.gov.



لوحة رقم (٧): واجهة السقيفة التي تتقدم مسجد اسكندر باشا في اخلاط. (عن: http://www.kultur.gov

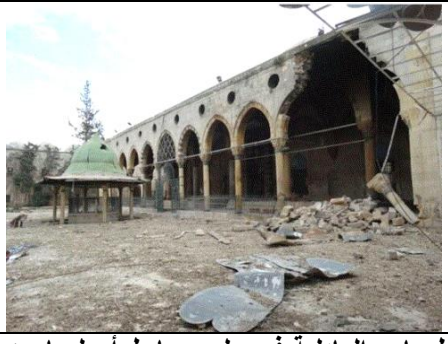
لوحة رقم (٨): واجهة السقيفة التي تتقدم جامع غازي خسرو بك في سراييفو بالبوسنة. (الباحث).

لوحة رقم (٩): منظر يوضح السقيفة المزدوجة التي تتقدم جامع مهرماه في اسكدار بإستانبول (بريشة الرسام أوجست فينك).



لوحة رقم (١٠): السقيفة المزدوجة التي تتقدم جامع مهرماه في اسكدار بإستانبول من الداخل. (عن: http://www.kultur.gov.).

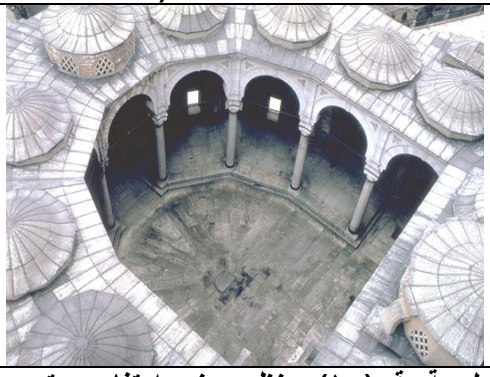
لوحة رقم (١١): ماكيت يوضح السقيفة التي تتقدم مخطط جامع المرادية في مغنيسه وتتقدم جانبيه. (عن: http://www.kultur.gov.)



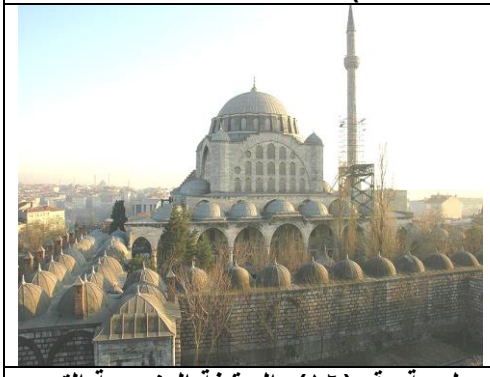
لوحة رقم (١٢): السقيفة المزدوجة التي تتقدم مخطط جامع العادلية في حلب وما طرأ عليها من تدمير في الحرب الحالية. (عن: الشبكة الدولية).

لوحة رقم (١٣): السقيفة المزدوجة التي تتقدم جامع رستم باشا في امينونو بإستانبول والبلاطات التي تكسوها.
(عن: 3dmekanlar بتصرف).

لوحة رقم (١٤): منظر يوضح ارتفاع مستوى الرواق الذي يتقدم بيت الصلاة في جامع السليمية بأدرنة عن باقي أروقة أضلاع الصحن الأخرى.
(عن: 3dmekanlar بتصرف).



لوحة رقم (١٥): منظر يوضح ارتفاع مستوى قباب الرواق الذي يتقدم بيت الصلاة في جامع نور عثمانية بإستانبول عن باقي أروقة أضلاع الصحن الأخرى.
(عن: 3dmekanlar بتصرف).

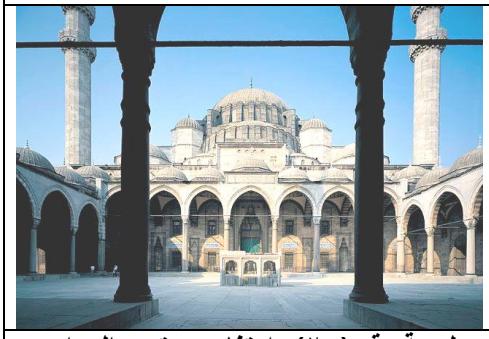


لوحة رقم (١٦): السقيفة المزدوجة التي تتقدم جامع مهرماه بأدرنة قابي في إستانبول.
(عن: 3dmekanlar بتصرف).

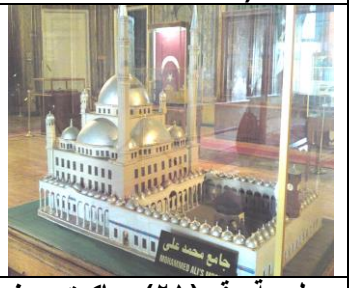
لوحة رقم (١٧): سقيفة جامع صوقللو محمد في قادرغه باستانبول من الداخل وما تزدان به من حليات وبلاطات خزفية.
(عن: 3dmekanlar بتصرف)

لوحة رقم (١٨): منظر يوضح ارتفاع مستوى الرواق الذي يتقدم بيت الصلاة بجامع أوچ شرفلي في أدرنة عن باقي أروقة أضلاع الصحن الأخرى.
(عن: 3dmekanlar بتصرف)

لوحة رقم (١٩): منظر يوضح ارتفاع مستوى الرواق الأصلي الذي يتقدم بيت الصلاة بجامع الفاتحية بإستانبول عن باقي أروقة الصحن الأخرى.
(عن: 3dmekanlar بتصرف)



لوحة رقم (٢٠): ارتفاع مستوى الرواق الذي يتقدم بيت الصلاة بجامع السليمانية في إستانبول عن باقي أروقة الصحن الأخرى.
(عن: 3dmekanlar بتصرف)

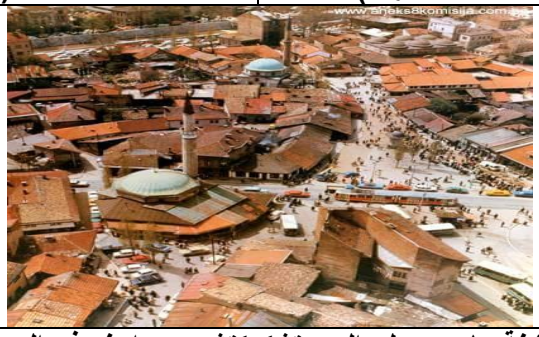


لوحة رقم (٢١): ماكيت يوضح السقائف الخارجية على جانبي بيت الصلاة بجامع محمد علي في قلعة الجبل في القاهرة ومنظر داخلي يوضحه من الداخل.
(الباحث)

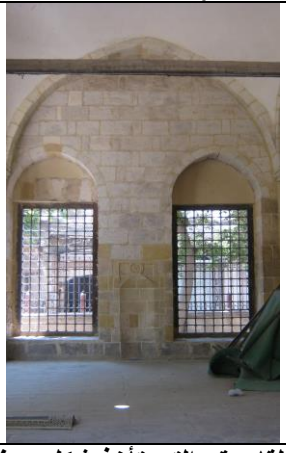
لوحة رقم (٢٢): منظر يوضح الرواق الداخلي في الجهة الشمالية الغربية من بيت الصلاة بجامع محمد علي في القاهرة.
(الباحث)

لوحة رقم (٢٣): السقف المائل الذي يغطي السقيفة التي تتقدم جامع صوقللو محمد باشا عند باب العزب بإستانبول.
(عن: 3dmekanlar بتصرف).

لوحة رقم (٢٤): منظر يوضح الحالة السيئة لسقيفة جامع أحمد كتخدا العزب والمحراب بصدر واجهتها الشرقية في قلعة الجبل بالقاهرة. (الباحث).

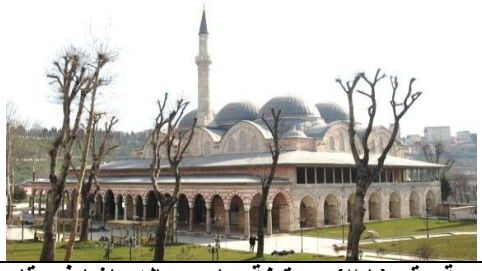


لوحة رقم (٢٥): سقيفة جامع مصلح الدين تشكركتشي بسراييفو في البوسنة والتي تأخذ شكل حرف (L).
(عن: لجنة حفظ الآثار الوطنية بالبوسنة).

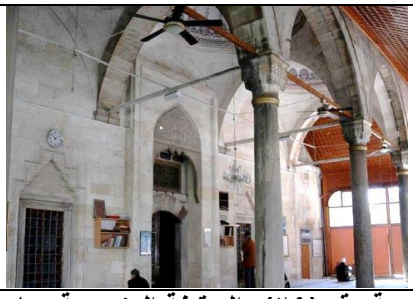


لوحة رقم (٢٦): واجهة سقيفة جامع السنانية ببولاق في القاهرة والتي تأخذ شكل حرف (U)، والمحراب الواقع في صدر واجهتها الشرقية.
(الباحث).

لوحة رقم (٢٧): منظر يوضح السقائف الخارجية الجانبية بجوامع: السليمانية والأحمدية ولاله لي في إستانبول وجامع السليمية في أدرنة. (عن: 3dmekanlar بتصرف).

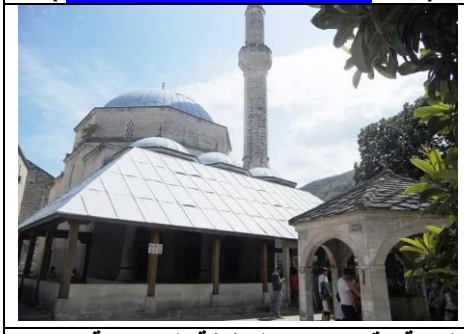


لوحة رقم (٢٨): سقيفة جامع بياله باشا في قاسم باشا بإستانبول والتي تأخذ شكل حرف (U). (عن: http://www.kultur.gov.).



لوحة رقم (٢٩): السقيفة المزدوجة بجامع السليمانية في چورلو من الداخل والخارج. (عن: http://www.kultur.gov.).

لوحة رقم (٣٠): السقيفة المزدوجة بجامع التكية - المدرسة السليمانية في دمشق. (الباحث).



لوحة رقم (٣١): السقيفة المزدوجة بجامع كاراجوز بك في موستار. (عن: لجنة حفظ الآثار الوطنية بالبوسنة).

Evolution of the shape of the portico in front of the Ottoman mosques"Comparative & Analytical Study"

Dr. Ahmed Mohamed Zaki Ahmed •

Abstract:

This study deals with the idea of the outer rewaq, or the so-called portico, which in the front of the Ottoman religion buildings, inherited by the Ottomans from Seljuk, with an analysis of the origins of the Islamic world, its Maghreb and its most important models, and the analytical study of the types of these portico and the evolution of its forms in order to add extra space for the buildings attached to it as an alternative to the sahn, which is devoid of it:

1- The portico in front of the building on the axis of the mihrab.
2- The portico in front of the building on the other than the axis of the mihrab.
3- The portico that surrounds the building from two sides in the form of the English letter (L).
4- The portico that surrounds the building from three sides except the wall of the Qibla in the form of the English letter (U).
5- The Double portico.

With mention the different models of each type, and explaining the plan of the building which a portico in front of it.

In conclusion, the study presented a set of results God Almighty call for to be a new good vision about the shape of the portico and its architecture and construction types in the Ottoman architecture in particular, and Islamic architecture in general.

Keywords:

Portico – The Front Rewaq – The Styles of Bursa – Dome – The Double Portico – The Reverse "T".

(•)**Assistant Prof. Department of History and the Egyptian, Islamic monuments - Faculty of Arts - Alexandria University.** drahmadzaky@yahoo.com

مجموعة أواني كانوبية من عصر الدولة الحديثة

د. أسامة إبراهيم سلام•

الملخص:

يضم متحف مدرسة السلام مجموعة من الأواني الكانوبية ، تناولها الباحث بدراسة تحليلية لغوية أثرية من أجل إعادتها إلي موقعها الأصلي نظرا لأنهم مهداة إلي متحف المدرسة من تجاه العالم الأنجليزي فلندرز بتري ، لذلك قام الباحث بالفحص وتبين أنهم مجموعتين مختلفين في مادة الصناعة والشكل والنصوص المدونة عليهم فأضطر الباحث إلي تقسيمهم إلي مجموعتين (A, B) ، فالمجموعة A مكونة من أنائين مصنوعين من الطفلة Marl أحد مواد صناعة الفخار و غطائين أدميين بدون أواني الأحشاء ربما فقدا في أثناء الحفائر وتم كسرهم أثناء عملية النقل، وأرقامهم طبقا لسجل المتحف ٢١٢، ٢١٥، ٢١٦ (أ، ب) ويقابلهم من أرقام بتري ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩١ – تبين للباحث وجود أحشاء بداخل الأنائين ودون علي أحدهما بالخط الهيراطيقي الكبير نص الحماية بالمداد الأسود يخص المعبود دوا موت أف وظهر عليه أيضا اسم المعبود أوزير، تم دراسته لغويا وتبين أن صاحب هذه المجموعة من المرتلين للمعبودة ماعت، أما الأناء الثاني عليه بقايا النص الهيراطيقي بالمداد الأسود تمكن الباحث من التوصل إلي غالبية النص و بغطاء علي هيئة المعبود قبح سنو أف وظهر عليه أيضا اسم المعبود أوزير ودوا موت أف ، من فحص المجموعة A تبين أن جميعهم بأغطية أدمية وهذا التقليد ربما بدأ من عصر الدولة الوسطي واستمر في الأسرة الثامنة عشر، أما المجموعة B ضمت أربعة أواني من الحجر الجيري فارغة من الأحشاء مسجلين بأرقام سجل المتحف ٢١٤، ٢١٠، ٢١١،٢١٣ وما يقابلها من أرقام بتري ١٨٤، ١٨٥ ، ١٨٦، ١٨٧ وجميعم كاملة ، وجد علي أحدهما نص بالمداد الأسود بالخط الهيروغليفي والمعروف (بالكيرسيفي) واضح بعض الشيء والذي ظهر في الدولة الحديثة ، من دراسته لغويا تلاحظ أن هذه المجموعة تخص كاهن يدعي أوجا سماتاوي، وعلي أناء أخر وجد بقايا اللقب والاسم بالمخصص الذي أكد للباحث وظيفته واسمه، أما الأنائين الأخرين فلم يوجد عليهم أي كتابات بالمداد الأسود، وخلو هذه المجموعة من الأحشاء تثبت أن هناك أواني وجدت فارغة من الأحشاء باعتبارها أواني وهمية قد ظهرت في عصر الأنتقال الثالث والأسرتين الحادي والعشرين والثاني والعشرين.

• أستاذ الآثار المصرية المساعد- قسم الآثار- كلية الآداب – جامعة أسيوط
dr_sallam_osama@yahoo.com

بعد الدراسة لمجموعة الأواني تلاحظ للباحث أن التأريخ الحقيقي للمجموعتين الأسرة الثامنة عشر وذلك من علامات الخط الهيراطيقي، وتحديدا الملك أمنحوتب الثاني، أما المجموعة الثانية فمن الدراسة تبين أنها تعود أيضا إلي الأسرة الثامنة عشر، مما تثبت أن ظاهرة الأواني الكانوبية الوهمية قد ظهرت قبل عصر الأنتقال الثالث وما بعدها، أيضا استفاد الباحث من أرقام التسجيل الخاصة بالعالم بتري وأرقام القطع التي سبق نشرها من تحديد موقع الكشف بجبل السلاموني مركز أخميم وأكد أن هذه المقابر استخدمت في عصر الدولة الحديثة وأعيد استخدامها في العصر المتأخر.

الكلمات الدالة:

(A) أواني كانوبية بأغطية آدمية.

مادة الصناعة الطفلة Marl .

بها أحشاء أدمية محنطة.

دون عليها نصوص الحماية بالهيراطيقية.

الأنائين بغطائين علي هيئة المعبودين (دوا موت أف و قبح سنو أف)

(B) أواني كانوبية بأغطية رؤوس أبناء حورس.

مادة الصناعة الحجر الجيري .

خالية من الأحشاء.

تعتبر بمثابة أواني أحشاء وهمية.

الأواني الأربعة تخص الكاهن (أوجا سما تاوي)

دون عليها نصوص هيروغليفية (بالخط الكيرسيفي)

تم تأريخهم بالأسرة الثامنة عشر وتحديدا أمنحوتب الثاني.

تُعد مجموعة الأواني الكانوبية موضوع البحث ضمن آثار متحف مدرسة السلام[١]، والتي سأتناول دراستها ونشره[٢]، حيث تم أهدائها إلي متحف المدرسة بواسطة ***C. P. Russell*** والذي حصل عليها من العالم الأنجليزي بتري Petrie [٣]، يتضح ذلك من البيانات المدونة علي خزانة العرض المتحفي (G)، ومن هنا سيتم دراسة هذه المجموعة فنياً و لغويا.

تمهيد:

صُنعت الأواني الكانوبية خلال عصر الدولة القديمة من خامات مختلفة وتطورت عبر العصور[٤]، أما عن عادة حفظ الأحشاء الداخلية بداخل الأواني الكانوبية فقد بدأت من عصر الأسرة الرابعة [٥].

---

[١] الأسم القديم لها مدرسة الأمريكان ، وتقع في ميدان أم البطل، بمدينة أسيوط.

[٢] تم النشر بناءاً علي موافقة اللجنة الدائمة ٩/٤ بجلسته المنعقدة بتاريخ ٢٢/ ٩/ ٢٠١٦.

[٣] وليم ماثيو فلندرز بتري عالم آثار "إنجليزي الجنسية" عاش (١٨٥٣– ١٩٤٢)، حيث عمل في مصر منذ عام١٨٨٠ وعمره٢٦ عام، عمل في مواقع عدة بمصر منها الجيزة، سقارة، تانيس، أسوان، دهشور، ميدوم، نقراطيس، تل العمارنة، طيبة، دندرة، أبيدوس، أخميم (السلاموني والحواويش)، سيناء، نقادة، الفيوم، وأسيوط " دير ريفا"، وغيرها.

Rosalie David, The Two Brothers Death and The Afterlife in Middle Kingdom Egypt, Rutherford, 2007, p. 10- 13.

[٤] صُنعت من أنواع كثيرة منها الخشب، والمرمر، والفخار، والحجر الجيري، وثم صنع بعضها أيضاً من الفيانس (القيشاني) إبان عصر الدولة الحديثة، واستمر استعماله حتى العصر البطلمي، ومنها مجموعة واح حتب من مير والتي صُنعت من الألباستر، غُطت برؤوس خشبية مطلية، عثر عليها في أسفل معبد نب حتب رع في طيبة، ومنها ما يرجع إلي عصر الدولة الوسطي في مير غُطت بطلاء أصفر داكن نصف لامع وخطوط سوداء، بينما أغطيتهم لونت لتقليد الحجر الكلس أو ربما الألباستر، كما ظهرت مجموعة من الأواني الكانوبية الفخارية في طيبة للمدعو كاتي– نخت، صُنعت تلك الأواني الكانوبية بواسطة عجلة الفخراني وبعضها صنع باليد ، ونادراً ما وجدت في دفنات عصر الانتقال الثاني، حيث ظهرت مرة أخري في بداية الأسرة الثامنة عشرة.

Martin K., "Kanopen II " In LÄ 3, Weishaden, 1980, Col. 316.

Dodson, A., "Canopic Jars and Chests", in Redford, Donald B. (ed) (2001). The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, vol. I, Oxford University Press. p. 235.

William C. Hayes, The Scepter of Egypt, A Background for the Study of the Egyptian Antiquities in The Metropolitan Museum of Art, From the Earliest Times to the End of the End of the Middle Kingdom, I, New York, 1946, p. 323- 324.

William C. Hayes, op. cit., II, 1990, p.72.

Lucas A., "The Canopic Vases from the Tomb of Queen Tiyi", Annales du service des Antiquttes de L'Egypte 31,1931, 120-122.

Roeder, Äg. Bronzefiguren, 658b, Abb. 754.

Firth-Gunn, Teti Pyramid Cemeteries, Tf. 12A und B.

من هنا يتضح أن المصري القديم اهتدي إلي استخراج الأحشاء من الجثة وهي الأمعاء الغليظة والدقيقة والرئتين والمعدة والكبد ووضعها في صندوق خشبي [٦]، وحدد عدد الأواني الكانوبية بأربعة لما يختص بالاتجاهات الأصلية والرياح[٧].

Reisner, Canopics, 399f.

(٥) عُرفت عادة حفظ الأحشاء الداخلية أثناء عملية التحنيط لأول مرة في مقبرة حتب حرس أم الملك خوفو برغم أنها أنثى، حيث تم حفظ أحشائها في صندوق من حجرالألباستر مقسم إلى أربعة أقسام ثلاثة منهم احتوت على بقايا أعضائها محفوظة في ملح النطرون، بينما الرابع احتوى على مادة عضوية، وضعت هذه الأواني في عصر الدولة القديمة في صندوق مربع يشبه شكل التابوت ونقش عليه اسم المتوفى وألقابه وبعض النقوش الجنائزية السحرية، بالإضافة إلي الأواني الكانوبية الخاصة بالملكة مرسي عنخ الثالثة زوجة الملك منكاورع في مقبرتها بالجيزة.

Martin K., op. cit., LÄ 3, Col. 316.

Dodson A., The Canopic Equipment Of the king of Egypt, London, 1994, p. 63.

Dodson, A., "Canopic Jars and Chests", in Redford, Donald B. (ed) (2001). The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, vol. I, Oxford University Press, p. 232.

Dows Dunham and William K. Simpson, Giza Mastabas I, Boston ,1974, p. 23, Abb. 16.

Junker, Giza 1, p. 49-54.

Reisner, Giza I, p.156-162.

بول غليونجي، تاريخ الحضارة المصرية، العصر الفرعوني، القاهرة، المجلد الأول، ١٩٦٣، ص ٥٦٥.

[٦] حيث استبدل في أواخر الأسرة السادسة بأربعة أوان من الحجر علي شكل المزهريات ذات غطاء مستدير مصقول، والغريب ماعثر عليه من خمسة أواني أحشاء في هرم الملكة أيبوت الأولي بسقارة، ومنذ عصر الدولة الوسطي وحتي أواخر الاسرة الثامنة عشرة صُنع الغطاء علي هيئة المتوفي ثم بعد ذلك علي هيئة أبناء حورس الأربعة، وأطلق عليها الأغريق اسم الأواني الكانوبية نسبة إلي معبود مدينة كانوب (أبو قير الحالية)، وجعل المصريون من أبناء حورس نجوماً وذكرتهم نصوص الأهرام مصابيح تعين الموتي، في طريقهم إلي السماء، كما اتخذوا منها رموزاً علي أركان الدنيا الأربعة وكُتبت أسماؤها علي أركان التابوت الأربعة نسبة إلي أركان الكون.

Dodson, A., op. cit., I, p. 231.

E. Brovarski, Canopic Jars: CAA Museum of Fine Arts Boston (Mainz am Rhein), 1978.

D`Auria S., Lacovara, P. & Roehrig, C. H., Mummies and Magic: The Funerary Arts of Ancient Egypt, Museum of Fine Arts, Boston,1988, p. 275.

Dobrowlolska K., "Génése et evolution des boites a vases-canopes" Etides et Travaux 4, 1970, p. 73-85

Dodson, A., ibid., p. 234.

Rein, hypothetisch sind Versuche, unerklärte Baudetails als Belege dafür heranzuziehen, Z. B. Lauer,

in: ASAE 33, 1933, 165f.

Firth-Gunn, Teti Pyramid Cemeteries, Tf. 12A und B; Reisner, Canopics, 399f.

زاهي حواس: سيدة العالم القديم، القاهرة ، ٢٠٠١، ص ٢٤٣.

بدأت أغطية الأواني الكانوبية في عصر الدولة الوسطي واستمرت في أوائل الأسرة الثامنة عشرة [٨]، أما في الأسرة التاسعة عشرة كانت أغطيتها علي هيئة رؤوس أبناء حورس الأربعة تحل محل الشكل الأدمي تماماً[٩]، لكن في عصر الأنتقال الثالث أعيدت الأحشاء إلي الجسد [١٠]، وفي بعض الأحيان كانت مصحوبة بنماذج لها علاقة بأبناء حورس Genii، ولكنها كانت فارغة واعُتبرت أواني كانوبية وهمية تضمنتها الدفنات الغنية [١١]، لكن في عصر الملك رمسيس الثاني وُضع بعض الذهب المطمور في مادة الراتنج بديلاً من الأحشاء، كما كانت توضع هذه الأواني في نهاية الجزء الجنوبي من التابوت [١٢].

أما عن المناظر المصورة على جدران المقابر[١٣]، في أواخر عصر الدولة الحديثة أخذت سدادات هذه الأواني أشكال أولاد حورس الأربعة [١٤].

---

[٧] وفقًا لجهاتها وأعمدة السماء فضلاً عن أطفال تحوت وأبناء حورس الأربعة والربات الأربعة الحاميات.

Ian Shaw and Paul Nicholson; The British Museum Dictionary of Ancient Egypt, Cairo, 2002, p. 60.

Dodson, A.,ibid., p. 231.

Budge; The Gods of the Egyptians or Studies in Egyptian Mythology, I, London, 1904, p.493

Quibell-Hayter; Teti Pyramid,Tf. 21,4.

سليم حسن:تاريخ الحضارة المصرية، العصر الفرعوني، المظاهر الحضارية "الشعائر الجنائزية"، المجلد الأول، القاهرة، ص ٢٣٣.

[٨] علي سبيل المثال حالة الأواني الكانوبية للملك توت عنخ آمون ، كانت توضع في أركان التابوت.

Martin K., op. cit, LÄ 3, Col. 317.

Dodson A., The Canopic Equipment Of the king of Egypt, London, 1994, p. 63.

Reisner, Canopics, p. 172-177, Tf.93.

Carter, Tut-ench-Amun III, Tf. 51B (in situ).52.

Montet, Tanis II, 56f., Tf. 34 oben, 35.

[9] Martin K., ibid., LÄ 3, Col. 318.

Budge, op. cit., I, p.491- 492.

Dodson, A., "Canopic Jars and Chests", in Redford, Donald B. (ed) (2001). The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, vol. I, Oxford University Press, p.231.

[10] Martin K., ibid., LÄ 3 , Cols. 316- 319.

Reisner G. A.,"The Dated Canopic Jars of the Gizeh Museum " Zeitschrift fur Ägyptische .

[11] Martin K., ibid., LÄ 3, Col. 318.

Ian Shaw and Paul Nicholson; op. cit., p. 60.

[12] Dodson A., The Canopic Equipment Of the king of Egypt, London, 1994, p. 64.

Dodson, A., "Canopic Jars and Chests", in Redford, Donald B. (ed) (2001). The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, vol. I, Oxford University Press. p. 233.

[١٣] مثل الملك آي في وادي الملوك فيما يخص الأواني الكانوبية كما ارتبطا أمستي وحعبي بالشمال، وارتبطا دوا –موت– أف وقبح– سنو–أف بالجنوب، حيث صور أمستي وحعبي ممثلي الشمال، وهم يرتدون التاج الأحمر، بينما صور دوا –موت– أف وقبح– سنو– أف ممثلي

أما عصر الأسرة الحادية والعشرون كانت الأحشاء تعالج بالمواد الحافظة، وتعاد إلى تجويف الجسم، ومن هنا قلت صناعة الأواني الكانوبية، وتُركت فارغة داخل

الجنوب يرتدون التاج الأبيض، ولعل ارتباط امستي وحعبي بالشمال وارتباط دوا –موت– أف وقبح– سنو– أف بالجنوب، مما يبرز من خلال ارتباطهم بأرواح نخن، فأرتباط أبناء حورس بالأتجاهات الأصلية الأربعة، وليس فقط كممثلين للشمال والجنوب بأعتبارهم كممثلين لأعمدة السماء الأربعة، قبح– سنو–أف في الغرب وحعبي في الشمال ودوا –موت– أف في الشرق وأمستي في الجنوب.

Dodson, A., op. cit., p. 233.

Dodson A., The Canopic Equipment Of the king of Egypt, London, 1994, p. 62.

Petrie, Abydos I, Tf. 72.

أ.ج سبنسر: الموتى وعالمهم في مصر القديمة،ترجمة:أحمد صليحة، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٢٠٩.

(١٤) واعتبر كتاب الموتي قبح– سنو–أف ، حعبي ، دوا – موت– أف ، أمستي أبناء للمعبود حورس من أمه أيزيس (فصل ١٢)، وبذلك نجد أن أغطية الأواني الكانوبية في عصر الدولة الحديثة أصبحت تأخذ شكل رؤوس أبناء حورس الأربعة بدلا من الشكل الأدمي، والتي تمثلت في قبح– سنو– أف برأس صقر واختص بالأمعاء (الغرب)، حعبي علي شكل رأس قرد واختص بالرئتين (الشمال)، دوا – موت– أف علي شكل رأس كلب (ابن أوي) واختص بالمعدة (الشرق)، أمستي برأس أنسان واختص بالكبد (الجنوب)، وضع في كل إناء منها عضو خاص من الأحشاء كما كانت ثمة أربعة آلهات اعتبرها المصريون حاميات لأولاد حورس الأربعة وهي ترتيباً سرقت ، نفتيس ، نيت ، إيزيس.

Adolf Erman; A Handbook of Egyptian Religion,London,1907, p. 146.

Wilkinson , R; The Complete Gods and Goddesses of Egypt, London, 2003, p. 88.

L. C. F.; A comprehensive list of Gods and Goddesses of Ancient Egypt, MMXIII ev, Pp.111-112,120- 122.

Ikram Salima, and Aidan Dodson; The Mummy in Ancient Egypt, London and New York, I998.

Zu diesen Formeln s. Sethe, in. SPAW 1934, Abschnitt 6,224-236, 1*- 16*.

Hart, G., Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses, London, 2005, p.113.

Hayes, Scepter II, Abb. 39.

Assmann, Jan ,Death and Salvation in Ancient Egypt, Ithaca: Cornell University Press, 2005, Pp. 357, 467.

Pinch, Geraldine, Handbook of Egyptian Mythology. Santa Barbara, Calif.: ABC-Clio., 2002, p. 204.

Faulkner, Raymond Oliver,The Ancient Egyptian Coffin Texts, Oxford, 2004, Pp. 520–523.

مرجريت مري : مصر ومجدها الغابر، ترجمة/ محرم كمال ومراجعة/ نجيب ميخائيل، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٦٥.

أحمد صالح : التحنيط فلسفة الخلود في مصر القديمة ، ط ١ ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص ٣٨.

سليم حسن: المرجع السابق، ص ٢٣٣.

المقابر[١٥]، أما في نهاية العصر البطلمي ربما اختفت الأواني الكانوبية في المقابر[١٦].

ونجد أن الأربعة الأواني الكانوبية قبح – سنو– أف و حعبي و دوا– موت– أف و أمستي ترتيباً، اختلفت في الشكل والحجم وشكل الغطاء حتي عندما كان يمثل بشكل أدمي، حيث نجد الأنائين دوا– موت– أف وأمستي هما الأصغر وقبح– سنو– أف وحعبي هما الأكبر في الحجم [١٧].

وصف الأواني الكانوبية الأربعة ذات الأغطية الأدمية(صورة ١)(A(1, 2, 3,4):

المصدر: أخميم [١٨]. المكتشف: وليم فلندرز بتري.

---

(15) Martin K.; op. cit., LÄ 3, Col. 317.
C. R. Williams, in: JEA 5, 1918, 273 f.,Tf. 36.
ليونارد كوتريل: الموسوعة الأثرية العالمية ، مراجعة عبد المنعم أبو بكر، ترجمة د/ محمد عبد القادر محمد، د/ زكي اسكندر، ط ٢، القاهرة ، ١٩٩٧، ص٥٨١.

(16) Dodson, A., "Canopic Jars and Chests", in Redford, Donald B.(ed) (2001). The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, vol. II, Oxford University Press, p. 231- 235.
Simpson, William Kelly, The Literature of Ancient Egypt. New Haven: Yale University Press, 1972, p.212.

(١٧) أختلفوا في الشكل طبقا للأتجاهات الأربعة الأصلية وربات الحماية، أما عن الاختلاف في الحجم نتيجة لحجم و نوع الأحشاء الداخلية التي ستحنط وتوضع بداخله مثل الأمعاء (الغليظة والدقيقة) و المعدة والرئتين والمعدة.

Junker, Giza III, 214.
Budge, Sir Edward Wallis, The Mummy; a Handbook of Egyptian Funerary Archaeology, New York: Cambridge University Press, 1925, Pp. 359- 361.

(١٨) وتعد عاصمة الأقليم التاسع بمحافظة سوهاج، عُرفت باسم "مين " *Min* أو "خم" *ḫm* ، وحملت اسما دينيا *pr- Min* ، أما أسمها القديم *Ipw* كما وردت عاصمتها باسم "خنت مين" *ḫnt-Min* بمعني "مقر مين"، ثم سماها الأغريق"بانوبوليس" نسبة إلي معبودهم "بان" الذي يماثل المعبود "مين" عند المصريين وهي بلدة أخميم حاليا، التي تقع قبالة سوهاج عبر النهر بالبر الشرقي، وعلي البر الغربي جبانة جبل السلاموني.

Joachim Karig, Achmim, LÄ, I, 1975, Cols. 54-55.
PM, V, 1982, p. 17- 20.
Gauthier; Dict. Gèogr., III , Caire, 1925, p.12.
Gauthier ; BIFAO 4, 1904, p. 39- 101.
Sauneron ; BIFAO 51, 1952, p. 123 ff.
Donald B. Redford; The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, I, 2001, p. 51- 52, 53.
Morris L. Bierbrier; Historical Dictionary of Ancient Egypt, USA,2008, p. 9.
Motntet P.; Geographique de l`Egypte Ancienne, II, Paris, 1957, p. 108.
حسن محمد السعدى : حكام الاقاليم فى مصر الفرعونية، الاسكندرية، ١٩٩١ ، ص ٤٩.

رقم سجل المتحف:A1٢١٥، ٢١٢ A2، ٢١٦(أ ،ب)A4&A3(خزينة العرضG).
أرقام بتري بما يقابل السجل:١٨٩ A1، ١٨٨ A2،(١٩٠،١٩١).

مادة الصنع: مارل (Marl)= طفلة. التأريخ: الأسرة الثامنة عشرة.

المقاسات:

أمستي A1: الأرتفاع : ٣٢ سم قطر الفوهة: ٩،٥ سم أكبر قطر: ١٧،٥ سم

أمستي A2: الأرتفاع :٣١،٥ سم قطرالفوهة: ١٠،٧سم أكبر قطر: ١٨،٥ سم

أمستي A3: أرتفاع الرأس: ١٢ سم أمستي A4: أرتفاع الرأس: ١١،٥ سم

الإناء الكانوبي الأول رقم ٢١٥/ ١٨٩ (A1) (صورة ٢):-

إناء كانوبي بغطاء علي هيئة المعبود (دوا – موت – أف) لحماية أحشاء المتوفي الموجودة بداخل الإناء، وبه بقايا قار أسود الذي استخدم في التحنيط والغلق، دون عليه أربعة سطور أفقية بالخط الهيراطيقي بالمداد الأسود دون عليه النص التالي:

جيمس بيكي: الآثار المصرية في وادي النيل، ترجمة لبيب حبشي وشفيق فريد مراجعة جمال الدين مختار، القاهرة، ١٩٩٣، ج٢، ص ٢١٤– ٢١٥.

عبد الحليم نور الدين: مواقع الآثار المصرية القديمة منذ أقدم العصور وحتي نهاية عصر الأسرات المصرية القديمة، مواقع مصر العليا، ط٧، القاهرة، ٢٠١٣، ج ٢، ص ١٤١– ١٤٢.

ʾIn dr (dwꜣ)- mwt.f

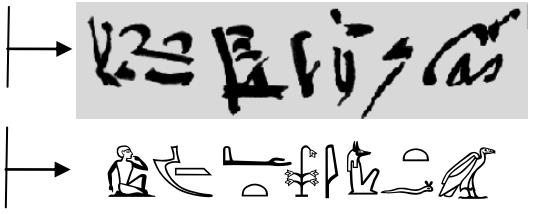
فلتدافع يا دوا– موت– أف

nw(j) ʿwy.t ḥr

فلتحيط بذراعيك علي

ntt im.t ntt im.t wsir

الذي بداخلك وعلي الذي بداخلك (يا) أوزير



(dwꜣ)mwt (.f) ʾIšmʿt mꜣʿt

دوا- موت – أف يا مرتلة ماعت

دراسة تحليلية للخط الهيراطيقي بالنص:

الخط الهيراطيقي المدون علي الإناء موضوع النشر	الهيروغليفي	التعليق
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة (أمنحوتب الثاني) Mö., II, no. 282, p. 25.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة Mö., II, no. 331, p. 30.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة (أمنحوتب الثاني) Mö., II, no. 115, p. 10.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة (أمنحوتب الثاني) Mö., II, no. 91, p. 8.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 15, p. 2.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., I, no. 193, p. 18.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., I, no. 575, p. 55.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 263, p. 24.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة (أمنحوتب الثاني). Mö., II, no. 188B, p. 16.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 331, p. 30.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 480, p. 43.

		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 495, p. 44.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 200 B, p. 18.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 15, p. 2.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 99, p. 9.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 99, p. 9.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., I, no. 575, p. 55.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., I, no. 614, p. 59.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 80, p. 6.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 331, p. 30.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., I, no. 575, p. 55.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة..Mö., II, no. 282, p. 25
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 196, p. 17.

		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., I, no. 575, p. 55.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., I, no. 331, p. 32.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 282, p. 25.
		ظهرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 196, p. 17.
		ظهرت هذه العلامة بهذا الشكل في كلمة أوزيريس من عصر الأسرة الثامنة عشر. Mö., II, n. 1, p. 53.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة (أمنحوتب الثاني). Mö., II, no. 188B, p. 16.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., I, no. 193, p. 18.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., I, no. 575, p. 55.
		استمرت علامة مخصص ***Inpw*** في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., I, no. 149, p. 14.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 282, p. 25.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 291, p. 26, n. 3.

		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 99, p. 9.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 469, p. 42.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 35 B, p. 3.

تأريخ للمجموعة A من خلال طريقة الكتابة:

مما سبق يتضح من التحليل الخطي للكتابة الهيراطيقية أن هناك حروف ومخصصات ذكرت أكثر من مرة بأشكال مختلفة في النص ، لذا تبين للباحث ضرورة مقارنة الحروف والمخصصات مع برديات الأسرة الثامنة عشر التي اعتمد عليها Möller في التحليل الخطي وهم Louvre 3226 , Lederhs., Gurôb , P. Rollin ، قد تساعد الباحث في تأريخ الأواني الكانوبية مثل:

١- نجد في حرف *I* ، وأختلاف وضع الشرطة الجانبية فالأولي من أسفل والثانية من المنتصف، حيث ظهروا من عصر الدولة الوسطي، واستمر تأريخهم من الأسرة الثامنة عشرة [١٩].

٢- ظهر حرف *n* ، بأشكال مختلفة من عصر الدولة الوسطي وجميعهم استمروا في الأسرة الثامنة عشر [٢٠].

٣- مخصص الرجل ، يظهر بهما اختلاف في وضع الأرجل المتدلية في الأولي إلي أسفل قليلاً وتأريخهم الأسرة الثامنة عشر [٢١].

(19) F. Ll. Griffith, Hieratic Papyri from Kahun and Gurôb (principally of the Middle Kingdom): Text and Plates.

(20) F. Ll. Griffith, Hieratic Papyri from Kahun and Gurôb (principally of the Middle Kingdom): Text and Plates.

Brugsch, Lederhs. Py. 3029 in Theben from Amunophis II, Berlin, 1858

(21) Brugsch, Lederhs. Py. 3029 in Theben from Amunophis II, Berlin, 1858.

F. Ll. Griffith, Hieratic Papyri from Kahun and Gurôb (principally of the Middle Kingdom) : Text and Plates

٤- علامة المخصص *Hr* من عصر الدولة الوسطي وتؤرخ الإناء بالأسرة الثامنة عشرة [٢٢]، وأيضا حرف *m* تبين استمرارهم في الأسرة الثامنة عشر[٢٣].

٥- ذكر المعبودان بهذين الشكلين أوزير ، أنوبيس الذي استخدم كمخصص لدوا – موت – أف [٢٤]مما يؤكدان تأريخ تلك الأواني من عصر الأسرة الثامنة عشر.

٦- لقب *šmˁt* بمعني المرتل أو المغني، *mɜˁt* بمعني الصادق أو العادل وتؤرخ الفترة بالأسرة الثامنة عشر[٢٥]، وأخيراً مخصص الرجل الذي يضع أصبعه في فمه [٢٦]، مما يدل علي أنه لقب وليس أسم رجل بمعني مرتل ماعت.

الإناء الثاني رقم ٢١٢/ ١٨٨ (A2) (صورة ٣):

إناء كانوبي بغطاء علي هيئة المعبود (قبح- سنو- أف) لحماية أحشاء المتوفي الموجودة بداخل الإناء، وأثار من القار الذي استخدم في أعمال التحنيط والغلق، وعليه بقايا نص باللغة الهيراطيقية بالمداد الأسود من ثلاثة سطور أفقية غير واضحة، حاول الباحث توضيح الكثيرمنها:

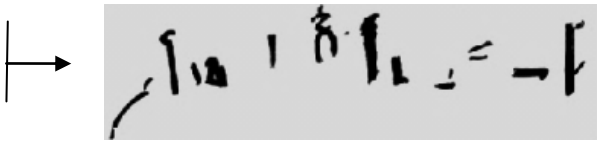
(22) F. Ll. Griffith, Hieratic Papyri from Kahun and Gurôb (principally of the Middle Kingdom) : Text and Plates

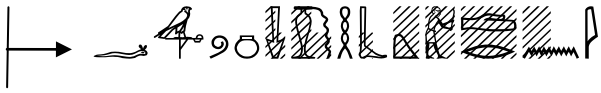
(23) Brugsch, Lederhs. Py. 3029 in Theben from Amunophis II, Berlin, 1858.

(24) LGG, VII, 2002, p. 516

(25) F. Ll. Griffith, Hieratic Papyri from Kahun and Gurôb (principally of the Middle Kingdom) : Text and Plates

(26) Mounir Megally ,Le Papyrus hiératique comptable E. 3226 du Louvre / [publié, traduit et annoté par].



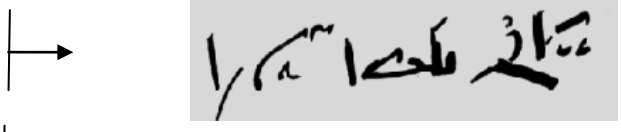


ʾIn dr ḳbḥ-snw.f

فلتدافع قبح - سنو – أف

nw(i) ʿwy.t ḥr ntt ỉm(.t)

ولتُحيط بذراعيك علي الذي بداخلك



ntt ỉm .k wsir mwt (.f)

وعلي الذي بداخلك أوزير و دوا- موت-أف

دراسة تحليلية للخط الهيراطيقي بالنص:

التعليق	الهيروغليفي	الخط الهيراطيقي المدون علي الإناء موضوع النشر
استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة (أمنحوتب الأول). Mö., II, no. 282, p. 25.		
استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., I, no. 331, p. 32.		
استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 525, p. 47.		
استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 503, p. 45.		
استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 495, p. 44.		
استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة (أمنحوتب الثاني). Mö., II, no. 188B, p. 16.		
استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II., no. 263, p. 24.		
استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 331, p. 30.		
استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 480, p. 43.		
استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II., no. 331, p. 30.		

		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., I, no. 575, p. 55.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 282, p. 25
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 196, p. 17.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 331, p. 30.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 196, p. 17.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة (أمنحوتب الثاني). Mö., II, no. 511, p. 46.
		ظهرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, n. 1, p. 53.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 188B, p. 16.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., I, no. 193, p. 18.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 263, p. 24.
		استمرت هذه العلامة في عصر الأسرة الثامنة عشرة. Mö., II, no. 188B, p. 16.

تأريخ للمجموعة A من خلال طريقة الكتابة:

مما سبق يتضح من التحليل الخطي الهيراطيقي، أن هناك حروف ومخصصات ذكرت في النص، قد وردت بنفس الشكل علي البرديات التي تم الأعتماد عليها في تأريخ الأسرة الثامنة عشر بمعرفة Möller وهم ,.Louvre 3226 , Lederhs

Gurôb , P. Rollin، قد تساعد الباحث في تأريخ الأواني الكانوبية مثل H التي ظهرت من عصر الدولة الوسطي واستمرت علي هذا الشكل في الأسرة الثامنة عشرة [٢٧]، وكذلك مخصص الإناء الذي يصب المياه ظهر علي هذا الشكل في الأسرة الثامنة عشر[٢٨]، وكلمة *nw* والتي ظهرت من عصر الدولة الوسطي واستمرت في الأسرة الثامنة عشر[٢٩]، وتم أستنباط أن هذا الإناء بغطاء أدمي للمتوفي يرمز للمعبود قبح سنو أف أحد أبناء حورس الأربعة ، وكذا علامات المخصص *Ḥr* ، ، حيث ظهرت من عصر الدولة الوسطي واستمرت في الأسرة الثامنة عشرة، وأيضا حرف *m* ، من الأسرة الثامنة عشر، وأخيراً حرف *k* الذي ظهر من عصر الدولة الوسطي ولكن يؤرخ الإناء من عصر الأسرة الثامنة عشر[٣٠] .

-:(A3 , A 4) ١٩١ ،١٩٠ /٢١٦

رأسين لإنائين من الواضح أن الإنائين إما كسرا وتبقي منهم الغطائين فقط أو فقدا نظرا لوجود بقايا القار الذي استخدم في عملية الغلق علي قاعدة الغطائين.

من هنا يتضح أن الأربعة الأواني الكانوبية الخاصة بالمتوفي كاملة الرؤوس الأدمية وفاقدة لإنائين خصصا لأمستي و حعبي.

من الدراسة السابقة يتضح للباحث أن مجموعة الأواني الكانوبية A جميعهم أختصوا برجل كانت وظيفته مرتل أو مغني بمعني (شمعت *šmʿt*) من عصر

---

(27) Brugsch, Lederhs. Py. 3029 in Theben from Amunophis II, Berlin, 1858.

(28) F. Ll. Griffith, Hieratic Papyri from Kahun and Gurôb (principally of the Middle Kingdom) : Text and Plates

(29) Brugsch, Lederhs. Py. 3029 in Theben from Amunophis II, Berlin, 1858.

(30) Brugsch, Lederhs. Py. 3029 in Theben from Amunophis II, Berlin, 1858

الأسرة الثامنة عشرة ، نظرا لأنه يضع أصبعه في فمه (أو ربما الاسم يعني المرتل صادق القول وأصبح بذلك لقب أو وظيفة).

وصف المجموعة الثانية(أبناء حورس الأربعة)(صورتي ٤،٥)B(1,2,3,4):

المصدر :أخميم. المكتشف: وليم فلندرز بتري.

أرقام سجل المتحف: ٢١٤ B1، ٢١٠ B2، ٢١٣ B3، ٢١١ B4 (خزينة العرضG). أرقام بتري بما يقابل سجل المتحف:١٨٤ B1، ١٨٥ B2، ١٨٦ B3، ١٨٧ B4 . مادة الصنع: الحجر الجيري. التأريخ: الأسرة الثامنة عشرة. العمق: ١٠ سم

المقاسات:

أمستي B1: الأرتفاع:٣٠،٥ سم قطرالفوهة: ١٣ سم أكبر قطر: ١٦،٥سم

حعبي B2: الأرتفاع: ٣٢،٥ سم قطر الفوهة: ١٢ سم أكبر قطر:١٥،٥سم

دواموتف B3: الأرتفاع: ٣٤،٩ سم قطرالفوهة: ١٣ سم أكبر قطر:١٦ سم

قبح سنو أف B4: الأرتفاع: ٣٤،٢ سم قطرالفوهة: ١٢ سم أكبر قطر: ١٦،٤ سم

الإناء الأول رقم ١٨٤/٢١٤ B1 (صورة ٦):-

إناء كانوبي لم يستخدم في وضع الأحشاء نظرا لخلوه من أي بقايا تدل علي ذلك، وضع عليه غطاء بشكل آدمي ربما يصف شكل المتوفي، حيث نجد أن ملامح الوجه تبين الأنف المفلطحة والعين الجاحظة وعلي الوجه بقايا ألوان بالمداد الأسود

تحدد تفاصيل ملامح الوجه ، بالإضافة إلي نص رأسي بالخط الهيروغليفي في مرحلة الكيرسيفي، يبين أنه من نصوص الحماية وذكر بها اسم المتوفي سماتاوي (*wḏ3 sm3 - t3wy*).

s3 'Imsti s3 ʿ3 ḥry n dw3t -nṯr wḏ3 sm3-t3wy

حماية أمستي ، (من أجل) حماية العظيم كاهن المعبود (أوجا سما –تاوي)

الإناء الثاني رقم ١٨٥/٢١٠ B2 (صورة ٧):-

لم يستخدم في وضع الأحشاء أيضا نظرا لخلوه من أي بقايا تدل علي ذلك، ووضع عليه غطاء بشكل القرد حعبي، عليه أيضا بقايا ألوان، حيث يوجد في فتحات الأنف بقايا اللون الأحمر، بالإضافة إلي بقايا نص بالخط الهيروغليفي حروفه غير

واضحة بالمقارنة بالإناء الكانوبي السابق يتضح قليلا اسم المتوفي أوجا سما- تاوي (*wḏ3 sm3-t3wy*) مضاف له مخصص الرجل.

dw3t nṯr wḏ3 sm3-t3wy

كاهن المعبود (أوجا سما- تاوي)

الإناء الثالث رقم ٢١٣/ ١٨٦ B3 :-

إناء كانوبي بغطاء علي هيئة الكلب (ابن أوي) المعبود دوا-موت -أف لم يستخدم في وضع الأحشاء ولم يوجد عليه نص هيروغليفي بل يوجد بقايا المداد الأسود علي تفاصيل الوجه.

الإناء الرابع رقم ٢١١/ ١٨٧ B4 :-

إناء كانوبي بغطاء علي هيئة حورس المعبود قبح -سنو- أف لم يستخدم في وضع الأحشاء عليه تهاشير بالبدن ولم يوجد عليه نص هيروغليفي بل يوجد بقايا المداد الأسود علي تفاصيل الوجه.

الأستنتاج :

١- يتضح للباحث من الدراسة الخطية لمجموعة الأواني الكانوبية A المدون عليها بالمداد الأسود نصوص الحماية بالخط الهيراطيقي، حيث اتسمت بالحروف والمخصصات كبيرة الحجم في الخط، وطريقة الكتابة تؤكد أن تأريخها يرجع إلي عصر الأسرة الثامنة عشر، وربما بالتحديد عصر الملك أمنحوتب الثاني.

٢- بعد دراسة مجموعة الأواني الكانوبية (A&B) يتبين أن أرقام بتري تنحصر ما بين أرقام ١٨٤ وحتي ١٩١، مما يدل علي أن مجموعة الأواني الكانوبية تم أكتشافها في مقبرة واحدة وبالبحث عن المواقع التي وجد بها أثار في محافظة أسيوط ترجع إلي عصر الدولة الحديثة ، وتبين أيضا للباحث وجود موقعين أحدهما موقع المطمر بأسيوط وبه بقايا معبد للملك سيتي الأول وبقايا جبانة من عصر الدولة الحديثة قام بحفائرها العالم الأنجليزي جدج برنتون وليس بتري، والموقع الثاني مقابر دير ريفا التي قام بحفائرها بتري وتحوي مقابر من عصر الأنتقال الأول والدولة الوسطي، وأعيد أستخدامها في الأسرة العشرين عصر الملك رمسيس الثالث، ولم نجد بالفحص أسماء أصحاب المجموعتين من الأواني الكانوبية بها ، مما يؤكد أنهما لم يدفنا في مقابر دير ريفا [٣١].

(31) PM, V, 1982, p. 1- 5.

٣- يري الباحث أن التابوت الخشبي للسيدة "حتحور موت حتب" السابق نشره [٣٢] في مؤتمر (أتحاد الأثريين العرب عام ٢٠١٢ م) المسجل بمعرفة بتري تحت رقم ١٨٣ والتمثال الخشبي للمعبود بتاح سوكر أوزير المنشور عام ٢٠١٦ م في (مجلة التاريخ والمستقبل) [٣٣]المسجل بمعرفة بتري تحت رقم ١٩٢، واللذان يرجع تاريخهما إلي العصر المتأخر (الصاوي)، عثر عليهما بأحدي مقابر جبل السلاموني[٣٤] مركز أخميم، مما يؤكد أن مجموعة الأواني الكانوبية أكتشفت بنفس المقبرة، وذلك لأن أرقامهم تنحصر بين هذين الرقمين ١٨٣إلي ١٩٢.

٤- يري الباحث أن منطقة جبل السلاموني تضم مجموعة كبيرة من المقابر التي ترجع إلي عصور مختلفة منها الدولة القديمة والدولة الحديثة (من عصر تحتمس الثالث أمنحوتب الثاني وأخيرا الملك أي)، وغالبيتهم كانوا كهنة للمعبود مين ومقابر من العصر المتأخر والعصر البطلمي مثل موظفين من عصر الملك بطليموس الثاني[٣٥]، مما يرجح رأي الباحث أن مصدر أكتشاف مجموعة الأواني الكانوبية A& B من منطقة جبل السلاموني بأخميم.

٥- يري الباحث أن تواجد أواني كانوبية لشخصيات من عصر الدولة الحديثة، وكذا تابوت خشبي وتمثال لبتاح سوكر أوزير من العصر المتأخر في مقبرة واحدة، يؤكد أن هذه المقبرة تم استخدامها في عصر الدولة الحديثة، وأعيد استخدامها في العصر المتأخر.

٦- يستدل الباحث من خلال اسم المتوفي الذي ورد علي الإناء الكانوبي "أوجا-سما تاوي" أن اسم المتوفي كان من الأسماء المألوفة والمعروفة في عصر الدولة الحديثة، مثل ما ورد سابقاً علي التابوت الخشبي للسيدة "حتحور موت حتب" والتمثال الخشبي لبتاح سوكر أوزير المهدي من السيدة "تاشيرت منو" ، كان أسمهما متداول ومعروف في العصر المتأخر، مما يؤكد أنهم ليسوا من أسرة واحدة بل دفنوا في مقبرة واحدة علي فترات متباعدة، أو ربما تم دفنهم في مقبرتين متجاورتين بجبل السلاموني.

Petrie; Gizeh and Rifeh, London, 1907, p. 20- 25.

عبد الحليم نور الدين: المرجع السابق، ص ١٢٢.

[٣٢] أسامة إبراهيم سلام: تابوت خشبي من أخميم بمتحف السلام بأسيوط ، المؤتمر الرابع عشر للأتحاد العام للآثريين العرب، جامعة الدول العربية ومركز المؤتمرات، جامعة القاهرة، أكتوبر ٢٠١١، ص ٣٣ – ٤٩.

[٣٣] أسامة سلام: تمثال خشبي للمعبود بتاح سوكر أوزير(دراســة أثرية – تحليلية)، مجلة التاريخ والمستقبل، قسم التاريخ، كلية الآداب، جامعة المنيا، يوليو ٢٠١٦، ص ١٣٠– ١٥٧.

[34]) PM, V, 1982, p. 17-18.

[35]) PM, V, 1982, p. 17- 23.

Kees, Das Felsheiligtum des Min bei Achmim in Rec. de Trav. Xxxvi, Pl. iv, [ii], cf. pp. 53- 54.

٧- يري الباحث أن لقب *šmʿit* بمعني المرتل أو المغني [٣٦]، وظيفة تداولت عبر العصور التاريخية بداخل المعابد وربما القصور الملكية، وأزدهرت أكثر في عصر الدولة الحديثة.

٨- مجموعة الأواني الكانوبية A صُنعت من المارل Marl وتم صقلها بعد التجفيف ثم حرقها ووضع بها الأحشاء وكتب عليها بالمداد الأسود، وتم تغطيتها برؤس أدمية من الفخار، أما المجموعة B صُنعت من الحجر الجيري برؤوس أبناء حورس الأربعة، ووجدت خالية من الأحشاء مما يؤكد أنها أواني أحشاء وهمية.

٩- ورد أن الأواني الكانوبية الوهمية بدأ تداولها من عصر الأنتقال الثالث واستمرت في عصري الأسرتين الحادي والعشرين والثانية والعشرين نتيجة لأعادة الأحشاء بعد تحنيطها إلي جسد المتوفي، ومن دراسة المجموعة B نؤكد أن هذا التقليد بدأ من عصر الدولة الحديثة، دون عليه نص الحماية بالمداد الأسود.

١٠- ما دون من نص الحماية علي المجموعتين الأولي A من الأواني الكانوبية بالخط الهيراطيقي، وكذا ما دون علي المجموعة الثانية B من الأواني الكانوبية بالخط الهيروغليفي (الكيرسيفي) من دراستهما، تم تأريخ المجموعتين بعصر الأسرة الثامنة عشر.

١١- ورد اسم (أوجا سما – تاوي) علي أنائين أمستي وحعبي بالمجموعة B، ولكن الإناء الأول بغطاء أدمي يمثل أمستي ورد الأسم عليه بدون مخصص الرجل أما الثاني بغطاء رأس القرد يمثل حعبي ورد به مخصص الرجل مما يؤكد أنه اسم شخص مسبوق بمصطلح ***dw3t - ntr*** بمعني كاهن أو مرتل المعبود [٣٧] الذي ظهر بهذا الشكل في الأسرة الثامنة عشر.

١٢- تبين للباحث وجود أربعة أواني كانوبية من الفخار للكاهن "أمنمحات" برؤوس أدمية من الأسرة الثامنة عشر في الفترة ما بين (١٥٥٠- ١٢٩٥ ق.م)، الأول بغطاء أدمي يمثل المعبود قبح – سنو – أف برقم ٧٢,١٥٨٩، والثاني يختص بالمعبود حعبي برقم ٧٢,١٥٩٠، والثالث بغطاء أدمي يمثل المعبود دوا- موت- أف برقم ٧٢,١٥٩١، والرابع بغطاء أدمي يمثل أمستي برقم ٧٢,١٥٩٢ ، معروضان جميعاً بمتحف بوسطن، ومدون عليهم بالخط الكيرسيفي نصوص بالمداد الأسود.

١٣- إناء كانوبي من الفخار (Marl = الطفلة) للكاهن *Kemes* برأس أدمية و بغطاء أدمي يمثل المعبود دوا – موت- أف معروض بمتحف بوسطن برقم

---

(36) Meeks D., II, 1978, p. 375- 376, no. 78.4121.
Habachi L., GM 27, fig. 1.
Ranke, H.; Die Ägyptischen Personennamen, I, Glügkstadt, 1935, p.327, no. 26.
FCD, 1991, p. 266.
URK, IV, 1906, p.1064, 15.
LGG, VII, 2002, p. 80.

(37) LGG, VII, 2002, p. 522.
Wb. V, 1982, p. 430.
Meeks D., III, 1979, p. 336. No. 79.3541.

٧٢,١٥٨٨ من عصر الأسرة الثامنة عشر، مدون عليه نص الحماية بالخط الكيرسيفي بالمداد الأسود.

١٤- يوجد أنائان من الفخار برأسي أدمية محفوظان بالمتحف البريطاني أهداهم للمتحف السيد/ Anthony Marshall عام ١٩٥٤ أحدهما بغطاء أدمي يمثل المعبود قبح – سنو- أف والأخر بغطاء أدمي يمثل أمستي مدون عليه نص الحماية بالكتابة الهيراطيقية بالمداد الأسود ولم أجد أرقام التسجيل لهم [٣٨] .

١٥- جزء من أناء كانوبي لسيدة تدعي/ موت نفرت كانت المرتلة للمعبود أمون ومعروضة بمتحف بتري تحت رقم UC 15810 مدون عليها نص الحماية بالخط الهيراطيقي في صفوف رأسية بالمداد الأسود [٣٩] .

١٦- أربعة أواني كانوبية من الحجر الجيري، أغطيتهم برؤوس أبناء حورس الأربعة ، تخص أحدي الزوجات الأجنبية للملك "آي"، عثر عليها في مقابر وادي الملوك بالبر الغربي بالأقصر، وترجع إلي عصر الأسرة الثامنة عشر ومعروضة بالمتحف المصري بالقاهرة، وعليها كتابات باللغة الهيروغليفية فيما يخص نصوص الحماية بالمداد الأسود [٤٠] .

١٧- توجد نماذج لأواني كانوبية من عصر الدولة الحديثة مدون عليها بالخط الهيراطيقي نصوص الحماية بالمتحف المصري بأرقام CG4518، CG 4519، CG 4008، CG4009، CG4010.

---

(38) Manfred Cassirer, Two Canopic Jars of the Eighteenth Dynasty, JEA, Vol. 41, 1955, pp. 124-125.

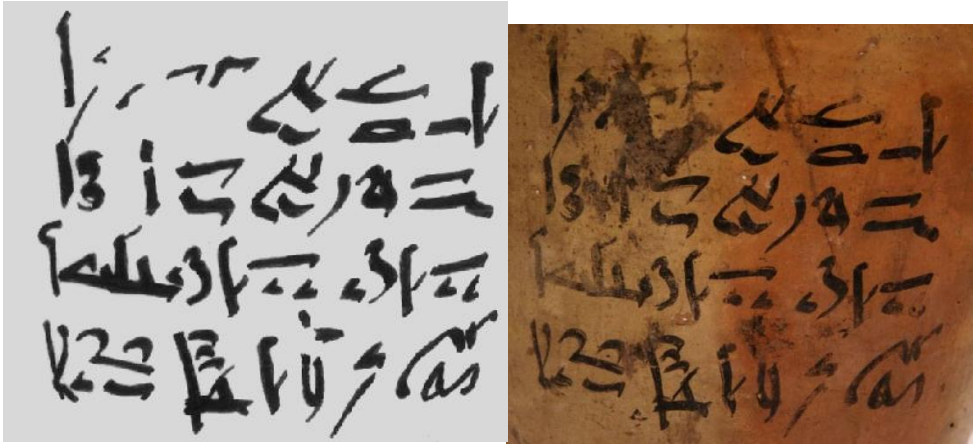
Spencer, A. Jeffre, The British Museum Book of Ancient Egypt, London, (British Museum), 2007.

(39) Raisman and Martin, Catalogue of the Canopic Jars in the Petrie Museum, London, 1984.

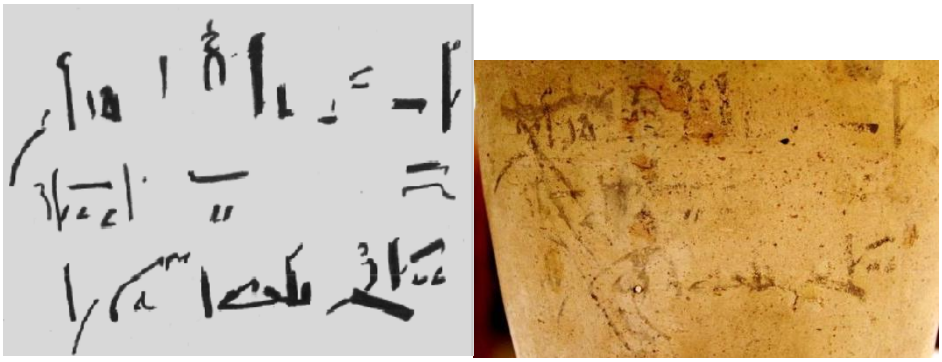
(40) Wilkinson , R., op. cit., p. 88

الصور والرسم الخطي للنصوص :-

صورة ١: توضح مجموعة الأواني الكانوبية A ذات الأغطية الأدمية ومدون عليها بالمداد الأسود (الخط الهيراطيقي) ومعروضة في متحف مدرسة السلام بأسيوط.



صورة ٢: توضح إناء كانوبي من المارل Marl بغطاء أدمي وعليه نص الحماية بالمداد الأسود (الخط الهيراطيقي) و يمثل المعبود دوا – موت– أف وضع به المعدة واختص بجهة الشرق ومعبودة الحماية نيت وبجواره الرسم الخطي للنص بواسطة الباحث.

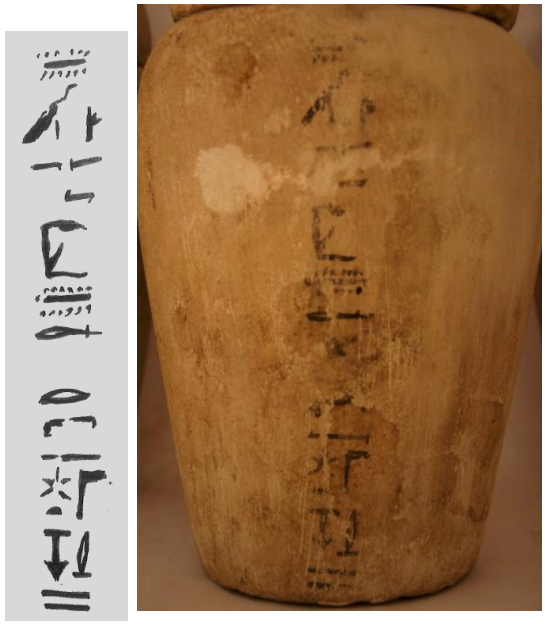


صورة ٣: توضح إناء كانوبي من المارل Marl بغطاء أدمي وعليه بقايا نص الحماية بالخط الهيراطيقي و يمثل المعبود قبح –سنو –أف ووضع به الأمعاء واختص بجهة الغرب ومعبودة الحماية سرقت وبجواره الرسم الخطي للنص بواسطة الباحث.

صورة ٤: توضح مجموعة الأواني الكانوبية B ذات الأغطية الخاصة بأبناء حورس الأربعة منهم أمستي الذي اختص بالجنوب ومعبودة الحماية أيزيس وحعبي الذي اختص بالشمال ومعبودة الحماية نفتيس وعليه بقايا نص الحماية بالمداد الأسود

بالخط الهيروغليفي (الكيرسيفي) ومعروضة في متحف مدرسة السلام بأسيوط.

صورة ٥: توضح مجموعة الأواني الكانوبية بأحجامها المختلفة ذات الأغطية الخاصة بأبناء حورس الأربعة والخالية من أحشاء المتوفي والتي أطلق عليها أواني كانوبية وهمية.



صورة ٦: توضح إناء كانوبي من الحجر الجيري عليه نص الحماية بالمداد الأسود (الخط الكيرسيفي) و بغطاء علي هيئة المعبود أمستي الذي اختص بالجنوب ومعبودة الحماية أيزيس وخالي من الأحشاء الداخلية وبجواره الرسم الخطي للنص بواسطة الباحث.

صورة ٧: توضح إناء كانوبي من الحجر الجيري عليه بقايا نص الحماية بالمداد الأسود و بغطاء علي هيئة المعبود حعبي الذي اختص بالشمال ومعبودة الحماية نفتيس ومدون عليه اسم المتوفي وخالي من الأحشاء الداخلية وبجواره الرسم الخطي لبقايا النص موضح فيه مخصص الرجل.

A Group of Canopic Jars from the 18th Dynasty

Dr . Osama Ibrahem Sallam•

Abstract:

A Group of canopic jars, which was dedicated to the Museum of El-Salaam School in Assiut Governorate by the English archaeologist Flinders Petrie, has been studied analytically, linguistically and archaeologically in this paper in order to date it properly and accurately. After examination, the researcher realized that the canopic jars constituted two different sets with respect to material, shape, and texts written on them. Accordingly, they were divided into two groups (A&B). Group A includes two jars made of marl clay; a substance used in pottery manufacturing, and two human- headed coffin lids without entrails, probably lost during excavation and were broken in transmission. Their museum recording numbers are 212, 215, 216 (a,b), while Petrie's excavation numbers 188, 189, 190, 191. The two jars contain entrails, and on one of them appeared a large hieratic protection text in black ink concerning god Duamutef, as well as the name of god Wsir. The researcher studied it linguistically and found that its owner was one of the chanters of goddess Maat. A remaining of the inky-black hieratic text was discovered on the second jar. The researcher managed to discover most of the text which was dedicated to god Qebehsenuf, and the name of gods Wsir and Duamutef appeared on it. It was detected that all jars of group A have a human-headed coffin lids; a tradition which presumably begun in the Middle Kingdom and continued to the 18th Dynasty. Group B includes four jars made of limestone, empty of entrails, and labeled in museum recording numbers as 214, 210, 211, 213, and Petrie's numbers 184, 185, 186, 187. One of them has a fairly

• **Assistant Professor in Egyptian Archaeology at Faculty of Art - Assuit University(Egyptology) Member in School of Archaeology,Classics and Egyptology (Liverpool Uni.) England** dr_sallam_osama@yahoo.com

visible inky-black hieroglyphic writing known as cursive, which appeared in the New Kingdom. After studying it linguistically, it was noticed that this group belonged to a priest called wDA smA-tAwy. Another jar which preserved the remains of the title and the name with determinative revealed to the researcher wDA profession and name, whereas the two other jars have no inky-black inscriptions. The fact that these jars have no entrails proved that there have been vessels empty of entrails which confirmed that the dummy or false canopic jars phenomenon appeared in the Third Intermediate Period as well as in 21th and 22th Dynasties.

After studying these groups and according to the hieratic inscriptions written on the jars, the researcher concluded that the actual dating of the two groups was the 18th Dynasty, precisely Amenhotep II's reign. As for the second group, it dated back to the 18th Dynasty as well, which affirmed the idea that false canopic jars appeared before and after the Third Intermediate Period. The researcher has benefited from the recording numbers of both Professor Petrie and pieces previously published after locating the excavation site in El Salamuni Mountain, in Akhmim region, and confirmed that these tombs were used in the New Kingdom Period and were reused in the Later Period.

وظيفة المنادي *wḥmw* فى مصر القديمة

د/ إسلام إبراهيم عامر محمد•

- الملخص :

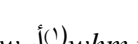
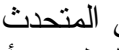
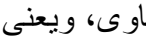
يتناول هذا البحث إحدى الوظائف الإدارية المهمة في الجهاز الإداري في مصر القديمة، وهى وظيفة المنادى *wḥmw* التى ظهرت في عصر الدولة القديمة كوظيفة لأحد الضباط، ثم تتطورت وأصبحت وظيفة إدارية في عصر الدولة الوسطى وتعددت أدوارها، وزدات أهميتها وتوسعت مهامها في النصف الأول من عصر الدولة الحديثة، وقلت أهميتها في عصر الرعامسة. ويهدف البحث إلى إظهار أهميتها فى الجهاز الإدارى وتوضيح أدوارها في البلاط الملكى وفي الجهاز الإدارى والقضائي والتعرف على أدوارها العسكرية وحصر الموظفين الذين تقلدوا تلك الوظيفة .

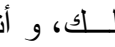
الكلمات الدالة:

المنادى، المهام الملكية، المهام الإدارية، المهام القضائية، المهام العسكرية.

• **أستاذ الآثار المصرية القديمة المساعد بقسم الأثار بكلية الآداب بالوادى الجديد- جامعة أسيوط**
dreslam_amer@yahoo.com

- مقدمة :

تعددت توصيفات الباحثين للقب  الذى يقرأ *wḥm.w*[١]أو*whm.w*،الـذى ظهر في عصر الدولة الوسطى واستمر حتى العصر الصاوى، ويعنى المتحدث إذا جاء بمفرده، وفي حالة الإضافة أو الجر يعنى المتحدث الخـاص بالملـك، و أنـه يشير إلى موظف مهمته تقديم تقرير للملك أو مرسال يعمل على تبليغ أوامر الملك أو الوزير أو أوامر خاصة بإحدى الهيئات الحكومية أو خاصة بأحـد المسـئولين، وأيضا ضابط صغير وأيضا مراقب للأعمال[٢]. ويعنى أيضا حاجب الملك ويبدو أنه مشتق من اسم *whmi.t* أو*wḥmi.t* الذى يعنى" تقرير أو تبليغ"،المشتق من فعل *whm* أو *wḥm*  ،  الذى يعنى أعاد أو كرر أو حكى أو قص[٣].

و يقرأ فعل  *wḥm* و قد صححت قرأته مـن*whm* إلـى *wḥm* [٤] ، ويعنـى بمخصص لفة البردى جدد أو كرر، و إذا جاء بالمخصصات التالية فإنـه يشير إلى المنادي الرسمى، وأيضا إلى مسؤول إقليمـى مسـؤول عـن الشـئون القضائية[٥] ولم تكن وظيفته فقط تقديم التقارير، وتقديم الناس للملك، بل من ضـمن مهامه إعلان الأوامر الملكية وله أيضا وظيفة عسكرية [٦]، ويشير هذا الاسم أيضا إلى المتحدث أو الناطق بلسان الحكومة، وأنه مجرد موظف بسيط صـاحب مقـام صغير ومختص بإعلان الأوامر بصوت عالٍ[٧]. وأنه أيضا المختص بتبليغ أوامـر الفرعون وكبار موظفيه للجهات الصادرة إليها والإشراف على تنفيـذها[٨]، بهـذا

---

(١) ظهر فعل *whm* في نصوص الاهرامات الخاصة بالملكة نيت انظر: Pyr.1622 b; R.O.Faulkner, Pyr,243; S.A.B Mercer, The Pyramid texts, in translation and Commentary,vol,III,London,1952,770.

(2) Wb.I, 344, 7-13.

(٣) أحمد بدوى وهرمان كيس: المعجم الصغير فى مفردات اللغة المصـرية القديمـة، القـاهرة، ١٩٥٨، ص ٥٨.

(4) A. H. Gardiner, Egyptian Grammar, Begin and introduction to the Study of Hieroglyphs, third edition, London, 1973, Sign-list. F25, 464; Wb. Belegstellen I, 340, 11; see. W. Spiegelberg, Der Titel ΑΕΣΩΝΙΣ, in: RecTrav=Rt, 24, 1902, 189.

(5) A. H. Gardiner, Egyptian Grammar, 562.

(6)A. H. Gardiner, AEO, Text, Vol. I, Oxford, 1947, Nr.197, 91*-92*; Nr .80, 22*.

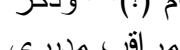
(٧) D. Meeks, Annee Lexicographique Egypte Anceinne, tome 1, Paris, 1980, Nr. 77.1012; tome III, Paris 1982, Nr. 79.0740, 75.

(٨) عبد المنعم عبد الحليم سيد، الكشف عن موقع ميناء الأسرة الثانية عشرة الفرعونية فى منطقة وادى جواسيس على ساحل البحر الأحمر،" تقرير حفائر بعثة قسم التاريخ بكلية الآداب فى الصحراء الشرقية خلال موسمى عامى ١٩٧٦-١٩٧٧" جامعة الإسكندرية ١٩٧٨، ص٣٧؛

يكون لاسم *wḥmw* عدة معانٍ، فأنه يعنى المنادى ومسجل الأوامر، ومعلن الأوامر، وناقل الأوامر أو قائد الإرسال فى السفينة،والمتحدث ومفتش[٩].

على أية حال يشير الاسم إلى لقب إدارى يعنى المنادى الذى ينقل الأوامر ويشرف على تنفيذها، ويهدف البحث إلى إظهار أهمية هذه الوظيفة ودورها في الجهاز الإداري على مر العصور التاريخية وتوضيح أدوراها المتعددة، وحصر الموظفين الذين تقلدوا هذه الوظيفة .

أولا : وظيفة المنادى ومهامها فى عصر الدولة القديمة :

على الرغم من أنHelck أشار إلى أن لقب *Wḥmw* ظهر في عصر الدولة الوسطى[١٠] ، فإن Jones ذكر هذا اللقب في قاموسه الخاص بالألقاب فى عصر الدولة القديمة ,  وقرأه *wḥmw* وأشار إلى أنه يعنى مرسل الأوامر ووضع بجانبه علامة استفهام (؟)[١١] وذكر أن هذا اللقب ظهر بمعنى ناقل الأوامر أو قائد الإرسال في مقبرة مراقب مديري الخزانة والكاهن المطهر للملك ومراقب الرسل كا- ام -عنخ بالجيزة من الأسرة السادسة :

ṯ3w pw iw.f ḥ3 wḥmw [١٢] " ال... رياح، إنه يتبع ناقل الأوامر..." الترجمة السابقة هى الترجمة التى قدمها Junker لهذه الجملة وعلق عليها بقوله" إن الجزء الأول من هذه الجملة والذى يبدأ ب *ṯ3w* (الرياح) ورد بشكل متكرر في مقابر أخرى ويأتى دائما مع تعبير *ḥ3.k* فمثلا ظهر في مقبرة "تى"*ṯ3w ḥ3.k wḥm* " الرياح خلفك تجدد" [١٣]، وظهرت تركيبات وتعبيرات أخرى لهذه الجملة مثل *iw ṯ3w nfr ḥr s3.k* "الرياح الجميلة فى ظهرك". ولكن في النص محل الدراسة لايمكن قبول هذه الترجمة، وترجمت كلمة *wḥmw* جدد أو كرر، فهذه الكلمة هنا وصف لشخص بسبب كلمة *ḥ3.i* ورائى أو خلفى فمن المستحيل أن تكون الرياح خلف قائد السفينة الذى يقف أمام الشراع في مقدمة

Sayed, Abdel Monem A.H.," Discovery of the site of the 12th dynasty port at Wadi Gawasis on the Red Sea shore", in: RdE, 29, 1977, 171

(9)R.Hannig, P.Vomberg, Kulterhandbuch Ägyptens, Worschatz der Pharaonen in Sachgruppen, Mainz, 1998, 779;R.Hannig, Die Sprache der Pharaonen, Großes Handwörterbuch, Ägyptisch-Deutsch, (2800-950 v.Chr.) Mainz, 1995 ,211.

(10) W.Helck, Herold , in : LÄ II, 1977, Sp.1153

(11)D.Jones, An Index of Ancient Egyptian Titles, Epithets and Phrases of the Old Kingdom, Vol I, Oxford 2000.Nr. 1488, 405.

(12) H. Junker, Giza, IV, Leipzig, 1940, 59.

(13) G.Steindorff, Das desTi, Leipzig, 1913, Pl.LXXX.

السفينة، ويتضح من تعبير *ḥ3.k* أنه يشير إلى الشخص الذى يقف في مؤخرة السفينة.

وأن كلمة *wḥmw* تشير إلى لقب رسمى إدارى خاص بإحدى الموظفين الإداريين أو الضباط ظهر بشكل واسع في عصر الدولة الوسطى . ويمكن فى هذه الحالة يشير إلى الشخص الجالس في مقصورة السفينة (الكبينة، القمرة) مع قائد السفينة والذى يقوم بنقل وتمرير وتكرار(*wḥm*) الأوامر من القائد إلى الضباط الذين فى مقدمة السفينة وموجه الشراع وقائدى الدفة من أجل السيطرة "[١٤]فيظهر مثلا منظر فى مقبرة "تى" مصور فيه قائد السفينة وهو يهتف:" توقف غربا، نحو الطريق المائى"، ويستدير مرسل أو ناقل الأوامر الذى على سطح كبينة أو مقصورة السفينة وينادى بنفس الأمر لموجه الشراع[١٥].

وظهرهذا اللقب أيضا في مقبرة "نى عنخ خنوم" و يشير إلى الشخص الذى يوجد على سطح السفينة وينقل الأوامر بصوت عالٍ[١٦]، ففي الجدار الشرقى المواجه لباب المقبرة يوجد نقشان يقدمان معلومات عن رحلة المتوفى إلى الغرب الجميل،وعن كيفية الإبحار والملاحة فى السفينة المتجهة إلى الغرب، وكيفية الاتصال ونقل الأوامر بين مقدمة السفينة وقائد دفة السفينة:[١٧]

iri ḥr imi-wrt [١٨] *n mnti rsti r ḥr ṯ3w* [*ḥ3*].*k wḥmw*

اجعل سفينة الغرب *mnti* [١٩] نحو اليمين أو الغرب، ووجه الرياح (خلف)ك،

([14]) H. Junker,Giza, IV, 60-61.

([15]) G.Steindorff, Das desTi,pl.LXXVII; H. Junker,Giza, IV, 61.

([16]) D.Jones, Index, Nr. 1488, 405.

([17]) A.Moussa und H.Altenmüller, Das Grab des Nianchchnum und Chnumhotep, Mainz, 1977, 86, fig 10.

([18]) تعبير *imi-wrt* وهو تعبير يستعمله النوتى في توجيه السفينة و يعنى غربا أو يمينا أو نحو الغرب أو إلى اليمين. انظر: Wb I, 73, 6; H. Junker,Giza, IV, pl.5

K.Sethe, Zur Komposition des Totenbuchspruches Für das Herbeibringen der Fähre (Kap.99.Einleitung), in: ZÄS, 54, 1918, 3; Urk, IV,310, 2; V,151,8.

([19]) *mnti* اسم سفينة نادر جدا استخدامه، وهواسم السفينة التى تستخدم فى رحلة الغرب، ويبدو أن هذا الاسم يساوى كلمة *imnt* ، وهو لفظ قديم يعنى الغرب أو اليمين أو عالم الموتى والمشتق منه كلمة *imnti* التى تعنى غربى والمشتق منها كلمة *imntiw* التى تعنى أهل الغرب، أصحاب اليمين كناية عن الموتى، ويلاحظ التشابة بين تلك الاسماء وبين اسم السفينة *mnti* الذى ورد في النص، والذى يعنى الغرب والذى يؤكد ذلك كلمة *mnti* التى وردت في الفقرة رقم 1469c من نصوص الأهرام بمعنى الغرب . انظر:

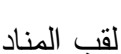
(يا) قائد الإرسال أو ناقل الآوامر.

ويعنى لقب *wḥmw* هنا أيضا آمر الإرسال أو ناقل الأوامر وهو يشير إلى الشخص الذى يوجد في مقصورة القيادة التى تقع بجوار قيادة دفة أو شراع السفينة، فهو الشخص المسؤول عن نقل أوامر قائد السفينة الى قائد دفة السفينة[٢٠]، أى أن هذا الاسم فى تلك الحالة يشير إلى مرسل الأوامر أو قائد الإرسال،وهو الشخص الجالس قرفصاء فى مقصورة السفينة ويكرر أوامر قائد السفينة للرجال المتحكمين فى شراع السفينة.[٢١]

ويتضح مما سبق أن وظيفة المنادى ظهرت فى عصر الدولة القديمة، لكنها كانت ذات طابع عسكرى، حيث يشير لقب *wḥmw* إلى قائد الإرسال على ظهر السفينة، وهو الضابط المسؤول عن نقل وإبلاغ الأوامر بشكل متكرر وبصوت عالٍ على ظهر السفينة من قائد السفينة إلى البحارة المتحكمين في شراع ودفة السفينة، ويلاحظ أن هذه الوظيفة لم يكن لها فى تلك الفترة مهام إدارية أو قضائية أو أى دور فى البلاط الملكى، والذى يؤكد ذلك غياب الأدلة الأثرية والنصية التى تشير إلى تلك المهام، وعدم وجود موظفين إداريين حملوا هذا اللقب فى عصر الدولة القديمة.

ثانيا : وظيفة المنادى ومهامها فى عصر الدولة الوسطى وعصر الانتقال الثانى:

١- المهام الملكية :

على الرغم من ظهور لقب المنادى الملكى  *wḥmw n nsw*[٢٢] في عصر الدولة الوسطى، إلا أن هناك غيابًا تامًا لأدوار ومهام المنادى فى البلاط الملكى في تلك الفترة التاريخية التى ظهر فيها لقب المنادى كلقب إدارى، حيث يلاحظ قلة المصادر والمعلومات عن المنادى الملكى فى عصر الدولة الوسطى وعصر الانتقال الثانى، فهل كان المنادى له علاقة وثيقة بالملك فى تلك الفترة

A.Moussa und H.Altenmüller, Das Grab des Nianchchnum und Chnumhotep, 86, Note.(a) ; Wb I,86,1-21; Pyr.888; A.Erman, Hymanen an das Diadem der Pharaonen: aus einem Papyrus der Sammlung Golenischeff, Berlin, 1911,9,2;Sinuhe, B214= A.M.Blackman, Middle Egyptian Stories , Bruxelles,1932,33;Urk IV, 65,9; 484,13;Pyr, 759, Urk IV , 17,1;613,3; K. Sethe, Altaegyptischen PyramidenTexte, vol II , Leipzig, 1910,303; R.O.Faulkner, Pyr,226; S.A.B Mercer, Pyr I, 375.

([20])A.Moussa und H.Altenmüller, Das Grabdes Nianchchnum und Chnumhotep, 86, Note.(c)

([21]) D.Jones , A Glossary of Ancient Egyptian Nautical Titles and Terms, London & New York, 1988,Nr . 111,75.

([22]) W.A.Ward, Index of Egyptian Administrative and Religious Titles of the Middle Kingdom, Beirut, 1982, Nr. 747, 90.

التاريخية، مثلما كان مع الملك فى النصف الأول من عهد الأسرة الثامنة عشرة[٢٣] بل و تعددت وتنوعت مهامه الملكية، والتى سوف تذكر بالتفصيل عن التحدث عن مهام المنادى فى عصر الدولة الحديثة.

لكن ظهور لقب المنادى الملكى في تلك الفترة التاريخية يشير إلى أنه كان له مهام وأدوار ملكية، ولكن عند حصر الموظفين الذين حملوا هذا اللقب يلاحظ أن الذى حمله موظف واحد، وهو الموظف *M3ʿ- s3*[٢٤] من عهد الملك منتوحتب الثانى (؟)، وهذا يؤكد غياب دور المنادى فى البلاط الملكى فى عصر الدولة الوسطى وعصر الانتقال الثانى، ويمكن القول أن الأدوار الملكية للمنادى بدأت تتبلور وتظهر في تلك الفترة لكنها زادت وتطورت بشكل كبير فى عصر الدولة الحديثة، والذى يؤكد ذلك أن Fischer ذكر أن لقب " المنادى الأول للملك " *wḥmw tpy n nsw* الذى ذكره Ward في قاموسه، يجب أن يحذف من قاموسه الخاص بألقاب عصر الدولة الوسطى، لأنه ظهر في عهد الأسرة الثامنة عشرة.[٢٥]

٢- المهام الإدارية والقضائية :

ظهر لقب *wḥmw* كلقب إدارى في عصر الدولة الوسطى، وكان المنادى في تلك الفترة التاريخية فردًا من أفراد مكتب الوزير، وكانت مهمته النداء وإعلان أوامر مكتب الوزير خارج الفناء[٢٦]، حيث ظهر لقب منادى الوزير *wḥmw n ṯ3ty*[٢٧] وحمله " سن وسرت" منادى الوزير "منتوسا" من الأسرة الثانية عشرة [٢٨]، وكان المنادى يختلط بمكتب الوزير مباشرة ويقوم بإنجاز القضايا بناء على نظام، ويتم أيضا إيداع الوصايا في مكتبه ويقوم بتبليغ أوامره، [٢٩] حيث تشير بردية الكاهون إلى أن من ضمن مهام المنادي أن يسجل ويحتفظ بالوصايا، حيث

(23)W.Helck, Zur Verwaltung des Mittleren und Neuen Richs, Leiden- Köln, 1958, 67ff.
(24) H.Winlock. The Rise and Fall of the Middle Kingdom in Thebes, New York, 1947, N.456; 68.
(25) H.G. Fischer,Egyptian Titles of the Middle Kingdom, A Supplement to Wm. Ward's, Index, USA, 1985 ,63.
(٢٦) W.Helck, Verwaltung , 55.
(٢٧) W.A.Ward, Index, Nr. 753, 90.
(28)CG 20102 h= H. O Lang,. und H. Schäfer,., Grab-und Denksteine des Mittleren Reichs, Theil, I, Berlin, 1902.125; Louvre C16=E. Gayet,., Museé du Louvre Stéles de la XII^{e} Dynastie, Paris, 1886.Pl.LII;W.K.Simpson,The Terrace of the Great God at Abydos: The offering Chapels of Dynasties 12and 13,New Haven,1974, nos52.1,20.
(29) W.Helck, LÄ II, Sp.1153.

وردت فيها وصية يوصى الأخ فيها بكل ممتلكاته في المستنقعات والمدن لأخيه، ثم يذكر أن هذه الممتلكات سوف تذكر في نسخة يتم إيداعها في مكتب المنادى الثانى للجنوب:

(٣٠)

rdi nn (ḥt) m snn ꜥrḳ ḫ3 n wḥmw snnw nw šmꜥw

تم إيداع هذه (الأشياء) في نسخة بمكتب المنادي الثانى للجنوب[٣١]

ومن المعروف أن الوصايا كان يتم تحريرها في مكتب الوزير، ومن خلال العديد من الوصايا تم التعرف على إجراءات تحرير و توثيق الوصية، ومن أكثر الوصايا التى توضح تلك الإجراءات، الوصية المنقوشة على إحدى اللوحات الجنائزية بالكرنك وهى لوحة المتحف المصرى رقم JdE52453 والتى ترجع إلى عصر الانتقال الثانى،[٣٢] والتى يوصى فيها أحد أمراء الكاب *Kbsi* شقيقه باعتباره دائن أن تكون وظيفته منصوص عليها فى الوصية،لأنه لا يستطيع سداد مبلغ من الذهب يبلغ 60 *dbn*، ومن خلال تلك الوصية يمكن التعرف على دور منادى الدائرة *wꜥrt* في إجراءات تحرير وتوثيق الوصية .[٣٣]

حيث تشير الفقرة من السطر 14 إلى السطر 18 إلى الالتماس الذى قدمه سوبك نخت إلى مكتب المنادى المختص به لتقديمه إلى مكتب الوزير وذلك من خلال أحد الوكلاء أو المديريين الإداريين *rwḏw* مع إصدار أمر برد المبلغ الذى تم اقتراضه .

ويشير السطر الخامس عشر من نص اللوحة إلى قيام مكتب الوزير بإعادة هذا الالتماس إلى المنادى المختص، بينما تتحدث الفقرة من السطر 18 إلى السطر 20 عن الجلسة التى عقدت أمام المنادى المختص بين المدين والوكيل الخاص بالدائن، حيث يوضح المدين بأنه يوصى بتسديد الدين للدائن من خلال وظيفته المعروضه بصفته أمير الكاب، ثم يتم إرسال استجواب إلى مكتب الوزير من خلال مكتب المنادى حول الوصية المثبت بها حق المدين فى الوظيفة المعروضة،وبعد رد مكتب

(30)P. Kahun 12,5= F.Ll.Griffith , Hieratic Papyri From Kahun and Gurob, (Principally of the Middle Kingdom), Plates, London, 1898.Pl.XII

(31) F.Ll.Griffith , Hieratic Papyri From Kahun and Gurob, Text, P.32.

(32) P.Lacau, "Une stele juridique de karnak" in: SASAE, 13, 1949, 22; I.Harari , "Portée de la Stéle Juridique de Karnak , Essai sur Teminolofie Juridique du Moyen Empire Ėgyptien " in: ASAE, 51, 1951, 273-397.

(33) W.Helck, Verwaltung , 58.

الوزير حول الوصية وموافقة وكيل الدائن على الاقتراح المقدم في الوصية وبعد أداء اليمين من كلا الطرفين، يتم تحرير الوصية أمام الوزير، ويتم العلم بها من خلال مكتب المنادى .

ويتضح من خلال الإجراءات السابقة مدى أهمية دور مكتب المنادى فى إجراءات تحرير وتوثيق الوصايا، فهو يعتبر همزة وصل بين أصحاب الوصية ومكتب الوزير، وكيف تتم جلسة الوصية بين كل منادى المدينة ومكتب الوزير، بل كانت الأوراق الرسمية الخاصة بالوصية يتم حفظها في مكتب المنادى، وتعد تلك الأوراق الرسمية مهمة عند تجديد تلك الوصية سنويا أو عندما يضطر مكتب المنادى لإضافة شروط عند تنفيذها، لكن الوصية الكاملة كانت توجد فى الملفات الخاصة بمكتب الوزير، لكن مكتب المنادى كان يتابع تنفيذ الوصية ويستعلم عن حق الفرد فى الإرث .[٣٤] والذى يؤكد ذلك ماورد فى بردية متحف بردية بروكلين، حيث ورد فيها أن وثائق الهبات كان يتم إيداعها فى مكتب منادى المدينة الجنوبية لتوثيقها وإعطائها الشكل القانونى وإعلانها:

di.t n ḫ3 n Wḥmw n [*niwt rsy.t m*] *ḫtm*(*t*) *ḥr ḫtm.i*

" إيداع فى مكتب منادى المدينة الجنوبية، للتوثيق (ووضع) ختمى عليها" [٣٥]

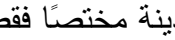
كانت العقود والوثائق تأخذ شكلها القانونى ويتم تسجيلها وتصبح مستندًا أصليًا سارى في مكتب منادى المدينة، وأن الصلاحية القانونية النهائية تعطى للأصل عند طريق ختمها وذلك فى حضرة منادى المدينة أو فى حضور موظفين رسميين آخرين[٣٦].

كما كان من ضمن مهام المنادى نقل وإعلان المراسيم الملكية، حيث ورد أيضا فى بردية متحف بروكلين التى ترجع إلى عصر الانتقال الثانى أن مكتب منادى مقاطعة الجنوب مختص بنقل وإعلان المراسيم الملكية:

([34]) W.Helck, Verwaltung , 58-59.
([35]) W.C Hayes, A Papyrus of the Late Middle Kingdom of Brooklyn Museum, Brooklyn, 1955, Verso B.30; 116.
([36]) W.C. Hayes, A Papyrus of the Late Middle Kingdom, 122; 139.

[*mit*]*n wḏ nsw i*(*n*)*yrt* [*ḫ3*] [*wḥmw*] *n niwt rsy.t*

"(نسخة) من الأمر الملكى التى أحضرت إلى مكتب منادى المدينة الجنوبية "[٣٧]

ولم يكن منادى المدينة مختصًا فقط بنقل وإعلان وتنفيذ المراسيم الملكيـــة، بـــل كان ينقل ويبلغ أوامر الوزير، ويتضح ذلك من نص بردية برلين رقم 10470 التى أمر فيها "منادى إلفنتين"  *wḥmw n 3bw* "حقا إيب " من قبل المشرف على المدينة والوزير والمشرف على القاعات الست الكبرى أمن ام حات أن يبلغ أمره إلى ال *ḫry n tm* إتف أف سنب ابن حقا إيب أن يترك ملكية العبدة "سن بت" ابنة سنموت إما لمدينة إلفنتين أو للسيده " حب سى " ابن "سعنخو" وذلـــك طبقا لموافقة سيدها، حيث إنها كانت عبده مستأجر من مدينة إلفنتين وفـــي نفـــس الوقت ملكيتها للسيد حب سى وهذا يشير إلى أن مهمة الاتصال والربط بين مكتب الوزير والسلطة المحلية كان يتم إسنادها للمنادى [٣٨].

ويتضح من النصوص السابقة أن عصر الدولة الوسطى وعصر الانتقال الثانى عرف أكثر من منادى، وكان يوجد في طيبة وفي مدن الأهرامات في تلك الفتـــرة التاريخية اثنان من المناديين، واحد من أجل كل *wʿrt* دائرة أو منطقة[٣٩]، حيث تم تقسيم مصر فى عصر الدولة الوسطى إلى ثلاث مناطق*wʿrt* : المنطقـــة الشـــمالية والمنطقة الجنوبية ومنطقة رأس الجنوب *tp rsy*(٤٠)، وهذه المنطقة تعدُّ من أقســـام إدارات الحكومة المركزية وكانت توضع تحت السلطة العليا للوزير، وكـــان مقـــر إدارة المنطقة يقع فى طيبة حيث كان يقيم المنادى (منادى المدينة الجنوبية) وهـــو المسئول الأول عنها، وكان يتصرف بصفته الممثل المحلى لمكتب الوزير ويتلقـــى منه الأوامر ويعمل على تنفيذها. وكان يساعد الوزير في جباية الضرائب، وكـــان

([37])W.C. Hayes, A Papyrus of the Late Middle KingdomInsert.B.2-3, 71. see .C.2; 72

([38]) P.C. Smither, The Report Concerning the Slave-Girl Senbet, in: JEA, 34, 1948, pp. 32-34, Pl.VIIA.

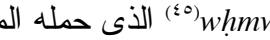
([39]) W.Helck, LÄ II, Sp.1153. ;

(٤٠) خلال الدولة القديمة تفاوت الحد الشمالى لمنطقة رأس الجنوب تفاوت كبيـــر بـــين أبيـــدوس وقوص حتى استقر عند شمال أخميم فى عصر الدولة الوسطى، فى حين ظل الحد الجنوبى لهذا الأقليم ثابتا بوضح عند مستوى الجندل الأول. دومينيك فالبيـــل وجونيفييـــف هوســـون: الدولـــة والمؤسسات فى مصر (من الفراعنة الأوائل إلى الأباطرة الرومان)، ترجمة فؤاد الدهان، القاهرة، ١٩٩٥، ص٥٨-٥٩;

W.C. Hayes, A Papyrus of the Late Middle Kingdom, 33; 138; W.C.Hayes, "Notes on the Government of Egypt in the Late Middle Kingdom" in: JNES, 12, 1953, 31-34.

مكتبه مقرا لإيداع وتسجيل العقود والتصرفات القانونية فى المنطقة،وبالإضافة إلى هذه المناطق كان يوجد منادون لجميع المدن المهمة فى مصر[٤١].

وكان يوجد مكتب للمنادى في كل مدينة مهمة فى مصر في عصر الدولة الوسطى، وأن مهامه تشبه في الوقت الحاضر مهام كاتب القرية وله مهام مشتركة مع كاتب المدينة ورئيس الشرطة، وليس من الواضح ماهى العلاقة التنظيمة القائمة بين مناديين المدن ومناديين الدوائر أو الأقسام الإدارية، ولكن يتضح من النصوص السابقة، أنهم كانوا ممثلين محليين للإدارة المركزية يتلقون الأوامر والاتصالات التى تؤثر على مواطنين مدنهم من مكتب الوزير مباشرة، ومسؤولين عن رؤية المعلومات والتعليمات الواردة و تبلغها للأشخاص المعنيين ثم حفظها للرجوع إليها في المستقبل[٤٢] .

والذى يؤكد أن عصر الدولة الوسطى عرف أكثرمن منادى الألقاب التالية: لقب المنادي الثانى للجنوب[٤٣]، و لقب منادي المنطقة الشمالية[٤٤]، ولقب " المنادى فى طيبة " *wḥmw m w3s.t*[٤٥] الذى حمله الموظف "سوبك أم ساف " من الأسرة الثالثة عشرة ويذكر Macalister انه كان يشغل منصب المشرف على الشونة،[٤٦] وظهر هذا اللقب بشكل آخر  *wḥmw n niwt rsy.t*[٤٧] " منادى المدينة الجنوبية "(طيبة)، ومن المعروف أن طيبة عرفت ابتداء من عصر الدولة الوسطى باسم المدينة الجنوبية، وذلك تمييزا لها عن مدينة منف التى تقع في شمال الوادى.وتشير الألقاب السابقة إلى أن المنادى كان له دور بارزٌ فى إدارة المدينة، حيث كان المنادى *wḥmw* أحد الموظفيين القانونيين فى الأقليم الخاضع لحاكم الأقليم، الذى يختلط بمكتب الوزير مباشرة[٤٨]، ويتضح ذلك من

---

(٤١) دومينيك فالبيل وجونيفييف هوسون: الدولة والمؤسسات فى مصر (من الفراعنة الأوائل إلى الأباطرة الرومان)، ص٥٨– ٥٩ ; W.C. Hayes, A Papyrus of the Late Middle Kingdom, 33; 77,138-139.

(42) W.C. Hayes, A Papyrus of the Late Middle Kingdom, 77, 139; H.Kees," Zu einigen Fachausdrücken der altägytischen provinzialverwaltung" in: ZÄS, 70, 1934, 89-91.

(43) P. Kahun 12,5= F.Ll.Griffith Kahun and Gurob,PL.XII; Texts, P.32.

(44) P.Lacau, SASAE, 13, 1949, 22

(45) W.A.Ward, Index,Nr 744a , 89.

(46)A. Macalister, M.D., "An Inscription of the Thirteenth Dynasty in the Dublin National Museum" in: PSBA, 9, 1887, 125.

(47) W.A.Ward, Index,Nr 746 , 90.

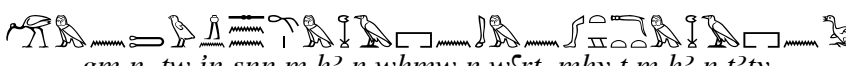
(٤٨)W.Helck, LÄ II, Sp.1153.

النصوص المسجلة على بردية برلين رقم10470وعلى بردية متحف بروكلين[٤٩]، وعلى لوحة المتحف المصرى رقم JdE52453، حيث كان يتم أمام المنادى المحاكمات بناء على أوامر مكتب الوزير:

ir in ḫ3 n wḥmw wʿrt mḥyt.t ḏd n sš n itḥ Ỉmn-ḥtp m sḏm sš n wḥmw n wʿrt mḥyt.t ir ṯw n.f mitt r hp"

تم بواسطة مكتب منادى دائرة / منطقة الشمال، يقال لكاتب السجن امن حتب، كذلك عمل (حرفيا استمع) كاتب منادى الدائرة / المنطقة الشمالية، لقد تم التصرف له وفقا للقانون ....."[٥٠]

وأن كل الوثائق الختامية لا تحفظ فى مكتب الوزير إلا الوثائق غير القابلة للنقض أي النهائية النافذة، ويفهم من ذلك أن الوثائق غير النافذة كانت تحفظ فى مكتب المنادى للإشراف على تنفيذه: [٥١]



gm n. ṯw in snn m ḫ3 n wḥmw n wʿrt mḥy.t m ḫ3 n ṯ3ty

"وجدت الوثائق (الأصلية)من مكتب منادى الدائرةالشمالية ومن مكتب الوزير."[٥٢]

كما كان منادو المقاطعات فى عصر الدولة الوسطى يظهرون بوجه خاص كموظفين لهم مهام وواجبات قانونية وبوليسية، ويبدو أنهم استفادوا من منادين أمراء أقاليم عصر الانتقال الأول التى كانت لهم فى ذلك الوقت أدوار قضائية .[٥٣] حيث يشير *Nṯrw-ḥtp* منادى الأمير *Nḫri* I حاكم إقليم الأرنب في جرافيتى له على صخور حتنوب إلى أنه كان محبوب سيده فى داخل قاعة *ḏ3ḏ3ṯ*، وأنه المنادى الممتاز، الذى يعرف القانون ويفصل بين المتخاصمين ويسجل الأرملة ويطلق سراح أصحاب القضايا (أطراف النزاع):

ink wḥmw iḳr n mrt rḫ wḏʿt wḏʿ snw sn-nw smi ḫ3rt

"أنا المنادى الممتاز المحبوب، الذى يعرف القانون ويقضى بين الخصمين (حرفيا الأخوين) ويبلغ الأرملة (أو يقدم تقرير عن الأرملة)"[٥٤]

([49]) P.C. Smither , JEA, 34 , pp. 32-34, Pl.VIIA; W.C. Hayes, A Papyrus of the Late Middle Kingdom ,Insert.B.2-3, 71;C.2; 72; Verso B.30; 116.

([50]) P.Lacau, SASAE, 13, 22; Harari. I, ASAE, 51, 282-283.

([51]) W.Helck, Verwaltung, 240.

([52]) P.Lacau, SASAE, 13, 27.

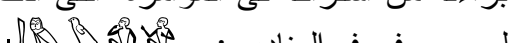
([53]) W.Helck, Verwaltung, 240.

([54])R. Anthes, Die Felseninschriften von Hatnub, Leipzig, 1928, 32 -33, Nr.14.

كما تشير بردية الكاهون إلى أن من مهام المنادى إلقاء القبض على المتهمين:

k3i di.t mt .f ḫ3 wḥmw imi sprt iw r.f m 3t

" كنت دعه يمت فى مكتب المنادى، دع أحدًا يذهب له فى (هذه)اللحظة..."

حيث يسبق هذه الفقرة، فقرة تشير إلى مطاردة أحد الهاربين وإلقاء القبض عليه وإيداعه السجن [٥٥]، والذى يؤكد ذلك ماورد في قصة سنوهى، الذى اعتبر أن دليل براءته من اشتراكه فى المؤامرة التى أدت إلى قتل الملك أمنمحات الأول أن اسمه لم يسمع فى فم المنادى :  [٥٦]

n sḏm.tw rn.i m r wḥmw

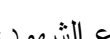
" لم أسمع اسمى فى فم المنادى"

وكان أيضا من مهامه استجواب المتهمين والذى يؤكد ذلك ماورد فى خطاب ببردية كاهون يشكو فيه الكاتب من المنادى الذى قام باستجواب مؤلم وغير قانونى لسارق [٥٧]:

irt3 ḥ3b nt ḥr.s irt p3 wḥmw r p3 iṯ3

" من غير ريب بخصوص الذى أرسل، ذلك المنادى الذى فعل ذلك بالسارق..."

ويلى تلك الفقرة جملة تشير إلى قسوة المنادى على السارق، و أن الذى تم مع السارق غير قانونى: "مؤلم هو مايتم فى المقر أكثر من أى شيء آخر، أن يوجد هناك أمرًا أن السارق يتم التحقيق معه من أى شخص وذلك يجوز إلامن رئيس الشرطة.." [٥٨]

كما كان من مهام المنادى سماع الشهود، ويتضح ذلك من لقب  *wḥmw sḏmw* الذى ترجمه Ward إلى " المنادي الذى يسمع " ووضع بين قوسين كلمة

([55]) P. Kahun 34, 37= F.Ll.Griffith Kahun and Gurob,PL.XXXIV; Texts, 79.

([56]) Sinuhe, B42= A.M.Blackman, MES,17 A.Théodorides , L'amnistie et la raison d'état dans les "Aventures de Sinouhé" (début du IIe millénaire av. J.-C.), in:RIDA, 31, 1984 , S. 92, Anm 108; W. K. Simpson, The Literature of Ancient Egypt, An Anthology of Stories, Instructions, and Poetry, London, 1977,61; M. Lichtheim, Ancient Egyptian, A Book of Readings, vol. I, London, 1973, p. 225;S. Quirke, Egyptian Literature 1800 BCquestions and readings , London,2004, 60;

على الرغم من أن كل الباحثيين ترجموا لقب *wḥmw* إلى المنادى، يرى Gardiner أن المعنى الدقيق لهذا اللقب غير واضح هنا، وهناك موظفون محليون حملوا هذا اللقب، ولكنه أيضا موظف عسكرى يبلغ الملك بالأفعال البطولية التى تحدث فى أرض المعركة (Urk IV,3) انظر:

A.H.Gardiner, Notes on the Story of Sinuhe, Paris. 1916,31-32.

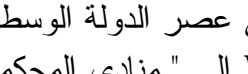
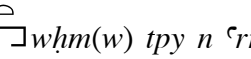
([57])W.Helck, Verwaltung, 73; 241.

([58])P. Kahun 30,37 ,38= F.Ll.Griffith Kahun and Gurob,PL.XXX; Texts, 72-73.

(الشهادة) [٥٩]، أى يسمع شهادة الشهود لتسجيلها، ولكن Fischer أشار إلى أن هذا غير قابل للتصديق، وأن الترجمة الأنسب للقب "منادي القاضى"[٦٠]، وحمل هذا اللقب الموظف *Ḳmw* من الأسرة الحادية عشرة. [٦١] ويتضح من كل ماسبق تعدد الأدوار القضائية والإدارية للمنادى فى عصر الدولة الوسطى وفى عصر الانتقال الثانى.

٣- المهام العسكرية :

لم تقتصر مهام المنادى فقط على إعداد التقاريروتقديم الزائرين للملك، بل كان يعمل على إعلان الأوامر والمراسيم الملكية، وله أيضا وظيفة عسكرية .[٦٢]

فقط ظهر في عصر الدولة الوسطى لقب *wḥmw n ʿrry.t*  وترجمه Ward إلى " منادى المحكمة"،[٦٣] ويرى الباحث أن هذه الترجمة جانبها الصواب وأن الترجمة الأقرب للصواب هى" منادى البوابة "، على أساس أن كلمة *ʿrry.t* تعنى البوابة وتأتى أيضا بمعنى مقر الإدارة،[٦٤] والذى يؤكد ذلك أن هناك لقبًا ظهر فى عصر الدولة الحديثة قريب الشبهة والمعنى من لقب " منادى البوابة "، وهو لقب *wḥm(w) tpy n ʿrryt*  وقد ترجمه كل من Gauthier وTaylor إلى " المنادى الأول للبوابة ."[٦٥] لكن Helck يرى أن كلمة *ʿrry.t* تشير إلى الحراسة أو الحرس، وأن هذه الكلمة تشير إلى المبنى الذى على البوابة الذي يتم عبوره إلى قصر الملك" الحراسة"، وأن تعليمات الخدمة الصادرة من الوزير تذكر هذه الحراسة عدة مرات وتوضح أنها تنظم الدخول والخروج من وإلى المبانى الحكومية التى تقع بالقرب من القصر الملكى داخل المنطقة المحددة التى لا يمكن دخولها سوى من خلال الحراسة، وكانت مهام الحراسة التى تعين من قبل الوزير حبس الموظفين فى حالة صدور اتهام ضدهم

---

(٥٩) W.A.Ward, Index, Nr. 750, 90.

(60) H.G. Fischer, A Supplement to Wm. Ward's, Index, 63.

(61) G.T.Martin, Egyptian Administrative and Private-Name Seals, Principally of the Middle Kingdom and Second Intermediate period, Oxford, 1971, Nr.1686, PL.27(33)

ترجم Petrie لقب *wḥmw sḏmw* إلى وكيل أو نائب المستمع انظر:

W.M.F.Petrie, Scarabs and Cylinders with Names, London, 1917, PL.XI (10G)

(62)A. H. Gardiner, AEO, I, N.80, 22*.

(63) W.A.Ward, Index, Nr. 744, 89.

(64) Wb, I, 211, 8-13.

(65) J.A. Taylor, An Index of Mal Non-Royal Egyptian, Titles, Epithets& Phrases of the 18th Dynasty, London, 2001, Nr. 954. 104; H.Gauthier, Rapport sur une Campagne de Fouilles á Drah abou'I Neggeh, en 1906, in: BIFAO, 6, 1908, 127.

وأيضا تأمين المبانى الحكومية والقصر الملكى، وأن وظيفة رئيس الحراسة ظهرت فى بداية عصر الدولة القديمة،ولم تكن نادرة فى عصر الدولة الوسطى .(٦٦)

وقد حمل لقب " منادى البوابة أو منادى الحراسة " العديد من الموظفين، و كانت لهم مهام ذات طبيعة عسكرية، منها تولى رئاسة بعثات التعدين وقطع الأحجار، وكان يتم الإشارة إليهم باعتبارهم *sḏ3wty nṯr* " أمين خزانة الإله، حامل ختم الإلة"(٦٧)، حيث نجد *ḥk3-ib* (٦٨) فى سيناء و *Mri* (٦٩) فى وادى الحمامات يقومان في تلك المناطق مع 2050 من الرجال بقطع الأحجار.كما تم ذكر منادى البوابة أوالحراسة فى بردية الكاهون في قائمة العمال بين المشرف على الخزانة والمشرف على القوات، الذين كان لهم دورٌ في أعمال كسر الحجار(٧٠). ويرى Helck أن هولاء المنادين كانوا ضباط للحراسة تابعين للحراسة *šsmw n ꜥrry.t* (٧١) .

ويشير لقب *Wḥmw n inb.t* الذى ذكره Ward فى قاموسه وترجمه إلى " منادى الحصن أو الحجز"(٧٢) إلى المهام العسكرية للمنادى فى عصر الدولة الوسطى، لكن Fischer يذكر أن ربما كلمة *inbt* لا تشير في اللقب إلى الحصن أو الحجز، لكن كلمة *inbt* مع المخصصات التالية : هى اختصار من كلمة *inb-ḥḏ* التى تعنى منف(٧٣)، أى أن اللقب يعنى "منادى الجدار الأبيض (منف)، وليس " منادى الحصن أو الحجز "، وقد حمل هذا اللقب موظف من الأسرة الثانية عشرة يدعى *Rdi- is* (٧٤) .

(66) W.Helck, Verwaltung, 65-66; Urk, IV, 1021, 1; 1107, 5; 1114, 5.
(67) W.Helck, Verwaltung, 66; see, G.T.Martin, Private-Name Seals, Nr.1188, PL.46 (11); Nr.1226, PL.34 (5); Nr.1965a.
(68) J. Černy, H. Gardiner & T. Eric Peet. The Inscriptions of Sinai, London, 1952 , Nr.79; 80
69 F.Couyat, F. & P.Montet., Les Inscriptions Hiéroglyphiques et hiératiques du ouâdi, Hammat , MIFAO, 34, Cairo, 1913, Nr. 19.
(70) P. Kahun 15, 34 = F.Ll.Griffith Kahun and Gurob,PL.XV 34-35; Texts, P.43.
(71) W.Helck, Verwaltung, 66.
(72)W.A.Ward, Index, Nr. 743, 89.
(73) H.G. Fischer, A Supplement to Wm. Ward's, Index, 63; see , H. Gauthier, Dictionnaire des noms géographiques contenus dans les textes hiéroglyphiques, Le Caire , 1925, 81; K . P. Kuhlmann , Die Stadt als Sinnbild der Nachbarschaft, in: MDAIK, 47,1991,222
(74) L. Speleers, Recueil des inscriptions égyptiennes des Musées Rpyaux du Cinquintenaire á Bruxelles, Brussels, 1923, No. 94.

جدول يوضح موظفى عصر الدولة الوسطى وعصر الانتقال الثانى الذين حملوا ألقابًا تتعلق بوظيفة المنادى

م	اسم الموظف	الفترة التاريخية	1	2	3	4	5	6	7	8	ألقاب أخرى	المصدر
1	*Ỉpwy*	Dyn.12	×								-	Satzinger,MDAIK,25,1969,123
2	*Ỉmni*	Dyn.12	×								-	Goyon, Wadi Hammamat, N. 61 , 17
3	*Ỉmni*	Dyn.12					×				-	Engelbach, Riqqeh & Memphis VI, pl.7,10
4	*ꜥ3-ḫnmw*	Dyn.12	×								-	Martian,Private-Name Seals,Nr.310
×	*ꜥnḫw*	Dyn.12	×								*imy-r3-wꜥrt ꜥnḫ*	Reisner, Kerma, fig, 344, Nr.50.a,f, 526
6	*ꜥnḫw*	Dyn.12					×				-	CG20242
7	*ꜥnḫ-tfy*	Dyn.12					×				-	CG20435
8	*ꜥry*	Dyn.12	×								-	Martian,Private-Name Seals,Nr.361
9	*Wr-ỉkr-s3-wr*	Dyn.12					×				*imy-r3-??*	Gouyat&Montet, Ouadi Hammamat, No.104,73
10	*M3ꜥ-ḫs3*	Dyn.11						×			-	Winlock, Rise and Fall ,N.456.
11	*M3ꜥ-ḫrw*	Dyn.12	×								-	Speleers, Brussels, No. 75, 17
12	*Mnṯw(?)*	Dyn.12	×								-	Martian,Private-Name Seals,Nr.604.
13	*Mnṯw -ꜥ3*	Dyn.11-12	×								-	HT.V,Pl.IV,No.127(100)
14	*Mnṯw-m-ḥ3t*	Dyn.12	×								–	Cramer, *ZÄS* ,72, 1936, 88-89
15	*Mnṯw-ḥtp*	Dyn.12	×								–	Arkell, *JEA*,36, .1950,26,6
16	*Mnṯw-ḥtp??*	Dyn.12	×									*BH*.I, Pl.13
17	*Mri*	Dyn.12					×				*ḫrp k3t*	Gouyat&Montet, *Ouadi Hammamat*, No.18,41
18	*Nḫti*	Dyn.12	×								–	*BH*.I, Pl.30,47
19	*Nṯrw-ḥtp*	Dyn.12	×								–	Anthes, *Hatnub*, 32 -33, Nr.14
20	*Rn-sb*	Early Dyn.12	×								–	Martian,*Private-Name Seals*,Nr.834.
21	*Rdi-s-ꜥnḫ*	Dyn.12	×								–	Simpson, *ANOC*,64, 2
22	*Rdi-ỉs*	Dyn.12		×							–	Speleers, *Brussels*, No.94, 32
23	*ḥḳ3-ỉb*	Dyn.12					×				*sḏ3wty nṯr*	Černy & Gardiner &Peet. *Inscriptions of Sinai*, , Nr.79; 80
24	*ḥḳ3-ỉb*	Dyn.12				×					–	Smither, *JEA*, 34, 1948,PL.VIIa
25	*ḫʿw-nfrỉ*	Dyn.12					×				–	P.Kahun,15,34
26	*ḫwỉ-nfrỉ*	Dyn.12					×				–	Martian,*Private-Name Seals*,Nr.1188
27	*ḫnmw-ms*	Dyn.12	×								–	*Debod*,pl109c,113-114
28	*ḫnty-ḫty-wr*	Dyn.12					×				–	Martian,*Private-Name Seals*,Nr.1226

Martian,*Private-Name Seals*,Nr.1226	–				×					**Dyn.12**	***ḫnty-ḫty-wr***	**29**
Martian,*Private-Name Seals*,Nr.1334.	–								×	**Dyn.12**	***s3-sbk***	**30**
Martian,*Private-Name Seals*,Nr.1342.	–								×	**Dyn.12**	***s3-sbk-ḥtp***	**31**
Koefoed-petersen,*Les Stéles Égytiennes*,15	–				×					**Dyn.12**	***s3t-ḥt-ḥr***	**32**
Macalister, *PSBA*, 9, 1887, 125	–						×			**Dyn.13**	***sbk-m-s3-f***	**33**
Reisner, *Kerma*, fig, 344, Nr.51.g	–								×	**Dyn.12**	***sbk***	**34**
Cramer, *ZÄS* ,72, 1936, 88-89	–								×	**Dyn.12**	***sn-wsrt***	**35**
Simpson, *ANOC*,52, 1; CG 20102 h	–	×								**Dyn.12**	***sn-wsrt***	**36**
Martian,*Private-Name Seals*,Nr.1492.	–								×	**Dyn.12**	***snb***	**37**
Martian,*Private-Name Seals*,Nr.1572	–								×	**Dyn.12**	***snb.f***	**38**
Fakhry, *The Monuments of Sneferu at Dahshur*,Part II,Cairo, 1961,74	–								×	**Dyn.12**	***snfrw***	**39**
Stewart, *Stelae Reliefs*, II,Nr.101, PL. 24; PM V, 55	–								×	**Early Dyn.12**	***šnw***	**40**
Martian, *Private-Nam Seals*, Nr.1686.	–		×							**Dyn.11**	***Ḳmw***	**41**
Martian,*Private-Name Seals*,Nr.1704.	–								×	**Dyn.12**	***Ḳḥsw***	**42**
HT.II,Pl.XIV,No.214(558)	–								×	**Dyn.12**	***Ḳi***	**43**
Martian,*Private-Name Seals*,Nr.1750.	–								×	**Dyn.12**	***ḳd(w)-iḳw(?)***	**44**

مفتاح الجدول

1- *Wḥmw* المنادى

2 – *Wḥmw ỉnbt* منادى منف (الجدار الأبيض)

3- *Wḥmw w3st* منادى طيبة

4– *Wḥmw n 3bw* منادى إلفنتين

5– *Wḥmw n ʿrry.t* منادى الحراسة أو البوابة

6- *Wḥmw n nsw* المنادى الملكى

7- *Wḥmw sḏmw* منادى القاضى

8- *Wḥmw ṯ3ty* منادى الوزير

ثالثا : وظيفة المنادي ومهامها فى عهد الأسرة الثامنة عشرة :

على الرغم من زيادة أهمية وظيفة المنادى و تعدد مهامها في بداية عصر الدولة الحديثة، إلا أن هناك تراجعًا كبيرًا لدور المنادى فى الإدارة الإقليمية أو المحلية فى تلك الفترة التاريخية، حيث يلاحظ غياب تام وصمت غريب لمصادر عصر الدولة الحديثة عن الدور الإدارى للمنادى الأقسام أو الدوائر الإدارية، والذى يؤكد ذلك أن الألقاب التى تتعلق بوظيفة المنادى فى عصر الدولة الحديثة خالية تماما من ذكر أى منادى خاص بالدوائر والأقسام الإدارية، ويرى Helck أن ربما هناك تراجع لأهمية المنادى الخاص بإدارات المدينة إلى حد بعيد فى عصر الدولة الحديثة [٧٥]، حيث يذكر Hayes أن الوثائق الإدارية المحلية والتى ترجع إلى

([75])W.Helck, Verwaltung, 241.

الأسرة السابعة عشرة والثامنة عشرة عندما كانت طيبة عاصمة لمصر، خالية تماما من ذكر لقب " منادى المدينة الجنوبية " فضلا عن عدم وجود أية مادة نصية تشير إلى إقامة علاقات قضائية وقانونية بين مناديين المقاطعات ومناديين الوحدات الإدارات الكبرى *wꜥrwt*[٧٦]

ويلاحظ أن معظم الألقاب التى تتعلق بوظيفة المنادى التى ظهرت فى عصر الدولة الحديثة ترتبط ارتباطا مباشر بالملك ومهامه العسكرية التى تتطورت فى تلك الفترة التاريخية التى أصبحت مصر فيها قوة عسكرية مهيمنة على الشرق الأدنى القديم . ولكن هذا لايعنى غياب تام للدور القضائى والإدارى للمنادى فى عصر الدولة الحديثة، الذى شهد في عهد الأسرة الثامنة عشرة ترقية العديد من المناديين الأوائل إلى أعلى المناصب مثل منصب نائب الملك فى كوش والمشرف على الخزانة .

١- المهام الملكية والعسكرية :

كان المنادى في عصر الدولة الحديثة هو الحارس *ꜥrri.t* وأيضا المنادى الأول للملك، الذى يستقبل الوزير المفوض ويقوم بإبلاغ الأوامر للجنود فى ميدان القتال، ويشرف أيضا على القصر الملكى ويكون مسؤولاً عن ترتيب نظام القصر، ويساعده فى ذلك المنادي الملكى الثانى.[٧٧] وقد اكتسب وظيفة المنادى الأول للحراسة أو للبوابة أهمية كبرى في عصر الدولة الحديثة، وكان يطلقون على أنفسهم المنادى الملكى، حيث حمل "انتف" المنادي العظيم للملك *wḥm(w) ꜥ3 n nswt* [٧٨] و المنادي الأول للملك[٧٩] *wḥm(w) tp(y) n nswt* فى عهد الملك تحتمس الثالث، لقب *wḥm(w) tpy n ꜥrryt* [٨٠] " المنادي الأول للحراسة أو البوابة"[٨١]، كماوصف منادى الملك الأول *I3mw-nḏḥ* بأنه [٨٢] *wḥm(w) tpy nswt m ḫr-tp n t3 r ḏr.f* "المنادى الملكى الأول في وعلى الأرض قاطبة" وهذا يشير إلى أن المنادى الأول للحراسة أو للبوابة والذى كان في نفس الوقت المنادي الأول للملك كان على علاقة وثيقة بالملك، وقد ظهر هذا الأمر بشكل واضح خلال

(76) W.C. Hayes, A Papyrus of the Late Middle Kingdom, 77.
(77) W.Helck, LÄ II, Sp.1153.
(78) Urk , IV, 963, 15.
(79) Urk , IV, 964, 8.
(80) Urk , IV, 965,5.
(81)J.A. Taylor, Index, Nr. 954. 104; H.Gauthier, BIFAO, 6, 1908, 127.
(82) Urk , IV,940,15.

النصف الأول من عهد الأسرة الثامنة عشرة، حيث كان المنادي يرافق الملك في حملاته العسكرية ([٨٣]).

حيث يصف انتف المنادى العظيم للملك، والمنادى الأول للملك، وفى نفس الوقت المنادى الأول للحراسة مهامه، بأنه كان يستقبل المبعوثيين والوزراء المفوضين ويقوم بنقل وتكرار الأوامر للجنود في ميدان القتال، ويبلغ عن أعمال وأفعال الجنود، ومسؤول عن إعداد وترتيب مسكن الملك، وبصفته مشيد للمساكن فهو الذى يشيد للملك القصور فى سوريا ([٨٤]).

وتوضح اللوحة الجنائزية الموجودة بمتحف اللوفر C26 الخاصة بالمنادى الأول للملك انتف مهام وأدوار المنادى فى عصر الدولة الحديثة، فهو الذى يشرف على الأعمال فى القصر وعلى الاحتفالات الجنائزية، وهو أيضا:

(٨٥)

mḥ ib n nswt ḫrp mšꜥ.f snhp mnf3t ip smrw ȝs sꜥḥw stk n špsw nsw r st.sn

"المفضل لدى الملك، ومدير جيشه، ويشرف على أعمال الجنود، يحصى الأصدقاء ويرشد المبجلين، ويرشد النبلاء لأماكنهم ..."

ثم يشير إلى أنه كان حلقة وصل واتصال بين الملك والعالم الخارجى:

(٨٦)

sꜥr mdt n rḫ(y)t smi ḫrwt ỉdbwy sdw ḥr ḫt m st sšt3

"الذى يجعل كلمات الأتباع تصل (أى تصعد للملك)، والذى يخبر (أو يقدم تقرير) عن شئون الضفتين (أى مصر)، والذى يتحدث عن الأشياء فى المكان الخفى"

ويتضح من فحص الألقاب التى تتعلق بوظيفة المنادى، والتى ترجع لعصر الدولة الحديثة أن معظمها تتعلق بالملك مثل لقب المنادى الملكى ولقب المنادى العظيم للملك، ولقب المنادى الأول للملك، ولقب المنادى الثانى لسيد الأرضين، والعديد من الألقاب التى ترتبط بالملك ارتباط مباشر، ويبدو أن وظيفة المنادى الملكى اختلفت فى عهد الأسرة الثامنة عشرة عن وظيفة المنادى الأول أو الثانى، والذى يؤكد ذلك تدريج الرتب فى مقبرة رعموزا حيث وردت كالتالى " نائب الملك

([83])W.Helck, Verwaltung , 67.
([84]) W.Helck, LÄ II, Sp.1153; W.Helck Verwaltung, 67; Urk , IV,960ff.
([85]) Urk , IV,966,5-9.
([86]) Urk , IV,966,15-17

فى كوش، المنادى الأول المشرف على بيت المال، المنادى الثانى ...." وهذا يشير إلى أن وضع ومركز المنادى الأول يفوق مركز ووضع المنادى الملكى، والذى يؤكد ذلك أن العديد من الموظفين الذين حملوا لقب المنادى الأول ترقوا إلى مناصب عالية، وهذا يؤكد أهمية وظيفة المنادى الأول فى عهد الأسرة الثامنة عشرة .

حيث تم ترقية العديد من المناديين الأوائل في عهد الأسرة الثامنة عشرة إلى أعلى المناصب فى الدولة، فقد ترقى أحمس بن نخت الذى كان المنادى فى عهد أحمس الأول إلى منصب رئيس الخزانة(٨٧)، وأيضا المنادى الملكى سن-نفر فى عهد الملك تحتمس الثالث ترقى إلى وظيفة رئيس الخزانة والمشرف على الختم والمشرف على أرض الذهب لأمون(٨٨) ، أما المنادى الأول للملك *ḥr-w.f* والذى يدعى سن-عا ترقى إلى وكيل الزوجة الملكية العظيمة ورئيس الخزانة في عهد أمنحتب الثالث والرابع،(٨٩) وأيضا المنادى الملكى *Nḥi* في عهد تحتمس الثالث ترقى إلى منصب نائب الملك فى كوش ومحافظ الأراضى الجنوبية،(٩٠)كما كان انتف المنادى الأول للملك فى عهد تحتمس الثالث حاكم ثنى والواحات (٩١) ، وهناك منادون ترقوا إلى منصب المشرف على خزانة وأملاك أمون، مثل المنادي الأول للسيدة الأرضين والمنادى الملكى *dw3-r-nḥḥ* في عهد الملكة حتشبسوت كان يحمل لقب المشرف على ممتلكات أمون،(٩٢) وأيضا المنادي الملكى و المنادي الأول للملك فى عهد الملك تحتمس الثالث(٩٣) *I3mw-nḏḥ* ،الذى كان مرافقا للملك عن تشيد المسلات، ومرافقًا له فى عبور نهر الفرات وقد ترقى بعد ذلك إلى رئيس أو

(87) W.Helck, LÄII, Sp.1153- 1154, Note.8; Urk IV, 38,8; A.R.Al-Ayedi, Index , Nr887, 258

(88) PM2I:I, 204; W.Helck, LÄ II, Sp.1153- 1154, Note.8; Urk IV,540,13; A.R.Al-Ayedi, Index , Nr.892, 259; J.A. Taylor, Index, Nr. 953, 104.

(89) W.Helck, LÄ II, Sp.1153- 1154, Note.8; PM2I:I, 204; ; J.A. Taylor, Index, Nr. 956.

(90)W.Helck, LÄ II, Sp.1153- 1154, Note.9; W.Helck, Verwaltung, 69; G.A., Reisner, The Viceroys of Ethiopia, in: JEA, 6, 1920,30 , Nr.3 ; P.E.Newberry, A Statue and a Scarab , in: JEA,19, 1932,53;M.G.Darssy, La Princess Amen-Mérit, ASAE, 20, 1920, 143-144; E.Naville , XI th Dynasty Temple at Deir el Bahari, London , 1907-1913. Pl. II A.

(91)W.Helck Verwaltung, 69; UrkIV 963.

(92)W.Helck, LÄ II, Sp.1153- 1154, Note.10; Urk IV,543,10; 454,12; Hermann, Die Stelen der Thebanischen Felsgräber der18 Dynastie , Glückstadt, 1940, 35; PM2I:I, 237; ; A.R.Al-Ayedi, Index , Nr.892, 259; Nr.900,261; J.A. Taylor, Index, Nr. 950; 955, 104.

(93) D.G.Norman .Davies& M.F. Macadam, A Corpus of Inscribed Egyptian Funerary Oxford , 1957, 34; 281; Urk IV, 958,12; 959,8 ;W.C.Hayes A statue of the herlad Yamu-nedjeh in the Egyptian Museum, Cairo, and some biographical notes on its owner ,in ASAE, 33, 1933, 6; PM2I:I, 167; A.R.Al-Ayedi, Index , Nr.892, 259; Nr.900,261; J.A. Taylor, Index, Nr. 953; 956, 104.

المشرف على الحراسة[٩٤]. وفى النصف الثانى من عهد الأسرة الثامنة عشرة كان بعض المناديين الأوائل يحملون لقب شرفى، وهو لقب حامل المروحة على يمين الملك، مثل *Rˁ-msw* المنادى الأول للملك أمنحتب الثانى(؟) [٩٥]، و*Rˁ* المنادى الأول للملك فى عهد كل من الملك تحتمس الرابع والملك أمنحتب الرابع[٩٦]، وأيضا كان هناك المنادى *snw* كاتب الجنود المستجدين والمنادى *ỉmn-m-in.t* فى عهد الملك حورمحب[٩٧].

كان المنادى من الناحية العسكرية ضمن موظفين الإدارة العسكرية، وأنه كان من ضمن الضباط الذين أدوراهم غير واضحة أو تقع ضمن الأدوار العادية، ويبدوأن الدور الأساس لوظيفة المنادى تقديم التقارير إلى الفرعون أو إلى غيرهم من القادة، ونقل الأوامر لمرؤوسيه[٩٨]، على أية حال كان المنادى له مهام عديدة منها نقل وتكرار الأوامر للجنود وتقديم تقرير للملك عن أعمال الجنود والضباط في ساحة القتال ويتضح ذلك من لقب :

ḥry Wḥmw n mšˁ n tȝ ỉwˁyt pr-ˁȝ ˁnḫ wḏȝ snb

رئيس أو قائد مناديين الجيش لجنود الفرعون فليعش موفقا معافى

وهذا يشير إلى أن كل فرقة فى الجيش لها منادى ينقل لها الأوامر ويقدم تقريرًا عنها وعن أخبار وأعمال جنودها، ويذكرGardiner أن هذا اللقب لم يظهر كثير في عصر الدولة الحديثة، وعلى الرغم من ذلك ظهر في قائمة الضباط فى بردية

([94]) W.Helck Verwaltung, 69.

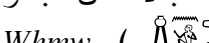
تاريخيا يتم ترتيب المنادين كالتالى : أحمس بن نخت فى عهد تحتمس الثانى وفى بداية حكم حتشبسوت تنازل عن الوظيفة، ثم يليه *dwȝ-r-nḥḥ* والذى كان فى عهد حتشبسوت موظف إدارى خاص بإدارة الأشغال لمعبد أمون، وطبقا Säve-Söderberghs كان انتف لايزال فى منصبه تحت حكم حتشبسوت، ثم يظهر بعد ذلك مرافقا لتحتمس الثالث فى غزواته،وبين انتف و*dwȝ-r-nḥḥ* كان بكل تأكيد *Nḫi* الذى كان فى العام الثالث والعشرون من حكم تحتمس الثالث نائب الملك فى كوش، وبعد العام الاربعون من حكم تحتمس الثالث كان*ỉȝmw-nḏḥ* المنادى الأول للملك انظر: W.Helck,Verwaltung, 69,Note (8); T.Säve-Söderberghs, Ägypten und Nubien : ein Beitrag Zur Geschichte altägyptischer Aussenpolitik- Lund : Ohlsson , 1941 ,208.

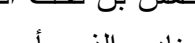
([95]) PM2I: I, Nr. 94, 194.

([96]) PM2I:I, Nr. 201, 304; K.Piehl," Varia" in: ZÄS, 26, 1888, 119

([97]) W.Helck Verwaltung, 70; H.Ranke, "Das Grab eines Chefs der Zentralverwaltung Ägyptens unter Haremheb (?)" in: ZÄS, 67, 1931, 78.

([98]) R.O Faulkner," Egyptian Military organization" in: JEA, 39, 1953, 46.

Lansing [٩٩]. كما يذكر أحمس بن أبانا في سيرة الذاتية أنه عندما كان يقوم بعمل بطولى في الحرب ضد الهكسوس كان يخبر به المنادى الملكى،وبعدها يتم مكافأته من قبل الملك،وهذا يشير إلى أن المنادى الملكى كانت له مهام عسكرية، وكانت مهمته العسكرية الأساسية هى إبلاغ الملك بالأعمال البطولية للجنود والقادة في ساحة القتال: ( [١٠٠]) *ini .n.i ḏrt smi .ṯ n Wḥmw* ..... *swt* " وأحضرت اليد[١٠١] وأبلغتها (أى أبلغت على الواقعة) للمنادى الملكى ومنحت ذهب الشجاعة ".

ويلاحظ في نصوص المنادى الملكى أحمس بن نخت أنه حمل لقب عسكرى قوى  *Wḥmw kf٣* " المنادى الذى يأسر"، وهذا يشير إلى أن المنادى له مهام عسكرية وقتالية، وأن بعض الذين حملوا ألقابًا تتعلق بوظيفة المنادى في عصر الدولة الحديثة كانوا عسكريين، ويذكرGardiner أن بعض المنادين الملكيين، والمناديين الأوائل للملك وأيضا منادين الفرعون لم يكونوا عسكريين أو ضباط، وعلى الرغم من ذلك كان البعض منهم يصفون براعتهم وبطولاتهم فى ساحة القتال[١٠٢] .

٢- المهام القضائية والإدارية "

كان للمنادى أيضا فى عصر الدولة الحديثة مهام قضائية، حيث يذكر المنادى العظيم للملك، والمنادى الأول للملك انتف الجانب القضائى فى عمله، والذى يتضح منه أن الجلسات القضائية كان يتم عقدها أمام بوابة القصر، وكان يتم حبس المذنبين فى مكان الحراسة : " الذى يكبح كباح المجرم، .... ويقبض على اللص، جبار ضد الجبارين ومعاند ضد المعاندين، الذى يجعل ذا سوء النية يخضع للقانون، حتى وإن كان قلبه لايرغب فى ذلك ..."[١٠٣]

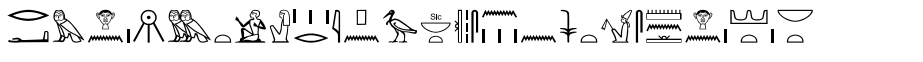
كما يصف المنادى الملكى و المنادى الأول للملك *Ỉ٣mw-nḏh* عمله وصفا مشابها:

([99]) A. H. Gardiner, AEO, I, N.197, 91*-92*; P. Bologna 1086, 14; P. Lansing 9, 5-6.
([100]) Urk IV, 3,13-14
([١٠١]) كان الملك يكافئ جنوده الأشاوس وفقا لعدد قتلاهم أو أسرهم، وكان منح قلادة من ذهب من أرفع المكافأت ولإحصاء ولفرز عدد القتلى تقطع اليد اليمنى لكل منهم لإحضارهم إلى الفرعون.
([102]) Urk IV, 35,13; A. H. Gardiner, AEO, I, N.197, 92*
([103]) W.Helck Verwaltung, 68; Urk IV, 968.

hb.kw m wpwt nbt …….. m ḥr ir n.i m mꜣꜥt n nb mꜣꜥt

"سافرت مع كل رسول .... لقد فعلت أو حققت العدالة لكل صاحب عدالة ..."(١٠٤)

وعلى الرغم من تراجع دور المنادى في إدارات المدينة فى عصر الدولة الحديثة، إلا أنه كان له دور في بعض الإدارات، ويتضح ذلك من حركة الترقيات التى تمت للمناديين الأوائل فى عهد الأسرة الثامنة عشرة، فالعديد من المناديين تقلدوا العديد من الوظائف في إدارات مختلفة، فقد كان المنادى الخاص بالملكة حتشبسوت *dwꜣ-r-nḥḥ* يعمل في الإدارة الاقتصادية الخاصة بمعبد أمون أى أنه يشرف ويخضع له العبيد والماشية والحقول والحدائق وكذلك الموراد السنوية الخاصة بالمعبد.(١٠٥) كما كان من مهام المنادى فى عهد الأسرة الثامنة عشرة جمع واستلام الضرائب لصالح الملك، حيث يذكر انتف المنادى العظيم للملك، والمنادى الأول للملك:



rdi m ḥr n ḥnmmt r ip n bꜣkt .sn n nswt smn ḥr ḫꜣswt nbt

" لقد وضعت أمام القوم لإحصاء ضرائبهم للملك والأهتمام بكل البلاد الأجنبية "

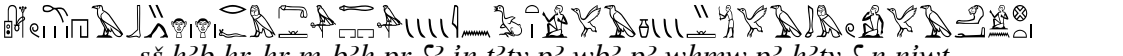
ويتضح من مناظر جمع وإحصاء الضرائب التى ترجع إلى عهد الأسرة الثامنة عشرة، والتى صورت على جدران مقبرة الوزير رخمى رع فى طيبة، أنه كان لكل مدينة مهمة منادى باستثناء العاصمة، وكان المنادون فى تلك المدن يعتبرون ممثلين محليين للإدارة المركزية ولهم مهام مشتركة مع الكتبة ورؤساء الشرطة، حيث نجد فى مناظر مقبرة رخمى رع أن المناديين صور بشكل بارز بين الموظفين المسؤولين عن جمع الضرائب أو دفع الضرائب عن كل مقاطعة لمكتب الوزير(١٠٦)، و من ضمن مهام مناديين المدن الكبرى حصر وجمع الضرائب المدفوعة من قبل العمداء والرؤوساء لصالح مكتب الوزير(١٠٧)، حيث صور الوزير رخمى رع وهو يشاهد قائمة تصور كبار الموظفين فى مقاطعات مصر العليا وهم

(104) Urk IV, 940, 14-941, 1.
(105) Urk IV, 453; W.Helck Verwaltung, 69.
(106) W.C. Hayes, A Papyrus of the Late Middle Kingdom, 77; 139.
(107) P.ENewberry, The life of Rekhmara, London, 1900, Pl. V.

يقومون بدفع أشياء(*ipw*)معينة للوزير رخمى رع ومن بينهم مناديين المقاطعات *Wḥmw*([108])*nw sp3wt*

رابعا: وظيفة المنادى و مهامها فى عصر الرعامسة :

استمرت مهمة المنادى في إرسال التقارير للملك في عصر الرعامسة، والذى يؤكد ذلك ماورد في بردية Amherst أمهرست وليوبولد الثانية Leopold II التى تقدم معلومات مهمة عن السرقات التى وقعت فى القبور الملكية في عهد الملك رعمسيس التاسع، حيث ذكر اسم المنادى ضمن الأشخاص المكلفين بإرسال تقرير عن التحقيق الذى تم مع اللصوص المتهمين بسرقة المقابر إلى الفرعون:



sš ḥ3b ḥr-ḫr m-b3ḥ pr-ᶜ3 ỉn ṯ3ty p3 wb3 p3 wḥmw p3 ḥ3ty-ᶜ n niwt

"وأرسل التقرير الخاص بذلك إلى حضرة الفرعون بواسطة الوزير والساقى والمنادى وعمدة طيبة " [109]

كما كان من مهام المنادى نسخ المراسيم الملكية والإشراف على كتابتها تمهيدا لتوزيعها ونقلها لجميع أنحاء البلاد لتنفيذ أوامر الفرعون في تلك المراسيم، ويتضح ذلك من مرسوم Hermopolis الخاص بالملك سيتى الأول حيث ورد فيه :

([108]) Norman.D.G. Davies, The Tomb of REKH-Mi-Reᶜ at Thebes, Vol.I, NewYork, 1973, p.34; Vol .II. Pl.29-35.

ترى زينب محروس أن *ipw* فى هذا المنظر تخص موظفى مصر العليا فقط المسئولين أمام رخمى رع، فى حين أن موظفى مصر السفلى يدفعون لوزير مصر السفلى . ويمثل المنظر الموظفين وهم يحملون المواد المختلفة التى يدفعونها للوزير رخمى رع، ويعتقد Breasted أن هذه القائمة تصور دفع الضرائب التى على الوظائف .ويقترح Kruchten انها تمثل دفع *š3yt* وهى الثمن الذى يدفعه هؤلاء الموظفون لشراء وظائفهم، وتذكر زينب محروس أن *Ỉpw* تعنى هنا شيئا محددا بذاته، وهى بالطبع لاتشير إلى الضرائب التى يحملونها من مدنهم أو المناطق المسئولين عنها من الناحية الإدارية لكى يسلمونها لمكتب الوزير حيث ان الكميات المذكورة قليلة جدا بالنسبة لتوريدات ضرائب بمناطق كما يعتقد Davies . ويعتقد Helck أن هذا المنظر يمثل ما يدفعه هؤلاء الموظفون من ضرائب لوظيفة الوزير وليست لشخص رخمى رع.انظر : زينب محروس: الضرائب فى مصر القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة ،، كلية الآثار، جامعة القاهرة،١٩٨٦، ٣١١-٣١٣.

([109]) P. Amherst= P. Leopold II, 3,19= J.Capart; A.H.Gardiner; B.Vande Walle," New Light on the Ramesside Tomb-Robberies", in: JEA, 22,1936, Pl.XV, 172;

(١١٠)

iy ḥr-s sš nsw ḥry-tp ḥ3ty-ʿ Ꜣy n wḥmw nsw Nḏm wḥmw nsw Rʿ- ms r irt m[*mitt…*] *n sšw m t3 st* [*mḏ3wt / sšw*]

"بخصوصه (أى بخصوص المرسوم) فإن رئيس الكاتب الملكى و العمدة *Ꜣy*، جاءوا إلى المنادى الملكى *Nḏm* والمنادى الملكى *Rʿ ms*، لعمل نسخة الكتاب (المرسوم) فى مكتب اللفائف .."(١١١)

كما ظهر المنادى فى بردية أمهرست وليوبولد الثانية كقاضى فى قضية سرقات المقابر فى بداية حكم الملك رعمسيس التاسع :" التحقيق مع الرجال الذين وجدوا أنهم قد نهبوا المقابر فى غربى طيبة .....، وقد أجرى التحقيق معهم فى بيت مال مونتو سيد طيبة، حاكم المدينة،والوزير "خعمواست وساقى الفرعون " نسآمون كاتب الفرعون، ومدير بيت أمون رع ملك الآلهة، وساقى الملك " نفركارع- أم – بر – أمون منادى الفرعون ....." (١١٢) ، ويبدو أن المناديين فى تلك الفترة كانوا ينتسبون جميعا إلى إدارة الموظفين بالقصر الملكى (١١٣) . ويرى Helck أن قد قلت أهميتها وظيفة المنادى في عصر الرعامسة، حيث تولى هذا المنصب غالبا الأجانب ورؤساء الأعمال بالقصر الملكى (١١٤) ، ولكن يرى الباحث أن وظيفة المنادى قلت أهميتها فى النصف الثانى من عهد الأسرة التاسعة عشرة، و بالتحديد بعد عهد الملك رعمسيس الثانى .

والذى يؤكد ذلك أن Helck ذكر أن الوزير"خعى" *ḫʿy* فى عهد الملك رعمسيس الثانى حمل لقب المنادى المكى *wḥmw nsw* 𓏏𓂋𓋴𓈖 ولقب المنادى الملكى الأول لسيدة الأرضين 𓏏𓂋𓋴𓈖𓍿𓏏𓊪𓏏𓈖 (١١٥) *wḥmw nsw tpy n nbt3wy*، كما ترقى المنادى الملكى *Nḏm* فى عهد الملك سيتى لأول إلى *imy-r pr wr* فى عهد الملك رعمسيس الثانى (١١٦)، كما حمل " برى–نفر" الكاتب الملكى لمائدة القرابين فى عهد

(110) KRI, I, 126, 8. §67; H.Brunner, Das Fragment eines schutzdekretes aus dem Neuen Reich ,in: MDIK,8,1939,161-164.

(111)RITA,I,106, §67; RITANC, I, 102-103, §67; A. David, Syntactic and Lexico-semantic Aspects of the legal Register in Ramesside Royal Decrees, Wiesbaden ,2006,110.

(112)P. Amherst= P. Leopold II, 1,1-1,8= J.Capart; A.H.Gardiner; B.Vande Walle, JEA, 22, Pl.XII, 171.see also. P. Amherst= P. Leopold II, 4, 3- 4-4

(113)W.Helck, Verwaltung, 70.

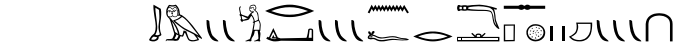
(114)W.Helck, LÄ II, Sp.1153 .

(115) W.Helck, Verwaltung, 456-457; KRI, III, 37, 8; W.M.F, Petrie, Abydos I, London, 1903, P l.66.P.E.Newberry, Extracts from my Notebooks (II), in: PSBA, 22, 1900, 60.

(116) W.Helck, Verwaltung,378ff.

رعمسيس الثانى لقب المنادى الملكى الأول لجلالته *wḥmw nsw tpy n ḥm.f* .[١١٧]

ولكن بعد عهد الملك رعمسيس الثانى تقلد عدد من الموظفين ذو المقام الصغير في البلاط الملكى، وذلك عكس عهد الأسرة الثامنة عشرة حيث حمل العديد من الموظفين ذو المقام الرفيع ألقاب تتعلق بوظفية المنادى، حيث حمل "رع مس ام بر رع "حامل المروحة على يمين الملك فى عهد الملك مرنبتاح لقب المنادى الملكى الأول لجلالته،[١١٨]. كما حمل ساقى الملك " نفركارع ام بر أمون" فى عهد الملك رعمسيس التاسع لقب " منادى الفرعون" *wḥmw n pr ʿ3* .[١١٩] والذى يؤكد أن وظيفة المنادى قلت أهميتها،وأصبحت وظيفة بسيطة بعد عهد الملك رعمسيس الثانى، أن المنادى كان من ضمن الأشخاص الذين أخذوا النحاس من اللصوص الذين سرقوه من وادى الملكات في عهد الملك رعمسيس التاسع، مع العبد والتاجر والخازن والمشرف على النساجين وصانع الجعة والنساج والخادم:

 [١٢٠]

wḥmw rdi n.f r mḥ sp-sn ḥmt 10

" المنادى أعطى له مرتين (فى فرصة أخرى)، عشرة دبنات من النحاس "

والذى يؤكد ذلك أيضا قلة الموظفين الذى حملوا ألقابًا تتعلق بوظيفة المنادى فى عصر الرعامسة،وخاصة بعد عهد الملك رعمسيس الثانى .

---

(١١٧) يبدو أن برى نفر كان موظف أو مسؤول كبير فى بلاط الملك رعمسيس الثانى انظر KRI, III,222,6 ; D.A.Lowle, Two Monuments of Perynefer, a Senior Official in the Court of Ramesses II, in: ZÄS, 107, 1980, 57-62

(118) KRI, IV, 104,1-106,15;PM V, 58-59;A. Mariette, Abydos II, Paris,1880,Pl.50

(119)P. Amherst= P. Leopold II, 4, 3- 4-4= J.Capart; A.H.Gardiner; B.Vande Walle, JEA, 22, Pl.XV, 172 .

(120)Pap BM, 10053 (Rect), Pl.XVIII, 14=P.E.Newberry, The Amherst papyri, London, 1899, Pl. 8-14, pp.29ff; KRI VI, 510, (4,14) .

م	اسم الموظف	الفترة التاريخية	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	ألقاب أخرى	المصدر
1	*iʿḥ-ms-n-nḫbt*	Dyn.18	X																	*Rʿpty- ḥ3ty-ʿ- imy-r ḫtm*	*Urk*. IV. 36- 38; PM.V 176
2	*Imn-m-h3t*	Dyn.18															X			*sš- ḥsb it n Imn- imy-r pr nṯ 3ty*	TT82, Davies ; Gardiner, *Amenemhet*, 2;7-8
3	*Imn-nḏḥ*	Dyn.18						X			X									*Wḥmw tpy n nsw- imy-r rwyt*	Davis&Macadam, *Funerary cone*, 34; *Urk*IV 959
4	*Intf*	Dyn.18			X			X		X	X									See. Nr 3; 6; 8 ;9	Davis&Macadam, *Funerary cone*, 139; *Urk*IV963ff
5	*3wi-k3rs*	Dyn.18	X																	*Imy-r pr wr pr mwt nswt iʿ-ḥtp; imy-r prwy nbw; imy-r prwy ḥḏ*	أحد الأجانب الذين حملوا لقب منادى ، وكان منادى الملكة إيبي-حتب *Urk*IV, 45.14; Helck, *Verwaltung*. 68.
6	*Wsr- ḫ3t*	Dyn.18										X								*ḫrd n k3p ; sš nswt ; idnw wḥmw*	حمل وسر حات لقب وكيل وكاتب المنادى *Urk IV* 1477-79
7	*Pri-nfr*	Dyn.19												X						*sš nsw n wḏḥw*	*ZÄS*,107, 1980, 57- 62; K*RI*, III,222,6.
8	*Mʿy3*	Dyn.18				X														*imy-r k3wt m st nḥḥ*	*Urk* IV, 2163 -2165.12 انظر باقي ألقابه
9	*Nfr-k3-rʿ-m-pr-imn*	Dyn.19					X													*Wp3 nsw*	*JEA*, 22 , 1936 PL.XV, 4,1- 4,4, pp.171-172
10	*Nḥi*	Dyn.18						X			X									*s3 nswt – imy-r ḫ3swt rswt*	*Urk* IV 983 , 1-5
11	*Nḫt*	Dyn.18						X												*Imy-r k3wt*	Gardiner, *The inscriptions of Sinai* I, pl.LVII (181)
12	*Nḏm*	Dyn.19						X												*Imy-r pr wr*	W.Helck, *Verwaltung*,378ff.
13	*Rʿ*	Dyn.18						X				X								See. Nr. 6 ; 10	*Urk* IV, 1640,15,19.
14	*Rʿ-ms*	Dyn.18						X	X		X	X								*Imy-r niwt - ṯ3ty*	TT.55 Davies, *Ramose*, pl. 22; 27; *Urk* IV, 1789ff
15	*Rʿ-ms*	Dyn.19						X												----------	K*RI*, I, 126, 8. §67
16	*Rʿ-msw*	Dyn.18										X				X				*ṯ3y- ḫw ḥr wnmy n nswt*	TT94 ; Davis&Macadam, *Funerary cone,200;283*
17	*Rʿ-ms-m-pr-ʿ3*	Dyn.19												X						*wp3 nsw- ṯ3yḫw ḥr wnmy n nswt*	*KRI IV,104, 6,13; ASAE, 40, 45-46, pl.VIII*
18	*Rḫmi -Rʿ*	Dyn.18		X														X	X	*Imy-r niwt - ṯ3ty*	TT100; *AOE* II, 6*;22*; Newberry, *Rekhmara*, Pl.7.8
19	*ḫrw.f*	Dyn.18									X				X					*Imy-r pr n ḥmt nswt wrt*	TT192 Epigraphic Survey, 1980, Pl.64(c); 51
20	*ḫʿy*	Dyn.19						X				X								*Imy-r niwt - ṯ3ty*	K*RI*, III, 37, 8; *PSBA*, 22, 1900, 60
21	*sn-nfr*	Dyn.18						X												*Imy-r ḫtm – imy-r šnwty*	*Urk* IV, 528-29
22	*ḏ3w-nḫḥ*	Dyn.18	X					X					X							*Imy-r gs-pr n imn*	TT125; *Urk* IV, 453, 10 ; 454,12; 1380

جدول يوضح موظفى عصر الدولة الحديثة الذين حملوا ألقاب تتعلق بوظيفة المنادى

مفتاح الجدول

1- *Wḥmw* المنادى

2- *Whmw Iwnw* منادى إيون

3- *Whmw ʿ3 n nsw* المنادى العظيم للملك

4- *Wḥmw n bity* منادى ملك مصر السفلى

5- *Whmw n pr-ʿ3* منادى الفرعون

6- *Wḥmw nsw* المنادى الملكى

7- *Wḥmw snnw nsw n nb t3wy* المنادى الملكى الثانى لسيد الأرضين

8- *Whmw tpy n ʿrryt* المنادى الأول للنوابة أو الحراسة

9- *Whmw tpy n nsw* المنادى الأول للملك

10- *Whmw tpy nsw n nb t3wy*| المنادى الملكى الأول لسيد الأرضين

11- *Wḥmw tpy nsw n nbt t3wy* المنادى الملكى الأول لسيدة الأرضين

12- *Wḥmw tpy nsw n ḥm.f* المنادى الملكى الأول لجلالته

13- *Whmw tpy nswt n imy ʿḥ* المنادى الملكى الأول الذى فى القصر

14- *Whmw tpy nswt mr.f* المنادى الملكى الأول محبوبه

15- *Wḥmw ṯ3ty* منادى الوزير

16- *ṯbw Whmw ṯbw* منادى أدفو

17- *Wḥmw ḏb3* منادى أدفو

- نتائج البحث :

- يقرأ لقب المنادى *Wḥmw* وليس *Whmw* وهو اسم مشتق من فعل *Wḥm* الذى يعنى كرر أو قص أو أعاد، إشار إلى الشخص الذى يهتم بتبليغ وإعلان الأوامر وتكرراها والإشراف على تنفيذها، ولم تظهر وظيفة المنادى فى عصر الدولة الوسطى كما أشار بعض الباحثين، بل كان أول ظهور لها في عصر الدولة القديمة كوظيفة عسكرية لأحد الضباط وهو ناقل الأوامر المختص بتبليغ أوامر قائد السفينة إلى البحارة، ولم يكن لها في تلك الفترة أى مهام ملكية أو إدارية أو قضائية.

- ظهرت تلك الوظيفة في عصر الدولة الوسطى كوظيفة إدارية لها العديد من الأدوار، ولكن يلاحظ قلة أدوارها الملكية وزيادة أدورها فى النظام الإدارى والقضائى وخاصة فى الإدارة المحلية أو الإقليمية وفي الدوائر الإدارية، فقد كان المنادى ممثل للإدارة المركزية في المدن والمقاطعات وله مهام تشبه مهام الكاتب ورئيس الشرطة، فهو الذى يتلقى أوامر الوزير ويعمل على تنفيذها وإعلانها وحفظها، ويساعده فى تسجيل العقود والوصايا وتوثيقها، فضلا عن مهامه القضائية والبولسية، بينما اقتصرت مهامه العسكرية فى الإشراف على بعثات التعدين وقطع الأحجار، لذلك شهد عصر الدولة الوسطى وجود منادى لكل مدينة مهمة في مصر، فضلا عن مناديين الدوائر الإدارية .

- زادت أهمية وظيفة المنادى و تعددت أدوراها فى عصر الدولة الحديثة، ولكن يلاحظ قلة أهميتها فى الإدارة الإقليمية وغياب تام للدور الإدارى للمنادى في الدوائر الإدارية، بينما زادت أهميتها فى البلاط الملكى، حيث شهد هذا العصر ارتباط هذه الوظيفة بالملك مباشرة وبمهامه العسكرية، التى زادت بشكل كبير نظرا للطبيعة العسكرية للدولة فى تلك الفترة التاريخية، فقد كان يرافق الملك فى حملاته العسكرية، وكان لكل فرقة منادى، وكانت مهمته العسكرية الأساسية نقل الأوامر وتقديم تقرير للملك عن أعمال الجنود البطولية فى ساحة القتال، فضلا عن مهامه القضائية والإدارية التى تتضح من حركة الترقيات للمناديين، والتى تؤكد أهميتة تلك الوظيفة فى عهد الأسرة الثامنة عشرة، والذى يؤكد ذلك أن منصب المنادى مثل أى منصب عالى في الدولة له موظفين تابعين ينتمون لمكتبة مثل كاتب المنادى ووكيل أو نائب المنادى.

- ظهر المنادى فى عصر الرعامسة كقاضى وكمرسل للتقارير وكناسخ للمراسيم الملكية، وعلى الرغم من ذلك قلت أهمية تلك الوظيفة فى عصر الرعامسة وبالتحديد بعد عهد الملك رعمسيس الثانى، والذى يؤكد ذلك تقلد موظفين ذي مقام صغير هذه الوظيفة، فضلا عن قلة الموظفين الذى حملوا ألقابًا تتعلق بوظيفة المنادى بعد عهد رعمسيس الثانى.

قائمة المراجع

أولاً: المراجع العربية والمعربة :

– أحمد بدوى وهرمان كيس: المعجم الصغير فى مفردات اللغة المصرية القديمة، القاهرة، ١٩٥٨.

– دومينيك فالبيل وجونيفييف هوسون: الدولة والمؤسسات فى مصر (من الفراعنة الأوائل إلى الأباطرة الرومان)، ترجمة فؤاد الدهان، القاهرة، ١٩٩٥.

– عبد المنعم عبد الحليم سيد، الكشف عن موقع ميناء الأسرة الثانية عشرة الفرعونية فى منطقة وادى جواسيس على ساحل البحر الأحمر،" تقرير حفائر بعثة قسم التاريخ بكلية الآداب فى الصحراء الشرقية خلال موسمى عامى ١٩٧٦–١٩٧٧"، مطبعة جامعة الإسكندرية، ١٩٧٨.

– زينب محروس: الضرائب فى مصر القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٦.

ثانيًا: المراجع الأجنبية :

- A. David, Syntactic and Lexico-semantic Aspects of the legal Register in Ramesside Royal Decrees, Wiesbaden, 2006.
- A.Erman, Hymanen an das Diadem der Pharaonen: aus einem Papyrus der Sammlung Golenischeff, Berlin, 1911.
- A.H.Gardiner, Notes on the Story of Sinuhe, Paris. 1916.
- _____, AEO, Text, Vol. I, Oxford, 1947.
- _____, Egyptian Grammar, Begin and introduction to the Study of Hieroglyphs, third edition, London, 1973.
- A. Hermann, Die Stelen der Thebanischen Felsgräber der18 Dynastie , Glückstadt, 1940.
- A. Macalister, M.D., "An Inscription of the Thirteenth Dynasty in the Dublin National Museum" in: PSBA, 9, 1887.
- A. Mariette, Abydos II, Paris, 1880.
- A.M.Blackman, Middle Egyptian Stories, Bruxelles, 1932.
- A.Moussa und H.Altenmüller, Das Grab des Nianchchnum und Chnumhotep, Mainz, 1977.
- Abdel Monem. Sayed, "Discovery of the site of the 12th dynasty port at Wadi Gawasis on the Red Sea shore", in: RdE, 29, 1977

- A.R.Al-Ayedi, Index of Egyptian Administrative of Religious and Military titles of the New kingdom , Cairo, 2006
- A.Théodorides, L'amnistie et la raison d'état dans les "Aventures de Sinouhé" (début du IIe millénaire av. J.-C.), in: RIDA, 31, 1984.
- D.A.Lowle, Two Monuments of Perynefer, a Senior Official in the Court of Ramesses II, in: ZÄS, 107, 1980.
- D.G Norman. Davies, The Tomb of REKH-Mi-Reʿ at Thebes, Vol.I, NewYork, 1973.
- D.G.Norman .Davies& M.F. Macadam, A Corpus of Inscribed Egyptian Funerary, Oxford, 1957.
- D. Meeks, Annee Lexicographique Egypte Anceinne, 3, tome, Paris, 1980-1982.
- D.Jones, A Glossary of Ancient Egyptian Nautical Titles and Terms, London & New York, 1988.
- _____, An Index of Ancient Egyptian Titles, Epithets and Phrases of the Old Kingdom, 2 Vols, Oxford 2000.
- E. Gayet, Museé du Louvre Stéles de la XII^{e} Dynastie, Paris, 1886.
- E.Naville, XIth Dynasty Temple at Deir el Bahari, London, 1907-1913.
- F.Couyat, F. & P.Montet., Les Inscriptions Hiéroglyphiques et hiératiques du ouâdi, Hammat , MIFAO, 34, Cairo, 1913.
- F.Ll.Griffith, Hieratic Papyri From Kahun and Gurob, (Principally of the Middle Kingdom), Plates, London, 1898.
- G.A., Reisner, The Viceroys of Ethiopia, in: JEA, 6, 1920.
- G.T.Martin, Egyptian Administrative and Private-Name Seals, Principally of the Middle Kingdom and Second Intermediate period, Oxford, 1971.
- G.Steindorff, Das desTi, Leipzig, 1913.
- H.Brunner, Das Fragment eines schutzdekretes aus dem Neuen Reich, in: MDIK, 8, 1939.
- H.Gauthier, Rapport sur une Campagne de Fouilles á Drah abou'I Neggeh, en 1906, in: BIFAO, 6, 1908.
- _____, Dictionnaire des noms géographiques contenus dans les textes hiéroglyphiques, Le Caire, 1925.

- H.G. Fischer, Egyptian Titles of the Middle Kingdom, A Supplement to Wm. Ward's, Index, USA, 1985.
- H. Kees," Zu einigen Fachausdrücken der altägytischen provinzizverwaltung" in: ZÄS, 70, 1934.
- H. O Lang,. und H. Schäfer, Grab-und Denksteine des Mittleren Reichs, Theil, I, Berlin, 1902.
- H. Junker, Giza, IV, Leipzig, 1940.
- H.Ranke, "Das Grab eines Chefs der Zentralverwaltung Ägyptens unter Haremheb (?)" in: ZÄS, 67, 1931.
- H.Winlock. The Rise and fall of the Middle Kingdom in Thebes, New York, 1947.
- I.Harari , "Portée de la Stéle Juridique de Karnak , Essai sur Teminolofie Juridique du Moyen Empire Ėgyptien " in: ASAE, 51, 1951.
- J.A. Taylor, An Index of Mal Non-Royal Egyptian, Titles, Epithets& Phrases of the 18th Dynasty, London, 2001.
- J.Capart; A.H.Gardiner; B.Vande Walle," New Light on the Ramesside Tomb-Robberies", in: JEA, 22.
- J. Černy, H. Gardiner & T. Eric Peet. The Inscriptions of Sinai, London, 1952.
- K. P. Kuhlmann, Die Stadt ALS Sinnbild der Nachbarschaft, in: MDAIK, 47, 1991.
- K.Sethe, Zur Komposition des Totenbuchspruches Für das Herbeibringen der Fähre (Kap.99.Einleitung), in: ZÄS, 54, 1918.
- K. Sethe, Altaegyptischen PyramidenTexte, 2 vols, Leipzig, 1908- 1910.
- L. Speleers, Recueil des inscriptions égyptiennes des Musées Rpyaux du Cinquintenaire á Bruxelles, Brussels, 1923.
- M.G.Darssy, La Princess Amen-Mérit, ASAE, 20, 1920.
- M. Lichtheim, Ancient Egyptian, A Book of Readings, vol. I, London, 1973.
- P.C. Smither, The Report Concerning the Slave-Girl Senbet, in: JEA, 34, 1948.
- P.ENewberry, The life of Rekhmara, London, 1900.
- _____, Extracts from my Notebooks (II), in: PSBA, 22, 1900.
- _____, A Statue and a Scarab, in: JEA, 19, 1932.

- P.Lacau, "Une stele juridique de karnak" in: SASAE, 13, 1949.
- R. Anthes, Die Felseninschriften von Hatnub, Leipzig, 1928.
- R.Hannig, P.Vomberg, Kulterhandbuch Ägyptens, Worschatz der Pharaonen in Sachgruppen, Mainz, 1998.
- R.Hannig, DieSprache der Pharaonen, Großes Handwörterbuch, Ägyptisch-Deutsch, (2800-950 v.Chr.) Mainz , 1995.
- R.O Faulkner," Egyptian Military organization" in: JEA, 39, 1953.
- S.A.B Mercer, The Pyramid texts, in translation and Commentary, vol, III, London, 1952.
- S. Quirke, Egyptian Literature 1800 BCquestions and readings, London, 2004.
- W.C.Hayes ,"A statue of the herlad Yamu-nedjeh in the Egyptian Museum, Cairo, and some biographical notes on its owner ",in: ASAE, 33, 1933.
- _____, "Notes on the Government of Egypt in the Late Middle Kingdom" in: JNES, 12, 1953
- _____, A Papyrus of the Late Middle Kingdom of Brooklyn Museum, Brooklyn, 1955.
- W.A.Ward, Index of Egyptian Administrative and Religious Titles of the Middle Kingdom, Beirut, 1982.
- W.Helck, Zur Verwaltung des Mittleren und Neuen Richs, Leiden- Köln, 1958.
- _____, Herold, in: LÄ II, 1977.
- W.K.Simpson, The Terrace of the Great God at Abydos: The offering Chapels of Dynasties 12and 13, New Haven, 1974.
- W. K. Simpson, The Literature of Ancient Egypt, An Anthology of Stories, Instructions, and Poetry, London, 1977.
- W.M.F, Petrie, Abydos I, London, 1903.
- W.M.F.Petrie, Scarabs and Cylinders with Names, London, 1917
- W. Spiegelberg, Der Titel AEΣΩNIΣ, in: RecTrav=RT, 24, 1902.

Function of the Herald *Wḥmw* in the Ancient Egypt

Dr. islam Ibrahim Amer•

Abstract:

This research deals with one of the important administrative functions in the administrative system in ancient Egypt, the function of The Herald *Wḥmw*. It appeared in the Old Kingdom as a function of an officer, this function developed and became an administrative function in the Middle Kingdom, its roles varied, and its importance increased. Furthermore, its missions were expanded in the first half of the New kingdom, but its importance diminished in the Ramesside period. The research aims at showing its importance in the administrative system and clarifying its roles in the royal court and in the administrative and judicial system. Moreover, it also identifies its military roles and lists and counts the staff who took up that function.

Keywords:

Herald, Royal Roles, Administrative Roles, Judicial Roles, Military Roles.

• **Assistant professor of Egyptology - Department of Archaeology Faculty of Art, New Valley – Assiut university** dreslam_amer@yahoo.com

رؤية معاصره لاستخدام زخرفة زهرة اللاله بأسلوب الكروشيه الفيلية

أ. د. علي حسن عبد الله حسن•

د. اسماء علي احمد محمد••

الملخص:

كانت بدايات هذا البحث عباره عن فكرة راودت الباحثان لاستلهام عنصر زخرفي من العناصر الزخرفية النباتية التي استخدمها الفنان المسلم في العصر العثماني لابتكار طريقه جديدة لتنفيذ زخرفة زهرة اللاله علي المنسوجات بأسلوب الكروشيه الفيلية، حيث ان احد الباحثان متخصص في مجال الاثار الإسلامية وعمل امينا بمتحف الفن الاسلامي مما اتاح له الفرصة في رؤية الزخارف الإسلامية عن قرب و تركت اثرا في نفسه اما الباحثة الثانية فمتخصصه في مجال الملابس و النسيج (التصميم و التطريز) و الذي ايضا اتاح لها الفرصة من الاستفادة من الزخارف الإسلامية من الناحية التصميمية و التنفيذية في هذا المجال و من هنا ظهرت فكرة البحث في استلهام زخرفة زهرة اللاله لابتكار اسلوب جديد في تنفيذ هذه الزخرفة بأسلوب الكروشيه الفيلية علي المنسوجات.

الكلمات الدالة:

زهرة اللالة، خزف، بلاطات، توليف الخامات، كروشيه فيلية، غرزه السلسة، تباين، رؤية معاصرة، العصر العثماني، الفن الاسلامي

•استاذ الاثار و المسكوكات الاسلامية بكلية الآداب- قسم الاثار بجامعة اسيوط

ali4_hassan@yahoo.com

••مدرس الملابس و النسيج قسم الاقتصاد المنزلي- كلية التربية النوعية- جامعة اسيوط.

مقدمة :

بدأت فكرة هذا البحث لاستلهام عناصر و زخارف التراث الاسلامي في مجال الفنون الإسلامية و بخاصه الزخارف النباتية الإسلامية و التي منها زخرفة زهرة اللاله بأسلوب جديد في التنفيذ و هو اسلوب الكروشيه الفيلية .

ولقد تولي الباحث الاول الاطار النظري للدراسة و المتمثل في زخرفة و اشكال زهرة اللاله في الفنون الإسلامية في العصر العثماني بينما تولت الباحثة الثانية فكرة استلهام زخرفة زهرة اللاله واشكالها في الفنون الإسلامية في العصر العثماني و تنفيذها بأسلوب جديد و هو الكروشيه الفيلية علي المنسوجات و الملابس .

و لقد برع الفنان المسلم في استلهام عناصر الطبيعة في زخرفة الاواني و التحف و قلما تخلو واحده من تحف الفنون الإسلامية من بعض العناصر النباتية[١] التي تؤكد مهاره و مقدره الفنان المسلم علي استخدام هذه العناصر والتي توضح تأثر الفنان المسلم بالاحاديث النبوية التي من خلالها حث الرسول عليه الصلاة و السلام[٢] الفنانين علي استخدام الشجر و كل ما ليس فيه روح في ابداعاتهم لكي يبتعدوا عن مضاها خلق الله او كان من نتيجة ذلك ان ابدع الفنان في استخدام الزخارف النباتية من ازهار و اوراق و اشجار، وبذا يكون الفنان المسلم في تحويلها الي ماده خصبه استفاد منها في اثراء موضوعاته الزخرفية[٣]

و لقد تميز الفنان المسلم في العصر العثماني بالإبداع في استخدام الزخارف النباتية[٤] التي سادت هذه الفترة و الملفت للنظر في معظم هذه العناصر النباتية ان كل هذه العناصر مثل بأسلوب محاك للطبيعة و في نفس الوقت نجدها مرتبة في تكوينات زخرفيه جديدة و مبتكره وغير مألوفة من قبل[٥]

و قد وصلتنا ثروة هائلة من الزخارف النباتية التي استخدمت في هذه الفترة و التي ترجع بصفة اساسيه الي حب الاتراك الشديد للزهور[٦] حيث عمل الاتراك علي استيراد العديد من شتلات الزهور المختلفة و زراعتها و الحصول علي

---

[١]عفيفي بهنسي، الفن العربي الاسلامي،ص٣٢
[٢]احمد عبد الرازق ،الفنون الاسلاميه،ص٢٦٥
[٣]ابو الحمد فرغلي ،التصوير الاسلامي،ص٣٨
[٤]ربيع حامد خليفه ،الفنون الإسلامية ،ص٣٨
[٥]ربيع حامد خليفه، الفنون الإسلامية ،ص٣٨
[٦]بشر فارس، سر الزخرفة الإسلامية ،ص ١٤٣

سلالات جديدة منها[٧]، ولقد ذكر الرحالة عن مدينه ادرنه في القرن (١١-١٢ه)،(١٦-١٨م)" انه يمكن رؤية حقول لانهائية لها من زهرة الزنبق و النرجس و اللاله حول المدينة[٨].

و تعد زهرة اللاله من الازهار التي حظيت بمكانة عظيمه في العصر العثماني فلقد اطلق عليها اكثر من مسمي "شقائق النعمان –تيوليب "tulip وكانت لهذه الزهرة مكانة عقائدية في حياه الاتراك[٩]، وفنهم و قد انتشرت زراعه هذه الزهرة عند العثمانيين سواء الاتراك او السلاطين او في اوساط الشعب، وفي عصر السلطان احمد الثالث (١١١٥-١١٤٣هـ)(١٧٠٣-١٧٣٠م)زاد الاهتمام بهذه الزهرة حتي ان عصر هذا السلطان عرف بعصر اللاله "للاله دوري"[١٠] حيث ان هذا السلطان اهتم بها و ملاء بها حدائق السلطان(طوبقا بو) و شجع الناس علي زراعتها و الاهتمام بها و استنباط انواع جديدة منها بألوانها المختلفة الاصفر و الاحمر الوردي الابيض و تهجينها مما يدل علي المكانة السامية لهذه الزهرة في نفوس الاتراك[١١].

وتتعدد الآراء التي تربط هذه الزهرة و رسمها بالعقيدة الإسلامية، فيري البعض ان هناك شبه بينها و بين الهلال الذي له اهميه كبيره فيما يتعلق ببدايات الشهور الهجرية و معرفه بدايات الصوم و الحج و غيرها من عقائد الاسلام، كما يري البعض ان حروف زهرة اللاله هي نفس حروف كلمه هلال و اذا رسمت مقلوبة فإنها تشبه الهلال في الشكل[١٢]، و هناك ربط بين هذه الزهرة و لفظ الجلالة "الله" حيث يري بعض الباحثين ان حروف زهرة اللاله تشبه حروف لفظ الجلالة "الله" و لقد اتخذ الصوفية هذه الزهرة رمزا للحب الصوفي فوصفوها بانها الكاس و الشراب و كان لها تقدير عظيم في اشعار الصوفية[١٣].

ولأهمية هذه الزهرة ومكانتها نجد ان الفنان عثمان رسم في مخطوطه "السور نامه" لوحه تمثل موكب زهرة اللاله بحجم ضخم، كما ان الفنان لوني رسمها علي

---

[٧]سعاد ماهر ،الخزف التركي ،ص٨٨

[٨]زكي محمد حسن ،فنون الاسلام ،ص-٤٤

[٩]نادر محمود عبد الدايم، التأثيرات العقائدية ،ص٦١

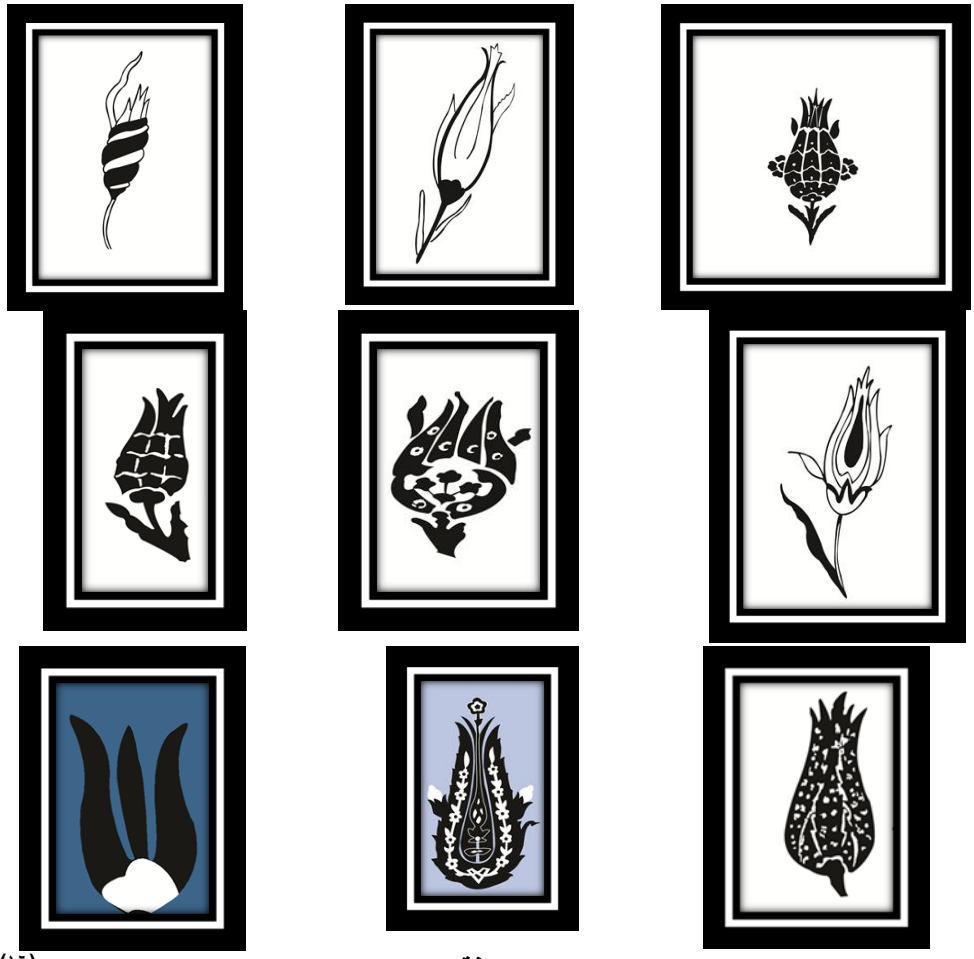
[١٠] دعاء مجدي محمد ،عثمان و لوني ،ص ص٣٦٤،٣٦٣

[١١]محمد عبد العزيز، الفنون الزخرفية الإسلامية ، ص٩٨

[١٢]اوقطاي اصلان ابا ، فنون الترك وعمائرهم ، ص ٨٥

[١٣]محمد عبد العزيز، قصه الفن الاسلامي،ص١٤٣

البلاطات و الاواني الخزفية، علي النسيج و السجاد و الخشب و العاج و المعادن[١٤]، و يكفي مثلا واحدا و هوان البلاطات الخزفية التي كانت تزدان بها العمائر في استنبول في القرن العاشر الهجري كانت تزدان بها العمائر في استانبول في القرن العاشر الهجري (١٦م) كانت تشمل زخارفها علي عدد"٢٧٦"شكلا مميزا و مختلفا من زهرة اللاله **والجدول الاتي رقم (١) يوضح بعض انواع من زخرفة زهرة اللاله(شقائق النعمان)(التيوليب).**[١٥]



جدول الاتي ١ يوضح بعض انواع من زخرفة زهرة اللاله(شقائق النعمان) (التيوليب).[١٦]

[١٤]حسن الباشا ،التصوير الاسلامي ،ص٦٣

[15]Arsevan (c.ec),les arts decorative,p93.

[16]Arsevan (c.ec),les arts decorative,p93.

و هذا ما اكدته بعض[١٧] الدراسات السابقة عن زهور (اللاله) كدراسة سعديه الحداد و التي تضمنت اقتباس زخارف نباتيه و توظيفها بأسلوب توليف الخامات patch work (طريقه الابليك و الزخرفة بالتطريز) [١٨] كذلك دراسة هايدي الجندي عن توظيف بعض من الزخارف الإسلامية و تأكيد اهميه التراث في حل مشكلات الانتماء و الحفاظ عليها[١٩] و دراسة اسماء علي احمد عن استحداث شارات لطلاب المدارس الإعدادية[٢٠] لذلك **وجد الباحثان** انه لابد من الاستفادة من زخارف العصر العثماني و تنفيذ زخارفه بأسلوب الكروشيه الفيلية لان الكروشيه من الحرف الاكثر سهوله في التنفيذ و مشغولاته تتميز بالتنوع في الاشكال و الاحجام و الاستعمالات الكثيرة و كذلك التنوع في الغرز[٢١] كدراسة ناديه الدقاق حيث يحاول هذا البحث الاستفادة من زهور اللاله (شقائق النعمان) في استحداث تصميمات متعددة الاشكال ومتحدة الروح وثابتة الجمال وتوظيفها باستخدام أسلوب الكروشيه الفيلية ذلك الاسلوب المتميز التقني الذى يختلف عن غيره من اشغال الإبرة الموجودة بالسوق المحلية ولان له تقنيات محددة في تنفيذه خاصة اذا استخدمت خيوط جيدة في التنفيذ ووضع على أرضيات متميزة سينتج قطع فنية متميزة وهذا ما أكدته بعض الدراسات وأشارت اليه كما في دراسة[٢٢] هايدي الجندي من خلال امكانيه الاستفادة من مهارات التطريز و الكروشيه باعتبار أن الكروشيه الفيلية نوع من أنواع اشغال الإبرة الراقي كذلك الاستفادة من الامكانات الجمالية لفن الكروشيه في تصميم و تنفيذ المعلقات برؤية معاصره والاستفادة منها في مجال الصناعات الصغيرة حيث أنها تعطى ثراءاً فنيا وتضيف مظهرا جماليا الى المفروشات كما أشارت دراسة[٢٣] رهام محمود على أن تحسين المستوي الاقتصادي للأسرة المصرية يكون عن طريق انتاج مفروشات تتوافر فيها الناحية الجمالية و الوظيفية و الاقتصادية و ذلك بأسلوب الكروشيه مع التطريز اليدوي (النسيج المضاف).

---

[١٧] سعديه الحداد، اقتباس زخارف نباتيه ،ص١٥٥

[١٨] هايدي الجندي ، توظيف بعض الزخارف الإسلامية ،ص٦٥

[١٩] اسماء علي احمد، استحداث شارات ،٦٤

[٢٠] ناديه الدقاق، فن التريكو و الكروشيه ،ص٦٥

[٢١] انجي صبري، إمكانيه الاستفادة ،ص٥٨

[٢٢] هايدي الجندي ، توظيف بعض الزخارف الإسلامية ،ص٦٥

[٢٣] رهام محمود: الاستفادة من بعض الاشغال اليدوية،ص٦٧

الامر الذى دعا الباحثان الى الاستفادة من اسلوب الكروشيه الفيلية في انتاج مفروشات تتميز بالأصالة المستمدة من التراث الا وهو العصر العثماني

مشكلة البحث : يمكن صياغه مشكله البحث في النقاط الأتية:

١- ملائمه الوحدات الزخرفية المقترحة و المستمدة من زهور(اللاله) شقائق النعمان في تصميم باترونات مناسبه يمكن تنفيذها بأسلوب الكروشيه الفيلية

٢- ملائمه المشغولات اليدوية المنفذة في الجمع بين الأصالة و المعاصرة

هدف البحث : يهدف البحث الى.

١- التعرف على الاسس التصميمية لا سلوب الكروشيه الفيلية .

٢- تقديم مشغولات يدويه منفذه بتقنيه الكروشيه الفيلية تجمع بين الأصالة و المعاصرة و تحمل في طياتها رسائل انتمائيه و ابداعيه .

أهمية البحث :

١- الاستفادة من زهور اللاله (شقائق النعمان) في عمل تصميمات مبتكره تثري مجال الكروشيه .

حدود البحث :

١- استلهام تصميمات زخرفية من زهور اللاله (شقائق النعمان) .

٢- توظيف التصميمات الزخرفية المختارة من قبل الاساتذة المتخصصين في عمل مفروشات منزليه مختلفة

٣- استخدام أسلوب الكروشيه الفيلية في تنفيذ التصميمات .

فرض البحث :

يمكن استلهام تصميمات زخرفيه من زهرة (اللاله)يصلح تنفيذها بأسلوب الكروشيه الفيلية

عينة البحث : اشتملت عينة البحث على

١- المتخصصين : وعددهم (١٥) ويقصد بهم السادة أعضاء هيئة التدريس بقسم الاقتصاد المنزلي او "قسم الملابس والنسيج) للتعرف على آرائهم تجاه التصميمات المستحدثة من زهور (اللاله) – المشغولات المنفذة .

٢- المستهلكين :وعددهم يتراوح من (٥-١٠) من السيدات المهتمين بأشغال الإبرة للتعرف على آرائهم تجاه كل من التصميمات المستحدثة من زهور(اللاله) والقطع المنفذة بأسلوب الكروشيه الفيلية.

أدوات البحث :

١- اسلوب الكروشيه الفيلية
٢- استمارة استطلاع راي الأساتذة التخصصين لاختيار افضل التصميمات المستحدثة

٣- استمارة استطلاع راي المستهلكين في القطع المنفذة بأسلوب الكروشيه الفيلية

مصطلحات البحث :

اسلوب الكروشيه الفيلية : و هو احد اساليب الكروشيه و الذي يعتمد علي العمود و غرزه السلسلة في تكوين شبكيه مبسطه ذات اشكال متنوعه ،ودائما ينفذ في شكل رسم بياني من السهل قراءته حيث يمثل كل مربع مفتوح مساحه واحده في الشبكة و يتم تشكيلها بعمودين يفصل بينها سلسلتين، وعندما تملا المساحة في الرسم البياني يتم استبدال السلسلتين بعمودين [٢٤].

اجراءات البحث :

١- عمل تصميمات زخرفية من زهور (اللاله) شقائق النعمان العثمانية و قد استغرق عملها عام و نصف.

---

[٢٤] ناديه الدقاق، فن التريكو و الكروشيه ،ص٦٥.

٢- تنفيذ التصميمات الزخرفية والتي تحصل على أعلى متوسط للدرجات من قبل المتخصصين بأسلوب الكروشيه بحيث تصلح لعمل قطع تلائم مجال المشروعات الصغيرة .

الاطار النظري:

الكروشيه الفيلية:

يعتبر فن الكروشيه من فروع اشغال الإبرة المميزة حيث انه من الفنون القديمة منذ عصور و هو من الفنون سهله التعلم و يساعد ذوي الرغبة و المهارة علي صنع العديد من المنسوجات اليدوية الراقية

والمقصود بالكروشيه هو الحياكة او لف الخيط بالإبرة الصغيرة و هي ابره خاصه لها شكل معكوف نسميها عاده بالصنارة و الخيوط المستخدمة متعددة و تتنوع ما بين القطن و الصوف و الحرير و تستخدم هذه التقنية في صناعه العديد من المفارش و الأغطية و الملابس و المكملات المنزلية التي لا حصر لها.

و الكروشيه هو عمليه يتم فيها تكوين نسيج من الغزل او الخيط باستخدام ابره الكروشيه و اشتقت كلمه كروشيه من الكلمة الفرنسية crèche– croc و التي استخدمت في الفترة التاريخية الانتقالية (١٣٤٠هـ/١٦١١ م) و معناها الصنارة او الخطاف او الكلاب[٢٥] وللكروشيه اساليب عديده منها الكروشيه الفيلية و الذي يعتمد غلي العمود و غرزه السلسلة في تكوين شبكيه مبسطه ذات اشكال متنوعه و رسومات الفيلية عاده توجد مربعه الشكل و كل مربع مفتوح يمثل مساحه مفتوحه بينما كل مربع مغلق يمثل مساحه مشغولة كما توضحه صوره رقم (١) .

[25] http/1000freepattern.ludug.com/filet-crochet-basic-pattern.

صوره رقم (١)توضح باترون لمفرش سرير و منفذ بأسلوب الكروشيه الفيلية

الاسس التصميمية التي يقوم عليها اسلوب الكروشيه الفيلية :

١- **الالوان :** تستخدم الالوان المناسبة للخيوط المنفذة لأسلوب الكروشيه الفيلية و ان سادت اللون البيج او الابيض في السوق المحلية و لكن يمكن استخدام الوان الخيوط التركية لمناسبتها لهذا الاسلوب .

٢- **الخامات :** تعتبر الخيوط هي النسيج الوحيد المستخدم لأشغال الإبرة بصفة عامه و الكروشيه الفيلية بصفة خاصه و تعتبر خامه الخيوط القطنية التركية هي المناسبة لهذا الاسلوب و ذلك لتميزها بصفة التحمل كذلك تضفي علي المنتجات قيمه عالية من الذوق الرفيع .

٣- **الإيقاع :** و هو تنظيم الفواصل الموجودة بين وحدات العمل الفني قد تكون بين مساحات او اشكال او الوان بترتيب درجاتها و تنظيم عناصره التصميمية

و يري الباحثان ان الايقاع عامل اساسي في اسلوب الكروشيه الفيلية لا شعاع الحيوية و التجديد في المنتج عن طريق التأكيد علي عناصر التصميم كذلك عند تنفيذ اشكال من زهور اللاله بذلك الاسلوب يؤدي ذلك الي الاحساس بالاستمرارية او سهوله حركه العين علي خطوط و اجزاء التصميم

٤- **التباين :** الجمع بين طرفي النقيض فهو في الواقع انتقال مفاجئ سريع من حاله الي عكسها فمن الرتابة الي الإثارة فهو يؤدي الي جذب الانتباه .[٢٦]

و **يري الباحثان** ان استخدام زهور اللاله و تنفيذها بأسلوب الكروشيه الفيلية ينتج عنه ترديد بصري دون ان يؤدي الي تشتت او احداث رتابة في شكل التصميم

(26) http:/www.kenanaonline.com

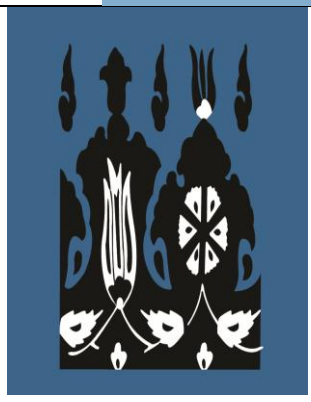
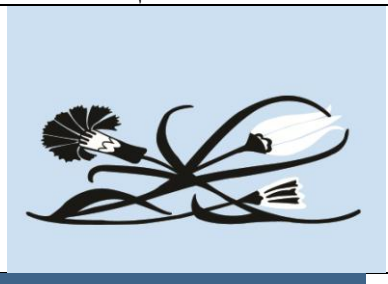
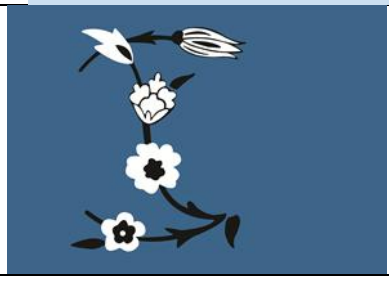
٥- النسبة و التناسب :النسبة هي العلاقة بين شيئين كتفاصيل الجسم و المساحة الواحدة و الاجسام و المساحات الأخرى و مرتبطة بالانفعال الذي يقود المصمم في عمليه ابداعيه تمر في مراحل من التغير و التحول ام التناسب فهو الذي ينظم العلاقات بين اجزاء الموضوع و بين المسطحات بعضها و بعض سواء من حيث الحجم او اللون او علاقتها بالأرضية

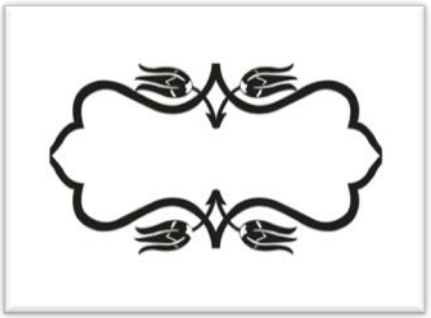
و **يري الباحثان** انه لابد من توافر النسبة و التناسب في الاشكال المنفذة من زهور اللاله بأسلوب الكروشيه الفيلية ليزداد العمل الفني ثقلا و بالتالي يؤدي الي الراحة في النظر اليها ليتحقق الاحساس و الانسجام بما يتلاءم مع الفطرة الإنسانية

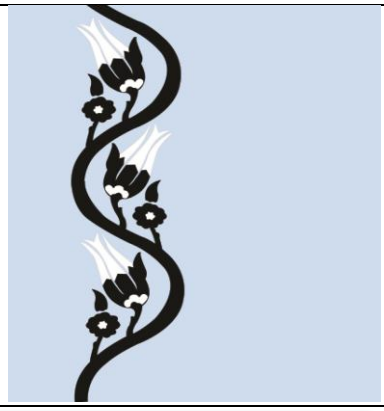
وبعد عرض الاسس التصميمية لأسلوب الكروشيه الفيلية قامت الباحثة باختيار عدد من اشكال من زهرة اللاله لاستلهام اشكال جديدة منها و تنفيذها بأسلوب الكروشيه الفيلية مبنيه علي الاسس التصميمية السابق ذكرها

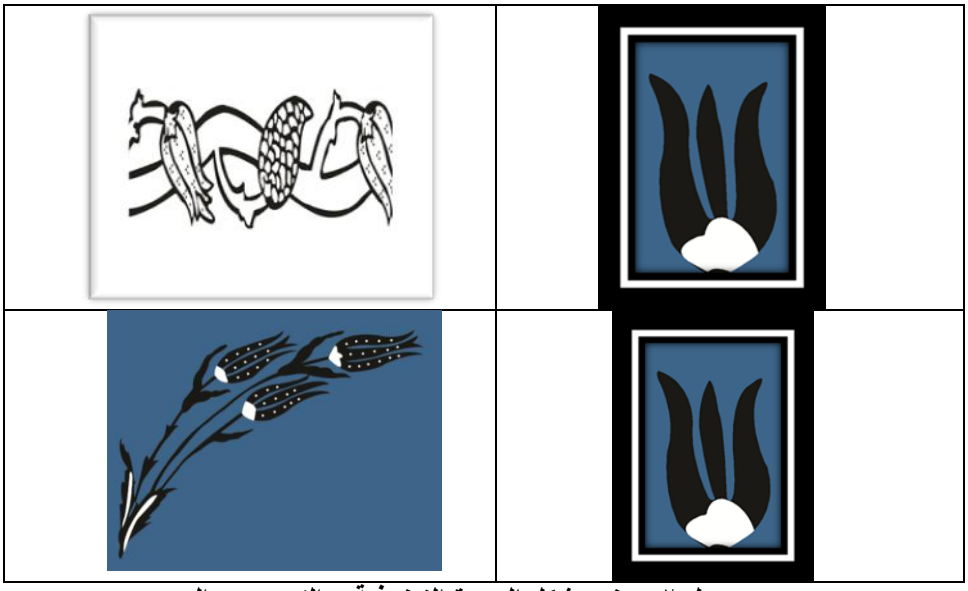
الاطار التطبيقي :

قامت الباحثة باختيار عدد من وحدات زهرة اللاله المعرفة باسم ارجوان القرم و السهم الوردي وعمل وحدات جديدة باستخدام برنامج (Adobe photo shop) بأدواته المختلفة وفيما يلى عرض لتلك الوحدات و التصميم المنفذ منها في جدول رقم (٢):-

الوحدة الزخرفية	التصميم المحور
	
الوحدة الزخرفية	التصميم المحور
	
	

	
الوحدة الزخرفية	التصميم المحور

	
الوحدة الزخرفية	التصميم المحور



جدول ٢ يوضح شكل الوحدة الزخرفية و التصميم و المحور

بناء ادوات التجربة البحثية: أولا : صدق وثبات استمارة الاستبيان :

١- صدق استمارة الاستبيان : يعد الاختبار صادقا اذا كان يقيس ما وضع لقياسه.

وقد تم تحديد صدق الاستمارة بطريقتين هما : أ- الصدق الظاهري: صدق المحكمين:

تم من خلال عرض الاستمارة على مجموعة من المحكمين المتخصصين كاستطلاع آرائهم في بنود الاستمارة وقد أشار المحكمين الى بعض التعديلات في صياغة بنود الاستمارة قامت الباحثة بتعديلاتها طبقا لآراء السادة المحكمين وتوحدت نسبة الاتفاق حول بنود الاستمارة الى ٩٤% .

ب - الصدق الذاتى : يقاس الصدق الذاتي بحساب الجذر التربيعي لمعامل بثبات الاستمارة وحيث أن معامل ثبات الاستمارة هو ٠،٨٢ فان معامل الصدق الذاتي يساوى ٠،٩٢ وهى قيمة عالية تعبر عن صدق عالي بالاستمارة لقربها من الواحد الصحيح .

٢ - ثبات الاستمارة : يقصد بثبات الاستمارة دقة المقياس أو اتساقه فإذا حصلت بنود الاستمارة على درجات قريب من التكافؤ والمماثلة عند تطبيقه اكثر من مرة فإننا نصف الاستمارة بأنها على درجة كبيرة من الثبات والهدف من قياس ثبات الاستمارة هو معرفة مدى خلو الاستمارة من الاخطاء ، وقد تم حساب ثبات

الاستمارة باستخدام معامل الارتباط بيرسون فكان معامل الثبات (ر= ٠٨٩) وهى قيمة عالية تدل على ثبات الاستمارة .مما سبق يتضح أن هناك توافق بين اراء المحكمين حول بنود الاستبيان وترجع الباحثة ذلك الى أن فكرة التناول التجريبي لعدد محدود من المفردات الاسلامية المتمثلة في الضفائر واستخدام برامج الكمبيوتر في الاستحداث قد قامت العديد من التصميمات ذات العلاقات المتميزة كذلك مناسبة أسلوب التطريز المستخدم بالفكر الجديد قد شجع بعض المنتجين الى الرجوع الى التراث واحياء بعض من تصميمات باستخدام أدوات الكمبيوتر المختلفة لإعطاء مزيد من التصميمات الجديدة المتميزة

ثانيا : كذلك قامت الباحثة بحساب نسبة الاتفاق بين المحكمين حول بنود الاستبيان الخاصة بكل تصميم مستحدث من خلال جدول رقم (٣) واتضح الاتي :

المجموع / البنود	توافر أسس التصميم	توافر عناصر التصميم	حداثة الفكرة والتميز في تنفيذها	ارتباط الوحدة المستحدثة بالتراث	ارتباط الوحدة المستحدثة بالبيئة وثقافة المجتمع	ملائمة الاسلوب المستخدم
مجموع الدرجات التي حصل عليها كل بند .	٢٨٨	٣٥٨	٣٤٠	٣٤٨	٣٤٠	٣٩٧
بالنسبة المئوية	٨٥٪	٩٥%	٩٤%	٩٥٪	٩٣%	٩٦%

ويتضح من الجدول السابق رقم (٣) أن نسبة الاتفاق بين المحكمين لكل بنود من بنود الاستمارة مرتفع مما يدل على توافق اراء المحكمين للتصميمات المستحدثة في التجربة البحثية ،**ويرجع الباحثان** ذلك الى أن تراثنا الاسلامي المتمثل في العصر العثماني مليء بالزخارف النباتية ذات التفاصيل الدقيقة و التي ابدع الخالق سبحانه و تعالي في خلقها و ان الفنان العثماني قد أبدع في استغلال هذه الوحدات علي منسوجاته و بأنواع التطريز المختلفة فمع استخدام تكنولوجيا العصر الحديث المتمثلة في برامج الجرافيك المختلفة ، تم الحصول على وحدات كثيرة ومتنوع غاية في الجمال .

ثالثا : حساب نسبة اتفاق المحكمين على التصميمات المستحدثة : قامت الباحثة بحساب نسبة الاتفاق بين المحكمين على كل تصميم من خلال بنود الاستبيان

وذلك من خلال أن نسبة الاتفاق

= عدد مرات الاتفاق

عدد مرات الاتفاق + عدد مرات الاختلاف × ١٠٠

فوجد أن :

١-التصميم المستحدث الاول حصل على نسبة اتفاق ٩٥،٣٪

٢- التصميم المستحدث الثاني حصل على نسبة اتفاق ٩٧٪

٣- التصميم المستحدث الثالث حصل على نسبة اتفاق ٠٩٣،٤٪

٤- التصميم المستحدث الرابع حصل على نسبة اتفاق ٨٨٪

٥- التصميم المستحدث الخامس حصل على نسبة اتفاق ٩٢٪

٦- التصميم المستحدث السادس حصل على نسبة اتفاق ٩٨٪

٧- التصميم المستحدث السابع حصل على نسبة اتفاق ٩٨،٣٪

وقد **ارجع الباحثان** ذلك الى نجاح التكنولوجيا والمستخدمة في التحوير كذلك تمتع زهرة اللاله بأسس وعناصر تصميمه يسهل تطويعها واستخراج منها وحدات تصلح لتنفيذها بأسلوب الكروشيه الفيلية لأنه تقنية متميزة، ان العناصر النباتية في العصر العثماني لها طابع مميز يعكس سمات الفن الإسلامي من ناحية وتأثيرات تراثية من ناحية أخرى ، ولذلك فأنها تغير مصدر ثرى زاخر يمكن الحصول منه على العديد من التصميمات المستحدثة التي تصلح للعديد من الاغراض الفنية ذات الهوية المصرية الأصلية .

و قد تم عرض الوحدات المستحدثة و الباتر ونات الخاصة بالتصميمات علي الأساتذة المتخصصين و المستهلكين لإبداء الراي فيهاو ذلك من خلال استمارة استبيان و بعد عرضها علي الأساتذة المحكمين لإبداء الراي فيها وتعديلها ثم حساب الصدق و الثبات لها .

رابعا : حساب نسبة اتفاق السادة المستهلكين على التصميمات المستحدثة و الباترونات المقترحة للتنفيذ:

قامت الباحثة بعرض التصميمات المستحدثة و الباترونات المقترحة للتنفيذ على مجموعه من السيدات وكان عددهم (٦) بمحافظة اسيوط – المنيا لإبداء الرأي فيها

من ذلك من خلال استمارة استطلاع رأى وقام الباحثين بحساب نسبة الاتفاق على التصميمات في المقدمة .

$$\text{نسبة الاتفاق} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق}}{\text{عدد مرات الاتفاق} + \text{عدد مرات الاختلاف}} \times ١٠٠$$

فوجد أن :

١- التصميم المستحدث الاول حصل على نسبة اتفاق ٩٣,٢٪

٢- التصميم المستحدث الثاني حصل على نسبة اتفاق ٩٥%

٣- التصميم المستحدث الثالث حصل على نسبة اتفاق ٩٢%

٤- التصميم المستحدث الرابع حصل على نسبة اتفاق ٨٣%

٥- التصميم المستحدث الخامس حصل على نسبة اتفاق ٩٣%

٦- التصميم المستحدث السادس حصل على نسبة اتفاق ٩٠%

٧- التصميم المستحدث السابع حصل على نسبة اتفاق ٩٨،١٪

وقد حازت التصميمات المستحدثة اعجاب السيدات لما لها من فكرة جديدة من حيث استخدام تصميمات التراث وإعادة برمجتها من خلال برامج الجرافيك المختلفة للحصول على تصميمات مستحدث ومبتكرة وجديدة كما أن تنفيذها بأسلوب الكروشيه الفيلية مختلفة عن التنفيذ بالطرق التقليدية وهى التطريز اليدوي أو التطريز الآلي لان هذا الاسلوب تقنى متميز له تقنيات متميزة عن غيره من اشغال الإبرة التقليدية

ثم قامت الباحثة بتنفيذ عدد سبعه من التصميمات المحورة من زهرة اللاله (شقائق النعمان) والشكل المنفذ بأسلوب الكروشيه الفيلية مع توصيف وتحليل للقطعة المنفذة، وقد قامت الباحثة بتحكيم القطع المنفذة وذلك من خلال استمارة تقييم للقطع المتعددة بعد عرض بنودها على الاساتذة المتخصصين وتحكيم بنودها كذلك اشاروا الى بعض التعديلات بها وقام الباحثين بتعديلها وحساب صدق وثبات الاستمارة .

أولا : صدق استمارة تقييم القطع المنفذة وذلك بهدف التحقق من صدق محتوى البطالة وبنودها وعندما قام الباحثين بتعديل بعض البنود بناء على بعض مقترحات

المحكمين حيث كانت نسبة الاتفاق (٩٨,٢%) وتم اعادة صياغتها وأصبحت في صورتها النهائية والجدول رقم (٤) يوضح النسبة المؤدية لآراء المحكمين حول بنود بطاقة تقييم القطع المنفذة

م	بنود الطاقة	النسبة المئوية
١	التصميم	٪٩٨
٢	الخامات	٪٩٩
٣	التشطيب النهائي	٪٩٨
٤	ملائمه أسلوب الكروشيه الفيلية المستخدم	٪٩٧
	متوسط النسبة	٪٩٨

ويتضح من الجدول السابق رقم(٤) أن النسبة المئوية لآراء المحكمين حول بنود بطاقة التقييم جاءت مرتفعة وتؤكد صدق بطاقة التقييم .

ثانيا : ثبات بطاقة تقييم القطع المنفذة :

تم حساب ثبات بطاقة التقييم عن طريق ايجاد نسبة الاتفاق حيث قام الباحثين بتحويل تصحيح ثلاثة من المحكمين الى درجات وتم تجميع الدراجات ليصبح لكل قطع ثلاث درجات وجبت نسبة الاتفاق كالاتي :

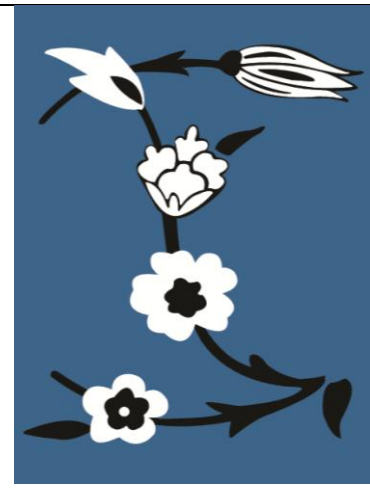
نسب الاتفاق = عدد مرات الاتفاق

عدد مرات الاتفاق + عدد مرات الاختلاف × ١٠٠

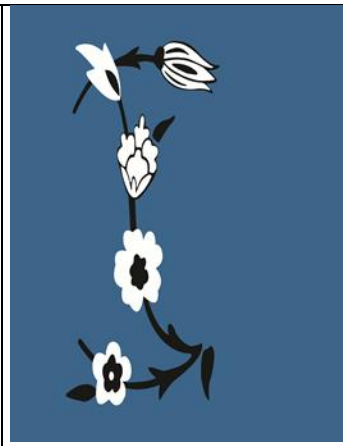
وكانت نسبة الاتفاق (٩٥%) وتعد هذه النسبة عالية مما يدل على أن بطاقة التقييم ليتمتع بدرجة عالية من الثبات

ثالثا : بعد حساب صدق وثبات استمارة تقييم القطع المنفذة قامت الباحثة بعرض القطع المنفذة وتحكيمها من خلال بطاقة التقييم .

التجربة البحثية :قامت الباحثة بتنفيذ عدد٦ تصميمات الذين حصلوا علي اعلي متوسط بعد التحكيم و جدول رقم (٥)يوضح الاتي :

الوحدة الزخرفية	القطعة المنفذة رقم(١)	توصيف القطعة المنفذة
		*تم استخدام الزهرة في المنتصف و الفروع بجانبها بالتبادل مع زهرة اللاله *الادوات المستخدمة ابر الكروشيه – خيوط القطن التركية اللون الابيض *ستاره طولها ١٧٥ سم * ١٠٠سم *اسلوب تنفيذ القطعة الكروشيه الفيلية
الوحدة الزخرفية	**القطعة المنفذة رقم(٢)**	**توصيف القطعة المنفذة**
		*قامت الباحثة باستخلاص زهرة اللاله الداخلية الموجودة علي الفرع الاسود لتنفذ القطعة *الادوات المستخدمة : ابره الكروشيه– خيط نير اللون الكريمي * مفرش سفره مقاس ٢ م* ١,٥ سم اسلوب التنفيذ المتبع الكروشيه الفيلية
الوحدة الزخرفية	**القطعة المنفذة رقم(٣)**	**توصيف القطعة**
		قامت الباحثة بتحوير الوحدة الزخرفية لتتكون الوحدة الموجودة علي القطعة المنفذة الادوات المستخدمة: ابر الكروشيه–الخيوط القطنية باللون الروز و اللون الاصفر و اللون الزيتوني مفرش سرير طفل ٢م*١,٥م الاسلوب المتبع في التنفيذ: الكروشيه الفيلية.

الوحدة الزخرفية	القطعة المنفذة رقم(٤)	توصيف القطعة المنفذة
		قامت الباحثة بتحوير الوحدة الزخرفية للحصول علي القطعة المنفذة الادوات المستخدمة :ابر الكروشيه–خيط القطن اللون الابيض ستاره مقاس ٢م*١٢٠سم الاسلوب المتبع في التنفيذ اسلوب الكروشيه الفيلية
الوحدة الزخرفية	**القطعة المنفذة رقم (٥)**	**توصيف القطعة المنفذة**
		تم تحوير الوحدة الزخرفية للحصول علي القطعة المنفذ الادوات المستخدمة :ابر كروشيه – خيط من القطن اللون الابيض وهو مفرش منضده انتريه مستطيل مقاس ٤٥سم*٩٠سم منفذ بأسلوب الكروشيه الفيلية.
هذا التصميم مستوحى من القطعة المنفذة رقم(٢)		
		قامت الباحثة بتحوير الوحدة الزخرفية لتكوين القطع المنفذة كما اضافت عليها بعض الاشكال المستوحاة من زهرة اللاله الادوات المستخدمة : ابر الكروشيه–خيط قطني باللون الكريمي مفرش سفره طوله ١,٥ سم*٥٠ سم . الاسلوب المتبع في التنفيذ اسلوب الكروشيه الفيلية

		قامت الباحثة بتحوير الوحدة الزخرفية للحصول القطعة المنفذة الادوات المستخدمة : ابر الكروشيه-خيط اللون الابيض، وهو مفرش منضده انتريه بيضاوي باللون الابيض مقاس ٤٥*٩٠سم الاسلوب التبع في التنفيذ الكروشيه الفيلية

نتائج البحث وتفسيرها :

نظرا لان هذا البحث يهدف الى القاء الضوء على جانب ثرى من التراث الإسلامي متمثلا في زهور اللاله (شقائق النعمان) والاستفادة من القيم الجمالية لها في تحوير تصميمات تثرى مجال الملابس و النسيج عند تنفيذها بأسلوب الكروشيه الفيلية فقد طرق الباحثين مشكلة البحث في انه من الممكن دمج كلا من زهور اللاله (شقائق النعمان) و الكروشيه الفيلية بأسلوب فني متميز، كما اشتق الباحثين من مشكلة البحث وفرض البحث الذى يعتبر حل لتلك المشكلة

فرض البحث :

و ينص علي انه يمكن عمل تصميمات زخرفيه من زهور (اللاله) شقائق النعمان يصلح تنفيذها بأسلوب الكروشيه الفيلية وقد تحقق من صحة الفرض بالاتي:-

تم عرض القطع المنفذة بأسلوب الكروشيه الفيلية المستوحاة تصميماتها من زهور اللاله (شقائق النعمان) على الاساتذة المحكمين من خلال بطاقة تقييم للقطع المنفذة في ضوء البنود الموضوعية وبتحليل النتائج لآراء الاساتذة المحكمين لكل بند من بنود بطاقة التقييم قام الباحثين بحساب رتب الوزن النسبي للقطع المنفذة من خلال المحور الاول وهو (التقييم) :

جدول رقم (٦) يوضح حساب رتب الوزن النسبي للقطع المنفذة من خلال المحور الاول البطالة التقييم

م	المحور الاول : التصميم	رقم القطعة	عينة البحث	المتوسط الموزون	بالنسبة المئوية المتوسط الموزون	ترتيب للقطع المنفذة من خلال محاور بطاقة التقييم الاول
١		القطعة المنفذة رقم (١)	ن = ٦	٣/١٨	٪١٠٠	٤
٢		القطعة المنفذة رقم (٢)	ن = ٦	٣/١٨	٪١٠٠	٣
٣		القطعة المنفذة رقم (٣)	ن = ٦	٣/١٨	٪١٠٠	٥
٤		القطعة المنفذة رقم (٤)	ن = ٦	٣/١٨	٪١٠٠	٢
٥		القطعة المنفذة رقم (٥)	ن = ٦	٣/١٨	٪١٠٠	٦
٦		القطعة المنفذة لرقم (٦)	ن=٦	٣/١٨	%١٠٠	١

ويتضح من الجدول السابق عند حساب رتب الوزن النسبي للقطع المنفذة من خلال المحور الاول البطالة التقييم وهو التقييم أن النسبة جاءت مرتفعة جدا بالنسبة للتصميم المتميز به القطع المنفذة يرجع ذلك الى دقة الفنان في العصر العثماني في اختياره لزخارفه النباتية والألوان المتضادة بين الشكل والأرضية وإبراز جمال الزهور و النباتات بشكل يجذب الانتباه وهذا ما اتبعته الباحثين أثناء التحوير فقد قاموا بعمل نوع من التضاد بين الزخارف المختلفة وشكل الارضية كذلك اضافة بعض فروع من النباتات الأخرى على أرضية القطع المنفذة أضاف لها نوع من الزخرفة العشوائية مما حاز على اعجاب الاساتذة المحكمين وأعطى نتائج جيدة في الحصاد وتتحقق هذه النتيجة مع نتائج الدراسات السابقة التي أجريت في مجال التصميم مثل دراسة سعديه الحداد ،اسماء علي وكلها أكدت على أهمية دراسة التراث الإسلامي والاستفادة من زخارفه في الحياة المعاصرة كذلك رفع كفاءة المنتج بالنسبة المنتج التقليدي الموجود بالسوق المحلية ، كما اتفقت نتيجة هذا البند مع ما أوضحته هايدي الجندي في منتجات كروشيه مختلفة لإثراء مجال الصناعات الصغيرة عن طريق دراسة العلاقة بين المنتج و نوع الخامه.

٢- حساب رتب الوزن النسبي للقطع المنفذة من خلال المحور الثاني وهى الخامات كما موضح بشكل (٧)

م		رقم القطعة	عينة البحث	المتوسط الموزون	بالنسبة المئوية المتوسط الموزون	ترتيب للقطع المنفذة من خلال محاور بطاقة التقييم الثاني
١	المحور الثاني : الخامات	القطعة المنفذة رقم (١)	ن = ٦	٣/١٨	٪١٠٠	٤
٢		القطعة المنفذة رقم (٢)	ن = ٦	٣/١٨	٪١٠٠	٣
٣		القطعة المنفذة رقم (٣)	ن =٦	٣/١٨	٪١٠٠	٥
٤		القطعة المنفذة رقم (٤)	ن =٦	٣/١٨	٪١٠٠	١
٥		القطعة المنفذة رقم (٥)	ن =٦	٣/١٨	٪١٠٠	٦
٦		القطعة المنفذة رقم (٦)	ن=٦	٣/١٨	%١٠٠	٢

يتضح من الجدول السابق عند حساب رتب الوزن النسبي للقطع المنفذة من خلال المحور الثاني لبطاقة التقييم وهو الخامات المستخدمة للتنفيذ جاءت النسبة مرتفعة بالنسبة للخامات التي استخدمت و يرجع ذلك أسلوب الكروشيه المستخدم واستخدام الخيوط المختلفة الجذابة مع استخدامها الالوان المختلفة في بعض القطع وطريقة التنفيذ كل وذلك ساعد على نجاح طريقة التنفيذ باستغلال الخامات الجيدة كذلك جودة التصميمات المحورة مما ساعد على نجاح الاسلوب للمستخدم وجاءت هذه النتيجة متفقة مع نتائج الدراسات السابقة التي أجريت في مجال اشغال الإبرة قبل دراسة نجلاء ماضي ودراسة رهام محمود التي أكدت على أهمية توظيف بعض الزخارف الاسلامية في عمل تصميمات تفيد في مجال الملابس والنسيج وتمثل مصدر لإثراء الاشعال الفنية يمكن تسويقها بالأسواق المحلية والعلمية .

٣- حساب رتب الوزن النسبي للقطع المنفذة من خلال المحور الثالث وهو التشطيب النهائي كما هو موضح بجدول (٨):-

م		رقم القطعة	عينة البحث	المتوسط الموزون	بالنسبة المئوية المتوسط الموزون	ترتيب للقطع المنفذة من خلال محاور بطاقة التقييم الثالث
١	المحور الثالث : التشطيب النهائي	القطعة المنفذة رقم (١)	ن = ٦	٣/١٨	٪١٠٠	٦
٢		القطعة المنفذة رقم (٢)	ن=٦	٣/١٨	٪١٠٠	٢
٣		القطعة المنفذة رقم (٣)	ن=٦	٣/١٨	٪١٠٠	٥
٤		القطعة المنفذة رقم (٤)	ن=٦	٣/١٨	٪١٠٠	٣
٥		القطعة المنفذة رقم (٥)	ن=٦	٣/١٨	٪١٠٠	٤
٦		القطعة المنفذة رقم(٦)	ن=٦	٣/١٨	%١٠٠	١

جدول رقم (٨) يوضح حساب رتب الوزن النسبي القطع المنفذة من خلال المحور الثالث وهو التشطيب النهائي

ويتضح من الجدول السابق عند حساب رتب الوزن النسبي للقطع المتعددة من خلال المحور الثالث لبطاقة التقييم وهو التشطيب النهائي جاءت النسبة مرتفعة بالنسبة التشطيب النهائي القطع و يرجع ذلك الى مراعاة الاسلوب الذى تم التنفيذ به وهو أسلوب الكروشيه الفيلية فان له تقنية خاصة في تشطيبه من عمل باترون اولا ثم ضبطه علي ورق المربعات ثم طباعته علي الكمبيوتر ثم تنفيذ القطعة بناء علي الباترون كذلك انهاء القطعة كل هذا ساعد على ظهور تصميمات زهرة اللاله (شقائق النعمان) المقتبسة من العصر العثماني وهذا ما اتفق مع الدراسات السابقة التي أجريت في مجال الملابس مثل دراسة سعديه الحداد التي اثبتت وأكدت على ارتباط نوع الخامة بالأداء الوظيفي للملابس والمفروشات كذلك تطويع الانتاج لإطالة العمر الاستخدامى للملابس .

٤- حساب رتب الوزن النسبي للقطع المنفذة من خلال المحور الرابع وهو الاسلوب المستخدم في التنفيذ (الكروشيه الفيلية)كما هو موضح في جدول رقم (٩)

م	المحور الرابع : أسلوب الكروشيه الفيلية	رقم القطعة	عينة البحث	المتوسط الموزون	بالنسبة المئوية المتوسط الموزون	ترتيب للقطع المنفذة من خلال محاور بطاقة التقييم الرابع
١		القطعة المنفذة رقم (١)	ن = ٦	٣/١٨	٪١٠٠	٢
٢		القطعة المنفذة رقم (٢)	ن = ٦	٣/١٨	٪١٠٠	٥
٣		القطعة المنفذة رقم (٣)	ن = ٦	٣/١٨	٪١٠٠	٦
٤		القطعة المنفذة رقم (٤)	ن = ٦	٣/١٨	٪١٠٠	٤
٥		القطعة المنفذة رقم (٥)	ن = ٦	٣/١٨	٪١٠٠	٣
٦		القطعة المنفذة رقم(٦)	ن=٦	٣/١٨	%١٠٠	١

جدول رقم (٩) يوضح حساب رتب الوزن النسبي للقطع المنفذة المحور الرابع هو الاسلوب المستخدم .

ويتضح من الجدول السابق عند حساب رتب الوزن النسبي للقطع المتعددة من خلال المحور الرابع وهو أسلوب الكروشيه المستخدم جاءت النسبة مرتفعة جدا وترجع الباحثة ذلك الى مميزات الاسلوب المستخدم وهو أسلوب تقنى متميز يحتاج الى يد متخصصة في تنفيذه وهذا ما اتفق مع دراسة رهام رضوان حيث أكدت الدراسة على أهمية الاستفادة بالتراث الإسلامي وطرق الزخرفة على الاقمشة بالأساليب المختلفة بالإضافة الى التصميم بالكمبيوتر بالإضافة الى تحقيق عامل الدقة والسرعة في الاداء والمظهرية عالية الجودة .

وبذلك تم التحقق من صحة فرض البحث والذى ينص على يمكن عمل تصميمات زخرفيه من زهور اللاله (شقائق النعمان) تصلح لتنفيذها بأسلوب الكروشيه الفيلية **و يرجع ذلك الي:**

١- أهمية الدور الذى لعبته زهرة اللاله (شقائق النعمان) كمصدر لاستلهام التصميمات الزخرفية المستحدثة لإثراء مجال التصميم الزخرفي .

٢- أهمية دور السادة المحكمين المتخصصين و المستهلكين في آرائهم حول التصميمات المستحدثة كمصدر للتغيير عن التصميمات التقليدية الموجودة بالسوق المحلية .

٣- أهمية الأسلوب المنفذ به القطع المختلفة وهو أسلوب الكروشيه الفيلية فهو أسلوب متميز له تقنياته الخاصة التي تميزه عن غيره من أنواع اشغال الإبرة التقليدية

ملخص نتائج البحث :

١- امكن الاستفادة من العناصر النباتية المتمثلة في زهور اللاله (شقائق النعمان) في عمل تصميمات جديدة نفذت بأسلوب الكروشيه الفيلية برؤية ذاتية مستحدثة .

٢- الاستفادة من عمل تصميمات معاصره و جديدة و معرفه سلوك المستهلك تجاه تلك التصميمات و اسلوب التنفيذ يساهم في رفع جوده المنتجات بالسوق المحلية

المراجـــــــع:

اولا : المراجع العربية:

١-ابو الحمد فرغلي : التصوير الاسلامي ، القاهره:١٩٩١.
٢-احمد عبد الرازق :الفنون الإسلامية، القاهره،٢٠٠١.
٣-اسماء علي احمد: استحداث تصميمات لشارات طلاب المدارس الإعدادية مستوحاه من الرنوك الاسلاميه،دكتوراه منشوره كليه التربية، جامعه عين شمس، القاهرة٢٠١١.
٤-انجي صبري عبد القوي: امكانيه الاستفادة من مهارات التصميم و التطريز و الكروشيه لإضفاء اللمسة الجمالية للمنتجات الملبسية، ماجستير كليه الاقتصاد المنزلي ،جامعه حلوان ،القاهرة.
٥-اوقطاي اصلان ابا: فنون الترك و عمائرهم ، ترجمه احمد عيسي، استانبول ١٩٨٧
٦-بشر فارس :سر الزخرفة الإسلامية ، القاهرة ١٩٥٢.
٧-حسن الباشا: التصوير الاسلامي ،القاهرة ١٩٧٠
٨-دعاء مجدي محمد: عثمان و لوني و اعمالهم الفنية في مدرسه التصوير العثماني ماجستير كليه الآداب ، جامعه اسيوط ١٤٣٧ه/٢٠١٥م .
٩-ربيع حامد خليفه: الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، القاهرة ٢٠٠٧ .
١٠-رهام محمود بسيوني :الاستفادة من بعض الاشغال اليدوية لتحسين المستوي الاقتصادي للأسرة المصرية، ماجستير ، كليه التربية النوعية، جامعه المنصورة ٢٠١٥
١١-زكي محمد حسن :فنون الاسلام ، القاهرة ،١٩٤٨.
١٢- سعاد ماهر: ا لخزف التركي ،القاهره،١٩٧٧.
١٣-سعديه الحداد: اقتباس زخارف من العصر العثماني لزخرفة مفروشات حجره الطفل، المؤتمر الدولي العربي الاول، الخامس عشر للاقتصاد المنزلي ،مارس ٢٠١٢.
١٤-عفيفي البهنسي :الفن العربي الاسلامي ،دمشق ،١٩٨٣.
١٥-محمد عبد العزيز مرزوق: ا لفن الاسلامي تاريخه و خصائصه ،بغداد ،١٩٦٠
١٦-محمد عبد العزيز مرزوق :الفنون الزخرفية الإسلامية، العصر العثماني، القاهره،١٩٧٤
١٧-محمد عبد العزيز مرزوق : قصه الفن الاسلامي ،القاهره،١٩٨٠
١٨-نادر محمود عبد الدايم : التأثيرات العقائدية في الفن العثماني ،ماجستير ،كليه الاثار ، جامعه القاهره،١٩٨٩ .
١٩-ناديه الدقاق: فن التريكو و الكروشيه و الرسومات التطريزية، دار الوفاء للطباعة و النشر، الاسكندريه،٢٠٠٦ .
٢٠-هايدي الجندي :تصميم مفروشات من بقايا الأقمشة بتوظيف بعض الزخارف الإسلامية و الاستفادة منها في مشروعات الصناعات الصغيرة، ماجستير، كليه التربية الإسلامية، جامعه طنطا.

ثانيا: المراجع الأجنبية:

1-Arsevan(c.ec),les arts decorative turk,Istanbul,1952,p95

ثالثا: الشبكة الدولية للمعلومات:

1- http//:1000freepattern.ludug.com/filet-crochet-basic-pattern
http//:www.kenanaonline.com

ملحق رقم (١) يوضح الباترونات الخاصة بالقطع المنفذة

Contemporary vision to inspire the tulip decoration to create a new style of filet crochet

Prof .Ali Hassan Abed Allah Hassan[•]

Dr .Lecturer of clothing and textiles[••]

Abstract:

The beginnings of this search term for the idea occurred to the researchers to create a new style of filet – crochet by inspiring the decoration of tulip flower during ottoman era to invent a new way to decorate textiles using crochet fillets, as one of the scholars is specializing in the field of Islamic Archaeology and worked as curator at the Museum of Islamic Art ,which gave him the opportunity to see the Islamic motifs closely and got amazed by these ornaments ,while the second scholar is specialized in clothing and textiles design and embroidery, which gives her the opportunity to benefit from the Islamic motifs of tulip flower to execute a new style in the implementation of this tracery style filet crochet on textiles.

Key Words:

Tulip, Flower Pottery, Tiles, Patch Work, Filet Crochet, Chain stitch, Contrast, Contemporary Vision, Ottoman Period, Islamic Art

[•] **Professor of Islamic Archaeology and Numismatics Department of Archaeology Faculty of Arts -Assuit University**ali4_hassan@yahoo.com

•• Home Economics Department- Faculty of specific Education- Assuit University

تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند (٩٣٢-١٢٧٣هـ/١٥٢٦-١٨٥٧م)

د. أمل عبد السلام السيد القطري•

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند، مسلطا الضوء على أهم هذه الثورات ومراحل كل ثورة وكيفية القضاء عليها وأهم قوادها، سواء أكانت هذه الثورات من داخل البيت المغولي من أخوة الإمبراطور، أو أبناء عمومته أو الثورات التي قادها أحد قادة الجيش المغولي، مثل ثورات الضباط الأوزبك التي قادها الأخوين علي قلي خان وبهادر خان الشيباني، أو تلك الثورات التي تعد بمثابة ثورة شعبية خاصة بالشعب الهندي ضدد الأباطرة المغول، مثل ثورة المراهتا التي قامت في عصر الإمبراطور أورانجزيب، كما يهتم البحث بدراسة الأقاليم التي قامت فيها هذه الثورات وطبيعتها الجغرافية مثل إقليم البنغال والكجرات، وكذلك أهم القلاع والحصون الحربية الخاصة بالمتمردين مثل قلعة سورت وقلعة الأوزبك، كما يهتم البحث أيضا بدراسة أهم حركات التمرد الفردية التي قامت على يد بعض أفراد البيت المغولي مثل أدهم خان أخو الإمبراطور أكبر بالرضاعة أو بيرم خان وزير الإمبراطور أكبر، أو خان جهان وزير الإمبراطور شاهجهان، وغيره من الشخصيات البارزة في البلاط المغولي، وذلك بالطبع من خلال عدد من التصاوير التي وضحت مراحل هذه الثورات والطريقة التي اتبعها الأباطرة المغول في القضاء على مثل هذه الثورات وحركات التمرد، ومن خلال البحث تمكن الباحث من التوصل إلى عدد من النتائج الهامة التي يمكن من خلالها معرفة تاريخ بلاد الهند السياسي والإجتماعي موثقا بالتصاوير المؤكدة على الأحداث والوقائع التاريخية والحربية.

الكلمات الدالة:

التصوير،المغول، الهند، الثورات، الأباطرة، المراهتا،الأوزبك، الإمبراطور أكبر، بيرم خان، البنغال، كجرات

• مدرس بكلية الآثار- قسم الآثار الإسلامية – جامعة الفيوم aak00@fayoum.edu.eg

مقدمة

أدى اتساع رقعة الأراض الهندية[١] و كثرة ثرواتها إلى إثارة مطامع العديد من القوى الإستعمارية المختلفة في الفوز بما في الهند من ثروات[٢]، هذا إلى جانب خروج العديد من الثورات والمتمردين على حكم الأباطرة المغول[٣] في محاولة

---

[١] الهند شبه جزيرة مثلثة الشكل طولها نحو ألفي ميل وعرضها ألف وسبعمائة ميل ، وتمتد في المحيط الهندي امتداداً عظيماً وهي محاصرة بالظواهر الطبيعية المتمثلة في المسطحات المائية ، فنجد أنها يحدها من الشرق خليج البنغال، ومن الغرب بحر العرب وفي الجنوب المحيط الهندي، هذا بالنسبة لما يحدها من المسطحات المائية أما فيما يحدها من السلاسل الجبلية فنجد جبال الهيملايا التي تحدها من الشمال، وهي أضخم سلاسل جبال العالم وأعلاها، وجبال قره قرم ، ويحدها من الشمال الغربي جبال هندكوش، للمزيد راجع: علي أدهم ، الهند والغرب ، دار المعارف بمصر بدون تاريخ، ص ١٢، محمد خميس الزوكه ، آسيا، دراسة في الجغرافيا الإقليميه، دار المعرفه الجامعيه، الأسكندريه، (د- ت) ، ص٣٦٧

[٢] تم أول إتصال بين الهند وأوروبا عام ١٤٩٨م ، وذلك عندما إنتهى المطاف بالرحالة فاسكودي جاما حول القارة الإفريقية إلى نزوله بميناء كاليكوت، وهو الذي أقام البرتغاليون لأنفسهم فيه مركزا تجاريا صغيرا، ومع أنهم قصروا نشاطهم في بداية الأمر على مزاولة التجارة، فقد كانت لهم أطماع إستعمارية، إنظر: همايون كبير، التراث الهندي ، نظرات في تاريخ الهند، مجلة صوت الشرق، العدد ٣٨٢ ، ١٩٩٥م ص٢٨ ؛ إنظر أيضا: بنداريسكي (غ . إي.) ، رحلة فاسكودي جاما، ٥٠٠ عام على إكتشاف الطريق البحري المباشر من أوروبا إلى الهند وتأثيراته على العالم، مجلة حديث الدار، العدد٩، ١٩٩٧م، ص٢٦. أما مراكزهم التجارية، فقد أقاموها على أطراف الإمبراطورية، وإهتموا في بادئ الأمر بتحصينها دفاعا عن أنفسهم ضد اللصوص، وما كان منهم إلا أن حولوا هذه القلاع إلى مراكز للعمليات الدفاعية، أو الهجومية ، ونشروا هذه القلاع والحصون على السواحل التي يمكن لهم الإفادة من الإتجار بها، إنظر: رولان موسينيه، تاريخ الحضارات العام القرنان السادس عشر والسابع عشر، ترجمة يوسف داغر، عويدات للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ص٦٠٤، هذا إلى جانب القوى الإستعمارية الأخرى التي كانت تقيم هي الأخرى مراكز ومستعمرات لها من خلال شركة الهند الشرقية الإنجليزية وشركة الهند الشرقية الهولندية مما أدى في نهاية الأمر إلى النزاع فيما بينهم على نهب ثروات الهند حتى قيام الإحتلال البريطاني في الهند، انظر: فاروق عثمان أباظة، النشاط الاستعماري الهولندي في البحر الأحمر، ص ١٢١ ؛ ندوة عقدها إتحاد المؤرخين العرب بمقره بالقاهرة، من ٢٨ – ٢٩ ، نوفمبر ١٩٩٤م تحت عنوان (الصراع بين العرب والاستعمار في عصر التوسع الأوربي الأول).

[٣] يقصد بعصر أباطرة المغول فى الهند تلك الدولة التى أقامها ظهير الدين محمد بابر حفيد تيمور لنك وجنكيزخان فى أوائل الربع الثانى من القرن ١٠ هـ/ الـ ١٦-١٧م، وقد حكمت هذه الأسرة بلاد الهند أكثر من ثلاثة قرون، تعاقب عليها أكثر من حاكم هم: بابر (٩٣٢-٩٣٧هـ/١٥٢٦-١٥٣٠م)،همايون (٩٣٧-٩٤٦هـ/١٥٣٠-١٥٣٩م)، أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)، جهانگير (١٠١٤-١٠٣٧هـ/١٦٠٥-١٦٢٧م)، شاه جيهان (١٠٣٧-١٠٦٨هـ/١٦٢٨-١٦٥٨م)، وأورانگزيب (١٠٦٨-١١١٨هـ/١٦٥٨-١٧٠٧م)، ثم مجموعة من خلفاء أورنگزيب من الحكام الضعاف من أشهرهم: بهادر شاه، مبهاندار، فرخ سير،

للاستقلال بأقاليمهم والسيطرة على الحكم في الهند، ومن خلال الصفحات القادمة سوف نسلط الضوء على أهم الثورات التي خرجت في حكم الأباطرة المغول في الهند، وكذلك أهم حركات التمرد من قبل أفراد الأسرة الحاكمة ومعاونيهم، ومدى أهمية رصد هذه الثورات وحركات التمرد في تصاوير المخطوطات كوثائق ثابتة يمكن الإعتماد عليها في تحقيق تاريخ الدولة المغولية في الهند.

أولاً: الثورات:

١-ثورة كمران وعسكري أخوة الإمبراطور همايون[٤] :-

توضح لوحة (١) [٥] التي وردت في مخطوط أكبرنامة[٦] المحفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن، انتصار همايون على تمرد أخويه كمران وعسكري بعد عودته من منفاه في بلاط الشاه طهماسب الصفوي شاه إيران، وكان ذلك في (٩٦٠هـ/١٥٥٣م) ونشاهد بالتصويرة جيش المغول بقيادة الإمبراطور همايون وهو يفتك بجيش أخيه كمران وسط التلال والصخور في مشهد لمعركة حامية الوطيس، بينما تظهر مدينة كابل في خلفية التصويرة بأسوارها وحصونها.

وترجع أحداث هذه الثورة إلى الفترة الثانية من حكم الإمبراطور همايون بعد

محمد شاه، للمزيد راجع: حازم أحمد محفوظ، ازدهار الإسلام فى شبة القارة الهندية، الدار الثقافية للنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م، ص ٤٦. أحمد محمود الساداتى ، تاريخ المسلمين فى شبة القارة الهندية وحضارتهم، ج٢، مكتبة الآداب، ١٩٥٩م، ص ٤٢، جمال الدين الشيال ، تاريخ دولة أباطرة المغول الإسلامية فى الهند ، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٦٨م، ص ٣.

[٤] الإمبراطور همايون : هو ابن الإمبراطور بابر تولى عرش الهند في فترتين الفترة الأولى(٩٣٧-٩٤٦هـ/١٥٣٠-١٥٣٩م) وخلالها بدأت حروبه مع شيرشاه سوري منافسه الأول على عرش الهند والذي استطاع أن يتغلب عليه في عدد من المعارك حتى اضطره إلى اللجوء إلى بلاط الشاه طهماسب الصفوي شاه إيران، أما الفترة الثانية بعد عودته من منفاه في بلاط الشاه طهماسب الصفوي بإيران (٩٦٢-٩٦٣هـ/١٥٥٥-١٥٥٦م) والذي ساعده على استرداد ملكه في الهند، للمزيد راجع: أحمد محمود الساداتى ، تاريخ المسلمين فى شبة القارة الهندية، ج٢، ص ٨١.

[5]Falk (T.): Treasures of Islam, Published in Association with the Musée d'art et d'histoir, Geneva, 1985.,p.154,pl.129

[٦]مخطوط أكبر نامة: من أهم المخطوطات التي انتجت في فترة الإمبراطور أكبر لتصور الأحداث السياسية والحربية الخاصة بالإمبراطور جلال الدين محمد أكبر وقد وصلنا منها نسختين الأولى محفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن والثانية محفوظة بمكتبة شستر بيتي بدبلن ، كما أن هناك نسخة ثالثة نفذت في أواخر عصر الإمبراطور أكبر ومحفوظة بالمكتبة البريطانية بلندن، للمزيد راجع، ربيع حامد خليفة ، مدارس التصوير الإسلامي في إيران وتركيا والهند، من القرن ٩هـ/١٥م وحتى القرن ١٣هـ/١٩م، الطبعة الأولى ٢٠٠٧م.

عودته من منفاه في بلاط الشاه طهماسب الصفوي بإيران حيث ظل همايون يراقب الأمور فى بلاده، ولاحظ تنازع خلفاء شيرشاه السورى على الحكم، بالإضافة إلى ملاحظته لأحوال أخويه (كمران وعسكرى)، وقرر همايون أن يبدأ رحلة العودة إلى السلطة بالإستيلاء على أملاك أخويه، وبالفعل أعانه الشاه طهماسب بجيش صغير قوامه أربعة عشر ألف جندى زحف به إلى قندهار واستولى على كابل وقبض على أخويه، لكنه اكتفى بإرسالهم إلى مكة بعيداً عنه، وغلب عفوه انتقامه، وعقب هذه المرحلة بدأ فى الاستعداد للهجوم على الهند لاستعادة ملكه الضائع، وتوالت المعارك حتى استطاع أن يعود إلى عاصمة ملكة فى عام ٩٦٢هـ/١٥٥٥م[٧].

٢-ثورات آل سوري[٨]:

توضح التصويرة (٢)[٩] والتي وردت في ورقة مزدوجة من مخطوط أكبر نامة المحفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن، انتصار جيش المغول بقيادة خان زمان على شيرشاه الثاني بن عادل شاه الذي استحوذ على جونبور بعد مقتل والده واقتحام قلعته المطلة على نهر جمنا في (٩٦٨هـ/ ١٥٦١م)، ونشاهد بالتصويرة القلعة المراد اقتحامها وقد تدافع الجنود أمامها وعلى القنطرة الموصلة بالقلعة في معركة عنيفة برية وبحرية.

وتعد هذه الثورة حلقة من حلقات الثورات المتعددة والمتكررة التي حدثت في عصر الإمبراطور أكبر[١٠] فمع بداية حكمه قامت أسرة آل سور بمحاولة لاسترداد

---

[٧] أحمد محمود الساداتى ، تاريخ المسلمين فى شبة القارة الهندية، ج٢، ص ٨٩

[٨] آل سوري: هم أحفاد شيرشاه سوري الذي استطاع السيطرة على الهند في عهد الإمبراطور همايون والد الإمبراطور أكبر واضطره إلى الفرار إلى بلاط الشاه طهماسب الصفوي شاه ايران ولم يتمكن همايون من العودة إلى بلاده الهند واسترداد حكمه إلا بعد وفاة شيرشاه سوري، أحمد محمود الساداتى ، تاريخ المسلمين فى شبة القارة الهندية، ج٢، ص ٦٥

[9] http://collections.vam.ac.uk/item/O9299/ali-quli-khan-painting-kanha/

[١٠] الإمبراطور أكبر: هو ابن الإمبراطور همايون الذي جلس على عرش الهند ولم يكن قد تجاوز الرابعة عشر من عمره (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م) مما أثار مطامع العديد في الوصول إلى عرش الهند، فمن المعروف أن شبه القارة الهندية فى الوقت الذى جلس فيه جلال الدين محمد أكبر على العرش، لم تكن هادئة مستقرة، بل كانت هناك قوى كثيرة تسعى للسيطرة على الحكم، فسكندر شاه سور بالبنجاب وعادل شاه سور فى جنار وكذلك إبراهيم خان سور، وهيمو القائد الهندوكى الذى عزم على طرد المسلمين من شبه القارة الهندية، وإلى جانب هؤلاء كانت البنغال والسند وكشمير والملتان ومالوه والكجرات وولايات الدكن إمارات مستقلة. فبدأ بيرم خان القائد القدير والوصى على العرش، مع جلال الدين محمد أكبر وضع سياسة لاستقرار الأوضاع فى شبة القارة الهندية، فتم الاتفاق على القضاء على آل سور أولاً، فطاردت جند الدولة

حكمهم في الهند، حيث خرج اسكندر شاه سور وكان واليا على البنجاب على الإمبراطور أكبر، هذا إلى جانب محمد عادل شاه وقائده الهندوكي(هيمو)[١١] الذي استغل فرصة موت همايون وضعف حكم الأسرة المغولية لصغر سن الإمبراطور الجديد فأعلن عصيانه و ضرب السكة باسمه و سار إلى مدينة أجرا في خمسين ألف من الخيل وخمسمائة من الأفيال، ولكنه هزم وقتل كما طاردت جند الدولة سكندر شاه الذى لجأ إلى أحد الجبال فى البنجاب، ثم طلب الصلح بعد قليل فوافق بيرم خان، أما عادل شاه فقد قتل فى معركته مع جند الدولة المغولية عام ٩٦٤هـ/١٥٥٧م، وكذلك لاقى إبراهيم شاه سور حتفه فى معركة أخرى[١٢].

٣-ثورات الضباط الأوزبك[١٣]

توضح لنا اللوحات القادمة مراحل ثورة الأوزبك وتمردهم على الإمبراطور أكبر ملك الهند وكيفية القضاء على هذه الثورات حيث توضح لوحة(٣)[١٤] حصد جيش المغول أدوات الحرب والغنائم الخاصة بعبد الله خان أوزبك[١٥] التي تركها

سكندر شاه الذى لجأ إلى أحد الجبال فى البنجاب، ثم طلب الصلح بعد قليل فوافق بيرم خان، أما عادل شاه فقد قتل فى معركته مع جند الدولة المغولية عام ٩٦٤هـ/١٥٥٧م، وكذلك لاقى إبراهيم شاه سور حتفه فى معركة أخرى، حازم أحمد محفوظ، ازدهار الإسلام في شبه القارة الهندية، ص ٥٤.

[١١] هيمو: كان هيمو قائدا لجيش سلطان محمد عادل ورجله الذي يعتمد عليه وقد حارب ضدد العديد من الأفغانيين وكان النصر حليفه في اثنتين وعشرين معركة حتى عندما علم بوفاة همايون اتجه إلى أكرا قاصدا الإستيلاء عليها ، وكان يردد إنني وقد انتصرت على الأفغانيين الذين كانوا يملكون جيشا لا قبل له فكيف لا انتصر على هذا الملك الصغير السن مع قلة جيشه، راجع: نصير أحمد نور أحمد، عصر أكبر ساطان الدولة المغولية الإسلامية في الهند، رسالة ماجستير كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٤م، ص٢٧

[١٢] ميرزا محمد ملك الكتاب شيرازى، زينت الزمان فى تاريخ هندوستان المشهور بتاج التواريخ وسلالة السير، طبع بندر علي،شوال ١٣١٠هـ، ص ٣٧- حازم أحمد محفوظ، ، ازدهار الإسلام، ص ٥٤، ٥٥.

[١٣] الأوزبك :كان الأوزبك من أنصار التيموريين حتى انشقوا عنهم في عهد أميرهم شيباني خان، ولقد حدثت بين الفريقين معارك كثيرة قبل أن يدخلوا الهند، ثم عاد الأوزبك يعملون عند التيموريين ولكنهم كانوا يرون أنهم أحق بالملك من أكبر وأبيه لأن هذا الملك قام على سواعدهم وبسيوفهم ، نصير أحمد نور، عصر أكبر ساطان الدولة المغولية الإسلامية في الهند، ص ٧٤.

[14] http://collections.vam.ac.uk/item/O9708/akbar-receiving-the-drums-and-painting-

[١٥] عبد الله خان أوزبك: أخو الثائران علي قلي خان، وبهادر خان وكان عبد الله خان أوزبك هو أول من خرج عن طاعة الإمبراطور أكبر والدعاء لأخيه حكيم مكانه، ولكن أكبر استطاع هزيمته فاضطر إلى الفرار من مالوة إلى كجرات، راجع: أحمد محمود الساداتى ، تاريخ المسلمين فى

وفر هاربا إلى كجرات في(٩٧٠هـ/ ١٥٦٣م)، حيث نشاهد بالتصويرة عدد من الأسرى المكبلين بالسلاسل من اتباع عبد الله خان أوزبك ماثلين أمام الإمبراطور أكبروخلفهم تظهر غنائم الحرب من أفيال وعتاد محمولة على ظهر الأفيال الحربية.

أما لوحة(٤)[١٦] فتوضح الأحداث التالية لثورة عبد الله خان أوزبك وهي الخاصة بتمرد أخويه علي قلي خان(خان زمان)[١٧]وبهادر خان، حيث نشاهد بها الإمبراطور أكبر وهو يعبر نهر الجانج مع عدد من جنده ليلا لمباغتة قوات الثائر على قلي خان والقضاء عليهم، يلي ذلك لوحة(٥)[١٨] التي صور بها الفنان الحرب الدائرة بين الجيش المغولي وعلي قلي خان وأتباعهم المحتمين بالقلعة على الجانب الآخر من نهر الجانج .

أما لوحة (٦)[١٩] وهي ورقة مزدوجة من مخطوط أكبر نامة المحفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت فيتضح بها أفيال الحرب[٢٠] وهي تفتك بأتباع الثائرين خان زمان

شبة القارة الهندية، ج٢، ص ١٠٩

[16] Basil Gray, and Douglas (B.): Indian painting, skira, Rizzoti, New York, 1978, p.91.

[١٧] علي قلي خان (خان زمان):كان علي قلي خان شيعيا ومن القواد الذين أبلوا بلاء حسنا مع همايون في توطيد ملكه ثم اشترك في قتال هيمو وكان له الفضل في هزيمته في أول عهد أكبر فلقبه (خان زمان) ورقاه وولاه على (جونبور)ثم دب الخلاف بينه وبين أكبر مما أدى إلى قتاله وقتله سنة ٩٧٤ه ، عبد المنعم النمر، تاريخ الإسلام في الهند، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثالثة، ١٩٩٠م، ص ٢٦٧.

[18] Stronge (S.): Painting for the Mughal Emperor, timetess Book, New Delhi,1996,pl.43,p46.

[19] http://collections.vam.ac.uk/item/O9418/the-war-elephants-citranand-and-painting-

[٢٠]استخدمت الأفيال بشكل كبير في الحروب في بلاد الهند حتى أنها تعد من أهم الحيوانات الحربية لما لها من ضخامة البدن وقوته مما يجعلها تقوى على الفتك بالمحاربين وتمزيقم إلى أشلاء، كما أن هذا الحيوان الضخم يحمل الخيول على الفرار من ساحة المعركة ويشتت الجنود المحاربين من حملة الأعلام والرايات، والفيل المحارب يكسونه بغطاء يقيه من ضربات العدو ويحيط به في الحرب ٥٠٠٠ رجل يحمونه من العدو ويوجهونه إلى ميدان القتال ويستطيع بذلك محاربة ستة آلاف فارس، كما استخدمت الأفيال أيضا كوسائل نقل داخل المعسكرات الحربية يمكنها حمل المعدات الثقيلة والسير بها، ولكن على الرغم من المميزات العديدة للأفيال إلا أنها لها نقاط ضعف يمكن من خلالها أن تغير مسار حروب بأكملها وذلك أنها إذا جرحت خرجت عن السيطرة وأصبحت غير متوازنة أو قادرة على التمييز ولايمكن التحكم بها مما يجعلها تفتك بأصحابها ورجالها للمزيد راجع: كومار(د.ب) صاحب العظمة الفيل، مجلة صوت الشرق، العدد ٣٩٨، ١٩٩٧م، وانظر أيضا:

Bhakari (S.K.), Indian warfare ,New Delhi ,1981 ,P.62.,– Pant G.N., Horse and elephant, P.87- Handiqui (K.K.), Yashatilak and Indian culture, Sholapur, 1949, P.110-111.

وبهادر خان، حيث يتضح في التصويرة اليمنى رأس علي قلي خان (خان زمان) أسفل شجرة .

كما توضح لوحة(٧)[٢١] القبض على بهادر خان وتقيده ويظهر بالتصويرة منحني الرأس مكبل اليدين وأمامه عدد من رؤوس أتباعه اللذين تم قتلهم على يد قوات الجيش المغولي، وكان ذلك في (٩٧٥هـ/١٥٦٨م)، حيث قتل علي قلي خان (خان زمان) في ساحة المعركة، بينما لاذ بالفرار أخوه بهادر خان، ولكن قوات أكبر تمكنت من ملاحقته والقبض عليه فيما بعد.

وتعد هذه الثورة من أخطر الثورات وحركات التمرد التي واجهها أكبر في بدايات حكمه، وقد كان الأوزبك من أنصار التيموريين حتى انشقوا عنهم في عهد أميرهم شيباني خان، ولقد حدثت بين الفريقين معارك كثيرة قبل أن يدخلوا الهند ثم عاد الأوزبك يعملون عند التيموريين ولكنهم يرون أن لهم الحق في حكم الهند أكثر من أحفاد بابر شاه لأنه قام على سواعدهم وبسيوفهم[٢٢].

كانت بداية المجابهة مع عبد الله خان أوزبك حاكم مالوة في (٩٧١هـ/١٥٦٣م) وكان قد حصل على فيلة كثيرة من غنائم الحرب ولم يرسلها إلى الإمبراطور فتوجه أكبر إليه بنفسه في موسم الأمطار واشتبكت قواته مع قوات أكبر ولكنه استطاع الهروب إلى كجرات[٢٣].

بعد قضية عبد الله خان أوزبك شاع على الألسن أن البادشاه غاضب على أمراء الأوزبك ويريد أن يستأصلهم جميعا فتمرد سكندر خان أوزبك وإبراهيم خان أوزبك وانضم إليهم علي قلي خان، وكان هو واخيه بهادر خان من أهمهم لأنهم كانوا من كبار قادة أكبر، كما أنه كان لعلي قلي خان الفضل الكبير في درء خطر أسرة آل سور والقضاء عليهم، ولكن على مايبدو أنه كان يضمر الشر بداخله مما جعله يستغل فرصة خروج الأوزبك ويتزعم هذه الثورة ويجمع حوله ثلاثين ألف فارس ماهر ورفعوا علم العصيان وتصرفوا في الممالك التي استطاعوا السيطرة عليها منتهزين فرصة ذهاب أكبر لإخضاع ثورة البنجاب، ولكن أكبر سرعان ما عاد إليهم بنفسه فجاء إليه علي قلى خان وأخوه بهادر خان فجددا له الولاء[٢٤]، وألتمسا العفو من الإمبراطور أكبر بعد أن قبض عليهما وسيقا إلى قلعة أجرا في

---

[21] Wilkinson(J.V.S),The library of A Chester Beatty, A catalogue of the Indian Miniatures, vol. 2, Oxford, 1936, pl.19.

[٢٢] نصير أحمد، عصر أكبر ساطان الدولة المغولية الإسلامية في الهند، ص ٧٤.

[٢٣] نصير أحمد، عصر أكبر ساطان الدولة المغولية الإسلامية في الهند، رسالة ماجستير ص٧٥

[٢٤] أحمد محمود الساداتى، تاريخ المسلمين فى شبه القارة الهندية، ج٢، ص ٨٤، محمد عبد المجيد العبد، الإسلام والدول الإسلامية فى الهند، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٤٠م، ص ٦٩.

(٩٧٠هـ/ ١٥٦٣م).

ولكنهما بعد فترة قصيرة نقضا العهد مع الإمبراطور أكبر وأعلنا العصيان و لكن أكبر في هذه المرة أصر على التخلص منهما حيث أنه كان قد ضاق ذرعا بعصيانهما وتمردهما، وكانا قد سارا إلى قلعة كرة مانك بور واحتما بها ظنا منهما أن أكبر لم يتمكن من الوصول إليهما في موسم الأمطار والسيول، ولكن أكبر جمع جنده وسار بهم بسرعة حتى وصل إلى شاطئ الجانج وكان خان زمان على الشاطئ الأخر غارقا في بحار الأمن مطمئنا إلى أن أكبر لن يصل إليه ولكن أكبرعرف عنه حبه للمغامرة مما دفعه إلى أن يلقي بنفسه على ظهر فيله في مياه النهر غيرآبه بمعارضة القادة العسكريين له وأخذ عدداً قليلاً من الجند فعبروا النهر ليلاً، وما أن أشرقت الشمس حتى دقت طبول الحرب فذهل خان زمان هو وجنده من هول المفاجأة، وفقدا السيطرة على الموقف وهاجمه أكبر بجنده القليلين فقتل علي قلي خان (خان زمان) في حين فر أخاه بهادر خان من ساحة المعركة[٢٥]، وكان ذلك في(٩٧٤هـ/ ١٥٦٧م)، كما تعقب أكبر بهادر خان وتمكن من القبض عليه هو وعدد من أتباعه المؤيدين له وكان ذلك في(٩٧٥هـ/ ١٥٦٨م) وتوضح هذه الحادثة لوحات (٥،٤ ،٦، ٧) السالفة الذكر، وبذلك يكون قد تخلص أكبر من أهم ثورة قامت ضدده وهددت حكمه في الهند.

ومن الجدير بالذكر أن معارك الإمبراطور أكبر مع هؤلاء القادة لم تكن بسيطة بل كانت معارك ذات شأن كبير، حيث استمرت هذه الثورة من بداية السنة الثالثة لجلوس أكبر على العرش وحتى السنة الحادية عشر وفي أوائل السنة الثانية عشرة قضى نهائيا على تمردهم، ويقال أن عدد الفيلة التي اشتركت في المعركة الأخيرة نحو ألفي فيل[٢٦].

٤- ثورات آل ميرزا[٢٧]

توضح لوحة(٨)[٢٨] سيطرة الجيش المغولي بقيادة الإمبراطور أكبرعلى قلعة سورت المعقل الرئيسي لآل ميرزا بعد انتصارهم على جيش إبراهيم حسين ميرزا

---

[٢٥] عبد المنعم النمر، تاريخ الإسلام في الهند، ص ٢٦٦

[٢٦] نصير أحمد، عصر أكبر ساطان الدولة المغولية الإسلامية في الهند، ص ٧٧.

[٢٧] آل ميرزا: هم أبناء عم الإمبراطور أكبر وكانوا يرون دائما أحقيتهم في الحكم من أكبر مما دفعهم إلى إثارة الفتن والقلاقل، وكان على رأسهم ميرزا سليمان حاكم بدخشان وما تبعه من ثورات لأسرة آل ميرزا، نصير أحمد، عصر أكبر ساطان الدولة المغولية الإسلامية في الهند، ص ٧٠.

[28] Das(A.K),Mughal Masters for ther studies, Marg , 1998,p.98,pl.2.

وكان ذلك في سنة(٩٧٩هـ/١٥٧٢م)[٢٩]، حيث تظهر بالتصويرة قلعة سورت بأسوارها المرتفعة وبواباتها المحصنة وقد تم تسليمها للإمبراطور أكبر من خلال عدد من الرجال الماثلين أمام الإمبراطور طالبين العفو والسماح، وتتوالى أحداث الثورة لنشاهد في لوحة(٩)[٣٠] وهي ورقة مزدوجة من مخطوط أكبرنامة المحفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن، وتوضح إنتصار جيش المغول بقيادة قطب الدين خان وأعظم خان على الثائرين محمد حسين ميرزا وشيرخان فولدي في موقعة بتان في كجرات شمال غرب الهند في (٩٧٩هـ/١٥٧٢م)، كما توضح لوحة(١٠)[٣١] القبض على محمد حسين ميرزا قائد هذه الثورة بعد إصابته بالجروح ماثلا في خضوع أمام الإمبراطور أكبر.

وتعود أحداث هذه الثورة إلى سنة (٩٧٣هـ/١٥٦٦م) حيث استطاع المرزاوات وهم أبناء عمومة الإمبراطور أكبر الإستيلاء على أجزاء من ولاية كجرات[٣٢] وقلاعها وكانت هذه القضية من الدوافع الرئيسية لتصميم أكبر على إخضاع تلك الولاية فرأى أن يقضي على وجود المرزاوات هناك[٣٣].

وقد كانت قلعة سورت[٣٤] في ولاية كجرات هي المركز الرئيسي لتجمع المرزاوات من أبناء عمومة الإمبراطور أكبر، والذين رأوا دائما أحقيتهم في حكم الهند أكثر من الأسرة المغولية، مما أثار حفيظتهم ضدد الإمبراطور أكبر وتمركزهم في سورت، فعزم أكبر على الإستيلاء عليها فبعث بعض جواسيسه إلى

---

[٢٩] نصير أحمد، عصر أكبر ساطان الدولة المغولية الإسلامية في الهند، ص ١٠٣

[30] http://collections.vam.ac.uk/item/O9452/qutb-ad-din-khan-and-painting-lal/

[31] http://collections.vam.ac.uk/item/O9509/muhammad-husain-mirza-and-akbar-painting-

[٣٢] ولاية كجرات: تعتبر ولاية كجرات من أهم ولايات الهند الواقعة على بحر العرب كما أنها تضم أهم موانئ الهند المتميزة في حركة التجارة بين الهند والعرب، وقد إزداد نشاط هذا الإقليم في عصر الإمبراطور أكبر لأنه كان يمد الإمبراطورية بجزء كبير من دخلها، كما أن هذا الميناء يمكن أكبر من الإشراف على نشاط البرتغاليين البحري، راجع، عصام الدين عبد الرؤوف الفقي، بلاد الهند في العصر الإسلامي، دار الفكر العربي، ٢٠٠٢م، ص٣٥٣،١٨٨.

[٣٣] نصير أحمد، عصر أكبر ساطان الدولة المغولية الإسلامية في الهند، ص ٩٩

[٣٤] مدينة سورت : إحدى المدن التي تقع على نهر نربدا وتعد أيضاً ميناءً هاماً وكان يطلق عليها بالماضي اسم مدينة " بهروج "، انظر : البيروني ، أبو الريحان محمد ، ت ٤٤٠هـ / ١٠٤٨م ، تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة المعروف (بتاريخ الهند) ، ص ١٩٣، انظر أيضا:ابن بطوطة(محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم اللواتي الطنجي المتوفي٧٧٩هـ/١٣٧٧م، تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار(المشهور برحلة ابن بطوطة)، نشر دار التحرير، القاهرة، ١٩٦٦م، ص٨٨.

هناك لمعاينة الوضع، فجاءته التقارير تفيد بأن ابراهيم حسين ميرزا لما سمع بتوجه الرايات إليه أعلن عصيانه وأثار الفتن مما دفع أكبر إلى السير مسرعا إلى سورت لتعقب إبراهيم حسين ميرزا الذي بدأ يعد العدة لملاقاة جيش أكبر حتى بلغ عدد فرسانه ألف فارس، ودارت رحى الحرب بين الطرفين وكانت الغلبة لجيش أكبر ولكن ابراهيم حسين ميرزا استطاع الفرار من المعركة[٣٥]، بينما ضرب الإمبراطور أكبر حصاراً قاسياً على القلعة لمدة شهرين وأمر بقطع المياه عنها وأغلق أبواب الدخول والخروج فاضطر سائر من في القلعة إلى طلب الأمان، فأصدر أكبر أوامره بإعطائهم الأمان، وكان ذلك في (٩٨٠هـ/١٥٧٢م)، وهذا ما توضحه لوحة (٨) وبذلك تم لأكبر إحكام سيطرته على الكجرات، ثم انتقل إلى عاصمة الخلافة في فتحبورسكري مفوضا حكومة كجرات في يد أخيه من الرضاعة أعظم خان[٣٦].

ولم تكد تمضي ثلاثة أشهر على عودة أكبر إلى فتح بورسكري حتى تواترت الأخبار بسوء الأحوال في كجرات وظهور العصيان مرة أخرى، مما دفع أعظم خان حاكم كجرات بطلب الإمدادات من العاصمة، فآثر أكبر أن يذهب بنفسه مرة أخرى إلى كجرات وكان ذلك في سنة(٩٨١هـ/ ١٥٧٣م) وعلى ما يبدو أن هذه الحملة كانت ذات أهمية كبيرة بالنسبة لأكبر حتى أنه طلب من قواته أن ينزلوا في الميدان ويقوموا ببعض المناورات العسكرية حتى يتأكد من خبراتهم القتالية، فخاض هذه المعركة بنفسه مع عدد من القادة العسكريين، منهم ميرزا خان ابن بيرم خان، وشجاعة خان، وصادق خان وعددا آخر من القادة واختار أكبر موقعا للمعركة تكثر فيه الأشجار لتعيق المقاتلين من الثوار، وقامت رحى المعركة بالقرب من أحمد آباد، وتم فيها القبض على الثائر محمد حسين ميرزا بعد أن أصيب بالجراح البالغة، فأسر في ساحة المعركة وهذا ما توضحه لوحات(١٠،٩)، ونقل إلى الإمبراطور أكبر الذي أمر بقتله فيما بعد وأرسلت رأسه إلى العاصمة فتح بورسكري وعلقت على البوابة الرئيسية ليكون عبرة للثوار والمتمردين ممن تسول لهم أنفسهم الخروج على الإمبراطور[٣٧]

ولكن الحرب لم تنتهي عند هذا الحد ففي سنة (٩٨٦هـ/١٥٧٨م) حدثت بعض الاضطرابات من أسرة آل ميرزا حيث خرج مظفر حسين ميرزا ابن محمد حسين ميرزا الذي فر مع والده من قلعة سورت أثناء حصار أكبر لها في

---

[٣٥] نصير أحمد، عصر أكبر ساطان الدولة المغولية الإسلامية في الهند، ص١٠٠-١٠١

[٣٦] نصير أحمد، عصر أكبر ساطان الدولة المغولية الإسلامية في الهند، ص١٠٣-١٠٤.

[٣٧] نصير أحمد، عصر أكبر ساطان الدولة المغولية الإسلامية في الهند، ص ١٠٩-١١٠

(٩٧٩هـ/١٥٧٢م)، وقام هذا الشاب بتزعم حركة التمرد، وقد كان وزير خان حاكم الكجرات في ذلك الوقت فحدثت معركة بينه وبين مظفر حسين ميرزا، ولكنها انتهت بهزيمة وزير خان، وعندما علم مظفر حسين ميرزا بتحرك أكبر إليه رجع إلى كجرات وحاصر وزير خان وجنوده داخل القلعة ولكن أكبر استطاع السيطرة على القلعة فدب الذعر في قلب مظفر حسين ميرزا حتى تمكن راجي علي خان حاكم خانديس من القبض عليه وأرسله إلى أكبر الذي وضعه بالسجن وبذلك تمكن أكبر من القضاء على ثورة المرزاوات ودرء خطرهم بعد ان استمر ثلاثة عشر عاما(٩٧٢-٩٨٦هـ /١٥٦٥-١٥٧٨م)[٣٨]

٥- ثورات البنغال[٣٩]

من أهم الثورات وأخطرها تلك التي قامت في الولايات الشرقية من الإمبراطورية المغولية وتحديدا في إقليم البنغال، أحد أهم الأقاليم التجارية في الهند والتي كانت تحت حكم الأفغان، وتوضح تصاوير المخطوطات مراحل هذه الثورة الخطيرة، حيث نشاهد في لوحة(١١)[٤٠] القبض على داوود خان قائد الثورة بعد هزيمته أمام قوات الجيش المغولي وأخذه أسيرا في (٩٨٤هـ/ ١٥٧٦م).

ترجع أحداث هذه الثورة إلى سنة (٩٧٩هـ/١٥٧٢م) عندما تولى حكم البنغال داوود خان ابن سليمان كرراني وقد كان داوود خان عكس والده إذ كان والده يتبع سياسة سلمية مع المغول وعلاقات ود صادقة، ولكن داوود خان عندما تولى الحكم أغراه ما بخزائنه من أموال كثيرة وجند غفير فترك سياسة أبيه السلمية واتبع سياسة هجومية عنيفة، وأقدم على تخريب القلعة التي بناها خان زمان هناك أثناء حكمه في جونبور فأصدر أكبر أوامره إلى خان خانان (منعم خان) ليقوم بتأديب داوود خان وإخضاع ولاية بهار[٤١].

---

[٣٨] نصير أحمد، عصر أكبر ساطان الدولة المغولية الإسلامية في الهند، ص٧٣-١١٣

[٣٩] إقليم البنغال: من أهم أقاليم الهند وولاياتها وذلك لما له من أهمية تجارية وجغرافيه، ويطل على خليج البنغال، كما أنه إقليم زراعي هام يزرع به العديد من الحاصلات الزراعية مثل الأرز والشعير والقطن والأفيون وقصب السكر والموز ، للمزيد راجع، عبد الحي بن فخر الدين الحسني الندوي، الهند في العهد الإسلامي، دار عرفات الهند، ٢٠٠١م، ص٨٤، جوستاف لوبون، حضارات الهند، ترجمة عادل زعيتر، دار إحياء الكتب العربية ، ١٩٤٨م، ص ٦٤، فارتيما، رحلات فارتيما، ، ترجمة عبد الرحمن الشيخ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤م ص١٦٩

[40] Wellesz (E.) , Akbars Religious thought Reflected in Mughal painting, London,1952,pl.25

[٤١] نصير أحمد، عصر أكبر ساطان الدولة المغولية الإسلامية في الهند، ص ١١٥

وقد كانت ثورات البنغال متزامنة مع ثورات الكجرات وقد كان أكبر يقود بنفسه القضاء على الثورات في الكجرات، بينما ترك وزيره خان خانان (منعم خان) يقود إخضاع الثورات في البنغال، ثم ما تفق أن عاد أكبر من الكجرات وسار إلى البنغال ليترأس بنفسه القضاء على ثورات البنغال التي كان يتزعمها داوود خان زعيم الأفغان، وقد كان متحصنا في قلعة بتنة فعقد أكبر مجلسه العسكري وقدم الخطط للسيطرة على قلعة بتنة وقد كان له ما أراد في سنة ٩٨٣هـ/ ١٥٧٥م[٤٢]، ولكن قائده منعم خان رضي آخر الأمر بالصلح مع خصمه (داوود خان) بفعل ما كان بينه وبين أبيه من صداقة قديمة وأقطعه إقليم أوريسة، ولكن داوود خان نقض العهد مرة أخرى بمجرد سماعه لوفاة نائب السلطنة منعم خان، فانطلق من جديد يبغي استرداد أراضيه السابقة حتى قابله نائب السلطنة الجديد (خان جهان) في ساحة راجا محل في ٩٨٤هـ/١٥٧٦م فقضى عليه وبمقتله قضى على استقلال البنغال[٤٣]

٦- ثورة رانا سنجه:-

يتضح في لوحة(١٢)[٤٤] وهي ورقة مزدوجة من مخطوط بادشاه نامة[٤٥] المحفوظ بالمكتبة الملكية بقلعة وندسور، استسلام رانا سنجه حاكم إقليم ميوار لحملة الأمير خرم(شاهجهان) وطلب الصلح منه في(١٠٢٤هـ/ ١٦١٥م)، حيث نشاهد بالتصويرة رانا سنجه راكعا في تذلل أمام الأمير خرم، طالبا العفو منه وقد امتلأ المكان بعدد كبير من جنود الجيش المغولي، بينما يقود عدد آخر الخيول الحربية والهدايا المقدمة من رانا سنجه، والمشهد في الخلاء داخل المخيم الحربي للجيش المغولي.

تعود أحداث هذه الثورة إلى حكم الإمبراطور جهانجير حيث ظهرت عدد من الثورات في أنحاء الإمبراطورية تصدى لها الإمبراطور جهانجير في شدة وحزم، ومن هذه الثورات تمرد رانا سنجه حاكم إقليم ميوار الراجبوتي على حكم

---

[٤٢] نصير أحمد، عصر أكبر ساطان الدولة المغولية الإسلامية في الهند ، ص ٣٣٨

[٤٣] أحمد محمود الساداتى، تاريخ المسلمين فى شبه القارة الهندية، ج٢، ص ١١٩-١٢٠.

[44] https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/59/collection/1005025/the-padshahnama

[٤٥] مخطوط بادشاه نامة: من أهم المخطوطات التي نفذت في عصر الإمبراطور شاهجهان ويتناول التاريخ الرسمي والحربي لعهد شاهجهان ومكون من جزء واحد يضم ٤٤ صورة وقام بنسخها محمد أمين مشهدي فيما بين عامي ١٠٦٧-١٠٦٨هـ/١٦٥٦-١٦٥٧م، وهو محفوظ بالمكتبة الملكية بقلعة وندسور، ربيع حامد خليفة، مدارس التصوير الإسلامي في إيران وتركيا والهند، ص٢٣٤.

الإمبراطور جهانجير، وحاول الإستقلال بالإقليم مما دفع جهانجير إلى إرسال عدد من الحملات لإخضاعه، كانت بدايتها حملة بقيادة (مهابت خان)[٤٦] وكان الرانا يحارب تارة ويفر ويحتمي بحصونه المنيعة تارة أخرى، فأرسل جهانجير حملة أخرى بقيادة الأمير خرم (شاهجهان) سنة(١٠٢٣هـ/ ١٦١٤م) فاستطاع أن يدخل أودي بور ويضيق الخناق عليه مما دفع رانا سنجه إلى الإستسلام وطلب الصلح من الأمير خرم[٤٧] وهذا بالفعل ما توضحه التصويرة، ففي الورقة اليمنى نشاهد رانا سنجه وهو راكعا ليقبل يد الأمير طالبا العفو والصلح.

٧-ثورة ججهار سنجه:-

توضح لوحة (١٣)[٤٨] أحداث القتال والمعركة الدامية بين قوات الجيش المغولي وقوات المتمرد ججهار سنجه في(١٠٤٥هـ/ ١٦٣٦م)، أما لوحة(١٤)[٤٩] وهي ورقة من مخطوط باد شاه نامه المحفوظ بالمكتبة الملكية بقلعة وندسور، فيتضح بها القضاء على ثورة ججهار سنجه وابنه بكرماجيت في (١٠٤٥هـ/ ١٦٣٦م).

ونشاهد بالتصويرة خان دوران قائد الجيش المغولي بعد سماعه بخبر مقتل جوجهار سنجه ركب إلى حيث أجسام الخونة وطلب تسليم رؤوسهم، والتي نرى الرجال يحملونها بين أيديهم، في حين تم القبض على بقية الثوار الذين يظهرون في خلفية التصويرة، كما أخذت النساء المجروحات كسبايا حرب مع الفيلة والغنائم الأخرى.

وتعد هذه الثورة واحدة من الثورات التي خرجت في بداية حكم الإمبراطور شاهجهان والتي انتهت بمقتل الخائن جوجهار سنجه وابنه على يد قبيلة الجوندز في يناير (١٠٤٥هـ/ ١٦٣٦م)، وتروي أحداثها أن هذا الأمير الهندوكى كان قد

---

[٤٦] انفق الإمبراطور جهانجير على هذه الحملة ما يزيد عن اثنين مليون روبية ، وكانت قيادة جيش المغول تحت أمرة مهابت خان وكانت تضم اثنتي عش ألف فارس وستون فيلا وثمانون قطعة مدفعية صغيرة محمولة على الجمال والفيلة ، راجع: أحمد محمد الجورانة، المعارك الإسلامية في الهند، الأردن، ص ١٤٧

[٤٧] ماجدة علي عبد الخالق، تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي من خلال المخطوطات والتحف التطبيقية،رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة،٢٠١٢م، ص ٢٧، عبد المنعم النمر، تاريخ الإسلام في الهند ، ص ٢٣١-٢٣٢

[48] Losty (J.P), Into the Indian Mind,An Insight through Portraits, Battles and Epics, Francesca Galloway, London,2010. pl.6,p.18

[49] https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/2/collection/1005025-ak/khan-dawran-receiving-the-heads-of-jujhar-singh-and-his-son-bikramajit-january

ورث عن أبيه برمن سنغ، أمولاً طائلة، فجال بخاطره أن يناهض الدولة فى قوات أبيه السابق، وكانت بدورها وفيرة العدد، حتى اضطر شاه جهان أن يسير إليه قائده مهابت خان فى سبعة وعشرين ألفا من الفرسان وستة آلاف من المشاة[٥٠]، فأرغمه على الاستسلام له، ليعاود عصيانه العام التالى من جديد، وينطلق لينهب أراضى جيرانه من الهنادكة، ولكن خروجه هذا انتهى به إلى مقتله وولده بكرماجيت[٥١]

ثورات المراهتا[٥٢]:

تعتبر من أهم الثورات التي ظهرت في عصر الإمبراطور أورانجزيب والتي فتت في عضد الدولة المغولية، وتوضحها لوحة(١٥)[٥٣] الإمبراطور أورانجزيب يقود بنفسه جيش المغول لمحاربة قبائل المراهتا في ساتارا سنة(١١١١هـ/ ١٧٠٠م)، حيث نشاهد بالتصويرة موكب الإمبراطور وقادة الجيش يصطفون في صفوف متتالية مشكلين حلقة مستديرة يتوسطهم الإمبراطور أورانجزيب محمولا على عرشه وقد بلغ من العمر أرذله ولكنه يأبى إلا أن يقود بنفسه الحرب ضدد المراهتا، وتظهر بخلفية التصويرة قلعة ساتارا المحصنة محاصرة من قبل الجيش المغولي ومحاطة بعدد كبير من المدافع الحربية التي أطلقت قذائفها على أسوار القلعة وأبوابها.

تعود أحداث هذه الثورة إلى أواخر عصر الإمبراطور أورانجزيب، حيث اشتدت الثورات ضدد حكم الإمبراطور أورانجزيب في جنوب الهند، خاصة في مملكتي جولكنده وبيجابور الشيعيتين واللتان نقضا العهد مع الإمبراطور أورانجزيب، وقاموا بالثورة ضدد حكم المغول في الهند متمثلا في حكم الإمبراطور أورانجزيب الذي عرف عنه تمسكه بتعاليم الدين الإسلامي، فواجههم بجيش قوي وقضى على ثورتهم وكان ذلك في(١٠٩٠هـ/ ١٦٨٠م)، وهذا ما توضحه

---

[٥٠] محمد عبد المجيد العبد، الإسلام والدول الإسلامية فى الهند، ص ١٠٤.

[٥١] أحمد محمود الساداتى، تاريخ المسلمين فى شبه القارة الهندية، ج٢، ص ١٤٩، ١٥٠.

[٥٢] المراهتا: يشتق اسم المراهتا من كلمة(مهارا شترا) وتعني المملكة الكبرى، ويصعب تحديد مكان هذه المملكة قديما ولا أصل هذا الشعب الذي يسكنها، وكانوا يتميزون بسوء أحوالهم الإجتماعية ويغلب عليهم طابع الإنحراف ويعتبرون من طبقة الشودرا وهم المنبوذون ضمن الطبقات المعترف بهم في الهند والتي تقع في أسفل الطبقات وأدناها مكانة، للمزيد راجع، أحمد محمد الجورانة، عالمكير الأول أورانجزيب، إمبراطور الهند الكبير،جامعة اليرموك، ٢٠١٤م،هامش(١) ص ٤١، ولكنهم ظهروا بشكل كبير على مسرح الأحداث في القرن السابع عشر وفتحوا قسما كبيرا من الهند وأقاموا دولة أهلية خاصة بهم ووصل عددهم في القرن التاسع عشر إلى عشرة ملايين ويعتنقون الديانة البرهمية ويمثلون الأغلبية في ولاية بومباي، راجع ، أحمد محمود الساداتي، تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية وحضارتهم ، هامش١ ص ٢٧٤.

[53] https://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Satara

لوحة(١٦)[٥٤] والتي نشاهد بها جيش المغول بقيادة الإمبراطور أورانجزيب بنفسه والذي لم يمنعه مرضه من التصدي لهم والقضاء على ثوراتهم[٥٥].

ولكن الوضع ازداد سوءا عند مساندة قبائل المراهتا الهندوسية لمملكتي بيجابور وجولكنده وقام زعيمهم(شامبهوجي بن شيفاجي) باستغلال انشغال الإمبراطور أورانجزيب بمحاربته للشيعة وقام بالتوسع في الأراضي على حساب دولة المغول حتى أعلن ثورته وعصيانه على عرش المغول في الهند، ولم تكن هذه هي أولى الثورات والتمردات القائمة من جانب المراهتا، فقد كانت هناك سلسلة من الأحداث السابقة التي قام بها زعيم المراهتا السابق (شيفاجي)[٥٦] الذي نقض العهد المبرم بينه وبين المغول وشن حربا ضدد الدولة المغولية سنة(١٠٨٠هـ/ ١٦٧٠م)، واستطاع أن يحقق بعض الإنتصارات على أرض المعركة، واصبح يشكل عامل إزعاج لدولة المغول حتى توفي سنة (١٠٩٠هـ/ ١٦٨٠م)، وتولى بعده ابنه (شامبهوجي ابن شيفاجي) الذي كان اشد وطأة من والده وأكثر قلقا على حكم الدولة المغولية في الهند، متعصبا للديانة الهندوسية، كارها للإسلام والمسلمين، مما حذى به إلى إعلان ثورته في وجه الدولة المغولية، لكن الإمبراطور أورانجزيب قاد جيشا كبيرا ضدد المراهتا واستطاع القضاء على ثورتهم، وكانت آخر هذه المواقع في موقعة ساترا سنة(١١١١هـ/١٧٠٠م)، والتي تكبد فيها الإمبراطور أورانجزيب الكثير من الأموال والأرواح في سبيل القضاء على ثورة المراهتا، حتى وصل إلى عقر دارهم وتمكن من اقتحام قلعة ساترا أهم معاقل المراهتا وتسنى له القضاء عليهم ووافته المنية بعد هذه الأحداث بسنوات قليلة سنة(١١١٨هـ/ ١٧٠٧م)[٥٧].

ثانياً: الخارجين عن حكم الامبراطورية المغولية:

تعد حركات التمرد الفردية التي قام بها عدد من الخارجين عن حكم الإمبراطورية المغولية من أخطر حركات التمرد، وذلك لم تسببه من القلاقل والفتن التي تؤدي بدورها لظهور الثورات، نتيجة عصيان قوادها وتحريضهم للفئات الأخرى بالخروج عن حكم الأباطرة المغول، ومن الملاحظ أن هذه الحركات امتدت

---

(54) http://www.alamy.com/stock-photo-the-conquest-of-golkonda-by-mughal-emperor-aurangzeb-in-1687-ca-1760-

[٥٥] أحمد محمد الجورانة، عالمكير الأول أورانجزيب، ص ٤٢

[٥٦] شيفاجي: من أهم زعماء المراهتا بدأ حياته في قرية صغيرة التحق بجنود عنبر الحبشي حاكم إقليم أحمد نكر وامتاز بشجاعته وأخذ يتدرج في مناصب الجيش حتى احتل مكانا رفيعا ولقى إعزازا وتكريما وأخذ يحارب في صف مملكتي بيجابور وكولكنده ضدد المغول ودخل في العديد من الحروب ضدد الدولة المغولية، راجع، عبد المنعم النمر، تاريخ الإسلام في الهند، ص٢٧٤.

[٥٧] أحمد محمد الجورانة، عالمكير الأول أورانجزيب، ص ٤٢

على نطاق واسع في الإمبراطورية المغوليه، وكان قوادها من المقربين للأباطرة المغول من قادة جيش أو أخوة الإمبراطور، وقد اهتم فناني البلاط المغولي برصد مثل هذه الحركات وطريقة تنفيذ العقوبات لمثل هؤلاء الخارجين، وذلك بالطبع بإيزاع من الأباطرة المغول ذاتهم حتى تكون مثل هذه التصاوير بمثابة وثائق ثابتة لهؤلاء الخونة والمتمردين، ولتكون عظة وعبرة لكل من تسول له نفسه الخروج عن حكم الإمبراطور، وفي السطور القادمة سوف نلقي الضوء على أهم الخارجين عن حكم الإمبراطورية المغولية في الهند.

١-شاه أبو المعالي:

توضح لوحة (١٧)[٥٨] وهي ورقة من مخطوط أكبر نامة المحفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن، إعدام شاه أبو المعالي بمدينة كابل سنة(٩٧١هـ/ ١٥٦٤م) على مرأى ومسمع من الجميع.

يعد شاه أبو المعالي من أهم رجال الإمبراطور همايون والد الإمبراطور أكبر ومحل عنايته الخاصة، ولكنه على الرغم من ذلك كان هو أول من قام بالمخالفة والتمرد في بداية حكم الإمبراطور أكبر، وقد كان شاه أبو المعالي يعتبر نفسه من أقرب المقربين لهمايون ومن أخلصهم له، ومن هنا كان يسعى لكسب السلطة والقدرة[٥٩]، مما أثار ضده حفيظة الإمبراطور أكبر، فكان أن قبض عليه أثناء احتفال اقامه في بداية حكمه، حاول شاه ابو المعالي الاعتذار عن حضوره في بادئ الامر، ولكنه انصاع لأوامر الامبراطور بعد إلحاحه بالحضور وعندها تم القبض عليه بعد تناول الطعام وتم إرساله الى سجن لاهور، ولكنه استطاع الهرب بعد فترة ولجأ إلى كابل واختار في بادئ الامر أن يبقى في خدمة ميرزا حكيم الاخ الاصغر للامبراطور اكبر، ولكنه لم يلبث كثيرا وبدأ يعلن عصيانه، وذلك بعد قتله لوالدة ميرزا حكيم حتى يضع الامير الصغير تحت تصرفه، ولكن ميرزا سليمان حاكم مدينة كابل انذاك استطاع القبض على شاه أبو المعالي وتمت محاكمته على مرأى ومسمع من الجميع[٦٠]

(58) http://collections.vam.ac.uk/item/O9724/shah-abul-maali-painting-jagan/

(٥٩) نصير أحمد، عصر أكبر ساطان الدولة المغولية الإسلامية في الهند، ، ص٤٣

(٦٠) نصير أحمد، عصر أكبر ساطان الدولة المغولية الإسلامية في الهند، ص ٤٥

٢- أدهم خان[٦١]

توضح لوحة (١٨)[٦٢] أدهم خان وهو يقبل قدم الإمبراطور أكبر ملتمسا منه العفو والصفح بعد تمرده عليه في إحدى حملاته، أما لوحة (١٩)[٦٣] فتوضح كيفية الخلاص من أدهم خان عقابا له على معاودة تمرده على الامبراطور، وذلك بإلقاءه من شرفة القصر بالقلعة الحمراء بأجرا.

تعود أحداث تمرد أدهم خان إلى بداية حكم الامبراطور أكبر، حيث كان أدهم خان من الاشخاص المقربين لدى الإمبراطور، وذلك لأنه كان أخوه بالرضاعة مما أعطى لنفسه الحق بالتدخل بشؤون الحكم بوازع من أمه (ماهم أنكه)، ولكن أكبر ضاق ذرعا بتصرفات اخيه ادهم خان، والتي كان آخرها مقتل وزيره شمس الدين محمد أتكه طعناً حتى الموت، مما اثار حفيظة الامبراطور ضدده فأمر بإلقاءه من شرفة القصر بالقلعة الحمراء بأجرا[٦٤]، ولم تكن هذه هي المرة الأولى لطغيان ادهم خان وتمرده، حيث كانت هناك حادثة اخرى في بداية حكم الامبراطور حينما بعثه اكبر في حملة لفتح مالوة سنة ٩٦٧هـ/١٥٦٠م، ولما تم له هذا الفتح لم يرسل من غنائم الحرب الا القليل مما أثار الشك في نفس الامبراطور فانطلق الى هناك ليفاجئ عامله ادهم خان ويطلع على ما في حوزته من غنائم وأسلاب ضخمة فلم يجد أدهم خان مفرا إلا ان يدعي بأنه كان في طريقه لارسالها إلى العاصمة[٦٥]، وهذا ما توضحه لوحة (١٨) سالفة الذكر، وبعد توالي الاخطاء من جانب أدهم خان قرر أكبر الخلاص منه، ولم تتحمل أمه هذه الصدمة فماتت كمداً عليه بعد أشهر معدودة[٦٦].

---

[٦١] أدهم خان: هو أخو الامبراطور أكبر بالرضاعة، أمه ماهم أنكه مرضعة الامبراطور وحاضنته الداهية والتي كانت تتمتع بنفوذ كبير بين سيدات القصر، حتى أنها طفقت تعهد بمناصب الدولة إلى اتباعها وفق هواها وترفع من مقام ابنها أدهم خان ، إلا أن أكبر تيقظ لهدفها وخطورتها مما دفعه لمراقبة تصرفاتها وسلوكها إلى أن ثبت له خيانة أخيه أدهم خان فما كان من الإمبراطور أكبر إلا أن تخلص منه، راجع ، أحمد محمود الساداتي، تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية وحضارتهم، ج٢،ص١٠٥.

[62] Strong(S.) Painting for the Mughal,pl.44.

[63] Pal(P.) Master Artists of the Imperial Mughal Court, Marg Publications, India, Bombay, 1991. ,pl.9

[٦٤] أحمد محمود الساداتي، تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية وحضارتهم، ج٢،ص١٠٥.

[٦٥] نصير أحمد، عصر أكبر ساطان الدولة المغولية الإسلامية في الهند، ، ص٦٨

[٦٦] أحمد محمود الساداتي، تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية وحضارتهم، ج٢،ص١٠٦.

٣- منعم خان:-

توضح لوحة(٢٠)[٦٧] القبض على منعم خان أثناء هروبه من كابل في(١٥٦٢م)، ونشاهد بالتصويرة هجوم الجيش المغولي على منعم خان واتباعه والذي نراه يتوسط التصويرة على صهوة جواده وقد أصابه الذهول من جراء ما يحدث في حين اشتدت المعركة بين الجيش المغولي واتباع منعم خان في محاولة منهم للفرار من ساحة المعركة.

يرجع أحداث هذا التمرد إلى بداية حكم الإمبراطور أكبر، عندما توفي والده الإمبراطور همايون وبدأ أبناء عمومته بالعصيان، وكان منعم خان حاكم إقليم كابل آنذاك، فعمل على تحصين قلعة كابل وأبراجها ضدد أبناء عم الإمبراطور، وخاصة ميرزا سليمان الذي كان واليا على بدخشان من قبل همايون، فلما علم بوفاة همايون توجه إلى كابل في محاولة للاستقلال بها وضرب السكة باسمه منتهزا في ذلك فرصة انشغال الإمبراطور أكبر بوفاة همايون، فتوجه إلى كابل بمرافقة ابنه ميرزا إبراهيم ومعهما عشرة آلاف من الجنود، ولكن منعم خان تصدى له وقاومه وأرسل شرحا بما حدث للإمبراطور الذي بعث بعدد من كبار الأمراء إلى كابل لاستخلاصها من حصار حاكم بدخشان، مما أثار الخوف في نفس ميرزا سليمان خاصة بعد سماعه بوصول قوات جديدة من الهند، فأرسل إلى منعم خان حاكم كابل ليعقد معه إتفاقا بأن يذكر اسمه في الخطبة وإذا قبل هذا العرض فهو راض بالعودة، فوافق منعم خان على ذلك فاعتبر أكبر هذه خيانة من منعم خان فتم القبض عليه[٦٨]

[67] http://collections.vam.ac.uk/item/O9733/munim-khan-painting-jagan/

[٦٨] نصير أحمد، عصر أكبر ساطان الدولة المغولية الإسلامية في الهند، ص ٧٠-٧١

٤-بيرم خان[٦٩] :-

توضح لوحة (٢١)[٧٠] إغتيال بيرم خان على يد الأفغان وهو في طريقه إلى الحجاز لأداء فريضة الحج، حيث نشاهد بالتصويرة هجوم الأفغان على موكب بيرم خان وقتله فنراه في مقدمة التصويرة ملقى على الأرض غارقا في دماءه، ومحاولة اتباعه وخدمه الهروب داخل سفينة بحرية .

يعد بيرم خان من أهم الشخصيات في تاريخ الإمبراطورية المغولية، حيث أنه كان الوزير المقرب لدى الإمبراطور همايون والد الإمبراطور أكبر، حيث أنه سانده في سفره إلى إيران وحتى بعد عودته إلى الهند حاول معه توطيد رقعة بلاده والقضاء على الثورات القائمة بها، وعندما تولى أكبر الحكم وكان صغيراً كان بيرم خان مستشاره والوصي عليه في شؤون السلطنة، ودامت مدة وصايته خمس سنوات، برهن فيها على إخلاصه للإمبراطور وسانده في توطيد حكمه في الهند والقضاء على العديد من القلاقل والثورات[٧١]، ولكن بعد بلوغ أكبر سن الرشد سنة ٩٦٧هـ/١٥٦٠م) شعر بتدخل بيرم خان في أمور الحكم بشكل كبير، مما أثار العديد من الخلافات بينه وبين أكبر والتي كانت سببا في الخروج عليه، فجمع أكبر قواته لمجابهة بيرم خان ودارت رحى حرب غير متكافئة بين الطرفين انتهت باستسلام بيرم خان وطلب العفو من الإمبراطور أكبر، الذي سمح له بذلك وأرسله إلى الحجاز ولكنه اغتيل على يد الأفغان في بلدة فتن في كجرات فدفنوه في مقبرة

---

(٦٩) بيرم خان: هو بيرم بن سيف علي بن يار علي بن شير علي التركماني البلخي ولد بغزنة وكان والده واليا عليها من قبل الإمبراطور بابر ثم انتقل إلى بلخ برفقة والده ودخل في خدمة الإمبراطور بابر وبعد وفاة بابر التحق بخدمة ابنه الإمبراطور همايون وتقرب إليه بشكل كبير فحضر معه موقعة ضدد شيرشاه السوري والتي انتهت بهزيمة همايون وفراره إلى ايران ومن ثم التحق به بيرم خان فيما بعد واقام معه هناك حتى تمكن همايون من العودة إلى الهند وفتح قندهار وقدم الكثير من الإخلاص والمعونة للإمبراطور فلقبه بخان خانان ومعناه أمير الأمراء، ولما توفي همايون تولى العرش بعده ابنه أكبر وكان صغير السن فناب عنه في الحكم بيرم خان حتى بلغ أكبر سن الرشد واستقل بحكم البلاد فوقع خلاف بينه وبين بيرم خان فخرج عليه وحاربه أكبر حتى انصاع لأوامر الإمبراطور فعفى عنه أكبر وارسله إلى الحجاز، ولكن تم قتله على يد بعض الأفغان عند بلدة فتن في كجرات فدفنوه في مقبرة الشيخ حسام الدين الملتاني ثم نقلوا عظامه إلى دهلي ثم إلى مشهد الرضا، راجع:عبد الحي بن فخر الدين الحسني الندوي، المتوفي سنة ١٣٤١هـ، الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام، المسمى بنزهة الخواطر وبهجة المسامع والنواظر، الجزء الأول، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م، ص ٣٢١

(70) http://collections.vam.ac.uk/item/O9286/bairam-khan-is assassinated-by-painting-tulsi

(٧١) أحمد محمد الجورانة، الهند في ظل السيادة الإسلامية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٦م، ص٣٤

الشيخ حسام الدين الملتاني، ثم تم نقل رفاته بعد ذلك إلى مشهد الرضا، وهكذا كانت نهاية بيرم خان الوزير الأكبر للسلطنة[٧٢].

٥-خان جهان[٧٣]:-

توضح لوحة(٢٢)[٧٤] من مخطوط باد شاه نامه المحفوظ بالمكتبة الملكية بقلعة وندسور، مقتل خان جهان لودي قائد الإمبراطور جهانجير بسبب تمرده وخيانته لشاهجهان في(١٠٤٠هـ/ ١٦٣١م).

حيث نشاهد بالتصويرة لحظة إعدام خان جهان بقطع رأسه من قبل الإمبراطور شاهجهان، وكذلك قطع رأس ابنه عزيز خان وآخرين من الثوار المتمردين، وأخذت رؤوسهم وعلقت على بوابة القصر الإمبراطوري لشاهجهان لتكون عظة وعبرة لكل من تسول له نفسه بالخروج على الإمبراطور.

وتعود أحداث هذه الثورة إلى بداية حكم الإمبراطور شاهجهان، وتحديدا في العام الثاني من حكمه(١٠٣٨هـ/١٦٢٩م)، عندما قام خان جهان بالتمرد والخروج على الإمبراطور وقام بقيادة ثورة ضدده في مالوه وشمال الدكن فحاربه الإمبراطور حتى اضطر للتسليم وطلب العفو فعفى عنه وولاه أمور الدكن وقربه إليه، ولكنه بعد فترة قصيرة فر وأعلن العصيان في الدكن واستعان بملوك الدكن المستقلين وأخذ يحرضهم على حرب المغول، فاستجاب له مرتضى نظام شاه ملك بيجابور فذهب شاهجهان على رأس حملة إلى هناك، ولكن خان جهان تمكن من الفرار ومعه عدد من الفرسان الشجعان، ولكنه قتل بعد ذلك وهو في طريقه لغربي الهند للإستعانة بالأفغان وكان ذلك في(١٠٤٠هـ/ ١٦٣١م)[٧٥]

---

[٧٢]الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام ص ٣٢، عبد المنعم النمر، تاريخ الإسلام في الهند، ص ٢٠١

[٧٣]خان جهان: هو خان جهان ابن دولت خان اللودي تقرب إلى دانيال ثم إلى جهانجير ابنا الإمبراطور أكبر وتدرج في المناصب بشكل كبير وكان جهانجير يعتمد عليه ويحبه حبا مفرطا وبعد وفاته وتولي شاهجهان الحكم توجس منه خيفة فخرج عليه فكانت نهايته، عبد المنعم النمر، تاريخ الإسلام في الهند،هامش١ ص ٣١٧.

[74] https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/2/collection/1005025-

[٧٥] عبد المنعم النمر، تاريخ الإسلام في الهند، ص ٣١٨.

الخاتمة ونتائج البحث:

بعد دراسة موضوع الثوار والخارجين عن حكم الإمبراطورية المغولية في الهند تمكن الباحث من التوصل لعدد من النتائج كالتالي:

١. أوضحت الدراسة من خلال التصاوير أن غالبية الثورات وحركات التمرد قامت في عصر الإمبراطور أكبر وذلك يرجع لصغر سنه أثناء توليه عرش الإمبراطورية

٢. أثبتت الدراسة أن غالبية الثورات وحركات التمرد كانت من أبناء عمومة المغول أي من البيت المغولي وأقاربهم مما تربطهم بهم صلة دم ونسب مثل أسرة آل ميرزا

٣. أكدت الدراسة على قيام العديد من حركات التمرد من جانب قادة الجيش ووزراء السلطنة التابعين للأباطرة المغول ممن كانوا يدينون لهم بالولاء، مثل تمرد بيرم خان وزير السلطنة الأكبر في عصر الإمبراطور همايون وابنه الإمبراطور أكبر، وكذلك تمرد خان جهان لودي القائد المفضل لدى الإمبراطور جهانجير على شاهجهان، وهذا بالفعل ما حاول الفنان رصده في تصاويره بناءاً على رغبة راعي الفن من الأباطرة المغول.

٤. أوضحت الدراسة أن ثورة المراهتا كانت تعد من أخطر الثورات التي كانت سببا في ضعف الإمبراطورية المغولية في عهد الإمبراطور أورانجزيب.

٥. أثبتت الدراسة أن ثورة المراهتا تعد ثورة شعبية قامت من أهالي الهندوس للإمبراطور بخلاف الثورات الأخرى التي كانت داخل البيت المغولي، والتي صورها الفنان بدقة متناهية موضحا إنتصار الإمبراطور أورانجزيب على هذه الثورة التي قاد جيش المغول فيها بنفسه.

٦. بينت الدراسة قلة عدد التصاوير التي تناولت ثورات أو حركات تمرد داخل الإمبراطورية المغولية في عصر الإمبراطور جهانجير وربما يرجع ذلك لسياسة أبيه الإمبراطور أكبر التي اتبعها في حكمه مما كان له أبلغ الأثر في إرساء دعائم الإمبراطورية المغولية فساد الهدوء معظم عصر الإمبراطور جهانجير.

٧. أوضحت الدراسة من خلال التصاوير تغير ولاء قادة الجيش ووزراء السلطنة من إمبراطور لآخر تبعا لميولهم السياسية والعسكرية مثال لذلك علي قلي خان قائد الجيش في عصر الإمبراطور همايون وبداية حكم الإمبراطور أكبر نشاهده في تصاوير مواليا للإمبراطور يقضي معه على ثورات أسرة آل سوري وفي تصاوير أخرى نراه يقود بنفسه ثورة كبيرة ضدد حكم الإمبراطور أكبر تعد من أخطر الثورات وأطولها في حكم الإمبراطورية المغولية.

٨. أثبتت الدراسة ظهور عدد من التصاوير التي أوضحت النهاية المأساوية والعنيفة لحركات تمرد وعصيان ناشئة عن تدخل نساء القصر في الدولة المغولية خاصة في عصر الإمبراطور أكبر مثل تمرد أدهم خان أخو الإمبراطور أكبر بالرضاعة والذي وضحت نهايته في لوحة(١٩)

٩. ركزت الدراسة من خلال التصاوير على الأساليب المستخدمة في معاقبة الثوار والخارجين عن حكم الإمبراطورية المغولية وكيفية الخلاص منهم مثل عقوبة الإعدام شنقا أو الدهس بالأفيال الحربية.

١٠. أوضحت الدراسة اتساع رقعة بلاد الهند ونجاح الأباطرة المغول في بسط سيطرتهم على الهند بأكملها والتي تمت بالكامل في عصر الإمبراطور أورانجزيب حيث رصد فناني البلاط المغولي وصول الإمبراطور أورانجزيب إلى الدكن ومملكتي بيجابور و جولكنده في الجنوب

١١. أثبتت الدراسة السياسة التي اتبعها الإمبراطور أكبر في تقريبه للهنادكة باتخاذه بعضهم قادة للجيش وسياسة التسامح الديني لبسط نفوذه على الهند وفتح بعض الحصون والقلاع صلحا.

١٢. أكدت الدراسة على وصول عدد لا بأس به من التصاوير التي ترصد حركات الثوار والمتمردين وتصوير فناني البلاط المغولي المراحل المتعددة للثورة الواحدة وكأنها وثائق ثابتة يمكن الرجوع إليها في توثيق الأحداث التاريخية.

١٣. أوضحت الدراسة مدى تفوق الأباطرة المغول في القضاء على الثوار والخارجين عن حكم الإمبراطورية المغولية وخاصة الإمبراطور أكبر الذي كان يتنقل من منطقة لاخرى ومن ولاية لأخرى للقضاء على حركات التمرد التي كانت تقام في أكثر من ولاية في نفس الوقت مصطحبا معه عدد من الفنانين لرصد هذه الثورات وكيفية القضاء عليها لتكون بمثابة وثائق ثابتة لكل من تسول له نفسه بالخروج عن حكم الإمبراطور.

١٤. بينت الدراسة مدى تفوق المصور المغولي في رصد البيئة الطبيعية المواكبة للحدث بما يتناسب مع المعارك الحربية وموقعها وسط الصخور والجبال والتلال المرتفعة.

١٥. أوضحت الدراسة توافق الخطة اللونية في مختلف التصاوير وتنوع الألوان مع التركيز على اللون الأصفر الترابي الذي يمثل لون الصحراء والرمال والجبال المرتفعة التي تدور على أرضها المواقع الحربية.

١٦. ركزت الدراسة على استخدام أعداد كبيرة من الأشخاص في التصويرة الواحدة مع صغر حجم الأشخاص حتى يتسنى للفنان الإتيان بأكبر عدد من الجنود

المحاربين داخل التصويرة الواحدة

١٧.بينت الدراسة براعة الفنان المغولي في التنسيق بين ثنايا التصويرة وتوزيع العناصر بدقة متناهية تتوافق مع الأحداث مع مراعاة قواعد المنظور والبعد الثالث.

١٨.ركزت الدراسة على استخدام الفنان خلفيات معمارية في غالبية تصاويره بما يتاسب مع حدث الهجوم على القلاع والحصون الحربية.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر العربية:

– ابن بطوطة(محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم اللواتي الطنجي المتوفي٧٧٩هـ/١٣٧٧م، تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار(المشهور برحلة ابن بطوطة)، نشر دار التحرير، القاهرة، ١٩٦٦م

– البيروني ، أبو الريحان محمد، المتوفي ٤٤٠هـ / ١٠٤٨م ، تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة المعروف (بتاريخ الهند) مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٩٠م .

– الندوي (عبد الحي بن فخر الدين الحسني الندوي)، المتوفي سنة ١٣٤١هـ، الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام، المسمى بنزهة الخواطر وبهجة المسامع والنواظر، الجزء الأول، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م

المراجع العربية:

– أحمد محمد الجورانة، الهند في ظل السيادة الإسلامية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٦م.

– أحمد محمد الجورانة، المعارك الإسلامية في الهند، الأردن، ٢٠١٢م

– أحمد محمد الجورانة، عالمكير الأول أورانجزيب، إمبراطور الهند الكبير،جامعة اليرموك، ٢٠١٤م.

– أحمد محمود الساداتى ، تاريخ المسلمين فى شبة القارة الهندية وحضارتهم، ج٢، مكتبة الآداب، ١٩٥٩م.

– أمل عبد السلام السيد القطري: رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية، رسالة دكتوراة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٤م.

– حازم محمد أحمد، ازدهار الإسلام فى شبة القارة الهندية، الدار الثقافية للنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م.

– جمال الدين الشيال ، تاريخ دولة أباطرة المغول الإسلامية فى الهند ، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٦٨م.

– جوستاف لوبون، حضارات الهند، ترجمة عادل زعيتر، دار إحياء الكتب العربية ، ١٩٤٨م،

– عبد الحي بن فخر الدين الحسني الندوي، الهند في العهد الإسلامي، دارعرفات الهند، ٢٠٠١م.

– عبد المنعم النمر، تاريخ الإسلام في الهند، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثالثة، ١٩٩٠م.

– عصام الدين عبد الرؤوف الفقي، بلاد الهند في العصر الإسلامي، دار الفكر العربي، ٢٠٠٢م.

– علي أدهم ، الهند والغرب ، دار المعارف بمصر، بدون تاريخ.

– فارتيما، رحلات فارتيما، ترجمة عبد الرحمن الشيخ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤م

– فاروق عثمان أباظة، النشاط الاستعماري الهولندي في البحر الأحمر، ندوة عقدها إتحاد المؤرخين العرب بمقره بالقاهرة، من ٢٨ – ٢٩ ، نوفمبر ١٩٩٤م تحت عنوان (الصراع بين العرب والاستعمار في عصر التوسع الأوربي الأول .

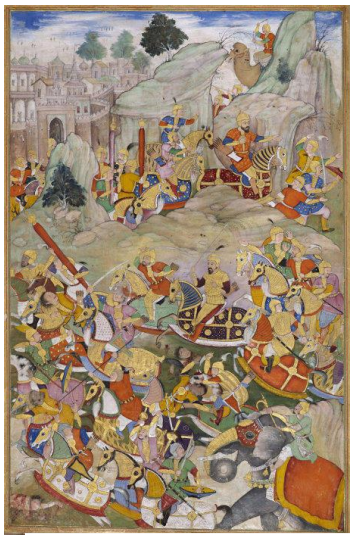
– ماجدة علي عبد الخالق، تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي من خلال المخطوطات والتحف التطبيقية،رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة،٢٠١٢م.
– محمد خميس الزوكه ، آسيا ــ دراسة في الجغرافيا الإقليميه ــ دار المعرفه الجامعيه، الأسكندريه، (د– ت)
– محمد عبد المجيد العبد ، الإسلام والدول الإسلامية فى الهند، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٤٠م.
– ميرزا محمد ملك الكتاب شيرازى، زينت الزمان فى تاريخ هندوستان المشهور بتاج التواريخ وسلالة السير، طبع بندر علي،شوال ١٣١٠هـ
– نصير أحمد نور أحمد، عصر أكبر ساطان الدولة المغولية الإسلامية في الهند، رسالة ماجستير كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٤م.
– كومار(د.ب) صاحب العظمة الفيل، مجلة صوت الشرق، العدد ٣٩٨، ١٩٩٧م.
– همايون كبير، التراث الهندي ، نظرات في تاريخ الهند، مجلة صوت الشرق، العدد ٣٨٢ ١٩٩٥م
– بندارينسكي (غ . ي).، رحلة فاسكودي جاما، ٥٠٠ عام على إكتشاف الطريق البحري المباشر من أوروبا إلى الهند وتأثيراته على العالم، مجلة حديث الدار، العدد٩، ١٩٩٧م.
– رولان موسينيه ، تاريخ الحضارات العام القرنان السادس عشر والسابع عشر، ترجمة يوسف داغر، عويدات للنشر والتوزيع، بيروت لبنان

المراجع الأجنبية:

- Basil Gray, and Douglas (B.): Indian painting, skira, Rizzoti, New York, 1978..
- Bhakari (S.K.), Indian warfare ,New Delhi ,1981
- Das(A.K),Mughal Masters for ther studies, Marg , 1998 .
- Handiqui (K.K.), Yashatilak and Indian culture, Sholapur, 1949
- Losty (J.P.), Into the Indian Mind,An Insight through Portraits, Battles and Epics Francesca Galloway, London,2010.
- Falk (T.): Treasures of Islam, Published in Association with the Musée d'art et d'histoir, Geneva, 1985.
- Pant G.N., Horse and elephant armour, Delhi, 1979.
- Stronge ,(S.): Painting for the Mughal Emperor, timetess Book, New Delhi,1996
- Wilkinson(J.V.S),The library of A Chester Beatty, A catalogue of the Indian Miniatures, vol. 2, Oxford, 1936.
- Wellesz (E.), Akbars Religious thought Reflected in Mughal painting, London,1952.

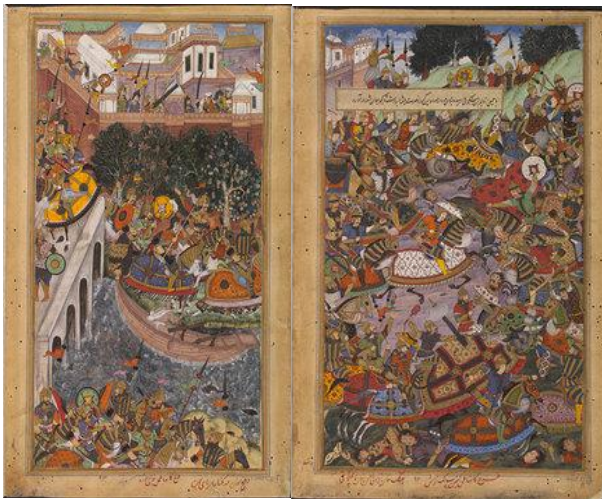
المواقع الإلكترونية: –

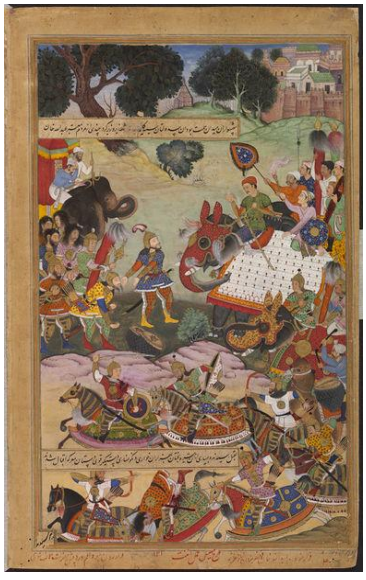
- https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/2/collection/1005025-
- http://collections.vam.ac.uk/search/?offset=120&limit=15&narrow=1&extrasearch=&q=indian+mughal
- http://collections.vam.ac.uk/item/O9472/daud-shah-painting-lalV&A's collections/
- http://images.bnf.fr/jsp/index.jsp?destination=afficherListeCliches.jsp&origine=rechercherListeCliches.jsp&contexte=resultatRechercheSimple
- http://www.alamy.com/stock-photo-the-conquest-of-golkonda-by-mughal-emperor-aurangzeb-in-1687-ca-1760-



لوحة(١) همايون يحارب كمران في كابل، مخطوط أكبر نامه، (١٠٠٤-١٠٠٩هـ/١٥٩٥-١٦٠٠م)، متحف فيكتوريا وألبرت بلندن، عن:
Falk (T.): Tresors de LIslam, ,p.154,pl.129

لوحة(٢) انتصار جيش المغول بقيادة خان زمان على شيرشاه الثاني بن عادل شاه، مخطوط أكبر نامه، متحف فيكتوريا وألبرت بلندن، عن:
http://collections.vam.ac.uk/item/O9299/ali-quli-khan-painting-kanha/

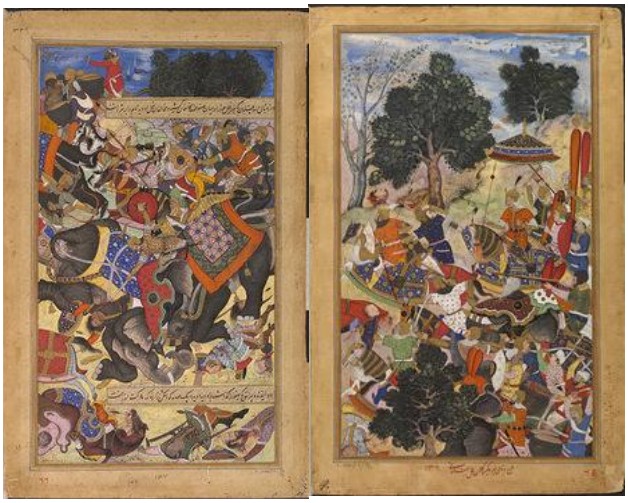




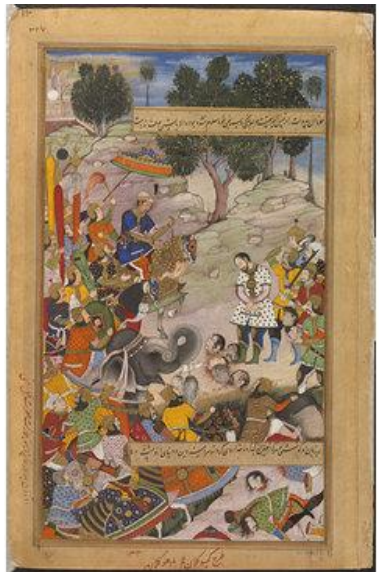
لوحة(٣) حصد جيش المغول أدوات الحرب والغنائم الخاصة بعبد الله خان أوزبك في (١٥٦٣م)، مخطوط أكبر نامه، متحف فيكتوريا وألبرت بلندن، عن:
http://collections.vam.ac.uk/item/O9708/akbar-receiving-the-drums-and-painting-mohesh/

لوحة(٤) عبور أكبر نهر الجانج ليلا للقضاء على ثورة علي قلي خان مخطوط أكبر نامة متحف فيكتوريا وألبرت بلندن، عن:
Basil (G.) , Indian Painting , p. 91 .

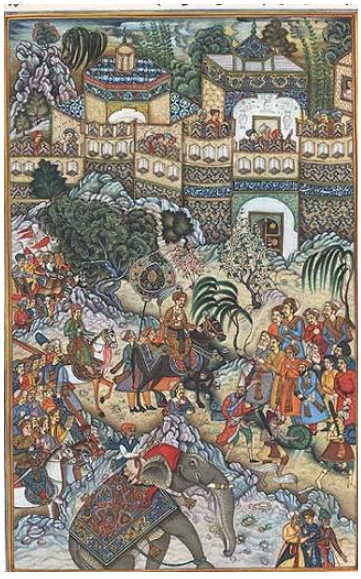
لوحة(٥) هزيمة الثائر خان زمان على يد الجيش المغولي واقتحام قلعته المطلة على نهر الجانج، مخطوط أكبر نامة متحف فيكتوريا وأكبر بلندن،
Stronge ,Painting for the Mughal Emperor, ,pl.43,p46.



لوحة(٦) الأفيال الحربية أثناء حملة الجيش المغولي للقضاء على الثائر خان زمان مخطوط أكبر نامة متحف فيكتوريا وأكبر بلندن، عن:
http://collections.vam.ac.uk/item/O9418/the-war-elephants-citranand-and-painting-kesav/

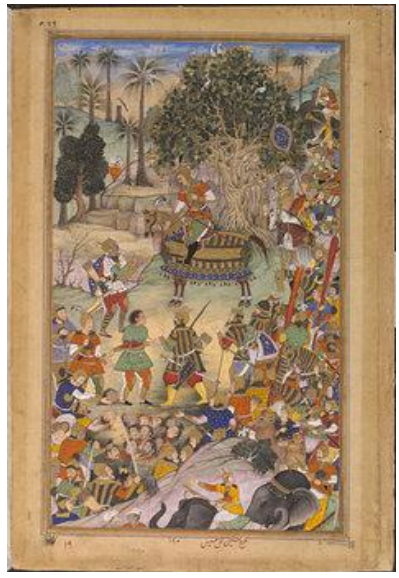


لوحة(٧) القبض على المتمرد بهادر خان الشيباني بعد فراره من ساحة المعركـــة، مخطوط أكبر نامة متحف فيكتوريا وأكبر بلندن، عن:
Wilkinson(J.V.S),The library of A Chester Beatty, pl.19.

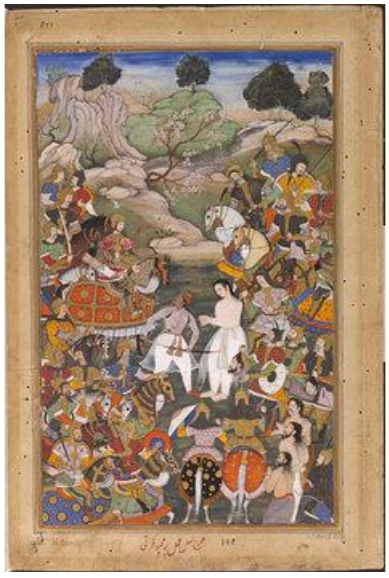


لوحة(٨) انتصار أكبر على إبراهيم حســين ميرزا واقتحام قلعة ســورت فـــي ١٥٧٢م (٩٩٥-٩٩٨هـــ/١٥٨٦-١٥٨٩م) مخطوط أكبر نامة متحف فيكتوريا وأكبر بلندن،
Das(A.K),Mughal Masters,p.98,pl.2.

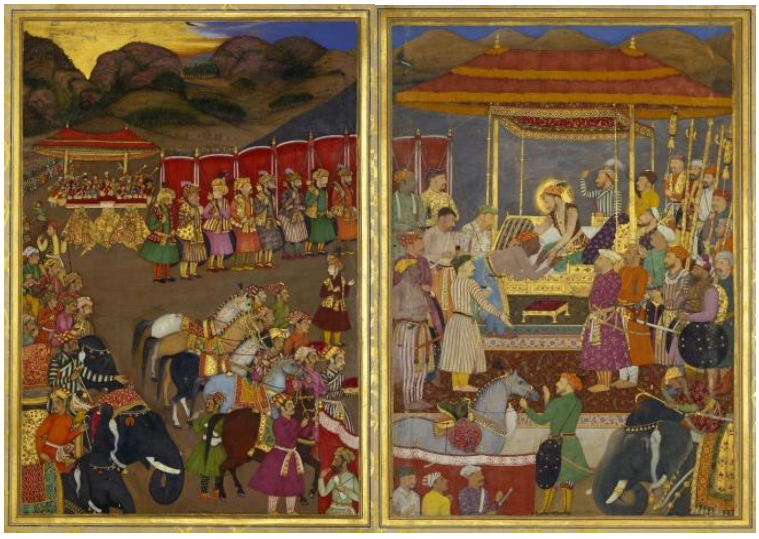
لوحة(٩) انتصار جيش المغول بقيادة قطب الدين خان وأعظم خان على الثائرين في موقعـــة بتان، مخطـــوط أكبـــر نامـــة، متحف فيكتوريا وأكبر بلندن،
http://collections.vam.ac.uk/item/O9509/muhammad-



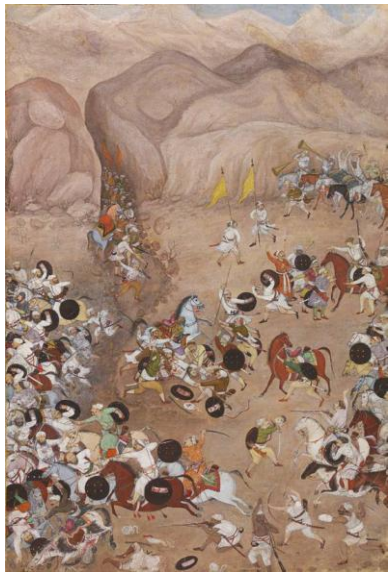
لوحة(١٠) القبض على محمد حسين ميرزا وتقييده، مخطوط أكبر نامة متحف فيكتوريا وأكبر بلندن
http://collections.vam.ac.uk/item/O9509/muhammad-husain-mirza-and-



لوحة(١١) القبض على داوود شاه وأخذه سجينا بعد المعركة في البنغال، مخطوط أكبر نامة متحف فيكتوريا وأكبر بلندن
Wellesz (E): Akbar's Religious, pl. 25.



لوحة (١٢) استسلام رانا سنجه لحملة الأمير خرم وطلب الصلح منه في ١٦١٤م، مخطوط بادشاه نامة، المكتبة الملكية بقلعة وندسور
https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/59/collection/1005025/the-padshahnama

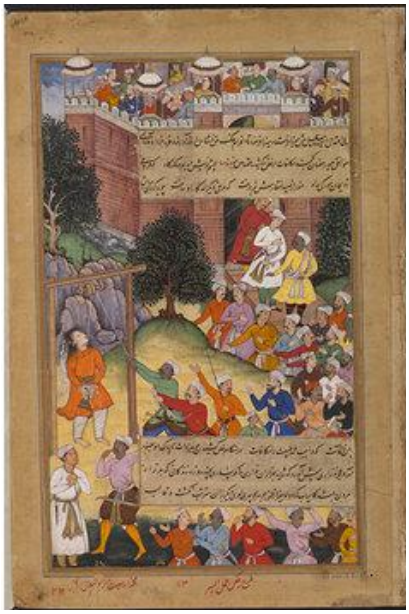


لوحة(١٣) أحداث المعركة بين الجيش المغولي وقوات الثائر ججهار سنجه والافغان، مخطوط بادشاه نامه، ١٦٣٦م، المكتبة الملكيـــة بقلعـــة وندسور، عن:
Losty(J.P,) Into the Indian Mind,An Insight through Portraits, Battles and Epics, pl.6.

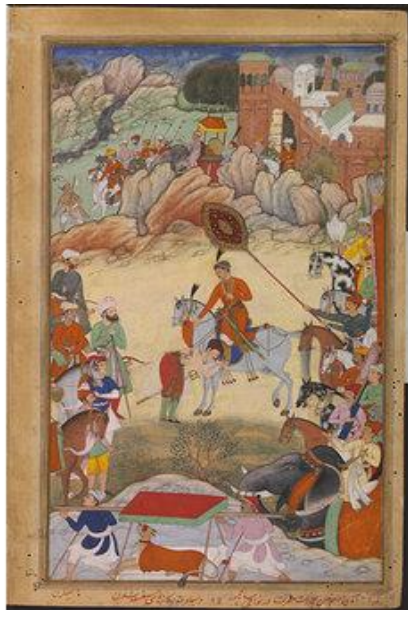
لوحة(١٤) القضاءعلى ثورة ججهار سنجه وابنه بكرماجيت بالإضافة إلى عدد من أتباعهم ١٦٣٦م، مخطوط بادشاه نامة، المكتبة الملكية بقلعة وندسور
https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/2/collection/1005025-ak/khan-dawran-receiving-the-heads-of-jujhar-

لوحة (١٥) الإمبراطور أورانجزيب يقود بنفسه الجيش لحـــرب المراهتـــا ١٧٠٠م، (موقعـــة ساتارا)، عن:
http://www.wow.com/wiki/Aurangzeb
https://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Satar

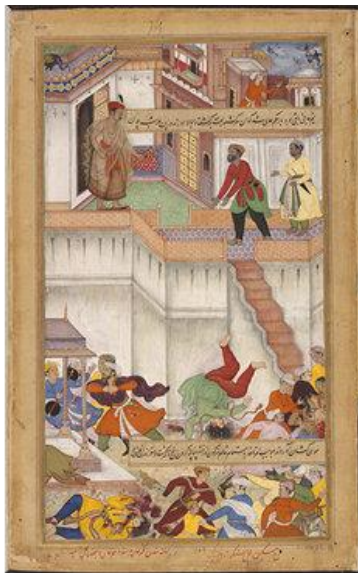
لوحـــــة(١٦) غزو الإمبراطـــــور أورانجزيب لجولكندة والقضاء علـــى الثورة في ١٦٨٧م، مجموعة خاصة، http://www.alamy.com/stock-photo-the-conquest-of-golkonda-by-mughal-emperor-aurangzeb-in-1687-ca-1760-



لوحة (١٧) إعدام شاه أبو المعـــالي فـــي مدينة كابل على مرأى ومسمع من الجميع، مخطوط أكبر نامـــة، متحـــف فيكتوريـــا وألبرت بلندن، عن:
http://collections.vam.ac.uk/item/O9724/shah-abul-maali-painting-jagan/

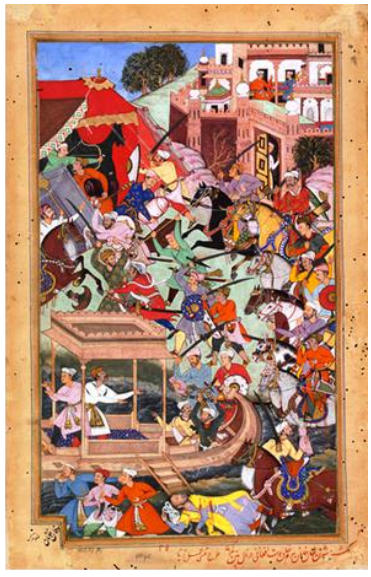


لوحة(١٨) أدهم خان يلتمس العفو من الإمبراطور أكبر بعد خروجه عليه، مخطوط أكبر نامة ، متحف فيكتوريا وألبرت بلندن، Strong(S.) Painting for the Mughal,pl.44.



لوحة(١٩) إلقاء أدهم خان من شرفة القصر بأجرا، أكبر نامة، متحف فيكتوريا وألبرت بلندن، عن:
Pal(P.)Master Artists,p.27,pl.9

لوحة(٢٠) توقيف الثائر منعم خان أثناء هروبه من كابول في ١٥٦٢م، أكبر نامة، متحف فيكتوريا وألبرت بلندن، عن:
http://collections.vam.ac.uk/item/O9733/munim-khan-painting-jagan/



لوحة (٢١) اغتيال بيرم خان على يد الأفغان، مخطوط أكبر نامه، متحف فيكتوريا وألبرت
http://collections.vam.ac.uk/item/O9286/bairam-khan-is-assassinated-bv-

لوحة(٢٢) مقتل خان جهان لودي بسبب تمرده وخيانته للإمبراطور شاهجهان في فبراير ١٦٣١م، مخطوط بادشاه نامة، المكتبة الملكية بقلعة وندسور، عن:
https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/2/collection/1005025-

paintings of Revolutionaries and outlaws of the Mughal emperors in India

(932-1273/1526-1857)

DR. Amal Abdul Salam Al Sayed•

Abstract:

The aim of this research is to study the portrayal of the revolutionaries and the outlaws of the Mongol emperors in India, highlighting the most important revolutions and stages of each revolution and how to eliminate them and their main leaders, whether these revolutions inside the Mongol house of the emperor's brothers or cousins or revolutions The leaders of the Mughal army, such as the Uzbek officers' revolutions led by the brothers Ali Qali Khan and Bahadir Khan al-Shaibani, or revolutions that are a popular uprising of the Indian people, the Mongol emperors, Such as the revolution of merahta in the era of the Emperor Orangzip, and research is concerned with the study of the regions in which these revolutions and their geographical nature, such as the province of Bengal and Gujarat, as well as the most important strongholds and fortresses of the rebels such as Fort Sourt and the Castle of Uzbeks, Was carried out by some members of the Mongol house, such as Adham Khan, Akbar's brother Akbar's breast, or Perm Khan, Emperor Akbar's minister, Khan Jahan, the minister of Emperor Shahghan, and other prominent figures in the Mongol court, And of course, through a number of images that illustrated the stages of these revolutions and the way followed by the emperors of the Mongols in the elimination of such revolutions and rebel movements, and through the researcher was able to reach a number of important results through which to know the history of India's political and

• **Lecturer, Department of Islamic Archeology, Faculty of Archeology, Fayoum University.** aak00@fayoum.edu.egn

social history is documented by the affirmation of events and historical and military events.

Key words:

Painting - The Mughal – India – Revolutions – Emperors – Merhta – TheUzbeks - Emperor Akbar - Perm Khan - Bengal

استراتيجية الحفاظ على الهويه المعمارية العربيه بالقدس

د. أميره مرسال محمود مرسال *

الملخص:

تعتبر مدينة القدس بما تمثله من نواح تاريخية وروحيه وانسانية موقعا حضارياً متميزا ذا هوية عمرانية فريدة تم اكتسابها عبر العصور التاريخيه للمدينة . كانت هذه الهوية العمرانية نتاجا لتفاعلات بنية المدينة بكل من النواحى السلوكية وما تشمله من انماط النشاطات الأنسانية التى تولدها المدينة عبر التاريخ، والمعانى الروحية والرمزية التى ترتبط بالمكان، فكانت القدس نموذجا فريدا للمدينة التاريخية و الروحية والانسانية. و تتعرض المدينة الى سلسلة من الأجراءات والممارسات الهدامة، مما افقد المدينة طابعها التاريخى المتميز، الروحي والأنسانى، وأعطاها صبغة غريبة تعكس مفاهيم القمع والتسلط، افرزت نوعاً من التدهور للتراث العمرانى.

ويبرز البحث أهمية الموروث المعماري كحصن ثقافي دفاعي من جهة، وكوسيلة لترسيخ بنية ذاكرة المكان و تطاير الهوية من جهة ثانية، ويتناول البحث بالدراسة والتحليل عدداً من النماذج المعمارية والعمرانية التي تعبر عن الأجراءات الرامية إلي إعادة صياغة التراث المعمارى العربى وتفريغه من رموزه الحضارية واستبدالها برموز غربية، وينتهي البحث بمجموعة من التوصيات لصياغة إستراتيجية لمواجهة خطر سياسات تشويه وشطب الذاكرة المعمارية للقدس

الكلمات الدالة :

تهويد المدينة، الهويه المعمارية، مؤسسات المجتمع المدنى ، الاستيطان.

* **القائم بأعمال قسم العماره- المعهد العالى للهندسه والتكنولوجيا - كينج ماريوط**

am.mersal@hotmail.com

مشكله البحث:

تُعتبر القدس من أشهر المدن التاريخية مدينة القدس لها منزلة خاصة في التاريخ، فهي من أقدم مدن العالم فى العصر التاريخى ، نظر لقدم العصور التى نشأت فيها القدس و مرور العديد من القرون على نشأتها فقدت العديد من عناصرها والبقية الباقبة منها

بعضها مهدد بالأندثار والبعض الأخر يتعرض و بشكل يومى للعديد من مخططات التهويد بفعل الاحتلال والتى تستهدف محو هويتها المعمارية العربية

اهداف البحث:

مما سبق يتضح أهمية التطلع الى فكر جديد (أستراتيجية متكاملة)لأدارة منظومة الحفاظ على الهوية العربية المعمارية للقدس لا تهدف فقط الى وقف نزيف تلك الموروثات بل ينبغى أن توفر أيضا فيها مقومات التواصل للعمل على أستمرار عملية الحفاظ بشكل تلقائى يضمن سلامتها على المدى البعيد .و فى هذا الأطار يهدف البحث الى الوصول الى أستراتيجية متكاملة لأدارة الحفاظ على الهويه العربية المعمارية للقدس وصيانتها. يهدف البحث الى:

١-التخطيط الحضرى الفلسطيني البديل :تتعلق هذه الإستراتيجية بتطوير خطط حضرية كبديل عن مخططات الاحتلال. الهدف من هذه المخططات هو توسيع المناطق المخصصة للفلسطينيين لأهداف البناء..التخطيط سيتركز على المناطق المهددة بالمصادرة والمناطق غير المخططة والمناطق المصنفة كأراض خضراء.

٢- دعم الفلسطينيين عبر إجراءات تخطيط إسكانية واجتماعية واقتصادية:إعداد مخططات حضرية هيكلية ومفصلة في القدس الشرقية من اجل التعامل مع الاحتياجات الفورية للسكان تتعلق هذه الإستراتيجية بإعداد مخططات هيكلية مفصلة من أجل زيادة المناطق المخصصة للفلسطينيين لأهداف البناء ، بالإضافة إلى تطوير خطة لإعادة تأهيل وترميم البلدة القديمة .وإطار استراتيجي فلسطيني لتلبية احتياجات الإسكان في المدينة.

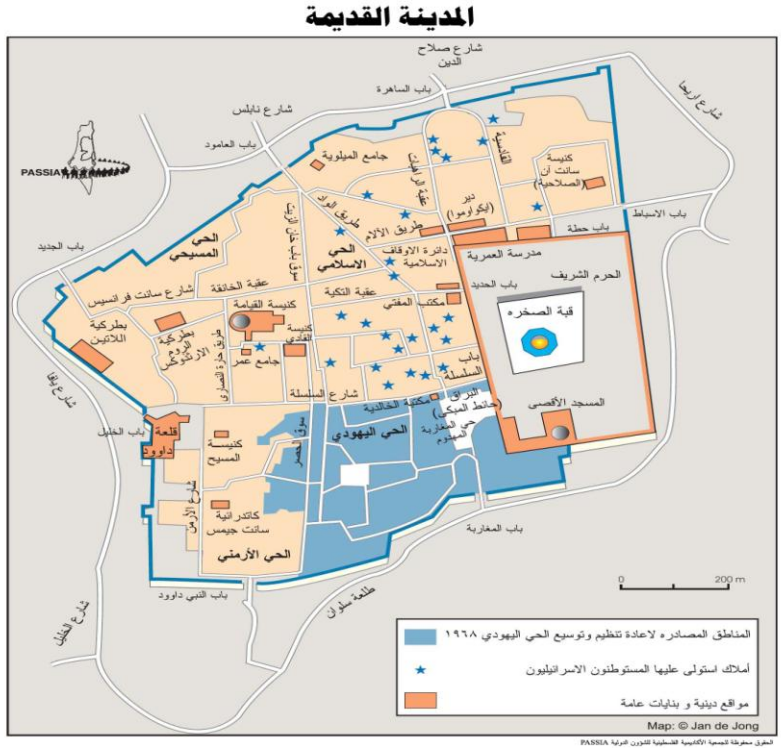
١- التراث العمراني الفلسطيني

تسارعت عمليات تهويد الأراضي الفلسطينية منذ عام ١٩٤٨ م ترسيخًا لتوطيد حقائق ثابتة على الأرض، إذ بدأت أساليب التطهير العرقي من خلال هدم ٤١٨ قرية فلسطينية [١]، وأقيمت على أنقاضها مئات من المستوطنات، وجميع هذه المستوطنات انتشرت بشكل متسارع .ويلاحظ انتشار المستوطنات بشكل كبير فوق المواقع الأثرية،

[١] الخالدي، وليد، كي لا ننسى، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، الطبعة الثالثة، بيروت. ٢٠٠١.

حيث لجأ المستوطنون إلى تغيير الأسماء التاريخية لها وتحريفها أو استبدالها بأسماء أخرى باللغة العبرية)

ويظهر الشكل(١)خارطة البلدة القديمة في القدس المحتلةوالمنطقة المظللة جنوبًا تمثل حي المغاربة، إذ بلغت مجموع الأبنية الأثرية فيه عام ١٩٦٧ م نحو ١٣٥ أثرًا يعود جلها للعصر الأيوبي والمملوكي والعثماني، ومن جملة هذه الآثار المدرسة الأفضلية، ومزار الشيخ عبد، وزاوية المغاربة، فقد هدم الإحتلال الحي فور احتلالهم المدينة عام ١٩٦٧ م وطرد السكان الأصليين منه[٢]، وأقاموا في محيطه حيًا لليهود شيدت بيوته طبقًا لنسيج حضري مكون من مبان متلاصقة يتخللها أزقة ضيقة وفسحات داخلية ذات طابع شرقي[٣]



شكل ١: خريطة توضح المواقع التاريخية بالمدينة القديمة التى استولى عليها الاحتلال – القدس[٤]

---

[٢] الحضري، إيهاب ،الإستراتيجية الإسرائيلية لتهويد التاريخ، المجلة البحثية لقضايا اللاجئين، العدد الخامس، الأردن .٢٠٠٧

[3] http:// www.palestine-net.com

[4] http:// www.palestine-net.com

تقوم سلطات الأحتلال بأعمال الحفريات والأنفاق الممتدة مئات الأمتار أسفل ساحة المسجد الأقصى، بهدف التنقيب عن آثار هيكل سليمان المزعوم، وقد حدث جراء ذلك انهيارات وتصدعات في الآثار الإسلامية فوقها ومؤسسة الأقصى ومؤسسة القدس الدولية وغيرهم من المنظمات المحلية والدولية، نذكر منها على سبيل المثال: الجدار الداخلي بالقرب من المتحف الإسلامي، وهبوط في ٢٠٠٨ كما يظهر في ساحة المسجد الأقصى، الشكل ٢

شكل٢ :انهيار في ساحة الأقصى –القدس[٥]

تمنع سلطات الأحتلا ل القيام بأية أعمال ترميم في الحرم القدسي الشريف . أن "الخطر على القدس بدأ بالتدريج منذ عام ١٨٦٣ م[٦]

وفي ٢٠٠٢ م بدأ الاحتلال ببناء جدار الفصل بين الفلسطينيين و الاحتلال طوله ٦٢٠ كيلو مترًا تقريبًا، وطول الجدار يعود إلى كثرة التعاريج والالتواءات الناتجة عن التداخل بين المدن والقرى الفلسطينية والمستوطنات التي أقيمت على الأراضي الفلسطينية المحتلة عام ١٩٦٧ م .إذ يتوغل الجدار أحيانًا في عمق يصل إلى ٢٠ كم في عمق أراضي الضفة الغربية،حيث يقتطع ما يزيد عن ٣٣ % من هذه الأراضي، ويحول بعض التجمعات العربية إلى جزر. ويعد بناء الجدار العازل هذا من أكثر الأضرار خطورة على التراث المعمارى الفلسطيني، إذ عمل على تقطيع أوصال المدن والقرى بهدف إضعاف التواصل بين المعالم الأثرية والسياق التاريخي والاجتماعي التي تقع فيه، فقد فصل الجوار بين العائلات ذات الصلة القريبة عن

[5] www.alquds-online.org

[٦] نجم، رائف، شبكة فلسطين للحوار،٢٠٠٨ www.paldf.net/.forum/showthread.php?t=112078

بعضها البعض، وحاصر التجمعات السكنية مما صعب الوصول إلى الحقول الزراعي.

ومنع الجدار سيطرة الفلسطينيين على مواقع أثرية هامة تزيد عن عشرة آلاف أثرًا(تعود إلى عصور ما قبل وما بعد التاريخ[٧]) ويعد قرار محكمة العدل الدولية الصادر في التاسع من ٢٠٠٤ م، والذي يقضي بهدم الجدار، أحد القرارات الكثيرة المهمة، ولكنه غير مدعم بآليات تنفيذية ترقى إلى درجة الإلزام. في ضوء اتفاقية أوسلو – تأثيرًا ملحوظًا على مستوى إعادة تخطيط بعض المدن وإنشاء المشاريع المختلفة للبنى التحتية، أما على مستوى حماية البيئة والتراث التاريخي فلم تكن هناك خطط أساسية، ولم تدرج القضايا المتعلقة بتدهور المراكز التاريخية والمباني التراثية

٢- مخطط القدس ٢٠٠٠

المخطط الهيكلي هو مشروع لتحديد استعمالات الأراضي وفرض الأنظمة التعليمات للاستعمالات وتصميم جميع المنطقة الجغرافية التي تسمى حدود بلدية القدس ,بما في ذلك القدس الشرقية. للمخطط حدود تلامس حدود بلدية القدس وهناك إخفاء للخط الأخضر وطمس لأي إمكانية تقسيم المدينة.جغرافيًا وتنظيمًا وتخطيطًا وترى بالأحياء الفلسطينية مجرد أحياء ليس إلا ولن يكون لها وجود عمراني مستقل [٨].

٢-١المخطط يتمحور حول ثلاثة مراكز:

المركز الأول وهو البلدة القديمة (والتي تبقى دون تخطيط).المركز الثاني وهو ما يسمى"المدينة العتيقة"وهي تشمل البلدة القديمة والمناطق المحيطة بالبلدة القديمة,(شكل ٣) تمتد من السفوح الشرقية لجبل الزيتون شما لا وتشمل وادي الجوز ومنطقة باب الأسباط وسلوان لتصل إلى حي الفاروق على السفوح الشمالية لجبل المبكر.

أما المركز الثالث للمخطط فهو المدينة التاريخية وهي المناطق التي تشملها المدينة العتيقة إضافة إلى المناطق الغربية من القدس وهو مركز المدينة الغربية وصولا إلى مدخل القدس الغربي,كذلك فإن المخطط لا يرى أي إمتداد للعمران بالقدس خارج حدود جدار الفصل العنصري وبعبارة أخرى فإن المخطط لا يرى إمتدادًا للقدس مع البلدات والأحياء الفلسطينية المحيطة بها.ان الهدف من المخطط, هو وضع ألية قانونية

---

[٧]الحضري، إيهاب،اغتصاب الذاكرة، الاستراتيجيات الاسرائيلية لتهويد التاريخ، مركز الحضارة العربية للاعلام والنشر والدراسات ، القاهرة٢٠٠٤.

[٨]E.Meiron and D.Bar (2009),Planning and Conserving Jerusalem, Jerusalem.

لإستغلال هيكل المناطق المفتوحة في القدس ,بما في ذلك شبكة المواصلات,لتكون أساسًا لتطور المدينة بالعقود القادمة[٩].

شكل ٣ :خريطة توضح مخططات الاحتلال فى البلدة القديمة –القدس بهدف تغيير الهويه العربية المعمارية[١٠]

ويبدو واضحًا من خلال المخطط بأن بوابة القدس هي من الغرب وإرتباطها مع الحيز الجغرافي المحيط بها هو غربًا .وكذلك بكل ما يخص حوض البلدة القديمة فإن الإتصال السكاني والوحيد القائم هو من الجهة الغربية للمدينة القديمة .والمخطط الهيكلي المقترح هو ليس مخططًا هيكليًا عاديًا [١١], حيث أن المخطط لا يحمل تعليمات واضحة للبناء وتقسيم المدينة إلى أحياء أو مناطق وإنما مخططًا عامًا يحدد سياسات أبعد من التخطيط الهيكلي بألابعاد التي سيتم عرضها فيما يلي:

٢-٢البعد القانوني:

وضع مخطط هيكلي للقدس يرى بأن الأراضي الفلسطينية التي تم ضمها لحدود بلدية القدس عام ١٩٦٧هو خرق واضح وصريح للقانون الدولي وقرارات الأمم المتحدة. فقرارات الأمم المتحدة المتتالية منذ حرب ١٩٦٧ أقرت بأن القدس الشرقية هي

---

[٩]الابعاد الهندسية والقانونية لمخطط القدس ٢٠٠٠ ، وحدة ديوان الرئاسة الفلسطينية – وحدة القدس -رام الله. فلسطين . ٢٠١٠.

[10] http:// www.iaqsa.com

[١١] الابعاد الهندسية والقانونية لمخطط القدس ٢٠٠٠ ، وحدة ديوان الرئاسة الفلسطينية – وحدة القدس -رام الله. فلسطين . ٢٠١٠.

أراضي محتلة وأن إسرائيل دولة احتلال لا يجوز لها التصرف بالقدس الشرقية وجعلها جزءًا من دولة إسرائيل[١٢]. خلال الرأي الاستشاري الذي أصدرته محكمة العدل الدولية بموضوع جدار الفصل العنصري وضحت المحكمة بأن القدس الشرقية هي أراضي محتلة[١٣]. فعملية التخطيط للقدس الشرقية هو تحد للموقف العالمي .وهذا التحدي لاقى صمتًا عالميًا حتى اليوم. فالمعاهدات الدولية بما في ذلك معاهدة جنيف ومعاهدة فينا تحظر على الاحتلال إتخاذ القرارات بالنسبة للاستعمالات المدنية للأراضي المحتلة .والواجب الوحيد الذي يقع على عاتق دولة الاحتلال هو تلبية حاجات المجتمع المدني في الأراضي المحتلة كمجتمع له إحتياجات وكيانه الخاصين[١٤]

٣-انعكاس المشروع على البلدة القديمة من القدس:

-يولي المشروع أهمية خاصة للبلدة القديمة بالنظر إلى مكانتها التاريخية و الروحية

-يهدف المشروع إلى تغيير الطابع المعمارى العربى للقدس .

-يشير المشروع إلى المشكلة الأساسية داخل السور وهي الاكتظاظ السكاني " ويرجعه إلى نسبة التزايد السكاني التي تفوق تلك خارج البلدة القديمة ب 8 مرات (الكثافة السكانية داخل السور هي ١١٩,٥ شخص لكل دونم، مقابل 26.3 شخص لكل دونم خارج البلدة القديمة.) وعليه فان الاستنتاج الذي يخلص إليه المشروع هو ضرورة الحد من عملية ازدياد عدد السكان في البلدة القديمة عن طريق تدخل السلطات بهدف منع ظاهرة الاكتظاظ العمراني والسكاني أي تقليل كثافة السكان . وكذلك ضرورة إخراج المدارس الإعدادية والثانوية والخدمات الأخرى إلى خارج أسوار البلدة القديمة وضرورة تطبيق القانون فيما يتعلق بالبناء غير المرخص والمقصود هو هدم المباني غير المرخصة.

-أما فيما يتعلق بالبلدة القديمة ومحيطها المجاور فقد قسم المخطط الهيكلي مركز المدينة الى ثلاث مناطق هي:

البلدة القديمة داخل السور و"المدينة العتيقة " والمدينة التاريخية. "

البلدة القديمة : هي البلدة القديمة داخل الأسوار.

Ancient Cityالمدينة العتيقة : وهو مصطلح جديد تم تداوله من خلال المخطط وتشمل المدينة العتيقة المناطق المجاورة للبلدة القديمة من الجنوب أحياء البستان

---

[١٢] الابعاد الهندسية والقانونية لمخطط القدس ٢٠٠٠ ، وحدة ديوان الرئاسة الفلسطينية – وحدة القدس -رام الله. فلسطين . ٢٠١٠.

[13] O.Halabi, Legal Status OF East Jerusalem Population, THE Civil Coalition,. 2008.

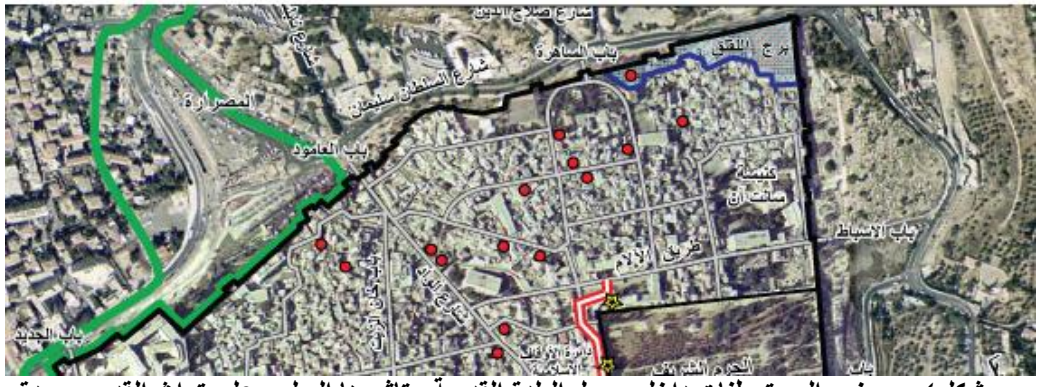
[14] -http://www.unesco. org/whc/4convent.htm

ووادي حلوة من قرية سلوان وهو ما يسميه المخطط" مدينة داود " ، وجبل صهيون ومن الشمال المنطقة الواقعة ما بين أسوار البلدة القديمة وما يسمى بحدود " السور الروماني الثالث " ويصل ما بين بوابة الماندلباوم ومتحف روكفلر.
المدينة التاريخية : وهي تشمل حسب تعريف المخطط الأحياء التي أقيمت خارج أسوار البلدة القديمة قبل عام 1948 مثل أحياء الشيخ جراح ، الطالبية" ومئاة شعاريم "ورحابيا والبقعة والقطمون[١٥].

أما ما يعرف ب" الحوض المقدس " فهو اصطلاح لم يرد في المشروع ولم يتم تحديده جغرافيا وإنما تردد في الآونة الأخيرة في عناوين الأخبار ويقصد به سلسلة الوديان المحيطة بالبلدة القديمة وتشمل واد الجوز، وادي قدرون(الجثمانية)، وادي جهنم، بركة السلطان أو جورة العناب مرورا بحي البستان حتى وادي ياصول.

٣-١المخطط والمستوطنات بالقدس الشرقية:

ان اهداف المخطط توسيع الاستيطان بالقدس الشرقي ، ان المخطط يهدف الى توسيع رقعة جميع المستوطنات الاسرائيلية التي قامت اسرائيل ببنائها منذ عام ١٩٦٧ (شكل٤).كذلك فان المخطط يهدف الى بناء مستوطنات جديدة مثل"جفعات همطوس" على اراضي طباليا شرق جنوب بيت صفافا وبناء استيطاني جديد في خلة مارالياس وبناء استيطاني جديد في مناطق الولجة ومناطق مطار قلنديا. القانون الدولي يحظر على المحتل بناء مستوطنات ونقل مواطنيه اليها في الاراضي المحتلة[١٦].



شكل٤ : يوضح المستوطنات داخل وحول البلدة القديمة وتاثيرها السلبى على تراث القدس،وحدة نظم المعلومات الجغرافية[١٧]

[١٥]القدس حاضر ومستقبل– منشورات دائرة شؤون القدس، مجموعة ابحاث قدمت في مؤتمر القدس حاضر ومستقبل الذي عقد في رحاب جامعة القدس -ابو ديس – فلسطين ٢٠١٠
[١٦]الأستيطان الأسرائيلى الأستعمارى فى القدس- منشورات دائره شؤون القدس- فلسطين .٢٠١٢
[17]The Applied research institute Jerusalem.arij(http://www.arij.org) 2014

أن الحفريات "وصلت لعمق أساسات المسجد الأقصى في بعض المواقع"، خلال عام ٢٠١٤ (شكل٥)، حيث من المتوقع "زيادة وتيرة المشاريع التهويدية في محيط المسجد الأقصى[١٨].

شكل٥ : خريطة توضح مواقع التراث المعمارى العربى بالقدس الشرقية المهدده بالاندثار[١٩]

٣-١-١منطقة الزاوية الجنوبية:

قام الاحتلال "بأعمال حفريات معمقة في منطقة الزاوية الجنوبية الغربية للأقصى،على امتداد جدار حائط البراق، الأمر الذي أظهر حجارة عملاقة شكلت أساسات بناء المسجد الأقصى"،حيث واصل الاحتلال حفرياته أسفل هذه الأساسات."واخترقت الأنفاق أسفل البلدة القديمة باتجاه باب الخليل،وبرزت في منطقة العين الفوقا في وسط بلدة سلوان". [٢٠]

٣-١-٢ هدم الجسر الخشبي الجديد:

أن أعمال الحفريات ازدادت عام ٢٠١٤ في طريق باب المغاربة،وذلك لبناء جسر عسكري خشبي"، و يتم "استكمال الحفريات والمشاريع التهويدية أسفل وقف حمام العين بمحاذاة منطقة باب المطهرة، على بعد ٢٠ مترا من الجهة الغربية

---

[١٨] عدوان، عدنان. الإستيطان بعد ٢١ عاماً على توقيع اتفاق "أوسلو".٢٠١٥، السنة ١٣، ع١٥٤.

[19] http:// www.rcja.org.jo/Jerusalem3.htm

[٢٠] الأستيطان الأسرائيلى الأستعمارى فى القدس- منشورات دائره شؤون القدس- فلسطين .٢٠١٢

للأقصى"[٢١]، وقد تم تهويد المباني الإسلامية (خاصة المملوكية) والتي حولها "لقاعات تحت مسميات يهودية، حيث تقدم الاحتلال بخطوات واسعة في المبنى التهويدي "بيت شطراوس" في حي المغاربة.

٣-١-٣مقبرة عباسية.. وحي إسلامي كامل:

أن المنطقة الأوسع والأعمق والأكثر حفرا هي "حفريات مدخل وادي حلوة (وصل عمق الحفريات بها ٢٠ مترا، ودمر الاحتلال مساحة تقدر نحو ٦٠٠٠ متر)، حيث دمر خلالها المواقع الأثرية من الفترات العربية والاسلامية المتعاقبة، والتي من بينها "تدمير مقبرة إسلامية عباسية، وحي إسلامي كامل"، تم وضع "حجر الأساس لـ"جوهرة إسرائيل" وهو كنيس عملاق في قلب البلدة القديمة بمدينة القدس المحتلة، ويبعد قرابة ٢٠٠ متر غربي الأقصى[٢٢]؛ وسيبنى الكنيس على خمس طوابق اثنين منها تحت الأرض، بارتفاع ٢٤ متر عن مستوى الأرض.

٣-١-٤مشروع انشاء "مبكى صغير" وبيت الجوهر:

أن الاحتلال ركز اهتمامه على موقع "رباط الكرد/حوش الشهابي"، لتكريس تهويد الموقع وتحويله لـ "مبكى صغير" مزعوم"، وصادقت لجان الاحتلال بشكل شبه كامل على مشروعين تهويديين كبيرين حول الأقصى، وهما "بيت الجوهر" في أقصى ساحة البراق من الجهة الغربية على مساحة بناء اجمالية تصل الى ٢٧٠٠ متر مربع، ويشمل خمس طوابق منها ثلاثة فوق الارض، أن المشروع الثاني هو "مركز كيدم"، وهو "هيكل توراتي" جنوب الأقصى، وعلى أنقاض حفريات مدخل وادي حلوة [٢٣]، تصل مساحته الاجمالية قرابة ١٦ ألف متر مربع، حيث أن العمل بدأ خلال عام ٢٠١٥.

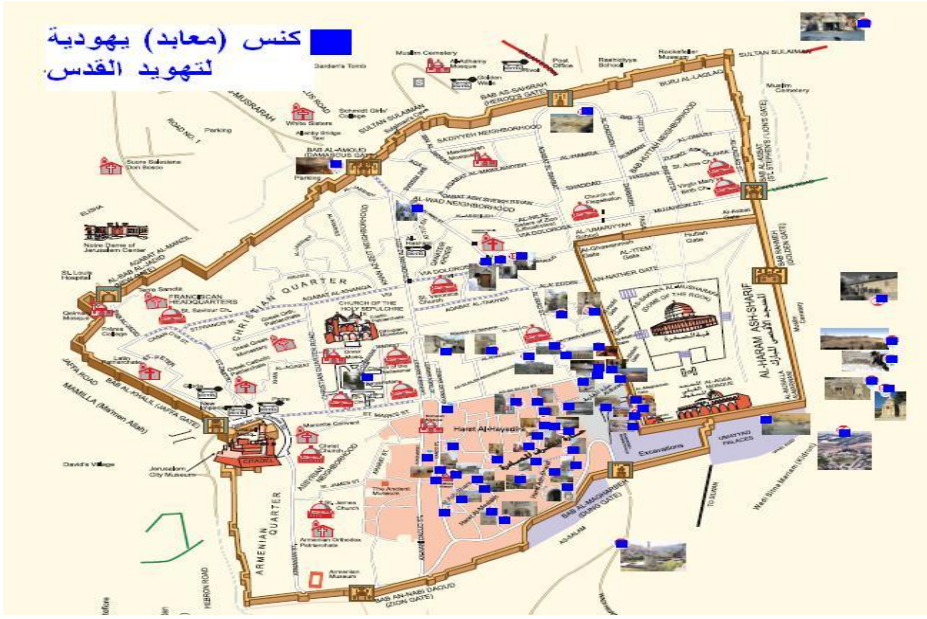
أن من أضخم المباني التهويدية هو "مجمع الآثار غربي القدس المحتلة"، على مساحة نحو ٢٠ دونما، وقام الاحتلال عام ٢٠١٤ بافتتاح نفق "قلعة النبع/العين" وسط سلوان بمنطقة العين الفوقا، بعد عمليات حفر استمرت ١٥ عاما، حيث يتواصل البناء في "بيت النبع" في الموقع ذاته(شكل ٦)

(٢١) ISESCO Archeology Experts Committee,2015

[٢٢]الأستيطان الأسرائيلى الأستعمارى فى القدس- منشورات دائره شؤون القدس- فلسطين .٢٠١٢

[٢٣]الأستيطان الأسرائيلى الأستعمارى فى القدس- منشورات دائره شؤون القدس- فلسطين .٢٠١٢

استولت سلطات الأحتلال على الطابق العلوي من مبنى البرد الواقع مقابل باب الساهرة وهو أحد أبواب البلدة القديمة بالقدس في شارع صلاح الدين، وذلك لتشيد قبور وهمية على أرض وقف صلودحة جنوب الأقصى، وأخرى في منطقة وادي الربابة بسلوان، حيث صادق الاحتلال على مشروع الحديقة التوراتية على أرض بلدتي العيسوية والطور، بمساحة ٧٠٠ دونم.



شكل ٦ :خريطة توضح مواقع الكنس اليهودى داخل البلده القديمة لتهويدها[٢٤]

٣-٢مشروع وجه القدس

"وجه القدس". مشروع استيطاني تهويدي ، يهدف إلى محو آثار وتاريخ مدينة القدس المحتلة بالكامل، وطمس معالمها العربية ، وجعلها مدينة تبدو ذات طراز غربي حديث، عبر بناء الأبراج والعمارات الشاهقة والفنادق، ومراكز التجارية الضحمة.

وفي عام ٢٠٠٩، بدأت بلدية الاحتلال في القدس التخطيط لإقامة هذا المشروع التهويدي، ولكنها صادقت على قسم منه في عام ٢٠١٢، وفي عام ٢٠١٤ تم المصادقة عليه نهائيًا، وجرى الاتفاق على أن يأخذ تنفيذه مراحل متعددة[٢٥].

---

[24] Arab Studies Society Scientific – Cultural Land Research Center Jerusalem ,http:// www.lrcj.org

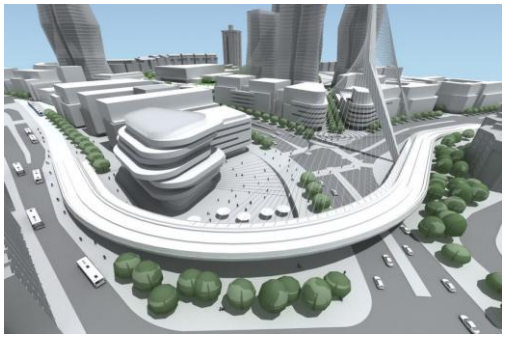
[٢٥] ستيطان الأسرائيلى الأستعمارى فى القدس- منشورات دائره شؤون القدس- فلسطين ٢٠١٢.

ويقع المشروع على مساحة ٧٢١ دونمًا في المدخل الرئيسى غربي القدس، وتقوم عليه بلدية الاحتلال، ووزارتي المواصلات والبنى التحتية، ويقسم هذا المشروع إلى عدة مربعات، يضم كل مربع مشروعًا متكاملًا له أهداف معينة، وسيشكل المربع الأول وهو ما يسمى "الحي الاقتصادي" المرحلة الأولى للمشروع، وستضم هذه المرحلة مركز مواصلات متقدم، محطة للقطار السريع تصل ما بين "تل أبيب" وغربي القدس، ومحطتان للقطار الخفيف، ومحطة كبيرة للحافلات وموقف سيارات متطور.

أن المشروع سيبنى قريبًا من مجمع البنايات الحكومية "الإسرائيلية"، الذي يضم أبرز المباني "كالكنيست والمحكمة العليا وبنك إسرائيل"، ويمتد على جزء من أراضي قريتي لفتا والشيخ بدر المهجرتين، وبعض أراضي قرية دير ياسين.(شكل٧)

المشروع سيتضمن بناء ٢٤ برجًا ذات مبنى ضخم، ١٤ منها ذات ٢٤ طابقًا، وتسعة منها ذات ٩ طوابق، بحيث تضم مكاتب ومحلات تجارية، وأبراج سكنية، كما سيتم بناء أكبر مركز للمؤتمرات بما يسمى مركز "مباني الأمة، بالإضافة إلى اعتماد مراكز ترفيهية[٢٦]

أن المشروع -وفقا للمخطط- سيقام على مساحة ٢١١ دونما، في مدخل غربي القدس، وسيقام أجزاء منه على أراضي القرى الفلسطينية المهجر أهلها مثل دير ياسين ولفتا وغيرها، أن الاحتلال بدأ حفر أنفاق تحت الأرض لإقامة شبكة مواصلات تكون جزء من المشروع التهويدي، مبينًا أن المشروع سيعمل على حجب كل البناء التاريخي بالمدينة.



شكل ٧ : مشروع وجه القدس الذى يهدف الى تغيير الهوية المعمارية العربية للقدس[٢٧]

(26) www.alquds.co.uk

(27) www.alquds.co.uk

وللمشروع أهداف متعددة، فهو مشروع استيطاني بوجه اقتصادي، سيتم من خلاله توفير ٤٠ ألف فرصة عمل جديدة، وجلب عشرات آلاف اليهود إلى المدينة، كما سيعمل على مصادرة مئات الدونمات من الأراضي الفلسطينية.

ويوضح أن البناء الحديث سيعمل على طمس الهويه المعمارية للقدس والقرى المستهدفة، وإضفاء طابع جديد عليها بعيدًا عن التاريخ الحقيقي لها .

وللمشروع، له عدة انعكاسات خطيرة على القدس واقتصادها، وهي أولًا سيؤثر سلبًا على الطابع الديمغرافي فيها، نظرًا لاستجلاب عشرات آلاف اليهود للمبيت بالمدينة، ثانيًا تكريس سياسة مصادرة الأراضي، وربط مركز البلاد "تل أبيب" بمدينة القدس.

سيؤثر المشروع على الأيدي العاملة بالمدينة، حيث سيتم استجلاب عمال يهود، وسيكون ذلك على حساب الأيدي العاملة الفلسطينية، وأخيرًا سيعمل على طمس الكثير من المعالم العربية الإسلامية العريقة بالقدس .

إن مشروع "وجه القدس" يشكل خطرًا كبيرًا على الوضع الديمغرافي بالقدس، لأن ما يجري الآن هو عملية تغيير للمباني العربية، والتي باتت ذات نمط وبناء غربي، بعدما كانت أحيائها تشكل نموذجًا عربيًا واضحًا.

أن الاحتلال عمل على تغيير قرى وأحياء القدس، مثل المالحة، بيت صفافا، عين كارم والبقعة ووقف الحسيني بشكل كامل، بحيث أصبحت عبارة عن مباني شاهقة قد تغيرت رؤيتها البصرية، ما يدلل على وجود زحف للهوية اليهودية التوراتية إلى القدس.

ويعمل الاحتلال أيضًا على تغيير الوضع السكاني، من خلال الزحف الديمغرافي الجديد، عبر جلب أعداد كبيرة للغاية من اليهود للمدينة، بهدف تقليل نسبة السكان العرب فيها، بحيث تصبح ١٢% فقط، وهذه نسبة خطيرة.

فإن المشروع الجديد هو مشروع تهويدي استيطاني عنصري بامتياز، سيعمل على تشويه منظر القدس الحضاري، وسيطمس وجهها الحقيقي.

٣-٣ تأثير المخططات على القدس كمدينة عربية:

يهدف مخطط القدس ٢٠٠٠ الى تدمير مقومات القدس كمدينة ذات طابع عربي ، وتمزيق أنسجتها الحضرية والعمرانية والسكانية والثقافية وذلك عن طريق الوسائل التالية:

- تقسيمها إلى أحياء منفصلة غير متصلة بشكل مباشر بواسطة شبكة الطرق والشوارع الالتفافية التي هدفها ربط المستوطنات وخلق البؤر الاستيطانية وتوسيع

المستوطنات القائمة والحد من توسع المناطق العربية وإحاطتها بمناطق خضراء مفتوحة وحدائق عامة

- إلغاء ما يمكن تسميته" مركز المدينة " والذي من المفروض أن يضم المباني العامة الرئيسية والساحة العامة لتجمع المواطنين في مناسباتهم الوطنية أو بالمركز التجاري والثقافي الخ..، فمركز المدينة هو في القدس الغربية، ولا مركز غيره والساحات العامة والمراكز التجارية والثقافية والمتنزهات هي هناك وكل ما عدا ذلك هو عبارة عن أحياء متناثرة في المحيط الذي يعتمد بشكل أساسي على ذلك المركز.

- التركيز على الطابع اليهودي للمدينة والتقليل من مكانة القدس الإسلامية والمسيحية وذلك عن طريق التركيز على حائط البراق والساحة الملحقة به، وعلى قلعة داود وباب الخليل كعنصر الجذب الأساسي في المدينة، وتسخير شبكة الطرق ومواقف السيارات لصالحه وكذلك تقوية محور شارع يافا وتطوير الجهتين الجنوبية والجنوبية الغربية للبلدة القديمة من القدس لخدمة هذا الهدف (مشروع مدينة داود ومشروع ماميلا.)

- تفتيت الأحياء العربية عن طريق زرع بؤر استيطانية داخلها بحيث لا يمكن الحديث مستقبلا عن أحياء عربية خالصة وتحويلها إلى أحياء مختلطة قدر الإمكان[٢٨]

٤-دور منظمة اليونسكو في مدينة القدس:

أقامت اليونسكو بالتعاون مع مجموعة من المؤسسات المحلية والعربية والدولية (اتحاد الآثريين العرب)، عدة مشاريع كان لها أثرها في المحافظة على التراث والممتلكات الثقافية في مدينة القدس؛ ولكنها تتعرض للضغط المتواصل حتى الآن، فكان أهمها:

٤-١مركز صون المخطوطات الإسلامية:

وعُرف أيضا بمشروع إنشاء مركز ترميم المخطوطات الإسلامية، ويقع المركز في المدرسة الاشرفية[٢٩]، وضم المركز مجموعة من المخطوطات الإسلامية النادرة، بالإضافة لوثائق وسجلات وخرائط قديمة ولوحات أثرية، عانت على مدى القرون الماضية التلف وخطر الاندثار، وعمل المركز على فهرستها وتصويرها وترميمها وحفظها بصورة علمية ووفق أحدث المعايير الدولية، كما عمل على نشر الوعي

---

[٢٨]القدس حاضر ومستقبل– منشورات دائرة شؤون القدس، مجموعة ابحاث قدمت في مؤتمر القدس حاضر. ومستقبل الذي عقد في رحاب جامعة القدس -ابو ديس – فلسطين٢٠١٠

[٢٩] طومان شادية : المدرسة الاشرفية مركز ترميم المخطوطات الحرم القدسي الشريف، مؤسسة التعاون، القدس، ٢٠١١م ،ص٤،٥.

بأهمية بالتراث الإسلامي المخطوط وكيفية الحفاظ عليه وصيانته، ويصنف المركز حسب اليونسكو بأنه الأول في المنطقة العربية والرابع عالمياً[٣٠]

بدأ العمل في المشروع منذ عام ١٩٩٩م، واستمرت عملية ترميم وتأهيل المبنى سنوات طويلة، حيث تعثر إتمام العمل بسبب الاحتلال ، وانتهت أعمال الترميم عام ٢٠٠٤م، وتم تدريب خمسة فنيين فلسطينيين لمدة ثلاث سنوات على أساليب ترميم المخطوطات بمدينة فلورنسا الإيطالية بتمويل اليونسكو، وأقيم المشروع بشراكة بين مؤسسة التعاون و دائرة الأوقاف والشؤون والمقدسات الإسلامية واليونسكو[٣١]، لبناء القدرات والتدريب بتمويل من البرنامج العادي من اجل توفير التدريب للموظفين الجدد والموظفين الحاليين في مجالات ترميم الورق واجراء الجرد الالكتروني[٣٢].

كان من المفترض أن يبدأ العمل بالمركز عام ٢٠٠٥م، إلا أنه تم تعطيل ذلك ثلاث سنوات، بحجز جميع الأجهزة والمعدات اللازمة لإنشاء في ميناء أسدود، وبتدخل من اليونسكو والمملكة الأردنية الهاشمية-تحملت تكلفة رسوم التخزين-تم استلام الأجهزة والمعدات، وجرى تركيبها بإشراف خبراء اليونسكو، وبدأ العمل في المركز في حزيران/يونيو عام ٢٠٠٨م[٣٣]

٤-٢مشروع تجديد المتحف الإسلامي:

يشغل المتحف الزاوية الغربية الجنوبية من ساحة الحرم الشريف، ويتكون من قاعتين رئيستين وساحة أمامية كبيرة تطل على المسجد الأقصى المبارك(٣٤)، تم اعتماد مشروع صون وتجديد المتحف الإسلامي عام ٢٠٠٦م من اليونسكو، وعقدت اليونسكو الدورات الخاصة بالمشروع لإدارة المتحف، وإنشاء غرف التخزين ورقمنة المحفوظات، وعينت أربعة موظفين دائمين خلال الأعوام ٢٠٠٩-٢٠١٠م في عمليات صون التراث، وتم التعاقد مع خبراء المستشارين في عام ٢٠١٠م لتقييم الاحتياجات الخاصة بالمشروع، فيما يخص جرد المجموعات الفنية، وتم إصلاح سطح المتحف وتنظيم غرف التخزين[٣٥].

---

[٣٠] القرار ١٨٦م ت /١١ عام ٢٠١١م منظمة الامم المتحدة للتربية والعلم والثقافة ، ص٢

[٣١] طومان، شادية: المدرسة الاشرفية ، مركز ترميم المخطوطات الحرم القدسي الشريف، مؤسسة التعاون، القدس ٢٠١١ ، ص٥

[٣٢] القرار رقم ١٨٦م ت /١١ عام ٢٠١١م، /، منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة ص٢؛ القرار ٢٠٠٧/٣٤ ،ص٤؛ القرار ١٣٧م/٢٠١٣م،ص٢

[٣٣] مؤسسة التعاون: اعادة اعمار البلدة القديمة، ص٢٨؛

[٣٤] مؤسسة التعاون: برنامج اعمار البلدة القديمة في القدس، ٢٠٠٩م، ص٢٧

[٣٥] المرجع السابق

معهد صون التراث المعماري:

أقيم المعهد عام ٢٠٠٧م بمشاركة مؤسسة تعاون واليونسكو، بتمويل مقدم من اللجنة الأوربية، وجهز المشروع البنى الإدارية ووضعت المناهج الدراسية والمواد التدريبية الخاصة بالمعهد[٣٦].

أسهمت اليونسكو في ترتيب دعم مالي لترميم المسجد الأقصى وكنيسة القيامة عام ١٩٩٢م، ودعت الأوقاف الإسلامية لمواصلة عملها في قبة الصخرة حتى تتوافق عمليات الترميم مع المعايير العلمية، كما ساعدت عام ١٩٩٤م في أعمال الصيانة والترميم في سوق القطانين وحمامات الشفاء في البلدة القديمة، ضمن مشروع إعمار البلدة القديمة المؤسسة المهنية الوحيدة التي تقوم بتنفيذ برنامج شامل ومتكامل؛ لإحياء البلدة، بدعم رئيسي من الصندوق العربي للإنماء الاقتصادي والاجتماعي واليونسكو، وفي عام ٢٠٠٠م افتتحت اليونسكو بمقرها في باريس معرضا بعنوان القدس مدينة الإنسانية.

وأسست المنظمة عبر لجنة التراث العالمي عام ٢٠٠٤م في خان تنكز[٣٧] بعد ترميمه " مركز دراسات جامعة القدس" الخاص بعلم الآثار

٤-٣الدور العربي في منظمة اليونسكو:

شكل الطلب العربي بمناقشة قضية القدس والممتلكات الأثرية في دورته الخامسة عشر عام ١٩٦٨م وصدور قرارات على جانب من الأهمية، فتمكنت المجموعة العربية اقناع اليونسكو تنبي وجهة النظر العربية عدم حصر مهمة مبعوث اليونسكو في دراسة الوضع الفني للحفريات الاثرية، بل ومراقبة التعديات على الممتلكات الثقافية وتقديم تقارير رسمية عن ذلك، وفعليا بدأ الاهتمام العربي بالمدينة لحماية ممتلكاتها الثقافية بعد حريق المسجد الأقصى، وأن عمليات الهدم والحفر وإعادة تعمير وتخطيط المدينة إنما يستهدف الارث الثقافي و المكنون الحضاري للمدينة بهدف تغيير طابعها التقليدي العريق، فقادت مصر بالتنسيق مع الدول العربية حملة لإيجاد حضور دائم وفعلي لمنظمة اليونسكو في المدينة، وتمكنت المجموعة العربية ومن استصدار قرار رقم ٨٨م ت عام١٩٧١ م، الذي نص على دعوة الاحتلال إلى المحافظة على الممتلكات الثقافية في المدينة .

كما قدمت المجموعة العربية مذكرة احتجاج على ازالة التلة الترابية في ١٤فبراير عام ٢٠٠٧م حين شرعت قوات الاحتلال في عملية هدم وازالة التلة الترابية المؤدية

---

[٣٦]القرار ٢٠٠٨/١٨٠م، منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة، ص٦

[٣٧]مؤسسة التعاون: برنامج اعمار البلدة القديمة، ٢٠٠٩.ص٢٦

الى باب المغاربة، وبناء عليه عقدت جلسة استثنائية لمناقشة، وأن ذلك تم دون الرجوع للهيئات المتخصصة وما يمثله انتهاكاً لما ورد في اتفاقية التراث العالمي [٣٨].

٥-الأسس التنظيمية للبناء داخل المناطق التراثية.

يعد التراث العمراني في الدول العربية إرثا ضخماً ومنوعا وضعت لبناته أجيال متعاقبة وفق عاداتها وتقاليدها وظروفها الطبيعية والمناخية واحتياجاتها عبر العصور، والاهتمام بهذا التراث وسيلة من وسائل التلاحم بين الماضي بأصالته والحاضر بتقنياته،إذ لا بد من التوافق بين الأصالة والمعاصرة حتى لا تصرفنا التوجهات التطويرية عن استثمار تراثنا الأصيل وتوظيفه بالشكل الأمثل في الحياة المعاصرة دون أن يشكل عباً على التنمية..

ومن هنا تتضح ضرورة الالتزام بنهج متوازن يحقق الآتي:

- المحافظة على التراث العمراني العربي بالقدس

- توظيفه بما يلائم مقوماته ويسمح بالاستفادة منه بتشغيله وفق المتطلبات المعاصرة للشعوب العربية.

ويأتي ميثاق المحافظة على التراث العمراني العربي من هذا المنطلق لتحقيق الأهداف التالية.

-المحافظة على الهوية الثقافية والعمرانية من التراث العمراني فى القدس .

-الدعوة لتطوير القوانين والأنظمة واستصدار تشريعات معاصرة لحماية التراث العمراني وتنميته والمحافظة على هوية القدس.

- إدماج المحافظة على التراث العمراني للقدس في السياسات التنموية الوطنية عموما وفي سياسات الجامعة العربية.

- دعم إنشاء مراكز للتدريب على المستوى المحلي و العربي لحماية التراث العمراني العربي فى القدس وتشجيع البحث العلمي في هذا المضمار.

دعم تعاون الدول العربية فيما بينها في مجال التراث العمراني بالقدس وتعاونها مع محيطها الدولي في إطار المصالح المشتركة

على الصعيد العالمي.

-دعم تعاون الدول العربية مع المؤسسات الدولية المتخصصة في التراث العمراني بالقدس.

---

[٣٨] ٢٠٠٧/١٧٦م جلسة استثنائية ص١- ٢

-أعتبارا لأحد أهداف الجامعة العربية الوارد في ميثاقها والمتضمن تعاون الدول المشتركة في الجامعة تعاوناً وثيقاً بحسب نظم كل دولة وأحوالها في شؤون عدة منها شؤون الثقافة.

-تفعيل الاتفاقيات والمواثيق الدولية المبرمة بين الدول الأعضاء في الجامعة العربية والمنظمات الدولية ذات العلاقة وعلى الخصوص منظمة اليونسكو في مجال حماية التراث العمراني العالمي.

-دعم تعاون الدول العربية فيما بينها وتعاونها مع محيطها الدولي في إطار المصالح المشتركة على الصعيد العالمي.

- دعم تعاون الدول العربية مع المؤسسات الدولية المتخصصة في مجال التراث العمراني

- ضرورة تناول التراث العربى بالقدس بمنهج متكامل يهدف إلى دمجه في التنمية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وتوظيفه بما يلائم مقوماته و يسمح بتشغيله وفق المتطلبات المعاصرة للشعوب العربية.

- أهمية النظر باهتمام لمشروع ميثاق عربي للتراث العمراني في الدول العربية بناء على مداولات مجلس وزراء السياحة العرب في دورته السادسة المنعقدة في جمهورية مصر العربية خلال ٢٠٠٣م والتي تناولت موضوع التراث العمراني، وقرار المجلس ضمن البند السادس من قرارته الذي يؤكد على .ودعوة المملكة العربية السعودية إلى إحاطة المجلس حول ترتيبات إعداد المشروع للنظر فيه من قبل المجلس[٣٩].

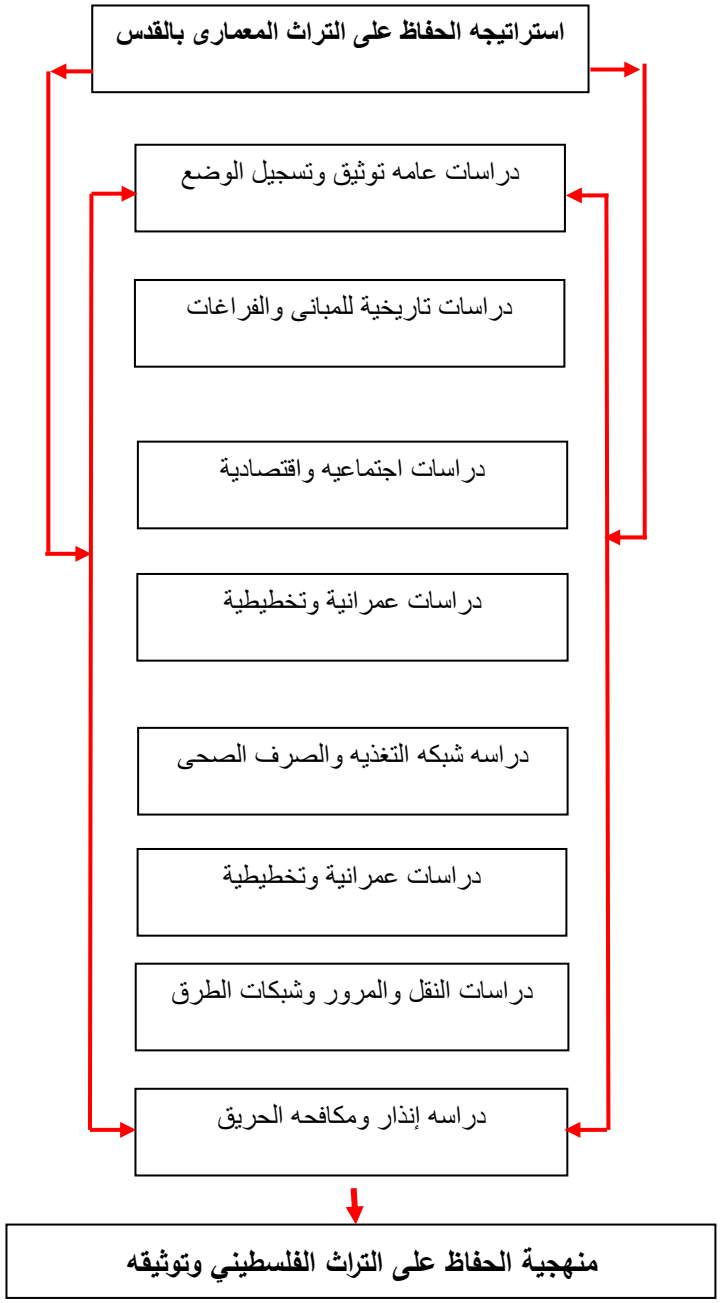
٦-استراتيجية الحفاظ على الهويه العربية المعمارية للقدس

أن سياسات الحفاظ المعمارى والعمرانى للقدس تعتمد فى المقام الأول على البعد السياسى للدولة و ماهى الخطط الموضوعة للحفاظ على مدنها الأثرية طبقا للجانب القتصادى و السياحى أى أن الميزانيات الموضوعة للحفاظ تتأثر بالسياحة

والأقتصاد . حين توفره تأتى مرحلة كيفية أدارة عملية الحفاظ وتكون سياسة الحفاظ لها الهيمنة الشاملة ولكن لابد أن تكون هناك أستراتيجية لتلك العملية وألا سوف يعد سبب من أسباب تدهور تلك المنطقة والمساهمة فى تحولها بعيد عن الحفاظ(شكل٨) يوضح استراتيجية الحفاظ على التراث المعمارى بالقدس ذات منهجية سليمة تتماشى

[٣٩]ياسر عثمان محرم محجوب(١٩٩٥ م)، تأثير التطور العمراني الحديث على التراث العمراني في الإمارات، دراسة حالات في دبي اوا لعين، ندوة الحفاظ على التراث العمراني فى الإمارات، دبي، الإمارات العربية المتحدة.

مع سياسات أدارة الحفاظ وتحقق البعد الأجتماعى والأنسانى من أجل تحقيق جودة الحياة والأنتمائى للقدس.



شكل ٨ : ديجرام يوضح استراتيجية الحفاظ على الهويه المعمارية للقدس الشريف

جدول ١ : يوضح منهجية الحفاظ على التراث المعمارى بالقدس

منهجية الحفاظ على التراث المعمارى بالقدس وتوثيقه	
إبراز أهمية التراث الفلسطيني والتوعية على المستوى المحلي والدولي	على المستوى المحلي -تقوية الشعور العام بقيمة التراث المعمارى بالقدس كأمانة تسلم للأجيال المقبلة من خلال نشر الوعي الثقافي لأهمية التراث المعمارى بالقدس على كافة المستويات الأكاديمية والمؤسسات الحكومية والخاصة، وتوضيح المخاطر التي يتعرض لها بشكل عام، وللمساهمة في تحقيق ذلك ينبغي اتباع ما يلي: -إضافة مواد تعليمية هادفة لطلبة المراحل الابتدائية والإعدادية والثانوية والجامعية تتعلق بتراث القدس. -تنظيم برامج تدريبية تتعلق في سبل حماية التراث العمراني بالقدس على المستوى التنظيمي والدعائي والفني بمساعدة خبراء محليين ودوليين. -وضع محفزات اقتصادية واجتماعية لتشجيع حماية التراث المحلي، مثلا :إعفاءات ضريبية على الترميم. -دعم أدوار المنظمات غير الحكومية ونشطاء الحفاظ على التراث المعمارى بالقدس. على المستوى الدولي -أن تحرص المؤسسات الحكومية والأكاديمية والخاصة بشكل عام على المشاركة في البرامج والاتفاقيات الدولية الداعية إلى حماية التراث العالمي، وممارسة الضغوط الدولية لتنفيذها. -على المؤسسات الحكومية متابعة الإجراءات اللازمة لوضع أكبر قدر ممكن من المواقع التاريخية للقدس في قائمة التراث العالمي وقائمة المواقع المهددة بالخطر
توجيه الوسائل القانونية لحماية التراث العمراني فى القدس	-الحرص على تجنب الازدواجية في الصلاحيات بين المؤسسات العاملة بالتخطيط، والتنسيق بين المؤسسات الرسمية المعنية بالتراث العمراني. -تحديد أطر تشريعية عامة تنسجم مع مفهوم حماية التراث العمراني الشامل وهذا يتطلب تدابير خاصة فيما يتعلق بقانون التخطيط العام للأقاليم والمدن والقرى و قانون الاستملاك و قانون حماية البيئة والجمال الطبيعي و قانون حماية التراث العمراني، ومن ثم إعادة النظر في جميع القوانين المتعلقة بالتخطيط العمراني وحماية التراث المعماري والبيئي الفلسطيني :القانون رقم 28 لسنة 1936 م، والقانون رقم 79 لسنة 1966م والقانون رقم7 لسنة 1999 م والقانون رقم 51 لسنة 1926 م الساري المفعول في قطاع غزة وقانون الآثار الأردني رقم 51 لسنة 1955م المعمول به في الضفة الغربية.

	-إدخال مفهوم التخطيط الاستراتيجي، مستحدثين آليات التخطيط على المستويين الإقليمي والمحلي، ومحددين مواصفات دقيقة لحماية الأراضي والبيئة والمباني التاريخية. -تحديد أطر فنية لأساليب التدخل التفصيلية، وذلك يتطلب تصنيف المباني الواقعة في المركز التاريخي وتصنيف أعمال ترميم المباني القائمة وأساليب التدخل الفنية وإجراءات الترخيص، وتحديد القيود الواجب اتباعها للحفاظ على الواجهات حسب تصنيفها من النواحي التاريخية والمعمارية والفنية، وتحديد أساليب التدخل المقترحة في المناطق التاريخية العامة وشبه العامة.
تنظيم الآليات التخطيطية على مستوياتها المختلفة وتوظيفها لحماية التراث العمراني	-تجهيز مخططات هدفها تحديد إستعمالات الأراضي على المستوى الإقليمي، وتوضيح المعايير اللازمة لحماية التراث. -تحديد القيود ومقاييس الجودة اللازمة لحماية التراث التاريخي ، ووضع شروط منح الرخص البنائية وتغيير نوع الاستعمال. -تعيين حدود المراكز التاريخية والمواقع الأثرية بالقدس. -تحديد مراحل التوثيق العمراني -مرحلة التنظيم والتحضير: -حث الهيئات العامة والخاصة المعنية بالمشاركة النشطة على الحفاظ على التراث العمراني
مراحل التوثيق العمراني	-مرحلة التنظيم والتحضير: -حث الهيئات العامة والخاصة المعنية بالمشاركة النشطة على الحفاظ على التراث العمراني في مشروع التوثيق. -تفعيل دور المشاركة الشعبية في مراحل التوثيق والحفاظ والتشغيل. -توفير الدعم المالي واللوجستي اللازم لأعمال التوثيق والحفاظ. -تشكيل وحدة توثيق مركزية لإدارة المشروع والإشراف على المنشورات والمعلومات التوثيقية المستقبلية. -تحضير قاعدة مخططات مناسبة لأعمال التسجيل والتحديث. -تجميع الوثائق التاريخية المنتشرة في بلدان ومؤسسات مختلفة. -تدريب الفنيين واستخدام عاملين من ذوي الخبرة حسب تصنيف الاستمارات المستخدمة. -استخدام دليل يرافق المصطلحات الواردة في الاستمارات لضمان تجانس المعلومات التي يسجلها المختصون. -استخدام أنظمة معلوماتية متقدمة ومبسطة لقراءة المعلومات وتحليلها وإخراجها.
	-مرحلة التنفيذ والتقييم: -تسجيل المواقع والمباني والمعالم (مسح ميداني، رفع، تصنيف، الخ) -تحديد جميع المباني التاريخية التي تتطلب حماية وترميم وتوضيح

	الأحكام والتشريعات والآليات التقنية لذلك. -تقييم درجة الأهمية والأصالة.
	-مرحلة الإدارة والمتابعة: -تحديد الأولويات لأعمال التوثيق والحفاظ (المعالم المهددة والتفاصيل النادرة) -وضع التوثيق في صورته النهائية باستخدام أحدث الطرق المحوسبة. -تفعيل الحماية القانونية للتراث. -تحديد أنماط الحفاظ وفقًا لنتائج التوثيق.

٧-النتائج و التوصيات:

-التراث العمراني له قيمة اقتصادية عالية ويساهم في تحقيق مفهوم التنمية المستدامة بما يكفله من موارد مالية مستمرة وبما له من حفاظ على الأبعاد البيئية والاقتصادية والاجتماعية وتحقق المشاركة المجتمعية والتي هى جميعاً من أبعاد التنميةالمستدامة.

-التراث العمراني العربي بالقدس تراثا مشتركا بين مختلف مجتمعات الأمة العربية و شاهداً على الثقافة العربية وتفردها بأصالتها وأن المحافظة عليه هو حفاظ على جانب مهم من هويتها وعليها إيصاله للأجيال القادمة.

-هناك جهات متعددة تشارك في تمويل عمليات الحفاظ على التراث العمراني واعادة توظيفه كالتمويل الحكومي والقطاع الخاص والجمعيات الأهلية والمؤسسات المانحة الدولية.

-القيام بأعمال الصيانة الدورية و تكليف مهندسي التآكل CORROSION ENGINEERS بعمل الدراسات الدورية اللازمة لمقاومة التأثيرات البيئية و المناخية على المنشآت و المواقع و استنباط أفضل الطرق لعلاج التشققات الناتجة عن الظروف البيئية و المناخية و الاهتزازات الحاصلة نتيجه الاحتلال.

توثيق كافة البيانات و المخططات و الوثائق الخاصة بكل منشاة على حده ، و تصنيفها و حفظها في أماكن أمنية و الاستعانة بالباحثين و علماء الآثار المتخصصين في تاريخ بلاد الشام و المواقع الأثرية فيها ،و حفظ كافة البيانات و الأوراق مهما كانت قيمتها صغيرة أو كبيرة و نسخها و طباعتها و توزيعها لتعريف المجتمع بأهمية هذه الوثائق و المحافظة عليها .

-التنسيق مع كافة و سائل الإعلام المسموعة و المرئية و الصحافة و الكتب و المجلات للتعريف بأهمية التراث المعمارى بالقدس .

-العمل على ايجاد كل وسائل الدعم المالي و الفني و الإداري لاستمرار المنشآت بحالة جيدة لتلاءم قيمتها الدينية و الروحية.

-تنظيم و رشات عمل لإعادة تأهيل المنشآت المعمارية و المواقع الأثرية و التعريف بتاريخها ، و تنظيم رحلات دراسية و تعليمية للتعريف بأهمية هذا التراث .

هذه التوصيات التي خلصت من الدراسة تتمثل في عمليات الحفاظ والاستدامة

- اقامه برامج استثمارية مختلفة في مناطق التراث العمراني بالقدس .

-تحقيق المشاركة الشعبية في تمويل مشروعات الحفاظ على التراث العمراني وتطويره من خلال جمعيات المجتمع المدني.

- جذب المستثمرين لإقامة أنشطة سياحية بجوار مراكز التراث العمراني مع الحفاظ على الطبيعة الخاصة لمناطق التراث.

-دعوة المؤسسات الدولية لتخصيص برامج دعم تمويل للحفاظ على التراث العمراني والارتقاء به.

-أن تقوم الجهات الرسمية والمجتمعية بعقد جولات تسويقية وتوعية بمناطق التراث العمراني وأهميته، وأن تخصص الحكومة جزءاً من الموازنة العامة للتسويق، وتمويل بعض مشروعات الحفاظ وتطوير التراث العمراني والارتقاء به.

- إنشاء شركات استثمارية مختصة فقط باستثمار مناطق التراث العمراني وفق قوانين وقواعد واضحة تضمن الحفاظ على طبيعة مناطق التراث وتضمن الموائمة بين تحقيق الربح وبين الحفاظ على التراث العمراني بالفعل وتطويره.

- إنشاء منظمة أهلية للحفاظ على التراث العمراني وتكون مواردها من خلال رسوم الأعضاء والتبرعات وبعض الأنشطة والمعارض والرحلات السياحية، وتخصص عوائدها للحفاظ على مناطق التراث العمراني وتطويرها.

-إشراك المجتمعات المحلية في برامج المحافظة على التراث العمراني بالقدس ، ومشاريع تشغيلها، و الاستفادة من فوائد ومزايا إعادة تأهيل مباني التراث العمراني، وتوظيفه في الاستخدامات السكنية، والسياحية، والثقافية

*تجميع الخبرات القانونية مع خبراء التخطيط

تتعلق هذه الإستراتيجية بجمع وتنسيق الخبرات القانونية والخبرات التخطيطية من اجل توفير دعم فني منسق إلى الفلسطينيين في القدس الشرقية .بالإضافة إلى إقامة وحدة تنسيق للتخطيط الحضري وتكون لها المهام الرئيسية التالية:

التنسيق بين مختلف نشاطات التخطيط في القدس :توفير دعم فني للسكان عبر تطوير مقترحات خطط .إضافة إلى ذلك، ستوفر الوحدة بناء القدرات للمؤسسات المهنيين العاملين في مجال التخطيط .الوظائف الأخرى للوحدة ستتضمن العمل كمركز لنشر المعلومات حول التطوير الحضري في القدس .ومتابعة وتحليل وتوثيق مخطط التهويد

تطوير إطار تخطيطي حضري فلسطيني للقدس كعاصمة الدولة الفلسطينية (مركز التخطيط الحضري)

هذه الإستراتيجية طويلة المدى تتطلب مشاركة كافة الأطراف الفلسطينية المعنية في تطوير رؤية و تخطيطية للقدس الشرقية.

*التركيز على ترميم القدس العتيقة وتأهيل المباني القديمة للمحافظة على القيمة التاريخية للمدينة وذلك بتكثيف التمويل والدعم للمواطنين والمؤسسات والجمعيات التي تعنى بترميم.

*زيادة تدخل القطاع الفلسطيني العام بالقدس الشرقية وذلك بشراء الأراضي وإيجاد طاقم هندسي وقانوني لمتابعة قضايا تسجيل الأراضي واثبات الملكية.

المراجع-:

-الحضري، إيهاب، اغتصاب الذاكرة، الاستراتيجيات الاسرائيلية لتهويد التاريخ، مركز الحضارة العربية للاعلام والنشر والدراسات ، القاهرة . ٢٠٠٤

-الحضري، إيهاب،،الإستراتيجية الإسرائيلية لتهويد التاريخ، المجلة البحثية لقضايا اللاجئين، العدد الخامس، الأردن. ٢٠٠٧.

-الخالدي، وليد، كي لا ننسى، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، الطبعة الثالثة، بيروت .٢٠٠١

-الابعاد الهندسية والقانونية لمخطط القدس ٢٠٠٠ ، وحدة ديوان الرئاسة الفلسطينية – وحدة القدس - رام الله. فلسطين.٢٠١٠.

-الاستيطان الاسرائيلي الاستعماري في القدس، منشورات دائرة شؤون القدس – فلسطين . ٢٠١٢.

-القدس حاضر ومستقبل– منشورات دائرة شؤون القدس، مجموعة ابحاث قدمت في مؤتمر القدس حاضر ومستقبل الذي عقد في رحاب جامعة القدس -ابو ديس – فلسطين.٢٠١٠.

- القرار١٧٦م ت/جلسة استثنائية، ٢٠٠٧/٤/١٣م، منظمة الامم المتحدة للتربية والعلم والثقافة، باريس.

-القرار٣٤م /١٥، ٢٠٠٧/١٠/٢٤م، منظمة الامم المتحدة للتربية والعلم والثقافة، باريس.

-القرار١٨٠م ت/١٠، ٢٠٠٨/٩/٥م منظمة الامم المتحدة للتربية والعلم والثقافة، باريس.

-القرار١٨٦م ت/١١، ٢٠١١/٤/٨م منظمة الامم المتحدة للتربية والعلم والثقافة، باريس

-القرار٣٧م /١٦، ٢٠١٣/١١/٦م منظمة الامم المتحدة للتربية والعلم والثقافة، باريس

-دليل القدس – حضارة وتاريخ / القدس عاصمة الثقافة العربية – رام الله ٢٠٠٩ .

- عدوان، عدنان، الإستيطان بعد ٢١ عاماً على توقيع اتفاق "أوسلو".٢٠١٥، السنة ١٣.

- طومان، شادية: المدرسة الاشرفية مركز ترميم المخطوطات الحرم القدسي الشريف، مؤسسة التعاون، القدس٢٠١١

-نجم، رائف، شبكة فلسطين للحوار،

www.paldf.net/.forum/showthread.php?t=112078 2008

-مؤسسة التعاون برنامج اعمار البلدة القديمة في القدس١٩٩٥-٢٠٠٩ م، مؤسسة التعاون، ٢٠٠٩م

-ياسر عثمان محرم محجوب، تأثير التطور العمراني الحديث على التراث العمراني في الإمارات، دراسة حالات في دبي اوا لعين، ندوة الحفاظ على التراث العمراني فى الإمارات، دبي، الإمارات العربية المتحدة . .١٩٩٥

-E.Meiron and D.Bar (2009),Planning and Conserving Jerusalem, Jerusalem.

-O.Halabi,Legal Status OF East Jerusalem Population, THE Civil Coalition, 2008.

Website:

-Arab Studies Society Scientific – Cultural Land Research Center Jerusalem ,http:// www.lrcj.org

-www.alquds-online.org.

- ISESCO Archeology Experts Committee,2015

-http:// www.iaqsa.com

-http:// www.palestine-net.com

-http:// www.rcja.org.jo/Jerusalem3.htm

-The Applied Research Institute Jerusalem (http://www.arij.org)

-http://www.unesco. org/whc/4convent.htm

The strategy For Preserve Arab architectural identity of Alquds

Dr/Amira Mersal Mahmoud •

Abstract:

The city of Alquds, in its historical, spiritual and humanitarian aspects, is a unique urban site with a unique architectural identity that has been acquired through the city's historical ages. This urban identity was a product of the interaction of the structure of the city in both the behavioral aspects and the patterns of human activities generated by the city throughout history and the spiritual and symbolic meanings associated with the place. Alquds was a unique model of the historical, spiritual and human city. The city is subjected to a series of destructive practices and practices, which have lost the city's distinctive historical, spiritual and human character, and gave it a strange character that reflects the concepts of oppression and domination, resulting in a deterioration of urban heritage.

The research examines the importance of architectural heritage as a defensive cultural fortress on the one hand, and as a means of consolidating the structure of memory of the place and the fluttering of identity on the other hand. The research deals with a number of architectural and architectural models that reflect the procedures aimed at redesigning the Arab architectural heritage and removing it from its cultural symbols , And ends with a set of recommendations to formulate a strategy to address the risk of policies to distort and write off the architectural memory of Alquds

Key word: Judaization of Alquds, architectural identity, civil society institutions, settlement.

• **Responsple for Department of Architecture . Higher Institute of Engineering & Technology ,King Mariott ,Alexandria -KMA** am.mersal@hotmail.com

الخُرْج بين الوظيفة والزخارف

في ضوء نموذجين محفوظين فى متحف جاير أندرسون بالقاهرة.

د. أمين عبد الله رشيدي •

الملخص :

يتناول البحث نوع من التحف التطبيقية يعرف باسم الخُرج، وقد وضحت الدراسة وظيفته وهى وضع الطعام بداخله، وكان يحُمل على الخيل والحمير، كما تناولت الدراسة الأمثال المرتبطة بالخُرج، والدلالة اللغوية، وتناولت الدراسة المواد الخام التى صُنع منها الخُرج من خلال تحليل عينات على جهاز الميكروسكوب الإلكترونى الماسح، وظهر العديد من الزخارف على الخُرجين موضوع الدراسة مثل الزخارف الهندسية والموضوعات التصويرية التى تمثلت فى المناظر الطبيعية، والصيد والقنص، وقد وضحت الدراسة مميزات رسوم الأشخاص المنفذة على الخُرج الثانى، ونوع الأسلحة التى يحملونها، كما وضحت الدراسة أنواع الزخارف الحيوانية والطيور التى ظهرت على الخرجين، ومنها الخيل، كلاب الصيد، البط، البلابل، بالإضافة إلى الزخارف النباتية ومنها أشجار النخيل والدلب وزهرة اللوتس، وضحت الدراسة الألوان المستخدمة ورمزيتها، كما تم نشر قطعتين لم تدرس من قبل، وتحتوى الدراسة على (٢٠) شكل جميعها من عمل الباحث، وقد توصلت الدراسة إلى إحدى عشر نتيجة جديدة فى مجال الفنون الإسلامية.

الكلمات الدالة:

الخيل- السرج - الخرج - الخزف- النسيج – التصوير- ايران- الهند - ميكروسكوب - مخطوطات

• أستاذ الآثار والفنون الإسلامية المساعد - كلية الآثار - جامعة الفيوم.

aar01@fayoum.edu.eg

أهمية الدراسة

تتناول الدراسة نوعاً من التحف التطبيقية (الخُرْج)، وقد اعتمد منهج البحث على دراسة لغوية، وذلك من خلال تعريف الدلالة اللغوية، ووظيفة الخُرْج، بالإضافة إلى دراسة ميدانية لتحديد مهامه ووظائفه. وقد تم الاعتماد كذلك على جهاز S.E.M وهو الميكروسكوب الإلكتروني الماسح Scanning Electron (Microscope) لمعرفة المواد الخام المصنوع منها الخُرْج ، وكل هذا بجانب الدراسة التحليلية المقارنة للعناصر الزخرفية والموضوعات التصويرية المنفذة علي التحف موضوع الدراسة، ويتناول البحث دراسة وصفية لنموذجين محفوظين بمتحف جاير أندرسون ينشرين لأول مرة.

الدلالة اللغوية

الخُرج كلمة مفردة تجمع على أخراج –وخراج وخَرَجهُ [١]. ويقابلها في اللغة الفارسية الخورة، ومن معانيها أيضا القرحة والجذام[٢].وفى التركية الخُرْج[٣].

الخُرْج في الأمثال

لقد تعددت الأمثال العربية[٤] المرتبطة بالخُرْج ، والتي منها مثل "فلان شرابة خُرج"؛ ويقصد بهذا المثل أن هذا الشخص عديم الفائدة، ويفسرها البعض بأن فلانا لا يحل ولا يربط، أو لا يهش ولا ينش، وهذا المثل مشتق من غطاء الخرج، ونظرا لأنه رقيق لا يغطي الجراب بإحكام فهو عديم الفائدة (كالشرابة) وهذا ما

---

(١) ابن منظور، (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ت٧١١هـ/١٣٧١م)، لسان العرب المجلد الثاني، الجزء الرابع عشر، دار المعارف، القاهرة د.ت، ص١١٢٦.
مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، الجزء الأول، الطبعة الثانية، جمهورية مصر العربية، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص٢٣٣.

(٢) عبد المنعم محمد حسنين، قاموس الفارسية، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى، بيروت، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م، ص٢٢٤.
مجمع اللغة العربية، المعجم الكبير، الجزء السادس، مصر، الطبعة الأولي، القاهرة ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م، ص١٨٤.

(٣) السيد أدى شير، الألفاظ الفارسية المعربة، دار الغرب، القاهرة ،١٩٨٧–١٩٨٨م، ص٥٢.

(٤) الأمثال جمع مثل ويدل في اللغة علي معني الشبه والنظير، والمثل ما ترضاه العامة والخاصه في لفظه ومعناه حتي يتداولوه فيما بينهم، وفاهو به في السراء والضراء فأستدروا به الممتع من الدر، وتواصلوا به إلي المطالب القصية وتفرجوا به من الكرب، وهو من أبلغ الحكمه، لأن الناس لا يجتمعون علي ناقص أو مقصر، راجع علاء إسماعيل الحمزاوي، البني التركيبية للأمثال العامية، دراسة وصفية تحليلية، المؤتمر العلمي لكلية الأداب جامعة المنيا، مارس ٢٠٠٢، ص٥٧.

يطلق على بعض الناس[٥]، وهناك مثل أخر معروف في بلاد الشام وهو "ركبناه ورانا مد إيده في الخُرج" وهذا المثل يطلق علي الشخص الراكب علي دابته واضعاً عليها خرجاً، فيصادف شخصاً ماراً في الطريق ومتعبًا، فيشفق عليه ويركبه خلفه، وبدلاً من أن يكون المعروف جزاؤه المعروف، يقوم الراكب بالتطاول على حوائج الرجل ويمد يده في الخُرج سالباً منه بعض الحوائج، وعندما يصل صاحب الدابه بيته ويتفقد حوائجه يجدها ناقصة ويذكر المثل السابق[٦]. كما يرتبط الخُرْج بالمثل "عم العاجز خرجه"، كما يروي "عمك خرجك" ويضرب لمن يتكل علي طعام غيره، ومن الأمثال أيضاً "إن لم تزاحم لم يقع في الخُرج شئ"[٧].

الوظيفة

على الرغم من أن المصادر التاريخية وضحت لنا وظيفة الخورة (الخُرج) حيث ذكرت "أن الخورة أو الخُرج وعاء من شعر أو جلد ذو عدلين يُحمل على ظهر الدابة لوضع الأمتعة فيها[٨]، إلا أن المصادر لم توضح أي نوع من الدواب مخصص لحمل الخُرْج؛ ومن خلال دراسة ميدانية قام بها الباحث لقياس متوسط أطوال ظهور بعض الدواب الكاملة النمو، ومقارنتها بأطوال وقياسات الخُرْجين موضوع الدراسة تم التوصل إلى الآتي:

بالنسبة للخيول، اتضح أن متوسط ارتفاعها يتراوح بين ١,٤٧م إلى ١,٤٩م، وهو ما يعرف باسم ارتفاع الحارك[٩]، كما بلغ متوسط طول خط الظهر[١٠] من ٩٢سم إلى ٩٤سم جدول شكل (٩)، أما الحمير فقد تراوح متوسط ارتفاع الحارك بالنسبة لها ما بين ١,١٠م إلي ١,١٥م، كما كان متوسط خط طول الظهر من ٥٥سم إلى ٦٠سم. في حين أننا نجد أن قياسات وأطوال الخُرْجين موضوع الدراسة كالتالي:

---

(٥) إبراهيم أحمد شعلان، موسوعة الأمثال الشعبية المصرية والتعبيرات السائرة، الجزء الثاني، دار الأفاق العربية، الطبعة الأولي، القاهره ١٤٢٣ه/٢٠٠٣م، ص١٤٣.

(٦) كرم سلامه حداد، مقاله بعنوان: ركبناه ورانا مد إيده في الخرج، وكاله عجلون الإخبارية، الأردن ٢٠١٣/٩/١٥م.

(٧) ابن منظور، لسان العرب، ص١١٢٦.

(٨) ابن منظور، لسان العرب، ص١١٢٦.

(٩) إرتفاع الحارك هو المسافة المحصورة ما بين أعلي نقطة للحارك حتى أسفل الحافر بشكل عمودي، راجع طارق عبد الرحيم، دراسة بعض مقاييس الجسم في الخيول العربية السورية الأصيلة والعلاقات المتبادلة فيما بينهما، مجلة جامعة دمشق للعلوم الزراعية، المجلد٢٦ ، العدد١، ٢٠١٢م، ص١٦٨.

(١٠) خط طول الظهر هو عبارة عن الخط المستقيم الواصل بين عظمة الحارك ومنبت الزيل، راجع طارق عبدالرحيم، مقاييس الجسم في الخيول العربية، ص١٦٨.

الأول لوحتان (٤،١) (أبعاده: ١,٣٧م عرض، ٤٨سم ارتفاع)، أما الثاني لوحة (١٢) (أبعاده: ١,١٧م عرض، ٤٧سم ارتفاع)؛ وبذلك يمكن حملهما على كلٍ من الخيل والحمير. واستبعدت الدراسة البغال، حيث ذُكر في المصادر أنها كانت تحمل أحمالاً أكبر مما يحمل في الخُرج، فقد يبلغ الحمل منها خمسة عشر ذراعا[١١]، وكذلك الجمال؛ لأن تصميم وشكل الخُرْجين لا يتناسب مع وضعهما علي ظهور الجمال.

ويرجح الباحث أن هذين الخرجين كانا يوضعان على ظهور الخيل فقط، ومما يدعم ذلك الافتراض تلك الموضوعات التصويرية المنفذة على الخرجين موضوع الدراسة، وهو يمثل رسوم الخيل لوحات (٢، ٣، ١٣، ١٤)، ومناظر صيد، وكذلك نشاهد هذا النوع من التحف على ظهر أحد الخيول أسفل الفارس على قطعة من صندوق خشبي يرجع إلى الهند، لوحتان (١٧، ١٨)[١٢]. وإن كانت المصادر لم توضح نوع الأمتعة التي توضع في هذا النوع من التحف، إلا أن الباحث يرجح أن يكون الطعام دون غيره؛ وذلك؛ لأن المصادر ذكرت لنا وظائف تحف أخرى تشبه الخُرج توضع على الدواب مثل الجروات التي كانت تستخدم لوضع البندق الذي يُرمى به في الصيد[١٣]، وكذلك الحقائب التي كانت تُلحق بالركب لتُملأ بما سيصيده السلطان، فإذا امتلأت أذِنَ السلطان للأمراء بالصيد[١٤].

المواد الخام وطرق الصناعة

من خلال استخدام جهاز الميكروسكوب الإلكتروني الماسح (Scanning Electron Microscop) على عينات من الخُرجين موضوع الدراسة تبين أن المواد المستخدمة تتمثل في مادة القطن التي استُخدمت في عمل السُدى واللُحمة، أشكال (٦،٧،٨،٥). أما العُقدة فكانت من مادة الصوف، أشكال (١،٢،٣،٤)، وجاء الخيط المستخدم وفق الخيط نمرة (١٦). ونلاحظ أن هذه المواد كانت تستخدم على وجه الخصوص في إيران والهند بنفس الكيفية في صناعة السجاد فيما بين القرنين (العاشر – الثاني عشر الهجري/ السادس عشر – الثامن عشر الميلادي)، حيث تم الاعتماد على القطن في عمل السُدى واللُحمة، والصوف في الوبرة السطحية؛ حيث كان يُمثل نسبة ٩٠% من الوبرة السطحية في إيران والهند في الفترة التاريخية

---

(١١) القلقشندي (أبو العباس أحمد بن علي بن أحمد، ت٨٢١هـ/١٤١٨م)، صبح الأعشي في صناعة الإنشا، الجزء الرابع، القاهره ١٩١٩م/١٩٩٢م، ص١١.

(12) George (M.), the majesty of Mughal decoration, the art and architecture of Islamic India، London، 1905, Fig 16.

(١٣) القلقشندي، صبح الأعشى، الجزء الثاني، ص ١٥.

(١٤) القلقشندي، صبح الأعشى، الجزء الثاني، ص ٣٨.

السابقة[١٥]، ومن أمثلة ذلك سجادة من أصفهان ترجع إلى العصر الصفوي، محفوظة في المتحف البريطاني بلندن لوحة (١١)[١٦]، وأيضاً سجادة من الهند (١٠٢٩هـ/١٦٢٠م) محفوظة في متحف توكوغادا للفن –ناغويا باليابان[١٧].

أما عن طريقة صناعة الخُرجين موضوع الدراسة، فنلاحظ أن الصناعة والزخرفة تتم في الوقت ذاته وعلى نول واحد، وذلك يتطلب نوعين من خيوط السُدى؛ النوع الأول خاص بالعقدة والوبرة، والنوع الثانى خاص بنسج الزخارف غير الوبرية، وظهر هذا الأسلوب التطبيقى ممتزجاً بالأسلوب الفني والزخرفة لأول مرة في إيران في القرنين (العاشر – الحادى عشر الهجرى / السادس عشر – السابع عشر الميلادى)، في عهد الشاه عباس الأول (٩٥٥-١٠٣٨هـ /١٥٨٦-١٦٢٨م)، واستمر هذا التقليد متبعاً في إيران بعد ذلك، ثم انتقل إلى الهند في عهد أباطرة المغول (٩٣٢-١٢٦٧هـ/١٥٢٦-١٨٥٧م)[١٨].

وقد استخدم النول العمودى الثابت –الذي يعد أكثر تطوراً من النول الأفقي– ويطلق عليه النول التبريزي[١٩]. أما العقدة المستخدمة في التحفتين موضوع الدراسة فهي العقدة الفارسية[٢٠]، وهذه العقدة خاصة بالسجاد الإيراني، ثم استخدمت بعد ذلك في كافة أقطار العالم الإسلامي، ويتم تنفيذ هذه العقدة حيث تلتف الخصلة فيها وراء خيط واحد من السُدى ولا تلتف حول جارة، وإنما تحتضنه احتضاناً فينتهى طرفها فوق الرقعة في مكانها من الخميلة، وتسمى هذه العقدة بنصف العقدة، أو العقدة غير المكتملة، وذلك لسهولة تنفيذ المناظر التصويرية من خلالها[٢١].

---

(١٥) أبو الحمد محمود فرغلى، الفنون الزخرفية في عصر الصفوين بإيران، مكتبة مدبولى، الطبعة الأولى، القاهرة ،١٩٩٠م، ص١٧٠.

(16) Ford (P.R.J.), Oriental Carpet Designm, Guide to Traditional Motifs, Patterns Symbols, London، 1989, Fig 612.

(17) Walker (D.), Flowers under Foot "Indian Carpets of the Mughal Era in the Cincinnati Art Museum, 1998, P 58, Fig 52.

(١٨) سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،١٩٨٦م، ص١٥٤.

(19) ALLANE (A. G.), Oriental Rugs, London, 1995, p. 21.

(٢٠) العقدة الفارسية تعرف بعقدة سنا (Senna)، وقد استمدت اسمها من قرية في غرب إيران اشتهرت بصناعة السجاد، راجع، أبو الحمد محمود فرغلى، الفنون الزخرفية في عصر الصفويين، ص ١٧٠.

(٢١) أبو الحمد محمود فرغلى، الفنون الزخرفية في عصر الصفويين، ص ١٧٠.

أولاً: الدراسة الوصفية

الخُرج الأول

رقم اللوحات: لوحة (١)، تفاصيلها لوحتان (٢، ٣).

الظهر لوحة (٤)، تفاصيلها لوحتان (٥، ٦).

المادة الخام: القطن للسدى واللحمة، والصوف للعقدة.

مكان الحفظ: متحف جاير أندرسون بالقاهرة.

رقم السجل: ١٣٦.

المقاس: الطول ٤٨سم، والعرض ١,٣٧م.

النشر: تنشر وتدرس لأول مرة.

الوصف

تمثل اللوحة خُرج له وجه وظهر، يزخرف جانبي الوجه منظراً متماثلاً، عبارة عن منظر طبيعي، إذ نشاهد حصاناً في مرحلة عدو، رسم في وضع جانبي، كما يبدأ هذا المنظر برسم لجدول مياه يقتطع مقدمته، وتقف إحدى البطات على جوانب إحدى هذا الجدول المائي، وتنمو خلف الحصان شجرة دلب قليلية الأوراق والفروع، ويحيط بهذا الموضوع التصويري إطار ملون باللون الأخضر لم تظهر زخارفه لتآكل وبرة هذا الجزء من الخُرج، أما ظهر الخُرج فيزخرفه زخارف هندسية على شكل البخارية، زُخرف وسطها بالزخارف النباتية، بالإضافة إلى استخدام أجزاء منها في أركانها الأربعة.

الخُرج الثاني

رقم اللوحات: الوجه لوحة (١٢)، تفاصيلها لوحتان (١٣، ١٤).

المادة الخام: القطن للسدى واللحمة، والصوف للعقدة.

مكان الحفظ: متحف جاير أندرسون بالقاهرة.

رقم السجل: ١٩١٢.

المقاس: الطول ٤٧سم، والعرض ١,١٧م.

النشر: تنشر وتدرس لأول مرة.

الوصف

تمثل اللوحة خُرج زُخرف وجهه فقط، إذ يزخرف جانبي هذا الوجه منظراً تصويرياً متشابهاً يمثل الصيد، عبارة عن فارس على صهوة جواده حاملاً على كتفه الأيمن بندقية، مرتدياً عمامة وقميص وسروال، ويوجد خلف الفارس شجرة نخيل رسمت بأسلوب محور، ويؤطر هذا المنظر إطار بداخله زهرة لوتس بطريقة مكررة، وقد نقذت تلك الزخارف على أرضية حمراء اللون، ويلاحظ أن الفنان قام بزخرفة الجزء الأوسط بخطوط ذات لون أزرق.

ثانياً: دراسة تحليلية للموضوعات التصويرية والزخارف

أولاً من حيث الموضوعات التصويرية : ظهر على الخُرجين موضوعان تصويريان هما: الأول وهو موضوع المناظر الطبيعية، وهو من الموضوعات التصويرية المهمة التى لعبت دوراً رئيساً على الفنون الإسلامية بصفةٍ عامة، والإيرانية بصفة خاصة، حيث نشاهده على جانبي وجه الخُرج الأول موضوع الدراسة، لوحة (١)، حيث نفذ المنظر الطبيعي ليكون خلفية لغيره من الموضوعات، وقد استخدم كخلفية لعناصر حيوانية، ويُعتبر هذا الأسلوب في رسم المناظر الطبيعية من سمات التصوير الإيراني[٢٢]؛ ونشاهد ذلك في تصويرة تُمثل رستم والجن أكوان، من مخطوط الشاهنامة، أصفهان، مؤرخ بعام (٩٢٧-٩٣٥هـ/١٥٢٢-١٥٢٨م) محفوظ في متحف المتروبوليتان بنيويورك لوحة (٧)[٢٣]، وأيضاً على الخزف الصفوي، حيث نشاهده على ست بلاطات خزفية متعددة الألوان محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة لوحة (٨)[٢٤]، وكذلك على سجادة من تبريز عليها رسم يمثل أمير وحاشيته في منظر طبيعي، يعود

---

[٢٢] لقد اهتم المصور الإيرانى بتصوير المناظر الطبيعية منذ العصر المغولى، والتى كانت مستمدة من التصوير الصينى الذى يهدف إلى صدق تمثيل الطبيعة، ويتضح ذلك من وجود النموذجين النادرين المصورين في مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين، المحفوظ في الجمعية الآسيوية الملكية بلندن، والمؤرخ بعام (٧١٤هـ/١٣١٤م)، والتى تعبر عن موضوع المنظر الطبيعى في تصويره مستقلة، للمزيد راجع، أمين عبد الله رشيدى، المناظر الطبيعية في التصوير الإيرانى حتى نهاية العصر الصفوى، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥م، ص ص٢٦٨،٢٦٩.

[٢٣] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامى، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، بيروت ، ٢٠٠١م، لوحة ٢٨٩.

[٢٤] نادر محمود عبد الدايم، الخزف الإيراني في العصر الصفوي دراسة أثرية فنية من خلال مجموعات متاحف القاهرة، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٥م، لوحة ٩٣.

تاريخها إلى النصف الثاني من القرن (العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي) محفوظة بالمتحف البريطاني بلندن[٢٥].

أما الموضوع الثاني فهو موضوع الصيد والقنص؛ ويعتبر هذا النوع من الموضوعات التصويرية المهمة التي نفذت على المنتجات الإسلامية، ويرجع ذلك إلى أن الصيد كظاهرة شائعة في مختلف العصور والبقاع الإسلامية، وكان يمارسها أهل السيادة، وأهل الفاقة على حد سواء، فأهل السيادة يجدون فيه وسيلة للهو وطريقاً إلى المتعة، أما أهل الفاقة فيجدون في الصيد ما يكفيهم عما في أيدى الآخرين[٢٦]، وظهر هذا الموضوع الفني على جانبي الخُرج الثاني موضوع الدراسة لوحات (١٢،١٣،١٤)، حيث نفذ بدقة فائقة. ومن الجدير بالذكر أن مناظر الصيد والقنص بلغت أوج نضجها الفني في إيران في القرنين (العاشر – الحادي عشر الهجرى / السادس عشر – السابع عشر الميلادي)، سواء في تصاوير المخطوطات، كما في تصويرة تمثل الشاه عباس في رحلة صيد، من مخطوط مجهول العنوان، مؤرخ بعام (١٠٩٩هـ/١٦٨٧م) محفوظ في مجموعة كوبنهاجن[٢٧]، أو كما ظهر هذا الموضوع أيضاً على الخزف الإيراني الصفوي، ومثال ذلك طبق متعدد الألوان محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٢٨] لوحة (٩)، بالإضافة إلى ظهوره على المنسوجات؛ و مثال ذلك منظر صيد على قطعة من النسيج من قاشان ترجع إلى القرن (العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي)، محفوظة في مجموعة خاصة[٢٩] لوحة (١٥)، واستمر موضوع الصيد والقنص في إيران بعد ذلك ثم انتقل منها إلى الهند، ومن أمثلة ذلك قطعة من النسيج مؤرخة بالقرن (العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي) من غرب الهند[٣٠] لوحة (١٦)، وايضاً على سجادة من الهند يرجع تاريخها إلى القرن (الحادي عشر الهجري/ السابع عشر الميلادي) محفوظة في متحف الفن والصناعة بفيينا[٣١]، وكذلك على جانب من صندوق خشبي مؤرخ بالقرن (الحادي عشر الهجري/ السابع عشر الميلادي) محفوظ بمتحف الفن بجامعة أكسفورد ،لوحتان (١٧،١٨)[٣٢].

([25]) Ford(P.R.J.), Oriental Carpet, Fig 327.

[٢٦] عبد الناصر ياسين، مناظر الفروسية في ضوء فنون الخزف الإسلامى، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص٦٣.

[٢٧] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامى، لوحة ٦٥.

[٢٨] نادر محمود عبد الدايم، الخزف الإيراني في العصر الصفوي، لوحة ٨٣.

([29]) Pope (A.U.), A Survey of Persian Arts from Pre Historic Time to the Present, London, 1983, 5 Parts, P. 1092.

([30])www.indianmuseumcalcota.com [access date: 21-7-2015].

([31])Ford (P.R.J.), Oriental Carpet, Fig 327.

([32]) M. George, the majesty of Mughal Decoration, Fig 16.

ثانياً: الزخارف:

الزخارف الآدمية

ظهرت الزخارف الآدمية على جانبي الخُرج الثاني موضوع الدراسة لوحات (١٢،١٣،١٤) ، وقد تميزت بغلبة الطابع الهندي، حيث جاءت السحن والوجوه على صفة مغولية مأخوذة من البيئة الهندية، التي اتسمت بالوجوه الطولية المنفذة في الوضع الجانبي، والأنف المدببة، والبشرة ذات اللون الخمري، والعيون المرسومة من الجانب[٣٣]، شكلين (١٠،١١)، وقد نفذت هذه المميزات والخصائص في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية في الهند[٣٤]، والسجاد المغولي الهندي[٣٥]، وجاء أيضاً على النسيج، كما في لوحة (١٦)، وكذلك التحف الخشبية في الهند ،لوحتان (١٧،١٨) ، وإن كان أول ظهور لهذه المميزات في التصوير الهندي في المدارس المحلية[٣٦] غرب الهند في القرن (الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي).

ويرتدي كل من الفارسين على الخُرج السابق غطاء رأس عبارة عن عمامة[٣٧] متعددة الطيات، غير محكمة اللف، وهذا النوع من العمائم من مميزات أغطية

---

[٣٣] منى سيد على حسن، الصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية، دار النشر للجامعات، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٥٣، محمود إبراهيم حسين، دراسة للصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية من خلال مجموعة من الصور تنشر لأول مرة، مجلة دراسات أثارية إسلامية، المجلد الرابع، القاهرة ،١٩٩١م، ص٢٠٩.

[٣٤] تصويرة تمثل الإمبرطور جهانجير يستقبل قطب الدين خان (١٠١٤هـ-١٦٠٥م) محفوظة بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن عن

Beach (L.M.), the imperial image, painting for the Mughal court, Washington, 1981, p.46.

[٣٥] ومن أمثلة ذلك سجادة من الصوف والقطن مؤرخه بعام (١٠٢٤هـ/١٦٢٥م) محفوظة بالمعرض القومى للفنون بواشنطن راجع، هدير على عبدالعزيز، رسوم السجاد المغولى الهندى بعهد الإمبرطور جهانجير فى ضوء تصاوير المخطوطات، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار – جامعة القاهرة، ٢٠١٥م، لوحة ١٣٨.

[٣٦] يقصد بالمدارس المحلية في التصوير الهندي تلك المدارس التي ازدهرت في الأقاليم الهندية، والتى تميزت بالطابع المحلي في تناول موضوعاتها، وقد كانت هذه المدارس الفنية موجودة قبل دخول المغول الهند، واستمرت في نفس الوقت معاصرة للمدرسة المغولية الهندية، ومن هذه المدارس، المدرسة الراجيوتية القرن (١٠-١١هـ/١٦-١٧م)، الدكن القرن (١٠-١١هـ/١٦-١٧م)، وغيرهما، راجع رجب سيد أحمد المهر، مدارس التصوير الإسلامى في إيران والهند منذ القرن (١٠هـ/١٦م)، وحتى منتصف القرن (١٢هـ/١٨م)، في ضوء مجموعة متحف كلية الآثار، جامعة القاهرة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة ،١٩٩٩م، ص ص ١٢١، ٢٣١.

[٣٧] تُعد العمامة من أهم أغطية الرأس التي يرتديها الرجال على مختلف طبقاتهم الاجتماعية مع اختلاف أشكالها، وارتفاعاتها، وخاماتها من طبقة لأخرى، راجع، رينهارت دوزى، المعجم

الرأس للرجال في التصوير المغولي الهندي[٣٨]، كما يرتدي الفارسين زياً يبدو أنه مكون من جزئين، علوي وسفلي بينهما حزام، والجزء العلوي عبارة عن سترة، أو قميص قصير له كمان ضيقان طويلان يصلان إلى الرسغين، وفتحة رقبة دائرية محكمة القفل حول الرقبة، أما الجزء السفلي فهو عبارة عن سروال ضيق، شكلين (١٠،١١).

الأسلحة

تعد الأسلحة من الأدوات المهمة التي يتمنطق بها الملوك والأمراء أو الفرسان في زيهم الرسمي، أو لإستخدامها في الصيد أو الحروب، ونشاهد أن كلاً من الفارسين في جانبي الخُرج الثاني موضوع الدراسة يحمل على كتفه الأيمن بندقية[٣٩]، ونلاحظ أن الفنان لم يهتم بإبراز تفاصيلها، واكتفى برسم الهيكل العام لها، وكانت البنادق تستخدم في صيد الطرائد، وتتكون من جزئين الحديد يتمثل في الماسورة، وبيت النار، والتتك والخزنة، وجزء من الخشب يسمى الدبشك أو القابضة، ويكون منحنياً قليلاً، لوحات (١٢،١٣،١٤)، شكلين (١٠،١١).

الزخارف الحيوانية

كانت الزخارف الحيوانية مما ورثته الفنون الإسلامية عن الفنون التي سبقتها في بلاد المشرق وخاصة الفن الساساني، وقد لاحظ بعض المختصين في الفنون الإسلامية أن معظم الحيوانات التي نفذها الفنانون المسلمون من الحيوانات التي تصطاد، أو تستعمل في الصيد[٤٠]، ومن أنواع الزخارف الحيوانية التي نفذت على التحف موضوع الدراسة ما يلي:

الخيل

يُعد الخيل من أبرز وأكثر الحيوانات التي نفذت في الفن الإسلامي، وربما يرجع ذلك إلى أنها كانت الوسيلة الأولى للانتقال والحركة، وإحدى العناصرالمهمة

المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة أكرم فاضل، وزارة الإعلام مديرية الثقافة، سلسلة المعاجم، ١٨٤٣م، ص٢٩٠.

(٣٨) محمد أحمد عبد السلام، السجاد المغولى الهندى من خلال التحف التطبيقة وتصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية رسالة ماجستير، غير منشورة، قسم الآثار والحضارة بكلية الآداب، جامعة حلوان، ٢٠١٣م، لوحات ٨٦، ٨٨، ٩١.

(٣٩) البندقية مفرد البنادق، وهى قناة جوفاء كانوا يرمون بها البندق الذى هو عبارة عن كرات صغيرة مدورة لصيد الطيور، وتشبيهاً بها عرفت البندقة التى تطلق المقذوفات بقوة الدفع الناتجة من انفجار البارود داخلها. راجع: محمد محمود على الجهينى، البنادق وآلية التشغيل في العصر العثماني، مجلة الآثاريين العرب، المؤتمر الثالث، القاهرة ،٢٠٠٤م، ص١٠٣.

(٤٠) زكى محمد حسن، فنون الإسلام، مكتبة النهضة العربية، القاهرة ،١٩٤٨م، ص٢٥٣،٢٥٥.

في المعارك الحربية[٤١]، وتعكس زخارف الخيل المنفذة على وجه جانبي الخُرج الأول موضوع الدراسة الملامح والخصائص التي تميز الخيل الملكية في إيران، وليس الخيل القزمية التركمانية، والتي تتميز بالرأس الصغير، والأنف المستقيم في غير حدة وبروز، والذيل المعقود من الخلف، مع استخدام اللون الأصفر مع سواد شعر الذنب والعرف، وسواد القائم، وهو ما يعرف باسم الجواد المطرف[٤٢] لوحتان (٣،٢)، شكلين (١٣،١٢)، وقد ظهر هذا النوع من الخيل في مخطوطات العصر الصفوي المزوقة بالتصاوير لوحة (٧)، بالإضافة إلى الخزف لوحتان (٩،٨)، وكذلك النسيج لوحة (١٥).

أما الجوادين المنفذين على جانبي الخُرج الثاني موضوع الدراسة، فهما من نوع الأشهب الرماني[٤٣]، ومن الملاحظ أن هذه الخيل غير مسرجة وملجمة، وحرص الفنان على تنفيذهما بالوضع الجانبى، مع إيماءات وحركات بالرأس أحياناً، وبحركة العين والنظر، والأقدام أحياناً أخرى، مما أضفى مزيداً من الحيوية والحركة، بالإضافة إلى تنفيذها بحجم كبير مع مراعاة النسب التشريحية، والاهتمام بالتفاصيل وخاصة ضلوع الجسم والمفاصل وتفاصيل الرأس، والشعر الذي يحيط بالرقبة لوحتان (١٤،١٣)، شكل (١٤)، ونشاهد هذا الأسلوب في رسوم الخيل في تصاوير المخطوطات في الهند، وكذلك على النسيج لوحة (١٦)، وأيضاً التحف الخشبية لوحتان (١٨،١٧)، وهو ما يؤكد اهتمام حكام الهند بالخيول وتربيتها[٤٤]، مما يعزز فكرة انتشار رسوم وموضوعات الخيل في الفنون الهندية خلال عصر المغول.

---

(٤١) زكى محمد حسن، فنون الإسلام، ص٢٥٣،٢٥٥.

(٤٢) مصطفى الشهابى، ألوان الخيل وشياتها، مجلة المقتطف، مجلد ٨٦، ج٢، فبراير ١٩٩٥م، ص١٧٩.

(٤٣) الأشهب الرمانى هو نوع من أنواع الخيول التى تتميز باللون الأبيض الممزوج بشئ من الحمرة، راجع غادة عبد السلام ناجى، تأثير البيئة والمجتمع في فن التصوير في إيران في العصر الصفوى، رسالة ماجستير، غير منشورة، قسم الآثار شعبة الآثار الإسلامية، كلية الآداب، جامعة عين شمس ،٢٠١٤م، ص٣٥٠

(٤٤) بلغت أهمية الخيول في الهند إلى الحد الذي كان حكام المغول يعاقبون سارقي الخيل بالموت، وتم تقسيم الخيل إلى ثلاث مراتب وفقاً لتربيتها وأنواعها، وحددت أسعار الخيل التي تُستخدم في النقل ولا تصلح للخدمة العسكرية؛ حيث كانت الخيول في الهند تستخدم بصفة أساسية في الحروب، بالإضافة إلى امتطائها، نظراً لما في ركوبها من زينة وهيبة، ولذلك سارع حكام الهند في استيرادها، إلا أن هذه الخيول المستوردة كان يُفقد أغلبها بسبب عدم ملاءمتها للطبيعة في بلاد الهند، راجع شوقي عبد القوي، تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية (٤١-٩٤٠هـ/٦٦١-١٤٩٨م)، عالم المعرفة ،القاهرة ،١٩٩٠م، ص ١٦١.

كلاب الصيد

يُعتبر الكلب من الحيوانات الأليفة التي عرفها الإنسان منذ زمن بعيد، وهو حيوان من الثدييات من فصيلة الكلبيات من اللواحم، وله سلالات كثيرة مختلفة الطباع والمهمات، ويستخدم لأغراض مختلفة، كالحراسة أو الصيد أو في جر العربات[٤٥]، وظهرت زخرفة رسوم الكلب على أحد جانبي الخُرج الثاني موضوع الدراسة لوحة (١٤)، شكل (١٥)، مصاحبة لموضوع الصيد، وقد نفذ بجسم نحيل رشيق لسرعة الحركة، ورأس صغير وفم بارز، وهو من النوع السلوقي[٤٦].

زخارف الطيور

لقد أقبل الفنان المسلم على استخدام الطيور في زخارفه إقبالاً شديداً، حيث ظن أنها لم تكن داخل نطاق الكراهية، ولذلك أصبحت زخارف الطيور عنصراً مهما من العناصر الزخرفية الإسلامية، ومن أنواع الطيور التي ظهرت على التحف موضوع الدراسة.

البط

البط لفظة معربة عن الفارسية (بت)، وهو من فصائل الطيور الأوزيات، ويرمز إلى السعادة[٤٧]، وقد ظهرت زخارف البط على جانبي وجه الخُرج الأول موضوع الدراسة، حيث نفذت لاستكمال المنظر الطبيعي وجاءت واقفة على جانب شاطئ جدول المياه الذي يظهر في مقدمة المنظر الطبيعي لوحات (٣،٢،١)، شكل (١٦)، وهذا النوع من البط ظهر في تصاوير مخطوطات العصر الصفوي، حيث نشاهده في تصويرة تمثل محادثة بين جلال والطائر من مخطوط دستان جمال وجلال مؤرخ بعام ٩١١هـ/١٥٠٥م، ومحفوظ في مكتبة جامعة أبسالا[٤٨].

---

(٤٥) حسن النميرى، دنيا الحيوان في التراث العربى، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، الطبعة الأولى، سوريا ،٢٠٠٨م، ص ص٣٢٤،٣٢٥.

(٤٦) السلوقية نسبة إلى بلدة سلوق باليمن، وهذه الكلاب لها أنساب كأنساب الخيل، ومن خصائصه أنه شديد الرياضة وكثير الوفاء، وفيه اقتضاء الأثر وشم الرائحة ما ليس بغيره من الحيوانات، راجع نبيل محمود عبد العزيز، رياضة الصيد في عصر سلاطين المماليك، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ،١٩٩٩م، ص١١٤،١١٥.

(٤٧) رحاب إبراهيم الصعيدي، التحف الإيرانية المزخرفة باللاكية في ضوء مجموعة جديدة في متحف رضا عباس بطهران، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة ،٢٠١٠م، ص٣٢٢.

(48) Canby (S.R.), Safavid Art and Architecture, London، 2002. Pl. 63.

البلابل

يُعد البلبل[٤٩] من أنواع العصافير، ويُطلق عليه أيضاً الكعيت، وكذلك الجميل مصغرات[٥٠]، وظهرت زخارف البلابل على أحد جانبي الخُرج الثاني موضوع الدراسة لوحة (١٤)، حيث يظهر مجموعة من البلابل في الإطار الذى يحيط بالموضوع المنفذ في الوسط، وتميزت هذه البلابل بالذيل الرفيع، والرأس الحادة الملامح، ويُعتبر هذا الاسلوب الفني لزخرفة البلابل من مميزات الفن الإيراني لوحة (٧)، وانتقل إلى الهند بنفس الطريقة العفوية التي كان عليها في بلاد فارس[٥١] لوحة (١٧).

زخارف المياه

ظهرت زخارف المياه مصاحبة للمنظر الطبيعي على جانبي وجه الخُرج الأول موضوع الدراسة لوحات (٣،٢،١)، حيث نفذت في المقدمة، ونفذت بلون داكن، وهذا اللون في الحقيقة هو لون فضي، ونظراً لاحتوائه على أكسيد فإنه تحول إلى اللون الأسود، وهذا اللون في رسم جدول المياة من مميزات رسوم المياه في التصوير الإيراني سواء في تصاوير المخطوطات لوحة (٧)، أو الخزف في العصر الصفوي لوحة(٨)[٥٢].

الزخارف النباتية

لقد تنوعت الزخارف النباتية على التحف موضوع الدراسة وهى كالتالي:-

أشجار الدلب

الدلب هو الضار بالفارسية معرباً وأصله "جنار"، وهو شجر جبلي عظيم[٥٣]، وقد نفذت شجرة الدلب كخلفية للمنظر الطبيعى المنفذ على وجه جانبي الخُرج

---

[٤٩] البلبل طائر صغير حسن الصوت، من فصيلة الجواثم، وقد ارتبط البلبل في إيران بالمتصوفة، وبالعديد من الموضوعات في الأدب الإيرانى، راجع عبد الناصر ياسين، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة ،٢٠٠٦م، ص١٦٩.

[٥٠] الدميري (كمال الدين محمد بن موسى، ت ٨٠٨هـ/١٤٠٥م)، حياة الحيوان الكبرى، الجزء الأول، الطبعة الخامسة، دار التحرير للطبع والنشر، القاهرة ،١٩٩٦م، ص ٢١٣.

[51] Verma (S.P.), Portraits of Birds and Animals under Jahangir, Marq, Vol. 50، 1999, P. 13.

[٥٢] أمين عبد الله رشيدى، المناظر الطبيعية في التصوير الإيراني، لوحات (١٣١، ١٣٣، ١٣٨، ١٤٨).

[٥٣] عبد الرحيم خلف عبد الرحيم، الصيدلة وأدواتها ومكايلها والنباتات الطبية وصورها وفوائدها في العصر الإسلامى في ضوء مخطوط مفردات النباتات الطبية لأحمد بن محمد بن خليد الغافقى (٥٦٠هـ/١١٦٥م)، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة ،٢٠٠٢م، هامش ص٣٢٠.

الأول موضوع الدراسة، لوحات (١،٢،٣)، حيث رسمت بحجم كبير واقعي بعض الشئ، فالجزع مستقيم، والفروع كثيرة، وإن تميزت بقلة عدد الأوراق، شكل (١٧)، وقد حظيت شجرة الدلب باهتمام كبير في إيران، وهذا الأسلوب الفني في تنفيذها يذكرنا بالأساليب التيمورية في مركز هراة لرسم هذه الشجرة التي تنتهي أطرافها بأوراق خماسية تشبه أصابع اليد[٥٤]، ويظهر هذا الأسلوب جلياً في تصاوير المخطوطات، لوحة (٧)، والخزف لوحة (٨).

أشجار النخيل

كلمة البلح أو التمر من رتبة النخيليات، والنخيل من الأشجار المعمرة وتنتمي إلى الفصيلة الفوفلية، وهي الشجرة الوحيدة من بين الأشجار التي لا يتساقط أوراقها، وكل جزء في النخلة له فائدة عظيمة من ثمارها، ليفها، ساقها، سعفها، وجريدها[٥٥]، وقد ظهرت شجرة النخيل منفذة على جانبي الخُرج الثاني موضوع الدراسة لوحات (١٢،١٣،١٤)، شكل (١٨)، حيث نفذت بأسلوب محور، وذلك من خلال رسم سعفها وجريدها تتطاير قمته للداخل بأسلوب غير واقعي، حيث إنه من المفترض أنها تتطاير للخارج، ولكن ربما أراد الفنان من ذلك أن يركز على الموضوع الرئيسي في الوسط، أما الجزوع فعبر عنها الفنان بخطوط منحنية وملتوية، وهذا الأسلوب الفني من مميزات تصاوير المخطوطات والتحف التطبيقية في الهند، ومن أمثلة ذلك سجادة من الصوف والقطن ترجع إلى الهند مؤرخة بعام (١٠٠٩هـ/١٦٠٠م) محفوظة في متحف الفن والصناعة بفيينا[٥٦].

زهرة اللوتس

اشتقت اللوتس اسمها من لفظة "لوتاز" وهو الاسم الذي أطلقه اليونانيون على هذه النبتة، بينما أطلق عليها الإغريق والرومان اسم "زنبق الماء"، واللوتس نبات مائي مزهر ينتمي إلى فصيلة اللوتس، وتتميز بكونها تنبت في برك المياة الطبيعية والصناعية كزهرة من أجمل الزنابق المائية، ويتميز نبات اللوتس أنه من النباتات المعمرة، وموطنها الأصلي جنوب شرق أسيا[٥٧]، وقد ظهرت زهرة اللوتس منفذة

---

(٥٤) أمين عبد الله رشيدى، المناظر الطبيعية في التصوير الإيراني، لوحات (١٦١، ١٦٢، ١٦٦).

(٥٥) حنان عبد الفتاح مطاوع، الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية، دار الوفاق، الطبعة الأولى، القاهرة ،٢٠١٠م، ص١٥٦.

(56) Walker (D.), Flowers under Foots "Indian Carpets of the Mughal Era"، New York, 1997, Fig 31, P. 41.

(٥٧) عبد الناصر ياسين، الزهرة المتفتحة متراكبة الأوراق على ضوء زخارف الفنون التطبيقية المملوكية في مصر والشام، مجلة العصور، المجلد ١٩، الجزء الثانى، دار المريخ للنشر، لندن، يوليو ،٢٠٠٠م، ص١٦٦.

في إطار الخُرج الثاني موضوع الدراسة، لوحتان (١٣،١٤)، واتخذت الزهرة شكلاً عبارة عن زهرة كاسية قريبة الشبه بأزهار اللوتس الصينية، شكل (١٩)، وهو عبارة عن عدد من الأوراق يلتف بشكل تصاعدي بنفس الشكل شبه البيضاوي، وفي المنتصف يتوسطه زهرة برعومية، وتتقابل هذه الأوراق في قمة الزهرة بشكل يشبه التاج، وهذا الأسلوب في تنفيذ هذه الزهرة كان شائعاً على رسوم السجاد في الهند ومنها سجادة مؤرخة بعام ١٠٢٩هـ/١٦٢٠م محفوظة في متحف ديترويت للفنون[٥٨]، وكذلك ظهرت في تصاوير المخطوطات الهندية ومنها تصويرة تمثل الإمبراطور جهانجير وزوجته نورچهان مؤرخة بالقرن (الحادي عشر الهجري/ السابع عشر الميلادي) محفوظة في مكتبة شيستر بيتي بلندن[٥٩].

الزخارف الهندسية

تُعتبر الزخارف الهندسية[٦٠] عنصراً أساسياً من أدوات الزخرفة في الفنون الإسلامية[٦١]، إلا أنه بدأ الميل نحو عدم الاهتمام بتنفيذ هذا النوع من الزخارف في إيران منذ العصر التيموي، واستمر كذلك خلال العصر الصفوي[٦٢]، وهو الأمر الذي اتبعته الموضوعات الزخرفية المنفذة على الخرجين، ويستثنى من ذلك زخرفة البخارية[٦٣]، التي ظهرت على جانبي ظهر الخُرج الأول موضوع الدراسة لوحات

وترجع الزخرفة بزهرة اللوتس من حيث تأصيلها إلى أقدم العصور، حيث استخدمت كعنصر زخرفي في الحضارة المصرية القديمة، أما عن كونها تأثير وافد إلى الفنون الإسلامية فقد جاء عن طريق الفنون الصينية، راجع:

Zimmer (H.), the Art of the Indian, Asia, New York، 2005، P. 158-159.

([58])Hassani (I.L.), the st Petersburg Muraaqqa, the Album of Indian and Persian Miniatures from the 16th through 18th Centuries, Milano، 1996،Pl 50.P. 70.

([59]) Welch (S.C.), Indian Art and Cultures 1300-1900، New York, 1985, Fig .58، p. 64.

([٦٠]) المقصود بالزخارف الهندسية الأشكال الهندسية المستوية المجسمة المرسومة بمقاسات عناصر ووحدات زخرفية على التحف والمبانى، وقد تختلط الزخارف الهندسية بالزخارف النباتية أو الحيوانية، أو الكتابية للمبالغة في تزيينها وإظهار جمالها على الوجه الأكمل، راجع: كاظم الجنابى، حول الزخارف الهندسية الإسلامية، مجلة سومر الجزء الأول والثاني، المجلد ٣٤، العراق، بغداد ،١٩٧٨م، ص١٤٣.

([٦١]) عفيف بهنسي، فن الرقش العربي، أعمال الندوة العلمية المنعقدة في إستانبول، تركيا ،١٩٨٣، ص ٥٣.

([٦٢]) سمية حسن، المدرسة القاجارية في التصوير دراسة أثرية فنية (١١٩٣-١٣٤٣هـ/١٧٧٩-١٩٢٥م)، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة ،١٩٩٧م، ص٥٣.

[٦٣] مصطلح البخارية خاص بالصناع للدلالة على وحدة زخرفية مستديرة الشكل لها حلية تشبه ورقة الشجر من أعلاها، وأخرى من أسفلها، وربما أطلق عليها بخارية نسبة إلى بخارى في آسيا الوسطى، أو إلى حى البخارية بالبصرة، راجع محمد محمد أمين، ليلى على إبراهيم، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة ١٩٩٠م، ص ٢٠.

(٦،٥،٤)، ويلاحظ أن البخارية اشتملت في الوسط على رسوم لزهور وفروع وأوراق نباتية، مع زخرفة أركانها الأربعة بأجزاء منها شكل (٢٠)، وذلك لأن البخارية تُعد من أهم الزخارف الهندسية التي لم يستطع الفنان التخلي عنها، حيث كانت البخارية تمثل العنصر الرئيس في تزيين جلود الكتب في العصر التيموري، واستمرت كذلك في العصر الصفوي، ومنها جلدة مخطوط مؤرخة بالقرن (العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي) محفوظة في مجموعة ناصر خليلي بلندن[٦٤]، وأيضاً على السجاد كما في لوحة (١١).

الألوان

تقوم الألوان في الفن الإسلامي بوظيفة جمالية، فهى صفة طبيعية لإظهار جمال كثير من الأشياء التي تستمد جمالها من اللون[٦٥]، كما كان للألوان معانى باطنة، وتعدد هذه المعانى أحياناً لا ينفى وجودها، والفيصل فى فهمها، مايمكن أن يقع عليه الباحث من ثقافة العصر الذى منة الرمز[٦٦]، وقد تنوعت الألوان المستخدمة في التحف موضوع الدراسة كالتالى:

اللون الأحمر

استخدم هذا اللون كخلفية للعناصر الزخرفية على الخُرجين موضوع الدراسة، لوحتان (١٢،١)، ويتميز بدرجاته اللونية العديدة، ويمكن الحصول عليه من مصدرين رئيسيين أحدهما نباتي من نبات الفوة والبنجر، والثاني من الخشب يعرف باسم (كمباجى)، كما كان يستخدم كلون شفاف من الأحمر القرمزي وهو من الأصباغ العضوية، ويسمى أحيانا كوفين فارس، وهو صبغ أحمر يستخلص من حشرة القرمز التي تعيش على أشجار البلوط في البلاد الواقعة على ساحل البحر الأبيض المتوسط[٦٧]، بالإضافة إلى وجود مواد أخرى كان يتم الاعتماد عليها للحصول على هذا اللون مثل أكسيد الرصاص الأحمر والأسود البراق والغير براق لتكون قاعدة كربونية[٦٨].

([64]) John (P.H.), Book Bindings, London، 1950, Fig 7.

([٦٥]) أبو صالح الألفى، الفن الإسلامى أصوله وفلسفته ومدارسه، الطبعة الثانية، لبنان، ١٩٧٤م، ص١٠٥.

([٦٦]) عبد الناصر ياسين ، وسائل السفر عند المسلمين تاريخها و آثارها ، دراسة عن الهودج وشاكلاته في ضوء المصادر المكتوبة والآثرية ، القسم الثاني ، زهراء الشرق ، الطبعة الأولي ، ٢٠٠٥ ، ص ص ٥٠٨، ٥٠٩.

([٦٧]) سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، ص٢٨٧.

([٦٨]) صفاء محمد محمد إبراهيم ، دراسة علمية تطبيقية لعلاج وصيانة بعض التحف الخشبية الأثرية الإسلامية المزخرفة برقائق جلدية والطبقات الملونة تطبيقا على التحف من مجموعة المتحف الإسلامي بالقاهرة، رسالة دكتوراة، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٦م،

اللون الأسود

استخدم في تحديد الإطارات الخارجية للزخارف سواء كانت نباتية، أو رسوم حيوانية وآدمية، ويعد اللون الأسود من الألوان الرئيسة التي ساعدت على إبراز ووضوح الألوان الأخرى لوحات (١٤،١٣،٤،٣،٢،١)، وكانت تتم الزخرفة باللون الأسود عن طريق استخدام خيوط من الصوف الأسود الطبيعى المأخوذ من الحيوانات، أما عن استخراجه نباتياً فكان يؤخذ من قشر الرمان وعفص البلوط[٦٩].

اللون الأخضر

استخدم هذا اللون في أشرطة الإطارات المحدّدة لزخارف الخُرج الأول موضوع الدراسة، لوحات (٣،٢،١)، وكان الإيرانيون يحصلون على الأصباغ الخضراء من ورق العنب، كما يمكن الحصول على اللون الأخضر بمزج اللون الأصفر (الزعفران)، مع اللون الأزرق (نبات النيلة)[٧٠].

اللون الأصفر

يُعتبر نبات الزعفران المصدر الرئيس للون الأصفر، وكذلك قشور الرمان التي تعطي لوناً أصفر مشوب بالخضرة، كما كان يتم الحصول عليه من أوراق

ص١١٧، ويرتبط اللون الأحمرفى المعانى الرمزية بالقوة والنصر، كما يرتبط ببعض المعانى الصوفية، مثل شدة العشق الإلهى، والشهادة فى سبيله، راجع، نادر محمود عبد الدايم، التأثيرات العقائدية فى الفن العثمانى، رسالة ماجستير، غير منشورة،كلية الآثار، جامعة القاهرة،١٩٨٩م، ص١٠٠.

[٦٩] سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، ص٢٨٧، ويرتبط اللون الأسود لدى المسلمين بمفهومين، أولهما مفهوم إيجابى، حيث يرتبط هذا اللون بالحق، والعدالة، كما يرتبط أحياناً بالدعوة إلى قتال السادة طلباً للثأر، أو استعادة الحق من أهل البغى والتعدى، ثانيهما، مفهوم سلبى، حيث يرتبط هذا اللون بوجوه أهل الكفر، راجع، عبد الناصر ياسين، وسائل السفر عند المسلمين، القسم الثانى، ص٥٠٩.

[٧٠] حسن الباشا، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، المجلد الثانى، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩م، ص١٠٨، وكان اللون الأخضر من الألوان المحببة لدى المسلمين، وكانت له منزلة خاصة فى نفوسهم، نظراً لأنه اللون الذى أختاره الله تعالى ليكون لباس أهل الجنة، ومن ناحية أخرى كان هذا اللون هو لون الجنة التى وهبها الله تعالى للإنسان على الأرض، بالإضافة إلى ذلك فقد أرتدى الرسول صلى الله علية وسلم ثيابا خضر اللون، وإلى جانب ذلك فقد ارتبط هذا اللون بأل البيت، حيث اتخذت الأسرة النبوية أو العلوية منه شعاراً لهم، راجع، عبد الناصر ياسين، الرمزية الدينية، ص ص٢٦٦،٢٦٧.

اللوز والكرمة والتوت المصفرة[٧١]، وقد لونت به الزخارف نفسها لوحتان (١٢،١).

اللون الأزرق

استخدم اللون الأزرق في بعض الزخارف التي تُزين الإطار الذى يحيط بالموضوعات االتصويرية في الخُرج الثاني موضوع الدراسة، لوحتان (١٣،١٤)، وكان يستخرج من أوراق نبات النيلة[٧٢]، وتعد النيلة مادة الصباغة التي تستخرج من نباتات تتبع فصيلة الأنديجوفيرا، وعلى الرغم من أن النيلة تزرع في إيران إلا أن جودتها أقل بكثير عن تلك التي تزرع في الهند، حيث كان أجودها يستورد من الهند، وقد أدى ذلك إلى تشجيع زراعة أنواع جديدة من النيلة في النصف الثاني من القرن (الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي)[٧٣].

التأريخ

على الرغم من أن الخُرجين لا يحتويان على كتابات تؤرخ لهما، إلا أنه ومن خلال الدراسة استطاع الباحث أن يؤرخهما كالتالي: بالنسبة للخُرج الأول، من خلال تحليل عينات المواد الخام على جهاز الميكروسكوب الإلكتروني الماسح أكد على أن المواد الخام كانت من الصوف، وذلك بالنسبة للعقدة، والقطن للسدى واللحمة، ومن الجدير بالذكر أن هذا الأسلوب كان متبعاً في إيران في العصر الصفوي خلال القرنين (العاشر والحادي عشر الهجري/ السادس عشر والسابع عشر الميلادي)، وكذلك الموضوع التصويري–المنظر الطبيعي– المنفذ على وجه الخُرج، فمن حيث الأسلوب الفني في التكوين والعناصر للقطعتين يتشابه مع رسوم المناظر الطبيعية في العصر الصفوي سواء في تصاوير المخطوطات لوحة (٧)، أو التحف التطبيقية، وخاصة الخزف لوحة (٨)، هذا بالإضافة إلى زخرفة البخارية المنفذة على ظهر الخُرج ذاته، يتطابق جميعها مع مثيلتها من الزخارف سواء على

---

(٧١) صلاح الدين الشريف، سجاد الشرق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ١٩٦٦م، ص٣٣.

(٧٢) على أحمد الطايش، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة فى العصرين الأموى والعباسي، زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة ،٢٠٠٠م ، ص١١١.

(73)Wilien (F.), The Importation of Indigo in to Qajar iran, studia iranica, Tome35، 2006.P237, 238.

يعد اللون الأزرق من الألوان التى كان له رمزية عند الصوفية، مثل اعتباره رمزاً لإحدى الطرق الصوفية (الطريقة الرفاعية)، كما اعتبره الصوفية لون أصحاب المصائب والإبتلاء فى الدنيا، كما أنه يعتقد أن هذا اللون يمنع الحسد ويقى منه، راجع، نادر محمود عبدالدايم، التأثيرات العقائدية فى الفن العثمانى، ص ص ١١٣،١١٢،١١١.

جلود الكتب في العصر الصفوي لوحة (١٠)، وكذلك السجاد لوحة (١١)، مما يجعلنا نقر باطمئنان أن الخُرج الأول يرجع تاريخه إلى العصر الصفوي.

أما الخُرج الثاني لوحات (١٢،١٣،١٤)، بناء على التشابه في المواد الخام، فضلاً عن التصميم العام، والعناصر والوحدات الزخرفية المستخدمة، والأسلوب الفني المتبع في زخرفته وصناعته، يمكن نسبته إلى الهند، وذلك في القرن (الحادي عشر الهجري/السابع عشر الميلادي)، وذلك بالاعتماد على بعض الشواهد والأدلة من الزخارف المنفذة عليه، والذي يمثل منظر صيد يحتوي على شجرة نخيل مرسومة على جانبيه، ويلاحظ أن النخلة تتطاير قمتها للداخل بعيداً عن الواقع، ومن الجدير بالذكر أن هذا الأسلوب الفني كان من مميزات المدرسة العربية في التصوير، ولم يظهر إلا في الفنون المغولية الهندية مثل تصاوير المخطوطات والتحف التطبيقية، كما جاءت الرسوم الآدمية منفذة وفقاً للأسلوب الفني في رسم الأشخاص في مدرسة التصوير المغولية في الهند، وأيضاً التحف التطبيقية، مثل الأخشاب لوحتان (١٧،١٨)، وكذلك السجاد لوحة (١٦)، بالإضافة إلى الرسوم الحيوانية سواء الخيل، أوكلب الصيد نقذت وفق الأساليب الفنية المغولية في الهند، واعتاد الأشخاص في بلاد الهند ركوب الخيل وهم حفاة الأقدام، ويعد ذلك مناسبا للطبيعة المناخية الحارة لجنوب ووسط الهند[٧٤].

الخاتمة ونتائج البحث

من خلال ما سبق نستطيع التوصل إلى عدة نتائج نوجزها فيما يلى:

-تم نشر قطعتين جديدتين لم يسبق نشرهما.

-أوضحت الدراسة من خلال تحليل عينات من الخُرجين موضوع الدراسة عن طريق استخدام جهاز الميكروسكوب الإلكتروني الماسح (S.E.M) أن المواد الخام المستخدمة في الصناعة كانتا مادتين أساسيتين، وهما القطن الذي استخدم في صناعة السدى واللحمة، والصوف الذي استخدم في صناعة العقد.

-بينت الدراسة أن الخُرج كان يحمل على ظهور الخيل والحمير دون غيرهما من الدواب، وذلك من خلال قياس طول خط الظهر والحارك لعينة من هذه الدواب التامة النمو، والتي جاءت متوسط قياساتها تتناسب مع أطوال وقياسات الخُرجين موضوع الدراسة.

-أظهرت الدراسة أن الخُرج كان وسيلة ليحوي الأمتعة أثناء السفر والترحال والصيد، بجانب الوسائل الأخرى المتعارف عليها مثل الجروات والحقائب.

([74]) Lynn (T.), mediaval technology and social change oxford university perss, 1964. P14.

-أكدت الدراسة على استخدام آخر للأسلوب التقنى لصناعة السجاد استخدم فى صناعة الخُرجين.

-استطاعت الدراسة أن تؤرخ للخُرج الأول موضوع الدراسة إلى العصر الصفوى خلال القرن (الحادي عشر الهجري/ السابع عشر الميلادي)، وذلك عن طريق المنظر الطبيعى المنفذ على وجه الخُرج حيث يتشابه تماماً من حيث العناصر المكونة له، والأسلوب الفني مع رسوم المناظر الطبيعية في العصر الصفوي سواء في تصاوير المخطوطات، أو التحف التطبيقية وخاصة السجاد والخزف.

-تطابقت الزخارف الهندسية المنفذة على ظهر الخُرج الأول موضوع الدراسة مع الزخارف الهندسية التي ظهرت على جلود الكتب والسجاد في العصر الصفوي، سواء من حيث الأسلوب الفني الذى نفذت به، أوالعناصر المكونة لها.

-تمكن الباحث من نسبة الخُرج الثاني موضوع الدراسة إلى الهند، وذلك من خلال ظهور الملامح الهندية في رسوم الأشخاص، بالإضافة إلى الملابس الهندية.

-نفذت الرسوم الحيوانية مثل الخيل وفقاً للأسلوب الفنى في الهند.

-أوضحت الدراسة نوع العقدة المستخدمة في الخُرجين موضوع الدراسة، وهى العقدة الفارسية سنا (*Sena*)، وذلك لسهولة تنفيذ المناظر التصويرية من خلالها، وذلك عكس العقدة التركية (الغير كاملة)، والتي تنفذ عليها الزخارف الهندسية المجردة.

-بينت الدراسة العلاقة بين شكل الخُرج ووظيفته، حيث اتخذ الشكل المستطيل، وهو مناسب لوظيفة حمل الأمتعة بداخله، كذلك العلاقة بين الزخارف المنفذة على الخرجين وما كان يحملهما، والتي نرجح أن تكون الخيل دون غيرها من وسائل النقل والسفر والترحال.

قائمة اللوحات والأشكال

أولاً: اللوحات

لوحة (١) خُرج على كل من جانبيه منظر طبيعى –الوجه، المقاس (١٣٧سم عرض × ٤٨سم ارتفاع)، رقم السجل ١٣٦، محفوظ في متحف جاير أندرسون بالقاهرة. ينشر ويدرس لأول مرة.

لوحة (٢) تفاصيل من لوحة (١).

لوحة (٣) تفاصيل من لوحة (١).

لوحة (٤) ظهر الخُرج السابق يزخرفة زخارف هندسية (البخارية)، ينشر لأول مرة.

لوحة (٥) تفاصيل من لوحة (٤)

لوحة (٦) تفاصيل من لوحة (٤).

لوحة (٧) رستم والجن أكوان، مخطوط الشاهنامة، أصفهان، (٩٢٧_٩٣٥هـ/١٥٢٢–١٥٢٨م)، متحف المتروبوليتان بنيويورك، عن ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، لوحة ٢٨٩.

لوحة (٨) منظر صيد على لوحة مكونة من ست بلاطات خزفية متعدد الألوان من العصر الصفوى، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل ٢٦٤٨٥، عن نادر عبدالدايم، الخزف الصفوى، لوحة ٩٣.

لوحة (٩) منظر صيد، طبق من الخزف متعدد الألوان من العصر الصفوى، من النوع المنسوب إلى كوبجى، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل ١٤٣٤٧، عن نادر عبدالدايم، الخزف الصفوى، لوحة ٨٣.

لوحة (١٠) جلدة كتاب من العصر الصفوى، من القرن (العاشر الهجرى/السادس عشر الميلادى)، محفوظة بمجموعة ناصر خليلى بلندن، عن:

Khalil, Islamic Art, p 83.

لوحة (١١) سجادة من أصفهان ترجع إلى العصر الصفوى، محفوظة فى المتحف البريطانى بلندن، عن:

Ford, oriental carpet, Fig 612.

لوحة (١٢) خُرج بناحيتين يزخرفه منظر صيد، المقاس (١١٧ × ٤٧سم)، رقم السجل ١٩١٢، محفوظ في متحف جاير اندرسون بالقاهرة، ينشر ويدرس لأول مرة.

لوحة (١٣) تفاصيل من لوحة (١٢).

لوحة (١٤) تفاصيل من لوحة (١٢).

لوحة (١٥) قطعة من النسيج من قاشان، ترجع إلى القرن (العاشر الهجرى/السادس عشر الميلادى)، محفوظة بمجموعة خاصة، عن:

Pope, Survey, Vol. 5, P. 1092.

لوحة (١٦) قطعة من النسيج، من القرن (العاشر الهجرى السادس عشر الميلادى)، غرب الهند، متحف أكاديمية الفن بكلكوتا عن:

www.indianmuseumcalcota.com

لوحة (١٧) جانب من صندوق خشبى، من الهند يرجع إلى القرن (الحادى عشر الهجرى/السابع عشر الميلادى)، متحف الفن بجامعة إكسفورد، عن

George, Mughal decoration, Fig 16.

لوحة (١٨) منظر صيد تفصيل من لوحة (١٧).

ثانياً: الأشكال

شكل (١) عينة توضح المادة الخام للعقدة (مادة الصوف) لوجه الخُرج الأول موضوع الدراسة بإستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح عن لوحة (١).

شكل (٢) عينة توضح المادة الخام للعقدة (مادة الصوف) لظهر الخُرج الأول موضوع الدراسة بإستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح عن لوحة (٤).

شكل (٣) عينة توضح المادة الخام للعقدة (مادة الصوف) لوجه الخُرج الثاني موضوع الدراسة بإستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح عن لوحة (١٢).

شكل (٤) عينة توضح المادة الخام للعقدة (مادة الصوف) لظهر الخُرج الثاني موضوع الدراسة بإستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح عن لوحة (١٣).

شكل (٥) عينة من الأثر توضح المادة الخام للسدى لوجه الخُرج الأول موضوع الدراسة وهي من نسيج القطن بإستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح (S.E.M) عن لوحة (١).

شكل (٦) عينة من الأثر توضح المادة الخام للحمة الخُرج الأول موضوع الدراسة وهي من نسيج القطن بإستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح (S.E.M) عن لوحة (١).

شكل (٧) عينة من الأثر توضح المادة الخام للحمة الخُرج الثاني موضوع الدراسة، وهي من نسيج القطن، بإستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح (S.E.M) عن لوحة (١٢).

شكل (٨) عينة من الأثر توضح المادة الخام لسدى الخُرج الثاني موضوع الدراسة، وهي من نسيج القطن، بإستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح (S.E.M) عن لوحة (١٢).

شكل (٩) جدول يوضح متوسط قياسات طول خط الظهر والحارك لعينات من الخيول والحمير تامة النمو – من عمل الباحث.

شكل (١٠) رسم لفارس يحمل البندقية عن لوحة (١٣) عمل الباحث.

شكل (١١) رسم لفارس يحمل البندقية عن لوحة (١٤) عمل الباحث.

شكل (١٢) رسم لحصان عن لوحة (٢) عمل الباحث.

شكل (١٣) رسم لحصان عن لوحة (٣) عمل الباحث.

شكل (١٤) رسم لحصان عن لوحة (١٤) عمل الباحث.

شكل (١٥) رسم لكلب صيد عن لوحة (١٤) عمل الباحث.

شكل (١٦) رسم لبطة برية عن لوحة (٢) عمل الباحث.

شكل (١٧) رسم لشجرة الدلب عن لوحة (٢) عمل الباحث.

شكل (١٨) رسم لشجرة النخيل عن لوحة (١٤) عمل الباحث.

شكل (١٩) رسم لزهرة اللوتس عن لوحة (١٤) عمل الباحث.

شكل (٢٠) زخرفة البخارية عن لوحة (٤) عمل الباحث.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

- الدميري (كمال الدين محمد بن موسى، ت ٨٠٨هـ/١٤٠٥م)، حياة الحيوان الكبرى، الجزء الأول، الطبعة الخامسة، دار التحرير للطبع والنشر، القاهرة ،١٩٩٦م.

- القلقشندي (أبو العباس أحمد بن علي بن أحمد، ت٨٢١ه/١٤١٨م)، صبح الأعشي في صناعة الإنشا، الجزء الرابع، القاهره ١٩١٩م/١٩٩٢م.

- ابن منظور، (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ت٧١١هـ/١٣٧١م)، لسان العرب المجلد الثاني، الجزء الرابع عشر، دار المعارف، القاهرة، د ت.

المراجع العربية

- إبراهيم أحمد شعلان، موسوعة الأمثال الشعبية المصرية والتعبيرات السائرة، الجزء الثاني، دار الأفاق العربية، الطبعة الأولي، القاهرة ١٤٢٣ه/٢٠٠٣م.

- أبو الحمد محمود فرغلى، الفنون الزخرفية في عصر الصفوين بإيران، مكتبة مدبولى، الطبعة الأولى، القاهرة ،١٩٩٠م.

- أبو صالح الألفى، الفن الإسلامى أصوله وفلسفته ومدارسه، الطبعة الثانية، لبنان، ١٩٧٤م

- ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامى، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، بيروت ،٢٠٠١م

- حسن الباشا، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، المجلد الثانى، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩م

- حسن النميرى، دنيا الحيوان في التراث العربى، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، الطبعة الأولى، سوريا ،٢٠٠٨م

- حنان عبد الفتاح مطاوع، الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية، دار الوفاق، الطبعة الأولى، القاهرة ،٢٠١٠م

- رينهارت دوزى، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة أكرم فاضل، وزارة الإعلام مديرية الثقافة، سلسلة المعاجم، ١٨٤٣م.

- زكى محمد حسن، فنون الإسلام، مكتبة النهضة العربية، القاهرة ،١٩٤٨م.

- السيد أدى شير، الألفاظ الفارسية المعربة، دار الغرب، القاهرة ،١٩٨٧-١٩٨٨م.

- سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،١٩٨٦م.

- شوقي عبد القوي، تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية (٤١-٩٤٠هـ/٦٦١-١٤٩٨م)، عالم المعرفة، القاهرة ،١٩٩٠م،

- صلاح الدين الشريف، سجاد الشرق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ١٩٦٦م

- عبد الناصر ياسين، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة ،٢٠٠٦م

- عبد الناصر ياسين ، وسائل السفر عند المسلمين تاريخها و آثارها ، دراسة عن الهودج وشاكلاته في ضوء المصادر المكتوبة والآثرية ، القسم الثاني ، زهراء الشرق ، الطبعة الأولي ، ٢٠٠٥

- عبد المنعم محمد حسنين، قاموس الفارسية، دار الكتاب اللبنانى، الطبعة الأولى، بيروت ،١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.

- علاء إسماعيل الحمزاوي، البني التركيبية للأمثال العامية، دراسة وصفية تحليلية، المؤتمر العلمي لكلية الأداب جامعة المنيا، مارس ٢٠٠٢.

- على أحمد الطايش، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة فى العصرين الأموى والعباسي، زهراء الشرق، الطبعة الأولى ، القاهرة ،٢٠٠٠م مجمع اللغة العربية، المعجم الكبير، الجزء السادس، مصر، الطبعة الأولي،القاهرة ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م.

- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، الجزء الأول، الطبعة الثانية، جمهورية مصر العربية، القاهرة، ٢٠٠٥م.

- محمد محمد أمين، ليلى على إبراهيم، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة ١٩٩٠م.

- منى سيد على حسن، الصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية، دار النشر للجامعات، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٥٣

- نبيل محمود عبد العزيز، رياضة الصيد في عصر سلاطين المماليك، مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة ،١٩٩٩م

الدوريات

– طارق عبد الرحيم، دراسة بعض مقاييس الجسم في الخيول العربية السورية الأصيلة والعلاقات المتبادلة فيما بينهما، مجلة جامعة دمشق للعلوم الزراعية، المجلد ٢٦، العدد ١، ٢٠١٢م.

- عبد الناصر ياسين، الزهرة المتفتحة متراكبة الأوراق على ضوء زخارف الفنون التطبيقية المملوكية في مصر والشام، مجلة العصور، المجلد ١٩، الجزء الثانى، دار المريخ للنشر، لندن، يوليو ،٢٠٠٠م

- عفيف بهنسي، فن الرقش العربي، أعمال الندوة العلمية المنعقدة في استانبول، تركيا ،١٩٨٣.

– محمد محمود على الجهينى، البنادق وآلية التشغيل في العصر العثماني، مجلة الآثاريين العرب، المؤتمر الثالث، القاهرة ،٢٠٠٤م.

- محمود إبراهيم حسين، دراسة للصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية من خلال مجموعة من الصور تنشر لأول مرة، مجلة دراسات أثارية إسلامية، المجلد الرابع، القاهرة ، ١٩٩١م.

- مصطفى الشهابى، ألوان الخيل وشياتها، مجلة المقتطف، مجلد ٨٦، ج٢، فبراير ،١٩٩٥م.

- كاظم الجنابى، حول الزخارف الهندسية الإسلامية، مجلة سومر الجزء الأول والثاني، المجلد ٣٤ ، العراق ، بغداد ،١٩٧٨م

الرسائل العلمية

- أمين عبد الله رشيدى، المناظر الطبيعية في التصوير الإيرانى حتى نهاية العصر الصفوى، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥م.

- رجب سيد أحمد المهر، مدارس التصوير الإسلامى في إيران والهند منذ القرن (١٠هـ/١٦م)، وحتى منتصف القرن (١٢هـ/١٨م)، في ضوء مجموعة متحف كلية الآثار جامعة القاهرة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة ،١٩٩٩م.

- رحاب إبراهيم الصعيدي، التحف الإيرانية المزخرفة باللاكية في ضوء مجموعة جديدة في متحف رضا عباس بطهران، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة ،٢٠١٠م

- سمية حسن، المدرسة القاجارية في التصوير دراسة أثرية فنية (١١٩٣-١٣٤٣هـ/١٧٧٩-١٩٢٥م)، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة ،١٩٩٧م

- صفاء محمد محمد إبراهيم ، دراسة علمية تطبيقية لعلاج وصيانة بعض التحف الخشبية الأثرية الإسلامية المزخرفة برقائق جلدية والطبقات الملونة تطبيقا على التحف من مجموعة المتحف الإسلامي بالقاهرة، رسالة دكتوراة، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٦م

- عبد الرحيم خلف عبد الرحيم، الصيدلة وأدواتها ومكايلها والنباتات الطبية وصورها وفوائدها في العصر الإسلامى في ضوء مخطوط مفردات النباتات الطبية لأحمد بن محمد بن خليد الغافقى (٥٦٠هـ/١١٦٥م)، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة ،٢٠٠٢ممحمد أحمد عبد السلام، السجاد المغولى الهندى من خلال التحف التطبيقة وتصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية رسالة ماجستير، غير منشورة، قسم الآثار والحضارة بكلية الآداب، جامعة حلوان، ٢٠١٣م.

- غادة عبد السلام ناجى، تأثير البيئة والمجتمع في فن التصوير في إيران في العصر الصفوى، رسالة ماجستير، غير منشورة، قسم الآثار شعبة الآثار الإسلامية، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ٢٠١٤م

- نادر محمود عبد الدايم، التأثيرات العقائدية فى الفن العثمانى، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة،١٩٨٩م.

- نادر محمود عبد الدايم، الخزف الإيراني في العصر الصفوي دراسة أثرية فنية من خلال مجموعات متاحف القاهرة، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٥م

- هدير على عبدالعزيز، رسوم السجاد المغولى الهندى بعهد الإمبرطور جهانجير فى ضوء تصاوير المخطوطات، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٥م.

المراجع الأجنبية

- ALLANE (A. G)., Oriental Rugs, London, 1995

- Beach (L.M.), the imperial image, painting for the Mughal court, Washington, 1981

- Canby (S.R.), Safavid Art and Architecture, London، 2002

- Ford (P.R.J.), Oriental Carpet Designm, Guide to Traditional Motifs, Patterns Symbols, London، 1989

- Hassani (I.L.), the st Petersburg Muraaqqa, the Album of Indian and Persian Miniatures from the 16th through 18th Centuries, Milano، 1996

- Lynn (T.), mediaval technology and social change oxford university perss, 1964

- Pope (A.U.), A Survey of Persian Arts from Pre Historic Time to the Present, London, 1983, 5 Parts

- Verma (S.P.), Portraits of Birds and Animals under Jahangir, Marq, Vol. 50، 1999

- Walker (D.), Flowers under Foot "Indian Carpets of the Mughal Era in the Cincinnati Art Museum, 1998M. George the majesty of Mughal decoration, the art and architecture of Islamic India، London، 1905.

- Walker (D.), Flowers under Foots "Indian Carpets of the Mughal Era"، New York, 1997

- Welch (S.C.), Indian Art and Cultures 1300-1900، New York, 1985

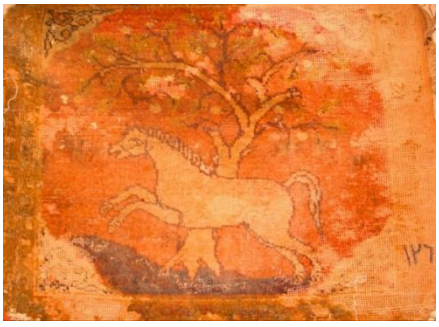
- Zimmer (H.), the Art of the Indian, Asia, New York، 2005

المواقع الالكترونية:

www.indianmuseumcalcota.com

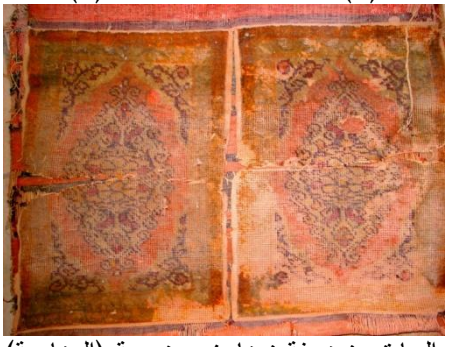
اللوحات

لوحة (١) خرج على كلا من جانبيه منظر طبيعى – الوجه، المقاس (١٣٧سم عرض × ٤٨سم ارتفاع)، رقم السجل ١٣٦، محفوظ في متحف جاير أندرسون بالقاهرة، ينشر ويدرس لأول مرة

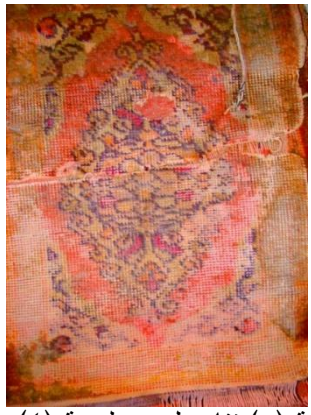


لوحة (٢) تفاصيل من لوحة (١).

لوحة (٣) تفاصيل من لوحة (١).



لوحة (٤) ظهر الخرج السابق يزخرفة زخارف هندسية (البخارية)، ينشر لأول مرة.



لوحة (٥) تفاصيل من لوحة (٤)

لوحة (٦) تفاصيل من لوحة (٤).

لوحة (٧) رستم والجن أكوان، مخطوط الشاهنامة،أصفهان،(٩٢٧_٩٣٥هـ/١٥٢٢-١٥٢٨م)، متحف المتروبوليتان بنيويورك، عن ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامى، لوحة ٢٨٩

لوحة (٨) منظر صيد على لوحة مكونة من ست بلاطات خزفية متعدد الألوان من العصر الصفوى، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رقم السجل ٢٦٤٨٥، عن نادر عبدالدايم، الخزف الصفوى، لوحة ٩٣

لوحة (٩) منظر صيد، طبق من الخزف متعدد الألوان من العصر الصفوى، من النوع المنسوب إلى كوبجى، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رقم السجل ١٤٣٤٧، عن نادر عبدالدايم، الخزف الصفوى، لوحة ٨٣.

لوحة (١٠) جلدة كتاب من العصر الصفوى، من القرن (العاشر الهجرى/السادس عشر الميلادى)، محفوظة بمجموعة ناصر خليلى بلندن، عن:
Khalili,Islamic Art, p 83

لوحة (١١) سجادة من أصفهان ترجع إلى العصر الصفوى، محفوظة فى المتحف البريطانى بلندن، عنFord, oriental carpet, fig 612

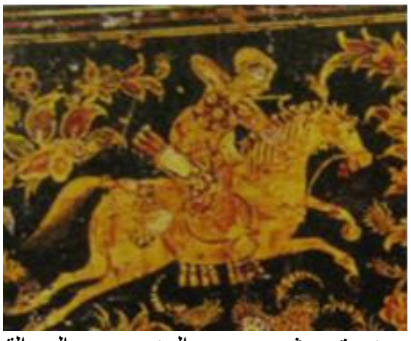
لوحة (١٢) خُرج يزخرفه منظر صيد، المقاس (١١٧ × ٤٧)، رقم السجل ١٩١٢.
محفوظ في متحف جاير أندرسون بالقاهرة، ينشر ويدرس لأول مرة.

لوحة (١٣) تفاصيل من لوحة (١٢).

لوحة (١٤) تفاصيل من لوحة (١٢).

لوحة (١٥) قطعة من النسيج من قاشان، ترجع إلى القرن (العاشر الهجري/السادس عشر الميلادى)، محفوظة بمجموعة خاصة، عنpope,surevey,vol5.p1092.

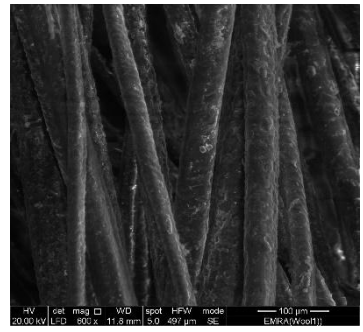
لوحة (١٦) قطعة من النسيج، من القرن (العاشر الهجرى/السادس عشر الميلادي) ، غرب الهند، متحف أكاديمية الفن بكلكوتا عن www.indianmuseumcalcota.com



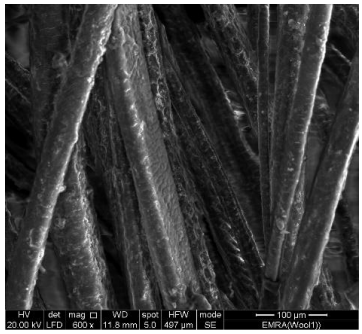
لوحة (١٧) جانب من صندوق خشبى ، من الهند يرجع إلى القرن (الحادى عشر الهجرى/السابع عشر الميلادى)، متحف الفن بجامعة إكسفورد، عن George, Michel,Mughal decoration,fig 16

لوحة (١٨) منظر صيد، تفصيل من لوحة (١٧)

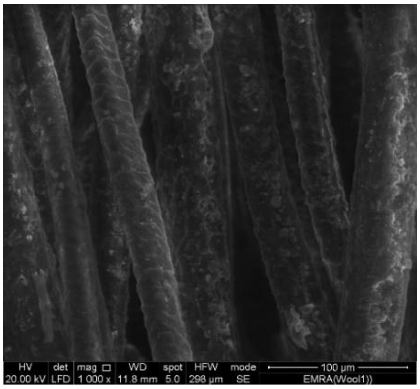
الأشكال



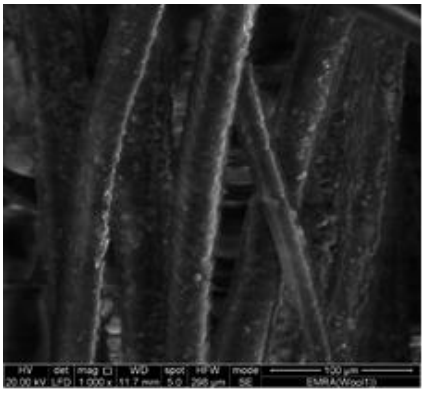
شكل (١) عينة توضح المادة الخام للعقدة الأول باستخدام (الصوف) لوجه الخُرج الميكروسكوب الإلكتروني الماسح عن لوحة (١).



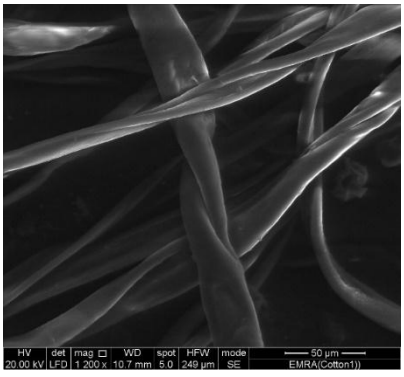
شكل (٢) عينة توضح المادة الخام للعقدة، (الصوف) لظهر الخُرج الأول باستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح عن لوحة(٤).



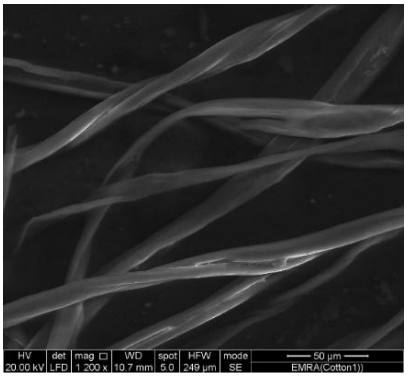
شكل (٣) عينة توضح المادة الخام للعقدة(الصوف)، لوجه الخُرج الثاني باستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح عن لوحة١٢



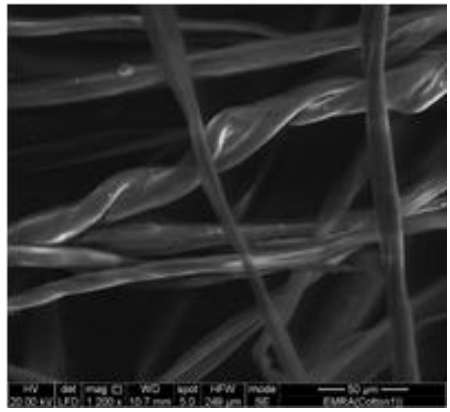
شكل (٤) عينة توضح المادة الخام للعقدة(الصوف) لظهر الخُرج الثاني باستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح عن لوحة(٣).



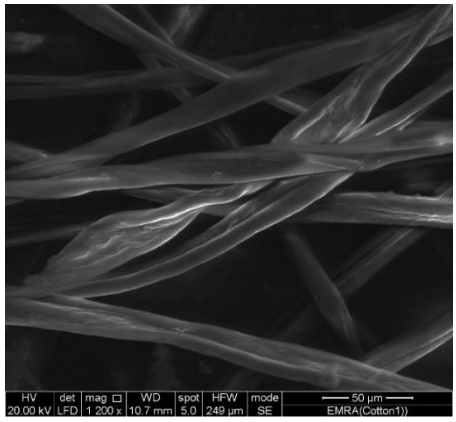
شكل (٥) عينة من الأثر توضح المادة الخام للسدى لوجه الخُرج الأول، وهي من نسيج القطن باستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح، عن لوحة(١).



شكل (٦) عينة من الأثر توضح المادة الخام للحمة الخرج الأول، وهي من نسيج القطن باستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح(S.E.M) عن لوحة(١).



شكل (٧) عينة من الأثر توضح المادة الخام لسدى الخُرج الثاني، وهي من نسيج القطن باستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح(S.E.M) عن لوحة(١٢).



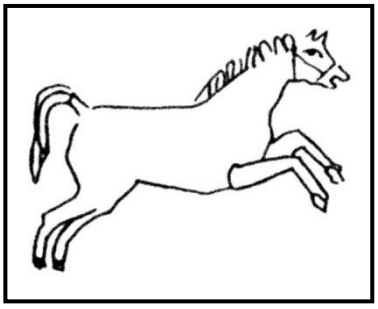
شكل (٨) عينة من الأثر توضح المادة الخام للحمة الخرج الثاني، وهي من نسيج القطن، باستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح(S.E.M) عن لوحة(١٢).

نوع الحيوان	الخيول	الحمير
طول خط الظهر بالسنتيمتر	٩٢-٩٤	٥٥-٦٠
ارتفاع الحارك	١٤٧-١٤٩	١١٠-١١٥

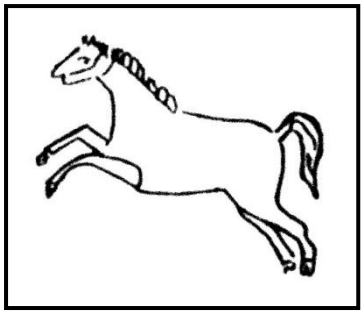
شكل (٩) جدول يوضح متوسط قياسات طول خط الظهر والحارك لعينات من الخيول والحمير تامة النمو –دراسة ميدانية من عمل الباحث

شكل (١٠) رسم لفارس يحمل البندقية عن لوحة(١٣) عمل الباحث

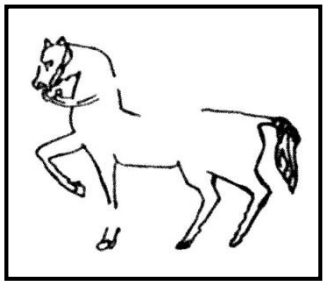
شكل (١١) رسم لفارس يحمل البندقية عن لوحة(١٤) عمل الباحث.



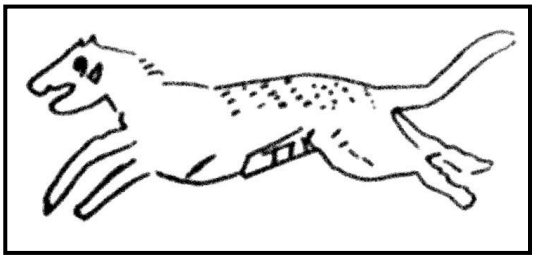
شكل (١٢) رسم لحصان عن لوحة(٢) عمل الباحث



شكل (١٣) رسم لحصان عن لوحة(٣) عمل الباحث.

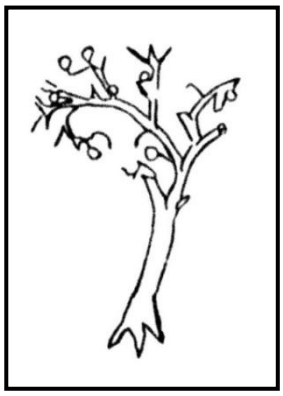


شكل (١٤) رسم لحصان عن لوحة(١٤) عمل الباحث.



شكل (١٥) رسم لكلب صيد عن لوحة(١٤)، عمل الباحث

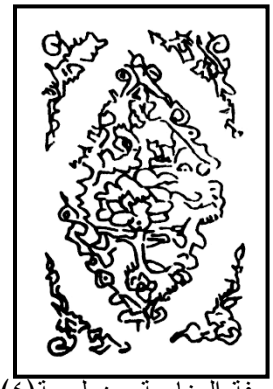
شكل (١٦) رسم لبطة برية عن لوحة(٢)، عمل الباحث



شكل (١٧) رسم لشجرة الدلب عن لوحة(٢)، عمل الباحث

شكل (١٨) رسم لشجرة النخيل عن لوحة(١٤)، عمل الباحث

شكل (١٩) رسم لزهرة اللوتس عن لوحة (١٤)، عمل الباحث.



شكل (٢٠) زخرفة البخارية عن لوحة(٤)، عمل الباحث

Al-Kharj between function and decorations In light of two preserved models at the Jair Anderson Museum in Cairo

Dr. Amin Abdallah Rashidy•

Abstract:

The study dealt with a kind of applied antiques known as Al-Kharj. The study clarified its function, which is to put food inside it, and it was carried on horses and donkeys. The study also dealt with the proverbs related to Al-Kharj and linguistic significance. The study dealt with the raw materials from which the output was made by analyzing samples on the microscope The study also illustrated the characteristics of the drawings of the persons executed on the second Al-Kharj, and the type of weapons they carry. The study also illustrated the types of animal or bird decorations that appeared. On the two Al-Kharjs, including horses, hunting dogs, ducks, plumbers, as well as plant decorations, including palm trees, dillab and lotus flower, the study illustrated the colors used and symbolized, and two pieces were not studied before, and the study contains (20) , And the study reached eleven new results in the field of Islamic arts.

Key words:

Horse, Saddle, Pottery, Texture, Al-Kharj, Painting, Iran, Indai, Microscope, Manuscripts

• **Ass. Professor of Islamic archeology, Faculty of archaeology, Fayoum University.**
aar01@fayoum.edu.eg

مدينة *Dmi-n-Ḥr* (دمنهور) في المصادر النصية والأثرية في مصر القديمة

د.أيمن محمد احمد•

ملخص

احتلت الدلتا نتيجة لموقعها الاستراتيجي مكانة واضحة في تاريخ مصر القديمة، وضمت العديد من المدن التي كان لها تاريخ مهم، ومن بينها مدينة *Dmi-n-Ḥr* (دمنهور)، ويهدف هذا البحث دراسة المدينة من خلال المصادر النصية والأثرية في الحضارة المصرية القديمة؛ وذلك لما لها من أهمية في التاريخ المصري القديم، كما أنها لعبت دورًا مهمًا خلال العصر الفرعوني، وارتبط مسماها في التاريخ المعاصر بمسماها المصري القديم. وقد تركزت عناصر البحث علي تبيان أهمية المدينة وموقعها، والأسماء المختلفة التي سميت بها، وأهم المصادر النصية والأثرية التي تضمنت ذكر المدينة مع الإشارة إلي أهم المدن المرتبطة بدمنهور (مسميات محتملة لمدينة دمنهور)، وأهم الآثار التي خرجت منها.

الكلمات المفتاحية:

Dmi-n-Ḥr، دمي–ان–حور، دمنهور، مدينة حور، هرموبوليس بارفا، الإقليم الثالث.

• مدرس الآثار المصرية القديمة بكلية الآداب – جامعة دمنهور. ayman_arch@yahoo.com

مقدمة:

تشير الوثائق التاريخية والجغرافية إلي أن شبكة فروع الدلتا كانت في حالة من التغير والتطور المستمر طوال العصر التاريخي، وكان يؤدي هذا التغير والتطور إلي ظهور أقاليم جديدة واختفاء أخري، من أجل ذلك نجد ترتيب المقاطعات وعددها مختلف في كل القوائم التي وصلت إلينا من العصر الفرعوني.[١] كما أن فروع النيل كثيرًا ما كانت تمثل حدودًا للأقاليم، وكان تغيرها يعني تغيرًا في حدود هذه الأقاليم؛ ولذا كان عدد الأقاليم بوجه عام عرضة للتغيير بشكل واضح.[٢] فجاء ترتيب هذه الأقاليم وعددها في الدلتا مختلفًا في كل القوائم التي وصلت إلينا في المعابد البطلمية، خلافًا لما عليه الحال في الوجه القبلي.

ومن هذه الأقاليم ظهرت مدن لعبت دور عواصم للبلاد أو عاصمة للإقليم نفسه تمثل أهيمة سياسية ودينية كبيرة، كما كان لكل إقليم معبوده الرئيسي.[٣]

يرجع اختياري لعمل دراسة عن مدينة *Dmi-n-Ḥr* (دمنهور) – عاصمة محافظة البحيرة ضمن أقاليم الدلتا – من خلال المصادر النصية والأثرية لما لها من أهمية في التاريخ المصري القديم، وإلي أنها عاصرت مجموعة من الأحداث السياسية والدينية الهامة، ولإرتباط مسماها في التاريخ المعاصر بمسماها المصري القديم. فقد استمرت المسميات المصرية القديمة في أسماء مدن وقري معاصرة كثيرة، ولكن في أخر تطوراتها اللفظية التي سجلتها الكتابة القبطية، ومع إضافة أدوات التعريف العربية إليها أحيانا، وإضافة كلمات مثل كوم وتل وحجر وغيرها من الكلمات التي عبرت عن قدم أماكنها وعن وجود الأكوام والأحجار الأثرية فيها.[٤] وكان من بين هذه المدن مدينة دمنهور التي تطورت عن أصل مصري قديم يعني مدينة المعبود حور.[٥]

أولاً: موقع المدينة

تجدر الإشارة إلي أن القطر المصري يضم حسب التقسيم العام له خمس مدن تحمل اسم دمنهور، أولهم وأشهرهم وأكثرهم أهمية هي مدينة دمنهور شمال مصر، والتي تقع علي الضفة الغربية لقناة المحمودية علي الفرع الكانوبي للنيل، علي بعد حوالي ٥٥ كم جنوب شرق محافظة الإسكندرية، وهي عاصمة محافظة البحيرة

---

[١] أحمد عبدالحليم دراز، "مدينة مسد ⊗"، ص٢٥.

[٢] حسن السعدي، حكام الأقاليم، ص٣٦.

[٣] رمضان عبده، حضارة مصر القديمة ص١٣٢.

[٤] عبدالعزيز صالح، حضارة مصر القديمة وأثارها، ص٣٢، ٣٣.

[٥] عبدالعزيز صالح، حضارة مصر القديمة، ص٤٠.

بدلتا مصر.[٦] والثانية تقع في محافظة الغربية، وتوجد في مركز زفتي وتعرف بدمنهور–الوحشي. والثالثة تقع في محافظة القليوبية، وتعرف بدمنهور–شبري وتسمي أيضا دمنهور الشهيد. والرابعة تقع في محافظة أسيوط بمركز منفلوط. والخامسة هي قرية تسمي كفر دمنهور وتقع في محافظة الغربية وليست ببعيدة عن مدينة دمنهور التي تتبع محافظة البحيرة، ولكنها غير مشهورة.[٧]

ولعل سبب الإشارة إلي المدن المختلفة التي تسمي دمنهور هو تحديد المحافظة التي تضم المدينة محل الدراسة، ولتوضيح سبب الربط بينها وبين *Dmi-n-Ḥr* جغرافيًا من خلال الاسم. حيث يدل اسمها "دمي–ان–حور" أي (مدينة أو بلدة حور) علي ارتباطها بالمعبود حور، فكانت مركزًا من مراكز عبادة المعبود حور في الشمال وبالتحديد عاصمة الإقليم الثالث من أقاليم الدلتا،[٨] حيث أمتد هذا الأقليم في العصر الفرعوني في مساحة طويلة تقع تجاه الشمال ابتداء من حدود الإقليم الثاني في جنوب غرب الدلتا وحتي البحر المتوسط علي طول الضفة الغربية لفرع الدلتا الغربي (الكانوبي). ويسمي الإقليم في المصرية القديمة "ايمنتي *ỉmnty*" أي إقليم الغرب. ويشغل حاليا قرية "كوم الحصن" التابعة لمركز كوم حمادة بمحافظة البحيرة.[٩]

يضم هذا الإقليم ما يعرف بـــــ"النهر الغربي" الذي يجري مسافة طويلة في جزء كبير من الدلتا؛ ولذا يسمي الإقليم الثالث بالنهر الكبير، وكان من بين المدن الهامة بالإقليم والواقعة علي هذا النهر هي مدينة *Dmi-n-Ḥr* "دمي–ان–حور=

---

(6) Habachi, L., "Damanhur", 988;
عبد الحليم نور الدين، اللغة المصرية القديمة، ص٢٦٨.

(7) Amélineau, E., La Géographie de L'Égypte, 115, 116;
ذكر علي مبارك المدن المختلفة التي تحمل اسم دمنهور دون تحديد المحافظات فيذكر دمنهور بين الفسطاط والإسكندرية وهي في الشرق والجنوب عن الإسكندرية (ويقصد بها دمنهور عاصمة محافظة البحيرة)، وكانت أيضا تسمي بـــــــ "تيم–انهود" في بعض كتب التواريخ. وذكر دمنهور أخري تعرف بدمنهور"وحشي أو الوحش"، وهناك دمنهور أخري من نواحي القاهرة وتعرف بـــ"دمنهور شبري" وتتبع محافظة القليوبية شرق النيل علي بعد كيلومتر شمال شبرا الخيمة؛ ثم دمنهور الشهيد؛ علي مبارك، من الخطط الجديدة، ص٢٢، ٣٥. ويتفق محمد رمزي مع Amélineau بأن دمنهور وحشي من القري القديمة التي تتبع مركز زفتي بمحافظة الغربية؛ محمد رمزي، القاموس الجغرافي، الجزء الثاني، ص ٥٦؛ عن مدينة دمنهور التابعة لمركز منفلوط بمحافظة أسيوط، راجع: محمد رمزي، القاموس الجغرافي، الجزء الرابع، ص٧٧.

(٨) عبدالحليم نورالدين، مواقع ومتاحف، ص ٦٠؛ عبد الحليم نور الدين، اللغة، ص٢٦٨.

(٩) حسن السعدي، حكام الأقاليم، ص٦٥.

دمنهور" (خريطة ١، ٢)، ومدينة *Mfkɜt* "مفكات"،[١٠] وذلك من خلال النص الأتي:

Dmỉ-Ḥr ỉtrw ỉmntt rsy Mfkt

(مدينة) دمي–ان–حور علي النهر الغربي...إلي جنوب مفكت.[١١]

أي مدينة حور "دمنهور" تقع علي شاطئ النهر الغربي وفي الجنوب – من الإقليم الثالث – تقع بلدة سيدة الفيروز "مفكات". ويتأكد تحديد المدينة "دمي–ان–حور" بدمنهور من خلال تحديد موقع مدينة *Mfkt* التي أشار إليها كل من Daressy، Gardiner بأنها كوم أبوبللو،[١٢] المقصود بها "تل الأبقعين"،[١٣] التي تتبع مركز حوش عيسي إحدي مراكز محافظة البحيرة، وكانت تختصر إلي .[١٤] وكذلك ما ذكره Daressy بأن الحدود الخاصة لمدينة "دمي–ان–حور" ليست ببعيدة عن مدينة الخطاطبة، ودمنهور الحديثة،[١٥] حيث يوجدوا جميعهم بمحافظة البحيرة.[١٦]

تكمن أهمية هذا النص أنه يحدد بوضوح موقع المدينة غرب النهر العظيم (نهر النيل)، جنوب مفكات (تل الأبقعين)، حيث تقع دمنهور إلي يسار الفرع الكانوبي.

---

[١٠] علي عبدالهادي الأمبابي، دراسة تاريخية للإقليم الثالث، ص٢٨.

[11] Daressy M. G., "Une Inscription D'achmoun", 226; Gardiner, AEO II, 160; Montet, P., Géographie de L'Égypte, 62;

لمزيد من المعلومات عن النص والمصدر التي وردت به هذه العبارة انظر البحث نفسه، ص١١.

[12] Daressy, "Une Inscription D'achmoun", 242; Gardiner, A. H., "Horus the Beḥdetite", 36.

[13] Montet, *Géographie*, part 1, 62;

يقع تل آثار الأبقعين بمركز حوش عيسي في محافظة البحيرة بالقرب من مركز دمنهور، على بعد ٥ كليومترات من مدينة حوش عيسي، وعلى بعد٧٥ كم جنوب شرق الإسكندرية، وتبلغ مساحة التل ٣٥ فدان وهو من التلال الأثرية المهمة التى تزخر بها محافظة البحيرة، وكان يقع ضمن الإقليم الثالث من أقاليم مصر السفلي؛

Thomas, S., "Tell Abqa'in", 371.

[14] Montet, *Géographie*, part 1, 62.

[15] Daressy, "Une Inscription D'achmoun", 235.

[١٦] تتبع الخطاطبة مركز أبونشابة التابع لكوم حمادة بمحافظة البحيرة، ثم انفصلت عنه بعد ذلك، وسميت بفم الخطاطبة لوقوعها علي فم ترعة الخطاطبة المنسوبة إليها؛ محمد رمزي، ، ص ٣٤١.

كما وردت عبارة مماثلة علي لوحة السرابيوم من العام السادس للملك بطلميوس السابع تحدد كذلك موقع المدينة:

ḏmỉt pȝ-dmỉ-n-ḥr nty r m ḫnw pȝ ỉyt-ḥry ỉmntt n ỉtrw ʿȝ

"مدينة با دمي–ان–حور (دمنهور) التي في إقليم Iyet؟ إلي الغرب من النهر العظيم (نهر النيل)". ويذكر Gardiner أن صعوبة تحديد المدينة من خلال هذا النص تكمن في أن مدينة Iyt غير ثابت موقعها كما هو الحال بالنسبة لمدينة مفكات في النص السابق، ويقترح جاردنر بأن مدينة Iyt ربما تكون مدينة أوسيم (لاتوبوليس).[١٧] بينما يؤكد Montet أن المدينة *Pȝ- Dmỉ-n-Ḥr* المقصودة هنا هي دمنهور غرب نهر النيل.[١٨]

وجاء توضيح علاقة المعبود "حور" بالإقليم الثالث من خلال تحديد مدينة "بحدت" إلي الشمال من كوم الحصن والتي تقع غرب النيل بالقرب من فرع رشيد بمدينة دمنهور[١٩] ليزيد الأمر تأكيدا، لا سيما وأن "بحدت" هو اسم أخر من أسماء دمنهور حيث يذكر قاموس برلين أن بحدت هي مدينة دمنهور في مصر السفلي،[٢٠] كما أكد سليم حسن علي ذلك حيث ذكر أن بحدت هي دمنهور الحالية، وكانت عاصمة الإقليم الثالث بالدلتا وسميت في العصر اليوناني "هرموبوليس بارفا"،[٢١] وأنها المكان الذي جاءت منه عبادة حور، وكان لها دور كبير فيما قبل الوحدة حتي تحقيق الوحدة بين الممالك المجاورة، ومن ثم فلابد أن دمنهور كانت المدينة الرئيسية والعاصمة للإقليم الثالث لمصر السفلي ثم نقلت العاصمة في العصر التاريخي إلي بلدة كوم الحصن،[٢٢] مركز كوم حمادة بمحافظة البحيرة، وتبعد عن دمنهور بحوالي ٣٠ كم جنوبا.[٢٣]

---

(17) Gardiner, "Horus the Beḥdetite", 36;

كتبت مدينة Iyt بأكثر من شكل ومنها .

(18) Montet, Geographie, part 1, 53.

(19) Gardiner, "Horus the Beḥdetite", 23; De Rouge, J., Géographie Ancienne, 27.

(20) *Wb*, I, 470, 6.

(٢١) سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، الجزء الأول، ص٤٣٨.

(٢٢) علي الأمبابي، دراسة تاريخية للإقليم الثالث ص٣٧؛ سليم حسن، أقسام مصر الجغرافية، ص٧٠.

(٢٣) علي الأمبابي، دراسة تاريخية للإقليم الثالث ص٣٧.

كما حدد البعض موقع مدينة دمنهور في الإقليم الخامس عشر من أقاليم الدلتا والمعروف بإقليم جحوتي،[٢٤] نسبة إلي معبود الإقليم (جحوتي) الذي ماثله اليونانيون بمعبودهم "هرمس"؛[٢٥] ولذا عرف الإقليم بهرموبوليس أي بلدة المعبود جحوتي، وسميت دمنهور بـــ"هرموبوليس بارفا" باعتبارها مركزًا من مراكز عبادة جحوتي،[٢٦] وتعني مدينة هرمس الصغري،[٢٧] تمييزًا لها عن مدينة "هرموبوليس ماجنا" عاصمة الإقليم الخامس عشر من أقاليم مصر العليا (الأشمونين).[٢٨] ومن المرجح أنها كانت مكان (تل البهو) الحالي مركز "أجا" بمحافظة الدقهلية.[٢٩] في حين ذهب البعض إلي تحديد الإقليم بقرية "تل البقلية" التي تقع علي بعد ٩كم تقريبا جنوب المنصورة.[٣٠]

وأشار سليم حسن أنه كان هناك مدينتان مختلفتان في الدلتا، الأولي خاصة بعبادة المعبود حور، والثانية خاصة بعبادة المعبود جحوتي، وقد طغي الاسم الأول (المعبود حور) علي الاسم الثاني (المعبود حجوتي)، حيث اختلطتا المدينتان ببعضهما وصارتا مدينة واحدة حافظة لاسم حور في اسمها المصري القديم وهو *Dmi-n-Ḥr*.[٣١] ويؤكد لبيب حبشي، أن هذه المدينة دمنهور سميت بهرموبليس بارفا وهي موطن عبادة المعبود حور، وأنها ارتبطت كذلك بالمعبود جحوتي، فربما كان هناك مدينة أخري أو جزء من مدينة مقدسة خاصة بالمعبود جحوتي، وأن المدينة بأكملها أخذت مسماها "هرموبوليس بارفا" من هذا الجزء من المدينة.[٣٢] ويؤكد ما ذكره علماء الحلمة الفرنسية علي ذلك، حيث أشاروا إلي وجود عدد كبير من الترع أو القنوات التي رفدت عن الأجزاء العليا من النهر وكانت واحدة منها تمر بهرموبوليس بارفا التي تسمي اليوم دمنهور.[٣٣]

---

[٢٤] رمضان عبده، حضارة مصر القديمة، ص١٣٧؛ عبدالحليم نورالدين، اللغة، ص٢٦٨؛ سليم حسن، أقسام مصر الجغرافية، ص ٨٣؛ سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، الجزء الأول، ص٤٤٠؛

Wilkinson, R. H., The Complete Gods and Goddesses, 86.

[٢٥] حسن السعدي، حكام الأقاليم، ص٧٦.

[٢٦] محمد رمزي، القاموس الجغرافي، ص٢٨٥.

[27] Brugsch, H., Dictionnaire géographique, 14; Brugsch, H., La Geographie des Nomes, 8, 9.

[٢٨] محمد رمزي، القاموس الجغرافي، ص٢٨٥.

[٢٩] سليم حسن، أقسام مصر الجغرافية، ص ٨٣؛ انظر المرجع نفسه لوحة رقم ١٣ للتعرف علي أهم مدن الإقليم.

[٣٠] حسن السعدي، حكام الأقاليم، ص٧٦.

[٣١] سليم حسن، أقسام مصر الجغرافية، ص ٧١.

[32] Habachi, L., "Damanhur", 988.

[٣٣] علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، المجلد الثالث، ص٢٦٥.

وعليه يري الباحث أن هذا الخلط بين المدينتين في الإقليم الثالث والإقليم الخامس عشر بالدلتا حدث بسبب أن أخذت دمنهور مسماها "هرموبوليس بارفا" تأثرًا بالمدينة المجاورة لها بالإقليم الخامس عشر في الدلتا والمركز الرئيسي لعبادة جحوتي؛ وذلك لأن دمنهور ارتبطت كذلك بالمعبود جحوتي كما ذكر لبيب حبشي وغيره؛[٣٤] ولذا يجب أن نفرق بين المدينة التي توجد في الجانب الغربي من الدلتا بالإقليم الثالث وتأخذ مسمي هرموبوليس بارفا وهي تمثل مدينة دمنهور حاليًا، وبين الاسم المشابه لها في شرق الدلتا وهي عاصمة الإقليم الخامس عشر وموطن عبادة المعبود جحوتي (خريطة ٣)، كما أن مدن هذا الأقليم بعيدة كل البعد عن مراكز وقري محافظة البحيرة.

وقد عرفت مدينة هرموبوليس في النصوص المصرية باسم *Wnw* (ونو)، حيث وردت العديد من العبارات التي تشير إليها ضمن نصوص كتاب الموتي، ومنها ما جاء في الفصل رقم ٥٩ الخاص بالمتوفي الذي "يحيا من النسمة ويحصل علي الماء كما يشاء من مملكة الموتي"[٣٥] من بردية أني بالمتحف البريطاني رقم 10.470 حيث يظهر أني جالس بجانب بركة ماء حيث تنمو شجرة الجميز وتظهر بالشجرة المعبودة "نوت" تسكب الماء بيدها اليمني في وعاء من أجله وتقدم له الخبز باليسري، وجاء ضمن النص عبارة تقول:

ỉnk sḫn st twy ḥry-ỉb Wnw

"أنا احتضن العرش الذي في قلب (وسط) *Wnw* هرموبوليس،[٣٦] حيث يترجم Allen الاسم بهرموبوليس،[٣٧] ويذكر أنها مدينة *Wnw* بالقرب من دمنهور؛[٣٨] مما يؤكد للباحث وجود مدينة أو جزء من المدينة ارتبط بالمعبود جحوتي كما سبق الذكر، وأن هرموبوليس المقصودة هنا ليست عاصمة الإقليم الخامس عشر بالدلتا وإنما هي هرموبولبس التابعة للإقليم الثالث.

كما ورد بالنصوص ما يمايز بين مدينتي هرموبوليس الكبرى (ماجنا=الاشمونين) في الصعيد، والصغري (بارفا=دمنهور) في الدلتا، فجاء مسمي

---

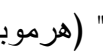
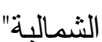
(34) Habachi, L., "Damanhur", 988, 989.

(٣٥) بول بارجيه، كتاب الموتي، ص٨٣.

(36) Budge, The Papyrus of Ani, Chapter LIX, ١٣٠, 131; Budge, The Book of the Dead, 109; Allen, T. G., The Book of the Dead, spell 59, s2, 55.

(37) Allen, Book of the Dead, Spell 5, 8.

(38) Allen, Book of the Dead, 262.

 *Wnw mḥt* يقصد به مدينة *Wnw* "ونو الشمالية" (هرموبوليس بارفا) أي مدينة هرمس بالدلتا تمييزا لها عن مدينة هرموبوليس ماجنا لمصر العليا كما تقدم. وقد وردت بكتابات مختلفة  ، ويشير جوتيه إلي أنها أحد المدن المهمة بالوجه البحري وأنها ربما تكون قريبة من دمنهور أو كوم فرين والتي تتبع مركز الدلنجات ليس ببعيد عن مدينة دمنهور.[٣٩]

ثانيًا: مسمي المدينة:

أطلق المصري القديم علي المدينة لفظ *dmi̯* أو *dmi̯t* وتعني مدينة أو بلدة بشكل عام،[٤٠] ويذكر قاموس برلين أن أول ظهور للكلمة ربما يرجع لنصوص الأهرام، وكتب جذع الكلمة بأشكال مختلفة مثل: ، ، ، ، وأخذت العديد من المخصصات المرتبطة بكونها مدينة كمخصص المدينة، وقطعة الأرض، واللسان الأرضي، مثل ، ، ؛ ولذا وردت أحيانًا بالشكل أو لتعني مدينة، وبالشكل في صيغة الجمع وتعني مدن.[٤١] كما أوردها كل من Faulkner، Gardiner بالكتابة هذه بمخصص قطعة الأرض وتعني "مدينة".[٤٢] وكانت تستخدم كمقطع في كلمة – كما يذكر قاموس برلين – لتشير إلي مدينة في مصر السفلي عن طريق إضافة حرف جر n للتعبير عن الإضافة المباشرة (وربما المقصود هنا مدينة دمنهور في المصطلح *Dmi̯-n-Ḥr*).[٤٣] وقد أوردها Gardiner بالمعني نفسه بأكثر من مخصص في الكلمة مثل ، .[٤٤]

وقد أوردها جوتيه بهذا الشكل بمعني مدينة؛[٤٥] ولذا تأخذ مخصص مدينة، وهو من الأشكال النادرة التي تظهر بها الكلمة في صيغة التأنيث،[٤٦] فقد

(39) Gauthier, Dictionnaire Géographiques, Tome I, 197.
(40) Meeks, D., Année lexicographique, Tome II, 432 (78.4798).
(41) Wb, V, 455, 4-5; Hannig, R., Grosses Handwörterbuch, 1051.
(42) F*CD*, 313; Gardiner, A. H., Egyptian Grammar, 602, 627.
(43) Wb, V, 455, 14-16.
(44) Gardiner, AEO II, 1:313;
لمزيد عن كلمة *dmi* في النصوص بمعني مدينة والتفسيرات المتعلقة بها انظر:
Lorton, D., "God's Beneficent Creation", 133 (footnote 28); K*RI* II, 14.8; 59,3; 229,3; 286,7; 330,15.
(45) Gauthier, Dictionnaire Géographiques, tome VI, 9٢.
(46) *Wb*, V, 456.

وردت بهذا الشكل في مقبرة *Pḫw-nfr* "بحو–نفر" بسقارة والتي كان يعبد بها المعبود حور ويري Maspero كما ذكر Gauthier أنها مدينة دمنهور *Dmi-n-Ḥr* .(٤٧) وقد أوردها Budge بأشكال عدة بمعني مدينة أو قرية كالأتي: ، ، ، ، ، ،(٤٨) وأوردها Brugsh بالأشكال والمعاني نفسها.(٤٩)

وكان يُشار أحيانًا إلي أسماء المدن وفقًا للمعبود الذي يُعبد فيها، فكان يطلق مثلا dmi n N بمعني مدينة N سواء كان معبود أو غير ذلك،(٥٠) وكان يطلق علي المدينة التي يعبد فيها حور "مدينة حور"، والمدينة التي يعبد فيها سوبك "مدينة سوبك" مثل *pꜣ dmi Sbk* كما وجدت بالبردية الديموطيقية رقم ١٠٥٦٠ بالمتحف البريطاني، وكانت توجد هذه المدينة بالفيوم،(٥١) إلا أن ما حدث في مسمي المدينة موضوع البحث أن أخذت مسماها من المسمي المصري القديم لها وهو "دمي–إن–حور" بمعني مدينة حور (حورس) حيث حافظ المصريون علي الاسم القديم كما هي عادتهم في القبطية (تمنحور)،(٥٢) Tmiṅḥor ومن ثم جاءت إلينا دمنهور في اسمها العربي الحالي،(٥٣) حيث أن الإبدال قائم بين "الحاء" و"الهاء" وبين "التاء" و"الدال" في مسميات المدن بين الهيروغليفية والعربية.(٥٤)

---

(47) Gauthier, Dictionnaire Géographiques, tome VI, 9٢.

(48) Budge, E. A., Egyptian hieroglyphic dictionary, Vol. 2, 879;

لكتابات أخري لكلمة *dmi* انظر:

Lesko, Leonard H., and Barbara S. Lesko, eds. A dictionary of Late Egyptian. Vol. 4, 133.

(49) Brugsch, H., Hieroglyphische-Demotisches Wörterbuch, 1639.

(50) Meeks, D., Année lexicographique, Tome III, 337 (79.3563);

لمزيد من النماذج عن *dmi n N* انظر:

K*RI* II, 22,9; 23,2; 103,7; 140,15; 226,4.

(51) Gauthier, Dictionnaire Géographiques, tome VI, 93;

(٥٢) سليم حسن، أقسام مصر الجغرافية، ص ٧١.

(٥٣) محمد رمزي، القاموس الجغرافي، ص٢٨٥.

(٥٤) توجد بعض المدن التي كان يوجد في نطقها حرف "الحاء" في اللغة المصرية القديمة ثم أُبدلت بحرف "الهاء" في اللغة العربية ومنها مدينة *ḥr-bit* (حر–بيت) وهي إحدي القري التابعة لمركز أبوكبير بمحافظة الشرقية. عرفت في النصوص المصرية القديمة باسم "حربيت" ثم تحولت في اللغة العربية إلي "هوربيط"، ويبدو من إسم القرية أنها كانت مرتبطة كذلك بالمعبود حور. أيضًا مدينة

ورد مسمي مدينة دمنهور بأشكال مختلفة للكتابة ومنها *Dmi̯-n-Ḥr* وتكتب بالشكل [٥٥] ونلاحظ أن الكلمة جاءت هنا بدون حرف الجر n وكتبت بالعلامة *nw*؟ وكتبت بالترتيب الطبيعي لمنطوق الكلمة وهو *Dmi̯-nw-Ḥr* بالعلامة الصوتية الثنائية *nw*.

وأوردها Gauthier أيضا بالشكل نفسه .[٥٦] بينما أوردها Gardiner بحرف الجر n بالشكل .[٥٧] وأحيانا كان يستعيض المصري القديم عن العلامة الثنائية *nw* ويستبدل حرف n في شكله فتأتي الكلمة *dmi̯.t-N-ḥr* .[٥٨]

ووفقًا لكل من De Rouge،[٥٩] Gauthier،[٦٠] Duemichen،[٦١] Brugsch،[٦٢] فإن *Dmi̯-n-Ḥr* تعني مدينة المعبود حور، وقد عرفت في القبطية بـ ⲦⲘⲈⲚϩⲱⲣ وسميت بالاسم نفسه في اللغة العربية فعرفت بدمنهور، وهي عاصمة محافظة البحيرة. ويذكر Brugsch وغيره كما سبق الذكر أنها ما زالت تحتفظ بمسماها في اللغة العربية وتقع بالقرب من فرع رشيد.[٦٣] ويؤكد Gardiner أيضا علي أن اسم دمنهور هو اسم مصري قديم أصيل مشتق من *Dmi̯-n-Ḥr*

"حت–وعرت" التي عرفت في النصوص المصرية القديمة باسم *ḥt-wʿrt* ثم خففت في العربية إلي "هوارة"، وأشهر المدن التي تحمل هذا الاسم هي مدينة "هوارة" التابعة للفيوم والواقعة علي بعد ٩كم جنوب شرق المدينة؛ عبد الحليم نور الدين، اللغة، ص٢٧٦. ومن نماذج الإبدال بين "التاء" و"الدال" مسمي مدينة دندرة"، إحدي القري التابعة لمدينة قنا، عرفت في النصوص المصرية القديمة باسم "تا–نترت" ثم حرف الاسم في اليونانية إلي "تنتيرس" الذي أصبح في العربية "دندرة"؛ نفسه، ص٢٦٨. وبالتالي تحول نطق مدينة "تمنحور" في القبطية إلي دمنهور في العربية.

(55) De Rouge, J., Géographie, 27; Duemichen, J., & Brugsch, H., Geographische Inschriften, 22.

(56) Gauthier, Dictionnaire Géographiques, tome VI, 94.

(57) Gardiner, "Horus the Beḥdetite", 23.

(58) Duemichen, J., & Brugsch, H., Geographische Inschriften, Vol. I, 66; De Rouge, Géographie, 30; Brugsch, Dictionnaire Géographique, ٨٧.

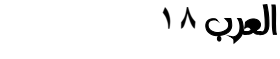
(59) De Rouge, Géographie, 42.

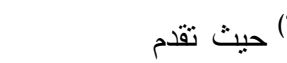
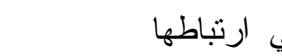
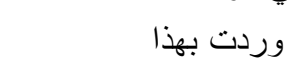
(60) Gauthier, Dictionnaire Géographiques, tome VI, 92.

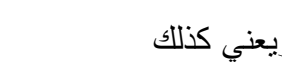
(61) Duemichen & Brugsch, Geographische Inschriften, 22.

(62) Brugsch, Dictionnaire Géographique, 512.

(63) Brugsch, Dictionnaire Géographique, ٨٧.

 ،[٦٤] نلاحظ هنا أنها اتخذت مخصص معبود جالس لتشير إلي مدينة دمنهور مدينة المعبود حور.

وتبعًا لقاعدة التقديم من أجل التبجيل Transpositions for Honorific Intended في الكتابة الهيروغليفية فقد ورد مسمي المدينة بالشكل  [٦٥] حيث تقدم الطائر الذي يرمز للمعبود حور علي لفظة المدينة للتبجيل، وفي هذه الحالة تم حذف حرف n المعبر عن الإضافة الغير مباشرة فأصبحت *Dmi-Ḥr* أي مدينة حور عن طريق الإضافة المباشرة. وقد أوردها Gardiner بالشكل نفسه بمخصص أخر بالشكل  ،[٦٦] حيث تأخذ مخصص قطعة أرض لتدل علي ارتباطها بالمدينة. وأوردها Gauthier أيضا بالمخصص نفسه  حيث وردت بهذا الشكل علي لوحة حجرية رقم no. 45936 بالمتحف المصري.[٦٧]

وقد ظهر مسمي المدينة بشكل أخر في فترة حكم البطالمة حيث أضيفت إليه أداة التعريف *Pȝ*، فظهر بالشكل  *Pȝ-Dmi.t-n-Ḥr* ويعني كذلك مدينة المعبود حور،[٦٨] وأخذ كذلك مخصص مدينة، فقد ورد بهذا الشكل علي لوحة ترجع للعام السادس من حكم بطلميوس السابع تشير إلي مدينة دمنهور غرب نهر النيل،[٦٩] وسيتعرض الباحث لهذه اللوحة لاحقًا.

وعن وجود المسمي في العصر القبطي فقد ظهرت المدينة بمسماها دمنهور ضمن نصوص السنسكار،[٧٠] ويشير Amélineau بأن دمنهور التي يتحدث عنها نص السنكسار synaxare هي دمنهور التي تتبع محافظة البحيرة إلي الجنوب من الإسكندرية، ويحدد ذلك من خلال اتصالها بماء النيل عن طريق قناة أو فرع صغير

(64) Gardiner, "Horus the Beḥdetite", 23; Sourdille, C., Hérodote et la religion de l'Égypte, 111.
(65) Montet, Geographie, part 1, 62.
(66) Gardiner, AEO, II p.160
(67) Gauthier, Dictionnaire Géographiques, tome VI, 9٤.
(68) Gauthier, Dictionnaire Géographiques, tome VI, 93.
(69) Montet, Geographie, part 1, 53.
(٧٠) السنكسار هو كتاب يحوي سير الآباء القديسين والشهداء (السنكسارات)، وتذكارات الأعياد، وأيام الصوم، مرتبة حسب أيام السنة، وهو يستخدم التقويم القبطي والشهور القبطية (ثلاثة عشر شهرًا)، وكل شهر فيها ٣٠ يوم، والشهر الأخير المكمل هو شهر نسيء يُطلق عليه الشهر الصغير، للمزيد عن كتاب السنكسار انظر: بطرس الجميل ويوحنا وغيرهم، كتاب السنكسار، أجزاء ١-٣.

وتعرف بـــ Schoubra-el-Damanhourich (شبرا الدمنهورية)،[٧١] التي تتبع مدينة دمنهور وتمثل القسم الغربي من سكن مدينة دمنهور حيث يطلق اسم شبرا الدمنهورية علي احد أقسام مدينة دمنهور.[٧٢]

وجدير بالذكر أن مسمي *Dmi-n-Ḥr* لم يكن هو الاسم الوحيد لمدينة دمنهور وإنما سميت باسم اخر وهو *Bḥdt* "بحدت=دمنهور" ويكتب ، وتعني "مدينة العرش" أو "اتحاد العرش" (أي اتحاد العرشين). وكانت هذه المدينة هي عاصمة الإقليم الثالث بالدلتا قبل أن تنتقل إلي كوم الحصن كما سبق القول. وكان معبودها الرئيسي المعبود حور ولذا عرف بحور–بحدت، وحُدد مكان هذه المدينة بدمنهور الحالية.[٧٣]

وقد نسبت "بحدت" إلي مدينة أدفو ودمنهور، وقد ورد ذكرها في جوسق الملك سنوسرت الأول بالكرنك، وكانت ترمز إلي قوة الملك من خلال ارتباطها بالمعبود حور، ولذلك حولت إلي "حور–بحدتي"، وقد ظهر هذا المسمي منذ عصر الدولة الوسطي.[٧٤] ويؤكد قاموس برلين أيضا أن *Bḥdt* تمثل مدينة دمنهور في مصر السفلي.[٧٥] وسوف يتعرض الباحث لهذه المدينة ولمدن غيرها مرتبطة بدمنهور في موضع لاحق. ومن خلال ما سبق يمكننا أن نلحظ أنه ورد أكثر من شكل لكتابة *Dmi-n-Ḥr* والتي تشير إلي مدينة دمنهور، وأكثر من مسمي يمكن توضيحهم من خلال الجدول التالي:

---

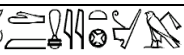
(71) Amélineau, E., La Géographie de L'égypte, 115.

(٧٢) محمد رمزي، القاموس الجغرافي، ص٢٨٨.

(٧٣) علي الإمبابي، دراسة تاريخية للإقليم الثالث، ص٩٣.

(74) Otto, E., "Behedeti", 683.

(75) *Wb*, I, 470, 6.

المسمي	أشكال الكتابة	الدلالة الصوتية	المخصصات
		Dmi̯-n-Ḥr	
		Dmi̯-Ḥr	
		*Pȝ-dmi̯.t-n-Ḥr*	
		Bḥdt	

جدول يوضح أسماء مدينة دمنهور وطرق كتابتها من عمل الباحث

ثالثًا: المصادر الأثرية والنصية التي تضمنت ذكر المدينة

ربما يرجع أقدم ذكر لمدينة *Dmi̯-n-Ḥr* دمنهور إلي عصر الملك "جر" من الأسرة الأولي حيث عثر علي لوحة عاجية تسجل زيارته لبعض مناطق الدلتا ومن بينها مدينة حور (دمنهور حاليا) عاصمة الإقليم الثالث، ويري الإمبابي أن هدف هذه الزيارة هو زيارة معابد وأرباب المدن الهامة والاطمئنان علي أحوال الإقليم بعد طرد التحنو منه.[٧٦]

بالإضافة إلي ما سبق هناك أثر هام أخر يرجع لعصر الدولة الحديثة، حيث يشير Daressy إلي لوحة من حجر البازلت الأسود رقم ٤٥٩٣٦ بالمتحف المصري، وقد ظلت هذه اللوحة لفترة طويلة بحوزة شخص من منطقة أشمون بالمنوفية، ومصدرها الأصلي مجهول. وللأسف هذه القطعة غير مكتملة حيث فقد منها الجزء الأيمن وشوه جزء من النص. ويبلغ ارتفاعها ٦٣ سم، وسمكها ١٨ سم، وأقصي عرض لها ٥٢ سم. إلا أن أقصي عرض تغطيه النصوص يبلغ ٤٤ سم. وقد تم محو بعض الكلمات وكتابة كلمات أخري مما صعب من تأريخ الحجر وإن كان Daressy يرجح تأريخها لتحوتمس الثالث أو رمسيس الثاني.

[٧٦] علي الإمبابي، دراسة تاريخية للإقليم الثالث، ص١٥٨.

ويبدو أنه قد استخدم الوجه الخلفي للوحة في معصرة من العصر المتاخر، حيث حفر بها أخدود، وكان يوضع بشكل مائل كمزراب لسائل (ربما زيت). علي أية حال فإن اللوحة مقسمة إلي ثلاثة سجلات، وتضم بعض الألقاب في أعمدة، كما أن الكتابة جاءت في سطور رأسية وأفقية، حيث يضم السجل الواحد بعض السطور والعلامات في شكل أفقي والأخر في شكل رأسي.

يتضمن السجل الأول الموجود في قمة اللوحة نص أفقي يوجد به بعض العلامات التي لا يمكن التعرف عليها بسهولة، ثم مجموعة من القوائم المختلفة منها قائمة بالقرابين المتنوعة والتي تنقسم الي احدي عشر عمود رأسي في صفين لتضم ٢٢ نوع من القرابين، وجاء العمود الثاني عشر متصل بطول القائمة ليصبح عدد الأعمدة الرأسية ٢٣ عمود.[٧٧] ثم قائمة لبعض المدن وهذا محور اهتمامنا حيث يوجد بالقائمة الرابعة حسب تصنيف Daressy تسعة أعمدة رأسية يعلوها صف أفقي وأسفلها صفين أفقيين، وتضم هذه القائمة العديد من أسماء المدن والتي جاء من بينها في الصف رقم ٨ من الصفوف الرأسية مسمي مدينة دمنهور بالشكل .[٧٨] *Dmi-Ḥr*

وضمت القوائم السادسة والسابعة مواد سائلة وأخري صلبة علي الترتيب، ثم تضمنت القائمة رقم ٨ ذكر أخر للمدينة بالشكل السابق نفسه في العمود الرأسي رقم ٤، وتستكمل العبارة التي وردت بها في النصف السفلي من اللوحة في عبارة سبق الإشارة إليها.[٧٩]

ثم ورد ذكر المدينة علي مصادر متنوعة منها مسمي المدينة *Pꜣ Dmi-n-Ḥr* علي لوحات السرابيوم بمنف للعجل أبيس من عهد الملكين بطلميوس السادس والسابع، ومنها اللوحة التي عثر عليه بالجهة الشرقية من السرابيوم، وترجع للعام السادس من عهد "بطلميوس السادس" وذلك عندما كان يحكم بالاشتراك مع "بطلميوس السابع" أخيه و"كليوباترا الثانية". وهذه اللوحة محفوظة الأن بمتحف اللوفر، وبها إشارة إلي مدينة المعبود حور (دمنهور) حيث يعتقد أن العجل أبيس قد ولد في مدينة *Dmi-n-Ḥr*.[٨٠] فجاءت عبارة تقول:

---

(77) Daressy, "Une Inscription D'achmoun", 221-23; Gauthier, Dictionnaire Géographiques, tome VI, 64; Gardiner, "Horus the Behdetite", 35;
وفقًا لهذه الدراسة لم ترد إشارة لمدينة "دمي–إن–حور" في مصادر عصر الدولة الوسطي.

(78) Daressy, "Une Inscription D'achmoun", 224.

(٧٩) انظر البحث نفسه: ص٣.

(٨٠) سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، الجزء السادس عشر، ص٣٤٦، ٣٤٧؛
Gauthier, Dictionnaire Géographiques, tome VI, 93.

irf ms nṯr pn m dmi pȝ Dmi-n-Ḥr

ولد هذا المعبود في مدينة (دمي–ان–حور) دمنهور.[٨١]

ومن متن هذه اللوحة نعلم أن العجل "أبيس" الذي من أجله أقيم هذا النصب التذكاري ولد في مدينة دمنهور في ١٣ كيهاك في السنة التاسعة عشرة من حكم الملك "بطلميوس الخامس".[٨٢]

بالإضافة إلي ما سبق هناك بعض اللوحات للعجل أبيس والمؤرخة بعهد الملك بطلميوس السابع (إيرجيتيس الثاني)، وقد كشف عنها في سرابيوم منف أيضا، ومنها لوحة ترجع للعام السادس ورد فيها إشارة أخري لميلاد العجل "أبيس" في مدينة دمنهور حيث جاء:

"حدث أن العجل أبيس الذي ولدته البقرة (تا–رني) قد صعد إلي السماء وهو الذي كان قد ظهر في مدينة دمنهور Teminḥor في اليوم السابع من شهر برموده".[٨٣]

كما ورد المسمي نفسه كذلك في عبارة أخري تذكر:

m dmit pȝ- Dmi-n-Ḥr nty r m ḫnwt pȝ dmi sȝy-ḥr imntt n itrw ʿȝ

"في مدينة با–دمي–ان–حور التي توجد في وسط إقليم *sȝ-ḥr* إلي الغرب من النهر العظيم (نهر النيل).[٨٤]

ولعل أهم ما ورد عن المدينة أيضا ما جاء بقائمة الأقاليم الجغرافية بمعبد أدفو من عصر الملك بطلميوس الحادي عشر (الأسكندر الثاني) علي الجدار الغربي الكبير بالمعبد، وتعد هذه القائمة وثيقة جغرافية مهمة تضمنت قائمة بأقاليم مصر البالغ عددها أنذاك ٤٨ إقليم، تضم أقاليم مصر السفلي والعليا، وإذا نظرنا إلي هذه

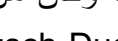
---

(81) Brugsch, Hieroglyphische-Demotisches, 1640.

(٨٢) سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، الجزء السادس عشر، ص٣٤٧.

(83) Brugsch, H., "Der Apis-Kreis aus den Zeiten der Ptolemäer", 131, 132;
سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، الجزء السادس عشر، ص575.

(84) Brugsch, H., Dictionnaire Géographique, 87; De Rouge, Géographie, 30.

القائمة نري منها المدن التي تحمل نفس الاسم في اللغة العربية، وكان من بينها مدينة  *Dmỉ-n-Ḥr* (شكل١)، ويشير كل من Brugsch،Duemichen أنها تمثل اليوم مدينة دمنهور بمحافظة البحيرة وتحمل نفس الاسم في اللغة العربية.[٨٥] ويتفق Gauthier معهم ويذكر أنها توجد في مصر السفلي وكانت مركز عبادة المعبود حور؛ ولذلك فقد أطلق عليها اليونان والرومان (هرموبوليس بارفا) أي مدينة هرمس الصغيرة.[٨٦] فقد وردت في عبارة تقول:

ỉn .f n .k bḥdt bʿḥỉ m hw Dmỉ-n-Ḥr ḫr ỉmy ḏfȝw .f

"لقد أحضر لك (أي بطلميوس الحادي عشر) مدينة بحدت التي تفيض بمنتجاتها من الـــــ hw ومدينة حور (دمنهور) ومنتجاتها".[٨٧] ويذكر Brugsch هنا ما يؤكد علي التوافق الواضح في نطق اسم مدينة دمنهور بين المسمي في القبطية والعربية مقارنة بالهيروغليفية.[٨٨]

وفي العصر القبطي تأكد استمرار مسمي دمنهور، والذي كان اساسا استمر عليه اسم المدينة في العصر الحديث في اللغة العربية، ففي نص يرجع للعصر القبطي (الوثائق القبطية) من منطقة أبو صير، يشير الي عدة مدن جاء من بينها مدينة دمنهور، حيث يتحدث السنكسار Synaxare في نصين يرجعان إلي اليوم الثامن من شهر كيهاك، واليوم الرابع عشر من شهر بؤونة يشيران إلي قديسين من أبوصير ودمنهور، فجاء بالنص الذي يرجع إلي اليوم الثامن من كيهاك: "أن هذا القديس من أهل أبوصير غرب الأشمونين". وجاء في نص الرابع عشر من بؤونة: "كان هذا Abakir أباكير من أهل دمنهور، من أساقفة أبوصير غربي نهر مصر (نهر النيل)".[٨٩] ويذكر Amélineau أنه جاء في موضع أخر من نص الرابع عشر من بؤونة: "بأنه أمر بقطع رأسه خارج دمنهور" (يتحدث النص عن القديس أباكير).[٩٠] وترجع أهمية هذا النص إلي ذكر مدينة دمنهور بمسماها الذي نعرفه في العصر الحديث، وتحديد الموقع بالطريقة نفسها التي وردت بالنصوص السابق

(85) Duemichen & Brugsch, Geographische Inschriften, 22.
(86) Gauthier, Dictionnaire Géographiques, tome VI, 94.
(87) Duemichen & Brugsch, Geographische Inschriften, 22.
(88) Duemichen & Brugsch, Geographische Inschriften, Erste Abtheilung, Pl.66 (no.48).
(89) Amélineau, La Géographie de L'Égypte, 7.
(90) Amélineau, La Géographie de L'Égypte,١١٣, 114.

الإشارة إليها؛ مما يؤكد أن تحوير الاسم "من دمي–ان–حر" إلي دمنهور قد استعمل في وقت مبكر من التاريخ المصري القديم.

رابعًا: أهم المدن المرتبطة بدمنهور (مسميات محتملة لدمنهور)

ارتبط عدد من المدن بمدينة دمنهور سواء من حيث المسمي أو الموقع أو المعبود، فمنها ما أرتبط بالمعبود حور ومنها ما أرتبط بجحوتي كمعبود أخر يعبد في مدينة دمنهور كمقر عبادة له في مصر السفلي مقابل الاشمونين مركز عبادته في مصر العليا، ومن أهم هذه المدن:

– مدينة *Bḥdt*:

قبل وحدة مصر كانت مصر مقسمة إلي مجموعة من القري، كونت هذه القري مجموعة من الأقاليم، وفي النهاية جمعت هذه الأقاليم في مملكتين، مملكة في الشمال وكان معبودها حور الصقر، ومملكة في الجنوب ومعبودها ست. وكانت بحدت (دمنهور) عاصمة مملكة الشمال وفقا لرأي Sethe. ونوبت عاصمة ممكلة الجنوب. وتمت عملية الوحدة بعد ذلك وأصبحت مصر دولة مستقرة ذات حكومة مركزية قوية.[٩١] بينما ذكر سليم حسن أن بحدت هي مدينة ملحقة بدمنهور بنيت في أواخر العصر البطلمي.[٩٢] ويؤكد بروجش كذلك علي وجود مدينتان تحملان اسم "بحدت" في مصر القديمة وينسب إليها المعبود حور باعتباره حور البحدتي، وارتبطتا المدينتان في العصر اليوناني بالمبعبود أبوللو.[٩٣] ووردتا بالشكل في مصر العليا والسفلي.[٩٤]

وكانت عبادة حور كمعبود محلي في تلك الفترة منتشرة في مصر سواء في الدلتا وقري الدلتا كمعبود شمالي يعرف بحور–بحدتي في مدينة دمنهور مقابل حور–بحدتي لمصر العليا (حور الجنوبي) في مدينة ادفو بمصر العليا.[٩٥]

جدير بالذكر أن مسمي حور البحدتي مشتق من اسم مدينة أو أكثر تسمي بحدت، والتي تأخذ بالتالي اسمها من كلمة مرتبطة بأحد أنواع العروش ويسمي *Bḥdw*

---

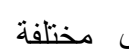
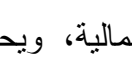
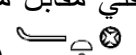
(91) Robert-P. Charles, "Essai sur la chronologie des civilisations prédynastiques d'Égypte", 241.

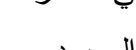
(٩٢) سليم حسن، أقسام مصر الجغرافية، ص ٧١.

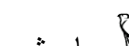
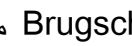
(93) Brugsch, Dictionnaire Géographique, 539.

(94) Brugsch, Dictionnaire Géographique, 299.

(95) Robert-P. Charles, "Chronologie des Civilisations", 243.

 وقد عرف هذا النوع بارتباطه بمعبود أدفو.[٩٦] إلا أن دراسة بعض النقوش والمناظر التي ترجع لعصر الدولة القديمة وما بعدها تظهر ارتباط حور البحدتي بمصر السفلي حيث يوجد بحدتي اخر في الدلتا. فجاء علي نقش بمعبد ساحورع المعبود حور وسط معبودات مصر السفلي حيث لوحظ ظهور حور البحدتي بأحد مناظر الموكب الجنائزي بالمعبد بين معبودات مصر السفلي. ولذلك رجح البعض أن الموطن الأصلي لحور البحدتي كان دمنهور (مدينة حور) كموقع لبحدت القديمة لتلك المدينة التي استمدت اسمها الحديث من *Dmi̯-n-Ḥr* في شمال مصر،[٩٧] كما يطابق البعض بين  *Bhdt mḥ* والتي كتبت باشكال مختلفة منها  وبين دمنهور، وتعني *bhdt mḥ* مدينة بحدت الشمالية، ويحددها Brugsch بدمنهور حاليا (مدينة حور) *dmi̯-n-ḥr* في مصر السفلي مقابل مدينة حور البحدتي (ادفو) في مصر العليا، وقد أوردها Gauthier بالشكل  .[٩٨]

ويؤكد Borchardt أيضًا أن بحدت هي مدينة دمنهور في مصر السفلي والتي تقابل ادفو في مصر العليا  [٩٩] وهما مراكز عبادة المعبود حور في مصر العليا في مدينة ادفو، ومدينة دمنهور في مصر السفلي.[١٠٠] وقد ورد منظر يصور هذه الإزدواجية للمعبود حور البحدتي الشمالي والجنوبي بمعبد أدفو.[١٠١]

كما ورد في العبارة الأتية:  ما يشير إلي مدينة *Dmi̯-n-Ḥr* دمنهور (هرموبوليس بارفا) حيث ترجمها Brugsch مدينة بحدت بمصر السفلي (دمنهور).[١٠٢] كما وردت كذلك علي لوحة العجل أبيس في عبارة:  *dmi̯-nty-st-ḥr* وتعني: "المدينة التي بها عرش حور".[١٠٣]

---

[٩٦] تكتب هذه الكلمة بالشكل وتشير إلي العرش؛
Hannig, *Handwörterbuch*, 275 {9996}; Budge, *Hieroglyphic Dictionary*, Vol. 1, 220; see also: Meeks, *Année lexicographique*, Tome I, 121 (77.1301); Tome III, 90 (79.0923).

[97] Shonkwiler, Randy L., The Behdetite: A study of Horus the Behdetite, 216;

[98] Gauthier, Dictionnaire Géographiques, Tome II, 28; Brugsch, H., Dictionnaire Géographique, 540-543.

[99] Borchardt, L., Königs S´A3 ḤU-REc, 38.

[100] Borchardt, Königs S´A3 ḤU-REc, 97.

[101] Brugsch, Dictionnaire Géographique, 541

[102] Brugsch, Dictionnaire Géographique, 542.

[103] Brugsch, Dictionnaire Géographique, 512.

بينما ذكر Gardiner في دراسته عن "حور– بحدتي" أنه وفقا لـــ Sethe في مقاله عام ١٩١٣ لم يكن أحد من علماء الأثار يشك في أن حور–بحدت هو اسم معبود أدفو وأن بحدت هي مسمي مدينة أدفو في مصر العليا والتي كانت تسمي كذلك في النصوص المصرية وتحولت في العربية إلي إدفو. إلا أن Sehte اعتبر أن أصل بحدت يرجع للشمال وبالتحديد لمدينة دمنهور والتي تقع غرب النيل بالقرب من فرع رشيد (٦١ كم جنوب إسكندرية). بينما يرجح Gardiner موقع حور البحدتي بمصر السفلي في تل البلامون والتي كانت تعرف بـــ "سما –بحدت" *smȝ-bḥd.t* خلال عصر الدولة الحديثة وهي منطقة تل البلامون ٢٥ كم إلي الجنوب الغربي من دمياط وحوال ٢٠ كم إلي شاطي البحر المتوسط وأنها توسع وامتداد لبحدت ومعني أشمل وأعم لها.[١٠٤]

– مدينة *Iww-Ḥr*:

يرجح Gauthier مسمي أخر لمدينة دمنهور وهو *Iww Ḥr* وتعني "جزر حور" أو منطقة حور" وقد وردت بأشكال عدة ومنها: , ويشير إلي أنها تتبع دمنهور في مصر السفلي.[١٠٥]

بينما ذكر لبيب حبشي أنها مدينة أو مقر حور بالإقليم الخامس عشر بالدلتا وتكتب ويشير الي أنها تقع حاليًا علي بعد حوالي ٣ كم إلي الجنوب من أطلال البقلية فيما يعرف بشبرا–حور والتي كانت كذلك مقر عبادة حور.[١٠٦] وأوردها Gardiner بالشكل ،[١٠٧] بينما ذكر Montet أن

---

(104) Gardiner, "Horus the Beḥdetite", 23, 24; Randy, L. Sh., The Behdetite: A study of Horus the Behdetite, 218;

وقد فند Gardiner الآراء المتعلقة بموقع مدينة "بحدت" و"سما–بحدت"، للمزيد عن هذه الأراء وعن "حور بحدتي" و"سما–بحدت" راجع:

Gardiner, "Horus the Beḥdetite", 37-60; Fairman, H. W., "The Myth of Horus at Edfu: I", 26-36; Blackman. A. M. & Fairman, H. W, "The Myth of Horus at Edfu: II, 2-36; Blackman. A. M. & Fairman, H. W., "The Myth of Horus at Edfu: III, 5-22; Montet, Geographie, part 1, 112.

(105) Gauthier, Dictionnaire Géographiques, Tome I, ١92; Duemichen & Brugsch, Geographische Inschriften, pl.22.

(106) Habachi, L., "Notes on the Delta Hermopolis,", 477, 478.

(107) Gardiner, AEO II, 160.

مدينة *Iww-Ḥr* غير معروف موقعها بالتحديد ضمن القائمة التي وردت بمعبد أدفو، وتعني مقاطعة حور وجاءت بالأشكال ، [١٠٨]، كما أوردها Brugsch بالأشكال السابقة نفسها.[١٠٩]

- مدينة *Mnwt*

ومن المسميات المهمة التي تتبع دمنهور أو ربما تشير إلي مدينة دمنهور هي مدينة ، *Mnwt* حيث يشير Gauthier إلي أنها تتبع منطقة دمنهور؟.[١١٠]

- مدينة *ḥw* :

من المدن الهامة المرتبطة بدمنهور والتي وردت بمعبد سيتي الأول بأبيدوس، ومعبد سيتي الأول بالقرنة بالشكل ، ويذكر Gauthier أنها كانت عاصمة مدينة دمنهور *Dmi-n-Ḥr* عاصمة محافظة البحيرة.[١١١]

خامسًا: أهم الآثار التي خرجت من مدينة دمنهور

عثر علي العديد من القطع الأثرية التي تنسب إلي مدينة دمنهور ولعل من أهمها ما يعرف بـــ "لوحة دمنهور" والتي نقلت بعد ذلك إلي بولاق تحت رقم ٥٥٧٦ ثم إلي المتحف المصري تحت رقم JE 22264/ CG 22188 (شكل2)، وهي عبارة عن لوحة حجرية كبيرة منقوشة ترجع إلي العام ٢٣ من حكم الملك بطلميوس الخامس (إبيفانس) عام ١٨٢ ق.م، أي بعد لوحة (حجر) رشيد التي ترجع للعام التاسع من حكم نفس الملك عام ١٩٦ ق.م إلا أن نسخة لوحة دمنهور جاءت كنسخة غير تامة مقارنة بلوحة رشيد.[١١٢]

([108]) Montet, Geographie, part 1, 53.
([109]) Brugsch, Dictionnaire Géographique, 502.
([110]) Gauthier, Dictionnaire Géographiques, Tome III, ٣8.
([111]) Gauthier, Dictionnaire Géographiques, Tome IV, ١٩.
([112]) Muhs, B., "The Great Temenos of Naukratis", 103.

كما عثر علي بعض أحجار منقوش عليها اسم رعمسيس الثاني بتل البرنوجي التابع لمركز دمنهور، ومنها قطعة من الجرانيت كتب عليها اسمه ولقبه وبعض النعوت الخاصة به.[١١٣]

وذكر Maspero قطعة من الجرانيت عبارة عن تابوت طوله ١,٧٥م وعرضه ٧٨ سم وارتفاعه ٧٥ سم قد عثر عليه في مدينة دمنهور في منزل أحد الأفراد. ونقله كل من Brugsch، Maspero إلي متحف بولاق عام ١٨٨٣م بالتنسيق مع مدير دمنهور "إبراهيم بك توفيق، ويؤرخ هذا التابوت بعصر "بسماتيك الثاني" كما يتضح من خلال النقش. وذكر Brugsch أن التابوت نقل من دمنهور إلي صا-الحجر (سايس) حيث مقر بسماتيك وعائلته من الأسرة ٢٦.[١١٤] تحمل هذه القطعة رقم (٦٠٢٩)، وقد صنعت صعنا خشنا حيث حفر بشكل سريع من الداخل لأجل أن توضع فيه المومياء وليس عليه زينة أو أشكال عند الرأس والقدمين كما هي العادة. وقد رسم علي الجانبين الطويلين للتابوت بعض المناظر الجنازية باسم الملك "بسماتيك الثاني". ويري سليم حسن أن هذا الأثر هو قاعدة مجوفة من حجر "الكوارتزيت" لفرس النهر المقدس وليس تابوتا كما ذكر Maspero.[١١٥]

وكذلك فإن من أهم الآثار التي تنسب إلي مدينة دمنهور ناووس من الجرانيت الأسود مكرس للمعبودة "نيت" وهو محفوظ الأن بالمتحف المصري، ويرجع لعصر الملك "نخت-نب-اف" الأول. ويزين الناووس من الأمام بقرص الشمس المجنح، وقد نقش عليه: " بحدتي، المعبود العظيم رب السماء، معطي الحياة". والمقصود هنا بالمعبود بحدتي هو "حور-بحدتي" معبود مدينة دمنهور، كما نقش علي عارضتي باب الناووس ما يأتي:

في الناحية اليمني: "حور-رع، قوي الساعد ملك الوجه القبلي والوجه البحري (خبر-كا-رع مولود رع)- نخت-نب-اف، محبوب المعبودة نيت، العظيمة أم الإله".

---

[١١٣] سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، الجزء السادس، ص٤٠٩.

[114] Maspero, G., Guide du Visiteur au Musée du Caire, 241; Maspero, G., "Notes sur quelques points de Grammaire et d'Histoire", 79.

[١١٥] سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، الجزء الثاني عشر، ص٢٠٣؛ يري سليم حسن أن هذا التابوت لم يكن للملك "بسماتيك الثاني"، وذلك علي الرغم من أنه يشمل صورة هذا الملك، وأن الاستنباطات القائمة علي صغر حجم التابوت وأن الادعاء بأن الملك "بسماتيك الثاني" كان قصير القامة لا ترتكز علي أساس علمي واضح؛ نفسه؛ راجع كذلك:

PM, IV, 49.

في الناحية اليسري: "حور–رع، القوي الساعد ملك الوجه القبلي والوجه البحري (خبر–كا–رع مولود رع)– نخت–نب–اف، محبوب نيت، معبودة "آت–خت").

ولعل ما يهمنا هنا إلي جانب كون التابوت من دمنهور هو ما ذكره سليم حسن عن بلدة "آت–خت" التي تقع في الدلتا، وتعني "بلدة العزلة" في مدينة دمنهور، وكانت تخص المعبود أوزير، غير أنها في المتن الذي نحن بصدده تنسب للمعبودة "نيت".[١١٦] وبالإضافة إلي ما سبق وجدت كذلك الآثار التالية:

– أربعة رؤوس من عصر الهكسوس بالمتحف المصري رقم ١١٦٥.

– طبق تطهير من الجرانيت لـــ "وجا–حور" قائد الفرق من عصر "نفر–ايب–رع" من الأسرة ٢٦.[١١٧]

[١١٦] سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، الجزء الثالث عشر، ص٢٦٠، ٢٦١.

[117] PM, IV, 49;

كما عثر في قرية إفلاقة بالقرب وإلي شمال دمنهور (وهي تتبع الأن مركز دمنهور) علي ثلاث قطع تحمل نقوش هيروغليفية منحوتة بعناية، وفي واحدة من رسومها البارزة توجد وجوه لبعض الحيوانات، ورسم لأوزة صغيرة، بالإضافة إلي منظر لسيدة جالسة منحوت نحتا بارزًا؛ علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، المجلد الثالث، ص٥١.

- نتائج البحث:

– تقع مدينة *Dmi̯-n-Ḥr* ضمن الإقليم الثالث من أقاليم الدلتا غرب نهر النيل، وتمثل اليوم مدينة دمنهور عاصمة محافظة البحيرة. ويرجع أقدم ذكر لها في المصادر الأثرية والنصية لعصر الأسرة الأولي.

– سميت المدينة بـ *Dmi̯-n-Ḥr* و*bḥdt* العصر الفرعوني، وهرموبوليس بارفا – نسبة للمعبود هرمس– في العصر اليوناني، حيث تفسر العلاقة بين دمنهور موطن عبادة حور وبين الأشمونين موطن عبادة جحوتي؛ لأن دمنهور ارتبطت كذلك بالمعبود جحوتي، فربما كان هناك مدينة أخري أو جزء من مدينة مقدسة خاصة بالمعبود جحوتي كمقر عبادة له في مصر السفلي مقابل الاشمونين في مصر العليا؛ ولما كان اليونانيون يشبهون جحوتي بمعبودهم هرمس فإن المدينة بأكملها أخذت مسماها "هرموبوليس بارفا" من هذا الجزء من المدينة.

– اختلفت طرق كتابة اسم المدينة في المصادر النصية والأثرية. واستمد مسمي المدينة في العصر الحديث (دمنهور) منطوق الاسم من القبطية التي استمدته بدورها من العصر الفرعوني، حيث ظهرت بمنطوقها دمنهور منذ العصر القبطي.

– لعبت المدينة دورا مهما في التاريخ المصري القديم، لا سيما قبل عملية التوحيد حيث كانت تمثل مركز عبادة المعبود حور في الدلتا – مدينة بحدت – مقابل أدفو في مصر العليا، وكذلك كانت مركزا لعبادة المعبود جحوتي. بالإضافة إلي أنها كانت المدينة التي ولد بها العجل "أبيس".

– وجدت العديد من المسميات التي يرجح نسبتها إلي مدينة دمنهور مثل: *Mnwt*، *Iww-Ḥr* (جزر أو مقر حور) والتي ما زالت تحتاج المزيد من الدراسة. كما حدد الباحث من خلال الدراسة أن مدينة *ḥw* كانت عاصمة *Dmi̯-n-Ḥr* (دمنهور).

كما أشارت الدراسة السابقة بشكل جزئي إلي مجموعة من الآثار التي خرجت من مدينة دمنهور تعكس قيمة وأهمية المدينة من الناحية الأثرية، ولعل أهم تلك الآثار لوحة دمنهور بالمتحف المصري رقم JE 22264/ CG 22188 والتي تقارن بلوحة (حجر) رشيد من نفس العصر (الملك بطلميوس الخامس).[١١٨] ولوحات سرابيوم منف الخاصة بولادة العجل "أبيس" في مدينة دمنهور.

(118) Ahmed Bey Kamal, *Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes*, pl. LXII (22188).

قائمة الاختصارات

ASAE	Annales du Service des Antiquités de l'Égypte, Le Caire.
AEO	Ancient Egyptian Onomastica, Oxford.
F*CD*	Faulkner, R. O., *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*, Oxford.
JARCE	Journal of the American Research Center in Egypt, Boston.
JEA	Journal of Egyptian Archaeology, London.
JNES	Journal of Near Eastern Studies, Chicago.
K*RI*	Kitchen, K. A., Ramesside Inscriptions, 7 vol., Oxford.
MDAIK	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo, Berlin, Wiesbaden, ab 1970 Mainz.
PM	Porter, R. & Moss, R., Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings, 8 vol., Oxford.
SAK	Studien zur Altägyptischen Kultur, Hamburg
SAOC	Studies in Ancient Oriental Civilization, Chicago.
Wb.	Erman, A. & Grapow, H., *Wörterbuch der Aegyptischen Sprache*, 7 vol., Berlin.

قائمة المراجع

- المراجع العربية:

- أحمد عبدالحليم دراز، "مدينة مسد "𓉐𓊪𓏏𓊃"، أعمال مؤتم الفيوم الرابع: العواصم والمدن الكبرى في مصر منذ أقدم العصور وحتي العصر الحديث، المجلد الأول "دراسات تاريخية-أثرية، ترميمية-سياحية، جغرافية-بيئية"، الفترة من ٧-٩ أبريل، ٢٠٠٤، ٢٥-٣٧.
- بطرس الجميل ويوحنا وغيرهم، كتاب السنكسار: الجامع لأخبار الأنبياء والرسل والشهداء والقديسين المستعمل في كنائس الكرازة المرقسية في أيام وأحاد السنة التوتية، أجزاء ١-٣، د.م، د.ت.
- بول بارجيه، كتاب الموتي للمصريين القدماء، ترجمة زكية طبوزادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٧.
- حسن السعدي، حكام الأقاليم في مصر الفرعونية: دراسة في تاريخ الأقاليم حتي نهاية الدولة الوسطي، (دراسات تاريخ حضارة مصر والشرق الادني القديم)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٣.
- رمضان عبده، حضارة مصر القديمة منذ أقدم العصور حتي نهاية عصور الاسرات الوطنية، الجزء الأول، سلسلة الثقافة الاثرية والتاريخية (مشروع المائة كتاب: ٤١)، وزارة الثقافة، مطابع المجلس الاعلي للاثار، ٢٠٠٤.
- سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، الأجزاء ٦، ١٢، ١٣، ١٤، ١٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١.
- سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، الجزء الأول: في عصر ما قبل التاريخ إلي نهاية العهد الأهناسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠.
- سليم حسن، أقسام مصر الجغرافية في العهد الفرعوني، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٤.
- عبدالحليم نورالدين، اللغة المصرية القديمة، الطبعة الثالثة، الخليج العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٢.
- عبدالحليم نورالدين، مواقع ومتاحف الآثار المصرية، د.ط، ٢٠٠٣.
- عبدالعزيز صالح، حضارة مصر القديمة واثارها، الجزء الأول: في الاتجاهات الحضارية العامة حتي أواخر الالف الثالث ق.م، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، إصدار ثالث، ١٩٩٢.
- علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، المجلد الثالث: دراسات عن المدن والأقاليم المصرية، ترجمة زهير الشايب، دار الشايب للنشر، التوفيقية، د.ت.
- علي عبدالهادي الأمبابي، دراسة تاريخية للإقليم الثالث بمصر السفلي حتي نهاية الدولة الحديثة، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ١٩٩٠.
- علي مبارك، من الخطط الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة، المجلد ١١، الطبعة الأولي، المطبعة الكبري بالأميرية، بولاق، مصر المحمية، ١٣٠٥هـ.
- محمد رمزي، القاموس الجغرافي للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلي سنة ١٩٤٥، الجزء الثاني: مديريات الغربية والمنوفية والبحيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤.

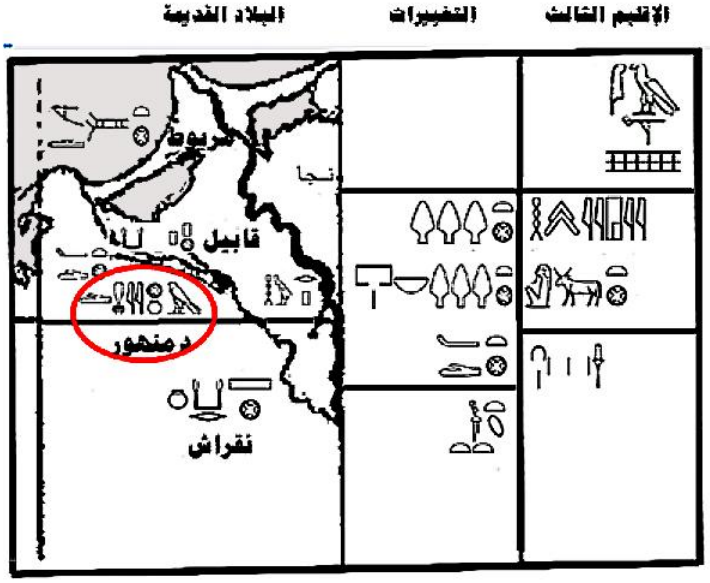
- محمد رمزي، القاموس الجغرافي للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلي سنة ١٩٤٥، الجزء الرابع: مديريات أسيوط وجرجا وقنا وأسوان ومصلحة الحدود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤.

- المراجع الأجنبية:

- Ahmed Bey Kamal, Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire, Tome II, N^{os} 22001-22208: Stéles Ptolémaiques et Romaines, Le Caire, 1904.
- Allen, T. G., 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.
- Amélineau, E., La Géographie de L'Égypte a L'époque Copte, Imprimerie nationale, Paris, 1893.
- Blackman. A. M. & Fairman, H. W, "The Myth of Horus at Edfu: II: The Triumph of Horus over His Enemies a Sacred Drama (Continued)", JEA 29, London, 1943, 2-36.
- Blackman. A. M. & Fairman, H. W., "The Myth of Horus at Edfu: II: The Triumph of Horus over His Enemies a Sacred Drama (Concluded)", JEA 30, London, 1944, 5-22.
- Borchardt, L., Das Grabdenkmal des Königs S´A3 ḤU-REc, Band II: Die Wandbilder (text), Buchhandlung, J.C. Hinrichs, Leipzig, 1913.
- Brugsch, H., "Der Apis-Kreis aus den Zeiten der Ptolemäer nach den hieroglyphischen und demotischen Weihinschriften des Serapeums von Memphis", Theil I, Text I, ZÄS XXII, Leipzig, 1884, 110-136.
- Brugsch, H., Dictionnaire Géographique de L' Ancienne Égypte, Librairie J. C. Hinriche, Leipzig, 1879.
- Brugsch, H., La Geographie des Nomes ou Divison Administraive de la Haute et de la Basse Égypt aux Époques des Pharaons des Ptolémées et des Empereurs Romains: Spécimen du Dictionnaire Géographique de L'Ancienne Égypte, Librairie J. C. Hinriche, Leipzig, 1879.
- Brugsch, H., Hieroglyphische-Demotisches Wörterbuch: Enthaltend in Wissenschaftlicher Anordnung die Gebräuchlichsten Wörter und Gruppen der Heiligen und der Volks-Sprache und Schrift der alten Ägypter, Vierter Band, Librairie J. C. Hinriche, Leipzig, 1868.
- Budge, EA Wallis, An Egyptian hieroglyphic dictionary: with an index of English words, king list, and geographical list with indexes, list of hieroglyphic characters, Coptic and Semitic alphabets, Vol. 2, John Murray, Albemarle Street, London, 1920.
- Budge, EA Wallis, The Book of the Dead, the chapter of coming forth by day, London, 1898.

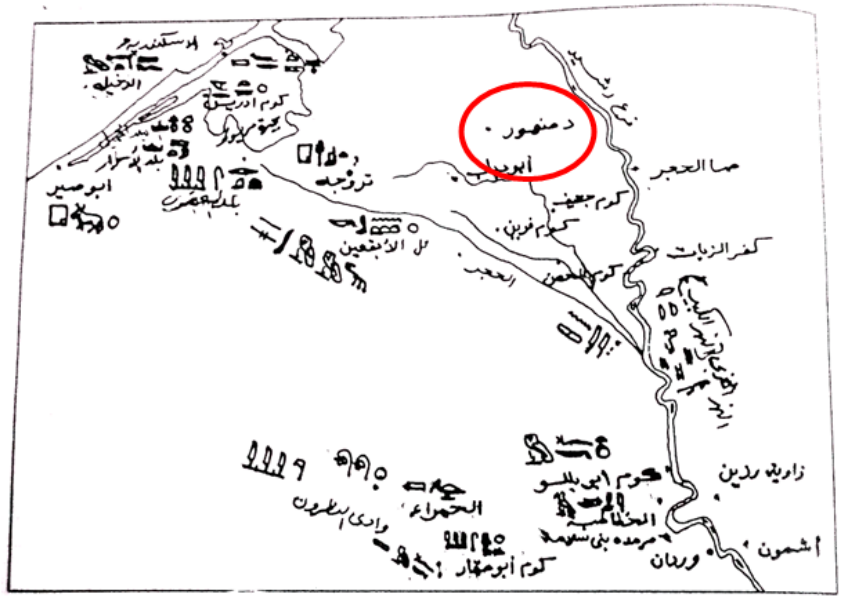
- Budge, EA Wallis, The Book of the Dead, the Papyrus of Ani, the British Museum, 1895.
- Daressy M. G., "Une Inscription D'achmoun et la Giographie du nome Libyque", ASAE 16, Le Caire, 1916, 221-246.
- De Rouge, J., Géographie Ancienne de La Basse-Égypte, J. Rotschild, éditeur, Paris, 1891.
- Duemichen, J., & Brugsch, H., Geographische Inschriften altägyptischer Denkmäler: Die im Tempel von Edfu Aufgefundenen Recepte in den Jahĕn 1863-65 an Ort und Stelle gesammelt und erläutert, Text, Leipzig, 1866.
- Duemichen, J., & Brugsch, H., Geographische Inschriften altägyptischer Denkmäler: in den Jahĕn 1863-65 an Ort und Stelle gesammelt und erläutert, Text: Vol. I, Leipzig, 1885.
- Erman, A. & Grapow, H., Wörterbuch der Aegyptischen Sprache, Fünfter Band, Berlin, 1971.
- Fairman, H. W., "The Myth of Horus at Edfu: I", JEA 21, London, 1935, 26-36.
- Gardiner, A. H., "Horus the Beḥdetite", JEA 30, London, 1944, 23-60.
- Gardiner, A. H., Egyptian Grammar: being in Introduction to the Study of Hieroglyphs, Oxford, by Oxford University Press, London, 1957.
- Gardiner, A. H., Ancient Egyptian Onomastica: Text. Vol.II, Oxford University Press, 1947.
- Gauthier, H., Dictionnaire des noms Géographiques contenus dans les Textes Hiéroglyphiques, tome I, VI, Otto Zeller Verlag.Osnabrück, Germany, 1975.
- Habachi, L., "Damanhur", LÄ I, Kairo, 1975, 988,989.
- Habachi, L., "Notes on the Delta Hermopolis, capital of the XVth nome of Lower Egypt", ASAE 53, Le Caire, 1955, 241-285.
- Hannig, R., Grosses Handwörterbuch ägyptisch-deutsch, (HL1), Marburger Edition, 2005.
- Kitchen, K. A., Ramesside Inscriptions: Translated and Annotated Notes and Comments, vol. 2, Blackwell, Oxford, 1979.
- Lesko, Leonard H., and Barbara S. Lesko, eds. A dictionary of Late Egyptian. Vol. 4, Scribe Publications, USA, 1988.
- Lorton, D., "God's Beneficent Creation: Coffin Texts Spell 1130, the Instructions for Merikare, and the Great Hymn to the Aton", SAK 20, Hamburg, 1993, 125-155.
- Maspero, G., Guide du Visiteur au Musée du Caire, Imprimerie de l'Institut français d'archéologie orientale, Le Caire, 1902.

- Maspero, G., “Notes sur quelques points de Grammaire et d'Histoire”, ZÄS XXII, Leipzig, 1884, 78-93
- Meeks, D., Année lexicographique, Égypte ancienne, Tome II, III la Margeride, Paris, 1982.
- Montet, P., Géographie de L'Égypte Ancienne, Part 1, Paris, 1957.
- Muhs, B., "The Great Temenos of Naukratis", JARCE 31, Egypt, 1994, 99-114.
- Otto, E., “Behedeti”, LÄ I, Heidelberg, 1975, 683.
- Randy, L. Sh., The Behdetite: A study of Horus the Behdetite from the Old Kingdom to the Conquest of Alexander, Published PhD, Chicago, Illinois, 2014.
- Robert-P. Charles, "Essai sur la chronologie des civilisations prédynastiques d'Égypte", JNES 16, 1957, 240-253.
- Shonkwiler, Randy L., The Behdetite: A study of Horus the Behdetite from the old Kingdom to the conquest of Alexander, published PhD, Chicago. Illinois, 2014.
- Sourdille, C., Hérodote et la religion de l'Égypte: comparaison des données d'Hérodote avec les données Égyptiennes, Leroux, 1910.
- Thomas, S., ″Tell Abqa′in: a fortified Settlement in the Western Delta, preliminary Report of the 1997 Season, MDAIK 56, Mainz, 2000, 371-377.
- Wilkinson, R. H., The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt, Thames & Hudson, London, 2003.

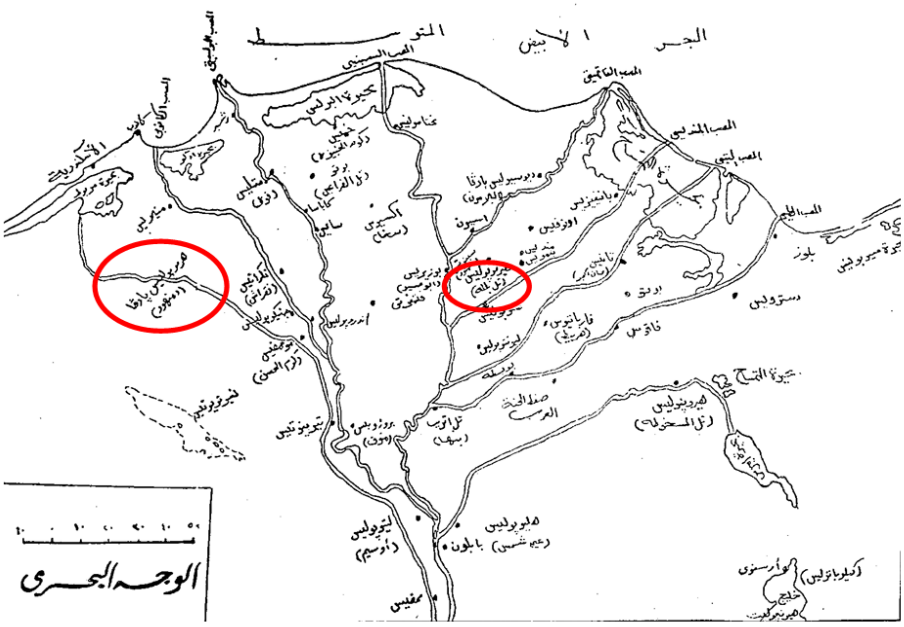


خريطة (١) المدن القديمة بالإقليم الثالث من أقاليم الدلتا ومن بينها موقع مدينة *Dmi-n-Ḥr* دمنهور.

سليم حسن، أقسام مصر الجغرافية، ص٦٩، لوحة ٣.

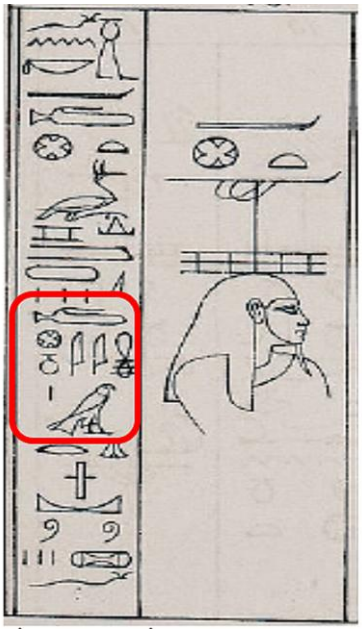


خريطة (٢): الإقليم الثالث من أقاليم الدلتا وبعض مدنه القديمة ومن بينها دمنهور.
علي الإمبابي، دراسة تاريخية للإقليم الثالث، ص٣١٤، خريطة ٥.



خريطة (٣) مدينة دمنهور/هرموبوليس بارفا بالإقليم الثالث غرب الدلتا، ومدينة تل بلة أو البقلية/ هرموبوليس بارفا عاصمة الإقليم الخامس عشر بشرق الدلتا.

سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، الجزء ١٤، ص٨١٨.



(شكل ١) مدينة *Dmi-n-Ḥr* بقائمة أقاليم معبد أدفو – بطلميوس XI.

Duemichen & Brugsch, Geographische Inschriften, Vol. I, Pl.66 (no.48).

شكل (٢) لوحة دمنهور – المتحف المصري رقم JE 22264/ CG 22188[١١٩]

(119) Ahmed Bey Kamal, Catalogue Général, pl. LXII (22188);

للمزيد عن هذه اللوحة راجع:

Baillet, A. Le décret de Memphis, 1888.

"City of Dmi-n-Ḥr (Damanhour) through the Textual and Archaeological sources in ancient Egypt"

Dr. Ayman Mohamed Ahmed Mohamed♦

Abstratct:

Delta ranked as a result of its strategic location a clear position in the history of ancient Egypt. It included many of the towns which have had an important history including the city of *dmi-n-ḥr* (Damanhour). This research aims to study the town through textual and archaeological sources in the ancient Egyptian civilization, because of its importance in the ancient Egyptian history. It played an important role throughout the Pharaonic times. The elements of the research focused on determination the site of the town, its different names, studying of the most important textual and archaeological sources, which included mention of the town with reference to the potential names of the town of Damanhour and the most important objects that came out of it.

Keywords:

Dmi-n-Ḥr, Damanhour, City of Horus, Hermopolis Parva, The Third Nome.

♦ **Lecturer of Egyptian Archaeology at the Department of Archaeology, Faculty of Arts, Damanhour University.** ayman_arch@yahoo.com

كلجة من الرخام محفوظة بالمخزن المتحفي بالأشمونين
(دراسة آثارية فنية مقارنة)

د. أيمن مصطفى إدريس محمد•

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة كلجة من الرخام، محفوظة بالمخزن المتحفي بقرية الأشمونين– مركز ملوي– محافظة المنيا– مصر، وهذه الكلجة لم يسبق نشرها من قبل، وسوف تنشر، وتدرس في هذا البحث لأول مرة. وتتضمن هذه الدراسة وصفا تفصيليا لأجزاء الكلجة، وتحليلا لهذه الكلجة: من حيث مادة الصناعة، وطرق الصناعة والزخرفة، والتصميم الفني، وستتم مناقشة بعض الآراء التي تناولت بعض النواحي الاستخدامية للكلجات، وذلك في ضوء الكلجة (موضوع الدراسة)، وكذلك تحليل العناصر الزخرفية المنفذة على هذه الكلجة، كما تتضمن الدراسة تأريخ هذه الكلجة، وتحديد مكان صناعتها من خلال الدراسة المقارنة.

الكلمات المفتاحية:

كلجة - أزيار - رخام - زخارف - كتابات - الأشمونين.

• **مدرس بقسم الآثار الإسلامية- كلية الآثار- جامعة الفيوم.** ame00@fayoum.edu.eg

أولا: الدراسة الوصفية:

أ- البيانات الأساسية:

- **النوع:** كلجة (قاعدة زير).
- **الاستخدام:** حمل الأزيار.
- **مكان وجودها:** بالمخزن المتحفي بالأشمونين؛ وبالتحديد في صالة رقم (١) بالمخزن الصغير الملحق بالمخزن المتحفي بقرية الأشمونين- مركز ملوي- محافظة المنيا- مصر.
- **كيفية الحصول عليها:** مضبوطات أثرية[١].
- **مادة الصناعة:** الرخام.
- **حالة القطعة:** جيدة، مع وجود تلف في بعض الأجزاء.
- **الأبعاد:** الطول الكلي: ٥٩سم، الارتفاع: ٤١سم، قطر فوهة التجويف: ٣٦سم، ارتفاع الرجلين الخلفيتين: ٢٣سم، ارتفاع الرجلين الأماميتين: ٢١سم، أبعاد الحوض: ٣٦ سم × ٢٧,٥سم.
- **الطرق الصناعية والزخرفية:** طريقة النحت للتشكيل، وطريقتي الحفر البارز، والغائر للزخرفة.
- **المراجع:** تنشر هذه الكلجة لأول مرة.

[١] ضبطية قضائية، بالقضية رقم ٢٢٧٣ بندر ملوي، وقد حصلت على موافقة بدراستها ونشرها من اللجنة الدائمة للآثار الإسلامية والقبطية، بتاريخ ١٥/ ٢/ ٢٠١٧م.

ب- الوصف: تصميم هذه الكلجة عبارة عن جزءين رئيسين: الجزء الأول هو التجويف (مكان ارتكاز الزير)، والجزء الثاني هو الحوض، وترتكز هذه الكلجة على أربع أرجل (لوحات أرقام ١- ٤)، ويمكن وصف هذه الأجزاء كما يلي:

التجويف (مكان ارتكاز الزير): يتكون التجويف من الخارج من أربعة أضلاع، ويفصل بين كل ضلعين جزء عبارة عن دخلة غائرة على هيئة ربع دائرة، والضلع المجاور للحوض يشتمل من الخارج على بروز، ويجاور هذا البروز جزء يبدو أنه كان بارزًا أيضًا، ولكنه مفقود الآن، وأسفل هذين الجزءين يوجد شكل عقد ثلاثي يعلو الفتحة التي تفصل بين التجويف والحوض، وفي الركنين الأماميين توجد دخلتان غائرتان، شكلت كل منهما على شكل ربع دائرة، وأسفل كل منهما يوجد جزء بارز يشتمل على نحت تبقى منه شكل جزء من أرجل آدمية (لوحات أرقام ١- ٤).

أما الضلعان الجانبيان من التجويف، فيشتمل كل منهما -من أعلى- على بروز، ويوجد بأسفل هذا البروز مجموعة من حطات (صفوف) المقرنصات، يبلغ عددها ثلاثة صفوف، والمقرنصات هنا من النوع ذي العقود المنكسرة، أو المدببة (المقرنص العربي أو البلدي)، والمنطقة أسفل المقرنصات خالية من الزخرفة، ويحيط بهذه المقرنصات من ثلاث جهات -وهي العليا والجانبيتين- إطار محفور حفرًا غائرًا، ويوجد -بجوار الجزء المشتمل على نحت متبقٍّ منه شكل جزء من أرجل آدمية في كلا الجانبين: الأيمن، والأيسر- شكل حنية نصف دائرية معقودة بعقد مدبب.

ويلاحظ أن الضلعين الجانبيين من التجويف من الخارج متماثلان، بشكل كبير، وكأنهما متطابقان (لوحات أرقام ١، ٢)، (شكل رقم ١).

والضلع الخلفي من التجويف يتشابه -إلى حد ما- مع الضلعين الجانبيين، ويشتمل على ثلاث حطات من المقرنصات، ويحيط بالمقرنصات من الخارج خط محفور حفرًا غائرًا، يأخذ شكل المحيط الخارجي للمقرنصات، وتصميم المقرنصات في الضلع الخلفي يختلف عن تصميم نظائرها في الضلعين الجانبين: من حيث شكل، وعدد الحنايا. والمنطقة أسفل المقرنصات خالية من الزخرفة، وفي الركنين الخلفيين من التجويف توجد دخلتان غائرتان، كل منهما على شكل ربع دائرة، وتفصلان بين الضلع الخلفي وبين الضلعين الجانبيين، ويبدو أن هاتين الدخلتين كانتا تشتملان على زخارف؛ حيث يظهر بهما بقايا منحوتات بارزة. والدخلتان الغائرتان الخلفيتان أكبر ارتفاعًا من الدخلتين الغائرتين الأماميتين (لوحة رقم ٥)، (شكل رقم ٣).

والجزء العلوي (الأفقي) من تجويف الكلجة مسطح، وخالٍ من الزخرفة (لوحات أرقام ٣، ٤).

والتجويف من الداخل أسطواني الشكل، ويبدأ من أعلى بجزء محفور حفرًا غائرًا، وقاع التجويف من أسفل دائري الشكل تقريبًا، وتوجد فتحة تؤدي من التجويف إلى الحوض، والجزء أسفل هذه الفتحة يميل إلى أسفل كلما اتجهنا إلى الخارج؛ أي من التجويف إلى الحوض؛ حيث أن قاع الحوض في مستوى منخفض عن قاع التجويف (لوحات أرقام ١– ٤)، (شكل رقم ١).

الأرجل: تقوم هذه الكلجة على أربع أرجل: الرجلان الأماميتان تختلفان في تصميمها عن الرجلين الخلفيتين، والرجلان الأماميتان متشابهتان مع بعضهما البعض، وتبدءان في الارتفاع من أسفل بشكل شبه مستقيم، ثم تنحنيان إلى الداخل، ويقل سمكهما من أعلى لتنتهيا بشكل مسلوب، والرجلان الخلفيتان متشابهتان مع بعضهما، وتبدءان من أسفل بشكل أسطواني حتى قرب نهايتهما من أعلى، وتنتهيان بشكل مسلوب، لكن الجزء المسلوب في هاتين الرجلين أصغر من نظيره في الرجلين الأماميتين، وتشبه أرجل الكلجة شكل أرجل السلحفاة، وتشتمل الأرجل الأربعة على زخارف هندسية، بالحفر الغائر، عبارة عن أشكال مستطيلة تنتهي من أسفل باستدارة، ومن أعلى بشكل مسلوب مدبب، ويشتمل الجزء السفلي من الأرجل الأربعة على خط بالحفر الغائر يلتف حول الرجل، وأعلى الرجلين الخلفيتين يوجد بروز غير منتظم الشكل، به جزء غائر، ويفصل بين كل رجلين من الأرجل الأربعة شكل عقد ثلاثي (لوحات أرقام ٦، ٧)، (أشكال أرقام ١– ٣).

الحوض: يشتمل على ثلاثة أضلاع: ضلع أمامي، وضلعين جانبيين يخرجان مباشرة من جانبي الفتحة التي تفصل بين التجويف والحوض، والضلعان الجانبيان أطول من الضلع الأمامي، ويخرج من الضلعين الجانبيين بروزان، كل منهما على شكل نصف دائرة، وفي الجزء الأوسط من كل بروز من هذين البروزين يوجد شكل دخلة غائرة معقودة بعقد نصف دائري (لوحات أرقام ٣، ٤، ٨).

ويلتف حول حوض الكلجة من الخارج، من الجهات الثلاث، شريط كتابي بالخط الكوفي المزهر، منفذ بأسوب الحفر البارز، ويمكن قراءة الكتابات في هذا الشريط الكتابي كما يلي: على الضلع الجانبي كتابة نصها: «**بركة كاملة ونعمة شاملة بركة**»، وعلى الضلع الأمامي كتابة نصها: «**بركة كاملة ونعمة شا**»، وعلى الضلع الجانبي الآخر كتابة نصها: «**ملة بركة كاملة ونعمة شاملة بر**» (لوحات أرقام١، ٢، ٩)، (أشكال أرقام ٤– ٩).

ويشتمل الجزء الأفقي في كل ركن من ركني الحوض الخارجيين على حفر غائر لشكل عقد من النوع البصلي، ويوجد بجدران الحوض من أعلى نحت غائر على شكل خطين متوازيين، والحوض من الداخل مقعر الشكل، ويوجد في قاع الحوض جزء مفقود (لوحات أرقام ٣، ٤، ٨).

ثانيا: الدراسة التحليلية:

من حيث مادة الصناعة، فقد صنعت هذه الكلجة من الرخام، والرخام Marble: مادة صخرية، ويتكون من التحول الحرارى للحجر الجيرى، وهو من الصخور المتماسكة، والمدموكة، والشائعة الاستخدام في المبانى والمنحوتات[٢].

ويُعد الرخام من أنسب المواد لصناعة هذا النوع من قواعد الأزيار (الكلجات)؛ وذلك لصلابته الشديدة، وقوة تحمله[٣]؛ وخاصة أن الأزيار المحمولة على تلك الكلجات تكون كبيرة وثقيلة الوزن إذا كانت مصنوعة من الفخار، وممتلئة بالماء، وتكون أكثر وزنًا وثقلًا إذا كانت مصنوعة من الرخام، وممتلئة بالماء أيضًا.

ومن حيث طرق الصناعة والزخرفة المستخدمة في تشكيل وزخرفة هذه الكلجة، فبعد أن يتم نقل الكتل الرخامية المقطوعة، تكون –فى الغالب– أكبر من الحجم المطلوب لصناعة الكلجة؛ لذا تستخدم عملية النشر، ويتم فيها قطع الرخام حسب الحاجة[٤]، وحسب الشكل المطلوب[٥]، ثم يتم تشكيل الكلجة؛ بأن يقوم الصانع برسم التصميم المطلوب –مباشرة– على الرخام، ثم يقوم بعملية النحت؛ حيث تتم إزالة الأجزاء الزائدة عن العمل الفني؛ حتى يتكون الشكل المطلوب[٦]، ثم تتم عملية صقل القطعة، باستخدام الأدوات والخامات اللازمة؛ ليصبح سطح القطعة أملس، ويبدو اللون واضحا [٧].

---

[٢] يتكون الرخام من كربونات الكالسيوم، مع نسب متفاوتة من السليكا، والطفلة، بالإضافة إلى نسبة من أكاسيد الحديد، ويكون الرخام –عادة– أبيض، أو رمادي اللون، وقد يكون ملونا أيّ لون، للمزيد عن الرخام، انظر: لوكاس (ألفريد)، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة: زكي اسكندر، محمد زكريا غنيم، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩١م، ص٦٦٦؛ عاصم محمد رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص١١٨– ١٢٣؛ جمال عبد الرحيم إبراهيم، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٥٦، ٥٧.

[٣] انظر: لوكاس (ألفريد)، المواد والصناعات، ص٦٦٦.

[٤] أحمد قاسم الجمعة، الآثار الرخامية في الموصل خلال العهدين الأتابكي والإيلخاني، مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٥م، ص٣٦.

[٥] باكار (أندريه)، المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة، ترجمة: سامي جرجس، دار أتوليي ٧٤ للنشر، ١٩٨١م، ص١٥.

[٦] انظر: إبراهيم وجدي إبراهيم، أشغال الرخام في العمارة الدينية في مدينة القاهرة في عهد محمد علي وخلفائه (دراسة أثرية فنية)، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م، ص٣٣.

[٧] وتتم عملية الصقل بطريقتين: الأولى؛ وهي عملية الجلي (الجلاء)، والهدف منها إزالة الخروق والخطوط بقطعة من الرخام، مع سقيه على الدوام بالماء والرمل؛ حتى تزول الخروق

وقد تمت زخرفة هذه الكلجة باستخدام طريقتي الحفر البارز[٨]، والغائر[٩]، وتستلزم عملية الحفر في الرخام مهارة فنية كبيرة، ومعرفة جيدة لأساليب التنفيذ[١٠].

ومن حيث التصميم الفني، فلم يختلف تصميم هذه الكلجة -بوجه عام- عن كثير من نماذج الكلجات الباقية من العصر الإسلامي، وهو التصميم الذي يشتمل على التجويف (مكان ارتكاز الزير)، والحوض، وترتكز على الأرض على أربع أرجل (لوحات أرقام ١- ٤)، ومن نماذج الكلجات التي صممت وفق هذا التصميم: كلجة من الرخام، من صناعة مصر، مؤرخة بالقرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة [١١] (لوحة رقم ١٠)، وكلجة من الرخام، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٢].

والخطوط، ثم تؤخذ قطعة من الحجر الطراوي، ويقام بعملية الحك والسقي بالماء؛ حتى يصبح سطح القطعة أملس، ويبدو لونه واضحا، أو يتم صقله عن طريق ملء الخروق بالمعجون، ثم تسحق بقطعة من الحجر الطراوي، ويرش من هذا المسحوق على قطعة الرخام، وتمسح ببطانه من القماش، ويتمم بالماء، ويستمر العمل بهذه الطريقة؛ حتى يظهر سطح الرخام لامعا. أما الطريقة الثانية المشهورة لصقل الرخام، فتتم بحك القطعة بالرخام والرمل، ثم تحك بالحجر الطراوي، ثم تملأ الخروق بالمعجون، وتنعم بقطعة من الحجر، ثم تؤخذ كتلة من الرصاص لها يد، وتوضع تحتها صنفرة، ثم تدلك حتى يظهر لون الرخام، ولإظهار البريق واللمعان؛ تعمل بطانة من القماش تبلل بالماء، ثم تغمس فى دقيق من ملح البارود مع كبريتات الحديد، ويحك بها سطح قطعة الرخام؛ حتى تصقل تماما، انظر: باكار (أندريه)، المغرب والحرف التقليدية، ص١٥؛ إبراهيم وجدي، أشغال الرخام، ص٣٣، ٣٤.

[٨] الحفر البارز: يتم فيه رسم الزخرفة، وتحديد الشكل الخارجي لها، ثم يقوم الفنان بحفر الأرضية حولها؛ بحيث يصبح العنصر نفسه أعلى من مستوى الأرضية، انظر: حسين مصطفى حسين رمضان، المحاريب الرخامية في قاهرة المماليك البحرية دراسة أثرية فنية، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨١م، ص٦٤؛ إبراهيم وجدي، أشغال الرخام، ص٣٤.

[٩] الحفر الغائر: يتم فيه تحديد الشكل الخارجي للعنصر الزخرفي، ثم يقوم الفنان بحفر العنصر نفسه، انظر: أحمد قاسم الجمعة، الآثار الرخامية، ص٣٧- ٣٨، حسين رمضان، المحاريب الرخامية، ص٦٣.

[١٠] حسين رمضان، المحاريب الرخامية، ص٦٣.

[١١] رقم سجل ٤٣٢٨، انظر:

Wiet (G.), Album du Musée Arabe du Caire, Le Caire, 1930, p. 13; Knauer (E.R), "Marble jar-stands from Egypt", Metropolitan Museum Journal, vol. 14, 1979, p. 69;

عبد الرءوف على يوسف، النحت، مقال بكتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٣٠١، ٣٠٢.

[١٢] رقم سجل ٩٧، انظر:

وبالنسبة لتصميم تجويف الكلجة، فقد تم تشكيل هذا التجويف من الخارج على هيئة مربع، وفي كل ركن من أركانه الخارجية توجد دخلة على شكل ربع دائرة، وتصميمه من الداخل أسطواني الشكل (لوحات أرقام ٣، ٤)، (شكل رقم ١)، وكثيرًا ما كان يتم تشكيل تجويف الكلجات بهذا التصميم، ومن النماذج التي وجد فيها ذلك: كلجة من الرخام، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٣].

والملاحظ أن تصميم التجويف من الخارج يتعلق –بشكل كبير– بالناحية الجمالية؛ فوجود أربعة أجزاء غائرة في أركان تجويف الكلجة على شكل ربع دائرة يعطي شكلًا جماليًا عن طريق التبادل بين الأضلاع المستقيمة والأجزاء التي على هيئة ربع دائرة (لوحات أرقام ١– ٤)، (شكل رقم ١)، كما أن الأجزاء التي صممت على شكل ربع دائرة كانت تشتمل على زخارف منحوتة نحتًا بارزًا [١٤] (لوحات أرقام ١، ٢، ٥).

وبالنسبة للأشكال البارزة التي وجدت في الضلع الأمامي من التجويف، والتي شكلت على هيئة رأس السلحفاة (لوحات أرقام ١، ٣، ٤)، (شكل رقم ١)، فقد وجد هذا التصميم في بعض نماذج الكلجات، ومنها: كلجة من الرخام، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٥].

أما بالنسبة لتصميم التجويف من الداخل هو على شكل دائرة في المسقط الأفقي ويأخذ شكلًا أسطوانيًا في المسقط الرأسي (لوحات أرقام ٣، ٤)؛ وهو مرتبط بالناحية الوظيفية؛ حيث أن هذا الجزء هو المخصص لارتكاز الزير، وقد تم تصميمه ليتلائم مع تصميم الجزء السفلي من الزير الذي يرتكز على هذا الجزء.

ويمكن القول أن تصميم تجويف هذه الكلجة –من الناحية الوظيفية– يلاءم مع المتطلبات الوظيفية (الخاصة بالوظيفة الاستخدامية) للكلجة؛ وذلك من حيث المميزات التالية:

Wiet (G.), Album du Musée Arabe du Caire, p. 11;
زكي محمد حسن، كنوز الفاطميين، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٧م، ص٩٧، لوحة رقم ٦.

[١٣] رقم سجل ١١٥٤٤، انظر:
Knauer (E.R), "Marble jar-stands", p. 84, fig. 30.

[١٤] سيأتي توضيح نوعية هذه الزخارف لاحقًا، عند تحليل زخارف الكلجة.

[١٥] رقم سجل ١٠٥، انظر:
Knauer (E.R), "Marble jar-stands", p. 82, fig. 25.

١- هذا التجويف ذو تصميم أسطواني من الداخل، يتلائم مع تصميم الزير الذي يستند عليه، ويكون غالبية بدن الزير خارج (أعلى) هذا التجويف، بينما تكون قاعدة الزير والجزء السفلي من بدن هذا الزير داخل تجويف الكلجة، ويبلغ ارتفاع الجزء الموجود من الزير داخل تجويف الكلجة (موضوع الدراسة) (من قاع التجويف من أسفل حتى نهايته من أعلى) حوالي ١٨سم تقريبا [١٦]، أو قد يقل عن ذلك؛ تبعا لتصميم الجزء السفلي من الزير، وعادة ما يكون هذا الجزء السفلي من الزير مخروطي الشكل (ضيق من أسفل، ويتسع كلما اتجهنا نحو منتصف البدن)؛ مما يجعل الزير -وهو محمول على تجويف الكلجة- غير متحرك؛ بسب تماس الجزء السفلي من بدن الزير مع تجويف الكلجة، واستناده عليه، وهذا يحقق اتزان وثبات الزير فوق الكلجة، وعدم تعرضه للميل أو السقوط؛ مما يساعد على تجنب تعرض الزير للكسر أو التلف، فضلا عن تجنب انسكاب وفقدان ما في هذا الزير.

٢- وجود فتحة تصل بين التجويف والجزء المجاور (الحوض)، ويتم عن طريقها خروج الماء المرشح من الزير إلى الحوض.

٣- يشتمل قاع التجويف على ميل للأسفل كلما اتجهنا إلى الخارج نحو الحوض؛ مما يساعد على خروج الماء المرشح من الزير إلى الحوض، وتجمعه فيه.

أما عن أرجل الكلجة الأربعة، فقد شكلت على هيئة أرجل السلحفاة، ويعطى هذا التصميم -على حد قول البعض- إحساسًا بأن النحات قد استلهم شكل السلحفاة في المظهر العام للكلجة[١٧]، وقد ذكرت بعض الآراء[١٨] أن هذه الهيئة تذكرنا بأشكال المسارج الخزفية الفاطمية، التي جاءت أرجلها على هيئة أرجل الحيوانات، والتي يعتقد أن هيئتها مستوحاة من بعض أشكال الأواني الخزفية المستوردة من الصين في عصر أسرة سونج Sung [١٩]. وهناك نماذج من المسارج الخزفية الفاطمية، قد شكلت على هيئة حيوانات، ومنها: مسرجة على هيئة حيوان يشبه الخنزير، من صناعة الفسطاط، ترجع إلى القرنين الخامس أو السادس الهجريين/

---

[١٦] يبلغ ارتفاع الجزء ما بين قاع تجويف هذه الكلجة من أسفل حتى نهايته من أعلى حوالي ١٨ سم تقريبا.

[١٧] عبد الرءوف علي يوسف، النحت، كتاب القاهرة، ص٣٠٢.

[١٨] انظر: عبد الناصر ياسين، الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي، دراسة آثارية حضارية للتأثيرات الفنية الوافدة، دار الوفاء، الطبعة الأولى، الإسكندرية، ٢٠٠٢م، ص٥٢٨.

[١٩] عبد الرءوف علي يوسف، الفخار، مقال بكتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٣٢٥.

الحادي عشر أو الثاني عشر الميلاديين، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٢٠].

والرجلان الأماميتان متشابهتان مع بعضهما البعض، كما أن الرجلين الخلفيتين متشابهتان مع بعضهما البعض (لوحات أرقام ١، ٢، ٦، ٧)، وهذا التصميم قد وجد في بعض نماذج الكلجات الرخامية، ومنها: كلجة من الرخام، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك[٢١]، وهذه الأرجل الأربعة تستخدم في ارتكاز الكلجة، وحفظ اتزانها، وتوجد هذه الأرجل أسفل أركان التجويف، ويلاحظ أن الرجلين الأماميتين تمتدان إلى الأمام أسفل الحوض بمقدار بسيط، يبلغ حوالي بضعة سنتيمترات، والواضح أن اقتصار مكان الأرجل أسفل أركان التجويف راجع إلى أن الثِقَل الأساسي للزير وما يحتويه يكون في التجويف، بينما يكون الحوض بما يشتمل عليه من الماء المترشح لا يمثل ثقلًا يذكر بالنسبة للتجويف، ولعل ثقل الحوض –وهو ممتلئ بالماء– يكون أقل بكثير من ثقل التجويف وعليه زير ممتلئ أو غير ممتلئ بالماء، أو حتى في حالة نقل الزير من عليه، وهذا يبين أن الحوض ليس بحاجة إلى وجود أرجل بأسفله.

وبالنسبة لتصميم الحوض، فهو يشتمل على ثلاثة أضلاع، وله تجويف مقعر الشكل (لوحات أرقام ٣، ٨)، ويمكن القول أن تصميم هذا الحوض في هذه الكلجة يلاءم المتطلبات الوظيفية للكلجة؛ وذلك من خلال الميزتين التاليتين:

١– قاع الحوض منخفض عن قاع التجويف، هذا إضافة إلى وجود جزء يقع بين قاع التجويف وقاع الحوض، وهذا الجزء يميل لأسفل كلما اتجهنا إلى الخارج نحو الحوض؛ مما يساعد على خروج الماء –المرشح من الزير في التجويف– إلى الحوض، وتجمُّعِه فيه حتى يتم التخلص منه أو استخدامه.

٢– وجود منطقة احتواء مجوفة في الحوض تساعد على تجميع الماء المرشح من الزير بداخلها، كما أن عمق قاع الحوض من الداخل يعطيه سعة كبيرة للماء المتجمع فيه؛ وبالتالي يكون هناك وقت أكبر لامتلاء الحوض بالماء، وهذا بدوره يعطي فرصة أكبر للتخلص من هذا الماء أو استخدامه، قبل ارتفاع منسوبه فوق جدران الحوض وانسكابه على الأرض في حالة إذا كان مستوى ارتفاع جدران الحوض أقل من مستوى قاع التجويف أو مساوٍ له، كما في الكلجة (موضوع

---

[٢٠] رقم السجل ١٨٦٧٥، مرفت عبد الهادي عبد اللطيف، المسارج الخزفية والفخارية من بداية العصر الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي من خلال مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة ، ١٩٩٩م، ص١٩١، ١٩٥، لوحة رقم ١٩٨، ١٩٩.

[21] Knauer (E.R), "Marble jar-stands", p. 68, figs. 1, 2.

الدراسة)؛ أو قبل بدء ارتداد الماء إلى التجويف في حالة إذا كان مستوى ارتفاع جدران الحوض أعلى من مستوى قاع التجويف.

أما عن الجزءين البارزين من الحوض –واللذين قد شكل كل منهما على شكل نصف دائرة–، فيبدو أنهما قد استخدما لغرضين: أحدهما وظيفي، والآخر جمالي، فبالنسبة للغرض الوظيفي، فيمكن أن يتحقق من ناحيتين: إحداهما تتمثل في أن هذين الجزءين يشتملان على جزء غائر بداخل كل منهما في مستوى مرتفع من الحوض بحيث يمكن للماء في حالة وصوله لهذا المستوى أن يدخل في هذين الجزءين الغائرين؛ مما يساعد على إعطاء سعة أكبر للحوض، ويطيل مدة امتلائه، كما أن ذلك يعطي إشارة إلى امتلاء الحوض عن آخره، ووجوب تفريغه من الماء الموجود فيه: سواء بالتخلص منه، أو باستعماله، وقد وجد هذان الجزءان البارزان المشكلان على هيئة نصف دائرة في نماذج أخرى من الكلجات، كما في كلجة من الرخام، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك[٢٢]، والناحية الأخرى تتمثل في أن هذين الجزءين قد يساعدان في عملية حمل ونقل الكلجة من مكان لآخر، بشكل أفضل[٢٣]، وقد يتم الإمساك بهذين الجزءين أثناء عملية النقل، أما عن الغرض الجمالي في تنفيذ هذين الجزءين البارزين، فإن تنفيذهما على شكل نصف دائرة، يعطي قيمة جمالية ناتجة عن إضافة الشكل النصف دائري إلى شكل المستطيل؛ مما يجعل هناك تنوعًا في الأشكال الهندسية، وهذا يحقق قيمة جمالية، ومع ذلك، فإن بعض نماذج الكلجات لا تشتمل على هذين الجزءين البارزين، كما يتضح في كلجة من الرخام، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف غريغوريان إتروسكو بالفاتيكان[٢٤].

ويجدر بنا أن نناقش أمرًا هامًا يتعلق بارتباط وظائف الكلجة بوظائف الزير، وهنا نطرح سؤالًا، هو: ما الغرض الأساسي من صناعة تلك القواعد؟ وهذا السؤال يستدعي طرح سؤالٍ آخر، هو: ما الغرض من تلك الأزيار التي كانت تستند على هذه القواعد؟ وقد كان هناك آراء قيلت في هذا الأمر، نوجز بعضها كما يلي:

– اعتبر إليسيف Elisséeff [٢٥] أن قواعد الأزيار مع الأزيار الأصلية التي كانت تحملها –والتي لم يتبق منها على حد قول البعض أي واحد– مرتبطة

---

(22) Knauer (E.R), "Marble jar-stands", p. 68, fig. 1.

(٢٣) نتيجة لثقل وزن هذه الكلجة، وكبر حجمها، وصعوبة حملها من قبل شخص واحد؛ فإنها تحتاج إلى شخصين أو أكثر لحملها ونقلها من مكان لآخر.

(24) Knauer (E.R), "Marble jar-stands", p. 75, figs. 11-13.

(25) Elisséeff (N.), "An alabaster water-jar", Bulletin of the Museum of Fine Arts, 1947, pp. 35- 38.

بالوضوء أكثر من شرب الماء، واستدل على ذلك بنص لأحد وثائق الوقف، التي ترجع إلى عام ٤٠١هـ/ ١٠١٠م، عهد الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله (٣٨٦ – ٤١١ هـ/ ٩٩٦ – ١٠٢١ م)، وهذا النص يسجل هبة من أحد الصالحين، ببعض الأزيار للجامع الأزهر؛ لكي تقام بجانب الصهريج، وتُملأ بالماء الذي يستخدم في الوضوء، وذلك عند الافتقار إلى الماء الجاري(٢٦).

– خالف ناور Knauer رأي إليسيف Elisséeff، وذكر أن الغرض من هذه القواعد –في الأصل– كان حمل وتدعيم الجرار الفخارية غير المطلية، وأن الطين المسامي الذي صنعت منه الجرار يسمح لبعض للماء الموجود في الزير بالتسرب إلى الخارج؛ حيث ينزل إلى الجزء المجوف من الكلجة، وهذا الماء –الذي يتم تنقيته في هذه العملية وتبريده بواسطة التبخر– يتم تجميعه في الحوض البارز؛ حيث يمكن الغرف من بعد ذلك حسب الحاجة(٢٧)، وقد أورد ناور بعض الأدلة يدعم بها رأيه، وكان منها ما يلي:

١– ذكر ناور أن أنواعًا مختلفة من الطين قد استخدمت في صناعة الجرار، والتي يسمح بعضها للماء بالمرور بسرعة من خلال الجدران المسامية.

٢– استدل ناور بكلام المؤرخ المقريزي، نقلًا عن الطبيب ابن رضوان –أحد أطباء العصر الفاطمي– حول عدم جودة ماء النيل جنوب القاهرة –وخاصة الخليج– من الناحية الصحية للشرب إلا بعد تنقيته، وأورد طرقًا متنوعة ذكرها المقريزي –نقلًا عن الطبيب ابن رضوان– لتنقية هذا الماء، وأنه يفضل أن لا يتم الشرب من هذا الماء حتى تتم تنقيته عدة مرات، ثم يوضع الماء المُنقّى في جرة، والماء الذي ينضح من مسام هذه الجرة هو الذي يستخدم في الشرب.

٣– يرى ناور أنه إذا كانت تلك العملية التي يتم بها تبريد وتصفية الماء تتحقق بالنسبة للأواني الفخارية كالأزيار؛ إلا أنها لا تتحقق لمثيلاتها المصنوعة من الرخام، وذلك لعدم مساميتها، والأواني الحجرية أو الرخامية لا تسمح بمرور الماء خلال جدرانها، وبالتالي تلغي الوظيفة الأصلية لتلك القواعد، وهذه القواعد كانت أقدم –من حيث صناعتها واستخدامها– بالنسبة لبعض الأزيار والجرار الرخامية التي صنعت لاحقًا، واستخدمت هذه القواعد لحملها.

٤– رأى ناور أن بعض قواعد الأزيار تحمل أوانيَ حجرية في بعض الأحيان، وتحمل نقوشًا تسجّل بأسماء واقفيها، وتشتمل على ثقوب مصنوعة، أو مغلقة في

(26) Knauer (E.R), "Marble jar-stands", p. 69.
(27) Knauer (E.R), "Marble jar-stands", p. 69.

الجزء السفلي منها، أو في قاعها، أو في بعض الأحيان بصنبور، وربما يكون جيدًا أن يُرجح استخدامها –بشكل كبير– كحاويات للمياه لغرض الوضوء.

٥– نفى ناور أن يكون الغرض الأصلي من تلك القواعد وتلك الأزيار هو استخدامها في الوضوء، وهذا يثبت ليس فقط من القواعد والجرار الحجرية، لكن أيضًا من خلال ميزة خاصة؛ وهي تزويد الكلجة بإحدى حيل معالجة المياه؛ وهو السلسبيل؛ وهو عبارة عن انحدار مائل من قاع ساق التجويف إلى مستوى الحوض، والذي يمر تحت الفتحة المعقودة في هذا الساق، وكثيرًا ما يتم تشكيله على شكل مجموعة مصغرة من درجات السلم، تشتمل على جزء أوسط أكثر اتساعًا، يحيط به قطاع أضيق من المدرجات، وفي بعض الأحيان يستبدل المدرج الأوسط بتصميم على شكل خطوط متكسرة، وهذا التصميم سيكون بلا جدوى إذا لم يكن الغرض منه توجيه الماء المتقطر من أسفل الإناء في التجويف إلى الحوض، وأن رؤية وسماع السائل النقي يتقاطر إلى أسفل خلال درجات السلم (السلسبيل) يعجب أو يريح كلًا من العين والأذن، وأن وجود السلسبيل ودوره الجوهري يحدد نوعية استخدام قواعد الأزيار أي في عملية الشرب.

٦– ذكر ناور أنه كانت هناك –في بعض الأحيان– آثار خدوش في قيعان بعض أحواض الكلجات، أو توجد فيها ثقوب، ومن الواضح –على حد قوله– أن ذلك كان بسبب احتكاك الكيزان المعدنية التي تستخدم في إخراج الماء منها [٢٨].

وسنناقش الآراء السابقة؛ من أجل الوصول إلى بعض الاستنتاجات:

فيما يتعلق بالرأي القائل «بأن قواعد الأزيار مع الأزيار الأصلية التي كانت تحملها مرتبطة بالوضوء أكثر من شرب الماء؛ بسبب ورود ذلك في نص لأحد وثائق العصر الفاطمي»، فالواضح أن هذا الرأي فيه شيء من التعميم الذي يحتاج إلى شئ من التخصيص؛ فتلك الأزيار المذكورة، وإن كانت قد خصصت –تبعًا لنص الوثيقة– لهذا الاستخدام؛ أي للوضوء، فقد لا يتحقق ذلك في كثير من الحالات الأخرى، كما أن استخدام الأزيار في الوضوء أمر ليس بالكثير الحدوث، ولا يصل لدرجة الاعتياد؛ وإن كان ليس منعدمًا، وإن استخدمت الأزيار هنا في هذه الحالة في الوضوء؛ فإن ذلك –كما ذكرت الوثيقة– يكون عند الافتقار للماء الجاري؛ أي عند الاضطرار لذلك؛ وبالتالي لا ينبغي اعتبار هذا الاستخدام المذكور قاعدة عامة.

أما بالنسبة للرأي القائل بأن الغرض الأساسي من قواعد الأزيار كان يتمثل في حمل وتدعيم الجرار الفخارية غير المطلية، وأن الطين المسامي الذي صنعت منه الجرار يسمح لبعض للماء الموجود في الزير بالتسرب إلى الخارج؛ حيث ينزل إلى

(28) Knauer (E.R), "Marble jar-stands", pp. 69- 72, 76.

الجزء المجوف من الكلجة، ثم يتم تجميعه في الحوض البارز؛ حيث يمكن الغرف من بعد ذلك حسب الحاجة للشرب، فيبدو أن فكرة «حمل وتدعيم الجرار» منطقية ولا مشكلة فيها، أما قصرها على «الجرار الفخارية غير المطلية»، وارتباط الكلجة فقط «بالماء المترشح من الجرار أو الأزيار والذي ينزل إلى الجزء المجوف من الكلجة، ثم يتم تجميعه في الحوض البارز للشرب»، فإن هذين القولين –من وجهة نظر الباحث– يحتاجان إلى مناقشة، وسأقوم بمناقشتهما فيما يلي:

فيما يتعلق بالقول بأن «الغرض الأساسي من قواعد الأزيار كان يقتصر على حمل وتدعيم الجرار الفخارية غير المطلية»، ففي البداية يمكن القول بإنه ليس هناك ما يثبت –بشكل قاطع– اقتصار قواعد الأزيار على حمل وتدعيم هذا النوع فقط من الجرار، وإن كان استدلال ناور بكلام المقريزي والطبيب ابن رضوان[٢٩] حول استخدام الآنية الفخارية في هذا الأمر، وأنه «يفضل أن لا يتم الشرب من ماء النيل حتى تتم تنقيته عدة مرات، ثم يوضع الماء المُنقى في جرة، والماء الذي ينضح من مسام هذه الجرة هو الذي يستخدم في الشرب»، فيبدو أن كلام المقريزي –نقلًا عن الطبيب ابن رضوان– لا يفهم منه –بشكل مؤكد– استخدام الماء المرشح من الأزيار والذي يتجمع في أحواض الكلجات للشرب، وربما يفضل أن نذكر –في هذا المقام– النص الذي أورده المقريزي في خططه –نقلًا عن ابن رضوان– يقول المقريزي: «**وينبغي أن يستقي ماء النيل من الموضع الذي فيه جريه أشدّ، والعفونة فيه أقل، ويصفي كل إنسان هذا الماء بحسب ما يوافق مزاجه.... وينبغي أن ينظف ما يروّق ويشرب، وإن شئت أن تصفيه بأن تجعله في آنية الخزف، والفخار والجلود، وما يمصل من ذلك بالرشح، وإن شئت طبخته بالنار، وجعلته في هواء الليل حتى يروق، ثم نظفت منه ما يروق واستعملته. وإذا ظهرت فيه كيفيات رديئات فاطبخه بالنار ثم بردّه تحت السماء في برودة الليل، وصفه بأخلاط الأدوية التي ذكرتها وأجود ما اتخذ هذا الماء أن يصفى مرارًا، وذلك بأن يسخنه أو يطبخه، ثم يبرّده في هواء الليل، ويقطف ما يروق منه فتصفيه أيضًا ببعض الأدوية، ثم**

---

[٢٩] علي بن رضوان (٣٧٦– ٤٦٠هـ/ ٩٨٦– ١٠٦٧م): هو أبو الحسن علي بن رضوان بن علي بن جعفر، ولد في الجيزة ونشأ في القاهرة، وحظي بمرتبة رئاسة اطباء مصر وهو في الثانية والثلاثين من عمره، في زمن الحاكم بأمر الله (٣٨٦ – ٤١١هـ/ ٩٩٦ – ١٠٢١م)، وقيل في زمن المستنصر بالله (٤٢٧– ٤٨٧هـ/ ١٠٣٦– ١٠٩٤م)، وترك تراثا طبيا كبيرا، ومن مؤلفاته: «الأصول في الطب»، و «مقالة في دفع مضار الأبدان عن أرض مصر»، و «كتاب كفاية الطبيب فيما صح لدي من التجاريب»، وفي تاريخ ولادته ووفاته اختلاف كبير، انظر: عبد الكريم شحادة، صفحات من تاريخ التراث الطبي العربي الإسلامي، تم تأليفه تحت رعاية وإشراف المكتب الإقليمي لمنظمة الصحة العالمية لشرق المتوسط، أكاديميا انترناشيونال، بيروت، (د.ت)، ص١٨١، ١٨٢.

تأخذ ما يروق فتجعله في آنية تمصل في برد الليل، وتأخذ الرشح فتشربه، واجعل آنية هذا الماء في الصيف الخزف، والفخار المعمولين في طوبة والظروف الحجرية، والقرب ونحوها مما يبرد. وفي الشتاء الآنية الزجاج، والمدهون، وما يُعمل في الصيف من الفخار، والخزف» (٣٠).

وبتحليل هذا النص –من كلام المقريزي نقلًا عن ابن رضوان–، ومقارنته بكلام ناور، يتضح لنا الآتي:

١– يحمل النص في طياته طرقًا عديدة لتنقية ماء النيل الذي يشتمل على رواسب أو شوائب قبل شربه، وهذه الطرق مأخوذة من كلام أحد أطباء العصر الفاطمي؛ وهو الطبيب ابن رضوان (٣٧٦– ٤٦٠هـ/ ٩٨٦– ١٠٦٧م).

٢– بالنسبة لقوله: «**وأجود ما اتخذ هذا الماء أن يصفى مرارًا، وذلك بأن يسخنه أو يطبخه، ثم يبرّده في هواء الليل، ويقطف ما يروق منه فتصفيه أيضًا ببعض الأدوية ثم تأخذ ما يروق فتجعله في آنية تمصل في برد الليل، وتأخذ الرشح فتشربه**»؛ فإن لفظ «**آنية**» هنا لفظ عام، لا يدل دلالة قاطعة على أنها أزيار؛ فضلًا عن كونها تتضح الماء في قواعد لها أحواض، كما أن قوله: «**واجعل آنية هذا الماء في الصيف الخزف، والفخار المعمولين في طوبة والظروف الحجرية، والقرب ونحوها مما يبرد. وفي الشتاء الآنية الزجاج، والمدهون، وما يُعمل في الصيف من الفخار، والخزف**» قد بين بوضوح أن الأواني المستخدمة في هذا الغرض في الصيف قد تكون أواني فخارية أو خزفية؛ وقد تكون منها الأزيار أو غيرها، لأن منتجات الخزف والفخار المستخدمة في هذا المنوال كثيرة ومتعددة، وقد تكون ظروفًا حجرية، أو عبارة عن قِرَب، أو غير ذلك، وفي الشتاء قد تكون أواني زجاجية، أو مدهونة، أو أواني فخارية، أو خزفية تُعمل في الصيف، فيبدو أن النص، وإن كان يتضمن إشارة متضمنة للأواني الراشحة؛ إلا أنه لم يقتصر على الأزيار أو الجرار فقط.

٣– إذا كان كلام ناور يتوافق مع النص المذكور من كلام المقريزي –نقلًا عن ابن رضوان– في بعض النواحي –على اعتبار أن الإناء المذكور في النص قد يكون الزير أو الجرة الذي تستخدم الكلجة في حملهما، وأن الكلجة تحقق تجميع الماء المرشح لشربه–؛ فإن هذا لا يستدعي قصر استخدامها على هذا الأمر؛ وخاصة أن كلام الطبيب ابن رضوان هو مما قيل على سبيل النصيحة أو التوجيه (أي ذِكر

(٣٠) المقريزي (تقي الدين أبي العباس أحمد بن علي بن عبد القادر ت ٨٤٥هـ)، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار (المعروف بالخطط المقريزية)، تحقيق: محمد زينهم، مديحة الشرقاوي، ٣ أجزاء، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٨م، ج١، ص١٢١– ١٢٢.

الأفضل أو المحبذ)، كما يدل عليه لفظ «**وينبغي**»؛ وقد لا يكون هو الواقع المعمول به في كثير من الأحيان؛ أي أن الطبيب يشخص وينتقد وضعًا معينًا، ويضع له حلولًا ومعالجات.

٤- رغم أن كلام الطبيب ابن رضوان (٣٧٦- ٤٦٠هـ/ ٩٨٦- ١٠٦٧م) يعتبر معاصرًا لفترة صناعة كثير من الكلجات الواصلة إلينا، والمؤرخة بالعصر الفاطمي، فإنه يجب أن يؤخذ في الاعتبار أنه إذا كان هذا الكلام قد عمل به -بشكل أساسي- من كلام وتوجيهات هذا الطبيب؛ فإن الأمر قد يكون مختلفًا قبل أن يخرج كلام هذا الطبيب للنور، وينتشر بين العامة، ولا مانع من أن يكون هناك العديد من الكلجات قد صنعت في فترة زمنية سابقة لكلام ابن رضوان، إضافة إلى أنه قد لا يتم الالتزام بكلامه بعد معرفته في بعض الأحيان، أو الأوساط، أو أثناء بعض الظروف المعينة.

أما عن استدلال ناور بإحدى الميزات التصميمية الخاصة التي تمثلت في تزويد الكلجة بإحدى حيل معالجة المياه؛ وهو «السلسبيل»؛ وهو عبارة عن «انحدار مائل من قاع ساق التجويف إلى مستوى الحوض؛ والذي يمر تحت الفتحة المعقودة في هذا الساق؛ سواء تم تشكيله على شكل درجات السلم، أو على شكل خطوط متكسرة، وأن هذا التصميم سيكون بلا جدوى إذا لم يكن الغرض منه توجيه الماء المتقطر من أسفل الإناء في الجزء المجوف من هذا الجزء إلى الحوض»، فلا اعتراض على أن هذا التصميم يوحي بأن هذا الجزء يستخدم في تنقية الماء الجاري من التجويف إلى الحوض؛ تشبيها لذلك الجزء بوظيفة السلسبيل الذي يوجد في السبيل؛ ويستخدم في تبريد الماء[٣١]، ولكن ينبغي أن نأخذ في الاعتبار أننا سنحتاج إلى تفسير لعدم وجود سلسبيل في بعض نماذج الكلجات، والتي منها الكلجة (موضوع الدراسة)، (لوحة رقم ٤)، وإن وجود السلسبيل في بعض النماذج لا يعمم استخدام كل الكلجات في تجميع الماء المُنقى للشرب، وحتى إن كان «وجود السلسبيل ودوره الجوهري يحدد نوعية استخدام قواعد الأزيار في عملية الشرب» -على حد قول ناور- فإن هذا لا يعمم هذه الصفة أو الخاصية على كل نماذج

[٣١] السلسبيل: جزء من الشاذروان، وهو لوح من حجر أو رخام، مثبت في وضع مائل، عليه نقوش، ينحدر عليه الماء من أعلاه ليبرد، وأحيانا يقال للشاذروان سلسبيل، للتفصيل عن السلسبيل، انظر: محمد محمد أمين و ليلى علي إبراهيم، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ١٩٩٠م، ص٦٦، ٦٨، ٦٩؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون، ص١٥٧، ١٥٨؛ محمود حامد الحسيني، الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة – ١٥١٧- ١٧٩٨م، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د.ت)، ص٣٤٧.

الكلجات؛ إنما يمكن القول بصلاحية نماذج الكلجات المشتملة على «سلسبيل» للاستخدام في تنقية الماء للشرب، إذا لم يكن هناك ما ينفي ذلك.

أما فيما يتعلق بالقول بأنه «كانت هناك –في بعض الأحيان– آثار خدوش في قاع بعض أحواض الكلجات، أو وجود ثقوب؛ بسبب احتكاك الكيزان المعدنية التي تستخدم في إخراج الماء منها»، فلا يوجد في هذا الاستدلال ما يثبت أو ينفي صفة هذا الماء (هل هو مستخدم للشرب أم لا)؛ وليس هناك ما يمنع في حالة امتلاء الحوض بالماء –سواءً كان ذلك الماء مستخدمًا للشرب أم لا– أن يتم غرفه وإخراجه من الحوض، وأنه في كلتا الحالتين يمكن أن يُغرف بكيزان معدنية، قد تحدث خدوشًا في الحوض المشتمل على ذلك الماء؛ أي أن استخدام تلك الكيزان سيكون في حالة ما إذا كان الماء نقيًا مستخدمًا للشرب، أو غير مستخدم للشرب وسيتم التخلص منه، وإن اختلفت حالة الكوز المستخدم في الحالتين.

والحقيقة أن فكرة «قصر وظيفة الأزيار على ترشيح الماء منها لكي يتجمع بعد ذلك في الكلجة للشرب» تتعارض مع عادة اجتماعية حيوية هامة، قد تعارف الناس عليها منذ القِدم، وحتى العصر الحديث، وهي استخدام الأزيار –بشكل رئيس– في احتواء الماء المخصص للشرب[٣٢]، وأن عملية الشرب تتم –عادة– عن طريق أخذ الماء من داخل هذه الأزيار بالكيزان أو ما شابه من الأواني، وشربها. كما أن الماء المرشح من الأزيار –بسبب خاصية المسامية فيها– يتجمع في الحوض؛ حيث يتم التخلص منه، أو استخدامه في غرض آخر، وليس هناك ما ينفي استخدامه في الشرب في بعض الحالات؛ بناءً على بعض الأدلة: كالإشارات التاريخية، أو تصميم بعض قواعد الأزيار باشتمالها على (سلسبيل) يستخدم في تنقية الماء.

كما أن وجود أزيار رخامية، كانت تستخدم لتخزين الماء أو للشرب منها عن طريق الأكواب أو الكيزان يقوي الفكرة المتعلقة بالشرب من الأزيار عامة؛ لأن تلك الأزيار الرخامية غير راشحة للماء؛ مما ينفى معها فكرة تنقية الماء وتجميعه في حوض الكلجة؛ وخاصة إذا كان الماء الموضوع في تلك الأزيار الرخامية هو من نفس نوع الماء الموضوع في تلك الأزيار الفخارية، وغالبًا ما كان يتحقق ذلك،

---

[٣٢] انظر للتفصيل: ابن سِيدَه (أبى الحسن على بن إسماعيل النحوي اللغوي الأندلسي ت ٤٥٨هـ)، المخصص، تحقيق: خليل إبراهم جفال، ٥ أجزاء، دار إحياء التراث العربي، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٦م، ج٣، ص١٩٩؛ ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي الأفريقي المصري ت ٧١١هـ)، لسان العرب، ١٥ جزء، دار صادر، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٩٤م، مادة (زير)، ج٤، ص٣٣٩؛ المقريزي، الخطط، ج٤، ص١٧.

ويكون في غالبية الأحيان من ماء النيل أو الآبار[٣٣]؛ أي أن الأزيار: سواء كانت مصنوعة من الفخار، أو الرخام، وتم ملؤها بالماء، فستقوم الكلجة بوظيفتها كقاعدة لها؛ رغم أن عدم مسامية الأواني الرخامية سيؤدي إلى تعطيل عمليتي ترشيح وتجميع الماء في الحوض؛ لأنه لن يكون هناك –في هذه الحالة– ماء مرشح.

كما أنه أثناء تزويد الأزيار الرخامية بالماء، وكذلك الحال بالنسبة للأزيار الفخارية، فعند امتلاء الزير، وفيضان الماء منه؛ بسبب وضع كمية أكبر من سعته من الماء؛ فإن ذلك الماء الزائد سينزل، ويتجمع في حوض الكلجة، وذلك يساعد على عدم إحداث ضرر أو أي نتيجة غير مرغوب فيها للمكان الذي يوجد فيه ذلك الزير الرخامي أو الفخاري مع الكلجة؛ وخاصة إذا كان المكان شديد التأثر أو التضرر من الماء.

وتجدر الإشارة إلى أن الزير كان يستخدام في أمور عديدة؛ بحسب الحاجة إلى ذلك، مثل: استخدام الماء الموجود فيه لإطفاء الحرائق، يقول المقريزي: «**وفي سنة خمس وأربعمائة تزايد في المحرّم منها وقوع النار في البلد وكثر الحريق في عدّة أماكن؛ فأمر الحاكم بأمر الله الناس باتخاذ القناديل على الحوانيت وأزيار الماء مملوءة ماء**»[٣٤]، ومن هذه الاستخدامات –كذلك–: استخدام الأزيار في حفظ أنواع من المواد الثمينة، أو الأطعمة؛ فالأزيار من الأواني الكبيرة، التي إذا ما توافرت لدى الناس استخدموها في تخزين أي شيء لديهم؛ فاستخدمت في تخزين الفضة، واستخدمت في تخزين الكعك[٣٥]؛ يقول المقريزي: «**فجاءني في موسم عيد الفطر من الجيران أطباق الكعك والخشكنانج على عادة أهل مصر في ذلك، فملأت زيرا كبيرا كان عندي مما جاءني من الخشكنانج خاصة**» [٣٦]. أي أن الزير استخدم –أيضًا– في احتواء وحفظ أشياء أخرى؛ غير الماء: كبعض الأطعمة، وليس هناك ما يمنع استخدام إحدى الكلجات في حمله، رغم أنه إذا لم يكن في الزير مادة تُرشّح: كالماء؛ فإن الكلجة ستؤدي –فقط– وظيفة قاعدة للزير –ليس أكثر–، دون تجمع شيء في الحوض.

---

[٣٣] انظر للتفصيل: ناصر خسرو علوي (ت٤٨١هـ)، سفر نامة، ترجمة: يحيى الخشاب، الألف كتاب الثاني، العدد ١٢٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م، ص١٠٦؛ المقريزي، الخطط، ج١، ص٨٣.

[٣٤] المقريزي، الخطط، ج٣، ١٩٦.

[٣٥] فايزة محمود عبد الخالق الوكيل، الشوار جهاز العروس في مصر في عصر سلاطين المماليك، دار نهضة الشرق، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م، ص١١٩.

[٣٦] المقريزي، الخطط، ج٣، ص٧٠.

ومما سبق يمكن القول بأن الغرض الأساسي من صناعة الكلجات –بما في ذلك نموذج الدراسة– هو استخدامها كقاعدة لحمل الأزيار، التي تستخدم –بشكل رئيس– في احتواء الماء بداخلها؛ للشرب منه، مع إمكانية استخدام الماء الموجود في تلك الأزيار في بعض الحالات للوضوء، وإمكانية ترشح الماء من الأزيار الفخارية إلى تجويف الكلجة، وتجمعه في الحوض؛ حيث يتم الشرب منه في بعض الحالات.

نأتي إلى تحليل زخارف الكلجة (موضوع الدراسة)، وذلك كما يلي:

من خلال مقارنة الأجزاء في أركان تجويف الكلجة، وما بها من بقايا أشكال منحوتة بنظائرها في نماذج أخرى من نماذج الكلجات الرخامية، يظهر أنها كانت مزخرفة بأشكال آدمية عبارة عن نساء عاريات؛ فمن خلال مقارنة الأجزاء في الركنين الأماميين –الجزءين اللذين على شكل ربع دائرة والجزءين البارزين أسفلهما– من تجويف الكلجة (موضوع الدراسة)، (لوحات أرقام ١، ٢)، مع نظيريهما بالكلجة (رقم سجل ٤٣٢٨) بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٣٧] (لوحة رقم ١٠)، يمكن ملاحظة التشابه بين الأجزاء في الركنين الأماميين في نموذج الدراسة مع نظيريهما في النموذج الآخر، واستنتاج أنهما كانا يشتملان على رسوم نساء عاريات في وضع الجلوس، يحاولن ستر أجزاء من أجسادهن، ومن خلال مقارنة الأجزاء في الركنين الخلفيين –الجزءين اللذين على شكل ربع دائرة والجزءين البارزين أسفلهما– من تجويف الكلجة (موضوع الدراسة)، (لوحة رقم ٥)، مع نظيريهما بالكلجة (رقم سجل ١٠٥) بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة [٣٨]، يمكن ملاحظة التشابه بين الأجزاء في الركنين الخلفيين في نموذج الدراسة مع نظيريهما في النموذج الآخر، واستنتاج أنهما كانا يشتملان على رسوم نساء عاريات في وضع الوقوف، يحاولن ستر أجزاء من أجسادهن.

ولا يستبعد –بناء على استخدام تلك الرسوم الآدمية المحفورة حفرًا مجسمًا في زخرفة الكلجة– أن تكون هذه الكلجة قد صنعت لتستخدم في مكان غير مخصص للتعبد: كالقصور، أو البيوت ...الخ؛ أي بعيدا عن المنشآت الدينية: كالمساجد مثلا[٣٩].

أما عن حطات المقرنصات على هذه الكلجة، والتي يبلغ عددها ثلاث حطات في كل ضلع من أضلاع التجويف، فقد استخدمت كشكل زخرفي

---

[٣٧] انظر الحاشية رقم (١١) من هذه الدراسة.

[38] Knauer (E.R), "Marble jar-stands", p. 82, figs. 24, 25.

[٣٩] ظل النقش والتصوير بعيدين عن المساجد، وما يدخل فيها، أو في الأدوات المستعملة بها من زينة وزخارف، زكي حسن، كنوز الفاطميين، ص٨٧.

(لوحات أرقام ١، ٢، ٥)، (أشكال أرقام ١، ٣)، والمقرنصات[٤٠] هنا في هذه الكلجة من النوع المعروف بالمقرنص «البلدي»، أو «العربي»، وفيما يتعلق بأشكال المقرنصات الزخرفية، فالمقرنصات الزخرفية قد ظهرت في بلاد فارس، قبل ظهورها في مصر خلال العصر الفاطمي، وأول ظهور لها كان في عضد باب مدفن جنبادي كابوس في جورجان بإيران (٣٩٧هـ/ ١٠٠٦ــ ١٠٠٧م)، وبعد ذلك في كورنيش مدفن جنباري علي في أبرقوه بإيران (٤٤٨هـ/ ١٠٥٦ــ ١٠٥٧م)، ثم في مئذنة مسجد آني في أرمينيا (٤٦٥ــ ٤٦٦هـ/ ١٠٧٣م)[٤١]، أما عن أقدم نماذج المقرنصات في مصر، فقد ظهرت في مئذنة مشهد الجيوشي (٤٧٨هـ/ ١٠٨٥م)[٤٢]، من العصر الفاطمي؛ حيث ينتهي الطابق الأول في مئذنة مشهد الجيوشي بحطتين من المقرنصات؛ لترتكز عليهما الدروة (الشرفة) التي تحيط بالطابق الثاني المربع للمئذنة[٤٣].

ويلاحظ تشابه شكل المقرنصات المنفذة في الضلعين الجانبيين من تجويف الكلجة (موضوع الدراسة) مع المقرنصات المنفذة على الواجهة الحجرية للجامع الأقمر (٥١٩هـ/ ١١٢٥م)[٤٤] (لوحات أرقام ١، ٢).

---

[٤٠] المقرنص: حلية معمارية تتكون من قطع من الحجر، أو الخشب، أو غيره على شكل عقود صغيرة؛ الجزء العلوي منها بارز عن الجزء الأسفل، وتوضع بجوار بعضها؛ فتكون كرنيش بارز، وقد تكون من عدة «كسرات»، أو «نهضات»؛ أي: حطات، وتستعمل لهذا الغرض أعلى الحوائط، أو الحنيات، أو البوابات، وبمنطقة الانتقال للقباب. والمقرنصات لها عدة أشكال: منها ما يسميه الصناع الآن «الشامي»، أو «الحلبي»؛ وهو المقرنص الذي عقوده مستديرة، والمقرنص «البلدي»، أو «العربي»؛ وعقوده تشبه العقد المنكسر، انظر: محمد محمد أمين و ليلى علي إبراهيم، المصطلحات المعمارية، ص١١٣.

[٤١] صالح لمعي مصطفى، التراث المعماري الإسلامي في مصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٤م، ص٣٩، عبد الناصر ياسين، الفنون الزخرفية، ص٥٢٨.

[٤٢] أثر رقم ٣٠٤.

[٤٣] ويعتبر استخدام المقرنصات في هذا الطابق أقدم مثل في مآذن مصر الإسلامية؛ بل وفي العمائر أيضًا في مصر الإسلامية، يليه المثل الموجود في أسوار القاهرة الفاطمية؛ خلف باب الفتوح، ثم واجهة جامع الأقمر، انظر: آمال العمرى وعلى أحمد الطايش، العمارة في مصر الإسلامية (العصرين الفاطمي والأيوبي)، مكتبة الجبلاوى، القاهرة، ١٩٩٦م، ص١٤٧.

[٤٤] أثر رقم ٣٣؛ حيث يكتنف الدخلة المعقودة –التي تشتمل على فتحة المدخل– على كل جانب من جانبيها مستويان من الدخلات؛ السفلي منهما عبارة عن دخلة مستطيلة، ذات صدر مقرنص، ذو ثلاث حطات من المقرنصات، ذات العقود المنكسرة، ترتكز على ذيل هابط (تعتبر المثل الثاني بعد باب الفتوح الذي شيده بدر الجمالي بالسور الشمالي لمدينة القاهرة)، انظر: آمال العمري وعلي الطايش، العمارة في مصر الإسلامية، ص٨٩.

وبالنسبة لتنفيذ المقرنصات كعنصر زخرفي على الكلجات، فقد وجدت على بعض نماذج الكلجات التي وصلت إلينا: سواء كانت متشابهة مع الكلجة (موضوع الدراسة)، أو مختلفة عنها، ومن نماذج ذلك: مقرنصات على كلجة من الرخام، من صناعة مصر، مؤرخة بالقرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٤٥] (لوحة رقم ١٠)، ومن حيث عدد حطات (صفوف) المقرنصات في الكلجة (موضوع الدراسة)، فإن عددها ثلاث حطات في الأضلاع الثلاثة، وعدد حطات المقرنصات يتنوع من كلجة لأخرى: فقد يكون حطتان، كما في كلجة من الرخام، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٤٦]، أو قد يزيد عددها، كما في كلجة من الرخام، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف بناكي بأثينا[٤٧] (لوحة رقم ١١)، وهناك نماذج من الكلجات لا تشتمل على مقرنصات؛ وإنما يوجد محلها عناصر زخرفية أخرى: كشكل العقد المحمول على أعمدة، كما في كلجة من الرخام، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٤٨].

وفي الكلجة (موضوع الدراسة) أحاط بصفوف المقرنصات إطار بالحفر الغائر (لوحات أرقام ١، ٢)، (شكل رقم ١)، ورسم الإطارات حول العناصر الزخرفية يعطي تحديدًا لها، وإحساسًا أكبر بجمالها، وقد استخدمت الإطارات الغائرة والبارزة لتحديد العناصر المعمارية والزخرفية في بعض نماذج العمارة الإسلامية، كما في القسم الأوسط من واجهة الجامع الأقمر؛ حيث نجد إطارًا حجريًا بارزًا يعلو المقرنصات والدخلة المعقودة التي تشتمل على فتحة المدخل[٤٩].

وبالنسبة للحنيتين المعقودتين على الكلجة، فهما مستخدمتان للزخرفة (لوحات أرقام ١، ٢)، (شكل رقم ١)، وتتشابه هاتان الحنيتان المعقودتان -إلى حد ما- مع حنية المحراب الخشبي من مشهد السيدة نفيسة (٥٤١هـ/ ١١٤٥- ١١٤٦م)،

---

[٤٥] انظر الحاشية رقم (١١) من هذه الدراسة.

[٤٦] رقم سجل ١٠٤، انظر:
Knauer (E.R), "Marble jar-stands", p. 85, figs. 31-32.

[٤٧] رقم سجل ٤٦٤، انظر:
Knauer (E.R), "Marble jar-stands", p. 86, fig. 34.

[٤٨] رقم سجل ١٤٠٩٧، انظر:
Knauer (E.R), "Marble jar-stands", p. 78, fig. 17.

[٤٩] انظر: آمال العمري وعلي الطايش، العمارة في مصر الإسلامية، ص٨٩.

المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة [٥٠]، وحنية المحراب الخشبي من مشهد السيدة رقية (٥٤٩- ٥٥٥هـ/ ١١٥٤ - ١١٦٠م)، المحفوظ بنفس المتحف[٥١].

وبالنسبة لأشكال العقود المستخدمة في زخرفة الكلجة، فقد استخدم في زخرفتها أكثر من شكل من أشكال العقود: كالعقد الثلاثي (المدائني)، والنصف دائري، والمدبب، والبصلي (لوحات أرقام ١- ٥)، (أشكال أرقام ١- ٤، ٧، ٨)، ومن المعلوم أن استخدام العقود[٥٢] كشكل زخرفي على المنتجات التطبيقية الإسلامية بدأ منذ العصور الإسلامية المبكرة، ومن ذلك: رسوم عقود مدببة منفذة على بعض القطع من الخزف ذي البريق المعدني، من العصر العباسي، من صناعة العراق[٥٣]، واستخدم العقد المدبب والعقد المفصص في زخرفة منبر جامع القيروان (٢٤٨هـ/ ٨٦٢م) [٥٤].

وبالنسبة للزخارف الكتابية في الكلجة (موضوع الدراسة)، فقد تمثلت في الشريط الكتابي الذي يلتف حول الحوض (لوحات أرقام ١، ٢، ٩)، (أشكال أرقام ٤- ٩)، وسنقوم بتحليل هذه الكتابات من حيث الشكل والمضمون: فمن حيث الشكل، قد نفذت الكتابات في هذا الشريط الكتابي بالخط الكوفي المزهر [٥٥]، كما

---

[٥٠] رقم السجل٤٢١، انظر: زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، دار الرائد العربي، بيروت، (د.ت)، شكل٣٦١؛ أحمد ممدوح حمدى وآخرون، معرض الفن الإسلامي من ٩٦٩م إلى ١٥١٧م، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٦٩م، ص٣١١، لوحة٢٢٢.

[٥١] رقم السجل ٤٤٦، انظر:

Wiet (G.), Album du Musée Arabe du Caire, p. 24.

زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل٣٦٣.

[٥٢] عن العقود، انظر: محمد محمد أمين و ليلى علي إبراهيم، المصطلحات المعمارية، ص٨١؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون، ص١٩٠-١٩١.

[٥٣] انظر: زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل١٣؛ علي أحمد الطايش، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة (في العصرين الأموي والعباسي)، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٤٢.

[٥٤] انظر: زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، أشكال٢٨١، ٢٨٣، ٢٨٥؛ حسني محمد نويصر، الآثار الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٣١١، ٣١٢.

[٥٥] الخط الكوفي المزهر: هو نوع تنتهي فيه قوائم الحروف بفروع نباتية، ينبثق منها أنصاف مراوح نخيلية وأوراق نباتية، انظر: مايسة محمود داود، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول للهجرة حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة (٧ - ١٢م)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩١، ص١٥٤؛

Grohmann (A.), "The origin and early development of floriated Kūfic", Ars Orientalis, vol. 2, 1957, p. 183.

استخدم في تنفيذ كتابات بعض الكلجات الأخرى الخط الكوفي المورق[٥٦]، كما في كلجة من الرخام، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٥٧].

وبالنسبة لأماكن تنفيذ الكتابات على الكلجات، فقد كانت متنوعة، ومن ذلك – على سبيل المثال–: قد يلتف شريط كتابي حول الحوض فقط، كما في الكلجة (موضوع الدراسة)، وكما في كلجة من الرخام، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٥٨]، وأحيانًا يلتف الشريط الكتابي حول الحوض، ثم أعلى جانبي التجويف فقط، كما في كلجة من الرخام، من صناعة مصر، مؤرخة بالقرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٥٩] (لوحة رقم ١٠)، وقد يلتف الشريط الكتابي حول الحوض، ثم حول التجويف؛ بأن يصعد إلى أعلى التجويف، ثم أعلى جانبي التجويف، ثم يهبط إلى أسفل جانبي التجويف، كما في كلجة من الرخام، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف الفنون الجميلة ببوسطن[٦٠]، وقد تشتمل الكلجة على كتابات في بعض أركان التجويف؛ كأن تكون –على سبيل المثال– في الجزءين الأماميين، كما في كلجة من الرخام، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن[٦١].

أما من حيث المضمون، فقد اشتمل الشريط الكتابي على كتابات دعائية فقط؛ حيث اشتمل على الدعاء بالبركة الكاملة والنعمة الشاملة، وقد كانت الكتابات الدعائية من أكثر أنواع الكتابات التي وصلتنا على الكلجات الرخامية، ومن أنواع الكتابات الأخرى التي وصلتنا على الكلجات الرخامية: الكتابات التسجيلية، وتبين في بعض الأحيان تاريخ صناعة الكلجة، كما في كلجة من الرخام، من صناعة مصر، مؤرخة بالقرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة؛ حيث تم الجمع بين الكتابات التسجيلية والكتابات الدعائية

---

[٥٦] الخط الكوفي المورق: هو نوع تلحقه زخارف الأوراق (أوراق الشجر)، أو أنصاف مراوح نخيلية؛ حيث تتبعث من حروفه القائمة، وحروفه المستقلة، وخاصة الحروف الأخيرة منها؛ فنرى سيقان رفيعة متنوعة الأشكال، انظر: مايسة داود، الكتابات العربية، ص٥٣؛ محمد حسام الدين إسماعيل، الكتابات العربية حتى القرن السادس الهجري، دار القاهرة، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص١٠٢.

[٥٧] رقم سجل ١٠٤، انظر:

Knauer (E.R), "Marble jar-stands", p. 85, fig. 31.

[٥٨] انظر الحاشية رقم (١٢) من هذه الدراسة.

[٥٩] انظر الحاشية رقم (١١) من هذه الدراسة.

[60] Knauer (E.R), "Marble jar-stands", p. 69, fig. 4.

[61] Graves (M.S.), "The monumental miniature: liquid architecture in the kilgas of Cairo", Art History, 2015, pp. 310, 312, fig. 6.

في هذا النموذج[٦٢] (لوحة رقم ١٠)، وقد تكون الكتابات متعلقة بالشرب: كاشتمالها على كلمة «**اشرب**»، كما في كلجة من الرخام، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن؛ حيث تم الجمع بين الكتابات المتعلقة بالشرب والكتابات الدعائية في هذا النموذج[٦٣].

وقد وجدت الكتابات الدعائية على الفنون التطبيقية الإسلامية في مصر منذ العصور المبكرة، واستمرت في العصرين الأموي والعباسي: كالدعاء بالبركة، وكذلك الدعاء بالنعمة؛ فأما عن الدعاء بالبركة، فهو من أكثر أنواع الكتابات الدعائية ورودًا وتنوعًا في نماذج المنتجات التطبيقية الإسلامية، فقد يرد بصيغة: «**بركة**»، أو «**بركة كاملة**»، أو «**بركة من الله**»، أو بصيغ أخرى، ومن أمثلته: دعاء بالبركة على قطعة من النسيج المصري التذكاري، مصنوعة من الكتان؛ حيث يوجد نص باسم الخليفة المتوكل بصيغة: «**بسم الله بركة من الله لعبد الله جعفر الإمام المتوكل على الله أمير المؤمنين أيده الله مما عمل بمصر سنة أربعين ومائتين**»[٦٤].

ووجدت عبارات الدعاء بالبركة في نماذج من العصر الطولوني، ومن ذلك: على جزء من قاع إناء من الخزف ذي البريق المعدني، ينسب للعصر الطولوني (نهاية القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي)؛ حيث توجد كلمة «**بركة**»، مكتوبة بالخط الكوفي[٦٥]، وورد الدعاء بالبركة على قطعة من الكتان، من نسيج الطراز، من العصر العباسي، مؤرخة بعام ٣٠٨هـ، محفوظة بمجموعة جامعة ميتشجين، بصيغة: «**بركة من الله**»؛ ضمن كتابات القطعة[٦٦].

وانتشر الدعاء بالبركة –بشكل كبير– في العصر الفاطمي، ونجده على نماذج عديدة من منتجات ذلك العصر، ومن ذلك: على قدر من الخزف المرسوم تحت الطلاء، من العصر الفاطمي، القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، توجد عبارة «**بركة كاملة**»، بالخط الكوفي [٦٧].

---

[٦٢] انظر الحاشية رقم (١١) من هذه الدراسة.

[63] Graves (M.S.), "The monumental miniature", p. 312, fig. 6.

[٦٤] حسنى نويصر، الآثار الإسلامية، ص٢٧٨.

[٦٥] عزة عبد المعطي عبده محمد، الزخرفة على التحف الفنية في مصر الإسلامية حتى نهاية القرن الرابع الهجري– العاشر الميلادي – دراسة فنية في ضوء مجموعة جديدة، مخطوط رسالة دكتوراة، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٢١١، ٢١٢.

[66] Day (F.E.), "Dated Ṭirāz in the collection of the University of Michigan", Ars Islamica, vol. 4, 1937, pp. 429- 430, fig. 9.

[٦٧] رقم سجل ١٥٤٩٠، انظر: زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل٦٨.

أما عن الدعاء بالنعمة، قد ورد –أيضا– منذ العصور المبكرة على المنتجات التطبيقية الإسلامية بصيغ متنوعة، مثل: «**نعمة**»، أو «**نعمة شاملة**»، أو «**نعمة كاملة**»، أو «**نعمة من الله**»، أو غير ذلك من الصيغ، ومن ذلك: على قطعة من النسيج كتابة نصها: «**سعادة ونعمة كاملة لصاحبه مما عمل في طراز الخاصة بمطمور من قرى كورة الفيوم**» (٦٨).

وقد ورد الدعاء بالنعمة على قطعة من الكتان، من نسيج الطراز، مؤرخة بعام ٢٧٦هـ، محفوظة بمجموعة جامعة ميتشجين، بصيغة: «**نعمة من الله**»؛ ضمن كتابات القطعة(٦٩)، وعلى طبق من الخزف من العصر الفاطمي، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، يوجد شريط كتابي؛ نصه: «**نعمة شاملة له وغبطة لصاحبه كامله**»، هذا إذا قرأنا النص والطائر معتدل؛ أما غير ذلك فيقرأ: «**غبطة لصاحبه كامله ونعمة شاملة له**» (٧٠).

وفي كثير من الأحيان يقترن الدعاء بالبركة والنعمة معًا على المنتجات التطبيقية الإسلامية، وقد أرجعت بعض الآراء بداية هذه العبارات الدعائية المتضمنة الدعاء بالبركة والنعمة إلى زمن الطولونيين، وقد نشر البعض مجموعة منها، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وهي –من حيث كتاباتها وزخارفها– مؤرخة بالقرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، كما وجدت نفس العبارات في عقود ملكية من القرنين الثالث والرابع الهجريين/ التاسع والعاشر الميلاديين، نقشت على لوحات خشبية كانت تعلق على المباني للإشارة إلى مالكيها(٧١)، وتوجد على طبق من الخزف ذي البريق المعدني، من العصر الفاطمي، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، عبارة نصها: «**نعمة شاملة وبركة كاملة**»(٧٢)، وعلى طبق من الخزف ذي البريق المعدني، من العصر الفاطمي،

---

(٦٨) علي الطايش، الفنون الزخرفية، ص١٠٢.

(69) Day (F.E.), "Dated Ṭirāz", p. 423, fig. 2.

(٧٠) انظر: محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصرين الفاطمي والأيوبي، دار الثقافة العربية، جامعة القاهرة، الطبعة الثالثة، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص٦٢، ٦٣؛ محمد السيد البسطويسي، الكتابات العربية على النقود والتحف الفاطمية في مصر "دراسة مقارنة"، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥م، ص١٢١.

(71) Glidden (H.W.), "Fatimid carved-wood inscriptions in the collections of the University of Michigan", Ars Islamica, vol. 6, No. 1, 1939, p. 94.

(٧٢) رقم سجل ١٥٩٥٨، انظر:

Jenkins (M.), "Muslim: an early Fatimid ceramist", the Metropolitan Museum of Art Bulletin, new series, vol. 26, No. 9, 1968, p. 368, fig. 12;

أحمد ممدوح حمدي وآخرون، معرض الفن الإسلامي، ص١٤٨.

محفوظ بمتحف الفرير جاليرى للفن بواشنطن، عبارات يميز منها: «**غبطة شاملة لصاحبه - غبطة - بركة كاملة ونعمة شاملة - شاملة**» [٧٣]، كما ظهرت عبارة: «**بركة كاملة ونعمة شاملة**» منفذة بالخط الكوفي المزهر، ضمن كتابات دعائية على خمس حشوات خشبية، من مصر، ترجع إلى النصف الأول من القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي، محفوظة بمجموعة جامعة ميتشجين، وتتضمن الكتابات العبارات: «**بركة كاملة ونعمة شاملة وسعادة دائمة**»؛ مع تكرار بعضها[٧٤] (لوحة رقم ١٢).

وقد تشابه نص الكتابات على الكلجة (موضوع الدراسة) مع نظيره على نماذج أخرى من الكلجات [٧٥]، كما في كلجة من الرخام، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي ببرلين [٧٦].

ويلاحظ ارتباط مضمون الكتابات المسجلة على هذه الكلجة بوظيفتها[٧٧].

أما عن الزخارف التي هي عبارة عن أشكال مستطيلة تنتهي من أسفل باستدارة، ومن أعلى بشكل مسلوب مدبب، ووجود خط بالحفر الغائر يلتف حول الأرجل الأربعة من أسفل (لوحات أرقام ١، ٢، ٥، ٦، ٧)، (أشكال أرقام ١- ٣)، فقد استخدمت كأشكال زخرفية، تعطي قيمة جمالية للكلجة، وقد وجدت هذه الأشكال الزخرفية منفذة على أرجل بعض الكلجات الرخامية التي وصلت إلينا، ومنها: كلجة من الرخام، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة [٧٨].

وفيما يتعلق بتأريخ وتحديد مكان صناعة الكلجة (موضوع الدراسة)، فاستنادًا إلى ما تم ذكره في الدراسة التحليلية، والمقارنة بنماذج أخرى من الكلجات الرخامية، وبنماذج من التحف التطبيقية الأخرى في مصر في فترات عديدة؛ فإنني أميل إلى إرجاع هذه الكلجة إلى فترة العصر الفاطمي في مصر؛ وذلك بسبب تشابهها -بشكل كبير- مع نماذج أخرى من نماذج الكلجات المصنوعة في مصر،

---

(73) Hillenbrand (R.), Islamic art and architecture, London, 1991, p. 81, fig. 41.

(74) Glidden (H.W.), "Fatimid carved-wood inscriptions", pp. 93, 94, figs. 1-5.

(٧٥) عبد الرءوف علي يوسف، النحت، كتاب القاهرة، ص٣٠٢.

(76) Graves (M.S.), "The monumental miniature", p. 309, fig. 3.

(٧٧) انظر للتوضيح: أيمن مصطفى إدريس محمد، العلاقة بين النص والوظيفة على الفنون التطبيقية الإسلامية في مصر منذ بداية العصر الإسلامي وحتى نهاية العصر المملوكي (٢١ - ٩٢٣هـ) (٦٤١ - ١٥١٧م)، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة حلوان، ٢٠١٠م، ص٢٩٥- ٢٩٩.

(٧٨) راجع الحاشية رقم (١٣) من هذه الدراسة.

والتي ترجع إلى نفس العصر؛ وذلك من حيث التصميم الفني، والعناصر الزخرفية؛ لا سيما الكتابية من حيث الشكل والمضمون.

فمن حيث التصميم، فقد وُجد أن التصميم السائد في صناعة الكلجات هو التصميم الذي يتكون من تجويف (مكان ارتكاز الزير)، وحوض، وترتكز الكلجة على أربع أرجل، وهو ما وجد في نموذج الدراسة، كما تشابهت بعض الأجزاء في تصميم حوض الكلجة مع نظائرها في نماذج أخرى من الكلجات، كما هو الحال في الجزءين البارزين من الحوض، واللذين قد شكل كل منهما على شكل نصف دائرة.

ومن حيث العناصر الزخرفية، توجد عناصر زخرفية تتشابه -بشكل كبير- مع بعض العناصر الزخرفية على العمائر في العصر الفاطمي: كما في التشابه الكبير بين المقرنصات على جانبي تجويف هذه الكلجة وبين المقرنصات الموجودة على القسم الأوسط من واجهة الجامع الأقمر (٥١٩هـ/ ١١٢٥م)، هذا إضافة إلى التشابه الشديد بين بعض العناصر الزخرفية على هذه الكلجة ونظائرها على نماذج أخرى من الكلجات الواصلة إلينا من العصر الفاطمي: كما في أشكال العقود، والحنيات المعقودة، والمقرنصات، والأشكال البارزة في أضلاع التجويف، والأشكال الهندسية على أرجل الكلجة.

ومن حيث العبارات الواردة على الكلجة (موضوع الدراسة)، فتجدر الإشارة إلى ورود هذه العبارات -بشكل مشابه أو مماثل- على بعض نماذج الكلجات الرخامية التي ترجع إلى العصر الفاطمي.

وبمقارنة الكتابات على الكلجة (موضوع الدراسة) بنظائرها على بعض التحف الفنية الأخرى، كما في الحشوات الخشبية الخمسة، التي ترجع للنصف الأول من القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي، والمحفوظة بمجموعة جامعة ميتشجين؛ يتضح التشابه الكبير بين حروف الخط الكوفي المنفذ به النص الكتابي، إضافة إلى تشابُه نص العبارات -بشكل كبير- في كلا الحالتين (لوحة رقم ١٢).

كما أن هذه العبارة الدعائية: «**بركة كاملة ونعمة شاملة**» كانت من العبارات الرائجة -بشكل كبير- في العصر الفاطمي، ونراها على بعض تحف الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي، في مصر، وعلى غيره من المنتجات التطبيقية الأخرى في ذلك العصر.

ومن خلال مقارنة تلك الأدلة المذكورة ببعضها؛ يمكن إرجاع هذه الكلجة الرخامية إلى صناعة مصر، في (العصر الفاطمي)، وبالتحديد في (النصف الأول من القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي).

نتائج الدراسة

من خلال دراسة هذه الكلجة الرخامية المحفوظة بالمخزن المتحفي بالأشمونين، تم استنباط النتائج التالية:

- تتأثر استخدامات الكلجات -بشكل رئيس- بالأزيار: من حيث نوعية المادة المصنوع منها الزير، والغرض من استخدامه؛ مما يبين ارتباط الأداتين بعضهما ببعض، بشكل كبير.

- رغم أن غالبية النماذج التي وصلت إلينا من الكلجات الرخامية في العصر الإسلامي -ومنها الكلجة (موضوع الدراسة)- كانت متشابهة من ناحية التكوين العام؛ وذلك من حيث اشتمالها على جزءين هما: التجويف (مكان ارتكاز الزير)، والحوض، وترتكز على أربع أرجل؛ إلا أنها تعد ميدانا واسعا للتنوع في التصميم الزخرفي: من حيث نوعية الزخارف، وكيفية توزيع التصميمات الزخرفية، وأماكن تنفيذها، ومن خلال مقارنة الكلجة (موضوع الدراسة) من الناحية الزخرفية بغيرها من الكلجات الأخرى؛ يتضح تشابها بينها وبين بعض الكلجات الأخرى؛ لكن لم يصل ذلك إلى حد التماثل التام.

- اشتمال الكلجات على أنواع عديدة من الزخارف، وفي ضوء الكلجة (موضوع الدراسة) والنماذج التي تمت مقارنتها بها، اتضح أن الزخارف المعمارية كانت من أكثر أنواع الزخارف تنفيذًا على الكلجات: كالعقود، والمقرنصات، والحنيات المعقودة.

- يتضح تأثر الزخارف المنفذة على كثير من الكلجات -بما في ذلك الكلجة (موضوع الدراسة)- بالعمائر التي كانت توجد فيها تلك الكلجات أو في غيرها من العمائر، ويتضح ذلك من خلال كثرة وجود الزخارف المعمارية المنفذة عليها: كالعقود، والمقرنصات، وأشكال المحاريب.

- تمثل الكلجات الرخامية -ومنها الكلجة (موضوع الدراسة)- نوعًا هامًا من أنواع المنتجات التطبيقية التي يوازن فيها الفنان بين الجانبين الوظيفي والجمالي، وهذا -بلا شك- أحد أهم سمات الفنون التطبيقية بوجه عام، والفنون التطبيقية الإسلامية بوجه خاص.

- من خلال المقارنة بنماذج أخرى من الكلجات الرخامية، وبنماذج من المنتجات التطبيقية الإسلامية الأخرى، يمكن نَسبة الكلجة الرخامية (موضوع الدراسة) إلى صناعة مصر، وتأريخها بالعصر الفاطمي، وتحديدا بالنصف الأول من القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي.

اللوحات والأشكال التوضيحية

أولا: اللوحات

لوحة رقم (١): صورة توضح كلجة من الرخام، من صناعة مصر، العصر الفاطمي (النصف الأول من القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي)، محفوظة بالمخزن المتحفي بقرية الأشمونين- مركز ملوي- محافظة المنيا- مصر، (تنشر لأول مرة).

لوحة رقم (٢): صورة توضح منظر آخر من الكلجة الرخامية(تصوير الباحث).

لوحة رقم (٣): صورة توضح منظر علوي من الكلجة الرخامية(تصوير الباحث).

لوحة رقم (٤): صورة توضح منظر علوي آخر من الكلجة الرخامية (تصوير الباحث).

لوحة رقم (٥): صورة توضح منظر خلفي من الكلجة الرخامية. (تصوير الباحث).

لوحة رقم (٦): صورة توضح الرجلبين الأماميتين من الكلجة الرخامية.
(تصوير الباحث).

لوحة رقم (٧): صورة توضح الرجلبين الخلفيتين من الكلجة الرخامية.
(تصوير الباحث).

لوحة رقم (٨): صورة توضح منظر علوي من حوض الكلجة الرخامية.
(تصوير الباحث)

لوحة رقم (٩): صورة توضح الكتابات المنفذة على الكلجة الرخامية.
(تصوير الباحث).

لوحة رقم (١٠): كلجة من الرخام، من مصر، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم سجل٤٣٢٨، عن:

http://www.eternalegypt.org/images/elements/30049-4-IS--4328--1_310x310.jpg

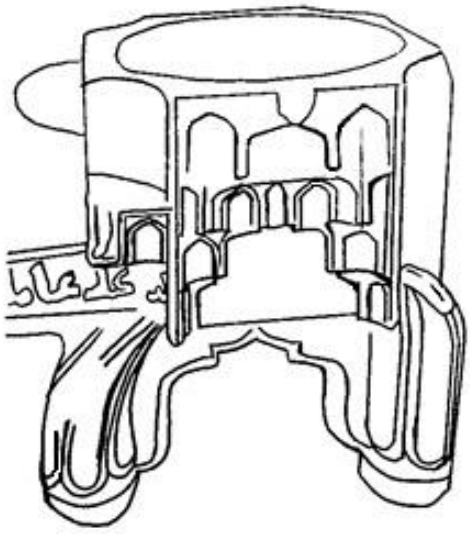
لوحة رقم (١١): كلجة من الرخام، من مصر، بمتحف بناكي بأثينا، رقم سجل٤٦٤، عن:

Knauer (E.R), "Marble jar-stands from Egypt", Metropolitan Museum Journal, vol. 14, 1979, p. 86, fig. 34

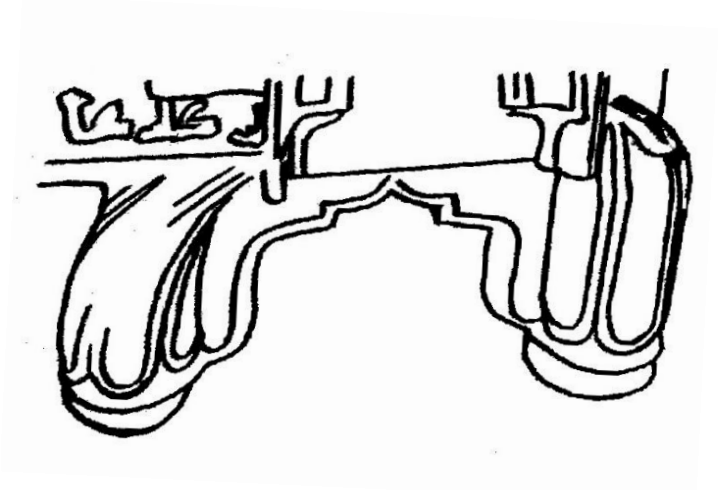
لوحة رقم (١٢): حشوتان خشبيتان، من مصر، النصف الأول من القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي، محفوظتان بمجموعة جامعة ميتشجين، عن:

Glidden (H.W.), "Fatimid carved-wood inscriptions in the collections of the University of Michigan", Ars Islamica, vol. 6, No. 1, 1939, p. 94, figs. 1, 5.

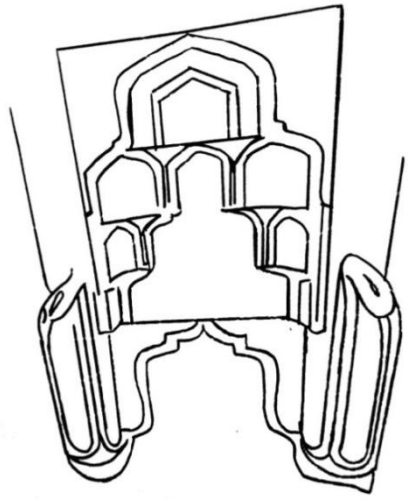
ثانيا: الأشكال التوضيحية



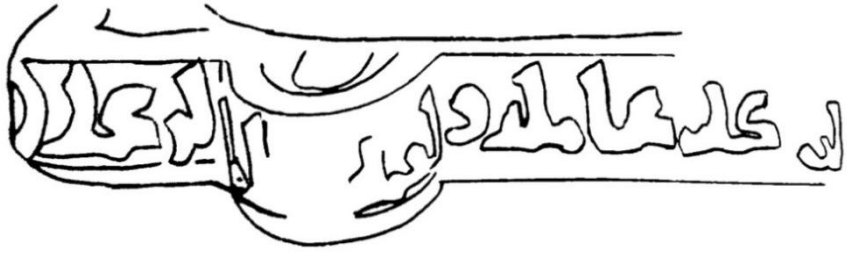
شكل رقم (١): رسم توضيحي لجانب من تجويف كلجة من الرخام، من صناعة مصر، العصر الفاطمي (النصف الأول من القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي)، محفوظة بالمخزن المتحفي بقرية الأشمونين- مركز ملوي- محافظة المنيا- مصر، (تنشر لأول مرة).



شكل رقم (٢): رسم توضيحي لجزء من الكلجة الرخامية.



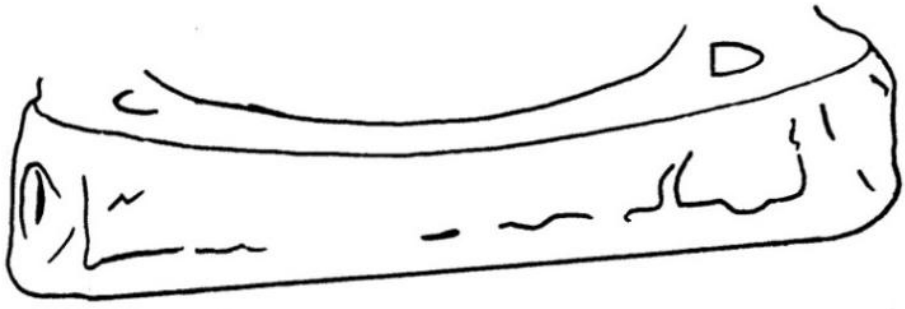
شكل رقم (٣): رسم توضيحي للجزء الخلفي من الكلجة الرخامية.



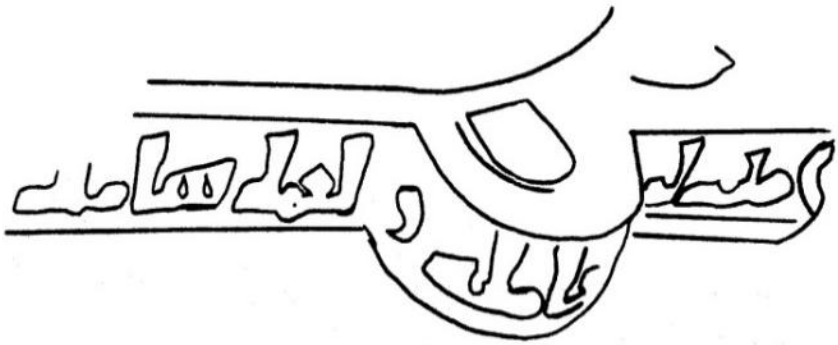
شكل رقم (٤): رسم توضيحي لجزء من الكتابات على الكلجة الرخامية.

شكل رقم (٥): رسم توضيحي لجزء من الكتابات على الكلجة الرخامية.

شكل رقم (٦): رسم توضيحي لجزء من الكتابات على الكلجة الرخامية.



شكل رقم (٧): رسم توضيحي لجزء من الكتابات على الكلجة الرخامية.



شكل رقم (٨): رسم توضيحي لجزء من الكتابات على الكلجة الرخامية.

شكل رقم (٩): رسم توضيحي لجزء من الكتابات على الكلجة الرخامية.

قائمة المصادر والمراجع

- المصادر العربية:

– ابن سيدَه (أبى الحسن على بن إسماعيل النحوي اللغوي الأندلسي ت ٤٥٨هـ)، المخصص، تحقيق: خليل إبراهم جفال، ٥ أجزاء، دار إحياء التراث العربي، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٦م.

– المقريزي (تقى الدين أبي العباس أحمد بن على بن عبد القادر ت ٨٤٥هـ)، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار (المعروف بالخطط المقريزية)، تحقيق: محمد زينهم، مديحة الشرقاوى، ٣ أجزاء، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٨م.

– ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي الأفريقي المصري ت ٧١١هـ)، لسان العرب، ١٥ جزء، دار صادر، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٩٤م.

– ناصر خسرو علوي (ت٤٨١هـ)، سفر نامة، ترجمة: يحيى الخشاب، الألف كتاب الثاني، العدد ١٢٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

- المراجع العربية:

– إبراهيم وجدي إبراهيم، أشغال الرخام في العمارة الدينية في مدينة القاهرة في عهد محمد علي وخلفائه (دراسة أثرية فنية)، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م.

– أحمد قاسم الجمعة، الآثار الرخامية في الموصل خلال العهدين الأتابكي والإيلخاني، مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٥م.

– أحمد ممدوح حمدى وآخرون، معرض الفن الإسلامي من ٩٦٩م إلى ١٥١٧م، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٦٩م.

– آمال العمرى وعلي أحمد الطايش، العمارة في مصر الإسلامية (العصرين الفاطمي والأيوبي)، مكتبة الجبلاوى، القاهرة، ١٩٩٦م.

– أمل مختار علي الشهاوي، أواني الشرب الفخارية والخزفية والمعدنية في العصرين المملوكي والعثماني في ضوء مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م.

– أيمن مصطفى إدريس محمد، العلاقة بين النص والوظيفة على الفنون التطبيقية الإسلامية في مصر منذ بداية العصر الإسلامي وحتى نهاية العصر المملوكي (٢١ – ٩٢٣هـ) (٦٤١ – ١٥١٧م)، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة حلوان، ٢٠١٠م.

ـ باكار (أندريه)، المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة، ترجمة: سامي جرجس، دار أتوليي ٧٤ للنشر، ١٩٨١م.

– جمال عبد الرحيم إبراهيم، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي، القاهرة، ٢٠٠٠م.

– حسني محمد نويصر، الآثار الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٨م.

– حسين مصطفى حسين رمضان، المحاريب الرخامية في قاهرة المماليك البحرية دراسة أثرية فنية، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨١م.

– زكي محمد حسن، كنوز الفاطميين، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٧م.

– .....، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، دار الرائد العربي، بيروت، (د.ت).

– صالح لمعي مصطفى، التراث المعماري الإسلامي في مصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٤م.

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

– عبد الرءوف على يوسف، النحت، الفخار، مقالان بكتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٧٠م.

– عبد الكريم شحادة، صفحات من تاريخ التراث الطبي العربي الإسلامي، تم تأليفه تحت رعاية وإشراف المكتب الإقليمي لمنظمة الصحة العالمية لشرق المتوسط، أكاديميا انترناشيونال، بيروت، (د.ت).

– عبد الناصر ياسين، الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي، دراسة آثارية حضارية للتأثيرات الفنية الوافدة، دار الوفاء، الطبعة الأولى، الإسكندرية، ٢٠٠٢م.

– عزة عبد المعطي عبده محمد، الزخرفة على التحف الفنية في مصر الإسلامية حتى نهاية القرن الرابع الهجري– العاشر الميلادي – دراسة فنية في ضوء مجموعة جديدة، مخطوط رسالة دكتوراة، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢م.

– علي أحمد الطايش، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة (في العصرين الأموي والعباسي)، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٢م.

– فايزة محمود عبد الخالق الوكيل، الشوار جهاز العروس في مصر في عصر سلاطين المماليك، دار نهضة الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠١م.

– لوكاس (ألفريد)، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة: زكي اسكندر، محمد زكريا غنيم، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩١م.

– مايسة محمود داود، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول للهجرة حتى أواخر القرن الثانى عشر للهجرة (٧ – ١٢م)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩١م.

– محمد السيد البسطويسي، الكتابات العربية على النقود والتحف الفاطمية في مصر "دراسة مقارنة"، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥م.

– محمد حسام الدين إسماعيل، الكتابات العربية حتى القرن السادس الهجري، دار القاهرة، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٢م.

– محمد محمد أمين و ليلى علي إبراهيم، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ١٩٩٠م.

– محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصرين الفاطمي والأيوبي، دار الثقافة العربية، جامعة القاهرة، الطبعة الثالثة، القاهرة، ٢٠٠٩م.

– محمود حامد الحسيني، الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة – ١٥١٧– ١٧٩٨م، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د.ت).

– مرفت عبد الهادي عبد اللطيف، المسارج الخزفية والفخارية من بداية العصر الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي من خلال مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة ، ١٩٩٩م.

- المراجع الأجنبية:

- Day (F.E.), "Dated Ṭirāz in the collection of the University of Michigan", Ars Islamica, vol. 4, 1937.

- Elisséeff (N.), "An alabaster water-jar", Bulletin of the Museum of Fine Arts, 1947.

- Glidden (H.W.), "Fatimid carved-wood inscriptions in the collections of the University of Michigan", Ars Islamica, vol. 6, No. 1, 1939.

- Graves (M.S.), "The monumental miniature: liquid architecture in the kilgas of Cairo", Art History, 2015.

- Grohmann (A.), "The origin and early development of floriated Kūfic", Ars Orientalis, vol. 2, 1957.

- Hillenbrand (R.), Islamic art and architecture, London, 1991.

- Jenkins (M.), "Muslim: an early Fatimid ceramist", the Metropolitan Museum of Art Bulletin, new series, vol. 26, No. 9, 1968.

- Knauer (E.R), "Marble jar-stands from Egypt", Metropolitan Museum Journal, vol. 14, 1979.

- Wiet (G.), Album du Musée Arabe du Caire, Le Caire, 1930.

- الشبكة الدولية للمعلومات:

http://www.eternalegypt.org/images/elements/30049-4-IS--4328--1_310x310.jpg -18-3-2017.

A marble jar-stand made of marble in Al-Ashmunein storehouse (a comparative archaeological artistic study)

Dr. Ayman Mustafa Edris•

Abstract:

This paper aims to study a marble jar-stand (kilga), in Al-Ashmunein storehouse in Mallawi town - Minia governorate - Egypt, this kilga not published before, and it will be studied and published in this paper for the first time. The study includes description of this kilga and analysis of its industry material, techniques of industry, techniques of decoration, design, decorative elements and discussion of some opinions about the use of marble jar-stands (kilga). This paper will date this kilga and determine its provenance by a comparative study.

Keywords:

Kilga - Jars - Marble - Decorations - Inscriptions - Al-Ashmunein.

• **Lecturer in Department of Islamic Archaeology, Faculty of Archaeology, Fayoum University.** ame00@fayoum.edu.eg

الأجراس فى الشرق الأدنى القديم
(ايران والعراق والعبرانيون)

د/إيناس مصطفى عبد المحسن•

الملخص:

لا نستطيع أن نضع أيدينا على البداية الحقيقية لاستخدام الأجراس فى الشرق القديم غير أن ما نعرفه هو أن أقدم النماذج وصلت إلينا فيما بين القرنين الثامن والسابع ق.م، إن الأجراس تعد واحدة من الآلات الموسيقية التى يطلق عليها (الآلات الإيقاعية، ولم يقتصر استخدامها على الموسيقى وإنما استخدمت أيضًا فى الحياة اليومية لأغراض عملية كوضعها على أعناق الخيول والماشية أو فى أدوات الزينة أو كجزء من الحياة الدينية داخل المعابد، لطرد الأرواح الشريرة وإن كان هناك من يرى أن استخدام الأجراس لمثل هذه الأغراض يخرجها من تصنيف الآلات الموسيقية ليصنفها ليجعلها (مصدر للصوت) (noise maker) وأيما كان الحال فإن ظهورها كآثار يجعلها موضع دراسة وبحث للأثاريين

الكلمات الدالة:

الأجراس – أدوات موسيقية – إيقاع – أجراس خيول

• مدرس بكلية الآثار جامعة أسوان dr.hosny27n@yahoo.com

مقدمة :

لا نستطيع أن نضع أيدينا على البداية الحقيقية لاستخدام الأجراس فى الشرق القديم، غير أن ما نعرفه هو: أن أقدم النماذج وصلت إلينا فيما بين القرنين الثامن والسابع ق.م، إن الأجراس تعد واحدة من الآلات الموسيقية التى يطلق عليها (الآلات الإيقاعية ذاتية الصوت)، ولم يقتصر استخدامها على الموسيقى؛ وإنما استخدمت أيضًا فى الحياة اليومية لأغراض عملية كوضعها على أعناق الخيول والماشية أو فى أدوات الزينة، أو كجزء من الحياة الدينية داخل المعابد لطرد الأرواح الشريرة وإن كان هناك من يرى أن استخدام الأجراس لمثل هذه الأغراض يخرجها من تصنيف الآلات الموسيقية ليصنفها ليجعلها (مصدر للصوت) (noise maker)، وعلى أية حال فإن ظهورها كآثار يجعلها موضع دراسة وبحث للأثريين.

والأجراس تنقسم بصفة عامة إلى قسمين رئيسيين:

القسم الأول هو الأجراس المغلقة (closed bells) ذات اللسان (clapper) وهو: عبارة عن جسم معدنى أجوف مصبوب Cast Metal يأتى فى أشكال وأحجام عدة وبداخله لسان معدنى معلق بفتحة فى أعلى الجرس وعندما يصطدم بحواف الجسم المعدنى يحدث صوتًا رنانًا وغالبًا ماتكون أجراس تعلق فى أعناق الحيوانات، وهى عادةً من البرونز أو النحاس وعادةً ما يكون اللسان من الحديد .

القسم الثانى: هو نوع من الأجراس الذى يطلق عليه(القفص المفتوح open cage) أو(قفص الطيرbird cage) أو الصلصلة (rattle) ويطلق عليه بالفرنسية grelats وبالألمانية Schellen وهو:عبارة عن جسم دائرى أو شبه دائرى من الأسلاك المعدنية بداخله قطعة معدنية عند تحركها تصدر صوتاً وهى تلعب دور مشابهاً لدور اللسان فى المجموعة الأولى(clapper) وهذا النوع فى الغالب صغير الحجم لايتجاور طوله السنتيمتر.[١]

---

(1), Castelluccia M &Dan,R, , Caucasian, Iranian and Urartian Bronze Bells , Scythia to Siberia vol20 2014. p 68 & Hickman,H,Instruments de musique, Catalogue Général, 1949. p37, & Engel,C,.The music of the most ancient nations ,Assyrians ,Egyptians ,and Heberws with special reference to recent discoveries in Western Asia and Egypt. 1864, , p66

(2) Ghirshman, R, , Fouilles de Sialk prés de Kashan,1938-39,pp39

أولا: إيران:

أ) إستخداماتها:

عرفت إيران الأجراس بنوعيها (المغلق–الصلصلة) وقدمت لنا مجموعة من البقايا الأثرية المتنوعة لكلا النوعين من تبة حسنلو وتالاش وجيان ومارليك وسيالك ولورستان، وغيرهم. إن أغلب هذه الأجراس كانت أجزاء لا تتجزأ من سروج الخيول ، وكان هذا هو الغرض الأساسى منها كما نرى فى :

*ختم من المقبرة رقم١٥ من سيالك B يظهر فارسا على ظهر حصان يعلق جرساً (شكل رقم١)[٢]

*ختم من تبة حسنلو مرسوم عليه منظر مشابه، والحصان هنا يضع جرسًا من النوع المغلق الذى عثر عليه بالفعل فى حسنلو.[٣]

*كما أن لدينا أنية برونزية من مارليك من المقبرة رقم ٤٢ تظهر صفًا من الخيول يضع أجراسا بشكل رمانات ربما يرجع لبداية الألف الأول ق.م[٤] (شكل رقم ٢) .

إن أقدم نموذج عثر عليه فى إيران كان من نوع "الصلصلة" وعثر عليه فى تبة جيان ويرجح أنه يرجع للنصف الأول من القرن الثانى ق.م وينتمى للمقبرة ١٠٥ وللأسف فإن هذه المقبرة مع غيرها تعرضت للعبث بمحتوياتها عدة مرات لذا من الصعب الجزم بأن هذه الأجراس بالفعل تنتمى إليها. [٥] (شكل ٣)

إن الأجراس" المغلقة" التى عرفتها إيران كانت تستخدم ؛لتعلق فى أعناق الخيول وليس هناك إشارات من أى نوع لحيوانات أخرى كالماشية، أو الجمال، وغيرها. وهناك أجراس يبدو من حجمها الصغير أنها كانت أجزاء من حلى .

إن مثل هذه الأجراس تظهر فى خورقين بلورستان فى فناء مقبرة ترجع للعصر الحديدى المبكر.[٦](شكل٤)

كما عثر على ثلاثة منها فى ورك أبادWorkabud داخل دفنة حصان ،كما عثر على ما يقرب من أحد عشر جرسًا أخرًا فى زوى Ziwiye عشر منها برونزية،

---

(3) De schauensee ,M &Dyson,J &Robert,H,'Hasnlu horse trappings and Assyrian reliefs' in Essays on Near Eastern Art and Archaeology in honor of Charles Kyrle Wilknson,MMA,NY ,1983, p72;fig 17d,

(4), Negahban,E : Marlik ,the complete Excavation report 1996 ,vol2 p90 ; fig57

(5) Mauscarella ,O, Bronze and Iron: Ancient Near Eastern Artifacts in The Metropolitan Museum of Art, 1988.p 68 & Castellauccia, Caucasian, Iranian,p70

(6) Vanden bergh, La Nécropole de Khurvin.Istanbul,1964,p26

ومن تبة حسنلو جرس أخرر مغلق من المقبرة رقم ٧، ومن جالكوتى من المقبرة رقم (٩) [٧] . فى نفس الوقت لا نستطيع أن نصنف القطع التى عثر عليها De Morganعلى حدود تالاش بين إيران وأذربيجان فى جبانات تولو وهيفرى ورازجور ودجونو وأجافير بإعتبارها أجراساً من النوع المغلق ذو الشكل المخروطى إذ أن De Morgan نفسه صنفها بإعتبارها أجزاء مكسورة من حلى.(شكل رقم٥) [٨]

ب) طُرز الأجراس:

١- إن الطراز الأكثر شيوعاً فى الأجراس المغلقة ؛إنما كان النوع الذى يشبه زهرة التوليب المقلوبة مع فتحة جانبية ترتفع لأكثر من ثلثى الجرس أما الحواف الخارجية فسميكة وكانت حلقة التعليق مصبوبة مع جسم الجرس وهو مشابه لنماذج الأجراس القوقازية الموجودة بمتحف المتروبوليتان ،وفى بعض الأحيان كانت تظهر فراغات جانبية فى جسم الجرس كما هو الحال فى نماذج عثر عليها بسيالك وخورفين(شكل٦) .

٢- أيضا هناك الطراز المربع الشكل ذو الوجوه الأربعة والذى تم صبه مع حلقة التعليق وعثر على نماذج له فى زوى وهو أقل شيوعا من سابقه. (شكل٧) [٩]

٣-أيضاً الطراز نصف الدائرى والذى يظهر أما منفرداً، أو متصلاً بطراز من الصلاصل فى شكل دلايات جرسية غالباً ما تحمل زخارف فى أشكال دائرية ،وهو نوع يبدو أنه نشأ فى إيران نفسها وهناك ثلاثة نماذج معروفة من هذا الطراز:

أ- نموذج عبارة عن دلاية بإرتفاع ١٥ سم بها جرس من النوع المغلق نصف الدائرى مزخرف برسوم دائرية ومعلق به بواسطة سلسلة كرة دائرية يخرج من جوانبها ثلاث حلقات تعليق ،علقت بها أجراس من نفس النوع أسفل الكرة سلسلة معلق بها جلجل من نوع (القفص المفتوح) ،وله شكل رمانة (شكل رقم٨). [١٠]

---

(7) Castellauccia, Caucasian, Iranian ,p73

(8) De Morgan, .J,Mission scientifique en Perse.vol IV Recherches archéologiques . .1896 n100;fig101

(9)Ghirshman, Tombe princiére de Ziwiyé et le début de l'art animalier scythe, 1979, ,pl6

(10) Muscarella, Bronze and Iron, n382,p280

ب- النموذج الثانى دلاية بإرتفاع ١١سم بها ثلاث حلقات تعليق جانبية وحلقة سفلية، ومعلق بها سلاسل تنتهى بأربعة أجراس من النوع المغلق ذات شكل نصف كروى (شكل٩) [١١]

ج- النموذج الثالث هو سلسلة بطول ٣،٧١ سم معلق بها أجراس من النوع المغلق مختلفة الأحجام ذات شكل دائرى خالية من الزخرفة .(شكل١٠) [١٢]

أما بالنسبة **للصلاصل** فقد تعددت أشكالها وطرزها ولقيت رواجاً أكثر من الأجراس المغلقة وعثر على العشرات منها وأغلب هذه المجموعة موجود بمتحف المتروبوليتان وكانت تعتبر جزءا هاما من زينة السروج وكانت أهم طرزه:

أ - طراز له شكل مخروط و مثلث أو مربع بقاعدة واسعة وفتحات طولية وبالداخل قطعة معدنية أو أكثر لإصدار الصوت عند الإهتزاز وإرتفاعه يتراوح مابين ٤,٧سم و٧,٥سم وقد عثر على نماذج منها من تبة حسنلو وسيالك وتبة جيان، ونفس هذا الطراز يظهر معلقاً فى سلسلة من حسنلو [١٣] ويوجد نموذج منه بالمتحف البريطانى تحت رقم 136214 وبمتحف المتروبوليتان تحت أرقام 1978,514,25 **&** 1978,514,32 & 1978,514,35(شكل ١١)

ب- الطراز الثانى شكل بيضاوى أودائرى مقسم إلى قسمين بواسطة خط عرضى سميك ويحمل فراغات هندسية ودائرية متداخلة، وله حلقتين جانبيتين عكس بعضهما البعض ويظهر هذا الطراز فى تبة حسنلو. وهناك نماذج منه من الألف الثانية من تبة جيان من المقبرة١٠٥ (شكل١٢)[١٤] وهناك ذكر لحالات أخرى مشابهة[١٥]

ج- طراز أخر يطلق عليه (الرمانة) وهو طراز مميز حيث الجرس الدائرى به حلقة للتعليق من أحد جوانبه ومن الجانب الأخر يوجد كأس زهرة مما يجعل الجرس يشبه الرمانة وبه قطع برونزية صغيرة ؛لإحداث الصوت إن هذا الطراز

---

(11) Spear, N, A treasury of archaeological bells,1978,n 77,80fig,55-56& Muscarella, Bronze and Iron ,n383,p281

(12) Spear, A treasury, n82 ;fig 59 & Muscarella, Bronze and Iron ,n384,p281

13- Muscarella, Bronze and Iron,n369,p275

14- Contenau &Ghirshman, ,Fouilles du Tépé-Giyan de Néhavend,1931 et1932,pl37& Spear, A treasury,n.89,92f,pl14

15-Moorey,P..'Ancient Bronzwork from Luristan' ,1979, 1979,99 ,no69 & Spelleers , ,L,'Nos Nouveaux Bronzes perses' BMRAH 4,1932,no.95,97fig.15G & Barbier, J.P,1970,Bronzes Iraniens,II^{e}et I^{e} millénaires avant J.C.Geneva ,no 50 &, Merhav,R, A Glimpse into the past 1981,no57.

يظهر فى مناطق عديدة فلدينا فى تبة حسنلو مثالين[١٦]ومن سيالك B [١٧] ومن ماريك [١٨] ومن لورستان[١٩]ومن خورفين [٢٠] إن الإنتشار الواسع لذلك الطراز فى مناطق متفرقة يضع إحتمالا بأن يكون أصله إيرانياً(شكل١٣)

٤- طراز أخر تعلوه أشكال حيوانات، ويتخذ أما شكلاً دائرياً أو بيضاوياً أو مخروطياً ،ويحتوى على فراغات زخرفية وهذا الطراز يبدو أنه ظهر على مرحلتين،

- المرحلة الأولى: وفيها تظهر رؤوس الحيوانات فقط أو أجزاء منها وتظهر ملتصقة من الجانب الذى به حلقة التعليق مثال نموذج دائرى يعلوه أثنان من رؤوس الماعز وبه فراغات[٢١] ،وأخر مخروطى الشكل يعلوه رأسى بطتين، [٢٢] وأخرمخروطى يعلوه رأس ماعز ذات قرون، [٢٣] وأغلب النماذج من هذا النوع ترجع إلى لورستان . (شكل١٤) [٢٤]

كما أن لدينا نماذج أخرى لا نستطيع أن ننسبها إلى لورستان على وجه اليقين [٢٥]

- المرحلة الثانية: ويظهر فيها جسم الحيوان كاملا فوق الجرس والفراغ هنا بين أرجل الحيوان أوالمسافة بين الحيوانان المصوران هى نفسها حلقة تعليق الجرس ولدينا نموذج من ماريك بيضاوى يعلوه طائر بجسمه كاملا والطائر هنا لديه نفس شكل الذيل المسحوب الذى يميز البقايا الأثرية من ماريك(شكل١٥). [٢٦] وهناك نموذج أخر دائرى يعلوه حيوانان ملتصقين من الخلف يعلوهما قرنين

(16) De schansee &Dyson 'Hasnlu horse trappings,n71f,fig190
(17) Ghirshman, Tombe princiére de Ziwiyé, no.39.plXXV
(18) Negahban, Marlik,pl136,no943-46
(19) Godard, A, ,Les Bronzes du Luristan. 1931.Paris,plXXIX,no167&Spear, A treasury,n 83 & Moorey, Catalogue of the ancient Persian Bronzes in the Ashmolean museum, 1971,137f
(20)Vandenberghe, La Nécropole de Khurvin,p237
(21)Spear, A treasury ,n.85, pl12
(22) Spear, A treasury , ,n.89, pl13
(23) Muscarella, Bronze and Iron ,n374,p276
(24).Barbier, Bronzes,no57&Amiet, Les Antiquités du Luristan no.135,&Vandenbergh, La Nécropole de Khurvin,pl XXVIII&Merhav, A Glimpse into the past no,53
(25)Moorey, Catalogue ,no158&Vandenbergh, La Nécropole de Khurvin, plXXVIIII& Amiet, Les Antiquités du Luristan no.134
(26) Negahban, Marlik t no,948;pl136&Spear ,A treasury,no71;fig48& Muscarella, Bronze and Iron ,no375,277

والجزء المتصل بين الحيوانان يمثل حلقة التعليق وبداخله كرة برونزية ويرجح أنه يرجع إلى لورستان أو المناطق الشمالية منها. [٢٧]

وهناك نموذج أخر من ماريك يعلوه ماعز بقرون وحلقة التعليق فى المسافة بين أرجل الحيوانات. [٢٨]ومن ماريك نموذجين أخرين أحدهما يعلوه طائر والأخر يعلوه حيوان غير معروف[٢٩]

٥- طراز أخر لايوجد منه سوى حالة واحدة فريدة وهوبشكل معين يعلوه قرنان وبداخله قطعتان من البرونز وليس به حلقة تعليق ؛وإنما ينتهى الجرس بقائم مصبوب مع جسم الجرس بما أنه كان محمولا على شئ مالاندرى ماهو (ربما عربة)ولايوجد نموذج محمول سواه. (شكل١٦) [٣٠]

إن الـ rattles هنا فى إيرن تظهر بأشكال كثيرة وطُرزمتعددة أكثر من النوع المغلق ولانستطيع أن نحدد لذلك سببا بعينه ولكن ربما كان ذلك ناتجا عن أنها كانت توضع بأعداد كبيرة على سروج الخيول وصدرياتها وأشرطتها الجلدية، وبالتالى كانت البقايا الأثرية أكثر بكثير من تلك التى تخص النوع المغلق .

ثانيا: العراق:

أ) استخداماتها :

(١) فى الحياة العملية (كأجراس للخيول):

تحفل الآثار الأشورية بالعديد من المناظر التى تصور خيولاً تضع أجراسًا وهى مناظر لم نجد ما يقابلها عند البابليين أو السومريين مما يدل على أن هذه الأجراس لم تجد طريقها إلى العراق القديم إلا منذ بدايات العصر الأشورى، ويبدو واضحًا أنها كانت جزء من عملية تزيين الخيول بالسروج الشديدة البذخ والزخرفة التى أعتمدها الملوك الأشوريون (شكل ١٧)فنراها فى عدة نقوش منها على سبيل المثال لا الحصر :

(27)Spear, A treasury, n.83, fig60 &Muscarella, Bronze and Iron, no, 378, p278
(28)Negahban, Marlik. no,947;pl137
(29) Negahban, Marlik, no,949-950;pl136
(30) Muscarella, Bronze and Iron,no,379,p279

– نقش بارز لفارس على ظهر حصانه فى معركة من عهد الملك تجلات بليسر III موجود حاليًا بالمتحف البريطانى – ويحمل رقم 118905.(شكل١٨) [٣١]

– أجزاء من نقش يرجع إلى عهد الملك سنحريب وتعلق فيه الخيل جرس من النوع المغلق ومجموعة أجراس صغيرة على جانب الوجه الجزء الأول موجود Manchester, City Art Gallery and Athenaeum,. 88 ويحمل رقمno. VII أماالجزء الثانى فموجود فى متحف الأشموليان برقم1950,240.(شكل١٩) [٣٢]

– نقش بارز من عهد الملك سنحريب عثر عليه بنينوى ويمثل جزء من معركة وموجود بالمتحف البريطانى يحمل رقم 124959 .(شكل٢٠) [٣٣]

– نقش بارز آخر من عهد الملك سنحريب، ويصور معسكر أشورى بخيوله وجنوده عثر عليه بالقصر الغربى بنينوى برقم برقم 124915 .(شكل٢١) [٣٤]

– نقش بارز آخر من عهد سنحريب ويمثل جنود يقودون خيول و موجود بالمتحف البريطانى برقم 124780.(شكل٢٢) [٣٥]

– نقش بارز من عهد سنحريب من القصر الشمالى الغربى بنينوى يحمل رقم 124777 بالمتحف البريطانى.(شكل٢٣) [٣٦]

– نقش بارز موجود بمتحف Birmingham, City Museum and Art GalleryA. ex Collection Julia du Cane ويحمل رقم 99,60 ويرجع لعهد الملك Sin-shar-ishkun أحد خلفاء سنحريب وإن كانت تفاصيل النقش تنتمى بوضوح إلى عهد أشوربنيبال. [٣٧] (شكل ٢٤)

---

(31)Layerd,A,H Nineveh and its Remains,1849 Vol II, p26 &Barnett &Falkner, The Sculptures of Ashur-nasir-apli II, Tiglath-pilesar, Esarhaddon from the Central and South-West Palaces at Nimrud, London, BMP, 1962 pl LXIV, Gadd, The Stones, p156-57

(32) Barnett, R, Turner,G, Sculptures from the Southwest Palace of Sennacherib at Nineveh, 1998, no88-89;pl74

(33)Paterson, A, Assyrian sculptures, palace of Sinacherib; 1915 pls . 57 – 8 Barnett & Turner . Sculptures from the Southwest Palace, no350b, p90;pl.364

(34)Barnett& Turner . Sculptures from the Southwest Palace, no439 p104-105;pl.347 & Paterson , Assyrian sculptures; pls . 76

(35) Barnett &Turner . Sculptures from the Southwest Palace, no.221c p,75;pl.149& Paterson , Assyrian sculptures; pls . XLVI

(36) Barnett & Turner, Sculptures from the Southwest Palace, no,700b, p139 ;pl.506 &Paterson , Assyrian sculptures; pl.96 & Gadd , The Stones, p164 – 5

(37) Barnett& Turner . Sculptures from the Southwest Palace, p,84 .pl221 court XIX (U) no 302

– نقش بارز من عهد الملك أشورناصربال الثانى من القصر الشمالى الغربى بنمرود يحمل124553 رقم بالمتحف البريطانى .(شكل٢٥) [٣٨]

–نقش بارز يرجع لعهد الملك أشور بانيبال ويمثل منظر من مناظر صيد الأسود الشهيرة من القصر الشمالى بنمرود ويحمل رقم 124851 بالمتحف البريطانى . (شكل٢٦) [٣٩]

– نقش بارز أخر يرجع لعهد نفس الملك ومن القصر الشمالى أيضاً ويمثل منظر من مناظر صيد الأسود ويحمل رقم 124868 بالمتحف البريطانى.(شكل٢٧)[٤٠]

– نقش بارز أخر لمنظر صيد أسود من عهد الملك أشور بانيبال من القصر الشمالى بنينوى موجود بالمتحف البريطانى ويحمل رقم 124858. .(شكل٢٨) [٤١]

– نقش بارز أخر لمنظر صيد أسود من عهد الملك أشور بانيبال من القصر الشمالى بنينوى موجود بالمتحف البريطانى ويحمل رقم 124883..(شكل٢٩)[٤٢]

– منظرًا آخر من القصر الشمالى بنينوى أيضًا أشوربانيبال يحمل رقم 135108 بالمتحف البريطانى . .(شكل٣٠) [٤٣]

– نقش بارز يمثل عجلة حربية فى معركة ضد العرب من عهد الملك آشور بانيبال من القصر الشمالى بنينوى من الغرفة L يحمل رقم136774المتحف البريطانى(شكل٣١)[٤٤]

---

(38) Gadd, The Stones, p.135, Budge, , Assyrian Sculptures in the British Museum, Reign of Ashur-nasir-pal, 885-890 B.C, London , 1914, pl. XVII.2

39- Barnett, R, Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Nineveh,1976. p.38, pl.XI

(40)Barnett, Sculptures from the North Palace, p.37; pls.VIII & IX& Gadd , The Stones, p.183& Hall, Babylonian and Assyrian sculpture in the British museum,1928 ;plXLVII-XLIX

(41)Barnette , Sculptures from the North Palace , p37 ; pl.V

(42)Barnette Sculptures from the North Palace , p12 ; pl.XIII

(43) Barnett & Turner . Sculptures from the Southwest Palace, no.313b,p85 &Layerd , ,A ,H, Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon, with travels in Armenia, Kurdistan and the desert , 1853. p230-3

(44)Barnett, Sculptures from the North Palace, p.45; pl.C slab 13

– نقش بارز للملك آشور بانيبال من القصر الشمالى بنينوى يحمل رقم124870 بالمتحف البريطانى والنقش يحوى أكثر من منظر لخيول تعلق جرس واحد.(شكل٣٢)[٤٥]

– نقش بارز للملك آشور بانيبال من القصر الشمالى بنينوى يحمل رقم 124876 والنقش يحوى أكثر من منظر لخيول تعلق جرس واحد وأخرى تعلق شريط من الأجراس. (شكل٣٣)[٤٦]

– نقش بارز للملك أشوربنيبال من القصر الجنوبى الغربى بنينوى ويمثل معركة حربية و يحمل رقم135123 بالمتحف البريطانى. (شكل٣٤) [٤٧]

– نقش بارز للملك أشوربانيبال من القصر الجنوبى الغربى بنينوى يحمل رقم131126 بالمتحف البريطانى .(شكل٣٥) [٤٨]

– نقش بارز كبير من القصر الجنوبى الغربى من ستة أقسام ويحمل بعض الكتابات ويرجع إلى عهدالملك أشور بانيبال وهو يصور الكلدانيين والأسرى ونهر(أوللى) وفى القسم الخامس العربات التى تجرها الخيول ذات الأجراس والفرسان وهو موجود بالمتحف البريطانى برقم[٤٩]BM124802a.(شكل٣٦)

– نقش بارز للملك آشوربانيبال من القصر الشمالى بنينوى موجود بمتحف اللوفر A0/19909 يصور الحرب ضد عيلام وفى الصف الثانى من الخيول ذات الأجراس . (شكل٣٧) [٥٠]

– نقش آخر من الأشور بانيبال من القصر الشمالى بمتحف اللوفر ويمثل جزء من معركة ضد العيلاميين برقم A0/19921. (شكل٣٨) [٥١]

(45)Barnett, Sculptures from the North Palace ,p.38; pl.IX
(46) Barnett, Sculptures from the North Palace, pp.5152; pl.LI
(47) Barnett, & Turner, Sculptures from the Southwest Palace,no. 399,p98;pl.316& Paterson , Assyrian sculptures; pl. 62
(48)Barnett & Turner, Sculptures from the Southwest Palace, no 388,p88
(49)Barnett & Turner , Sculptures from the Southwest Palace ,no 384c-386c, p96 ;pl 287& Paterson , , Assyrian sculptures; pls. 65-66
(50)Barnett , Sculptures from the North Palace, pp. 60 ;pl LXIX
(51) Barnett , Sculptures from the North Palace, pp. 46; pl.XXXIV

– نقش غير محدد المصدر موجود بمتحف اللوفر ويرجح أنه يرجع لعهدأشوربانيبال ويحمل رقم AO 22.203 ويمثل فارس يمتطى صهوة جواده. (شكل٣٩) [٥٢]

– نقش من عهد الملك أشوربنيبال بمتحف المتروبوليتان تحمل رقم32.143.16 (شكل٤٠) [٥٣]

– نقش أخر من عهد الملك أشوربنيبال من المتروبوليتان32.143.18 (شكل٤١)[٥٤]

– نقش موجود بمتحف Fitzwilliam Museum ويحمل رقمE. 151.1920 ولا يعرف أسم الملك صاحبه ويمثل رأس حصان تضع جرس من النوع المغلق معلق بشريط جلدى. (شكل ٤٢) [٥٥]

* إن أغلب المناظر المصورة لهذه الأجراس تصور لنا نوعًا من الأجراس يطلق عليه (المغلق ذو اللسان Closed With Clapper) ،وهو نفس النوع الذى عثر عليه فيما بعد Layerd وكان هذا الجرس يعلق إلى أعناق الخيول بشريط جلدى بحيث يتدلى أعلى العنق غير أن لدينا على أحد نقوش المتحف البريطانى منظر لحصانين منفصلين يجران عربة وقد وضعت على أعناقهم شرائط تحوى مجموعة من الأجراس الصغيرة إلى جانب الجرس الكبير وهى مختلفة الأحجام .

* إن مثل هذه الأشرطة لم تظهر سوى فى نقوش القرن السابع طبقًا لـ Hrouda ويحتمل أنه فيما بعد فى فترات لاحقة كانت الأجراس تعلق على صدرية تتدلى من صدر الحصان . [٥٦]

* أيضا لاحظنا فى نقش أختفى بالفعل ولم يبق منه سوى رسم الحفائر الخاص به وجود جرس من النوع المغلق الضخم تعلق متدلية على جانب الحصان وإن كان واضحا أنها أخمينية .(شكل٤٣)

---

(52) Barnett & Turner, Sculptures from the Southwest Palace, no705,p 139 ;pl 510

(53) Barnett & Turner, Sculptures from the Southwest Palace, no. 450b,p,107;pl.364& Gadd, The Stones, pp. 239-40

(54) Barnett & Turner, Sculptures from the Southwest Palace, no. 456 b, p,134; pl.474

(55) Weidner,E, , Das Alter der mittelasszrischen Gesetz ettext e .Archiv für Orientforc-hung 1937, pp. 104-5, fig. 84.

(56) Winter , ,A decorated breastplate from Hasanlu ,Iran Type, Style, and Context of an Equestrian Ornament *Hasanlu special studies VOL I* . 1980 , p4 &Hrouda , Die Kulturgeschichte , 1965,p100-101 &Engel , The music, p66-69

* إن الأمر لم يكن يعتمد على هذا النوع من الأجراس فقط وإنما كانت تظهر على أجزاء من اللجام أيضًا أجراس معينة صغيرة (صلاصل)

* وهذا النوع من الصلاصل rattles كان شائعًا فى مناطق الشرق الأدنى القديم خاصة إيران والتى لها مجموعة ضخمة من هذا النوع من البرونز بالمتحف البريطانى بمختلف الأشكال والأحجام .

* إن هذه النقوش البارزة هى دليلنا على استخدام الأجراس للخيول وبمعنى أوضح فأننا لم نجد الأجراس كما كان الحال فى بلاد النوبة مع الهياكل العظمية للحيوان أو فى دفنات الحيوانات، وعلى أية حال فليس لدينا دليل على ظهورهذه الأجراس على الماشية والأغنام إن إستخدامها الأكثر شيوعا كان للخيول فى كامل زينتها وسروجها . فنحن لا نراها فى المناظر العادية للخيول وانما فى مناظر الحرب ومواكب الإنتصارات ومناظر صيد الأسود

ب) البقايا الأثرية:-

وُجدت الأجراس المعدنية بأعداد كبيرة (شكل٤٤)فى عدة مواقع ترجع للعصر الأشورى الحديث لكن أغلبهاعثرت عليه بعثة الحفائر الإنجليزية فى القصر الشمالى الغربى فى نمرود وقد أعطى لها ليارد Layard وصفًا مختصرًا عند حديثه عن العثور عليها بقوله .

" أول ما يوجد فى هذه الغرفة من الأشياء كانا إناءين من النحاس (مرجلين) عرضهما حوالى ٢،٥ قدم عمقهما ٣٠ قدم وكان لهما ما يقرب من ثمانين جرسًا من البرونز بألسنتهم الحديدية وكان أكبر هذه الأجراس حوالى$٣\frac{1}{2}$ بوصة ارتفاع و $٢\frac{1}{2}$ بوصة قطر وأصغرهما ارتفاعه $١\frac{3}{4}$ بوصة ارتفاع و $١\frac{1}{2}$ بوصة قطر وكان أغلبها له فتحة فى أعلاه حيث كان يشبك اللسان" . [٥٧]

أيضاً من حصن شلمنصر لدينا مجموعة من الأجراس الأشورية. [٥٨]

ج) طُرز النوع الأول :

إن هذه الأجراس جميعها كانت بلا زخارف وكانت طرزها لاتتجاوز ثلاثة أنواع

(57) Layerd , Discoveries , p177 & Percy.S.P, Mesopotamian Archaeology, 1912, p255 &Engel , The music, p64-65

(58) Castelluccia ,Caucasian, Iranian,p 68

– الأول الطراز الأسطوانى وهو ذو جوانب مستقيمة ويوجد به فتحة أعلى قمة الجرس وحلقة التعليق به مصبوبة مع جسم الجرس وموجود بالمتحف البريطانى تحت رقم N216.

– نفس الطراز السابق ولكن جسم الجرس هنا يأخذ الشكل المخروطى وليس الأسطوانى مع نقص فى إرتفاع الجرس وموجود بالمتحف البريطانى برقمN194.

– الثالث طراز الذى له شكل مخروط مع فتحة أعلى الجرس وحلقة تعليق مزدوجة تم تركيبها على جسم الجرس وموجود بالمتحف البريطانى تحت رقم N169.

– الرابع طراز يشبه الزهرة مع حافة خارجية مزدوجة ولايوجد فتحة فى أعلى الجرس وحلقة التعليق مصبوبة مع جسم الجرس وفى بعض الأحيان تظهر فتحة جانبية ترتفع لأكثر من ثلثى الجرس وموجود بالمتحف البريطانى تحت رقم N 158-159.

(٢) الأجراس الدينية أو الطقسية :

– إن إستخدام الأجراس لأغراض دينية أو طقسية هو أمر بدا مألوفًا منذ أقدم العصور فأغلب العقائد البدائية كان لديها ذلك التصور عن أن أصوات الأجراس ورنينها يطرد الأرواح الشريرة (التطهير) وهو تصور بدا أنه امتد إلى أوربا والغرب خلال العصور الوسطى .

– ولدينا منظر من عهد تجلات بليسر III يظهر فيه رجلاً يرتدى قناع أسد وزيه ويحمل مجموعة من الأجراس داخل إطار فى صفين متصلين فى المنتصف . [٥٩]

– أيضاً فى متحف برلين جرس يحمل رقم 02517 يعتقد أنه جرس طقسى يرجع للعصر الأشورى تحديدا للقرن الأول ق.م وهو من البرونز ويبدو أنه كان يستخدم لأغراض سحرية – حيث يعد الجرس واحدا من رموز الإله نينورتا – وتظهر عليه الآلهة آيا ونرجال ونينورتا فى منظر طقسى . (شكل ٤٥) [٦٠]

---

[59] Subhi A. R, The music in the land of Ashur , p10

[60] Saches , C.. A History of Musical Instruments 1940 , p71& Black, J & Green, A .Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia An Illustrated Dictionary,1992 ,p41

ثالثاً العبرانيون:

– لم يذكر لنا مؤرخو التوراة والمشناة أى تعريف للأجراس بشكل خاص، وإنما استخدم العهد القديم لفظة Pa'amonim (بأمونيم) كتعريف لأداة تصدر رنيناً ويرجح أنها من نوع الصلاصل (Rattels) ونرى ذكر لها فى المواضع التالية (شكل٤٦)

*** خروج٢٨(٣١-٣٦)**

"جبة الأفود كلها من سمنجونى ويكون حيث رأسها فى وسطها وتحيط بجيبها حاشية صنعة حائل كجيب الدرع تجعل لها لئلا تتمزق وتصنع لأذيالها رمانات من سمنجونى وأرجوان وصبغ قرمز لأذيالها من حولها وجلاجل ذهب فيما بينها من حولها جلجل ذهب ورمانة جلجل ذهب ورمانة فتكون على هارون عند الخدمة ليسمع صوتها عند دخوله القدس أمام الرب وعند خروجه لئلا يموت" .

*** خروج ٢٥/٣٩ :**

" صنعوا جلاجل من ذهب خالص وجعلوا الجلاجل فيما بين الرمانات فى ذيل الجبة على محيطها جلجلاً ورمانة جلجلاً ورمانة لأذيال الجبة من حولها لأجل الخدمة كما أمر الرب موسى " .

*** أشعيا ١٦/٣٠ :**

" يقول الرب " إذ قد اختالت بنات صهيون متمشين متلعات الأعناق غامزات بالعيون يمشين ويقاربن الخطو فى مشيهن ويجلجلن بجلاجل أقدامهم " .

*** زكريا ٢٠/١٤ :**

" فى ذلك اليوم يكون على جلاجل الخيل قدس للرب " .

*** يشوع بن سيراخ ٩/٤٥ :**

" ألبسه كمال الفخر وأيده بأدوات العزة السراويل والثوب السابغ الأفود وجعل حوله الرمانات من ذهب مع جلاجل كثيرة حوله " .

* إن الـ Pa'amonim استخدمت خلال فترة حكم الملك سليمان فى الطقوس لمساعدة الكهنة عل تتبع حركة كبيرهم أثناء العبادات " الكاهن الأكبر يدخل الهيكل

وحيدًا ثم بعد أن أسدلت الأستار وسجد جلس ، إن الحارس الذى ينتظر فى الرواق عندما سمع صوت أجراس رداء الكاهن الأعلى رفع الأستار " [٦١]

– والبأمونيوم مشتق من الفعل Pa'am بمعنى (يضرب) وهناك احتمال كبير أنه كان مستعار من العراقيين . [٦٢]

* إن المعنى فى الخروج ٢٨ (٣١–٣٦)، كان واضحًا إلى الأجراس هنا كانت للحماية ضد الأرواح الشريرة والشياطين إن الكاهن لم يكن بحاجة للحماية فى (المكان المقدس ذاته) ولكن استخدم لفظة (عندما يأتى – يذهب) [٦٣]

* إن النصوص العبرانية كما يرى Dölger , Sachs كانت متأثرة بالعقائد الوثنية فى أن الأجراس إنما كانت لإبقاء الأرواح الشريرة والشياطين بعيدًا . [٦٤]

* وعلى أية حال فإن الـ Pa'amonim كان فى البداية عبارة عن صفائح معدنية تربط معًا لتعطى رنينًا ثم تدريجيًا حلت الأجراس محل الصفائح وبقى نفس الاسم مستخدمًا [٦٥].

* إن Cox يذهب إلى أن الأجراس لم تكن متاحة لكافة أعضاء المجتمع العبرانى وذلك حتى عهد المعبد الأول 1000 B.C وحتى دمار الهيكل . [٦٦]

* مصطلح آخر ربما يشير إلى الجرس وهو Matisilla وقد ورد فى زكريا ٢٠/١٤ وهو جرس صغير .[٦٧]

* أيضًا مصطلح آخر ارتبط بالأجراس وإن لم يستخدم للدلالة عليها هو Shailshio وهو نوع من الآلات الموسيقية بشكل مثلث علقت منه أجراس صغيرة وورد ذكره فى **صموئيل ٦/١٨** " وكان عند مجيئهم حصن رجع داوود من قتل

---

(61)Cox ,. an investigation of the origin of the bells in the western Christian church based upon a study of musical instruments used within worship services at major religious shrines of Europe and the middle east , 1990 ,p70

(62) Kalyada , Y ,A Compendium of Musical Instruments and Instrumental Terminology in the Bible 2009 , p118

(63) Sachs .. A History of Musical Instruments, p109 & Kalyada , A Compendium of Musical Instruments, p119

(64)Dölger,"Die Glöckchen am Gewande des jüdischen Hohenpriesters nach der ... und frühc hristlich erSchriftsteller" , Antike und Christentum 4 (1934), p 233-44 &Sachs, A History of Musical Instruments, p110

(65)Cox , an investigation, p 71

(66) Cox , an investigation , p71

(67)Montagu , ,J, Musical Instruments of the Bible ,2002 , p103

الفلسطينى إن خرجت من جميع مدن إسرائيل بالغناء والرقص للقاء شاؤل الملـــك بدفوف وفرح ومثلثات" .[٦٨]

* وخلال العصر التلمودى شاعت الأجراس فى فلسطين وكان ينظر لها على أنهـــا إحدى خرافات الوثنية وإن كان هذا لم يحل دون استخدامها . [٦٩]

*وبقيت ترتدى فى السبوت (أيام السبت) لتحمي أصحابها ضد الأرواح الشريرة[٧٠]

* وتعلق على أبواب المنازل للحماية كما ظهرت أيضًا فى الاستخدام اليومى فـــى أعناق الحيوانات ، ولدينا مصدر تلمودى يشير إلى أن الماشية التـــى علـــى رأس القطيع ينبغي أن تصنع Sharkukiter حول عنقها ويبدو أنه نوع من الأجـــراس للحماية . [٧١]

* إن جوزيفوس يذكر أن الملك سليمان كان يصنع أجراسًا ذهبية كبيرة فوق معبده لإبعاد الطيور . وبالطبع فإن هناك أدلة مصورة مثل رسم رداء الكـــاهن الأعلـــى المزين بالأجراس فى لوحة ترجع للقرن الأول الميلادى اكتشفت فى هيرابـــوليس Hierapolis (سوريا) وهناك تصاوير عبرانية مبكرة عن الـــPa'amonim ترجع للعصر البيزنطى (بدايات القرن الخامس) كما تظهر على رداء هارون فى أرضية من الموزاييك عثر عليها فى المدينة الرومانية القديمة (Sephoris) . [٧٢]

(68)Price, P.,"Bell." New Grove Dictionary of Music and Musicians ,1987 , p210/11
(69) Sendrey, A. Music in Ancient Israel., 1970 , p 66
(70) Marcuse, S. "Bell." Musical Instruments: A Comprehensive Dictionary,1964 , p48-50
(71)Cox , an investigation, p72 &Sendrey, Music in Ancient Israel, p66
(72) Kalyoda , A Compendium of Musical Instruments, p118

الخلاصـــة:

* إن غرضا أثريا صغيراً مثل الجرس بقى مستخدمًا بنفس الطريقة عبـــر ألاف السنين فى مناطق واسعة من الشرق الأدنى وحتى وقتنا الحاضر لهو شـــئ جـــدير بالدراسة والبحث مهما قلت المصادر

* فى إيران بدا واضحا أن أجراس الـــ rattles كانت النوع الأكثـــر شـــيوعا وأن أغلب البقايا الأثرية تمركزت فى الجزء الشمالى من إيران وشهدت تطورا محليـــا واضحا يمكن تتبعه

* فى العراق عرفت الأجراس المغلقة (closed) والصلاصل(rattles) ، فى فترة متأخرة نسبيا (العصر الأشورى)وإن الاستخدام الرئيسى لها على أعناق الخيل إن أصواتها فى المعارك والمواكب كان يبعث الرهبة ، كما تشير المصورات الأشورية بالإضافة إلى ظهور طقسى (حالة واحدة فقط) لها ،ويرجح أنها كانت مرتبطة بفكرة إبعاد الأرواح الشريرة .

* أما عند العبرانيين فليست هناك إشارات واضحة للجـــرس أو لإســـتخدامه فـــى موسيقى المعبد وأغلب الكتابات التوراتية تحدثت عن تلك الأجراس الموجودة فـــى زى الكاهن الأكبر، وإن كان هناك إختلاف فى حقيقة كونه من النوع المغلق أو من الصلاصل وهو نوع الذى كان أكثر شيوعًا عند الإيرانين منـــه عنـــد الأشـــوريين .ويُعتقد أن هذه الممارسة متأثرة بالعقائد الوثنية التى ترى للأجراس تأثيرا طـــارداً للأرواح الشريرة و ولا نستبعد أن يكون هذا المفهوم وراء الأجراس الضخمة التى تعلق على الكنائس والأديرة.

المراجع:

-Amiet,P, ,Les Antiquités du Luristan (Collection David-Weill), Paris,1976.

-Barbier,J.P, ,Bronzes iraniens,II^{e}et I^{e} millénaires avant J:C :Genev a ,1970.

-Barnett, R& Falkner, M, The Sculptures of Ashur-nasir-apli II (883-859 B.C), Tiglath-pilesar (745-727 B.C), Esarhaddon (681-669 B.C) from the Central and South-West Palaces at Nimrud, London, BMP, 1962

--------- Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Nineveh (668-627 B.C), London , 1976.

---------- &Turner,G, Sculptures from the Southwest Palace of Sennacherib at Nineveh,London, 1998.

-Black, J & Green, A .Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia An Illustrated Dictionary,1992

-Birch,s., Guide to the Kouyunjik Gallery, London, 1883.

-Budge, E A W, Assyrian Sculptures in the British Museum, Reign of Ashur-nasir-pal, 885-890 B.C, London, 1914

- Castelluccia M & Dan,R, , Caucasian, Iranian and Urartian Bronze Bells , Scythia to Siberia vol20 2014,Issue 1 2014

-Collon, D, , Getting it wrong in Assyria: Some bracelets from Nimrud, Iraq, 72, London, British Institute for the Study of Iraq, 2010.

-Contenau,G&Ghirshman.R, ,Fouilles du Tépé-Giyan de Néhavend,1931 et1932. Paris 1935 .

-Cox, V, j,. An investigation of the origin of the bells in the western Christian church based upon a study of musical instruments used within worship services at major religious shrines of Europe and the middle east, Florida 1990.

-De schauensee ,M &Dyson,J &Robert,H,'Hasnlu ,horse trappings and Assyrian reliefs' in Essays on Near Eastern Art and Archaeology in honor of Charles Kyrle Wilknson,MMA,NY ,1983

-De Morgan.J. Mission scientifique en Perse.vol IV Recherches archéologiques . , Paris ,1896.

-Dölger, F. J., “Die Glöckchen am Gewande des jüdischen Hohenpriesters nach der ... und frühchristlicher Schriftsteller” , Antike und Christentum 4 *(*1934*)*

-Engel,C,.The music of the most ancient nations ,Assyrians ,Egyptians ,and Heberws with special reference to recent discoveries in Western Asia and Egypt , 1864.

-Falkner, M,& Richard. D; ,The Sculptures of Ashur-nasir-apli II (883-859 B.C), Tiglath-pilesar (745-727 B.C), Esarhaddon (681-669 B.C) from the Central and South-West Palaces at Nimrud, London, 1962 .

-Gadd, C. J., The Stones of Assyria: the surviving remains of Assyrian sculpture, their recovery, and their original positions.London, , 1936.

-Ghirshman, R, , Fouilles de Sialk prés de Kashan ,1933, 1934 ,1937 ,2vol. Paris 1938-39 ,.

--------- , Un Mède sur les bas-reliefs de Nimrud, Iraq, 36, London, 1974

-------- Tombe princiére de Ziwiyé et le début de l'art animalier scythe, ,Paris.1979

-Godard,A, ,Les Bronzes du Luristan.,Paris. 1931

-Hall, Babylonian and Assyrian sculpture in the British museum, Paris,1928.

-Hickman,H,Instruments de musique, Catalogue Général, Le Caire. 1949

-Hrouda, B.,Die Kulturgeschichte des assyrischen Flachbildes. ,Bonn. 1965

-Kolyada,Y, A Compendium of Musical Instruments and Instrument -al Terminology in the Bible ,2009

-Layard, A, H, Nineveh and its Remains, London, 1849

----------, Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon, with travels in Armenia, Kurdistan and the desert, London, 1853

-Montagu,J, Musical Instruments of the Bible,London, 2002

-MacGregor, N, A History of the World in 100 Objects,London, , 2010

-Marcuse, Sibyl. "Bell." Musical Instruments: A Comprehensive Dictionary. Garden1964

-Merhav,R, A Glimpse into the past:the Joseph. T,collection . ,Jerusalem,1981.

-Moorey,P.R.S. Ancient bronzwork from Luristan in Highlights of Persian Art,Boulder,1979.

----------Catalogue of the ancient Persian Bronzes in the Ashmolean museum, ,Oxford ,1971

-Muscarella, O. W, ,Art Treasures from Lands of the Bible .ACatalogue of some of some of the objects in the collection presented by dr.Borowski .,Toronto. 1981

---------- , Bronze and Iron: Ancient Near Eastern Artifacts in The Metropolitan Museum of Art.,N.Y, 1988.

-Nagel, W, Die neuassyrischen Reliefstile unter Sanherib und Assurbanaplu, 11, Berlin, Hessling , 1967.

-Negahban,E :Marlik,the complete Excavation report,2 vol .Philadel- phia ,1996.

-Paterson, A, Assyrian sculptures, palace of Sinacherib 1915.

-Percy.S.P, ,Mesopotamian Archaeology. N.Y,1912

-Price, P.,"Bell." New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by Stanley Sadie. 20 vols. N Y 1980

_____ .Bells and and Man. New York: Oxford University, 1983

-Sachs, C.. A History of Musical Instruments. New York,1940

- Schwemer,D History of the magic and witchcraft in the west Cambridge University Press 2015

−Sendrey, A. *Music in Ancient Israel.* London: Vision Press, 1970.

-Smith, S,1938 , Assyrian Sculptures in the British Museum from Shalmaneser III to Sennacherib, London, 1940.

-Spear, N, , A treasury of archaeological bells, 1978

-Speleers,L,'Nos Nouveaux Bronzes perses' BMRAH 4,1932

-Subhi A. R, The music in the land of Ashur (Translated by Dr Ismail Jalili and transcribed by Keith Jobling) N.D

-Unger, E, Die Reliefs Tiglatpilesars III aus Nimrud, Publikationen der Kaiserlich Osmanischen Museen, 1917

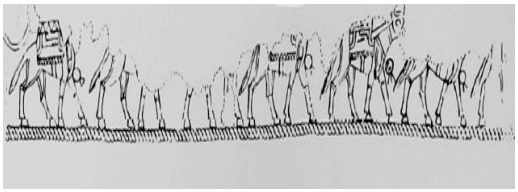
-VandenBerghe.La Nécropole de Khurvin.Istanbul,1964

---------&René.J.,Bronzes:Iran-Luristan ,Caucasus , Paris.1973

-Weidner,E, , Das Alter der mittelasszrischen Gesetzettexte .Archiv für Orientforc- hung, Austria. 1937

-Winter, ,A decorated breastplate from Hasanlu ,Iran Type, Style, and Context of an Equestrian Ornament *Hasanlu special studies* VOL I . Philadelphia,1980

شكل (١)ختم من سيالك B horse trappings 1983 ,Dyson 'Hasnlu ,De schonsee



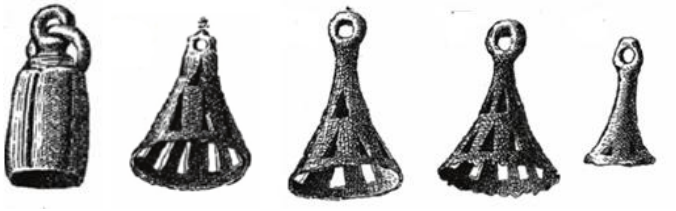
شكل(٢)أنية برونزية من ماريلكNegahban, Marlik,1996

شكل(٣) أجراس من تبة جيان

Castellauccia, Caucasian, Iranian 2014

شكل (٤) أجراس مغلقة من خورفين

Vanden bergh, La Nécropole de Khurvin 1964



شكل (٥) أجراس من تالاش ومجاوراته

De Morgan, Mission scientifique 1896

شكل (٦)الطراز الأول Spear, A treasury, 1978

شكل(٧) الطراز الثانى Ghirshman
Tombe princiére de Ziwiyé,1979

شكل(٨)

شكل (٩)

شكل(١٠)

Muscarella, Bronze and Iron 1988

شكل(١١) الطراز الأول Muscarella, Bronze and Iron 1988

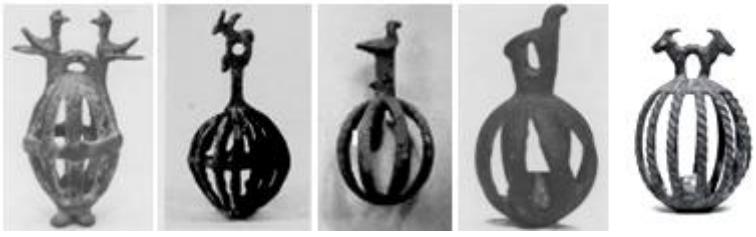
شكل(١٢) الطراز الثانى Muscarella, Bronze and Iron 1988

سيالك Ghirshman Fouilles de Sialk,1938 مارليك Negahban, Marlik,1996 خورفين
Vandenberghe, La Nécropole de Khurvin 1964

شكل(١٣) الطراز الثالث

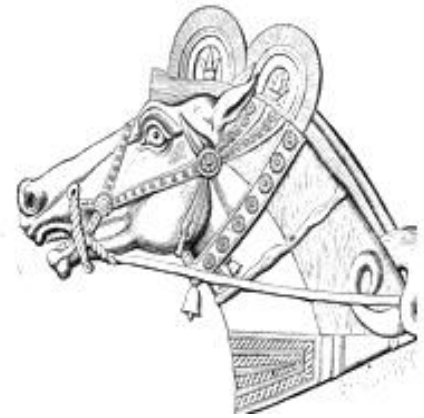
شكل(١٤)الطراز الرابع– المرحلة الأولى

Spear, A treasury,1978



شكل (١٥)الطراز الرابع– المرحلة الثانية Negahban, Marlik 1996 /Spear, A treasury1978
/ Muscarella, Bronze and Iron 1988

شكل رقم ١٦ Muscarella, Bronze and Iron 1988 ذ



(شكل١٧) منظر لزينة حصان

(شكل ١٨)نقش BM118905, Barnett & Falkner 1962

(شكل١٩) نقش من عهد سنحريب Barnett & Turner , Sculptures from the Southwest Palace 1998

(شكل٢٠)نقش من BM124959

(شكل٢١)نقش من BM124915

Paterson , Assyrian sculptures / Barnett, Sculptures from the Southwest Palace 1998 1915

(شكل٢٣) نقش من BM124777

(شكل٢٢)نقش من BM124780

Paterson, , Assyrian sculptures 1915

(شكل ٢٤) نقش من Barnett & Turner Sculptures from the –Birmingham museum99,60
Southwest Palace

(شكل٢٥) نقش من BM124553 Budge , Assyrian Sculptures 1914

(شكل٢٦) نقش لأشور بانيبال BM124851 (شكل٢٧) نقش لأشور بانيبال BM124868, Barnett, Sculptures from the North Palace 1976

(شكل٢٨) نقش بالمتحف البريطانى BM124858

Barnett, Sculptures from the North Palace 1976

(شكل٢٩) نقش من المتحف البريطانى برقم 124883

Barnett, Sculptures from the North Palace 1976

(شكل٣٠) نقش من BM 135108 Barnett & Turner Sculptures from the Southwest Palace

(شكل٣١) نقش BM136774

(شكل٣٢) نقش BM124870

Barnett, Sculptures from the North Palace 1976

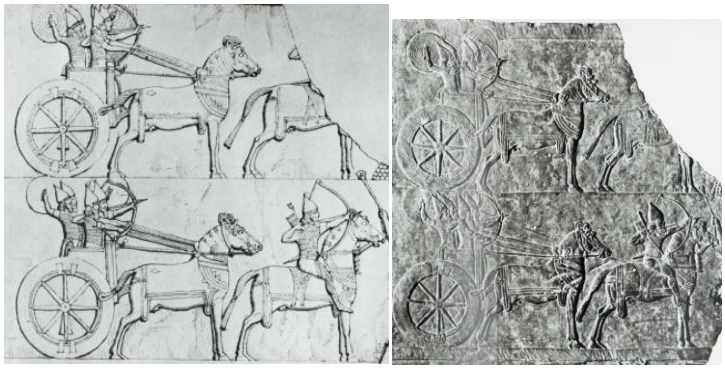
(شكل٣٣) نقش BM 124876 Barnett, Sculptures from the North Palace 1976

(شكل٣٤) نقش من BM135123

(شكل٣٥)نقش من BM131126

Barnett & Turner Sculptures from the Southwest Palace / Paterson, Assyrian sculptures 1915

(شكل٣٦) نقش BM124802a Barnett & Turner Sculptures from the Southwest Palace 1998



(شكل٣٧) نقش من متحف اللوفر برقم AO 19909

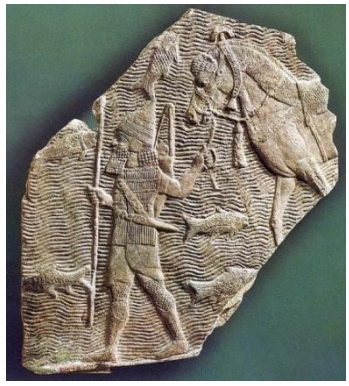
Barnett, Sculptures from the North Palace 1976

(شكل٣٨) نقش من متحف اللوفر برقمAO 19921

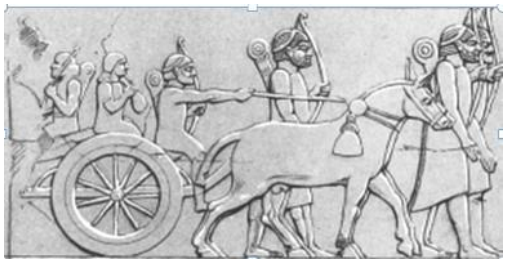
Barnett, Sculptures from the North Palace 1976

(شكل٣٩) نقش من متحف للوفر رقم,Louvre AO 22.203

Weidner, Das Alter 1937



(شكل٤٠) متروبوليتان تحمل رقم 32.143.18 (شكل٤١) لوحة من المتروبوليتان 32.143.16



(شكل٤٢)جرس جانبى ضخم يرجح أنه أخمينى

Barnett,Turner Sculptures from the Southwest Palace 1998

(شكل ٤٣) نقش من متحفFitzwilliam Museum رقمE. 151.1920

(شكل٤٤) مجموعة من الأجراس التى عثر عليها ليارد والموجودة بالمتحف لبريطانى1978 .Spear, A treasury BM,n 193

(شكل٤٥) الجرس الطقسى الموجود بمتحف برلين رقم 02517

https://doi.org/10.1017/CHO9781139043021.003

(شكل ٤٦) أجراس رداء الأفود العبرانى

Bells in the Ancient Near East (Iran-Iraq-Hebrews)

Dr/ Inass Mostafa Abed El Mohsen•

Abstract:

We don’t know the exact real date of using bells in ancient near east civilizations, but the most ancient evidence dates to the eighth or seventh century B.C. The bells are considered a musical instrument that were called "self sound percussion" But we come to find that it's not only used for musical purposes, but also in ancient daily activity like hanging them on horses and cattle's neck or as a part of a woman's jewelry or in the temples as a part of a ritual against evil spirits. Such practical uses make it more of a noise maker than a musical instrument. Nonetheless it's as an archaeological find earns it the right to be studied and examined.

Key word:

Bells- musical instrument -percussion -horses bell-

• **Lecture in faculty of archeology –Aswan University** dr.hosny27n@yahoo.com

العلاقات بين الدولة الغزنوية والدول المجاورة لها كما تعكسها النقود

د. حمادة ثابت محمود•

الملخص :

شهد العصر الإسلامي قيام العديد من الدول ذات القوة السياسية والعسكرية الكبيرة، والتي خضعت تحت لوائها العديد من الحكام طوعاً وكرهاً، وكان أهم مظاهر هذا الخضوع هو نقش أسماء حكام هذه الدول علي النقود. ومن أهم الأمثلة علي ذلك الدولة الغزنوية، والتي كان لها نفوذ سياسي كبير مكن حكامها من بسط سلطانهم علي العديد من الدول، وكذلك خضع حكامها لدول أخري. وسوف أتناول في هذا البحث - إن شاء الله - دراسة علاقة الدولة الغزنوية بالدول المجاروة، وذلك من خلال كتابات النقود، ولقد تنوعت علاقات الدولة الغزوية بالدول المجاروره لها وهي الدولة السامانية والدولة الصفارية، ودولة بني كاكاويه، ويهدف البحث إلي دراسة هذه العلاقات من خلال كتابات النقود التي ضربت في تلك الفترة، ويمكن التعرف على علاقات الدول الغزنوية مع هذه الدول وتحديد كل مرحلة مرت بها هذه العلاقات سواء كانت تبعية لدولة أو استعانة عسكرية وكذلك تبعية دولة لها.

الكلمات الدالة :

غزنوي – ساماني – كاكويه – نقود – علاقات – تبعية – خراسان – هراة – نيسابور.

• مدرس – كلية الآثار – جامعة الفيوم.htm00@fayoum.edu.eg

أولاً: العلاقات بين الدولة الغزنوية (٣٦٦- ٥٧٩هـ/٩٧٦-١١٨٣م)[١] والدولة السامانية (٢٧٩- ٣٨٩هـ/٨٩٣- ٩٩٩م)[٢]:

مرت علاقة الدولة الغزنوية بالدولة السامانية بمرحلتين، المرحلة الأولى وهي مرحلة التبعية الكاملة للسامانيين من قبل الدولة الغزنوية، فشهدت هذه المرحلة حرب الدولة الغزنوية باسم الدولة السامانية والاستعانة العسكرية من قبل الدولة السامانية بالدولة الغزنوية، وهذه الفترة امتدت خلال فترة سبكتكين وابنه إسماعيل وبداية فترة حكم محمود، أما المرحلة الثانية وهي مرحلة إستقلال الدولة الغزنوية عن الدولة السامانية، حيث شهدت الدخول في نزاعات بين الدولتين، انتهت بقضاء محمود الغزنوي على الدولة السامانية.

أ- علاقة سبكتكين الغزنوي(٣٦٦-٣٨٧هـ/٩٧٧-٩٩٧م)[٣] بنوح بن منصور الساماني (٣٦٦-٣٨٧هـ/٩٧٧-٩٩٧م) [٤]:

---

[١] تفرعت الدولة الغزنوية من الدولة السامانية، فكان سبكتكين رأس هذه الدولة من غلمان أبي اسحق بن البتكين صاحب جيش غزنة للسامانيين، فلما توفي اجتمع أهل غزنة على تقديم سبكتكين عليهم، فأحسن السياسة واستقل سبكتكين بإمارة غزنة، وابتدأ بتوسيع هذه الإمارة، وعُرفت بالأسرة الغزنوية، نسبة إلي مدينة غزنة أو غزني التي اتخذوها قاعدة لملكهم. النرشحي (أبي بكر محمد بن جعفرت ٣٤٨هـ): تاريخ بخاري، تعريب: أمين عبد المجيد بدوي و نصر الله مبشر الطرازي، دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة،د.ت، صـ٢٦. عبدالحميد حمودة : تاريخ الدول الإسلامية المستقلة في المشرق منذ قيام الدولة الطاهرية وحتي قيام الدولة الغزنوية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠١٠م، ص ٣١١.

[٢] ينتسب السامانيون إلى سامان رأس الأسرة السامانية، وينحدر نسبه إلى بهرام جوين الذي يعتبر واحدًا من أنجنب أبناء فارس، وسامان من نسل بهرام جوبين (تشوبين)، ونسبة سامان خداة بن حسمان بن طغاث بن نوشرد بن بهرام جوبين، كان أجداده قبل الإسلام حكام ما وراء النهر، واستمر قيام دولتهم في خراسان وما وراء النهر مائة وخمسة وعشرين عامًا من سنة ٢٩١هـ/ ٨٧٤م إلي سنة ٣٨٩هـ /٩٩٩م.النرشحي: تاريخ بخاري، صـ٢٦. محمد حسن عبدالكريم العمادي: تاريخ خراسان في العصر الغزوي، تقديم: نعمان جبران، مؤسسة حماده للخدمات، اربت،١٩٩٧م، صـ ١٤.

[٣] ولد سبكتكين سنة ٣٣١هـ/٩٩٢-٩٩٣م وكان والده رئيسًا لولاية صغيرة في تركستان في عام ٣٨٠هـ/٩٧٠م، وجُلب سبكتكين مع مجموعة من العبيد إلى بخاري، واشتراه البكتين حاجب الأمير عبد الملك، ورقاه البكتين بسرعة إلى درجات عالية دون أن يجتاز التدرج الطبيعيى للعبيد والخدم، وبعد وفاة البكتين أصبح سبكتكين حاجب الحجاب، واعتلي العرش في ٢٧ شعبان سنة ٣٦٦هـ /٢٠ أبريل ٩٧٧م. محمد حسن: تاريخ خراسان في العصر الغزوي، صـ٣١.

[٤] تولي نوح بن منصوربعد وفاة والده منصور بن نوح وكان عمره ثلاثة عشر عامًا، فتولت أمه إدارة شئون الدولة، قرب فائق الخاصة، وأبا العباس تاتش حاجبه، وقد تدخلوا في أمور الدولة، امتاز عصره بكثرة الانقسامات. ابن الأثير(علي بن أحمد بن أبي الكرم ت ٦٣٠هـ):الكامل في التاريخ، جـ ٨، بولاق ١٩٨٧م، صـ ٢٢٥. عباس إقبال : تاريخ إيران بعد الإسلام من بداية الدولة الطاهرية حتى نهاية الدولة القاجارية (٢٠٥هـ/ ٨٢٠م -١٣٤٣هـ/١٩٢٥م)، ترجمة: محمد علاء

كان سبكتين يعلن الولاء والطاعة للدولة السامانية، ويقدم الإحترام لنوح بن منصور، وكان يشن الحروب، ويفتح البلاد باسمهم[٥]، وكذلك قدم له المساعدات العسكرية ضد المنشقين عليه فى الولايات المختلفة[٦].

وفي عام٣٨٣هـ/٩٩٣م استولي علي بخاري[٧] هرون بن سليمان ايلك خان، وجري بينه وبين الأمير[٨] نوح بن منصور الساماني حروب، انتصر فيها بفراغانة[٩] وملك بخاري، وخرج منها الأمير نوح بن منصور، ولكنه عاد إلى بخارى، واستقر بها في عام ٣٨٤هـ/٩٩٤م، فكتب نوح إلى سبكتكين وهو بغزنة يسلمه الحال وولاه خراسان، فسار سبكتكين من غزنة ومعه ولده محمود إلى نحو خراسان[١٠]، وخرج نوح من بخاري، فاجتمعوا واقتتلوا بنواحي هراة[١١]، فانهزم أبو علي وأتباعة وتبعهم نوح وسبكتكين[١٢].

وفي عام ٣٨٤هـ/٩٧٤م اتفق أبو علي وفايق على خلع طاعة الأمير نوح بن منصور الساماني، فاستعان الأمير نوح بسبكتكين، فلما وصل الخطاب إلي سبكتكين،

الدين منصور، راجعه السباعي: محمد السباعي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م، صـ ١٥٣.

[5] Lane-Poole, Stanley: Catalogue of oriental coins in the British Museum, vol.1X, Addition part1 , London, 1889, p.286.

[٦] محمد حسن: تاريخ خراسان في العصر الغزوي، صـ ٣١.

[٧] بخاري هي مدينة من مدن خراسان و "كرمينة" من رساتيق بخاري وماؤها من ماء بخاري وخراجها من خراج بخاري وبها مسجد جامع، وقد كان فيها أدباء وشعراء كثيرين.
راجع: ياقوت الحموي (شهاب الدين أبو عبدالله ت ٦٢٦هـ): معجم البلدان، مج ١، دار صادر، بيروت،١٩٧٧م، صـ ٢٦٠.- النرشحي: تاريخ بخاري، صـ ٢٧.

[٨] لقب الأمير في اللغة يعني ذو الأمر والتسلط، وهو من الألقاب التي استعملت كذلك كألقاب فخرية. حسن الباشا: الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والأثار، دار النهضة العربية، القاهرة،١٩٧٨، صـ١١٢.
- سعيد بن عمر آل عمر: ألقاب الحكام نشاتها وتطورها ودلالاتها في منطقة الخليج العربي، الدارة، الرياض، مجلد ٢٥، عدد ٢، صـ ١٤٥.

[٩] فرغانة: بالفتح،وبعد الألف غين معجمة، وآخره نون،من قري مرو. ياقوت الحموي: معجم البلدان، مجلد٤، صـ ٢٤٤.

[١٠] رزق الله منقريوس الصرفي: تاريخ دول الإسلام،مطبعة الهلال بالفجالة، القاهرة، ١٩٠٧م، ص٣.

[١١] هراة مدينة هامة وعاصمة من عواصم خراسان في شمال غرب أفغانستان الحالية علي نهر "هري" أو "هريرود"، ازدهرت هذه المدينة في الإسلام وخاصة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين، فأصبحت من مراكز العلم الفنون. النرشحي: تاريخ بخاري،ص ١٠٦.

[١٢] أبو الفدا (عماد الدين إسماعيل بن محمود بن عمر ت ٧٣٢هـ): المختصر في تاريخ البشر أخبار البشر،، جـ ٢، مكتبة المتنبي، القاهرة، د.ت، صـ ١٢٠.

أسرع في تلبية طلبه[١٣]، وفي اللقاء الذي جمع بينهما أقسم سبكتكين على طاعة الأمير نوح ودفع أعدائه[١٤]، فقدمت قوات سبكتكين، وتمكن سبكتكين في البداية من التفاوض مع أبي علي سيمجور وفائق من اقناعهما بالتصالح مع الأمير، ودفع الأموال المقررة عليهم، ولكن قام أبو علي بنقض الإتفاقية، فهاجمه سبكتكين في هراة في سنة ٣٨٤هـ/٩٧٤م، وكان لدى الجانبين حشد كبير، وكان سيمجور وفائق من حيث الشوكة ورجال القتال أفضل، ولكن التوفيق كان حليف نوح بن منصور، ودارة الدائرة على أعداء الدولة السامانية، وقدم نوح وسبكتكين إلى هراة [١٥]، واستعاد الأمير نوح نيسابور[١٦]، فأنعم الأمير نوح على محمود بن سبكتكين بولاية خراسان، ولقبه بسيف الدولة وعلى أبيه لقب ناصر الدولة، وعاد سبكتكين تاركًا ابنه محمود على نيسابور[١٧] ، فذهب ناصر الدين سبكتكين إلى هرى (هراة) وسيف الدولة إلى نيسابور[١٨].

عاد فائق مرة أخرى لمهاجمة الدولة السامانية بمساعدة القاراخانيين، فقام الأمير نوح بمخاطبة سبكتكين مرة أخري، فجاء سبكتكين على رأس قوة كبيرة وعسكر سبكتكين في "كش" و"نسف"[١٩]، وطلب من الأمير نوح بأن يلحقه بجيشه لمناهضة عدوه، غير أن وزير الأمير نصحه بأنه ليس من الصواب أن ينضم رأس الدولة السامانية لجيش سبكتكين القوي بقوات بائسة والموجودة تحت إمرته، لأن في هذا تحقير للعرش، فاعتذر الأمير نوح عن القدوم بنفسه، فأرسل سبكتكين قوة من عشرين ألف وعلى رأسها ابنه محمود وأخيه بغراجق، ونجح سبكتكين في القبض

---

[١٣] الذهبي (الحافظ شمس الدين محمد أبن احمد عثمان ت ٧٤٨هـ): تاريخ الإسلام ووفيات المشاهسر والإعلام (حوادث ووفيات (٣٨١-٤٠٠هـ)، جـ٢٧، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولي، بيروت١٩٨٨م، صـ ١٨.

[١٤] عباس إقبال: تاريخ إيران، صـ ١٥٧.

[١٥] محمد حسن: تاريخ خراسان في العصر الغزوي، صـ٣٤.

[١٦] حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسي والثقافي والديني والإجتماعي، الجزء الثالث، "العصر العباسي الثاني في الشرق ومصر والمغرب والأندلس٢٣٢-٤٧٤هـ/٨٤٧-١٠٥٥م"، دار الجيل، بيروت،١٩٥٣م، صـ ٨٧ .

[١٧] نيسابور مدينة مشهورة من مدن خراسان علي بعد ٩٠ كم من مدينة مشهد، اسمها القديم نيشابور أو نياشور ،تم فتحها أيام عمر وعثمان رضي الله عنهما، وأصبحت فيما بعد عاصمة الدولة الصفارية ومركزاً هامًا من مراكز العالم الإسلامي .النرشحي: تاريخ بخاري، صـ١٠٠.- ياقوت الحموي: معجم البلدان، مجلد٥، صـ٢٣١ .

[١٨] محمد حسن: تاريخ خراسان في العصر الغزوي، صـ ٣٤.

[١٩] "كش" و"نسف": هي مدن على مدرج بخاري وبلخ، من قري آمُل بطبرستان.ياقوت الحموي:معجم البلدان، مجلد٥، صـ٢٨٥.

على عدد كبير من المنشقين، وعقد صلحا مع القراخانيين، وعين وزيرا للأمير من حلفائه وهو الوزير أبو النصر[٢٠].

أصبح سبكتكين الحاكم المطلق للولايات الواقعة جنوبي نهر جيحون، ولم يعد للأمير نوح سيطرة على مجريات الأحداث في خراسان[٢١]. إلا أن الوزير أبو النصر وزير الأمير الساماني قُتل علي يد غلمانه بأمر من الأمير نوح، فخاف الأمير نوح من بلوغ خبره إلى سبكتكين، فبعث رسولاً إليه يرجوه تعيين وزير خلفًا للوزير، فتم تعيين الوزير علي أبو المظفر محمد بن إبراهيم البرغشي، وظل هذا الوزير حتي وفاة الأمير نوح في ١٤ رجب سنة ٣٨٧هـ/٢٣ يوليو ٩٩٧م[٢٢].

وقد وصلتنا نقود تحمل اسم كل من سبكتكين الغزنوي، ونوح بن منصور الساماني تبرهن على العلاقات السابقة، وقد ضربت هذه النقود بداري سك فروان وهراة، ويمكن دراسة هذه النقود علي النحو التالي:

دار ضرب فروان[٢٣]:

١- درهم ضرب فروان مؤرخ بسنة٣٨٠هـ[٢٤]، وقد جاءت نصوص كتاباته كالتالي (لوحة رقم ١):

الوجه/ مركز/ . ◎ ./لا اله الا/ الله وحده/ لاشريك له/ الطائع لله/ د.د
هامش/ بسم الله ضرب هذا الدرهم بفروان سنة ثمنين وثلثماية
الظهر/ مركز/ لله/ محمد رسول/ الله نوح بن/ منصور/ سبكتكين/ د.د
هامش/ محمد رسول الله أرسله بالهدي ودين الحق ليظهره على الدين كله
الوزن/ ٣,٣جم، القطر ٢١مم.

تتألف كتابات مركز وجه هذا الدرهم من أربعة أسطر أفقية، نقشت شهادة التوحيد كاملة ونصها: "لا اله الا/ الله وحده/ لا شريك له"، وذلك بالأسطر الأول والثاني والثالث، ونقش بالسطر الأخير اسم الخليفة العباسي "الطائع لله" (٣٦٣-٣٨١هـ/٩٧٤-٩٩١ م)، وسجل بهامش الوجه البسملة غير كاملة، يليها العبارة الدالة على فئة النقد وهي "ضرب هذا"، يليها اسم فئة النقد وهو "الدرهم"، يليها اسم مكان وتاريخ السك وهو "فروان سنة ثمانين وثلثماية".

---

[٢٠] محمد حسن: تاريخ خراسان في العصر الغزوي، صـ ٣٥.
[٢١] محمد حسن: تاريخ خراسان في العصر الغزوي، صـ ٣٥.
[٢٢] محمد حسن: تاريخ خراسان في العصر الغزوي، صـ ٣٥.
[٢٣] فروان بفتح الباء، قرية بالقرب من غزنة ينسب إليها وهيب منبه بن أحمد بن محمد بن المخلص الفرواني الواعظ ، توفي في حدود سنة ٥٠٠هـ. ياقوت الحموي:معجم البلدان، مج٤، صـ ٢٥٧.
[٢٤] إبراهيم جابر الجابر:النقود العربية الإسلامية، جـ ٣، الطبعة الثالثة، الدوحة، ٢٠٠٥م، صـ ٤٤٨، رقم ٤٩٢٠.

أما مركز الظهر فيتألف من خمسة أسطر أفقية نقشت كلمة "لله" بالسطر الأول، ونقشت بالسطرين الثاني وبداية السطر الثالث الرسالة المحمدية ونصها:" محمد رسول/ الله"، وسجل بنهاية السطر الثالث والسطر الرابع اسم الأمير الساماني "نوح بن/منصور" (٣٦٦-٣٨٧هـ/٩٧٧-٩٩٧م)، وسجل بالسطر الأخير اسم "سبكتكين" (٣٦٦-٣٨٧هـ/٩٧٧-٩٩٧م)، ونقشت أحرف د.د في أسفل كتابات مركز الظهر وربما تشير إلى الحروف الأولي من أسماء المشرفين أو العمال علي دار السك، يحمل هامش الظهر الإقتباس القرآني من سورة التوبة الآية ٣٣ أو سورة الصف الآية ٩ ونصه: "محمد رسول الله أرسله بالهدي ودين الحق ليظهره على الدين كله".

٢- فلس ضرب فروان مؤرخ بسنة ٣٨٠هـ[٢٥]، وتتفق نصوص كتاباته تماماً مع نصوص كتابات الدرهم السابق، عدا تسجيل كلمة "الفلس" بدلاً من "الدرهم". وقد جاءت نصوص كتاباتها كالتالي (لوحة رقم ٢):

الوجه/ مركز/ . ٥ ./ لا اله الا/ الله وحده/ لاشريك له/ الطائع لله
هامش/ بسم الله ضرب هذا الفلس بفروان سنة ثمنين وثلثماية
الظهر/ مركز/ لله/ محمد رسول/ الله نوح بن/ منصور/ سبكتكين/ د.د
هامش/ .....
الوزن/ ٢,٩ جم **القطر/** ٢٠,٤٠مم.

٣- درهم ضرب فروان مؤرخ بسنة ٣٨١هـ[٢٦]، وقد جاءت نصوص كتاباته مماثلة تمامًا للدرهم رقم (١) ولكن نقشت حروف س ر أسفل كتابات مركز الوجه والظهر، بدلاً من حرفي "د.د".

٤- درهم ضرب فروان مؤرخ بسنة ٣٨١هـ[٢٧]، وقد جاءت نصوص كتاباته مماثلة تماماً للدرهم رقم (١)، ولكن نقش حرفي "ود" بأسفل كتابات مركز كل من الوجه والظهر، بدلاً من حرفي "س ر" بالدرهم السابق .

٥- درهم ضرب فروان مؤرخ بسنة ٣٨٣هـ[٢٨]، وقد جاءت نصوص كتاباته مماثلة تمامًا للدرهم السابق، ولكن نقش حرف "د" بأسفل كتابات مركز الوجه، بدلا من "ود" بالدرهم السابق.

٦- درهم ضرب فروان[٢٩]، لكنه فاقد تاريخ الضرب، وقد جاءت نصوص كتاباته مماثلة تماماً للدرهم السابق، عدا وجود حرف "س" بأسفل كتابات مركز كل من الوجه والظهر، بدلاً من حروف " د.د" بالدرهم السابق.(لوحة رقم ٣).

---

(25) www.zeno. ru.No.118711.
(26) www.zeno.ru.No.73427.
(27) www.zeno.ru.No.3636.
(٢٨) إبراهيم الجابر: النقود العربية الإسلامية، ص٤٨٧، رقم ٤٩١٩.
(29) www.zeno.ru.No.151487.

٧- درهم ضرب فروان[٣٠]، لكنه لا يتضح عليه تاريخ الضرب، وقد جاءت نصوص كتاباته مماثلة تماماً للدرهم السابق عدا وجود حرف "د.د" بأسفل كتابات مركز كل من الوجه والظهر، بدلاً من حرف "س" بالدرهم السابق.

٨- درهم ضرب فروان[٣١]، لا يتضح عليه تاريخ الضرب، وقد جاءت نصوص كتاباته مماثلة تماماً للدرهم السابق،عدا وجود حرف " د" بأسفل كتابات مركز الوجه، بدلا من حروف "د.د" بالدرهم السابق، وبوجود حروف "ورد" بأسفل كتابات الظهر، بدلاً من "د د" بالدرهم السابق.

لوحة رقم (١): درهم يحمل اسم كلاً من سبكتكين الغزنوي ونوح بن منصور الساماني، ضرب فروان، مؤرخ بسنة ٣٨٠هـ.
(نقلاً عن:www.zeno.ru.no.737417)

لوحة رقم (٢): فلس يحمل اسم كلاً من سبكتكين الغزنوي ونوح بن منصور الساماني، ضرب فروان، مؤرخ بسنة ٣٨٠هـ.
(نقلاً عن :www.zeno.ru.no.118711)

لوحة رقم (٣): درهم يحمل اسم كلاً من سبكتكين الغزنوي ونوح بن منصور الساماني، ضرب فروان، فاقد تاريخ السكـ.
(نقلاً عن:www.zeno.ru.no.151487)

دار ضرب هراة:

١- دينارضرب هراة مؤرخ بسنة ٣٨٥هـ[٣٢]، وقد جاءت نصوص كتاباته كالتالي(لوحة رقم ٤):

الوجه/ مركز/ لا اله الا/ الله وحده/ لاشريك له/ ناصر الدين والدولة/ سبكتكين.

---

(30) www.zeno.ru.No.150487.

(31) www.zeno.ru.No.149021.

(٣٢)عبده إبراهيم أباظه: نقود هراة منذ الفتح الإسلامي حتى دولة آل كرت "دراسة آثارية فنية"،مخطوط رسالة دكتوراة غير منشورة،كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠١٨م، صـ ٢٦٣.

هامش داخلي/ بسم الله ضرب هذا الدينر بهراة سنة خمس وثمنين وثلثماية.
هامش خارجي/لله الأمر من قبل ومن بعد ويومئذ يفرح المؤمنون بنصـ[ر الله]
الظهر/ مركز/ لله/ محمد رسول الله/ الطائع لله/ الملك منصور/ نوح بن منصور.
هامش/ محمد رسول الله أرسله [بالهـ]دي ودين الحق ليظهره على الدين كله.
الوزن/ ٤,٤٩جم.

تتألف كتابات مركز وجه هذا الدينار من خمسة أسطر أفقية، نقشت شهادة التوحيد كاملة ونصها: "لا اله الا/ الله وحده/لا شريك له" وذلك بالأسطر الأول والثاني والثالث، ونقش بالسطرين الأخيرين اسم ولقب سبكتكين بصيغة:"ناصر الدين والدولة/ سبكتكين"، ولقب "ناصر الدين والدولة" المخلوع على الأمير"سبكتكين" يأتي تخليدًا للأمجاد التي حققها سبكتكين في ظل السامانيين، فهو ناصر الدين عندما قام بغزو بلاد الهند الوثنيين، وحقق انتصارات ساحقة على ملكهم منذ عام ٣٦٦هـ/ ٩٧٧م، ومن ثم سطعت شمس الإسلام، فأضاءت جنبات الهند بعد ظلام الكفر الحالك، فقد دخل العديد من الهنود في الإسلام، كما أنه "ناصر الدولة" وذلك لهزيمته لأبي على بن أبي الحسن بن سيجمور[٣٣] سنة ٣٨٤هـ/٩٩٤م بمساعدة ولده محمود له[٣٤].

وسجل بالهامش الداخلي للوجه البسملة غير كاملة "بسم الله"، يليها العبارة الدالة على فئة النقد وهو "ضرب هذا"، يليها اسم فئة النقد وهو"الدينار"، يليها اسم مكان وتاريخ السك وهو "هراة سنة خمس وثمانين وثلثماية". ويحمل الهامش الخارجي للوجه النص القرآني من سورة الروم (جزء من الآية ٤، وجزء من الآية ٥) ونصه:" لِلَّهِ الْأَمْرُ مِنْ قَبْلُ وَمِنْ بَعْدُ وَيَوْمَئِذٍ يَفْرَحُ الْمُؤْمِنُونَ بِنَصْرِ اللَّهِ".

أما مركز الظهر فيتألف من خمسة أسطر أفقية نقشت كلمة "لله" بالسطر الأول ونقش بالسطر الثاني الرسالة المحمدية: "محمد رسول الله"، وسجل بالسطر الثاني اسم الخليفة العباسي "الطائع لله" (٣٦٣-٣٨١هـ/٩٧٤-٩٩١م)، بينما جاء اسم ولقب الأمير الساماني"الملك المنصور/ نوح بن منصور" بالسطرين الأخيرين، ولقب الملك المنصور، ربما جاء هذا اللقب بعد أن تمكن الأمير نوح من الإنتصار على أبي علي بن سيجمور بمساعدة سبكتكين وولده محمود، وذلك في ربيع الأول سنة ٣٨٥هـ /أبريل ٩٩٥م، بعد أن كاد سيمجور أن يستولي علي خراسان[٣٥]، وسجل بهامش الظهر الإقتباس القرآني من سورة التوبة الآية ٣٣ أو سورة الصف الآية ٩ونصه:" محمد رسول الله أرسله بالهدي ودين الحق ليظهره على الدين كله".

---

[٣٣] أبو الحسن بن سيمجور: كان أبو الحسن بن سيمجور أمير جيوش خراسان من قبل الأمير نوح بن منصور. - ابن الأثير: الكامل في التارخ، جـ٧، صـ ٢٧٥.
[٣٤] حسن الباشا: الألقاب الإسلامية، صـ١٢٢.
[٣٥] عبده أباظه: نقود هراة، صـ ٢٦٥.

٢- دينار ضرب هراة مؤرخ بسنة ٣٨٥هـ[٣٦]، وقد جاءت نصوص كتاباته مماثلة تماماً لكتابات الدينار السابق، ويختلف عنه فقط في عدم وجود هامش خارجي لكتابات الوجه.

٣- دينار ضرب هراة مؤرخ بسنة ٣٨٦هـ[٣٧]، وقد جاءت نصوص كتاباته كالتالي :

الوجه/مركز/ عدل/لا اله الا الله/ وحده لاشريك له/ ناصر الدين والدولة/ سبكتكين.

هامش داخلي/ بسم الله ضرب هذا الدينر بهراة سنة ست وثمنين وثلثماية.

هامش خارجي/ مثل رقم (١).

الظهر/ مثل الدينار السابق

الوزن/ ٣,٨٨ جم.

جاءت نصوص كتابات هذا الدينار مماثلة للدينار السابق، ولكن نقشت شهادة التوحيد كاملة في سطرين هما السطرين الثاني والثالث من كتابات مركز الوجه، ويتميز هذا الدينار بتسجيل كلمة "عدل" بالسطر الأول من كتابات مركز الوجه، وهى من الكلمات ذات الدلالة الإقتصادية كانت تنقش على النقود من دار السك، لتوضح جودة عيار تلك النقود، وجوازها للتدوال، وقد ظهرت هذه الكلمة لأول مرة علي السكة العباسية بكتابات مركز الظهر في الفلوس التي سكها أبو جعفر المنصور بدار سك السلام سنة ١٥٧ هـ [٣٨].

٤- دينار ضرب هراة مؤرخ بسنة ٣٨٧هـ[٣٩]، وقد جاءت نصوص كتاباته مماثلة تماماً لنصوص كتابات الدينار السابق. (لوحة رقم ٥)

---

[36] Sourdel, Dominique: Inventaire des Monnaies Musulmanes Ancient du Musee de Cabul, Damascus, 1953, p.26.no.93.

[٣٧] عبده أباظه: نقود هراة، ص٢٦٥. إبراهيم الجابر: النقود العربية، ج٣، ص ٤٤٦، رقم ٤٧٦٩.

[٣٨] عاطف منصور محمد رمضان: إضافات جديدة لنقود بني كاكاويه (٣٩٨-٤٤٣هـ/١٠٠٧-١٠٥١م)، الكتاب التذكاري للآثاري الدكتور محمد السيد غيطاس، دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الاسلامية، (الكتاب الثاني – الفنون)، مجلة كلية الآداب، سوهاج، جامعة جنوب الوادي ، ٢٠٠٥، ص ص١٨٧-١٨٨.

[٣٩] عبده إبراهيم: نقود هراة، صـ ٢٦٥.

لوحة رقم (٤): دينار يحمل اسم كلاً من سبكتكين الغزنوي ونوح بن منصور الساماني، ضرب هراة، مؤرخ بسنة ٣٨٥هـ.
(نقلاً عن: www.coinsarchive.com)

لوحة رقم (٥): دينار يحمل اسم كلاً من سبكتكين الغزنوي ونوح بن منصور الساماني، ضرب هراة، مؤرخ بسنة ٣٨٧هـ.
(نقلاً عن: www.coinsarchive.com)

ومما يسبق يتضح أن هذه النقود التي ضربت في كل من دار ضرب فروان، وهراة وتحمل اسم كل من سبكتكين والأمير نوح بن نصر الساماني المرحلة الأولي من العلاقات بين الدولة السامانية والدولة الغزنوية، فتوضح هذه النقود تبعية الدولة الغزنوية للدولة السامانية، وكذلك محاربة الدولة الغزنوية باسم الدولة الدولة السامانية، وتوضح إيضاً الاستعانة العسكرية التي قدمتها الدولة الغزنوية للدولة السامانية، لمحاربة أعداء الدولة السامانية والمنشقين عنها مثل محاربة فائق وأبي سيجمور، وكذلك توضح الألقاب التي منحها الأمير نوح لسبكتكين مثل لقب ناصر الدين والدنيا، وذلك بعد أن قدم له المساعدات العسكرية اللازمة .

ب – العلاقة بين إسماعيل بن سبكتكين (٣٨٧-٣٨٨هـ/٩٩٧-٩٩٨م) والأمير منصور الثاني بن نوح الساماني (٣٨٧-٣٨٩هـ/٩٩٧-٩٩٩م):

مات سبكتكين وقد عاش أواخر أيامه في بلخ في شعبان سنة ٣٨٧هـ/٩٩٧م، ولما حضرته الوفاة عهد إلى ابنه إسماعيل بالملك بعده، فلما مات بايع الجند لإسماعيل وحلفوا له، وأطلق لهم الأموال، وعندما وصلت جنازة سبكتكين إلى غزنه، رفع جنوده ابنه الأصغر إسماعيل، بدلاً من محمود، بناء على وصية سبكتكين، فترك محمود خراسان وعاد إلى هراة[٤٠]، وكان إسماعيل ضعيف الرأي والتدابير حتي كادت تنفذ خزائنه، فأرسل إليه محمود، وكان أكبر منه سناً يخبره بأحقيته في السلطنة[٤١]، ودخل في حروب مع إسماعيل، واتصل محمود بقواد إسماعيل سراً وانتصر فيها محمود، وأمن إسماعيل وأنزله في قلعة غزنه، ثم أمر بسجنه، ومات في سجنه، وكانت إمارته سبعة شهور[٤٢].

---

[٤٠] ابن الأثير: الكامل في التاريخ، جـ ٧، صـ ١٧٢.
[٤١] حسن ابراهيم: تاريخ الاسلام، صـ ٩٤.
[٤٢] عباس إقبال : تاريخ إيران، صـ ١٧٢.

وخلال حكم إسماعيل في هذه الفترة القصيرة لم تكن له حروب مباشرة أو مساعدات عسكرية للدولة السامانية، بسبب انشغاله في قتال محمود، وتميزت علاقته بالأمير الساماني بالتبعية التي ورثها عن أبيه سبكتكين، فضرب النقود باسم الأمير منصور بن نوح الساماني[٤٣]، حيث وصلتنا مجموعة من الدراهم تحمل اسم كل من إسماعيل بن سبكتكين الغزنوي، ومنصور بن نوح الساماني لا تحمل مكان أو تاريخ السك [٤٤]، وقد جاءت نصوص كتاباتها كالتالي (لوحة رقم ٦):

الوجه/مركز/ لا اله الا/ الله وحده/ لاشريك له/ الطائع لله/ ر د.
الظهر/ مركز/ لله/ محمد رسول/ الله منصور/ بن نوح/ اسمعيل/ رد د.

تتالف كتابات وجه هذه الدراهم من أربعة أسطر أفقية، نقشت شهادة التوحيد كاملة ونصها: "لا اله الا/ الله وحده/ لا شريك له"، وذلك بالأسطر الأول والثاني والثالث، ونقش بالسطر الأخير اسم الخليفة العباسي "الطائع لله"، أما الظهر فيتألف من خمسة أسطر أفقية نقشت كلمة "لله" بالسطر الأول، ونقش بالسطر الثاني وبداية الثالث الرسالة المحمدية "محمد رسول لله"، وفي السطر الرابع سجل اسم الأمير الساماني "منصور/ بن نوح"، وفي السطر الأخير سجل إسم إسماعيل .

(لوحة رقم 6) : درهم يحمل اسم كلاً من إسماعيل بن سبكتكين الغزنوي ومنصوربن ونوح الساماني، ولكن لا يحمل مكان أو تاريخ السك.

(نقلاً عن:www.zeno.ru.no. 49899)

جـ - العلاقة بين محمود بن سبكتكين الغزنوي(٣٨٤-٤٢١هـ/ ٩٩٤-١٠٣٠م) و الأمير نوح بن منصور(٣٦٦-٣٨٧هـ/٩٧٧-٩٩٧م):

في سنة ٣٨٤هـ/٩٩٤م سار سبكتكين من غزنة ومعه ابنه محمود نحو خراسان، وسار نوح فاجتمع هو وسبكتكين، فقصدوا أبا علي وفائقاً، فالتقوا بنواحي هراة، واقتتلوا فانهزم أصحاب أبو علي، وصار أصحاب سبكتكين يأسرون ويقتلون

---

[٤٣] وقد تولى أبو الحارث منصور بن نوح بن منصور بن عبد الملك بن نوح ابن نصر بن أحمد بن إسماعيل بن أحمد بن أسد بن سامان الملك بعد أبيه وحكم سنة وسبعة أشهر(٣٨٧-٣٨٩هـ). النرشخي: تاريخ بخاري، صـ ١٠٠.

[٤٤] إبراهيم الجابر : النقود العربية الإسلامية، جـ ٣، ص ٤٨٩، رقم ٤٩٢٣.
- www.zeno.ru.No.49899, 38881.

ويغنمون منهم الكثير، وعاد أبو علي، وفائق نحو نيسابور، وأقام سبكتكين ونوح بظاهر هراة حتى استراحوا، وسارا نحو نيسابور، فلما علم بهم أبو علي سار هو وفائق نحو جرجان[٤٥]، واستولى نوح على نيسابور، واستعمل عليها وعلى جيوش خراسان محمود بن سبكتكين[٤٦]، فأنعم الأمير نوح على محمود بن سبكتكين بولاية خراسان ولقبه بسيف الدولة [٤٧]، فذهب ناصر الدين سبكتكين إلى هرى (هراة)، وسيف الدولة إلى نيسابور، وقام الأمير نوح بتعيين قائد لجيوش خراسان، بدلاً من أبي علي السيمجوري، وأصبح محمود والياً علي نيسابور.

وقد وصلتنا نقود ضرب نيسابور توضح العلاقة بين محمود والأمير نوح الساماني، ويمكن دراسة هذه النقود علي النحو التالي:

١- دينار ضرب نيسابور مؤرخ بسنة ٣٨٤هـ[٤٨]، وقد جاءت نصوص كتاباته كالتالي (لوحة رقم ٧):

الوجه/ مركز/ محمود/ لا اله الا/ الله وحده/ لاشريك له/ الولي سيف/ الدولة.
هامش داخلي/ بسم الله ضرب هذا الدينر بنيسابور سنة أربع وثمنين وثلثماية.
هامش خارجي/ لله الأمر من قبل ومن بعد ويومئذ يفرح المؤمنون بنصر الله.
الظهر/ مركز/ لله/ محمد رسول الله/ الطائع لله/ الملك المنصور/ نوح بن منصور.
هامش/ محمد رسول الله أرسله بالهدي ودين الحق ليظهره على الدين كله.
الوزن/ ٤,٢٢ جم، **القطر/** ٢٤مم.

تتألف كتابات مركز وجه هذا الدينار من ستة أسطر أفقية، نقشت شهادة التوحيد كاملة ونصها: "لا اله الا/ الله وحده/ لا شريك له"، وذلك بالأسطر الثاني والثالث والرابع، ونقش بالأسطر الأول والخامس والسادس اسم ولقب محمود الغزنوي بصيغة: "محمود /الولي سيف/الدولة"، ولقب "سيف الدولة" هو لقب محمود، ويعد من أوائلها ظهوراً على النقود، حيث أطلق على أبي الحسن على بن عبدالله بن

---

[٤٥] ابن الأثير: الكامل في التاريخ، جـ ٨، صـ ٤.
[٤٦] ابن الأثير: الكامل في التاريخ ، جـ ٨، صـ ٥.
[٤٧] نيسابور مدينة مشهورة من مدن خراسان علي بعد ٩٠ كم من مدينة مشهد، اسمها القديم نيشابور أو نياشور ،تم فتحها أيام عمر وعثمان رضي الله عنهما، وأصبحت فيما بعد عاصمة الدولة الصفارية ومركزاً هاماً من مراكز العالم الإسلامي. - النرشحي: تاريخ بخاري، صـ ١٥٥.
[48] www.acsearch.info.com
- سعيد عبدالفتاح عطا الله: نقود نيسابور منذ الفتح الإسلامي حتى سقوط الدولة الخوارزمية "دراسة آثارية فنية"، مخطوط رسالة دكتوراة غير منشورة،كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٣م، صـ ٦١.

حمدان صاحب حلب على قطعتين من النقود بتاريخ سنة ٣٣١هـ [٤٩]، وقد منح الأمير نوح بن منصور الساماني هذا اللقب لمحمود سنة ٣٨٤هـ/٩٩٤م.[٥٠]

وسجل بالهامش الداخلي للوجه البسملة غير كاملة يليها العبارة الدالة علي فئة النقد وهي "ضرب هذا"، يليها فئة النقد وهو"الدينر"، يليها اسم مكان وتاريخ الضرب وهو"نيسابور سنة أربع وثمنين وثلثماية"، ونقش بالهامش الخارجي النص القرآني من سورة الروم، جزء من الآية٤، وجزء من الآية ٥ ونصه: " لِلَّهِ الْأَمْرُ مِنْ قَبْلُ وَمِنْ بَعْدُ وَيَوْمَئِذٍ يَفْرَحُ الْمُؤْمِنُونَ بِنَصْرِ اللَّهِ".

أما مركز الظهر فيتألف من خمسة أسطر أفقية، نقشت بالسطر الأول كلمة "لله"، وسجل بالسطر الثاني الرسالة المحمدية ونصها:"محمد رسول الله"، وسجل بالسطر الثالث اسم الخليفة العباسي "الطائع لله"، بينما جاء اسم ولقب الأمير الساماني "الملك المنصور/ نوح بن منصور" بالسطرين الأخيرين، وسجل بالهامش الإقتباس القرآني من سورة التوبة الآية ٣٣ أو سورة الصف الآية ٩.

٢- دينار ضرب نيسابور مؤرخ بسنة ٣٨٤هـ [٥١]، وقد جاءت نصوص كتاباته كالتالي:

الوجه/ المركز/ عدل/ لا اله الاالله/ وحده لاشريك له/ الولي سيف الدولة/ محمود.
هامش داخلي/ بسم الله ضرب هذا الدينار بنيسابور سنة أربع وثمنين وثلثماية.
هامش خارجي/ لله الأمر من قبل ومن بعد ويومئذ يفرح المؤمنون بنصر الله.
الظهر/ مركز/ لله/ محمد رسول الله/ المطيع لله/ نوح بن منصور.
هامش/ محمد رسول الله أرسله بالهدي ودين الحق ليظهره على الدين كله.

ويلاحظ في هذا الدينار أن شهادة التوحيد سجلت في سطرين أفقيين يعلوها كلمة "عدل"، ونقش اسم "محمود" في السطر الأخير من كتابات مركز الوجه، ويختلف هذا الدينار عن الدينار السابق بتسجيل اسم الخليفة العباسي "المطيع لله" بالسطر الثالث من كتابات مركز الظهر، بدلاً من اسم "الطائع لله" بالدينار السابق، ويختلف عن الدينار السابق بعدم تسجيل لقب "الملك المنصور" بكتابات مركز الظهر.

---

[٤٩] حسن الباشا: الألقاب الاسلامية، ص ٢٤٢.
[٥٠] ابن الأثير : الكامل في التاريخ ، جـ ٧، صـ ٥٢١.
[٥١] سعيد عبد الفتاح: نقود نيسابور، ص ٢٥٩.
- أحمد توحيد: موزة همايون: مسكوكات قديمة إسلامية قتالوغي، قسم رابع، قسطنطينية، ١٩٠٣م، ص٤٠١، رقم ٦٧.

٣- دينار ضرب نيسابور مؤرخ بسنة ٣٨٥هـ[٥٢]، وقد جاءت نصوص كتاباته كالأتي (لوحة رقم ٨):

الوجه/ المركز/ عدل/ لا اله الاالله/ وحده لاشريك له/ الولي سيف الدولة/ محمود.
هامش داخلي/ بسم الله ضرب هذا الدينر بنيسابور سنة خمس وثمنين وثلثماية.
هامش خارجي/ مثل رقم "١"
الظهر/ مركز/ لله/ محمد/ رسول الله/ الطايع لله/ الملك المنصور/ نوح بن منصور.
هامش/ مثل رقم "١"

وهو مماثل تماماً للدينار السابق، ولكن يتميز هذا الدينار بنقش رسم السيف بالجهة اليسري بالوجه، ويرمز رسم السيف إلي لقب محمود وهو"سيف الدولة"، والذي نقش اسمه بالسطرين الأخيرين من كتابات مركز الوجه[٥٣]، كما يتميز بتسجيل لقب "الملك المنصور" بالسطر الخامس من كتابات مركز الظهر.

٤- درهم ضرب نيسابور مؤرخ بسنة ٣٨٦هـ [٥٤]، وقد جاءت نصوص كتاباته كالتالي (لوحة رقم ٩):

الوجه/ مركز/ لا اله الاالله/ الطائع لله/ نوح بن منصور.
هامش/ ..... هذا الدرهم بنيسابور سنة ست وثمنين .....
الظهر/ مركز/ لله/ محمد رسول الله/ الولي سيف الدولة/ محمود.
هامش/ ..... ومن بعد يومئذ يفرح المؤمنون .....لله .....

٥- درهم ضرب نيسابور مؤرخ بسنة ٣٨٦هـ[٥٥]، وقد جاءت نصوص كتاباته كالتالي:

الوجه/ **مركز/** لا اله الاالله/ وحده لاشريك له/ الطائع لله/ نوح بن منصور.

هامش/[بسم] الله ضرب هذا الدرهم بنيسابور سنة ست [وثمنين وثلثماية].
الظهر/ مركز/ لله/ محمد رسول الله/ الولي سيف الدولة/ محمود ولي أمير المو/ منين.

ونقش شكل السيف علي الجانب الأيسر لكتابات مركز الظهر، ويلاحظ تسجيل اسم الخليفة العباسي "الطائع لله" بالسطر الثالث من كتابات مركز الوجه، رغم أنه عزل عام ٣٨١هـ/٩٩١م، ويرجع ذلك إلى عدم إعتراف السامانيين بالخليفة القادر بالله، ودون اسم الأمير السامانى "نوح بن منصور" بالسطر الأخير من نفس المركز.

---

(52)Lane-Pool: Catalog of oriental,vol.11,p.458

(٥٣) سعيد عبد الفتاح: نقود نيسابور، صـ ٢٦٤.

(54) www.zeno.ru.No.103379.

(٥٥) سعيد عبد الفتاح: نقود نيسابور، ص ص٢٧١-٢٧٢.

ويلاحظ أن محمود الغزنوي قد سجل لقب "ولي أمير المؤمنين"على هذا الدرهم، وهو أول من أطلق عليه هذا اللقب، وقد عرف هذا اللقب فيما بعد في العصر الفاطمي[٥٦]، ويلاحظ نقش رسم السيف بالجهة اليمني من كتابات مركز الظهر .

٦- درهم ضرب نيسابور ولكنه فاقد لتاريخ السك[٥٧]، وقد جاءت نصوص كتاباته كالتالي : (لوحة رقم ١٠):

الوجه/ مركز/ لا اله الاالله/ وحده لاشريك له/ الطائع لله/ نوح بن منصور.
هامش/.... ضرب هذا الدرهم بنيسابور سنة ست .....
الظهر/ مركز/ محمد رسول الله/ الولي سيف الدولة/ محمود بن ناصر الدين/ زخرفة نباتية.
هامش/ ..... ومن بعد يومئذ يفرح المومنون بنصر الله .....

ويتميز هذا الدرهم بتسجيل اسم محمود ولقبه بصيغة:"الولي سيف الدولة / محمود بن ناصر الدين"وهو لقب أبيه سبكتكين، وذلك في السطرين الثالث والرابع من كتابات مركزالظهر، وسجل اسم الخليفة العباسي"الطائع لله" في السطر الثالث من كتابات مركز الوجه، وفي السطر الرابع سجل اسم الأمير"نوح بن منصور" .

٧- فلس ضرب نيسابور فاقد تاريخ السك[٥٨]، وقد جاءت نصوص كتاباته كالتالي:
الوجه/ مركز/ لا اله الا/ الله وحده/ لاشريك له/ سيف الدولة.
هامش/ بسم الله ضرب هذا الفلس بنيسابور سنة .....
الظهر/ مركز/ لله/ محمد/ رسول/ الله/ نوح بن منصور.
هامش/ محمد رسول الله أرسله بالهدي ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون.

ويلاحظ أن هامش الوجه يحمل مكان الضرب وهو نيسابور، ولكنه يفتقد إلى تاريخ الضرب، ومن المؤكد أن هذا الطراز من الفلوس ضرب في الفترة من ٣٨٤هـ/٩٩٤م، وهي السنة التي استعان بها الأمير نوح الساماني بمحمود الغزنوي وأبيه حتي وفاة نوح في سنة ٣٨٧هـ ، حيث سجل لقبه "سيف الدولة" بالسطر الرابع من كتابات مركز الوجه[٥٩] .

---

[٥٦] حسن الباشا: الألقاب الإسلامية، صـ ٢١٣.

[57] www.zeno.ru.No.136936

[٥٨] سعيد عبد الفتاح: نقود نيسابور، ص ٢٣٧.

-Lane- Poole: catalog of oriental, vol.11, No.429 d.

[٥٩] عطا الله : نقود نيسابور، ص ٢٣٧.

٨- درهم فاقد لمكان الضرب ولكنه مؤرخ بسنة ٣٨٦هـ[٦٠]، وقد جاءت نصوص كتاباته كالآتي:

الوجه/ مركز/ • • • • / لا اله الا الله/ وحده لا شريك له/ الطائع لله/ نوح بن منصور.
هامش/ بسم الله ضرب هذا ..... ست وثمنين وثلثماية.
الظهر/ مركز/ محمد رسول الله/ الولي سيف الدولة/ محمود ناصر الدين.
هامش/ لله الأمر من قبل ..... ويومئذ يفرح المؤمنون بننصر الله.
الوزن/ ٢,١جم، القطر/ ١٩,٢٠مم

ويلاحظ أن هامش الوجه يفتقد لمكان السك، ومن المؤكد أن مكان الضرب هو نيسابور، وهي ولاية محمود الغزنوي من قبل الأمير نوح، لأن تاريخ الضرب المسجل على هذا الدرهم هو سنة ٣٨٦هـ ، يقع في فترة ولاية محمود على نيسابو وهي الفترة من ٣٨٤هـ/٩٩٤م إلى سنة ٣٨٧هـ/٩٩٨م .

٩- درهم فاقد لمكان السك ولا يتضح من تاريخ السك سوي رقم المئات وهو ثلثماية[٦١]، وجاءت نصوص كتاباته كالتالي :

الوجه/ مركز/ لا اله الا الله/ وحده لا شريك له/ الطائع لله/ نوح بن منصور.
هامش/ بسم الله ضرب هذا ..... وثلثماية.
الظهر/ مركز/ محمد رسول الله/ الولي سيف الدولة/ محمود ناصر الدين.
هامش/ لله الأمر من قبل ..... ويومئذ يفرح المؤمنون بننصر الله.
الوزن/ ٢,٧٥ القطر/١٩,٢١مم.

وقد جاءت نصوص كتابات هذا الدرهم مماثلة تماماً للدرهم السابق، ويفتقد هذا الدرهم لمكان ورقم الأحاد والعشرات من تاريخ السك، ولكن من المؤكد أن مكان الضرب هو نيسابور، وأن تاريخ السك في الفترة من ٣٨٤هـ إلى ٣٨٧هـ ،وهي فترة ولاية محمود على نيسابور، ونقش أسف كتابات مركزالظهر شكل للسيف.

١٠- فلس لا يحمل مكان أو تاريخ السك[٦٢]، وجاءت نصوص كتاباته كالتالي (لوحة رقم١١):

الوجه/ مركز/ لا اله الا الله/ وحده لا شريك له/ سيف الدولة.
هامش / بسم الله ضرب هذا .....
الظهر/ مركز/ لله/ محمد/ رسول الله/ الطائع لله/ نوح بن منصور.
هامش / .....

---

[٦٠] سعيد عبد الفتاح: نقود نيسابور، ص ٢٣٧..www.zeno.ru.No.173586

[61] www.zeno.ru.No.173588.

[62] www.zeno.ru.No132125.

١٢- فلس لا يحمل مكان أو تاريخ السك[٦٣]، وجاءت نصوص كتاباته كالتالي :
الوجه/ مركز/ مثل رقم ١١
هامش / بسم الله ضرب هذا ..... وثمنين وثلثماية
الظهر/ مركز/ مثل رقم ١١
هامش / .....

وقد عبرت هذه النقود عن علاقة محمود الغزنوي بالأمير نوح بن منصور الساماني والتي تشهد ولاية محمود من قبل الأمير الساماني على نيسابور، وكذلك عبرت عن تبعية محمود الغزنوي للأمير الساماني، فشهدت النقود اسم وألقاب الأمير محمود ممثلة في لقب سيف الدولة لمحمود، وهو من الألقاب التي منحها الأمير نوح لمحمود بعد أن قام الأخير بمساعدته مع جيوش أبيه "سبكتكين"، في القضاء على الثورات والمنشقين عليه، كما أن هذه النقود تعبر عن استمرار لمرحلة التبعية من قبل الدولة الغزنوية للدولة السامانية .

(لوحة رقم ٧): دينار باسم محمود الغزنوي ، ونوح بن منصور الساماني ، ضرب نيسابور سنة ٣٨٤. (نقلاً عن: www.acsearch.info.com

(لوحة رقم ٨): دينار باسم محمود الغزنوي ، ونوح بن منصور الساماني ، ضرب نيسابور سنة ٣٨٥هـ (نقلاً عن:..www.acsearch.info.com)

(لوحة رقم ٩): دينار باسم محمود الغزنوي ، ونوح بن منصور الساماني ضرب نيسابور سنة ٣٨٦هـ. (نقلاً عن: .www.zeno.ru.no.103379)

(لوحة رقم ١٠): دينار باسم محمود الغزنوي ، ونوح بن منصورالساماني، فاقد مكان وتاريخ السك. (نقلاً عن:.www.zeno.ru.no.136936)

(63) www.zeno.ru.No.53247.

(لوحة رقم ١١): فلس باسم محمود الغزنوي ، ونوح بن منصور الساماني .
(نقلاً عن :www.zeno.ru.no.132425)

د- العلاقة بين محمود الغزنوي (٣٨٤-٤٢١هـ/٩٩٤-١٠٣٠م) ومنصور الثاني بن نوح الساماني (٣٨٧-٣٨٩هـ/٩٩٧-٩٩٩م):

كان محمود واليًا على خراسان في أيام أبيه، ولما توفي والده سار محمود إلى نيسابور، للإستيلاء على الحكم، وكان الأمير منصور بن نوح الساماني قد عقد على ولاية خراسان لشخص يسمى بكتوزون، فأرسل إليه محمود يعاتبه ويذكره بنجدته له، ولكن بلا فائدة[٦٤]، رغم محاولات الأمير منصور إرضاء محمود بتوليته بلخ[٦٥]وهراه وترمز ويزد[٦٦]، إلا أن محمود عزم على فتح خراسان بالقوة، فعلم منصور بقدوم جيوش محمود إلى نيسابور، فغضب غضباً شديداً، فتوجه من بخاري على رأس جيش كبير، لإعادة "بكتوزون" إلى نيسابور، فلما علم محمود بذلك، ترك خراسان، وتوجه إلى عاصمته القديمة غزنة، رغم ما كان عليه من قوة، لأنه كان لايريد محاربة ولي نعمته، وظل الأمير منصور والجيش في مرو عدة أيام، وعاد الجميع إلى سرخس[٦٧]، حيث قابلهم بكتوزون بجيش مكثف لمقابلة محمود، ولكن الأمير كان متردداً في الأمر وتسوية المشكلة مع محمود، لدرجة أن "بكتوزون" شك في أمر الأمير، وظن أنه يريد ترضيته والاتفاق مع محمود، وشاركه في ذلك وزير الأمير "فائق"، فقررا خلع الأمير منصور، وذلك في صفر ٣٨٩هـ/ فبراير٩٩٩م، وتم إعلان تعيين أخية عبد الملك[٦٨]، فطلب بكتوزون المدد من الأمير عبدالملك

---

[٦٤] رزق الله الصرفي :تاريخ دول الإسلام، صـ ٤.
- أبو الفداء: المختصر في تاريخ البشر، صـ ١٢٠.

[٦٥] من أقدم مدن آسيا في شمال أفغانستان علي بعد حوالي عشر فراسخ نهر جيحون وأسمها القديم زرياسب أو زراسب ولقبن في الإسلام بأم البلاد وشهر إبراهيم أي مدينة إبراهيم ، وتعبر مدينة بلخ من أهم المدن الآثرية.- النرشحي: تاريخ بخاري ، صـ ٩١. ياقوت الحموي:معجم البلدان، مجلد ٤، ص ٤٨٠.

[٦٦] عباس إقبال: تاريخ إيران، صـ ١٦٠.

[٦٧] سرخس: بفتح أوله وسكون ثانيه، مدينة قديمة من نواحي خراسان، وهي بين نيسابور ومرو. ياقتوت الحموي: معجم البلدان، جـ ٣ ، ص ٢٠٨.

[٦٨] ابن الأثير: الكامل في التاريخ، جـ ٨، صـ ١٢٣.

شقيق الأمير منصور، فأمده بجيوش والتقت بجيوش محمود عند مرو[٦٩] واقتتلوا قتالاً شديداً، وانتصر جيش محمود واستولي على مرو[٧٠]، وجميع أنحاء خراسان، وقام أيام بنيسابور، ثم اتجه إلى هراة بعد قطع الدعاء للدولة السامانية، وأقام الدعاء للخليفة القادر بالله العباسي[٧١].

وحاول محمود إعطاء دولته صفة رسمية، فأرسل إلى الخليفة العباسي يشرح له أسباب حروبه الأخيرة مع السامانيين، ويجدد ولائه وإخلاصه لأمير المؤمنين، وهكذا ورث محمود والدولة الغزنوية أملاك الدولة السامانية وملك ديار خراسان[٧٢].

وقد وصلتنا نقود تحمل اسم كلاً من محمود الغزنوي، ومنصور الثاني بن نوح الساماني، وقد ضربت هذه النقود بدور ضرب أندرابه، بلخ، نيسابور، وهراة، ويمكن دراسة هذه النقود على النحو التالي :

دار ضرب أندرابه[٧٣] :

وصلنا من هذه الدار درهم مؤرخ بسنة ٣٨٨هـ[٧٤]، وقد جاءت نصوص كتاباته كالتالي (لوحة رقم ١٢):

الوجه/ مركز/ لا اله الا/ الله وحده/ لا شريك له/ الطائع لله.
هامش/ بسم الله ضرب هذا الدرهم باندرابه سنة ثمـ ثمـ وثلثمـ.
الظهر/ مركز/ . لله ./ محمد رسول الله/ منصور بن نوح/ سيف الدولة/ محمود.
هامش/ محمد رسول الله أرسله بالهدي ودين الحق ليظهره[كذا] .
هامش خارجي / بلكاتكين.
الوزن/ ١٠,٧ جم.

تتألف كتابات مركز وجه هذا الدرهم من أربعة أسطر أفقية، نقشت شهادة التوحيد كاملة ونصها" لا اله الا/ الله وحده/لا شريك له "، وذلك بالأسطرالأول والثاني

---

[٦٩] مرو هي أحدي عواصم خراسان القديمة، تقع علي نهر مرغاب، وهي من أقدم المدن في آسيا الوسطي، تقع على بعد ٢٦٥ كم شرق مشهد، و٣٥٠كم شمال هراة، و٤٢٥ كم شرق بلخ، و٣٢٠ كم جنوب غرب بخاري. -النرشحي: تاريخ بخاري، صـ ٥٨.

[٧٠] حسن إبراهيم : تاريخ الإسلام، صـ ٩٤.

[٧١] رزق الله الصرفي :تاريخ دول الإسلام، صـ ٤.

[٧٢] محمد حسن: تاريخ خراسان في العصر الغزوي ، صـ ٤٠.

[٧٣] أندرابه هي قرية بينها وبين مرو فرسخان، كان للسلطان سنجر بن مالك شاه بها آثار من عمائر وقصور، وينسب اليها عدد جماعات الكرابيسي الاندرابي وغيره .- ياقوت الحموي: معجم البلدان ،مج١، صـ ٢٦٠.

[٧٤] إبراهيم الجابر: النقود العربية، ج٣، ص ٤٩.www.zeno.ru.No.39927 .
ويذكر إبراهيم الجابر أن هذا الدرهم من الدراهم الكبيرة تم سكه قرب مناجم جبال هندكوش لعدة سنوات بعد أن أعلن محمود استقلاله عن السامانيين .

والثالث، وجاء اسم الخليفة العباسي "الطائع لله" في السطر الأخير، رغم أنه لم يعد الخليفة الرسمي ،حيث خلعه البويهيون في سنة ٣٨١هـ/٩٩١م، وكان الخليفة القائم على العرش هو القادر بالله (٣٨١-٤٢٢هـ/٩٩١-١٠٣١م)، ويشتمل هامش الوجه على البسملة غير كاملة، يليها العبارة الدالة على فئة النقد " ضرب هذا "، يليها نوع النقد وهو"الدرهم"، يليها اسم مكان وتاريخ السك وهو"اندرابه سنة ثمـ ثمـ ثلثمـ".

أما مركز الظهر فيتألف من خمسة أسطر أفقية، نقشت كلة "لله" بالسطر الأول، وسجلت الرسالة المحمدية" محمد رسول الله" بالسطر الثاني، ونقش اسم الأمير الساماني"منصور بن نوح" بالسطر الثالث، بينما جاء اسم ولقب " سيف الدولة / محمود" بالسطرين الأخيرين .

وسجل بالهامش الداخلي للظهر الاقتباس القرآني من سورة التوبة الآية ٣٣ أو سورة الصف الآية ٩ ونصه: "محمد رسول الله أرسله بالهدي ودين الحق ليظهره [كذا]"، ونقش بالهامش الخارجي للظهر اسم "بلكاتكين" وهو هو نائب "نوح بن منصور" علي منطقة بلخ، ووادي أندرابه (٣٢٠-٣٢٦هـ/ ٩٣٢-٩٣٨م)، وكان نصر بن أحمد يسجل اسم البكتكين علي النقود حتي لا يستقل بحكم بلخ ووادي أندرابه، وليكون نائباً له ويدين بالولاء والتبعية له [٧٥] .

دارسك بلخ:

وصلنا من هذه الدارالدار نقود تحمل أسم كل من محمود الغزنوي والأمير منصور بن نوح الساماني، ويمكن دراسة هذه النقود علي النحو التالي:

١- درهم مؤرخ بسنة ٣٨٨هـ[٧٦]، وجاءت نصوص كتاباته كالتالي(لوحة رقم ١٣):

الوجه/ مركز/ محمود/ لا اله الا/ الله وحده/ لا شريك له/ الولي سيف/ الدولة.
هامش داخلي/ بسم الله ضرب هذا الدرهم ببلخ سنة ثمان وثمنين وثلثماية.
هامش خارجي/ لله الأمر من قبل [ومن بعد ويومئذ] يفرح المؤمنون بنصر الله.
الظهر/ مركز/ . لله ./ محمد رسول الله/ الطائع لله/ الملك المنصور/ منصور/ بن نوح
هامش/ [محمد رسول الله أرسله بالهدي ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون].
الوزن/ ٣,٦ جم.

---

[٧٥] سلطان محمد صالح الزمزي: النقود السامانية (٢٠٤-٣٩٥هـ/٨١٩-١٠٠٤م) المحفوظة بمجموعة الأستاذ عبدالرحمن بن جاسم بدبي، دراسة آثارية فنية، مخطوط رسالة دكتوراة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٣م، ص ٣٢٦.

[٧٦] سالي حسن توفيق: نقود مدينة بلخ منذ عصر الدولة السامانية وحتي نهاية الدولة السلجوقية (٢٦١-٥٥٢هـ/٨٧٤-١١٥٧م)، دراسة آثارية فنية، مخطوط ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة الفيوم، ٢٠١٧م، ص ٢١٢. .www.zeno.ru.No.145553

٢- درهم ضرب بلخ مؤرخ بسنة ٣٨٩هـ[٧٧]، وجاءت نصوص كتاباته مماثلة تماماً لنصوص كتابات الدرهم السابق.

دار سك نيسابور:

وصلتنا من هذه الدار نقود تحمل اسم كل من محمود الغزنوي والأمير منصور بن نوح الساماني ، ويمكن دراسة هذه النقود على النحو التالي :

١- دينار ضرب نيسابور مؤرخ بسنة ٣٨٧هـ [٧٨]، وجاءت نصوص كتاباته كالتالي (لوحة رقم ١٤) :

الوجه/ مركز/ عدل/ لا اله الا الله/ وحده لاشريك له/ الولي سيف/ الدولة محمود.
هامش داخلي/ بسم الله ضرب هذا الدينار بنيسابور سنة سبع وثمنين وثلثماية.
هامش خارجي/ لله الأمر من قبل ومن بعد ويومئذ يفرح المؤمنون بنصر الله.
الظهر/ مركز/ لله/ محمد رسول الله/ الطايع لله/ الملك المنصور/ منصور بن نوح.
هامش/ محمد رسول الله أرسله بالهدي ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون.
الوزن/ ٣,٧ جم.

ويلاحظ في هذا الدينار استمرار تسجيل اسم الخليفة العباسي"الطائع لله"، رغم عزلة من قبل البويهيين . ومن الراجح أن هذا الدينار ضربه محمود الغزنوي قبل أن يغادر نيسابور، ويتوجه إلى غزنة عندما علم بموت أبيه واستيلاء أخيه على الحكم في غزنة سنة ٣٨٧هـ/٩٩٧م .[٧٩]

٢- دينار ضرب نيسابور مؤرخ بسنة ٣٨٩هـ [٨٠]، وجاءت نصوص كتاباته كالتالي (لوحة رقم ١٥) :

الوجه/ مركز/ عدل/ لا اله الا الله/ وحده لاشريك له/ الولي سيف/ الدولة محمود.
هامش داخلي / بسم الله ضرب هذا الدينار بنيسابور سنة تسع وثمنين وثلثماية.
هامش خارجي/ مثل رقم ١
الظهر/ مركز/ لله/ محمد رسول الله/ الطائع لله/ الملك المنصور/ منصور بن نوح.
هامش/ مثل رقم ١
الوزن/ ٤,٩ جم.

---

(77) www.zeno.ru.No.89953.
- Mitchiner, Michael: The World of Islam, Oriental Coins and their Values, London, 1977, p.145.No.742.
- إبراهيم الجابر: النقود الإسلامية، جـ ٣، ص ٢٦٢، رقم ٤٣١٨-٤٣١٩ .
(78) www.zeno.ru.No.90394.
(٧٩) ابن الأثير: الكامل في التاريخ، جـ ٧، ص ٤٨٨.
(80) www.zeno.ru.No.59361.

وقد جاءت نصوص كتابات هذا الدينار مماثلة تماماً لنصوص كتابات الدينار رقم(١).

٣- دينار ضرب نيسابور مؤرخ بسنة ٣٨٩هـ[٨١]، وجاءت نصوص كتاباته كالتالي :

الوجه/ مركز/ مثل رقم ٣.
هامش داخلي/ بسم الله ضرب هذا الدينار بنيسابور سنة تسع وثمنين وثلثماية
هامش خارجي/ مثل رقم ١
الظهر/ مركز/ لله/ محمد رسول الله/ الطائع لله/ الملك المعظم/ منصور بن نوح.
هامش / مثل رقم ١

يتميز هذا الدينار بتسجيل لقب "الملك المعظم" بالسطر الرابع من كتابات مركز الظهر، وهو لقب الأمير "منصور بن نوح"، وكان هذا اللقب يطلق على ولاة المشرق المستقلين من أمراء السامانيين وغيرهم، ولعل سيف الدولة أطلق هذا القب على الأمير منصور لما كان يكن له من احترام وتعظيم باعتباره ولي نعمته[٨٢].

كذلك وصلنا درهمان لا يحملان مكان أو تاريخ السك[٨٣]، وجاءت نصوص كتاباتهما كالتالي(لوحة رقم ١٦) :

الوجه/ مركز/ ... اله الا/ الله وحده/ لاشريك له/ الطائع لله/ د .

الظهر/ مركز/ محمد رسول/ الله منصور/ بن نوح/ سيف الدولة/ محمود

وهكذا يتبين لنا مما سبق أن هذه النقود قد عبرت عن العلاقة بين محمود الغزنوي والأمير منصور بن نوح السامني ووضحت مرحلة التبعية وتسجيل ألقاب محمود والأمير نوح على النقود، وكذلك تسجيل لقب الملك المعظم الذي يعبر عن مدى تقدير وتعظيم محمود الغزنوي للأمير منصور بن نوح الساماني، واستمرار مرحلة تبعية الدولة الغزنوية للدولة السامانية

---

[٨١] وليم قازان: المسكوكات الإسلامية، مجموعة خاصة، بيروت، ١٩٨٣م،رقم ٩٩. - متحف راث: كنوز الفن الإسلامي، ترجمة: حصة الصباح وآخرون، الكويت،١٩٨٥م، ص٣٨٦، رقم ٣١. رأفت محمد محمد النبراوي: مؤسسة النقد العربي السعودي، متحف العملات، الرياض، ١٩٩٦م، ص ٩٥ ، رقم٣٧.عاطف منصور محمد رمضان: الكتابات غير القرآنية علي السكة في شرق العالم الإسلامي، مخطوط رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١١٦.
Lane- Pool : Catalogue of coins,vol.IX,No.458k.-

[٨٢] حسن الباشا: الألقاب الإسلامية، ص ٤٩٧.

[83] www.zeno.ru.No.116317.

لوحة رقم (١٢): درهم باسم محمود الغزنوي والأمير منصور الثاني بن نوح الساماني ، ضرب أندرابة سنة ٣٨٨هـ.
(نقلاً عن: www.zeno.ru.no.39927)

لوحة رقم (١٣): درهم باسم محمود الغزنوي والأمير منصور الثاني بن نوح الساماني ، ضرب بلخ سنة ٣٨٨هـ.
(نقلاً عن: www.zeno.ru.no.145553)

لوحة رقم (١٤): درهم باسم محمود الغزنوي والأمير منصور الثاني بن نوح الساماني ، ضرب نيسابور سنة ٣٨٧هـ.
(نقلاً عن: www.zeno.ru.no.90394)

لوحة رقم (١٥): درهم باسم محمود الغزنوي والأمير منصور الثاني بن نوح الساماني ، ضرب نيسابور سنة ٣٨٩هـ.
(نقلاً عن: www.zeno.ru.no.59361)

لوحة رقم (١٦): درهم باسم محمود الغزنوي والأمير منصور الثاني بن نوح الساماني ،لا يحمل مكان أو تاريخ السك.
(نقلاً عن: www.zeno.ru.no.116317)

وقد قويت العلاقات بين محمود الغزنوي والخليفة العباسي، وخاصة بعد أن أظهر محمود ولائه الشديد له، فأرسل الخليفة العباسي لمحمود بولاية العهد والتاج ولقبه" يمين الدولة وأمين الملة"، فأحاط محمود نفسه بمظاهر الأبهة والعظمة أكثر

مما فعل السامانيون، واستخدم لقب السلطان في دوائر البلاط[٨٤]، وكان محمود أول من تلقب من الغزنويين بلقب السلطان، بعد أن كان يلقب بلقب الأمير[٨٥]. وقد تحقق للسلطان محمود ما أراد وهو تحقيق الصفة الرسمية لدولته والإعتراف من قبل الخلافة العباسية بحدود دولته الجديدة، وتحقق له ذلك بعد سقوط الدولة السامانية في عام ٣٨٩هـ/٩٩٩م[٨٦] .

ومن الأمثلة التي تدل على استقلال محمود الغزنوي بملك السامانيين بعد قضائه عليهم دينار ضرب غزنة مؤرخ بسنة ٣٨٩هـ، وقد جاءت نصوص كتاباته كالتالي (لوحة رقم ١٧):

الوجه/ مركز/ عدل/ لا اله الاالله/ وحده لاشريك له/ القادر بالله.
هامش داخلي/ بسم الله ضرب هذا الدينار بغزنة سنة تسع وثمنين وثلثماية.
هامش خارجي/ لله الأمر من قبل ومن بعد ويومئذ يفرح المؤمنون بنصر الله.
الظهر/ مركز/ لله/ محمد رسول الله/ الامير السيد يمين الدو/ له وامين الملة/ ابوالقاسم.
هامش/ محمد رسول الله أرسله بالهدي ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون.

وقد سجل على هذا الدينار الألقاب التي خلعها الخليفة العباسي على محمود الغزنوي وهو "يمين الدو/لة وأمين الملة /ابو القاسم"، وذلك بالأسطر الثالث والرابع والخامس من كتابات مركز الظهر، أما اسم الخليفة العباسى القادر بالله فقد سجل بالسطر الأخير من كتابات مركز الوجه.

ثانياً: علاقة الدولة الغزنوية بالدولة الصفارية الثانية (٢٩٠-٣٩٣هـ/٩٠٣-١٠٠٢م) [٨٧]:

---

[٨٤] ابن الأثير: الكامل في التاريخ، جـ٨، ص ١٥٤. - عباس إقبال : تاريخ إيران، صـ ٢٥٧.
[٨٥] حسن إبراهيم : تاريخ الإسلام، ص ٩٥.
[٨٦] محمد حسن: تاريخ خراسان في العصر الغزوي، صـ ٤٢.
[٨٧] سميت بالدولة الصفارية نسبة إلى مهنة مؤسس الدولة وهي نحاساً أي صفاراً، ومؤسس الدولة الصفارية هو يعقوب بن الليث الصفار، واشتهر أمر يعقوب في سنة ٢٣٧هـ/٨٥١ م، واستولي على سجستان، وولى قيادة سجستان لدرهم بن الحسين، وكان يعقوب تحت إمارته، ومد نفوذه على هراة ويوشنج، ثم دخلت جيوشه نيسابور، وأزالة الدولة الطاهرية سنة ٢٩٥هـ/٨١٢م. الأعرجي، عبد الأمير عيسي: الإمارة الصفارية (٢٥٤هـ/٨٦٨م-٢٩٠هـ/٩٠٢م) ودورها في ضعف الخلافة العباسية، الكلية الإسلامية، جامعة النجف، صـ ٥٧٧. ناصر خسرو علوي: سفر نامه، ترجمة: يحيى الخشاب، تصدير: عبدالوهاب عزام، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٩٣م، صـ ١٧٠. محمد حسن: تاريخ خراسان في العصر الغزوي، صـ ١٠.

علاقة السلطان محمود الغزنوى(٣٨٤-٤٢١هـ/٩٩٤-١٠٣٠م) بطاهر بن خلف[٨٨](٣٩١-٣٩٣هـ /٩٩٩-١٠٠٢م)

استغل خلف بن أحمد انشغال السلطان محمود بحروبه بخراسان،وأرسل ابنه طاهراً للإستيلاء على قهسان، ثم أرسله لبوشنج[٨٩] وهى ملك بغراغق -عم السلطان محمود- وعندما انتهى السلطان محمود من حروبه استأذنه عمه بغراغق فى إخراج طاهر بن خلف من ولايته، فاتجه بغراغق لمحاربة طاهر بن خلف، وهزم بغراغق طاهراً، واتجه فى طلبه، ولكن تمكن طاهر بن خلف من قتله، وعندما علم السلطان محمود بقتل عمه، اتجه لمحاربة خلف بن أحمد فى سجستان[٩٠] سنة٣٩٠هـ/٩٩٩م، وتحصن خلف فى حصن أصبهبد فى سجستان، لكنه طلب الصلح من السلطان محمود، فأجابه مقابل مال[٩١]، وقد قيل أن الأمير خلف قبل الصلح، مقابل أن يدفع مائة ألف درهم علي أن تكون الخطبة للسلطان محمود، ويكتب اسمه على وجه السكة[٩٢].

وظل خلف بن أحمد أميراً على سجستان حتي صفر سنة ٣٩٣هـ/١٠٠٢م، وسلم في السنوات الثلاث الأخيرة إمارته لمحمود بن سبكتكين، بعد أن انهزم خلف منه، وأرسله محمود إلى جوزجانان[٩٣]، وبعد أن اتصل سراً بآيلك خان أمر محمود بحبسه، ومات في حبسه سنة ٣٩٩هـ/١٠٠٨م[٩٤].

وقد ذكر المؤرخون روايتين لما جرى بين خلف بن أحمد وابنه طاهر، بعد أن غادر السلطان محمود الغزنوى سجستان في سنة ٣٩١هـ/ ٩٩٩[٩٥].

---

[٨٨] طاهر بن خلف هو ابن خلف بن أحمد ثاني حكام الدولة الصفارية الثانية بسجستان.- عبد الأمير عيسي: الإمارة الصفارية ، صـ ٥٨٧.

[٨٩] بوشنج:هى بلدة نزهة خصيبة في واد مشجر، من نواحي هراة. ياقوت الحموي:معجم البلدان،مجلد١،صـ ٥٠٨.

[٩٠] سجستان بكسر أوله وثانيه، وسين أخري مهملة، وتاء مثناة من فوق، وآخره نون، وهي ناحية كبيرة وولاية واسعة، بينها وبين هراة ثمانون فرسخاً، وهي جنوبي هراة. ياقوت الحموي: معجم البلدان، مجلد٣، ص ١٩٠.

[٩١] ابن الاثير : الكامل في التاريخ، جـ ٨، صـ ١٣.

[٩٢] رنا الحامدي محمد إبراهيم: نقود إقليمسجستان منذ بداية الفتح الإسلامي حتي نهاية الدولة الصفارية الثانية (٣١-٣٩٣هـ/٦٤٣-١٠٠٤م)، مخطوط رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة الفيوم، ٢٠١٦م، صـ ٣٣٠.

- John, Walker: The Coinage of the second Saffarid dynasty in Sistan, numismatic noteses and Monographs, No. 72, 1936, p.17.

[٩٣] من كور بلخ بخراسان، وهي بين مرو الروذ وبلخ. ياقوت الحموي: معجم البدان، مجلد ٢، ص ١٨٢.

[٩٤] عباس إقبال، تاريخ إيران، صـ ١٣١.

[٩٥] رنا الحامدي : إقليمسجستان ، صـ ٣٣١.

الرواية الأولى: وهى عندما حاصر السلطان محمود سجستان، توقع الأمير خلف وهو محاصر أن جيش سجستان بقيادة ابنه طاهر سيقضى على جيش السلطان محمود، وكان طاهر ينتظر فرصة، لكنه عندما استعد لمحاربة جيش السلطان محمود، كان الأخير غادر، وخشى طاهر بن خلف أباه فعصاه، واتجه بجيش أبيه الى كرمان، ولكنه هُزم وعاد إلى سجستان، واستولى عليها من أبيه، ودخل أبيه فى حصن تحصن به، ولكن بعد ذلك راسله أبوه حتى اتجه إليه، وقام خلف بن أحمد بقتله[٩٦] .

والرواية الثانية: وهى عندما غادر السلطان محمود سجستان عهد خلف بن أحمد إلى ابنه طاهر وسلم إليه سجستان، وعكف خلف على العبادة والعلم، فأراد خلف بذلك أن يوهم السلطان محمود أنه ترك الملك وأقبل على طلب الآخرة، ليقطع طعمه فى بلاده، ولما استقرت سجستان للأمير طاهر عق أباه وأهمله،فأرسل إليه أبوه أنه مريض ولاطفه واستدعاه خلف ليقول وصيته، ولكن غدر خلف بابنه طاهر، وسجنه حتى مات، وعندما علم جيش سجستان بما قام به خلف تجاه ابنه أرسلوا إلى السلطان محمود وخطبوا له، وطلبوا منه القدوم ليتسلم سجستان، فقدم فى سنة ٣٩٣هـ/١٠٠٢م، وعزم على الاتجاه إلى خلف بن أحمد، ليتخلص منه، وتحصن خلف بحصن الطاق، فحصاره السلطان محمود، وطلب خلف الأمان،فأحسن إليه السلطان محمود، وبذلك تسقط الدولة الصفارية الثانية بسجستان سنة ٣٩٣هـ/١٠٠٢م، بسيطرة السلطان محمود عليها، وتدخل سجستان ضمن أملاك الدولة الغزنوية[٩٧]، و قدم محمود إلي سجستان وملكها.[٩٨]

وقد ضربت النقود في الفترة من سنة ٣٩١هـ إلي سنة ٣٩٣هـ بدار ضرب سجستان، وتحمل اسم كل من طاهر بن خلف والسلطان محمود الغزنوي، ويمكن دراسة هذه النقود علي النحو التالي :

١- دينار ضرب سجستان مؤرخ بسنة ٣٩١هـ[٩٩]، وقد جاءت نصوص كتاباته كالتالى :

الوجه/ مركز/ لا اله الا/ الله وحده/ طاهر بن/ خلف.
هامش/ بسجستان سنة إحدى [وتسعين وثلثمائة]
الظهر/ مركز/ لله/ محمد/ رسول الله/ القادربالله/ محمود.
هامش/ لااله الإالله [وحده لاشريك] له.

---

[٩٦] ابن الأثير: الكامل في التاريخ، جـ٨، صـ ١٤٢.
[٩٧] ابن الأثير: الكامل في التاريخ، جـ ٨، صـ ١٦٥.
[٩٨] رزق الله الصرفي :تاريخ دول الإسلام، صـ ٥.
[٩٩] رنا الحامدي : نقود إقليمسجستان، صـ٣٣٢-٣٣١.
- John, Walker: The Coinage of the second Saffarid, No.57.

تتألف كتابات مركز وجه هذا الدينار من أربعة أسطر أفقية،نقشت بالسطرين الأول والثانى شهادة التوحيد ونصها "لااله إلا/الله وحده"،ونقش بالسطرين الثالث والرابع اسم الحاكم الصفاري "طاهر بن / خلف"(٣٩١-٣٩٣هـ /٩٩٩-١٠٠٢م)، وسجل بهامش الوجه مكان وتاريخ السك، وهو سجستان سنة احدى[وتسعين وثلثمائة]، أما كتابات مركز الظهر فتتألف من خمسة أسطر أفقية، نقشت بالسطر الأول كلمة"لله"، ونقش بالسطرين الثانى والثالث الرسالة المحمدية ونصها: "محمد / رسول الله"، وسجل بالسطر الرابع اسم الخليفة العباسى"القادر بالله"(٣٨١-٤٢٢هـ /٩٩١- ١٠٣١م)، وجاء اسم محمود الغزنوى بالسطر الأخير، ونقشت بهامش الظهر شهادة التوحيد ونصها: " لاإله الا الله [وحده لاشريك] له".

٢- دينار ضرب سجستان مؤرخ بسنة٣٩١هـ(١٠٠)، وقد جاءت نصوص كتاباته كالتالى :

الوجه/ مركز/ لا اله الا/ الله وحده/ لا شريك له/ طاهر.
هامش/ بسم الله ضرب هذا الدينار بسجستان سنة أحدى وتسعين وثلثمائة.
الظهر/ مركز/ لله/ محمد/ رسول الله/ القادر بالله/ يمين الدولة أبو القاسم.
هامش/ محمد رسول الله أرسله بالهدي ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون.

يتميز هذا الدينار عن الدينار السابق بتسجيل بقية الشهادة وهي"لاشريك له" بالسطر الثالث من كتابات مركز الوجه، ويختلف عن الدينار السابق بعدم تسجيل " بن خلف" بكتابات نفس المركز،كذلك يتميز عن الدينار السابق بتسجيل لقب وكنية محمود الغزنوى ونصها:"يمين الدولة/أبو القاسم"،وذلك بالسطرين الخامس والسادس من كتابات مركز الظهر، وقد سجل مجمود الغزنوي هذا اللقب وسجله على النقود بعد أن منحه له الخليفة العباسي القادر بالله،حيث تشير المصادر التاريخية إلي أن الخليفة العباسي"القادر بالله" منحه ألقاب"يمين الدولة وأمين الملة أبوالقاسم محمود أمير المؤمنين"، بعد أن أصبح والياً على خراسان[١٠١]، فقد قام محمود الغزنوي بإقامة الخطبة للخليفة العباسي القادر بالله في خراسان، بعد أن أسقط الدولة السامانية[١٠٢].

---

[١٠٠] رنا الحامدي: نقود إقليم سجستان، صـ٣٣٢-٣٣١.
[١٠١] الطوسي (نظام الملك ت ٤٨٥هـ): سير الملوك أو سياست نامه، ترجمه عن الفارسية : يوسف بكام ، الطبعة الأولي، دار المناهل، لبنان،٢٠٠٧م، صـ ١٩٢.
[١٠٢] الرواندي (أبو شجاع محمد بن الحسن بن محمد بن عبدالله ت ٤٨٨ هـ): ذيل تجارب الأمم، جـ ٦، تحقيق : سيد كسروي، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولي، بيروت، ٢٠٠٣م، ص ٢٠٠.

٣- درهم ضرب سجستان مؤرخ بسنة٣٩١هـ[١٠٣]،وقد جاءت نصوص كتاباته كالتالى لوحة رقم (١٨):

الوجه/ مركز/ لا اله الا/ الله وحده/ طاهر بن ولي/ الدولة أبو/ أحمد.
هامش/ بسم الله ضرب هذا الدرهم بسجستان سنة أحدى وتسعين وثلثمائة.
الظهر/ مركز/ مثل رقم ١.
هامش/ محمد رسول الله أرسله بالهدي ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون .

يشتمل مركز وجه هذا الدرهم علي اسم ولقب وكنية طاهر بن خلف بصيغة: "طاهر بن ولي/ الدولة أبو/ أحمد".

٤- درهم ضرب سجستان مؤرخ بسنة ٣٩١هـ[١٠٤]، وقد جاءت نصوص كتاباته كالتالى لوحة رقم (١٩):

الوجه/مركز/ مثل رقم ٣.
هامش/ بسم الله ضرب هذا الدرهم بسجستان سنة اثنين وتسعين وثلثماية.
الظهر/ مركز/ لله/ محمد/ رسول الله/ القادر بالله/ يمين الدولة/ محمود.
هامش / محمد رسول الله أرسله بالهدي ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون.

يتميز هذا الدرهم عن الدرهم السابق بتسجيل لقب "يمين الدولة" بالسطر الخامس من كتابات مركز الظهر.

٥- درهمان ضرب سجستان مؤرخان بسنة٣٩٢هـ[١٠٥]، وقد جاءت نصوص كتاباتهما مماثلة تماماً لنصوص كتابات الدرهم السابق.

٦- دينار ضرب سجستان مؤرخ بسنة ٣٩٣هـ[١٠٦]، وجاءت نصوص كتاباته كالتالي لوحة رقم (٢٠):

الوجه/ مركز/ لا اله الا/ الله وحده/ لا شريك له/ طاهر بن/ خلف.
هامش/ بسم الله ضرب هذا الدينر بسجستان سنة ثلث وتسعين وثلثماية.
الظهر/ مركز/ محمد/ رسول الله/ القادر بالله/ محمود.
هامش / محمد رسول الله ارسله بالهدي ودين الحق ليظهره على الدين كله.

---

[١٠٣] رنا الحامدي : نقود إقليم سجستان ، صـ٣٣٢-٣٣١ .
[١٠٤] رنا الحامدي: نقود إقليم سجستان، ص ٣٣٥.
[١٠٥] رنا الحامدي: نقود إقليم سجستان، ص ص ٣٣٥-٣٣٦.
[106] John, Walker: The Coinage of the second, p.49.

لوحة رقم (١٨): درهم باسم محمود الغزنوي وطاهر بن خلف الصفاري ضرب سجستان سنة ٣٩١هـ.
(نقلاً عن: www.coinsarchive.com.)

لوحة رقم (١٩): درهم باسم محمود الغزنوي وطاهر بن خلف الصفاري ضرب سجستان سنة ٣٩١هـ.(نقلاً عن: www.coinsarchive.com.)

لوحة رقم (٢٠): دينار باسم محمود الغزنوي وطاهر بن خلف الصفاري ضرب سجستان سنة ٣٩٢هـ.
(نقلاً عن: John Walker: The Coinage,pl.55.)

ويتضح مما سبق أن هذه النقود عن العلاقة بين الدولة الغزنوية والدولة الصفارية، فوضحت تبعية الدولة الصفارية في الفترة من ٣٩١هـ إلى ٣٩٣هـ، وهى الفترة التي كان طاهر بن خلف يحكم اقليم سجستان باسم الدولة الغزنوية،فضربت النقود في تلك الفترة وهي تحمل اسم والقاب طاهر بن خلف واسم والقاب محمود الغزنوي، وكذلك اسم الخليفة العباسي القادر بالله.

ثالثاً: علاقة الدولة الغزنوية بدولة بني كاكويه[١٠٧]

علاقة مسعود الغزنوي(٤٢٢-٤٣٢هـ/١٠٣١-١٠٤١م)[١٠٨] **بمحمد بن دشمنزار (٣٩٨-٤٣٣هـ/١٠٠٧-١٠٤٠م)** [١٠٩]**:**

---

[١٠٧] تنسب دولة بني كاكاويه إلي مؤسسها علاء الدولة أبو جعفر محمد بن دشمنزار، وكاكاويه كلمة فارسية تعني الخال،ذلك لأن علاء الدولة كان ابن خال والدة مجد الدولة بن فخر الدولة بن بوية (٣٨٧-٤٢٠هـ/٩٩٧-١٠٢٩م)، والتي إستعملته علي أصفهان في سنة ٣٩٨هـ/١٠٠٧م. ابن الأثير: الكامل في التاريخ، جـ٨، ص ٤٩.

[١٠٨] مسعود الغزنوي: هو شهاب الدولة مسعود سبكتكين،تولي في الفترة من ١٠٢٩/٤٢٢م إلى ٤٣٢هـ/١٠٣٩م، وكان من أهم المقربين له أبو القاسم أحمد بن حسن الميمندي والذي إختاره مسعود ليكون وزيراً له، هو شهاب الدولة مسعود سبكتكين، تولي في الفترة من ١٠٢٩/٤٢٢م إلى ٤٣٢هـ/١٠٣٩م، وكان من أهم المقربين له أبو القاسم أحمد بن حسن الميمندي والذي إختاره مسعود ليكون وزيراً له.- عباس إقبال، تاريخ إيران، صـ ١٨٩.

-Soheila,A.S: The Irony That Ensues. The Coinage of Masʿūd of Ghazna (421-31/1030-40), Iran, Vol. 40 (2002), p. 163.

في عام٤٢٢هـ/١٠٣١م قام مسعود بتولية علاء الدولة بن كاكاويه على خراسان، واتجه هو إلى غزنة، لإخماد الثورات التي قام بها أحمد بن اينال نائب الغزنويين على لاهور[١١٠].

وكان محمد بن دشمنزار قد خسر اصبهان سنة٤٢٠هـ/١٠٢٩م لمحمود بن سبكتكين[١١١]، وبعد وفاة محمود وعودة مسعود إلى نيسابور، تقدم علاء الدين كاكوية من خوزستان إلى أصفهان،واستولي بيسر على هذه المدينة وعلى همذان والري[١١٢]، وأخذ يهاجم أملاك "فلك المعالي منوجهر" بن قابوس الزياري، والذي كان يعيش تحت إمرة الغزنويين، فاستنجد "فلك المعالي" بالسلطان مسعود، فسير جيشاً من خراسان لنصرته، وجُرح علاء الدولة بالمعركة، وفر إلى قلعة تبعد عن همذان مسافة عشر فرسخاً، وبعد فرار علاء الدولة، خطب منوجهر لمسعود وأناب مسعود عنه أحد رجاله وهو "تاتش الفراش" في سنة ٤٢٢هـ/١٠٣١م، وبعد أن التأمت جراح علاء الدولة،هاجم البلاد مرة أخرى، فأرسل "تاتش" جيشاً، نجح في تعقبه وإجباره على الفرار إلى اصفهان، وقد قبل مسعود عذر علاء الدولة،الذي طلب العفو، على أن يبقي في أصفهان وأن يدفع إليه خراجاً سنوياً[١١٣].

وقد ضربت النقود في كل من دار ضرب اصفهان[١١٤]، وهمذان لتعبران عن تبعية وخضوع علاء الدولة محمد بن دشمنزار لمسعود الغزنوي .

---

[١٠٩] هو علاء الدولة أبوجعفر محمد بن دشمنزار،مؤسس دولة بني كاكاويه، وهو ينسب إلى أسرة الديالمة، وكان والده أحد جنود الديالمة الذين يعملون في خدمة دولة بني بويه في الري .
-Bosworth,C.E: Dailamīs in Central Iran: The Kākūyids of Jibāl and Yazd, Iran, Vol. 8, 1970, p.73.

[١١٠] حسن إبراهيم : تاريخ الإسلام، صـ ١٠٤.

[111] Miles,G.C: The Coinage of the Kākwayhid Dynasty, Iraq. Vol.5, 1938, pp. 95.

[١١٢] استولي علاء الدين علي الري سنة٤٢١هـ، واستعادها محمود الغزنوي في نفس العام. زامباور: معجم الانساب والأسرات الحاكمة في التاريخ الإسلامي ،دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٠م، ص ٧٢.

[١١٣] عباس إقبال: تاريخ إيران، صـ ١٨٩.

[١١٤]عاطف منصور محمد رمضان: النقود الإسلامية وأهميتها في دراسة التاريخ والآثار والحضاره الاسلامية، زهراء الشرق، الطبعة الأولي، القاهرة،٢٠٠٨م، صـ ١٦٨

دار ضرب اصفهان:

وصلنا من دار ضرب اصفهان دينار مؤرخ بسنة ٤٢٧هـ[١١٥]، وجاءت نصوص كتاباته كالتالي (لوحة رقم ٢١):

الوجه/	**الظهر/**
مركز/	**مركز/**
عدل لا اله الا الله القائم بأمر الله مسعود ح	الله محمد رسول الله محمد بن دشمندار ح
هامش/ بسم الله ضرب هذا الدينر باصبهان سنة سبع عشرين واربع مائة	**هامش /** محمد رسول الله ارسله بالهدي ودين الحق ليظهره على الدين كله

تتألف كتابات مركز الوجه هذا الدينار من خمسة أسطر، نقشت بالسطر الأول كلمة" عدل"، كما نقشت شهادة التوحيد " لا إله إلا /الله " وذلك بالسطرين الثانى وبداية السطر الثالث، وجاء لقب الخليفة العباسى " القائم/ بأمر الله "، والخاص بالخليفة أبى جعفر عبدالله القائم بأمر الله (٤٢٢- ٤٦٧هـ / ١٠٣١- ١٠٧٥م) بنهاية السطر الثالث وبداية السطر الرابع، أما السطر الأحير من كتابات مركز الوجه فنقش به اسم "مسعود "، وهذا الاسم يخص السلطان الغزنوى ناصر دين الله مسعود الأول بن محمود (٤٢٢-٤٣٢هـ/ ١٠٣١-١٠٤١م) .

وظهور اسم السلطان الغزنوى على نقود محمد بن دشمنزار يوضح مرحلة مهمة من تاريخ دولة بنى كاكاويه، وهى مرحلة الخضوع للدولة الغزنوية فى أعقاب اجتياح السلطان الغزنوى محمود بن سبكتكين لبلاد الرى والجبل فى سنة ٤٢٠هـ / ١٠٢٩م، وسيطرته على البلاد التى كانت خاضعة للأمير البويهي مجد الدولة، وقد خطب للسلطان محمود فى أكثر بلاد الجبل والرى، وخضع له علاء الدولة محمد بن دشمنزار فى أصبهان[١١٦]، ثم فوض السلطان مسعود – بعد توليه الحكم – أمر بلاد الرى إلى محمد بن دشمنزار حيث أقام له فيها الخطبة، وضرب باسمه السكه[١١٧].

ويذكر الدكتور /عاطف منصور أن محمد بن دشمنزار كان لا يستقر على حال فى علاقته بالغزنويين، فتارة يخرج عليهم، وتارة أخرى يخضع لهم فى، والمصادر

---

[١١٥] عاطف منصور: النقود الاسلامية وأهميتها، صـ ١٦٩.
- Miles,G.C: The Coinage of the Kākwayhid, p. 91.

[١١٦] ابن الأثير: الكامل في التاريخ، جـ٨، ص١٧١.

[١١٧] عاطف منصور : النقود الإسلامية وأهميتها، صـ ١٨٦.

التاريخية أشارت إلى استيلاء مسعود بن محمود على همذان فى سنة ٤٢١هـ/١٠٣٠م، وقام بطرد عمال محمد بن دشمنزارمنها، ثم توجه إلى اصبهان، فتركها علاء الدولة، واستولى عليها مسعود، ولكن وفاة السلطان محمود الغزنوى ورحيل مسعود إلى خراسان، طلبا لملك أبيه أتاح الفرصة لعلاء الدولة للعودة مرة أخرى إلى بلاده [١١٨]، ولم يلبث محمد بن دشمنزار بهمذان بعد ذلك، ولكنه طرد منها غير مرة، حيث هُزم أمام أنوشروان بن منوجهر، وكاد أن يُقتل فى سنة ٤٢٢هـ/١٠٣١م، ثم نجح محمد بن دشمنزارفى استعادة همذان مرة أخرى فى سنة ١٠٣١/٤٢٢م، وأرسل محمد بن دشمنزارإلى السلطان مسعود الغزنوى، يطلب منه إقراره على البلاد الخاضعة له، نظير مال يؤديه إليه كل عام [١١٩].

أما هامش الوجه فقد خصص لتسجيل البسملة غير كاملة، ثم فئة النقد وهى "الدينار" ثم مكان وتاريخ السك وهو "أصفهان سنة سبع وعشرين وأربع مائة ".

أما مركز ظهر هذا الدينار فيتألف من خمسة أسطرأفقية، نقشت بالسطر الأول كلمة "لله"، وجاءت الرسالة المحمدية: "محمد/ رسول الله " بالسطرين الثانى والثالث، أما السطرين الرابع والخامس فقد خصصا لتسجيل اسم "محمد بن دشمنزار" والذى أمر بسك هذا الدينار، وسجل بهامش الظهر الاقتباس القرآنى من سورة التوبة، الآية٣٣ أو سورة الصف الآية ٩ ونصه:"محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله"، ويلاحظ أن الاقتباس القرآنى ينتهى عند كلمة "كله" ولم يستكمل بعبارة"ولو كره المشركون" مثل النقود الأخرى التى سكها محمد بن دشمنزار، ويبدو أن السبب فى ذلك هو صغر قطر هذا الدينار والذى يبلغ نحو١٧مم تقريباً[١٢٠].

وسُجل لقب "ناصر/ دين الله" إلى يمين ويسار كتابات مركز الوجه وهو لقب مسعود الغزنوي[١٢١]،وسجل على جانبي كتابات مركز الظهر لقب "عضد/ الدين" وهو من الألقاب الفخمة التي تلقب بها محمد بن دشمنزار جرياً على عادة أصهاره وأقاربه من البويهيين[١٢٢].

---

[١١٨] عاطف منصور: إضافات جديدة لنقود بني كاكاويه، صـ ١٨٩.
[١١٩] عاطف منصور : إضافات جدية لنقود بني كاكاويه، صـ ١٨٩.
[١٢٠] عاطف منصور : اضافات جدية لنقود بني كاكاويه، صـ ١٨٩.
[١٢١] حسن الباشا: الألقاب الإسلامية، ص ٥٢٩.
[١٢٢] أحمد محمد دسوقي: نقود أصبهان منذ عصر الخلافة العباسية وحتي سقوط دولة السلاجقة العظام في ايران (١٣٢-٥٥٢هـ/٧٥٠-١١٥٧م)، مخطوط رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١١م، ص ٢٠٥.

دار سك همذان :

وصلنا منها دينار ضرب مؤرخ بسنة ٤٢٢هـ[١٢٣]، وجاءت نصوص كتاباته كالتالي:
الوجه/ مركز/ عدل/ لا اله الا/ الله القائم/ بأمر الله/ مسعود.
هامش/ بسم الله ضرب هذا الدينر بهمذان سنة ثنين عشرين واربع مائة.
الظهر/ مركز/ لله/ محمد/ رسول الله/ محمد بن/ دشمنزار.
هامش / محمد رسول الله ارسله بالهدي ودين الحق ليظهره على الدين كله.
الوزن/ ٣,٢٢جم ، القطر/ ١٧,٢مم

وجاءت كتابات هذا الدينار مشابهة لكتابات الدينار السابق ، ويختلف عنه في عدم تسجيل لقب "ناصر/الدين"، إلي يمين ويسار كتابات مركز الوجه، ولقب"عضد/الدين"علي جانبي كتابات مركز الظهر، ويبدو من تسجيل اسم مسعود على هذا الدينار المضروب فى همذان سنة ٤٢٢هـ، أن محمد بن دشمنزار قام بضرب السكة بعد استيلائه على هذه المدينة، أثناء صراعه مع منافسيه فى تلك الأثناء، وقد سجل اسم مسعود، ليعلن خضوعه له، وهو الأمر الذى سعى إليه محمد بن دشمنزار، حتى تحقق له فى سنة ٤٢٤هـ/١٠٣٣م، على حد قول ابن الأثير – على الرغم من أن هذا الدينار يؤكد خضوع محمد بن دشمنزار للسلطان مسعود منذ سنة ٤٢٢هـ/١٠٣١م، ومن الراجح أن هذا الدينار- الذى ضرب على الطراز العام للنقود الغزنوية – كان من الأموال التى كان يدفعها محمد بن دشمنزار للسلطان الغزنوى فى كل عام، لذلك حرص علاء الدول محمد بن دشمنزار على إصداره على الطراز العام للنقود الغزنوية، وسجل عليه اسم السلطان مسعود [١٢٤].

وقد عبرت هذه النقود عن العلاقة بين محمد بن دشمنزار ومسعود الغزنوي، فكما أكدت المصادر التاريخية أن محمد بن دشمنزار قد خضع للدولة الغزنوية، وإقام الخطبه للدولة الغزنوية حتي عام ٤٢٩هـ/١٠٣٨م[١٢٥]، فضربت النقود باسم محمد بن دشمنزار، وسجل عليها اسم مسعود الغزنوي في داري ضرب همذان وأصفهان.

---

[١٢٣] عاطف منصور: إضافات جديدة لنقود بني كاكاويه، ص ص ١٨٧-١٨٨.
[١٢٤] عاطف منصور: إضافات جديدة لنقود بني كاكاويه، صـ ١٨٩.
[١٢٥] ابن الأثير: الكامل في التاريخ ، جـ ٨، ص ص ١٥٥-١٦٠.

لوحة رقم (٢١) : دينار يحمل اسم كل من مسعود الغزنوي ومحمد بن دشمنزار، ضرب اصفهان سنة٤٢٧هـ .

(نقلاً عن: Miles.G.C: The Coinage of the Kikwayhid, p.104.)

الخلاصة :

وهكذا يتضح مما سبق ما يلي:

- وضحت النقود العلاقة بين الدولة الغزنوية والدولة السامانية،فكانت العلاقة بين "سبكتكين" الغزنوي والأمير "نوح بن منصور" الساماني، هي علاقة تبعية الدولة الغزنوية للدولة السامانية، وكان "سبكتكين"الغزنوي يقدم المساعادات الدائمة للدولة السامانية، وكان يحارب أعدائها والمنشقين عليها، وسُجلت علي النقود الألقاب التي منحها الأمير "نوح" لسبكتكين وهو لقب "ناصرالدين".

- عبرت النقود عن العلاقة بين "إسماعيل بن سبكتكين" و الأمير "منصور الثاني بن نوح" الساماني، فوضحت النقود استمرار تبعية الدولة الغزنوية للدولة السامانية.

- عبرت النقود عن العلاقة بين "محمود" الغزنوي و الامير " نوح بن منصور" الساماني، وهي فترة ولاية محمود من قبل الأمير الساماني على نيسابور واستمرار تبعية الدولة الغزنوية للدولة السامانية، وتسجيل الألقاب التي منحها الأمير الساماني لمحمود الغزنوي، وهو لقب "سيف الدولة".

- كذلك بينت النقود علاقة محمود الغزنوي بالأمير "منصور الثاني"، والتي شهدت الحروب بين الدولتين والتي انتهت بقضاء محمود الغزنوي على الدولة السامانية.

- عبرت النقود عن علاقة الدولة الغزنوية بالدولة الصفارية ، فسجلت لنا العلاقة بين "محمود" الغزنوي و طاهر بن خلف، فوضحت تبعية الدولة الصفارية في الفترة من سنة٣٩١هـ إلى سنة ٣٩٣هـ، وهى الفترة التي كان طاهر بن خلف يحكم إقليم سجستان باسم الدولة الغزنوية، فضربت النقود في تلك الفترة وهي تحمل اسم وألقاب طاهر بن خلف واسم وألقاب محمود الغزنوي.

- عبرت النقود عن العلاقة بين الدولة الغزنوية ودولة بني كاكاويه، التي تمثلت في العلاقة بين مسعود الغزنوي ومحمد بن دشمنزار، فعبرت النقود عن تبعية وخضوع علاء الدولة محمد بن دشمنزار لمسعود الغزنوي.

مصادر ومراجع البحث:

أولاً المصادر العربية:

- ابن الآثير(علي بن أحمد بن أبي الكرم ت ٦٣٠هـ):الكامل في التاريخ، ١٠ أجزاء، بولاق ١٢٤٧هـ .

- أبو الفداء(عماد الدين إسماعيل بن محمد بن عمر ت ٧٣٢هـ): المختصر في تاريخ البشر،٤ أجزاء، تقديم: حسين مؤنس،تحقيق:محمد زينهم،مكتبة المتنبي ، القاهرة،د.ت.

- الذهبي (الحافظ شمس الدين محمد أبن احمد عثمان ت ٧٤٨هـ): تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والإعلام (حوادث ووفيات (٣٨١-٤٠٠هـ)، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولي، بيروت، ١٩٨٨م.

- الرواندي (أبو شجاع محمد بن الحسن بن محمد بن عبدالله ت ٤٨٨ هـ): ذيل تجارب الأمم، جـ ٦، تحقيق : سيد كسروي، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولي، بيروت، ٢٠٠٣م.

- الطوسي (نظام الملك ت ٤٨٥هـ): سير الملوك أو سياست نامه، ترجمه عن الفارسية : يوسف بكام ، الطبعة الأولي، دار المناهل، لبنان،٢٠٠٧م، صـ ١٩٢.

- النرشحي (أبو بكر محمد بن جعفرت ٣٤٨هـ): تاريخ بخاري، تعريب: أمين عبد المجيد بدوي و نصر الله مبشر الطرازي، دار المعارف،القاهرة، الطبعة الثانية.

- ياقوت الحموي (شهاب الدين أبو عبدالله ت ٦٢٦هـ) :معجم البلدان ،٥ أجزاء، دار صادر بيروت،١٩٧٧م.

ثانياً المراجع العربية:

- ابراهيم جابر الجابر: النقود العربية الإسلامية، جـ ٣، الطبعة الثالثة، الدوحة، ٢٠٠٥م.

- أحمد توحيد: موزة همايون: مسكوكات قديمة إسلامية قتالوغي، قسم رابع، قسطنطينية، ١٩٠٣م.

- أحمد محمد دسوقي: نقود أصبهان منذ عصر الخلافة العباسية وحتي سقوط دولة السلاجقة العظام في ايران (١٣٢-٥٥٢هـ/٧٥٠-١١٥٧م)، مخطوط رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١١م.

- حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسي والثقافي والديني والإجتماعي، ٤ أجزاء، "العصر العباسي الثاني في الشرق ومصر والمغرب والأندلس٢٣٢-٤٧٤هـ/٨٤٧-١٠٥٥م"، دار الجبل، بيروت،١٩٥٣م.

- حسن الباشا: الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والأثار، دار النهضة العربية، القاهرة،١٩٧٨.

- رافت محمد محمد النبراوي: مؤسسة النقد العربي السعودي، متحف العملات،الرياض، ١٩٩٦م.

- رزق الله منقريوس الصرفي: تاريخ دول الإسلام،مطبعة الهلال بالفجالة، القاهرة، ١٩٠٧م.

- رنا الحامدي محمد إبراهيم: نقود إقليم سجستان منذ بداية الفتح الإسلامي حتي نهاية الدولة الصفارية الثانية (٣١-٣٩٣هـ/٦٤٣-١٠٠٤م)، ماجستير، كلية الآثار، جامعة الفيوم،٢٠١٦م.

- زامباور فون:معجم الانساب والأسرات الحاكمة في التاريخ الإسلامي ،دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٠م.

- سالي حسن توفيق: نقود مدينة بلخ منذ عصر الدولة السامانية وحتي نهاية الدولة السلجوقية (٢٦١-٥٥٢هـ/٨٧٤-١١٥٧م)، دراسة آثارية فنية، مخطوط ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة الفيوم، ٢٠١٧م.

- سعيد بن عمر آل عمر: ألقاب الحكام نشاتها وتطورها ودلالاتها في منطقة الخليج العربي، الدارة، الرياض، مجلد ٢٥، عدد ٢.

-سعيد عبدالفتاح عطا الله: نقود نيسابور منذ الفتح الإسلامي حتى سقوط الدولة الخوارزمية "دراسة آثارية فنية"،مخطوط رسالة دكتوراة غير منشورة،كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٣م.

- سلطان محمد صالح الزمزي: النقود السامانية (٢٠٤-٣٩٥هـ/٨١٩-١٠٠٤م) المحفوظة بمجموعة الأستاذ عبدالرحمن بن جاسم بدبي، دراسة آثارية فنية، مخطوط رسالة دكتوراة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٣م.

- سيد جمال ترابي طباطبائي - منصور وثيق:سكة هاي إسلامي إيران،حملة عرب تاحملة مغول، إنتشارات مهد أزادي، تبريز ،١٣٧٢ ش.هـ.

- عاطف منصور محمد رمضان: إضافات جديدة لنقود بني كاكاويه (٣٩٨-٤٤٣هـ / ١٠٠٧-١٠٥١م)، الكتاب التذكاري للآثاري الدكتور محمد السيد غيطاس، دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الاسلامية، (الكتاب الثاني–الفنون)، مجلة كلية الآداب، سوهاج، جامعة جنوب الوادي،٢٠٠٥م.

- عاطف منصور محمد رمضان: الكتابات غير القرآنية علي السكة في شرق العالم الإسلامي،مخطوط رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٨م.

- عاطف منصور محمد رمضان: النقود الاسلامية وأهميتها في دراسة التاريخ والآثار والحضاره الاسلامية ، زهراء الشرق، الطبعة الأولي، القاهرة،٢٠٠٨م.

- عباس إقبال : تاريخ إيران بعد الإسلام من بداية الدولة الطاهرية حتى نهاية الدولة القاجارية (٢٠٥هـ/ ٨٢٠م -١٣٤٣هـ/١٩٢٥م)، ترجمة: محمد علاء الدين منصور، راجعه: السباعي محمد السباعي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م.

- عبد الأمير عيسي الأعرجي: الإمارة الصفارية (٢٥٤هـ/٨٦٨م-٢٩٠هـ/٩٠٢م) ودورها في ضعف الخلافة العباسية ، الكلية الإسلامية ، جامعة النجف .

- عبدالحميد حمودة: تاريخ الدول الإسلامية المستقلة في المشرق منذ قيام الدولة الطاهرية وحتي قيام الدولة الغزنوية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠١٠م.

- عبده إبراهيم أباظه: نقود هراة منذ الفتح الإسلامي حتى دولة آل كرت"دراسة آثارية فنية"،مخطوط رسالة دكتوراة غير منشورة،كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م.

- متحف راث : كنوز الفن الاسلامي،ترجمة:حصة الصباح وآخرون،الكويت، ١٩٨٥م.

- محمد حسن عبدالكريم العمادي: تاريخ خراسان في العصر الغزوي، تقديم: نعمان جبران، مؤسسة حماده للخدمات، اربت،١٩٩٧م.

- ناصر خسرو علوي: سفر نامه، ترجمة: يحيى الخشاب، تصدير: عبدالوهاب عزام، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٩٣م.

- وليم قازان: المسكوكات الاسلامية، مجموعة خاصة، بيروت، ١٩٨٣م.

ثالثاً المراجع الأجنبية:

- Bosworth,C.E: Dailamīs in Central Iran: The Kākūyids of Jibāl and Yazd, Iran, Vol. 8, 1970.

- John, Walker: The Coinage of the second Saffarid dynasty in Sistan, numismatic noteses and Monographs, No. 72, 1936.

- Lane-Poole, Stanley: Catalogue of oriental coins in the British Museum, vol.1X, Addition part 1, London, 1889.

- Mitchiner Michael: The World of Islam, Oriental Coins and their Values, London, 1977.

- Soheila.A.S: The Irony That Ensues. The Coinage of Masʿūd of Ghazna (421-31/1030-40), Iran, Vol. 40, 2002.

- Sourdel, Dominique: Inventaire des Monnaie Musulmanes Ancient du Musee de cabul, Damascus, 1953.

رابعاً مواقع النت:

- www.zeno.ru.

- www.acsearch.info.

- www.coinsarchive.com

The Relationships between the state Ghaznawiand and its neighbors as reflected by the writings of coins

Dr. Hamada Thabet Mahmoud•

Abstract

Islamic era has witnessed the subordination of some rulers to powerful nations. Referees have registered on the coins the names of the rulers of countries that have undergone verdict. Ghaznawi of these powerful states, Ghaznawids rulers instituted their verdict on several countries. This paper is interested studying the relationship between the state Ghaznawi and its neighboring countries through the writings of coins. The Ghaznavid have a variety of relationships, they had relations with The Samanids, Saffarid and Kākūyids. Some of these countries ruled on behalf of the Ghaznawids, Ghaznawids ruled on behalf of some of these countries. We can learn about it through the writings of coins.

Keywords:

Ghaznawi - Samani - Kakoyeh - Coins- Relations - Dependency - Khorasan - Herat - Nishapur.

• Lecturer, Department of Islamic Archeology, Faculty of Archeology, Fayoum University. Email :htm00@fayoum.edu.eg

الألوان ودلالتها فى الحضارة الإسلامية
مع تطبيق على نماذج من المخطوطات العربية♦

أ.د. حنان عبد الفتاح محمد مطاوع•

الملخص:

لدراسة الألوان أهمية كبيرة في الحضارة الإسلامية فهي من الأدلة المادية على المستوى الذي وصلته الحضارة المادية، وعلى الطبقات الاجتماعية وتميزها، كما تدل على رقى الصناعات وازدهارها، وعلى الأذواق وتطورها، وفى مجال الفنون تعتبر الألوان من أروع الصفحات في سجل الفن الإسلامي التي تبرر عبقرية الفنان المسلم وأصالته في الصناعة والفن، و تهدف هذه الدراسة إلى التعريف بماهية الألوان ومظاهر وجودها في الحضارة الإسلامية والتعرف على المظاهر الجمالية التي تشغلها في صور المخطوطات،وهناك تعريفات مختلفة للفظة اللون وردت في العديد من المعاجم اللغوية، وقد احتلت الألوان حيزاً واسعاً في الفكر الإسلامي فذكرها القرآن الكريم في أكثر من موضع، وقدمت المصادر الأدبية معلومات وفيرة عنها، ولعل أوسع مادة عن الألوان نجدها في كتب التراجم في القرآن الكريم جاءت الألوان بدلالات تعبيرية ورمزية وحسية ووردت كلمة اللون ومشتقاتها في تسع آيات من القرآن الكريم، وذكر القرآن الكريم ستة ألوان هي الأبيض والأخضر والأسود والأصفر والأزرق والأحمر، وتستعرض الدراسة السمات الفنية للألوان فى بعض المدارس التصويرية ودلالاتها الرمزية، وقد ازدهرت المدرسة العربية أولى مدارس التصوير الإسلامي في تزويق المخطوطات الملونة منذ القرن ٦هـ/١٢م، وانتشرت مراكزها الفنية كفروع محلية لها في جميع أنحاء العالم الإسلامي، والغالب على الظن أنها انطلقت من العراق ثم انتشرت في سورية ومصر وإيران وخاصة خلال عصر سلاجقة إيران، وعاشت فترة طويلة جنباً إلى جنب مع المدرسة المغولية كما امتدت المدرسة العربية إلى شمال أفريقيا والأندلس ،وعنى المصور المغولي في بادئ الأمر برسم الموضوعات الحزينة التي تتسم بالكآبة فكانت أكثر صوره مناظر حرب وقتال وصراع وربما كان مرجع ذلك إلى روح العصر الملئ بالحروب والفتن والدسائس فانتشرت فيه أعمال التخريب والقتل والتعذيب فأختار لها الفنان الألوان الداكنة مثل اللون البني الداكن والأزرق الداكن وكذلك الأحمر والأصفر فضلاً على استخدام اللون الأسود بكثرة ، وقد عكست

♦ سقط من كتاب المؤتمر التاسع عشر للاتحاد العام للآثاريين العرب لعام ٢٠١٦م.

• أستاذ الآثار والحضارة الإسلامية كلية الآداب – جامعة الإسكندرية 2b2r2015@gmail.com

المخطوطات القليلة التي وصلت إلينا من الأندلس أنها اعتمدت فى خطتها اللونيـــة على الألوان الزاهية.

الكلمات الدالة :
حضارة إسلامية – الالوان – دلالات الالوان – رمزية –مخطوطات – مدارس التصوير – الفكر الاسلامي – الالوان الزاهية – الالوان القاتمة

مقـدمـة:

لدراسة الألوان أهمية كبيرة في الحضارة الإسلامية فهي من الأدلة المادية على المستوى الذي وصلته الحضارة المادية، وعلى الطبقات الاجتماعية وتميزها، كمـــا تدل على رقى الصناعات، وازدهارها، وعلى الأذواق وتطورها، وفى مجال الفنون تعتبر الألوان من أروع الصفحات في سجل الفن الإسلامي التي تبرر عبقرية الفنان المسلم وأصالته في الصناعة والفن.

وقد أسترعى أنتباهى ألوان المخطوطات العربية المصورة لما امتازت به مـــن تنوع وتناسق ودقة في الصناعة، ولذا سنقصر كلامنا في هذا البحث عن الألوان في الحضارة الإسلامية بشكل عام، وفى مدارس التصوير بوجه خاص، وعلى نمـــاذج مختارة منها، أما بقية النماذج فسوف نتناولها بالبحث في دراسة أخرى بمشيئة الله.

وتأتى هذه الدراسة إسهاماً منا في التعرف على أهمية الألوان ودورها في الفـــن الإسلامي، والوصول إلى ما تمنحه من جانب جمالي يعزز قيمة المنجز الإبـــداعي الذي يعكس مكانة الفكر الإسلامي، ويوضح مستوى الفنان المسلم في تجسيد تلـــك الأفكار ضمن حيز محدود المساحة وهو المخطوطة.

الهدف من الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى التعريف بماهية الألوان ومظاهر وجودها في الحضارة الإسلامية والتعرف على المظاهر الجمالية التي تشغلها في صور المخطوطات، ولتحقيق الهدف الذي تسعى إليه هذه الدراسة سننطلق من أرضية نظرية تاريخية وحضارية تمكننا من التطبيق على تصاوير المخطوطات الإسلامية

أولاً: تعريف اللون لغوياً:

هناك تعريفات مختلفة للفظة اللون وردت في العديد من المعاجم اللغوية منها:

(١) تعريف ابن دُريد

بقوله : "كل شئ ما فُصل بينه وبين غيره" والجمع ألوان وفى القرآن الكريم **[وَاخْتِلافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ]** وتلون علينا فلاناً إذاً اختلفت أخلاقه[١].

(٢) ابن منظور

" اللون هيئته كالسواد والحمرة ولونته فتلون ولوُنُ كل شئ ما فصل بينه وبين غيره والجمع ألوان وقد تلون ولوَن ولؤنه والألوان: الضروب وهو ضرب من النحل"[٢].

(٣) ابن فارس

" لون اللام والواو والنون كلمة واحدة وهى سحنه الشئ. من ذلك اللون لون شئ كالحمره والسواد ويقال: تلون فلا اختلفت أخلاقه واللون جنس من التمر"[٣].

ثانياً: اللون اصطلاحاً:

هو الصفة التي تميز أي لون ونتعرف على مسماه ومظهره بالنسبة لغيره واللون هو إحساس له شروط بعضها يعود إلى عوامل داخلية في جسم الإنسان وتركيب أجهزة الإحساس فيه، وبعضها يعود إلى عوامل خارجية منها مقدار الضوء الواصل للعين وطول موجته وزاويته ولونه[٤].

واللون كالضوء مهم في حياة الإنسان، ودخل في العرف، والتقاليد فكان للزواج والولادة والموت ألوانها البيضاء والسوداء ويخلط البعض بين اللون والملوّن أي المادة اللونية وبين الإحساس المؤثر حيث أن اللون يكمن داخل الإنسان وليس في أي مكان آخر.

فاللون لا يأتي لوظيفة زخرفية فحسب بل له اتصال وثيق بالنفس البشرية فهو يعبر عنها والمعنى بما يثيره من إحساسات ممتعة، وإيحاءات تمزج بين الحياة، وميدان الفن، ولابد أن تكون للفنان قدرة عظيمة على التشكيل لأن حقائق

---

(١) ابن دريد: كتاب جمهرة اللغة، مكتبة الثقافة الدينية، حـ٣، ص ١٧٦.

(٢) ابن منظور (محمد بن كرم بن علي، ت٧١١هـ): لسان العرب، دار إحياء التراث العربي. بيروت. لبنان، جـ٢، ص ٣٦٧.

(٣) ابن فارس (أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا): معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، طبعة اتحاد الكتاب، ج٥، ص ٢٥٠.

(٤) أحمد مختار عمر: اللغة واللون، دار البحوث العلمية، الكويت،١٩٨٢م، ص ٩١ – ٩٢.

الموضوعية وحقائق الفئات النفسية والروحية لا تنعكس في العمل الفني إلا مشكّلة[٥].

ويمكن أن نبنى على ما سبق فنقول أن مفهوم اللون يختلف بحسب من يستعمله فهو عند علماء الطبيعة (أو الفيزياء) ظاهرة فيزيائية ناتجة عن تحليل الضوء من خلال شبكية العين أي أنه إحساس ليس له وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية[٦]، أي أن اللون من عمل المخ، ولا يمكن إثباته إلا من خلال العين.

وعند الفنانين التشكيليين يقصد باللون الصبغة التي يستعملونها لإنتاج التلوين بحيث يحدث تفاعل بينها وبين الشكل والأشعة الضوئية الساقطة عليها والتي بها ترى الأشكال، ورغم أن اللون هو المظهر الخارجي للشكل إلا أنه يلعب دوراً كبيراً في الفن من حيث تأثيره على حواس الإنسان بعضها يوحى بأفكار نحبها والبعض الآخر لا نرتاح لها[٧].

ماهيـة الألوان

الألوان الأساسية والمختلطة:

أولاً: الألوان الأساسية:

تنقسم الألوان إلى ألوان أساسية وأخرى مشتقة منها والألوان الأساسية أحد عشر لوناً وهى الأبيض والأسود والأحمر والأخضر والأصفر والأزرق والبني والأرجواني والوردي والبرتقالي والرمادي[٨].

وفى رأى آخر أن الألوان الأساسية ثلاثة ألوان وهى الأحمر والأصفر والأزرق. أما الألوان الفرعية فهي مشتقة من أسماء الأزهار، والفاكهة والنبات، والمعادن والفلزات مثل اللون الوردي والبنفسجي والبرتقالي والزمردي والنحاسي والفضي وغيرها[٩]، ويمكن القول أنه لا يوجد إتفاق حول الألوان الأساسية أو عددها فهناك من عدَّها ثلاثة أو أربعة أو سبع إلى أن وصل العدد إلى أحد عشر لوناً كما سبقت الإشارة[١٠].

---

[٥] عبد الفتاح نافع: التواصل "جماليات اللون في الشعر ابن المعتز نموذجاً"، جامعة عنابة. الجزائر، مجلة العلوم الاجتماعية عدد (٤)، جوان، ١٩٩٩، ص ١٢٢.

[٦] يحى حموده: نظرية اللون، دار الكتاب، القاهرة، ١٩٦٦. ص ٧.

[٧] عالم الهوايات: http://www.hofart.com Arabic.tebyan.et/index

[٨] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص ٣٥.

[٩] عبد الفتاح نافع: جماليات اللون، ص ١٢٢.

[١٠] نارمين محب عبد المحسن حسن: توظيف اللون فى شعر ابن الرومى، مخطوط رسالة

ثانياً: الألوان المختلطة:

لا توجد في الطبيعة ألواناً مستقلة بذاتها ولكنها مركبة مع ألوان أخرى فاللون البني هو لون غير مستقل فهو مركب آخر وهو الأحمر مع الأسود أو الأخضر مع البرتقالي[١١].

وهناك عدد كبير لدرجات اللون الأبيض حتى نصل به إلى الأسود من خلال درجات اللون الرمادي بينهما وهو يعتبر لون محايد ويستطيع أي لون آخر أن يحوله عن حياده ونسمى أي لونين بأنهما مكملين عند مزج المادة الصيغية في كلاهما مع بعض فتعطى اللون الرمادي القائم المحايد[١٢].

ونتيجة لهذا الاختلاف بين الألوان نجدها تعددت واختلفت وتناسبت ولذا كانت مسمياتها في اللغة عديدة فنجد كما سبقت الإشارة عشرات الأسماء للتعبير عن اللون الواحد وهى تختلف باختلاف درجات اللون وهو ما عرف قديماً باسم إشباع اللون أو تأكيده[١٣].

الألوان ودلالاتها في الفكر الإسلامي:

احتلت الألوان حيزاً واسعاً في الفكر الإسلامي فذكرها القرآن الكريم في أكثر من موضع، وقدمت المصادر الأدبية معلومات وفيرة عنها، ولعل أوسع مادة عن الألوان نجدها في كتب التراجم ومن أبرز الكتب التي بحثت عن الألوان كتاب فقه اللغة للثعالبي، والمخصص لابن سيده، وتطرقت كتب الفقه إلى الألوان من خلال الحديث عن ألوان الملابس وسجلت الألوان الشائعة بين الناس، وتناولت كتب التاريخ مادة هامة عن الألوان لا سيما كتاب الأغاني لأبى الفرج الأصفهاني، وكتاب تاريخ الملوك للطبري، وكتاب اليعقوبى في التاريخ ومروج الذهب للمسعودى.

الألوان في القرآن الكريم:

في القرآن الكريم جاءت الألوان بدلالات تعبيرية ورمزية وحسية ووردت كلمة اللون ومشتقاتها في تسع آيات من القرآن الكريم[١٤] وورد لفظ ألوان بالجمع في

دكتوراه، جامعة الزقازيق، ١٩٩٥، ص ٢٨.

[١١] نارمين محب: توظيف اللون، ص ١٦١.

[12] FTP. Moe.gov.eg/in/ind//decorationruless-models.

[١٣] عبد الكريم خليفة: الألوان فى معجم العربية، مجلة مجمع اللغة العربية، الأردن، عدد ٣٣، ص ٤٤.

عيسى متقى زاده، خاطره أحمدى: دلالة الألوان فى شعر المتنبى، مجلة اضاءات نقدية، السنة الرابعة، عدد (١٥). ايلول، ٢٠١٤م، ص ١٣٢.

[١٤] من أمثلة ذلك قوله تعالى في سورة البقرة (آية ٦٩) **[قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ].**

القرآن الكريم في سبع مواضع فيها ست آيات[١٥] كإشارة من الله إلى الأطياف اللونية السبعة المعروفة التي يتكون منها الضوء الأبيض[١٦] كما جاء ذكر لفظ لون مفردة مرتين في آية واحدة من آيات القرآن الكريم وذكر القرآن الكريم اختلاف الألوان في سبع آيات تشير إلى اختلاف ألوان البشر والحيوانات والزروع والجبال[١٧].

ويلاحظ أن الألوان وردت بالقرآن الكريم بالجمع أكثر من الإفراد ربما يرجع إلى أن الحياة تقوم على تنوع الألوان التي تحقق الجمال والثقة فليس من الجمال في شئ أن تبدو الحياة بلون واحد أو بدون ألوان[١٨].

أسماء الألوان في القرآن الكريم:

ذكر القرآن الكريم ستة ألوان هي الأبيض والأخضر والأسود والأصفر والأزرق والأحمر.

١ – اللون الأبيض:

ورد في القرآن الكريم في اثنتي عشرة آية ومن الآيات التي ورد فيها اللون الأبيض الآية رقم (١٠٧) من سورة آل عمران والآيتين (١٠٧،١٠٨) من سورة الأعراف والآية (٢٢، ٢٣) من سورة طه والآية ٣٣ من سورة الشعراء.

وهذا اللون محبب إلى النفس لأنه يبعث فيها الراحة والطمأنينة وهو يدل على الطهر والبراءة وكان هذا اللون رمزاً للقوة الإلهية العليا في كثير من الحضارات[١٩] وارتبط استعماله بمناسبات مبهجة مثل الأفراح، وكدليل على الطهر فجاءت ملابس الإحرام بيضاء كما أنه يمثل في القرآن وجوه أهل السعادة والرحمة كما في الآية (١٠٧) من سورة آل عمران **[وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ]**. أي أنه يكشف عن شخصية الإنسان ويقترن كثيراً بجمال

---

[١٥] ومن أمثلة ذلك قوله تعالى فى سورة النحل آية (١٣) **[وَمَا ذَرَأَ لَكُمْ فِي الأَرْضِ مُخْتَلِفاً أَلْوَانُهُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً لِقَوْمٍ يَذَّكَّرُونَ]**

[١٦] نجاح عبد الرحمن المرازقة: اللون ودلالاته فى القرآن الكريم، مخطوط رسالة ماجستير. جامعة مؤتة، ٢٠١٠، ص ٣٤.

[١٧] راجع سورة الروم آية (٢٢)، سورة النحل آية (١٣، ٦٩)، سورة فاطر (آية ٢٧، ٢٨)، وسورة الزمر آية (٢١).

[١٨] أحمد عبد الله حمدان: الضوء واللون فى القرآن الكريم، دار ابن كثير، الطبعة الأولى، بيروت، بدون تاريخ، ص ٢٧.

[١٩] على القاضى: مفهوم الفن بين الحضارة الإسلامية والحضارات الأخرى، دار الهداية للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م، ص ٤٩.

المرآة وجلال الرجل. وهو من الألوان التي يكثر حضورها في القرآن الكريم حيث يأتي في المرتبة الأولى تكراراً في القرآن.

٢ ــ اللون الأخضر:

ورد في القرآن الكريم ثماني مرات[٢٠] عبر عن النبات والأرض والحيوان واللباس وأرتبط بأقدس مستقر وهى الجنة في قوله تعالى **[أُوْلَئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهِمْ الأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَاباً خُضْراً مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ]**.

وتؤكد الآيات الكريمة أن اللون الأخضر أنه رمز الحب والأمل والخصب والخير والسلام والأمان والنماء وهو علامة المتعة والسعادة والسرور والراحة النفسية الكاملة[٢١].

ويؤكد العلماء أن اللون الأخضر يفيد في علاج العديد من الأمراض ويساعد على الهدوء العقلي والجسدي ولذلك نجد الأطباء كثيراً ما يستخدمون اللون الأخضر في ثياب أطقم الجراحين والممرضات والعاملين في غرف العمليات الجراحية[٢٢].

٣ ــ اللون الأسود[٢٣]:

ورد في القرآن الكريم بمشتقاته في ثماني آيات[٢٤] منها في سورة آل عمران آية (١٠٦) **[يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ]**، وفى سورة الزخرف آية (١٧) **[وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالأُنثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدّاً وَهُوَ كَظِيمٌ]**.

وفى كل الآيات يجسد اللون الأسود قوى الظلم التي هي صراع دائم مع قوى البشر وجاءت بدلالات الحزن في وجود أهل النار والعصاة والكفار والكآبة في ظلمة الليل.

---

[٢٠] راجع الأنعام آية (٩٩)، يوسف آية (٤٣، ٤٦)، الكهف آية (٣١)، الحج آية (٦٣)، يس الآية (٨٠)، الرحمن الآية (٧٦).

[٢١] نجاح عبد الرحمن: اللون ودلالاته في القرآن الكريم، ص ٤٤.

[٢٢] على القاضى: مفهوم الفن، ص ٤٥-٤٧.

[٢٣] راجع سورة آل عمران، آية (١٠٦)، سورة البقرة آية (١٨٧)، سورة فاطر آية (٢٧)، سورة النحل آية (٥٨)، سورة الزمر آية (٦٠).

[٢٤] صلاح الراشد: الألوان، مجلة فواصل،٢٠٠٥، ص ٥-٦، نجاح عبد الرحمن: اللون ودلالاته في القرآن الكريم، ص ٥٢، على القاضى: مفهوم الفن، ص ٤٩.

٤ – اللون الأصفر:

ورد اللون الأصفر في القرآن الكريم في خمس آيات منها في قوله تعالى في وصف جهنم في سورة المرسلات آية (٣٢، ٣٣) **[إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالْقَصْرِ * كَأَنَّهُ جِمَالَةٌ صُفْرٌ]** وفى الزمر الآية (٢١) **[ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرّاً]** وفى سورة الروم الآية (٥) **[وَلَئِنْ أَرْسَلْنَا رِيحاً فَرَأَوْهُ مُصْفَرّاً]**.

واللون الأصفر يثير انطباعاً دافئاً ومقبولاً ويعد رابطة بين ظاهرة الشمس التي تهب الحياة وتوجد في الشمس فهو أقرب الألوان إلى الضوء ولذلك فهو لون التنوير والحكمة والتفاؤل والأمل والوضوح والثقة ويفيد الحياة ومعايشة اللحظة ذهنياً ويمثل التركيز والذكاء ويساعد في الذاكرة ولذلك يستخدم اللون الأصفر في فصول المدارس لزيادة نشاط الأطفال[٢٥].

٥ – اللون الأزرق:

يعد من الألوان قليلة الاستعمال عند العرب القدامى[٢٦] ولذلك ورد اللون الأزرق في القرآن الكريم مرة واحدة في وصف المجرمين في سورة طه الآية (١٠٢) بقوله تعالى **[يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقاً]**. ولهذا اللون تأثير على العين والجانب السلبي وفى أعلى درجات زرقته يولد تأثيراً سلبياً[٢٧].

فسرت هذه الآية على أكثر من وجه فقيل زرقاً لأن السواد يزرق إذا ذهبت نواظرهم ولذلك يقولون لمن انقلبت عينة وظهرت بياضها أي زرقت[٢٨].

٦ – اللون الأحمر:

ورد في القرآن الكريم مرة واحدة في وصف الجبال في سورة فاطر الآية (٢٧) في قوله تعالى **[أَلَمْ تَرَى أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنْ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفاً أَلْوَانُهَا وَمِنْ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ]**. ورغم أنه من أكثر الألوان التي كان يفضلها العرب فهو يرمز إلى الحب وحرارته وهو واحد من ألوان ثلاثة يطلق عليها اسم الألوان الحارة وهى الأحمر والأصفر الأرجواني وهذه الألوان تكون صارخة وزاهية.

---

(٢٥) نارمين محب عبد الحميد: توظيف اللون، ص ٩١.
(٢٦) نارمين محب عبد الحميد: توظيف اللون، ص ٩١.
(٢٧) على القاضى: مفهوم اللون، ص ٥٠.
(٢٨) محمد فؤاد عبد الباقى: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الكتب المصرية، ١٣٦٤هـ، ص ٣٣٠.

ويعد اللون الأحمر من أكثر الألوان غنى برموزه وإيحاءاته ولذلك لا تكاد تخلو أعلام الدول من هذا اللون[٢٩]. وقد توصل علماء النفس إلى أن الوقت يبدو أطول في اللون الأحمر والأشياء تعد أكبر وأثقل وزناً فهو لون التحدي المطلق والانفعالات بلا قيود.[٣٠]

فلسفة الألوان في الفنون الإسلامية:

فلسفة الألوان في الفن الإسلامي تعتمد على الإحساس والتذوق للفن والإحساس بمدى أهمية اللون كأحد أهم عناصر الإبداع الفني الإسلامي بمفهومه الواسع وبمفهومه الخاص بالفنون التطبيقية الإسلامية فلو أن المعادن والسجاد والملابس والخزف والزجاج وصور المخطوطات وغيرها من المواد خلت من لون أو أكثر لتحولت إلى مجرد عمل من الأعمال الصناعية بحيث تلغى كلمة فن وتستبدل مثلاً بكلمة صناعة السجاد أو المعادن أو الخزف الخ، لأن الصانع في هذه الحالة أهتم بالقيمة النفعية على حساب القيمة الجمالية التي يقام عليها الفن الإسلامي ككل إذاً ثمة فن ومنفعة[٣١].

ولهذا فمن العوامل التي أبرزت جمال الفنون والعمارة الإسلامية وعناصرها المختلفة اختيار ألوان مناسبة لها، وقد وفق الفنان المسلم في ذلك توفيقاً منقطع النظير وساعده على ذلك احترام الأذواق المخزونة في ذاكرة الشعوب الإسلامية وعدم المساس بموروث الثقافات القديمة للألوان التي تتداخل فيها الأديان والأعراف وأساطير المجتمعات واختلاف الشجون المنسجمة مع سجية كل إنسان ولكن دون أن يلغى ذلك استعمال الفنان المسلم الألوان المستقاه مباشرة من العقيدة الإسلامية والقرآن الكريم[٣٢] التي جاءت بدلالات رمزية وحسية وجمالية تمثل العلاقة الأزلية بين الفن والعقيدة الإسلامية بحيث أصبح اللون أداة لمفاهيم العقيدة في اختيار الألوان وتفضيلها وبهذا اليقين الإيماني الإسلامي عمد الفنان المسلم إلى تفضيل الألوان الوارد ذكرها في القرآن الكريم كالأخضر والأحمر والأصفر والأزرق والأسود وغيرها من الألوان سالفة الذكر التي تشع بمعان لا تنقضي فترى

---

[٢٩] زينب عبد العزيز العمرى: اللون فى الشعر العربى القديم، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٩، ص ١٩.

[٣٠] على القاضى: مفهوم اللون، ص ٤٧، نارمين محب: توظيف اللون، ص ٥٩-٦٠.

[٣١] سمير الصايغ: الفن الإسلامى، قراءة تأملية فى فلسفته وخصائصه الجمالية، بيروت ١٩٨٨، ص ٧٠-٧١، راوية عبد المنعم عباس: الفن الإسلامى إلتزام وابداع دار القلم، دمشق، ١٩٩٠، ص ٢٢١-٢٢٣،محمود ذهبية: فلسفة الفن الإسلامى، مجلة كلية العلوم الاجتماعية والانسانية، الجزائر، عدد ١٤، أكتوبر ٢٠١٣، ص ١٨٤.

[٣٢] الألوان فى الفنون والعمارة الإسلامية

بالمشاهدة دون أن تصاب العين والنفس بالملل[٣٣]. وذلك على الرغم من أن أهل المجتمعات الإسلامية لم يكونوا في حالة واحدة من الذوق أو مستوى المعيشة أو الثروة فقد كان فيهم الفقراء والزهاد ومحبوا البساطة في المظاهر كما كان فيهم الأغنياء والمترفون والمعنيون باختيار ألوانهم.

الألوان في الحضارة الإسلامية:

حظيت الألوان بأهمية كبيرة في القرآن الكريم وكتب التراث المختلفة الأدبية والتاريخية والفقهية واللغوية[٣٤]، كما سبق الإشارة، وذلك لأهمية الألوان لدى مختلف الشعوب من حيث أنها تحمل لغة عالمية مشتركة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالدين في فنون وحضارات الشعوب المختلفة فكل لون في أي رسم يجسد فكرة دينية تختلف من شعب إلى شعب ومن معتقد إلى معتقد ومن حضارة إلى حضارة ومن دين إلى دين.

ومن هنا يستمد اللون أهميته باعتباره الأسلوب الأول في التعبير عن هذه الحضارات وترجمتها عند مختلف الشعوب من الهند إلى الصين إلى مصر الفرعونية إلى اليونان وروما[٣٥] وصولاً إلى الإسلام وحضارته الذي أعطى الألوان انطلاقة جديدة وأعاد إليها معانيها الأساسية وركّز على أبعادها ورموزها الرئيسية فازدانت العمائر والفنون الزخرفية والتطبيقية بأبهى الألوان الزاهية.

ولعل اللون من أكثر العناصر إهمالاً من قبل الباحثين في التصوير الإسلامي فلم يفردوا له أبحاثاً مستقلة ولذلك اعتمدت في دراستي للألوان على المخطوطات المزينة بالصور التي تزخر بعدد من الألوان التي ساعدتنا في تأكيد رمزية الألوان في الحضارة الإسلامية.

وبعد أن رأينا أن لغة الألوان لغة عالمية أجادتها جميع الحضارات بحيث أصبحت رمزاً مقدساً في اللغة الشعبية فما زال الأزرق رمزاً للوفاء والأصفر

---

[٣٣] لمزيد من التفاصيل حول فلسفة الألوان فى الفن الإسلامى، أنظر:
محمد عبد العزيز مرزوق: المصحف الشريف، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٠٥-١٠٦،حسين مؤنس: المساجد، سلسلة عالم المعرفة رقم ٣٧، الكويت ١٩٨١، ص ١٥٣-١٥٤، حسن الباشا: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، القاهرة ١٩٥٩، ص ٤٩، غستاف لوبون: حضارة العرب، ترجمة عادل زعيتر، القاهرة، ١٩٤٥، ص ٥٣٢-٥٣٣.

[34] www.maaber.org/nineth.issue/book-waddah.

[٣٥] لمزيد من التفاصيل راجع: الجاحظ (أبى عثمان عمر بن بحر): كتاب الحيوان،تحقيق عبد السلام هارون، الطبعة الثانية،١٩٦٦،ج٥، ص ٥٧ – ٥٩،الثعالبى (عبد الله بن محمد بن اسماعيل): فقه اللغة وسر العربية، تحقيق، مصطفى السقا وابراهيم الإبيارى وعبد الحفيظ شلبى. مطبعة مصطفى الحلبى، الطبعة الأولى، ١٩٣٨، الباب الثالث عشر، ص ٨٤ – ٩٥.

للحسد والأحمر للعنف والأبيض للطهر والأسود للحزن[٣٦]. نأتي في هذا الجزء من الدراسة للحديث عن تطبيقات الألوان ودرجة انتشارها في صور المخطوطات الإسلامية ولكن قبل ذلك ينبغي الإشارة في عجالة سريعة إلى ماهية التصوير الإسلامي المعروف باسم المنمنمات وأهم مدارسه.

- مفهوم التصوير الإسلامي وخصائصه:

تميز التصوير الإسلامي الذي عرف باسم المنمنمات[٣٧] بخصائص تشمل الأدوات الرئيسية التي يلجأ إليها الفنان وهى الخامة واللون والأسلوب وهو ما يطلق عليه المدرسة الفنية التي يتبعها الفنان ثم التقنية وهو ما يطلق عليه أسلوب الفنان في التعامل مع اللون والخامة ويتباين هذا الأسلوب من فنان إلى آخر وأخيراً الوظيفة التي يطمح إليها التصوير الإسلامي في تناول الإنسان والكون والدين[٣٨] في إطار أن البلاد الإسلامية التي غدت حضارة إسلامية موحدة لها مميزاتها الفريدة نشأت من امتزاج أمم وشعوب مختلفة ذات موروثات حضارية قديمة انسجمت مع تعاليم وروح الإسلام فكونت بذلك أسس حضارة إسلامية جديدة أستطاع فيها الإسلام أن يغير الإحساس الجمالي عند المسلم في أي بلد من بلاد العالم الإسلامي فأخذ الفن الإسلامي يرسم صورة الوجود من زاوية التصوير الإسلامي لهذا الوجود وذلك بالتعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان من خلال التصوير.

وقد أرتبط هذا النوع من التصوير بتطور المخطوطات التي تناولت شتى المعارف العلمية والأدبية من خلال فن التصوير في صفحات الكتب بقصد مساعدة القارئ على تصور ما يقرأ وتحويل ما أدركه عقله من القراءة إلى صورة مرئية[٣٩] وعلينا الإشارة ونحن نتحدث عن التصوير الإسلامي إلى أن تصوير المنمنمات تلقى تأثيرات قديمة تضرب بجذورها إلى آلاف السنين عبر تاريخ فن التصوير عند الشعوب الشرقية لا سيما في الصين والهند وإيران كان لها تقاليد عريقة فيما يخص هذا الفن بالذات في حين أن العرب المسلمين لم يكونوا نابغين فيه إذا ما قارناه بالفنون الزخرفية الأخرى[٤٠]، بسبب الجدل الديني الذي قام حول

---

(٣٦) معجم مصطلحات الألوان ورموزها.
www.maaber.org/nmeth_issu/Book_waddah.

(٣٧) دراسة المنمنمات www.lakii.com

(٣٨) الفن التشكيلى ماهيته وتاريخه www.startim.com/f.aspx

(٣٩) على القاضى: مفهوم الفن، ص ٢٤-٢٥.

(٤٠) ايمان عنان:دلالة الصورة الفنية "دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم"، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ٢٠٠٥، ص ٧٨ – ٧١.

تحريم أو عدم تحريم التصوير[٤١]، لذلك أنحصر فن المنمنمات في تلك الصور الدقيقة التي زينت الكتب العلمية والأدبية، إلا أن التصوير في الحضارة الإسلامية أتجه وجهة دنيوية فجعل ما عثر عليه من رسوم جدارية أو منمنمات في القصور والحمامات والمخطوطات الأدبية والملحمية والكتب العلمية[٤٢]، والتي يرجع أقدمها إلى القرن ٦هـ/١٢م وان كانت إعداد قليلة منها معروفة في مصر وإيران منذ القرن ٣هـ/٩م. وكذلك تنص الأوراق المصورة المحفوظة الآن بمكتبة الأرشدوق رينز في فينا والتي ترجع إلى نفس الفترة[٤٣]، ولفن المنمنمات عدة مدارس كان لكل منها مميزاتها ودورها في تطويره فهناك المدرسة العربية في إيران والعراق ومصر وسوريا (ق ٦هـ إلى القرن ٧هـ) (القرن ٧هـ/١٣م) والمدارس المغولية في إيران والعراق (ق ٨هـ/١٣-١٤م) والمدرسة التيمورية (ق ٩هـ/١٥م) ومدرسة بهزاد في مدينة هراه في بداية النصف الثاني من القرن ٩هـ/١٥م ومدرسة بخارى في القرن ١٠هـ/١٦م ثم المدرسة الصفوية والتركية[٤٤].

السمات الفنية للألوان فى بعض المدارس التصويرية ودلالاتها الرمزية:

أولاً: دلالات الألوان وتوظيفها في المدرسة العربية (إيران – مصر – سوريا – العراق) من القرن ٦ هـ إلى القرن ٧ هـ.

ازدهرت المدرسة العربية أولى مدارس التصوير الإسلامي في تزويق المخطوطات الملونة منذ القرن ٦هـ/١٢م، وانتشرت مراكزها الفنية كفروع محلية لها في جميع أنحاء العالم الإسلامي، والغالب على الظن أنها انطلقت من العراق ثم انتشرت في سورية ومصر وإيران وخاصة خلال عصر سلاجقة إيران، وعاشت فترة طويلة جنباً إلى جنب مع المدرسة المغولية كما امتدت المدرسة العربية إلى شمال أفريقيا والأندلس[٤٥].

وقد تأثرت الألوان بالفكر الإسلامي في تلك الفترة المبكرة وهى البعد عن التمثيل الواقعي حيث كانت هذه الخاصية الفنية نتيجة منطقية لموقف الإسلام من

---

[٤١] سيد سابق: فقه السنة والسلم والحرب والمعاملات، الرياض، ٢٠٠١م، ج٣، ص ٢٦٣-٢٦٥، حسن الباشا: فنون التصوير الاسلامى فى مصر، القاهرة، ١٩٧٣، ص ١٠.

[٤٢] سعد زغلول عبد الحميد وآخرون: دراسات فى تاريخ الحضارة العربية الاسلامية، دار السلاسل، الكويت، ١٩٨٦، ص ٤٤٣ – ٤٤٧.

[٤٣] ايمان عنان: دلالة الصورة الفنية، ص ٨٢.

[٤٤] لمزيد من التفاصيل عن هذه المدارس راجع: أبو الحمد محمود فرغلى: التصوير الإسلامى، نشأته وموقف الاسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩١، ص ٨٦-١٥٧.

[٤٥] حسن الباشا: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، ص ١٢٥، أبو الحمد فرغلى: التصوير الإسلامى، ص ٨٥.

التصوير[٤٦] فأهمل بعض القواعد الفنية التي تؤدى إلى التجسيم والعمق في الصورة مثل الظل والنور فنجد كل صورة مضيئة كأنما صورت في وضح النهار حتى ولو كان موضوع الصورة يقتضى أن يحدث ليلاً، كما لجأ المصور إلى استخدام الألوان البراقة الزاهية نتيجة لعدم دقته في استخدام الدرجات المختلفة للألوان بعيدة عن صدق تمثيل الواقع[٤٧] وقد استخدم في تنفيذ رسومه اللون الأزرق والأخضر والوردي والقهوائى والبنفسجى والأحمر والأسود والذهبى.

ولكن ما لبثت المدرسة العربية لا سيما في سوريا ومصر منذ أواخر القرن ٦هـ/١٢م قطعت شوطاً كبيراً في سبيل التطور في توظيف الألوان حيث أتقن استخدامها، فصار اللون الذهبي من أحب الألوان في رسوم الهالات حول وجوه الشخصيات الهامة للدلالة على قدسيتها وأهميتها وتضفى على الوجه الوقار والهيبة وظهور السماء بأسلوب اصطلاحي بسيط عبارة عن قوس صغير ربع دائري باللون الأزرق يمثل نور السماء [٤٨]، وظهور الحمام الأبيض ليرمز إلى الروح القدس وارتدى أغلب رجال الدين الطيلسان المحنك الأسود اللون والجبة السوداء متأثراً في ذلك باستخدام اللون الأسود الذي اختارته الخلافة العباسية كزى رسمي للخليفة وموظفيه ورجال دولته بينما أبطل لبسه في عصر الفاطميين الشيعة الذين اختاروا اللون الأبيض ولكن لبس السواد عاد مرة ثانية مع الأيوبيين والمماليك ذوى المذهب السني مذهب الخلافة العباسية[٤٩].

ثانياً: دلالات الألوان وتوظيفها في المدرسة المغولية (ق٨هـ - ٩هـ/ ١٤م-١٥م)

كان لظهور المغول في إيران (٦٠٤هـ - ١٢٠٦م/٧٣٦هـ/١٣٣٦م) واستقرارهم في حكم إيران[٥٠] أثراً كبيراً في استخدام الألوان للتعبير عن الفكر العام والحالة الاجتماعية والسياسية[٥١] حيث عنى المصور المغولي في بادئ الأمر برسم الموضوعات الحزينة التي تتسم بالكآبة فكانت أكثر صوره مناظر حرب وقتال وصراع وربما كان مرجع ذلك إلى روح العصر الملئ بالحروب والفتن

---

[٤٦] لمزيد من المعلومات عن موقف الإسلام من التصوير راجع: أحمد محمد عيسى: الإسلام والتصوير – نشر مجلة الأزهر فى أعداد رجب وشعبان وشوال سنة ١٣٧٠م وعددى صفر وجمادى الأولى من سنة ١٣٧١.

[٤٧] زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، بغداد، شكل ٨٢٤-٨٢٥.

[٤٨] أبو الحمد فرغلي: التصوير الإسلامي، لوحة٢٦.

[٤٩] عبد المنعم ماجد: تاريخ الحضارة الإسلامية، القاهرة، ١٩٦٣،ص ١١٧.

[٥٠] عن المغول راجع ابراهيم أحمد العدوى : نهر التاريخ الإسلامى، دار الفكر العربى،القاهرة، ص ٤٥٣ – ٤٥٥.

[٥١] من أهم المخطوطات المزوقة التى تنتمى إلى هذه المدرسة كتاب "منافع الحيوان"، لابن بختيشوع وكتاب الآثار الباقية عن القرون الخالية للبيرونى وكتاب الشاهنامه للفردوسى.

والدسائس فانتشرت فيه أعمال التخريب والقتل والتعذيب[٥٢] فأختار لها الفنان الألوان الداكنة مثل اللون البني الداكن والأزرق الداكن وكذلك الأحمر والأصفر فضلاً على استخدام اللون الأسود بكثرة[٥٣] مع قلة عدد الألوان المستخدمة في تنفيذ رسوم الصورة وصدق تمثيل الطبيعة والملائمة بين البيئة ورسومه ويعد ذلك كله من التأثيرات الصينية التي تميز بها هذا العصر[٥٤].

وجاءت المدرسة المظفرية (٧١٣هـ - ٧٩٦هـ/١٣١٢م - ١٣٩٤م)[٥٥] في إقليم فارس وعلى وجه الخصوص مدينة شيراز، والمدرسة الجلائرية[٥٦] في مدينة بغداد، ومدينة تبريز (٧٣٦هـ - ٨٣٥هـ/١٣٣٦ - ١٤٣٢م) ليقدمان أهم مراحل تطور دلالات الألوان وتوظيفها وقد مهدتا لظهور المدرسة التيمورية منذ عام ٧٧١هـ/١٣٧٠م حتى سنة ٩١٢هـ/١٥٠٦م)[٥٧].

ولقد خضعت الألوان لقانون التطور في هذه المدارس المغولية المتأخرة حيث بعدت المدرسة المظفرية عن طابع الحزن والكآبة الذي كان سائداً في المدرسة

---

[٥٢] حسن الباشا : التصوير الإسلامي في العصور الوسطي،ص ٢١٠،
Binyom B, Wilkinson y, v,s, Gray, B, Persian Miniature Painting, London, 1933, p. 24.
ابو الحمد فرغلي: التصوير الاسلامي، لوحة٦٠.

[٥٣] يجدر بالذكر أن ظهور الأساليب الفنية الصينية بوضوح فى صور المخطوطات المزوقة فى عصر المغول كان نتيجة لاستعانة المغول بفنانين ومصورين من بلاد الصين فأصبحت التأثيرات الفنية الصينية من القوة بحيث غيرت الطابع العام للصورة التى إعتاد عليها المصور الإيرانى بحسب المدرسة العربية التى إستمرت كمدرسة وطنية محلية كانت سائدة فى العصر السلجوقى قبل مجئ المغول لإيران.

[٥٤] زكى محمد حسن : الفنون الايرانية فى العصر الإسلامى،القاهرة، ١٩٤٦، ص ٨٧.

[٥٥] تعود الأسرة المظفرية إلى أسرة عربية دخلت ايران مع الفتح الإسلامى، وقد ساهم بنو المظفر فى إثراء النشاط المعمارى فى إيران لا سيما بمدينة شيراز ويزد وكرمان وأصفهان، كما ساهموا فى فن التصوير الاسلامى بنفس المنطقة ومن أشهر مخطوطاتهم "كتاب خمسة نظامى وكتاب الشاهنامة لأبى القاسم الفردوسى وغيرها – لمزيد من المعلومات راجع:
Bosworth, C.E, Islamic Dynasties, Paperbacked Edition, London, 1980- p. 161.

[٥٦] تعتبر الأسرة الجلائرية من أشهر الأسر التى ظهرت فى إيران ومؤسسها هو شيخ حسن بزرك (الكبير بن أمير حسين كوركان بن أقبوقابن ايلكا نويان) من قبيله جلاير، واتخذ من مدينة بغداد عاصمة لملكه فى العراق، وكان لها باع كبير فى مجال تصوير وتزويق المخطوطات من أشهر صور من مخطوط كليلة ودمنه، لمزيد من المعلومات راجع أبو الحمد فرغلى: التصوير الإسلامي، ص ٢١٨.

[٥٧] مؤسس هذه الدولة تيمورلنك وينتمى إلى أسرة جنكيزخان واستطاع أن يكون امبراطورية مترامية ا لأطراف وقد إزدهرت مدرسة التصوير التيموية فى عهده وعصر خلفائه ومن أهم مراكزها سمرقند وشيراز وبغداد وهرات ومن أشهر مخطوطاتها الشاهنامه والمنظومات الخمس راجع:
GR (B) Persian painting treasure, of Asia, Britain, 1977- p. 84.

المغولية المبكرة ومن ثم جاءت موضوعاتها إلى حد ما بعيدة عن الأحداث التي تعبر عن الكآبة وإنما سادتها البهجة وذلك عن طريق اختيار الألوان الزاهية البراقة مثل اللون الأحمر والأصفر والأخضر والبنفسجي والذهبى والأزرق[٥٨] واللون الأبيض الذي أستخدم في تلوين العمائم البيضاوية ذات الطيات المتعددة المظفرية والتي تعد من أهم خصائص الزى الملكي لتلك الأسرة. وتشرح كل منمنمة أحداث ومعارك حربية وقصص البطولة والمبارزات ومواقف متنوعة تاريخية واجتماعية[٥٩].

أما المدرسة الجلائرية فنلمس تطوراً واضحاً في الخطة اللونية عن المدرسة المظفرية من حيث مزج الألوان بكل عناية ودقة وكثرة استخدام اللون الذهبي[٦٠] مع الحرص على استخدام ألواناً زاهية براقة تضفى على الصورة جواً من البهجة والمرح ومن أهم هذه الألوان الأحمر والأخضر والأزرق والأصفر والبني والبنفسجي والبرتقالي والذهبى والأسود والأبيض فضلاً على استخدام بعض درجات هذه الألوان[٦١]، والتي أصبحت لها دلالتها الهامة لإلقاء الضوء على الأحوال الاجتماعية السائدة في عهده الأسرة الجلائرية التي تمثلت في إقامة الأفراح وحفلات الموسيقى والطرب وما صاحبها من ازدهار معماري ديني ومدني وعسكري والطبيعة الخلابة التي انعكست آثارها في الحضارة والفنون الإسلامية[٦٢].

أما الخطة اللونية في المدرسة التيمورية في إيران (شيراز وسمرقند وهراه) والتي مهدت لها كل من المدرسة المظفرية والجلائرية فقد امتازت بجمال ألوانها المتنوعة خاصة الحمراء منها والبرتقالية المتعددة الرقيقة الوهج[٦٣] واستخدام اللون الأزرق اللازوردى بدرجاته والذى أستخدم في تلوين السماء واللون الأخضر بدرجاته والذى استخدم في رسم الأعشاب والشجيرات الخضراء والأخضر والبنفسجي والبني والوردي والأبيض، فضلاً على شيوع استخدام اللون الذهبي، في رسم بعض المناظر الطبيعية والألبسة، كلها أتسمت بالدقة والانسجام وبخاصة تلك التي تميل نحو تمثيل مسرات الحياة ومجالس الطرب والمناظر الغرامية ومحاسن الطبيعة التي تبعث على البهجة والسرور وحتى الصور التي تمثل موضوعات

---

(٥٨) أبو الحمد فرغلى: التصوير الإسلامى، ص ١١٩، لوحة ٧٣.

(59) Binyon B, Wilkinson Y, V. S, y, Gray, B, op.cit., p. 42-50.

(٦٠) أبو أحمد فرغلى :التصوير الإسلامى،ص ٢٢١.

(٦١) ابو الحمد فرغلي: التصوير الإسلامي، لوحة٨٢.

(٦٢) حسن الباشا: التصوير الإسلامي في العصور الوسطي، ص ٢٧٢،أبو الحمد :التصوير الإسلامي،ص ٢٤٤.

(63) Binyon, Wilkinson Y, V, S, J Gray, B, op.cit., p. 49-50.

المعارك والقتال والمبارزة كانت ترسم في الغالب بروح زخرفية بعيدة عن الحزن والألم والقسوة[٦٤].

وقد أكدت المدرسة التيمورية على أن اللون هو جوهر فن التصوير حيث استخدمته للتعبير عن ظاهرة هامة قرب نهاية العصر التيمورى تعرف باسم "ظاهرة (داغ دل)[٦٥] من خلال بعض الأعمال الفنية للمصور كمال الدين بهزاد[٦٦]، وقد ارتبطت تلك الظاهرة بالتصوف في إيران حيث ظهرت على أجساد بعض المتصوفة آثار للحرق اتخذت أشكالاً دائرية في منطقة الرأس وربما يعود ذلك لارتباط تصاوير المتصوفة في العصر التيمورى بالطريقة القلندرية[٦٧]، والتي من أبرز ملامحها أن يكون حليقي الرأس مما يساعد على ظهور آثار الحروق وسهولة تنفيذها وهى من أهم الدلالات الرمزية عند المتصوفة حيث تدل على الحب الآلهى ونبلها الروحي ومدى مجاهدة النفس للوصول إلى أعلى المراتب وكلما قل عددها تدل على مدى الإتحاد مع الله، وكلما زادت هذه الحروق كلما تدنت مكانة ومرتبة الصوفي، وقد عبر عنها بهزاد من خلال تصاوير المتصوفة فقط مستعملاً في رسم هذه الحروق اللون الأسود.

وقد استمرت الخطة اللونية التيمورية في المدرسة التركمانية (٧٨٠هـ-٩٠٥هـ) (١٣٧٨م – ١٥٠٠م) ولكن إلى جانب الألوان الزاهية مثل اللون الأرزق والأحمر

---

(٦٤) حسن الباشا: التصوير الإسلامي في العصور الوسطي، ص٢٧٢.

(٦٥) داغ دل" لفظه فارسية مكون من مقطعين الأول "داغ" يعنى العلامة أو الكى أو الاحتراق والثانى "دل" يعنى القلب و"داغ دل" بمعنى حروق الحب وقد ترجمت فى اللغة الإنجليزية "Love Sick" بمعنى أمراض الحب، راجع:عبد المنعم محمد حسنين: القاموس الفارسى، دار الكتاب المصرى، دار الكتاب اللبنانى،، ١٤٠٠هـ/١٩٨٢م، ص ١٣٤،

A, Welch, Worldly and other worldly, Persian love in safavid painting from the Mongols to the Oajars, London, New York, 2000, p. 304.

(٦٦) يعد من أشهر رسامى القرن ٩هـ – ١٥م وقد ظل يعمل تحت حكم الدولة التيمورية فى مدينة= =هراة ثم انتقل إلى تبريز عام ٩١٦هـ/ ١٥١٠م حيث الشاه اسماعيل الصفوى وابنه من بعده وأصبح له مدرسة عريقة وصار له العديد من التلاميذ، لمزيد من المعلومات راجع: زكى محمد حسن: تاريخ نقاش در ايران، ترجمة أبو القاسم سحاب – آسفند ١٣٢٨هـ،ش جاب دانشى، ص ٥٥.

(٦٧) تنسب إلى الشيخ جلال الدين بن يونس الساوجى (ت ٦٣٠هـ) وقد سمى بذلك نسبة إلى مدينة ساوه، وقد اتخذ الزهد والتقشف مذهب حياة وبالغ فى ذلك إلى حد حلق اللحية والرأس، لمزيد من المعلومات راجع: رامى محسن يونس : تصاوير المتصوفة والزهاد والنساك والدروايش فى ايران منذ بداية العصر المغولى وحتى نهاية العصر الصفوى، مخطوط رسالة ماجستير،قسم الآثار والحضارة،كلية الآداب،جامعة حلوان،٢٠١٠، ص ٥٨

والأخضر والأصفر والذهبى، استخدمت ألواناً هادئة وبخاصة اللون البنفسجي الفاتح والأبيض واللون الأحمر في تلوين القلانس ليدل بها على رجال الشريعة[٦٨].

ثالثاً: الألوان ودلالاتها توظيفها في المدرسة الصفوية (٩٠٧هـ/١١٤٥هـ) (٩٠٧هـ-١١٤٥هـ) (١٥٠١م – ١٧٣٢م).

امتازت الخطة اللونية للمدرسة الصفوية في إيران في بدايتها باختيار أجود أنواع الألوان، وأبتكر المصورون التآلف اللوني ولكن حبهم للتأنق والزخرفة جعلهم يفرطون في استخدام اللون الذهبي والألوان الزاهية البراقة[٦٩] هذا علاوة على أن معظم مشاهير المصورين الإيرانيين منذ القرن ١١هـ/١٧م نزعوا إلى التركيز على الخطوط وقلة الألوان في رسم صورهم الشخصية المستقلة التي انتشرت بكثرة وقتذاك [٧٠]، وقد استمرت ظاهرة "حروق الحب" أو التي أصطلح على تسميتها "بداغ دل" في صور المتصوفة خلال العصر الصفوى للمصور رضا عباسي[٧١]، تلك الظاهرة التي ظهرت قرب نهاية المدرسة التيمورية للتعبير عن الحب الآلهى، غير أن تلك المدرسة قد انفردت باستخدامها في تصاوير المحبين والعشاق[٧٢] للتعبير عن شدة الحب والعشق الانسانى إلى جانب صور المتصوفة وقد إتخذت تلك الحروق أشكالاً دائرية وأخرى طولية على الصدر والساق والذراع، وقد استخدم فى التعبير عنها اللون الأسود والأحمر وإن كان اللون الأخير قد انفردت به المدرسة الصفوية عن المدرسة التيمورية.

رابعاً: دلالات الألوان وتوظيفها فى المدرسة التركية العثمانية:

أسهمت المدرسة التيمورية والصفوية الأولى والثانية بدور ملحوظ فى نشأة مدرسة التصوير العثمانى وذلك عقب الإستيلاء على العاصمة الصفوية تبريز وظل هذا الإقليم تحت السيطرة العثمانية زهاء عشرين عاماً، تبع ذلك نقل العديد من

---

[٦٨] أبوالحمد فرغلي: التصوير الإسلامي، لوحة١٢٩.

[٦٩] ربيع خليفة: مدارس التصوير الإسلامي فى إيران وتركيا والهند،الجريسى للطباعة،القاهرة، ٢٠٠٧م، لوحة ٣.

[٧٠] أبو الحمد فرغلي: التصوير الإسلامي، ص ٣٠٥، ربيع خليفة: مدارس التصوير، لوحة ١.

[٧١] يعد رضا عباسى من أهم مصورى العصر الصفوى فى الفترة ما بين (١٠١٨هـ-١٦١٠م) حتى عام (١٠٤٩م – ١٦٤٠م)، للمزيد راجع ثروت عكاشه : التصوير الفارسى والتركى، سلسلة تاريخ الفن، المؤسسة العربية للنشر، القاهرة، ١٩٨٣،ص ٢٣٠.

[٧٢] كان من المتعارف عليه فى ايران خلال القرن ١١هـ/١٧م أن يقوم الأحبة بحرق أنفسهم لاثبات الإخلاص فى المشاعر، ويعد ذلك من تأثير الفكر السائد فى المجتمع وأثره على فن التصوير، راجع: محمود ابراهيم حسين: الآنا الفاعلة فى الفن والعمارة الإسلامية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية،الكويت ١٩٠٨١، ص ١٨٣.

المصورين والمخطوطات الإيرانية إلى العاصمة إستانبول[٧٣] وقد إختار المصور التركى فى العصر العثمانى الألوان البسيطة الزاهية فإنحصرت خطته اللونية فى تنسيق الألوان بإستقلالية دون امتزاج.

ولقد إرتبطت بعض الألوان عنده بنزعات فكرية وعقائدية منها ما كان ذا أصول دينية ومنها ما كان شعبياً متوارثاً، ويعد استخدام الألوان الزاهية بكثرة فى المدرسة العثمانية متأثراً ببعض الأفكار الصوفية للدلالة على نور الله ومن أحب الألوان فى تلك المدرسة:

اللون الأحمر: وقد ارتبط عندهم بالعديد من الدلالات حيث يرمز إلى القوة والنصر لا سيما فى فترة ازدهار الفن العثمانى (القرن ١٦م – ١٧م) واتساع الدولة كما إرتبط عندهم ببعض المعانى الصوفية مثل شدة العشق الإلهى والشهادة فى سبيله، تعبيراً عن روح العصر وسيادة روح الجهاد والروح الصوفية.

اللون الأخضر: وقد ارتبط اللون الأخضر فى المدرسة العثمانية للدلالة إلى الجنة سواء التى وهبها الله للانسان فى الدنيا أو وعد بها المؤمنون فى الآخرة وصار شعاراً لآل البيت فى الفكر الصوفى العثمانى.

اللون الأزرق: يعد من أحب الألوان للفنان العثمانى حيث شاع على جميع الفنون التطبيقية بما فيها المناظر التصويرية وقد إستخدم فى تلوين ملابس الصوفية لأنهم أعتبروا أنفسهم أصحاب ابتلاء كما استخدم فى الفن العثمانى للدلالة على منع الحسد وإتقاء شروره.

اللون الأبيض: وقد ارتبط عندهم بالنقاء والصفاء، كما يعكس الفكر الصوفى ليعبر عندهم إلى النور المحمدى، كما يوافق اللون الأبيض مراتب الرقى الصوفى مرتبة الإسلام فى نقائه وبساطته.

اللون الأسود: وقد كان قليل الإستخدام فى المدرسة التركية العثمانية وربما يعود هذا إلى انه من الألوان غير المحببة إلى نفوس الفنانين، وعلى الرغم من أهميته لدى الصفوية إلا أنه ظل قليل الإستخدام بحيث نجده مجرد خطوط لتحديد العناصر الزخرفية.

اللون الأصفر الذهبى: ويرتبط فى الفن العثمانى بالضوء والشمس والنور الإلهى[٧٤].

---

[٧٣] لمزيد من التفاصيل، راجع: ربيع خليفة: مدارس التصوير، ص ١١–١٥.

[٧٤] نادر عبد الدايم : التأثيرات العقائدية فى الفن العثمانى، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، ١٩٧٨، ص ٩٥–١٢١.

خامساً: دلالات الألوان وتوظيفها فى المدرسة الأندلسية:

إهتم أهل الأندلس منذ القرن ٣هـ/٩م بتزين جدران مبانيهم المدنية لا سيما القصور والحمامات بالتماثيل والصور والنقوش التى تمثل الحيوان والطير[٧٥]، ويستشف مما ورد فى المصادر التاريخية أن عرب الأندلس كانوا من أسبق الأمم فى تزويق المخطوطات بالصور وحسبنا دليلاً على معرفة أهل الأندلس بالمخطوطات المزوقة بالصور منذ عصر الخلافة ما ذكره المقرى من أن الخليفة الحكم المستنصر (٣٥٠هـ-٣٦٦هـ) (١٩٦١م – ١٩٧٦م) أرسل البعوث إلى الشرق لشراء المخطوطات وأنشأ مجمعاً لفن الكتاب جمع فيه الخطاطين والمصورين والمذهبين لينسخوا المخطوطات ويزوقوها بالصور ويذهبوها[٧٦].

وقد عكست المخطوطات القليلة التى وصلت إلينا من الأندلس أنها اعتمدت فى خطتها اللونية على الألوان الزاهية التى عبرت عن إتجاهاته العقائدية ونزعاته الفنية المعبرة عن الواقع الذى كانت عليه الألوان فى البيئة الأندلسية وأهمها اللون الأبيض والذى كان من أحب الألوان لدى أهل الأندلس وكان يؤثره العامة والخاصة فى ملابسهم حتى أنه كان رمزاً للحزن بخلاف أهل المشرق الذين يميلون إلى إرتداء السواد كرمز للحزن، واللون الأخضر بدرجتيه الفاتح والقاتم، والأصفر الذى كان أكثر الألوان ظهوراً بين مجموعة الألوان الأندلسية، واللون الأحمر والذى يعد هو الآخر من أبرز ألوان الفن الأندلسى حيث شاع ظهوره فى زخارف عقوداً بهاء ومجالس القصور الأندلسية، كما أنه أحد الألوان الذى إختصت به النفائر الأندلسية المصنوعة من الصوف والنفاره كانت من ألبسة الرأس المحببة لدى النساء الأندلسيات، هذا بالإضافة إلى استخدام اللون البنى بدرجاته المختلفة واللون الأسود لكن على نطاق محدود، وبشكل عام إتسمت الألوان فى المدرسة الأندلسية ببريقها وزهائها .

نماذج مختارة من توظيف الألوان على بعض تصاوير المخطوطات الإسلامية.

تجدر الإشارة قبل تناول هذه النماذج الإشارة أننى لن أركز على موضوعاتها بل على ألوانها التى تتميز بطابع جمالى فريد من نوعه،وهذا الجمال ربما لا تعكسه الموضوعات المتناولة بقدر ما تعكسه طبيعة الألوان التى تجعل الرائى مندهشاً أمام

Gegorian, (A, T): Oriental Rugs and the stories they tell, London, p. 85.

[٧٥] ابن بسام (أبو الحسن على)، الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، ١٩٨٦، المجلد الأول، القسم الرابع، ص ١٣٢ – ١٣٣.

[٧٦] المقرى (أحمد بن محمد): نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس،بيروت، ١٩٦٨،جـ٤، ص ٢٣٦.

براعة الفنان المسلم فى نقل ألوان الطبيعة والواقع إلى – أولاً: نماذج من تصاوير المدرسه العربية فى مصر والعراق وسوريا.

- لوحة (١)

– المخطوط: مقامات الحريرى (القرن ٧ هـ /١٣ م).
– الموضوع: ابازيد السروجى يخطب من مسجد مدينة برقعيد.
– مكان الحفظ: المكتبة الأهلية بباريس. عن ابو الحمد فرغلي

الوصف:

تدور أحداث الصوره داخل مسجد بمدينة برقعيد يظهر فيها ابو زيد السروجى واعظا او ربما خطيباً فى جمع من المسلمين داخل المسجد الذى لم يهتم الفنان بتفاصيله المعمارية وإكتفى باظهار المنبر[٧٧].

- الخطه اللونية (عدد الألوان ودرجة إنتشارها).

ظهرت اللوحة ثرية بالألوان ووردت بدرجات متفاوتة الإستعمال وعددها أربع ألوان وهى البنى والأسود والأبيض والأخضر.

جاء اللون البنى فى المرتبة الأولى من ناحية كثرة الإستعمال والإنتشار فهو لون المنبر وبعض الألبسة وللبشرة بدرجات متفاوتة ويأتى اللون الأسود فى المرتبة الثانية الذى أستخدم كلون لملابس ابا زيد (الطيلسان والقلنسوه) ولحيته وفى لحى بعض الرجال، من الشباب وفى بعض عناصر المنبر خاصة مسند كرسى الخطيب اما فى المرتبة الثالثة فيأتى اللون الأبيض الذى أستخدم كلون بعض الأردية ويظهر بتركيز أكبر فى لون العمائم ويأتى فى المرتبة الأخيرة اللون الأخضر الفاتح وهو ايضاً مستعمل فى الأردية الذى يظهر بتركيز أقل من اللونين البنى والأبيض.

ويلاحظ بشكل عام أن الفنان عمد إلى تنويع الملابس فجعل لكل شخص من شخوص الصورة تشكلية من الثياب مختلفة الألوان، وهذه التشكيلة من الألوان تدل

[٧٧] عبر المنبر منذ عهد رسول الله – صل الله عليه وسلم– على إعلاء كلمة الحق بل أن الأئمة والحكام ساسوا المجتمع الإسلامي لعهود طويلة من على المنبر. مما يدل على أن المنبر كان عصب المسجد النابض وربما كان ذلك هو سر تركيز الفنان عليه في الصورة.

على أنهم ليسوا من طبقة واحدة والتميز اللونى لم يقتصر على لون الثياب بل تعداه إلى سمرة اللحية والشارب بإستثناء شخص واحد بلحية بيضاء.

كما ان الصوره تضم رجال ونساء تتراوح أعمارهم بين الشباب والكهولة والشيخوخة وهذا ما أظهره الفنان من خلال إستعمال الألوان فى سمات الوجوه وتقاطعها ومظاهر الشباب فى اللون الأسود والشيخوخة فى اللون الأبيض

- لوحة (٢)

- المخطوط: مقامات الحريرى (القرن ٧ هـ – ١٣م)

- الموضوع: مشهد للدفن

- مكان الحفظ: المكتبه الأهليه بباريس، **عن ذكي محمد حسن**

- الوصف:

العنوان الذى إختاره الفنان هو مشهد دفن أحد الأشخاص وهو عنوان معبر عما تبديه الصورة فكل تفاصيلها تثبت أننا أمام مظاهر تشيع جنازة، والأهم هو رسم نساء فى أوضاع مختلفة أخذت كل منها حريتهن بلباسهن المنزلى فى زمن كانت فيه النساء لايسمح لهن بالخروج دون أن يضعن ألحفة تستر كامل أجسامهن الامر الذى يؤكد أن الأمر يتعلق بمشهد جنازة.

- الخطة اللونية (عدد الألوان ودرجة إنتشارها)

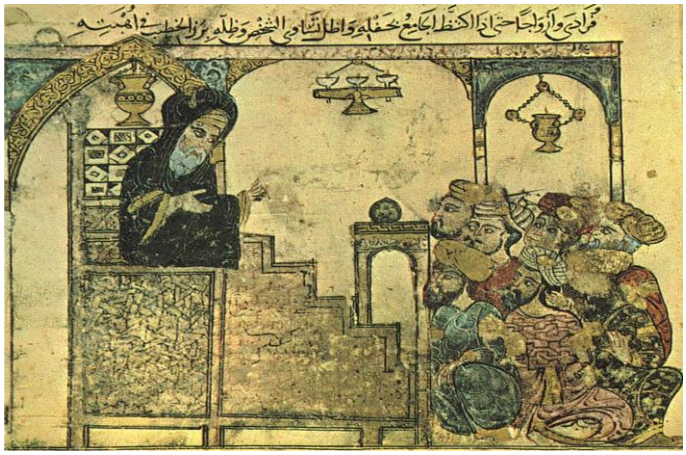
إستعمل الفنان في لوحته عدد معين من الألوان الزاهية يأتى على رأسها اللون الذهبى الذى ملأ الكثير من ذلك البناء القائم فى خلفية اللون وقد حجبت أجزاء منه أغصان الأشجار. وهو عبارة عن مصلى الجنائز والمقبرة او اللحد. ثم يأتى اللون الأبيض فى أردية الرجال وكفن المتوفى يليه اللون الأخضر فى أوراق النخيل وفى أحد أثواب الشخوص. ثم يأتى اللون البنى فى بعض ملابس المشيعين للجنازة والمشرف على الدفن.

ثم اللون الأصفر المستخدم فى قبتى مصلى الجنائز الذى يبدو انه كان عبارة عن مسجدين صغيرين بحيث ان قبة واحدة لا تكفى فتبنى بجانبها قبة او قباب ثانوية باللون الاصفر ودرجتيه.

وأخيراً اللون الاسود وهو لون الطرح المسدلة على رؤوس النساء فضلاً عن ألوان لحى الرجال وشواربهم وبعض الخطوط الممتوجة لزى القائم بالدفن. هذه هى مجمل ألوان اللوحة التى إشترك فيها العناصر المعمارية مع البنائية والبشرية.

وهى تعبر عن الإنتماء الحضارى والثقافى لشعوب الشرق العربى الاسلامى. لاسيما بالنسبة للنساء فمن خلال الألوان الزاهية التى تخالف طبيعة الموضوع أراد المصور أن يطالعنا على عالم سرى لم تكن لتطوله أعين العزباء فى وقت من الاوقات العادية وهو عالم الحرملك.

لوحة (٣)



المخطوط: مقامات الحريرى (القرن ٧هـ /١٣م)

الموضوع: ابا زيد السروجى يخطب فى مسجد مدينة سمرقند

مكان الحفظ: المكتبة الاهلية فى باريس،عن ابو الحمد فرغلي

- الوصف:

اللوحة تمثل ابا زيد السروجى يخطب فى مسجد فى مدينة سمرقند وهو عنوان بسيط لا تظهر فيه تفاصيل المسجد من هندسة وبناء وأثاث بإستثناء التركيز على المنبر وبعض وسائل الإضافة والخطوط التى تشكّل سقف المسجد وعقد كبير مدبب وخطوط مستقيمة، إضافة إلى جمع من الرجال المصلين الذين يشغلون المسجد.

الخطة اللونية (عدد الألوان ودرجه إنتشارها)

أما الألوان فقد وردت بدرجات مختلفة يأتى اللون الأصفر فى المرتبة الأولى ممثلاً لون الجدارن فى الخلفية وبعض أجزاء المنبر والمشكاوات والثريات المتدلية من السقف يليه اللون الاسود – بتركيز واضح فى رداء الواعظ و هو عبارة

طيلسان أسود من النوع المحنك يغطى الجسم بكامله ثم اللون الأخضر الفاتح ونشهده فى درجات المنبر وفى ألبسة بعض المصلين والعقد المدبب وأخيراً اللون البنى بدرجتيه الفاتح والداكن فى عدد من ملابس المصلين.

- لوحة (٤)

المخطوط: مقامات الحريرى (المقامة النصيبية) (من ٧هـ – ١٣م)

الموضوع: زيارة لمجموعة من الأصدقاء الى منزل آبازيد السروجى

مكان الحفظ: المكتبة الأهلية بفيينا ، عن ابو الحمد فرغلي

- الوصف:

عنوان اللوحة بليغ يؤكد على مضمون الصورة الفنية التى أمامنا إذ أنها تعبر عن مشهد زيارة عدد من الشخوص الشيوخ والشباب لمريض وهو أبازيد السروجى.

- الخطة اللونية (عدد الألوان ودرجه انتشارها)

واذا توجهنا إلى عمق اللوحة إلى القاعة فإننا نرى رجال كلهم فى وضع الوقوف وكلهم يرتدون نوعاً واحداً من الملابس ولكنها تتميز بكثرة التفاصيل، ومن خلال غنى الألوان وتعددها وجاذبيتها المعبرة عن الأناقة وأختلاف الأذواق. مثل اللون الأزرق والأحمر والأبيض والأخضر فضلاً عن تنوع لون اللحى ما بين الأبيض والأسود والمصبوغ بلون الحنا. وتطالعنا أيضاً أشكال هندسية فى زخارف السرير المستلقى عليه ابازيد بألوان سوداء على خلفية بنية. والألوان المستعملة كما قلنا

متنوعة أضفت بتنوعها جاذبية وحيوية على اللوحة، وعليه فالمصور يؤكد لنا عن طريق اللون عظمة الشخصية التاريخية وهو أبازيد السروجى ومكانه أصدقائه.

- نماذج من تصاوير المدرسة العربية فى الأندلس

لوحة (١)

المخطوط: بياض ورياض (ق ٨هـ – ١٤م)

الموضوع: منظر لغناء بياض بين النسوة.

مكان الحفظ: مكتبة الفاتيكان، عن ذكي محمد حسن

- الوصف:

العنوان الذى إختاره المصور هو مجلس طرب فى حديقة منزل أو قصر وهو عنوان معبر عما تبديه لنا اللوحة حيث أن كل تفاصيلها تؤكد أننا فى مجلس طرب داخل حديقة كثيرة النباتات بادية الإخضرار حيث يجلس بياض عازفاً على عوده لمحبوته رياض أمامه عدد من سيدات القصر والوصيفات يجلسن على أرضية من الحشائش باللون الأخضر القاتم وتظهرن بكامل زينتهن حاسرات الرأس وقد كشفن عن شعورهن الأسود بلون يتراوح ما بين فاحم السواد وآخر يميل الى الصفرة فيما عدا واحدة اسدلية على شعر رأسها تاج ذهبى أما عن ملامحهن فهى ملامح أندلسية أوروبية بشرة بيضاء وعيون واسعة وحاجبين أسودين وقد إرتسمت على وجههن ابتسامة خافتة. مع إختلاف فى التفاصيل مما يعطى لكل واحدة منهن تقاسيمها الخاصة. وعمد الفنان إلى كسوتهن بأثواب مختلفة الألوان والتفاصيل.

- الخطة اللونية (عدد الألوان ودرجه انتشارها)

ظهرت الألوان زاهية من أخضر وبنى فاتح مطرز باللون الذهبى. أما بياض فقد ارتدى زياً مغايراً ولكن بألوان قريبة من ألوان النساء وإن كانت مغايرة فى درجاتها مثل اللون الأخضر الباهت. فيظهر بلون أكثر بياضاً مثل النساء ولعل الشىء الذى يميزه عنهن هو الشارب واللحية الخفيفة بلون اسود، والنسوة لسن وحدهن من يعطيهن الحياة للصورة بل يوجد أبراج القصر بلونها البنى والأخضر كما وردت فيها ألوان باهتة كالأبيض، وهكذا جسد المصور المجال بتلك النظرة

الرومانسية التى تترجمها الألوان الزاهية التى تجسدت فى المظهر الإنسانى عندما يذوب فى جمال مظاهر الطبيعة وهى نزعة تميزت بها الروح الأندلسية. الممزوجة بالطبيعة الشرق متوسطية.

نماذج من تصاوير المدرسة العربية فى إيران (المدرسة المغولية والصفوية)

- لوحة (١)

- **المخطوط:** الآثار الباقية عن القرون الخالية (أوائل القرن ٨هـ – ١٤م)
- **الموضوع:** صور تمثل تعميد السيد المسيح
- **مكان الحفظ:** مكتبة جامعة ادنبره،عن ابو الحمد فرغلي

- الوصف:

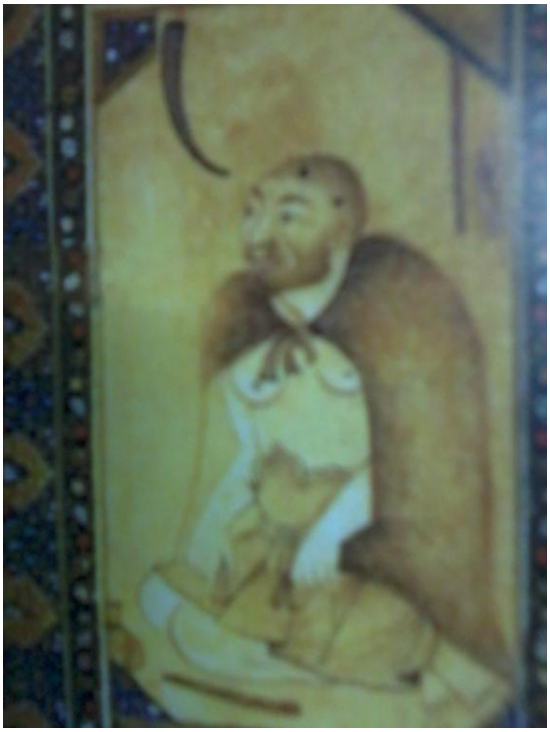
تمثل الصورة مشهد تعميد السيد المسيح من نهر الأردن حيث نشاهده واقفاً فى مجرى الماء وقد لف جسمه ازار والقديس يوحنا المعمدان يناوله ثياب ليرتديها وتهبط من أعلى الصورة حمامة ترمز إلى الروح القدس.

وقد حافظ المصور على خصوصيات فن المنمنمات من خلال كثرة التفاصيل وإختيار الألوان الجذابة المتنوعة التى جاءت حاشدة بالدلالات الدينية لتخدم السياق العام لموضوع اللوحة بصورة أخص الجانب الدينى.

- الخطة اللونية (عدد الألوان ودرجه انتشارها)

وقد إستخدم المصور فى لوحته عدد كبير من الألوان الزاهية الباردة والساخنة وبتدرجات مختلفة وجاء على رأس الألوان الأزرق الأكثر إنتشار فى اللوحة فهو

يظهر بتدرجات مختلفة فى عدد من المواضع حيث يظهر فى لون السماء والسحب المتراكمة ورداء يوحنا المعمدان ثم اللون الأبيض فى ملابس السيد المسيح كرمز للنقاء والطهارة وأخيراً اللون الأخضر بتدرجاته العديدة من الأخضر القاتم إلى الأخضر المزرق والتى تمثل الحشائش والأشجار حول نهر الأردن وهى بنضارتها وتوزيعها على طرفى المنظر غير مكتملة مما يعطى إنطباعاً بأن جزءها الآخر يمكن رؤيته خارج الإطار الضيق للنهر كما أنها تدل على أن زمن اللوحة هو فصل الربيع أو بداية فصل الصيف.



- لوحة (٢)

- المخطوط:درويش للمصور بهزاد حوالي ١٤٨٠-١٤٨٥.

- الموضوع: درويش في حالة تأمل

- مكان الحفظ: متحف طوبقاي سراي باستانبول، عن ابو الحمد فرغلي

- الوصف:

تمثل الصورة مشهد درويش في حالة تأمل، حث نشاهده جالسا ينظر إلي أعلي وقد ظهرت عليه اثار حروق في منطقة الرأس أو ما يعرف ب"داغ دل" والتي كانت أداه من أدوات التعبير عن السلوك الصوفي وقد ارتدي الدرويش ثياب تتسم بالبساطة والتقشف وتظهر هذه الحروق في منطقة الرأس فقط وتتخذ شكل حروق دائرية أعلي الرأس يبلغ عددها حرقان فقط وهو ما يعد دليل علي مكانة هذا الصوفي فالشخص الذي تظهر عليه آثار حرق واحد أو أثنين قد وصل إلي مرحلة الأتحاد مع الله وهي أعلي درجات المتصوفة.

- الخطة اللونية (عدد الألوان ودرجه انتشارها)

وقد إستخدم المصور فى لوحته عدد محدود من الألوان وهي البني والأصفر والأسود فيظهر جسد الدرويش بلون أبيض مائل الي الأصفرار، واستخدم اللون البني في تلوين ، واستخدم اللون الأسود ف تصوير الحروق أعلي الرأس، ويعتبر اللون الأسود من أكثر تلك الألوان استخداما في تصوير تلك الحروق، فقد كان

اللون الأسود يرمز إلي الحق والعدالة، وقد يرمز أيضا الي السيادة والمجد والشرف.

لوحة (٣)

- **المخطوط:** شاهنامة (ديموت) (ق ٨ هـ - ١٤م)
- **الموضوع:** أحداث معركة بين الإيرانيين والتورانيين
- **مكان الحفظ:** مجموعة خاصة بباريس، عن ذكي محمد حسن

الوصف:

تمثل الصورة معركة حربية بين الجيش الإيرانى والجيش التورانى ونلاحظ أن المعركة فى بدايتها قبل إلتحام الجيشين.

الخطة اللونية (عدد الألوان ودرجة انتشارها)

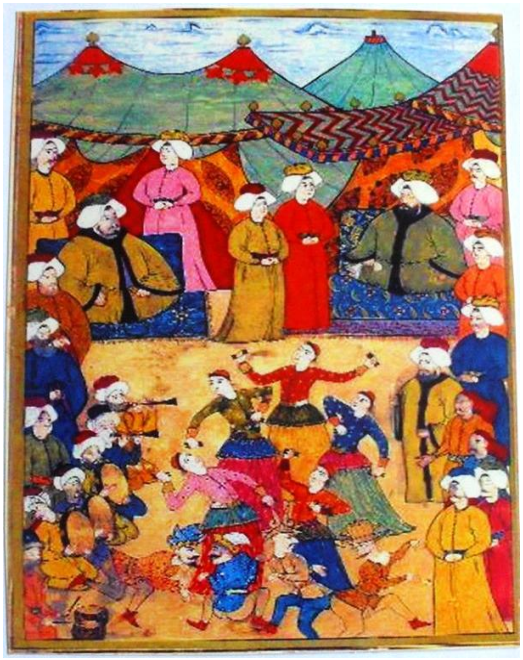
وبما أن للألوان دلالاتها فقد جاء اللون الأحمر بدرجاته المختلفة للتعبير عن دموية المعركة الحربية ونحن نلاحظ دون عناء أن هذا اللون شمل معظم المساحات الواسعة والضيقة بمقدار متباين.

واذا كان الأمر يتعلق هنا بالجهاد فمن المنطقى أن نربط بين الموضوع ودلالة اللون الأخضر المستخدم فوق أرضية صحراوية فهو يرمز إلى الجنة التى يطمح

إليها المجاهد فى سبيل الله. وربما يقصد به تخليد ذكرى الأحياء من أبطال المعركة بعد الإنتصار لأن الأخضر يرمز للحياة والنبل والشرف[٧٨].

كما أستخدم الفنان ألوان أخرى ثانوية بالنسبة للونيين الأحمر والأخضر كالأسود الذى إختاره كلون نقى أو ممزوج مع لون آخر للخيول ويلى هذه الألوان الرئيسية والثانوية ألوان أخرى أقل أهمية أسهمت فى كسر سطوة الألوان الغالبة وإعطائها نوعاً من الثراء مثل اللون البنى وذلك فى زخرفة سروح الخيول بخطوط بني.

نموذج من المدرسة العربية فى تركيا



المخطوط: سورنامة

(١١٣٢هـ /١٧٢٠م)

الموضوع: إحتفالات بقصر الحكم

مكان الحفظ: مكتبة متحف طوبقابو سراى فى استانبول، عن ذكي محمد حسن

- الوصف:

عنوان الصورة هو الصدر الأعظم إبراهيم باشا ومحمد باشا فى أعلى التصويره وفى الوسط خمس راقصين وأربع مهرجين يرقصون ويؤدون حركات بهلوانية على أنغام موسيقية لعازفين على الأبواق وفى الجانب الأيمن من التصويرة مجموعة من المشاهدين والصورة جاءت فى اطار زخرفى تتمازج فيه ألوان مبهجة منسجمة بين الأحمر والأزرق والأصفر والأبيض والزيتى والبنى وكلها توضح حياة حكام الامبرطورية العثمانية ويومياتهم الاحتفالية ضمن اطار طبيعى من الألوان الجذابة. عكس الأسلوب الإيرانى الذى اتخذ من الأساطير الخيالية والمنظومات الشعرية موضوعات لصوره متغاضياً بذلك عن الأحداث الحقيقية[٧٩].

---

[٧٨] محي الدين طالو: الرسم واللون. مكتبة الأطلس سوريا، ١٩٦١، ص ١٧٣.

[٧٩] نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الوسطى، دار المعارف، القـاهرة، ١٩٩٢، ص ٣٦٣.

كما نستطيع أن نستقرىء من عرضنا لمختلف ألوان الأزياء الواردة من الصورة طبيعة تركيب المجتمع التركى إذ كان السلاطين والباشوات والوزراء يأتون فى أعلى السلم الإجتماعى ويحتكرون السلطة ويستعملون الملابس الزاهية الجاذبة التى كان يحبذها رجال السلطة كالأحمر والأزرق والأصفر وكل لون من هذه الألوان له دلالاته فالأصفر الذهبى يرمز إلى القوة والنصر واللون الأحمر يعطى انطباعات بالقوة والنشاط والأزرق هو رمز السكينه والهدوء[٨٠] وإتقاء الحسد.

[٨٠] إيمان عنان: دلالة الصورة الفنية، ص ١٣٧.

قائمة المصادر والمراجع

أولا المصادر:-

١- ابن دريد: كتاب جمهرة اللغة، مكتبة الثقافة الدينية، الجزء الثالث

٢-ابن منظور (محمد بن كرم بن علي، ت٧١١هـ): لسان العرب ، دار إحياء التراث العربي. بيروت، لبنان.

٣- ابن فارس (أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا): معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، طبعة اتحاد الكتاب،

٤- الجاحظ (أبى عثمان عمر بن بحر).:كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون ، الطبعة الثانية ،١٩٦٦.

٥- الثعالبي (عبد الله بن محمد بن إسماعيل): فقه اللغة وسر العربية، تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الإبيارى وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى الحلبي، الطبعة الأولى، ١٩٣٨.

٦-ابن بسام (أبو الحسن على) : الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق إحسان عباس ، بيروت ١٩٨٦.

٧- المقرى (أحمد بن محمد): نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، تحقيق: إحسان عباس ، بيروت ، ١٩٦٨ .

ثانيا المراجع العربية الحديثة:

١- أحمد مختار عمر: اللغة واللون " دار البحوث العلمية "، الكويت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٢.

٢- أحمد عبد الله حمدان: الضوء واللون فى القرآن الكريم. دار ابن كثير، الطبعة الأولى، بيروت، بدون تاريخ.

٣- أحمد محمد عيسى: الإسلام والتصوير ، نشر بمجلة الأزهر فى أعداد رجب وشعبان وشوال سنة ١٣٧٠م وعددي صفر وجمادى الأولى من سنة ١٣٧١.

٤- إيمان عنان: دلالة الصورة الفنية –"دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم"، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ٢٠٠٥.

٥- أبو الحمد محمود فرغلي: التصور الإسلامي، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية،١٩٩١.

٦- حسين مؤنس: المساجد سلسلة عالم المعرفة رقم ٣٧، الكويت، ١٩٨١،

٧- حسن الباشا: التصوير الإسلامي فى العصور الوسطى، القاهرة، ١٩٥٩.

٨- حسن الباشا: فنون التصوير الاسلامي فى مصر، القاهرة،١٩٧٣.

٩- زكى محمد حسن : الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامي ، القاهرة ،١٩٤٦.

١٠- زينب عبد العزيز العمري: اللون فى الشعر العربى القديم – مكتبة الانجلو المصرية،١٩٨٩.

١١- راوية عبد المنعم عباس: الفن الإسلامي التزام وإبداع دار القلم، دمشق، ١٩٩٠.

١٢- رامي محسن يونس ، تصاوير المتصوفة والزهاد والنساك والدراويش فى إيران منذ بداية العصر المغولي وحتى نهاية العصر الصفوى، مخطوط رسالة ماجستير ، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب ، جامعة حلوان،٢٠١٠.

١٣- ربيع خليفة: مدارس التصوير الإسلامي فى إيران وتركيا والهند ،الجريسى للطباعة ، الطبعة الأولى ،٢٠٠٧م .

١٤- سعد زغلول عبد الحميد وآخرون: دراسات فى تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، دار السلاسل، الكويت،١٩٨٦.

١٥- سمير الصايغ: الفن الإسلامي، قراءة تأملية فى فلسفته وخصائصه الجمالية، بيروت، ١٩٨٨.
١٦- سيد سابق: فقه السنة والسلم والحرب والمعاملات، الرياض، ٢٠٠١م.
١٧- عبد الفتاح نافع: التواصل ،جماليات اللون في الشعر ابن المعتز نموذجاً، جامعة عنابة، الجزائر. مجلة العلوم الاجتماعية عدد (٤)، جوان، ١٩٩٩.
١٨- عبد الكريم خليفة: الألوان فى معجم العربية، مجلة مجمع اللغة العربية، الأردن، عدد ٣٣
١٩- عبد المنعم محمد حسنين، القاموس الفارسي، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى ، ١٤٠٠هـ/١٩٨٢م.
٢٠- على القاضي: مفهوم الفن بين الحضارة الإسلامية والحضارات الأخرى، دار الهداية، للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م،
٢١- عيسى متقى زاده، خاطره أحمدي: دلالة الألوان فى شعر المتنبي، مجلة اضاءات نقدية.
٢٢- محمد فؤاد عبد الباقي: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الكتب المصرية، ١٣٦٤هـ.
٢٣- محمد عبد العزيز مرزوق: المصحف الشريف ، الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة،١٩٨٥.
٢٤- محمود ذهبية: فلسفة الفن الإسلامي، مجلة كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، الجزائر، عدد ١٤، أكتوبر ٢٠١٣.
٢٥- محمود إبراهيم حسين، الأنا الفاعلة فى الفن والعمارة الإسلامية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ،الكويت،١٩٨١.
٢٦- محي الدين طالو: الرسم واللون، مكتبة الأطلس سوريا، ١٩٦١.
٢٧- نارمين محب عبد المحسن حسن: توظيف اللون فى شعر ابن الرومي، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الزقازيق، ١٩٩٥.
٢٨- نادر عبد الدايم ، التأثيرات العقائدية فى الفن العثماني ، مخطوط رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة، ١٩٧٨.
٢٩- نجاح عبد الرحمن المرازقة: اللون ودلالاته فى القرآن الكريم: مخطوط رسالة ماجستير. جامعة مؤتة،٢٠١٠.
٣٠- نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الوسطى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢.
٣١- يحي حمودة: نظرية اللون ، دار الكتاب، القاهرة، ١٩٦٦.

المراجع الأجنبية:

1- A, Welch, Worldly and other worldly, Persian love in safavid painting from the Mongols to the Oajars, London, New York, 2000.
2- Binyom B, Wilkinson y, v,s, Gray, B, Persian Miniature Painting, London, 1933.
3- Bosworth, C.E, Islamic Dynasties, Paperbacked Edition, London, 1980- p. 161.
4- Gegorian, (A, T): Oriental Rugs and the stories they tell, London.

Colors and their significance in the Islamic civilization with application to the models of Arabic manuscripts

Dr. Hanan Abdel Fattah Motawea•

Abstract:

The study of colors is of great importance in Islamic civilization. It is the material evidence at the level reached by material civilization, and on the social classes and their distinction. As evidenced by the rise of industries, and prosperity, and tastes and development. In the arts, colors are among the finest pages in the Islamic art record that justify the genius and originality of a Muslim artist in industry and art. This study aims at defining the colors and their manifestations in the Islamic civilization and the aesthetic aspects that they occupy in the manuscripts. There are different definitions of the word color in many linguistic dictionaries. , And literary sources provided abundant information, and perhaps the most extensive material on colors found in the books of translations in the Koran came colors in terms of expression and symbolic and sensory and the word color and derivatives in nine verses of the Koran. The Qur'an mentioned six colors: white, green, black, yellow, blue and red. The study explores the technical features of the colors in some of the graphic schools and their symbolism. The Arab school flourished in the first of the Islamic photography schools in the decoration of colored manuscripts since the 6th century AH / 12 AD, and spread its artistic centers as local branches throughout

• **Professor of Archeology and Islamic Civilization, Faculty of Arts, Alexandria University**

the Islamic world. In Syria, Egypt and Iran, especially during the Seljuks of Iran, and long lived side by side with the Mogul school. The Arab school also extended to North Africa and Andalusia. The Mughal photographer initially began to draw the sad subjects that were more depressing than The war of war and fighting and perhaps the reference to the spirit of the era filled with wars and sedition and intrigues and spread the acts of vandalism, killing and torture artist chose the dark colors such as dark brown and dark blue as well as red and yellow as well as the use of black color a lot, reflected the few manuscripts that reached us from Andalusia that it adopted in its color scheme on bright colors.

Key words:

Islamic Civilization – Colors - Color Signals – Symbolism – Manuscripts - Photography schools - Islamic Thought - Bright colors − Dark colors

دراسة لمجموعة عملات رومانية وبيزنطية من لقية أثرية من حفائر رشيد "١٩٩٢-١٩٩٥م"

د. عزة عبد الحميد قابيل•

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة عدد سبعة عشر قطعة من العملة لم تنشر من قبل ومحفوظة الآن في مخزن آثار رشيد، حيث يعمل البحث على تقديم دراسة وصفية لهذه العملة تشمل رقم العملة في سجل المخزن ومادة العملة وفئتها وقطرها ووزنها مع تقديم شرح مفصل للموضوعات المصورة على وجه وظهر العملة، أضف إلى ذلك قراءة للنقوش المسجلة على هذه العملة وما يمثله ذلك من أهمية في دراسة هذه المجموعة سواء من حيث الموضوع أو التاريخ، كما يهدف البحث إلى تقديم دراسة تحليلية متأنية تشمل: المادة المصنوع منها العملة، وفئات العملة ودور السك التى سكت فيها وهل هى محلية أم خارجية، وكذلك تحليل للموضوع المصور ومدى انتشاره في مصر وخارجها، وتأتى الدراسة البيانية والإحصائية كوسيلة لقراءة هذه اللقية، وترتكز هذه الدراسة على منهج:

١- **الدراسة الوصفية.**

٢- **الدراسة التحليلية.**

وبعد قراءة ما على العملة قد أثرت الباحثة تقسيم هذه المجموعة إلى قسمين:

- **القسم الأول:** العملة الرومانية، وعددها ٨ عملات.
- **القسم الثانى:** العملة البيزنطية، وعددها ٩ عملات.

الكلمات الدالة:

العلملات الرومانية، العملات البيزنطية، الموضوعات الخاصة بالامبراطور، الموضوعات الخاصة بالجنود.

• مدرس الآثار اليونانية والرومانية جامعة طنطا dr.azza.kabil@gmail.com

يأتى موضوع هذا البحث لدراسة مجموعة عملة رومانية وبيزنطية نتاج أعمال الحفائر في رشيد، وهذه المجموعة غير منشورة، ولم تدرس من قبل، وذلك بهدف تحديد أقدم هذه العملات وأحدثها وعلاقتها بالمكان، ورصد العلاقة بين تلك العملة ودور السك.

تقع مدينة رشيد على الضفة الغربية لفرع رشيد عند مصب النيل في البحر المتوسط على مسافة ٦٥كم تقريباً من شمال شرق الإسكندرية، وقد كان لموقعها أهمية استراتيجية كبيرة منذ العصر الفرعونى، استمرت هذه الأهمية طوال العصور البطلمى والرومانى والبيزنطى حتى العصر الإسلامى [خريطة ١].

عرفت رشيد باسم [بولبتين " ενιτιΒλοβ"] في العصر البطلمى[١] وذلك كما ورد في جغرافية [سترابون "Στράβων "] [٢] وذلك لموقعها عند مصب الفرع البولبتينى "فرع رشيد" وهى المنطقة القائم بها إلى الآن مسجد أبو مندور جنوب مدينة رشيد، ونتيجة لموقعها هذا كانت مدينة بولبتين تتبوأ مكانة اقتصادية هامة، لكنها بدأت تضمحل عقب تأسيس الإسكندرية عاصمة مصر في العصر البطلمى عام ٣٣١ ق.م وسلبت من بولبتين مكانتها، وفي العصر البيزنطى كان لرشيد دورها كأحد المراكز الدينية المعدودة، ويبدو هذا الدور واضحاً حين دخلت رشيد في الإسلام على يد عمرو بن العاص عام ٢٠هـ [٣] حيث ظلت الكنائس في رشيد كما هى لمن بقى على دينه. عثر برشيد على معابد للآلهة منها معبد للإله آمون وآثار فرعونية ونقوش وكتابات باللغة المصرية القديمة، كما كانت سوقاً تجارياً رائجة وخاصة منذ عهد الأسرة السادسة والعشرين في العصر الفرعونى.[٤]

عثرت بعثة المجلس الأعلى للآثار عام [١٩٩٢-١٩٩٥م] على لقية من العملات الرومانية والبيزنطية تتكون من مجموعتين **الأولى:** عثر عليها داخل أمفورا من الفخار في إحدى غرف منزل من المنازل المكتشفة [وكان عددها يبلغ ٣١١٨]،

---

(1) Breccia.E,Alexandrea ad Aegytum,p.139.

(٢) سترابون Στράβων: مؤرخ وجغرافى يونانى الجنسية، ولد في عام ٦٤/٦٣ق.م في مدينة أماسيا في بونتوس Pontus، تلقى تعليمه الأول على يد أرسطوديموس في نيسا بالقرب من تراليس في كاريا في آسيا الصغرى، ذهب استرابون إلى روما عام ٤٤ ق.م في رحلة دراسية ثم استقر فيها منذ عام ٣٥ ق.م، وزار مصر عام ٢٤/٢٥ ق.م بدعوه من صديقه ايليوس جاللوس الوالى الرومانى الثانى لمصر وأفرد لهذه الزيارة الكتاب السابع عشر من مؤلفة "الجغرافية". للمزيد راجع؛

J.Irmscher, Das Grosse Lexikon der Antike,pp.529-53; N.Purcell, Strabo,in:"The Oxford Companion to Classical Civilization", p.692.

(٣) للمزيد راجع؛Wiet.G., Histoire de la Nation Egyptienne,pp.548-549,553

(٤) إبراهيم عنانى، قلعة رشيد مفتاح الحضارة، ص١.

والمجموعة **الثانية:** عثر عليها ملفوفة داخل قطعة من قماش الكتان الكتان بإحدى غرف منزل من المنازل المكتشفة [وكان عددها يبلغ ١٣١٢]، لكن للأسف معظمها في حالة سيئة، كثير منها متشابه وإن اختلف بعضها في الموضوعات وكذلك في تاريخها، لذا جاءت هذه الدراسة لتخضع طرز العملات من هذه المجموعة وذلك في ضوء:-

- حالة العملة إن كانت تسمح بدراستها.
- التنوع في الموضوعات والتطور في التاريخ.

الهدف من الدراسة:

يهدف هذا البحث إلى دراسة ما يمكن دراسته – قبل أن تتلف- من تلك المجموعة التى لم تنشر من قبل، والمحفوظة حالياً في مخزن آثار رشيد، يعمل البحث على تقديم دراسة وصفية لهذه العملة تشمل رقم العملة في سجل المخزن ومادة العملة وفئتها وقطرها مع تقديم شرح مفصل للموضوعات المصورة على وجه وظهر العملة، وقراءة للنقوش المسجلة على هذه العملة وما يمثله ذلك من أهمية في دراسة هذه المجموعة سواء من حيث الموضوع أو التاريخ، كما يهدف البحث إلى تقديم دراسة تحليلية وصفية دقيقة ومتأنية تشمل: المادة المصنوع منها العملة، وفئات العملة ودور السك التى سكت فيها وهل هى محلية أم خارجية، وكذلك تحليل للموضوع المصور ومدى انتشاره في مصر وخارجها.

وتأتى الدراسة البيانية والإحصائية كوسيلة لقراءة هذه اللقية، وترتكز هذه الدراسة على منهج:

٣-دراسة وصفية استقرائية.
٤-دراسة تحليلية.

بفحص ما أمكن قراءته من تلك العملات أسفرت عن عدد سبعة عشر قطعة عملة، ثمان عملات منها ترجع للعصر الرومانى وتسع عملات منها ترجع للعصر البيزنطى.

فرضيات الدراسة:

دراسة المقروء من لقية العملة الرومانية والبيزنطية التى عثر عليها في أبو مندور بهدف التعرف على طرز العملات التى كانت ضمن اللقية حيث أن تلك المجموعة رغم ضخامة العدد الذى عثر عليه منها إلا أن معظمها في حالة سيئة، من هنا كان طرح دراسة المقروء منها كمادة للدراسة للبحث حتى يتسنى تأريخ تلك المجموعة وتحديد طرزها الفنية.

يعمل البحث على تقديم دراسة وصفية لهذه العملات مع شرح مفصل للموضوعات المصورة على الوجه والظهر، أضف إلى ذلك قراءة النقوش المسجلة عليها، وتأريخ كل قطعة عملة من خلال مقارنتها بعمات أخرى مشابهة، كما يهدف البحث إلى تقديم دراسة تحليلية وصفية متأنية تشمل المادة المصنوع منها العملة، وفئات العملة المتنوعة والنقوش والموضوعات المصورة على كل من وجه وظهر العملة.

أولاً: العملات الرومانية

بين مجموعة العملات في هذه اللقية توجد ثمان عملات تمثل طرز هذه اللقية، جميعها من العصر الرومانى ومصنوعة من البرونز والنحاس، وجاء تصنيفها تاريخياً على النحو التالى:

عملة رقم(١):-(صورة ١)

عملة برونزية فئة فوليس Follis "PHALLIS" من مجموعة رشيد مسجلة تحت رقم(٥١) بسجلات منطقة آثار رشيد، يبلغ قطرها ١,٨سم وسمكها ١ملم.

وجه العملة: صورت عليه [يوليا دومنا Domna] زوجة [سبتميوس سفيروس Severus] في وضع جانبى متجها بنظرها جهة اليمين، جبهتها عريضة، تضع تاج عريض مشع، تشغل الرأس ثلثى مساحة العملة، ويوجد فراغ أمام الوجه، يحيط بها نقش يظهر منه: DOMN، وبمقارنة هذه العملة بعملة أخرى شبيهة لها[٥] يتضح أن النقش الموجود على هذه العملة كان:

IVLIA DOMNA AVG

ويعنى: يوليا دومنا الخالدة.

ظهر العملة: يحمل الظهر صورة للإلهة [فينوسVenus] والنقش مطموس، وبمقارنتها مع نظيرتها من هذا الطراز المعروف يتضح أن النقش كان:

VEVERI. VICTRICI

ويعنى: فينوس إلهة السلام أو فينوس المنتصره.

الحالة: العملة غير كاملة الاستدارة، حافة العملة بها تأكل.

التأريخ: ترجع لعصر الإمبراطور سفيروس[١٩٣-٢١١م].

---

[٥] حسين عبد العزيز، العملة الرومانية والبيزنطية، ص ٢٦٣، صورة ٦٣؛
Angelo Geissen, Katalog Alexandrinische , p.56, fig.2109.

عملة رقم(٢):-(صورة ٢)

عملة برونزية فئة فوليس Follis من مجموعة رشيد مسجلة تحت رقم(٦٩) بسجلات منطقة آثار رشيد، يبلغ قطرها ١,٨سم وسمكها ٢ملم.

وجه العملة: تتوسط صورة الإمبراطور[ماكسيميانوس Maximianus٢٨٦-٣٠٥م] وجه العملة، صور بصورة نصفية في وضع جانبى، يتجه بنظره جهة اليمين، الوجه مستطيل، الأنف طويل، والذقن بارزة، يغطى التاج المشع[٦] ثلثى الرأس، وتشع منه ثلاثة أشعة هرمية مدببة، يرتدى الإمبراطور عباءة ربطت عند كتفه الأيمن وزينت ببروش، يحيط بالإطار الخارجى للعملة نقش لاتينى يبدأ من الكتف الأيمن وينتهى عند الكتف الأيسر:

IMP C MAXIMIANVS PF AVG

ويعنى: الإمبراطور قيصر أغسطس ماكسيميانوس الخالد.

ظهر العملة: نقوش الظهر مطموسة تماماً اختفت معالمها.

الحالة: العملة كاملة الاستدارة.

التأريخ: ترجع لعصر الإمبراطور ماكسيميان[٢٨٦-٣٠٥م]، وربما سكت في الفترة من **[٣٠٤-٣٠٥م].**[٧]

عملة رقم(٣):-(صورة ٣)

عملة برونزية فئة فوليس Follis من مجموعة رشيد مسجلة تحت رقم(٤٩) بسجلات منطقة آثار رشيد، يبلغ قطرها ١,٧سم وسمكها ٢ملم.

وجه العملة: صور عليه الإمبراطور[فاليريان Valerian ٢٥٣-٢٦٠م] في صورة نصفية في وضع جانبى، يتجه بنظره جهة اليمين، جاءت ملامح الوجه تعبر عن الجمود، رغم أن حالة العملة قد اعتراها طمس لمعالمها إلا أنه يمكن وصف بعضه حيث الجبهة العريضة البارزة، ونظرة العين حادة تعبر عن الإمعان في التفكير، والحاجب رفيع، الأنف طويل ومعقوف، الوجه والوجنة ممتلئان، يضع الإمبراطور

---

[٦] التاج المشع: هو تاج إله الشمس "Sol"، سمى بهذا الإسم نظراً لأن حواف التاج تنبعث منها أشعة تشبه أشعة الشمس، مما يوحى بقدرة هذا الإله المستمرة على الإنارة، كان هذا التاج لا يمنح في بادئ الأمر إلا للأباطرة المؤلهين فقط أي بعد مماتهم، ولم يتغير هذا الوضع إلا مع الإمبراطور نيرون الذى يعتبر أول إمبراطور يضع التاج المشع ويصور به على العملات أثناء حياته، وذلك لرغبته في التمييز بين الفئات المتشابهة للعملات. للمزيد راجع؛
إيمان محمد عبد الخالق جمعة، المؤثرات الأجنبية في عملات المدن، ص ٧.

[٧] للمقارنة راجع؛ Sutherland,C.H.V&Carson,R.A.G. The Roman Imperial, pl.14,n 58.

تاج مشع يتدلى منه شريط خلف الرقبة، يحيط بالرأس نقش لاتينى غير واضح، وبمقارنة هذه العملة بعملة أخرى شبيهة لها[٨] يتضح أن النقش الموجود على هذه العملة كان: IMP.CAES.P.LIC.VALERIANVS.AVG

ويعنى: الإمبراطور قيصر أغسطس ليكينيوس فاليريانوس الخالد.

ظهر العملة: صور على ظهر العملة لحظة تتويج الإمبراطور لقائد عسكرى صور يرتدى الزى العسكرى الرسمى، يستند بيده اليسرى على رمح ويمد يده اليمنى باتجاه الإمبراطور الجالس الذى يهم بمد يده اليمنى ممسكاً بإكليل النصر، ملامحهما غير محددة ويحيط بهما نقش مطموس اختفت معالمه.

الحالة: العملة كاملة الاستدارة، الحواف الخارجية بها آثار شطف ويتخللها صدع.

التأريخ: ترجع لعصر الإمبراطور فاليريان[٢٥٣-٢٦٠م].[٩]

عملة رقم(٤):-(صورة ٤)

عملة برونزية فئة فوليس Follis من مجموعة رشيد مسجلة تحت رقم (٣٦) بسجلات منطقة آثار رشيد، يبلغ قطرها ١,٥سم وسمكها ١ملم.

وجه العملة: صور عليه الإمبراطور الرومانى [ليكينيوس Licinius ٣١٣-٣٢٣م] في وضع جانبى، يتجه بنظرة جهة اليمين، الوجه مستطيل، العين واسعة وعميقة بنظرة حادة ومحددة، الحاجب مقوس، الأنف طويل ومستقيم والأرنبه تحددت ببروز، الذقن مقوسة، الشعر قصير ومصفف ويتدلى إلى أسفل خلف الرقبة، الصورة النصفية للإمبراطور بالزى الرسمى، ويظهر جزء من الصدر ومعظم الكتفين، يحيط بالرأس نقش يظهر منه: LICINIANVS، وبمقارنة هذه العملة بعملة أخرى شبيهة لها[١٠] يتضح أن النقش الموجود على هذه العملة كان:

VAL LICINIANVS LICINIVS P F AVG

ويعنى: فاليريوس ليكينيانوس ليكينيوس أغسطس الخالد.

---

[٨] يسرا محمد ناصر عبد الباسط، مظاهر تأليه الإمبراطور، ص ٨٨، صورة ١٨٤.

[٩] توجد ميدالية مشابهة لهذه العملة ترجع لعصر الإمبراطور فاليريان. راجع؛
A Mail,1996, Classical Numismatic Group,INC, Auction 37,London, p.153, fig.1746.

[١٠] توجد عملة مشابهة لهذه العملة من حيث الوجه فقط. راجع؛
حسين عبد العزيز، العملة الرومانية والبيزنطية، ص ٢٦٩، صورة ١١٢.

ظهر العملة: يحمل الظهر صورة "جينيوس Genius" الروح الحارسة[١١] بشكل شاب عارى إلا من عباءة Pallium أو خلاميس يغطى الكتفين والصدر، تتدلى على الذراع الأيسر، يتجه برأسه ناحية اليمين ويضع فوقها السلة المقدسة Modius، يمسك بيده اليسرى قرن الخيرات، وتمتد يده اليمنى للأمام وبها إناء الباترا Patera (طبق مخصص لتقديم القرابين)، يحيط به نقش غير كامل، يظهر منه:

C T CTOOO[١٢]،يوجد أمام جينيوس حرف P الذى يرمز لمعمل ضرب العملة.

الحالة: العملة غير كاملة الاستدارة، حافة العملة بها شرخ.

التأريخ: ترجع لعصر الإمبراطور ليكينيوس [٣١٣-٣٢٣م].

عملة رقم(٥):-(صورة ٥)

عملة برونزية فئة ميليارنس Miliarense من مجموعة رشيد مسجلة تحت رقم (٤٣) بسجلات منطقة آثار رشيد، يبلغ قطرها ١,٢سم وسمكها ٢ملم.

وجه العملة: صور عليه الإمبراطور الرومانى[قنسطنطين الأول Constantine I ٣٢٣-٣٣٧م] في وضع جانبى يتجه بنظرة جهة اليمين، يظهر معظم الكتفين وجانب من الصدر، الوجه نحيل، الأنف طويلة ومستقيمة، العين واسعة محددة الأهداب، الذقن قصيرة، خصلات الشعر كثيفة وملتوية للخلف في المقدمة وقصيرة من الجانب تظهر الأذن من خلالها، ومتوج بالتاج الإمبراطورى

---

[١١] جينيوس "Genius": أى الروح الحارسة للجنس البشرى، عرفت عبادة جينيوس في عهد الإمبراطور أغسطس وأصبحت من العبادات الرومانية التى ترتبط بالحاكم، ويظهر عارياً تماماً فيما عدا خلاميس يلتف حول يده اليسرى التى تمسك بقرن الخيرات، ويمسك في يده اليمنى الباترا، وكان القدماء يعتقدون أن لكل إنسان منذ مولده جينيوس وطبقاً لبعض الروايات فقد كان لكل إنسان اثنين من الجينيوس إحداهما خيرة والأخرى شريرة، وعندما تكون إحدى هاتين الروحين أقوى من الأخرى يصبح الفرد خيراً أو شريراً، وبمرور الوقت أصبح لكل بيت ولكل مدينة جينيوس خاص بها. للمزيد راجع؛ مها محمد السيد، رشيد في العصرين الرومانى والبيزنطى، ص ص ١٠٨-١٠٩؛ يسرا محمد ناصر عبد الباسط، مظاهر تأليه الإمبراطور، ص٩٠؛ Stevenson, Smith, Madden, Dictionary of Roman Coins, p.41

[١٢] يتشابه ظهر هذه العملة مع عملة برونزية من كيزيكوس خاصة بالقيصر قنسطنطيوس سكت في عام [٢٩٧-٢٩٩م] قبل أن يصبح قنسطنطيوس إمبراطوراً.للمزيد راجع؛
R.A.G., Carson ,1980, Principal Coins of The Romans, p.16.

diadem "οναφεΤσς"[١٣]، تاج ثنائى العصابة ويبدو أنه كان مصنوعاً من الذهب المرصع بالأحجار الكريمة.

النقش المحيط بالرأس طمست حروفه ولا يظهر منها شئ، ولكن بمقارنة هذه العملة مع عملات أخرى شبيهة لها[١٤] يتضح أن النقش الموجود على هذه العملة كان:

CONSTANS PIVS FELIX AVG.

ويعنى: قنسطنطين الخالد حامى الوطن والقائم بواجبه.

ظهر العملة: يحمل الظهر منظر لأبناء الإمبراطور الثلاثة يصطفون في صف واحد فى وضع أمامى تحددت أرضية وقوفهما بخط أفقى مستقيم وبارز، الأيسر منهم نحيل يرتدى ملابس عسكرية وحذاء مرتفع، يمسك بيده اليمنى رمح طويل، والأوسط يرتدى ملابس عسكرية كاملة والحذاء المرتفع ويمسك رمح في يده اليمنى ولا يظهر مرفقة العلوى، والأيمن قوى البنية يرتدى ملابس عسكرية ويمسك بيده اليسرى رمح، ملامحهما غير محددة، يبدو أن حروف النقش لم تطبع كاملة أثناء الضرب، كما لا يوجد إطار النقاط البارزة الذى يفترض أن يحيط بالظهر، بمقارنة هذه العملة مع عملات أخرى شبيهة لها[١٥] يتضح أن النقش الموجود على هذه العملة كان: SALVS ET SPES REIPVBLICAE

ويعنى: سلامة وأمن الدولة

الحالة: العملة كاملة الاستدارة وحافة العملة جيدة.

التأريخ: ترجع لعصر الإمبراطور قنسطنطين الأول [٣٢٣-٣٣٧م].

عملة رقم(٦):-(صورة ٦)

عملة برونزية فئة ميليارنس Miliarense من مجموعة رشيد مسجلة تحت رقم(٣٤) بسجلات منطقة آثار رشيد، يبلغ قطرها ١,٦سم وسمكها ٢ملم.

---

[١٣] التاج الإمبراطورى diadem "οναφεΤσς": عبارة عن عصابة للرأس تتكون من صفين أو ثلاثة من الأحجار الكريمة تلتقى جميعها بجوهرة كبيرة في مقدمة الرأس أعلى الجبهة، وهذه العصابة تربط أسفل خلف الرأس بعقدة يتدلى منها شريطين أو ثلاثة أو أربعة وينتهى كل شريط بحبة كبيرة من الجواهر. راجع؛
سيد رشدى، العملة في العصر الرومانى، ص١٤.

[14] CARSON.R.A.G.,1981, Principal Coins, p.42, fig.1335.

[15] CARSON.R.A.G.,1981, Principal Coins, p.42, fig.1335.

وجه العملة: صور عليه الإمبراطور [قنسطنطين الأول Constantine I] في وضع جانبى يتجه بنظرة جهة اليمين، الأنف طويل ومعقوف، الفم مغلق، العينين ضيقة، الجفن السفلى منتفخ والحاجب كثيف، يضع الإمبراطور تاجاً يشبه عصابة الرأس مربوط بشريط تتدلى أطرافه خلف الرأس، خصلات الشعر تغطى معظم الجبهه وهى ناعمة ومصففة جيداً وقصيره من الجانب تظهر الأذن من خلالها، له لحية كثيفة والرقبة سمينه وممتلئة، يحيط به نقش لكنه غير واضح، يلاحظ وجود إطار دائرى للزخرفة في شكل حلقة بارزة متصلة تظهر بعض أجزائها في الجانب الأيسر من وجه العملة.

ظهر العملة: صور على ظهر العملة شخصان يلتفان ظهراً بظهر، تحددت أرضية وقوفهما بخط أفقى مستقيم وبارز، ملامحهما غير محددة، يوجد بينهما رايتان مضمومتان بشكل شمعة، الشخص الأيسر منهما يرفع يده اليمنى باتجاه فمه ويبدو كأنه ينفخ فى بوق النصر، والشخص الأيمن صور في وضع ثلاثة أرباع أمامى، كثيف الشعر يرفع يده اليسرى لأعلى باتجاه فمه ويبدو كأنه ينفخ في بوق النصر، يوجد أسفلهما نقش علامة دار السك ويظهر منه MB أى AMB "Ambianum" أى "أمبيانوم"، يحيط بهما نقش مطموس اختفت معالمه.

الحالة: العملة كاملة الاستدارة، حافة العملة بها شرخ.

التأريخ: ترجع لعصر الإمبراطور قنسطنطين الأول [٣٣٠-٣٣٣م].[١٦]

عملة رقم(٧):-(صورة ٧)

عملة نحاسية فئة ميليارنس Miliarense من مجموعة رشيد مسجلة تحت رقم(٦١) بسجلات منطقة آثار رشيد، يبلغ قطرها ١,٥سم وسمكها ٢ملم.

وجه العملة: صور في منتصف العملة الإمبراطور الرومانى[قنسطنطين الثانى Constantine II ٣٣٧-٣٦١م] في وضع جانبى يتجه بنظرة جهة اليمين، الأنف طويل ومعقوف، الشفتان مكتنزتان، العين واسعة، تغطى خصلات الشعر التى تظهر من أسفل التاج أعلى الجبهة، أطراف خصلات الشعر المنسدل خلف الرأس تبدو وكأنها مثبت بها حبات كرية صغيرة، خصلات الشعر قصيره من الجانب تظهر الأذن من خلالها، يحيط بالإطار الخارجى للعملة نقش لاتينى طمست معظم حروفه ويظهر منه: CONSTANS، بمقارنة هذه العملة مع عملات أخرى شبيهة لها (١٧) يتضح أن النقش الموجود على هذه العملة كان:

---

[١٦] توجد عملة مشابهة لهذه العملة لذلك أرخت هذه العملة بهذا التاريخ.راجع؛
Jean-Yves Empereur, Le Bas-Empire Roman, p.79.

(17) A Mail, Classical Numismatic, p.172, fig.1982.

IVL CONSTANS PIVS FELIX AVG

ويعنى: قنسطنطين الثانى الخالد حامى الوطن والقائم بواجبه.

يلاحظ وجود إطار دائرى للزخرفة في شكل حلقة بارزة متصلة تظهر بعض أجزائها في الجانب الأيسر والعلوى من وجه العملة.

ظهر العملة: صور على ظهر العملة جنديان واقفان، تحددت أرضية وقوفهما بخط أفقى مستقيم وبارز، ملامحهما غير محددة، يوجد بينهما شعار، الشخص الأيسر منهما يرتدى ملابس عسكرية ويمسك بيده اليمنى درع ويمسك بيده اليسرى رمح، ويضع خوذة "Galea"[١٨]على رأسه، والشخص الأيمن صور يرتدى الملابس العسكرية، يمسك بيده اليسرى درع ويمسك بيده اليمنى رمح، ويضع على رأسه الخوذة، يلى الخط المستقيم نقش دار السكSMK أى كيزيكوس"Cyzicus"، يحيط بهما نقش غير واضح، يلاحظ وجود إطار دائرى للزخرفة في شكل حلقة بارزة متصلة تظهر بعض أجزائها في الجانب السفلى والأيسر والعلوى من ظهر العملة.

الحالة: العملة غير كاملة الاستدارة، حافة العملة بها تأكل.

التأريخ: سكت في الفترة من[٣٣٥-٣٣٧م]. [١٩]

عملة رقم(٨):-(صورة ٨)

عملة برونزية فئة الفوليس من مجموعة رشيد مسجلة تحت رقم(٣٨) بسجلات منطقة آثار رشيد، يبلغ قطرها ١,٤سم وسمكها ١ملم.

وجه العملة: صور عليه [الإلهة روما] تتجه برأسها إلى اليسار، ترتدى درعاً بزخارف بارزة، تضع خوذة يتدلى منها شريط يتطاير خلف الرأس أفقياً، تغطى الخوذة معظم الجبهة، ملامح الوجه الممتلئ تتمثل في أنف طويل مستقيم وفم صغير وذقن قصيرة ورقبة نصف دائرية، يحيط بالإطار الخارجى للعملة من الداخل نقش أمام الوجه لكنه مطموس، وخلف الرأس نقش يظهر منه: ROMA، ويعنى: روما.

ظهر العملة: صور على ظهر العملة الذئبة والتوأمين [روموولوس وريموس][٢٠]، يوجد أسفلهم خط أفقى مستقيم، يليه نقش دار السك SMTSE أى Thessalonica " تسالونيكا".

---

[١٨] الخوذة "Galea": هى غطاء الرأس الذى أحياناً يكون مصاحب للملابس العسكرية. للمزيد راجع؛ Grierson,Catalogue of The Byzantine Coins, p.130.

[١٩] توجد عملة مشابهة لهذه العملة. راجع؛ A Mail, Classical Numismatic, p.172, fig.1982.

[٢٠] توجد عملة مشابهة لهذة العملة من حيث الظهر فقط. راجع؛
CARSON. R.A.G.,&P.V.Hill&J.P.C.Kent., Late Roman Bronze,Pl.IV, Fig.879.

الحالة: العملة كاملة الاستدارة وفي حالة جيدة.

التأريخ: [٣٣٠-٣٣٧م].[٢١]

ثانياً: العملات البيزنطية:-

بين مجموعة العملات في هذه اللقية توجد تسع عملات، تمثل طرز هذه اللقية جميعها من العصر البيزنطى، ومصنوعة من البرونز وجاء تصنيفها تاريخياً على النحو التالى:

عملة رقم(١):-(صورة ٩)

عملة برونزية فئة فوليس Follis من مجموعة رشيد مسجلة تحت رقم(٦٧) بسجلات منطقة آثار رشيد، يبلغ قطرها ٣,١سم وسمكها ٢ملم.

وجه العملة: يتوسط وجه العملة صورة نصفية للإمبراطور[أناستاسيوس الأول ANASTASIUS I ٤٩١-٥١٨م] يظهر منها الصدر والكتفين ويتجه بنظره إلى اليمين، ملامح الوجه غير واضحة ما عدا الأنف طويل غير معقوف ووجه الإمبراطور طويل، يضع الإمبراطور التاج الإمبراطورى "οναφεΤσς diadem"، وبمقارنة هذه العملة بنماذج أخرى مشابهة [٢٢] يمكن وصف هذا التاج بأنه يتكون من صفين متوازيين من الجواهر الصغيرة، ويضيق الصفان باتجاه أسفل الرأس ليربطا بعقدة يتدلى منها شريطان ويوجد في نهاية كل شريط جوهرة صغيرة وفوق التاج يوجد صليب، يحيط بالإمبراطور نقش يظهر منه:

DN ANA SIVS PP SIVS PP[٢٣]، بمقارنة هذه العملة مع عملات أخرى شبيهة لها[٢٤] يتضح أن النقش الموجود على هذه العملة كان:

---

[٢١] توجد عملة مشابهة لهذه العملة. راجع؛

Richard Reece, Roman Coins, p.55,pl.55; C.H.V.Sutherland, M.A., D.Litt., F.S.A.,R.A.G. Carson, M.A., The Roman Imperial Coinage, pl.8,fig.316;Hamiyn, Coins, P.115, Fig.505.

[٢٢] تتشابهة هذه العملة مع ثلاث عملات برونزية من فئة الفوليس والثلاث عملات من دار سك القسطنطنية. راجع؛Showers. S., Classical Numismatic Group, pp.177-178.

[٢٣] D N "Dominus Noster": أى مولانا أو سيدنا، ظهر هذا اللقب لأول مرة في المكاتبات الرسمية وعلى عملات الإمبراطورية الرومانية خلال عهد الإمبراطور دقلديانوس ويرمز له على العملة الإمبراطورية بالحرفين (D.N)، هذا اللقب لم يأت من فراغ فقد أعجب دقلديانوس كما أعجب الإسكندر الأكبر بملوك الشرق وحياة الترف والتعالى والتأله، ومن هذا المنطلق أحاط دقلديانوس نفسه بقداسه وانعزالية، واستمرت عادة تقديس الأباطرة متبعة طوال القرن الثانى الميلادى واستمرت بعد ذلك في العصر البيزنطى ولكن بدون مغزى دينى. للمزيد راجع؛ سيد أحمد على الناصرى، ص ص ٤٠٩-٤١٠.

[24] Showers. S., Classical Numismatic Group, pp.177-178.

DN ANASTA SIVS PP AVG

ويعنى: يحيا سيدنا أناستاسيوس أغسطس (الإمبراطور) الخالد.

يلاحظ وجود إطار دائرى للزخرفة في شكل حلقة بارزة متصلة تظهر بعض أجزائها في الجزء الأيمن والأيسر على وجه العملة.

ظهر العملة: يحمل الظهر علامة القيمة M مكتوبة بحجم كبير في وسط الظهر، على يمين ويسار الحرف توجد نجمة ثمانية، وأسفل الـ M يوجد حرف E الخاص بالورشة، يلى ذلك خط أفقى مستقم يليه علامة دار السك ويظهر منها حروف ON أى CON دار سك قسطنطنية، يلاحظ وجود إطار دائرى للزخرفة في شكل حلقة بارزة متصلة تظهر بعض أجزائها في الجزء الأيسر على ظهر العملة.

الحالة: العملة غيركاملة الاستدارة.

التأريخ: ترجع لعصر الإمبراطور أناستاسيوس الأول[٤٩١-٥١٨م].[٢٥]

عملة رقم(٢):-(صورة ١٠)

عملة برونزية فئة فوليس Follis من مجموعة رشيد مسجلة تحت رقم(٢٧)بسجلات منطقة آثار رشيد، يبلغ قطرها ٢,٩سم وسمكها ٢ملم.

وجه العملة: يتوسط وجه العملة صورة نصفية للإمبراطور[أناستاسيوس الأول ANASTASIUS I] يظهر منها الصدر والكتفان ويتجه بنظره إلى اليمين، وجه الإمبراطور طويل وأنفه طويل غير معقوف، الذقن ممتلئه والعين نظرتها مستقيمة أفقيه إلى الأمام، ويضع تاج نباتى لا يمكن التعرف على تفاصيله وإن كان يبدو أن مقدمته على شكل نجمة، يحيط بالإمبراطور نقش مطموس وإن كان يمكن قراءة جانب منها:

D. N. ANA، بمقارنة هذه العملة مع عملة أخرى شبيهة لها[٢٦] يتضح أن النقش الموجود على هذه العملة كان:

DN ANASTA SIVS PP AVG

ويعنى: "يحيا سيدنا أناستاسيوس أغسطس (الإمبراطور) الخالد".

---

[٢٥] توجد عملات مشابهة لهذه العملة ترجع لعصر الإمبراطور أناستاسيوس الأول. راجع؛
David R.Sear, Byzantine Coins, pp.35-36, figs.17, 22; A Mail Bid Sale, Classical Numismatic, p.176, fig.2038;

محمود سعيد عمران، أبجديات، النقود البيزنطية، ص ٦٠.

[26] A Mail Bid Sale, Classical Numismatic, p.176, fig.2038.

يلاحظ وجود إطار دائرى للزخرفة في شكل حلقة بارزة متصلة تظهر بعض أجزائها في الجزء السفلى والأيسر والعلوى على وجه العملة.

ظهر العملة: يحمل الظهر علامة القيمة M مكتوبة بحجم كبير في وسط الظهر، يعلوها صليب، على يمين ويسار الحرف نجمتان سداسيتان، وأسفل حرف M يوجد حرفΔ الخاص بالورشة، وبمقارنة هذه العملة مع عملات أخرى[٢٧] يتضح أنه تحت حرف الـ Δ يوجد خط مستقيم أفقى يليه علامة دار السك لكنها مطموسة، يلاحظ وجود إطار دائرى للزخرفة في شكل حلقة بارزة متصلة تظهر بعض أجزائها في الجزء العلوى على ظهر العملة.

الحالة: يوجد ثقب ببدن العملة.

التأريخ: ترجع لعصر الإمبراطور أناستاسيوس الأول [٤٩١-٥١٨م].[٢٨]

الوجه والظهر يتشابها مع العملة السابقة ولكن الاختلاف هنا في هذه العملة أن النجمة هنا سداسيه بدلاً من ثمانية، ويوجد أسفل حرف الـ M حرفΔ بدلاً من حرف الـE .

عملة رقم(٣):-(صورة ١١)

عملة برونزية فئة فوليس Follis من مجموعة رشيد مسجلة تحت رقم(٦٨) بسجلات منطقة آثار رشيد، يبلغ قطرها ٣,١سم وسمكها ٢ملم.

وجه العملة: عملة مطموسة وتظهر بقايا النقش الخارجى صورة الإمبراطور [أناستاسيوس الأول ANASTASIUS I] في وضع جانبى يتجه بنظره إلى اليمين، الرقبة رفيعة، الأنف طويل، الذقن غير بارزة، ولا يمكن قراءة تفاصيل الشعر القصير، يضع الإمبراطور التاج الإمبراطورى "diadem"، ويمكن الإستدلال على أن الصورة تشمل الصدر والكتفان، يحيط بالإمبراطور نقش غير واضح يظهر منه بعض الحروف PPAV، بمقارنة هذه العملة مع عملة أخرى شبيهة لها[٢٩] يتضح أن النقش الموجود على هذه العملة كان:

DN ANASTA SIVS PP AVG

---

(27) Hamiyn, Coins, P.118, Fig.525.

(٢٨) توجد عملات مشابهة لهذه العملة ترجع لعصر الإمبراطور أناستاسيوس الأول. راجع؛
David R.Sear, Byzantine Coins, p.36, fig.19; Dominique Gerin, Angelo Geissen, Michel Amandry, AEgyptiaca Serta in Soheir,p.29,pl.36, fig.55; A Mail Bid Sale, Classical Numismatic, p.176, fig.2037; Andrew Burnett,The Coins of Late Antiquity, p.5, figs.10,14; Paphos, The Coins from The House,pl.193, pl.xxxvll,fig.56; CARSON.R.A.G.,1981, Principal Coins,Vol.III, p.104,fig.1665.

(29) David R.Sear, Byzantine Coins, p.36, fig.19.

ويعنى: يحيا سيدنا أناستاسيوس أغسطس (الإمبراطور) الخالد.

ظهر العملة: يحمل الظهر علامة القيمة M مكتوبة بحجم كبير في وسط الظهر ومطموسة من أعلى، على يمين حرف الـ M يوجد صليب، وأسفل حرف الـ M يوجد حرف Δ الخاص بالورشة، يلى ذلك خط أفقى مستقيم يليه علامة دار السك CONدار سك قسطنطنية.

الحالة: العملة غير كاملة الاستدارة، ويوجد تأكل في الإطار الخارجى.

التأريخ: ترجع لعصر الإمبراطور أناستاسيوس الأول[٤٩١-٥١٨م].

عملة رقم(٤):-(صورة ١٢)

عملة برونزية فئة فوليس Follis من مجموعة رشيد مسجلة تحت رقم(٢٩) بسجلات منطقة آثار رشيد، يبلغ قطرها ٢,٦سم وسمكها ٢ملم.

وجه العملة: صور عليه صورة نصفية للإمبراطور البيزنطى[جستنيان الأول JUSTINIAN I ٥٢٧-٥٦٥م] في وضع أمامى، يمسك بيده اليمنى الصليب الطويل "Crux"، ويرتدى درع الصدر المزخرف بخطوط عرضية، ويرتدى فوق الدرع العباءة العسكرية "Paludamentem" التى تتدلى على الكتفان والذراعان، يضع تاج على رأسه تظهر من أسفله خصلات شعر في شكل هلال فتحته لأسفل، الجبهه قصيرة، ملامح الوجه مطموسة وتبدو العين واسعة وبارزة قليلاً، يحيط بالإمبراطور نقش لكنه مطموس، وبمقارنة هذه العملة مع عملات أخرى شبيهة لها[٣٠] لها في الوجه يتضح أن النقش الموجود على هذه العملة كان:

DN IVSTINIANVS PP. AVG

ويعنى: يحيا سيدنا جستنيان الإمبراطور الخالد.

ظهر العملة: يحمل الظهر علامة القيمة M مكتوبة بحجم كبير في وسط الظهر، أسفل الـ M يوجد حرف B الخاص بالورشة، وأعلى الـ M يوجد صليب، على يسار الـ M توجد كلمة سنة ANNO وعلى يمينها يوجد التاريخ 4I I [العام السابع]، أسفل ذلك يوجد خط أفقى مستقيم يليه علامة دار السك KYZ أى دار سك كيزيكوس "Cyzicus".

الحالة: العملة كاملة الاستدارة وفي حالة جيدة.

(30) Wolfgang Hahn&Williame.Metcalf, Studies In Early, pl.7,figs.71,73-74, pl.8,figs.68-69.

التأريخ: ترجع لعصر الإمبراطور جستنيان الأول[٥٢٧-٥٦٥م][٣١]، سكت في العام السابع من حكمه أى في عام ٥٣٣م.

عملة رقم(٥):-(صورة ١٣)

عملة برونزية فئة فوليس Follis من مجموعة رشيد مسجلة تحت رقم(٢٨) بسجلات منطقة آثار رشيد، يبلغ قطرها ٢,٦سم وسمكها ٢ملم.

وجه العملة: صور عليه الإمبراطور البيزنطى [جستين الثانى JUSTIN II ٥٦٥-٥٧٨م] والإمبراطورة [صوفيا Sophia]جالسان على كرسى العرش، الصورة في وضع أمامى، يعلو رأسيهما صليب ويحيط برأسيهما الهالة المقدسة، طمست ملامح الوجهين ويمكن التعرف على أن الإمبراطورة تتأبط الإمبراطور، ويرتدى الإمبراطور والإمبراطورة الخلاميس "χλαμύς "[٣٢] ذات الطيات الكثيفة، وأن هناك موطئ قدم أمام العرش، ويوجد نقش إلى جوار الإمبراطورة يظهر منه: NVS PP AVG، بمقارنة هذه العملة بعملة أخرى شبيهة لها[٣٣] يتضح أن النقش الموجود على هذه العملة كان:

DN IVSTINVS PP AVG

ويعنى: يحيا سيدنا جستين الإمبراطور الخالد.

ظهر العملة: يحمل الظهر علامة القيمة M مكتوبة بحجم كبير في وسط الظهر، أسفل الـ M يوجد حرف E الخاص بالورشة، وأعلى الـ M يوجد صليب، على يسار الـ M توجد كلمة سنة ANNO وعلى يمينها يوجد التاريخ II [العام الثاني]، أسفل ذلك يوجد خط فاصل يليه علامة دار السك ويظهر منها حرفى ON أى CON أى دار سك قسطنطنية "Constsntine"، يلاحظ وجود إطار دائرى

---

[٣١] توجد عملات مشابهة لهذه العملة في صورتى الوجه والظهر ترجع لعصر الإمبراطور جستنيان الأول. راجع؛

David R.Sear, Byzantine Coins, p.63, fig.207; Dafni Dimitriadou, The History of Coinage, p.71; A Mail Bid Sale, Classical Numismatic,p.177, fig.2044; Wolfgang. H.&Williame.M., Studies In Early, pl.8,fig. 134.

[٣٢] الخلاميس " χλαμύς": هو الشكل المميز للملابس المدنية وهو عبارة عن معطف طويل أرجوانى اللون يربط على الكتف الأيمن عن طريق بروش (دبوس) مستدير، يحتوى هذا البروش على جوهرة بارزة من أعلى يتدلى منها زخارف عبارة عن ثلاث سلاسل ذهبية أو جواهر مربوطة بسلسلة، استمر الخلاميس بهذا الشكل حتى القرن الثامن والتاسع الميلادى. راجع؛

Depeyrot, Ie bas – Empire Roman, pp.58-59.

[33] Hamiyn, Coins, P.127, Fig.557.

للزخرفة في شكل حلقة بارزة متصلة تظهر بعض أجزائها في الجزء العلوى والأيمن على ظهر العملة.

الحالة: يوجد شرخ بالإطار الخارجى.

التأريخ: ترجع لعصر الإمبراطور جستين الثانى[٥٦٥-٥٧٨م][٣٤]، سكت في العام الثانى من حكمه أى في عام ٥٦٦.

عملة رقم(٦):-(صورة ١٤)

عملة برونزية فئة فوليس Follis من مجموعة رشيد مسجلة تحت رقم(٣٠)بسجلات منطقة آثار رشيد، يبلغ قطرها ٢,٦سم وسمكها ١ملم.

وجه العملة: صورة مزدوجة للإمبراطور[هراكليوس HERACLIUS ٦١٠-٦٤١م] إلى اليسار وإلى جواره إبنه الإمبراطور[هراكليوس قنسطنطين HERACLIUS CONSTANTINE] إلى اليمين، واقفان في وضع أمامى ومتوجاً بالتاج الإمبراطورى "αμμεΤσ Grown"[٣٥] الذى يعلوه الصليب، يرتدى الإمبراطور وإبنه الخلاميس والثنايا العرضية واضحة في خلاميس هراكليوس، وربطت العباءة على الكتف الأيمن ويتدلى طرفها على الكتف الأيمن، يمسك كلاً منهما بيده اليمنى الكرة الأرضية "Globus Cruciger" يعلوها صليب، يوجد بين التاجين الإمبراطوريين صليب، الجزء أمام الإمبراطور طمست معالمه والنقش غير مقروء، وبمقارنة هذه العملة بعملة أخرى شبيهة لها[٣٦] يتضح أن النقش الموجود على هذه العملة كان:

D D N N hЄRACLIUS Єτ hЄRA CONST PP AV.

ويعنى: يحيا سيدنا هراكليوس وابنه هراكليوس قنسطنطين أغسطس الخالدين.

كرر حرف الـ D N مرتين لأنها تخص اثنين من الأباطرة هما هراكليوس وهراكليوس قنسطنطين.

---

[٣٤] توجد عملة مشابهة لهذه العملة ترجع لعصر الإمبراطور جستين الثانى. راجع؛
David R.Sear, Byzantine Coins, p.84, fig.360.

[٣٥] التاج الإمبراطورى "αμμεΤσ Grown": عبارة عن تاج مكون من صفين منحنين من الجواهر ملاصقين لبعضهما يعلوهما زخرفة أمامية مكونه من صليب يوضع أحياناً فوق نصف دائرة، تربط أربطة الـ Grown خلف الرأس من أسفل وهذه الأربطة لا ترى. راجع;
Grierson, Catalogue of The Byzantine Coins, pp. 117,119.

[36] Andre Grabar, Byzance,L'art byzantin, P.171,fig.117.

يلاحظ وجود إطار دائرى للزخرفة في شكل حلقة بارزة متصلة تظهر بعض أجزائها في الجزء العلوى والأيمن والسفلى على وجه العملة.

ظهر العملة: يحمل الظهر علامة القيمة M مكتوبة بحجم كبير في وسط الظهر، أسفل الـ M يوجد حرف Δ[٣٧] الخاص بالورشة، وأعلى الـ M توجد كلمة سنة ANNO لكن حرف الـ A مطموس وعلى يمينها يوجد التاريخ III [العام الثالث]، أسفل ذلك يوجد خط أفقى مستقيم يليه علامة دار السك CON أى دار سك قسطنطنية.

يلاحظ وجود إطار دائرى للزخرفة في شكل حلقة بارزة متصلة تظهر بعض أجزائها في الجزء العلوى والأيمن والسفلى على ظهر العملة.

الحالة: العملة غير كاملة الاستدارة، ويوجد شرخ وتأكل في الإطار الخارجى.

التأريخ: ترجع لعصر الإمبراطور هراكليوس[٦١٠-٦٤١م][٣٨]، سكت في العام الثالث من حكمه أى في عام ٦١٢م.

عملة رقم(٧):-(صورة ١٥)

عملة برونزية فئة فوليس Follis من مجموعة رشيد مسجلة تحت رقم(٣٢) بسجلات منطقة آثار رشيد، يبلغ قطرها ٢,٨سم وسمكها ١ملم.

وجه العملة: صورة ثنائية تسجل موكب يتقدمه الإمبراطور[هراكليوس HERACLIUS] إلى اليسار وإلى جواره إبنه الإمبراطور[هراكليوس قنسطنطين HERACLIUS CONSTANTINE] إلى اليمين، واقفان في وضع أمامى ومتوجاً بالتاج الإمبراطورى "Grown" الذى يعلوه الصليب اللاتينى، يرتدى الإمبراطور وإبنه الخلاميس وثناياه مطموسة، يمسك كلاً منهما بيده اليمنى الكرة الأرضية "Globus Cruciger" يعلوها صليب، يوجد بين التاجين الإمبراطوريين صليب، يلاحظ أن إبن الإمبراطور صغير الحجم نحيل.

---

[٣٧] وجود حرف Δ على ظهر بعض العملات التى تصور على وجهها شكلين نصفيين من عائلة الإمبراطور هراكليوس غير مفهوم مغزى وجودها. راجع؛

Phillips, Byzantine Bronze Coins of Alexandria, p.236.

[38] Domaszewicy.L., Bates.M.L.,Seventh Century Copper, p.6.

توجد عملة مشابهة لهذه العملة ترجع لعصر الإمبراطور هراكليوس وابنه هراكليوس قنسطنطين لذلك أرخت هذه العملة بهذا التاريخ. راجع؛

David R.Sear, Byzantine Coins, p.152, figs.805,808,809.

يوجد في الهامش نقش لكنه مطموس، يلاحظ وجود إطار دائرى للزخرفة في شكل حلقة بارزة متصلة تظهر بعض أجزائها في الجزء العلوى والأيسر على وجه العملة.

ظهر العملة: يحمل الظهر علامة القيمة M مكتوبة بحجم كبير في وسط الظهر، أعلى الـ M يوجد صليب وأسفل الـ M يوجد حرفΔ الخاص بالورشة، ويسار الـ M توجد كلمة سنة ANNO وعلى يمينها يوجد التاريخ III [العام الثالث]، أسفل ذلك يوجد خط أفقى مستقيم يليه علامة دار السك CON أى دار سك قسطنطنية.

يلاحظ وجود إطار دائرى للزخرفة في شكل حلقة بارزة متصلة تظهر بعض أجزائها في الجزء السفلى على ظهر العملة.

يلاحظ التشابه الكبير بين ظهر العملة في [صورة ١٤] وظهر العملة في [صورة ١٥] وهو ما يدل على تماثل موضوع الوجه للإمبراطور هراكليوس وهراكليوس قنسطنطين.[٣٩]

الحالة: يوجد شرخ وتأكل بالإطار الخارجى.

التأريخ: ترجع لعصر الإمبراطور هراكليوس[٦١٠-٦٤١م][٤٠]، سكت في العام الثالث من حكمه أى في عام ٦١٢م.

عملة رقم(٨):-(صورة ١٦)

عملة برونزية فئة فوليس Follis من مجموعة رشيد مسجلة تحت رقم(٤٠) بسجلات منطقة آثار رشيد، يبلغ قطرها ٢,٢سم وسمكها ١ملم.

وجه العملة: صور عليه الإمبراطور البيزنطى[كونستانس الثانى CONSTANS II ٦٤١-٦٦٨م]، واقفاً في وضع أمامى، يرتدى التاج الإمبراطورى "Grown"، وبمقارنة هذه العملة مع عملة مشابهة[٤١] فإن التاج يتكون من صفين أو ثلاث صفوف أفقية متلاصقة ومرصعة بالجواهر الصغيرة ويتدلى من كل جانب من

---

[٣٩] توجد عملة مشابهة لهذه العملة في صورتى الوجه والظهر ولكن الاختلاف في الظهر حيث يوجد أسفل حرف M حرف B بدلاً من حرف Δ والتاريخ XIII ودار السك OCNKO. راجع؛
Clive Foss, Arab-Byzantine Coins,P.11,Cat.No.1.

[40] Domaszewicy.L., Bates.M.L.,Seventh Century Copper, p.6.
توجد عملة مشابهة لهذه العملة ترجع لعصر الإمبراطور هراكليوس وابنه هراكليوس قنسطنطين لذلك أرخت هذه العملة بهذا التاريخ. راجع؛
David R.Sear, Byzantine Coins, p.152, figs.805,808,809.

[41] Showers, Classical Numismatic Group, N.2086, p.18.

جانبى التاج جوهرة كبيرة ويوجد صليب فوق منتصف التاج، يرتدى الإمبراطور الـ Ioros "λώρος"[٤٢] الذى تظهر ثناياه على الصدر ويصل إلى القدمين وإن كانت بعض زخارفه غير واضحة، يمسك الإمبراطور في يده اليمنى الصليب الطويل، ويمسك بيده اليسرى الكرة الأرضية يعلوها الصليب[٤٣]، ملامح الوجه غير واضحة تماماً والنقوش مطموسة، بمقارنة هذه العملة بعملة أخرى شبيهة لها[٤٤] يتضح أن النقش الموجود على هذه العملة كان:_ Є N T ϒ TO NIKA

يعنى: لتنتصر تحت هذه الراية.

ظهر العملة: يحمل الظهر علامة القيمة m مكتوبة بحجم كبير في وسط الظهر، أعلى الـ m يوجد صليب ويمين حرف الـ m حروف لاتنية "O N T"، ويسار حرف الـ m حروف غير واضحة، أسفل حرف الـ m يوجد خط مستقيم أفقى، يلاحظ وجود إطار دائرى للزخرفة في شكل بارزة حلقة متصلة تحيط بالحروف اللاتنية تظهر أجزاء منها في الجزء الأيمن والسفلى على ظهر العملة.

الحالة: حالة العملة سيئة، حوافها الخارجية مفقودة، وبها كسر من أعلى وأسفل.

التأريخ: ترجع لعصر الإمبراطور كونستانس الثانى في فترة إعادة الإحتلال البيزنطى القصيرة لمصر في عامى[٦٤٥-٦٤٦م]، لأن تصوير كونستانس الثانى على العملة وهو واقف يحمل الصليب الطويل والكرة الأرضية فوقها الصليب كانت في هذه الفترة.[٤٥]

---

(٤٢) Ioros "λώρος": هو الشكل المميز للملابس القنصلية، وهو رداء مطرز يلتف حول الجسم بشكل يجعل نهايته تتدلى فوق الذراع الأيسر، ويسقط بشكل مستقيم من الأمام والخلف ويصل حتى الرسغ (المفصل بين الساق والقدم)، وهو يلبس فوق رداء بسيط مصنوع من الحرير أو من مادة أخرى. راجع;

Grierson, Catalogue of The Byzantine Coins, pp.117,119.

(٤٣) أثناء فترة إعادة الاحتلال البيزنطى لمصر في عامي [٦٤٥-٦٤٦م] صور الإمبراطور كونستانز II على وجه العملة وهو واقف يحمل الكرة الأرضية والصليب الطويل، وهذا الإصدار مشتق من العملة البرونزية الصادرة من دار سك القسطنطينية، وهذا الإصدار كان ينقسم إلى مجموعتين: **المجموعة الأولى** يوجد على ظهرها الصليب فوق كرة، **والمجموعة الثانية** يوجد على ظهرها الصليب فوق قاعدة مسطحة، والعملة التى صدرت من مصر في هذه الفترة كانت تحمل الكتابة الآتية: EN TOUTO NIKA.راجع؛

Domaszewice,Bates,The Copper Coinage, p.14.

(44)Clive Foss, Arab-Byzantine Coins, P.20.

(٤٥) توجد عملة مشابهة لهذه العملة ترجع لعصر الإمبراطور كونستانس الثانى. راجع؛

David R.Sear, Byzantine Coins, pp.183, figs.100-101,p.191, fig.1053.

عملة رقم(٩):-(صورة ١٧)

عملة برونزية فئة فوليس Follis من مجموعة رشيد مسجلة تحت رقم(٤١) بسجلات منطقة آثار رشيد، يبلغ قطرها ٢,٤سم وسمكها ١ملم.

وجه العملة: صور عليه الإمبراطور البيزنطى [كونستانس الثانى CONSTANS II] واقفاً في وضع أمامى، يرتدى التاج الإمبراطورى "Grown"، يرتدى الإمبراطور الـ Ioros الذى يصل إلى القدمين وإن كانت زخارفه غير واضحة، يمسك الإمبراطور في يده اليمنى الصليب الطويل، ويمسك بيده اليسرى الكرة الأرضية يعلوها الصليب، ملامح الوجه غير واضحة تماماً والنقوش مطموسة، وبمقارنة هذه العملة بعملة أخرى شبيهة لها[٤٦] يتضح أن النقش الموجود على هذه العملة كان:

CNTϬTONIKA **يعنى:** لتنتصر تحت هذه الراية.

ظهر العملة: يحمل الظهر علامة القيمة m مكتوبة بحجم كبير في وسط الظهر، يسار حرف الـ m توجد كلمة سنة ANNO حيث يظهر منها حروف NNO أسفل حرف الـ m يوجد خط مستقيم أفقى يليه نقوش مطموسة ويمين حرف m حروف غير واضحة.

الوجه والظهر يتشابها مع العملة السابقة ولكن الاختلاف هنا في هذه العملة هو عدم وجود دائرة خطية تحيط بالحروف اللاتنية وتختلف النقوش الموجودة على ظهر العملة.

الحالة: حوافها الخارجية مفقودة والإطار الخارجى به شرخ.

التأريخ: ترجع لعصر الإمبراطور كونستانس الثانى[٦٤٥-٦٤٦م].[٤٧]

الدراسة التحليلة:

رغم قلة أعداد العملات المقروءة والصالحة للدراسة من مجموعة رشيد إلا أن هذه المجموعة من العملات موضوع الدراسة تتسم بالتنوع والثراء سواء من حيث المادة المصنوعة منها أو اختلاف فئاتها، وكذلك الموضوعات المصورة عليها، وسوف تتناول الدراسة التحليلية بشيء من التفصيل كل عنصر على حد نظراً لأن هذه المجموعة تنشر لأول مرة.

---

(46) Clive Foss, Arab-Byzantine Coins, P.20 .

(٤٧) توجد عملة مشابهة لهذه العملة ترجع لعصر الإمبراطور كونستانس الثانى. راجع؛
Andrew Burnett, The Coins of Late Antiquity, p.5, fig.11, Hamiyn, Coins, P.118, Fig.527 .

أولاً: المادة المصنوع منها العملات:-

تنوعت المادة التى صنعت منها هذه المجموعة من العملات فكانت من معدنين هما البرونز والنحاس.

البرونز عبارة عن معدن يتكون أساساً من النحاس والقصدير وبعض المعادن الأخرى، وهذه المادة التى تصنع منها العملات تحتوى على نسبة من النحاس تتراوح بين ٩-٣٦% وبذلك تزداد صلابتها، وعملات هذه المجموعة من رشيد أغلبها من معدن البرونز وذلك ربما لما يتميز به هذا المعدن حيث يقاوم الصدأ والبرى والاحتكاك، يلاحظ أن مجموعة العملات الرومانية أغلبها من البرونز صور من[١-٦، ٨]، والعملات البيزنطية صنعت جميعها من معدن البرونز، أما النحاس لا يوجد عادة في الطبيعة كفلز خالص كما يوجد الذهب، لكنه يستخلص غالباً بطرق صناعية من خاماته التى لا تلفت النظر إليها، ومع ذلك فإنه من أقدم المعادن المعروفة للإنسان، إذ استخدم في مصر قبل الذهب في فترة البدارى وفى عصر ما قبل الأسرات القديمة[٤٨]، ولم يظهر سوى على عملة واحدة من العملات الرومانية [صورة ٧].

ثانياً: فئات العملة:-

تنوعت فئات العملة في مجموعة رشيد من العملات التى ترجع للعصر الرومانى ولكنها كانت فئة واحدة في العملات التى ترجع إلى العصر البيزنطى، ويمكن تصنيفهما كالتالى:-

العملة التى ترجع إلى العصر الرومانى ظهرت فئات:

الفوليس Follis: مأخوذة من كلمة لاتينية PHALLIS وهو نوع من النقود التى عرفت منذ القدم، عبارة عن قطعة كبيرة من معدن البرونز، وأحياناً تكون من النحاس وهى تزن ١٥٠ جرام، وظهرت على أغلب عملات رشيد والتى ترجع للفترة الرومانية صور [١-٤، ٨].

ميليارنس Miliarense: تساوى ١/١٠٠٠ من رطل الفضة، تتكون من فئتين:

الفئة الأولى: ثقيلة وكانت تزن ٥,٤ جرامات.

الفئة الثانية: خفيفة وتزن ٤,٥ جرامات، ظهرت على عملات صور [٥-٧].

أما في العملات البيزنطية ظهرت فئات:

الفوليس صور [٩-١٧].

---

[٤٨] الفريد لوكاس،المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ص ٣٢٧.

ثالثاً النقوش:-

هى عبارة عن كتابات أو اختصارات تشير إلى اسم السلطة التى أصدرت العملة أو علامات تاريخ أو ألقاب الحكام وأسمائهم أو أسماء دور السك التى أصدرت العملة مما يساعد على تحديد هوية قطعة العملة.[٤٩]

أ- النقوش على العملات الرومانية:

تختلف النقوش المسجلة على العملات الرومانية باختلاف الأباطرة حيث لم تكن هذه المجموعة لإمبراطور واحد، وتظهر الدراسة أيضاً أن النقوش كانت توجد على كل من وجه وظهر العملة، وهناك عملات توجد عليها بقايا لنقش ولكنه غير واضح المعالم، والسبب في ذلك يرجع لحالة العملة من الحفظ، مثال ذلك العملات [صور ٦،٣]، وهو السبب ذاته في وجود عملات طمس عليها النقش تماماً، مثال ذلك [صورة ٥]، أما باقى العملات فكانت النقوش اما واضحة تماماً أو واضحة إلى حد ما، وقد لجأ الباحث في الدراسة بعمل دراسة مقارنة بعملات أخرى مشابهة.

يشمل وجه العملة الرومانية نقوشاً لأسماء وألقاب الأباطرة أو أسماء وألقاب زوجات الأباطرة كما في العملة [صورة ١] وهى عملة ترجع لعصر الإمبراطور سبتيموس سيفيروس ونقش على وجهها اسم زوجته يوليا دومنا: IVLIA DOMNA AVG

أما على الظهر فهناك مجموعة من العملات لا تظهر عليها نقوش والأرجح أنها كانت موجودة ولكنها طمست كما في العملات صور [١-٣، ٥].

أما في باقى العملات فقد تنوعت النقوش على الظهر ومنها:

علامات دور السك:

ظهرت علامات دور السك منذ منتصف القرن الثالث الميلادى، وإن كانت وجدت قبل ذلك في حالات نادرة بشكل دائرى حول إطار العملة، أما في مجموعة العملات الرومانية الموجودة بمنطقة آثار رشيد فتنوعت دور السك مثل:

SMK: كيزيكوس، وظهرت على عملة [صورة ٧].

Thessalonica:SMTS "تسالونيكا"،ظهرت على عملة [صورة ٨].

كما كانت دار السك تنقسم إلى عدة معامل Officinae لضرب العملة عن طريق استخدام الحروف الأبجدية مثل حرف P [صورة ٤].

---

[٤٩] علياء إبراهيم السيد محمود، مجموعة عملة كوم أوشيم، ص ١٨.

ب- النقوش على العملات البيزنطية:

تختلف النقوش المسجلة على العملات البيزنطية باختلاف الأباطرة حيث لم تكن هذه المجموعة لإمبراطور واحد، وتظهر الدراسة أيضاً أن النقوش كانت توجد على كل من وجه وظهر العملة، وهناك عملات توجد عليها بقايا لنقش ولكنه غير واضح المعالم، والسبب في ذلك يرجع لحالة العملة من الحفظ، مثال ذلك العملات [صور ١٥،١١] وهو السبب ذاته في وجود عملات طمس عليها النقش تماماً، مثال ذلك العملات [صور ١٤،١٢، ١٦-١٧]، أما باقى العملات فكانت النقوش إما واضحة تماماً (صورة ٩)، أو واضحة إلى حد ما [صور ١٣،١٠]، وقد لجأ الباحث في الدراسة بعمل دراسة مقارنة بعملات أخرى مشابهة.

يشمل وجه العملة البيزنطية نقوشاً لأسماء وألقاب الأباطرة، أما على الظهر فقد جاءت النقوش واضحة ومتنوعة ومنها:

١- علامات التأريخ:

ظهر التاريخ على الكثير من العملات البيزنطية طبقاً لسنوات حكم كل إمبراطور منذ القرن السادس وحتى بداية القرن الثامن، وكان التاريخ يكتب بالأرقام اللاتينية أو بالحروف، استخدمت الأرقام اللاتينية في كتابة التاريخ في عملات رشيد كالتالى:

II - العام الثانى في [صورة ١٣].

III- العام الثالث في [صور١٤-١٥].

4II- العام السابع في [صورة ١٢].

أما باقى العملات لم يظهر عليها تاريخ.

٢- علامات دور السك:

مع مجئ عصر أناستاسيوس كانت سلسلة دور السك الإمبراطورية قد تقلصت إلى اثنتين هما القسطنطينية "Constantinopole" وتسالونيكا "Thessalonica"، وبعد الإصلاح النقدى الذى قام به أناستاسيوس أصبحت دور السك أربع حيث أضيفت نيقوميديا "Nicomedia" وأنطاكيا "Antioch"، وفي عهد جستين الأول أعيد تشغيل دارى سك كيزيكوس والإسكندرية، ومع غزوات الإمبراطور جستينيان ومحاولاته إعادة إحياء الإمبراطورية الرومانية تطلب الأمر إحياء وإنشاء دور سك أخرى، تنوعت دور السك في عملات رشيد مثل:

-CON: قسطنطينة صور [٩ ،١١ ، ١٣ ،١٤ - ١٥].

-KYZ: كيزيكوس [صورة ١٢].

وجاءت علامة دار السك في العملات [صور ١٠ ،١٦] مطموسة، وعلامة دار السك في العملة [صورة ١٧] غير واضحة.

٣- علامات الورشة: مثل:-

- E صور [٩،١٣].
- Δ صور [١ -١١، ١٤ – ١٥].
- B صورة [١٢].

رابعاً: الموضوعات المصورة على العملة:-

من العناصر الهامة جداً في مجموعة رشيد محل الدراسة كان الموضوع المصور، فقد تنوعت واختلفت الموضوعات المصورة بين موضوعات دينية وأسطورية ارتبطت بشكل مباشر بالثقافة المنتشرة في مصر خلال العصرين البطلمى والرومانى، وعكست واقعاً سياسياً ودينياً كان سائداً في تلك الفترة حيث صورت الصور الشخصية للأباطرة الرومان والبيزنطيين بسماتها وملامحها المميزة والتى عرفت في الفنون الأخرى كفن النحت، كما صورت الآلهة التى انتشرت بشكل خاص في تلك الفترة مثل فينوس.

أ- الموضوعات المصورة على العملات الرومانية:

اتسمت الموضوعات المصورة على مجموعة العملة الرومانية بتنوعها، فصورت الصور الشخصية للأباطرة وتميزت كل صورة عن غيرها بملامح وتعبيرات وتسريحات شعر، كما تنوعت استخدام الرموز والأدوات المستخدمة مع الشخصيات المصورة، كما تنوعت الشخصيات الدينية على العملة.

وجه العملة: كان يحمل وجه العملة صورة الإمبراطور، وتعتبر هى الموضوع الوحيد السائد على وجه العملة الرومانية، حيث أدرك الإمبراطور مدى أهمية انتشار تماثيله وصوره في كل منطقة في الإمبراطورية، ولعله رأى أن المنحوتات يمكن تدميرها وأن العملة أكثر بقاء وانتشار ومن ثم يمكن أن تحمل صورته كما يريد أن يظهرها لشعبه الذى يتداول هذه العملة في تعاملاته اليومية سواء كإله أو محارب أو منتصر، واقتصر الوجه على تصوير الأباطرة وتوجد عملات تحمل رأس الإمبراطور فقط كما في العملة [صورة ١]، وعملات أخرى تظهر أشكال نصفية بالإضافة إلى الرأس والشكل النصفى قد يرتدى التوجا أو الدرقة كما في باقى العملات الرومانية، كما يلاحظ أن الأباطرة يصورون دائماً وعلى رؤوسهم التاج الإمبراطورى كما في أغلب العملات في رشيد [صور٥ –٧]، بينما كانت

رؤوس القياصرة عارية كما في عملة ليكينيوس [صورة ٤] وصور بعض الأباطرة بالتاج المشع [صور٢ ، ٣]، الشئ المثير للانتباه أن هذه الصور التى تناولت الأباطرة الرومان كانت نفسها هى الصورة الشائعة لهم في روما والولايات الرومانية التابعة لها في فن النحت تحديداً فن الصور الشخصية، على سبيل المثال عملة الإمبراطور ماكسيميانوس[صورة ٢] تعكس الحده والصرامه والأنف المستقيم والعيون المفتوحه والجبهة العريضة بعض الشئ والعنق القوى وكذلك أيضاً بالنسبة للحية، وهى الصورة التى صور عليها في فن الصورالشخصية مثال ذلك التمثال النصفى الموجود بالمتحف المصرى(٥٠)، أيضاً عملة الإمبراطور ليكينيوس [صورة ٤] يمكن مقارنتها بالصورة الشخصية لليكينيوس في فن النحت الرومانى حيث تعكس الاتجاهات الهندسية والزخرفية مثال ذلك صورة من منحوتات قوس قسطنطين بروما(٥١).

ظهر العملة: استغل الرومان فنونهم لخدمة أغراضهم السياسية وكانت العملة أحد الفنون الهامة التى استغلت للإعلان عن إنجازات عسكرية وسياسية وآلهة، ويمكن تصنيف الموضوعات المصورة على ظهر العملة الرومانية إلى:-

١- موضوعات خاصة بالإمبراطور [صورة ٣].

٢- موضوعات خاصة بأبناء الإمبراطور[صورة ٥].

٣- موضوعات خاصة بالعسكريين [صورة ٧] .

٣- موضوعات دينية تتعلق بتصوير الآلهة اليونانية والرومانية:

فينوس: إلهة الحب والجمال والخصوبة [صورة ١].

٣- التجسيد: كانت المعانى المجردة تجسد في معظمها على هيئة نساء والقليل منها على هيئة رجال، وارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالدعاية للإمبراطورية والعائلة الإمبراطورية، من المعانى المجسدة التى ظهرت على عملة رشيد:

جينيوس Genius:الروح الحارسة، ظهر عارياً تماماً فيما عدا خلاميس يلتف حول يده اليسرى والتى تمسك بقرن الخيرات ويمسك في اليمنى الباترا[صورة ٤].

(٥٠) عزيزة سعيد محمود،النحت الرومانى، ص ٢٢٤، صورة ١٩٧.
(٥١) عزيزة سعيد محمود، ص ٢٢٥، صورة ١٩٩.

٤- الحيوانات:

- الذئبة والتوأمين [صورة ٨].

٥- الرموز والأدوات الجامدة:

- إناء الباترا ظهر مع جينيوس [صورة ٤].
- أدوات الحرب [صورة ٣، ٥ ، ٧].

ب- الموضوعات المصورة على العملات البيزنطية:

اتسمت الموضوعات بالتنوع فعلى الوجه صور الإمبراطور بمفردة [صور:٩-١٢، ١٦-١٧] أو الإمبراطور وأحد أفراد عائلته [صور:١٣-١٥]، أما الظهر:

١- حمل علامة القيمة M، وكتبت M، m .

٢- الرموز والأدوات الجامدة:

- الصليب: صور [١٠ – ١٣، ١٥ – ١٦].
- النجمة السداسية [صورة ١٠].
- النجمة الثمانية [صورة ٩].

أما من حيث الملابس والزى المصور على عملة رشيد فتنوع ما بين الملابس العسكرية [صورة ١٢]، والملابس المدنية والشكل المميز لها هو الخلاميس [صور١٣-١٥] والملابس القنصلية والشكل المميز لها هوالـ Ioros [صور ١٦-١٧].

النتائج:-

يتبين من دراسة هذه المجموعة من العملات التى تنشر لأول مرة ما يلى:

١- تميزت العملات برشيد بطبيعة خاصة حيث عكست البيئة المحيطة بها، وأيضاً معلومات هامة عن هيئة تصوير الأباطرة الرومان والبيزنطيين من خلال صورهم الشخصية على العملة.

٢- أن هذه المجموعة صنعت من مادتين هما البرونز والنحاس في مجموعة العملة الرومانية، بينما كان البرونز فقط هو مادة صناعة العملة البيزنطية.

٣- تنوع فئة مجموعة العملة برشيد في العملة الرومانية مثل الفوليس وميليارنس، أما في العملة البيزنطية فكانت الفوليس فقط.

٤- تنوعت النقوش على العملات الرومانية وخاصة على الظهر.

٥- تنوعت النقوش على العملات البيزنطية وخاصة على الظهر مثل نقوش علامات التأريخ ودور السك والورشة.

٦- تنوعت الموضوعات المصورة على العملات الرومانية والعملات البيزنطية وكانت صور الأباطرة بسماتها ومميزاتها هى الغالبة على وجه العملة، حيث لم تختلف على النمط السائد في تصويرهم في الفنون الأخرى كفن النحت.

٧- اتبعت العملات الرومانية والبيزنطية في رشيد الأساليب الفنية المتبعة في الفنون الأخرى خاصة النحت حيث سيطر الأسلوب المثالى عند تصوير الفنان للأباطرة، وبذلك أضفى على صورهم مظاهر البطولة والشباب كما ظهرت بعض الملامح الواقعية للأباطرة.

٨- تنوعت الموضوعات المصورة على ظهر العملة الرومانية مثل تصوير الآلهة والعسكريين، وأيضاً التجسيد، وتصوير الحيوانات والرموز والأدوات الجامدة.

٩- تنوعت التيجان في العملات الرومانية ما بين [التاج الإمبراطورى"diadem οναφεΤσς "، التاج المشع، الخوذة Galea].

١٠- تنوعت التيجان في العملات البيزنطية ما بين [التاج الإمبراطورى "diadem οναφεΤσς "، التاج الإمبراطورى Grown αμμεΤσ ، تاج نباتى].

قائمة المراجع

المراجع المعربة:

- الفريد لوكاس، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، تـ زكى اسكندر، محمد زكريا غنيم، القاهرة، ١٩٤٥م.

المراجع العربية:

- إبراهيم عنانى، قلعة رشيد مفتاح الحضارة، دراسة للعمارة الحديثة والبحرية الاسلامية، الإسكندرية، ١٩٩١م.

- إيمان محمد عبد الخالق جمعة، المؤثرات الأجنبية في عملات المدن العشر الرومانية، رسالة ماجستير "غير منشورة"، جامعة الإسكندرية، ٢٠١٤م.

- حسين عبد العزيز، العملة الرومانية والبيزنطية، الإسكندرية، ٢٠١٠م.

- سيد رشدى، العملة في العصر الرومانى،(د.م)،(د.ت).

- علياء إبراهيم السيد محمود، مجموعة عملة كوم أوشيم المحفوظة في المتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية "دراسة آثرية"، رسالة دكتوراه "غير منشورة"، طنطا، ١٩٩٧م.

- محمود سعيد عمران، أبجديات، النقود البيزنطية، الجزء الخامس، ٢٠١٠م.

- مها محمد السيد، رشيد في العصرين الرومانى والبيزنطى، دراسات لمكتشفات جديدة، الحضرى للطباعة، الإسكندرية، ٢٠٠٧م.

- يسرا محمد ناصر عبد الباسط، مظاهر تأليه الإمبراطور وأعضاء العائلة الإمبراطورية على العملة الرومانية "منذ عهد أغسطس وحتى عهد قسطنطين الأول"، رسالة ماجستير "غير منشورة"، الإسكندرية،٢٠١٣م.

المراجع الأجنبية:

- Andrew Burnett, 1977,The Coins of Late Antiquity AD 400-700.

- Andre Grabar,1992, Byzance,L'art byzantin dans les Collecctions Publiques Francaises, Paris.

- Angelo Geissen, 1995, Katalog Alexandrinischer Kaisermunzen der Sammlung des Instituts fur Altertumskunde der Universitat Zu Koin.

-A Mail Bid Sale,1996,Classical Numismatic Group, INC. Auction 37, London.

- Breccia.E, 1914, Alexandrea ad Aegytum, Bergamo.

- C.H.V.Sutherland, M.A., D.Litt., F.S.A.,R.A.G. Carson, M.A., 1966, The Roman Imperial Coinage, London.

- CARSON.R.A.G.,1980.Principal Coins of The Romans, London.

- CARSON.R.A.G.,1981, Principal Coins of The Romans, British Museum.

- CARSON.R.A.G.,1981,Principal Coins of The Romans,Vol.111,British Museum.

-CARSON.R.A.G.,&P.V.Hill&J.P.C.Kent.,1978,Late Roman Bronze Coinage,British Museum.

- Clive Foss,2008,Arab-Byzantine Coins,An Introduction,With Acatalogue of The Dumbarton Oaks Collection.

- David R.Sear,1974, Byzantine Coins and their values, London.

- Domaszewicy.L., Bates.M.L.,1995,Seventh Century Copper Coinage, Egyptae.

- Dafni Dimitriadou,1998,The History of Coinage,Nunismatic Museum.

-Dominique Gerin, Angelo Geissen, Michel Amandry,2008, AEgyptiaca Serta in Soheir Bakhoummemoriam, Me'langes de numismatique, d'iconographie et d'histoire.

- Domaszewice,Bates,The Copper Coinage of Egypt in The Seventh Century.

Depeyrot, Ie bas – Empire Roman.−

- Grierson,Catalogue of The Byzantine Coins.

Hamiyn,1980,Coins, London, New York

- Jean-Yves Empereur,1987, Le Bas-Empire Roman e'conomie et numismatique.

- J.Irmscher,1987, Das Grosse Lexikon der Antike, Heyne Verlag, Munchen.

-N.Purcell, 1998, Strabo,in:The Oxford Companion to Classical Civilization, Oxford.

- Paphos,1990, The Coins from The House of Dionysos.

- Phillips, Byzantine Bronze Coins of Alexandria.

- Richard Reece,1970, Roman Coins,London.

- Sutherland,C.H.V&Carson,R.A.G.,1967, The Roman Imperial Coinage,Vol.VI,From Diocletian's reform (A.D 294) to the Death of Maximinus (A.D 313), London.

. - Stevenson, Smith, Madden, Dictionary of Roman Coins.

- Showers, Classical Numismatic Group.

-Wiet.G.,1937, Histoire de la Nation Egyptienne, Tome IV, Paris.

-

ملحق ١: العملات الرومانية

رقم العملة	رقم الصورة	رقمها في السجلات	الصورة على الوجه (obv)	الصورة على الظهر (Rev)	تأريخها
١	١	٥١	يوليا دومنا	الإلهة فينوس	عصر سفيروس [١٩٣-٢١١م]
٢	٢	٦٩	الإمبراطور ماكسيميانوس	نقش مطموس	عصر ماكسيميانوس [٢٣٥-٢٣٨م]
٣	٣	٤٩	الإمبراطور فاليريان	تتويج الإمبراطور لقائد عسكرى	عصر فاليريان [٢٥٣-٢٦٠م]
٤	٤	٣٦	الإمبراطور ليكينيوس	جينيوس	عصر ليكينيوس [٣١٣-٣٢٣م]
٥	٥	٤٣	الإمبراطور قنسطنطين الأول	أبناء الإمبراطور الثلاثة	عصر قنسطنطين الأول [٣٣٧-٣٤٠م]
٦	٦	٣٤	الإمبراطور قنسطنطين الأول	شخصان يلتفان ظهراً بظهر	عصر قنسطنطين الأول [٣٣٠-٣٣٣م]
٧	٧	٦١	الإمبراطور قنسطنطين الثانى	جنديان يرتديان ملابس عسكرية	عصر قنسطنطين الثانى [٣٣٥-٣٣٧م]
٨	٨	٣٨	الإلهة روما	الذئبة والتوأمين	[٣٣٠-٣٣٧م]

ملحق ٢: العملات البيزنطية

رقم العملة	رقم الصورة	رقمها في السجل	الصورة على الوجه (obv)	الصورة على الظهر (Rev)	تأريخها
١	٩	٦٧	الإمبراطور أناستاسيوس الأول	علامة القيمة M	[٤٩١-٥١٨م]
٢	١٠	٢٧	الإمبراطور أناستاسيوس الأول	علامة القيمة M	[٤٩١-٥١٨م]
٣	١١	٦٨	الإمبراطور أناستاسيوس الأول	علامة القيمة M	[٤٩١-٥١٨م]
٤	١٢	٢٩	الإمبراطور جستينان الأول	علامة القيمة M	العام السابع من حكم جستيان الأول [٥٢٧-٥٦٥م]
٥	١٣	٢٨	الإمبراطور جستين الثانى والإمبراطورة صوفيا	علامة القيمة M	العام الثانى لحكم جستين الثانى [٥٦٥-٥٧٨م]
٦	١٤	٣٠	الإمبراطور هراكليوس وابنه هراكليوس قنسطنطين	علامة القيمة M	العام الثالث لحكم هراكليوس [٦١٠-٦٤١م]
٧	١٥	٣٢	الإمبراطور هراكليوس وابنه هراكليوس قنسطنطين	علامة القيمة M	العام الثالث لحكم هراكليوس [٦١٠-٦٤١م]
٨	١٦	٤٠	الإمبراطور كونستانس الثانى	علامة القيمة m	[٦٤٥-٦٤٦م]
٩	١٧	٤١	الإمبراطور كونستانس الثانى	علامة القيمة m	[٦٤٥-٦٤٦م]

ملحق: ٣

النقوش على العملات الرومانية

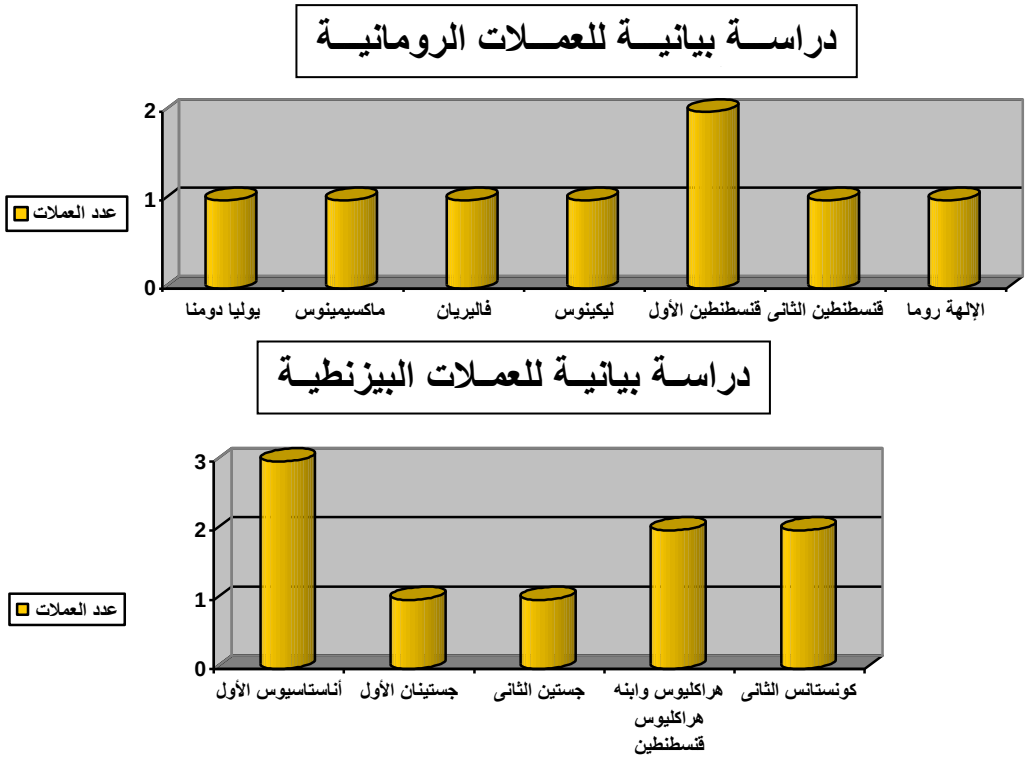
وجه العملة	ظهر العملة
١- أسماء وألقاب الأباطرة: IMP C MAXIMIANVS PP AVG **يعنى:**[الإمبراطور قيصر أغسطس ماكسيميانوس الخالد] IMP.CAES.P.LIC.VALERIANVS.AVG. **يعنى:**[الإمبراطور قيصر أغسطس ليكينيوس فاليريانوس الخالد] CONSTANS PIVS FELIX AVG. **يعنى:**[قنسطنطين الخالد حامى الوطن والقائم بواجبه] IVL CONSTANS PIVS FELIX AVG **يعنى:** [قنسطنطين الثانى الخالد حامى الوطن والقائم بواجبه] ROMA **يعنى:** [روما]	**١- شعارات:** VEVERI.VICTRICI **يعنى:** [فينوس الهة السلام أو فينوس المنتصره] SALVSET SPES REIPVBLICAE **يعنى: [**سلامة وأمن الدولة**]** **٢- نقوش لعلامات دور السك:** SMK: [كيزيكوس] AMB Ambianum: [أمبيانوم] SMTSE: Thessalonica [تسالونيكا]
٢- أسماء وألقاب زوجات الأباطرة IVLIA DOMNA AVG [يوليا دومنا الخالدة]	

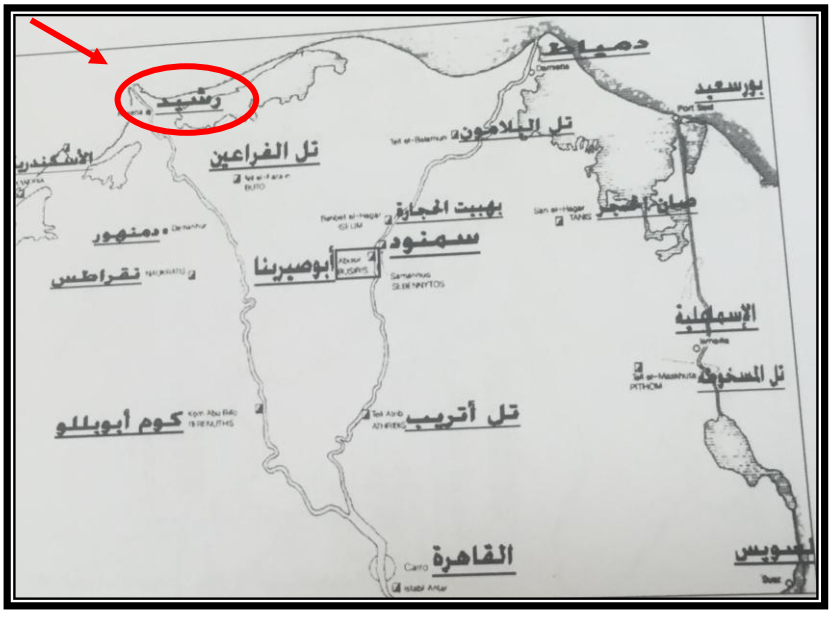
ملحق: ٤

النقوش على العملات البيزنطية

وجه العملة	ظهر العملة
١- أسماء وألقاب الأباطرة : DN ANASTA SIVS PP AVG **يعنى:**[يحيا سيدنا أناستاسيوس أغسطس (الإمبراطور) الخالد] DN IVSTINIANVS PP AVG **يعنى:**[يحيا سيدنا جستيان الخالد] D N IVSTINVS PP AVG **يعنى:**[يحيا سيدنا جستين الإمبراطور الخالد] D D N N hЄRACLIUS Єτ hЄRA CONST PP AV. **يعنى:** [يحيا سيدنا هراكليوس وابنه هراكليوس قنسطنطين أغسطس الخالد] ЄNTϑTONIKA **يعنى:** [لتنتصر تحت هذه الراية].	**١- نقوش لعلامات التأريخ:** ANNO: سنة II: العام الثانى. III: العام الثالث. 4II: العام السابع. **٢- نقوش لعلامات دور السك:** CON: علامة دار سك قسطنطنية. KYZ: علامة دار سك كيزيكوس. ٣- علامات الورشة:- E - Δ - B -

ملحق:٥	خصائص عملات رشيد	
المادة:	البرونز – النحاس	
الفئات:	العملة الرومانية	الفوليس – ميليارنس
	العملة البيزنطية	الفوليس
النقوش	الوجه	أسماء وألقاب الأباطرة الرومانين وزوجاتهم والبيزنطين
	الظهر	علامات التأريخ: ANNO
		علامـــات دور الســـك: CON- SMTSE - SMK–KYZ
		علامات الورشة:– E – Δ – B –
الموضوعات التصويرية	الوجه	صور شخصية للأباطرة
	الظهر	١–موضوعات خاصة بالإمبراطور. ٢–موضوعات خاصة بالعسكريين. ٣–الإلهة: فينوس. ٤–التجسيد:جينيوس. ٥–الحيوانات: الذئبة. ٦–الرموز والأدوات الجامدة: إناء الباترا – الصليب– أدوات الحرب.





(خريطة رقم ١) موقع رشيد

D.Arnold,1999,Temples of the Last Pharohs,Oxford,p.20,map.XVI.

العملات الرومانية

سجل ٥١

صورة ١ تصوير الباحث

سجل ٦٩

صورة ٢ تصوير الباحث

سجل ٤٩

صورة ٣ تصوير الباحث

سجل ٣٦

صورة ٤ تصوير الباحث

سجل ٤٣

صورة ٥ تصوير الباحث

سجل ٣٤

صورة ٦ تصوير الباحث

سجل ٦١

صورة ٧ تصوير الباحث

سجل ٣٨

صورة ٨ تصوير الباحث

العملات البيزنطية

سجل ٦٧

صورة ٩ تصوير الباحث

سجل ٢٧

صورة ١٠ تصوير الباحث

سجل ٦٨

صورة١١ تصوير الباحث

سجل ٢٩

صورة ١٢ تصوير الباحث

سجل ٢٨

صورة ١٣ تصوير الباحث

سجل ٣٠

صورة ١٤ تصوير الباحث

سجل ٣٢

صورة ١٥ تصوير الباحث

سجل ٤٠

صورة١٦ تصوير الباحث

سجل ٤١

صورة ١٧ تصوير الباحث

"Astudy of A Collection of Roman and Byzantine Coins From An Artifacts Finding in Rashid excavation" In 1992-1995AD.

Dr. Azza abd el- hamed Kabil•

Abstract:

- This research aims at studying seventeen currencies that were never published before and are currently preserved at Rosetta Monuments Warehouse. The research presents a descriptive study of such currency including currency number in the warehouse registry, currency material, denomination, diameter, and weight, presenting a detailed explanation of the subjects depicted on the currency observe and reverse, in addition to reading the inscriptions registered on such currency and its importance in studying this group whether in the subject or date. Nonetheless, the research aims at presenting a careful descriptive study involving: the material of which the currency is made, currency denominations, the mints where the currency was coined and whether the currency is local or foreign and analyzing the depicted subject and its prevalence in Egypt and abroad. The illustrative and statistical study is deemed to be a method for reading this discovery.

The research presents a descriptive study of these currencies along with a detailed explanation of the subjects depicted on the currency observe and reverse. Besides, the research presents reading the inscriptions registered on this currency and dating every currency by comparing it with other similar currencies. Furthermore, the research aims at presenting a careful analytical study involving the material of which the currency is made; such as bronze and copper, currency denominations that were diverse in Rosetta from follis and miliarness.

While the inscriptions on the currencies dated to Roman era differed from one emperor to another. There were inscriptions on

• **Lecturer, Faculty of Arts, Tanta University** dr.azza.kabil@gmail.com

the currency observe and reverse; as the observe includes inscriptions of names and surnames of the emperors and their wives. However, the inscriptions varied on the reverse, among them:

- Mints Marks Inscriptions: As the mints varied, such as:

SMK: Cyzicus, SMTSE: Thessalonica

The mints were divided into several officinaes for minting the currency by using the alphabets such as P.

Inscriptions on Byzantine currencies were on the currency observe and reverse; as the Byzantine currency observe includes inscriptions of emperors' names and surnames. However, the inscriptions varied on the reverse, among them:

- **Dating Marks Inscriptions:**

ANNO – means year.

II – Second Year, III – Third Year, 4II – Seventh Year.

Mints Marks Inscriptions: As the mints varied, such as:

CON – Constantinople, KYZ – Cyzicus

Workshop Marks, such as: B- Δ – E

Key words:

Roman Coins.- Byzantine Coins - Emperor's subjects - His Solders subjects - Dating Marks Inscriptions - Mints Marks Inscriptions of Roman Coins - Mints Marks Inscriptions of Byzantine Coins - Workshop Marks - Anthropomorphism- Symbols & Hard Tools.

دراسة أثرية فنية لرقى مصحف بمكتبة جامعة برمنجهام بالمملكة المتحدة

د.علاء الدين بدوى محمود محمد الخضرى•

الملخص:

يدرس هذا البحث رقين عُثر عليهما فى مكتبة جامعة برمنجهام بالمملكة المتحدة بمجموعة" ألفونس منغنا"، وقد ذكرت بعض المواقع الإلكترونية الرسمية أنهما من أقدم الرقوق فى العالم، وقد اخُتلف فى تأريخهما، وهذه الدراسة محاولة لتأريخ الرقين ومقارنتهما برقوق مصحف المكتبة الوطنية بباريس، والتى كتبت بنفس الخط، وكذلك دراسة أبجدية الرقين واستخراج أبجدية للخط المنسوخ به الرقان يمكن من خلالها تأريخ بقية الرقوق المحفوظة فى المتاحف المختلفة إلى نفس الفترة التاريخية، وينقسم هذا البحث إلى مقدمة ومحورين رئيسين.

المحور الأول: الدراسة الوصفية للرقين.

المحور الثانى:الدراسة التحليلية ومحاولة لتأريخ الرقين.

الكلمات المفتاحية :

رق، برمنجهام، الخط، الفونس، منغنا

• مدرس الآثار الإسلامية، كلية الآثار بقنا، جامعة جنوب الوادىalaa99a@yahoo.com

مقدمة

المصحف الشريف هو كتاب الله عزوجل، أنزله الله سبحانه وتعالى على نبيه محمد صلى الله عليه وسلم، واهتم سيدنا أبو بكر الصديق رضى الله عنه بجمع القرآن الكريم فى مصحف واحد، واحتفظ عمر بن الخطاب رضى الله عنه بنسخ من الصحف، ثم أمر سيدنا عثمان بن عفان رضى الله عنه بنسخ عدة نسخ من المصحف لتوحيد القراءة، ووزعها على الأمصار، واحتفظ بنسخة منه، وكانت المصاحف الأولى ترسم بالرسم العثمانى، وبدون تشكيل أو إعجام معتمدة على السليقة العربية التى لا تحتاج إلى الإعجام والتشكيل، وبعد اتساع الدولة الإسلامية ودخول الأعاجم فى الإسلام تم وضع ضوابط للإعجام والتشكيل[١].

سبب الدراسة:

يرجع السبب فى دراسة هذا الموضوع إلى عدم وجود دراسة عربية تناولت هذا الموضوع .

أهداف الدراسة:

- دراسة رقى المصحف دراسة وصفية تحليليه مقارنة.
- التركيز على دراسة شكل وأبجدية حروف الخط المسجل به الرقان.
- الوصول إلى تاريخ تقريبى لهذين الرقين من خلال تحديد نوع الخط المسجل به الرقان.

منهج ومحتوى الدراسة :

تعتمد الدراسة على المنهج الوصفى والتحليلى والمقارن للرقين المحفوظين بمكتبة جامعة برمنجهام، واستهل البحث بمقدمة ثم الدراسة الوصفية للرقين، ويلى ذلك الدراسة التحليلية، ومحاولة لتأريخ الرقين، ثم يعقب ذلك عرض موجز لأهم ما توصل إليه البحث من نتائج؛ وقد ختم البحث بكتالوج يحتوى على مجموعة من الأشكال التوضيحية بلغت ثلاثة عشر(١٣) شكلاً توضيحياً منها خمسة أشكال من عمل الباحث ؛فضلاً عن إحدى عشرة(١١) لوحة توضيحية؛ هذا هو بإيجاز منهج الدراسة ومحتواها وإليكم الدراسة بالتفصيل .

---

[١]حسن محمد نورعبد النور، «دراسات أثرية حول المصحف الشريف»، ص٣- بتصرف، حمدى بخيت عمران،، «الكتابة العربية »، ص٦٠

المحور الأول:

أولاً : الدراسة الوصفية لرقى المصحف

هما عبارة عن رقين[٢] نسخت عليهما آيات قرآنية، وقد عثرث عليهما الباحثة "ألبا فيديلي"، فى مكتبة جامعة برمنجهام بالمملكة المتحدة[٣]، وذلك أثناء إعدادها لأطروحتها لنيل درجة الدكتوراة في المخطوطات القرآنية، وفى هذه الدراسة محاولة لمعرفة نوع الخط[٤]الذى كتب به الرقان، حيث أثير جدل كبير حول تأريخ الرقين ونوع الخط المنسوخ به الرقان.

رقا المصحف ولونهما:

عرض الموقع الإلكترونى الرسمى لمكتبة جامعة برمنجهام رقين من الجلد لونهما أصفر داكن، ومسطرة الوجة للرق الأول(٢٤)أربعة وعشرون سطراً بدون ترقيم للصفحات، وظهر الرق الأول(٢٣) ثلاثة وعشرون سطراً بدون ترقيم أيضاً، ومسطرة وجه الرق الثانى(٢٢)اثنان وعشرون سطراً منها(٩)تسعة أسطر يفصلها عن بقية الأسطر زخرفة على هيئة الأمواج المتكسرة، وبالنسبة لظهر الرق الثانى(٢٣) ثلاثة وعشرون سطراً بدون ترقيم أيضاً.

---

[٢]الرق: parchment يؤخذ الرق من جلد الخراف والماعز، والثور، والغزال، ويختلف نوع الرق بحسب نوع الجلد، وأما الجلود فقد استخدم العرب ثلاثة أنواع منها (الرق) وهو ما يرقق من الجلود، و(الأديم) هو الجلد المدبوغ الأحمر، و(القضيم) وهو الجلد الأبيض، وكثير من المؤرخين يرجع صناعة الرق إلى ذلك التنافس الذى بين ملوك مصر من البطالمة وبين آل تالوس في برجامون أو برجامو مما حدا بآل تالوس إلى التفكير في صناعة مادة الكتابة عوضاً عن البردى الذى كان يصدر إلى برجامو من مصر، كما أن هناك من ربط بين اسم مدينة Pergamon وبين الكلمة اللاتينية التى تطلق على الرق parchment، والرق خلافاً للبردى الذى يقتصر انتاجه على بعض المناطق المحددة في حين أن الرق نظرياً يصنع في اى مكان بما أن مادته ذات الأصل الحيوانى متوفرة عالمياً، وطريقة إعداده سهلة نسبياً وهذه ميزة مهمة للرق.
للاستزادة انظر: السيد السيد النشار، «في المخطوطات العربية»، ص٨، مصطفى الطوبى، «المخطوط العربى الإسلامي»، ص ٢٧، عبد الله بن محمد بن عبد الله المنيف، «دراسة فنية لمصحف مبكر»، ص٥٦، فرانسو دى روش، «المدخل إلى علم الكتاب المخطوط»، ص ٧٩

[٣] راسلت مكتبة جامعة برمنجهام ببريطانيا للحصول على نسخة مصورة من الرقين فتم الرد على بموقع النسخة وهى نسخة عالية الجودة وهو كالتالى:
http//vmr.bham.ac.uk/Collections/Mingana/Islamic_Arabic_1572b/table
1-4-2017

[٤]للاستزادة عن الخط وتعريفه انظر:
الفراهيدى، «كتاب العين»، ص ١٣٧، ابن منظور، «لسان العرب»، ص ١١٩٨، مجمع اللغة العربية، «المعجم الوسيط»، ص ٢٤٤، محمد طاهر الكردي، « تاريخ الخط العربى»، ص ٧

خط رقى المصحف ومداده:

نسخ الرقان بالخط المائل اللين، وكتبا بمداد أسود داكن وأعجما بمداد أحمر، وتحاول الدراسة تحديد نوع الخط الذى نسخ به الرقان.

دقة النسخ والكتابة :

بمراجعة الرقين ومطابقتهما بالمصحف الشريف الذى بين أيدينا ثبتت دقة الآيات، وخلوها من الخطأ والنسيان الذى يحدث أحياناً في المتشابه من الآيات .

وجه الرق الأول:-

الآيات من (الآية رقم ١٧ إلى الآية رقم ٢٢) من سورة الكهف ونصها :

(...اللهِ مَنْ يَهْدِ اللَّهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِ وَمَنْ يُضْلِلْ فَلَنْ تَجِدَ لَهُ وَلِيًّا مُرْشِدًا (١٧) وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا (١٨) وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءَلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ فَابْعَثُوا أَحَدَكُمْ بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَلْيَنْظُرْ أَيُّهَا أَزْكَى طَعَامًا فَلْيَأْتِكُمْ بِرِزْقٍ مِنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا (١٩) إِنَّهُمْ إِنْ يَظْهَرُوا عَلَيْكُمْ يَرْجُمُوكُمْ أَوْ يُعِيدُوكُمْ فِي مِلَّتِهِمْ وَلَنْ تُفْلِحُوا إِذًا أَبَدًا (٢٠) وَكَذَلِكَ أَعْثَرْنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا إِذْ يَتَنَازَعُونَ بَيْنَهُمْ أَمْرَهُمْ فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِمْ بُنْيَانًا رَبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ قَالَ الَّذِينَ غَلَبُوا عَلَى أَمْرِهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيْهِمْ مَسْجِدًا (٢١) سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ قُلْ رَبِّي أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِمْ مَا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَاءً ظَاهِرًا وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِمْ مِنْهُمْ أَحَدًا (٢٢) ولا تقولن ... (لوحة رقم ١).

ظهر الرق الأول:-

الآيات من(الآية رقم ٢٣-إلى الآية ٣١ من سورة الكهف) ونصها :

(...لِشَيْءٍ إِنِّي فَاعِلٌ ذَلِكَ غَدًا (٢٣)إِلَّا أَنْ يَشَاءَ اللَّهُ وَاذْكُرْ رَبَّكَ إِذَا نَسِيتَ وَقُلْ عَسَى أَنْ يَهْدِيَنِ رَبِّي لِأَقْرَبَ مِنْ هَذَا رَشَدًا (٢٤) وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِئَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعًا (٢٥) قُلِ اللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثُوا لَهُ غَيْبُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ أَبْصِرْ بِهِ وَأَسْمِعْ مَا لَهُمْ مِنْ دُونِهِ مِنْ وَلِيٍّ وَلَا يُشْرِكُ فِي حُكْمِهِ أَحَدًا (٢٦) وَاتْلُ مَا أُوحِيَ إِلَيْكَ مِنْ كِتَابِ رَبِّكَ لَا مُبَدِّلَ لِكَلِمَاتِهِ وَلَنْ تَجِدَ مِنْ دُونِهِ مُلْتَحَدًا (٢٧) وَاصْبِرْ نَفْسَكَ مَعَ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ وَلَا تَعْدُ عَيْنَاكَ عَنْهُمْ تُرِيدُ زِينَةَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَلَا تُطِعْ مَنْ أَغْفَلْنَا قَلْبَهُ عَنْ ذِكْرِنَا وَاتَّبَعَ هَوَاهُ وَكَانَ أَمْرُهُ فُرُطًا (٢٨) وَقُلِ الْحَقُّ مِنْ رَبِّكُمْ فَمَنْ شَاءَ فَلْيُؤْمِنْ وَمَنْ شَاءَ فَلْيَكْفُرْ إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلظَّالِمِينَ نَارًا أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا وَإِنْ يَسْتَغِيثُوا يُغَاثُوا بِمَاءٍ كَالْمُهْلِ يَشْوِي الْوُجُوهَ بِئْسَ الشَّرَابُ وَسَاءَتْ مُرْتَفَقًا (٢٩) إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ إِنَّا لَا نُضِيعُ أَجْرَ مَنْ أَحْسَنَ عَمَلًا(٣٠)أُولَئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ

فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ ...(٣١).(لوحة رقم٢)

وجه الرق الثاني:-

الآيات الكريمة من(الآية رقم ٩١إلى الآية رقم ٩٨)من(سورة مريم) ونصها :

(دَعَوْا لِلرَّحْمَنِ وَلَدًا (٩١) وَمَا يَنْبَغِي لِلرَّحْمَنِ أَنْ يَتَّخِذَ وَلَدًا (٩٢) إِنْ كُلُّ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ إِلَّا آتِي الرَّحْمَنِ عَبْدًا (٩٣) لَقَدْ أَحْصَاهُمْ وَعَدَّهُمْ عَدًّا (٩٤) وَكُلُّهُمْ آتِيهِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَرْدًا (٩٥) إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ سَيَجْعَلُ لَهُمُ الرَّحْمَنُ وُدًّا (٩٦) فَإِنَّمَا يَسَّرْنَاهُ بِلِسَانِكَ لِتُبَشِّرَ بِهِ الْمُتَّقِينَ وَتُنْذِرَ بِهِ قَوْمًا لُدًّا (٩٧) وَكَمْ أَهْلَكْنَا قَبْلَهُمْ مِنْ قَرْنٍ هَلْ تُحِسُّ مِنْهُمْ مِنْ أَحَدٍ أَوْ تَسْمَعُ لَهُمْ رِكْزًا (٩٨).

ونسخ أيضاً على وجه الرق الثانى :-

الآيات الكريمة من(الآية رقم ١ إلى الآية رقم ١٣)من(سورة طه) ونصها :

(بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ) طه (١)مَا أَنْزَلْنَا عَلَيْكَ الْقُرْآنَ لِتَشْقَى (٢) إِلَّا تَذْكِرَةً لِمَنْ يَخْشَى (٣) تَنْزِيلًا مِمَّنْ خَلَقَ الْأَرْضَ وَالسَّمَاوَاتِ الْعُلَا (٤) الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى (٥) لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا وَمَا تَحْتَ الثَّرَى (٦) وَإِنْ تَجْهَرْ بِالْقَوْلِ فَإِنَّهُ يَعْلَمُ السِّرَّ وَأَخْفَى (٧) اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَى (٨) وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى(٩) إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى(١٠)فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى(١١) إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى (١٢)وأنا اخترتك...(لوحة رقم ٣).

ظهر الرق الثانى :-

الآيات الكريمة من(الآية رقم١٣ إلى الآية رقم٤٠ من سورة طه):-

(...فَاسْتَمِعْ لِمَا يُوحَى (١٣) إِنَّنِي أَنَا اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنَا فَاعْبُدْنِي وَأَقِمِ الصَّلَاةَ لِذِكْرِي (١٤) إِنَّ السَّاعَةَ آتِيَةٌ أَكَادُ أُخْفِيهَا لِتُجْزَى كُلُّ نَفْسٍ بِمَا تَسْعَى (١٥) فَلَا يَصُدَّنَّكَ عَنْهَا مَنْ لَا يُؤْمِنُ بِهَا وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَتَرْدَى (١٦) وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى (١٧) قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى (١٨) قَالَ أَلْقِهَا يَا مُوسَى (١٩) فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى (٢٠) قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الْأُولَى (٢١) وَاضْمُمْ يَدَكَ إِلَى جَنَاحِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ آيَةً أُخْرَى (٢٢) لِنُرِيَكَ مِنْ آيَاتِنَا الْكُبْرَى (٢٣) اذْهَبْ إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى (٢٤) قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي (٢٥) وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي (٢٦) وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي (٢٧) يَفْقَهُوا قَوْلِي (٢٨) وَاجْعَلْ لِي وَزِيرًا مِنْ أَهْلِي (٢٩) هَارُونَ أَخِي (٣٠) اشْدُدْ بِهِ أَزْرِي (٣١) وَأَشْرِكْهُ فِي أَمْرِي (٣٢) كَيْ نُسَبِّحَكَ كَثِيرًا (٣٣) وَنَذْكُرَكَ كَثِيرًا (٣٤) إِنَّكَ كُنْتَ بِنَا بَصِيرًا (٣٥) قَالَ قَدْ أُوتِيتَ سُؤْلَكَ يَا مُوسَى (٣٦) وَلَقَدْ مَنَنَّا عَلَيْكَ مَرَّةً أُخْرَى (٣٧) إِذْ أَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّكَ مَا يُوحَى (٣٨) أَنِ اقْذِفِيهِ فِي التَّابُوتِ فَاقْذِفِيهِ فِي الْيَمِّ فَلْيُلْقِهِ الْيَمُّ بِالسَّاحِلِ يَأْخُذْهُ عَدُوٌّ لِي وَعَدُوٌّ لَهُ وَأَلْقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِنِّي وَلِتُصْنَعَ عَلَى عَيْنِي (٣٩) إِذْ تَمْشِي أُخْتُكَ فَتَقُولُ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى مَنْ يَكْفُلُهُ فَرَجَعْنَاكَ

إِلَى أُمِّكَ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا تَحْزَنَ وَقَتَلْتَ نَفْسًا فَنَجَّيْنَاكَ مِنَ الْغَمِّ وَفَتَنَّاكَ فُتُونًا فَلَبِثْتَ سِنِينَ فِي أَهْلِ مَدْيَنَ ثُمَّ جِئْتَ عَلَى قَدَرٍ يَا مُوسَى (٤٠) (لوحة رقم٤).

وبمراجعة الآيات القرآنية الموجودة على الرق المتاح على موقع جامعة برمنجهام الرسمى تبين أن الآيات موافقة للرسم العثمانى.

ثانياً : أسلوب رسم الحروف فى الرقين (جدول تحليل ابجدى رقم٥)

نُسخت الآيات القرآنية فى الرقين بالخط اللين، (شكل رقم ٥) ومن خلال التحليل الأبجدى للكلمات سوف تتوصل الدراسة لنوع الخط بالتحديد، وجاءت أبجدية الكتابة على النحو التالى:

حرف الألف :

جاء حرف الألف مفرداً على هيئة قائم تميل هامته ناحية اليمين أما ذنبه[٥] فله طرف مدبب يميناً وجاء فى كل كلمات الرقين بنفس الهيئة ومن هذه الكلمات (انى، غدا، الا، ان، اسم الجلالة"الله"، اذكر، إذا، ان، هذا، رشدا، احدا، اتل، اوحى، اليك، ملتحدا، اصبر، الذين، العشى، الرحمن، الرحيم، انزلنا، واخفى، اله، الاسما، الحسنى، اتاك، اذ، امكثوا، انى، انست، نارا، اتيكم، او، اجد، النار...)، ورسمت الألف منتهية متصلة على هيئة قائم يتصل ذنبه بما قبلها فى كثير من الكلمات فى الصفحتين ومن هذه الكلمات(الدنيا، اغفلنا، اعتدنا، الصالحات، الانهار، اساور.الاسما، اتاك، نارا، انا (اللوحات ارقام ١-٢-٣-٤)[٦].

حرف الباء وأختاها

كتبت الباء وأختاها بصورة مفردة منتهية على هيئة قائم قصير وانبساط فوق مستوى التسطيح فى الكلمات(لاقرب، الشراب، السموات...)(اللوحتان رقم ١-٢)، ورسمت وأختاها مبتدأة متطرفة مبسوطة متصلة فى الكلمات(ربك، ربى، ثلث، تسعا، ابصر، به، واتل، تجد، ربهم، بالغدوه، تعد، تريد، تطع، اتبع، ربكم، بهم، بما، بلسانك، تسمع، تذكرة، تنزيلا، بينهما، تحت، بقبس، تجهر...، تحسبهم، بعثتهم، بيمينك، أتوكا)(اللوحات أرقام١-٢-٣-٤)، ورسمت الباء وأختاها بصورة متوسطة متصلة فى الكلمات(لبثوا، مبدل، ملتحدا، اصبر، اتبع، تحتهم، يلبسون، استبرق، ينبغى، عبدا، المتقين، قبلهم، استوى، الثرى، امكثوا، اخترتك) (لوحة رقم ٣).

---

[٥] هامة الألف:رأسها وذنب الألف أى طرفها السفلى وقد يكون الذنب فى الخطوط المستديرة موصولاً بغيره، إبراهيم جمعة، « دراسة فى تطور الكتابات الكوفية»، ص ١٠٦

[٦] ملحوظة، قمت بكتابة الكلمات كما وردت فى الرقين .

حرف الجيم وأختاها

كتبت الجيم وأختاها بصورة مبتدأة مركبة على هيئة خط منكب من اليسار إلى اليمين يقطع مستوى التسطيح بزاوية حادة في الكلمات (حكمه، احدا، اوحى، وجهه، احاط، الوجوه، اجر، احسن، جنات، الرحمن، الرحيم، احصاه، احد، خلق، واخفى، حديث، اجد، فاخلع، اخترتك)(اللوحتان رقم ٢-٣)، ورسمت الجيم وأختاها بصورة متوسطة متصلة فى الكلمات (تجد، ملتحدا، الحق، تجرى، تحتهم، يتخذ، الصلحات، تحس، يخشى، تحت، تجهر، الحسنى(اللوحتان رقم ٢-٣)، وقد وردت مفردة منتهية على هيئة خط مسطح يميل لأعلى وعراقة تشبة حرف الياء الراجعة فى الكلمتين (تخرج،اشرح) (لوحة رقم ٤).

حرف الدال وأختها

نسخت الدال وأختها بصورة مفردة ومتصلة بنفس الهيئة على شكل الكاف المبسوطة ولكن أصغر حجماً من الكاف ولا تهبط عن مستوى التسطيح فى الكلمات (ذلك، غدا، اذكر، اذا، يهدينى، هذ، واذددوا، دونه، احد، مبدل، تجد، دونه، ملتحدا، الذين، يدعون، بالغدوة، يريدون، تعد، تريد، الدنيا، اعتدنا، سردقها، الذين، عدن، ذهب، دعوا،يتخذ، ولدا، لقد، عدهم، عدا، فردا، ودا، وتنذر، لدا، احد، تذكرة، حديث، اذ، هدى، نودى، بالواد، المقدس(لوحة رقم ٣)، يهد، ذات، ذرعيه، يعيدوكم(لوحة رقم ١) ، فاعبدنى، اكاد، فتردى، خذها، اقذفيه) (لوحة رقم٤).

حرف الراء وأختها

نسخت الراء وأختها الزاى بصورة مفردة ومتصلة على هيئة خط يميل يميناً ثم يتقوس فى نهايته لا ينزل عن مستوى التسطيح فى الكلمات(ربك، ربى، الارض، ابصر، يشرك، اصبر، ربهم، يريدون، تريد، ذكرنا، زينة، امره، فرطا، ربكم، نارا، سردقها، الشرب، مرتفقا، اجر،تجرى،اسور،استبرق(لوحة رقم ٢)، للرحمن،فردا، يسرناه، لتبشر، وتنذر، ركزا، انزلنا، تذكرة، تنزيلا، العرش، الثرى، تجهر، السر)(لوحة رقم ٣)،(مرشدا، رقود، ذرعيه، فررا، رعبا، ورقكم، يشعرن) (لوحة رقم١)، (لذكرى، فتردى، مارب، اخرى، لنريك، وزيرا، ازرى) (لوحة رقم ٤).

حرف السين وأختها

جاءت السين بصورة مفردة منتهية على هيئة رأس لها ثلاثة أسنان متساوية الطول ولها عراقة [٧] تنزل عن مستوى التسطيح فى الكلمات(المقدس، بئس، تحس،

[٧]عراقة الحرف: هى الجزء المدور من الحرف الهابط عن مستوى التسطيح ؛ إبراهيم جمعة، «دراسة فى تطور الكتابات الكوفية»، ص ١٠٥

بقبس، اهش)(اللوحات أرقام ١-٢-٣)، وجاءت السين وأختها بصورة مبتدأة ومتوسطة متصلة على هيئة ثلاث أسنان متساوية فى الطول في الكلمات(لشاى، يشا، نسيت، عسى، رشدا، سنين، السموات، اسمع، يشرك، نفسك، العشى، شا، سردقها، يستغيثوا، يشوى، الشراب، سات، يلبسون، احسن، اسور، استبرق (لوحة رقم٢)، السموات، سيجعل، يسرنه، بلسنك، تسمع، بسم، لتشقى، استوى، السر، الاسما، الحسنى، موسى، انست)(لوحة رقم ٣) (مرشدا، تحسبهم، الشمال، بسط، يشعرن، الساعة، مسجدا، خمسه، سدسهم (لوحة رقم١)(فاستمع، تسعى، سنعيدها، سيرتها، اشرح، اشدد) (اللوحة رقم ٤).

حرف الصاد وأختها

نسخت الصاد وأختها الضاد على هيئة خطين متوازيين مستلقيين أحدهما وهو الأسفل على مستوى التسطيح والثانى هو الأعلى فوقه بقليل وله عراقة مثل عراقة السين وقد وردت بصورة مفردة ومنتهية فى الكلمتين (الارض، بعض) (اللوحتان ١-٢)، وقد رسمت الصاد وأختها بصورة مبتدأة، ومتوسطة متصلة فى الكلمات(ابصر،اصبر، نضيع)(لوحة رقم ٢)،احصهم، الصلحت، يضلل، بالوصيد (لوحة رقم ١)، (الصلاة، يصدنك، عصاى، اضمم، بيضا، صدرى،)(لوحة رقم ٤).

حرف الطاء وأختها

كتبت الطاء كالصاد ولها قائم يمثله حرف الألف مائلاً يميناً وقد وردت وأختها بصورة مبتدأة ومتوسطة متصلة فى الكلمات(تطع، فرطا، للظلمين، طه، طوى)(اللوحتان رقم ٢-٣)(اطلعت، فلينظر، وليتلطف) وجاءت مفردة منتهية فى الكلمتين(احاط، بسط) (اللوحتان رقم ١-٢).

حرف العين وأختها

كتبت العين وأختها الغين مبتدأة متصلة على هيئة خط مسطح اكثر امتداداً من خط التقويس فى الكلمات (غدا، عسى، اعلم، غيب، عيناك، عنهم، اغفلنا، عن، اعتدنا، عملوا، عملا، عدن) (اللوحة رقم ٢)، دعوا، عبدا، عدهم، عدا، عليك، على(لوحة رقم ٣) (ذرعيه، رعبا، اعثرنا، غلبوا، يتنزعون) (لوحة رقم ٣)، وقد وردت العين وأختها متوسطة متصلة مفتوحة القمة فى الكلمات(فعل، تسعا، بالغدوه، العشى، يستغيثوا، يغثوا(لوحة رقم٢)(ينبغى، العلى، العرش، يعلم، لعلى، نعليك)(اللوحة رقم ٣) سنعيدها، تسعى)(لوحة رقم ٤).وقد رسمت العين منتهية متصلة على هيئة رأس مفتوحة مرسلة العراقة فى الكلمات(اسمع، مع، تطع، نضيع، تسمع، فاخلع) (اللوحتان رقم ٢-٣).

حرف الفاء والقاف

رسمت الفاء والقاف مبتدأة متصلة على هيئة رأس مدور وعراقة تشبه عراقة الواو فى الكلمات (رقودا، فررا، بورقكم)(لوحة رقم ١) فاعبدنى، اقم، فتردى، تولى (لوحة رقم٤) قل، لاقرب، فى، قلبه، فرطا، فمن، فليومن، فليكفر، سردقها (لوحة رقم ٢)، فردا، فانما، قبلهم، قرن، فانه، فقل، فلما، فاخلع) (اللوحة رقم ٣)، وقدوردت الفاء والقاف بصورة متوسطة متصلة على هيئة تدوير يرتكز على خط التسطيح فى الكلمات (ايقاظا، نقلبهم تفلحوا(لوحة رقم ١) كهفهم، نفسك، اغفلنا، مرتفقا(لوحة رقم٢)، لقد، المتقين، القران، لتشقى، بالقول، اخفى، فقل، بقبس، المقدس (لوحة رقم ٣)، وقد رسمت القاف مفردة منتهية على هيئة رأس الفاء وعراقتها أشبه ما تكون بالياء البتراء[٨] فى الكلمات (استبرق)(اللوحتان رقم٢-٣) برزق،حق (اللوحتان ١-٢).

حرف الكاف

نسخت الكاف بصورة مبتدأة متصلة على هيئة أشبه بالدال مع بسطه فى الطول وهى مشكولة أى تكون شكلتها فى المصاحف على هيئة تقويس منكب فوق الحروف في الكلمات(لذكرى، اكاد، اتوكا(لوحة رقم ٤)واذكر، كهفهم، كتب، كان، كالمهل(لوحة رقم٢)، كل، كلهم، كم، ركزا، تذكرة (لوحة رقم ٣)، وقد وردت بصورة متوسطة ومفردة منتهية متصلة شبيهة بالمبتدأة المتصلة في الكلمات(ربكم، (لوحة ١) (ذلك، ربك، يشرك، اليك، عيناك، متكين، اهلكنا، امكثوا، نعليك، انك، اخترتك) (اللوحتان رقم ٢-٣).

حرف اللام

نسخت اللام المفردة على هيئة الألف المطلق إلا أن ذنبها يستدق بانبساط يساراً عكس الألف الذى يستدق يميناً، وجاءت العراقة مبتورة وتهبط عن مستوى التسطيح فى الكلمات(مبدل)(لوحة رقم ١)، (الشمال) (لوحة رقم ٢)،بالقول(لوحة رقم ٣)، وجاء حرف اللام مبتدأ متصلاً على هيئة الألف المطلق ويستدق ذنبه يساراً فى كثيرمن الكلمات منها (لشاى، لذلك، لفظ الجلالة "الله"، السموات(لوحة رقم٢)، للرحمن، ولدا...(لوحة رقم ٣) لذكرى، القها(لوحة رقم٤)، أما اللام المتوسطة المتصلة فتشبه اللام المبتدأة المتصلة فى الكثير من الكلمات منها(ثلث، اعلم، لكلماته، ملتحدا، اغفلنا، قلبه، فليومن، فليكفر (لوحة رقم ٢)، للرحمن، كلهم، عملوا، الصلحت، خلق، العلى، على، يعلم) ورسمت اللام منتهية متصلة مثل المفردة فى

[٨] الياء البتراء:هى الياء المقطوعة غير المكتملة، إبراهيم جمعة، «دراسة فى تطور الكتابات الكوفية»، ص ١١٠

الكثير من الكلمات منها (قل، اتل (لوحة رقم ٢)، كل، سيجعل، هل، فقل) (اللوحة رقم ٣) (احلل، اجعل) (لوحة رقم ٤) يضلل (لوحة رقم ١).

حرف الميم

نسخت الميم مبتدأة ومتوسطة متصلة على هيئة رأس مستدير واستقامة يسيرة على مستوى التسطيح في الكلمات(مرشدا، لملئت، لوحة رقم ١) فاستمع، بيمينك...(لوحة رقم ٤) من، مائه، بما، السموت، اسمع،ما، مبدل، لكلمته، ملتحدا، مع، امره، فمن، فليومن، بما، كالمهل، امنوا، عملوا، عملا، متكين(لوحة رقم ٢)، للرحمن، وما، القيمة، المتقين، قوما، من، تسمع، لمن، ممن، بينهما، الاسما ، موسى، امكثوا، منها، فاما، المقدس، (لوحة رقم ٣).ورسمت الميم منتهية متصلة على هيئة رأس مستديرة بدون استقامة على مستوى التسطيح في الكلمات(تحسبهم، نقلبهم، كلبهم (لوحة رقم ١) كهفهم، علم، لهم، ربهم، عنهم، ربكم، تحتهم، احصاهم، عدهم، كلهم، قبلهم، منهم، يعلم) (اللوحتان رقم ٢-٣)،(اضمم،اليم) (لوحة رقم ٤).

حرف النون

نسخت النون المفردة والمنتهية المتصلة على هيئة تشبه الراء وتتكون في المصاحف من تقويس مسبل[٩]من يسار الكاتب إلى يمينه ثم نزول باستقامة عن خط التسطيح، ثم بسط قصير إلى اليسار، وذلك فى الكلمات (يومن،هرون،(لوحة رقم ٤) يشعرن، يتنزعون، اليمين(لوحة رقم ١)،ان، يهدين، سنين، لن، يريدون ، عن، كن، فمن، الذين، عدن، يلبسون، متكين(لوحة رقم ٢)،للرحمن، المتقين، القران، لمن، ممن(لوحة رقم ٣)،وجاءت النون مبتدأة ومتوسطة متصلة تشبه الباء فى الكلمات(انى، نسيت، يهدينى، دونه، عيناك، عنهم، زينه، ذكرنا، اعتدنا، نارا، جنت، الانهار(لوحة رقم ٢)، ينبغى، امنوا، فإنما، بلسنك، يسرنه، تنذر، اهلكنا، منهم، انزلنا، تنزيلا، بينهما، فانه، الحسنى،انست، النار، انا، نعليك، انك) (اللوحة رقم ٣).

حرف الهاء

رسمت الهاء مبتدأة ومتوسطة متصلة تتكون من قائم ومنبسط وقوس لا يبلغ قمة القائم وتشق بسن القلم[١٠]فى الكلمات(اخفيها، اهش، القها، سيرتها، سنعيدها، (لوحة رقم٤) بعثنهم، المهتد(لوحة رقم ١) يهدين، هذا، كهفهم، لهم، ربهم، وجهه،

---

[٩] مسبل :من الإسبال وهو الاستلقاء أو الذهاب بجرة القلم فى غير تكلف، إبراهيم جمعة، « دراسة فى تطور الكتابات الكوفية »، ص ١٠٤

[١٠] إبراهيم جمعة، «دراسة فى تطور الكتابات الكوفية»، ص ١١٢

عنهم، كالمهل،تحتهم، فيها (لوحة رقم٢)، احصهم، عدهم، كلهم، اهلكنا، قبلهم، هل، تجهر، هو، لاهله، هدى)، وجاءت الهاء منتهية"مدغمة"أى مطموسة[١١] فى الكلمات("لفظ الجلالة الله"، مائه، دونه، لكلمته، وجهه،الحيوه، القيمة، طه، له)، ورسمت الهاء منتهية مفردة مربوطة على هيئة دائرة يعلوها قائم يميناً فى الكلمات(بالغدوه، الوجوه(لوحة رقم ٢)، هذه (لوحة رقم ١).

حرف الواو

نسخت الواو مفردة ومنتهية متصلة على هيئة رأس مستديروعراقة مسبلة بتراء كعراقة الراء تهبط عن مستوى التسطيح ورأسها جاءت مطموسة فى الكلمات (واذكر، وقل، ولبثوا، وازددوا، وائل، اوحى، الغدوه، وجهه، هوه، يستغيثوا، يغثوا، يشوى، الوجوه، امنوا، وعملوا، اسور(اللوحة رقم٢)، ولدا، السموت، او، استوى، موسى، امكثوا، نودى، الواد، طوى(اللوحة رقم ٣) وليا، رقود، بالوصيد، يوحى، الصلوة، الأولى،(اللوحة رقم٤)

حرف اللام ألف

رسم حرف اللام ألف على هيئة قاعدة مثلث صغير متساوى الساقين مرتكز على خط التسطيح يمتد ضلعاه المتساويان إلى أعلى ويكونان مستقيمين أو قوسين متقابلين فى الكلمات (الا، لاقرب، الارض، ولا، عملا، الانهار، الارائك (اللوحة رقم٢)، تنزيلا، الاسما، لاهله)(اللوحة رقم ٣).

حرف الياء

نسخت الياء منتهية متصلة راجعة فى الكلمات(عسى، ربى، ولى، اوحى، العشى، يشوى(لوحة رقم٢)، ينبغى، اتى، يخشى، العلى، على، استوى، فى، اخفى، الحسنى، موسى، لعلى، يموسى (لوحة رقم ٣)، ورسمت الياء مفردة ممدودة تتكون من خط منكب وخط مقوس عراقتها تشبه عراقة القاف فى الكلمات (تجرى، (اللوحة رقم٢)، لذكرى، لتجزى، اخرى، الكبرى (اللوحة رقم ٤)، وقد رسمت الياء مبتدأة ومتوسطة متصلة على هيئة الباء فى الكلمات (يشا، نسيت، يهدين، سنين، غيب، اليك، الذين، يريدون، فليومن، فليكفر، الظلمين، يستغيثوا، يغثوا، يشوى، نضيع، متكين، فيها(اللوحة رقم٢)، ينبغى، يتخذ، ايته، يوم، القيمه، يسرنه، المتقين، تنزيلا، بينهما، حديث، اتيكم، يموسى، نعليك) (اللوحة رقم ٣) (يهد، وليا، المدينة، فلينظر، (اللوحة رقم ١) يوحى، اخفيها، بيمينك، حية (اللوحة رقم ٤).

---

[١١] عفيف البهنسى، «معجم مصطلحات الخط»، ص ١٥٥

ثالثاً :- أسلوب رسم الكلمات فى الرقين

اتسمت الكتابة فى رقى القرآن الكريم المحفوظين بمكتبة جامعة برمنجهام بسمات كتابية جلها فى أنها كُتبتَ بالرسم العثمانى[١٢] ومن هذه السمات:

- **حذف حرف الألف فى وسط الكلمة:**

من الظواهر الكتابية فى رسم المصحف حذف الألف الواردة فى وسط الكلمة فقد حذفت الألف فى الرقين فى الكثير من الكلمات منها(الرحمن = الرحمان)، (السموت =السماوات)،(كتب = كتاب)،(لكلمته = لكلماته، (الشرب=الشراب).

وبالرجوع إلى النقوش العربية القديمة نجد أن هذه الظاهرة لم تكن خاصة برسم المصحف، وإنما كانت إحدى خصائص الكتابة العربية فى ذلك الوقت، فمن الأمثلة على ذلك فى النقوش العربية الجاهلية (نجرن= نجران) فى نقش النمارة[١٣] (شكل رقم ١)، و(شرحيل = شراحيل)، (ظلمو= ظالمو) و(بعم = بعام) فى نقش

---

[١٢] الرسم العثمانى : أخذ المصحف شكله الموحد فى الرسم والترتيب، وصار كل مصحف أرسله الخليفة «عثمان بن عفان» من المدينة إماماً يقتدى به أهل البلدة التى أرسل إليها ومن حولها، وصارت تلك المصاحف تعرف بالمصاحف العثمانية نسبة إلى سيدنا عثمان بن عفان– رضى الله عنه–وصار رسم الكلمات يعرف بالرسم العثمانى، وكما اشتهر أئمة بالإقراء فى الأمصار كذلك وجه هؤلاء الأئمة عنايتهم إلى ضبط رسم المصاحف وإقامتها على نحو ما جاء فى المصحف الإمام الذى وجه إليهم، وهكذا قامت المصاحف المنسوخة من الأمهات مقام الأصول لأنها نسخة منقولة عنها، وقد ورد أنه يجوز كتابة المصحف بغيرالرسم العثماني لأن الرسم العثمانى ليس توقيفياً، بل هو من اصطلاح الصحابة ارتضاه عثمان بن عفان رضى الله عنه، وترجع أهمية المصاحف العثمانية إلى أسلوب رسمها الذى ولا زالت كثيرا من الكلمات تسير وفق رسمها فى المصحف الشريف، وقد نسب إلى عثمان بن عفان "رضى الله عنه" العديد من المصاحف الموجودة فى متاحف متعددة وهو الأمر الذى لا يستطيع أحد أن يقطع فيه برأى، وذلك لعدم وجود نسخة مؤكدة ومن هذه النسخ مصحف موجود فى متحف طوبقابوسراى بتركيا بسجل (رقم ١٩٤) وآخر موجود فى المكتبة الامبراطورية فى بطرسبورج، وللرسم العثمانى للمصحف الشريف أهمية كبرى فى الإبقاء على تراث السلف الصالح والاعتزاز به وإظهار الأصالة فى عقيدتنا من خلال التمسك برسم المصحف، وأيضاً لو أختلف الرسم المصحفى عن الرسم العثمانى القديم لفتح للمغرضين باب الطعن فى القرآن الكريم بل والتحريف فيه، للإستزادة انظر: عبد العزيزعزت الخياط، «رسم المصحف»، ص ٢٤، حمدى بخيت عمران، « الكتابة العربية» ، ص٦٢، غانم قدورى الحمد، «رسم المصحف»، ص١٦٣، فرج الحسينى فرج، «النقوش الكتابية الفاطمية»، ص٤٧، محمد رضوان أبو المجد: «مصاحف القرن الأول والثانى الهجرى»، ص٨٩

[١٣] للإستزادة عن النقوش النبطية انظر:

– أسامه ناصر النقشبندى، «مبدأ ظهور الحروف العربية»، ص ٩٢–٩٦ وانظر أيضاً.

Abulhab, Saad D. ,« Roots of the Arabic script » :,p.34

حران(شكل رقم ٢)، وقد استمرت هذه الظاهرة بعد رسم المصحف كما تدل على ذلك النقوش العربية الإسلامية وذلك مثل (هذا =هاذا)، و(الكتب = الكتاب) و(جمدى = جمادى)، و(ثلثين=ثلاثين) فى نقش القاهرة [١٤] أى نقش شاهد قبرعبد الرحمن بن جبرالحجازى الذى يرجع تاريخه لسنة ٣١هـ/ ٦٥٢م (شكل رقم٩)[١٥]، ويرجع أصل هذه الظاهرة إلى الكتابة النبطية التى انحدرت منها الكتابة العربية [١٦].

إبدال الألف واواً :

من الظواهر اللغوية فى رسم المصحف العثمانى إبدال حرف الألف "واو" كما فى الكلمات(بالغدوة= بالغداة) (الحيوة = الحياة) (لوحة رقم ٢)(الصلوة = الصلاه) (لوحة رقم ٤)

رسم تاء التأنيث غير مبسوطة"هاء" مربوطة.

رسمت تاء التأنيث مربوطة فى الكلمات (زينه، الحيوه، الغداه) (لوحة رقم ٢)- (القيمه) (لوحة رقم ٣) ويبدو أن التوجه إلى كتابة تاء التأنيث هاء كان قد بدأ قبل الإسلام بعشرات السنين فنجد فى نقش جبل أسيس كلمة (مغيرة، ومسلحة) (شكل رقم ٣) مكتوبتين بالهاء، وكتبت كلمة(سنة) بالتاء فى النقش ذاته، وهذا يفسر لنا طريقة رسم المصحف فى كتابة هذا النوع من الكلمات بالتاء أحياناً، وبالهاءأخرى، وبدأت ظاهرة كتابة تاء التأنيث بالتاء المبسوطة تختفى تدريجياً حتى زالت تماماً من الكتابة العربية [١٧]

رسم الهمزة

الغالب فى رسم المصحف هو رسم الهمزة على التسهيل[١٨]، ولكن فى كتابة الرقين لم يرد رسم الهمزة مثل الكلمات(ان=أن)، (يشا=يشاء) (اذا=إذا)، (الاسما =الاسماء)، والأمثلة على نحو ذلك كثيرة (اللوحات من ١-٤).

نقط الإعجام

نقط الإعجام هو استخدام النقاط للتمييز بين الحروف المتشابهة فى الأبجدية العربية مثل الباء والتاء والثاء وكذلك الجيم والحاء وغيرها من المتشابهات،

---

[١٤] حمدى بخيت عمران، «الكتابة العربية »، ص٦٤

[١٥] للاستزادة عن شاهد قبر عبدالرحمن بن جبر"جابر" الحجازى انظر ايضا:
Johns,J, «Archaeology and the History of Early Islam», p. 417

[١٦] وعن نماذج الخط النبطى انظر:
James A. Bellamy, « Two Pre-Islamic Arabic Inscriptions»,.p .373

[١٧] للإستزادة انظر، حمدى بخيت عمران، « الكتابة العربية»، ص٦٥، غانم قدورى الحمد، «رسم المصحف»، ص ٢٧٣
M.C.A. Macdonald,« The Old Arabic graffito at Jabal Usays »,p.141

[١٨] حمدى بخيت عمران، «الكتابة العربية»، ص٦٥

والإعجام لغة يقصد به ازالة العجمة أو اللبس والخطأ الناتج عن غياب النقاط وهو ما يعرف بالتصحيف [١٩].

وأورد أبو عمرو الدانى فى المحكم فى نقط المصاحف أن "أهل المشرق ينقطون الفاء بواحدة من فوقها، والقاف باثنتين من فوقها.وأهل المغرب ينقطون الفاء بواحدة من تحتها،والقاف بواحدة من فوقها .وكلهم أراد الفرق بينهما بذلك [٢٠].

وورد أن نصر بن عاصم ويحى بن يعمر قد قاما بوضع علامات الإعجام في خلافة عبد الملك بن مروان،وذلك حينما فزع الحجاج بن يوسف الثقفى (٤٠-٩٥هـ/٦٦٠-٧١٤م)، والى العراق إلى كُتَّابه وسألهم وضع حل لمشكلة كثرة التصحيف في قراءة القرآن الكريم، وقد استخدموا لهذه النقاط نفس لون مداد الكتابة وذلك لأن نقط الحرف جزء منه وحتى لا تختلط بنقاط الشكل التى وضعها أستاذهما أبو الأسود الدؤلى[٢١].

وقد ورد أنه كان للأدله الأثرية أثر كبير في تدعيم وجهة النظر القائلة بوجود الإعجام في الكتابات العربية على الأقل منذ بداية العصر الإسلامى أى مبكراً عن رواية نصر بن عاصم ويحيى بن يعمر، ويذكر"ا.د.حسين مصطفى رمضان قوله" تتمثل هذه الأدلة الأثرية في بردية مؤرخة بسنة ٢٢هـ(لوحة رقم٩)،تعرف ببردية اهناسيا وهى عبارة عن إيصال بإستلام أغنام لأحد عمال عمرو بن العاص وقد نقط فيها حروف الخاء والذال والزاى والشين والنون"[٢٢].

وتؤيد الدراسة هذا الرأى حيث تمت الاستعانة بأمثلة من القرائن الأثرية منها نقش سد الطائف المؤرخ بسنة ٥٨هـ/٦٧٧م(شكل رقم٦)،وأحد أحجار أميال الطريق من عصر عبد الملك بن مروان،وفسيفساء قبة الصخرة ٧٢هـ /٦٩٩م[٢٣]؛ ولا تستطيع الدراسة تأكيد الرأى القائل بأن التنقيط يرجع لفترة بعينها حيث إنه من الممكن اكتشاف نقوش أثرية جديدة تلغى كل هذه النظريات المثارة حول نشأة الإعجام[٢٤].

---

[١٩] حسين مصطفى حسين رمضان، « الإعجام»، ص٢٢٧، وللإستزادة عن نقط الإعجام انظر:الدانى«المحكم»، ص ٢٦، يوسف ذنون، «قديم وجديد فى أصل الخط العربى»، ص ١١

[٢٠] أبو عمرو الدانى، «المحكم»، ص ص٣٦-٣٧

[٢١] حسين مصطفى حسين رمضان، «الإعجام»، ص ٢٣٣، أبو عمرو الدانى، «المحكم»، ص ص٢٧-٢٨، حمدى بخيت عمران، «الكتابة العربية»، ص ص٨٠-٨١

[٢٢] حسين مصطفى حسين رمضان، «الإعجام»، ص ٢٣٧

[٢٣] للإستزادة عن الشكل والأعجام انظر: حسين مصطفى حسين رمضان، «الإعجام»، ص ٢٤٣

[٢٤] ورد أنه عثر على قطعة خشب من ارشيف البرديات اليونانية بكنيسة بيزنطية بالبتراء بها كلمة معجمة وتعتبر أقدم كتابة معجمة عثر عليها وترجع لفترة الربع الثانى من القرن السادس ومطلع القرن السابع الميلادى، للإستزادة انظر:

وعن إعجام رقى المصحف تبين أن الاعجام جاء مشرقياً وأعجمت بعض الحروف في الرقين ومنها الباء وأختاها،والذال،والشين،والزاى،أما باقى الحروف الهجائية فلم يتم إعجامها،ومن الملاحظ أن الإعجام جاء على هيئة شرطة صغيرة بدلاً من النقاط (لوحات أرقام من١-٤).

المحور الثانى: الدراسة التحليلية ومحاولة لتأريخ الرقين .

أولاً :الخصائص الخطية للرقين ونوع الخط المستخدم

نسخ رقا المصحف المحفوظان فى مكتبة برمنجهام بالخط المائل اللين،وقد تمثلت فيه بعض الخصائص مثل:كتابة حرف الألف مائلاً ناحية اليمين وله عقف مائل فوق مستوى التسطيح، وكتابة العين الوسطية على شكل الرقم سبعة، وكتابة كأسة[٢٥] حرف النون المنتهية بهيئة تشبه حرف اللام،ومن الملاحظ أن بعض الحروف جاءت معجمة مثل حرف(ب، ت، ز، ض، ن)[٢٦]؛ وتؤكد الدراسة على أن هذه الخصائص الخطية تتفق مع خصائص الخط الحجازى جملة وتفصيلاً .

ومما يؤكدعلى أن الخط الذى نسخ به الرقان هو الخط الحجازى،ما ورد عن الخط الكوفى الذى يتميز بالاستقامة الجافة حيث تلتقى فيه الحروف العمودية مع الحروف الأفقية باستقامة شديدة، والخط الحجازى يتميز بطابع اللين [٢٧]،وقد خلت مصاحف القرن الأول، الثانى الهجرى عموماً من وصف المصحف بالمكى أو المدنى فى أوائل السور، وكذلك عدم وجود أى أثر للهمز،بالإضافة إلى عدم انتظام السطور، وهى سمة من سمات هذه الكتابة فى هذه الفترة التاريخية[٢٨] .

ثانياً: الخط الحجازى

هو خط سجل به القرآن الكريم،ويرجع أصله إلى الخطين المكى والمدنى [٢٩] المشتقين عن الخطوط السابقة للعصر الإسلامي كالنبطى[٣٠]، والحيرى[٣١]،

Omar Al-Ghul, « An Early Arabic Inscription »,p.105

[٢٥] كأسة الحرف :هى الجزء السفلى من حروف ق ل ص س ى، عفيف البهنسى، « معجم مصطلحات الخط«، ص١٢٧.

[٢٦]عبد الله عبد السلام الحداد، «تطور الخط الكوفى»، ص ٦٦ .بتصرف

[٢٧]فرج الحسينى فرج، «النقوش الكتابية الفاطمية»، ص٤٩-ص ٥٠

[٢٨] محمد رضوان أبو المجد:«مصاحف القرن الأول والثانى الهجرى»، ص١٤١-١٤٥- بتصرف

[٢٩] الخط المكى والمدنى : هما خطان أحداهما ينسب إلى مكة والآخر إلى المدينة، وألفات الخط المكى بها تعويج إلى يمنة اليد وأعلى الأصابع وفى شكله انضجاع يسير، وقد ضنت المصادر عن ذكر صفاتهما وخصائصهما، للاستزادة انظر:إبراهيم جمعة، « دراسة فى تطور الكتابات الكوفية»، ص ١٨. بتصرف

[٣٠] الخط النبطى: هو خط أتى إلى بلاد العرب من ديار النبط مع التجارة التى كان القرشيون يمارسونها مع الأنباط، إبراهيم جمعة، « دراسة فى تطور الكتابات الكوفية»، ص١٩.

والأنبارى، وعندما انتقل مقر الخلافة من المدينة المنورة إلى الكوفة فى عهد الإمام على بن أبى طالب(رضى الله عنه)انتقل معها الخطان المكى والمدنى إلى البصرة والكوفة حيث عرفا هناك بالأسماء نفسها ثم أطلق عليهما اسماً جامعاً هو الخط الحجازى نظراً لانتقالهما من الحجاز،وتعود أقدم النصوص الإسلامية لهذا النوع من الخط إلى بردية أهناسيا المؤرخة بسنة ٢٢هـ/٦٤٢م[٣٢]، والمحفوظة بمجموعة الأرشيدوق رينر[٣٣](لوحة رقم ٩).

وكذلك برديات قرة بن شريك العبسى(لوحة رقم١٠-شكل رقم ٤)[٣٤]، ويتميز الخط الحجازى اللين بجمال حروفه واتقانها [٣٥] ويذكر ا.د.على بن إبراهيم الغبان "أن أقدم كتابة منفذة بالخط الحجازى هى كتابات جبل سلع والمتمثلة فى نقش زهير٢٤هـ/٦٢٥م[٣٦] بالمدينة المنورة بالسعودية"(شكل رقم٧- لوحة رقم ١١)، وقد سجل هذا النقش فى نوفمبر٢٠٠٣م بمنظمة اليونسكو كأقدم نقش مؤرخ [٣٧]، وأيضاً من الكتابات التى نفذت بالخط الحجازى المبكر كتابات الصويدرة(شكل رقم ٨)[٣٨].

وتؤيد الدراسة الرأى القائل بأن أقدم النصوص المكتوبة بالخط الحجازى على البردى هو نص بردية أهناسيا المؤرخة بسنة ٢٢هـ/٦٤٢م،حيث أنه لم يتم حتى الآن على حد علمى العثور على نص مكتوب بالخط الحجازى أقدم من بردية

---

[٣١] الخط الحيرى والانبارى: سمى بالحيرى والانبارى لأنه اتى إلى شبه الجزيرة العربية مع تجارة اقليم السواد عن طريق دومة الجندل، إبراهيم جمعة، « دراسة فى تطور الكتابات الكوفية»، ص١٩.

[٣٢] للإستزادة انظر: .على بن إبراهيم الغبان، « نقش زهير»، ص١٠٤

[٣٣] عبد الله عبد السلام الحداد، «تطور الخط الكوفى»، ص ٦٦، إبراهيم جمعة، « دراسة فى تطور الكتابات الكوفية»، ص ٢٦، يحيى وهيب الجبورى، «الخط والكتابة»، ص٦٣.

[٣٤] للإستزادة عن برديات قرة بن شريك العبسى انظر: جاسر بن خليل أبو صفية، «برديات قرة»، ص٣٢٦، و

A. I. Ghabban, « The Inscription Of Zuhayr » , p. 210-fig.3-4 ,p.211

[٣٥] محمد فهد الفعر، « تطور الكتابات والنقوش»، ص٦٣.

[٣٦] نقش زهير: هو نقش تم اكتشافه فى منطقة المدينة المنورة بالمملكة العربية السعودية وتحديداً فى منطقة قاع المعتدل ويعرف الطريق الذى يوجد عليه النقش باسم "درب الحاج" ونصه (بسم الله/ أنا زهير كتبت زمن توفى/عمر سنة اربع/ وعشرين) وهذا النقش من النقوش التذكارية التى يدونها المسافرون على الطرقات تذكاراً لمرورهم بها أو نزولهم فى أحد منازلها، على بن إبراهيم الغبان، « نقش زهير»، ص ١١، ص ص٣٢-٣٦

[٣٧] على بن إبراهيم الغبان، « نقش زهير»، ص ١١، ص١٠٤

[٣٨] للإستزادة عن نقوش الصويدرة انظر:

Saad Bin ʿAbdulaziz al-Rashid,« Al-Ṣuwaydirah » ,p.302

اهناسيا،ومن الممكن أن يكون أقدم نقش مكتوب على الحجر هو نقش زهير بجبل سلع المؤرخ بسنة ٢٤هـ /٦٢٥م (شكل رقم ٧- لوحة رقم ١١).

وفى مصر يعد نقش" شاهد قبر عبدالرحمن بن جبر الحجازى"(شكل رقم ٩) أقدم نقش إسلامى مؤرخ بسنة٣١هـ/٦٥٢م بالخط الحجازى،وليس بالخط الكوفى البدائى أوالبسيط كما ورد أيضاً فى العديد من الدراسات أنه سجل بالخط الكوفى البسيط [٣٩].

وتؤيد الدراسة بذلك رأى د.محمد فهد الفعر حيث ذكر فى مجمل قوله أن الدور الذى لعبته الكوفة فى الخط العربى هو دور تجويد وتحسين وليس دور ابتكار واختراع كما ورد، ويذكر د.محمد الفعر"أن بعض الباحثين مثل د.خليل نامى واسرائيل ولفنسون يرون فى هذا النقش أول مرحلة من مراحل الكتابة العربية المشتقة من النبطية مما يؤكد أن النقش حجازى وليس كوفياً "[٤٠].

- **مراحل تطور الخط الحجازى :**

يذكر الباحث "د.عبد الله عبد السلام الحداد"أن الخط الحجازى مر بمرحلتين:

المرحلة الأولى المبكرة – القرن الأول الهجرى.وتنقسم إلى ثلاثة أنواع:

- النوع الأول :

كتابة بعض الحروف مائلة قليلاً إلى اليمين وخاصة حرفى الألف واللام المفردة والمتصلة وعرف بالخط الحجازى المائل، ومنها كتابات إحدى برديات قرة بن شريك العبسى(شكل رقم ١١).

-النوع الثانى:

استمرت الكتابة مائلة مع استدارة بعض الحروف وأجزائها السفلى،ومنها عقف قاعدة حرف الألف الذى ينثنى الجزء الأسفل منه ناحية اليمين على هيئة ربع دائرة.

---

[٣٩] للاستزادة عن الخط الكوفى البسيط انظر :

- عبد الله عبد السلام الحداد، «تطور الخط الكوفى»، ص ٧٠ لوحه ٧
- حسن الباشا، «الخط الفن العربي الأصيل »، ص ٢٦
- إبراهيم جمعة، «دراسة فى تطور الكتابات الكوفية »، ص ٤٥.
- سهيلة الجبورى، «الخط العربى»، ص٣٨ .
- فرج الحسينى فرج، «النقوش الكتابية الفاطمية»، ص٤٩.

Christel Kessler, «Abd Al-Malik's Inscription»,p.4

George C. Miles, « Early Islamic Tombstones» ,p.216

Robert Hoyland, «New Documentary Texts », p.412-413.

[٤٠] محمد فهد الفعر، « تطور الكتابات والنقوش»، ص ١٩٤، فرج الحسينى فرج، «النقوش الكتابية الفاطمية»، ص٤٩

-النوع الثالث :

تميز فيه حرف الياء التى تأتى فى نهاية بعض الكلمات برجوعه إلى الخلف على هيئة ذيل مستدق الطرف يمتد إلى أسفل الكلمة نفسها؛ ومر النوع الثالث بفترتين من التطور.

الفترة الأولى :

اقتصر الذيل الراجع فيها إلى الخلف على حرف الياء فى حرف الجر(فى).

الفترة الثانية: ازداد فيها عدد الكلمات التى يرجع فيها ذيل حرف الياء إلى الخلف ومن هذه الكلمات(**الأعلى، حتى، حى، يوحى، على، القوى)**، وتعتبر هذه المرحلة هى مرحلة الانتقال بين المرحلة الأولى والمرحلة الثانية لذلك تؤرخ بالقرنين ١-٢هـ/ ٧-٨م.

المرحلة الثانية ''المتأخرة :

تمثل كتابات القرن ٢هـ/٨م ويعرف باسم الخط الحجازى المتأخر

مميزات المرحلة الثانية "المتأخرة" :

- أصبح حرف الألف واللام فى هذه المرحلة يكتب بشكل مستقيم.
- قل فى هذه المرحلة ميل الحرفين" الألف واللام "ناحية اليمين.
- قل فيها استخدام الذيل الراجع إلى الخلف.
- استمر عقف قاعدة حرف الألف المفرد على شكل ربع دائرة راجعة إلى الخلف.
- إضافة علامات التشكيل على هيئة نقط مفردة أو مزدوجة تدل على نطق الحرف مفتوحًا أو مضموماً أو مكسوراً أو منوناً [٤١].

الدراسة المقارنة

يتشابه خط رقى مكتبة جامعة برمنجهام مع خط الرقوق المحفوظة فى المكتبة الوطنية بباريس،وقد أرخ "**فرانسو دى روش**" رقوق المكتبة الوطنية الفرنسية إلى النصف الثانى من القرن الأول الهجرى/السابع الميلادى، وقد أعتمد "فرانسو دى روش"على نوع الخط الذى نسخت به الرقوق[٤٢]،وقد اتفقت نماذج من الرقوق بالمكتبة الوطنية بباريس فى بعض الأوجه وأختلفت فى بعضها الآخر وبيانها كالتالى:

---

[٤١] عبد الله عبد السلام الحداد، «تطور الخط الكوفى» ، ص٦٦- ٦٨. وللإستزادة عن نماذجالكتابات المبكرة بالخط الحجازى انظر:

- M. Hamidullah, «Some Arabic Inscriptions», p. 438.
- G. C. Miles, « Early Islamic Inscriptions», p. 240.
- M. C. a. MacDonald, «The Development of Arabic» ,p.114

[٤٢] للإستزادة انظر: فرانسو دى روش، «المدخل إلى علم الكتاب المخطوط»، ص ٧٩

أسلوب رسم الحروف:

يتفق رقا مصحف مكتبة جامعة برمنجهام مع رقوق المصحف المحفوظ بالمكتبة الوطنية الفرنسية بباريس فى أسلوب رسم الحروف المنفذة بالخط الحجازى المائل اللين، وتبدو الحروف متقنة فى هذه الرقوق،ولكنها جاءت سميكة فى رقى مصحف برمنجهام،وقد راعى الناسخ ترتيب الأسطر فى الصفحة الواحدة والمسافة بين الكلمات فى السطر الواحد، وكذلك الفراغ بين السورة وبداية السورة اللاحقة لها(لوحات٥-٦-٧ -٨)،وعلى سبيل المثال تتشابة البسملة فى رقى برمنجهام(شكل رقم١٠) مع البسملة الواردة فى رقوق المكتبة الوطنية الفرنسية(شكل رقم ١١) .

أسلوب رسم الكلمات :

يتفق رقا مصحف مكتبة جامعة برمنجهام مع رقوق المصحف المحفوظ بالمكتبة الوطنية الفرنسية فى أنهما نسخا بالرسم العثمانى،وتوجد فراغات فى بداية السطور، والإعجام هنا سليم،وهو وفق الطريقة المشرقية، وجاءت مسطرة الرقوق جميعاً ما بين(٢٢-٢٥) سطر فى الرق الواحد، ومن الملاحظ فى رقوق المكتبة الوطنية الفرنسية تداخل بعض الحروف وأنها مركبة(لوحة رقم ٦)

الزخرفة :

نفذ أسلوب زخرفة الفواصل بين السور بسيطاً جداً فى رقى مكتبة جامعة برمنجهام فجاء على هيئة زخرفة الأمواج المتكسرة خالية من التنقيط (شكل رقم ١٢)، فى حين جاءت فى رقوق المكتبة الوطنية بباريس على هيئة الأمواج المتكسرة التى تحصر نقاط بينها وجاءت أيضاً أكثر سمكاً،(شكل رقم ١٣) (اللوحتين ٣-٥).

فواصل الآيات:

يفصل الآيات فى رقى المصحف المحفوظين ببرمنجهام دائرة غير منتظمة من خمسة نقاط فى حين جاءت فواصل الآيات فى رقوق المصحف المحفوظ فى المكتبة الوطنية بباريس عبارة عن ست نقاط تكون شكل دائرى غير منتظم ونفذت بنفس لون مداد الرقوق.

وبالتحليل الفنى للخط الحجازى المنسوخ به رقا مصحف برمنجهام يتبين أن الكتابة ليست من زمن سيدنا عثمان رضى الله عنه بل هى في أواخر القرن الأول الهجري /السابع الميلادى، أوائل القرن الثانى الهجرى؛ الثامن الميلادى حيث اتسم الخط الحجازى بسمات تطابقت مع رقى المصحف المحفوظ بمكتبة برمنجهام؛ وقد ورد أيضاً "أنه من الحقائق التاريخية أن سيدنا عثمان رضى الله عنه لم يكتب أى مصحف بخطه لأن المصادر التاريخية لم تذكر أن سيدنا عثمان بن عفان نسخ

مصحفاً بخطه فأنه لاتصح نسبة هذين الرقين لعهد عثمان بن عفان رضى الله عنه[٤٣].

نتائج الدراسة :

وبعد دراسة خط رقى برمنجهام تبين ما يلى :

١. ترجيح تأريخ رقى المصحف المحفوظين بمكتبة برمنجهام إلى نهاية القرن ١هـ/٧م وبداية القرن ٢هـ/٨م.

٢. تستبعد الدراسة نسبة رقى مكتبة برمنجهام إلى نهاية القرن الثانى الهجرى/الثامن الميلادى حيث قل فى هذه الفترة ميل الحروف الطوالع إلى اليمين بحيث أصبح الحرف أقرب إلى الاستقامة، وأصبح الخط أقرب إلى الخط الكوفى البسيط.

٣. أن الخط الذى دون به رقا برمنجهام هو الخط الحجازى اللين فهو يمثل من الناحية الفنية–النوع الثالث من المرحلة الأولى لتطور الخط الحجازى.

٤. اثبتت الدراسة التشابة بين رقى برمنجهام مع رقوق المكتبة الوطنية بباريس فى أسلوب الزخرفة وكذلك فى .

٥. بينت الدراسة أن هناك اختلافاً بين فواصل ايات رقى المصحف المحفوظين ببرمنجهام فقد وردت دائرة غير منتظمة من خمسة نقاط فى حين جاءت فواصل الآيات فى رقوق المصحف المحفوظ فى المكتبة الوطنية بباريس عبارة عن ست نقاط تكون شكل دائرى غير منتظم ونفذت بنفس لون مداد الرقوق.

٦. أكدت الدراسة على أن الخط الكوفى البسيط يعد تالياً فى الظهور بعد الخط الحجازى وليس الخط الكوفى البدائى.

وختاماً فهذه نتائج الدراسة التى حاولت جاهداً قدر المستطاع أن أذكرها فربما تأتى دراسة أخرى تثبت أو تنفى بعض النتئاج لهذه الدراسة وهذا بطبيعة الدراسات الأثرية أن كنت قد وفقت فمن الله وإن كانت الأخرى فمن نفسى والشيطان،والله أعلى وأعلم.

[٤٣] محمد رضوان، «مصاحف القرن الأول والثانى الهجرى»، ص ١٣٩– بتصريف

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

اولاً المصادر:

١. الدانى(أبو عمرو عثمان بن سعيد الدانى–ت ٤٤٤هـ/١٠٥٢مـ):المحكم فى نقط المصاحف، تحقيق د.عزه حسن،الطبعة الثانية،دار الفكر المعاصر،بيروت، ١٩٩٧م.

٢. الفراهيدى (أبى عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدى–ت ١٧٥هـ/ ٧٩١م) كتاب العين: تحقيق د/ مهدي المخزومى ود. إبراهيم السامرائى، ج ٤، د ت.

٣. ابن منظور(جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن على بن أحمد بن أبى القاسم بن حبقة بن منظور الأنصاري– ت ٧١١هـ/١٣١١م):لسان العرب،المجلد الثانى، تحقيق نخبة من الأساتذة، القاهرة، دارالمعارف، د ت.

ثانياً المراجع العربية :

١. إبراهيم جمعة: دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة ، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٦٩.

٢. أدولف جروهمان: محاضرات فى أوراق البردى العربية، ترجمة توفيق إسكاروس، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، ٢٠١٠م.

٣. أسامه ناصر النقشبندى: مبدأ ظهور الحروف العربية وتطورها لغاية القرن الأول الهجرى، مجلة المورد، مج ١٥، العدد الرابع، العراق ١٩٨٦م.

٤. جاسر بن خليل أبو صفية:برديات قرة بن شريك العبسى، دراسة وتحقيق، مركز الملك فيصل للدراسات والبحوث الإسلامية، الرياض، ٢٠٠٤م.

٥. حسن الباشا: الخط الفن العربي الأصيل ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، القاهرة، ١٩٦٨م.

٦. حمدى بخيت عمران:الكتابة العربية ، نشأتها وتطورها، القاهرة، ٢٠٠٨م.

٧. سهيلة الجبورى:أصل الخط العربى وتطوره حتى نهاية العصرالأموى، ط١، بغداد، ١٩٧٧م .

٨. السيد السيد النشار:في المخطوطات العربية، دار الثقافة العربية، الإسكندرية، ١٩٩٧م

٩. عبد الله بن محمد بن عبد الله المنيف:دراسة فنية لمصحف مبكر يعود للقرن الثالث الهجرى/التاسع الميلادى، محفوظ فى مكتبة الملك فهد الوطنية، ط١، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٨م .

١٠. عبد الله عبد السلام الحداد:تطور الخط الكوفى فى اليمن منذ صدر الإسلام وحتى نهاية العصرالأيوبى١–٦٢٦هـ/ ٦٢٢-١٢٢٩م، مجلة أبجديات، مكتبة الإسكندرية، العددالأول، أكتوبر ٢٠٠٦م.

١١. عفيف البهنسى:معجم مصطلحات الخط العربى والخطاطين، لبنان، ١٩٩٥م.

١٢. على بن إبراهيم الغبان: نقش زهير، الهيئة العامة للسياحة والآثار، السعودية، ٢٠١١م

١٣. غانم قدورى الحمد: رسم المصحف دراسة لغوية تاريخية، بغداد، ١٩٨٢م.
١٤. فرانسو دى روش: المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربى،ترجمة د.أيمن فؤاد سيد،مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامى،لندن، ٢٠٠٥م .
١٥. فرج الحسينى فرج:النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر فى مصر،مكتبة الاسكندرية،٢٠٠٧م.
١٦. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط،ط ٤،القاهرة،مكتبة الشروق الدولية ، ٢٠٠٤م
١٧. محمد رضوان أبو المجد: مصاحف القرن الأول والثانى الهجرى المخطوطة – دراسة تاريخية وصفية تطبيقية فى ضوء القراءات والرسم المصحفى، مخطوط رسالة ماجستير، غير منشور،كلية القرآن الكريم،طنطا،٢٠١٦م .
١٨. محمد طاهر الكردي: تاريخ الخط العربى وآدابه ، القاهرة ، مكتبة الهلال ، ١٩٣٩م.
١٩. محمد فهد الفعر:تطور الكتابات والنقوش فى الحجاز منذ فجر الاسلام حتى منتصف القرن السابع الهجرى،رسالة ماجستير،جامعة الملك عبد العزيز، السعودية،١٩٨٠ م.
٢٠. مصطفى الطوبى: المخطوط العربى الإسلامي بين الصناعة المادية وعلم المخطوطات ، مجلة الوعى الإسلامي، الكويت، الاصدار٧٩، ٢٠٠٤م
٢١. يحيى وهيب الجبورى: الخط والكتابة فى الحضارة العربية، بيروت، ١٩٩٤م.
٢٢. يوسف ذنون:قديم وجديد فى أصل الخط العربى وتطورة فى عصورة المختلفة، مجلة المورد، العدد٤، العراق ، ١٩٨٦م .

المراجع الأجنبية:

1. **Abulhab, Saad D.,** "Roots of Modern Arabic Script: From Musnad to Jazm." Barch collage ,Dahesh.,New York -2007.
2. **A. I. Ghabban**, : "The Inscription Of Zuhayr, The Oldest Islamic Inscription (24 AH/AD 644–645), The Rise Of The Arabic Script And The Nature Of The Early Islamic State", Arabian Archaeology And Epigraphy, , Volume 19, 2008.
3. **Christel** Kessler: 'Abd Al-Malik's Inscription in the Dome of the Rock: A Reconsideration,The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland,No. 1 Cambridge University Press, (1970).
4. **G. C. Miles,**: "Early Islamic Inscriptions Near Ta'if In The Hijaz", Journal Of Near Eastern Studies, Volume VII, 1948,.
5. **G. C. Miles:** Early Islamic Tombstones from Egypt in the Museum of Fine Arts, Boston, Ars Orientalis,Vol. 2,Freer Gallery of Art, The Smithsonian Institution and Department of the, History of Art, University of Michigan, (1957)
6. **James A. Bellamy**: A New Reading of the Namārah Inscription, Journal of the American Oriental Society, Vol. 105, No. 1 ,(Jan. - Mar., 1985

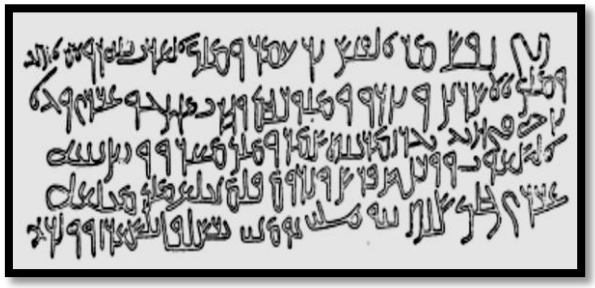
7. **James A. Bellamy:** Two Pre-Islamic Arabic Inscriptions Revised: JabalRamm and Umm Al-Jimāl, Journal of the American Oriental Society, Vol. 108, No. 3 , Jul. - Sep., 1988.
8. **Johns,J** : Archaeology and the History of Early Islam: The First Seventy Years, Journal of the Economic and Social History of the Orient, Vol. 46, No. 4 ,2003.
9. **M.C.A. Macdonald:** The Old Arabic graffito at Jabal Usays: A new reading of line 1,Proceedings of the Seminar for Arabian Studies, Vol. 40, Supplement: TheDevelopment of Arabic as a Written Language, 2009,(2010),p.141
10. **M. Hamidullah,**: "Some Arabic Inscriptions Of Medinah Of The Early Years Of Hijrah", Islamic Culture, Volume XIII.1939.
11. **Omar Al-Ghul** : An Early Arabic Inscription from Petra Carrying Diacritic Marks , Syria, T. 81, Institut Francais du Proche-Orient, (2004).
12. **Robert Hoyland:** New Documentary Texts and the Early Islamic State, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, Vol.69, No. 3 ,(2006),
13. **Saad Bin ʿAbdulaziz al-Rashid**: Al-Ṣuwaydirah (old al-Ṭaraf) and its Early Islamic inscriptions, Proceedings of the Seminar for Arabian Studies, Vol. 41, London, 22 to 24 July 2010 (2011),

مواقع الانترنت

1. **http://corpuscoranicum.de/handschriften-1-4-2017**
2. **http://vmr.bham.ac.uk/Collections/Mingana/Islamic_Arabic1-4-2017**

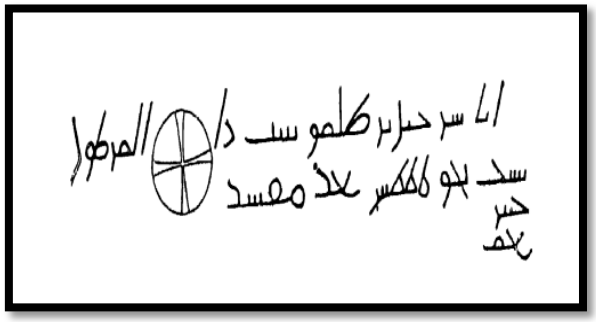
الأشكال واللوحات

أولاً : الأشكال التوضيحية



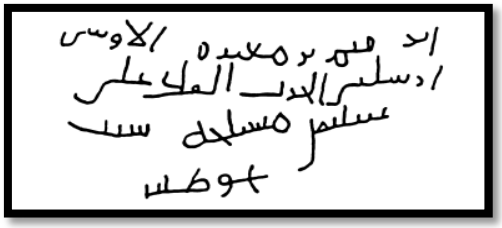
شكل (١) نقش النمارة المؤرخ بسنة ٣٢٨م /٩٣٩م، عن

James A. Bellamy: «A New Reading of the Namārah Inscription», p.34



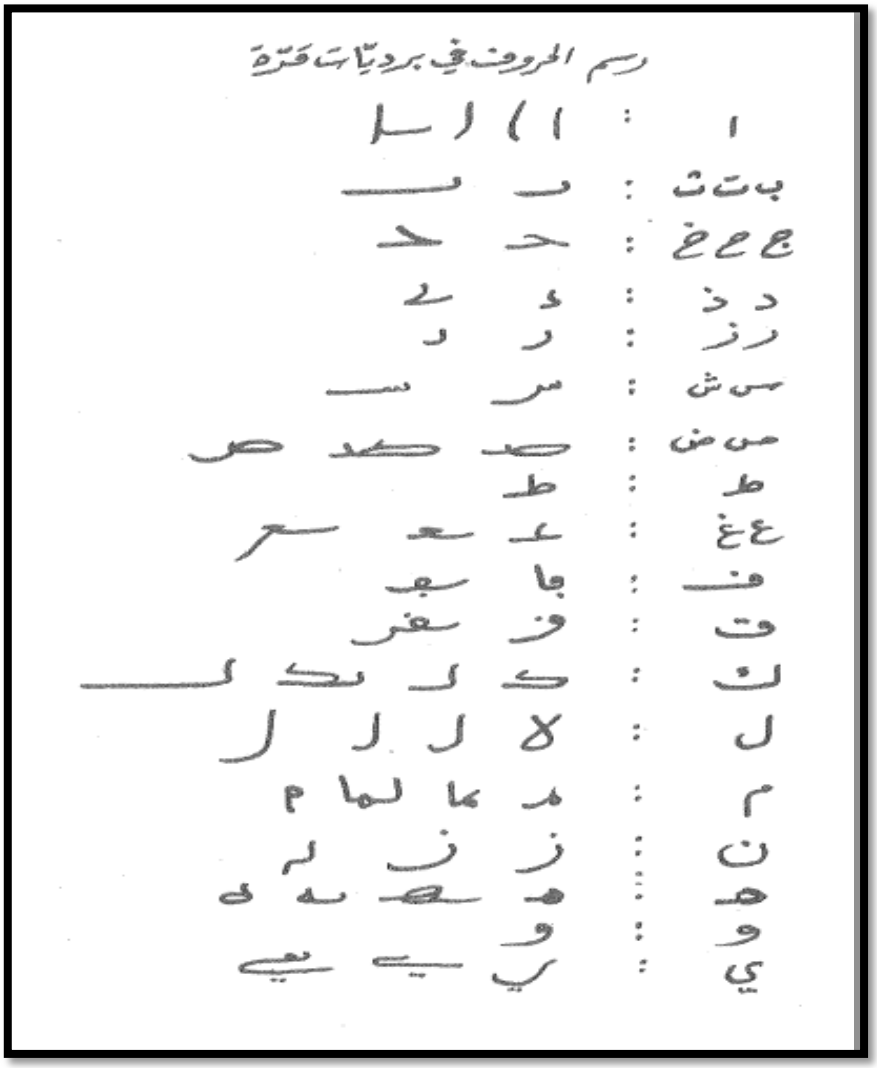
شكل (٢) نقش حران ٥٦٨م / ١١٧٢م ، عن

يحيى وهيب الجبورى: «الخط والكتابة فى الحضارة العربية »، ص ٣٨



شكل (٣) نقش جبل اسيس ٥٢٨م/ ١١٣١م ، عن

يحيى وهيب الجبورى: «الخط والكتابة فى الحضارة العربية »، ص٣٨

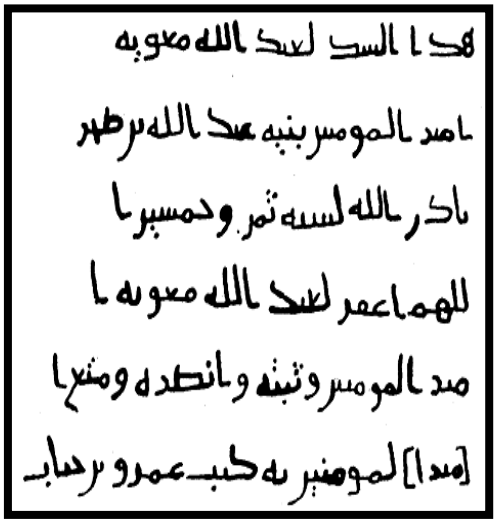


شكل (٤) يبين تحليل ابجدى لكتابات الخط الحجازى فى إحدى برديات قرة بن شريك العبسى، عن

جاسر بن خليل أبو صفية: «برديات قرة بن شريك العبسى»، ص٣٢١

صور الحرف	مبتدئ	متوسط	منتهى
أ	ا	ـا	ـا
ب- ت – ث	بـ	ـبـ	ـب
ج- ح-خ	جـ حـ خـ	ـجـ ـحـ ـخـ	ـج ـح ـخ
د-ذ	د	ـد	ـد
ر- ز	ر	ـر	ـر
س- ش	سـ شـ	ـسـ ـشـ	س ش
ص- ض	صـ ضـ	ـصـ ـضـ	ص ض
ط- ظ	طـ ظـ	ـطـ ـظـ	ط ظ
ع- غ	عـ غـ	ـعـ ـغـ	ع غ
ف- ق	فـ قـ	ـفـ ـقـ	ف ق
ك	كـ	ـكـ	ك
ل	لـ	ـلـ	ـل
م	مـ	ـمـ	ـم
ن	نـ	ـنـ	ـن
هـ	هـ	ـهـ	ـه
و	و	ـو	ـو
لا	لا	ـلا	لا
ى	ى	ـى	ـى

شكل (٥)يبين تحليل ابجدى لكتابات الخط الحجازى فى رقى المصحف المحفوظ بمكتبة جامعة برمنجهام (عمل الباحث)

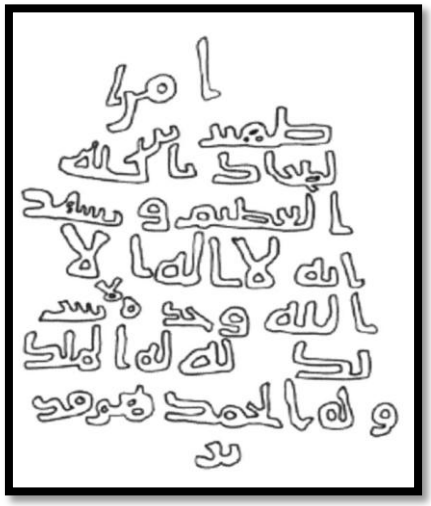


شكل (٦) يبين كتابات سد الطائف ٥٨هـ/٦٩٩م، عن

George C. Miles, «Early Islamic Inscriptions»,p240

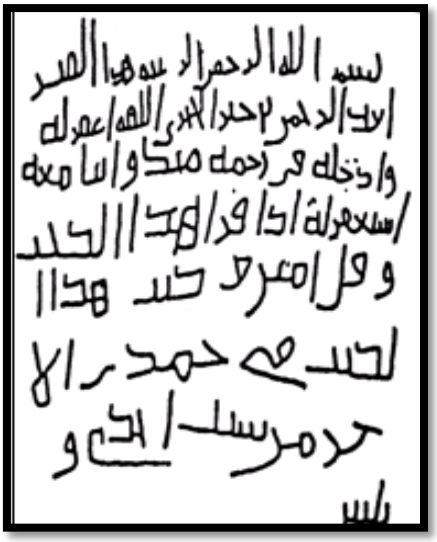
شكل (٧) يبين تفريغ لكتابات نقش زهير المؤرخ بسنة ٢٤هـ/٦٤٥م ، عن

I. Ghabban, : «The Inscription Of Zuhay», ,Fig 4 p. 211

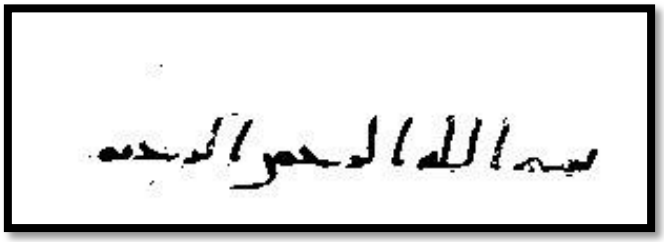


شكل (٨) يبين تفريغ لكتابات الخط الحجازى في نقش الصويدرة ، عن

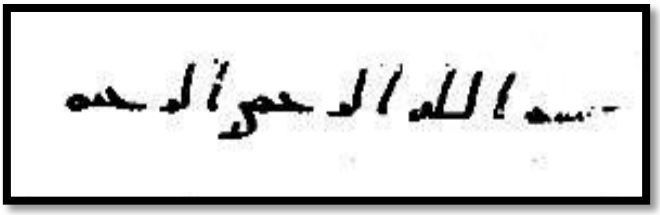
Saad Bin ʿAbdulaziz al-Rashid: «Al-Ṣuwaydirah» ,p.302,



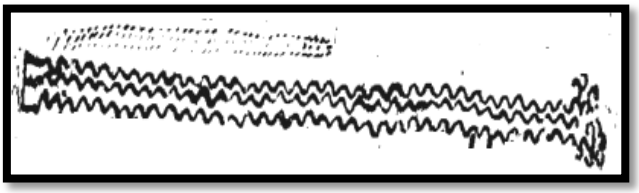
شكل (٩) يبين تفريغ لكتابات الخط الحجازى في شاهد قبر عبدالرحمن بن جبر الحجازى ٣١هـ/٦٥٢م ، عن محمد حسام الدين إسماعيل : «الكتابات العربية»، شكل ٢٣



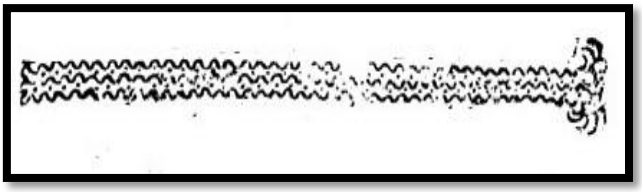
شكل (١٠) يبين البسملة في المصحف المحفوظ
بمكتبة جامعة برمنجهام (عمل الباحث)



شكل (١١) يبين البسملة في المصحف المحفوظ
بالمكتبة الوطنية الفرنسية (عمل الباحث)

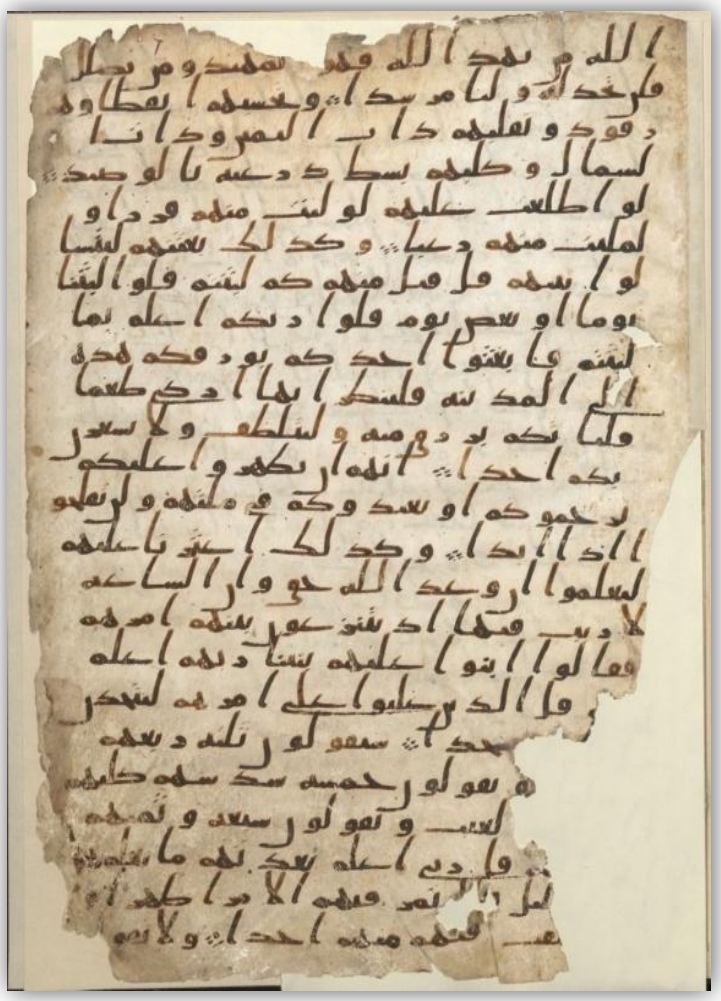


شكل (١٢) يبين زخرفة الأمواج المتكسرة في الفواصل بين السور في رقى
المصحف المحفوظ بمكتبة برمنجهام (عمل الباحث)



شكل (١٣) يبين زخرفة الفواصل بين السور في رقوق المصحف المحفوظ
بالمكتبة الوطنية الفرنسية (عمل الباحث)

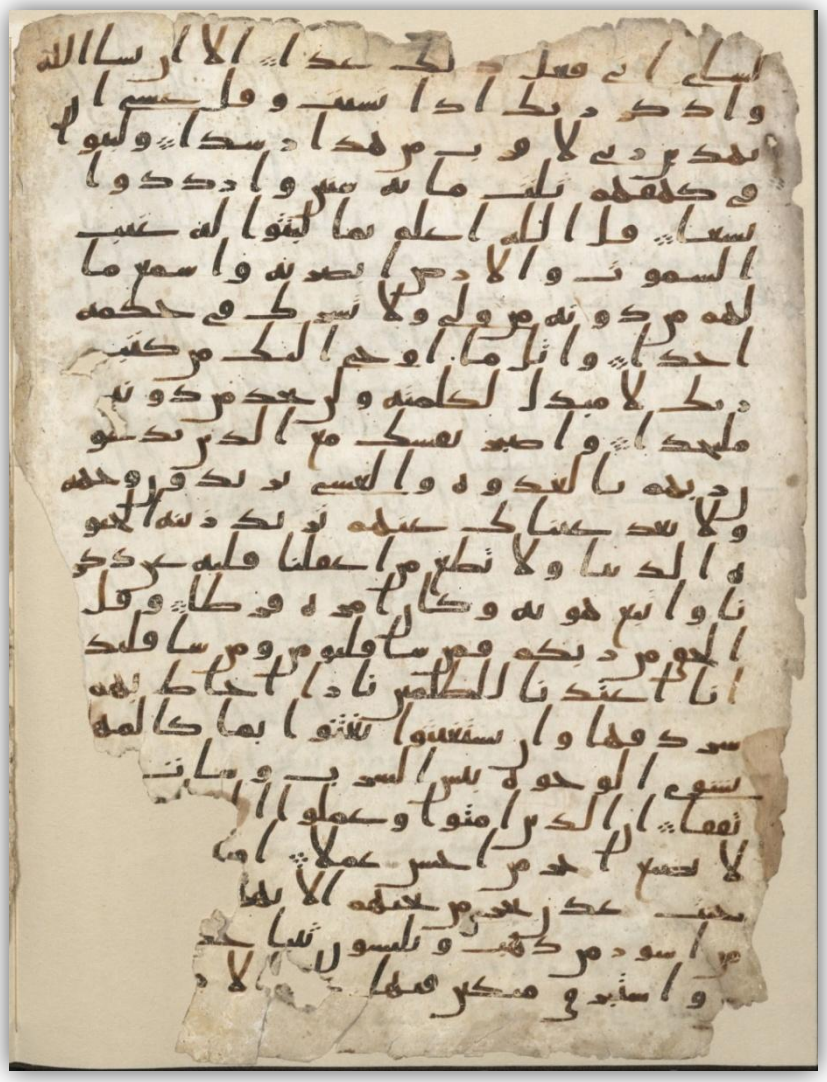
ثانياً: اللوحات التوضيحية



لوحة(١) وجه الرق الأول من المصحف المحفوظ بمكتبة جامعة برمنجهام بالمملكة المتحدة ، عن

http://vmr.bham.ac.uk/Collections/Mingana/Islamic_Arabic_1572a/Mingana_Islamic_Arabic_1572a_folio_1_recto/viewer- 1-4-2017

الآيات من (الآية رقم ١٧ إلى الآية رقم ٢٢- من سورة الكهف)



لوحة(٢) ظهر الرق الأول من رقى المصحف المحفوظ بمكتبة جامعة برمنجهام بالمملكة المتحدة،عن

http://vmr.bham.ac.uk/Collections/Mingana/Islamic_Arabic_1572a/M/ingana_Islamic_Arabic_1572a_folio_1_verso/viewer, 1-4-2017

الآيات من(الآية رقم ٢٣-إلى الآية ٣١ من سورة الكهف)

لوحة(٣) وجه الرق الثانى من المصحف المحفوظ بمكتبة جامعة برمنجهام بالمملكة المتحدة، عن الموقع السابق »

http://vmr.bham.ac.uk/Collections/Mingana/Islamic_Arabic_1572a/Mingana/Islamic_Arabic_1572a_folio_1_verso/viewer, 1-4-2017

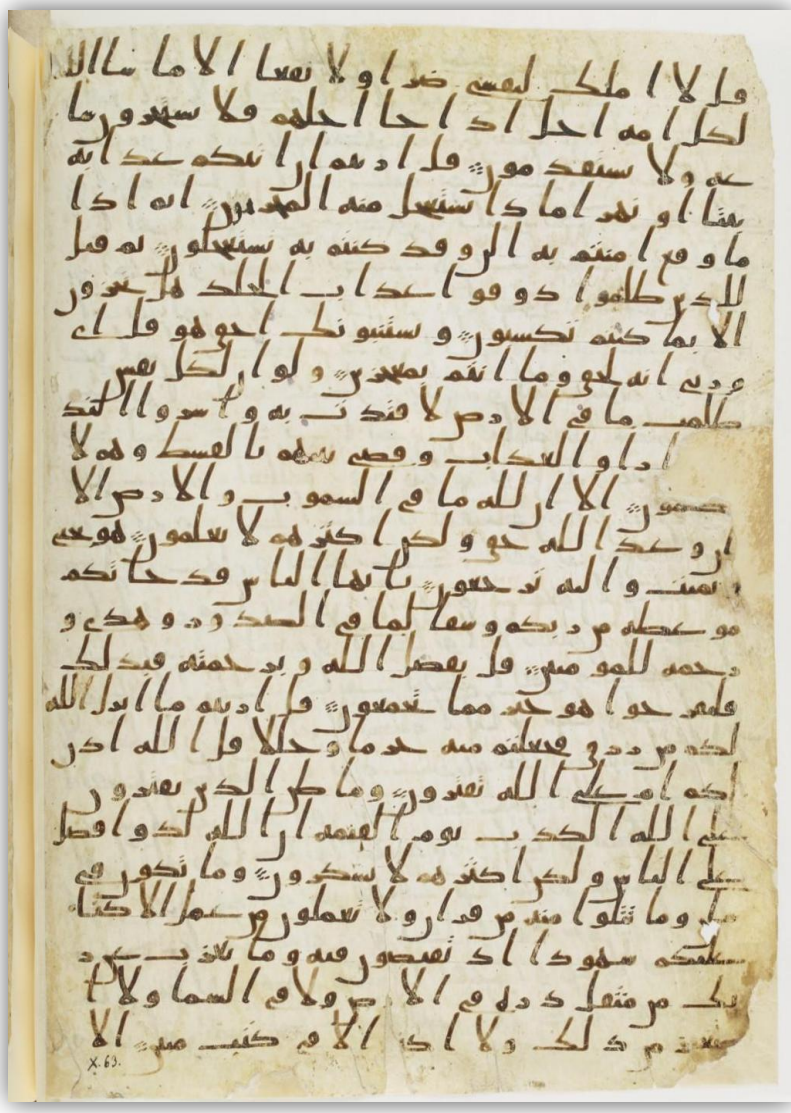
الآيات الكريمة من(الآية رقم ٩١إلى الآية رقم ٩٨-من سورة مريم)

الآيات الكريمة من(الآية رقم ١ إلى الآية رقم ١٣ من سورة طه)

لوحة(٤) ظهر الرق الثاني من رقى مصحف مكتبة جامعة برمنجهام بالمملكة المتحدة عن الموقع السابق»

http://vmr.bham.ac.uk/Collections/Mingana/Islamic_Arabic_1572a/Mingana_Islamic_Arabic_1572a_folio_1_verso/viewer1-4-2017

الآيات الكريمة من(الآية رقم١٣ إلى الآية رقم٤٠ من سورة طه)

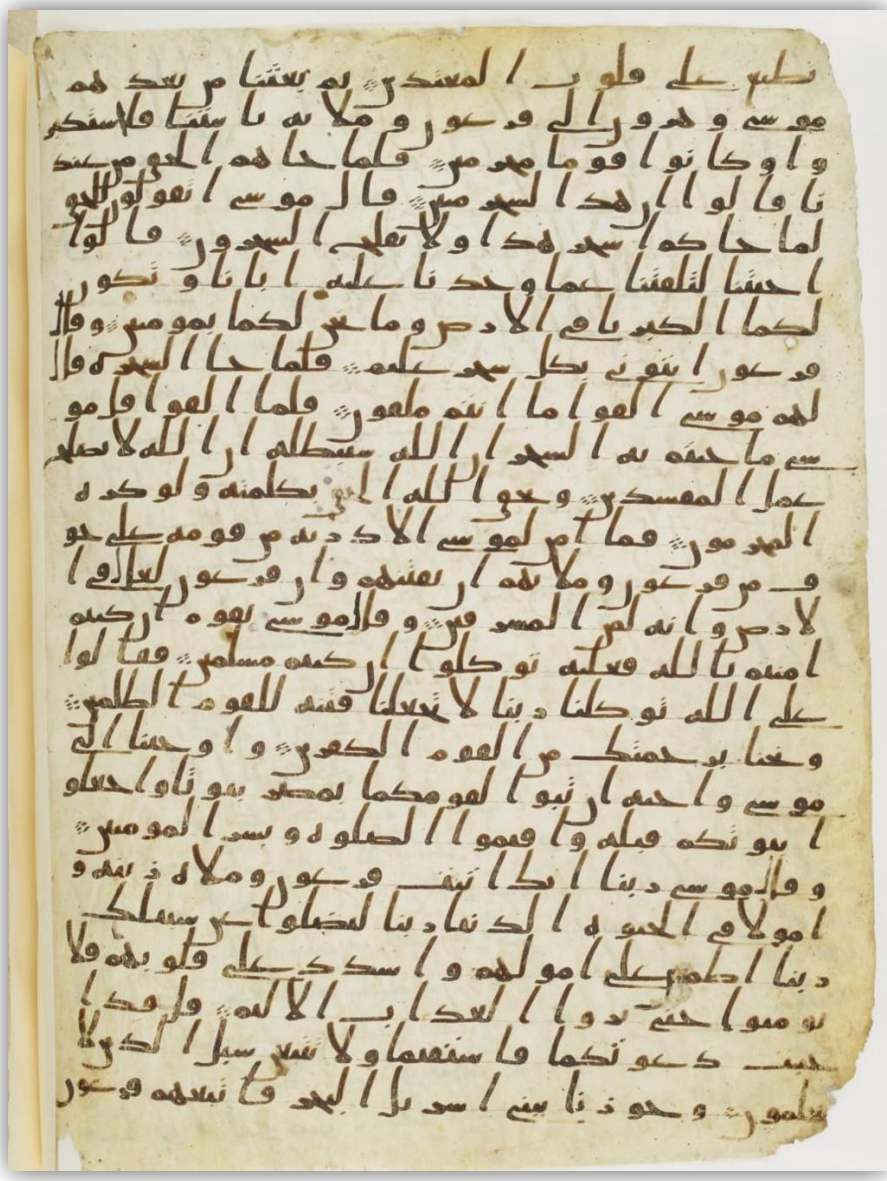


لوحة(٥) رق من القرآن الكريم محفوظ فى المكتبة الوطنية بباريس،عن

http://corpuscoranicum.de/handschriften/index/sure/11/vers/31/handschrift/158/flip/1

1-4-2017

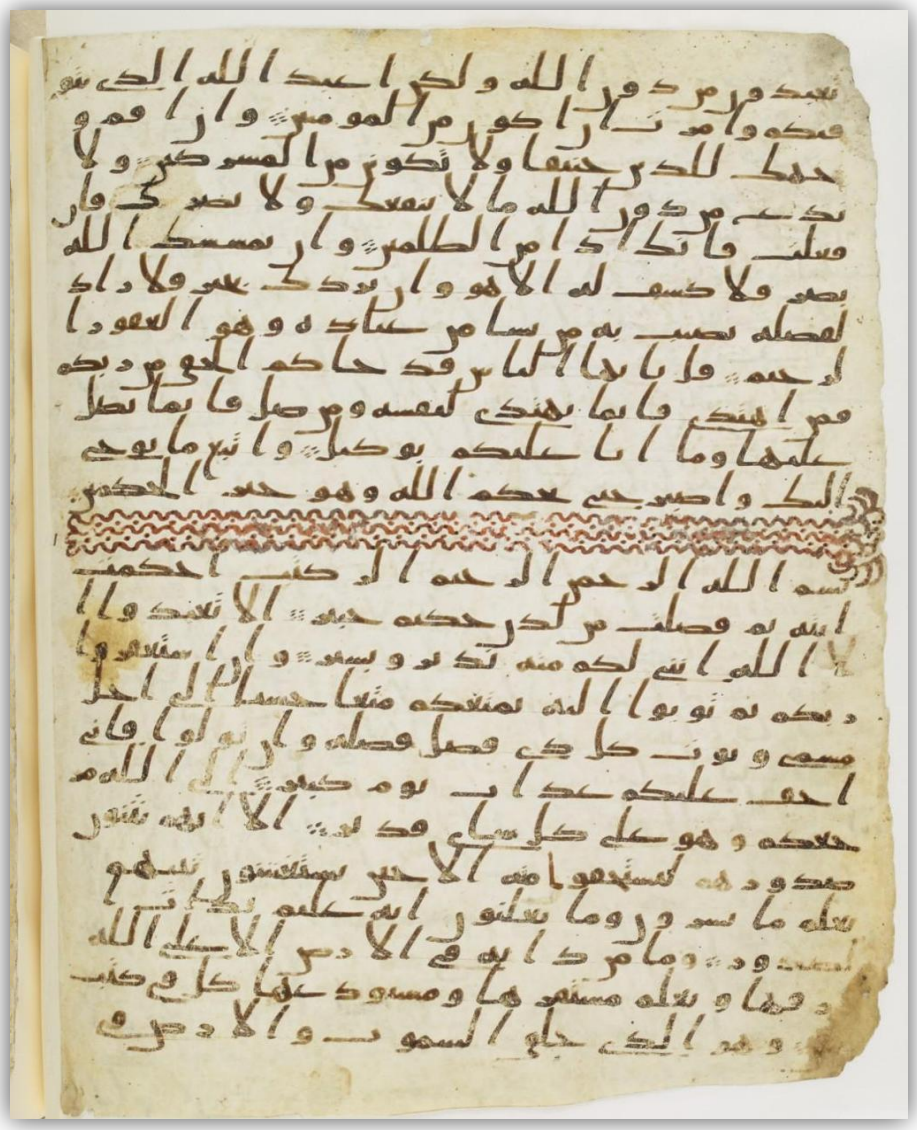
الآيات الكريمة من(الآية رقم٤٩ إلى الآية رقم٦١ من سورة يونس)



لوحة(٦) رق من القرآن الكريم محفوظ فى المكتبة الوطنية بباريس

عن« الموقع السابق»

الآيات الكريمة من(الآية رقم٧٤ إلى الآية رقم٩٠ من سورة يونس)

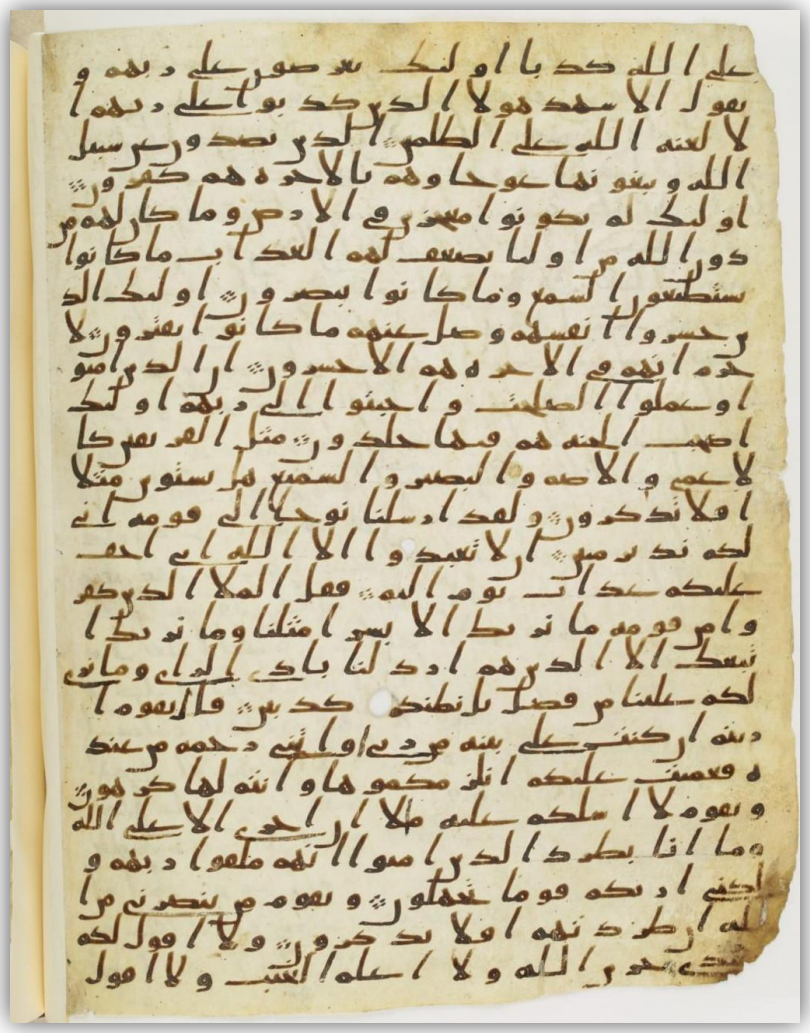


لوحة(٧) رق من القرآن الكريم محفوظ فى المكتبة الوطنية بباريس

عن «الموقع السابق»

الآيات الكريمة من(الآية رقم ١٠٤ إلى الآية رقم١٠٩ من سورة يونس)

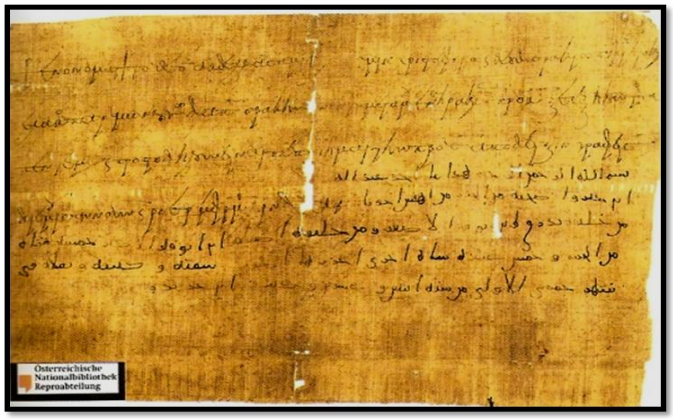
الآيات الكريمة من(الآية رقم ١ إلى الآية رقم٧ من سورة هود)



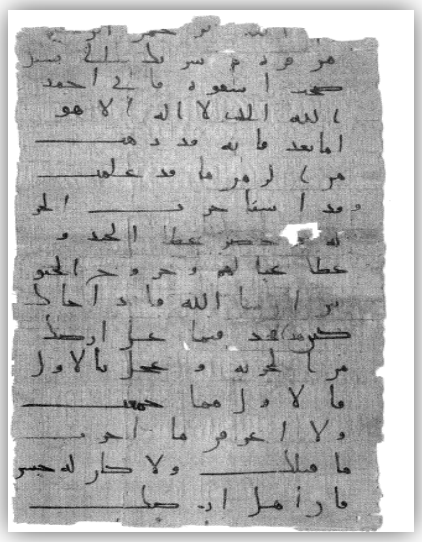
لوحة(٨) رق من القرآن الكريم محفوظ فى المكتبة الوطنية بباريس،

عن« الموقع السابق»

الآيات الكريمة من(الآية رقم ١٨ إلى الآية رقم٣١ من سورة هود)



لوحة (٩) يبين بردية اهناسيا بمجموعة الأرشيدوق رينر، عن أدولف جروهمان: «محاضرات فى أوراق البردى العربية »، ص١٠٢



لوحة (١٠) تبين كتابات الخط الحجازى فى أحد برديات قرة بن شريك العبسى ، عن جاسر بن خليل أبو صفية: «برديات قرة بن شريك العبسى» ، ص٣٢٦

لوحة (١١) يبين كتابات نقش زهير المؤرخ بسنة ٢٤هـ/٦٤٥م ، عن
A. I. Ghabban, : «The Inscription Of Zuhayr», ,Fig 3 p. 211

An Archeological Artistic Study for two quranic parchments in Burmangham University Library in U.K

Dr. Alaa Elden Badawie Mahmoud Elkhodary•

Abstract

This research studies two parchments which were found in Burmangham University Library in U.K in a group (Alphones Mingana) some of national websites mentioned that they are the oldest Quranic parchments in the world yet there is still a difference in their history.

These study is atry to approximate History of this Parchment and compare these parchments preserved in the national Library in Paris .which were written with the same calligraphy and studying the Alphabets of two parchments and Extract Alpha for them through them we can make history for the rest of the kept parchment in the different museums during the same era.

This research is basically divided into two axes;

1-The first axis is: the description study

2- The second one: is an analysis study and atry to Dating for them.

Key words:

Parchment, Birmingham, Calligraphy, Alfons, Mengana

• **Lecturer at Islamic Archeology Depertment Faculty of archaeology –Qena South Vally University** alaa99a@yahoo.com

التأثيرات الصوفية
على نقود "فتح شاه" سلطان البنغال
(٨٨٦/ ١٤٨١ – ٨٩٣هـ/ ١٤٨٧م)

د. على حسن عبد الله حسن•

الملخص:

السلطان جلال الدين "فتح شاه" آخر سلاطين أسرة "الإلياس شاهيين" الثانية، وقد تولى الحكم سنة (٨٨٦هـ/ ١٤٨١م)، ولقد ارتفع شأن البنغال في عهده إلى مكانة عالية.

ولقد تم في هذا البحث دراسة التأثيرات الصوفية على بعض نقود فتح شاه، التى أمكن تقسيمها إلى طرازين مختلفين تبعاً لما ورد عليها من نصوص، فلقد اشتملت هذه النقود على نصوص جديدة نادرة ذات صبغة صوفية، وكذلك ألقاب صوفية للسلطان فتح شاه، لم ترد على النقود الإسلامية لا من قبل ولا بعد فتح شاه – وذلك على حد علمي –.

تم في هذا البحث تحليل كتابات هذه النقود في ضوء الأحداث التاريخية والأوضاع الاجتماعية التى سادت البنغال خلال حكم "فتح شاه" والتى اتضح من خلالها انتشار الطرق الصوفية والتي بلغت نحو ثلاثين طريقة كان لها أثر كبير على المجتمع البنغالي في تلك الفترة.

ولقد اتضح من خلال هذا البحث أن "فتح شاه" قد أنشأ دار سك جديدة أطلق عليها اسم "فتحاباد" ونعتها دار ضرب.

الكلمات الدالة:

نقود – تنكة – البنغال – صوفية – فضة – أسر حاكمة – سلطان – تأثير

•أستاذ الآثار والمسكوكات الإسلامية المساعد بكلية الآداب - جامعة أسيوط
ali4_hassan@yahoo.com

يعتبر السلطان جلال الدين أبو المظفر "فتح شاه بن يوسف شاه" آخر سلاطين أسرة "إلياس شاهيين" الثانية والتي حكمت البنغال من (٨٣٧/ ١٤٣٣ – ٨٩٣هـ/ ١٤٨٧م)[١].

تولى السلطان "فتح شاه" الحكم من (٨٨٦هـ/ ١٤٨١م) بعد قيام الأمراء بعزل سلفه "سكندر شاه" (٨٨٥/ ١٤٨٠ – ٨٨٦ هـ/ ١٤٨١م) حيث أنه لم يكن مؤهلاً للحكم[٢] حتى أن بعض المصادر قدرت مدة حكمه بنصف يوم[٣]، ولكن ما وصلنا من نقود "سكندر شاه" يثبت غير ذلك، حيث أنه قد وصلنا من نقوده عدة أنماط تحمل كلها تاريخ ٨٨٥هـ[٤]، مما بؤكد أن فترة حكمه تقدر بعدة أشهر على الأقل، وإذا ما أخذنا في الاعتبار ماورد على هذه النقود من ألقاب[٥] فإنها تؤيد ذلك.

ومن صفات السلطان "فتح شاه" أنه كان عاقلاً عالماً، وقد ذكرت المصادر التاريخية أنه سار على نهج سلاطين أسرة "إلياس شاهيين" العظام من قبله، فبعد تولية الحكم قام بتوزيع الإنعامات والعطايا على الشعب، فنعم الشعب في عهده

---

(١) للمزيد عن تاريخ السلطان فتح شاه انظر؛ الهروى (نظام الدين أحمد بخش)، طبقات أكبرى، ترجمة أحمد عبد القادر الشاذلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م، ج٣، ص ١٦٨؛ محمد يوسف صديق، النقوش الكتابية العربية على العمائر الإسلامية في البنغال قبل العصر المغولي (٦٠١ – ٩٤٥هـ/ ١٢٠٥ – ١٥٣٨م)، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م، ص ٢٢؛ وفاء محمود عبد الحليم، الأوضاع الإقتصادية والاجتماعية في البنغال منذ الفتح الإسلامي حتى الغزو المغولي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠١٢م، ص ص ٦٩ – ٧٠؛

Ferishta, Muhammad Qasim, Hindushah Astarabad, Tarikh Ferishta, History of the rise of Muhammadan Power in India, Bombey 1837, vol. 4, p. 340; Hussain, Salim Gulamm The Riyazu –s- salatin, Ahistory of Bengal, Calcutta 1902, p. 121; Haig. Welsely, The cambridg, history of India, vol. III, Turksand Afghans, New Delhi, 1956, p. 288.

(٢) الهروي، طبقات أكبرى، ص ١٦٨.

Salim, Gulam,

(٣) وفاء محمود عبد الحليم، الأوضاع الاقتصادية، ص ٦٩.

(4) Goron, stan- Goenka J.P., The coins of Indian Sultanates, covering the area of Bangladesh, Delhi 2001, p.219 No., B.280.

(٥) من ألقاب "سكندر شاه" على النقود السلطان بن السلطان، نور الدنيا والدين، أبو مجاهد، شاه، انظر Goron, stan, The coins of Indian Sultanates, p. 219, No., B.280.

بالرخاء والسعادة[٦]. ولذلك يعد السلطان "فتح شاه" من أعظم سلاطين البنغال، وذلك لما عرف عنه من العدل والعلم والفضائل الحسنة[٧].

إرتفع شأن البنغال في عهد "فتح شاه" إلى مكانه عالية، وكان من مظاهر ذلك قيامه بتكوين فرقة "البايك".[٨]

شهدت الأيام الأخيرة من حكم السلطان "فتح شاه" تصاعد نفوذ العبيد الأحباش الذين كانت تتكون منهم فرقة البايك، فقد شغلوا المناصب العالية في البنغال، وشكلوا الجزء الأكبر من حرس القصر السلطاني، ونتج عن ذلك أن قام السلطان "فتح شاه" بمحاولة الحد من سلطانهم ونفوذهم، ولكن ذلك كان بعد فوات الأوان، فقد تجمعوا تحت قيادة واحد فيهم، وهو "شاهزاده" والذي كان يقود حرس القصر، واستطاعوا قتل السلطان "فتح شاه" سنة ٨٩٣هـ/ ١٤٨٧م، وكانت مدة حكم السلطان "فتح شاه" سبع سنوات وخمسة أشهر[٩].

وبمقتل "فتح شاه" انتهى حم أسرة "إلياس شاهيين" والذي يعد حكمهم من أكثر الحقب التاريخية تميزاً في البنغال، وكان من أهم آثار حكمهم انتشار الإسلام في البنغال خلال هذه العقود[١٠].

نقود "فتح شاه" ذات التأثيرات الصوفية:

كان عصر أسرة "إلياس شاه" هو عصر إزدهار الطرق الصوفية في البنغال وتمثل ذلك في كثرة الطرق الصوفية، والتى بلغت نحو ثلاثين طريقة[١١]، ولقد ظهر تأثير الطرق الصوفية على كتابات بعض طرز نقود "فتح شاه" والتي أمكن تقسيمها إلى طرازين يحملان التأثير الصوفي والذي ظهر واضحاً من خلال نصوصها كما يلي:

---

(٦) الهروى، طبقات أكبرى، ص ١٦٨؛

Salim, Gulam, Riyazu-s- Salatin, p. 121, p. 286.

(٧) وفاء محمود عبد الحليم، الأوضاع الاقتصادية، ص ٦٩.

(٨) البايك فرقة مكونة من المقاتلين الأحباش الأشداء الذين جعلهم "فتح شاه" حرساً خاصاً له، وكانت هذه الفرقة مكونة من خمسة آلاف جندي، تمثل كل صباح أمام السلطان "فتح شاه" في القصر.

Ferishta, Tarikh Ferishta, p. 340.

(٩)محمد يوسف صديق، النقوش الكتابية، ص ٢٢، وفاء محمود عبد الحليم، الأوضاع الإقتصادية، ص ٧٠.

(١٠) الهروى، طبقات أكبرى، ص ١٦٨.

(١١) وفاء محمود عبد الحليم، الأوضاع الاقتصادية، ص ٢٦٥.

الطراز الأول:[١٢] شكل (١)، لوحة (١)

يتميز هذا الطراز باشتماله على نصوص جديدة ذات صبغة صوفية، وكذلك ألقاب صوفية للسلطان لم ترد على النقود الإسلامية عامة لا من قبل ولا من بعد "فتح شاه" – وذلك على حد علمي – ونقود هذا الطراز تعد نادرة وفريدة، ونصوصها جاءت على النحو التالي:

الوجه	الظهر
الشيخ المجاور	السلطان المنور
لقدم الرسول جلال	بنور المصطفوى
الالهي	
الدنيا والدين أبو	المخاطب نبيه سلطان
المظفر فتحشاه السلطان	الزاهدين في اليقظة
المشاهدة	
بن محمود شاه السلطان	خزانة

وبتحليل نصوص هذا الطراز يتضح أنها تعكس مسحة صوفية واضحة، ففي السطر الأول من نصوص الوجه "الشيخ المجاور" وكان لقب الشيخ عند الصوفية بمثابة الأستاذ للمريد، والمريد كالطالب لا يستطيع أن يتقدم في دروسه بدون موجه أو مرشد، ومن صفات الشيخ عند الصوفية الزهد في الدنيا[١٣]، كما كان هذا اللقب يطلق على العلماء، فلقد أطلق على الإمام الزاهد أبي زكريا بن يحيى المتوفي سنة ٢٣٠هـ، وعلى الإمام الزاهد "محمد بن أبي بكر بن أحمد" سنة ٥٠٠ هـ[١٤]، وكذلك يطلق لفظ الشيخ في اللغة على الطاعن في السن، وربما قصد به من يجب توقيره كما يوقر الشيخ، كما كان يطلق لفظ الشيخ عرفا على العلماء[١٥]، ويستفاد من ذلك أن "فتح شاه" اتخذ هذا اللقب دلالة على علمه، ووجوب توقيره، ثم لقب "المجاور" أي الجالس بلقرب أو الملازم، والتي ربما تعني محاولة الشيخ التقرب

([12]) Goron, stan, The coins of Indian Sultanates, pp. 225 – 226, Nos., B. 625, B. 626, B. 627, B. 628, B. 629, B. 630.

[١٣]عبد الحليم محمود، أقطاب التصوف، ص ٢٢؛ سعيد عبد الفتاح عاشور، السيد أحمد البدوي، ص ١٨٣؛ عامر النجار الطرق الصوفية، ص ٢٤.

[١٤] حسن الباشا، الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، دار النهضة العربية، ١٩٧٨م، ص ٣٦٤.

[١٥] حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ص ٣٦٤.

من رسول الإسلام ولو حتى بقدمه الشريفة؛ مما يدل على محبة "فتح شاه" للرسول صلى الله عليه وسلم ورغبته بالقرب منه، ثم السطر الثاني "لقدم الرسول" والذي يشير إلى ما يعرف "بآثار قدم الرسول" في بندوة[١٦] والتي كان يوجد بها الصوفي "شاه جلال جوجران" (٨٣٩ – ٨٩٩هـ)، وربما يرجع ذلك أن هذه النقود نقوداً تذكارية قام بسكها "فتح شاه" لتخصيصها لهذا المكان الذي يرقد به هذا الصوفي والذي توفي في نفس تاريخ هذا السك (٨٩٩هـ)، وهذا النص يؤكد تأثر السلطان "فتح شاه" بالصوفية وأفكارهم ومعتقداتهم، وحبه لهم، ويتبع ذلك لقب شائع وهو لقب "جلال الدنيا والدين" فهو من الألقاب المضافة إلى الدنيا والدين، وهو بذلك يكون خاصاً بكبار رجال الدولة من الحكام[١٧]، ولقب بهذا اللقب من سلاطين البنغال، العديد قبل "فتح شاه"، وإلى جانب المسكوكات اتخذ "فتح شاه" هذا اللقب على تسعة نقوش ترجع إلى فترة حكمه[١٨]، ثم يلي ذلك لقب آخر شاع في تلك الفترة في شرق وغرب العالم الإسلامي وهو لقب "أبو المظفر" وهو من الظفر بمعنى النصر والفوز، وقد عرف هذا اللقب على مسكوكات العديد من دول العالم الإسلامي على مر العصور[١٩] وشاع استعماله في البنغال[٢٠]، ويلي ذلك لقب آخر وهو "شاه" وهي لفظة فارسية في الأصل بمعنى ملك أوسيد[٢١]، أو الحاكم الفعلي وقد جرى هذا اللفظ في بعض اللغات الأخرى مثل الأوردية والبنغالية، وقد ورد على مسكوكات البنغال، وكذلك في نقوش عمائر البنغال في العصر الإسلامي[٢٢]، يلي ذلك لقب "السلطان" وهو من السلاطة وهي القهر والسلطان بمعنى "الوالي" والجمع "سلاطين" والسلطان أيضاً الحجة والبرهان[٢٣]، وقد تلقب بهذا اللقب العديد من السلاطين في شرق وغرب العالم الإسلامي، وكذلك في البنغال حيث كان الحكام يتلقبون بصفة عامة بلقب "السلطان"[٢٤] وورد اللقب هنا بصيغة "السلطان بن السلطان" والتي تلقب بها أيضاً معظم سلاطين البنغال الذين توارثوا الحكم عن آبائهم أو أجدادهم، ولعل الهدف وراء هذا كان للدلالة على شرعية حكمهم، وكذلك تعزيز سلطانهم، والرد

---

(16) Goron, stan, The coins of Indian Sultanates, p. 225.

(١٧) حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ص ٢٣٨.

(١٨) محمد يوسف صديق، النقوش الكتابية، ص ١٦٤.

(١٩) حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ص ٤٧٣.

(٢٠) محمد يوسف صديق، النقوش الكتابية، ص ١٦٤.

(٢١) حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ص ٣٥٢.

(٢٢) محمد يوسف صديق، النقوش الكتابية، ص ١٧٠.

(٢٣) حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ص ٣٢٣.

(٢٤) محمد يوسف صديق، النقوش الكتابية، ص ١٦٢

على مخالفيهم والمعارضين لهم وأعدائهم، ولثبتوا لهم بأنهم الأحق بهذا المنصب والاجدر حيث أنهم سلاطين من سلالة السلاطين[٢٥]، وفي السطر الأخير اثبات أنه ابن السلطان "محمود شاه" وهذا تاكيد لما سبق ذكره من لقب "السلطان بن السلطان" وكان السلطان ناصر الدين "محمود شاه"[٢٦] قد حكم البنغال من سنة (٧٣٧هـ/ ١٤٣٣م) وحتى سنة (٨٦٤هـ/ ١٤٥٩م).

أما نصوص الظهر فقد جاء بالسطر الأول والثاني "السلطان المنور بنور المصطفوي الإلهي" وهي من الواضح أنها من تأثيرات وتجليات الصوفية على السلطان "فتح شاه" الذي أراد أن يشير إلى أنه يستمد نوره من نور المصطفى صلى الله عليه وسلم والذي بدوره مستمد من نور الله كما ورد في القرآن الكريم "لقد جاءكم من الله نور وكتاب مبين" وجاء في السطر الثالث عبارة " المخاطب نبيه" التي ربما قصد منها أنه يتقرب إلى النبي صلى الله عليه وسلم بمناجاته ومخاطبته في كل الأوقات ثم لقب "سلطان الزاهدين" في اليقظة والمشاهدة، ومعنى كلمة الزهد في اللغة هو الإعراض عن الشئ وعدم الإقبال عليه والنظر إلى الحياة الدنيا بشئ من الإستخفاف والاحتقار، وعدم التكالب على جميع الأموال وعدم الإغراق في ملذات الحياة[٢٧]، ولم يرد في كتاب الله لفظ الزهد إلا في آية واحدة من سورة يوسف عليه الصلاة والسلام حيث قال الله سبحانه وتعالى {وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُوا فِيهِ مِنَ الزَّاهِدِينَ }[٢٨].

والزهد علاقة وميزة للإسلام عن غيره من الأديان السماوية، فالإسلام دعوة روحية، ولذلك إلتف حولها الضعفاء المحرومين تحت قيادة رسول الله صلى الله عليه وسلم[٢٩].

ولقد قسم الإمام أحمد بن حنبل الزهد إلى ثلاثة أقسام:

١- زهد العوام، وهو ترك الحرام.

٢- زهد الخواص، وهو ترك الفضول من الحلال

٣- زهد العارفين، وهو ترك ما يشغل العبد عن الله تعالى[٣٠].

---

[٢٥] محمد يوسف صديق، النقوش الكتابية، ص ١٦٣

[26] Haig, Wolselym Cambridge history., pp. 267.

[٢٧] عبد الحكيم عبد الغني قاسم، المذاهب الصوفية، ص ص ٤٨ – ٥٧.

[٢٨] سورة يوسف، الآية ٢٠.

[٢٩] أحمد بهجت، بحار الصوفية، ص ١١١.

وهذا اللقب يدل على شدة زهد السلطان "فتح شاه" وأنه في مجال الزهد يعتلي أعلى المراتب، وأن هذه المرتبة العليا يمكن مشاهدتها ويمكن أن يراها الأتباع والمريدون رؤيا العين[٣١].

أما السطر الأخير فنجد به دار السك "خزانة"[٣٢].

الطراز الثاني: (لوحة ٢)

يتميز هذا الطراز بنصوص ذات تأثيرات صوفية تختلف عن الطراز الأول، ووصلنا من هذا الطراز عدد من التنكات الفضية[٣٣]، ونصوص هذا الطراز جاءت كما يلي[٣٤]:

الوجه	الظهر
السلطان	ذو القفار
المتيم مريد الله	جلال الدنيا
وخامس أركانه	والدين أبو النظفر
ذو الخليقة العال	فتحشاه السلطان بن
المشرق بنور الخلافة	محمود شاه السلطان
أسود وأخضر	فتحاباد ٨٩٠

وبتحليل نصوص هذا الطراز، نجد أن نصوص الوجه تحمل في السطر الأول لقب "السلطان" بينما يحمل السطر الثاني وصف السلطان بأنه "المتيم مريد الله" و "فتح شاه" يريد هنا التشبه برسول الله صلى الله عليه وسلم الذي اتسمت حياته كلها بالزهد، والذي لم يكن مطلبا لذاته وإنما خشية الانشغال بالدنيا، ولقد سار أصحاب

---

(٣٠) عبد الحكيم عبد الغني قاسم، المذاهب الصوفية، ص ٥٧.

(31) Abdul, Karim social history of the Muslims in Bengal, Dacca 1959, pp. 124 – 136; Abdul Rahim, Muhammad social and cultural history of Bengal, vol.I, Pakistan historical society, Karachi, 1963, pp. 78 – 98.

(٣٢) خزانة؛ من أشهر دور السك في البنغال، راجع عاطف منصور محمد رمضان، النقود الإسلامية وأهميتها في دراسة التاريخ والآثار والحضارة الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الاولى ٢٠٠٨م، ص ٦٦٥.

(33) Goron, stan, The coins of Indian Sultanates, p. 226, Nos. B631 – B634.

(٣٤) قراءة نصوص الوجه هذه "جديدة" تتم لأول مرة، وقد تم التوصل إليها بعد محاولات؛ وذلك لصعوبة قراءاتها كاملة، وهي محاولة من الباحث فاتحاً الباب أمام باحثي المسكوكات الإسلامية لمحاولة قراءتها، فالباحث يرى أن هذه القراءة هي الأقرب للصواب.

النبي صلى الله عليه وسلم على نفس منوال حياته صلى الله عليه وسلم[٣٥]، ولفظ الميتم أي الذي يذوب عشقاً في حب الله، ثم أضاف لنفسه لقب آخر وهو "خامس أركانه" أى ربما الذي يقيم شرعه ودينه في الأرض، ثم أضاف أوصافاً لنفسه بأنه صاحب خلق رفيع، وفي السطر الخامس أضاف وصفاً آخر بأنه "مشرق ومضئ بنور الخلافة" وفي اعتقادي أن الخلافة هنا المقصود بها خلافة رسوال الله صلى الله عليه وسلم في أخلاقه لا خلافته في ملك أو غيره، وهو ما أعطاه هذا الاشراق والضوء.

وفي السطر الأخير رمزية اللون "الاسود والأخضر" والتي قد تعني انتسابه إلى آل البيت واتخاذ نفس الشعار الخاص بالعلويين وهو "الأخضر" و"الأسود" الخاص بالعباسيين.

أما نصوص الظهر ففي السطر الأول وصف للسلطان بأنه "ذو القفار" والقفار في اللغة مفرده القفر والقفرة وهو الخلاء من الأرض، والقفار يأتي بمعنى الطعام بلا أدم[٣٦]، وإذا أخذنا ما ورد في المصادر التاريخية من سمات وخصائص السلطان "فتح شاه" واهتمامه بالفقراء ومنحه وعطاياه لهم، وأن الشعب نعم في عهده بالرخاء والسعادة كما سبق ذكره، اتفق ذلك مع ما ورد على هذه النقود من وصفه لنفسه بأنه "ذو القفار" والذي ربما يعني أيضاً اهتمامه بالفقراء من الذين ليس لهم طعام ويعانون شظف العيش.

وفي السطر الثاني والثالث "جلال الدنيا والدين – أبو المظفر" والجلال بمعنى العظمة ويدخل في تكون بعض الألقاب المركبة ومنها جلال الدنيا والدين، ولقد كان هذا اللقب شائعاً في البنغال واطلق على العديد من السلاطين في البنغال وغيرها من بلاد العالم الإسلامي[٣٧].

ثم لقب "أبو المظفر" والظفر من النصر[٣٨]، وهذا اللقب يشتمل إلى جانب معناه الحربي مدلولاً دينياً، إذ أنه يشير إلى أن الملقب به نظراً لتقواه وصلاحه مؤيد من الله سبحانه وتعالى للإنتصار على أعدائه وهو ما يتفق مع ما ادعاه "فتح شاه" وان لم ينفعه ذلك فقد قتل بعد ذلك بثلاث سنوات على يد قائد حرسه كما سبق ذكره.

---

[٣٥] عبد الحي محمد قابيل، في التصوف الإسلامي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى ٢٠١٤، ص ص ٢٠ – ٢٩ بتصرف.

[٣٦] القاموس المحيط، مادة قفر.

[٣٧] حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ص ص ٢٣٧ – ٢٣٩ بتصرف.

[٣٨] حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ص ص ٤٧٣ – ٤٧٤.

ومن الجدير بالذكر أن هذا اللقب عرف في مختلف العالم الإسلامي منذ العصر العباسي ثم على مر العصور المتعاقبة بعد ذلك، ويلي هذا اللقب اسم السلطان "فتح شاه" ثم نعته بأنه "ابن السلطان" "محمود شاه" ثم تاريخ السك والذي سك بالتاريخ الهجري بالأرقام العربية[٣٩] والذي يقع في السنة الرابعة من حكم السلطان "فتح شاه" ثم يأتي بعد ذلك ذكر دار السك فتحاباد[٤٠].

وبدراسة هذين الطرازين يتضح أن الصوفية كان لهم تأثير كبير على المجتمع الإسلامي في البنغال، فلقد كان لهم سلطان عظيم على الناس وعلى عقولهم، ويكفي للتدليل على ذلك أن الشيخ الصوفي "جلال الدين التبريزي" وصف بأنه المقبول من الله وفي منزلة الملائكة وملك العقيدة والعالم[٤١]، كما أن الصوفية لعبوا دوراً مهم في نشر الإسلام في البنغال، فقد رافقوا الجيوش الإسلامية مع العلماء والفقهاء، وذلك ليس لإلتماس البركة فقط، ولكن لاسداء الوعظ والإرشاد للسلطان، وتشجيع الجنود على الجهاد، وقد لقي الصوفية دعماً من غالبية سلاطين البنغال بإظهار احترامهم الشديد لهم، وبمساعدتهم في بناء المساجد والمدارس.

وقد توافد كثير من الصوفية إلى البنغال، وتدل كثرة الأضرحة الخاصة بمشايخ الصوفية، وكذلك شواهد قبورهم، على كثرة الصوفية الوافدين إليها، ويمكن الإشارة إلى أمثلة تدل على ذلك مثل ضريح ومسجد الصوفي "خان جهان" في "باغيرهات" بمقاطعة كهلنا الذي بنى سنة (٨٦٣هـ/ ١٤٥٨- ١٤٥٩م) وضريح الشيخ "جلال" في "سيلهت"[٤٢] المقام حوله أربعة مساجد وبنى في عهد السلطان "يوسف شاه" سنة (٨٨٥هـ/ ١٤٨٠م).

---

[٣٩] للمزيد عن طرق تسجيل التاريخ الهجري يمكن الرجوع إلى: رأفت محمد النبراوي، التاريخ الهجري على النقود الإسلامية، مجلة العصور، لندن، المجلد الرابع، ج٢، يوليو ١٩٨٩م، ص ص ٢١٧ – ٢٥٦، عاطف منصور محمد رمضان، النقود الإسلامية وأهميتها في دراسة التاريخ والآثار والحضارة الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الاولى ٢٠٠٨م، ص ص ٥٢٦ – ٥٣٢، عاطف منصور محمد رمضان، رموز الأرقام والتقاويم على النقود فى العصر الإسلامي، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٩م.

[٤٠] فتحاباد: دار سك جديدة أنشأها فتح شاه وسميت "دار الضرب" سنة ٨٨٦.

[٤١] محمد يوسف صديق، النقوش الكتابية، ص ٢٢،؛ وفاء محمود عبد الحليم، الأوضاع الاقتصادية، ص ٧.

[٤٢] عبد الحليم الندوي، مركز المسلمين التعليمية والثقافية والدينية في الهند، مطبعة نوري، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٧م، ص ١٤٨.

ولقد ظهر أثر الصوفية على السلطان "فتح شاه" فلقد كان عالماً عادلاً، ومما يشهد على تأثره بالصوفية عدة امور لعل من أهمها[٤٣]:

انشاء العديد من المنشآت الصوفية في عصره مثل مسجد وضريح "باباآدم" في "زامبال" "بدهاكا" وقد بناه "ملك كافرو" سنة (٨٨٨هـ/ ١٤٨٣م)، وكذلك ضريح الصوفي "شاه جمال الدين" في قرية "تبريش بيغا" في مقاطعة هوجلي، وبنى المسجد "إلغ مجلس نورسر لشكر"[٤٤] وزير السلطان "فتح شاه" سنة (٨٩٢هـ/ ١٤٨٧م).

* الألقاب الجديدة التى اتخذها "فتح شاه" أو اطلقت عليه ولم يسبقها إليه أحد، وهي ألقاب ذات صبغة دينية صوفية ومنها لقب "عالم علوم الأديان والأبدان" الذي ورد في نقش مسجد "غنملت" بتاريخ (٨٨٩هـ/ ١٤٨٤م)، ويؤكد هذا اللقب أن السلطان "فتح شاه" كان عالماً بظروف البنغال الدينية، فالمجتمع البنغالي مكون من عناصر متعددة، وأديان عديدة فيوجد إلى جانب المسلمين، الهندوس والبوذيون، والوثنيون، ولعلم السلطان بهذه التركيبة أطلق عليه هذا اللقب "عالم الاديان" كما أن هذا اللقب يشير إلى أن صاحب هذا اللقب قد أعطي قسطاً وافراً من العلوم الفسيولوجية التي يشير إليها اللقب "عالم الأبدان"[٤٥]، كما اتخذ السلطان "فتح شاه" لقباً جديداً لم يلقب به أيضاً أحد من قبله ولا من بعده – وذلك على حد علمي – وهو "قهرمان الماء والطين" والذي أطلق عليه أيضاً في نقش مسجد "غنمت"[٤٦] أيضاً، ولقب آخر وهو "كاشف أسرار القرآن" والذي أطلق عليه أيضاً في نقش مسجد "غنمت" وهو ما يشير إلى عناية السلطان "فتح شاه" بالقرآن وعلومه[٤٧].

ومن الجدير بالذكر أنه قد وصلنا أنماط أخرى من نقود هذا السلطان تحمل النصوص والألقاب التي كانت سائدة في البنغال في تلك الفترة[٤٨]. لوحة (٣)[٤٩].

---

[٤٣] للمزيد عن هذه المنشآت، محمد يوسف صديق، النقوش الكتابية، ص ص ٩٧، ١٥٥، وفاء محمود عبد الحليم، المرجع السابق، ص ص ٢٥٧ – ٢٧٣.

[٤٤] سر لشكر هو لقب يدل على قائد الجيش، أو على منصب عسكري مهم انظر، محمد يوسف صديق، النقوش الكتابية، ص ٢٠٦.

[٤٥] محمد يوسف صديق، النقوش الكتابية، ص ١٧٣.

[٤٦] محمد يوسف صديق، النقوش الكتابية، ص ١٧٦.

[٤٧] محمد يوسف صديق، النقوش الكتابية، ص ١٧٦.

[٤٨] للمزيد عن نقود هذا السلطان راجع؛

Lane – poole, Stanley, B.M., pp. 89 – 90; Bodgers, M.R.A.S, Coins of the Indian museum, p. 147; Mitchiner, Michael, Oriental Coins, P. 358; Bhattasali, M.A., Nalinikanta, Coins and chronology, p. 147.

([49]) Goron, stan, The coins of Indian Sultanates, p. 222, No. B597

نتائج البحث:

* بدراسة نقود "فتح شاه" تبين أن بعض هذه النقود نادرة وتحمل نصوص ذات تأثيرات صوفية واضحة تمت قراءتها وتفسيرها في ضوء الأحداث التاريخية المعاصرة.

* تبين من خلال هذه الدراسة أن السلطان "فتح شاه" قام بسك نقوداً تذكارية بمناسبة وفاة الصوفي "شاه جلال جوجرات" سنة ٨٩٩هـ لتخصيصها لضريحه.

* تم تقسيم نقود "فتح شاه" ذات التأثيرات الصوفية إلى طرازين مختلفين تبعاً لما ورد على هذه النقود من نصوص.

* اتضح جليا من خلال هذه الدراسة أن السلطان "فتح شاه" تلقب بعدة ألقاب فريدة لم يتلقب بها غيره من حكام المسلمين في شرق وغرب العالم الإسلامي – وذلك على حد علمي –.

* أظهر هذا البحث أن السلطان "فتح شاه" أنشأ دار سك جديدة سماها "فتحاباد" ونعتها دار الضرب، كما أنه استخدم دار سك أخرى هي "خزانة" والتى كانت موجودة من قبل لسك نقوده ذات التأثيرات الصوفية.

* تم التوصل إلى قراءة نصوص مركز الوجه في الطراز الثاني وهي قراءة ربما تكون هي الأصح والأكمل وهو أمر لم يسبق إليه من قبل.

اللوحات والأشكال:

شكل (١):

الوجه

الظهر

عمل الباحث

لوحة (١):

الوجه

الظهر

Goron, stan, The coins of Indian Sultanates, pp. 225 – 226, Nos., B. 625, B. 626, B. 627, B. 628, B. 629, B. 630.

لوحة (٢):

الوجه

الظهر

Goron, stan, The coins of Indian Sultanates, p. 226, No. B631

لوحة (٣)

الوجه

الظهر

Goron, stan, The coins of Indian Sultanates, p. 222, No. B597

المراجع:

- أحمد بهجت، بحار الصوفية، دار المعارف، د.ت.
- حسن الباشا، الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، دار النهضة العربية، ١٩٧٨م.
- رأفت محمد النبراوي، التاريخ الهجري على النقود الإسلامية، مجلة العصور، لندن، المجلد الرابع، ج٢، يوليو ١٩٨٩م.
- عيد عبد الفتاح عاشور، السيد أحمد البدوي، شيخ وطريقة، سلسلة أعلام العرب، دار الكتاب العربي، وزارة الثقافة، د.ت.
- عاطف منصور محمد رمضان، رموز الأرقام والتقاويم على النقود فى العصر الإسلامي، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٩م.
- عاطف منصور محمد رمضان، النقود الإسلامية وأهميتها في دراسة التاريخ والآثار والحضارة الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الاولى ٢٠٠٨م.
- عامر النجار، الطرق الصوفية في مصر، دار المعارف، د.ت.
- عبد الحكيم عبد الغني قاسم، المذاهب الصوفية ومدارسها، مكتبة مدبولي، ١٩٩٩.
- عبد الحليم محمود، أقطاب التصوف، السيد البدوي، ط٤، دار المعارف، د.ت.
- عبد الحليم الندوي، مركز المسلمين التعليمية والثقافية والدينية في الهند، مطبعة نوري، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٧م.
- عبد الحي محمد قابيل، في التصوف الإسلامي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى ٢٠١٤م.
- محمد يوسف صديق، النقوش الكتابية العربية على العمائر الإسلامية في البنغال قبل العصر المغولي (٦٠١ – ٩٤٥هـ/ ١٢٠٥ – ١٥٣٨م)، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.
- الهروي (نظام الدين أحمد بخش)، طبقات أكبرى، ترجمة أحمد عبد القادر الشاذلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.
- وفاء محمود عبد الحليم، الأوضاع الإقتصادية والاجتماعية في البنغال منذ الفتح الإسلامي حتى الغزو المغولي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠١٢م.

- Abdul, Karim social history of the Muslims in Bengal, Dacca 1959.
- Abdul Rahim, Muhammad social and cultural history of Bengal, vol.I, Pakistan historical society, Karachi, 1963.
- Bhattasali, M.A., Nalinikanta, Coins and chronology of the early independent sultans of Bengal, England, 1922.
- Bodgers, M.R.A.S, Catalogue of the coins of the Indian museum, part 1., The sultans of Dehli and their contemporaries, Calcutta, 1893.
- Ferishta, Muhammad Qasim, Hindushah Astarabad, Tarikh Ferishta, History of the rise of Muhammadan Power in India, Bombey 1837.
- Goron, stan- Goenka J.P., The coins of Indian Sultanates, covering the area of Bangladesh, Delhi 2001.
- Haig. Welsely, The cambridg, history of India, vol. III, Turksand Afghans, New Delhi, 1956.
- Hussain, Salim Gulamm The Riyazu –s- salatin, Ahistory of Bengal, Calcutta 1902.
- Lane-poole, Stanley, The coins of the Muhammadan states of India, London, 1885.
- Mitchiner, Michael, The world of Islam, oriental coins and their values, Hawkins, 1977.
- Salim Gulamm The Riyazu –s- salatin, Ahistory of Bengal, Calcutta 1902.

The Impact of Sufism on the coins of "Fath Shah" Sultan of Bengal (886 – 1481 / 893 A.H – 1487 A.D)

Prof .Ali Hassan Abed Allah Hassan•

Abstract:

In this research, I discussed the influence of Sufism on the coins of Fath shah.

I divided these Coins into two types according to their inscription.

I Found out that, these two silver tankas bearing unique titles belong to Fath Shah.

I tried to find out the significance of these titles in the light of the historical resources interested int that period.

Key words:

Coins, Tanka, Bengal, Silver, Sufism, Dynasties, Sultan, Impact

• **Professor of Islamic Archaeology and Numismatics Department of Archaeology Faculty of Arts -Assuit University** ali4_hassan@yahoo.com

تحصين الحملة الفرنسية الحربي للخانقاة النظامية بمنطقة الحطابة بالقاهرة(١٢١٥هـ /١٨٠٠م) دراسة أثارية معمارية

د. محمد حمدي متولي سيد أحمد•

الملخص:
تعد الخانقاة النظامية أحد المنشآت الأثرية، والتي تم استغلالها كتحصين حربي خلال فترة الحملة الفرنسية (١٧٩٨-١٨٠١م) علي مصر، وقد شيد الخانقاة النظامية الأمير نظام الدين أحد أمراء المماليك البحرية سنة ٧٥٧ه(١٣٥٦م)، وتقع تلك الخانقاة بحي الحطابة، ويقع ذلك الحي تحت قلعة صلاح الدين الأيوبي من الجهة الشمالية، وتقع تلك الخانقاة بالتحديد في المكان المرتفع عن مستوي منطقة باب الوزير حيث بقية النشز الذي أقيمت عليه قلعة صلاح الدين الأيوبي، ويعتبر هذا المكان ذا موقع ممتاز يشرف علي القاهرة لاسيما الجزء الشرقي منها، وكان لقرب منطقة الحطابة التي شيد بها الخانقاة النظامية من قلعة صلاح الدين الأيوبي مقر الحكم أن آثر ذلك تأثيرا كبيراً علي المنطقة للأحداث العسكرية والسياسية التي حدثت بالمنطقة، فقد تعرضت المنطقة للنهب والدمار، وكان معظم هذه الأحداث خلال فترة حكم المماليك والعثمانيين حيث شهدت هذه المنطقة مثلها في ذلك مثل سائر المناطق القريبة والمجاورة لها حول القلعة منازعات الأمراء في العصر المملوكي وخاصة العصر الجر كسي، كما شهدت تلك المنطقة في العصر العثماني المنازعات بين أمراء المماليك علي السلطة في مصر حيث أصبحت مصر ولاية عثمانية، ومن الحوادث التي مرت بالمنطقة أنه في سنة ١٢١٥هـ (١٨٠٠م) حدث من الهدم والخراب وتغيير المعالم وتنويع المظالم من الفرنسيين، وعم الخراب، وسد الفرنسيون باب الفتوح بالبناء، وكذلك باب البرقية وباب المحروق، وأنشآوا عدة قلاع فوق التلال، وذلك من ناحية باب النصر إلي باب الوزير، وناحية الصوه حيث هدموا أبنية رأس الصوة، ومن ضمنها الحطابة وباب الوزير تحت القلعة، وما بها من المدارس القديمة والقباب المرتفعة، وهدموا منارة الخانقاة النظامية وجعلوها قلعة، ويهدف البحث إلي عمل دراسة تحليلية للتغيرات المعمارية التي طرأت علي الخانقاة، وكذلك عمل دراسة تحليلية لفتحات مزاغل البنادق والمدافع الموجودة بأسوار الخانقاة .

الكلمات الدالة:خانقاه – قلعة – الموانع الطبيعية – الدروة – قدم البياده – مزاغل المدافع – مزاغل البنادق – خط النار – أصداغ المزغل

• مدرس الآثار الاسلاميه بكلية الآثار جامعة أسوان dr.mohamedhamdi82@yahoo.com

مقدمة :

الحطابة[١] هي ذلك الحي الواقع أسفل قلعة صلاح الدين الأيوبي(قلعة الجبل) بالقاهرة من الجهة الشمالية، وذلك الحي المرتفع عن مستوي منطقة باب الوزير حيث بقية الصوة[٢] أو النشز[٣] الذي أقيمت عليه قلعة صلاح الدين الأيوبي، وعرفت هذه المنطقة بهذا الاسم حيث كان يسكنها كسارو الحطب، فتوجد عطفة بالحطابة تعرف بعطفة الكسارة تتفرع من شارع الحطابة كان يسكنها كسارو الحطب[٤]، وتعد الحطابة ذا موقع ممتاز يشرف علي القاهرة لاسيما الجزء الشرقي منها، وهي حي قديم كان امتداداً للمباني في منطقة باب الوزير[٥]

---

[١] الحطابة: أصل كلمة الحطابة من حطب، والحطب ما أغد من الشجر وشبوباً للنار، والمصدر حطبا، واحتطب احتطاباً جمع الحطب، وحطب فلاناً حطباً يحطبه واحتطب له : جمعه له وأتاه به والحطاب جامع الحطب وبائعه، ووردت كلمة الحطب في الآية القرآنية ﴿وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ﴾ سورة المسد آية ٤ –جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير – محمد أحمد حسب الله – هاشم محمد الشاذلي، طبعة دار المعارف، القاهرة ١٩٨١م، مج٤، ص٩١٣.

[٢] الصوة : الصوة هي بقية النشز الصخري الذي بنيت عليه قلعه الجبل، ويمتد شمال القلعة في المنطقة التي يتفرع عندها الآن شارع باب الوزير من شارع المحجر عند دار المحفوظات الحالية. أبي العباس أحمد بن علي القلقشندى، صبح الأعشى في صناعة الانشا، تحقيق د. فوزي محمد أمين، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب الخديوية، القاهرة٢٠٠٤ –٢٠٠٥م، ج٣، ٣٦٧–٣٦٨ – جمال الدين يوسف أبو المحاسن ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، تحقيق الأستاذ محمد رمزي، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٢٩–١٩٥٦م، ج١١، ص٦٧، حاشية ٣،١–أسامه طلعت عبد النعيم، أسوار صلاح الدين وأثرها في امتداد القاهرة حتى عصر المماليك، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٩٢م، ص٢٨٢، حاشية ٣ .

[٣] النشز: ما ارتفع وظهر عن الأرض . مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، القاهرة ١٩٩٥م، ص٦١٦.

[٤]علي بن سليمان الروحي مبارك، الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة، المطبعة الأميرية الكبري ببولاق، القاهرة ١٣٠٦هـ– ١٩٨٨م، ج٢، ص١٠٠ .

[٥] باب الوزير:باب الوزير كان احد الأبواب التي شيدها قراقوش في أسوار صلاح الدين، ويقال أن هذا الباب فتحه في السور الوزير نجم الدين محمد بن علي بن شروين المعروف بوزير بغداد سنة ٧٤٢هـ (١٣٤١م)، وقت أن كان وزيراً للملك الأشرف كجك بن الناصر محمد بن قلاوون، لكي يمر الناس من داخل المدينة إلي القرافة خارج الباب، فنسب إليه وعرف بباب الوزير، كان هذا الباب يقع في منتصف حارة باب الطربة الحالية التي تتفرع من شارع باب الوزير، وفيما بين مدرسة وحوض الأمير ايتمش البجاسي، ويتفق هذا الموقع مع اتجاه الأجزاء الباقية من السور الشرقي بهذه الجهة، وأن الجزء المتبقي إلي الآن بحارة باب الطربة هو جزء من باب الوزر المذكور، وأطلقت تسمية (باب الوزير) فيما بعد علي بوابة الأمير طراباي الشريفي بالطرف الشرقي لحارة باب الطربة . أسامه طلعت عبد النعيم، أسوار صلاح الدين وأثرها في امتداد القاهرة حتى عصر المماليك، ص٢٨٢، حاشية ٢ .

والمحجر[٦] تلك المنطقة الهامة المحيطة بقلعة صلاح الدين الأيوبي، والتي بدأ تعميرها منذ عصر المماليك البحرية سنة ٦٤٨هـ(١٢٥٠م)، وقد ساعد علي الامتداد العمراني لهذه المنطقة المنشآت التي قام بتشييدها الأمراء والسلاطين مثل مجموعة منجك المعمارية (الجامع والخانقاه والمدفن) سنة ٧٥٠هـ(١٣٤٩م) وسبيل شيخو سنة٧٥٥هـ(١٣٥٤م) وخانقاة نظام الدين سنة ٧٥٧هـ(١٣٥٦م)، وخانقاه وقبة يونس الدوادار سنة ٧٨٣هـ(١٣٨٢م) وسبيل وحوض عبد الرحمن كتخدا[٧] ق١٢هـ(١٨م) .

ومنطقة الحطابة هي احدي المناطق المتطرفة القديمة التي ما تزال باقية بتخطيطها القديم ما عدا قطعة صغيرة منها اقتطعها محمد علي باشا (١٨٠٥-١٨٤٨م) عند تعديله للسور الشمالي للساحة الشمالية الشرقية لقلعة صلاح الدين الأيوبي في المنطقة الواقعة بين برج الصحرا (البرج الأحمر) وساقية جامع سليمان باشا شرقاً إلي برج الزاوية غرباً، فإنه قد زاد في مساحة القلعة في هذه الناحية، ولذلك فقد أصبح السور القديم للقلعة يقع داخل سور أحدثه هناك [٨]، وكانت الحطابة هي الطرف الجنوبي للقرافة (قرافة باب الوزير) حتى النصف الثاني من القرن ١٣هـ(١٩م) لأن الطرف الجنوبي كان يبدأ من قلعة صلاح الدين الأيوبي عند الموضع الذي يبدأ من ميدان السلطان الظاهر بيبرس البندقداري[٩] ٦٥٨-٦٧٦هـ (١٢٥٨-١٢٧٧م)، وقد تغيرت الحطابة حالياً حيث امتلأت بالعمران، وتشعبت شوارعها ودروبها وعطوفها[١٠] .

الأحداث التاريخية لمنطقة الحطابة : كان لقرب منطقة الحطابة من قلعة صلاح الدين الأيوبي مقر الحكم أن أثر ذلك تأثيراً كبيراً علي المنطقة للأحداث العسكرية

---

[٦] المحجر:شارع المحجر أوله من الناحية الجنوبية من جامع أيتمش البجاسي٧٨٥هـ(١٣٨٣م) تجاه درب الجبل وآخرة زاوية حسن الرومي٩٢٩هـ (١٥٢٢م). علي بن سليمان الروحي مبارك، الخطط التوفيقية، ج٢، ص ص١٠٣-١٠٤ .

[٧]سهير جميل ابراهيم، الآثار الباقية بمنطقة الحطابة في مدينة القاهرة، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٩١م، ص ص٢-٣ .

[٨] عبد الرحمن زكي، قلعة صلاح الدين وقلاع اسلامية معاصرة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٠م، ص٩٣- ارشيبالد كاميرون كريزويل، وصف قلعة الجبل، ترجمة د. جمال محرز ومراجعة د. عبد الرحمن زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٤م، ص ٨٤-٨٥ .

[٩] لمزيد من التفاصيل عن التطور العمراني والمعماري لميدان السلطان الظاهر بيبرس البندقداري راجع سهير جميل إبراهيم، الآثار الباقية بمنطقة الحطابة في مدينة القاهرة، ص ص ٤-٨ .

[١٠] لمزيد من التفاصيل عن شوارع ودروب وعطوف حي الحطابة راجع سهير جميل إبراهيم، الآثار الباقية بمنطقة الحطابة في مدينة القاهرة، ص ص ١٣-١٧ .

والسياسية التي حدثت، فقد تعرضت المنطقة للنهب والدمار، وكان معظم هذه الأحداث خلال حكم المماليك والعثمانيين، حيث شهدت هذه المنطقة مثلها في ذلك مثل سائر المناطق القريبة والمجاورة لها حول القلعة منازعات الأمراء في العصر المملوكي وخاصة المملوكي الجركسي، أما في العصر العثماني فقد شهدت المنازعات بين أمراء المماليك علي السلطة في مصر حيث أصبحت مصر ولاية عثمانية، كما شهدت هذه المنطقة النزاع بين طوائف العسكر العثمانيين الذين تولوا مناصب القيادة للحامية العثمانية في مصر[١١] .

وشهدت منطقة الحطابة أحداثاً كثيرة في العصر المملوكي من بينها واقعة بين السلطان محمد بن قايتباي وبين الأمير آقبردي قسمت خلالها القاهرة بينهما، فكانت من ناحية الظاهر الشمالي(منطقة الحطابة) بيد السلطان محمد بن قايتباي وأنصاره، وصار ما بين القرافة والصليبة وقناطر السباع ومصر العتيقة حتى بولاق مع آقبردي، وقد قاست القاهرة من جراء هذه الواقعة الكثير ومن ضمنها منطقة الحطابة[١٢]، وشهدت منطقة الحطابة أيضاً أحداثاً كثيرة في العصر العثماني مما جعلها عرضة للتخريب والدمار، فقد حدثت فتنة كبري سنة١١٢٣هـ (١٧١١م) سميت بفتنة إفرنج أحمد، فقد تولي إفرنج أحمد منصب باش أوده باش سنة ١١٠٩هـ (١٦٩٧م) ونفي إلي الطينة سنة ١١١٩هـ (١٧٠٧م) نتيجة النزاع حول فرصة السيطرة علي أوجاق الانكشارية، وعاد بعد عدة شهور إلي القاهرة ودخل أوجاق الانكشارية، وعاد بعد عدة شهور إلي القاهرة ودخل أوجاقه مرة أخري سنة ١١٢١هـ (١٧٠٩م)، وتمكن من نفي معارضيه، وهددت هذه الفتنة منطقة القلعة، فقد أمر إفرنج أحمد بضرب القلعة بالمدافع، وأدي ذلك إلي أن أخذ أهل القلعة وأهل باب العزب ما أمكنهم من أمتعتهم، وتركوا بيوتهم خالية خوفاً علي أنفسهم، ونزلوا وسكنوا المدينة، وحصل الخوف الشديد لأهل مصر، وأغلقت أسواقها، وحوانيتها، وخاناتها، ورحل غالب السكان الذين بجوار القلعة مثل جهة الرميلة والحطابة والمحجر خوفا من هدم المنازل عليهم، وكان الأمر كما حسبوه، وذلك لأن أكثر البيوت التي بقرب القلعة، وباب العزب، والحطابة، وعرب اليسار قد هدمته المدافع، وأحرقته جماعة إفرنج أحمد بالنار [١٣] .

---

[١١] سهير جميل إبراهيم، الآثار الباقية بمنطقة الحطابة في مدينة القاهرة، ص١٧.

[١٢]أبو البركات محمد بن أحمد ابن إياس، بدائع الزهور في وقائع الدهور، تحقيق د.محمد مصطفي زيادة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢-١٩٨٤م، ج٣، ص ص ٣٦٦-٣٦٧ .

[١٣] عبد الرحمن بن حسن الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، تحقيق د. عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، تقديم د. عبد العظيم رمضان، طبعة مكتبة الأسرة، القاهرة ٢٠٠٣م، ج١، ص ص ٧٣-٧٨ - أحمد شلبي بن عبد الغني الحنفي المصري، أوضح الإشارات فيمن

وتعرضت العديد من المنشآت بمنطقة الحطابة للهدم، وذلك للتخوف من استخدام تلك المنشآت كقواعد للهجوم علي القلعة، فيذكر أن السلطان الناصر فرج بن برقوق قام بهدم مدرسة الأشرف شعبان بن حسين[١٤] بالصوة تجاه الطبلخانة السلطانية، ونقل أحجارها وأخشابها إلي قاعات دور الحريم السلطانية بالحوش السلطاني بالقلعة[١٥]، ويرجع السبب في هدم الناصر فرج بن برقوق[١٦] لمدرسة الأشرف شعبان بن حسين، وذلك لأنه بحكم موقع مدرسة الأشرف شعبان بن حسين فوق الصوة تجاه طبلخاناة القلعة، فكانت تشرف علي القلعة، وتسيطر عليها من الناحية الاستراتيجية، فمن يعتلى سطحها في أوقات الفتن يمكن أن يهدد القصور السلطانية تهديداً خطيراً، كما أن كل من أراد حصار القلعة ينزل لهذه المدرسة، ويتخذها قاعدة للهجوم علي القلعة، وينصب عليها مدافع النفط والمكاحل للرمي علي القلعة[١٧]، وكانت منطقة الحطابة احدي المراكز التي يمكن من خلالها حصار القلعة، فيذكر الجبرتي في حوادث سنة ١٢٢٠هـ (١٨٠٥م) أن أحمد باشا

تولي مصر القاهرة من الوزراء والباشات الملقب بالتاريخ العيني، تقديم وتحقيق وضبط وتصحيح د.عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، مكتبة الخانجي بمصر، القاهرة ١٩٧٨م، ص ص ٢٣٠-٢٣٢ .

[١٤] السلطان الأشرف زين الدين شعبان بن حسين بن الناصر محمد بن قلاوون:هو السلطان الرابع والعشرين من سلاطين دولة المماليك البحرية، وتولي الحكم في الفترة من٧٦٤-٧٧٨هـ (١٣٦٣-١٣٧٦م) ولمزيد من التفاصيل راجع تقي الدين أبو العباس أحمد بن علي بن عبد القادر المقريزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، مطبعة مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٩٦م، مج٢،ج٣، ص ٣٩١ .

[١٥] أبي العباس أحمد بن علي القلقشندى، صبح الأعشى في صناعة الانشا، ج٣، ص٣٦٨ – تقي الدين أبو العباس أحمد بن علي بن عبد القادر المقريزي، تقي الدين، أبو العباس أحمد بن علي بن عبد القادر، السلوك لمعرفة دول الملوك، تحقيق د. سعيد عبد الفتاح عاشور، مركز تحقيق التراث، القاهرة ١٩٧٠-١٩٧٣م، ج٤، ق١، ص١٨٣-نور الدين علي بن داود الصيرفي الخطيب الجوهري، نزهة النفوس والأبدان في تواريخ الزمان، تحقيق د. حسن حبشي، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٧٠-١٩٩٤م، ج٣، ص٣٦٨ .

[١٦] السلطان الناصر فرج بن برقوق : هو ثاني سلاطين دولة المماليك الجراكسة، تولي الحكم مرتين المرة الأولي من سنة ٨٠١-٨٠٨هـ (١٣٩٩-١٤٠٥م)، والمرة الثانية من سنة ٨٠٨-٨١٥هـ (١٤٠٥-١٤١٢م) ولمزيد من التفاصيل راجع تقي الدين أبو العباس أحمد بن علي بن عبد القادر المقريزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، مج٢، ج٣، ص ص٣٩٢-٣٩٥ .

[١٧] أحمد بن علي بن محمد الكتاني ابن حجر العسقلاني، إنباء الغمر بأنباء العمر، تحقيق د.حسن حبشي، المجلس الأعلى للآثار الاسلاميه، القاهرة١٩٦٩ -١٩٧٢م، ج٢، ص٤٩٢ –، بول كازانوفا، تاريخ ووصف قلعة القاهرة، ترجمة د. جمال محرز ومراجعة د. عبد الرحمن زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٤م، ص١٥٥ .

والي مصر ثار عليه العامة والفلاحين والمشايخ والوجاقلية، وذلك بسبب أفعاله السيئة فقد تعدي طوائف العسكر والإيذاء منهم للناس، وإخراجهم من مساكنهم، وقبض مال الميري المعجل، ومصادرة أملاك الناس بالدعاوى الكاذبة، وغير ذلك، وتوجه الكثير من العامة إلي محمد علي باشا وطالبوة بعزل أحمد باشا وأن يكون هو والياً عليهم، فوافقهم علي ذلك، ولما رفض أحمد باشا الانصياع لعامة الناس، خرج محمد علي باشا والمشايخ والعامة والوجاقلية بالأسلحة والعصي والنبابيت، ولازموا السهر بالليل في الشوارع والحارات، واتفقوا علي محاصرة القلعة، فأرسل محمد علي باشا عساكره في جهات الرميلة والحطابة والطرق النافذة مثل باب القرافة، والحصرية، وطرق الصليبة، وناحية بيت آقبردي، وجلسوا بالمحمودية، والسلطان حسن، وعملوا متاريس[١٨] في تلك الجهات، ومنعوا من يطلع ومن ينزل من القلعة[١٩] .

التحصين الحربي للخانقاه النظامية :

اتخذ تحصين القاهرة من قبل مهندسي الحملة الفرنسية طابعاً خاصا، وربما لأهمية المدينة وكبر مساحتها ومحاولة ردع سكانها، وأبدي نابليون بونابرت اهتماماً كبيراً بتحصينات القاهرة خاصة عقب ثورة القاهرة اكتوبر ١٢١٣هـ /١٧٩٨م،وعقب إخماد الثورة، وضرب المدينة من مرتفعات المقطم بدأ نابليون مشروعه في تحصين القاهرة لإخضاعها وجعلها بمأمن من وقوع ثورة أخري[٢٠]، وبدأ تحصين القاهرة[٢١] زمن الحملة الفرنسية من خلال عدة محاور عامة منها تحصين قلعة صلاح الدين الأيوبي والمنطقة المحيطة بها، ولم تنشأ تحصينات القاهرة كلها خلال فترة الحملة الفرنسية علي أيام نابليون بونابرت، وإنما تحصينات القاهرة زمن الحملة الفرنسية كانت علي مرحلتين، الأولي علي أيدي نابليون أواخر سنة ١٢١٣هـ /١٧٩٨م وتولي عملية التحصين الجنرال كفارللي، والمرحلة الثانية الجنرال كليبر والجنرال مينو ١٢١٥-١٢١٦هـ /١٨٠٠-١٨٠١م، وتولي فيها عملية

---

[١٨] المتراس : ما يتستر به من حوائط ونحوه من العدو، وخشبة توضع خلف الباب، وكلمة متراس تعريب يوناني مأخوذة من الفارسي مترس، وأصل معناه لا تخف السيد أدي شير، معجم الألفاظ الفارسية المعربة، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٨٠م، ص١٤٣ .

[١٩] عبد الرحمن بن حسن الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ج٦، ص٥١٨-٥٢٣ .

[٢٠] عبد الرحمن الرافعي، تاريخ الحركة القومية وتطور نظام الحكم في مصر، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١م، ج١، ص ٢٨٧.

[٢١] لمزيد من التفاصيل عن تحصينات القاهرة خلال الحملة الفرنسية راجع المصطفي محمد أحمد محمد الخراط، تطور الأسلحة النارية "المدافع والبنادق" وأثرها علي العمائر الحربية بمصر في العصر العثماني وحتى نهاية حكم محمد علي (٩٢٣-١٢٦٥هـ /١٥١٧-١٨٤٨م)، رسالة دكتوراه، كلية الآداب – قسم الآثار الاسلاميه، جامعة سوهاج ٢٠١١م، ص ص ٤٤٨-٤٧٨ .

التحصين الجنرال مينو[٢٢]، وتم تحصين الحملة الفرنسية للخانقاه النظامية خلال المرحلة الثانية .

وتعد منطقة الحطابة احدي المراكز التي يمكن من خلالها مهاجمة قلعة صلاح الدين الأيوبي، فقد كانت القلعة تتعرض دائماً من الناحية الشمالية للهجوم، وذلك نظراً لأن النشز الصخري المقام عليه الأسوار الشمالية للقلعة منخفض مما يؤدي سهولة تسلق الأسوار واقتحام القلعة، ولذلك اهتم الفرنسيون بعمل تحصين حربي يتقدم تلك الأسوار ويكون بمثابة خط دفاع أول عن القلعة، واستغل الفرنسيون الخانقاة النظامية بمنطقة الحطابة المقامة علي نهاية بقية النشز الصخري الممتد في الجهة الشمالية للقلعة لاستخدامها كقلعة، وذلك بهدف صد أي هجوم علي القلعة من تلك الجهة، وقد هدم الفرنسيون الجزء العلوي من تلك الخانقاه، والاستفادة من احجار الجزء العلوي في ردم الجزء السفلي من الخانقاه من أجل استخدام تلك الخانقاه كتحصين حربي، وبما يتناسب مع البنادق والمدافع الفرنسية المستخدمة للدفاع عن ذلك التحصين الحربي، فيذكر الجبرتي في حوادث٢٨ ذي الحجة ١٢١٥هـ /١٢ مايو ١٨٠٠م " توالي الهدم والخراب وتغيير المعالم، وتنويع المظالم، وعم الخراب وهدموا (الفرنسيون) أبنية رأس الصوة حيث الحطابة وباب الوزير تحت القلعة الكبيرة[٢٣]، وما بذلك من المدارس القديمة المشيدة والقباب المرتفعة، وهدوا أعالي المدرسة (الخانقاة) النظامية ومنارتها، وكانت في غاية من الحسن وجعلوها قبة، ونبشوا ما بها من القبور فوجدوا الموتى في توابيت من الخشب فظنوا داخلها دراهم، فكسروا بعضها فوجدوا بها عظام الموتى، فأنزلوا تلك التوابيت وألقوها إلي الخارج، فاجتمع أهل تلك الجهة وحملوها، وعملوا لها مشهداً

---

[٢٢] نقولا الترك، ذكر تملك جمهور الفرنساوية البلاد المصرية والقطار الشامية أو الحملة الفرنسية علي مصر والشام، تحقيق د/ ياسين سويد، دار الفارابي، بيروت ١٩٩٠م، ص١٤٩،٦٢ – المصطفي محمد احمد محمد الخراط، تطور الأسلحة النارية، ص ص٤٤٧–٤٤٨ .

[٢٣] يذكر الجبرتي في ١٥ ربيع ثاني ١٢١٣هـ (٢٦ سبتمبر ١٧٨٩م) أمر الفرنسيين سكان القلعة بالخروج من منازلهم والنزول إلي المدينة ليسكنوا بها، واصعدوا إلي القلعة مدافع ركزوها بعدة مواضع، وهدموا بها أبنية كثيرة، وشرعوا في بناء حيطان وكرانك وأسوار، وهدموا أبنية عالية واعلوا مواضع منخفضة، وبنوا علي بدنات باب العزب بالرميلة، وغيروا معالم القلعة وأبدلوا محاسنها ومحوا ما كان بها من معالم السلاطين، وآثار الحكماء والعظماء، وما كان في الأبواب العظام بالقلعة من الأسلحة والدرق والبلط والحوادث والحرب الهندية والأكر الفداوية، وهدموا قصر يوسف صلاح الدين، ومحاسن الملوك والسلاطين ذوات الأركان الشاهقة والأعمدة الباسقة، وازدحمت القلعة بالعسكر الفرنسيين حتى أنهم سدوا أبواب الميدان السلطاني تحت القلعة وجعلوه من جملة حقوقها . عبد الرحمن بن حسن الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ج٥، ص ص ٢٤٩،٣٣ ؛ ج٦، ص٤٢٩ .

بجمع من الناس ودفنوها داخل التكية المجاورة لباب المدرج، وجعلوا تلك المدرسة قلعة أيضاً بعد أن هدموا منارتها أيضاً[٢٤] " .

الخانقاة النظامية – المنشيء وتاريخ الإنشاء والموقع :

أنشأ هذه الخانقاة الشيخ نظام الدين اسحاق بن مجد الدين عاصم بن سعد الدين محمد الأصبهاني الحنفي سنة ٧٥٧هـ(١٣٥٦م)، وتقع هذه الخانقاة فوق بقية النشز المشيد عليه قلعة صلاح الدين الأيوبي بالقاهرة، ويمكن الوصول إليها عن طريق حارة النظامية المتفرعة من شارع الدحديرة[٢٥]، وتعرضت الخانقاة النظامية إلي الهدم والتدمير، فقد كانت ضمن المنشآت التي هدمها الفرنسيون (١٧٩٨-١٨٠١م) بالحطابة[٢٦]، وكان نتيجة لهدم الخانقاة أن قررت لجنة حفظ الآثار العربية إخراجها من عداد الآثار الاسلاميه نظراً لتخربها وضياع معالمها[٢٧]، ولكن سجلت الخانقاه النظامية بعد ذلك علي خريطة الآثار الإسلامية التي أعدتها مصلحة المساحة المصرية سنة ١٩٥١م بأثر رقم ١٤٠، ويشير النص التأسيسي علي جانبي المدخل الرئيسي للخانقاة أن هذه المنشأة خانقاة[٢٨]، ولكن بجانب قيام المنشأة بوظيفتها الرئيسية كونها خانقاة فقد قامت بوظيفة المدرسة، فقد أشارت المصادر التاريخية عند ذكر وفاة الشيخ نظام الدين اسحاق أنه دفن بمدرسته فوق الشرف بجوار دار الضيافة[٢٩]، وقام محمد باشا الصوفي[٣٠] بتعمير هذه الخانقاة وجعلها تكية[٣١] في العصر العثماني . (شكل٢،١)

---

[٢٤] عبد الرحمن بن حسن الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ج٥، ص ٢٥٨-٢٥٩ .

[٢٥] سهير جميل إبراهيم، الآثار الباقية بمنطقة الحطابة في مدينة القاهرة، ص ص ١٠٠-١٠٤ .

[٢٦] عبد الرحمن بن حسن الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ج٥، ص ٢٥٨-٢٥٩ .

[٢٧] كراسة لجنة حفظ الآثار العربية رقم ٤٠ لسنة ١٩٤٦-١٩٥٣م، ملحق ٨، ص ٤٢ – كراسة لجنة حفظ الآثار العربية رقم ٤١، لسنة ١٩٥٤- ١٩٦١م، ص٤٧ .

[٢٨] الخانقاة : كلمة فارسية معناها بيت، وجعلت في باديء الأمر لانقطاع الصوفية فيها للعبادة والذكر، ومع تطور التصوف في العصر المملوكي وتطور العمارة أيضاً تطور مفهوم الخانقاة، ومن دراسة وثائق الأوقاف يمكن القول بأن الخانقاة في عصر سلاطين المماليك أصبحت مسجد وبيت للصوفية، وكذلك أطلق لفظ خانقاة علي المكان الذي يجتمع فيه الصوفية لممارسة وظيفة التصوف. محمد محمد أمين، ليلي علي إبراهيم، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٩٠م، ص٣٩ .

[٢٩] تقي الدين أبو العباس أحمد بن علي بن عبد القادر المقريزي، السلوك لمعرفة دول الملوك، ج٣، ق١، ص٣٣٩ – أبو البركات محمد بن أحمد ابن إياس، بدائع الزهور في وقائع الدهور، ج١، ق٢، ص٣٠٠ .

[٣٠] محمد باشا الصوفي والي مصر كانت مدة ولايته ١٠٢٠/ ربيع الأول ١٠٢٤هـ- ١٦١١م/ ٧ابريل ١٦١٥م ولمزيد من التفاصيل راجع أحمد شلبي بن عبد الغني الحنفي المصري، أوضح الإشارات فيمن تولي مصر القاهرة من الوزراء والباشات، ص١٣٣.

الوصف المعماري للخانقاة النظامية :

كان لهذه الخانقاة أربع واجهات لم يتبق منها بحالة جيدة إلا الواجهة الشمالية الغربية وبها المدخل الرئيسي، وجزء من الواجهة الشمالية الشرقية، وجزء من الواجهة الجنوبية الغربية، كما لم يتبق من الخانقاة أيضاً سوي بعض الخلاوي المتهدمة[٣٢] (شكل٣)(لوحة١،٢)، ويعد الرحالة أوليا جلبي هو الرحالة الوحيد الذي سجل وصفاً للخانقاة النظامية من بين العديد من الرحالة والمؤرخين الذين جاءوا إلي القاهرة، فيذكر أوليا جلبي عن وصف الخانقاة النظامية " التكية النظامية أنشئت سنة ٧٣٣هـ[٣٣](١٣٣٢م) كان الشيخ نظام الدين سلطاناً عظيماً في الطريقة الخلوتية واستأذن من السلطان محمد بن السلطان قلاوون[٣٤] أن يبني بماله الخاص تكية للفقراء فأذن له، فبني علي ربوة عالية خارج باب الوزير داراً عظيمة مشرفة علي العالم، لا نظير لها في القاهرة . فيها مسجد لطيف وحجر لنحو مائتي فقير . وحجر المتزوجين منفصلة عن حجر العزاب . وتقام مراسم الذكر في ساحة عالية مفروشة بالرخام الأبيض . ويقدم الطعام للمترددين عليها من مطبخها . وقد قمت أنا الحقير (أوليا جلبي) بنظارتها مدة سنة في عهد مولانا حسين باشا ابن جانبلاط[٣٥]، فجعلت

---

[٣١] التكية:كلمة تركية مسايرة للخانقاة وللزاوية. وكلمة تكية نفسها غامضة الأصل وفيها اجتهادات. فكلمة تكية من الفعل العربي اتكأ بمعنى استند أو اعتمد، وكلمة تكية بالتركية تعني الاتكاء أو الاستناد إلى شيء للراحة والاسترخاء. ومن هنا تكون التكية بمعنى مكان الراحة والاعتكاف. مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، ص٦٧٩ – محمد علي الأنسي، الدراري اللامعات في منتخبات اللغات، مطبعة جريد، بيروت ١٩٠٣م، ص١٧٤.

[٣٢] سهير جميل إبراهيم، الآثار الباقية بمنطقة الحطابة في مدينة القاهرة، ص ص ١٠٥-١٢١ .

[٣٣] تاريخ إنشاء الخانقاه النظامية هو سنة ٧٥٧ه (١٣٥٦م) طبقا للنص التأسيسي المسجل على عضادتى مدخل الخانقاة.سهير جميل إبراهيم، الآثار الباقية بمنطقة الحطابة في مدينة القاهرة، ص١٠٠.

[٣٤] السلطان الناصر محمد بن قلاوون : السلطان الناصر محمد بن قلاوون هو عاشر سلاطين دولة المماليك البحرية وأطولهم حكماً حيث ولي السلطنة ثلاث مرات : الأولي في سنة ٦٩٣-٦٩٤هـ (١٢٩٣-١٢٩٤م)، والثانية سنة ٦٩٨- ٧٠٨هـ (١٢٩٨- ١٣٠٩م)، والثالثة سنة ٧٠٩-٧٤١هـ (١٣١٠- ١٣٤١م) . ولمزيد من التفاصيل راجع تقي الدين أبو العباس أحمد بن علي بن عبد القادر المقريزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، مج٢،ج٣، ص ص ٣٨٨-٣٨٩ .

[٣٥] حسين باشا جانبلاط والي مصر كانت مده ولايته ٢٠شوال ١٠٨٤/ غرة رجب ١٠٨٦هـ-٢٨يناير٢١/١٦٧٤سبتمبر ١٦٧٥م ولمزيد من التفاصيل راجع أحمد شلبي بن عبد الغني الحنفي المصري، أوضح الإشارات فيمن تولي مصر القاهرة من الوزراء والباشات، ص١٧٣ .

الجامع والتكية درة بيضاء بإنفاق كيس مصري[٣٦] من إيراد الأوقاف، وصار الطعام يقدم في وقتين . وإيراد أوقاف التكية سبعة أكياس ومصاريفها أربعة . وهي أوقاف جد غنية . وقد أقام عمر أفندي المصري الذي توفي باستانبول، أربعين سنة في هذه التكية، وتبحر في مختلف العلوم والفنون . فهي تكية روحانية، والشيخ نظام الدين الأصفهاني يثوي فيها[٣٧]".

التحصين الحربي للواجهة الشمالية الغربية للخانقاه النظامية :

تعد الواجهة الشمالية الغربية الواجهة الرئيسية للخانقاه النظامية، وطول تلك الواجهة حوالي(٢٤,٨٩م) وارتفاعها حوالي(٨,٢٩م)، واقتصر الفرنسيون في تحصين تلك الواجهة علي الجزء العلوي من تلك الواجهة، ويبلغ ارتفاع ذلك الجزء العلوي(٢,٢٢م)، واستخدم في بناء ذلك الجزء العلوي الحجارة المنحوتة[٣٨] والدبش، ويحتوي ذلك الجزء العلوي علي سبعة وعشرون مزغل بندقية، وكل مزغل بندقية عبارة عن فتحة انفراجها الداخل أوسع من الخارج، والفتحة الداخلة لكل مزغل بندقية عبارة عن فتحة مستطيلة طولها حوالي (٧٨سم) وعرضها حوالي(٢٣سم)، وعمق كل مزغل بندقية حوالي (٦١سم)، والفتحة الخارجة لكل مزغل بندقية عبارة عن فتحة مستطيلة طولها حوالي (١م) وعرضها حوالي (٨ سم)، والمسافة بين كل مزغل بندقية وأخري من الداخل حوالي(٤٠سم) ومن الخارج حوالي (٥١سم)، كما يحتوي ذلك الجزء العلوي علي مزغلين مدافع، وكل مزغل مدفع عبارة عن فتحة انفراجها الخارج أوسع من الداخل، والفتحة الداخلة

---

[٣٦] الكيس المصري : الكيس المصري يساوي ١٢٥ ألف بارة، والبارة هو نقد مصري قليل الثمن عرف باسم النصف فضة، واختلف سعره باختلاف السنوات ويجمع علي أنصاف، وعرف العثمانيون هذه العملة المصرية باسم البارة، وتسمية البارة كانت شائعة كمرادف للنصف فضة في مصر مند عهد السلطان سليمان القانوني ٩٢٧-٩٧٤هـ (١٥٢٠-١٥٦٦م). ولمزيد من التفاصيل راجع عراقي يوسف محمد، الوجود العثماني في مصر في القرنين السادس عشر والسابع عشر (دراسة وثائقية)، د.ن، القاهرة ١٩٩٦م، ج١، ص١١٤ - أحمد السيد الصاوي، النقود المتداولة في مصر العثمانية، مركز الحضارة العربية، القاهرة٢٠٠١م، ص ص٨٤-٨٩.

[٣٧] محمد ظلي بن درويش، سياحتنامة مصر، ترجمة محمد علي عوني، تحقيق د.عبد الوهاب عزام – د.أحمد السعيد سليمان، تقديم ومراجعة د.أحمد فؤاد متولي، طبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة ٢٠٠٣م، ص٣٢٥ .

[٣٨] البناء بالحجارة المنحوتة أو البناء الحجاري أي أنه تنحت أوجه الحجارة نحتاً جيداً أو منتظماً فتكون ذات أسطح مستوية ومنتظمة، وتكون الأوجه الظاهرة منها مصقولة تقريباً، وتكون اللحمات في هذا البناء مخدومة جيداً، وهي غالباً أقل سمكاً من مثيلاتها في البناء، والحيطان المستعملة فيها حجارة النحت تكون جميعها من الخارج والداخل مبنية من حجر منحوت . حسين محمد أمين وآخرون، فن البناء، ج١، طبعة الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة ١٩٨١م، ص ص ٩٩،١١١.

لكل مزغل مدفع عبارة عن فتحة معقودة بعد عاتق[٣٩](موتور) طولها حوالي(٥٤سم) وعرضها حوالي(٣٩سم)، وعمق كل مزغل مدفع حوالي(٦١سم)، والفتحة الخارجة لكل مزغل مدفع عبارة عن فتحة معقودة بعقد عاتق(موتور) طولها حوالي(١م) وعرضها حوالي(٨٥سم)، وتميزت تلك الواجهة باحتوائها علي مزغلين مدافع بالطرفين الشرقي والغربي لتلك الواجهة، وذلك نظراً لأن باقي واجهات الخانقاة إحداها احتوت علي مزغل مدفع واحد، وباقي الواجهات لم تحتوي علي مزاغل مدافع، ويرجع زيادة تحصين الواجهة الشمالية الغربية للخانقاة عن باقي واجهاتها هو أن تلك الواجهة تمثل حائط الصد الأمامي عند حدوث أي هجوم . (شكل ٣،٤،٥) (لوحة٣،٤،٥)

التحصين الحربي للواجهة الجنوبية الشرقية للخانقاة النظامية :

شيد الفرنسيون سورا جديدا بالجهة الجنوبية الشرقية للخانقاة النظامية بعد هدم الواجهة الجنوبية الشرقية للخانقاة النظامية، ويبلغ طول المسافة بين السور الذي شيده الفرنسيون والواجهة الجنوبية الشرقية للخانقاة حوالي (١٤,٤٨م)، وطول السور الذي شيده الفرنسيون حوالي (٢٣,٦٧م)، وارتفاع السور بعد ردم الخانقاة النظامية حوالي (٢,٦٠م)، والسور مشيد من الدبش[٤٠]، ويبدأ السور من الجهة الغربية ممتداً في جهة الشرق، وطول ذلك الجزء من السور حوالي(٦,٨٣م)، ويحتوي ذلك الجزء من السور علي مزغلي بندقية، ويمتد السور في اتجاه الجنوب، ويبلغ طول ذلك الجزء من السور حوالي (٦,٤٢م)، ويحتوي ذلك الجزء من السور علي مزغل بندقية واحد، ويمتد السور في اتجاه الشرق، ويبلغ طول ذلك الجزء من السور حوالي (٤,٢٨م)، ويحتوي ذلك الجزء من السور علي أربعة مزاغل بندقية[٤١]، ويمتد السور في اتجاه الشمال، ويبلغ طول ذلك الجزء من السور

---

[٣٩] العقد العاتق (الموتور): العقد العاتق أو الموتور هو العقد الذي يكون تجريده وتنفيخه قوس من محيط دائرة مختار حسين أحمد الكسباني، تطور نظم العمارة في أعمال محمد علي الباقية بمدينة القاهرة، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة١٩٩٣م، ص ٧٤، حاشية(١) .

[٤٠] البناء الدبشي:حجارة الدبش هي الأقل مقاساً من حجارة الآلة، وتسمي أسماء كثيرة حسب مقاساتها وتشكيلها، فمنها الثلاثات العادية والبناوي والأربعات.. الخ، والدبش الغشيم يكون أما دبشاً عجالياً، وهو ذو الحجم الكبير أو دبشاً حلوانيا وهو الدبش الصغير الذي لايزيد مقاس أكبر جزء منه عن ٢٠سم، ويطلق البناء بحجارة الدبش علي الحجارة المبنية بهيئة غير منتظمة، وهو أقل مرتبة وتكلفة من البناء بالحجارة المنحوتة. حسين محمد أمين وآخرون، فن البناء، ص ٩٨، ١٠٠، ١١٨ .

[٤١] تتشابه مزاغل البنادق والمدافع بواجهات الخانقاة النظامية مع فتحات مزاغل البنادق والمدافع بالبرج المعروف ببرج كليبر، ويقع برج كليبر في السور الممتد من باب النصر إلي برج الظفر بالسور الشرقي لمدينة القاهرة، ويعد برج كليبر هو البرج الوحيد الباقي الذي أنشأته الحملة الفرنسية . ولمزيد من التفاصيل راجع سامي محمد نوار، الأعمال المعمارية للحملة الفرنسية

حوالي(٤م)، ويحتوي ذلك الجزء من السور علي ثلاثة مزاغل بندقية، ويمتد السور في اتجاه الشرق، ويبلغ طول ذلك الجزء من السور حوالي(٤,٣٨م)، ويحتوي ذلك الجزء من السور علي خمسة مزاغل بندقية، ويمتد السور في اتجاه الشمال، ويبلغ طول ذلك الجزء من السور حوالي(٤م)، ويحتوي ذلك الجزء من السور علي ثلاثة مزاغل بندقية، ويمتد السور في اتجاه الشرق، ويبلغ طول ذلك الجزء من السور حوالي(٧,٧٥م)، ويحتوي ذلك الجزء من السور علي ست مزاغل بندقية، كما يحتوي ذلك الجزء من السور علي فتحة باب عرضها حوالي (١,٥٣م)، ويؤدي ذلك الباب إلي داخل الجزء المحصن من الخانقاه النظامية، وبذلك فيحتوي السور الجنوبي الشرقي للخانقاه النظامية ككل علي أربعة وعشرون مزغل بندقية، وكل مزغل بندقية عبارة عن فتحة انفراجها الداخل أوسع من الخارج، والفتحة الداخلة لكل مزغل بندقية عبارة عن فتحة مستطيلة طولها حوالي (٦٨سم) وعرضها حوالي(٢٠سم)، وعمق كل مزغل بندقية حوالي (٦١سم)، والفتحة الخارجة لكل مزغل بندقية عبارة عن فتحة مستطيلة طولها حوالي (١م) وعرضها حوالي (٨سم)، ويرجع السبب في الانكسارات العديدة بالسور الجنوبي الشرقي للخانقاة النظامية هو إتاحة الحرية للعساكر الفرنسيين في توجيه بنادقهم في اتجاهات مختلفة، مما يحدث تشتت للعدو نتيجة ضرب البنادق في اتجاهات مختلفة . (شكل٣، ٦، ٧)(لوحة٦، ٧)

التحصين الحربي للواجهة الجنوبية الغربية للخانقاة النظامية :

يبلغ طول الواجهة الجنوبية الغربية للخانقاة النظامية حوالي (٢٩م) وارتفاعها حوالي (٧,١٨م)، واستخدم في بناء تلك الواجهة الحجارة المنحوتة والدبش، واقتصر الفرنسيون في تحصين تلك الواجهة علي الجانب الشمالي من تلك الواجهة الذي يبلغ طوله حوالي (٨,٢٧م)، وبالتحديد حصن الفرنسيون الجزء العلوي من ذلك الجانب الشمالي الذي يبلغ ارتفاعه حوالي (٢,٢٧م)، واستخدم في بناء ذلك الجزء العلوي الدبش، ويحتوي ذلك الجزء العلوي علي خمسة مزاغل بندقية ومزغل مدفع واحد، وكل مزغل بندقية[٤٢] عبارة عن فتحة انفراجها الداخل

بأسوار القاهرة بالجزء الممتد من باب النصر إلي باب البرقية، بحث بمجلة كلية الآداب جامعة أسيوط، العدد السادس عشر، يونيو ١٩٩٤م، ص ص٥٧٢-٥٩٠ .

[٤٢] البندقية:البندقية ويقال لها أيضاً بارودة وهي باللغة العربية السبطانة بتشديد حرف السين وفتحه، ويقال لها أيضاً المكحلة، كما تعرف أيضاً بالغدارة، ولقد كانت البندقية أول ظهورها ثقيلة جداً أو كبيرة العيار، ولا يمكن حملها علي الأذرع ثم خففت، وكانوا يضعون مسورتها علي ركيزة، والجند الذين كانوا يستعملونها يقفون في الصفوف الخلفية وراء حملة الأقواس والسهام، وكانت تسمي في ذلك الوقت موسكيت، وفي سنة ١٦٤٠م أصبحت البندقية سلاحاً خفيفاً يسهل التحرك به، ويوجد في مقدمة البندقية السونكي (الحربة) لتقوم مقام الرمح، ولقد كان للبندقية أنواع عديدة منها البندقية المعتادة وبنادق الششخانة وبنادق الحصار . صالح مجدي، رسالة ميادين

أوسع من الخارج، والفتحة الداخلة لكل مزغل بندقية عبارة عن فتحة مستطيلة طولها حوالي (٧٩سم) وعرضها حوالي(١٧سم)، وعمق كل مزغل بندقية حوالي (٦١سم)، والفتحة الخارجة لكل مزغل بندقية عبارة عن فتحة مستطيلة طولها حوالي (١م) وعرضها حوالي (٨سم)، ومزغل المدفع[٤٣] عبارة عن فتحة انفراجها الخارج أوسع من الداخل، والفتحة الداخلة لكل مزغل مدفع عبارة عن فتحة معقودة بعد عاتق(موتور) طولها حوالي(٥٣سم) وعرضها حوالي(٣٩سم)، وعمق مزغل المدفع حوالي(٦١سم)، والفتحة الخارجة لمزغل المدفع عبارة عن فتحة معقودة بعقد عاتق(موتور) طولها حوالي(١م) وعرضها حوالي(٨٥سم). (شكل٣،٨،٩)(لوحة٨،٩)

التحصين الحربي للواجهة الشمالية الشرقية للخانقاه النظامية :

يبلغ طول الواجهة الشمالية الشرقية للخانقاه النظامية حوالي (٣٤,٦٩م) وارتفاعه حوالي (٨,٣٨م)، واستخدم في بناء تلك الواجهة الحجارة المنحوتة والدبش، واقتصر الفرنسيون في تحصين تلك الواجهة علي الجانب الشمالي من تلك الواجهة الذي يبلغ طوله حوالي (٦,٧٦م)، وبالتحديد حصن الفرنسيون الجزء العلوي من ذلك الجانب الشمالي الذي يبلغ ارتفاعه حوالي (٢,٢٢م)، واستخدم في بناء ذلك الجزء العلوي الدبش، ويحتوي ذلك الجزء العلوي علي عشرة مزاغل بندقية، وكل مزغل بندقية عبارة عن فتحة انفراجها الداخل أوسع من الخارج، والفتحة الداخلة لكل مزغل بندقية[٤٤] عبارة عن فتحة مستطيلة طولها حوالي (٧٢سم) وعرضها حوالي(٢٠سم)، وعمق كل مزغل بندقية حوالي (٦١سم)، والفتحة الخارجة لكل مزغل بندقية عبارة عن فتحة مستطيلة طولها حوالي (١م)

الحصون والقلاع ورمي القنابر باليد والمقلاع، مخطوط بمكتبة المتحف الحربي، مؤرخ بسنة ١٢٧٥هـ (١٨٥٨م)، ص٣٢ – أمل محفوظ أحمد جمعة، العمائر الحربية في عصر محمد علي بمدينة القاهرة، ١٢٢٠-١٢٦٤هـ (١٨٠٥-١٨٤٨م)، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة١٩٩م، ص٤٣٠ .

[٤٣] المدفع : المدفع هو أحد الأفواه النارية، وهو مصنوع من الزهر أو الحديد، وهو اسطواني الشكل يملأ بالبارود والكلل، وتوصل إليه النار من حوض قناة صغيرة يطلق عليه اسم الفونية أو الغالية، وهي مثقوبة بالقرب من الجهة الخلفية من نصف قطره، صالح مجدي، رسالة ميادين الحصون والقلاع ورمي القنابر باليد والمقلاع، ص٢٠ .

[٤٤] يذكر أن فتحات مزاغل البنادق والمدافع بالخانقاة النظامية اتخذت بعد ذلك نموذجاً في التحصينات الحربية خلال عصر محمد علي باشا كإضافاته بقلعة صلاح الدين الأيوبي (قلعة الجبل) بالقاهرة وقلعة محمد علي بالقاهرة. ولمزيد من التفاصيل راجع محمد حمدي متولي، الساحة الشمالية الشرقية لقلعة الجبل بالقاهرة منذ العصر الأيوبي حتى عهد الخديوي اسماعيل دراسة آثارية وثائقية جديدة، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة٢٠١١م، ص ص ٢٩٢-٣٤٦ – أمل محفوظ أحمد جمعة، العمائر الحربية في عصر محمد علي بمدينة القاهرة، ص ص ٣٢٨ -٣٣١ .

وعرضها حوالي (١٠سم)، والمسافة بين كل مزغل بندقية وأخري من الداخل حوالي(٤٠سم) ومن الخارج حوالي (٥١سم) . (شكل٣، ١٠، ١١)(لوحة ١٠، ١١)

السور الممتد بين برج الصحرا والواجهة الشمالية الشرقية للخانقاة النظامية:

شيد الفرنسيون سوراً يمتد بين برج الصحرا بالسور الشمالي للساحة الشمالية الشرقية لقلعة صلاح الدين الأيوبي (قلعة الجبل) والواجهة الشمالية الشرقية للخانقاة النظامية، وبذلك يكون قد حصن الفرنسيون السور الشمالي للساحة الشمالية الشرقية لقلعة صلاح الدين الأيوبي، وكذلك تحصين الجهة الشرقية لمنطقة الحطابة، وشيد ذلك السور الممتد بين برج الصحرا والواجهة الشمالية الشرقية للخانقاه النظامية علي بقية النشز الصخري الممتد في الجهة الشمالية من الساحة الشمالية الشرقية للقلعة، واستخدم في بناء ذلك السور الحجارة المنحوتة والدبش، وبعض أجزاء من السور مزود بفتحات مزاغل بندقية، وبالنسبة للوصف المعماري للسور، فيمتد السور(١) من برج الصحرا في اتجاه الشمال بطول حوالي (١٧م) ثم ينحرف السور(٢) في اتجاه الشرق بطول حوالي (٥,٨٨م)، ويوجد خلف ذلك السور بقايا السور الممتد بين برج الصحرا (البرج الأحمر) وباب الوزير[٤٥] ضمن السور الشرقي[٤٦] لمدينة القاهرة (لوحة١٢)، وينحرف السور(٣) منكسراً في اتجاه الشمال بطول حوالي(٣٣م)، ويحتوي ذلك السور علي واحد وعشرون مزغل بندقية، وكل مزغل بندقية عبارة عن فتحة انفراجها الداخل أوسع من الخارج، والفتحة الداخلة لكل مزغل بندقية عبارة عن فتحة مستطيلة طولها حوالي (٧٢سم) وعرضها حوالي(٢٠سم)، وعمق كل مزغل بندقية حوالي (٦١سم)، والفتحة الخارجة لكل مزغل بندقية عبارة عن فتحة مستطيلة طولها حوالي (١م) وعرضها حوالي (١٠سم)، والمسافة بين كل مزغل بندقية وأخري من الداخل حوالي(٤٠سم) ومن الخارج حوالي (٥١سم)، ويلاحظ أن فتحات مزاغل البنادق بذلك السور ليست في مستوي واحد، وذلك نظراً لأن الأرض خلف تلك المزاغل التي يقف عليها الجنود منحدرة ومتعرجة(لوحة١٣، ١٤)، وينحرف السور(٤) في اتجاه الشرق بطول حوالي(٢٧,٦٤م)، وذلك السور هو الواجهة الجنوبية الشرقية لمسجد

---

[٤٥] يرجح الدكتور اسامه طلعت أن برج الصحرا(البرج الأحمر) بالسور الشمالي للساحة الشمالية الشرقية للقلعة هو نقطة اتصال السور الشمالي بالقلعة بالسور الشرقي لمدينة القاهرة، ويمكن تأكيد ذلك الترجيح، فقد عثر علي بقايا لسور ضخم مشيد من الأحجار الجيرية المنحوتة ممتد بين برج الصحرا وباب الوزير، وذلك أثناء دراسة السور الذي شيدته الحملة الفرنسية والممتد بين برج الصحرا والواجهة الشمالية الشرقية للخانقاة النظامية.ولمزيد من التفاصيل راجع أسامه طلعت عبد النعيم، أسوار صلاح الدين وأثرها في امتداد القاهرة حتى عصر المماليك، ص٢٨٢-٢٨٣.

[٤٦] لمزيد من التفاصيل عن السور الشرقي لمدينة القاهرة راجع أسامه طلعت عبد النعيم، أسوار صلاح الدين وأثرها في امتداد القاهرة حتى عصر المماليك، ص ص ١٠١-١٥٧ .

الترابي، ولا يوجد بهذا السور أي مزاغل، وينحرف السور(٥) في اتجاه الشمال بطول حوالي (٤٤,١١م)، وذلك السور هو الواجهة الشمالية الشرقية لمسجد الترابي، وينحرف السور(٦) في اتجاه الغرب بطول حوالي(٢٥,٢٩م)، وذلك السور هو الواجهة الشمالية الغربية لمسجد الترابي، وينحرف السور(٧) في اتجاه الشمال بطول حوالي (٦٤,٧٠م)، ويتصل ذلك السور بالواجهة الشمالية الشرقية للخانقاه النظامية . (شكل ١٢،١٣)(لوحة١٥)

دراسة تحليلية لأسوار ومزاغل البنادق والمدافع للتحصين الحربي للخانقاه النظامية :

أتناول الدراسة التحليلية للتحصينات الحربية الفرنسية للخانقاة النظامية من خلال مصطلحات التحصينات الحربية في القرن التاسع عشر الميلادي، فترتكز أسوار[٤٧]الخانقاة النظامية علي نشز صخري، وعرف النشز الصخري في مصطلحات التحصينات الحربية في القرن التاسع عشر الميلادي بالموانع الطبيعية أو المحلات المرتفعة، ويقصد بالموانع الطبيعية هي الصخور والانحدارات والمياه والغابات والقرى والمنازل ونحو ذلك مما يترتب عليه وجود تعطيل العدو[٤٨]، ويقصد بالمحلات المرتفعة أنها متي كانت تحت يد تصرف المستحفظين بالقلعة يجعل لهم فوائد جمة عظيمة، فإنهم يكشفون منها حركات العدو علي مسافة بعيدة، ويقابلونه بنيران متضاعفة مؤثرة لاسيما إذا كانت أسطحها وسفحها غير مستورة بأشجار، فتزيد محاسنها وفوائدها عن ذلك، وفي بعض الأحيان قد يكون سفح المحلات المرتفعة التي عمل فيها الاستحكامات كثيراً أو قليلاً واقفاً بحيث لا يمكن المدافعة عن السفح المذكور بالنيران الصادرة من الاستحكامات، ويسهل حينئذ علي العدو اتخاذ تلك المحال دروة يأوي إليها ويجمع هناك عساكره، ويرتبهم ثانية للحرب والهجوم علي المتاريس ومن ثم وجب علي المستحفظين في مثل تلك الحالة أن يبذلوا غاية الجهد في إيجاد طريقة بها يوصلون مقذوفاتهم إلي العدو أو يردمون تلك المحال بالتراب أو يقطعونها عمودية من جهة إلي أخري كالحائط لمنع تسلق العدو[٤٩].(شكل١٤،١٥)

---

[٤٧] السور: هو المحيط أو الحائط الدائر بحصن أو قلعة أو مدينة محصنة، ويعلوه في الغالب مجسم دروة يتركب من بستيونات وبردات. صالح مجدي، رسالة ميادين الحصون والقلاع ورمي القنابر باليد والمقلاع، ص ٤٥.

[٤٨] صالح مجدي، المطالب المنيفة في الاستحكامات الخفيفة، ص ١٣١.، محمود فهمي، البذور السافرات في فن الاستحكامات، مخطوط بمكتبة المتحف الحربي، مؤرخ بسنة ١٢٨٤هـ (١٨٦٨م)، ص ص ١٦٦-١٦٧.

[٤٩] محمد لاظ، مذكرة لطيفة في الاستحكامات الخفيفة، مخطوط بمكتبة المتحف الحربي، مؤرخ بسنة ١٢٨٩هـ (١٨٧٢م)، ص ص ١٤٢-١٤٣.

ويعلو النشز الصخري السور، وسواء كان السور داخله ممر أو مصمت فيعرف السور في مصطلحات التحصينات الحربية في القرن التاسع عشر الميلادي بالدروة، ويقصد بالدروة هي عبارة عن مرتفع من البناء كاف لمقاومة الكلل المحذوفة عليها من مدافع العدو، وفائدتها أنها تستر ما خلفها من الأفواه النارية والمحافظين، ولهؤلاء المحافظين فيها أيضاً فائدة أخري أنه يتيسر لهم الرمي منها علي عدوهم بحيث يرونه ولا يراهم، ولما كان من الواجب أن دروة جسم الخانقاة تكون مصنوعة علي وجه بحيث لا تؤثر فيها كلل المدافع المحذوفة عليها، وان يكون خلفها قدمة بيادة مرتفعة ليقف عليها العساكر، ويتيسر لهم الرمي منها من فوقها علي عدوهم بما معهم من الأفواه النارية[٥٠]، وهناك تعريف آخر للدورة فيقصد بالدروة كل تحصين يحدث عنه حماية من نيران العدو، ومانع لمقاومة أنواع هجومه، ويتركب من جسم ساتر يسمي دروة معد لستر المحافظين، وأمامه حفر يسمي خندق معد لزيادة صعوبة أنواع الهجوم، ويجب أن يكون للدروة سمك تقاوم به نار الطوبجية زمناً طويلاً، وأن يكون ارتفاعها بأن تكون العساكر المتوطنة في القلعة أو الاستحكام بصفة عامة مستورة من رؤية العدو ونيرانه، ويجب أن يجعل للدروة شكل بحيث يمكن للمدافعين الكائنين خلفها من إجراء حركات البيادة أو الطوبجية المتعلقة بالمدافع بسهولة[٥١]، والدروة تكون مرتفعة عن الأرض بحيث أن النفر الواقع خلفها يصير مستوراً من أجل ذلك يلزم أن يكون ارتفاعها بالأقل مرتين، ويحمل سمك الدورة بالنسبة لجنس المقذوفات من العدو ودرجة نفاذها، كما يذكر عن سمك وارتفاع الدروة كناية عن ارتفاع النار عن سطح الأرض، ويصير تعيين مقدار الارتفاع بقدر سمك الدروة مبتدأ من عرض سطح أعلي الدروة أي المسافة الكائنة بين خط النار الداخل وخط النار الخارج[٥٢](شكل١٤،١٥) .

ويتكون كل دروة (سور) محيط بالتحصين الدفاعي للخانقاه النظامية من جدارين مبنيين متوازيين بينهما فراغ ويمليء هذا الفراغ بالأتربة أو الرمال وقطع الأحجار والطوب، والغرض منه صد قذائف المدفعية المضادة لمنع وصولها إلي الحصن، وعرف ذلك في مصطلحات التحصينات الحربية في القرن التاسع عشر الميلادي بالمسيف[٥٣]، وهذا السمك المعماري للمسيف يعتبر قاعدة قوية لمنصات

---

[٥٠] صالح مجدي، رسالة ميادين الحصون والقلاع ورمي القنابر باليد والمقلاع، ص ٢٥.

[٥١] محمود فهمي، البذور السافرات في فن الاستحكامات، ص٤.

[٥٢] محمد لاظ، مذكرة لطيفة في الاستحكامات الخفيفة، ص ٢٤، ٥٠- محمود فهمي، البذور السافرات في فن الاستحكامات، ص٤.

[٥٣] المسيف:المسيف كعنصر معماري متطور هو تصميم فرنسي الأصل، وأول من وضع تصوراً له بغرض صد مقذوفات المدافع مهندس فرنسي يطلق عليه نادين أوائل القرن العاشر الهجري / السادس عشر الميلادي، وكان تنفيذه بالحصون الإيطالية علي أيدي مهندس إيطالي

المدافع الموجودة أعلاه بدروة (سور) الحصن، وخاصة إن كانت مدافع ثقيلة بغرض زيادة مدي المقذوفات لتصل إلي مسافات بعيدة، والمسيف له وظيفتين معماريتين الأولي تحمل رد فعل المدافع الموجودة أعلاه، والثانية صد مقذوفات المهاجمين دون أن يقع أي تأثير علي الحصن وجدرانه، فالسمك يساعد علي متانة الإنشاء من ناحية وعلي عدم تمكين المهاجمين من ثقبه بسهولة من ناحية ثانية، ومن ناحية ثالثة فهو يقلل من رد فعل القذائف المدفعية المهاجمة ويمتص قوتها[٥٤]. (لوحة ٤،٥،٨،٩،١٠،١١)

وتعرف المصطبة التي توجد خلف الدروة (السور) في مصطلحات التحصينات الحربية في القرن التاسع عشر الميلادي بقدمة البيادة، ويقصد بقدمة بيادة هي مصطبة خلف الدروة منخفضة عن خط النار بمقدار (١,٣٠م)، ومعدة لوقوف صف واحد أو صفين من المشاة والشيشخانة بحيث تكون بنادقهم عند الاستعمال راكزة علي خط النار، فإن كانت هذه القدمة معدة لوقوف صف ثلاث من المشاة، فإنه يقف في ذيل قدمة البيادة، وتكون فائدته أنه يعمر بنادقه، ويناولها للصف الثاني للعساكر عن ضرب النار في الخلاء لأجل توالي النيران وعدم انقطاعها علي الدوام[٥٥]، وهناك تعريف آخر لقدمة البيادة، فيقصد بقدمة البيادة أن تجعل قدمة بيادة منخفضة عن خط النار الداخل يقدر (١,٢٥م) أو (١,٣٠م) كي أن الأنفار الذين قامتهم قصيرة يمكنهم ركن أسلحتهم علي هذا الخط لأجل ضربهم النار، وأما عرض قدمة البيادة فيكون له تعلق بأهمية الاستحكام فيكون بقدر (٦٠سم) إلي (٨٠سم) فقط إذا كان يلزم لحماية المتراس صف واحد من أنفار البيادة، وبقدر (١,٢٠م) إذا كان يلزم حمايته بصفين من أنفار البيادة ولا فائدة في استعمال عرض أكبر من العرض المذكور، وإذا احتاج الأمر لتوقيف ثلاثة صفوف فيقف الصف الثلاث حينئذ في ذيل شو بيادة قدمه أو أعلي درجة تعمل في الشو المذكور، ويجعل قدمة البيادة ميل خفيف قدره (٥٠سم) لأجل جريان مياه الأمطار التي مكثها يضر المحافظين، ويترتب عليه تلف قدمة البيادة[٥٦]، ويجب جعل شو (الميل أو الانحدار) قدمة البيادة ملائماً لطيفاً لأجل سهولة صعود ونزول الأنفار

يدعي باكوتو أربان في ٩٧٥هـ /١٥٦٧م، وانتشر بعد ذلك في معظم الحصون الإيطالية والفرنسية وغيرها، واستخدم عنصر المسيف بكثرة بتحصينات مصر الاسلاميه علي أيدي مهندسي الحملة الفرنسية كحصن القصير علي ساحل البحر الحمر وحصن قايتباي برشيد وأجزاء من سور القاهرة الشمالي من ناحيته الغربية.المصطفي محمد احمد محمد الخراط، تطور الأسلحة النارية، ص٣٤٤.

[٥٤] المصطفي محمد احمد محمد الخراط، تطور الأسلحة النارية، ص ص٣٤٢-٣٤٣.

[٥٥] صالح مجدي، رسالة ميادين الحصون والقلاع ورمي القنابر باليد والمقلاع، ص ٢٦.

[٥٦] محمود فهمي، البذور السافرات في فن الاستحكامات، ص١٠.

المستحفظين فوق قدمة البيادة[٥٧] (شكل٢٦٨)، ويعرف الجزء العلوي من الدروة (السور) الذي يقف خلفه العسكري في مصطلحات التحصينات الحربية في القرن التاسع عشر الميلادي بخط النار، ويقصد بخط النار هو أعلي خط من الدروة وتخرج منه نيران البنادق والمدافع[٥٨]، وينقسم خط النار إلي خط النار الداخل وخط النار الخارج، ويقصد بخط النار الداخل أي خط النار المشرف علي الخانقاة من الداخل، ويجب أن يكون خط النار الداخل للدروة ساتر للمحافظين المتوطنين من داخل الخانقاة من نيران الخلا، فلا يكون ارتفاعه أقل من (٢م) حينما تكون الخانقاة مشتملة علي عساكر بيادة ولا يكون أقل من (٢,٥م) وقتما يكون مشتملا علي عساكر سواري، ولا يزيد ارتفاعه عن أربعة أمتار ويقصد بخط النار الخارج أي خط النار المشرف من الخانقاة علي الخارج[٥٩]، ويعرف الجزء العلوي من خط النار في مصطلحات التحصينات الحربية في القرن التاسع عشر الميلادي بسطح أعلي الدروة، ويقصد بسطح أعلي الدروة هو المستوي الأعلى للدروة، ويجب عمله منتظماً بحيث أن العساكر الواقفة علي قدمة البيادة يمكنها كشف جميع ما هو قريب من الخانقاة، وتضرب ببنادقها حافة الخندق، فحينئذ يلزم أن يكون سطح أعلا الدروة متجها إلي حافة الأستار الخارج أو مرتفعاً عنه بقدر (١م) بالأكثر حتى لا ينجو من نار القلعة الواقفة علي حافة الخندق، ولا يجب أن يكون ميل سطح أعلي الدروة كثيراً كي لا ينقص بمقدار كثير الزاوية الحادثة من سطح أعلي الدروة والشو الداخل، لأنه يترتب علي ذلك ضعف متانة الدروة ومقاومتها بالقرب من خط النار الداخل، وعلي مقتضى من ذلك اتفقوا علي أن النهاية الصغرى لميل سطح أعلي الدروة بقدر ربع سمك الدروة والنهاية الكبرى بقدر سدس سمك الدروة[٦٠].(شكل١٤،١٥)

ويوجد بخط النار بالدروة مزاغل تعرف في مصطلحات التحصينات الحربية في القرن التاسع عشر الميلادي بمزاغل بنادق ومزاغل مدافع، ويقصد بالمزغل عموماً هو فتحة تعمل في خط النار (مجسم الدروة) لأجل دخول البندقية والمدفع، وخط دليل المزغل أي محوره هو المستقيم الذي يقسم المزغل إلي قسمين متساويين، ويكون المزغل عموداً أو منحرفاً علي حسب ما إذا كانت المستقيم عموداً علي خط النار الداخل أو مائلاً عليه، ويتكون كل مزغل من الركبة والقاع والأصداغ والفتحة الداخلة والفتحة الخارجة كالتالي : (شكل١٤،١٥،١٦،١٧،١٨)

---

[٥٧] محمد لاظ، مذكرة لطيفة في الاستحكامات الخفيفة، ص٥٧- محمود فهمي، البذور السافرات في فن الاستحكامات، ص١٢.

[٥٨] صالح مجدي، رسالة ميادين الحصون والقلاع ورمي القنابر باليد والمقلاع، ص ٢٥.

[٥٩] محمود فهمي، البذور السافرات في فن الاستحكامات،ص ص ٧-٨.

[٦٠] محمود فهمي، البذور السافرات في فن الاستحكامات، ص ص٨-٩.

الركبة: يقصد بالركبة الارتفاع المحصور بين فتحة المزغل وخط التقاء خط النار الداخل بمصطبة قدمة البيادة، ويجب أن يجعل للركبة ارتفاع بحيث يمكن لآلة المدفع أن تدخل في المزغل وتخرج من غير أن يمس لآلة المدفع الجزء الأعلى للركبة (قبارتمه سي) مهما كان ميل الرمي، ويكون ارتفاع الركبة حوالي (٨٠سم) أو (١م) علي حسا ما إذا كان عيار المدفع ١٢ أو ١٨، وتكتفي الطوبجية في كونها تجعل ارتفاع الدروة بقدر (٢,٣٠م) فوق أرض البطرية لأن العساكر لا تتأخر خلف المدافع وقت ضرب الناس بقدر (٧٠سم) أو (٨٠سم).

قاع المزغل : قاع المزغل إن كان عموداً أو منحرفاً فهو دائماً سطح مستو، ويتعين ميله جهة الخلاء بوضع النقطة التي يلزم إصابتها بحيث لا يزيد هذا الميل عن ١/٦الذي هو النهاية الكبري لميل رمي المدفع، ولا يجعل الفتحة الداخلة إلا العرض اللازم لوضع المدفع، وذلك لأجل عدم كشف البطرية من الداخل وأن يكون عرضها (٥٠سم)، وينبغي أن يجعل للفتحة الخارجة العرض اللازم كي يكون ميدان الرمي متسعا من غير أن يحصل للأصداغ تشطيف، ولأجل الحصول علي ذلك تجعل هذه الفتحة مساوية لنصف طول قاع المزغل مقاساً علي خط الدليل مهما كان ميله.

أصداغ المزغل: أصداغ المزغل هي السطوح الدنبية التي بيتصل بها قاع المزغل بسطح المزغل (أعلا الدروة)، واستحسن أن تكون هذه السطوح سطوح شمالية تقاطعها مع الشو الداخل والخارج خطوط مستقيمة، والسطح الشمالي هو السطح الحادث من تحرك مستقيم علي مستقيمين ثابتين غير موجودين في مستو واحد، فإن كان المستقيمان متوازيان، فالسطح الحادث يكون سطحاً مستوياً، والمستقيم المتحرك يسمي راسم السطح والمستقيمان الثابتان يسميان دليلي السطح الشمالي[٦١].(شكل١٧،١٨)

ويقصد بالمزغل البندقية أنه عبارة عن فتحة في الدروة انفراجها الداخل أوسع من الخارج(شكل١٦،١٧،١٩)، ويذكر أن نفر البيادة يمكنه أن يطلق في الدقيقة ست أو ثمان ضربات وتكون نار بندقيته خطرة علي بعد مائتين وخمسين متر، والمزغل المدفع عبارة عن فتحة في الدروة انفراجها الخارج أوسد من الداخل لأجل سهورة حركة المدفع (شكل١٦،١٨،٢٠،٢١)، كما يعرف المزغل المدفع بالبطّرية الممزغلة، ويطلق اسم البطرية في الطوبجية علي فوة نارية أو عدة أفواه نارية مجتمع مع بعضها أما للضرب علي جيوش أو لتخريب متاريس العدو، ومتي كان الأفواه النارية موضوعة خلف دروة فيقال للبطرية بطرية ثابتة، أما عن البطرية الممزغلة فهي التي أفواهها النارية ترمي مقذوفاتها من فتحات تعمل في

[٦١] محمود فهمي، البذور السافرات في فن الاستحكامات، ص ص١٣٦-١٣٨.

الدروة المحفوظة[٦٢]، وبالنسبة لترتيب أنفار البطرية بحسب ترتيب نمر المدافع بجوار بعضها علي صفين بدون مزاحمة ويكون الركاب في الركاب، ويكون الصف الثاني متباعداً عن الصف الأول بمقدار خطوة واحدة، ويكون النفر الوراني خلف القدامى بغاية الضبط بحيث يستر أحدهما الآخر، ويتكون من كل نفرين واقفين خلف بعضهما علي هذا الوجه ما يسمي بالقطار، وكل صف يصير ترتيبه من الجناح اليمين إلي الجناح الشمال بحيث لا يقع اختلاف في تقسيم أنفار أطقمة المدافع[٦٣].

ونستخلص من ذلك البحث كيفية تحويل منشأه دينية إلي تحصين حربي، وذلك من خلال هدم الجزء العلوي من الخانقاه النظامية، والاستفادة من أحجار ذلك الجزء العلوي في ردم الجزء السفلي للخانقاه، وذلك لاستخدام الجزء السفلي من الخانقاه كقدم بياده، ولمقاومة ذلك الجزء السفلي من الخانقاه مقذوفات العدو، وكذلك قيام المعمار الحربي الفرنسي بعمل سور من الحجارة والدبش يحيط بالجزء العلوي من الخانقاه، وعمل فتحات مزاغل للبنادق والمدافع بهدف الدفاع عنها، وتعد الخانقاه النظامية شاهد عيان علي أمرين الأول : هو التخريب الذي ألحقته الحملة الفرنسية بالعمائر الدينية بمدينة القاهرة وغيرها، والثاني : تعد الخانقاه النظامية ضمن عدد قليل من الآثار الاسلاميه التي لازالت قائمة وتم تحويلها لتحصين حربي .

---

[٦٢] محمود فهمي، البذور السافرات في فن الاستحكامات، ص١٣٣- محمد لاظ، تذكار أركان حرب، ص٢٥.

[٦٣] ديوان الجهادية (قانون نامة الطوبجية)، مخطوط بمكتبة المتحف الحربي، مؤرخ بسنة ١٢٩٢هـ (١٨٧٥م)،ص ص٢٣١-٢٣٢ .

قائمة المصادر والمراجع :

أولاً : المخطوطات الحربية :

- ديوان الجهادية (قانون نامة الطوبجية)، مخطوط بمكتبة المتحف الحربي، مؤرخ بسنة ١٢٩٢هـ (١٨٧٥م) .
- صالح مجدي، رسالة ميادين الحصون والقلاع ورمي القنابر باليد والمقلاع، مخطوط بمكتبة المتحف الحربي، مؤرخ بسنة ١٢٧٥هـ (١٨٥٨م) .
- محمد لاظ، مذكرة لطيفة في الاستحكامات الخفيفة، مخطوط بمكتبة المتحف الحربي، مؤرخ بسنة ١٢٨٩هـ (١٨٧٢م).
- محمود فهمي، البذور السافرات في فن الاستحكامات، مخطوط بمكتبة المتحف الحربي، مؤرخ بسنة ١٢٨٤هـ (١٨٦٨م) .

ثانياً : المصادر العربية :

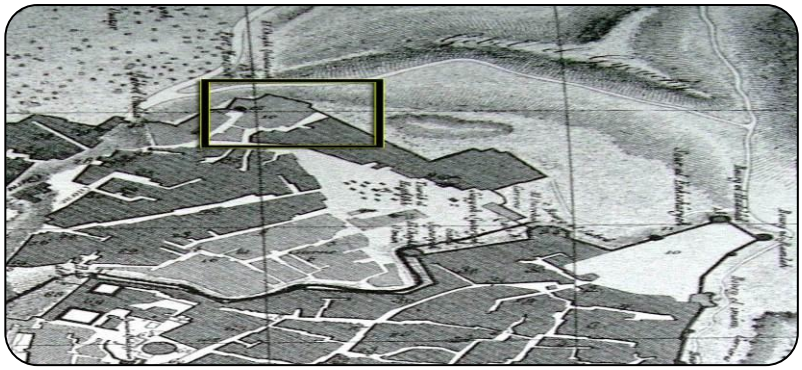
- أحمد شلبي بن عبد الغني الحنفي المصري، أوضح الإشارات فيمن تولي مصر القاهرة من الوزراء والباشات الملقب بالتاريخ العيني، تقديم وتحقيق وضبط وتصحيح د.عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، مكتبة الخانجي بمصر، القاهرة ١٩٧٨م .
- أحمد بن علي بن محمد الكتاني بن حجر العسقلاني، إنباء الغمر بأنباء العمر، تحقيق د. حسن حبشي، المجلس الأعلى للآثار الاسلاميه، القاهرة١٩٦٩-١٩٧٢م، الجزء الثاني .
- أبو البركات محمد بن أحمد بن اياس، بدائع الزهور في وقائع الدهور، تحقيق د.محمد مصطفي زيادة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢-١٩٨٤م، الجزء الثالث .
- تقي الدين أبو العباس أحمد بن علي بن عبد القادر المقريزي
  - المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، مطبعة مكتبةالآداب، القاهرة ١٩٩٦م، المجلد الثاني،الجزء الثالث .
  - السلوك لمعرفة دول الملوك، تحقيق د. سعيد عبد الفتاح عاشور، مركز تحقيق التراث، القاهرة ١٩٧٠-١٩٧٣م، الجزء الرابع، القسم الأول .
- جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي بن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير – محمد أحمد حسب الله – هاشم محمد الشاذلي، طبعة دار المعارف، القاهرة ١٩٨١م، المجلد الرابع .
- جمال الدين يوسف أبو المحاسن بن تغري بردي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، تحقيق الأستاذ محمد رمزي، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٢٩-١٩٥٦م، الجزء الحادي عشر .
- أبي العباس أحمد بن علي القلقشندى، صبح الأعشى في صناعة الانشا، تحقيق د. فوزي محمد أمين، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب الخديوية، القاهرة٢٠٠٤-٢٠٠٥م، الجزء الثالث .
- عبد الرحمن بن حسن الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، تحقيق د. عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، تقديم د. عبد العظيم رمضان، طبعة مكتبة الأسرة، القاهرة ٢٠٠٣م، الجزء الأول .
- علي بن سليمان الروحي مبارك، الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة، المطبعة الأميرية الكبرى ببولاق، القاهرة ١٣٠٦ه - ١٩٨٨م، الجزء الثاني .
- محمد ظلي بن درويش، سياحتنامة مصر، ترجمة محمد علي عوني، تحقيق د.عبد الوهاب عزام – د.أحمد السعيد سليمان، تقديم ومراجعة د.أحمد فؤاد متولي، طبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة ٢٠٠٣م .
- محمد علي الأنسي، الدراري اللامعات في منتخبات اللغات، مطبعة جريد، بيروت ١٩٠٣م .
- نقولا الترك، ذكر تملك جمهور الفرنساوية البلاد المصرية والقطار الشامية أو الحملة الفرنسية علي مصر والشام، تحقيق د/ ياسين سويد، دار الفارابي، بيروت ١٩٩٠م .
- نور الدين علي بن داود الصيرفي الخطيب الجوهري، نزهة النفوس والأبدان في تواريخ الزمان، تحقيق د. حسن حبشي، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٧٠-١٩٩٤م،الجزء الثالث .

ثالثاً : المراجع العربية :

- أحمد السيد الصاوي، النقود المتداولة في مصر العثمانية، مركز الحضارة العربية، القاهرة٢٠٠١م .
- ارشيبالد كاميرون كريزويل، وصف قلعة الجبل، ترجمة د. جمال محرز ومراجعة د. عبد الرحمن زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٤م .
- أسامه طلعت عبد النعيم، أسوار صلاح الدين وأثرها في امتداد القاهرة حتى عصر المماليك، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٩٢م .
- المصطفي محمد أحمد محمد الخراط، تطور الأسلحة النارية " المدافع والبنادق " وأثرها علي العمائر الحربية بمصر في العصر العثماني وحتى نهاية حكم محمد علي (٩٢٣-١٢٦٥هـ /١٥١٧-١٨٤٨م)، رسالة دكتوراه، كلية الآداب – قسم الآثار الاسلاميه، جامعة سوهاج ٢٠١١م .
- أمل محفوظ أحمد جمعه، العمائر الحربية في عصر محمد علي بمدينة القاهرة، ١٢٢٠-١٢٦٤هـ (١٨٠٥-١٨٤٨م)، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة١٩٩م .
- بول كازانوفا، تاريخ ووصف قلعة القاهرة، ترجمة د. جمال محرز ومراجعة د. عبد الرحمن زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٤م .
- حسين محمد أمين وآخرون، فن البناء، طبعة الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة ١٩٨١م، الجزء الأول .
- سامي محمد نوار، الأعمال المعمارية للحملة الفرنسية بأسوار القاهرة بالجزء الممتد من باب النصر إلي باب البرقية، بحث بمجلة كلية الآداب جامعة أسيوط، العدد السادس عشر، يونيو ١٩٩٤م .
- السيد أدي شير، معجم الألفاظ الفارسية المعربة، مكتبة لبنان، بيروت١٩٨٠م .
- سهير جميل ابراهيم، الآثار الباقية بمنطقة الحطابة في مدينة القاهرة، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٩١م .
- عبد الرحمن الرافعي، تاريخ الحركة القومية وتطور نظام الحكم في مصر، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١م، الجزء الأول .
- عبد الرحمن زكي، قلعة صلاح الدين وقلاع اسلامية معاصرة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٠م .
- مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، القاهرة ١٩٩٥م .
- محمد حمدي متولي، الساحة الشمالية الشرقية لقلعة الجبل بالقاهرة منذ العصر الأيوبي حتى عهد الخديوي اسماعيل دراسة آثارية وثائقية جديدة، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة٢٠١١م .
- محمد محمد أمين، ليلي علي ابراهيم، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٩٠م .
- مختار حسين أحمد الكسباني، تطور نظم العمارة في أعمال محمد علي الباقية بمدينة القاهرة، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة١٩٩٣م .
- يوسف محمد عراقي، الوجود العثماني في مصر في القرنين السادس عشر والسابع عشر (دراسة وثائقية)، د.ن، القاهرة ١٩٩٦م، الجزء الأول .

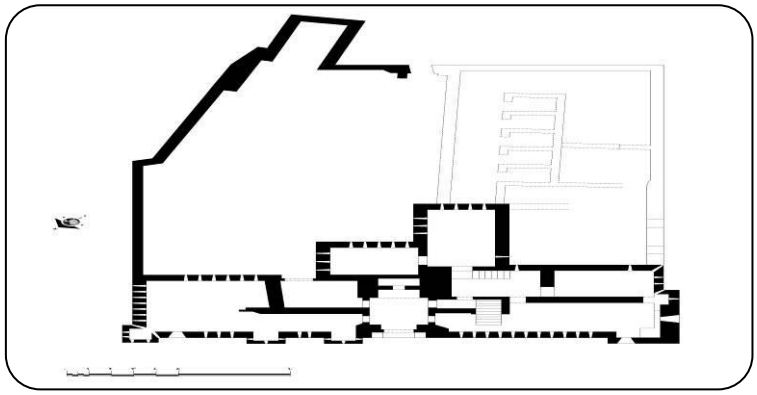
قائمة الأشكال واللوحات

أولاً : الأشكال

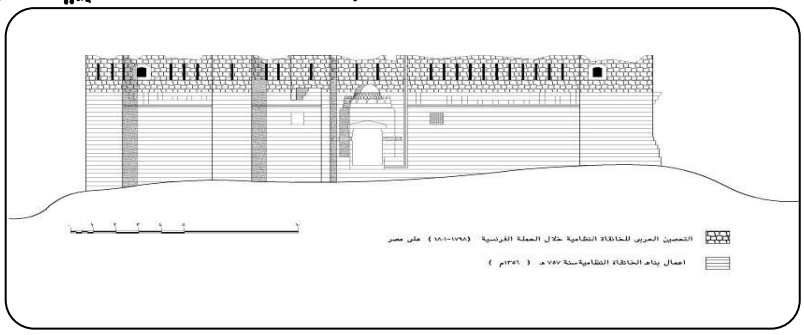


شكل (١) خريطة الحملة الفرنسية لعام ١٧٩٨م موقع عليها الخانقاه النظامية والسور الممتد بين برج الصحرا والواجهة الشمالية الشرقية للخانقاه النظامية وبقايا السور الممتد بين برج الصحرا وباب الوزير ضمن السور الشرقي لمدينة القاهرة (عن وصف مصر)

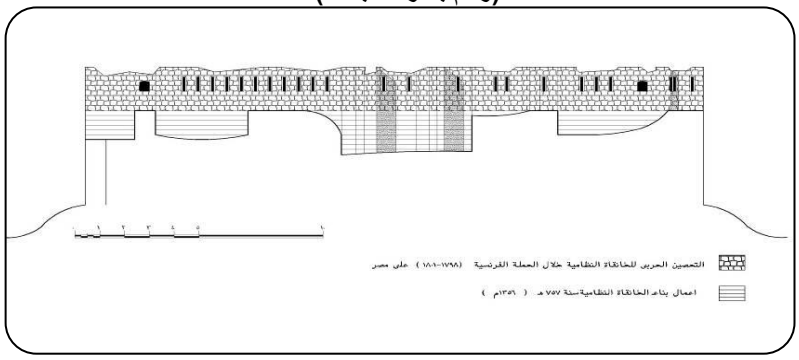
شكل(٢) الخانقاه النظامية موقعة علي خريطة مصلحة المساحة المصرية لعام ١٩٥١م (عن مصلحة المساحة المصرية- مكتبة الاسكندرية)



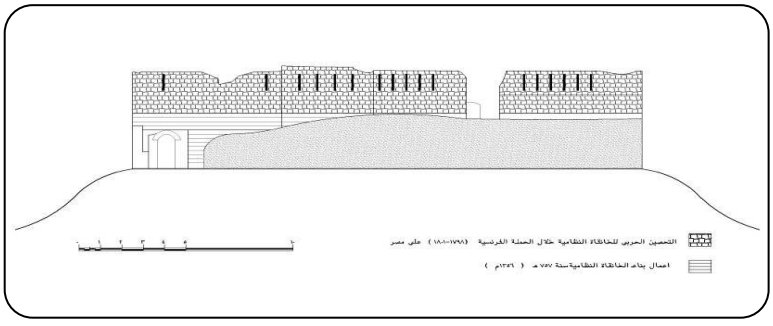
شكل(٣) مسقط أفقي للخانقاه النظامية (رسم بمعرفة الباحث)



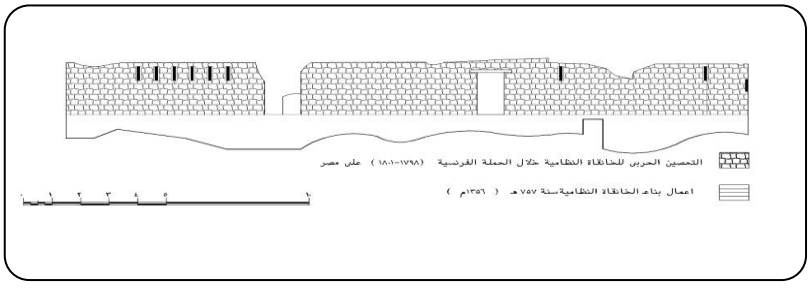
شكل(٤) التحصين الحربي للواجهة الشمالية الغربية للخانقاه النظامية من الخارج (رسم بمعرفة الباحث)



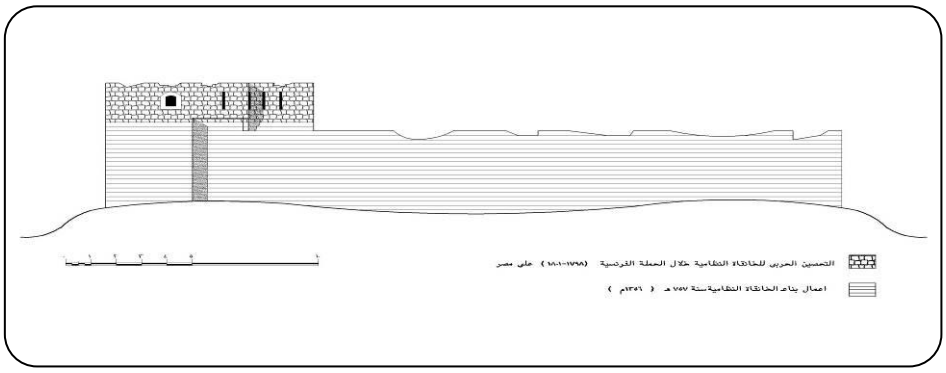
شكل(٥) التحصين الحربي للواجهة الشمالية الغربية للخانقاه النظامية من الداخل (رسم بمعرفة الباحث)



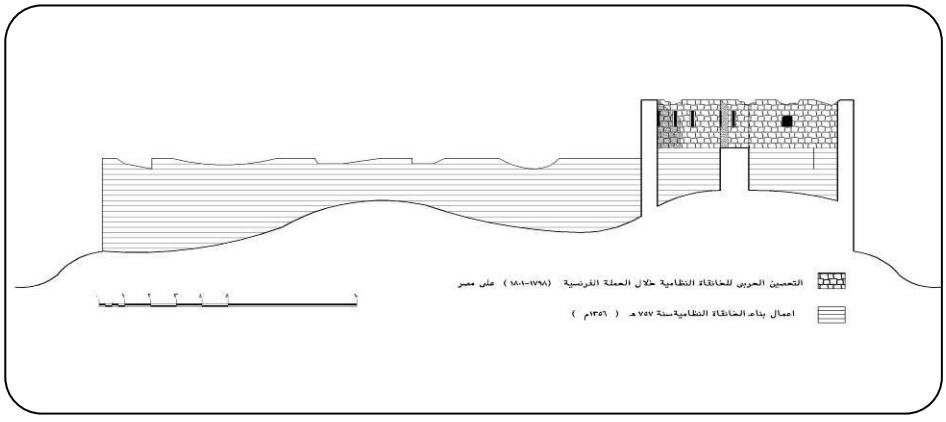
شكل(٦) التحصين الحربي للواجهة الجنوبية الشرقية للخانقاه النظامية من الخارج (رسم بمعرفة الباحث)



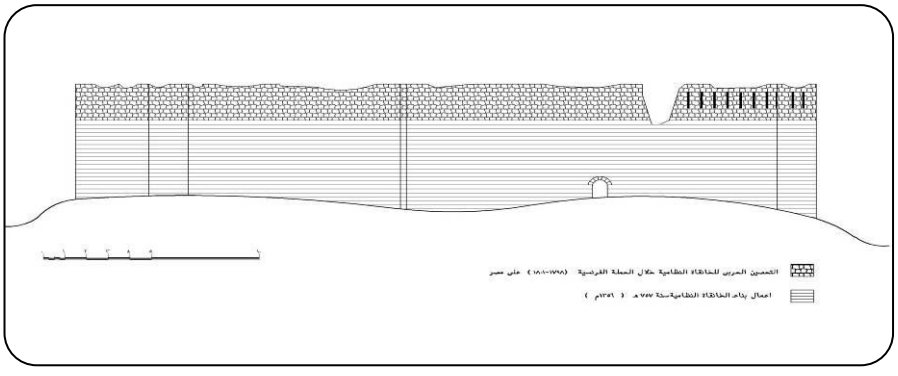
شكل (٧) التحصين الحربي للواجهة الجنوبية الشرقية للخانقاه النظامية من الداخل (رسم بمعرفة الباحث)



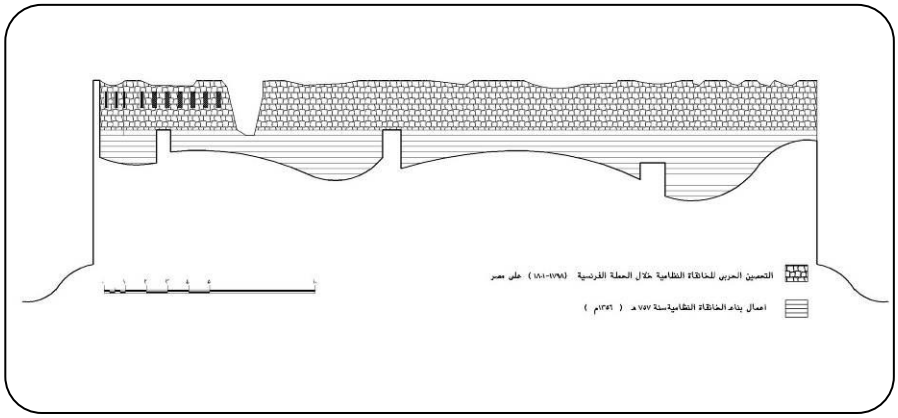
شكل (٨) التحصين الحربي للواجهة الجنوبية الغربية للخانقاه النظامية من الخارج (رسم بمعرفة الباحث)



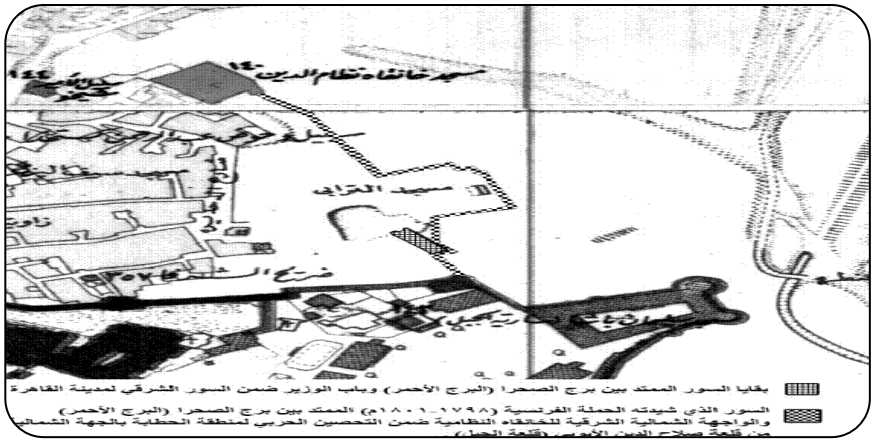
شكل(٩) التحصين الحربي للواجهة الجنوبية الغربية للخانقاه النظامية من الداخل (رسم بمعرفة الباحث)



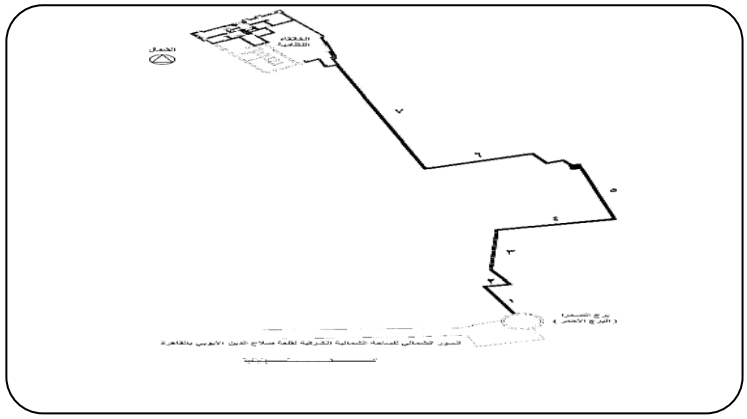
شكل(١٠) التحصين الحربي للواجهة الشمالية الشرقية للخانقاه النظامية من الخارج (رسم بمعرفة الباحث)



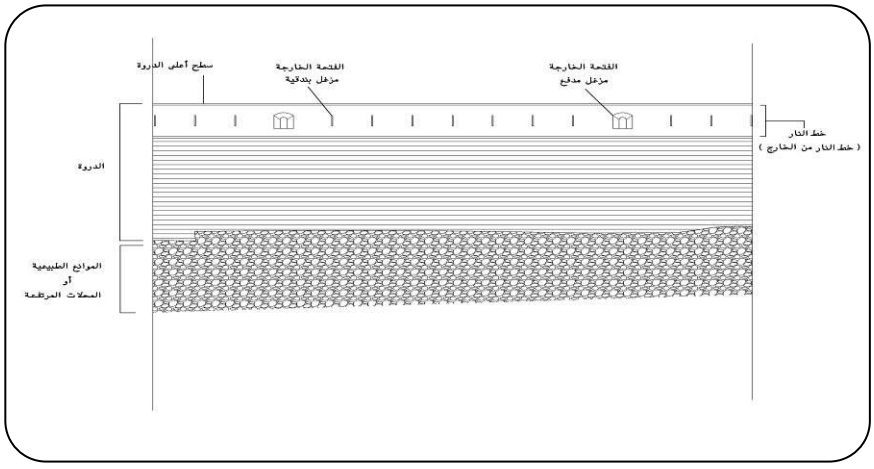
شكل (١١) التحصين الحربي للواجهة الشمالية الشرقية للخانقاه النظامية من الداخل (رسم بمعرفة الباحث)



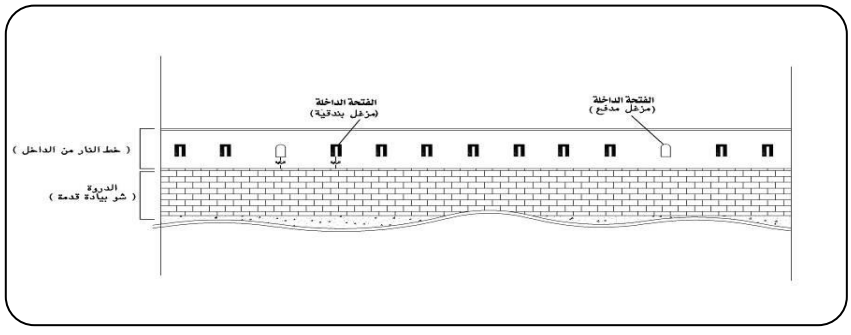
شكل(١٢) خريطة مصلحة المساحة المصرية لعام ١٩٥١ م موقع عليها السور الممتد بين برج الصحرا(البرج الأحمر) بالسور الشمالي للساحة الشمالية الشرقية لقلعة صلاح الدين الأيوبي والواجهة الشمالية الشرقية للخانقاه النظامية وبقايا السور الممتد بين برج الصحرا وباب الوزير ضمن السور الشرقي لمدينة القاهرة
(مصلحة المساحة المصرية وتحقيق الباحث)



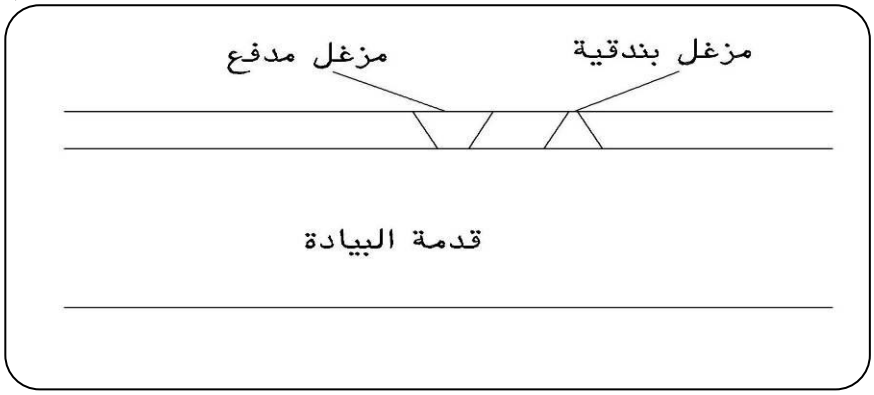
شكل(١٣) مسقط أفقي للسور الممتد بين برج الصحرا (البرج الأحمر) بالسور الشمالي للساحة الشمالية الشرقية لقلعة صلاح الدين الأيوبي والواجهة الشمالية الشرقية للخانقاه النظامية
(رسم بمعرفة الباحث)



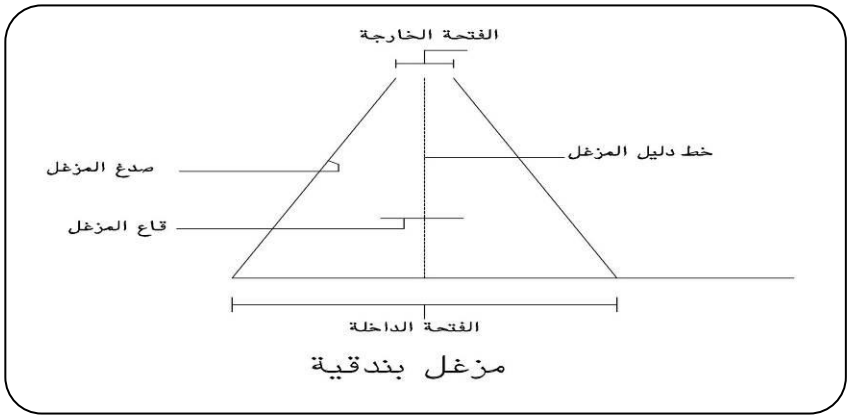
شكل(١٤) تحليل للتحصين الحربي لأحدي واجهات الخانقاه النظامية من الخارج
(رسم بمعرفة الباحث)



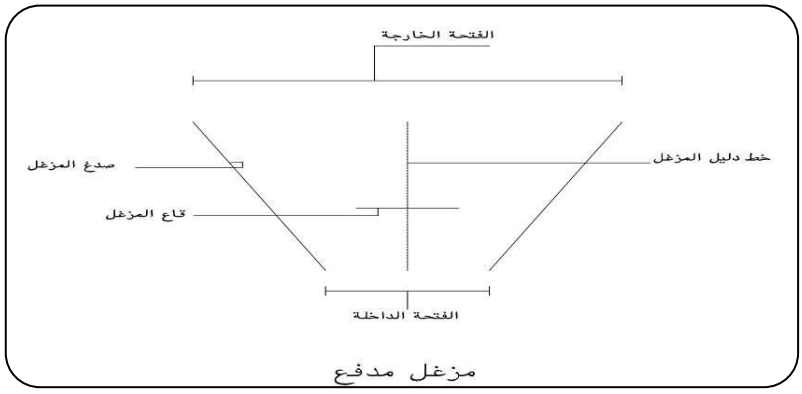
شكل(١٥) تحليل للتحصين الحربي لأحدي واجهات الخانقاه النظامية من الداخل
(رسم بمعرفة الباحث)



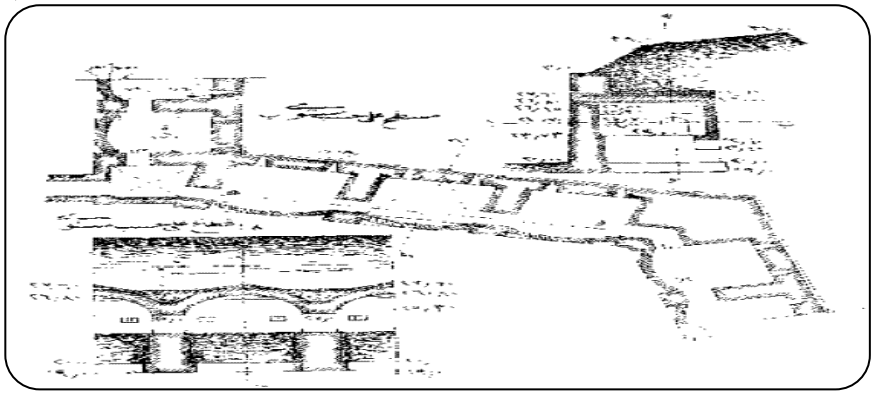
شكل(١٦) مسقط أفقي تحليلي لجزء من احدي أسوار الخانقاه النظامية موضح عليه قدم بيادة ومزغل بندقية ومزغل مدفع (رسم بمعرفة الباحث)



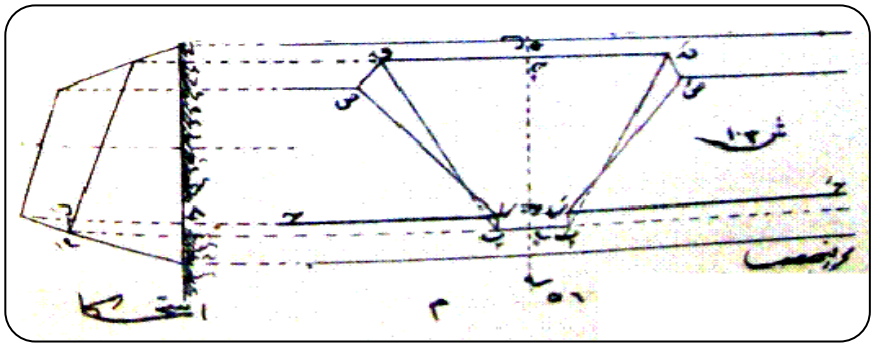
شكل(١٧) مسقط أفقي تحليلي لمزغل البندقية (رسم بمعرفة الباحث)



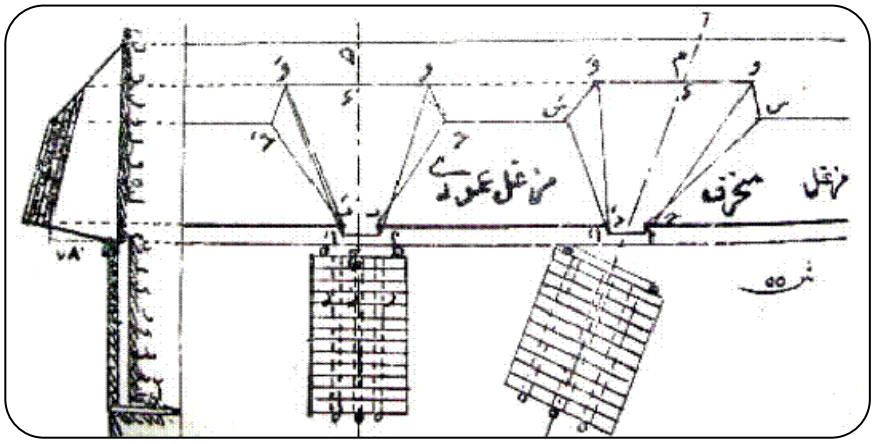
شكل(١٨) مسقط أفقي تحليلي لمزغل المدفع (رسم بمعرفة الباحث)



شكل(١٩) مسقط أفقي وقطاع راسي لجزء من سور موضح علية مزاغل البنادق
(عن مخطوط المطالع القمرية في الأبنية العسكرية- مكتبة المتحف الحربي)



شكل (٢٠) مسقط أفقي لمزغل مدفع مستقيم
(عن مخطوط البذور السافرات في فن الاستحكامات – مكتبة المتحف الحربي)



شكل(٢١) مسقط أفقي لمزغل مدفع مستقيم ومنحرف
(عن مخطوط البذور السافرات في فن الاستحكامات – مكتبة المتحف الحربي)

ثانيا : اللوحات

لوحة (١) منظر عام للخانقاه النظامية
(مركز تسجيل الآثار الإسلامية والقبطية – وزارة الدولة لشئون الآثار)

لوحة (٢) بقايا الخانقاه النظامية من الداخل
(مركز تسجيل الآثار الإسلامية والقبطية – وزارة الدولة لشئون الآثار)

لوحة (٣) الواجهة الشمالية الغربية للخانقاه النظامية من الخارج
(مركز تسجيل الآثار الإسلامية والقبطية – وزارة الدولة لشئون الآثار)

لوحة (٤) الجهة الشرقية من الواجهة الشمالية الغربية
للخانقاه النظامية من الداخل (تصوير الباحث)

لوحة (٥) الجهة الغربية من الواجهة الشمالية الغربية
للخانقاه النظامية من الداخل (تصوير الباحث)

لوحة (٦) الواجهة الجنوبية الشرقية للخانقاه النظامية من الخارج
(تصوير الباحث)

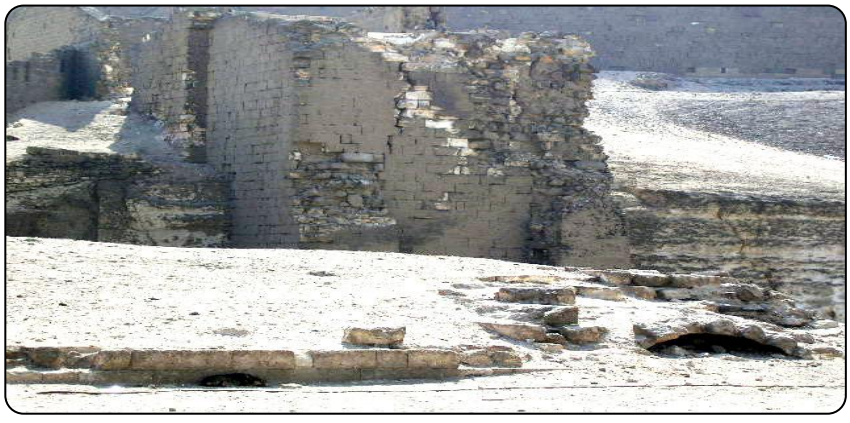
لوحة (٧) الواجهة الجنوبية الشرقية للخانقاه النظامية من الداخل
(تصوير الباحث)

لوحة (٨) الواجهة الجنوبية الغربية للخانقاه النظامية من الخارج
(مركز تسجيل الآثار الإسلامية والقبطية – وزارة الدولة لشئون الآثار)

لوحة (٩) الواجهة الجنوبية الغربية للخانقاه النظامية من الداخل
(تصوير الباحث)

لوحة (١٠) الواجهة الشمالية الشرقية للخانقاه النظامية من الخارج
(تصوير الباحث)

لوحة (١١) الواجهة الشمالية الشرقية للخانقاه النظامية من الداخل
(تصوير الباحث)



لوحة (١٢) بقايا السور الممتد بين برج الصحرا(البرج الأحمر) بالسور الشمالي للساحة الشمالية الشرقية لقلعة صلاح الدين الأيوبي وباب الوزير ضمن السور الشرقي لمدينة القاهرة
(تصوير الباحث)

لوحة (١٣) مزاغل بنادق بالسور رقم (٣) من الخارج ضمن السور الممتد بين برج الصحرا (البرج الأحمر) بالسور الشمالي للساحة الشمالية الشرقية لقلعة صلاح الدين الأيوبي والواجهة الشمالية الشرقية للخانقاه النظامية
(تصوير الباحث)

لوحة (١٤) مزاغل بنادق بالسور رقم (٣) من الداخل ضمن السور الممتد بين برج الصحرا (البرج الأحمر) بالسور الشمالي للساحة الشمالية الشرقية لقلعة صلاح الدين الأيوبي والواجهة الشمالية الشرقية للخانقاه النظامية
(تصوير الباحث)

لوحة (١٥) السور الممتد بين برج الصحرا (البرج الأحمر) بالسور الشمالي للساحة الشمالية الشرقية لقلعة صلاح الدين الأيوبي والواجهة الشمالية الشرقية للخانقاه النظامية
(تصوير الباحث)

fortification of the French military campaign of El Khanqah El Nizamia in the Hattaba area in Cairo(1215 AH -1800 AD) Archaeological and Architectural study

Dr. Mohamed hamdi metwalli sayed ahmed•

Abstract:

The Khanaqah is an archaeological site that was used as a military fort during the period of the French campaign (1798 – 1805 on Egypt). It was built by Prince Nizamuddin, one of the Mamluk princes in the year 757 AH (1356 AD), Located in the Hatabah neighbourhood, the neighborhood is located under the citadel of Salah al-Din al-Ayoubi, from the north side, and that is precisely in the high place from the level of Bab al-Wazir area where the rest of the blotting of Salah Eddin al-Ayoubi was erected, this is an excellent location overlooking Cairo, especially the eastern part of it.The proximity of the Hutabah area, where the Nizamia Khanaqah was constructed from the citadel of Salahuddin al-Ayoubi, had a significant impact on the region of the military and political events that have taken place in the region, the area has been looted and destroyed, most of these events were during the reign of the Mamluk and the Ottomans rule where this area has experienced as well as the nearby and adjacent areas around the castle disputes the princes of the Mamluk era, especially at the Circassian era, as the region experienced in the Ottoman era disputes between the Mamluk princes On power in Egypt when Egypt became an Ottoman state. One of the incidents that occurred in the region was that in the year 1215 AH (1800 AD), there was destruction, demolition and change of monuments, diversification of grievances from the French and the destruction of the ruins. The French blocked Bab al-Fotouh with building, as well as bab al barkia and el bab el mahrouk door , and they established several castles over the hills, in terms of Bab al-Nasr to Bab al-Wazir, and the Sowah area

• **Instructor of islamic archeology Faculty of archaeology Aswan university** dr.mohamedhamdi82@yahoo.com

where they demolished Ras al-Sawa buildings, including the Hattaba area and Bab al-Wazir beneath the castle, and the old schools and tall domes, and destroyed the minaret of el Khanka el Nizamia and made it a fortress, the search aims to work out an analytical study of the architectural changes that have taken place on the Khanaqah, as well as an analytical study of the opening holes of the guns and cannons in the walls of the Khanah.

key words : Khanaqah – Citadel – Natural Obstacles – Covering Mass – Banquette – Embrasures – Loopholes – Fire Line - Cheeks

دراسة آثارية معمارية لمجموعة مآذن بمحافظة الغربية (غير منشورة وغير مسجلة)

أ.م.د. محمود سعد الجندى•

الملخص:

تناول هذا البحث دراسة آثارية معمارية لمجموعة مآذن باقية بمحافظة الغربية بعدما تهدمت مساجدها الأثرية، وتم إحلالها بمساجد حديثة مع غياب الوعى الآثارى، وعدم تسجيلها ضمن الآثار الإسلامية لضمان حمايتها والحفاظ عليها، الأمر الذى يهدد بتدميرها وزوالها.

تمثل هذه المآذن واحداً من أهم عناصر التشكيل الخارجي لواجهات المساجد التي كانت توجد بها، كما أن لها رمزية ودلالة فى العمارة الدينية الإسلامية ربما يرجع إليها السبب فى بقائها، وهى على الترتيب التاريخى مئذنة مسجد سيدى نصر بقرية القرشية مركز السنطة (١٣٠٦هـ/١٨٨٨م)، ومئذنة مسجد سيدى خليفة بقرية أبيار مركز كفر الزيات (١٣١٣هـ/١٨٩٥م)، ومئذنة مسجد سيدى موسى بقرية الهياتم مركز المحلة الكبرى (١٣٢٥هـ/ ١٩٠٧م)، ومئذنة مسجد سيدى فخرالدين بقرية طوخ مزيد مركز السنطة (١٣٣٠هـ/ ١٩١٢م)، ومئذنة المسجد الكبير بقرية محلة مرحوم مركز طنطا (١٣٣٠هـ/ ١٩١٢م)، ومئذنة مسجد سيدي عبدالله بن الحارث بقرية صفط تراب مركز المحلة الكبرى (١٣٣٢هـ/١٩١٤م)، ومئذنة مسجد سيدى محمد عبدالرحيم بطنطا (١٣٣٩هـ/١٩٢٠م).

جميع هذه المآذن فى منطقة جغرافية واحدة هى محافظة الغربية، ويرجع تاريخها إلى النصف الأول من القرن الرابع عشر الهجرى/العشرين الميلادى، كما أنها غير مسجلة فى عداد الآثار الإسلامية وغير منشورة ويتم دراستها ونشرها لأول مرة.

يتبع البحث المنهج الوصفى الاستقرائى من خلال المسح الآثارى و الدراسة الميدانية في الدراسة الآثارية لهذه المآذن يتضمن دراسة جغرافية توضح موقع الأثر ودراسة تاريخية تثبت تاريخ الأثر وتراجم للمنشئين، ودراسة وصفية دقيقة لكل أثر تشمل التكوين العام للمئذنة، ومواد البناء، وطريقة الوصول إليها، ووصف

• أستاذ الآثار الإسلامية المساعد - كلية الآداب - جامعة بورسعيد Mselgendy1@gmail.com

المئذنة من الخارج ومن الداخل، ووسائل الإنارة والتهوية وأهم ما يميز كل مئذنة من الناحية المعمارية والفنية.
كما يتبع البحث المنهج التحليلي من خلال التأصيل، والمقارنة، والتحليل في الدراسة الآثارية للمآذن موضوع البحث يشمل مواد وطرق البناء، والشكل العام، والعناصر المعمارية والزخرفية.
وإلى جانب الدراسة الآثارية فقد اهتم البحث برصد كل مظاهر التعديات والمخاطر التي تهدد هذه الآثار واقتراح الحلول بشأنها، كما أوصى بضرورة تسجيلها لحمايتها والمحافظة عليها.
يهدف البحث إلى دراسة ونشر مجموعة من المآذن الأثرية محددة المكان (محافظة الغربية) والزمان (النصف الأول من القرن الرابع عشر الهجرى/العشرين الميلادى) حتى يتسنى لنا رصد ومتابعة التطور في بناء المآذن وزخرفها وطرز عمارتها والتأثيرات المتبادلة فى هذا المجال ما بين القاهرة والأقاليم لإلقاء الضوء على حلقة جديدة كانت تعوذنا فى هذا المجال أو نقف على نمط جديد أو طراز محلى لبناء المآذن فى تلك الفترة.

الكلمات الدالة:
مئذنة – تصميم – مواد البناء – عناصر معمارية – عناصر زخرفية – أساليب صناعية – طرز معمارية – الوعى الآثارى.

أولاً الدراسة الوصفية:

مئذنة[١] مسجد سيدى نصر[٢] بقرية القرشية[٣] مركز السنطة(١٣٠٦هـ/١٨٨٨م):

الموقع: تقع المئذنة بالواجهة الشمالية الغربية الرئيسية للمسجد إلى يمين المدخل، احتجبت قاعدتها خلف أحد المحلات الحديثة.

التاريـــــخ: يرجع تاريخ هذه المئذنة إلى سنة ١٣٠٦هـــ / ١٨٨٨م، وهو تاريخ إنشاء المسجد القديم[٤] الذى تخلفت من عمارته هذه المئذنة.

التكوين العـــام(شكل١)(لوحة١): تتكون المئذنة من قاعدة مربعة ترتفع قليلاً عن سطح المسجد تنتهى بمنطقة انتقال يعلوها طابق مثمن يحمل شرفة أذان من ستة عشر ضلعاً، يعلوه طابق أسطوانى ينتهى بشرفة أذان ثانية،يعلوها بدن مستدير منخفض الارتفاع تتوسطه رقبة تحمل خوذة بصلية الشكل ملساء يخرج من مركزها قائم يعلوه هلال.

مواد البنـــاء: بنيت المئذنة بالطوب والمونة الرابطة المغطى بطبقة سميكة من الملاط والبياض، واستعمل الجص فى عمل تشكيلات زخرفية ومشترفات ومقرنصات وشقائق درابزينات شرفات الأذان، بينما استخدم الخشب في عمل الدرابزين والسارى الخشبى أعلى الفحل والدرجات الخشبية.

المئذنة من الخارج: القاعـــدة (لوحة ٢): تقوم المئذنة على قاعدة مربعة تبدأ بأساس من الأرض ويبلغ طول ضلعها ٢,٩٥م وارتفاعها ١٣م، يتوسط باب المئذنة ضلع قاعدتها الجنوبى الشرقى داخل المسجد، وهو عبارة عن فتحة ذات عتبة مربعة يبلغ ارتفاعها ١,٧٠م واتساعها ٠,٧٥م يغلق عليها باب خشب حديث.

---

[١] لم يتبق من عمارة المسجد القديم بعد هدمه سوى بعض وحداته المعمارية مثل القبة الضريحية وهذه المئذنة والمنبر، وجميعها غير مسجلة في عداد الأثار الإسلامية.

[٢] سيدى نصر، هو سيدى نصر الدين بن نصر الدين أبو عفان، وينتهى نسبه لسيدنا على بن أبى طالب كرم الله وجهه، حل سيدى نصر بالقرشية قبل عام ٧٣٠هـــ / ١٣٣٠م، حيث بنى لنفسه خلوة يتعبد فيها، أكبر الظن أنها كانت فى عام ٧٠٠هـــ / ١٣٠٠م، أى قبل وفاته بثلاثين عاما. – حمدى البابلى(٢٠١١م). سلسلة القرية المباركة، ج٤،ص٣٤.

[٣] القرشية : قرية قديمة وردت فى قوانين ابن مماتى، وهى من أعمال السمنودية، وسقطت من تحفة الإرشاد وفى التحفة من أعمال الغربية.

– محمد رمزى،القاموس الجغرافى للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلى سنة ١٩٤٥م، القسم الثانى، الجزءالثانى، البلاد الحالية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٥.

[٤] تاريخ إنشاء المسجد القديم الذى تخلفت من عمارته هذه المئذنة مدون فى حشوة كتابية على باب المنبر بخط الرقعة البارز في ثلاثة أسطر نصها :

أنشأ الحسام لسيدى نصر جمالاً يؤثر / في منبر تاريخه سر زهى ذا المنبر / سنة ١٣٠٦هـــ

ترتفع قاعدة المئذنة أعلى مستوى سطح المسجد، حيث يتوسط ضلعها الجنوبى الشرقى باب عبارة عن فتحة ذات عتبة مربعة يبلغ ارتفاعها ١,٣٠م واتساعها ٠,٥٥م يغلق عليها باب خشب حديث، بأركانها الأربعة أعمدة بنائية مدمجة أسطوانية ذوات قواعد ناقوسية وتيجان مربعة بأحزمة جصية بارزة، ويطوق القاعدة حزام جصى بارز تنتهى أركانها بمثلثات ركنية ملساء مقلوبة نواصيها خالية من الزخرفة تمثل منطقة انتقال يبلغ ارتفاعها ١,٢٠م.

الطابق المثمن (لوحة ٣): يبلغ ارتفاع هذا الطابق ٩,٠٠م، ويتكون من ثمانية أضلاع طول ضلع كل منها ١,٢٠م، يتوسطها تجاويف طولية معقودة بعقد منكسر ذى إطارين محدد بالجفت والميمة بها بقايا ألوان زرقاء ملئ تجويفه بضلوع بارزة مشعة حول محراب مجوف، وقد فتحت بهذه التجاويف أربع فتحات محورية نافذة تتناوب مع أربع مضاهيات يتوجها عقود مفصصة، يكتنف كل تجويف حزمتان من ثلاثة أعمدة أسطوانية مدمجة ذوات قواعد وتيجان ناقوسية يعلوها طبالى متدرجة تتكئ عليها أرجل العقود المنكسرة أعلى التجاويف، يبرز أسفل فتحات التجاويف مشترفات جصية تتكئ على حطتين من مقرنصات بلدية بدوالى بصدرها درابزين من الجص المفرغ بزخارف نباتية من فروع متماوجة يخرج منها أوراق يكتنفها أنصاف مراوح نخيلية، وتعلو قوائمه رمانات من الجص، ويحده من أسفل جفت مستقيم بالميمية، ينتهى الطابق المثمن بشرفة أذان مضلعة من ستة عشر ضلعاً محمولة على ثلاثة صفوف من المقرنصات البلدية بدوالى، بدائرها درابزين يبلغ ارتفاعه ٠,٩٥م قوائمه مبانى يعلوها رمانات تحصر بينها شقائف من الجص المفرغ بأشكال هندسية من طبق نجمى إثنا عشرى مركزى حوله أنصافه وأرباعه تتناوب مع شقائق أخرى مفرغة بطبق نجمى عشارى.

الطابق الأسطوانى (لوحة٤): يبلغ ارتفاع هذا الطابق ٦,٠٠م يفتح بباب معقود بعقد نصف دائرى على شرفة الأذان الأولى يبلغ ارتفاع فتحته ١,٨٥م، واتساعها ٠,٦٠م، ويقع على محور باب المئذنة على سطح المسجد، ويمتاز هذا الطابق بالثراء الزخرفى، حيث غطى بدنه بطبقة سميكة من الجص محفورة بزخارف هندسية ونباتية بارزة قوامها خطوط متقاطعة بأشكال مثلثات ومعينات بداخلها وريدات مفصصة، وينتهى هذا الطابق من أعلى بشرفة أذان مضلعة من ستة عشر ضلعاً محمولة على صفين من المقرنصات بدلايات وبدائرها درابزين يبلغ ارتفاعه

٠,٦٠م، قوائمه بنائية يتوجها رمانات تحصر بينها شقائق جصية مفرغة بزخارف هندسية من أسهم متقابلة وأشكال نجمية.

البدن والرقبة والخوذة (لوحة ٥): يعلو الطابق الأسطوانى بدن أسطوانى مستدير منخفض يبلغ ارتفاعه ٣,٠٠م، يفتح على شرفة الأذان الثانية بباب معقود بعقد نصف دائرى ارتفاعه ١,٧٠م، واتساعه ٠,٦٥م يقع على محور الأبواب السابقة.

تعلو هذا البدن قمة على هيئة القلة تتكون من رقبة أسطوانية قصيرة تنتهى بقمع تتسع فوهته لأعلى يتوجها خوذة بصلية ملساء يخرج من مركزها قائم يعلوه سفود نحاسي به ثلاث تفافيح يعلوها هلال مفتوح، ويبلغ ارتفاع الرقبة والخوذة ٥,٠٠م، وبذلك يكون الارتفاع الكلى للمئذنة حوالى ٣٨,٠٠م.

المئذنة من الداخل: كان يتم الدخول إلى المئذنة عن طريق باب يتوسط ضلع قاعدتها الجنوبى الشرقى داخل المسجد ويتصدره سلم المئذنة، ويتكون من فحل مركزى أسطوانى تلتف حوله درجات مروحية مبنية بالطوب الأحمر البلدى المكسو بالملاط والبياض لها أنوف خشبية يبلغ طول الدرجة ٠,٧٠م، وارتفاع القائمة ٠,٢٥م واتساع النائمة ٠,٣٠م تضيق عند الفحل، تفضى سبع وثلاثون درجة إلى باب المئذنة على السطح، بينما بئرها (حالياً) مظلم تماماً بسبب سد فتحات الإنارة والتهوية بأضلاع القاعدة بجدران المسجد الحديث والمحلات الحديثة على الواجهة.

يتم الدخول حالياً إلى المئذنة عن طريق بابها على سطح المسجد، حيث تفضى سبع وستون درجة إلى نهاية الطابق المثمن وباب معقود بعقد نصف دائرى ويفتح على شرفة الأذان الأولى حيث اتساع الدوسة ٠,٧٥م، وارتفاع الدرابزين حولها ٠,٩٥م فرشت أرضيتها بالبلاطات الحجارى، وطول الدرجة أمام الشرفة ٠,٧٠م وارتفاع القائمة ٠,٢٠م واتساع النائمة ٠,٣٠م تضيق عند الفحل، ويبلغ قطر داخل المئذنة أمام هذه الشرفة ١,٧٥م ونصف محيط الفحل ٠,٦٠م، ينتهى الفحل مع نهاية الطابق المثمن، وبذلك يكون عدد درجات السلم حول الفحل مائة وأربع درجات.

تم إنارة الطابق المثمن من خلال النوافذ المحورية بتجاويف الأضلاع، مع نهاية الطابق المثمن ينتهى الفحل المركزى والدرجات الطوبية، حيث يبدأ سارى من الخشب تلتف حوله درجات من الخشب مروحية مغلقة يبلغ طولها ٠,٧٠م وارتفاع القائمة ٠,٢٠م واتساع النائمة ٠,٣٠م تضيق عند السارى، تفضى اثنتان وثلاثون درجة خشبية حول السارى إلى نهاية الطابق الأسطوانى وشرفة الأذان الثانية فرشت أرضيتها ببلاط الحجارى، ويبلغ اتساع أرضية الدوسة ٠,٦٠م، وارتفاع

الدرابزين ٠,٦٠م، ويبلغ قطر داخل المئذنة أمام هذه الشرفة ١,٦٠م، ومحيط الساري ٠,٨٥م، ينتهى السلم الخشبي مع نهاية الطابق الأسطوانى بينما يمتد السارى الخشبى ليشغل البدن المستدير المنخفض حتى باطن الخوذة.

مئذنة[٥] مسجد[٦]سيدى خليفة[٧]بقريةأبيار[٨]مركز كفر الزيات (١٣١٣هـ/١٨٩٥م)

الموقع: تقع المئذنة بالزاوية الشمالية للواجهة الرئيسية الشمالية الشرقية عند التقائها بالواجهة الشمالية الغربية على يسار المدخل.

التاريخ: يرجع تاريخ هذه المئذنة إلى سنة ١٣١٣هـ / ١٨٩٥م كما هو مدون أعلى باب المدخل الرئيسى[٩].

التكوين العام (شكل٢) (لوحة٦): تتكون المئذنة من قاعدة مربعة تنتهى بمنطقة انتقال، يعلوها طابق مثمن يحمل شرفة أذان مضلعة، يليها طابق مثمن ثان يحمل شرفة أذان يعلوه بدن مستدير منخفض، يخرج من وسطه رقبة طويلة مضلعة، يعلوها خوذة كروية مضلعة، يخرج من مركزها قائم يعلوه هلال.

مواد البناء: بنيت المئذنة بالطوب المكسو بطبقة سميكة من الملاط والبياض، واستعمل الجص في عمل العقود والإزارات والجفوت والميمات والزخرفة

---

[٥] المئذنة غير مسجلة فى عداد الآثار الإسلامية.

[٦] المسجد الأثري لا يزال قائماً وهو غير مسجل فى عداد الآثار الإسلامية، وهو فى حالة جيدة باستثناء ما قام به الأهالي من أعمال تقوية وتدعيم لكتلة المدخل الرئيسي بالواجهة الشمالية الشرقية وإزالة الجدار الجنوبى الغربى للمسجد الأثرى لفتح المسجد القديم على المسجد الحديث.

[٧] سيدى خليفة الرفاعى، هو خليفة بن على الحطاب بن الحسن بن على العسكرى بن محمد الهادى بن محمد بن على الجواد بن على بن موسى الرضا بن جعفر الكاظم بن محمد الصادق بن على الباقر بن زين العابدين بن الحسين بن على بن أبى طالب، وقد ولد فى المغرب فى عام ٥٦٩هـ/١١٧٣م.

وقد هاجر الشيخ من المغرب إلى مصر وسكن بقرية منية بنى النصر، وهو الاسم القديم لقرية ابيار وقد دفن سيدى خليفة فى مسجده وكذلك أولاده وبعض طلابه، وقد دون نسبه على جوانب المقصورة الخشبية على قبره بالقبة الضريحية الملحقة بالمسجد.

–أحمد عز الدين خلف الله(١٩٥٠م). سيرة سيدى أحمد البدوى، دار الكتب المالكية، القاهرة،٥٢.

[٨] أبيار وهى من القرى القديمة وردت فى كشف الأبرشيات المحرر فى القرن ١٢هـ/ ١٨م باسمها الحالى، ووردت فى معجم البلدان أبيار بفتح أوله وسكون ثانية بلفظ جمع بئر مخفف الهمزة وهو اسم قرية بجزيرة بنى نصر بين مصر والإسكندرية.

– محمد رمزى (١٩٩٤م). القاموس الجغرافي للبلاد المصرية، ق٢، جـ٢، ص ١١٩.

[٩] سجل هذا التاريخ على عتب خشبى أعلى باب المدخل الرئيسى بالواجهة الشمالية الشرقية الرئيسية بخط النسخ البارز في سطرين نصها :

إنما يعمر مساجد الله من آمن بالله و اليوم / غرة رجب سنة ١٣١٣ الآخر

الزجزاجية، وفى عمل المقرنصات الحاملة للشرفات الضلوع البارزة على الرقبة والخوذة أعلى المئذنة، واستخدم الحديد في عمل أنوف للدرجات الطوبية حول الفحل والسارى والدعامات والدرابزينات بدائر شرفات الأذان، وفى صناعة القناديل التى تعلو الدرابزينات برسم الإضاءة.

المئذنة من الخارج: القاعدة (لوحة ٧): تقوم المئذنة على قاعدة مربعة يبلغ طول ضلعها ٣,٩٠م، وارتفاعها ١٣,٠٠م، تبدأ بأساس من الأرض، ويتقدمها فراغ من ناحيتها الجنوبية الشرقية يشغله سلم من خمس درجات يؤدى إلى باب المئذنة، وهو عبارة عن فتحة ذات عتبة مربعة يبلغ ارتفاعها ٢,١٠م، واتساعها ٠,٧٠م، ويوجد بقاعدة المئذنة فتحات مزغلية للإضاءة والتهوية وتنتهى بمنطقة انتقال من أربعة مثلثات ركنية مقلوبة مغطاة بالقراميد يبلغ ارتفاعها ١,٥٠م.

الطابق المثمن الأول (لوحة ٨): يبلغ ارتفاع هذا الطابق ٢١,٠٠م، ويتكون من ثمانية أضلاع طول ضلع كل منها ١,٦٠م، يتوسطها أربع فتحات محورية نافذة تتبادل مع أربع مضاهيات تغشيها ستارة من الجص المفرغ بأشكال هندسية دقيقة قوامها نجمة سداسية مركزية يدور حولها ستة أشكال سداسية، ويكتنفها عمودان رشيقان من الجص بقواعد وتيجان ناقوسية على جانبيها زخرفة زجزاجية بارزة محفورة فى طبقة سميكة من الجص.

ينتهى الطابق المثمن بشرفة أذان مضلعة من ستة عشر ضلعاً محمولة على أربعة صفوف من المقرنصات البلدية تنتهى دلاياتها بورقة نباتية ثلاثية مقلوبة وبدائرها العلوى كورنيش جصى سميك محلى بزخرفة رباط مسدس، ويحجز عليها درابزين من الحديديبلغ ارتفاعه ٠,٩٥م بتشيكلات هندسية من دوائر ومعينات، تعلو قوائمه قناديل معدنية ملبسة بالزجاج الأبيض لإضاءتها ليلاً (لوحة ١٢).

الطابق المثمن الثانى (لوحة ٩): يبلغ ارتفاع هذا الطابق ٢١,٠٠م، ويفتح بباب مربع يقع على محور باب القاعدة على شرفة الأذان الأولى يبلغ ارتفاع فتحته ١,٥٠م، واتساعها٠,٧٥م، ويبلغ ارتفاع كل ضلع ١,٢٠م، يتوسطها فتحات تجاويف طولية أربع منها محورية نافذة وأربع مضاهيات محددة بالجفت والميمة يتوجها من أعلى عقد منكسر ذو إطارين ومغشاة بستارة من الجص المفرغ بأشكال هندسية،يكتنفها أنصاف أعمدة مدمجة بقواعد وتيجان ناقوسية، على جانبي كل ضلع زخرفة زجزاجية بارزة، ويغطى بدن هذا الطابق من أسفل حتى أعلى باب شرفة

الأذان بمقدار٢,٥٠م زخرفة زجزاجية بارزة محفورة فى طبقة سميكة من الجص ويطوقه من أعلى إزار جصى سميك بارز ومتدرج.
ينتهى هذا الطابق بشرفة أذان مضلعة من ستة عشر ضلعاً يحجزها درابزين من الحديد يبلغ ارتفاعه ٠,٩٠م، يعلوه قناديل للإضاءة محمولة على ثلاثة صفوف من المقرنصات البلدية بدلاياتها ورقة نباتية ثلاثية مقلوبة وبدائرها العلوى كورنيش سميك من الجص محفور بزخرفة رباط مسدس.
البدن والرقبة والخوذة (لوحة ١٠): يعلو الطابق المثمن الثانى بدن أسطوانى مستدير منخفض يبلغ ارتفاعه٤,٠٠م، وهو بدن أملس مغطى بطبقة سميكة من الجص يفتح بباب مربع على شرفة الأذان الثانية يبلغ ارتفاع فتحته ١,٤٠م، واتساعها ٠,٤٥م، كما فتح بدائره خمس فتحات مربعة في مستوى باب الشرفة يربط بينها دعائم من كتل حديدية يتوج كل منها عقد منكسر مغطى بالقراميد، ويكتنفها انصاف أعمدة مدمجة.
ينتهى هذا البدن بترس من حطة واحدة من المقرنصات البلدية بدلايات تنتهى بورقة ثلاثية مقلوبة، يعلو هذا البدن الأسطوانى قمة على هيئة القلة تتكون من رقبة أسطوانية طويلة يبلغ ارتفاعها٣١م، يلف بدنها زخارف من ضلوع بارزة متماوجة محفورة فى الجص، ويتوجها ترس مسنن بهيئة زهرة اللوتس.
يعلو هذه الرقبة خوذة كروية مضلعة بضلوع بارزة متماوجة محفورة في الجص تمثل امتداداً لزخرفة الرقبة، يخرج من مركزها قائم يعلوه سفود نحاس من ثلاث كرات، يعلوها هلال مغلق فارغ، ويبلغ ارتفاع الخوذة والهلال٣,٠٠م، وبذلك يكون الارتفاع الكلى للمئذنة حوالى٦٧,٠٠م.
المئذنة من الداخل: يتم الدخول إلى بئر المئذنة من خلال باب القاعدة بضلعها الجنوبى الشرقى، وهو عبارة عن فتحة ذات عتبة مربعة يبلغ ارتفاعها٢,١٠م واتساعها٠,٧٠م، يتصدرها فحل مركزى مغلف بطبقة من الملاط والبياض تلتف حوله درجات طوبية مروحية لها أنوف حديدية، يبلغ طول الدرجة٠,٧٠م وارتفاع القائمة ٠,٢٥م، واتساع النائمة٠,٤٠م تضيق جهة الفحل، وقد تم إنارة قاعدة المئذنة عن طريق فتحات مزغلية.
تفضى ست وسبعون درجة سلم إلى باب مربع يفتح على شرفة الأذان الأولى، ويبلغ اتساع الدوسة ٠,٨٠م، ويبلغ قطر بئر المئذنة أمام هذه الشرفة ١,٧٠م

ونصف محيط الفحل ٠,٨٠م، وطول الدرجة ٠,٦٠م، وارتفاع قائمها ٠,٢٥م، واتساع النائمة ٠,٣٥م تضيق عند الفحل.

يستمر الفحل المركزى إلى بداية الطابق الثانى، حيث تؤدى مائة وثلاث درجات إلى باب مربع يفتح على شرفة الأذان الثانية، ويبلغ اتساع أرضية الدوسة٠,٥٠م، ويبلغ قطر بئر المئذنة أمام هذه الشرفة ١,٣٥م ونصف محيط الفحل٠,٤٥م وطول الدرجة ٠,٨٠م، وارتفاع قائمها٠,٣٠م واتساع النائمة٠,٣٠م تضيق جهة الفحل، وتم إنارة هذين الطابقين عن طريق الفتحات الطولية المحورية النافذة وبتجاويف الأضلاع.

بنهاية الطابق المثمن الثانى ينتهى الفحل المركزى ليبدأ سارى من الحديد أسطوانى الشكل مثبت على قورمة من الحديد تحيط به أوتار من كمرات حديدية متقاطعة.

مئذنة [١٠] مسجد [١١] سيدى موسى [١٢] بقرية الهياتم [١٣] مركز المحلة الكبرى (١٣٢٥هـ/١٩٠٧م):

الموقع: تعلو المئذنة كتلة المدخل بالواجهة الشمالية الغربية الرئيسية، وهى بذلك مقامة على فارغ المدخل، حيث استفاد المعمار من أكتاف كتلة المدخل والقبو البرميلى بينها فوق دركاة المدخل لعمل كرسى يمثل قاعدة للمئذنة.

التاريخ: يرجع تاريخ المئذنة إلى سنة١٣٢٥هـ/١٩٠٧م، وهو تاريخ عمارة المسجد القديم[١٤].

التكوين العام (شكل ٣)(لوحة ١١): تقوم المئذنة على فارغ المدخل حيث استغل المعمار كتفى كتلة المدخل والقبو البرميلى الطولى بينهما أعلى دركاة المدخل فى عمل كرسى يمثل قاعدة مربعة للمئذنة تنتهى أركانها بمنطقة انتقال من أربعة

---

[١٠] المئذنة غير مسجلة في عداد الآثار الإسلامية.

[١١] المسجد الأثرى القديم تم إزالته وإحلاله بمسجد جديد ولم يتبق من وحداته وعناصره الأثرية سوى كتلة المدخل البارزة تعلوها المئذنة، والقبة الضريحية، والمنبر وجميعها غير مسجلة فى عداد الآثار الإسلامية.

[١٢] قبره ظاهر يزار بالقبة الضريحية الملحقة بالمسجد.

[١٣] قرية الهياتم، قرية قديمة اسمها الأصلي محلة ابى الهيثم، وردت فى نزهة المشتاق بين منية غزال وبلقينه.

– محمد رمزى (١٩٩٤م). القاموس الجغرافى، ق٢، جـ٢،ص ١٨.

[١٤] دون تاريخ عمارة المسجد القديم الذى تخلفت من عمارته هذه المئذنة في حشوة كتابية أعلى باب المنبر بخط النسخ البارز في سطرين نصها:

إن الله وملائكته يصلون على النبي يا أيها/ اللذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليماً جدد فى سنة١٣٢٥.

مثلثات ركنية ملساء مقلوبة يعلوها طابق مثمن ينتهى بشرفة مثمنة يعلوها بدن أسطوانى مستدير منخفض يحمل الرقبة والخوذة والهلال.

مواد البناء: بنيت المئذنة بالطوب والمونة الرابطة، واستعمل الملاط والبياض فى كسوة الحوائط، والسلم واستخدم الجص فى عمل المقرنصات والإزارات، واستخدم الخشب فى عمل أنوف لدرجات السلم والسارى والدعامات.

المئذنة من الخارج:

كرسى المئذنة: استفاد المعمار من كتفى المدخل والقبو البرميلى بينهما أعلى دركاة المدخل فى عمل كرسى مربع يمثل قاعدة للمئذنة تنتهى أركانها بأربعة مثلثات ركنية خالية ونواصيها من الزخارف.

الطابق المثمن (لوحة ١٢): يبدأ مستوى هذا الطابق مما يلى منطقة الانتقال بإزار سميك من الجص يلف بدن المثمن، بينما يبلغ ارتفاعه ١١,٠٠م، ويتكون من ثمانية أضلاع طول ضلع كل منها ١,١٠م، يتوسطها تجاويف طولية معقودة بعقد نصف دائرى صماء، وقد فتح بأسفل هذا البدن بابان، أحدهما معقود بعقد نصف دائرى جهة الغرب يبلغ ارتفاعه ١,٩٠م، واتساعه ٠,٥٥م، كان يفتح على دكة المبلغ (سد حديثاً)، والثانى ذو عتبة مربعة جهة الشرق يبلغ ارتفاعه ١,٨٠م واتساعه ٠,٥٠م يغلق عليه باب خشب حديث يفتح على سطح المسجد.

ينتهى الطابق المثمن بشرفة آذان مثمنة يحجز عليها درابزين من الحديد يبلغ ارتفاعه١,٢٠م، والشرفة محمولة على ثلاثة صفوف من المقرنصات البلدية موزعة فى تشكيلات مقرنصة كل مجموعة من ثلاث حطات ٣، ٢، ١ ودلاية.

البدن والرقبة والخوذة (لوحة ١٣): يعلو الطابق السابق بدن أسطوانى مستدير منخفض يبلغ ارتفاعه ٢,٥م، فتح به جهة الشرق باب مربع يبلغ ارتفاعه ١,٩٥م واتساعه ٠,٤٥م، يقع على محور بابها على السطح ويفتح على شرفة الأذان، وتعلو البدن قمة على هيئة القلة مغلفة بطبقة سميكة من الجص يبلغ ارتفاعها ٥,٠٠م، تتكون من رقبة اسطوانية طويلة على هيئة قمع تتسع فوهته لأعلى يتوجها خوذة كروية ملساء يخرج من مركزها قائم يعلوه سفود نحاس به ثلاث تفافيح يعلوها هلال مفتوح بداخله نجمة خماسية شعار الدولة العثمانية، وبذلك يبلغ الإرتفاع الكلي للمئذنة أعلى المدخل حوالي ١٩,٠٠م.

المئذنة من الداخل: كان يتم الوصول إلى المئذنة عن طريق دكة المبلغ بالمسجد القديم بباب معقود بعقد نصف دائرى يبلغ ارتفاعه ١,٩٠م، واتساعه ٠,٥٥م،

يتصدره سلم مبانى من درجات مروحية لها أنوف خشبية حول فحل مركزى اسطوانى طول الدرجة ٠,٥٥م، وارتفاع قائمها ٠,٢٠م، واتساع النائمة ٠,٣٠م تضيق عند الفحل، تؤدى خمس منها إلى باب ذو عتبة مربعة يبلغ ارتفاعه ١,٨٠م، واتساعه ٠,٥٠م، يقع إلى جهة الشرق ويفتح على سطح المسجد، ويبلغ قطر بئر المئذنة أمام هذا الباب ١,٥م ونصف محيط الفحل ٠,٧٠م.

يتم الدخول حالياً إلى المئذنة من بابها على سطح المسجد، حيث تفضى ثمان و أربعون درجة إلى نهاية الطابق المثمن وباب مربع يبلغ ارتفاعه ١,٩٥م، واتساعه ٠,٤٥م يقع على محور باب المئذنة على السطح، ويفتح على شرفة الأذان الوحيدة وهى شرفة مثمنة يبلغ اتساع أرضية الدوسة ٠,٩٥م، ويبلغ قطر بئر المئذنة عند باب هذه الشرفة ١,٥٠م، وطول الدرجة ٠,٥٥م، وارتفاع قائمها ٠,١٥م، واتساع النائمة ٠,٢٠م يضيق جهة الفحل.

بنهاية الطابق المثمن ينتهى الفحل المركزى بقورمة من الخشب ثبت عليها سارى من الخشب ذو قطاع مربع تم تدعيمه من أعلى بأوتار حديدية مع الأوتار الخشبية، ويمتد السارى ليشغل البدن الأسطوانى إلى داخل الرقبة حتى باطن الخوذة.

مئذنة[١٥] مسجد[١٦] سيدى فخر[١٧] الدين بقرية طوخ مزيد[١٨] مركز السنطة (١٣٣٠هـ/١٩١٢م):

الموقع: تقع المئذنة بالواجهة الشمالية الشرقية الرئيسية للمسجد، حيث تبرز بقاعدتها على يمين المدخل وتمثل جزءاً من كتلة المدخل البارزة.

التاريخ والمنشئ: تتميز هذه المئذنة بوجود نص تأسيس على ضلع قاعدتها الشمالى الشرقى مع واجهة كتلة المدخل بخط الثلث البارز على أرضية زخرفية نباتية دقيقة محفورة فى تربيعة من الجص محددة بإطار بارز نصها فى سطرين:

مساعى .....[١٩] / بمساعدة أهل الفضل و الجود / سنة ١٣٣٠ (شكل٤)

---

[١٥] المئذنة غير مسجلة في عداد الآثار الإسلامية، وفى حالة جيدة من الحفظ.

[١٦] مع أن المسجد يعتبر أثراً متكاملاً فى حالة جيدة من الحفظ، ومع مطالبة الأهالى المستمرة تسجيل المسجد كأثر فإنه حتى الآن لم يصدر قرار بتسجيله في عداد الآثار الإسلامية.

[١٧] سيدى فخر الدين، قبره ظاهر يزار بالقبة الضريحية الملحقة بالمسجد يفتح عليها باب بمنتصف الضلع الجنوبى الغربى من داخل المسجد.

[١٨] طوخ مزيد، قرية قديمة اسمها الأصلي طوخ متور، وردت به في قوانين ابن مماتى وفى تحفة الإرشاد من أعمال الغربية وفى التحفة طوخ متور، وهى طوخ بنى مزيد من الأعمال المذكورة، وفى تاريع سنة ١٢٢٨هـ باسمها الحالى.

– محمد رمزى (١٩٩٤م). القاموس الجغرافي للبلاد المصرية، ق٢، جـ٢، ص ٩.

التكوين العام (شكل ٥) (لوحة ١٤): تتكون المئذنة من قاعدة مربعة تبدأ بأساس من الأرض، وترتفع قليلاً عن سطح المسجد، تنتهى بمنطقة إنتقال من أربعة مثلثات مقلوبة، يعلوها طابق مثمن، ينتهى بشرفة أذان مضلعة يليه طابق أسطوانى ينتهى بشرفة أذان مضلعة، يعلوه جوسق مفتوح، يعلوه بدن أسطوانى مستدير ومنخفض، يخرج من مركزه رقبة يعلوها خوذة وقائم وهلال.

مواد البناء: بنيت المئذنة بالطوب والمونة الرابطة المغطى بالملاط والبياض من الخارج، بينما خلت منها من الداخل، واستخدم الجص فى عمل تربيعة تحمل النص التأسيسى للمئذنة وترابيع أخرى زخرفية وفى عمل مشترفات أسفل التجاويف وجفوت وميمات وإزارات وأشرطة زخرفية، ومقرنصات، واستخدم الحديد في عمل الدرابزينات حول شرفتى الأذان والسارى، واستعمل الخشب فى عمل أنوف لدرجات السلم الطوبية المروحية حول الفحل.

المئذنة من الخارج: القاعدة: تقوم المئذنة على قاعدة مربعة طول ضلعها ٢,٩٠م، تبدأ بأساس من الأرض، وتمثل الجزء الأيمن من كتلة المدخل البارز، بأساس أركانها مرتدة نظم بها عمودان أسطوانيان مدمجان بقواعد مربعة وتيجان مستديرة يعلو الأيسر منها طبلية مربعة محلاة بتربيعة من زخارف جصية هندسية دقيقة يتكئ عليها رجل العقد المدائنى الذى يتوج حجر المدخل، ويتوسط ضلعها الشمالى الشرقى مع واجهة المدخل تجويف طولى به تربيعة من الجص تتضمن النص التأسيسي للمئذنة[٢٠]، بأعلى هذه التربيعة وأسفلها فتحتان لإضاءة نواة القاعدة، يدور حول قاعدة المئذنة مع نهاية كتلة المدخل والواجهة شرافات مبنية بالطوب ومغلفة بالملاط والجص بهيئة الورقة الخماسية، ويبلغ ارتفاع قاعدة المئذنة مع نهاية كتلة المدخل والواجهة٩,٠٠م، ثم ترتفع أعلى سطح المسجد بمقدار٣,٠٠م، وضع

---

[١٩] يأخذ هذا النص التأسيسى صيغة جديدة غير مألوفة في تدوين مثل هذه النصوص وتمثل ذلك فى "مساعى.....وبمساعدة....."، وقد تم إزالة اسم المنشئ عمداً من النص لأسباب غير معروفة.

[٢٠] يضم المسجد نصاً تأسيسياً آخر محفور بخط النسخ البارز في عتب خشبي أعلى باب القبة الضريحية ومقام سيدى فخر الدين نصها في سطرين:

نظارة يا زائراً هذا المقام أبشر فقد نلت المرام

محمد التميمي أنشأه عزيز مصر الخديوي إسماعيل باشا ١٢٨٠

كما توجد كتابات أخرى على المقصورة الخشبية أعلى بابها داخل الضريح محفورة بخط النسخ البارز تتضمن تاريخ تشغيل المقصورة سنة ١٢٨١هـ واسم صانعها أبو زيد حسين وتاريخ تجديدها فى سنة ١٣٢٥هـ.

بأركانها فى شطف مرتد أربعة أعمدة طوبية أسطوانية بأعلاها وأسفلها أحزمة جصية مستديرة، وبنواصيها الأربعة ترابيع جصية محددة بإطارات بارزة، الأمامية منها بضلعها الشمالى الشرقى مع الواجهة بها زخارف هندسية بارزة محفورة فى الجص بأشكال هندسية من رباط مسدس ومعينات نظم بأوسطها هلال مفتوح بداخله نجمة خماسية شعار الدولة العثمانية، كما فتح بضلعها الجنوبى الغربى على سطح المسجد باب معقود بعقد نصف دائرى يقع على محور بابها الأرضى داخل المسجد يبلغ ارتفاعه ١,٩٠م واتساعه ٠,٦٥م.

الطابق المثمن (لوحة ١٥): يبلغ ارتفاع هذا الطابق ٩,٠٠م، ويتكون من ثمانية أضلاع طول ضلع كل منها ١,٦٠م، يتوسطها تجاويف طولية، يتوجها عقود مدببة محددة بالجفت والميمة، وبداخلها فتحات معقودة بعقد مدبب، أربع منها محورية نافذة أسفلها مشترفات من الجص بصدرها درابزين من برامق حرة محمولة على جلسة من كرانيش متدرجة تنتهى بدلاية، تتناوب مع أربع مضاهيات، يكتنف كل منها حزمتان من ثلاثة أعمدة طوبية أسطوانية مدمجة على قواعد مربعة وتيجان مستديرة يعلوها طبالي من إزارات متدرجة تتكئ عليها أرجل العقود المدببة، ينتهى هذا الطابق بشرفة أذان مضلعة من ستة عشر ضلعاً، يحجز عليها درابزين من الحديد يبلغ ارتفاعه ١,٥٠م، محمولة على صفين من المقرنصات الحلبية بدوالى، تحصر بين دواليها أشكال محاريب.

الطابق الأسطوانى: يبلغ ارتفاع هذا الطابق ٩,٠٠م، يفتح على شرفة الأذان بباب مقنطر يقع إلى جهة الشرق بعيداً عن محور باب المئذنة على السطح، يبلغ ارتفاعه ٢,١٠م، واتساعه ٠,٦٥م، يطوق هذا البدن بأعلاه وأسفله إزار من الجص محدد بالجفت والميمة، يصل ما بينهما جفوت رأسية ذوات ميمات تقسم البدن إلى مستطيلات، ينتهى هذا الطابق من أعلى بشرفة أذان أسطوانية يحجز عليها درابزين من الحديد يبلغ ارتفاعه ١,٥م مثبت على كورنيش من الجص السميك محمول على صفين من المقرنصات البلدية بدلايات.

الجوسق(لوحة ١٦):يلى الطابق الأسطوانى جوسق مفتوح يبلغ ارتفاعه ٥,٠٠م، يتكون من ثمانية أعمدة أسطوانية مبنية بالطوب ومغلفة بطبقة من الملاط والبياض، لها تيجان مستديرة بأحزمة جصية بارزة يعلوها طبالى مربعة بإزارات بارزة تتكئ عليها أرجل عقود مدببة تتوج الفتحات المحصورة بينها، ويربط بينها أوتار من

الحديد، تقوم على بدن أسطوانى قصير يبلغ ارتفاعه ٠,٨٠م ويفتح على شرفة الأذان بفتحة على محور الباب على شرفة الأذان الأولى.

البدن والرقبة والخوذة: يعلو الجوسق بدن أسطوانى مستدير منخفض الارتفاع يبلغ ارتفاعه ١,٢٥م، به فتحة مربعة صغيرة تفتح على شرفة الأذان الثانية، تعلو هذا البدن قمة على هيئة القلة تتكون من رقبة أسطوانية قصيرة تنتهى بقمع تتسع فوهته لأعلى، تحمل خوذة كمثرية الشكل مزخرفة بزخارف جصية بارزة على شكل زجزاج، يخرج من مركزها قائم يعلوه سفود نحاس من ثلاثة انتفاخات كروية يعلوها هلال مغلق، ويبلغ ارتفاع هذه القمة ٤,٠٠م، وبذلك يبلغ الارتفاع الكلي للمئذنة حوالى ٤٣م.

المئذنة من الداخل: يتم الدخول إلى المئذنة عن طريق باب بضلع قاعدتها الجنوبى الغربى داخل المسجد، وهو عبارة عن فتحة ذات عتبة مربعة يبلغ ارتفاعها١,٩٠م واتساعها ٠٠,٨٥م، يغلق عليها باب خشب، ويتصدرها فحل مركزى أسطوانى بدرجات مروحية.

تؤدى خمس عشرة درجة إلى باب مربع يفتح على دكة المبلغ بالزاوية الشرقية بالمسجد، وتؤدى سبع وثلاثون درجة إلى باب لطيف يفتح على سطح المسجد، يبلغ قطر بئر المئذنة أمامه ١,٨٠م، ونصف محيط الفحل ٠,٦٥م، وطول الدرجة أمامه ٠,٦٥م، وارتفاع قائمها ٠,٢٠م، واتساع النائمة ٠,٣٥م، تضيق جهة الفحل، وتم إنارة قاعدة المئذنة عن طريق الفتحات المزغلية.

تفضى ثمانون درجة إلى شرفة الأذان الأولى بنهاية الطابق المثمن، وهى شرفة مضلعة يفتح عليها باب معقود بعقد نصف دائرى، ويبلغ اتساع أرضية الدوسة ٠,٨٠م، ويبلغ قطر بئر المئذنة أمام هذه الشرفة ١,٦٥م، ونصف محيط الفحل ٠,٦٢م، وطول الدرجة ٠,٦٥م، وارتفاع قائمها ٠,٢٥م، واتساع النائمة ٠,٤٠م تضيق جهة الفحل، وتم إنارة الطابق المثمن بفتحات التجاويف الطولية المحورية.

وتفضى مائة وسبع درجات إلى شرفة الآذان الثانية يفتح عليها الجوسق بفتحة مربعة، ويبلغ اتساع أرضية الدوسة٠,٥٠م، ويبلغ قطر بئر المئذنة أمام هذه الشرفة ١,٦٠م، ونصف محيط الفحل٠,٦٠م، وطول الدرجة ٠,٦٠م، وارتفاع قائمها ٠,٢٥م، واتساع النائمة٠,٣٠م تضيق جهة الفحل، وتم إنارة الطابق الأسطوانى عن طريق بابى المئذنة على شرفتى الأذان الأولى والثانية والجوسق المفتوح بأعلاه.

ينتهى الفحل المركزى والدرج المروحى مع نهاية الطابق الأسطوانى، حيث يبدأ سارى من الحديد أسطوانى الشكل يقوم على قورمة خشبية، ويمتد داخل الجوسق ليشغل البدن الأسطوانى المنخفض ويمتد حتى باطن الخوذة (لوحة ١٧).

مئذنة [٢١]المسجد الكبير[٢٢]بقرية محلة مرحوم [٢٣]مركز طنطا(١٣٣٠هـ/١٩١٢م):

الموقع: تقع المئذنة بالواجهة الشمالية الشرقية الرئيسية للمسجد، حيث يتوسطها كتلة المدخل البارزة وعلى يسارها المئذنة، وكلاهما من الوحدات العناصر الأثرية القديمة التى تخلفت من عمارة المسجد القديم.

التاريخ: يرجع تاريخ هذه المئذنة إلى سنة ١٣٣٠هـ / ١٩١٢م، وهو تاريخ عمارة المسجد القديم[٢٤] الذى تخلفت من عمارته الباب [٢٥] والمئذنة.

التكوين العام (شكل ٦)(لوحة ١٨): تتكون المئذنة من قاعدة مربعة تبدأ بأساس من الأرض، وترتفع قليلاً عن مستوى كتلة المدخل، تنتهى بمنطقة انتقال من أربعة مثلثات ركنية مقلوبة يعلوها طابق مثمن ينتهى بشرفة أذان مضلعة من ستة عشر ضلعاً، يليه طابق مثمن ثان ينتهى بشرفة أذان أسطوانية الشكل يعلوه طابق أسطوانى يليه بدن أسطوانى منخفض يتوسطه رقبة تحمل الخوذة والهلال.

مواد البناء: بنيت المئذنة بالطوب والمونة الرابطة المغطى بطبقة من الملاط والبياض، واستخدم الجص فى عمل زخارفها الهندسية والنباتية ومقرنصات وعقود وجفوت وميمات وإزارات وأشرطة ومشترفات وشرافات، واستخدم الحديد فى عمل

---

[٢١] مع وجود قرار تسجيل رقم ١٠٣٥٧ لسنة ١٩٥١م ويتضمن بين قوائمه " باب الجامع الكبير (العمري)" بمحلة مرحوم وذلك دون الإشارة إلى المئذنة التى تقع على يسار الباب، لذلك فإنه من الضرورى وتصويب منطوق هذا القرار ليشمل المئذنة مع الباب، وهما العناصر الأثرية الباقية من عمارة المسجد القديم.

[٢٢] المسجد القديم تم إزالته وإحلاله بمسجد حديث ولم يتخلف من وحداته وعناصره الأثرية سوى هذه المئذنة والباب.

[٢٣] محلة مرحوم، هى من القرى القديمة، اسمها الأصلى (محلة المحروم) وردت فى كتاب المسالك لابن حوقل بإسم محلة المرحوم بين طنتدا (طنطا) وقليب العمال (قليب أبيار) وقال: أنها مدينة بها حاكم وقاض، وفى تاريخ سنة ١٢٢٨هـ وردت باسمها الحالى (محلة مرحوم).
– محمد رمزى (١٩٩٤م). القاموس الجغرافى، ق٢، ج٢، ص١٠٧.

[٢٤] دون تاريخ عمارة المسجد القديم على عتب خشبى أعلى باب المدخل الرئيسى بخط النسخ البارز في سطرين نصه: إن الصلاة تنهى عن الفحشاء والمنكر ولذكر الله أكبر / سنة ١٣٣٠

[٢٥] كما أن قرار تسجيل الأثر قد جانبه الصواب عندما أغفل ذكر المئذنة مع الباب، أيضاً فقد جاء تاريخ الأثر بالخطأ وهو (ق ١١ هـ / ١٧ م)، وهذا التاريخ أيضاً بحاجة إلى تصويب وتصحيح استناداً إلى النص التأسيسي أعلى باب المدخل.

الساري والدرابزينات، كما استخدم الخشب فى عمل أنوف خشبية لدرجات السلم حول الفحل.

المئذنة من الخارج: القاعدة: تقوم المئذنة على قاعدة مربعة يبلغ طول ضلعها ٣,٩٠م، تبدأ بأساس من الأرض بمحاذاة واجهة كتلة المدخل، يحلى واجهتها زخارف جصية، بينما يحتجب جزء منها خلف أكشاك ومبانى (حديثة).

يتوسط باب القاعدة ضلع قاعدتها الجنوبى الغربى داخل المسجد، وهو عبارة عن فتحة ذات عتبة مربعة يبلغ ارتفاعها ١,٩٠م، واتساعها ١,٠٠م، يغلق عليها باب خشب ويتصدرها فحل مركزى يدور حوله درجات لها أنوف خشبية مغلف جميعه بالملاط والبياض، ترتفع القاعدة قليلاً أعلى مستوى سطح المسجد، ويتوسط ضلعها الجنوبى الغربى باب ذو عتبة مربعة يبلغ ارتفاعه ١,٧٠م واتساعه ٠,٧٠م، يقع على محور بابها الأرضى داخل المسجد، يبلغ ارتفاع قاعدة المئذنة ١٥,٠٠م، وتنتهى بمنطقة انتقال من أربعة مثلثات ركنية ملساء مقلوبة زخرفت نواصيها بجفوت مستقيمة بالميمات متقاطعة فى شكل مربع يكتنفها مثلثان.

الطابق المثمن الأول (لوحة ١٩): يبلغ ارتفاع هذا الطابق٩,٠٠م، ويتكون من ثمانية أضلاع طول كل منها١,٥٠م يتوسطها تجاويف طولية معقودة بعقد منكسر ذى إطارين محدد بالجفت والميمة ملئ تجويفه بضلوع بارزة مشعة حول محراب مجوف، ويكتنف كل منها حزمتان من ثلاثة أعمدة بنائية ذات أبدان أسطوانية وقواعد وتيجان ناقوسية، يعلو تيجانها طبالى مربعة بإزارات بارزة تتكئ عليها أرجل العقود.

يعلو هذه التجاويف ويطوق بدن المئذنة شريط زخرفى محدد بالجفت والميمة من تشكيلات هندسية بارزة متكررة من أسهم متقابلة ومتدابرة تحصر بينها أشكال لوزية وبأركانها مفاريك مائلة، ينتهى هذا الطابق بشرفة أذان مضلعة من ستة عشر ضلعاً يحجز عليها درابزين من الحديد يبلغ ارتفاعه ١,٠٠م، محمولة على ثلاثة صفوف من المقرنصات البلدية بدوالى، يملأ بعض تجاويف الصف العلوى منها أنصاف وريدات سداسية بارزة تتناوب مع تجاويف ملئت بضلوع بارزة مشعة.

الطابق المثمن الثانى (لوحة ٢٠): يبلغ ارتفاع هذا الطابق ٧,٠٠م، ويفتح بباب معقود بعقد نصف دائرى على شرفة الأذان الأولى يبلغ ارتفاعه ١,٧٠م واتساعه ٠,٦٠م، يقع إلى جهة الشرق بعيداً عن محور الباب على سطح المسجد.

يتكون هذا الطابق من ثمانية أضلاع يتوسطها تجاويف طولية تبدأ أعلى مستوى باب دخول شرفة الأذان معقودة بعقد منكسر محدد بالجفت والميمة، يتوسط بعضها فتحات طولية نافذة، وبأسفل كل منها مشترفة من الجص محمولة على كرانيش بارزة و متدرجة بصدرها زخارف هندسية دقيقة، يكتنف كل تجويف حزمتان من ثلاثة أعمدة أسطوانية مدمجة لها قواعد وتيجان ناقوسية، وينتهى هذا الطابق بشرفة أذان أسطوانية مثبت بدائرها درابزين من الحديد يبلغ ارتفاعه ٠,٩٠م، ومحمولة على صفين من المقرنصات البلدية بدوالى، ملئت تجاويف مقرنصات الصف العلوى بأنصاف وريدات سداسية بارزة.

الطابق الأسطوانى: يبلغ ارتفاع هذا الطابق٤,٠٠م، وهو بدن أملس يفتح على شرفة الأذان الثانية بفتحة باب معقود بعقد نصف دائرى يبلغ ارتفاعها ١,٧٠م، واتساعها ٠,٤٥م، بدائر هذا البدن من أعلى صف من المقرنصات البلدية بدوالى ملئت تجاويفها بأنصاف وريدات سداسية بارزة، يعلوه إطار بارز من الجص السميك يتوجه شرافات جصية من ورقة ثلاثية مفرغة بزخارف هندسية ونباتية دقيقة.

البدن والرقبة والخوذة: يعلو الطابق الأسطوانى بدن أسطوانى منخفض يبلغ ارتفاعه ١,٥٠م، تعلو هذا البدن قمة على هيئة القلة يبلغ ارتفاعها ٤,٠٠م، تتكون من رقبة قصيرة تنتهى بشكل قمع تتسع فوهته لأعلى، يعلوها خوذة بصلية الشكل ملساء يخرج من مركزها قائم يعلوه سفود نحاس من ثلاث تفافيح بقمتها هلال مغلق، ويبلغ الارتفاع الكلى للمئذنة حوالى ٤٤,٠٠م.

المئذنة من الداخل: يتم الدخول إلى المئذنة عن طريق باب ذى عتبة مربعة يبلغ ارتفاعه ١,٩٠م، واتساعه ١,٠٠م، بضلعها الجنوبى الغربى داخل المسجد، يغلق عليه باب خشب ويتصدره سلم المئذنة يتكون من فحل مركزى ودرج مروحى مكسو جميعه بالملاط والبياض.

تفضى سبع وعشرون درجة إلى باب مربع يفتح على سطح المسجد يبلغ ارتفاعه ١,٧٠م، واتساعه٠,٧٠م، وأمام هذا الباب يبلغ طول الدرجة٠,٧٥م وارتفاع قائمها ٠,٢٠م واتساع النائمة٠,٣٠م تضيق عند الفحل، ويبلغ قطر بئر المئذنة٢,٠٠م، ونصف محيط الفحل ٠,٥٠م، وتؤدى سبع وسبعون درجة سلم إلى باب لطيف يفتح على شرفة الأذان الأولى، يبلغ اتساع أرضية الدوسة ٠,٩٥م مفروشة ببلاطات الحجارى، ويبلغ قطر بئر المئذنة أمام الشرفة١,٦٠م ونصف محيط الفحل٠,٤٠م،

ويبلغ طول الدرجة٠,٦٠م، وارتفاع قائمها ٠,٢٥م، واتساع النائمة٠,٣٥م تضيق جهة الفحل.

وتؤدى مائة درجة سلم حول الفحل إلى باب مقنطر يفتح على شرفة الأذان الثانية حيث يبلغ اتساع أرضية الدوسة ٠,٧٠م، ويبلغ قطر بئر المئذنة أمام هذه الشرفة ١,٣٠م ونصف محيط الفحل ٠,٣٠م، وطول الدرجة ٠,٥٠م وارتفاع قائمها ٠,٣٠م واتساع النائمة ٠,٣٠م، تضيق جهة الفحل، وقد تم إنارة هذين الطابقين المثمنين عن طريق الفتحات النافذة بتجاويف أضلاعها والفتحات المزغلية، بنهاية الطابق المثمن الثانى ينتهى الفحل المركزى، ويبدأ سارى من الحديد أسطوانى الشكل مثبت على قورمة سميكة من الخشب يشغل الطابق الأسطوانى حتى باطن الخوذة (لوحة ٢١).

مئذنة [٢٦] **مسجد** [٢٧] **سيدى عب الله بن الحارث** [٢٨] **بقرية صفط تراب** [٢٩] **مركز المحلة الكبرى (١٣٣٢هـ/١٩١٤م):**

الموقع: تقع المئذنة بالواجهة الشمالية الغربية الرئيسية للمسجد الحديث عند طرفها الغربى على يسار المدخل.

التاريخ والمنشئ (شكل ٧)(لوحة٢٢):يوجد النص التأسيسى للمئذنة أعلى باب القاعدة بضلعها الجنوبى الشرقى داخل المسجد ، وهو عبارة عن أربعة أبيات من الشعر بنهايتها تاريخ إنشاء المئذنة بطريقة حساب الجمل، وفي سطرين أسفل الأبيات الشعرية يرد ذكر سيدى عبد الله الصفطى، وإليه تنسب المئذنة، ثم اسم المنشئ محمد أحمد نوير.

---

[٢٦] المئذنة غير مسجلة في عداد الآثار الإسلامية.

[٢٧] المسجد القديم تم إزالته وإحلاله بمسجد حديث، ولم يتخلف من عمارة المسجد القديم إلا هذه المئذنة والقبة الضريحية.

[٢٨] هو سيدي عبد الله بن الحارث بن جزء الزبيدى، ويرجع نسبه إلى عبدالله بن يكرب بن عمر بن عريج بن عمر بن زبيد قبيلة باليمن، وعبد الله بن الحارث من فرسان الصحابة الذين شهدوا فتح مصر مع عمرو بن العاص وهو آخر صحابي مات بمصر ودفن بها سنة ٨٦هـ / ٧٠٥م فى قرية صفط تراب وإليه تنسب.

– عبد الرحمن بن عبد الله بن عبد الحكم (ت٢٥٧هـ/٨٧٠ م) (١٩٩٩م). فتوح مصر والمغرب، تحقيق عبد المنعم عامر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص ٩٤.

– سعاد ماهر محمد (١٩٨٦ م). مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، القاهرة، جـ ٢، ص ٣٩.

[٢٩] صفط تراب هي من القرى القديمة، وردت فى قوانين ابن مماتى، وفي تحفة الإرشاد سفط بو تراب، وفى تاريع سنة ١٢٢٨هـ باسمها الحالى، وبها توفي عبد الله بن جزء الزبيدى آخر من مات من الصحابة بمصر وقبره بها ظاهر يزار.

– محمد رمزى (١٩٩٤م). القاموس الجغرافي للبلاد المصرية، ق٢، جـ٢، ص ٢١.

دون هذا النص التأسيسي بخط النسخ البارز الملون باللون الأزرق على مهاد من أرضية زخرفية نباتية دقيقة داخل أطر زخرفية محددة بخطوط بارزة، محفورة فى لوحة من الرخام الأبيض مستطيلة الشكل نصه:

بنى منارة زين الصحب من حل ... محمد ذو المعالي أحمد الفعـــــل
هي المسمى نويراً إذ علا شرفـــا ... هو الحسيب المفدى طيب الأصـــل
لله همتـــــه لله مقصـــــــده ... بنى بناء عظيمـــــــــا زائد الفضـــل
لما انتهى قالت العليا تؤرخـــه ... تمت منارة زين الصحب في سهل [٣٠]
– ٨٤٠ ٦٩١ ٦٧ ١٣١ ١٨٥

هذه منارة سيدي عبد الله الصفطى أسسها محمد أحمد نوير [٣١]سنة ١٩١٤ م [٣٢]

التكوين العام (شكل ٨)(لوحة ٢٣): تتكون المئذنة من قاعدة مستطيلة تبدأ بأساس من الأرض، وترتفع حتى مستوى سطح المسجد، وتنتهى بمنطقة انتقال من أربعة مثلثات ركنية مقلوبة، يعلوها طابق مثمن ينتهى بشرفة أذان مثمنة، يليه طابق اسطوانى ينتهى بشرفة أذان أسطوانية يعلوه بدن اسطوانى منخفض يخرج من مركزه رقبة يعلوها خوذة وقائم وهلال.

مواد البناء: بنيت المئذنة بالطوب الأحمر البلدى والمونة الرابطة المغطى بالملاط والبياض واستخدم الجص فى عمل المقرنصات، واستخدم الحديد فى عمل الدرابزينات وأنوف حديدية للدرج الطوبى حول الفحل، واستخدم الخشب فى عمل السارى والأوتار من حوله.

---

[٣٠] بمراجعة القيم العددية للألفاظ وجمعها على هذا النحو:
٨٤٠+٦٩١+٦٧+١٣١+ ١٨٥ تبين أنها تساوى١٩١٤م، بمعنى أنه عند حساب التاريخ وفق حساب الجمل فإن ناتجه يأتي موافقاً للتاريخ الميلادي (١٩١٤) وليس التاريخ الهجرى (١٣٣٢) كما هو متبع ومألوف، ويعد ذلك على نحو جديد ومبتكر في طريقة تدوين التواريخ بحساب الجمل.

[٣١] عائلة نوير من أهم العائلات في قرية صفط تراب منهم العمد والمشايخ والأعيان، و قد شغل أفرادها منصب العمودية بنهاية القرن ١٣هـ/١٩م، ومنهم رزق أحمد نوير، ومحمد أحمد نوير، ولا تزال لهذه العائلة مكانتها حتى الآن منهم العمد وأعضاء المجالس النيابية.
– عبد الله محمد العزباوى (١٩٨٤ م). عمد ومشايخ القرى ودورهم فى المجتمع المصري في القرن التاسع عشر، دار الكتاب الجامعى، ص ١١.

[٣٢] يعتبر هذا النص التأسيسي على درجة كبيرة من الأهمية، إذ أنه يؤكد على وظيفة المنشأة كونها "منارة "، كما يؤكد على ذكر اسم صاحب المنشأة وهو سيدى عبد الله الصفطى، ويؤكد على ذكر اسم المنشئ وهو محمد أحمد نوير، ثم ذكر محاسنه وصفاته وتمجيد عمارته، ثم يؤكد على ذكر تاريخ الإنشاء مرة بطريقة حساب الجمل بصورة مبتكرة وغير مألوفة ومرة بذكر السنة الميلادية بالأرقام الحسابية.

المئذنة من الخارج: القاعدة (لوحة ٢٤): تقوم المئذنة على قاعدة مستطيلة أبعادها ٣,٥٠×٣,١٠م، تبدأ بأساس من الأرض، وترتفع إلى مستوى سطح المسجد، وتنتهى بمنطقة انتقال من أربعة مثلثات ركنية مقلوبة وملساء، ويبلغ ارتفاع القاعدة ١١,٠٠م.

الطابق المثمن: يبلغ ارتفاع هذا الطابق ٨,٠٠م، ويتكون من ثمانية أضلاع يتوسطها تجاويف طولية مربعة، فتح بأربعة منها فتحات محورية مزغلية بعضها سفلى وبعضها علوى لإضاءة المئذنة من الداخل، وينتهى هذا الطابق بشرفة أذان مثمنة بدائرها درابزين من الحديد يبلغ ارتفاعه ٠,٨٠م مثبت على قاعدة مبانى ارتفاعها ٠,٢٠م، محمولة على صفين من المقرنصات البلدية.

الطابق الأسطوانى:يبلغ ارتفاع هذا الطابق٦,٠٠م، وهو بدن أملس خال من الزخرفة، يفتح على شرفة الأذان بباب معقود بعقد نصف دائرى يبلغ ارتفاعه١,٩٠م، واتساعه٠,٦٠م، وقد فتح بمحيط هذا البدن بعض الفتحات المربعة المزغلية لإضاءة المئذنة من الداخل، ينتهى هذا الطابق من أعلى بشرفة أذان أسطوانية مثبت بدائرها درابزين من الحديد يبلغ ارتفاعه٠,٨٠م، يقوم على قاعدة مبانى ارتفاعها٠,٢٠م، محمولة على ثلاثة صفوف من المقرنصات البلدية.

البدن والرقبة والخوذة:يعلو الطابق السابق بدن مستدير منخفض يبلغ ارتفاعه ٣,٠٠م، يفتح على شرفة الأذان بباب معقود بعقد نصف دائرى يبلغ ارتفاع فتحته ١,٦٠م واتساعها٠,٥٠م، وينتهى من أعلى بصف من المقرنصات البلدية، وتعلو هذا البدن قمة على هيئة القلة تتكون من رقبة أسطوانية طويلة يتوجها خوذة كروية ملساء يخرج من مركزها قائم يعلوه سفود نحاسي به ثلاثة انتفاخات كروية، يعلوها هلال مفتوح بداخله نجمة، يبلغ ارتفاعها٤,٠٠م، وبذلك يبلغ الارتفاع الكلى للمئذنة حوالى ٣٤,٠٠م.

المئذنة من الداخل: يتم الدخول إلى المئذنة عن طريق باب داخل المسجد بضلعها الجنوبى الشرقى وهو عبارة عن فتحة ذات عتبة مربعة يبلغ ارتفاعها١,٩٠م، واتساعها٩٠,٠٠سم يتصدرها فحل مركزى يدور حوله درجات مغلف جميعه بالملاط والبياض، وتم إنارة القاعدة بفتحات مزغلية، وتؤدى تسع وسبعون درجة إلى باب معقود بعقد نصف دائرى يفتح على شرفة الأذان الأولى حيث يبلغ اتساع أرضية الدوسة٠,٦٠م، ويبلغ قطر بئر المئذنة أمامها١,٣٥م، ونصف محيط الفحل ٠,٣٠م.

تقضى مائة وإحدى عشرة درجة إلى نهاية الطابق الأسطوانى وباب معقود بعقد نصف دائرى يفتح على شرفة الأذان الثانية حيث يبلغ اتساع أرضية الدوسة ٠,٥٠م، ويبلغ قطر بئر المئذنة أمام هذه الشرفة١,٣٠م، وطول الدرجة ٠,٦٠م، وارتفاع قائمها٠,٢٠م واتساع النائمة٠,٢٥م يضيق جهة الفحل، وتم إنارة هذا الطابق بفتحات مزغلية بمحيط بدنه. بنهاية الطابق الأسطوانى ينتهى الفحل المركزى والدرج،ويبدأ سارى أسطوانى من الخشب مثبت على قورمة خشبية أعلى الفحل، يمتد السارى ليشغل البدن المنخفض ويدور حوله سلم نقل من أوتار خشبية يمتد حتى باطن الخوذة.

مئذنة [٣٣] مسجد [٣٤] سيدى عبدالرحيم [٣٥] بطنطا [٣٦] (١٣٣٩هـ /١٩٢٠م):

الموقع: تقع المئذنة بالواجهة الشمالية الغربية الرئيسية للمسجد الحديث بأقصى الطرف الشمالى على يمين المدخل.

التاريخ: يرجع تاريخ هذه المئذنة إلى سنة١٣٣٩هـ/١٩٢٠م، وهو تاريخ عمارة المسجد القديم الذى تخلفت من عمارته القبة الضريحية [٣٧] وهذه المئذنة.

---

[٣٣] المئذنة غير مسجلة في عداد الآثار الإسلامية.

[٣٤] المسجد القديم تم إزالته وإحلاله بمسجد حديث ولم يتبق منه سوى هذه المئذنة والقبة الضريحية ودكة المقرئ وجميعها من الوحدات والعناصر الأثرية غير المسجلة.

[٣٥] سيدى عبد الرحيم، هو محمد بن عبد الرحيم بن عبد الوارث بن خليل وينتهى نسبه إلى على بن أبى طالب كرم الله وجهه، ولد عام ١٢٦١هـ/ ١٨٤٥م، وكان من أكبر علماء الأزهر وأول من تولى مشيخة معهد المنشاوى بطنطا، توفى فى ٢٦ جمادى الآخر سنة ١٣٣٨هـ/١٩٢٠ ودفن بمسجده فى ضاحية سيجر بطنطا.

للاستزادة : محمد أحمد عمارة (د.ت). مظاهر التكريم فى مناقب مولانا السيد عبد الرحيم.

– جوده محمد أبو اليزيد (١٤١٨هـ/١٩١٧م).المعارج القدسية فى المناقب الأحمدية،ج١.

– علاء بكر (٢٠٠٨م). مختصر تاريخ التصوف، دار الخلفاء الراشدين،الإسكندرية.

[٣٦] طنطا، قاعدة مديرية الغربية، وهى من المدن القديمة، واسمها المصرى القديم tantant، ومنه طندتا، وحذفت الدال ثم فخمت التاء لطاء لتناسب ذوق العامة فصارت طنطا، وقد ارتفعت شهرتها من يوم أن دفن بها ولى الله تعالى السيد احمد البدوى المتوفى سنة ٦٧٥هـ/١٢٧٦م.

– محمد رمزى (١٩٩٤م). القاموس الجغرافى، ق٢، جـ٢، ص١٠٢.

[٣٧] يتوسط القبة الضريحية مقصورة نحاسية على قبر سيدي محمد عبد الرحيم يعلو بابها حشوة كتابية من ثلاثة سطور بخط النسخ البارز نصها :

مقصورة سيد الأقطاب العارف بالله السيد محمد عبدالرحيم

هدية من الشيخ حسنين احمد حشيش من كفر الجمالة مركز تلا منوفية فى ربيع أول سنة ١٣٣٩ هـجرية تشغيل أحمد الليثى بخان أبو طاقية بمصر

التكوين العام (شكل ٩) (لوحة ٢٥):تتكون المئذنة من قاعدة مربعة بأساس يبدأ من الأرض تنتهى بمنطقة انتقال، يعلوها طابق مثمن ينتهى بشرفة أذان مثمنة، يعلوه طابق أسطوانى ينتهى بشرفة أذان مضلعة من ستة عشر ضلعاً، يليه جوسق مفتوح يعلوه شرفة أذان مضلعة، يعلوه بدن مستدير منخفض يخرج من وسطه قمة بهيئة القلة تتكون من الرقبة والخوذة والهلال.

مواد البناء: بنيت المئذنة بالطوب الأحمر البلدى والمونة الرابطة المغلف بالملاط والبياض، واستخدم الجص في عمل درابزينات شرفات الأذان، والمشترفات، والمقرنصات، والعقود، والجفوت، والأشرطة الزخرفية والكتابية وغيرها، واستخدم الخشب فى عمل السارى والدرجات الخشبية.

المئذنة من الخارج: القاعدة (لوحة ٢٦): تقوم المئذنة على قاعدة مربعة تتكون من مستويين، يبدأ المستوى الأول بأساس من الأرض، يبلغ طول ضلعه ٤,٥م، وارتفاعه ١١,٠٠م، يتوسط ضلعها الشمالى الغربى تجويف طولى مربع ذو إطارين بأسفله باب معقود بعقد نصف دائرى (سد حديثاً) كان يؤدى إلى داخل المئذنة، ويطوقه من أعلى صفان من المقرنصات الجصية الحلبية الدقيقة بدوالى.

المستوى الثانى من القاعدة يرتد عن المستوى الأول بشطف في أركانه الأربعة نظمت بها أعمدة بنائية أسطوانية، ويمثل كرسى لمنطقة الانتقال، ويبلغ ارتفاعه ٢,٠٠م، تنتهى القاعدة بمنطقة انتقال من أربعة مثلثات ركنية مقلوبة نواصيها محددة بالجفوت البارزة والميمات المتقاطعة بأشكال هندسية من مستطيلات ومثلثات، ويبلغ ارتفاعها ١,٢٥م.

الطابق المثمن (لوحة ٢٧): يبلغ ارتفاعه ٩,٠م، ويتكون من ثمانية أضلاع طول ضلع كل منهما ١,٦٠م، يتوسطها تجاويف معقودة بعقد منكسر ذى إطارين ومحدد بالجفت والميمة فى قمته صرة بارزة ومفصصة وملئ تجويفه بضلوع بارزة مشعة، يتوسط هذه التجاويف أربع فتحات محورية نافذة معقودة بعقود مفصصة أسفل كل منها مشترفة من الجص محمولة على مقرنصات بصدرها درابزين من الجص المفرغ بأشكال هندسية من نجوم ومعينات، تتناوب هذه الفتحات المحورية النافذة مع أربع مضاهيات، ويكتنف كل تجويف حزمتان من ثلاثة أعمدة بنائية أسطوانية مدمجة ذوات قواعد و تيجان ناقوسية يعلوها طبالى مربعة متدرجة بإزارات جصية بارزة يتكئ عليها أرجل العقود المنكسرة أعلى التجاويف.

يطوق البدن المثمن بأعلى هذه التجاويف وأسفلها شريط من زخارف جصية بارزة قوامها الورقة الكأسية بداخلها ورقة ثلاثية محجوز بالجفت البارز والميمة، وينتهى هذا البدن بشريط من الكتابات القرآنية محفورة في الجص حفراً بارزاً بخط الثلث (غير مقروءة)، ينتهى الطابق المثمن بشرفة أذان مثمنة محمولة على خمس حطات من المقرنصات الحلبية بدوالى، وبدائرها درابزين يبلغ ارتفاعه ١,٠٠م من الجص المفرغ بأشكال هندسية دقيقة من نجوم ومعينات.

الطابق الأسطواني: يبلغ ارتفاع هذا الطابق ٩,٠٠م، ويفتح بباب لطيف معقود بعقد نصف دائرى على شرفة الأذان الأولى، ويطوق هذا البدن من أسفل شريط من زخارف جصية بارزة قوامها الورقة الكأسية بداخلها الورقة الثلاثية، ويطوقه من أعلى شريط من الكتابات القرآنية البارزة بخط الثلث (غير مقروءة)، يصل فيما بينهما ضلوع رأسية مستقيمة بارزة تلف هذا البدن، ينتهى هذا الطابق بشرفة أذان ثانية مضلعة من ستة عشر ضلعاً محمولة على أربع حطات من المقرنصات الحلبية بداوالى، بدائرها درابزين يبلغ ارتفاعة٠,٧٠م من الجص المفرغ بأشكال هندسية.

الجوسق: يلى الطابق الأسطوانى جوسق مفتوح يبلغ ارتفاعه٥,٠٠م، يتكون من ثمانية أنصاف أعمدة أسطوانية مبانى مغلفة بالجص تقوم على بدن أسطوانى يفتح على شرفة الأذان الثانية بفتحة مربعة، ولها تيجان مقرنصة، يعلوها إزار جصى سميك تحصر بينها فتحات طويلة معقودة بعقد مدبب.

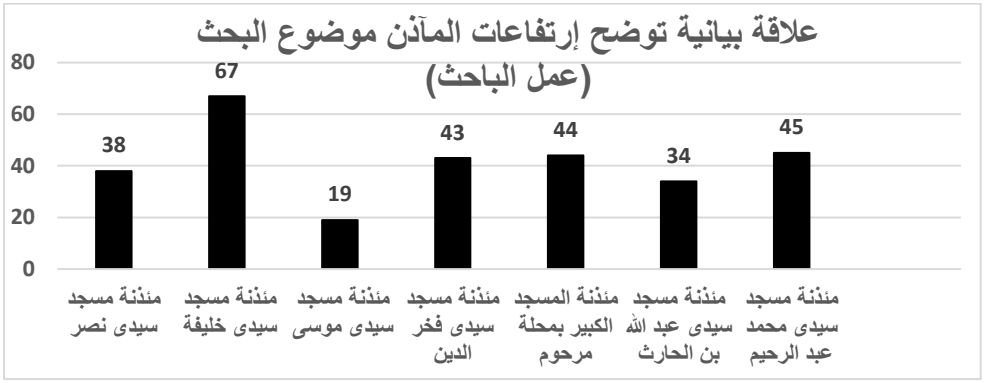
ينتهى الجوسق بشرفة أذان ثالثة مضلعة من ستة عشر ضلعاً محمولة على أربع حطات من المقرنصات البلدية بدوالى.

البدن والرقبة والخوذة: يعلو الجوسق بدن مستدير منخفض به فتحة مربعة تفتح على شرفة الأذان الثالثة، تخرج من وسطه رقبة أسطوانية بهيئة القلة تنتهى بقمع تتسع فوهته لأعلى تحمل خوذة بصلية ملساء يخرج من مركزها قائم يعلوه سفود من النحاس به ثلاثة انتفاخات كروية بقمتها هلال مغلق بداخله لفظ الجلالة، ويبلغ ارتفاع البدن والقمة حوالى٥,٠٠م، وبذلك يبلغ ارتفاع المئذنة حوالى ٤٥,٠٠م.

المئذنة من الداخل: كان يتم الوصول إلى داخل المئذنة عن طريق باب فى قاعدتها بضلعها الشمالي الغربي (خارج المسجد حالياً مسدود)، وعن طريق بابها على سطح المسجد القديم قبل إزالته.

يشغل قاعدة المئذنة والطابق المثمن سلم مبانى يتكون من فحل مركزى ودرجات، ينتهى عند شرفة الأذان الأولى، ويبدأ سارى من الخشب ودرجات خشبية مروحية مغلقة تنتهى عند شرفة الأذان الثانية، بينما يمتد السارى ليشغل الجوسق والبدن المستدير ويمتد داخل الرقبة والخوذة.

ثانياً: الدراسة التحليلية المقارنة:



أطول مئذنة هي مئذنة مسجد سيدى خليفة وارتفاعها ٦٧م ، في حين كانت أقصر مئذنة هي مئذنة مسجد سيدى موسى وارتفاعها ١٩م.

التكوين العام: تقوم جميع المآذن على قاعدة بأساس من الأرض، فيما عدا مئذنة مسجد سيدى موسى والتي أقيمت على فارغ كتلة المدخل بحكم موقعها.

تتفق مئذنتا مسجد سيدى نصر، ومسجد سيدي عبدالله بن الحارث فى التكوين العام من قاعدة مربعة يعلوها طابقان، أحدهما مثمن، والآخر أسطوانى، ثم بدن وقمة وفى حين تتفق مئذنتا مسجد سيدى فخرالدين ومسجد سيدى محمد عبدالرحيم فى التكوين العام من قاعدة مربعة يعلوها طابقان، أحدهما مثمن، والآخر أسطوانى، ثم جوسق مفتوح من بابات تعلوه القمة، أما مئذنة مسجد سيدى موسى فتتكون من قاعدة وطابق واحد مثمن يعلوه بدن وقمة، فى حين جاء تكوين مئذنة مسجد سيدى خليفة من قاعدة وطابقين مثمنين وبدن وقمة وهو التخطيط ذو القواعد المربعة متوسطة الارتفاع يتعاقب عليها أدوار مثمنة وقمة على هيئة القلة، أما مئذنة المسجد الكبير بمحلة مرحوم فتكونت من قاعدة وطابقين مثمنين وطابق أسطواني يليه بدن ثم القمة، وتعد المئذنة الأكثر عدداً في الطوابق.

ويستدل من ذلك علي اشتراك جميع المآذن موضع البحث في وجود طابق أول مثمن يلي القاعدة المربعة مباشرة، والتي تم تحويل مسقطها بالمثلثات الركنية إلى المسقط المثمن كما اشتركت مئذنتا مسجد سيدى فخرالدين ومسجد سيدى محمد

عبدالرحيم فى وجود عنصر الجوسق المفتوح أعلي الطابق الأسطوانى يليه بدن منخفض الارتفاع ثم القمة.

مواد البناء: بنيت معظم المآذن موضوع البحث بالطوب الأحمر ضرب سفره، أى أنه يشكل على ألواح من الخشب ثم يترك ليجف ويحرق[٣٨]، واستخدمت المونة الرابطة بين المداميك من الأسروميل، وتتكون من جير ورمل بنسبة ٢:١ أو من جير وحمرة بنسبة ٣:٢ وتستبدل الحمرة أحياناً بالرماد المتخلف من الأفران[٣٩]، وأستخدم الملاط والجص فى عمل ضهارة لكسوة جدران المآذن من الداخل والخارج وعمل كحلة بارزة بين مداميك الطوب، كما استعمل الخشب فى عمل ميد موزعة بطول أوجه القواعد المربعة لتدعيم المئذنة وإكسابها المتانة والقوة، وفى عمل أعتاب مربعة تعلو النوافذ والفتحات والمداخل المربعة، ودرابزينات خشبية تتقدم دوسة شرفات الأذان، وأنوف خشبية للدرجات الطوبية وفى عمل الدرجات المروحية والسارى داخل المئذنة، وأستعمل الحديد أيضاً فى عمل أنوف معدنية للدرجات الطوبية التى يتكون منها سلم المئذنة، ودرابزينات حول شرفات المآذن، وفى عمل دعامات معدنية وأعتاب بجدران المئذنة، والسارى داخل المئذنة والأورمة التى يرتكز عليها، وأستعمل النحاس أو البرونز فى عمل الأهلة التى تعلو قممها.

التخطيط: اشتمل التخطيط العام للمآذن موضع البحث على ثلاثة عناصر معمارية مشتركة وهى: القواعد المربعة، والأبدان المثمنة والأسطوانية، و الخوذة أو القمة، وقد اختلفت فيما بينها فى عدد أدوارها أو طوابقها، ويمكن تقسيمها كما يلى:

النوع الأول: تخطيط ذو دورين الأول مثمن والثانى أسطوانى على قواعد مربعة ويتمثل فى أربع مآذن هى: مئذنة مسجد سيدى نصر، مئذنة مسجد سيدى فخرالدين، مئذنة مسجد سيدي عبدالله بن الحارث، ومئذنة مسجد سيدى محمد عبدالرحيم، وقد ظهر هذا النوع من التخطيط فى مئذنة المسجد العباسى بالإسماعيلية (١٣١٦هـ/ ١٨٩٨م)، ومسجد إدريس الكاشف بالمنصورة (١٣٢١هـ/١٩٠٣م)، والمسجد العباسى ببورسعيد (١٣٢٢هـ/١٩٠٤م)[٤٠]، ومن أقدم نماذج هذا النوع من

---

[٣٨] محمد حماد(١٩٦٤م). الإنشاء والعمارة، طبعة أولى القاهرة، ص٤١.

[٣٩] محمد حماد(١٩٦٤م). الإنشاء والعمارة، ص٤٠.

[٤٠] مجدى عبد الجواد علوان (٢٠٠٣م)، عمائر الخديوى عباس حلمى الثانى الدينية الباقية بالقاهرة والوجه البحرى، دراسة أثرية معمارية مقارنة، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة طنطا، ص٣٦٧.

التخطيط نجده فى مئذنة المدرسة الأقبغاوية بالجامع الأزهر (٧٤٠هـ/ ١٣٤٠م)، ومئذنة مسجد ابن برد بك (حوالى ٨٦٥هـ/ ١٤٦٠م[٤١].

النوع الثانى: تخطيط ذو دورين مثمنين ومثاله الوحيد فى مئذنة مسجد سيدى خليفة.

النوع الثالث: تخطيط ذو دور مثمن واحد مثاله الوحيد فى مئذنة مسجد سيدى موسى، وينسب هذا الطراز الى مدينة المحلة الكبرى، وامتازت مناراته بالقصر النسبى واحتوائها على شرفة أذان واحدة، وطابق مثمن واحد تزينه جوفات طولية، وقمة على هيئة قمع تعلوه خوذة بصلية، وهو طراز محلى شاع فى هذه المدينة الى جانب طراز المباخر وانتقل الى بعض القرى المجاورة لها، ومن أمثلة المآذن المقامة على فارغ كتلة المدخل بمحافظة الغربية مئذنة مسجد الشريف المغربى بالمحلة الكبرى (١١٧٣هـ/ ١٧٥٩م)، ومئذنة مسجد عز الرجال بطنطا (١٣١٢هـ/ ١٨٩٤م)[٤٢].

النوع الرابع: تخطيط ذو دورين مثمنين وآخر أسطوانى ومثاله الوحيد في مئذنة المسجد الكبير بمحلة مرحوم.

أما قمم المآذن والتي تمثل طراز كل مئذنة فقد اشتركت ست مآذن وهى، مئذنة مسجد سيدى نصر، مئذنة مسجد سيدى خليفة، مئذنة مسجد سيدى فخرالدين، مئذنة المسجد الكبير بمحلة مرحوم، مئذنة مسجد سيدي عبدالله بن الحارث، مئذنة مسجد سيدى محمد عبدالرحيم في القمة التي صممت علي هيئة طراز القلة المملوكى الشائع في مآذن مدينة القاهرة، وعند تأصيلنا لهذا التخطيط نجده يتفق مع تخطيط مآذن القاهرة الذى شاع فى العصر المملوكى الجركسى، ومن أمثلته مئذنة مسجد الطنبغا الماردانى، ومئذنة مدرسة أقبغا بالجامع الأزهر (٧٤٠هـ/ ١٣٤٠م)، ومئذنة مدرسة صرغتمش (٧٥٧هـ/ ١٣٥٦م)، وغيرها، وظهر هذا التخطيط فى مآذن الدلتا في مئذنة مدرسة البجم بأبيار، والجامع العمرى بالمحلة وجامع المتولى بأبو صير، وهو دليل على أن القاهرة كانت هى النموذج الذى اشتقت منه الدلتا طرزها المعمارية خاصة فى المنارات، مع الاختلاف في قطاع الخوذة ومادة بنائها،

---

[٤١] للاستزادة عن تطور تخطيط المئذنة المصرية أنظر:

– عبد العزيز سالم (١٩٥٩م). المآذن المصرية نظرة عامة على أصلها وتطورها منذ الفتح العربى حتى الفتح العثمانى، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية.

– عبد الله كامل موسى (١٩٩٤م). تطور المئذنة المصرية بمدينة القاهرة من الفتح العربى وحتى نهاية العصر المملوكى، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة.

- Abouseif (D.B.). The Minarets of Cairo, the American university in Cairo press, 1985.

[٤٢] مجدى عبد الجواد، مآذن العصرين المملوكي والعثماني فى دلتا النيل "دراسة آثارية ضمن حلقة تطورالتراث المعماري الإسلامي في مصر"، مطبعة الكلمة، أسيوط، ص ٢٥٨.

حيث توجت هذه المآذن برقبة أسطوانية يضيق قطرها من المنتصف وتتسع لأعلى حاملة خوذة بصلية، تستند هذه الرقبة على بدن أسطوانى منخفض، وهو التخطيط ذوالقواعد المربعة متوسطة الارتفاع يتعاقب عليها أدوار مثمنة وقمة على هيئة القلة، أما مئذنة مسجد سيدى موسى فصممت قمتها على هيئة طراز المآذن المنسوب لمدينة المحلة الكبرى والمعروف بالطراز المحلى، وهو التخطيط ذو القواعد المربعة المنخفضة الارتفاع ودور مثمن واحد وقمة على هيئة القلة، وقد ظهر هذا التخطيط فى مآذن، المغربى والطرينى بالمحلة الكبرى، ومئذنة جامع ابن عز بالهياتم، ويتميز بقواعده التى ترتفع على نهاية جدران المسجد، باستثناء منارة المغربى المقامة على كرسى مربع صغير يعلو المدخل الرئيسى للجامع [٤٣].

المشترفات: يعتبر هذا العنصر من العناصر المعمارية النادر وجودها بين مآذن الدلتا بصفة عامة ومآذن منطقة وسط الدلتا ومن بينها مآذن الغربية بصفة خاصة، ومثاله الوحيد المتبقى نجده فى مئذنة جامع التوبة بالمحلة الكبرى، حيث تتقدم الفتحات المحورية بها مشترفات حجرية تتكئ على كابولى حجرى، واستخدمت المقرنصات الحجرية لحمل المشترفات فى معظم منارات القاهرة، ويعد استخدام الكابولى الحجرى فى منارة التوبة بالمحلة من الأساليب المعمارية النادرة ويظهر لأول مرة فى منارة حجرية[٤٤].

ووجد ذلك العنصر في المآذن موضوع البحث فى ثلاث مآذن هى: مئذنة مسجد سيدى نصر، ومئذنة مسجد سيدى فخرالدين، ومئذنة المسجد الكبير بمحلة مرحوم، وتقع هذه المشترفات في الجهات المحورية للطوابق المثمنة أسفل التجاويف الرأسية ذات النوافذ المفتوحة.

السلالم: تنوعت أشكال السلالم في المآذن موضوع البحث، وقد وجد بها نوعان هما:

السلم المربع: وجد هذا السلم داخل القواعد المربعة للمآذن، ويتكون من درجات مربعة تنتظم فى قلبات تنتهى ببسطات أو صدفات مربعة، وتلتف تلك الدرجات حول فحل مركزى

السلم المروحى: يشغل الطوابق والمثمنة والأسطوانية، وقد يكون من الطوب أو الخشب، وتكون فيه الدرجات ضيقة من أحد طرفيها هو الواقع ناحية الفحل وإذا كان السلم المروحى خشبياً فإن درجاته تكون ذات نائمات فقط ولا توجد قائمات[٤٥].

---

[٤٣] مجدى عبد الجواد علوان، مآذن العصرين المملوكي والعثماني فى دلتا النيل، ص٢١٤.

[٤٤] مجدى عبد الجواد علوان، مآذن العصرين المملوكى والعثمانى فى دلتا النيل، ص٢٣٤.

[٤٥] محمد أحمد عبد الله. إنشاء مبانى، ص١١٩.

وتم إنارة السلالم بنوافذ مزغلية وتجاويف طويلة نافذة، ومن أقدم أمثلة المآذن ذات الفتحات المزغلية فى الرقة مئذنة المسجد الجامع[٤٦]، وفى العراق مئذنة مسجد أبى هريرة (ق٦هـ/ ١٢م).

المقرنصات: احتوت جميع المآذن على مقرنصات، استخدمت فى تحميل شرفات الأذان وكان غالبها من النوع البلدى أو الحلبى، وعملت مقرنصات هذا النوع من الطوب المغلف بالجص.

مناطق الإنتقال: استخدمت فى تحويل القواعد المربعة إلى الطوابق المثمنة مثلثات ركنية مشطوفة مائلة مقلوبة، وتعتبر هذه الطريقة أكثر الطرق المعمارية شيوعاً بين المآذن بصفة عامة والمآذن موضوع البحث بصفة خاصة.

النوافذ والفتحات: لا تكاد تخلو مئذنة من المآذن موضوع البحث من وجود النوافذ، وقد استخدمت على هيئة فتحات طولية أومزغلية وأدت عدة وظائف وهى إنارة النواة من الداخل والتهوية، والتخفيف من الأحمال الزائدة.

الأعمدة: اكتنفت التجاويف الطولية فى الطوابق المثمنة أعمدة ذات قواعد وتيجان ناقوسية، وزخرفت أبدانها بزخارف محفورة فى الجص حلزونية دالية، كما فى مئذنة مسجد سيدى فخر الدين ومئذنة المسجد الكبير بمحلة مرحوم، وكان عدد هذه الأعمدة إما عمود على جانبى كل تجويف وإما اثنان وإما حزمة ثلاثية، وهى غالباً ما تكون من الطوب المغلف بطبقة سميكة من الجص تنفذ عليها الزخارف المحفورة، وهى ظاهرة استمرت فى مآذن القاهرة والأقاليم.

العقود: استعملت العقود من النوع المنكسر والثلاثى سواء كانت من إطار واحد أو من إطارين فى تتويج التجاويف الطولية فى الطوابق المثمنة، كما فى مئذنة مسجد سيدى خليفة، ومن أقدم أمثلة استخدام العقد المنكسر فى تتويج التجاويف الطولية والفتحات مئذنة مسجد الحنفى بن كتيلة (قبل ٨٨٧هـ/ ١٤٨٢م)، ومئذنة مسجد أبى العباس الغمرى المعروف بالتوبة (٩٠٥هـ/ ١٤٩٩م)[٤٧]، كما استعمل العقد المفصص فى تتويج بعض النوافذ والطاقات الصماء كما فى مئذنة مسجد سيدى عبد الرحيم، وعند تأصيل هذا النوع من العقود نجد أنه ظهر فى مآذن القاهرة منها على سبيل المثال مئذنة الصالح نجم الدين أيوب (٦٤١-٤٨هـ/١٢٤٣-٥٠م)، مئذنة مدرسة قلاوون (٦٨٣هـ/١٢٨٤م)، ومئذنة فاطمة خاتون (٦٨٣هـ/١٢٨٤م)[٤٨].

الأبواب والمداخل: يتم الدخول لجميع المآذن بأبواب فتحت بقواعدها المربعة، ومعظم هذه الأبواب من النوع المربع، كما فتحت أبواب على أسطح الجوامع

---

[٤٦] فريد شافعى، العمارة العربية فى مصر الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٩٧.

[٤٧] مجدى عبد الجواد علوان (١٩٩٨م). المآذن الباقية بالدلتا حتى نهاية العصر العثمانى، دراسة أثرية معمارية، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة طنطا، ص٢٧٣.

[٤٨] السيد عبد العزيز سالم،المآذن المصرية نظرة عامة عن أصلها وتطورها، ص ص ٣٠-٣١.

مباشرة فى معظم المآذن فى طوابقها المثمنة مما يلى القاعدة، ومعظم هذه الأبواب كانت محورية فى اتجاه القبلة مع أبواب المؤذنين التى تفتح على شرفات المؤذنين.
الدرابزين: احتوت جميع المآذن على درابزينات تتقدم أرضية شرفات المؤذنين فى نهاية الطوابق المثمنة والأسطوانية، وجاءت جميعها مضلعة أومستديرة، حيث لم توجد درابزينات مربعة لعدم وجود شرفات أذان مربعة، وعملت هذه الدرابزينات من الجص السميك وشكلت صدوره أو أضلاعه بزخارف هندسية مخرمة ومفرغة بالجص كما فى مئذنة مسجد سيدى نصر، ومئذنة مسجد سيدى عبدالرحيم، بينما شكلت درابزينات المآذن الخمس الباقية من الحديد.
العمود المركزى (الفحل): وجد فى جميع المآذن موضع البحث فحل ذو مسقط مستديرتلتف حوله درجات السلم المربع أو المروحى، بنهايته سارى من الخشب أو الحديد مثبت على أورمة من الخشب أو الحديد.
خاتمة ونتائج وتوصيات: بعد دراسة آثارية معمارية لسبع مآذن بمحافظة الغربية يرجع تاريخها إلى النصف الأول من القرن الرابع عشر الهجري / العشرين الميلادي غير منشورة يتم دراستها و نشرها لأول مرة كما أنها غير مسجلة في عداد الآثار الإسلامية فقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج و توصيات نجمل أهمها فيما يلى:
النتائج:
– جميع المآذن موضوع البحث غير مسجلة في عداد الآثار الإسلامية لأن مساجدها القديمة قد أزيلت وتم إحلالها بمساجد حديثة، ولم يتخلف من عمارتها سوى بعض عناصرها المعمارية مثل هذه المآذن، وقد دأب المجلس الأعلى للآثار منذ فترة على عدم تسجيل مثل هذه الوحدات والعناصر مفردة ما لم يكن الأثر مكتملاً الأمر الذى يهدد وجودها وينذر بزوالها كما زالت مساجدها بسبب فقدان الوعى الآثارى لدى الأهالى وفقدان الحماية القانونية التى يوفرها قرار التسجيل للأثر.
– جميع المآذن بنيت بمواد خام توافرت بالبيئة المحلية، وتميزت بها منطقة وسط الدلتا، حيث الأرض الطينية من طمى النيل، فقد بنيت بالطوب والمونة الرابطة الأسروميل المكسو بالملاط والجص، واستعمل الخشب والحديد فى عمل السوارى والدرابزينات ودرج السلم حيث أشجار الخشب المحلية التى تنمو بكثرة فى منطقة الدلتا، في حين جلب الأسمنت من محاجره والحديد من مناجمه.
– تعددت مواضع المآذن بالنسبة لواجهات المساجد ومداخلها، فقد جاء بعضها على يمين أو يسار كتلة المدخل، وجاء بعضها بأطراف الواجهة، وفى حالة واحدة فقط فريدة بين المآذن موضع البحث جاء موضعها أعلى فارغ كتلة المدخل.
– لم تخرج المئذنة فى تكوينها المعمارى عن شكلها المألوف، حيث تكونت من قاعدة مربعة تنتهى بمنطقة انتقال من مثلثات ركنية مقلوبة، يعلوها طابق مثمن أو

طابقان ينتهى بشرفة أذان مثمنة، يعلوه طابق أسطوانى أو طابقان ينتهى بشرفة أذان أسطوانية أو مضلعة، يلى ذلك فى بعض المآذن جوسق مفتوح يعلوه بدن مستدير منخفض يعلوه قمة على شكل طراز القلة من رقبة طويلة أو قصيرة تنتهى بقمع تتسع فوهته لأعلى يعلوها خوذة ملساء أو مضلعة، ويمثل ذلك عودة وإحياء لطراز المآذن المملوكى والمآذن العثمانية التى شيدت على الطراز المملوكى فى القاهرة بتفاصيل محلية حيث التشابه الكبير بين المآذن موضوع البحث في تكوينها المعمارى فضلاً عن زخارفها، فى حين جاء بعضها من طابق مثمن واحد فقط فوق القاعدة وقمة على هيئة القلة بنمط محلى جديد.

– تميزت بعض المآذن بظاهرة محلية، وهى صناعة السارى فوق الفحل المركزى داخل المئذنة من الحديد، وعمل أنوف لدرجات السلم حول الفحل من الحديد فضلاً عن الدرابزينات بدائر شرفات الآذان من الحديد.

– تميزت بعض المآذن بالإفراط الزخرفى، حيث جمعت بين الزخارف النباتية والهندسية منها مملوكية الطراز، ومنها عثمانية الطراز، فضلاً عن النصوص التأسيسية والأشرطة الكتابية القرآنية التى نفذت بأساليب صناعية متعددة، كما جاءت بعضها خلواً من الزخارف كظاهرة محلية.

– تميزت قمم المآذن بأنها تحمل أهلة من النحاس أو البرونز مفتوحة يتوسطها النجمة الخماسية أو الثلاثية شعار الدولة العثمانية والأسرة العلوية، كما ظهرت الشعارات السياسية تتوسط زخارف أبدانها ونصوصها التأسيسية.

– اهتم البحث برصد المخاطر والتعديات التي تهدد بتدمير هذه المآذن وزوالها ووضع الحلول والمقترحات بشأنها، وقد تعددت مظاهرها بين عمليات تدعيم وتقوية وكسوتها بالملاط والألوان الحديثة فضلاً عن التعدى عليها بالبناء الحديث والمحلات والأكشاك دون ترك حرم مناسب لها يحميها ويحافظ عليها.

التوصيات:

– من خلال الدراسة الميدانية والمسح الآثارى لمنطقة البحث أمكن الوقوف على حقيقة هامة وهى أن الكثير من المساجد القديمة الأثرية غير المسجلة فى عداد الآثار قد تم إزالتها وإحلالها بمساجد حديثة، وقد تخلف عن عمارتها القديمة بعض هذه المآذن الأثرية التي تمثل تراثاً معمارياً يجب الحفاظ عليه، لذلك فقد أوصت الدراسة بضرورة تسجيل هذه المآذن فى عداد الآثار الإسلامية وصيانتها وترميمها وابراز قيمتها الأثرية والتاريخية.

الأشكال : (عمل الباحث)

شكل(١) مئذنة مسجد سيدى نصر بقرية القرشية مركز السنطة (١٣٠٦هـ/ ١٨٨٨م).
شكل(٢) مئذنة مسجد سيدى خليفة بقرية أبيار مركز كفر الزيات (١٣١٣هـ / ١٨٩٥ م).
شكل(٣) مئذنة مسجد سيدى موسى بقرية الهياتم مركز المحلة الكبرى (١٣٢٥هـ/١٩٠٧م)
شكل(٤) تفريغ للنص التأسيسي على قاعدة مئذنة مسجد سيدي فخر الدين بقرية طوخ مزيد مركز السنطة (١٣٣٠ هـ / ١٩١٢ م).
شكل(٥) مئذنة مسجد سيدي فخر الدين.
شكل(٦) مئذنة المسجد الكبير بقرية محلة مرحوم مركز طنطا (١٣٣٠هـ/١٩١٢م).
شكل(٧) تفريغ للنص التأسيسي لمئذنة مسجد سيدي عبد الله بن الحارث بقرية صفط تراب مركز المحلة الكبرى (١٣٣٢ هـ / ١٩١٤ م).
شكل(٨) مئذنة مسجد سيدي عبدالله بن الحارث.
شكل(٩) مئذنة مسجد عبد الرحيم بطنطا (١٣٣٩هـ/١٩٢٠م).

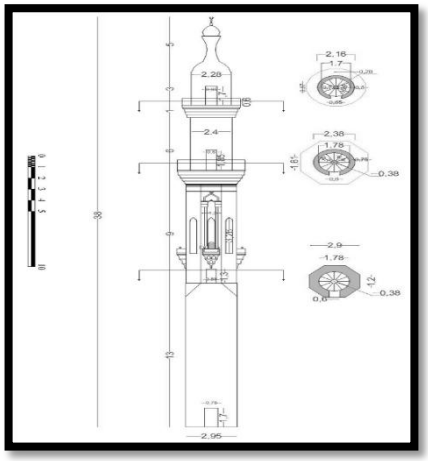
اللوحات: (تصوير الباحث)

لوحة(١)منظر عام لمئذنة مسجد سيدي نصر بقرية القرشية مركز السنطة (١٣٠٦هـ/ ١٨٨٨م).
لوحة(٢) قاعدة المئذنة. لوحة (٣) الطابق المثمن.
لوحة (٤) الطابق الاسطوانى. لوحة (٥) البدن و الرقبة و الخوذة.
لوحة(٦) منظر عام لمئذنة مسجد سيدي خليفة بقرية ابيار (١٣١٣هـ /١٨٩٥م).
لوحة (٧) قاعدة المئذنة. لوحة (٨) الطابق المثمن الأول.
لوحة (٩) الطابق المثمن الثانى. لوحة (١٠) البدن و الرقبة و الخوذة.
لوحة (١١) منظر عام لمئذنة مسجد سيدى موسى بقرية الهياتم مركز المحلة الكبرى (١٣٢٥هـ /١٩٠٧م). لوحة (١٢) الطابق المثمن.
لوحة (١٣) البدن و الرقبة والخوذة.
لوحة(١٤) منظر عام لمئذنة مسجد سيدي فخر الدين بقرية طوخ مزيد مركز السنطة (١٣٣٠هـ/١٩١٢م). لوحة (١٥) الطابق المثمن.
لوحة (١٦) الجوسق والبدن والرقبة والخوذة.
لوحة (١٧) ساري من الحديد يمتد داخل الجوسق وقمة المئذنة.
لوحة (١٨) منظر عام لمئذنة المسجد الكبير بقرية محلة مرحوم مركز طنطا (١٣٣٠هـ /١٩١٢م). لوحة (١٩) الطابق المثمن الأول.
لوحة (٢٠) الطابق المثمن الثانى. لوحة (٢١) سارى من الحديد داخل المئذنة.
لوحة (٢٢) النص التأسيسي على باب مئذنة مسجد سيدي عبدالله بن الحارث بقرية صفط تراب مركز المحلة الكبرى (١٣٣٢هـ/١٩١٤م).
لوحة (٢٣) منظر عام لمئذنة مسجد سيدي عبدالله بن الحارث. لوحة (٢٤) قاعدة المئذنة.
لوحة (٢٥) مئذنة مسجد سيدى عبد الرحيم بطنطا (١٣٣٩هـ/١٩٢٠م).
لوحة (٢٦) قاعدة المئذنة. لوحة (٢٧) الطابق المثمن.

قائمة المصادر والمراجع:

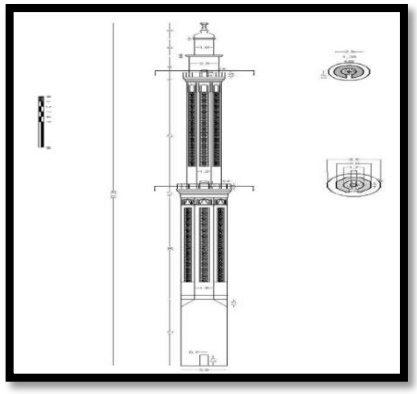
- قرآن كريم.
- أحمد عز الدين خلف الله، سيرة سيدى أحمد البدوى، دار الكتب المالكية، القاهرة(١٩٥٠م).
- السيد عبد العزيز سالم، المآذن المصرية نظرة عامة عن أصلها وتطورها منذ الفتح العربى حتى الفتح العثمانى، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية (١٩٥٩م).
- جوده محمد أبواليزيد، المعارج القدسية فى المناقب الأحمدية،ج١، (١٤١٨هـ/١٩١٧م).
- حمدى البابلى، سلسلة القرية المباركة، ج٤، (٢٠١١م).
- سعاد ماهر محمد، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، القاهرة، جـ ٢، (١٩٨٦م).
- عبد الرحمن بن عبد الله بن عبد الحكم (ت ٢٥٧هـ/ ٨٧٠م)، فتوح مصر والمغرب، تحقيق عبد المنعم عامر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (١٩٩٩م).
- عبد الله كامل موسى، تطور المئذنة المصرية بمدينة القاهرة من الفتح العربى وحتى نهاية العصر المملوكى، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، (١٩٩٤م).
- عبد الله محمد العزباوى، عمد ومشايخ القرى ودورهم فى المجتمع المصرى في القرن التاسع عشر، دار الكتاب الجامعى، (١٩٨٤م).
- علاء بكر، مختصر تاريخ التصوف، دار الخلفاء الراشدين، الإسكندرية، (٢٠٠٨م).
- فريد شافعى، العمارة العربية فى مصر الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (١٩٩٤م).
- مجدى عبد الجواد علوان، المآذن الباقية بالدلتا حتى نهاية العصر العثمانى، دراسة أثرية معمارية، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة طنطا، (١٩٩٨م).
- :عمائر الخديوى عباس حلمى الثانى الدينية الباقية بالقاهرة والوجه البحرى، دراسة أثرية معمارية مقارنة، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة طنطا، (٢٠٠٣م).
- : مـــــــآذن العصرين المملوكى والعثمانى فى دلـــــتا النيل "دراسة آثارية ضمن حلقة تطورالتراث المعمارى الإسلامى فى مصر"مطبعة الكلمة، أسيوط، (٢٠١٣م).
- محمد أحمد عبد الله (د.ت)، إنشاء مبانى.
- محمد أحمد عمارة (د.ت)، مظاهر التكريم فى مناقب مولانا السيد عبد الرحيم.
- محمد حماد، الإنشاء والعمارة، طبعة أولى القاهرة، (١٩٦٤م).
- محمد رمزى، القاموس الجغرافى للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلى سنة ١٩٤٥م، القسم الثانى، الجزءالثانى، البلاد الحالية، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٤م).

أولا الأشكال:

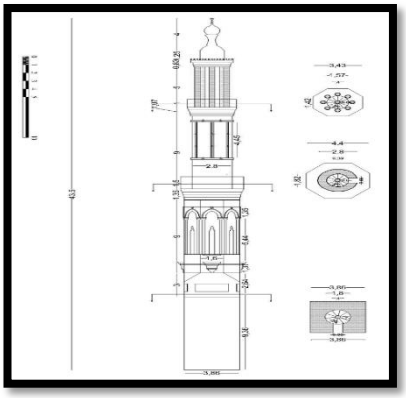


شكل (١)

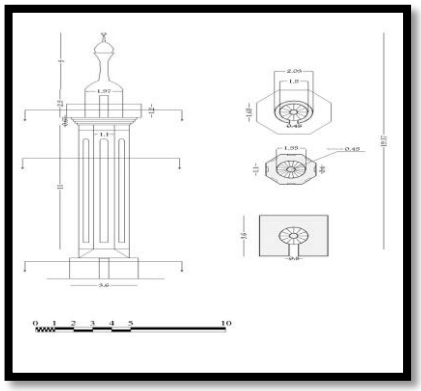
شكل (٤)



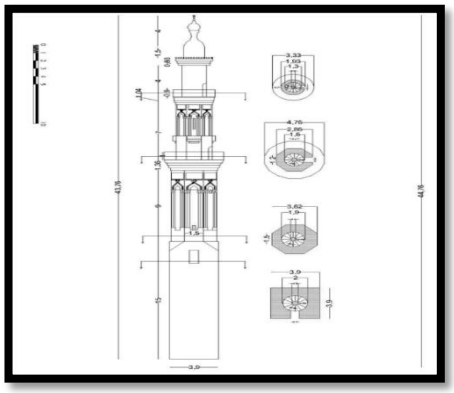
شكل (٢)



شكل (٥)

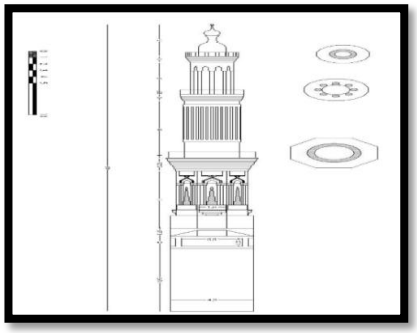


شكل (٣)

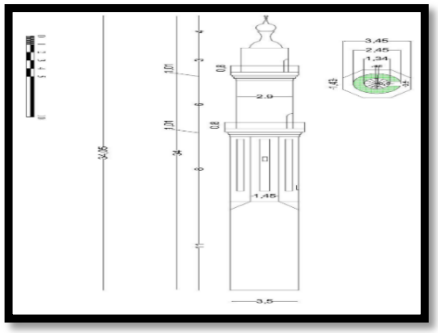


شكل (٦)

شكل (٧)



شكل (٩)



شكل (٨)

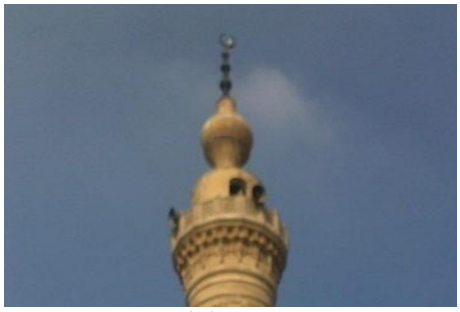
ثانيا اللوحات:

لوحة (١)

لوحة (٣)

لوحة (٢)

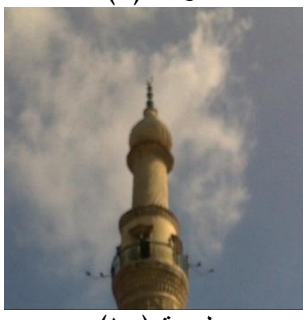
لوحة (٤)



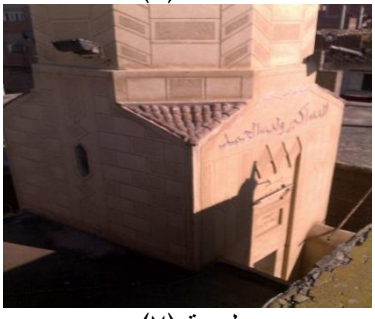
لوحة (٥)

لوحة (٩)

لوحة (٦)



لوحة (١٠)



لوحة (٧)

لوحة (١١)

لوحة (٨)

لوحة (١٢)

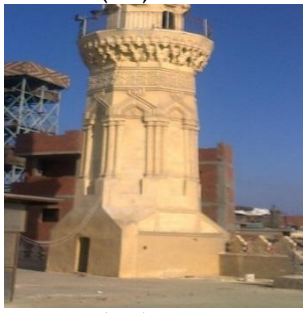
لوحة (١٣)

لوحة (١٧)

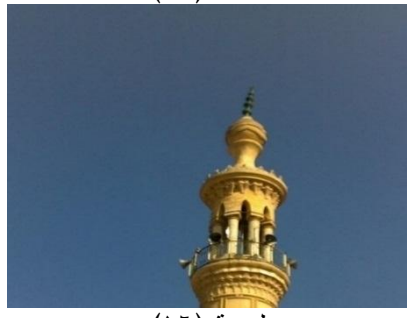
لوحة (١٤)

لوحة (١٨)

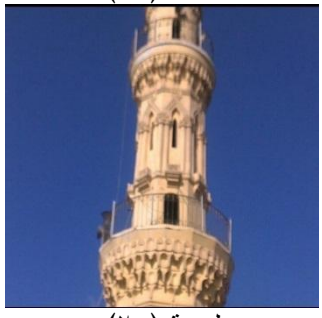
لوحة (١٥)



لوحة (١٩)



لوحة (١٦)



لوحة (٢٠)

لوحة (٢١)

لوحة (٢٥)

لوحة (٢٢)

لوحة (٢٦)

لوحة (٢٣)

لوحة (٢٧)

لوحة (٢٤)

An Archaeological Study of Unregistered and Unpublished Minarets in Gharbeya Governorate

Dr. Mahmoud Saad Al-Gendy•

Abstract:

The study focuses on the remaining minarets in Gharbeya and their ،Governorate after the demolition of their mosques The abscence of .modern mosques ،replacement with new ration as an and the lack of registe ،archeological awareness Islamic monument threaten their existence.

These minarets are considered one of the most important outward appearances for the edifices of mosques which included them. They also have symbolic references in religious Islamic archaeology, and the studied minarets are arranged chronologically as follows: Minaret of Sidi Nasr Mosque at Qorasheya Village, Santa Center (1306 A.H./1888 A.D.), Minaret of Sidi Khalifa Mosque at Abyar Village, Kafr Al-Zayat Center (1313 A.H./1895 A.D.), Minaret of Sidi Mossa Mosque at Al-Hayatem Village, Al-Mahala Al-Kobra Center (1325 A.H./1907 A.D.), Minaret of Sidi Fakhr Al-Din Mosque at Tukh Village, Santa Center (1330 A.H./1912 A.D.), Minaret of Al-Masjid Al-Kabir Mosque at Mahala Village, Tanta Center (1330 A.H./1912 A.D.), Minaret of Sidi Abdullah Mosque at Saft Turab Village, Al-Mahala Al-Kobra Center (1332 A.H./1914 A.D.), and Minaret of Sidi Mohamed Abdul Rahim Mosque at Tanta (1339 A.H./1920 A.D.).

All these minarets are located at Gharbeya Governorate which dates to the beginning of the 4th century A.H./20th century A.D., and they are unpublished and unregistered as Islamic monuments. They are being studied for the first time.

• **Asst. Professor of Islamic Archaeology - Faculty of Arts - Port Said University**
Mselgendy1@gmail.com

The study adopts an inductive, descriptive approach through a field, surveying study which pays attention for the first time to the following: a geographical study of the monument's location, a historical study of the history of the monument and the biography of its founders, in addition to a detailed descriptive study of each monument which covers the structure of the minaret, the material, and how to reach it.

Besides, the study describes the minaret inwardly and outwardly, the lighting means, identity, and the distinctive features of each minaret artistically and archaeologically.

The study also focuses on all forms of transgression, wrong restoration, and the risks endangering these monuments. It suggests solutions for such issues, and it recommends the registration of such monuments in order to preserve them.

The study publishes for the first time a collection of minarets for the first time by identifying the location (Gharbeya Governorate), and time (the first third of the 4^{th} century A.H./20^{th} A.D.) to follow the developments occurring to the construction of minarets, their decoration, archaeological style, and the reciprocal effects in the field across Cairo and other governorates. The purpose is to shed light on a new style in building minarets.

Key words:

Minaret - Design - Building materials - Architectural elements - Decorative elements - Industrial methods - Architectural models - Archaeological Awareness.

تجارة اللاَّزَوَرد وأثرها على علاقات مصر بممالك شرق البحر المتوسط حتى نهاية الدولة القديمة

د. محي الدين النادي أبو العز•

ملخص:

يهدف البحث إلى إمكانية تناول العلاقات بين مصر وممالك شرق حوض البحر المتوسط منذ عصور ماقبل الأسرات حتى نهاية عصر الدولة القديمة، من خلال تحليل أثر تجارة اللاَّزَوَرد، وهو من الأحجار نصف الكريمة التى نالت اهتمام واسع بين ملوك وكبار رجال القصور الملكية القديمة؛ لتعدد استخداماته، ونُقل عبر شبكة معقدة جدًا من الوسطاء بداية من مصادره الأصلية في بدخشان (شرق أفغانستان) حتى وصل إلى مصر في نهاية المطاف.

وقد حرص ملوك مصر على جلب هذا الحجر وتبادله بالذهب والكتان المصري، مع مراكز نقله في شرق البحر المتوسط، وكان أهم هذه المراكز: "مملكة إيبلا/ مرديخ الحالية"، التي استطاعت السيطرة على طرق تجارة المعادن والأخشاب، لذا ارتبطت مصر بعلاقات تجارية مع إيبلا، وتم العثور على بعض الأواني الحجرية للملك خفرع، والملك ببي الأول، في القصر الملكي G في إيبلا (الذي عاصر الدولة القديمة في مصر).

على الرغم من ذلك، وبعد اكتشاف أرشيف إيبلا لم يُعثر على اسم مصر في أي من النصوص الإبيلائية، إلى أن تم – مؤخرًا– اكتشاف نقش المبعوث " إني" الذي أرسله بعض ملوك الأسرة السادسة إلى مناطق بعيدة في غرب آسيا جُلب منها اللاَّزَوَرد والفضة، عن طريق الوسيط التجاري المهم "جُبيل".

كذلك عرض البحث إعادة قراءة اسم مصر في النصوص الإبيلائية، لاسيما النصوص الخاصة بتبادل شحنات اللاَّزَوَرد بالذهب والكتان، ومنها تبين أن هناك احتمال بأن التجار الإبيلائين قد أطلقوا على مصر اسم Dugurasu التي تعادل كلمة *R-ḥ3t* بمعنى " فم النهر أو البداية ".

الكلمات الدالة:

اللاَّزَوَرد– طرق تجارة اللاَّزَوَرد– الدولة القديمة– إيبلا– جُبيل– نقش إني– فم النهر Dugurasu = *R-ḥ٢t*

• مدرس تاريخ وحضارة مصر والشرق الأدني القديم، قسم التاريخ، كلية الآداب، جامعة المنيا.
mohyaboeleaz@yahoo.com

مقدمة:

كانت تجارة الأحجار الكريمة لها دورًا رئيسًا في إقامة علاقات تجارية بين مراكز حضارات الشرق الأدنى القديم، لاسيما حجر "اللاَّزَوَرد" الذي حرص ملوك وكبار رجال القصور من تلك المراكز التجارية على العمل على جلبه لتعدد استخداماته، والذي كُشف عن العديد منه في كثير من المواقع الأثرية، وخلال القرن الماضي تحدث الباحثون عن الشبكة التجارية المُعقدة التي مر من خلالها، وعن المواقع الأثرية التي ظهر بها، إلا أنه كان من الصعب معرفة كيفية وصوله إلى مصر (وادي النيل) عبر طريق واضح (انظر ملحق ١).

وكانت مدينة "إيبلا/ تل مرديخ الحالية" هي المحطة الأخيرة لتجارة اللاَّزَوَرد القادم من مصادره في وسط آسيا عبر العديد من الوسطاء، ومركزًا محوريًا لنقله لدويلات المدن على ساحل شرق البحر المتوسط، وبعد إكتشاف أرشيف "إيبلا"، وعلى الرغم من العُثور على لُقى أثرية مصرية لبعض المُلوك المصريين في إيبلا، لم يستطع الباحثون الجزم بأن مصر جلبت اللاَّزَوَرد منها، لاسيما أن أرشيف إيبلا لم يُشر بوضوح إلى اسم مصر، ولا حتى مدينة "جُبيل" التي كانت مركزًا للنفوذ المصري ونقطة إتصالها بآسيا، وهذا ما دفع الباحث إلى تناول هذه القضية لاسيما بعد العثور على بعض الأدلة التي يُمكن أن تُجيب عن سؤال البحث وهو كيف وصل اللاَّزَوَرد إلى مصر؟

وعالج الباحث القضية من خلال النقطتين التاليتين:

(أ) النقش الذي عُثر عليه مؤخرًا للمبعوث "إني Iny"[١] من عصر الأسرة السادسة، وهو الموظف المصري المُرسل إلى مناطق في غرب آسيا، أبعد من جُبيل، وشمل تقريره عدد من المُنتجات، كان من ضمنها "اللاَّزَوَرد"[٢] موضوع البحث.

---

[١] هو نقش لموظف مصري يرجع إلي الأسرة السادسة، ويوجد النقش الآن في مركز ثقافة الشرق الأوسط في اليابان؛ الذي تأسس برعاية الأمير الياباني T.Mikasa منذ عام ١٩٧٩م، وقد حوي علي متحف للآثار الشرقية، وهذا النقش من بين الآثار المصرية الموجودة به والتي تم شراؤها للمتحف عامي ١٩٩٠-١٩٩١م، وهو عبارة عن خمس كتل مُزخرفة نُقش عليها عدة نصوص، وقطعة من الحجر الجيري صُور عليها مالكها مع سيرة ذاتية له، ويعود أصلها إلي منطقة سقارة، وقد استرعت إنتباه الباحث Michele Marcolin وقام بنشرها عام ٢٠٠٥ نشر مبدئي، وحتي عام ٢٠١٥م مازالت موضع الفحص والدرس والتحليل للعثور علي قطع أخري تنتمي إلي نفس النقش، راجع: Marcolin, M., "Iny, a much-traveled official of the Sixth Dynasty: unpublished reliefs in Japan", In Bárta, Miroslav, Filip Coppens, and Jaromír Krejčí (eds), Abusir and Saqqara in the year 2005, (Prague: Czech Institute of Egyptology, Faculty of Arts, Charles University in Prague, 2006), pp.282-310; Marcolin., M., "Una nuova biografia egiziana della VI dinastia con iscrizioni storiche e geografiche", Atti della Accademia delle Scienze di Torino, Classe di Scianze Morali, Storiche, Filologiche, Vol, 144, (Torino, 2010), pp.43-79; Marcolin, M., and Espinel, A. D., "The Sixth Dynasty biographic inscription of Iny: more pieces to the puzzle", in Bárta, Miroslav, Filip Coppens,

(ب) محاولة إعادة قراءة بعض الأسماء التي ظهرت في أرشيف إيبلا وربطها بمصر وجُبيل، خصوصًا تلك النصوص الإدارية التي تتعلق بشحنات متبادلة من اللاَّزَوَرد، ومن ثم يُمكن تحديد أثر اللاَّزَوَرد في علاقات مصر بممالك شرق البحر المتوسط حتى نهاية عصر الدولة القديمة.

اسم اللاَّزَوَرد في المصادر ورمزيته واستخداماته:

تعود أهمية الأحجار الكريمة لأن لها مكانة مهمة لدى ملوك وكبار رجال ممالك الشرق الأدنى القديم، وكان من أهمها "اللاَّزَوَرد"؛[٣] وهو حجر نصف كريم، نال اهتمام واسع عند المصريين القدماء، ويتبع الذهب والفضة من حيث الأهمية.[٤] وتركيبه الكيميائي مُعقد؛ ويتكون من كبريتات وسيليكات الصوديوم، والكالسيوم، والألومنيوم، مع بعض الشوائب من الكبريتورات، والكلوريدات، وفسفات الحديد، والماغنسيوم، ولونه أزرق سماوي- شفاف وقاتم.[٥] وذكرته المصادر المصرية باسم "خسبد- خبدب"، وورد هذا المصطلح في العديد من النصوص الأثرية خلال مراحل التاريخ المصري القديم بأشكال كتابية مختلفة؛ وهي: ، ḥsbḏ - ḫsbḏb ، ويُعني الأزرق القاتم،[٦] وهي كلمة تبدو أنها ليس لها جذور في اللغة المصرية القديمة، ويذكر Montet بأنها كلمة يرجع أصلها إلى مناجم "بدخشانBadakhshan "،[٧] النقطة الأبعد التي جاء منها اللاَّزَوَرد إلى مصر،

---

and Jaromír Krejčí (eds), Abusir and Saqqara in the year 2010, (Prague: Czech Institute of Egyptology, Faculty of Arts, Charles University in Prague, 2011), pp.570-592; Roccati, A.,"Iny's Travels", in: Omaggio a Mario Liverani, fondatore di una nuova scienza (Biga, Cordoba, del Cerro, Torres eds.),II, (Madrid 2015), p.225.

(2) Espinel, A.D., "Egypt and the Levant", p.364.

(3)Zoldfoldi, J., "Gemstones at Qaṭna Royal Tomb: Preliminary Report", in: Interdisziplinäre Studien zur Königsgruft in Qatna, (ed): P. Pfälzner, Harrassowitz Verlag, (2011), p.241.

(4) Harris, J.R., *Lexicographical studies in Ancient Egyptian Minerals*, VIO, 54, (Berlin, 1961), p.124.

(٥)عبد الرحمن زكي: الأحجار الكريمة في الفن والتاريخ، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٦٤، ص١٢٨.

(6) *Wb*, III, p.334(1-3); *FCD*, p.197; *LDE*, I, p.194; Cauville, S., *Le Temple de Dendara* ,XI, IFAO, (Le Caire, 2000), p.4(1), p.5(1, 12,13), p.6(13), p.15(15), p.16(1,14), p.36(11).

(٧) أشار الرحالة ماركو بولو في القرن ١٣م إلي مصادره أنها مناجم بدخشان، وأن جبال هذا الإقليم تحتوي علي اللاَّزَوَرد الأفضل في العالم، وعلي الرغم من بُعدها عن بلاد النهرين بحوالي ٥٠٠ كم إلا إنها كانت المصدر الرئيس لجودة نوعية اللاَّزَوَرد المستخرج منها، حيث يحتوي إقليم بدخشان علي المناجم المعروفة الأن باسم Kerano-Mujan، وقد ذكرت بدخشان في الحوليات الصينية من القرن ٥-٨ م، كما وصفت من قبل العرب عندما وصفوا الأراضي بين بلخ وبدخشان، ودخلت في إطار الدولة الإسلامية في عام ٧٣٦م. وتدعي "هيرمان" أنها هي المصدر

بينما يختلف معه العديد من الباحثين حول هذا التفسير الجغرافي للكلمة، وهناك من يذكر أنها مشتقة من *tfrr.t* (البلد الأزرق)، والتي ظهرت خلال عصر الدولة الوسطى، وفي نصوص متأخرة ترجع للعصر البطلمي وتعني " الأزرق المُطَّعم"، بينما يحدد Lepsius كلمة *tfrr.t* مع Tiflis أو Tebris، وهي منطقة بالقرب من "بحر قزوين"، ويقترح Harris أنها تشير إلى جبل "بكني" Bikni الذي ورد في المصادر المسمارية، وأطلق عليه أيضًا DAPARA، وذكره الجغرافي بطلميوس بـــ (Tapures)، وذكره بليني (Tapyres)، ويفضل هلك Helck تحديد *tfrr.t* مع DAPARA على اعتبارها جبل اللاَّزَوَرد (جبل بكني) الذي ذكر في النصوص المسمارية.[٨]

وورد في الأكادية بـــ uqnū، ويُعني الأزرق في السومرية NA4.ZA.GÌN.[٩] وفي الأوجاريتية يُقرأ Ignu، وفي الحثية عُرف Ku (wa) nnas.[١٠] وفي اليونانيـــة λαζούρ، وفي العربية مأخوذ من المصطلح الفارسي Lajevard، والتي جاءت منها كلمة لازول Lazul ثم أزور Azur.[١١] وفي اللاتينية Lazurum وتقابل في العامية Lazurin .[١٢] وفي عصر النهضة في أوروبا أُطلق عليه Ultramarinurn والتـــي أصبحت فيما بعد أولتراماريني Ultramarine.[١٣]

الأكثر إحتمالاً لجلب اللاَّزَوَرد مستندًا علي ما جاء به الملك دارا الكبير ٥٢٢-٤٨٦ ق.م والذي يدعي بفخر أنه جاء باللاَّزَوَرد المستخدم في بناء مقبرته في سوسة من Sogdia وهي مقاطعة في أواسط آسيا والتي تشمل بدخشان، كما تدعي هيرمان أن لون اللاَّزَوَرد المرصع في مدينة أور جاء من بدخشان، انظر: الفريد لوكاس: المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة زكي اسكندر، ومحمد زكريا غنيم، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩١، ص٦٤٠؛

Herrmann, G., "Lapis Lazuli: The Early Phases of its Trade", *Iraq* 30/1, (1968), pp.22, 28.

(8) Meltzer, E., "Lazuli in Egypt: Egypt and the Middle-Eastern Lapis Trade", Paper submitted for Prof. Anthony J. Mills' Egyptian Archaeology course, (Toronto, 1973), p.3.ff; Harris, J.R., *Minerals*, pp.124-128; Morenz, D.L., "Der Türkis und seine Herrin Die Schöpfung einer besonderen Expeditionsreligion im Mittleren Reich", *SAK*.38, (2009), p.197.

(9)Mynářová , J., "From the mountain or from the kiln? Lapis lazuli in the Amarna Letters", in: The Perfumes of Seven Tamarisks. Studies in Honor of Wilfred G.E. Watson, (eds.) Gregorio del Olmo Lete, Jordi Vidal and Nicolas Wyatt, Alter Orient und Altes Testament 394, (Münster: Ugarit-Verlag, 2012), p.64.

(10) Von Rosen, L., "Lapis Lazuli in Geological Contexts and in Ancient Written Sources", *Studies in Mediterranean Archaeology and Literature*. 65. Paul Åströms förlag, (Sweden, 1988), pp.21-25.

(11)Wyart, J., and Others, "Lapis-lazuli from Sar-e-Sang, Badakhshan, Afghanistan", *Gemological Institute of America*, (1982), p.185.

(12) Frison, G., Brun, G., "Lapis lazuli, lazurite, ultramarine 'blue', and the colour term 'azure' up to the 13th century", *Journal of the International Colour Association*.16, (2016), p.41.

(13)Wyart, J., and Others, "Lapis-lazuli from Sar-e-Sang", p.185.

هذا الحجر ولونه يرمز إلي شعر اللحية أو الرأس المُقدس،[١٤] ولون السماء في الليل ولاسيما قبل الفجر،[١٥] كما يرمز – في مصر وبلاد النهرين– إلى قوة الحياة الخارقة التي تمنح القوة للآلهة، ويتم التعبير عن هذا المعنى من خلال وجوده في المعابد، والتماثيل، والمجوهرات التي تُزين جسم الإنسان، وكان يتم زخرفة أسقف المعابد والمقابر المصرية بالنجوم الذهبية، والسماء الزرقاء من اللاَّزَوَرد، ويُشير بريق كل من الذهب واللاَّزَوَرد السماوي إلى كل القوى الإلهية التي تحمي المُتَوفى في العالم الأخر، ومنهم من يعده مادة تحمي من العين الشريرة.[١٦]

كان اللاَّزَوَرد من أكثر السلع الثمينة المرغوب في اقتنائها من ملوك وكبار رجال القصر الملكي في مصر القديمة.[١٧] وذلك لاستعماله في العديد من الجواهر، والتمائم، والأختام.[١٨] وكان يُستخدم أيضًا لأغراض طبية، لاسيما أمراض العيون؛ فوُصِف لتحسين الإبصار.[١٩] كما أستخدم مسحوق اللاَّزَوَرد لتزين العيون، ومستحضرات تجميل، وكصبغة ودهانات.[٢٠]

---

[١٤]كان يُرصع شعر ورأس بعض المعبودات باللاَّزَوَرد، لذا ذكرت العديد من نصوص الأدب المصري شعر أو رأس المعبودات إنها من اللاَّزَوَرد، وفي العراق كان يُطعم به لحي بعض المعبودات مثل المعبود شمش، وطعمت بها لحي بعض الملوك مثل الملك جلجامش، وأورنامو، وشوسين، حيث كانت عادة اللحية المطعمة بالأحجار الكريمة مثل اللاَّزَوَرد تشير إلي الحاكم المثالي، الذي يقترن بالمعبودات، بل كانت رمزًا لتجسيد الإله، انظر:

Lichtheim, M., *Ancient Egyptian Literature A book of Readings*, vol.1, (London, 1973), pp. 220-221,229, id, vol.2, (London, 1976), pp.34, 182, 198;

طاهر عبد الحميد وعماد عبد العظيم: اللحية عند ملوك مصر والعراق، دراسة مقارنة، مجلة التاريخ والمستقبل، عدد يوليو، قسم التاريخ، كلية الآداب، جامعة المنيا، ٢٠١٥، ص ٥٥-٥٨.

[15] Quenet, Ph., and Others, "New Lights on the Lapis Lazuli of the Tôd Treasure, Egypt", *SOMA 2012. Identity and Connectivity: Proceedings of the 16th Symposium on Mediterranean Archaeology, Florence, Italy, 1–3 March 2012*. Vol. I, (Oxford, 2013), p.519.

[16] Casanova, M., "Le lapis-lazuli, la pierre précieuse de l'Orient ancien", *DHA*. 27/2, (2001), p.149.

[17] Aubet, M.E., *Comercio y colonialismo en el Próximo Oriente antiguo*, (Barcelona 2007), p.260.

[18] Angelici, A., and Others., "Analysis of Diopside in Lapis Lazuli for Provenance Study by Means of Micro-PIXE" , *AR*.94, (2010), p.169; Zöldföldi, J., and Kasztovszky, Z.S, "Provenance Study of Lapis Lazuli by Non Destructive Prompt Gamma Activation Analysis (PGAA)", *BCH Suppl*. 51, (2003), p.677.

[١٩] جون إف. نن: الطب المصري القديم، ترجمة عمرو شريف وعادل وديع فلسطين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢، ص٢٩٩–٣٠٠؛ حسن كمال: الطب المصري القديم،جـ١، ٢، ط٢، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦٤، ص٣٨٢.

[20]Zöldföldi, J., "Gemstones at Qaṭna", p.241.

اللاَّزَوَرد في المواقع الأثرية:

يُمثل ظهور اللاَّزَوَرد خلال الحفريات الأثرية في بلاد النهرين تطورًا اقتصاديًا للمُجتمعات التي ازدهرت خلال الألف الثالث قبل الميلاد في منطقة سومر،[٢١] وكانت " مدينة أور" من أهم المواقع الأثرية التي أكتشف فيها اللاَّزَوَرد، فقد نقب "ولي Wolley" في أكثر من ٢٠٠٠ مقبرة بالإضافة إلى المقابر الملكية كان بها حوالي ٢١٨٧٨ إلى ٢٩٩٧٦ لقية من اللاَّزَوَرد، ووجد اللاَّزَوَرد في حوالي ٣٨٢ من المقابر و١٦ مقبرة ملكية،[٢٢] وإلى جانب الحفريات الأثرية ظهر في النصوص "السومرية"، و"الأكادية"، مثل نصوص الطقوس، والأساطير، والملاحم، والنقوش الملكية، ونصوص اللعنات، حيث ورد في أساطير "أينمركار" وحاكم إقليم "أراتا"، و"جلجامش"، و"إيتانا"، ومن أمثلة النقوش الملكية ما ورد في نقش الملك سرجون الأكادي والملك "جوديا" ٢١٣٠ قبل الميلاد.[٢٣] كما ذُكر في النصوص"البابلية"،[٢٤] و"الأشورية".[٢٥] بعد ذلك.

---

[21] Wyart, J., and Others, "Lapis-lazuli from Sar-e-Sang, Badakhshan", p.184.

[22] Woolley, C.L., Ur Excavations II: The Royal Cemetery, London,1934, Pl.96,97,107, ,126(b),131,154(b),155(a),158,159(b),174(a-b); Casanova, M., "Le lapis-lazuli", p.159.

[٢٣] طه باقر: مقدمة في أدب العراق القديم، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٦، ص١٤٣-١٤٤، أزهار هشم شيت:"نماذج واستخدامات الأحجار الكريمة"، مجلة التربية والعلم، المجلد١٣، العدد١، بغداد، ٢٠٠٦، ص٥٨-٥٩؛ وراجع أيضًا: Von Rosen, L., "Lapis Lazuli in Geological Contexts", p.39; Biggs, R., "Le Lapis Lazuli dans les textes sumeriens archaiques", *Revue Assyriologique*, (1967), p.28.

[٢٤] ذكر في الصلوات البابلية في استدعاء آلهة الشمس والعاصفة : " ياشمش، سيد القصر، يا أدد، أنتم الذين تجلسوا علي كرسي من الذهب، وتأكلون علي منضدة من اللاَّزَوَرد"، كما ذكر في صلوات آخري "مثل اللاَّزَوَرد، قد تكون حياتي الكريمة من قبلك"، "ليتك تطهر جسدي كاللاَّزَوَرد"، راجع: Ebeling, *Die akkadische Gebetsserie*,(Handerhebung, Berlin, 1953), p.80; Goetze, A., "An old Babylonian Prayer of the Divination Priest (Tablets in the Louvre.)", *JCS* 22, (1967), pp. 237-238.

[٢٥] ذكر الملك شلمنصر الثالث ٨٥٨ -٨٢٤ ق.م - أنه استطاع السيطرة علي الميدين في إقليم همدان ولأهميتها الكبري لدي الأشوريين لإشرافها علي طريق تجارة اللاَّزَوَرد القادم من أفغانستان تجاه المناطق الغربية - وتجلات بليزر الثالث ٧٤٥- ٧٢٧ ق.م الذي قدمت له الأقوام الواقعة شمال شرق ميديا الجزية من اللاَّزَوَرد، والملك سرجون الثاني في حملته الثامنة ٧١٤ ق.م عثر في مدينة مصاصير (منطقة راندوز) علي كميات من اللاَّزَوَرد، وفي نص علي مسلته التي إكتشفت في مدينة "لرناكا" في قبرص عام ١٨٥٤ م وهي محفوظة في برلين يذكر أنه قدم اللاَّزَوَرد وغيره من الهدايا إلي الآلهة الذين سكنوا مدن سومر في العام الثالث من عهده، والملك إسرحدون ٦٨٠-٦٦٩ ق.م قدمت له القبائل الميدية الجزية من اللاَّزَوَرد، راجع: Von Rosen, L., "Lapis Lazuli in Geological Contexts", p.30.

تم العثور على العديد من خرز اللاَّزَوَرد في المقابر المصرية منذ عصور ما قبل الأسرات، [٢٦] فيُشاهد اللاَّزَوَرد خلال "الفترة الجرزية"، [٢٧] فلا تكاد تخلو مقبرة في هذه الفترة لم يُعثر بها على خرز اللاَّزَوَرد، بينما لم يكن استعماله شائعًا في المقابر التي تُؤرخ بعصر "نقادة الأولى" بالمقارنة مع الفترة الجرزية، فقد عُثر عليه في إحدى عشرة مقبرة فقط من عصر نقادة الأولى، بينما عثر عليه في حوالي ٢٠٠٠ مقبرة من الفترة الجرزية،[٢٨] إلا أنه كان الحجر الأكثر ظهورًا في مقابر الأثرياء في "نقادة الثانية".[٢٩]

وظهر اللاَّزَوَرد في وقت مبكر من عصر الأسرة الأولى، خلال حكم الملك "جر"، وهناك حبات معدودة في مقابر النوبة المجموعة A (في بوهن)، ويختفي اللاَّزَوَرد – بشكل واضح– بين المكتشفات من المواقع الأثرية المؤرخة من أواخر الأسرة الأولى، والثانية، والثالثة، وعلى يبدو أن تجارة اللاَّزَوَرد في الشرق الأدنى القديم كله قد تعطلت، وانعكس ذلك على السجلات الأثرية، ففي نفس الفترة في بلاد النهرين خلال الأسرات المبكرة (السومرية) اقتصرت اكتشافات اللاَّزَوَرد على عدد قليل من الخرز، مثل ختم أشموليان من كيش، وعلى بعض الحبات في "نينوي" و"تبة جورا"،[٣٠] وفي هذا الإطار يذكر "جافير جيمنيز Javier Giménez" أنه في وقت توقف تجارة اللاَّزَوَرد لجأ المصريين إلى تصنيع مادة كميائية يُستخرج منها اللون الأزرق المطلوب في الصباغة، بدلًا من استخراجها من الأحجار النصف كريمة كاللاَّزَوَرد والفيروز.[٣١] إلى أن تم استئناف ظهوره في عصر الإحياء السومري وتم تسجيل ذلك في ملحمة "إيتانا"، ووفقًا للملحمة استخدم "أنمكر" أسلوب الضغط من أجل إجبار أرض "إراتتا" لإرسال السلع الفاخرة لتزين المزارات والمعابد في مملكته.[٣٢]

---

[٢٦] عن اللاَّزَوَرد في مصر خلال عصر ما قبل الأسرات انظر: Bavay, L., "matière première et commerce à longe distance: le lapis- lazuli et l' egypte prèdynastique", *Archèo-Nil*.7,(1997), pp.85-91.

[٢٧] قدَّم J. Crowfood-Payne. قائمة بالأماكن التي عُثر فيها علي اللاَّزَوَرد خلال الفترة الجرزية في مقابر عبادة– العمري، أرمنت، البداري، بوهن، بلاص، جرزة، المحاسنة، مستجدة، نقادة للمزيد أنظر:

Crowfood-Payne. J.,"Lapis Lazuli in Early Egypt", *Iraq*.30/1, 1968, pp.59-60.

(28) Crowfood-Payne. J.,"Lapis Lazuli in Early Egypt", p.58.

(29) Petrie, W.M.F., *Naqada & Ballas*, (London, 1896), p. 28.

(30) Herrmann, G., "Lapis Lazuli", pp.37-38; Griswold, W.A., Imports and Social Status: the Role of Long-Distance Trade in Predynastic Egyptian State Formation, (Ph.D diss, University of Harvard, 1992), p.31.

(31) Giménez, J., and others, "Nueva hipótesis sobre el nacimiento del pigmento "azul egipcio" en el Reino Antiguo y resultados experimentales de su degradación", in: V. Congreso Ibérico de Egiptología, (2015), p.1.

(32) Herrmann, G., " Lapis Lazuli, pp.37-38;

ومن ثم ظهر مرة أخرى خلال عصر الأسرة الرابعة، فعُثر عليه ضمن الأدوات الجنائزية في مقبرة "رع حتب"،[٣٣] كما عُثر على بعض النماذج المصنعة من اللاَّزَوَرد خلال عصر الدولة القديمة عمومًا في الجيزة (ملحق ٢،أ)، وسقارة (ملحق٢، ب)، ودشاشة (ملحق٢، جـ)، ومطمر(ملحق٢، د)، وقاو(ملحق٢، هـ) ومستجدة، وعثر عليه في مقبرة حتب حرس (ملحق٢، و)، وأبيدوس، وجرزة، وهيراكونبوليس، ونقادة، وطرخان، وطرة وغيرها – وربما يرجع سبب الغياب النسبي للاَّزَوَرد لإرتفاع معدل سرقته من المقابر–[٣٤] كما ذكر في نصوص الأهرام.[٣٥]

كما ورد ذكر اللاَّزَوَرد في نقش "إني".[٣٦] ويدل وجود اللاَّزَوَرد ضمن الودائع الجنائزية في مقابر كبار الموظفين في مصر على أنه تم إحضاره كمادة خام غالية القيمة من آسيا – سيتم مناقشة مراكز نقلها لمصر فيما يلي– .[٣٧]

الطرق التجارية للاَّزَوَرد:

كان اللاَّزَوَرد يُجلب من بدخشان في شمال شرق أفغانستان،[٣٨] وقد تم جلب هذا الحجر الغالي القيمة إلى مصر عبر شبكة مُعقدة جدًا من الوسطاء من مناجم بدخشان، وأقترحت "هيرمان" أن اللاَّزَوَرد نقل عن طريق شمالي عبر "تبة جورا" – المركز الرئيس لتجارة اللاَّزَوَرد خلال فترة "العُبيد"–،[٣٩] ثم إلى جبال "زاجروس" ثم إلى وادي "ديالي" والفرات الأوسط، وهو الطريق الأكثر خُطورة

---

[٣٣] رع حتب *ḥtp-Rʿ* صاحب مقبرة في ميدوم، والمؤرخة من أواخر عهد الملك سنفرو؛ واحد من ثلاث أفراد حملوا نفس الاسم، ومقبراهم توجد في سقارة، والجيزة، انظر:

Crowfood-Payne, J., "Lapis Lazuli in Early Egypt", p.58; Petrie,W.M.F., *Medum and Memphis* III, (London, 1910), pl.13; Wilkinson, T.A.H., *Early Dynastic Egypt*, (London, 1999), p.34; Kanawati, N., *The Egyptian Administration in the Old Kingdom Evidence on its Economic Decline*, (Warminster, 1977), pp.15,107,154.

[34] Sowada, K. N., *Egypt in the eastern Mediterranean during the Old Kingdom: an archaeological perspective*. (Fribourg; Göttingen: Academic Press; Vandenhoeck & Ruprecht, 2009), pp.183-184; Crowfood-Payne, J., "Lapis Lazuli in Early Egypt", pp.59-61.

[35] Wb, III, 334.

[36] Espinel, A.D., "Egypt and the Levant", p.364.

[37] Aubet, M.E., *Comercio*, pp.260-261.

[38] Sowada, K. N., *Egypt* p.184; Tosi, M., Piperno, M., "Lithic Technology behind the Ancient Lapis Lazuli Trade", *Expedition*, (1973), p.20.

[٣٩] يظهر اللاَّزَوَرد في بلاد النهرين منذ وقت مبكر خلال فترة العُبيد، وهي الفترة التي استطاع إنسان حضارة العُبيد تكوين ثروة كافية للبحث عن وسائل الرفاهية واستيرد الكماليات، لذا كانت بلاد النهرين نقطة محورية في هذه التجارة، فعُثر عليه لأول مرة في مقابر جورا، وفي وقت متأخر من حضارة جمدة نصر، وفي كيش ونينوي؛ انظر:

Maijdzadeh, Y., "Lapis lazuli and the Great Khorasan Road", *Paléorient*. 8/1, (1982), p. 64.

بسبب صُعوبة عُبور الجبال وعدم الاستقرار السياسي للقبائل المحلية.[٤٠] ولم يستمر احتكار الطريق الشمالي لتجارة اللاَّزَوَرد طويلًا، حيث تحول خلال فترة حضارة "جمدة نصر" إلى المدن المُتنامية في الجنوب، حيث سيطرت هذه المُدن على تجارة اللاَّزَوَرد، الأمر الذي مكَّنهم من تصديره إلى سوريا ومصر لاسيما أنه كان لديهم فائض كبير لتصديره.[٤١] بالإضافة إلى مواقع إيرانية أخرى كان لها دور رئيس في تجارة اللاَّزَوَرد كوسيط بين بلاد النهرين ومناجم بدخشان.[٤٢] مثل "تبة هيسار"،[٤٣] و"تبة يحيى"،[٤٤] و"تبة سيالك"،[٤٥] و"شهري سوختا"[٤٦] التي كانت مُتخصصة في التصنيع الأولي للأحجار شبه الكريمة كالعقيق واللاَّزَوَرد.[٤٧] وكان يوجد أيضًا في جبل "بكني".[٤٨] كما أن الأدلة النصية ببلاد النهرين من النصف الثاني من الألفية الثالثة لا تعطي مؤشرًا على التجارة البرية للأحجار الكريمة مع

---

[٤٠] عيد مرعي:"التجارة في إبلا"، مجلة دراسات تاريخية، العدد٤٥، ٤٦، دمشق، ١٩٩٣، ص٦٤– ٦٥.

[41] Herrmann,G., "Lapis Lazuli", p.36; Arianidi, V. I. S., and. Kowalski, L.H., "The Lapis Lazuli Route in the Ancient East", *Archaeology*. 24/ 1, (January 1971), pp. 12-15.

[42] Von Rosen, L., "Lapis Lazuli in Archaeological Contexts", *SMA*. 93. Paul Åströms förlag, (Sweden, 1990), p.10.

[٤٣] تقع إلي الشرق من طهران، وقد أثبتت الحفريات الأثرية التي أجريت فيها أن هذه المدينة القديمة قد تاجرت بالأحجار الكريمة مثل اللاَّزَوَرد وغيرها، وصنَّعته في مشاغلها، وذلك منذ الألف الثالث ق.م، انظر: علي أبو عساف: طريق الحرير والطرق التجارية الأقدم"، مجلة دراسات تاريخية، العدد٣٩،٤٠، دمشق، ١٩٩١، ص٧٤.

[٤٤] عبارة عن تل مرتفع في وادي Soghan، وهي تقع علي بعد حوالي ٢٢٥كم جنوب كرمان، وبالرغم من فقره في الموارد المائية، إلا أنه يوجد به إرتفاع في عدد السكان، وعثر فيه علي العديد من الألواح الخاصة بحسابات الأعمال التجارية، راجع: عزة علي جاد الله: العلاقات العراقية الإيرانية خلال الألف الثالث قبل الميلاد، رسالة ماجستير (غير منشورة)، بكلية الآداب – جامعة الإسكندرية، ٢٠١١، ص١٠٨.

[٤٥] تقع جنوب طهران بين سلاسل جبال زاجروس وصحراء دشتي كافر، انظر: عزة علي جاد الله: العلاقات العراقية الإيرانية، ص١٠٧.

[٤٦] وهي تقع غرب إيران، وتمثل الإمتداد الشرقي لنظام الكتابة في فترة ما قبل العيلامية، عزة علي جاد الله: العلاقات العراقية الإيرانية ، ص١٠٧.

[٤٧] علي أبو عساف: " طريق الحرير "، ص٧٤–٧٥؛

Beale, T.W., "Early Trade in Highland Iran: A View from a Source Area", *WorldArch*.5/2, (Oct., 1973), p. 133; Potts, T. F., "Patterns of Trade in Third Millennium BC Mesopotamia and Iran", *WorldArch*.24/ 3, (Feb., 1993), pp. 389-390.

[٤٨] هو جبل دامافاندا، يوجد في سلسلة جبال البرز، شمال شرق طهران، وهو أعلي قمة جبلية تقع إلي القرب منه سواء في آسيا أو أوروبا، ولقد أطلقت المصادر المسمارية علي جبل دامافاندا التسمية " بكني" أي جبل اللاَّزَوَرد؛ يُمكن الرجوع: أحمد أمين سليم: إيران منذ أقدم العصور حتي أواسط الألف الثالث قبل الميلاد، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٨، ص٢١.

إيران، وأن اللاَّزَوَرد تم الحصول عليه أيضًا من "ميلوخـــا Meluhha".[٤٩] عـــن طريق السفن البحرية عبر الخليج.[٥٠] حيث تشير النقوش إلى أهمية التجارة البحرية البحرية بين الطرفين[٥١]، فـــذكر نقـــش ســـرجون الأول:" **أن السفن الراسية من ميلوخا، وماجان،**[٥٢] **وديلمون**[٥٣] **في رصيف أكد**"، وهناك نقش آخر لسرجون ذكر

---

[٤٩] ربما ارتبطت "ميلوخا" في العصور المتأخرة بأقصي سواحل شرقي شبه جزيرة العرب، أو بمكان أبعد يمتد إلي سواحل الهند هو حوض السند (الهندوس)، وهو مركز الحضارة القديمة في شبه القارة الهندية " حضارة هرابا"، وقد تبين من نتائج البحوث الأثرية في لوتال في إقليم كوجرات علي الساحل الغربي لشبه القارة الهندية في عمق خليج كامبي أنه كان هناك في هذا الموقع ميناء بحري مهم في أواخر الألف الثالث، وهو الأهم بين ما يقرب من خمسة وثمانين موقعًا عثر عليها حتي الأن من بقايا مراكز الحضارة في وداي الهندوس، وفي موقع لوتال وجدت بقايا آثار حوض لبناء السفن، وبعض أدوات الملاحة كالمراسي الحجرية الضخمة للسفن التي هي علي الأرجح سفن ميلوخا التي تحدثت عنها الوثائق المسمارية من المحفوظات السومرية – الأكادية، راجع: محمد حرب فرزات: "العلاقات الحضارية بين بلاد الخليج العربي وشبه القارة الهندية حتي الألف الأول ق.م"، مجلة دراسات تاريخية، العدد ٣٧، ٣٨، دمشق،١٩٩٠، ص٧٤-٧٥؛ راجع أيضًا: Potts, D., "The Road to Meluhha", *JENS*.41/4, (1982), pp.279-288.

[50] Potts, T. F., "Patterns of Trade in Third-Millennium BC", p.390; Arianidi, V. I. S., and. Kowalski, L.H., "The Lapis Lazuli Route", p.15.

[٥١] ربما كانت جزيرة فيلكا من المواقع التي كان لها أثر كبير في التبادل التجاري بين جنوب بلاد النهرين ومراكز الحضارات في الخليج وحضارات وادي السند، ويُعتقد أن كان بها ميناء بحري يسمح بالقيام باتصالات تجارية، انظر: سليمان سعدون البدر: منطقة الخليج العربي خلال الألفين الرابع والثالث قبل الميلاد، الكويت، ١٩٧٤، ص١٠٣-١٠٤.

[٥٢] تقع ماجان ربما في عمان، وتظهر في نصوص الملك سرجون الأول، وكانت أول حملة عسكرية تدخل الخليج الفارسي هي حملة الملك مانيشتوسو، الذي يذكر أن تحالف ضده ٣٢ ملكًا انتصر عليهم جميعًا، ويذكر في نهاية النص مناجم النحاس المتوفرة هناك، وذكرت في نصوص الملك نارام سن، حيث تسلم منها الجزية، وذكرت في نصوص الملك جوديا، واعتبر الملك أور نامو حامي تجارة أرض ماجان، والملك شولجي الذي تسلم غبار الذهب من ملك ماجان، ووردت في نص للملك إيبي سين؛ عن تلك النصوص التجارية، راجع: محمود حسن صابون: دراسة تاريخية لمشكلة تحديد موقعي ماجان وملوخا "، مركز بحوث الشرق الأوسط، دراسات شرق اوسطية، سلسلة رقم ١٦٧، جامعة عين شمس، ١٩٩٤، ص١٨-٣٠؛

Peyronel, L., "Sailing the Lower Sea. The Oldest Roots of the Dilmun and Magan Lands", Baffi et al. (eds.), Ina kibrat erbetti. Studi di archeologia orientale dedicati a Paolo Matthiae, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", (Roma, 2006), p.448.

[٥٣] تقع ديلمون في شمال شرق شبه الجزيرة العربية، ومن خلال الحفائر التي قام بها الأمريكي كورنول Cornwell يري أنها البحرين أو جزيرة "تاروت"، ومنذ عام ١٩٥٣م قامت البعثة الدنماركية بإجراء العديد من أعمال التنقيب استمرت حتي ٢٠١٠م، وذكرت في قصة الإله إنكي (إله الماء) والمعرفة بالأرض المقدسة، وأرض الفردوس، والخلود، حيث منحت الخلود لجلجامش، وذكرت في المصادر المسمارية من القرن الرابع ق.م كمكان جلب إلي العراق القديم العديد من المنتجات، وذكرت في حوليات الملك أورننشي ملك لجش، والملك أوركاجينا، والملك

فيه:" **العقيق واللاَّزَوَرد من جبال أرض ميلوخا، إن سفن Magilum من ميلوخا تكون محملة بالذهب والفضة واللاَّزَوَرد. وهم يأتون إلى نيبور، لأنيليل ملك جميع الأراضي الأجنبية**".(٥٤)

دور إيبلا في تجارة اللاَّزَوَرد:

تحوي مواقع إيران على ١٠،٩%، وآسيا الصغرى ٥،٧ % من اللُقى التي عُثر عليها من اللاَّزَوَرد، بينما كان الانتشار الأوسع لتجارة اللاَّزَوَرد في المواقع السورية والعراقية خلال الألف الثالث ق.م؛ فحوت المواقع الأثرية المكتشفة من سوريا وبلاد النهرين على أكثر من ٨٠%، وكان من أهم المواقع السورية هي مدينة إيبلا. (٥٥)

كان اللاَّزَوَرد يُرسل من المراكز – السابقة– مُقابل الحصول على المُنتجات الزراعية، وكانت دويلة المدينة في "ماري"(٥٦)– قبل اكتشاف إيبلا– هي المحطة الأخيرة على هذا الطريق، وبعد اكتشاف إيبلا يُمكن تتبُع هذا الطريق وصولًا لها، فكان جزء من اللاَّزَوَرد المُستورد يُستخدم في المصانع الملكية في إيبلا لصنع

لوجال آندا، وذكرت في قصة ولادة ونشأة سرجون الأول" قبضت علي ديلمون بيدي"، وأطلق عليها في نصوص أور الثالثة اسم " مشرق الشمس"، وهي أيضًا " رصيف لسفن سومر"، وكانت محطة تجارية مهمة لنقل المنتجات إلي ماري، والتي وردت في العديد من الرسائل الإدارية المكتشفة في أرشيف ماري، وكان لها دور مهم في نقل تجارة المسافات الطويلة من الهند إلي الخليج، عن ديلمون في النصوص السومرية و الأشورية، ودور ديلمون في تجارة اللاَّزَوَرد مع الكاشيين ونقلها إلي مصر مُقابل الذهب، انظر: Eidem, J., and Hojlund, F., "Trade or Diplomacy? Assyria and Dilmun in the Eighteenth Century BC", *WorldArch*.24/3,1993, pp.441-448; Olijdam, E., "Babylonian quest for Lapis Lazuli and Dilmun during the city III period", *South Asian Archaeology*, (1995), pp.119-126; منير يوسف طه: قطر عبر عصور ما قبل التاريخ والعصور التاريخية، دار العراب، دمشق، ٢٠١٢، ص٦٩–٧٣، ٨٠–٩٢؛ محمد حرب فرزات:"العلاقات الحضارية بين بلاد الخليج العربي وشبه القارة الهندية"، ص ٧٧؛ رضا جواد الهاشمي: "النشاط التجاري القديم في الخليج العربي وآثاره الحضارية"، مجلة المؤرخ العربي، العدد ١٢، بغداد، ١٩٨٠، ص٧٦؛ علاء الدين عبد المحسن شاهين: تاريخ الخليج العربي والجزيرة العربية القديم، ط١، الكويت، ١٩٩٧، ص ١٢٧،١٢١.

(54) Von Rosen. L., "Lapis Lazuli in Geological Contexts", pp.38-39.

(55) Pinnock, F., "Byblos and Ebla in the 3RD Millennium BC. Two Urban Patterns in Comparison", *ROSAPAT*. 04, (2007), p.110.

(٥٦) ماري " تل الحريري حاليًا"، تقع علي الضفة اليمني لنهر الفرات، وقد ذكرت وثائقها العديد من أسماء المدن القريبة والبعيدة، مثل ديلمون، وحاصور، وجبيل، وأوجاريت، وخاتوشة، قبرص، وكريت، وهذه الأسماء تردد ذكرها لأهمية مدينة ماري الإستراتيجية ومكانتها التجارية، وموقعها المتوسط بين بلاد النهرين ومصر، وتخرج منها العديد من الطرق، وكان لملوكها العديد من القوافل التجارية التي أرسلوها إلي المواقع السابقة، فزادات ثروتها بشكل جعلها مطمع، فهاجمها حمورابي وأحرقها حتي يُبقي السيطرة علي الطرق التجارية في يد بابل، راجع: علي أبو عساف: " طريق الحرير "، ص ٧٨.

العقود، والحُلي، وغيرها، ويُرسل الجزء الآخر بإتجاه سواحل البحر المتوسط؛ ليحصل عليه المصريون مقابل مصنوعاتهم اليدوية الثمينة، أو كميات من الذهب(٥٧).

واستطاعت "إيبلا" – من خلال سلسلة من التحالفات مع الممالك الصغيرة في المنطقة– منافسة "ماري"(٥٨) التي كانت مركزًا لتجارة اللاَّزَوَرد،(٥٩) لذا أقامت علاقات مباشرة مع مدينة أور أحد أهم المواقع التي عُثر فيها على آثارًا للاَّزَوَرد في بلاد النهرين،(٦٠) ومن ثم استطاعت إيبلا أن تكون المحور الرئيس لتجار اللاَّزَوَرد بين (ماري وأور، و"ميلوخا"، و"ديلمون"، و"ماجان"، و"تل براك"،(٦١)

---

(٥٧) عيد مرعي:"التجارة في إبلا"، ص٦١.

(٥٨) تُشير العديد من النصوص الإدارية في إيبلا – التي يصعب حصرها – التي تتعلق بتجار من ماري إلي صلات وثيقة بإيبلا، ومن أهم ما كانت تصدره ماري إلي إيبلا نوعًا من الأقمشة حمل اسم المدينة " توغ ماري"، كما تُشير النصوص الإقتصادية إلي الثروات التي كانت تَنعم بها ماري خصوصًا في المواد الثمينة كاللاَّزَوَرد والفضة، وكانت تُرسل ماري اللاَّزَوَرد إلي إيبلا في مقابل الفضة، مما يُفسر اهتمام النصوص الإيبلاوية، وكذلك ملوكها بماري، عن العلاقات التجارية بين ماري مع إيبلا، انظر:

Pettinato, G., "Relations entre les Royaumes d'Ebla et de Mari au troisieme millenaire d'apres les Archives Royales de Tell-Mardikh- Ebla", *Akkadica*. 2, (1977), pp. 20-28; Michalowski, P., "Third Millennium Contacts: Observations on the Relationships between Mari and Ebla", *JAOS*.105/2 (Apr. - Jun., 1985), pp.293-302.

(59) Biga, M.G., and Roccati, A., "Tra Egitto e Siria nel III millennio a.C", *Atti della Accademia delle Scienze di Torino* 146, (2012), p.22.

(60) Pinnock, F., "Ebla and Ur: Relations, Exchanges and Contacts between Two Great Capitals of the Ancient near East", *Iraq*.68, (2006), p. 87.

(٦١) يقع تل براك (ناغار القديمة علي الأرجح) علي أطراف نهر الجعجع لرافد نهر الخابور في الجزيرة، ويبعد حوالي ٣٠كم إلي الجنوب من بلدة القامشلي، ويشغل مساحة حوالي ٤٣ هكتارًا، وكانت في القديم بحيرة إطلق عليها الرومان اسم بحيرة براك، وقامت بعثة أثرية بريطانية برئاسة العالم مالاوان بالتنقيب فيه بين عام ١٩٣٦ و١٩٣٩م وكشفت عن بقايا معبد يرقي إلي عصر جمدة نصر حوالي ٢٧٠٠ ق.م ، وكان علي إتصال وثيق مع جنوب بلاد النهرين، وتظهر علي أنها مركزًا إداريًا للإمبراطورية الأكادية، الأهم من ذلك كانت محطة رئيسة علي الطريق التجاري المؤدي إلي الشمال والغرب لأنها علي اتصال مع العديد من الطرق التي تؤدي إلي وادي دجلة وإلي جنوب شرق الأناضول وغرب سوريا، وكانت شأنها شأن ماري وإيبلا في القوة المحلية، وتم العثور فيها علي أكثر ٨١ لقية من اللاَّزَوَرد في أماكن متفرقة، بالإضافة إلي الكتل الخام من اللاَّزَوَرد، راجع: قاسم طوير: "الصورة التاريخية والحضارية للقطر السوري في العصور القديمة"، مجلة دراسات تاريخية، العدد ٦، ١٩٧٩، ص١١٧؛ دانيد أونس: "تل براك أحدث المكتشفات"، ترجمة أسعد المحمود، مجلة الحوليات الأثرية العربية السورية، المجلد ٣٣، جـ١، دمشق، ١٩٨٣، ص١٧٧؛ تغريد جعفر الهاشمي، و حسن حسين عكلا: الإنسان تجليات الأزمنة تاريخ وحضارة بلاد الرافدين الجزيرة العربية، ط١، دار الطليعة الجديدة، دمشق، ٢٠٠١، ص١٥٢-١٥٥.

وصولاً لبدخشان) من ناحية، وبين (مصر وجُبيل)، من ناحية أخرى، لاسيما في تجارة اللاَّزَوَرد خلال عصر الدولة القديمة (ملحق ١).

تقع "إيبلا/ تل مرديخ" في شمال سوريا الداخلية، في موقع استراتيجي مَّكنها من السيطرة على جزء من طريق القوافل القادمة من الفرات بالقرب من ماري.[٦٢] ومن ثم تحكمت إيبلا في طريق تجارة المعادن الثمينة.[٦٣] فتكشِف النصوص أن دور الأمراء في إدارة المخزون من اللاَّزَوَرد الخام وتصنيع المجوهرات، تم استخدامه لدفع الهدايا لكبار الشخصيات من الأمراء في البلدان المجاورة وذلك للحفاظ على سلطاتهم السياسية،[٦٤] كما تُزودنا الوثائق النصية في إيبلا بالعديد من الإشارات عن اللاَّزَوَرد، فهناك نص يذكر ١٠ مينة و٢٠ شيقيل لاَّزَوَرد gin za من التاجر يدعى "إتي" (Iti) من ماري، وهناك نص آخر يذكر٢ مينة لاَّزَوَرد جلبها شخص إلى شخص آخر مع أشياء أخرى، ويذكر أيضًا مينة و٤٠ شيقيل لاَّزَوَرد من ماري، وثوبان و١٠مينة لاَّزَوَرد أرسلها ملك إيبلا إلى ملك ماري، وهناك نص ثالث يذكر مينة واحد و١٠ شيقيل لاَّزَوَرد استلمهم شخص يُدعى Adalum الحداد.[٦٥]

وتُشير النصوص أن ملك ماري كان يُرسل الوفود الدبلوماسية إلى قصر إيبلا كل عام، وتحمل معها اللاَّزَوَرد وغيرها من السلع كهدايا، للحصول على الفضة والذهب من إيبلا، وهذه الكميات من اللاَّزَوَرد التي جُلبت من ماري عبر تُجَّار إيبلا كان يتم نقلها إلى جُبيل استعدادًا لنقلها إلى مصر.[٦٦]

ولم تأت المعرفة التاريخية للقوة الاقتصادية والسياسية لإيبلا من خلال الوثائق والمحفوظات الإدارية في إيبلا فقط، فقد تم العثور في قصرG المعاصر للدولة القديمة في مصر.[٦٧](انظر ملحق٤) على حوالي٤٩ نوع من الحجارة، كان أفضلها

---

(62) Casanova, M., "Le lapis-lazuli", pp.153-155.

(٦٣) عيد مرعي:"التجارة في إبلا"، ص٦١.

(64) Graff, R.S., Economy and Society: An Archaeological Reconstruction of the Political and Informal Economy of Northwestern Syria in the Third Millennium BC, Vol.1, (PhD diss, University of Chicago, 2006), pp.20, 54.

(٦٥) عيد مرعي:"التجارة في إبلا"، ص٦٥.

(66) Biga, M.G., and Roccati, A., "Tra Egitto e Siria", p.23.

(٦٧) القصر الملكي G (٢٤٠٠-٢٢٥٠ قبل الميلاد) بُني علي أكروبول في تل مرديخ، وبدأت عمليات الحفائر الأثرية في القصر الملكي G في عام ١٩٧٣ وحتي عام ١٩٨٣م، ويرجع إلي العصر البرونز المبكر الرابع أEBIVA ويُرجع بعض الباحثين أن هذا القصر ربما قد دُمِّر خلال نهاية العصر البرونز المبكر EBIVA، عن طريق حملات الملك سرجون الأول علي بلاد الشام، وهناك من يري أن تدمير إيبلا وقصرها كان نتيجة حملات نارام سن وليس سرجون الأول، ويرجع ذلك للصراع حول السيطرة علي تجارة المعادن المستخرجة من الأناضول، وتجارة الخشب الذي ينمو في غابات الساحل السوري، لتنتهي فترة الإزدهار الأولي لمملكة إيبلا، ثم

توثيقًا هو اللاَزَوَرد،[٦٨] وعُثر على كُتلة من اللاَزَوَرد الخام (حوالي ٢٢كجم) في المنطقة الإدارية من القصر G،[٦٩] وهي المادة التي تم العثور عليها في جميع غرف القصر تقريبًا.[٧٠] وعُثر خلال الحفائر في القصر G في الموسم ٢٠٠٣-٢٠٠٤م على حوالي ٢٠ كجم (١٩,٣٣٥كجم) من اللاَزَوَرد.[٧١] وفي إثنين من التجمعات الرئيسة للاَزَوَرد يُمكن أن نراها في L.2913 (١٢ كجم)،[٧٢] وفي "الخزانة"- الجزء الخلفي للقاعة العرش (L.2982)- قطعة تزن ما بين ١٠٠ جرام وواحد كجم، مع عدة كُتل تزن حوالي نصف كجم. أما الأدلة الأكثر إثارة للإهتمام تأتي من L.2982، حيث تم تخزين اللاَزَوَرد مع المقتنيات الثمينة،[٧٣] وتقترح Frances Pinnock أن الذي يتحكم بها كان هو الجهاز البيروقراطي الإداري للقصر(احتكار ملكي)،[٧٤] وكانت كتل اللاَزَورد مقطعة بهذا الحجم ليتم تسليمها إلى

تشهد فترة ازدهار ثانية خلال العصر البرنز الوسيط من ٢٠٠٠ قبل الميلاد واستمرت حتي ١٦٠٠ قبل الميلاد، حيث حدث دمار لمعظم الممالك العمورية- الكنعانية علي يد الملكين الحثيين خاتوشيلي الأول ومورشيلي الأول في الفترة ما بين ١٦٥٠-١٦٠٠ قبل الميلاد راجع بالتفصيل: علي القيم: إمبراطورية إيبلا، ط١، الأبجدية للنشر، دمشق، ١٩٨٩، ص٣٠-٣٢، ٥٤؛ وراجع أيضًا: Mathiae, P., *I tesori di Ebla*, pp.25-50; Milano, L., "Ebla: A Third Millennium City State in Ancient Syria", in Civilizations of the Ancient Near East, vol. 2, (ed) Jack M. Sassonet al. (New York: Scribner's, 1995), p. 1220; Archi.A., and Biga, M.G., "A Victory over Mari and the Fall of Ebla", *JCS*. 55, (2003), pp. 1-44; Pettinato, G., "The Royal Archives", p. 44; Nigro, L., "The Eighteen Century B.C Princes of Byblos and Ebla and the Chronology of the Middle Bronze Age", *BAAL*.6, (2009), p.159.

(68)Ascalone, E., Peyronel, L., "Early Bronze IVA Weights at Tell Mardikh-Ebla. Archaeological Associations and Contexts", in M.E. Alberti, E. Ascalone, L. Peyronel (eds), *Weights in Context. Bronze Age Weighing Systems of Eastern Mediterranean. Chronology, Typology and Archaeological Contexts. Proceedings of the International Colloquium, Rome 22nd-24th November 2004*, (Rome, 2006), p.50.

(69)Pinnock, F., "The Lapis Lazuli Trade in the Third Millennium BC and the Evidence from the Royal Palace G of Ebla", in Insight through Images: Studies in Honor of Edith Porada. M. Kelly-Buccellati (ed). Bibliotheca Mesopotamia. (Malibu: Undena, 1996), p. 221.

(70) Pinnock, F., "Ebla and Ur", p.87.

(71)Pinnock, F., "The Raw Lapis Lazuli in the Royal Palace G of Ebla: New Evidences from the Annexes of the Throne Room", in M.E. Alberti, E. Ascalone, L. Peyronel (eds),Weights in Context. Bronze Age Weighing Systems of Eastern Mediterranean. Chronology, Typology and Archaeological Contexts, Proceedings of the International Colloquium, Rome 22nd 24th November 2004, (Rome, 2006), p.349.

(72) Ascalone, E., Peyronel, L., "Early Bronze IVA Weights", p.52.

(73) Peyronel, L., "Resources Exploitation and Handicraft Activities at Tell Mardikh-Ebla (Syria) during the Early and Middle Bronze Ages", in: R. Matthews et al. (eds), Proceedings of the 7th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East, London 12th-16th April 2010, Vol. 1, (Wiesbaden, 2012), p.477.

(74)Pinnock, F., "The Lapis Lazuli Trade", p. 222.

قاطعي الحجارة أو للتجار.[٧٥] وبفضل F. Pinnock [٧٦] تم حتى الأن اكتشاف أكثر من٤٣ كجم تم دراستها على نطاق واسع.[٧٧] ومن ثم فإن هذه النصوص وغيرها تُشير إلى أن إيبلا كانت مركزًا مهمًا ومنفذًا رئيسًا لتوريد اللاَّزَوَرد إلى السواحل الفينيقية تمهيدًا لنقلها إلى مصر.

أثر تجارة اللاَّزَوَرد على العلاقات بين مصر وإيبلا:

كان هناك غياب واضح لاسم مصر في "نُصوص إيبلا".[٧٨] إلى أن عَثر المنقبون في عام ١٩٧٧م تحت أرضية القاعة الداخلية من القسم الاداري في القصر الملكي G في إيبلا (٢٤٠٠-٢٢٥٠ قبل الميلاد) على ثلاث لُقى حجرية، وهما قطعتان من الديوريت، وغطاء من المرمر تحمل اسمي الملك "خفرع"، والملك "ببي الأول"، ونُقش على القطعتين التي تحملان اسم الملك خفرع وألقابه: " **حورس الذهبي القوي، خفرع**" و" **السيدتان، القوي، خفرع**"، ونُقش على الغطاء الذي يحمل اسم ببي الأول : " **محبوب رب الأرضين، ملك مصر العليا والسفلى، ابن حتحور، سيدة دندرة، ببي**"،[٧٩] ومثل هذه الأواني الحجرية لها أشكال مختلفة، وربما أستخدمت كمصابيح للإضاءة، أو لحفظ الزيوت العطرية، إلا أن وجودها يُشير بشكل أو بأخر إلى العلاقات بين مصر وإيبلا.[٨٠]

وإختلف الباحثون حول تفسير أسباب وجودها، فهناك من يرى أنها يُمكن أن تكون دليلاً على التجارة المباشرة، أو هدايا مُتبادلة بين النُخب الحاكمة، أو عبارة عن بضائع مُرسلة إلى جُبيل أو غيرها من المدن، وفي وقت لاحق وصلت إلى

---

(75) Peyronel, L., "Resources Exploitation", p.477.

(٧٦) أتوجه بالشكر الجزيل للدكتوره Pinnock,F علي مساعدتها لي في إرسال أبحاثها التي تتعلق بنشر كتل اللاَّزَوَرد في قصر G في إيبلا؛ انظر:

Pinnock, F., "Observations on the Trade of Lapis Lazuli in the IIIrd Millennium B.C. ", in H. Hauptmann, H. Waetzoldt (eds), *Wirtschaft und Gesellschaft aus Ebla. Akten der Internationale Tagung 4.-7. November 1986*, (Heidelberg, 1988), pp. 107-110; id, "the Lapis Lazuli trade in the third millennium B.C and the Evidence from the Royal Palace G of Ebla", in: M.Kelly-Buccellati(ed), Insight through Images studies in Honor of Edith Poroda (Bime 21), (Malibu, 1986), pp.221-228.

(77) Peyronel, L., "Between Archaic Market and Gift Exchange: The Role of Silver in the Embedded Economies of the Ancient Near East during the Bronze Age", Filippo Carlà / Maja Gori(Eds.), Gift Giving and the ‚Embedded' Economy in the Ancient World. (Akademiekonferenzen, Bd. 17.), (Heidelberg, 2014), p.364.

(78) Biga, M.G., and Roccati, A., "Tra Egitto e Siria", p.24.

(٧٩) غابريلا ماتيه:"أضواء على العلاقات المصرية السورية القديمة"، ترجمة: قاسم طوير، مجلة الحوليات الأثرية العربية السورية، المجلد ٢٩، ٣٠، الجزء١،٢، دمشق، ١٩٨٠، ص٨٣-٨٤.

(٨٠)عيد مرعي:"التجارة في إيلا"، ص٧٣، وراجع أيضًا:

Matthiae, S.G., "La cultura egizia a Biblo attraverso le testimonianze materiali", in A.A.V.V., *Biblo. Una città e la sua cultura*, (Roma, 1994), 47.

إيبلا كسلعة متبادلة.[٨١] وتُرجح Sowada أن هذه الأواني الحجرية كانت هدية مصرية مباشرة مقابل المنتجات الفاخرة؛ ومن المحتمل أنها قد وصلت إلى إيبلا عبر المسؤولين المصريين الذين تبادلوا اللاَّزَوَرد والفضة مقابل الأواني الحجرية والسلع الأخرى.[٨٢] والجدير بالذكر أن الملك ببي الأول أرسل هذا الإناء بمناسبة الاحتفال بعيد سد،[٨٣] وتقترح Biga أنه ربما أُرسل بالتزامن مع طقوس مشابهة في إيبلا.[٨٤]

وعلى كل حال فالعلاقات بين مصر وإيبلا خلال عهد الملك ببي الأول خضعت لتغيرات كبيرة حدثت في إيبلا خلال القرن ٢٤ و٢٣ ق.م، ومن المُرجح أن الملك ببي الأول[٨٥] كان معاصرًا لملك إيبلا Ishardamu، والذي انتهى عهده بحريق وتدمير القصر G، على يد الملك نارم سن الأكادي في الفترة ما بين ٢٢٥٠-٢٢٠٠ قبل الميلاد[٨٦] وبذلك يكون هذا الغطاء قد وصل إلى إيبلا قبل حريق قصرها.[٨٧] وإن العلاقات خلال عهدي الملك ببي الأول و"إيشار دامو" كانت نشطة لاسيما فيما يتعلق بجلب اللاَّزَوَرد إلى مصر مقابل الذهب والمنسوجات الكتانية إلى إيبلا، كما سيتبين إدناه.

---

(81) Matthiae, S. G., "Relations Between Ebla and Egypt", in E. Oren (ed.), *The Hyskos: New Historical and Archaeological Perspectives* University Museum Monograph 96, University Museum Symposium Series 8, (philadelphia, 1997), pp.416-417; Sowada, K. N., *Egypt*, p.222.

(82) Sowada, K. N., *Egypt*, p.223.

(٨٣) إذا وضعنا في الاعتبار العدد الكبير من الأواني التي أرسلها ببي الأول إلي جُبيل بمناسبة الاحتفال بعيد حب سد، إلي جانب العدد الكبير من نصوص إيبلا التي تشير إلي تقارير شهرية تتضمن عدد ضخم من منتجات إيبلا أرسلها مسؤولين بالقصر إلي العديد من القصور المعاصرة بمناسبة طقوس واحتفالات في إيبلا، مثل زواج ملكي أو ميلاد أمير، أو اعتلاء ملك، ربما يرجح أن هذه الأواني كانت هدية من القصر المصري إلي إيبلا، للمزيد عن الأواني المرمرية التي أرسلت إلي جُبيل بمناسبة هذا الاحتفال انظر: محي الدين النادي أبو العز: مدينة كبن (جُبيل) وعلاقاتها بمصر حتي نهاية الألف الثاني ق.م، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الآداب، جامعة المنيا، ٢٠١٤، ، ص ١٦٤-١٧٢.

(84) Biga, M.G., "Tra Menfi e Ebla", in L'Egitto tra storia e letteratura, Serekh V, Torino 2010, pp.37-38.

(٨٥) يُرجع "فون بكارت Von Beckerath, "عهد الملك ببي الأول إلي ٢٣٣٥/٢٢٨٥-٢٢٣٥/٢٢٨٥ ق.م تقريبًا، أنظر:

Beckerath, V.,*Chronologie des pharaonischen Ägypten*. Die Zeitbestimmung der ägyptischen Geschichte von der Vorzeit bis 332 v. Chr., *(Münchner Ägyptologische Studien, Band 46). Verlag Philipp von Zabern*, (Mainz, 1997), p.188.

(٨٦) شوقي شعث: حضارة إيبلا، مجلة التراث العربي، العدد٣/١، دمشق، ١٩٨٠، ص ١٨٨.

(87) Biga, M.G., and Roccati, A., "Tra Egitto e Siria", p.25.

على الرغم من ذلك لم تُذكر إيبلا في أي نص مصري من نُقوش الدولة القديمة، ومن ناحية أخرى تذكر Sowada أنه ربما يكون مصطلح Duki Duki الذي ورد في نصوص إيبلا قد يُعني "الأرضين"، ومن ثم يكون مُصطلح موافق لمصر العليا والسفلى.(٨٨) وقد سبق التنويه إلى أن هناك غياب واضح إلى اسم مصر في النصوص الإيبلائية، لذا سوف يعرض الباحث أثر تجارة اللاَّزَوَرد على العلاقات المصرية الإيبلاوية من خلال أدلة جديدة تشمل العديد من الوثائق التي تُنشر لأول مرة قدمها كلاً من Biga, Roccati لتوثيق الإتصالات بين مصر وإيبلا، والتي تستند على البحث عن اسم مصر في النصوص الإدارية في إيبلا خصوصًا التي تتعلق بشحنات اللاَّزَوَرد، فاسم مصر وجُبيل – على وجه الخصوص – غائبين بشكل يُثير الإنتباه.

فتذكر Biga : " لم يكن من الممكن التوصل من بين آلاف الأسماء في نصوص إيبلا إلى ما يُشير إلى اسم مصر، لاسيما أن المصريين أنفسهم لم يعطوا اسمًا واحدًا لمصر كمنطقة بأكملها، وبدأت البحث عن اسم عاصمة مصر خلال عصر الدولة القديمة " منف" (الجدار الأبيض) في نصوص إيبلا، إلا أن الأمر كان غير مُجدي، لذا كان من الضروري أن نفترض احتمال أن الإيبلاوين قد استخدموا مُصطلح الدلتا، وهي المنطقة التي جاء إليها السوريون عن طريق البحر أو عبر سيناء".(٨٩)

إذًا اسم مصر أو حتى عاصمتها خلال عهد الدولة القديمة – فترة موضوع البحث– غير مَوجودة بشكل صريح في نصوص إيبلا، لذا كانت محاولة Biga لتحديد اسم مصر من خلال البحث في النصوص الإدارية في إيبلا وتَحديد المُنتجات المُتبادلة بين إيبلا وأطراف أخرى، ومن خلال هذه المُنتجات يُمكن تَحديد بلد المَنشأ، ومن ثم معرفة ما هو الاسم الذي يُمكن أن تكون قد أطلقته النصوص الإيبلاوية على مصر؟

فتذكر Biga :" أن هناك العديد من النصوص والوثائق الإدارية في إيبلا تُشير إلى عمليات تُجارية بين إيبلا وبلد يُدعى Dugurasu، وكانت السلع المُتبادلة في تلك الوثائق عبارة عن الأقمشة، والأنسجة، واللاَّزَوَرد، ففي النص TM.75.G.2594 يذكر:

" **في عهد إيشار دامو والوزير** Ibrium **تسجيل الأنسجة التي قدمها قصر إيبلا إلى** Dugurasu**، خمسة مين من اللاَّزَوَرد، والنسيج المُلون هدية لملك** Dugurasu ".

هذا بالإضافة إلى النصين TM75.G2369 و1221 TM,75 G اللذان يسجلان مقاطع طويلة من هدايا اللاَّزَوَرد إلى ملك Dugurasu، وقد اقترح Pettinato فيما سبق أن Dugurasu يُمكن مُطابقتها بتُركيا، إلا أن هذا الإقتراح أصبح غير مقبول،

(88) Sowada, K. N., *Egypt*, p.223.
(89) Biga, M.G., and Roccati, A., "Tra Egitto e Siria", p.26.

فكيف يُرسَل اللاَّزَوَرد من إيبلا إلى تُركيا والتي هي أقرب إلى مصادر إنتاج اللاَّزَوَرد من إيبلا؟". ومن الراجح أن تكون Dugurasu تقع في مكان ما غرب إيبلا، فمن المعروف أن إيبلا كانت محطة على الطريق الطويل لتجارة اللاَّزَوَرد الذي جاء من بدخشان إلى إيبلا عن طريق ماري، ولكن ما هي المملكة التي تقع غرب إيبلا ويُمكن أن تَطلب الكثير من اللاَّزَوَرد أن لم تَكن مصر؟ وفي نصوص إيبلا نجد أن اللاَّزَوَرد أُرسل دائمًا منها إلى Dugurasu و Du-lu وبكميات كبيرة لاسيما في عهد الملك إيشار دامو ملك إيبلا والمعاصر لببي الأول، كما في نص TM.75.G10271، ARETXV,31(95)، ومن ثم أصبحت مصر المُرشح المُحتمل لمُطابقتها مع Dugurasu .[٩٠]

كما يُمكن اقتراح تحديد وتطابق Dugurasu مع أحد موانئ دلتا مصر، حيث إنها جاءتها القوافل والسفن السورية– لاسيما إذا وضع في الإعتبار النشاط التجاري البحري خلال عصر الدولة القديمة– [٩١] حاملة معها اللاَّزَوَرد والمعادن والمنتجات الثمينة في مُقابل المنسوجات الكتانية الراقية، والذهب، ولا توجد إشارات إلى مراكز أخرى في الشرق القديم كانت تُنتج هذه المُنتجات بكميات كبيرة سوى مصر، سواء الذهب أو الكتان، فقد كانت مصر متخصصة في إنتاج المنسوجات الكتانية، بينما كانت سوريا مُتخصصة في إنتاج المنسوجات الصوفية.[٩٢]

(90) Biga, M.G., and Roccati, A., "Tra Egitto e Siria", pp.26-27, 30-34.

[٩١] شهدت تلك الفترة نشاط للتجارة البحرية بين مصر وسوريا، فهناك العديد من الشواهد علي وجود بعثات تجارية بحرية خرجت من مصر إلي سوريا (علي سبيل المثال: ما ورد في حوليات الملك سنفرو، ونقش حنوم خنوم حتب)، وكذلك هناك بعض الشواهد التي تشير إلي بعثات تجارية قادمة من سوريا عبر البحر، منها ما ورد في نقش أبي صير للملك ساحورع، أو نقوش الطريق الصاعد للملك ونيس، ومن المؤكد أن هذه البعثات ذهابًا وإيابًا كانت تخرج عبر موانئ مصرية، راجع في ذلك: Marcus, E.S., "Early Seafaring and Maritime Activity in the Southern Levant from Prehistory through the Third Millennium BCE", in: E.C. Van Den Brink and T.E. Levy (eds.), (2002), p.408; El-Awady,T., "King Sahura with the precious trees from Punt in a unique Scene! ", in M. Barta (ed.), *The Old Kingdom Art and Archaeology* (Prague 2006), 37–44; Espinel, A.D., "Blocks from the Unas causeway recorded in Černy's notebooks at the Griffith Institute, Oxford, In: Old Kingdom, New Perspectives Egyptian Art and Archaeology 2750–2150 BC", Strudwick, N., and Strudwick, H.,(eds.), 2011, p.63; محي الدين النادي أبو العز: مصر في عهد الملك ونيس، رسالة ماجستير (غير منشور)، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ٢٠١١، ص٨٩–٩٣.

[٩٢] للمزيد عن المنسوجات الكتانية والصوفية في مصر وسوريا يمكن الرجوع إلي:
Biga, M.G., and Roccati, A., "Textiles for Torches in Syria and in Egypt", in: *Studies Presented to Frederick Mario Fales on the Occasion of His 65th Birthday Giovanni B. Lanfranchi*, Bonacossi, D.M., Pappi, C., and Ponchia, S., (eds.), (Wiesbaden, 2012), pp.77-86; Sallaberger,W., "Nachrichten an den Palast von Ebla. Eine Deutung von nig-mul-(an)", in: Semitic and Assyriological Studies, (Wiesbaden, 2003), pp.600-601.

ووفقًا للوثائق الإيبلائية يُمكن اعتبار أن Dugurasu المقصود بها مصـــر، وإن كان يصعب على الباحث تقريبها إلى أي اسم موقع مصري، فماذا تعنـــي بالنســـبة للمصريين إذا كانت القراءة صحيحة؟

وهُنا يأتي دور نقش إني، وهو مسئول كبير لُقّبَ بحامل أختام الإله، يروي في سيرته الذاتية عن حياته وخدمته تحت حُكم ثلاثة من ملوك الأسرة السادسة وهـــم: الملك ببي الأول، والملك مرن إن رع الأول، والملك ببي الثاني [٩٣] – يُعـــد هـــذا النقش من أكثر المصادر وضوحًا عن علاقات مصر ببلاد الشام خـــلال الأســـرة السادسة–[٩٤] فهؤلاء الملوك الثلاثة قد بعثوه إلى جُبيل، وشمل نقشه العديـــد مـــن المُنتجات مثل اللاَّزَوَرد، الرُصاص، والقصدير، والفضة، والزيوت.[٩٥] وقد كانت نقطة انطلاقه من مصر إلى جُبيل من مكان يُدعى *R-ḫ3t*.[٩٦] وهي تتكـــون مـــن جزئين *r(3)* وهو يُعني " بداية" أو " فم النهر"[٩٧] و*ḫ3t* والتي تُعني أفواه (فروع النهر)، أو الحدود" ويظهر هذا المُصطلح مرات عديدة في وثائق من الألف الثـــاني قبل الميلاد،[٩٨]، أيضًا صيغة الجمع *Rw-ḫ3w⟨t⟩y* أو Rw-*ḫ3wt* قد تشير إلى نفـــس المعاني السابقة (فم النهر، البداية، أو الحدود)، ويقدم Roccati تفسيرًا لغويًا لـــ *R-ḫ3t*، فيذكر أن الجزء الأول من الكلمة: *r(3)* وجمعها *r3u* وحرف *r* يعادل حرف *d* (حيث كتب *d= r* في نصوص الألف الثاني قبل الميلاد على سبيل المثال *ʿbdu* (الخادم) كتبت *ʿprw*، والجزء الثاني من الكلمة: *ḫ3t* فإن *ḫ=g*، ومن ثم يمكـــن قراءتها Dugura(u)t والتي لا تختلف كثيرًا عن Dug(h?)urasu، والتـــي تعنـــي فم النهر أو بداية الطريق.[٩٩]

" فم النهر" أو " بداية الطريق" *R-ḫ3t* مُشابهة في تركيبها لـــ *R- nfr* وهـــي منطقة في الدلتا، ربما تتصل بـــ " بر نفر *Prw-nfr* [١٠٠]" الإبحار الجميل، الميناء

---

(93) Espinel, A.D., "Egypt and the Levant during the Old Kingdom", *AulOr*.30, (2012), p.364.

(94) Marcolin, M., and Espinel, A, D., "The Sixth Dynasty biographic", p.570.

(95) Roccati, A., "DUGURASU =*rw-ḫ3wt*", in: Tradition and Innovation in the Ancient Near East. Proceedings of the 57th Rencontre Assyriologique Internationale at Rome 4–8 July 2011, Alfonso Archi (ed), (2015), p.156.

(96) Roccati, A., "Iny's Travels", p.225.

(97) Wb.II, 392.

(98) Marcolin, M., and Espinel, A.D., "The Sixth Dynasty biographic", p.602.

(99) Roccati, A., "DUGURASU = *rw-ḫ3wt*", p.158.

(١٠٠) اختلف علماء المصريات حول تحديد مكانه، فيذهب فريق علي إعتباره ميناء " منف" النهري المدني الحربي الذي نشط خلال عهد الملكين " تحتمس الثالث" و" إمنحتب الثاني"، بينما رجح Bietak تحديده مع أواريس في الدلتا، راجع: باسم سمير الشرقاوي: منف مدينة الأرباب في مصر القديمة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٨–٩، ٢٢٠؛

الجميل " – ميناء أواريس – وهو مكان عبادة عشتار وبعل، وربما كانت مركز للحدود خلال الألف الثالث.[١٠١] (ملحق ٥) ويُرجح الباحث أنه ربما كان موضع خروجه من هذا الميناء في منطقة تل الضبعة [١٠٢] – ميناء أواريس– ووفقًا لـ Bietakأن ميناء تل الضبعة كان له نفس الدور الذي قام به خلال عصر الدولة الوسطى منذ عصر الدولة القديمة كحلقة وصل بين مصر وشرق البحر المتوسط، والتي يبدو أنها كانت تحمل أيضًا اسم " باب أو (فم) الطريقين"، وهو معنى رمزي لدورها كبوابة نهرية وبرية.[١٠٣]

ومما تقدم يرجح الباحث وفقًا إلى هذه الفرضية إن "إني" غادر مصر مُتجهًا نحو جُبيل من خلال "فم النيل"، ومن ثم فإن Dugurasu يُقصد بها *R-ḫ3t* فم النيل، وتُجار إيبلا أرسلوا مُنتجاتهم ليس إلى مصر ولكن إلى Dugurasu والتي كانت البوابة الشمالية الشرقية لمصر،[١٠٤] وذلك من باب إطلاق الجزء على الكل.

واستعرضت Biga العديد من الوثائق غير المنشورة والمنشورة التي تُدعم اعتبار Dugurasu كأحد مدن الدلتا لاسيما في عهد إيشار دامو والتي تُشير بقوة إلى العلاقات بين إيبلا ومصر، وهذه الوثائق عبارة عن شحنات مُتبادلة بين إيبلا وDugurasu و Du-lu من اللاَّزَوَرد، مقابل والذهب، والمنسوجات الكتانية.[١٠٥]

وبناءًا على ما قدمه كلٌ من Biga وRoccati من أدلة يمكن من خلالها إعتبار Dugurasu هي أحد مدن الدلتا والتي انطلقت منها السفن التجارية إلى بلاد الشام، تبقى المشكلة قائمة فيما يتعلق بطبيعة العلاقات التجارية بين مصر وإيبلا لإحضار اللاَّزَوَرد، فلم تمتلك إيبلا ميناءًا بحريًا بحكم موقعها الجغرافي، وهذا الأمر يشير

Bietak, M., "Peru-nefer; The Principal New Kingdom Naval Base," *Egyptian Archaeology* 34 (2009), pp.15-17; id, "Harbours and Coastal Military Bases in Egypt in the 2nd Millennium BC: Avaris – Peru-nefer – Piramesse," in: H. Willems & J.-M. Dahms (eds.), the Nile: Natural and Cultural Landscape in Egypt, (Bielefeld 2017): Transskript Verlag, pp. 53-70.

(101) Roccati, A., "DUGURASU = *rw-ḫ3wt*", pp.157-158.

(١٠٢) وتقع علي الفرع البلوزي للنيل، في المنطقة التي عُرفت بأنها عاصمة الهكسوس (أفاريس)، وقام Manfred Bietak منذ عام ١٩٦٦م بحفائر في تل الضبعة ألقت الضوء علي العاصمة القديمة أفاريس عاصمة الهكسوس، راجع :

Bietak, M., "Problems of Middle Bronze Age Chronology: New Evidence From Egypt", *AJA*.88, (1984), p.474; Flammini, R., *Biblos y Egipto durante la Dinastía XII,* (Buenos Aires, *CEEMO*, 1996), pp.37-38; Dever, W.G., "Tell el-Daba and Levantine Middle Bronze Age Chronology: A Rejoinder to Manfred Bietak", *BASOR*.281, (1991), pp.73-78.

(103)Marcolin, M., and Espinel, A. D., "The Sixth Dynasty biographic", p.602; Marcus, E.S., "Venice on the Nile? On the Maritime Character of Tell Dabca/Avaris, 187–190", in: E. Czerny, I. Hein, H. Hunger, D. Melma.N, and A. Schwab (eds.), vol. 2, (2006), p.187.

(104) Roccati, A., "DUGURASU = *rw-ḫ3wt*", pp.157-159.

(105) Biga, M.G., and Roccati, A., "Tra Egitto e Siria", pp.30-40.

إلى أن العلاقات كانت غير مباشرة، وتمت عبر وسيط تجاري له منفذ بحري، وهنا يأتي السؤال من هو ذلك الوسيط البحري؟

دور جُبيل كوسيط بين مصر وإيبلا في تجارة اللاَّزَوَرد:

من المعلوم أن إيبلا لم تمتلك منفذًا بحريًا، ومن ثم فإن الإتصالات المصرية مع إيبلا لم تكن بشكل مباشر، وكانت عبر وسيط. وكما أن اسم مصر كان غائبًا بشكل واضح في النصوص الإيبلائية، فكذلك يغيب اسم جُبيل – الميناء المُحتمل– أيضًا،(١٠٦) إلا أن النصوص الإدارية الإيبلائية دائمًا ما تُشير بشكل واضح إلى ارتباط بين إيبلا وكل من Dugurasu و Du-lu.

وبما أنه تم ترجيح Dugurasu باعتبارها أحد مدن الدلتا – في إشارة إلى مصر– فما هي مدينة Du-lu ؟ مع الأخذ في الإعتبار الإشارة الدائمة في النصوص الإيبلائية إلى أن اللاَّزَوَرد كان يُنقل إلى مصر (Dugurasu) عبر ميناء Du-lu، وتُرجح Biga أنها جُبيل،(١٠٧) حيث إن DU يُمكن قراءتها كـ GUB، وهي بهذه القراءة ترتبط باسم مكان $DU\text{-}lu^{ki}$ كـ $GUB\text{-}lu^{ki}$، جُيبلو أي جُبيل،(١٠٨) ويتفق الباحث مع هذا الترجيح لعدة أسباب:

١– العلاقات المصرية مع جُبيل كانت نشطة بشكل كبير لاسيما خلال عصر الدولة القديمة، وكانت مركزًا للنفوذ المصري،(١٠٩) وهي المنفذ الرئيس الذي استخدمه المصريون منذ الألف الرابع قبل الميلاد.(١١٠) كما أن المواد ذات المنشأ المصري التي تُشير بوضوح إلى علاقات مصر مع الشمال السوري ووسطها تَظهر في إيبلا وجُبيل (فترة موضوع البحث). بالمقارنة – على سبيل المثال– مع أوجاريت(١١١) التى لم تظهر في النقوش المصرية إلا خلال عصر الأسرة الثانية عشرة.(١١٢) كذلك

---

(106) Roccati, A., "DUGURASU = *rw-ḫ3wt*", p.155.

(107) Biga, M.G., and Roccati, A., "Tra Egitto e Siria", p.29.

(108) Pomponio, F., "The Transfer of Decorative Objects and the Reading of the Sign DU in the Ebla Documentation", *JNES*. 57/1, (Jan., 1998), p. 29.

(109) Roccati, A., "DUGURASU = *rw-ḫ3wt*", p.155.

(١١٠) عن علاقات مصر مع جُبيل خلال الألف الرابع: محي الدين النادي أبو العز: مدينة كبن (جُبيل)، ص١١٧–١٥٤.

(١١١) إن قضية الوسيط التجاري بين مصر وإيبلا هي محل نقاش بين العديد من الباحثين، فمنهم من ذهب إلي أن العلاقات كانت عن طريق إحدي المدن الداخلية مثل قطنة، أو تونيب، أو حماة، بينما يطرح "عيد مرعي" أوجاريت علي إعتبارها هي الوسيط المحتمل استنادًا علي تكرار اسم أوجاريت في النصوص الإبلائية، ولكن بعد اكتشاف نقش إني وإشارته الواضحة إلي جلب اللاَّزَوَرد من جُبيل، يجب إعادة النظر في تلك الأطروحات؛ انظر: عيد مرعي:"التجارة في إبلا"، ص٧٣–٧٤.

(١١٢) هورست كلينغل: تاريخ سورية السياسي ٣٠٠٠–٣٠٠ق.م، ترجمة سيف الدين دياب، تدقيق عيد مرعي، دمشق، ١٩٩٨، ص٢٦، ٣٢، ٨٦–٨٧.

الملكين اللذان عثرا لهما على أواني حجرية في القصر G في إيبلا (خفرع- وببي الأول)، أظهرت الاكتشافات الحديثة نشاط البعثات البحرية خلال عهدهما، فقد عثر على ميناء يعود إلى الأسرة الرابعة – يرجع إلى عهد الملك خوفو والد الملك خفرع- في وادي الجرف، استخدمت فيه سفن (كبنت).[١١٣] مع الوضع في الاعتبار العثور على إناء حجري للملك خفرع في جُبيل؛ بالإضافة إلى العثور على فأس نحاسية عند نهر إبراهيم بالقرب من جُبيل ترجع إلى نفس الفترة.[١١٤] بينما خرج إني في بعثات تجارية إلى جُبيل جلب فيها اللاَّزَوَرد خلال عهد الملك ببى الأول، لذا يُرجح العديد من الباحثين أن جُبيل كانت الوسيط الرئيس بين مصر وإيبلا.[١١٥] وهذا أيضًا ما اقتراحته Sowada باعتبار جُبيل كوسيط مهم بين مصر وشبكات التجارة في الشرق الأدني التي امتدت إلى أقصى شرق إيران.[١١٦]

٢- ما يُزيد تدعيم هذا الترجيح بأن Du-lu هي جُبيل ما ورد في نقش "إني"، فيقول:

" **أنا ذهبت إلى جُبيل تحت حكم جلالة الملك مرن رع، سيدي، وأحضرت ثلاث سفن (كبنت)، وصنعت سفن عظيمة للقصر، أنا عدت باللاَّزَوَرد، والرصاص، والقصدير، والفضة، الزيت، وكل منتج جيد، وأشاد القصر بي، وتم منحي المكافأت الذهبية، ذهبت إلى جُبيل من *R ḫ3t*، وعدت بأمان**".[١١٧](ملحق٣).

ومن ثم يُظهر النقش ملوك الأسرة السادسة، ومن بينهم الملك ببي الأول المعاصر للملك "إيشار دامو"، التعاملات التجارية المتكررة مع الأناضول/ الأمانوس،[١١٨] وجُبيل،[١١٩] فقد أُرسل "إني" فقط خلال عهد الملك ببي الأول أربع مرات إلى جُبيل:

---

[١١٣] يمكن الرجوع إلي تنقيبات البعثة الفرنسية:

Tallet, P., "Ayn Sukhna and Wadi el-Jarf: Two newly discovered pharaonic harbours on the Suez Gulf", *BMSAES* 18, 2012, p.150; id, "the Wadi el-Jarf site, Aharbor of Khufu on the red sea", *JAEI*.5:1, 2013, pp.76-84; Tallet, P., Marouard, G., and Laisney, D., "Un Port de la IVe dynaste au Ouadi al-Jarf (mer Rouge) ", *BIFAO*,112, 2012, pp.399-446.

[١١٤] محي الدين النادي أبو العز: مدينة كبن (جُبيل)، ص١٥٧، ٢٠٣.

[115] Espinel, A.,D.,"Egypt and the Levant", pp.360, 364;

هورست كلينغل: تاريخ سورية، ص٣٢.

[116] Sowada, K.N., *Egypt*, p.184.

[117] Espinel, A.D., "Egypt and the Levant", p.364.

[١١٨]كانت جبال الأمانوس في الأناضول هي المصدر الرئيس لتجارة الفضة الذي ظهر في نقش إني، وتشير الشواهد الأثرية إلي وجود صلات حضارية بين الأناضول وجُبيل، حيث مارست جُبيل وبلاد شرق الأناضول نفس عادات الدفن، انظر:

Tamara, S., and Vincent, C. P., **"**The Metals Trade in Southwest Asia in the Third Millennium B.C. **"**, *Iraq*.48, 1986, pp.50-1.

[119] Biga, M.G., and Roccati, A., "Tra Egitto e Siria", p.27.

" [بلاد أجنبية] (لـ) أربع مرات، عندما كنت حاملي أختام الإله تحت حكم جلالة (سيدي) ببي (الأول) أحضرت له الفضة وكل المنتجات المطلوبة من أجل روحه (كا) وأشاد جلالته بي، لأنها عظيمة جدًا".[١٢٠]

ومن الملاحظ أن "إني" قد اتخذ طريق البحر في رحلاته الأربع، وذلك لخطورة الطريق البري، خصوصًا بعد تدمير القصر G في نهاية عهد ملك إيبلا "إيشار دامو"، ومن ثم كانت نقطة إنطلاقه من بلاد الشام هي ميناء جُبيل.[١٢١] وفي هذا النقش يُشير أيضًا بوضوح بأن جلب اللاَّزَوَرد إلى مصر كان من جُبيل.[١٢٢] ومجرد ذكر اللاَّزَوَرد في نص "إني"، مع الوضع في الاعتبار النصوص الإدارية الإيبلائية التي تُشير إلى كميات كبيرة من اللاَّزَوَرد تم إرسالها بشكل منتظم فقط إلى Dugurasu و Du-lu فلدينا النص TM.75G.2369 الذي يذكر بوضوح أن هناك شخصين من Du-lu اللذان جاءوا من رحلة قادمة من Dugurasu، وهذا دليل على أن ملوك Dugurasu كانوا يفضلون Du-lu كوسيط تجاري.[١٢٣]

٣- كما يُمكن التأكد من أن Du-lu هي جُبيل، من خلال لقب المعبودة "حتحور" التي عُبدت كسيدة جُبيل*nbt kbn* ، فقد أُطلق عليها " سيدة الأزرق"،[١٢٤] أو "اللاَّزَوَردية سيدة اللاَّزَوَرد"،[١٢٥] وتسمى أحيانًا "لاَّزَوَردية الرأس" *Ḥsdbt tp*.[١٢٦]

٤- ما يُشير أيضًا إلى أن جُبيل كانت هي التي تستورد اللاَّزَوَرد من إيبلا، وتقوم بنقله إلى مصر، ما ورد في تحذيرات "أبو- ور"،[١٢٧] حيث ورد في هذا النص بعض المُنتجات التي أحضرها "إني"، وكان أهمها اللاَّزَوَرد، حيث يقول:

---

(120) Espinel, A.D., "Egypt and the Levant", p.364.

(121) Roccati, A., "Iny's Travels", pp.226- 227.

(122) Marcolin, M., and Espinel, A, D., "The Sixth Dynasty biographic", p.599.

(123) Biga, M.G., and Roccati, A., "Tra Egitto e Siria", p.27, 31.

(١٢٤) عُبدت المعبودة حتحور بوصفها ربة المناطق الأجنبية طوال التاريخ المصري بدءًا من الدولة الوسطي، خاصةً في المناطق الأجنبية التي تنتج المواد الخام؛ مما يُفسر لنا تسميتها بـ "سيدة الحد" و"سيدة الغرب"، وفي سيناء بالقرب من منطقة التعدين حيث مناجم الفيروز أطلق عليها "سيدة الفيروز"، وفي الأسرة الثامنة عشرة لُقبت بـ"سيدة بونت"، و"سيدة النوبة"، للمزيد من التفاصيل عن عبادة حتحور في جبيل بوصفها سيدة الأزرق أنظر: محي الدين النادي أبو العز: مدينة كبن(جُبيل)، ص ٣٠٨-٣١٠؛ وراجع أيضًا:

Espinel, A.D., "The Role of the Temple of Ba'alat Gebal as Intermediary between Egypt and Byblos during the Old Kingdom", *SAK*.30, (2002), p.103.ff; Hollis. T. S.,"Hathor and Isis in Byblos in the Second and First Millennia B.C E", *JAEI*.1:2, (2009), p.1.ff.

(125) Cauville,S., *Dendara*, XI, p.28 (11).

(126) Cauville,S., *Le Temple de Dendara*, IX, IFAO, (Le Caire,1987), p.5(13).

(127) Lichtheim, M., *Ancient Egyptian Literature*, vol.1, p.152.

" انظروا إذًا، الذهب واللاَّزَوَرد، والفضة والفيروز، والعقيق الأحمر والبرونز، وحجر النوبة تحيط بجيد الخادمات".[١٢٨]

ومصدر المُنتجات التي وردت في النصيين واحد وهو جُبيل. ومن ثم استفادت جُبيل من موقعها المتميز مع مصر لتوجيه الموارد من المناطق الداخلية من آسيا (مثل إيبلا)، وبالتالي تُصبح الوسيط الرئيس في تجارة مُنتجات المسافات البعيدة (كاللاَّزَوَرد).[١٢٩]

٥- من ناحية أخرى كانت العلاقات التجارية بين إيبلا و"دولو" (جُبيل) نَشطة، فتُشير النصوص التي تُغطيها محفوظات هذه الفترة أن العلاقات تعززت بالزواج السياسي بين الأميرة الإيبلائية "Damurdasinu" من ملك "دولو". كما يُمكن توثيق هذه العلاقات مع "دولو" بواسطة العديد من النصوص الأخرى: كحسابات شُحنات المنسوجات المُرسلة شهريًا، والعديد من الحسابات السنوية لشُحنات المعادن والأحجار وأهمها اللاَّزَوَرد.[١٣٠] وفي ضوء ما سبق فقد كانت إيبلا هي المدينة التي جاء منها اللاَّزَوَرد عبر جُبيل إلى مصر[١٣١] وبذلك تكون Du-lu هي جُبيل.[١٣٢]

---

[١٢٨] كلير لالويت: نصوص مقدسة ونصوص دنيوية من مصر القديمة، ترجمة ماهر جويجاتي، مراجعة طاهر عبد الحكيم، المجلد الأول، ط١، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦، ص٢٩٣.

[129] Aubet, M. E., *Comercio*, p.259.

[130] Biga, M. G., "The Marriage of an Eblaite Princess with the King of Dulu", *AOAT*.412, (2014), p.77.

[131] Roccati, A., "Iny's Travels", p.227.

[132] Pettinato, G., "Le città fenicie e Byblos in particolare nella documentazione epigrafica di Ebla", in S.F. Bondì Ed., *Atti del primo Congresso di Studi Fenici e Punici*, (Roma, 1983), p.107.

نتائج البحث:

١- مما سبق يُمكن القول بأن تجارة اللاَّزَوَرد مرت عبر شبكة تجارية معقدة جـدًا من الوسطاء بداية من مصادرها الأصلية في بدخشان ثم منطقة العبور (إيـران، بلاد النهرين، والخليج العربي، وإيبلا، وجُبيل) وصولًا إلى منطقة السوق في مصر (ملحق ١)، وأن العلاقة بين مصر وإيبلا خلال عصر الدولة القديمة شهدت نشاطًا تجاريًا كبير لجلب اللاَّوَزَرد كمُنتج مرغوب فيه في مصر مقابل الذهب والمُنتجات الكتانية، وذلك عبر الوسيط التجاري المهم (جُبيل) (ملحق ٦)، أيَّد هـذا النشـاط التجاري خلال عصر الدولة القديمة العثور أواني حجرية للملك خفرع وببي الأول من المرمر في إيبلا، والعثور على العديد من الأواني المرمرية أيضًا لنفس الملكين في جُبيل.

٢- إن اللاَّزَوَرد – وغيره من المنتجات- كان له دور مهم في إقامـة اتصـالات تجارية، لذا تحمل المبعوثون المصريون المخاطر التي تواجههم في تلـك المهمـة الشاقة، وقام الملك ببي الأول بتمهيد الطُرق من أجلها، فنجد "إني" اِفتخر – حالـه حال العديد من المبعوثين المصريين في نقوشهم- بأنه أحضر المنتجات كاللاَّزَوَرد والفضة، مع ملاحظة أنه لم يذكر أنه جلب الأخشاب الصنوبرية من هناك، وهـذه إشارة لا يتخللها الشك لأهمية الدور التجاري للاَّزَوَرد .

٣- يمكن اعتبار Dugurasu هي أحدى مُدن أو موانئ الدلتا، والتي كانـت نُقطـة الإتصال مع بلاد الشام، وهو الاسم الذي أطلقه التجار السوريون على مصر فـي النصوص، مما يُفسر أسباب غياب اسم مصر في النصوص الإيبلائية.

٤- كما يُمكن اعتبار Du-Lu هي ميناء جُبيل- للعديد من الاعتبارات والحُجج التي عرضها الباحث- هي الوسيط التجاري لتجارة اللاَّزَوَرد وفقًا للإشـارة الصـريحة التي وردت في نقش "إني" وليس مكان آخر.

٥- من النتائج التي خرج بها الباحث هو عرض نقش "إني" كشاهد واضح على علاقات مصر مع جُبيل على وجه الخصوص، ومع إيبلا وبلاد الأناضول، حيث كانت الفضة من ضمن السلع الواردة في نقش إني، وكان أهم مصادرها شرق الأناضول/ الأمانوس، مما يُلقي الضوء على دور جُبيل كوسيط تجاري لتجارة المسافات البعيدة من أفغانستان (اللاَّزَوَرد)، وشرق الأناضول (الفضة).[١٣٣] ونقلها إلى مصر.

[١٣٣] للمزيد تجارة المسافات البعيدة، لاسيما الفضة من بلاد الأناضول، انظر:

Marfoe, L., "Cedar forest to Silver Mountain. Social change and the development of long-distance trade in early Near Eastern societies", in: M. Rowlands – M. Larsen – K. Kristiansen (eds.), Centre and Periphery in the Ancient World, Cambridge, 1987, p.26.

قائمة المراجع

المراجع العربية والمعربة:

- أحمد أمين سليم: إيران منذ أقدم العصور حتى أواسط الألف الثالث قبل الميلاد، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٨.
- أزهار هشم شيت:"نماذج واستخدامات الأحجار الكريمة"، مجلة التربية والعلم، المجلد١٣، العدد١، بغداد، ٢٠٠٦، ص٥٦-٧٧.
- باسم سمير الشرقاوي: منف مدينة الأرباب في مصر القديمة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٧.
- تغريد جعفر الهاشمي، و حسن حسين عكلا: الإنسان تجليات الأزمنة تاريخ وحضارة بلاد الرافدين الجزيرة العربية، ط١، دار الطليعة الجديدة، دمشق، ٢٠٠١.
- جون إف. نن: الطب المصري القديم، ترجمة عمرو شريف وعادل وديع فلسطين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢.
- حسن كمال: الطب المصري القديم،جـ١، ٢، ط٢، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦٤.
- دانيد أونس: "تل براك أحدث المكتشفات"، ترجمة أسعد المحمود، مجلة الحوليات الأثرية العربية السورية، المجلد ٣٣، جـ١، دمشق، ١٩٨٣، ص١٧٥-١٧٧.
- رضا جواد الهاشمي: "النشاط التجاري القديم في الخليج العربي وآثاره الحضارية"، مجلة المؤرخ العربي، العدد ١٢، بغداد، ١٩٨٠، ص٥٧-٨٦.
- سليمان سعدون البدر: منطقة الخليج العربي خلال الألفين الرابع والثالث قبل الميلاد، الكويت، ١٩٧٤.
- شوقي شعث: حضارة إيبلا، مجلة التراث العربي، العدد٣/١، دمشق، ١٩٨٠، ص ١٨٠-٢١٠.
- طاهر عبد الحميد وعماد عبد العظيم: اللحية عند ملوك مصر والعراق، دراسة مقارنة، مجلة التاريخ والمستقبل، عدد يوليو، قسم التاريخ، كلية الآداب، جامعة المنيا، ٢٠١٥، ص٤٨-٨٠.
- طه باقر: مقدمة في أدب العراق القديم، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٦.
- عبد الرحمن زكي: الأحجار الكريمة في الفن والتاريخ، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٦٤.
- عزة علي جاد الله: العلاقات العراقية الإيرانية خلال الألف الثالث قبل الميلاد، رسالة ماجستير (غير منشورة)، بكلية الآداب – جامعة الإسكندرية، ٢٠١١.
- علاء الدين عبد المحسن شاهين: تاريخ الخليج العربي والجزيرة العربية القديم، ط١، الكويت، ١٩٩٧.
- علي أبو عساف: طريق الحرير والطرق التجارية الأقدم"، مجلة دراسات تاريخية، العدد٣٩،٤٠، دمشق، ١٩٩١، ص٧٢-٨٢.
- علي القيم: إمبراطورية إيبلا، ط١، الأبجدية للنشر، دمشق، ١٩٨٩
- عيد مرعي:"التجارة في إبلا"، مجلة دراسات تاريخية، العدد٤٥، ٤٦، دمشق، ١٩٩٣، ص ٦١-٩٠.
- غابرييلا ماتييه:"أضواء على العلاقات المصرية السورية القديمة"، ترجمة: قاسم طوير، مجلة الحوليات الأثرية العربية السورية، المجلد ٢٩، ٣٠، الجزء١،٢، دمشق، ١٩٨٠، ص٨٣-٨٦.
- الفريد لوكاس: المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة زكي اسكندر، ومحمد زكريا غنيم، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩١.

- قاسم طوير: "الصورة التاريخية والحضارية للقطر السوري في العصور القديمة"، مجلة دراسات تاريخية، العدد ٦، ١٩٧٩، ص١١٣-١٢٨.
- كلير لالويت: نصوص مقدسة ونصوص دنيوية من مصر القديمة، ترجمة ماهر جويجاتي، مراجعة طاهر عبد الحكيم، المجلد الأول، ط١، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦.
- محمد حرب فرزات: "العلاقات الحضارية بين بلاد الخليج العربي وشبه القارة الهندية حتى الألف الأول ق.م"، مجلة دراسات تاريخية، العدد ٣٧، ٣٨، دمشق،١٩٩٠، ص٧٣-٨٣.
- محمود حسن صابون: دراسة تاريخية لمشكلة تحديد موقعي ماجان وملوخا "، مركز بحوث الشرق الأوسط، دراسات شرق اوسطية، سلسلة رقم ١٦٧، جامعة عين شمس، ١٩٩٤.
- محي الدين النادي أبو العز: مصر في عهد الملك ونيس، رسالة ماجستير (غير منشور)، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ٢٠١١.
- _____: مدينة كبن (جُبيل) وعلاقاتها بمصر حتى نهاية الألف الثاني ق.م، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الآداب، جامعة المنيا، ٢٠١٤.
- منير يوسف طه: قطر عبر عصور ما قبل التاريخ والعصور التاريخية، دار العراب، دمشق، ٢٠١٢.
- هورست كلينغل: تاريخ سورية السياسي ٣٠٠٠-٣٠٠ق.م، ترجمة سيف الدين دياب، تدقيق عيد مرعي، دمشق، ١٩٩٨.

المراجع الأجنبية:

- Angelici, A., and Others, "Analysis of Diopside in Lapis Lazuli for Provenance Study by Means of Micro-PIXE", *AR*.94, (2010), pp.169-170.
- Archi.A., and Biga, M.G., "A Victory over Mari and the Fall of Ebla", *JCS*. 55, (2003), pp. 1-44.
- Arianidi, V. I. S., and. Kowalski, L.H., "The Lapis Lazuli Route in the Ancient East", *Archaeology*. 24/ 1, (January 1971), pp. 12-15.
- Ascalone, E., Peyronel, L., "Early Bronze IVA Weights at Tell Mardikh-Ebla. Archaeological Associations and Contexts", in M.E. Alberti, E. Ascalone, L. Peyronel (eds), *Weights in Context. Bronze Age Weighing Systems of Eastern Mediterranean. Chronology, Typology and Archaeological Contexts. Proceedings of the International Colloquium, Rome 22nd-24th November 2004*, (Rome, 2006), pp.49-70.
- Aubet, M.E., *Comercio y colonialismo en el Próximo Oriente antiguo*, (Barcelona 2007).
- Bavay, L., "matière première et commerce à longe distance: le lapis- lazuli et l' egypte prèdynastique", *Archèo-Nil*.7,(1997), pp.85-91.
- Beale, T.W., "Early Trade in Highland Iran: A View from a Source Area", *WorldArch*.5/2, (Oct., 1973), pp. 133-148.
- Beckerath, V.,*Chronologie des pharaonischen Ägypten*. Die Zeitbestimmung der ägyptischen Geschichte von der Vorzeit bis 332 v. Chr., *(Münchner Ägyptologische Studien, Band 46). Verlag Philipp von Zabern*, (Mainz, 1997).
- Bietak, M., "Problems of Middle Bronze Age Chronology: New Evidence from Egypt", *AJA*.88, (1984), pp.471-485.
- _____, "Peru-nefer; The Principal New Kingdom Naval Base," *Egyptian Archaeology* 34 (2009), pp.15-17.
- _____, "Harbours and Coastal Military Bases in Egypt in the 2nd Millennium BC: Avaris – Peru-nefer – Piramesse," in: H. Willems & J.-M. Dahms (eds.), the Nile: Natural and Cultural Landscape in Egypt, (Bielefeld 2017): Transskript Verlag, pp. 53-70.

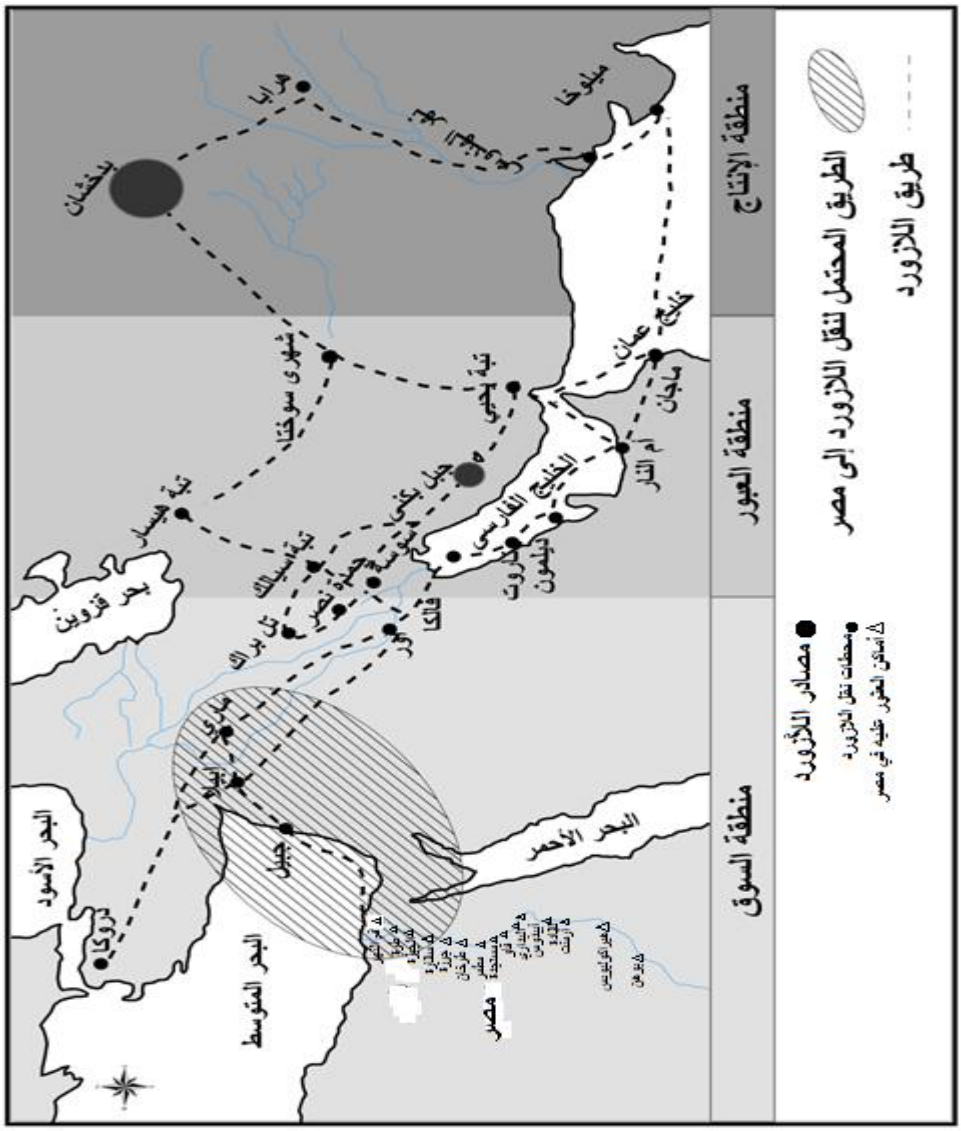
- Biga, M.G., "Tra Menfi e Ebla", in L'Egitto tra storia e letteratura, Serekh V, Torino 2010, pp.23-40.
- , and Roccati, A., "Tra Egitto e Siria nel III millennio a.C", *Atti della Accademia delle Scienze di Torino* 146, (2012), pp17-42.
- _____, "The Marriage of an Eblaite Princess with the King of Dulu", *AOAT*.412, (2014), pp73-80.
- Biggs, R., "Le Lapis Lazuli dans les textes sumeriens archaiques", *Revue Assyriologique*. 60, (1966), pp. 175-176.
- Biga, M.G., and Roccati, A., "Textiles for Torches in Syria and in Egypt", in: *Studies Presented to Frederick Mario Fales on the Occasion of His 65th Birthday Giovanni B. Lanfranchi*, Bonacossi, D.M., Pappi, C., and Ponchia, S., (eds.), (Wiesbaden, 2012), pp.77-86.
- Casanova, M., "Le lapis-lazuli, la pierre précieuse de l'Orient ancien", *DHA*. 27/2, (2001), pp.149-170.
- Cauville,S., *Le Temple de Dendara*, IX, IFAO, (Le Caire,1987).
- _____, *Le Temple de Dendara* ,XI, IFAO, (Le Caire, 2000).
- Crowfood-Payne. J.,"Lapis Lazuli in Early Egypt", *Iraq*.30/1, 1968, pp.58-61.
- Dever, W.G., "Tell el-Daba and Levantine Middle Bronze Age Chronology: A Rejoinder to Manfred Bietak", *BASOR*.281, (1991), pp.73-78.
- Ebeling, *Die akkadische Gebetsserie*,(Handerhebung, Berlin, 1953).
- Eidem, J., and Hojlund, F., "Trade or Diplomacy? Assyria and Dilmun in the Eighteenth Century BC", *WorldArch*.24/3,1993, pp.441-448.
- El-Awady,T., "King Sahura with the precious trees from Punt in a unique Scene! ", in M. Barta (ed.), *The Old Kingdom Art and Archaeology* (Prague 2006), pp. 37–44.
- Espinel, A.D., "The Role of the Temple of Ba'alat Gebal as Intermediary between Egypt and Byblos during the Old Kingdom", *SAK*.30, (2002), pp.103-119.
- _____, "Blocks from the Unas causeway recorded in Černy's notebooks at the Griffith Institute, Oxford, In: Old Kingdom, New Perspectives Egyptian Art and Archaeology 2750–2150 BC", Strudwick, N., and Strudwick, H.,(eds.), 2011, pp.50-70.
- _____, "Egypt and the Levant during the Old Kingdom," Aula Orientalis 30 (2012) 359-367.
- Flammini, R., *Biblos y Egipto durante la Dinastía XII*, (Buenos Aires, *CEEMO*, 1996).
- Frison, G., Brun, G., "Lapis lazuli, lazurite, ultramarine 'blue', and the colour term 'azure' up to the 13th century", *Journal of the International Colour Association*.16, (2016), p.41.
- Giménez, J., and others, "Nueva hipótesis sobre el nacimiento del pigmento "azul egipcio" en el Reino Antiguo y resultados experimentales de su degradación", in: V. Congreso Ibérico de Egiptología, (2015), p.1.
- Goetze, A., "An old Babylonian Prayer of the Divination Priest (Tablets in the Louvre.)", *JCS* 22, (1967), pp. 25-29.
- Graff, R.S., Economy and Society: An Archaeological Reconstruction of the Political and Informal Economy of Northwestern Syria in the Third Millennium BC, Vol.1, (PhD diss, University of Chicago, 2006)
- Griswold, W.A., Imports and Social Status: the Role of Long-Distance Trade in Predynastic Egyptian State Formation, (Ph.D diss, University of Harvard, 1992).
- Harris, J.R., *Lexicographical studies in Ancient Egyptian Minerals*, VIO, 54, (Berlin, 1961).
- Herrmann, G., "Lapis Lazuli: The Early Phases of its Trade", *Iraq* 30/1, (1968), pp.21-57.
- Hollis. T. S.,"Hathor and Isis in Byblos in the Second and First Millennia B.C E", *JAEI*.1:2, (2009), pp.1-8.
- Kanawati, N., *The Egyptian Administration in the Old Kingdom Evidence on its Economic Decline*, (Warminster, 1977).
- Lichtheim, M., *Ancient Egyptian Literature A book of Readings*, vol.1, (London, 1973).

- _____, *Ancient Egyptian Literature A book of Readings*, vol.2, (London, 1976).
- Maijdzadeh, Y., "Lapis lazuli and the Great Khorasan Road", *Paléorient*. 8/1, (1982), pp59-69.
- Marcolin, M., "Iny, a much-traveled official of the Sixth Dynasty: unpublished reliefs in Japan", In Bárta, Miroslav, Filip Coppens, and Jaromír Krejčí (eds), Abusir and Saqqara in the year 2005, (Prague: Czech Institute of Egyptology, Faculty of Arts, Charles University in Prague, 2006), pp.282-310.
- _____, "Una nuova biografia egiziana della VI dinastia con iscrizioni storiche e geografiche", Atti della Accademia delle Scienze di Torino, Classe di Scianze Morali, Storiche, Filologiche, Vol, 144, (Torino, 2010), pp.43-79.
- Marcolin, M., and Espinel, A. D., "The Sixth Dynasty biographic inscription of Iny: more pieces to the puzzle", in Bárta, Miroslav, Filip Coppens, and Jaromír Krejčí (eds), Abusir and Saqqara in the year 2010, (Prague: Czech Institute of Egyptology, Faculty of Arts, Charles University in Prague, 2011), pp.570-592.
- Marcus, E.S., "Early Seafaring and Maritime Activity in the Southern Levant from Prehistory through the Third Millennium BCE", in: E.C. Van Den Brink and T.E. Levy (eds.), (2002), pp.403-417.
- _____, "Venice on the Nile? On the Maritime Character of Tell Dabca/Avaris," in: E. Czerny, I. Hein, H. Hunger, D. Melma.N, and A. Schwab (eds.), vol. 2, (2006), pp.187-190.
- Marfoe, L., "Cedar forest to Silver Mountain. Social change and the development of long-distance trade in early Near Eastern societies", in: M. Rowlands – M. Larsen – K. Kristiansen (eds.), Centre and Periphery in the Ancient World, Cambridge, 1987, pp.25-35.
- Mathiae, P., *I tesori di Ebla*, Laterza, 1985.
- Matthiae, S.G., "La cultura egizia a Biblo attraverso le testimonianze materiali", in A.A.V.V., *Biblo. Una città e la sua cultura*, (Roma, 1994), pp.37-48.
- _____, "Relations Between Ebla and Egypt", in E. Oren (ed.), *The Hyskos: New Historical and Archaeological Perspectives* University Museum Monograph 96, University Museum Symposium Series 8, (philadelphia, 1997), pp.415-427.
- Meltzer, E., "Lazuli in Egypt: Egypt and the Middle-Eastern Lapis Trade", Paper submitted for Prof. Anthony J. Mills' Egyptian Archaeology course, (Toronto, 1973), pp.1-10.
- Michalowski, P., "Third Millennium Contacts: Observations on the Relationships between Mari and Ebla", *JAOS*.105/2 (Apr. - Jun., 1985), pp.293-302.
- Milano, L., "Ebla: A Third Millennium City State in Ancient Syria", in Civilizations of the Ancient Near East, vol. 2, (ed) Jack M. Sassonet al. (New York: Scribner's, 1995), pp. 1210-1230.
- Morenz, D.L., "Der Türkis und seine Herrin Die Schöpfung einer besonderen Expeditionsreligion im Mittleren Reich", *SAK*.38, (2009), pp.195-209.
- Mynářová , J., "From the mountain or from the kiln? Lapis lazuli in the Amarna Letters", in: The Perfumes of Seven Tamarisks. Studies in Honor of Wilfred G.E. Watson, (eds.) Gregorio del Olmo Lete, Jordi Vidal and Nicolas Wyatt, Alter Orient und Altes Testament 394, (Münster: Ugarit-Verlag, 2012), pp.63-70.
- Nigro, L., "The Eighteen Century B.C Princes of Byblos and Ebla and the Chronology of the Middle Bronze Age", *BAAL*.6, (2009), pp.159-175.
- Olijdam, E., "Babylonian quest for Lapis Lazuli and Dilmun during the city III period", *South Asian Archaeology*, (1995), pp.119-126.
- Petrie, W.M.F., *Naqada & Ballas*, (London, 1896).
- _____, *Medum and Memphis* III, (London, 1910).
- Pettinato, G., "Relations entre les Royaumes d'Ebla et de Mari au troisieme millenaire d'apres les Archives Royales de Tell-Mardikh- Ebla", *Akkadica*. 2, (1977), pp. 20-28.
- _____, "Le città fenicie e Byblos in particolare nella documentazione epigrafica di Ebla", in S.F. Bondì Ed., *Atti del primo Congresso di Studi Fenici e Punici*, (Roma, 1983).

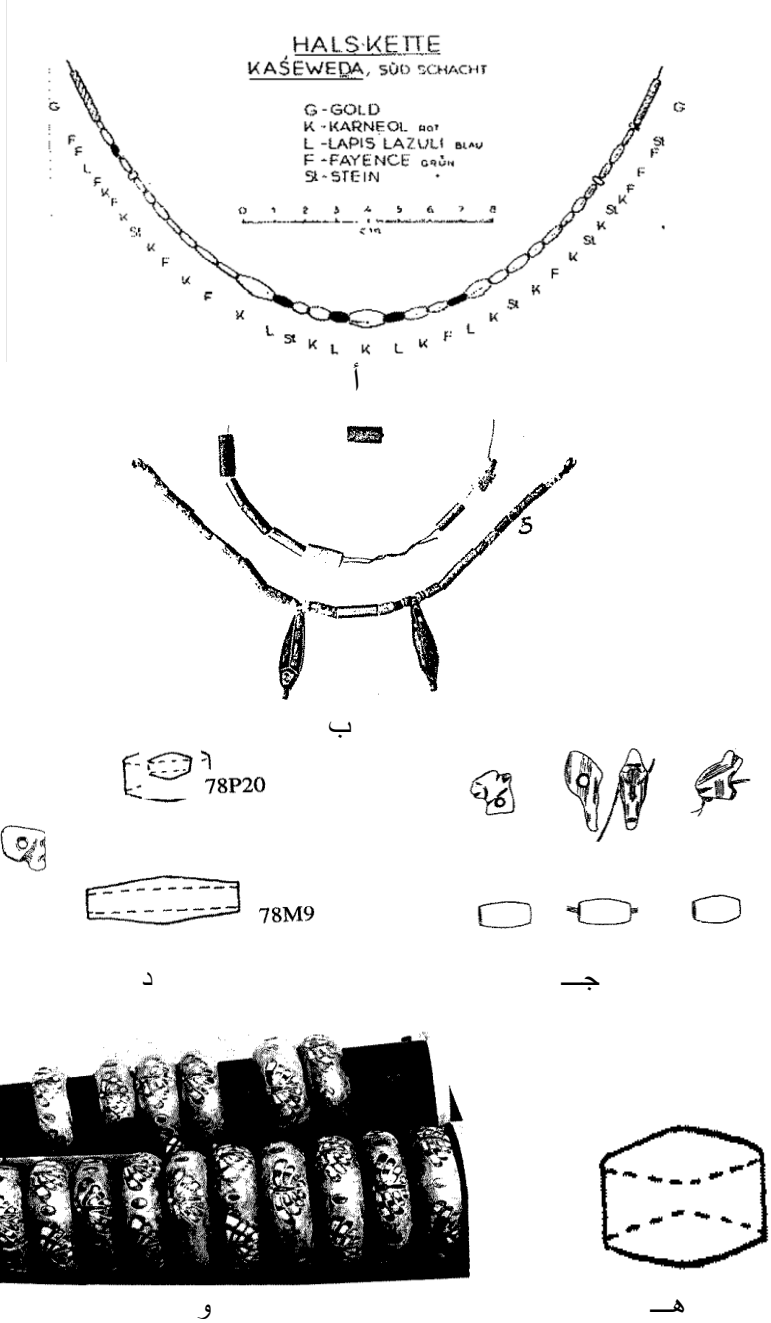
- Peyronel, L., "Sailing the Lower Sea. The Oldest Roots of the Dilmun and Magan Lands", Baffi et al. (eds.), Ina kibrat erbetti. Studi di archeologia orientale dedicati a Paolo Matthiae, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", (Roma, 2006), pp.445-482.
- _____, "Resources Exploitation and Handicraft Activities at Tell Mardikh-Ebla (Syria) during the Early and Middle Bronze Ages", in: R. Matthews et al. (eds), Proceedings of the 7th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East, London 12th-16th April 2010, Vol. 1, (Wiesbaden, 2012).
- _____, "Between Archaic Market and Gift Exchange: The Role of Silver in the Embedded Economies of the Ancient Near East during the Bronze Age", Filippo Carlà / Maja Gori(Eds.), Gift Giving and the ‚Embedded' Economy in the Ancient World. (Akademiekonferenzen, Bd. 17.), (Heidelberg, 2014).
- Pinnock, F., "the Lapis Lazuli trade in the third millennium B.C and the Evidence from the Royal Palace G of Ebla", in: M.Kelly-Buccellati(ed), Insight through Images studies in Honor of Edith Poroda (Bime 21), (Malibu, 1986), pp.221-228.
- _____, "Observations on the Trade of Lapis Lazuli in the IIIrd Millennium B.C. ", in H. Hauptmann, H. Waetzoldt (eds), *Wirtschaft und Gesellschaft aus Ebla. Akten der Internationale Tagung 4.-7. November 1986*, (Heidelberg, 1988), pp. 107-110.
- _____, "The Lapis Lazuli Trade in the Third Millennium BC and the Evidence from the Royal Palace G of Ebla", in Insight through Images: Studies in Honor of Edith Porada. M. Kelly-Buccellati (ed). Bibliotheca Mesopotamia. (Malibu: Undena, 1996), pp. 221-228.
- _____, "Ebla and Ur: Relations, Exchanges and Contacts between Two Great Capitals of the Ancient near East", *Iraq*.68, (2006), pp.85-97.
- _____, "The Raw Lapis Lazuli in the Royal Palace G of Ebla: New Evidences from the Annexes of the Throne Room", in M.E. Alberti, E. Ascalone, L. Peyronel (eds), Weights in Context. Bronze Age Weighing Systems of Eastern Mediterranean. Chronology, Typology and Archaeological Contexts, Proceedings of the International Colloquium, Rome 22nd 24th November 2004, (Rome, 2006), pp.347-357.
- _____, "Byblos and Ebla in the 3RD Millennium BC. Two Urban Patterns in Comparison", *ROSAPAT*. 04, (2007), pp.109-133.
- Pomponio, F., "The Transfer of Decorative Objects and the Reading of the Sign DU in the Ebla Documentation", *JNES*. 57/1, (Jan., 1998), pp. 29-39.
- Potts, D., "The Road to Meluhha", *JENS*.41/4, (1982), pp.279-288.
- Potts, T. F., "Patterns of Trade in Third Millennium BC Mesopotamia and Iran", *WorldArch*.24/ 3, (Feb., 1993), pp. 389-390.
- Quenet, Ph., and Others, "New Lights on the Lapis Lazuli of the Tôd Treasure, Egypt", *SOMA 2012. Identity and Connectivity: Proceedings of the 16th Symposium on Mediterranean Archaeology, Florence, Italy, 1–3 March 2012*. Vol. I, (Oxford, 2013), pp.515-525.
- Roccati, A., "DUGURASU =*rw-ḥAwt*", in: Tradition and Innovation in the Ancient Near East. Proceedings of the 57th Rencontre Assyriologique Internationale at Rome 4–8 July 2011, Alfonso Archi (ed), (2015), pp.156-159.
- _____, Iny's Travels", in: Omaggio a Mario Liverani, fondatore di una nuova scienza (Biga, Cordoba, del Cerro, Torres eds.),II, (Madrid 2015), pp.1-7.
- Sallaberger,W., "Nachrichten an den Palast von Ebla. Eine Deutung von nig-mul-(an)", in: Semitic and Assyriological Studies, (Wiesbaden, 2003), pp.600-601.
- Sowada, K. N., *Egypt in the eastern Mediterranean during the Old Kingdom: an archaeological perspective*. (Fribourg; Göttingen: Academic Press; Vandenhoeck & Ruprecht, 2009).
- Tallet, P., "Ayn Sukhna and Wadi el-Jarf: Two newly discovered pharaonic harbours on the Suez Gulf", *BMSAES* 18, 2012, pp.147-168.
- _____, "the Wadi el-Jarf site, Aharbor of Khufu on the red sea", *JAEI*.5:1, 2013, pp.76-84.

- Tallet, P., Marouard, G., and Laisney, D., "Un Port de la IVe dynaste au Ouadi al-Jarf (mer Rouge) ", *BIFAO*,112, 2012, pp.399-446.
- Tamara, S., and Vincent, C. P., **"**The Metals Trade in Southwest Asia in the Third Millennium B.C.**"**, *Iraq*.48, 1986, pp.39-64.
- Tosi, M., Piperno, M., "Lithic Technology behind the Ancient Lapis Lazuli Trade", *Expedition*, (1973), pp.15-23.
- Von Rosen, L., "Lapis Lazuli in Geological Contexts and in Ancient Written Sources", *Studies in Mediterranean Archaeology and Literature*. 65. Paul Åströms förlag, (Sweden, 1988), pp.1-47.
- _____, *Lapis Lazuli in Archaeological Contexts*, *SMA*. 93. Paul Åströms förlag, (Sweden, 1990).
- Wilkinson, T.A.H., *Early Dynastic Egypt*, (London, 1999).
- Woolley, C.L., Ur Excavations II: The Royal Cemetery, (London, 1934).
- Wyart, J., and Others, "Lapis-lazuli from Sar-e-Sang, Badakhshan, Afghanistan", *Gemological Institute of America*, (1982), pp.184-190
- Zöldföldi, J., and Kasztovszky, Z.S, "Provenance Study of Lapis Lazuli by Non Destructive Prompt Gamma Activation Analysis (PGAA)", *BCH Suppl*. 51, (2003), p.677-691.
- _____, "Gemstones at Qaṭna Royal Tomb: Preliminary Report", in: Interdisziplinäre Studien zur Königsgruft in Qatna, (ed): P. Pfälzner, Harrassowitz Verlag, (2011), p.235-247.

الملاحق:

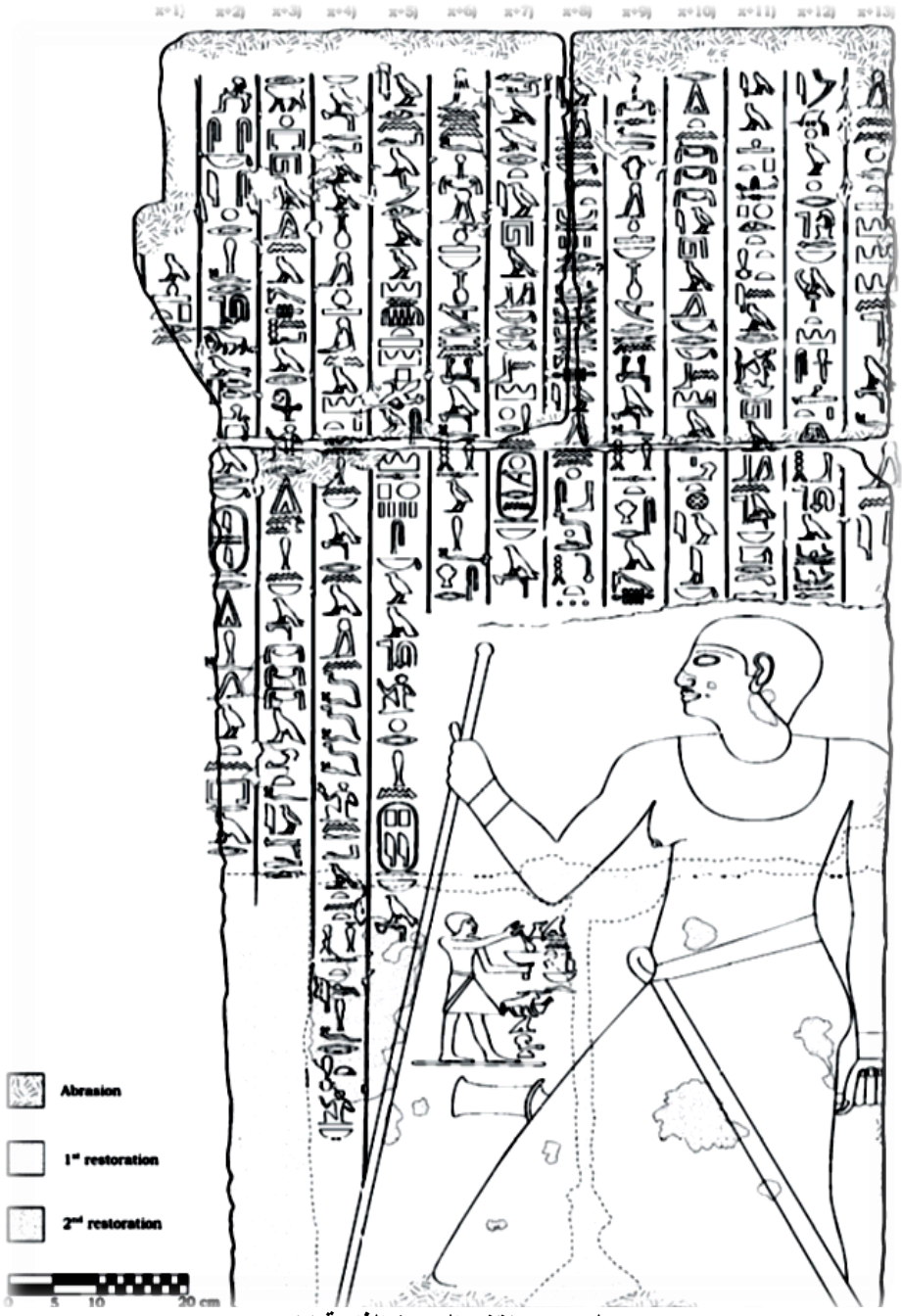


(ملحق ١) خريطة بأماكن إنتاج وطرق تجارة اللاَّزَوَرد (عمل الباحث).



(ملحق٢) أشكال اللازورد من الدولة القديمة

نقلًا عن:(Sowada, K.N., Egypt, No.63-64-73-80-82-84, pl.19.).



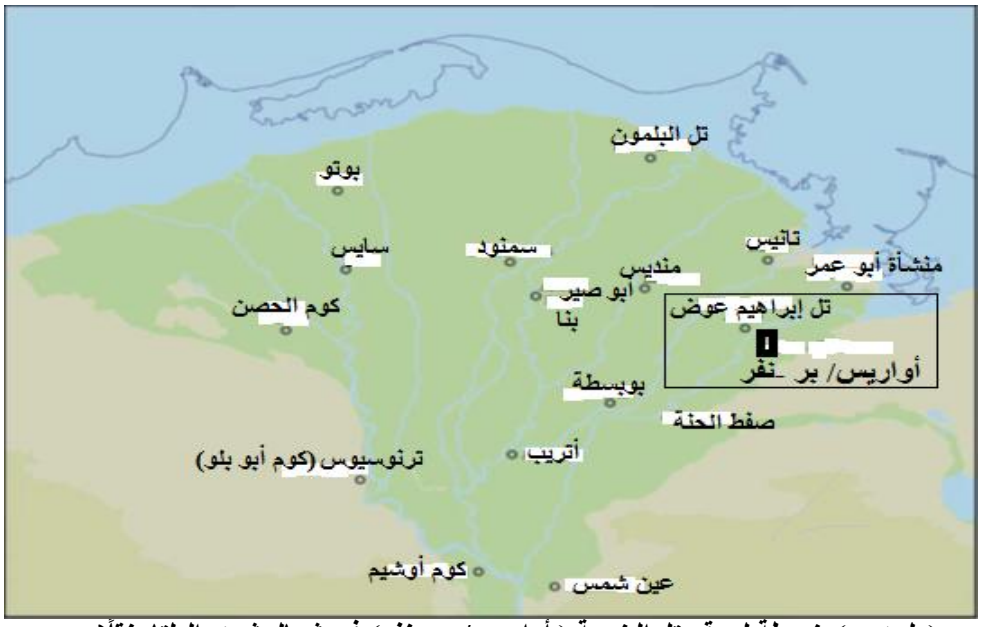
(ملحق ٣) نقش السيرة الذاتية لإني

نقلًا عن: (Marcolin, M., and Espinel, A. D., "The Sixth Dynasty biographic", p.580, fig.4).

	مصر	جنوب كنعان	جُبيل	سوريا			العراق
٥٥٠٠ ٣٨٠٠	ما قبل الأسرات الفيوم- البداري.	النحاسي	الحجري الحديث	عموك	أوجاريت	إبلا	حلف ٥٦٠٠-٤٧٠٠ق.م
	نقادة الأولى -A B- العمري.			عموك -A B-C	رأس الشمرا-VB IIB		عبيد
	نقادة الأولى C- الثانيةA-B- جرزة القديمة.	البرونزي المبكر الأول A	النحاسي	عموك -D E			أوروك القديمة
	نقادة الثانيةC- جرزة الوسطى.			عموك F			أوروك الوسطى
	نقادة الثانيةD جرزة المتأخرة.	البرونزي المبكر الأول B		عموك G			أوروك المتأخرة
	قبيل الأسرات – نقادة الثالثة A-C – الأسرة الأولى.		قبيل المدني			مرديخ I	جمدة نصر
	نقادة الثالثة C-D الأسرة أولى.	البرونزي المبكر الثاني	المدني				
	نقادة الثالثة D الأسرة الثانية.	البرونزي المبكر الثالث			رأس الشمرا AIII-1-1	مرديخ II A	الأسرة الأولى
	الدولة القديمة الأسرات الثالثة – السادسة.			عموك H			الأسرة الثانية- الثالثة
		الانتقال من البرونزي المبكر الرابع – البرونز الوسيط الأول		عموك I-J	رأس الشمرا III-A-3	مرديخIIB قصر G	أكد
	عصر الانتقال الأول.		العمور ي			مرديخ III A	أور الثالثة
	الدولة الوسطى.						بابل أرشيف ماري
		البرونز الوسيط الثاني A		عموك K			
	عصر الانتقال الثاني						
		البرونز الوسيط الثاني B					

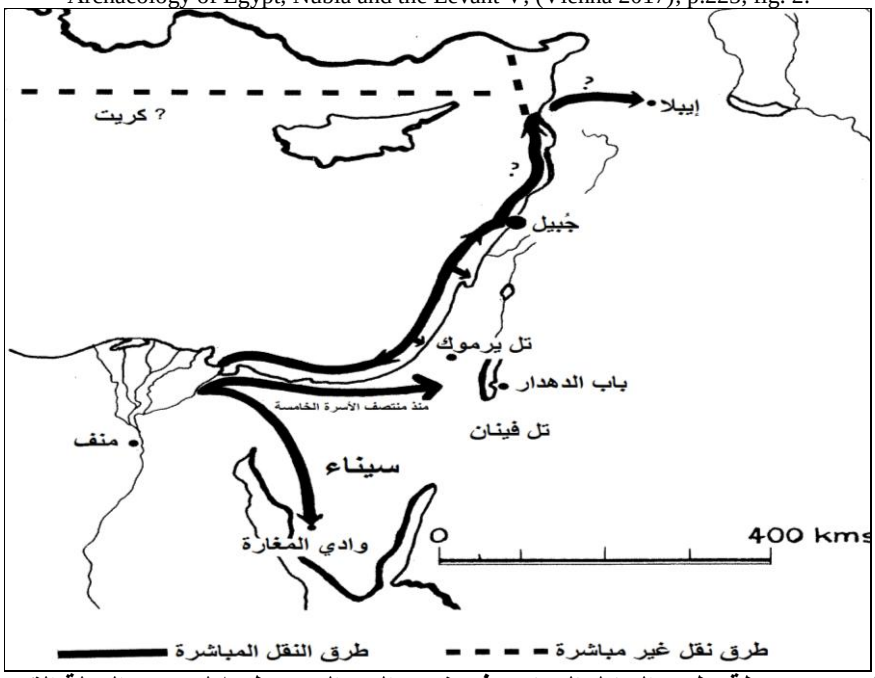
(ملحق ٤) جدول التزامن التاريخي لممالك الشرق الأدنى حتى منتصف الألف الثاني ق.م،

نقلًا عن: Aubet, M. E., Comercio, p.233, fig.47.



(ملحق ٥) خريطة لموقع تل الضبعة (أواريس/ بر- نفر) في شمال شرق الدلتا، نقلًا عن:

Bietak, M., "A Thutmosid palace precinct at Peru-nefer /Tell el-Dab'a", in: Bietak, M.& Prell,S. (eds.), Palaces in Ancient Egypt and the Ancient Near East vol. I: Egypt, Contributions to the Archaeology of Egypt, Nubia and the Levant V, (Vienna 2017), p.225, fig. 2.



(ملحق٦) خريطة بطرق التبادل التجاري في شرق البحرالمتوسط خلال عصر الدولة القديمة،

نقلًا عن: Sowada, K. N., Egypt, pl.50.

Lapis Lazuli trade and its impact on the relations between Egypt and the eastern Mediterranean Kingdoms until the end of the Old Kingdom

Dr/ Mohy-eldin Elnady Abo-eleaz•

Abstract:

The aim of this article explores the possibility of analyzing the relations between Egypt and the eastern mediterranean Kingdoms from the Pre-dynastic times until the end of the Old Kingdom, through impact of Lapis Lazuli trade, it is one of the semi-precious stones that have received widely interest among kings and high officials of the ancient royal palaces; for its multiple uses, it is among the long distance trade products, so it was transported through a very complex network of intermediaries from his original sources in Badakhshan (eastern Afghanistan) until it reached Egypt in the end.

The kings of Egypt had interested to bring this stone and exchange the Egyptian gold and linen with transfer centers in the eastern Mediterranean, the most important of which was "The Kingdom of Ebla/ Tell Mardikh", which has been able to control the trade routes of metals and woods, so Egypt has been associated to commercial relations with Ebla, some of the stone vessels of King Khafre and Pepy I were found at the royal palace G in Ebla (which synchronized with the old kingdom).

However, after the discovery of the Ebla archive, the name of Egypt was not found in any of the Ebla texts, the recent discovery of the inscription "Iny", who was sent by some kings of sixth dynasty to some places in western Asia, bring them the Lapis Lazuli and silver, through the important commercial intermediary "Byblos". Moreover, the article explores the possibility of re-read the name of Egypt in the Ebla texts, in particular the texts on the exchange of shipments of lapis Lazuli,

• **Lecturer of history and civilization of Egypt and the ancient Near East History dept., Faculty of Arts, Minia Univ., Minia, Egypt. mohyaboeleaz@yahoo.com**

gold and linen, it has been found that there is probability that the Eblaite merchants have named Egypt Dugurasu, which is identify to the word *R-ḥ3t* which may mean "mouth of the river or the beginning ".

Keywords:

Lapis Lazuli- Routes of exchanging lapis lazuli - Old Kingdom- Ebla-Byblos- "Iny" inscription- The mouth of the river Dugurasu =*R-ḥ3t*.

أسطورة النسر ورمزيته
في ضوء قطعة خزفية جديدة من حفائر مدينة الفسطاط

د. ممدوح محمد السيد حسنين•

الملخص :

يهدف البحث إلي دراسة قطعة خزفية جديدة لم تنشر من قبل من خزف السيلادون الأصلي المستورد من الصين، والتي تم اكتشافها من الحفائر التي أشرفت عليها بمدينة الفسطاط موسم ٢٠٠٨ – ٢٠٠٩ م، وحاولت الدراسة تأريخ القطعة غير المؤرخة والتي زخرفت برسم النسر الذي ظهر كثيراً علي العمارة والفنون في العصرين الأيوبي والمملوكي، حيث اتخذ شعاراً للعديد من الأمراء الأيوبيين والمماليك، وتأرجحت الآراء حول نسبة تلك القطعة إلي أي من العصرين، وكان الترجيح الأكبر نسبتها إلي العصر الأيوبي لاسيما عصر السلطان الكامل محمد الذي اتخذ من النسر شعاراً له، اعتماداً علي التشابه الكبير بين تنفيذ زخرفة النسر علي تلك القطعة وبين نفس الزخرفة المنفذة علي بلاطتين محتفظ بهما بمتحف قرة طاي بقونية تعود لفترة حكم السلطان السلجوقي علاء الدين كيقباد، والذي اتخذ أيضاً من النسر شعاراً له، والتي توازي فترة حكمه فترة حكم الملك الكامل محمد الأيوبي، وبالتالي تم نسبة القطعة لفترة أسرة سونج الصينية وليس فترة حكم أسرة يوان .

الكلمات الدالة:

السيلادون – النسر – الرمزية – الشعار – الخزف المينائي .

•مدرس الفنون والآثار الإسلامية - كلية الآثار - جامعة أسوان .mamd7625@gmail.com

مقدمة :

تكاد لا تخلو حضارة من الحضارات القديمة من وجود النسر في أدبياتها العقائدية أو الدينية أو الفنية، وهو ما نلمحه في العديد من التحف الفنية المنتشرة بمتاحف العالم في كافة الحضارات الإنسانية المترامية شرقاً وغرباً، والتي كان للنسر دوراً بارزاً وأساسياً في منحوتاتها وفنونها وعمائرها المختلفة.

النسر : طائر من الجوارح، حاد البصر، قوي، من الفصيلة النسرية من رتبة الصقريات، وهو أكبر الجوارح حجماً، وله منقار معقوف مدبب ذو جوانب مزودة بقواطع حادة، وله قائمتان عاريتان، ومخالب قصيرة ضعيفة، وجناحان كبيران، وهو سريع الخطي بطيء الطيران، يتغذي بالجيف، ولا يهاجم الحيوان إلا مضطراً، وهو يستوطن المناطق الحارة والمعتدلة، والنسر شعار لبعض الدول [(1)] .

ويذكره الأبشيهي في مستطرفه قائلاً " النسر : هو سيد الطيور ويعمر طويلاً، وقيل أنه يعيش ألف سنة وله قوة علي الطيران حتي قيل أنه يقطع من المشرق إلي المغرب في يوم، وجثته عظيمة حتي قيل أنه يحمل أولاد الفيلة، وله قوة حاسة الشم حتي قيل أنه يشم رائحة الجيفة من مسيرة أربعمائة فرسخ، وإذا سقط علي جيفة تباعدت عنه الطيور هيبة له حتي يفرغ من الأكل ... ومن طبعه لو شم الطيب مات، وعنده الحزن علي فراق إلفه حتي قيل أنه ليموت كمداً، ويقال للأنثي منه أم قشعم*، وفي الحديث "أتاني جبريل عليه الصلاة والسلام فقال يا محمد لكل شيء سيد، فسيد البشر آدم، وسيد ولد آدم أنت، وسيد الروم صهيب، وسيد فارس سليمان، وسيد الحبش بلال، وسيد الطيور النسر ... " [(2)] .

وفي معرض حديثه عن سباع الطير يقول الجاحظ "ومن سباع الطير شكل يكون سلاحه المناقير كالنسور والرخم والغربان، وإنما جعلناها سباعاً لأنها أكلة

[(1)] المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم المصرية، سنة ١٤١٧ هـ – ١٩٩٦م، ص ٦١٣. ويذكر موقع الموسوعة العربية أن النسر طائر جارح كبير الحجم من عائلة Accipttridae ومن رتبة الطيور الجارحة Falconiformes منها ما يعتبر من نسور العالم القديم ويندرج تحت عائلة Accipttridae ومنها ما يعتبر من نسور العالم الجديد ويندرج تحت عائلة Cathartidae يعيش في آسيا وأوروبا وأفريقيا ، ومنه فصائل كثيرة أشهرها : النسر المصري ، والهندي ، الأمريكي ، الأسمر ، الرومي ، نسر الهيمالايا ، وغيرها الكثير. انظر :
http://web.archive.org/web/20080925200547/aarabiah.isoc.ae/encyclopedia/Vulture.

* القشعم المسن من الطيور، وجمعه قشاعم . انظر : محمد بن ناصر العبودي : معجم الحيوان عند العامة، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض ١٤٣٢ هـ/ ٢٠١١ م، الجزء الثاني، ص ٧٣٩.

[(2)] الأبشيهي المستطرف في كل فن مستظرف تأليف شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي ت: ٨٥٠ هـ، تحقيق محمد خير طعمة الحلمي، دار المعرفة، بيروت – لبنان، الطبعة الخامسة، ١٤٢٩ هـ/ ٢٠٠٨ م، ص ٥٢٢ .

لحوم" [3]. ويقول إبن بختيشوع عن النسر" ومن أشد الطير حزناً علي روحه، وإذا فقدت الأنثي الذكر امتنعت عن الطعام أياماً ولزمت الوكر، وامتنعت من النوم والحركة، وليس من الحيوان ما يشم الجيفة مثله " [4] .

والنسر أكثر الطير حظوة باهتمام الإنسان الجاهلي، وأشدها ارتباطاً بهواجسه، أضفي عليه من الصفات وربطه بأفكار نزعته من دائرة حيوانية ورفعته إلي مكانة علية، أوصلته حد القداسة، ووصلته بالآلهة، ولم يكن هذا التقديس مجرد مشاعر وعواطف وأحاسيس نابعة من أثر هذا الطائر في حياة الإنسان وحسب باعتباره مثالاً للقوة وعنواناً للرفعة والسمو، وإنما يرتد في جانب كبير منه إلي ماض أسطوري موروث كان فيه النسر إلهاً أو شبيهاً بالإله، يقترن بالجن، ويرتبط بالروح، ويتصل بالموت والخلود، ومعرفة الغيب والتنبؤ بالمجهول ... وتؤكد أخبار الجاهليين ومروياتهم أن النسر أو نسرا كان من آلهتهم القديمة، عبدوه، واتخذوا له صنماً علي صورة النسر، فهو أحد أصنام نوح عليه السلام التي ورد ذكرها في القرآن الكريم في قوله عز وجل "ولا تذرن وداً ولا سواعا ولا يغوث ونسرا"، وهو صنم ذي الكلاع بأرض حمير [5] .

فكان للنسر أهميته ورمزيته الدينية الواضحة في كل الأمم والحضارات السابقة منذ قديم الأزل، فإذا ما اتجهنا إلي الحضارات المصرية القديمة وجدنا كيف كان للنسر مدلولاته الدينية في وجدان المصري القديم، حتي صار رمز النسر من أهم معبوداته .

ففي الديانة المصرية القديمة كانت الرخمة أو أنثي النسر الرمز الحيواني المقدس للإلهة "نخبت Nekhbet" التي كان محل عبادتها في مدينة "انخاب" أو "الكاب" الحديثة كما تحول إليه الإسم المصري القديم علي ما يبدو وهي المقاطعة الثالثة من الصعيد، ويبدو أن هذه الإلهة لم تمتلك إسماً مميزاً خاصاً بها، حيث أن "نخبت – Nekhbet" تعني ببساطة "سيدة الكاب" ولقد أضحت هذه الإلهة في

---

[3] الجاحظ (أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ): الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون ١٣٨٤ هـ ١٩٦٥ م، الطبعة الثانية مطبعة مصطفي البابي الحلبي بمصر، ج ١، ص ٢٩ .

[4] إبن بختيشوع (عبيد الله بن جبرائيل أبو سعيد ت : ٤٥١ هـ – ١٠٥٩ م): منافع الحيوان، مكتبة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية الرياض، رقم الحفظ (٢٧٨٢ – فب)، ص ٨٥ .

[5] إحسان الديك: أسطورة النسر والبحث عن الخلود في الشعر الجاهلي، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٣٧، العدد ٢، الأردن ٢٠١٠ م، ص ٣٥٨ . انظر القرآن الكريم : سورة نوح، الآية ٢٣ .

عصر ما قبل الأسرات الإلهة الرئيسية للصيد (شكل ١) [6] ، ورمزه الذي حمله ملوك عصر الأسرات في ألقابهم بعد ذلك طوال العصور التاريخية، ولقد كانت هناك إلهة أخري يرمز لها أيضاً بالرخمة هي المعبود "موت" ربة (أشرو) وهي منطقة تعد جزءاً من مدينة طيبة وإن لم يرد لها ذكر قبل الدولة الوسطي [7] .

وكان للنسر خمس وقفات قد عرفت علي الأقل في مصر القديمة تتضمن ما يسمي "النسر المصري" والذي استخدم كحرف (A – أ) في النقش الهيروغليفي ... هذا النسر اشترك مع عدد من المعبودات المؤنثة وخاصة (نخبت – Nekhbet) معبودة الكاب في جنوب مصر، عندما ارتفعت شهرة الكاب في زمن مبكر، أخذت نخبت دور الربة أو الإلهة الوطنية لمصر العليا، وبها أصبح النسر مخلوق رمزي ومحبب، والنسر أيضاً كان رمزاً للإلهة موت التي عبدت في صورة بشرية كرفيقة لآمون في طيبة، والكلمة المصرية "Mut" كتبت في الهيروغليفية بالنسر وتعني "الأم"، وبداية من العصر المتأخر أفاد الطائر كعنصر أنثوي غالباً في مقابل الجعران "Scarab" الذي يعني العنصر الذكري، فالنسر بذلك يمثل عدد من الآلهة المؤنثة الهامة مثل إيزيس وحتحور [8] .

ولم تتشكل أسطورة النسر في الفكر الإنساني من اللاشيء وإنما نبعت من الهواجس التي كمنت في أعماق نفس الإنسان القديم، ودفعت بالنسر إلي هذه المكانة من التقديس، باعتباره مثالاً ومثلاً أعلي، وتمثيلاً لرغبة، وتعويضاً عن مظاهر

---

[6] Wilkinson, R., The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt, Thames and Hudson, 2003, p. 214.

[7] ياروسلاف تشرني : الديانة المصرية القديمة، ترجمة أحمد قدري، المجلس الأعلي للآثار ١٩٨٧ م، ص ١٨ . ويذكر المؤلف في موضع آخر ما نصه "من غير الإنصاف للمصريين أن نحكم – نزولاً علي وجود الأعداد الكبيرة من المعبودات التي ظهرت أولاً مرتبطة برموز حيوانية أو نباتية أو بأشياء مادية غير حية– بأنهم قد اعتبروا هذه الحيوانات أو الأشياء آلهة في حد ذاتها، والحق أن مثل هذا الحكم المخطيء عليهم قد تبنته شعوب أخري في العالم القديم، ومن الجلي أنه لا يوجد عقل حتي لو كان بدائياً يمكن أن يعتقد أن الأشياء المادية أو الحيوانات أو حتي البشر هم أكثر من مجرد مظهر مرئي، أو مستقر لقوي مقدسة مجردة، والمصريون مثلهم في ذلك مثل غيرهم من البشر التمسوا الاتصال بالقوي فوق الطبيعة وارتأوا أن أفضل السبل إلي ذلك هو اختيار إطار أو محور محدد ومرئي يمكن أن تتجمع فيه الصفات والنعوت التي تعبر عن هذه القوي، وإن كان بطبيعة الحال بأن غير المتعلمين أو عوام الفلاحين ربما أخذوا هذا التجسيد المادي للقوي المقدسة أو الآلهة علي الوجه الحرفي والمباشر لهذا التجسيد، والذي لم تستهدفه الديانة أساساً " نفس المرجع، ص ٤٦ .

[8] ريتشارد هـ. ويلكنسون : قراءة الفن المصري، دليل هيروغليفي للتصوير والنحت المصري القديم، ترجمة يسرية عبد العزيز، المجلس الأعلي للآثار ٢٠٠٧ م، ص ٩٠ .

الشعور بالعجز التي اعتورت هذا الإنسان أثناء نظرته للوجود، والوقوف أمام لغز الحياة المحير [9] .

والنسر بقوته وعلاقته الوثيقة بالموت، كان من أوضح الأمثلة التي جذبت انتباه الإنسان الجاهلي في خضم بحثه عن الخلود والحياة الأبدية، فرأي فيه رمزاً للقوة المثالية التي يحتاج إليها في مجتمع حربي يقدس القوي ويحتقر الضعيف، فهو أعظم سباع الطير وأقواها بدناً ... كما أن الصورة التي ارتسمت للنسر في ذهن الإنسان الجاهلي هي صورة الملك بكل ما فيها من قدرة وحزم وعظمة، وما يرتبط بها من قوة وهيبة وجاه، وهي صورة ممنوحة من أعماق اللاشعور الإنساني، تضرب بجذورها في عمق التاريخ، فقد رأينا كيف كان النسر رمزاً للإله زيوس عند اليونانيين، وكان شعار القوة والملك عند القدماء، وما يزال إلي يومنا هذا في كثير من الدول وعند معظم الشعوب [10]، وفي الحضارة النبطية تجلت فنون النحت بها من خلال تنوع رموز المعبود النبطي (ذو شري) والذي يجسده النسر الذي ينتصب فوق واجهات مقابر مجموعة قصر البنت [11] .

وكان للنسر أيضاً رمزيته الدينية البالغة في الفن القبطي، فنجده ممثلاً علي المقابر القبطية تارة وعلي الفنون التطبيقية المسيحية تارة أخري . فيرمز له في الفن القبطي للسيد المسيح خاصة وكذا قيامته بينما هو يرمز للقوة عامة، وظهر في الفن القبطي بوحي من الفن الهلينستي والروماني، إذ اعتبر حسب وجهة البعض رمزاً للمسيح كما اعتبر جنائزياً رمزاً لقيامته عليه السلام، وربما جاء وجود النسر علي المقابر كونه يشير إلي قيامة المسيح خاصة ومنها قيامة الموتي عامة [12] .

وربما شخصت الآية الإنجيلية التي تقول " والذين ينتظرون السيد له المجد سوف تتجدد قواهم وسوف يصعدون بأجنحة كأجنحة النسور " – أشعيا : ٤ : ٣١ – أمام عيني صاحب المقبرة فأحيا بالحفر نسراً عساه أن يفعل ما ذكرته الآية مع صاحب المقبرة، لذا كان اختيار الأقباط حفر النسر علي شواهد قبورهم بغرض

---

[9] إحسان الديك : أسطورة النسر، ص ٣٦٠ .

[10] المرجع السابق، ص ٣٦٠ . يعتبر النسر في الأدب الكلاسيكي ملك الطيور، ويعد طائر ملوك الآلهة، ويرمز النسر في الأدب الروماني إلي الشاعر الروماني نفسه، وإلي قوي خياله الشعري . انظر :

Michael Ferber: A Dictionary of literary Symbols, Cambridge University Press, New York 1999, p. 65, 67.

[11] بدر بن عادل الفقير : الطبيعة والآثار في محافظة العلا، جوهرة سياحية، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ١٤٣٠ هـ / ٢٠٠٨ م، ص ١٩٧ .

[12] أشرف سيد محمد حسن : نقش قبطي نادر لنسر من الحجر لم يسبق نشره، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، العدد ١٠، ٢٠٠٩ م، ص ٥.

الحماية وملازمته – أي النسر – للميت ملازمة آمنة ... وربما كان قادراً أيضاً علي إعادة الحياة للميت كونه هو الطائر الوحيد من بين كل أنواع الطيور الذي يجدد ريشه وشبابه وحيويته في فترة معينة من كل عام، وكما جاء في التوراة – أشعيا١٣: ٥– "يتجدد مثل النسر شبابك" [13] ، لذا رمز به أيضاً إلي تجديد التوبة [14]

كما يرمز النسر أيضاً إلي كل من يتصف بالفضيلة والإيمان والتأمل، ورمز به الفنان القبطي إلي القوة والعلو والسمو ولذلك رمز به إلي يوحنا المعمدان لأنه صعد بالجسد إلي السماوات، كذلك رمز به إلي أحد المخلوقات الأربعة المتمثلة حول العرش الإلهي[15]. وعلي الجانب التطبيقي يحتفظ المتحف القبطي بمبخرة من المعدن مزخرفة بطريقة التفريغ ترجع للقرن (٢–٣هـ/٨– ٩ م)، مربعة الشكل بغطاء مقبي، والقبة المركزية مرتبطة بأربعة أنصاف قباب في الأركان، وثمة نسر ناشـــــراً جناحيـــه يعـــلو القبة المركزية، أما أنصاف القباب الأخرى فتحمل كلاً منها طائراً أصغر فُقد إحداها، وتتجه وجوهها في ناحية مضادة لاتجاه وجه النسر[16] .

وفي العهد القديم نجد حسماً واضحاً لدور النسر في الدين آنذاك يوضح أن جناحي النسر يقدمان الحماية، ويبدو النسر كذلك في جل المصادر الشرقية القديمة علي أنه القادر علي إعادة الشباب، كما أن النصوص السحرية تشير كذلك إلي أن جناحي النسر يهبان الحماية من السحر وكذا القدرة علي السيطرة ودرأ كل أنواع الشر والمفاسد [17] .

وإذا ما اتجهنا إلي الفن الإسلامي نجده قد تأثر تأثراً واضحاً برمزية النسر المستوحاة من فنون الحضارات السابقة عليه، فمن أشهر الكائنات المركبة التي ظهرت في الفن الإسلامي "الجريفن"، وهو مصطلح أطلق علي كائن مركب نصفه نسر ونصفه الآخر أسد، هذا الكائن ظهر في الفنون الإيرانية وكان يرمز به إلي الشمس ... كما ظهرت كائنات مركبة أخري في الفن الإسلامي قريبة الشبه في تكوينها من أشكال ظهرت في الحضارات القديمة مثل الحضارة البابلية في العراق،

---

[13] أشرف حسن : نقش قبطي نادر ، ص ٦ .

[14] جلال أحمد أبو بكر : الفنون القبطية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ٢٠١١ م، ص ٩٦ .

[15] جلال أبو بكر : الفنون القبطية ، ص ٩٦، ٩٧ .

[16] علي الطايش : الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة في العصرين الأموي والعباسي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ٢٠١٣ م، ط ٣، ص ١١٠.

[17] أشرف حسن : نقش قبطي نادر لنسر، ص ٥ .

وهذا الشكل يعرف بالشاروبيم أو أبو الهول، وهو كائن مركب من جسم أسد أو ثور وأجنحة نسر ورأس آدمي، وظهر أيضاً في الفن الفارسي [18] .

ومن أشهر الحيوانات الخرافية والمجنحة السيمرغ أو العنقاء وهو عبارة عن طائر له رأس نسر ذو منقار وذيل متعدد الريش، وهي ترجع إلي أصول إيرانية قديمة أو آشورية ثم عرفها الفن الساساني، ومنه انتقلت إلي الفن الإسلامي، واتخذت نموذجاً للزخرفة بعد أن فقدت طابعها الساساني تدريجياً [19]. حيث تعد النسور والصقور من الطيور الهامة التي استخدمت في العصر الساساني، وكان لهذين الطائرين دوراً كبيراً في الفكر الديني في هذا العصر، فضلاً عن أهميتها كطيور خاصة بالصيد الملكي، فقد كان ينظر لطائر النسر علي أنه طائر السماء المقدس الذي يحمل تعاليم السماء إلي الملك علي الأرض، لذا نجده يمثل علي بعض المنتجات الفنية في العصر الساساني [20] .

كما كانت منحوتات الكائنات الخرافية والمركبة توضع في مداخل المدن والقصور وذلك لاعتقادهم بأنها الملاك الحارس والتي تحمي المدينة أو القصر من الشرور، ولها القدرة علي طرد الأرواح الشريرة، وغالباً ما كانت تتألف من جسم حيوان مثل الأسد أو الثور ورأس إنسان وجناحي طائر، ويمكن أن نفسر أنها جمعت في مظهرها بين شجاعة وقوة الأسد وثبات الثور، أما الأجنحة فتعكس سيطرة النسر علي الجو والطيور كلها [21] .

---

[18] فتحي خورشيد: تاريخ الفن الساساني والبيزنطي، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآداب – جامعة عين شمس، مطابع الدار الهندسية، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٠٦، ١٠٧ .

[19] حنان عبد الفتاح مطاوع: الفنون الإسلامية حتي نهاية العصر الفاطمي "مصادرها الفنية أشهر عناصرها الزخرفية–أمثلة من فنونها التطبيقية"، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، الطبعة الأولي، ٢٠١١ م، ص ٤٧. عن العنقاء انظر: حسناء عبد السلام العوادلي: مناظر الكائنات الخرافية علي الفنون التطبيقية في إيران في العصر السلجوقي ودلالاتها الرمزية (دراسة أثرية فنية مقارنة)، رسالة ماجستير كلية الآثار، جامعة القاهرة ٢٠٠٨م، ص٣٢٨، ٢٦٤، ٢٦٧. انظر أيضاً: حسين رمضان: "السيمرغ" العنقاء في الفن الإسلامي، مجلة كلية الآثار جامعة القاهرة، مجلة سنوية في آثار وحضارة مصر والشرق، العدد السادس ١٩٩٥م، ص ٢٤٥: ٣٣٢.

[20] العربي صبري عمارة : التأثيرات الساسانية علي الفنون الإسلامية من الفتح الإسلامي حتي نهاية القرن الخامس الهجري، دراسة أثرية فنية مقارنة، رسالة ماجستير، كلية الآثار جامعة القاهرة، ١٤٢١ هـ – ٢٠٠٠ م، ص ١١٥ . انظر كذلك :

Pope: A Survey of Persian Art, Oxford, University, Press, London, 1938, p. 706.

[21] نرمين عوض دياب: منحوتات الكائنات الحية والخرافية علي العمائر والفنون السلجوقية في إيران والأناضول، رسالة ماجستير كلية الآداب، جامعة سوهاج قسم الآثار الإسلامية، ١٤٣٥ هـ – ٢٠١٤ م، ص ٣٠٧ .

وظهر النسر ذي الرأسين في الحضارات القديمة، حيث تتصل بداياته بحضارة بلاد النهرين، حيث يقال أن الذي ابتدعه خيال أحد الكهان السومريين، ثم ما لبث أن انتشر في منطقة الشرق الأوسط، كما اتخذه البابليين والحيثيين ... وكان النسر ذي الرأسين من العناصر الشائعة في الفن السلجوقي، ولعل سبب شيوع عنصر النسر بصفة عامة والنسر ذي الرأسين بصفة خاصة يرجع إلي معتقدات وسط آسيوية تركو– منغولية، كما انتشر شكل ذلك الكائن في العالم الإسلامي بوجه عام وفنون الأناضول بشكل خاص [22] .

وإذا ما عرجنا علي حضارة الأندلس لوجدنا للنسر حظاً موفوراً في فنونها فنجده ممثلاً – علي سبيل المثال لا الحصر – علي قطعة فنية من العاج من مدينة الزهراء، القرن الرابع الهجري، محفوظة بمتحف اللوفر بباريس، تزدان بأربعة جامات مثمنة الفصوص، تحصر بداخلها فارسين يمتطيان جوادين متقابلين بينهما نخلة متعددة المراوح، ويتدلي منها عراجين التمر (لوحة ١)، وبين الجامة الأولي

[22] نرمين عوض: منحوتات الكائنات الحية، ص ٣٤٩. لقد دخلت صور الطير الثنائي الرأس في العديد من الثقافات حول العالم وعبر فترات زمنية مختلفة، فقد كان النسر الثنائي الرأس رمزاً ملكياً في كافة الأدوار التاريخية وحتي الوقت الحاضر، وتاريخ استعمال النسر الثنائي الرأس في النصوص التاريخية قديماً جداً، ومن ثم العصور الوسطي في فترة الحروب الصليبية، فقد كانت موثقة وصورت علي الأعلام وملابس المحاربين بشكل جيد، كما استعمل كشعار للعديد من البيوت الملكية، ومنها علي سبيل المثال الأسرة الملكية البيزنطية (Palaiologos)، وأيضاً الإمبراطورية الرومانية المقدسة أسرة هابسبورج (Habsburg)، وعائلة روريك ورومانوف (Romanovs) في روسيا. كما استعمل السلاجقة النسر ثنائي الرأس ومن بعدهم الأتراك العثمانيين، واستعمله الحيثيين قبلهم بفترة طويلة ومنهم انتقل إلي الغرب، ومازال رمزاً في بعض البلدان، وعلي أية حال، استعملت ثقافات الشرق الأدني القديم، موضوع الطير الثنائي الرأس قبل التنظيمات السياسية السابقة بفترة طويلة، فقد اعتبر رمز للملكية، كما يعد النسر ضمن الأشكال التي صورت علي الأختام وفي الهندسة المعمارية التذكارية، وأصوله تعود إلي ثقافة بلاد الرافدين وتحديداً السومرية وإلي آشور في الشمال، فكانت أشكال الطيور والحيوانات وأشكال الظواهر الكونية كالشمس والقمر تمثل رمزاً لإله من الآلهة في بلاد الرافدين، ويتم تحديد شخصية ووظيفة الإله من خلال رمزه، لأن لكل إله في بلاد الرافدين رمز سماوي مرتبط بالأجرام السماوية وله رمز أرضي مرتبط بأشكال الطيور أو الحيوان أو النبات. انظر: صلاح رشيد الصالحي: الأصول الرافيدينية للنسر الحثي الثنائي الرأس، كلية الآداب–جامعة بغداد، العدد ١١٠، ٢٠١٤م– ١٤٣٦هـ، ص ٢٩٧.
انظر أيضاً: فؤاد سفر، محمد مصطفي: الحضر مدينة الشمس، الناشر وزارة الإعلام، العراق ١٩٧٤م، ط ١، لوحات ١٣٣– ١٣٧.

والجامة الثانية صورة نسر قد بسط جناحيه وينظر إلي طائر في الفراغ العلوي (لوحة٢) [23] .

إذن لجميع الأمم أساطيرها، ورغم إمكانية تتبع مشابهة بين هذه الأساطير فإنها تختلف في تفاصيلها حتي تكون في مجملها مجموعة عجيبة من القصص، كما أن عملية خلق أساطير جديدة لم يتوقف أبداً بين القبائل البدائية في العالم ... وزيادة علي ذلك، فإن للأساطير تأثيراً قوياً علي الفنون الأخري، فقد فعل عظماء المصورين والنحاتين – في جميع العصور – مثلما فعل الموسيقيون – إذ وجدوا في هذه الأساطير القديمة إيحاء لأجمل أعمالهم ... وأخيراً، هذه الأساطير حلقة اتصال هامة بالماضي، وكثيراً ما تكون هي المصدر الوحيد لمعارفنا عن الكيفية التي نظر بها أسلافنا الأقدمون إلي العالم حولهم وكيف فسروا ظواهره العديدة [24].

وإذا ما انتقلنا إلي القطعة التي بين أيدينا نجد أنها في حاجة إلي حل لغز تواجدها بمنطقة حفائر الفسطاط لاسيما وأنها قطعة خزفية من السيلادون الأصلي* المستورد من الصين، والقطعة مزخرفة برسم النسر المحفور علي القاع الداخلي

---

[23] انظر: عبد الناصر ياسين : الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر منذ الفتح الإسلامي حتي نهاية العصر الفاطمي "دراسة آثارية حضارية للتأثيرات الفنية الوافدة"، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية ٢٠٠٢ م، الطبعة الأولي، ص ٤٩٥ .

Jerrilynn D. Dodds: Al- Andalus, The Art Of islamic Spain, The Metropolitan Museum of Art, New York 1992, p. 195.

[24] أمين سلامة : الأساطير اليونانية والرومانية، القاهرة ١٩٨٨ م، ص ٥ – ٧ .

* السيلادون نوع من الطينة الطبيعية توجد في الصين ذات خواص طبيعية، تعطي لوناً أخضر نافضاً إذا أحرقت في درجات حرارة معينة، كما أنها تعطي بريقاً خاصاً، فهي ليست في حاجة إلي مادة الطلاء الزجاجي الشفاف، علي أن الإنتاج المصري المقلد لخزف السيلادون الصيني كان سميكاً وهشاً لاحتواء القطع الخزفية علي جزء من العجينة المصرية، كما أن زخارفه المحفورة أو المحزوزة كانت غير متقنة مثل السيلادون الصيني . سعاد ماهر : الفنون الإسلامية، طبعة مكتبة الأسرة، القاهرة ٢٠٠٥ م، ص ٨٧ . إلا أننا لا يمكننا التسليم بعدم قيام الخزاف بطلاء هذا النوع من الخزف اعتماداً علي طبيعته البراقة – إذا ما تم حرقه في درجات حرارة معينة، حيث تلاحظ لنا أن القطعة محل الدراسة الحالية قد طُليت بطلاء زجاجي شفاف . ويذكر الدكتور زكي حسن ما نصه "وقد قلد الخزفيون الإيرانيون في العصر الصفوي السيلادون الصيني، وهو نوع من الصيني عليه طبقة من المينا ذات اللون الأخضر النافض، وأصابوا في هذا الميدان توفيقاً عظيماً في القرن الحادي عشر الهجري – السابع عشر الميلادي لا سيما في مدينة أصفهان" . انظر : زكي حسن : الصين وفنون الإسلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ٢٠١٤ م القاهرة، ص ٤٠ . ولا أعلم ما إذا كان يقصد سيادته أن تقليد الإيرانيون لهذا النوع من الخزف تم عبر استخدامهم للمينا الخضراء، أم أنه يقصد طبيعة السيلادون الصيني الذي يتم استخدام مادة المينا تلك في زخرفته .

من الصحن وهو غير مكتمل الهيئة نظراً لعدم اكتمال القطعة المكتشفة (لوحة ٣، ٤) .

هذا النوع من الخزف يتميز بزخارفه المحفورة تحت الطلاء الأحادي اللون*، الذي يكون عادة باللون الأخضر الزيتوني، وكان ينتج منه تقليداً للسيلادون الصيني الذي توفر في الأسواق المصرية في العصر المملوكي، ومن المعروف أن المنتجات الصينية كانت ترد إلي الأسواق المصرية منذ القرن الثامن، وكان لها تأثيرها علي المنتجات المحلية، فقد تم تقليد خزف أسرة تانج في الفترة من القرن التاسع وحتي القرن الحادي عشر، كما توفرت منتجات أسرة "سونج" وتلتها منتجات أسرة "لوانج شاون" من السيلادون، لذا كان انتاج الخزف بوفرة في العصر المملوكي، كما عثر علي هذا النوع أيضاً في أماكن متفرقة من مصر تشمل كوم الدكة بالإسكندرية، القاهرة، الطود، وحتي أسوان ووادي حلفا بالنوبة [25] .

ولم تكن الصين وحضاراتها ببعيد عن اتخاذ رمز النسر في أدبياتها وإن جاء في مرتبة متأخرة أو أدني من أساطير أخري كالتنين والعنقاء كما سنري لاحقاً لاسيما تحت حكم المغول، فالحضارة الصينية من الحضارات العريقة التي لم تخل بشكل أو بآخر من أسطرة النسر أو اتخاذه رمزاً بشكل أو آخر، دلت علي ذلك تلك القطعة المذكورة آنفاً، والتي قمت باكتشافها من الحفائر التي شرفت بالإشراف عليها بمدينة الفسطاط موسم ٢٠٠٩ م، من التلال المصفاة خارج سور صلاح الدين ناتج حفائر الأستاذ علي بهجت وألبير جبراييل بالفسطاط .

وصف القطعة :

لون طينة القطعة Clay طبقاً لكتاب المانسيل [26] هو (10YR – 6–Gley 1)، أقصي ارتفاع للقطعة هو ٢ سم، قطر القاعدة يبلغ ١١ سم، وهي سيلادون أصلي

---

* لون السيلادون البحري نتج عن استخدام أكسيد الحديد، والأخضر البازلائي نتج عن إضافات قليلة من أكسيد الكوبالت إلي طلاء السيلادون العادي، أما اللون البرونزي أو الأخضر الزيتوني فقد نتج عن استخدام أكسيد النحاس أو مركب النحاس والحديد معاً . انظر :
Cosmo Monk House: A History and Discription of Chinese Porcelain, Wessels Company, New York, 2008, p. 58.

[25] هبة محمود سعد، دلفين ديزنف : الخزف الإسلامي، كتالوج متحف كلية الآداب جامعة الإسكندرية، مركز الدراسات السكندرية ٢٠١٣ م، ص ٥٥ . وكانت طريقة الرسم بالحفر معروفة بإسم (جرافيتو Graffito) شائعة الاستعمال في الصين، ولكن ليس من الضروري أن تكون قد نشأت هناك، إذ أنها وجدت في مصر أيضاً قبل الفتح الإسلامي. انظر: زكي حسن: تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، دار الكتاب العربي سورية، مكتبة السائح لبنان، الطبعة الأولي ١٩٨٤ م، ص ٤٣ .

[26] Gretag Macbeth: Munsill, Soil Color Charts Revised washable edition, Britain, 1998.

رجحت دكتورة Julie Monchamp – عضو البعثة الفرنسية العاملة بالفسطاط – عند الاطلاع عليها بإرجاعها للفترة المملوكية وتحديداً لأسرة Yuan الصينية، وربما ما قبل المملوكي ، وهو ما سوف نقوم بتحليله لاحقاً .

يقف النسر في وضع جانبي رأسه متجهة نحو اليسار (يسار النسر) له منقار قصير يتدلي منه فرع نباتي "ورقة نباتية ثلاثية وهي تأثير ساساني كناية عن الفأل الحسن"[(27)]، لم تظهر رجليه لعدم اكتمال القطعة الخزفية المكتشفة من الحفائر، غير ناشر جناحيه، بل في وضع الوقوف، ذو بدن بيضاوي، رقبته قصيرة ذات الإنحناءة التي تميزه عن الصقر، ورسمت رأسه بشكل اصطلاحي محور عن الطبيعة.

ويذكرنا رسم النسر المتدلي من فمه ورقة نباتية ثلاثية بسلطانية من الخزف ذي البريق المعدني ترجع للعصر الفاطمي سنة ١٠٠٠ م محفوظة بمتحف المتروبوليتان (لوحة ٥)، مسجلة تحت رقم (63.178.1) ومهداة من (Mr. And Mrs Charles K Wilkson. 1963)، مسجل عليها توقيع اسم الصانع مسلم، الذي استخدم النسر كأشهر الزخارف التصويرية المستخدمة في الفنون التطبيقية الفاطمية لفترات طويلة.

ويعتبر النسر من الطيور البرية القوية التي صورها المصور الفاطمي علي الخزف، وقد صور الفنان الفاطمي النسر علي الخزف وهو ناشراً جناحيه دليل القوة، ومهما يكن من الأمر فإن رسوم النسر بعد العصر الفاطمي أخذت تتجه اتجاهاً آخر حيث أصبح النسر يمثل شارة مميزة للحكام أو السلاطين، إلا أنه من الناحية التصويرية فقد الكثير من قربه من الطبيعة [(28)]، كما ظهر النسر في أوضاع مختلفة علي شبابيك القلل المكتشفة بحفائر مدينة الفسطاط والتي ترجع إلي العصر الفاطمي [(29)] ، كما رسم المصور الفاطمي علي العاج مناظر متعددة لطيور جارحة كالنسور والصقور وفي أوضاع مختلفة، فوردت مناظر النسور في تكوينات تعبر عن الانقضاض، فهي إما مستعدة للانقضاض أو هي منقضة فعلاً علي حيوان تنهش جسمه، وفي كل الحالات نجد أن المصور الفاطمي كان ماهراً في التعبير عن جسم النسر والصقر بالإضافة إلي مهارته في إبراز

[(27)] انظر : زكي حسن : الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٤٠م، ص ٢٧٦. علي الطايش: الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة، ص ١٠٠. العربي صبري : التأثيرات الساسانية علي الفنون الإسلامية، ص ١٠٩ .

[(28)] محمود إبراهيم حسين : الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٩ م، ص ١٥٧ .

[(29)] Par M. Pierre Olmer: Catalogue Du Musee Arabe Les Filteres De Gargoulettes Le Caire, Imprimerie De L`institute Francais, D`Archeologie orientale, 1932, pl. LII, a-f, p. 68-69.

الطابع الوحشي لهذه النسور والصقور، وذلك عن طريق رسم تفاصيل مخالبها، وكذلك الريش الذي يغطي جسم النسر أو الصقر، وقوة الأجنحة [30] .

وبالعودة إلي القطعة محل البحث يذكر الدكتور زكي حسن – رحمة الله عليه – أن العلاقة التجارية بين الصين والعالم الإسلامي كانت ودية ووثيقة، وهي ترجع إلي عهد أسرة طنج (٦١٨–٩٠٦م) التي ساد علي يدها الرخاء في الشرق الأوسط وأكبر الظن أن استيراد الخزف الصيني إلي مصر راجع إلي عصر ابن طولون الذي عرف هذا الخزف في سامرا، ولا ريب أنه ظل يرد إلي مصر حتي عصر المماليك، ويدل وجود الخزف الصيني في أطلال سامرا والفسطاط علي تجارته الزاهرة بين الشرق الأقصي والبلاد الإسلامية، وقد وجدت في حفريات الفسطاط قطع كثيرة من الخزف الصيني أو من خزف حاول فيه الصناع المصريون تقليد الخزف المصنوع في الشرق الأقصي[31]. إذن هي النتيجة البديهية الأولي التي يمكننا التأكيد عليها من خلال وجود تلك القطعة بين أطلال مدينة الفسطاط الأثرية وهي العلاقات التجارية المزدهرة بين مصر والشرق الأقصي .

ويذكر الدكتور زكي حسن أن المغول أو التتر كانت قبائل رحل من صحراء غوبي، وأفلحوا في القبض علي زمام السلطان في الصين، ثم انطلقوا بقيادة جنكيز خان يفتحون الإقليم بعد الآخر حتي أقاموا لأنفسهم عاهلية آسيوية عظمي، وامتد سلطانهم إلي بعض الأقاليم الأوروبية حيناً من الدهر، وقد شنوا الغارة علي بلاد ما وراء النهر وشرقي إيران سنة ٦١٨ هـ، فخربوا كثيراً من المدن التي مرت جيوشهم بها، واستطاع هولاكو حفيد جنكيز خان أن يفتح بغداد سنة ٦٥٦ هـ، وجدير بالذكر أن المغول كانوا غرباء عن المدنية الإيرانية، ولكنهم لم يلبثوا أن

---

[30] محمود إبراهيم: المرجع السابق، ص ٢٠٨، ٢٠٩ . ومهما يكن من شيء – كما يذكر الدكتور زكي حسن – فإن صناعة الخزف ازدهرت في عصر الفواطم، وأصبحت مصر تستورد من الشرق الأقصي كثيراً من الخزف الثمين، بل وصارت مركز تجارته بين الشرق والغرب. زكي حسن : كنوز الفاطميين، القاهرة ١٩٣٧ م، ص ١٧١ .

[31] زكي حسن : كنوز الفاطميين، ص ١٦٥، ١٦٧، ١٦٨ . زكي حسن : الصين وفنون الإسلام، ص٢٥. كان التجار المسلمون المنصرفون إلي الشرق الأقصي يبحرون من البصرة ومن سيراف علي الخليج الفارسي أو " الخليج الصيني " كما كانوا يسمونه أحياناً في القن الثالث الهجري (التاسع الميلادي)، وكانت السفن الصينية تصل إلي ثغر سيراف وتشحن بالبضائع الواردة من البصرة، ثم تتجه إلي ساحل عمان وتعبر المحيط الهندي مارة بسرنديب وجزائر البحار الجنوبية حتي تصل إلي مدينة خانفو حيث كانت تعيش جالية إسلامية وافرة العدد عظيمة الشأن ... وما ذكره أبو زيد حسن في الذيل الذي وضعه لرحلة سليمان أن السفن القادمة من سيراف متجهة إلي البحر الأحمر كانت إذا وصلت جدة أقامت بها، ونقل ما فيها من السلع إلي مراكب خاصة تحمله إلي مصر وتسمي القلزم . انظر : زكي حسن : الرحالة المسلمون في العصور الوسطي، دار الرائد العربي، بيروت١٤٠١ هـ – ١٩٨١ م، ص ٢١، ٢٥ .

تأثروا بالثقافة الصينية في الشرق والثقافة الإيرانية في الغرب، فعملوا بعد ذلك علي رعاية الفنون والآداب [32] ، وتوجوا حروبهم الطويلة وفتوحاتهم الكبيرة بالاستيلاء علي بغداد (٦٥٦ هـ- ١٢٥٨ م)، ومن أهم مميزات هذا العصر في الفنون بأنواعها أثر واضح لتعاليم الشرق الأقصي وتقاليده، وليس خفياً أنه منذ القرن الأول الهجري (السابع الميلادي) كانت هناك علاقات تجارية بين الصين والإمبراطورية الإسلامية، وكانت الطرف الفنية الصينية يكثر تقليدها في البلاد العربية، حيث كانت تضرب الأمثال بمهارة الصينيين وتفوقهم في الصناعات والفنون [33] .

فكان للمغول أو التتر بين القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر الميلادي) دولة واسعة الأطراف في آسيا، فكانت الصين وإيران خاضعتين لحكم جملة أعضاء من بيت مغولي واحد ... ولقد نقل الفنانون المسلمون بعض الموضوعات الزخرفية عن الفنون الصينية، ومنها رسوم الحيوانات الخرافية كاتتين والعنقاء وغيرها، فرسم الصينيون والإيرانيون أنواعاً مختلفة من التنين، وكان له في معظم الأحيان جناحا نسر، وبراثن أسد، وذيل ثعبان ... والظاهر أن للتنين معني رمزياً في ديانة كونفوشيوس، كما أنه كان شارة الإمبراطورية في الصين، ومهما يكن من أمر فإن الإيرانيين حين أخذوا عن الصين بعض

---

[32] زكي حسن: الفنون الإيرانية، ص ٢٧. ولقد تأثر الفنانون الإيرانيون بالأساليب الفنية الصينية التي تسربت إلي إيران علي يد المغول وفي عصر الأسرات التي جاءت بعدهم في حكم الشعب الإيراني، وقد لاحظ بعض مؤرخي الفنون الإسلامية كثرة الموضوعات الزخرفية الساسانية علي الخزف ذي الزخارف المحفورة تحت الدهان، ومن بينها رسم معبد النار ورسم النسر الذي يحمل إلي السماء البطل الذي ينشد الخلود فأرادوا نسبتها إلي خزفيين من الزرداشتيين في إقليم مازندران . انظر ص ١٧٥، ٢٧٣ من نفس المرجع .

[33] زكي حسن: التصوير في الإسلام عند الفرس، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الأولي، القاهرة ١٣٥٤هـ - ١٩٣٦م، ص ٣١. وليس غريباً أيضاً أن يصحب غزو التتر للإمبراطورية الإسلامية ازدياد العناصر الصينية في التصوير الفارسي، وعندما فتح هؤلاء إيران في القرن السابع الهجري كان مواطنوهم قد استولوا علي مقاليد الحكم في الصين، فأصبحت إيران جزءاً من إمبراطورية مغولية كبيرة امتدت إلي الطرف الأقصي من آسيا، وعوامل الاتصال السياسية لم تكن قوية وما لبثت أن زالت، ولكن التجارة والروابط الأدبية كانت أدوم أثراً. انظر : ص ٣٢ من نفس المرجع. فعلي الجانب الأدبي نجد قصة "كركس وزغن" أي النسر والحدأة والتي تعد من أشهر القصص التي نظمها الشاعر بستان سعدي ت: ٦٩١ هـ، ليجري علي لسان هذين الطائرين حكمة مشهورة مفاداها "أن الحذر لا ينجي من القدر" متحدثاً فيها عن حدة وقوة بصر النسر. انظر: محمود موسي هنداوي: سعدي الشيرازي شاعر الإنسانية (عصره – حياته – ديوانه البستان)، مطبعة مصر، القاهرة ١٩٥١ م، ص ٤٢٠ .

الموضوعات الزخرفية لم يفكروا فيما كانت ترمز إليه في الصين، بل اتخذوها للزخرفة فحسب وحوروا في أشكالها أحياناً [34] .

وقد كانت الصور والرسوم الصينية معروفة في إيران حق المعرفة ... ومن أبدع هذه الصور واحدة تمثل رستم يمسك فرسه رخش وإلي جانبهما شجرتان مرسومتان علي الطريقة الصينية، وتطير فوقهما أوزتان [35] ، كما توجد صورة أخري من مخطوط الشاهنامة "كتاب الملوك" لأبي القاسم الفردوسي (٩٣٥-١٠٢٠م) محفوظ بمتحف المتروبوليتان يرجع للقرن الرابع عشر الميلادي عام ١٣٣٠ – ١٣٤٠م، ومسجل تحت رقم ١٩٧٤,٢٩٠,٩، يصور الشاه الإيراني كيكاوس يسقط من السماء في وضع جسدي مقلوب، حيث فشل في الطير إلي السماء بواسطة أربعة نسور عظام يربطهما في عرشه، بواقع نسران متداخلان علي كل جانب من جانبي العرش، وكأن الفنان أراد التعبير عن وجود نسر علي كل زاوية من زوايا العرش الأربعة،فجاءت رسوم النسور المتداخلة بهذا الشكل لأن منظور الصورة العامة لهذه التصويرة جاءت في وضع المواجهة (لوحة٦) .

في حين أورد الدكتور زكي حسن نفس الصورة من ذات المخطوط ولكن بوصف وتأريخ مختلف حيث ذكر سيادته " وتمثل صورة أخري كيكلوس يحاول الطير في السماء بوساطة نسرين يربطهما في عرشه، وهي من شاهنامة يحتمل إرجاعها إلي النصف الأول من القرن التاسع الهجري – الخامس عشر الميلادي محفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك " [36] .

والأمثلة علي انتشار رسوم النسر علي الفنون التطبيقية الإيرانية عديدة ومتنوعة، نذكر منها – علي سبيل المثال لا الحصر – قطعة من نسيج الحرير ترجع للقرن الثاني عشر أو الثالث عشر الميلادي من صقلية محفوظة بمتحف القصر ببرلين، قوام زخرفتها عبارة عن أشرطة من رسم نسر له رأسان وجناحان

---

[34] زكي حسن: الصين وفنون الإسلام، ص ١٩، ٤٩ وما بعدها . كما رمز النسر في الفن الصيني إلي القوة . انظر:

Chinese Symbols and Art Motifs, http: //arts.cultural-china.com/en/62Arts11141.html, p2.

وتحدثنا الأساطير القديمة أن الصينيين القدماء كانوا يعتقدون أن الجهات الأصلية الأربعة في قبضة أربعة حيوانات خرافية، هي السلحفاة والعنقاء (ذات رأس النسر) والتنين والنمر ... أما الأتراك فقد كانت لهم حيوانات أخري هي: الخنزير البري ويمثل الجهة الشمالية، والنسر ويرمز للجنوب والكبش ويمثل الجهة الشرقية، والجهة الغربية ويمثلها الكلب. انظر : سعاد ماهر : الخزف التركي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية، القاهرة ١٩٧٧ م، ص ٦٨.

[35] زكي حسن : التصوير في الإسلام عند الفرس، ص ٤٣، ٤٥ .

[36] زكي حسن: التصوير في الإسلام ، ص ٤٥ .

مرسومان في أسلوب زخرفي، وتحت النسر رسم أسدين متدابرين ... كما ظهر النسر علي إحدي المخطوطات التي عني بتزويقها المصورون من مدرسة بغداد كتاب الحيل الميكانيكية أو " كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل " لابن الرزاز الجزري ألفه لأمير من آل أرتق أواخر القرن الثاني عشر الميلادي، ويظهر في إحدي تصاويره رسم النسر الزخرفي علي جانبي العقد الذي يعلو الموسيقيين [37] .

كما انتشر رسم النسر – إلي جانب الأسد والثور والجمل وأبو الهول والغريفون والباز والطاووس – علي أحد أشهر أنواع الخزف الإيراني في العصر السلجوقي وهو الخزف المعروف بإسم "خزف جبري"، وهو خزف شعبي وجد في منطقة كردستان، وقد نسب إلي طائفة الجبرية وهي قبائل تسكن شمال شرق إيران من عبدة النار [38] ، ومن أثمن التحف المعروفة من هذا الخزف ذي الزخارف المحفورة سلطانية في مجموعة جونتر F.M. Gunther عليها رسم نسر عظيم، وسلطانية أخري في مجموعة Warburg عليها رسم دقيق وجميل لنسر فوق أرضية من وريقات نباتية [39].

كما ظهر النسر علي غطاء إبريق من الخزف ذي الزخارف المحفورة ينسب إلي إيران، القرن الثاني عشر أو الثالث عشر الميلادي، محفوظ بمتحف المتروبوليتان بنيويورك، ومسجل تحت رقم ٢٧,١٣,٤ (لوحة ٧) نفذت زخرفة النسر باللون الأخضر الداكن علي أرضية سوداء . كما نلحظ شكل النسر ناشر جناحيه وحول العنق طوق محبب [40] .

ومن المرجح أن ظهور النسر في العصر السلجوقي كان من التأثيرات البيزنطية المحلية والتأثيرات الوافدة من فنون آسيا الوسطي، وقد اتخذ النسر في الأناضول في العصر السلجوقي رنكاً* للسلاطين كدلالة علي القوة والعظمة

---

[37] زكي حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، دا الرائد العربي، بيروت ١٩٥٥ م، ص٤٧٣، ٥١٦، شكل ٦٠٢ .

[38] مواهب بنت عبد الله بن محمد الجروشي:الخزف الإيراني في العصر السلجوقي سماته وتقنياته التشكيلية، رسالة ماجستير جامعة أم القري مكة المكرمة ١٤٢٤ هـ – ٢٠٠٤ م، ص ١٤٣، ١٤٤.

[39] زكي حسن : الفنون الإيرانية، ص ١٨٠، ١٨١ شكل ٩٠ .

[40] زكي حسن: تراث الإسلام، ص٤٢، ٤٣، شكل١٠٠. انظر كذلك: زكي حسن: في الفنون الإسلامية، اتحاد أساتذة الرسم بمصر، مطبعة الاعتماد، القاهرة ١٩٣٨م، شكل ٧، ص ٢٩ .

* الرنك لفظ فارسي معناه اللون، واستخدم بمعني الشعار أو الرمز الذي يتخذه الأمير أو السلطان المملوكي لنفسه، وعند تأمير السلطان للأمير علامة علي وظيفته في الإمارة، وقد جرت العادة في العصر المملوكي أن يتخذ أصحاب المنشآت أو المؤسسات، أميراً كان أم سلطاناً، لوناً معيناً لطلاء داره ومؤسساته ومختلف أملاكه من مطابخ ومراكب وشئون وغيرها، كما يتخذ

السلطانية والملكية، ليس ذلك فقط بل إنه كان في بعض الأحيان رمزاً للحظ الحسن وتميمة تقي من الشرور المختلفة ... ولقد ظهر النسر علي العديد من البلاطات الخزفية المرسومة تحت الطلاء التي عثر عليها في قصر السلطان علاء الدين كيقباد ببيشهر، فعلي سبيل المثال بلاطة نجمية الأطراف محفوظة في متحف قرة طاي بقونية [41] سيأتي ذكرها لاحقاً .

كما يوجد صحن من الخزف ذي الزخارف المحفورة والمتعدد الألوان محفوظ بمتحف برلين والمعروف بالخزف اللقبي السلجوقي، وهو مثال طيب لنوع من الخزف السلجوقي في إيران امتاز بزخارفه المحفورة والمدهونة بطلاء متعدد الألوان تحجز كل لون منه عن الألوان الأخري حدود مرتفعة، ويعرف هذا النوع في سوق العاديات بإسم "لقبي"، وكان يصدر من إيران إلي سائر أنحاء العالم الإسلامي، فقد وجدت قطع منه في الفسطاط كما وجدت فيها قطع تالفة في الفرن تشهد بأن الخزافين المصريين حاولوا تقليده [42] . ويذكر الدكتور زكي حسن أن رسم الطائر المرسوم هو الديك، ويغلب علي الظن أنه رسم لطائر النسر الذي انتشر كثيراً في الفن السلجوقي ولكنه نفذ بشكل محور، واتخاذه رمزاً للسلطان علاء الدين كيقباد .

شارة له رمزاً، تعرف هذه الشارة بإسم " الرنك " وهذه الشارة ينقشها علي فراشه وسلاحه وأدوات منزله من أواني ومشكاوات وتحف وغيرها، وكان وضع الرنك علي المؤسسة أو الثياب أو الأواني أو السلاح يدل بطبيعة الحال علي تبعية هذه الأشياء لصاحب الرنك، وكان من عادة الأمراء والأكابر في مجالس بيوتهم أن يجعلوا خلف ظهورهم قماشاً من الجوخ الأحمر والملون عليه الرنوك والطرز التي تحمل ألقابهم، وتمثل هذه الرنوك معني من المعاني التي كان يهواها، كالشجاعة مثلاً، وهي التي تمثلها السلطان بيبرس في الأسد. انظر: سمير عبد الفتاح رزق: الرنوك دلالاتها واستخداماتها في عصر المماليك، حولية كلية اللغة العربية بالقاهرة، جامعة الأزهر، مجلد ١٨، ٢٠١٤ م، ص ١٠١٣، ١٠١٥. انظر كذلك: المقريزي (تقي الدين أحمد ت ٨٤٥ هـ) : الخطط، طبعة دار صادر بيروت، مصورة عن طبعة بولاق ١٢٧٠هـ، الجزء الثاني، ص ١٤٦. ابن تغري بردي: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، طبعة وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٢٩م، الجزء السادس، ص ٧١٣. كما عرفت الرنوك عند المصريين القدماء وعند الحيثيين وعند الإغريق والرومان وغيرهم كما يفهم من الكتب الدينية والأدبية القديمة، فقد وصلتنا الإشارات مثل أسد يهوذا ونسور القياصر، وإن كان معناها يختلف في العصور القديمة عن مدلولها في العصور الوسطي، لأنها في البداية كانت مجرد رموز تتصل بالديانات والعقائد. انظر: أحمد عبد الرازق: الرنوك الإسلامية، كلية الآداب جامعة عين شمس، القاهرة ٢٠٠٠م، ص ٥٢.

[41] نرمين دياب: منحوتات الكائنات الحية والخرافية، ص ٣٥٠، ٣٠٦. انظر (لوحة ٢٦٧)، شكل ١٥٩ .

[42] زكي حسن : أطلس الفنون الزخرفية، ص ٤١٥، شكل ١٠٦ .

والنسر من ضمن العناصر والمفردات الكونية التي استمرت في الفن السلجوقي بصفة عامة، وكان توظيفه جنائزياً وهو توظيف يعود في جذوره إلي الماضي الوثني الشاماني [43] . ومن بين موضوعات المنحوتات السلجوقية الحجرية أيضاً بمنطقة الأناضول نجد أشكال تمثل حيوانات مثل الأسد والثور والفيل أو كائنات خرافية مثل النسر ذي الرأسين والتنين والطائر ذو الوجه الآدمي، وقد اكتشفت في منطقة آسيا بعض قطع من السجاد المعقود من بين زخارفها رسوم لنسور بعضها ذات رأس واحد والأخري ذات رأسين، مما يدل علي أن أصول هذا الشكل الذي نشاهده بين زخارف بعض التحف الإسلامية ترجع إلي هذه المنطقة[44]

الدراسة التحليلية للقطعة :

وبالرجوع مجدداً إلي رأي الأستاذة Julie Monchamp – عضو البعثة الفرنسية العاملة بالفسطاط – الذي سبق الإشارة إليه من ترجيحها نسبة القطعة إلي عصر أسرة Yuan الصينية، وإرجاعها للعصر المملوكي، والتي قامت سيادتها مشكورة برسمها وتفريغها (شكل ٢)، وتأكيدها علي كون الطائر المنفذ هو لنسر

فواقع الأمر أنني بحثت في تلك النقطة كثيراً، وعلي الرغم من عدم قدرتنا علي تحديد تاريخ ونسبة تلك القطعة علي وجه الدقة، إلا أن رأي سيادتها له وجاهته إلي حد بعيد، والذي لا نستطيع إغفاله بأي حال من الأحوال، لاسيما في العصر المملوكي وتحديداً عصر الناصر محمد بن قلاوون، ومرجع ذلك لأسباب عديدة :

فرنك النسر من الرنوك الشائعة علي التحف المملوكية من فخار مطلي وخزف وزجاج ومعادن بل ومخطوطات، حيث نجده منقوشاً إما برأس واحدة ملتفتة إلي اليمين أو إلي اليسار ناشراً جناحيه في وضع مواجهة، أو برأسين متدابرين، أو علي هيئة طائر قد استعد للطيران في وضع جانبي وقد نشر أحد جناحيه ... واعتبر النسر رمزاً شخصياً للسلطان الناصر محمد بن قلاوون ... فكان مجرد علامة سلطانية ترمز إلي القوة والنفوذ باعتبار أن النسر ملك الطيور ورمزاً من رموز الملكية القديمة، ابتدعه أحد كهان السومريين القدماء، ثم انتقل منهم إلي

---

[43] نرمين دياب: منحوتات الكائنات الحية، ص ٣٠٤. والشامانية: دين بدائي من أديان شمالي آسيا وأوروبا، ويعتقد أتباعه بوجود عالم محجوب، هو عالم الجن (مثل بل – Bel أحد أرواح الجن) والشياطين والمردة وأرواح السلف، وبأن هذا العالم لا يستجيب إلا للشامان، والشامان وهو شخص يشتغل بالتطبيب والكهانة والسحر، ويقال أن لديه قوة خارقة لشفاء المرضي والاتصال بالعالم العلوي. انظر : ربيع حامد خليفة : فن التصوير عند الأتراك الأويغور وأثره علي التصوير الإسلامي، دار طيبة للطباعة، الطبعة الأولي القاهرة ١٩٩٦ م، هامش ص ٢٦ .

[44] ربيع خليفة : فن التصوير عند الأتراك الأويغور، ص ٩٥، ٩٦ .

البابليين والحيثيين، ثم اقتبسه بعد ثلاثة آلاف سنة سلاجقة الترك حيث أصبح شعاراً لهم [45] .

نضف إلي ذلك تزامن حكم أسرة يوان الصينية Yuan مع فترة حياة السلطان الناصر محمد بن قلاوون، فطبقاً للجدول الزمني لترتيب تاريخ تولي الأسرات حكم الصين، تولت أسرة Yuan الحكم في الفترة ما بين ١٢٨٠ – ١٣٦٨ م، وهي الفترة المغولية التي امتد فيها نفوذهم إلي جنوب شرق آسيا والهند والشرق الأوسط [46] ، وهي الفترة التي تخللتها أيضاً فترات ميلاد الناصر محمد بن قلاوون ١٢٨٥ م مروراً بفترات حكمه الثلاث حتي وافته المنية عام ١٣٤١ م، ما يجعل ما رمت إليه الدكتورة Julie Monchamp من تأريخ قطعة الخزف محل الدراسة إلي العصر المملوكي أمراً له وجاهته .

ليس هذا فحسب بل أن هناك نقطة تاريخية غاية في الأهمية قد تزيد من تأكيد الروابط والصلات المشتركة بين الحضارتين الصينية (أسرة يوان Yuan) والمصرية آنذاك (الناصر محمد بن قلاوون) علي المستوي الاقتصادي المتمثل في العلاقات التجارية وكذا علي المستوي السياسي، بل وعلي المستوي الفني حيث يُشار إلي أن السلطان المملوكي الناصر محمد بن قلاوون تزوج في عام ٧٢٠هـ/ ١٣٢٠ م بأميرة مغولية وفدت إلي مصر بحاشيتها، وأن عدداً كبيراً من المغول قد وفدوا إلي مصر عقب هذا الزواج، وأن بعضهم فضل المعيشة والوفاة بها [47] ، مما قد يؤيد نسبة تلك القطعة إلي عصر الناصر محمد بن قلاوون، فربما ارتبط وتزامن استخدام شعار النسر للناصر محمد بن قلاوون مع استخدامه كرمز لسلاطين المغول، فتهادي به الناصر محمد بن قلاوون من قبل بعض أفراد زوجته المغولية، إذا ما وضعنا في الحسبان كثرة استيراد وتقليد خزف السيلادون الصيني في العصر المملوكي بشكل كبير كما سبق وأن أشرنا إلي ذلك من قبل، كل هذه الأسباب الوارد ذكرها آنفاً قد تدفعنا إلي القول بنسبة تلك القطعة إلي العصر المملوكي (عصر الناصر محمد بن قلاوون).

---

[45] أحمد عبد الرازق : الرنوك الإسلامية ، ص ٨١، ٨٦ . شكل ٦ .

[46] انظر :

Chinese Art & Culture : A Teacher`s Sourcebook for Chinese Art & Featuring the Chinese Art Collection of the Peabody Essex Museum, Salem, MA, P. E. M. p. 21.

انظر كذلك : Berliner, Nancy & Yin Yu Tang : The Architecture and daily Life of a Chinese House, Boston, Tuttle publishing, 2003.

[47] عبد الناصر ياسين : دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الإسلامية، دار الوفاء، الإسكندرية ٢٠٠٨ م، الطبعة الأولي، ص ١٦٢ .

يذكر أنه أثناء مناقشة بعض زملائي الآثاريين♦ بعد عرض تلك القطعة عليهم، لفت انتباههم رأس النسر المنفذة علي تلك القطعة، فلاحظوا أنها محورة بشكل كبير قد يصعب معه اعتبارها رأساً لطائر النسر المتعارف عليه، لاسيما في تنفيذ الرقبة ورأس الطائر، التي تنطلق من أعلي بدن النسر بشكل بيضاوي إلي حد ما بحيث تضيق الرقبة من أسفل وتتسع من أعلي، وهو ما دفعني إلي البحث بشكل أكبر في رسوم وزخارف النسر في بلاد الشرق الأقصي عسي أن أصل إلي حقيقة الأمر، وكانت المفاجأة حين وجدت ضالتي في بلاطتين خزفيتين محتفظ بهما في متحف قرة طاي بقونية سبق نشرهما من قبل * تشابهت فيهما تنفيذ زخرفة رأس النسر إلي حد بعيد مع تنفيذ شكل رأس النسر بالقطعة الحالية ، ما يؤكد في نهاية الأمر أن الطائر المنفذ هو النسر، وهو الأمر الذي سبق وأن أكدت عليه الأستاذة Julie Monchamp من قبل، بشكل مؤكد .

فمن المعلوم أن النسر مزدوج الرأس يعد من الرنوك الشخصية المبكرة فقد اتخذه الحاكم الأرتقي ناصر الدين محمود الذي حكم ديار بكر في الفترة من ٥٩٧ – ٦١٩ هـ / ١٢٠١ – ١٢٢٢ م، كما ورثه عنه سلطان قونية السلجوقي علاء الدين كيقباد الذي حكم فيما بين ٦١٦ – ٦٣٤ هـ / ١٢١٩ – ١٢٣٧ م [48] . كما ظهرت زخرفة النسر مزدوج الرأس علي أحد الدراهم البرونزية المحتفظ به بمتحف لوس أنجلوس مسجل تحت رقم (M.2002.1.439) ضمن مجموعة المدينة، ينسب للعراق ومؤرخ بالفترة من ١١٧٠ – ١٢٢٠ م (لوحة ٨) .

ويتشابه التكوين الفني ورمزية النسر ذي الرأسين مع ما وصلنا من التحف التطبيقية في العصر السلجوقي، فظهر علي بلاطة نجمية ثمانية الرؤوس مرسومة باللون الأسود والأزرق والكوبالتي تحت الطلاء، من قصر السلطان علاء الدين كيقباد ببيشهر، محفوظة بمتحف قرة طاي

♦ شكر خاص للدكتورة/ ثناء علي أبو طالب مدرس بقسم الترميم كلية الآثار جامعة أسوان، وزميلي الأستاذ/ عاطف الدباح وزميلتي الأستاذة/ رشا عبد الرسول مفتشي آثار الفسطاط علي مشاركتهم البناءة في مناقشة البحث، والشكر موصول إلي أخي الدكتور/ أحمد عبد الحميد النمر البنداري علي مشاركته الفعالة في إمدادي بمراجع هامة خاصة بموضوع البحث .

* انظر : نرمين دياب : منحوتات الكائنات الحية والخرافية، لوحة ٢٨٨، ٢٩٠ .

[48] أحمد عبد الرازق: الرنوك الإسلامية، ص ٥٣. واستخدم الرنك للدلالة علي الشارة أو الشعار الشخصي الذي اتخذه الحاكم أو السلطان لنفسه مثل زهرة اللوتس أو الفرنسيسة التي اتخذها نور الدين محمود بن زنكي شعاراً له، أو الوريدة ذات البتلات الست التي كانت رنكاً لأسرة بني قلاوون، أو السبع الذي اتخذه كل من السلطان الظاهر بيبرس البندقداري وإبنه السعيد بركة خان رمزاً لهما، والنسر الذي يعد بدوره أحد الشارات الملكية، وهذا النوع من الرنوك كان يعبر عادة عما يتصف به الأمير من صفات، وقد يترجم إسم هذا الأمير إن كان للإسم معني معيناً. انظر : ص ٤٨، من نفس المرجع .

بقـونيـة، كُـتب عليهـا "السلطـــان" (لوحة ٩)[49] وبلاطة أخري من نفس المتحف مستخرجة من نفس القصر ربما سجل عليها إسم الصانع بالمنتصف (لوحة ١٠)، وهما ذات البلاطتين السابق ذكرهما من حيث تشابه تنفيذ زخرفة النسر عليهما مع القطعة محل الدراسة الحالية .

يذكر أن مثل هذه البلاطات قد اشتملت أيضاً إلي جانب رسوم النسر ذي الرأسين علي مجموعة كبيرة من رسوم الطير والحيوان مثل الطـواويس، وطيـور الماء، والأسماك، والدببة، والفيلة، والنمور، والماعز، والكلاب، والأرانب، والحمير، والجياد، إلي جانب بعض رسوم الكائنات الخرافية مثل السيمرغ "العنقـاء"، أبي الهول، والطائر ذي الوجه الآدمي "السرنيـة أو عروس البحر"، ونفذت هذه الرسوم والصور تحت طلاء فيروزي أو أرجواني، أو أزرق وذلك باللون الأسود أو الأزرق الفاتـح أو الداكن[50]، وهو الخزف المعروف بالخزف المينائي "Minai technique".

أما عن البلاطتين فقد تم استخراجهما من قصر السلطان علاء الدين كيقباد الذي أنشيء في الفترة ما بين عامي (١٢٢٦– ١٢٣٦م)، وأهم ما نلحظه فيهما – كما سبق القول – أن زخرفة رأس النسر ورقبته قد نفذتا بشكل متقارب تماماً مع رأس النسر المنفذة علي القطعة محل الدراسة الحالية، لاسيما الرأس اليمني في كل منهما (اللوحتين ٩ ، ١٠) من حيث انطلاق رقبة رأس كل منهما من أعلي بدن النسر بشكل ضيق من أسفل، وتتسع كلما اتجهت لأعلي، مما يجعلنا نرجح تأريخ ونسبة القطعة المكتشفة بحفائر الفسطاط بشكل كبير إلي فترة حكم السلطان علاء الدين كيقباد، إن لم يكن قد صنعت ونفذت علي يد نفس الصانع، وذلك لتشابه الأسلوب الفني فيما بينهما إلي حد كبير .

وبالنظر إلي فترة الحكم الموازية في مصر لفترة حكم السلطان السلجوقي علاء الدين كيقباد في بلاد الأناضول الذي حكم فيما بين (٦١٦–٦٣٤هـ/١٢١٩ – ١٢٣٧م)، لوجدناها تتزامن تماماً مع فترة حكم السلطان الملك الكامل محمد بن العادل في العصر الأيوبي بمصر الذي حكم في الفترة ما بين (٦١٥– ٦٣٥ هـ/ ١٢١٨ – ١٢٣٨ م)، وهي الفترة التي نرجح إستيراد تلك القطعة محل الدراسة الحالية بها، وبالتالي تأريخها بتلك الفترة، لاسيما مع اتخاذ السلطان علاء الدين

---

[49] نرمين دياب : منحوتات الكائنات الحية والخرافية، ص ٣٥٢. ونلحظ التشابه الكبير بين رسم رأس النسر في القطعة الأولي المسجل عليها كلمة السلطان وبين رأس النسر المنفذة علي القطعة محل الدراسة الحالية، ما يؤكد أن الطائر المنفذ هو طائر النسر .

[50] ربيع حامد خليفة : الفنون الإسلامية في العصر العثماني، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولي، القاهرة ٢٠٠١، ص ٢١ .

كيقباد النسر رمزاً له، ليس هذا فحسب بل إنه بات بإمكاننا الآن إرجاع صناعة تلك القطعة إلي أسرة سونج Song الصينية * التي حكمت الصين في الفترة من (٩٦٠–١٢٧٩م) وليس إلي أسرة يوان Yuan (١٢٨٠– ١٣٦٧ م) كما سبق القول.

وأخيراً وليس آخراً نضف إلي هذا اتخاذ بعض ملوك وأمراء الأيوبيين لاسيما الملك الكامل – كما تذكر الدكتورة مني بدر – النسر ذي الرأسين شعاراً لهم، فيذكر الدكتور حسن الباشا أن صلاح الدين الأيوبي كان أول من اتخذ النسر شعاراً له كرمز للقوة والقدرة علي الانقضاض علي الأعداء، ومن أمثلته النسر الذي يعتقد أنه كان موجوداً علي باب الشعرية وهو من أبواب صلاح الدين لعاصمة الديار المصرية، وكذلك النسر المثبت علي جدران القلعة المجاور لباب السر والذي بقي منه الجسم بدون رأس، علي أن الراجح أنه كان مزدوج الرأس، وفي رأي العالم الأثري كازنوفا : "أن نسر القلعة المزدوج الرأس المشار إليه لا يحتمل أن يكون شعاراً لصلاح الدين أو حتي للأمير قراقوش الذي كلف من قبل صلاح الدين ببناء القلعة رغم أن "قراقوش" تعني "النسر"، ذلك أن المكان الذي عثر علي النقش فيه، هو الجدران المجاور لباب السر، قد شيد بعد وفاة قراقوش ، ورجح أن يكون النقش للملك الكامل الذي سُكت في عصره نقود منقوش عليها صورة النسر ذي الرأسين، لأنه كان أكثر ملوك بني أيوب طمعاً في ملك السلاجقة [51] ، مما يرجح ما رميت إليه بشكل كبير من نسبة تلك القطعة للعصر الأيوبي فترة الملك الكامل .

---

* يذكر أن السيلادون خلال فترتي حكم أسرة سونج (٩٦٠ – ١٢٧٩م) وأسرة يوان (١٢٨٠ – ١٣٦٧م) ظل دون أية طلاءات أو أكاسيد تذكر، وإن كان يبدو عليه وكأنه متعدد الطلاءات والألوان والإتقان، وامتازت ألوانه ما بين الأخضر الباهت والأخضر المائل للزرقة، والبصلي الداكن، والأخضر الزرعي، إضافة إلي اللون المميز الرئيسي وهو الزمردي (الإمبراطوري) وفي الوقت الذي شهدت صناعة البورسلين تدهوراً كبيراً تحت حكم أسرة يوان المغولية، ظهر وبوضوح نوع جديد من السيلادون أُنتج في عهد هذه الأسرة امتاز بلونه الأرجواني المائل للبياض، مع ظهور بقع حمراء داكنة. انظر:

Cosmo Monk House: A History and Discription of Chinese Porcelain, p. 17-18, 23-24.

[51] مني محمد بدر: أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي علي الحضارتين الأيوبية والمملوكية بمصر، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولي، ٢٠٠٣م، الجزء الثالث "الفنون الزخرفية"، ص ٦٣، ٦٤. انظر كذلك: حسن الباشا: فن التصوير في مصر الإسلامية، دار النهضة العربية، ١٩٦٦م، ص٨١ . بول كازنوفا: قلعة الجبل، ترجمة وتقديم أحمد دراج، مراجعة د. جمال محرز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م، ص١٩٥، ١٩٦.

الخاتمة وأهم النتائج :

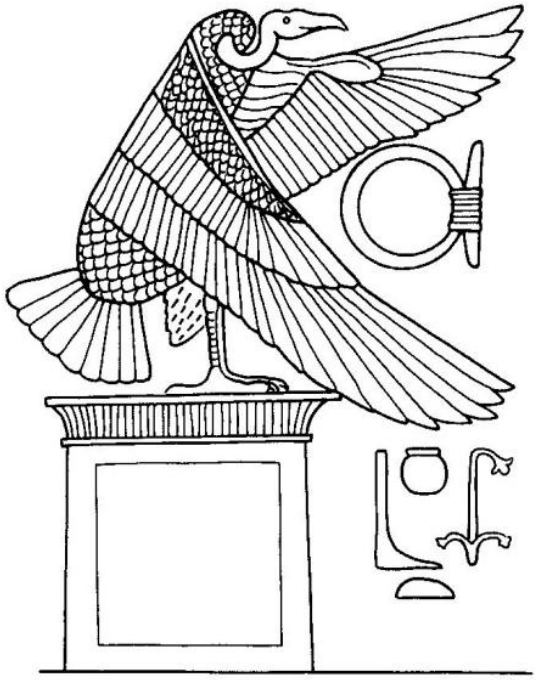
١- هدف البحث إلي دراسة قطعة خزفية جديدة لم تنشر من قبل من خزف السيلادون الأصلي المستورد من الصين، والتي تم اكتشافها من الحفائر التي أشرفت عليها الباحث بمدينة الفسطاط موسم ٢٠٠٨ – ٢٠٠٩ م.

٢ – حاولت الدراسة تأريخ القطعة – غير المؤرخة – والتي زخرفت برسم النسر الذي ظهر كثيراً علي العمارة والفنون في العصرين الأيوبي والمملوكي ، حيث اتخذ شعاراً للعديد من الأمراء الأيوبيين والمماليك ، وتأرجحت الآراء حول نسبة تلك القطعة إلي أي من العصرين ، وكان الترجيح الأكبر – وهو ما خلصت الدراسة إليه – نسبتها للعصر الأيوبي ، لاسيما عصر السلطان الكامل محمد الذي اتخذ من النسر شعاراً له ، اعتماداً علي التشابه الكبير بين تنفيذ زخرفة النسر علي تلك القطعة وبين نفس الزخرفة المنفذة علي بلاطتين محتفظ بهما بمتحف قرة طاي بقونية تعود لفترة حكم السلطان السلجوقي علاء الدين كيقباد ، والذي اتخذ أيضاً من النسر شعاراً له ، والتي توازي فترة حكمه فترة حكم الملك الكامل محمد الأيوبي .

٣ – وبناءاً علي النقطة السابقة تم أيضاً تأكيد نسبة القطعة – تاريخياً – لفترة حكم أسرة سونج الصينية وليس فترة حكم أسرة يوان .

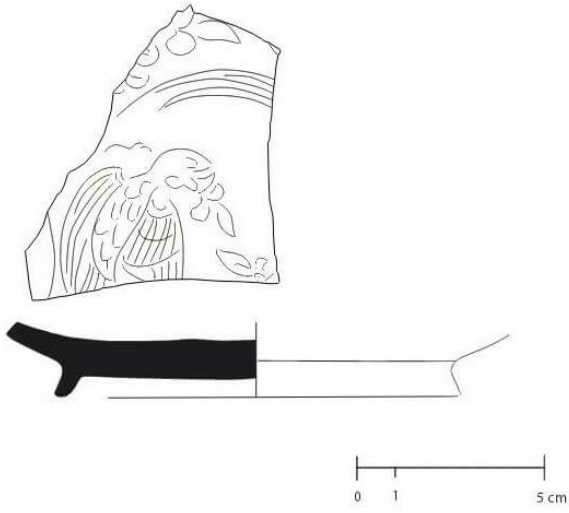
٤ – أكدت الدراسة علي أن الرسم المنفذ علي قطعة السيلادون محل الدراسة هو لطائر النسر، لاسيما بعد أن تشابه تنفيذ زخرفة رأس النسر إلي حد بعيد مع أسلوب تنفيذ نفس الشكل علي البلاطتين السابق ذكرهما، وهو الأمر الذي سبق وأن أكدت عليه من قبل الأستاذة Julie Monchamp عضو البعثة الفرنسية بالفسطاط .

٥ – كما أكدت الدراسة أيضاً علي استمرارية العلاقات التجارية بين الصين والعالم الإسلامي، خلال العصر الأيوبي أيضاً ، التي يمكننا التأكيد عليها من خلال وجود تلك القطعة بين أطلال مدينة الفسطاط الأثرية وهي العلاقات التجارية التي ظلت مزدهرة حتي العصر المملوكي بين مصر والشرق الأقصي .



(شكل ١) رمز النسر للمعبودة نخبت (معبودة إقليم الكاب) نقلاً عن :

Wilkinson, R., The Complete Gods and Goddesses, 214.



(شكل ٢) تفريغ ورسم القطعة محل الدراسة الحالية

عمل Julie Monchamp عضو البعثة الفرنسية العاملة بالفسطاط

(لوحة ١) صندوق من العاج محفوظ بمتحف اللوفر بباريس

الأندلس القرن الرابع الهجري

https://civilizationlovers.wordpress.com/2012/02/08

(لوحة ٢) جزء تفصيلي من اللوحة السابقة تظهر زخرفة النسر علي القطعة

https://civilizationlovers.wordpress.com/2012/02/08

(لوحة ٣) قطعة السيلادون الأصلية المكتشفة من حفائر مدينة الفسطاط موسم ٢٠٠٩ م
التي قمت باستخراجها خارج سور صلاح الدين من الجهة الشرقية
تصوير الباحث

(لوحة ٤) نفس القطعة السابقة (تحديد الزميلة رشا عبد الرسول مفتشة آثار الفسطاط)

(لوحة ٥) طبق من الخزف الفاطمي ذو البريق المعدني بمصر محفوظ بمتحف المتروبوليتان

http://metmuseum.org/art/collection/search/451717

(لوحة ٦) صورة من مخطوط الشاهنامة (كتاب الملوك) للفردوسي

محفوظ بمتحف المتروبوليتان، إيران ١٣٣٠ – ١٣٤٠ م

http://metmuseum.org/art/collection/search/452634

(لوحة ٧) غطاء من الخزف ذي الزخارف المحفورة محفوظ بمتحف المتروبوليتان ينسب إلي إيران القرن ١٢ – ١٣ م

http://metmuseum.org/art/collection/search/447953

(لوحة ٨) درهم برونزي ينسب للعراق محفوظ بمتحف لوس أنجلوس للفنون

https://collections.lacma.org/node/205740

(لوحة ٩) بلاطة ثمانية من الخزف المينائي مسجل عليه لقب "السلطان" مستخرجة من قصر السلطان السلجوقي علاء الدين كيقباد (١٢٢٦ – ١٢٣٦ م) بمتحف قرة طاي بقونية للخزف السلجوقي (تركيا) وتتشابه الرأس اليسري للنسر مع رأس النسر المنفذة علي قطعة الخزف محل الدراسة. نقلاً عن :

http://www.pbase.com/dosseman/image/131676176

(لوحة ١٠) بلاطة ثمانية من الخزف المينائي مستخرجة أيضاً من قصر السلطان السلجوقي علاء الدين كيقباد (١٢٢٦ – ١٢٣٦ م) بمتحف قرة طاي بقونية للخزف السلجوقي (تركيا) وتتشابه الرأس اليسري للنسر إلي حد كبير أيضاً مع رأس النسر المنفذة علي قطعة الخزف محل الدراسة نقلاً عن :

http://www.pbase.com/dosseman/image/131676197

المصادر العربية :

القرآن الكريم

الكتاب المقدس

– ابن بختيشوع (عبيد الله بن جبرائيل أبو سعيد ت: ٤٥١هـ – ١٠٥٩م) منافع الحيوان، مكتبة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية الرياض، رقم الحفظ (٢٧٨٢ – فب) .

– ابن تغري بردي : النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، طبعة وزارة الثقافة، الجزء السادس، القاهرة ١٩٢٩ م .

– الأبشيهي المستطرف في كل فن مستظرف تأليف شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي ت : ٨٥٠ هـ، تحقيق محمد خير طعمة الحلمي، دار المعرفة، بيروت – لبنان، الطبعة الخامسة، ١٤٢٩ هـ / ٢٠٠٨ م .

– الجاحظ الحيوان أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ تحقيق عبد السلام محمد هارون، الطبعة الثانية مطبعة مصطفي البابي الحلبي بمصر، الجزء الأول، ١٣٨٤ هـ / ١٩٦٥ م .

– المقريزي (تقي الدين أحمد ت ٨٤٥ هـ) : الخطط، طبعة دار صادر بيروت، الجزء الثاني، مصورة عن طبعة بولاق ١٢٧٠ هـ .

المراجع العربية :

– أشرف سيد محمد حسن: نقش قبطي نادر لنسر من الحجر لم يسبق نشره، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، العدد ١٠، ٢٠٠٩ م .

– إحسان الديك : أسطورة النسر والبحث عن الخلود في الشعر الجاهلي، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٣٧، العدد ٢، الأردن ٢٠١٠ م .

– أحمد عبد الرازق : الرنوك الإسلامية، كلية الآداب جامعة عين شمس، القاهرة ٢٠٠٠ م .

– المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم المصرية، سنة ١٤١٧ هـ – ١٩٦٦ م .

– أمين سلامة : الأساطير اليونانية والرومانية، القاهرة ١٩٨٨ م .

– بدر بن عادل الفقير : الطبيعة والآثار في محافظة العلا، جوهرة سياحية، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ١٤٣٠ هـ – ٢٠٠٨ م .

– جلال أحمد أبو بكر : الفنون القبطية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ٢٠١١ م .

– حسناء عبد السلام العوادلي : مناظر الكائنات الخرافية علي الفنون التطبيقية في إيران في العصر السلجوقي ودلالاتها الرمزية (دراسة أثرية فنية مقارنة)، رسالة ماجستير كلية الآثار، جامعة القاهرة ٢٠٠٨ م .

– حنان عبد الفتاح مطاوع : الفنون الإسلامية حتي نهاية العصر الفاطمي " مصادرها الفنية أشهر عناصرها الزخرفية – أمثلة من فنونها التطبيقية "، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، الطبعة الأولي، ٢٠١١ م .

– ربيع حامد خليفة : الفنون الإسلامية في العصر العثماني، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولي، القاهرة ٢٠٠١ م .

* فن التصوير عند الأتراك الأويغور وأثره علي التصوير الإسلامي، دار طيبة للطباعة، الطبعة الأولي، القاهرة ١٩٩٦ م .

– ريتشارد هـ. ويلكنسون : قراءة الفن المصري، دليل هيروغليفي للتصوير والنحت المصري القديم، ترجمة يسرية عبد العزيز، المجلس الأعلي للآثار ٢٠٠٧ م .

– زكي حسن : التصوير في الإسلام عند الفرس، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الأولي، القاهرة ١٣٥٤ هـ – ١٩٣٦م.

* كنوز الفاطميين، القاهرة ١٩٣٧ م .

* في الفنون الإسلامية، اتحاد أساتذة الرسم بمصر، مطبعة الاعتماد، القاهرة ١٩٣٨ م

* الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٤٠م .

* أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، دار الرائد العربي، بيروت ١٩٥٥ م

* الرحالة المسلمون ، دار الرائد العربي بيروت ١٤٠١ هـ – ١٩٨١ م .

* تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، دار الكتاب العربي سورية، مكتبة السائح لبنان، الطبعة الأولي ١٩٨٤ م .

* الصين وفنون الإسلام مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٠١٤ م .

– سعاد ماهر : الخزف التركي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية، القاهرة ١٩٧٧ م .

* الفنون الإسلامية في الحضارة، طبعة مكتبة الأسرة، القاهرة ٢٠٠٥ م .

– سمير عبد الفتاح رزق : الرنوك دلالاتها واستخداماتها في عصر المماليك، حولية كلية اللغة العربية بالقاهرة، جامعة الأزهر، مجلد ١٨ ، ٢٠١٤ م .

– صلاح رشيد الصالحي : الأصول الرافيدينية للنسر الحثي الثنائي الرأس، كلية الآداب – جامعة بغداد، العدد ١١٠، ٢٠١٤ م .

– عبد الناصر ياسين : الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر منذ الفتح الإسلامي حتي نهاية العصر الفاطمي، دراسة آثارية حضارية للتأثيرات الفنية الوافدة، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية ٢٠٠٣ م.

* دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الإسلامية، دار الوفاء، الإسكندرية ٢٠٠٨ م .

– العربي صبري عمارة : التأثيرات الساسانية علي الفنون الإسلامية من الفتح الإسلامي حتي نهاية القرن الخامس الهجري، دراسة أثرية فنية مقارنة، رسالة ماجستير، كلية الآثار جامعة القاهرة، ١٤٢١ هـ – ٢٠٠٠ م .

– علي أحمد الطايش: الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة في العصرين الأموي والعباسي، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة، القاهرة ٢٠١٣ م .

– فتحي خورشيد تاريخ الفن الساساني والبيزنطي، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآداب – جامعة عين شمس، مطابع الدار الهندسية، بدون تاريخ .

– فؤاد سفر، محمد مصطفي: الحضر مدينة الشمس، الناشر وزارة الإعلام، الطبعة الأولي، العراق ١٩٧٤م .

– محمد بن ناصر العبودي : معجم الحيوان عند العامة، مكتبة الملك فهد الوطنية، الجزء الثاني، الرياض ١٤٣٢ هـ / ٢٠١١ م .

– محمود إبراهيم حسين :الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٩ م .

– حسين رمضان: "السيمرغ" العنقاء في الفن الإسلامي، مجلة كلية الآثار جامعة القاهرة، مجلة سنوية في آثار وحضارة مصر والشرق، العدد السادس ١٩٩٥م، ص ٢٤٥: ٣٣٢.

– محمود موسي هنداوي : سعدي الشيرازي شاعر الإنسانية (عصره – حياته – ديوانه البستان)، مطبعة مصر، القاهرة ١٩٥١ م.

– مواهب بنت عبد الله بن محمد الجروشي : الخزف الإيراني في العصر السلجوقي سماته وتقنياته التشكيلية، رسالة ماجستير جامعة أم القري، مكة المكرمة ١٤٢٤ هـ – ٢٠٠٤ م .

– نرمين عوض دياب : منحوتات الكائنات الحية والخرافية علي العمائر والفنون السلجوقية في إيران والأناضول، رسالة ماجستير كلية الآداب، جامعة سوهاج قسم الآثار الإسلامية، ١٤٣٥ هـ – ٢٠١٤ م .

– هبة محمود سعد، دلفين ديزنف : الخزف الإسلامي، كتالوج متحف كلية الآداب جامعة الإسكندرية، مركز الدراسات السكندرية ٢٠١٣ م .

– ياروسلاف تشرني: الديانة المصرية القديمة،ترجمة أحمد قدري، المجلس الأعلي للآثار ١٩٨٧م.

المراجع الأجنبية

Berliner, Nancy & Yin Yu Tang : The Architecture and daily Life of a Chinese House, Boston, Tuttle publishing, 2003.
Chinese Art & Culture : A Teacher`s Sourcebook for Chinese Art & Featuring the Chinese Art Collection of the Peabody Essex Museum, Salem, MA, P. E. M.
Chinese Symbols and Art Motifs
Cosmo Monk House: A History and Discription of Chinese Porcelain, Wessels Company, New York, 2008.
Gretag Macbeth: Munsill, Soil Color Charts Revised washable edition, Britain, 1998.
Jerrilynn D. Dodds: Al- Andalus, The Art Of islamic Spain, The Metropolitan Museum of Art, New York 1992
Michael Ferber: A Dictionary of literary Symbols, Cambridge University Press, New York 1999.
Par M. Pierre Olmer: Catalogue Du Musee Arabe Les Filteres De Gargoulettes Le Caire, Imprimerie De L`institute Francais, D`Archeologie orientale, 1932.
Pope. A: A Survey of Persian Art, Oxford, University, Press, London. 1938.
Wilkinson, R., The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt, Thames and Hudson, 2003.

المواقع الإليكترونية

http://arts.culturalchina.com/en/62Arts11141.html
https://civilizationlovers.wordpress.com/2012/02/08
https://collections.lacma.org/node/205740
https://Konya Karatay Ceramics Museum of Seljuk Ceramics, Turkey.
http://metmuseum.org/art/collection/search/447953
http://metmuseum.org/art/collection/search/452634
http://metmuseum.org/art/collection/search/451717
http://www.pbase.com/dosseman/
http://web.archive.org/web/20080925200547/aarabiah.isoc.ae/encyclopedia/Vulture.

Legend of Eagle and its Symbolism

New Celadon sherd of Fustat Excavation

Dr. Mamdouh Mohamed Elsayed *

Abstract:

This Research aim to study a new Chinese Celadon Sherd which discovered in Excavation of Fustat Area 2008-2009, try to date this Sherd which decorated by Eagle, which spread in Architecture and Arts of Ayyubid and Mamluk Period, The Eagle decoration had taken as a motto by many princes of ayyubid and Mamluk Period, The views about assigning of this Sherd was swung between the two eras, but the biggest weighting was favor to the Ayyubid period as we will see, especially the Era of As-Sultan Al-Kamel Mohamed who also took the Eagle as an Emblem for him, depending on the striking similarity between the implementation of Eagle Decoration on this Sherd, and the same decoration which carried out at the two Tiles held by the Museum of the Korra-Taye in Konia, back to the reign of the Seljuk Sultan Alaa-eddin Kikabbad, who also took the Eagle as an Emblem for him, this period which parallel the same period of the Rule reign of As-Sultan Al-Kamel Mohammed, and thus we could to assign this Sherd to the Rule of Chinese Song Dynasty, Not to the Rule of the Yuan Dynasty.

Key Words :

Celadon - Eagle - Symbolism – Motto – Minai technique.

* **Lecturer of Islamic archaeology at Faculty of archaeology, Aswan University, Islamic Department.** mamd7625@gmail.com

أوضاع التوسل والخضوع أمام السلطة الملكية فى العصر الآشورى الحديث (٩١١-٦١٢ ق.م)

د.هبه ضاحى محمد•

الملخص:-

يعتبر التوسل أحد الوسائل المتبعة فى الصلاة، والتقرب من الإله باعتباره المسئول عن الحياة وتقرير المصير، وكان المتوسل يستخدم فى الصلاة والتقرب من الإله العبارات اللفظية، أو الإيماءات الجسدية سواء رفع اليدين والانحناء، أوالركوع، أوالسجود الكامل وغيرها، وغالبًا ما يستخدم المتوسل الاثنين معًا: العبارات اللفظية و الإيماءات الجسدية، وهذا أيضًا ما يحدث عندما يقع الشخص تحت طائلة سلطة شخص آخر مسئول عن تقرير مصيره سواء كان الملك أو أحد أتباعه من أصحاب السلطة، فيستخدم المتوسل نفس العبارات اللفظية والإيماءات الجسدية المتمثلة في رفع اليدين والانحناء والسجود الكلى والجزئي طالبًا للرحمة والعفو وإظهار الولاء، ويحتل المسئول نفس مكانة الإله بالنسبة للشخص المتوسل، و سيكون هناك ارتباط وثيق بين الطقوس التى تقدم أمام الإله وبين الأوضاع المتبعة للمتوسل أمام صاحب السلطة.

ويتضح من خلال دراسة المناظر: قوة الدولة الآشورية خلال عصر الإمبراطورية مما أدى إلى استقبال الرسل والسفراء ومواكب الجزية؛ لتقديم فروض الطاعة والولاء والتبعية لملوك الدولة الآشورية، وأنهم استخدموا أوضاع التوسل من رفع اليدين والانحناء والسجود أمام الملك طلبًا للرحمة، ولذلك اختلط الأمر فى بعض الأحيان بين أوضاع التوسل للملك وأوضاع تقديم التحية.

ولم تقتصر أوضاع التوسل على الأسرى والرسل ومقدمى الجزية فقط، بل استخدمها أيضًا ملوك الممالك المجاورة وسيلة للتحية، وتقديم فروض الطاعة والولاء للإمبراطور الآشورى. والملاحظ أن وضع الانحناء لايتبعه الملك أو أفراد السلطة الملكية، وإنما يتبعه كل من يريد العفو والرحمة والولاء.

الكلمات المفتاحية:

التوسل- الخضوع- الإيماءات الجسدية- الآشوريون- السفراء-مقدمى الجزية- الأسرى.

• **مدرس تاريخ وحضارة مصر والشرق الأدنى القديم بقسم التاريخ-كلية الآداب – جامعة أسوان**
hebadahy@yahoo.com

تقديم:

إن كلمات وصور التوسل والتضرع وإظهار فروض الطاعة والخضوع والعبادة هى مصطلحات تشير جميعها إلى التقرب من الإله، باعتباره المسئول عن الحياة وتقرير المصير، وإن كان المتضرع أو المتوسل يستخدم فى هذا التقرب العبارات اللفظية أو الإيماءات الجسدية من رفع اليدين والانحناء والركوع والسجود الكامل، وغالبًا ما يستخدم المتوسل الاثنين معًا (العبارات اللفظية–الإيماءات الجسدية)، وهذا أيضًا ما يحدث عندما يقع الشخص تحت طائلة سلطة شخص آخر مسئول عن تقرير مصيره سواء كان الملك أو ما يتبع الملك من أصحاب سلطة فيستخدم المتوسل نفس العبارات اللفظية والإيماءات الجسدية المستخدمة من قبل الإله طالبًا للرحمة والعفو عنه وتقديم الولاء فيكون هذا الشخص المسئول فى ذلك الوقت يقع فى مرتبة الإله بالنسبة للمتوسل، ولذلك يعتبر هناك ارتباط وثيق بين الطقوس التى تؤدى أمام الإله وبين الأوضاع المتبعة للمتوسل أمام صاحب السلطة.

ويهدف البحث إلى إلقاء الضوء على شخصية المتوسل أمام صاحب السلطة الملكية فى العصر الآشورى الحديث، فأحداث هذه الفترة تكاد تقتصر في معظمها على كونها مجرد حملات توسعية حربية متتالية، كان الهدف الرئيسى منها نشر الرعب والخوف وإحلال الدمار في المناطق التى تجتاحها القوات الآشورية، بالإضافة إلى إلقاء الضوء على أنماط التوسل المستخدمة من قبل المتوسل من خلال الإيماءات الجسدية وشرحها ومحاولة توضيح الفرق بين مقدمى التحية، والمتوسل أمام شخص الملك، ومايتبعه حيث يختلط الأمر بين الاثنين أحيانًا.

أ-الكلمات الدالة على التوسل:-

١-**كاماسو/ kamasu (كاماشو kamašu):** تعنى الركوع أو الانحناء فى توسل أمام الإله أو الملك[١]، ويترجم حرفياً "لينحنى"[٢].

٢-**كاناشو كيشادا/ kanašu kišada:** "ثنى العنق" ، "خفض الرأس"، وقد استخدم مصطلح "ثنى الرقبة" باسم التوسل، وقوة إجبار شخص آخر للخضوع، كما دخل هذا المصطلح فى العبارة البابلية " أنت تجعل عنق المستكبرين تنحنى مثل الفاسق"[٣].

٣-**كونوشو/ kunnušu:** "الإجبار على الخضوع"، "استسلام"، "التوسل" [٤]، "ينحنى لأسفل"، ويستخدم الفعل فى العبادة الإلهية وفى الصلاة وفى الخضوع و إظهار الطاعة السياسية[٥]. وكذلك **شوكنوشو/šuknušu** : والتى تشير إلى "الخضوع، "جعله ينحنى"، "جعله ذليل" [٦].

٤-**لابان ابى/ laban appi:** "لمس الأنف" وهذه العبارة متصلة بالوقفة الملكية أمام الإله أثناء القيام بعمل الشعائر، أو الطقوس التى تعبر عن التواضع وتكثيف التوسل طلبًا للرحمة في وجود الآلهة [٧].لذلك (لابان ابو) **laban appu** تعنى التوسل بكل تواضع، وإظهار أقصى درجات التواضع من خلال الإيماءات الجسدية[٨].و تشير النقوش الملكية اللاحقة للملك الآشورى "سرجون الثانى" إلى أسرى الحرب وقد اقتربوا من الملك فى وضع ملامسة الأنف **laban appi** [٩]، وقد تكتب **laban appi** بهذا الشكل **appa labanu** (ابا لابانو) وتحمل ثلاث معانى مختلفة تتمثل فى "قبضة اليد على مقربة من الأنف"، "لمس الأنف"، "فرك الأنف"[١٠].

---

(1) Reiner, E., (others) The Assyrian dictionary, Vol. 8, p. 118- b.
(2) Cifarelli, M., «Gesture and alterity in the Art of Ashurnasirpal II», p. 215.
(3) Ibid, p.215.
(4) Reiner, E,(others)., The Assyrian dictionary, Vol. 8, p.144.
(5) Gruber, M., Aspects of nonverbal communication, p.178.
(6) Reiner, E., (others)., The Assyrian dictionary, Vol. 8, p.144, knušu 7.
(7) Cifarelli, M., «Gesture and alterity in the Art of Ashurnasirpal II», p.216.
(8) Reiner, E., (others)., The Assyrian dictionary, Vol. 9, p.11.
(9) Cifarelli, M., «Gesture and alterity in the Art of Ashurnasirpal II», p.216, labanu B1.
Gruber, M., Aspects of nonverbal communication, p. 50.
(10) Strawn, B, A., «The Iconography of fear», p. 106.

٥-**بالاخو/ Palahu** : الخوف، القلق، تخويف[١١]، وكان الفعل الأكادى palahu(m) والذى يعنى "الخوف" استخدمه الملوك الآشوريين على سبيل المثال غالبًا فى تسجيل خوفهم من مواجهة الإله، وفى ضوء الأوامر الإلهية، وكان قوات الملوك يشغلون قوتهم فى التسبب فى خوف الآخرين، ولذلك فالخوف هو الوضع الصحيح "الوضع الجسدى الصحيح" تجاه الإله أو الملك[١٢].

٦-**كادادو/ qadadu**: الفعل الأكدى الذى يشير إلى وضع الانحناء مع التدنى والتى تترجم حرفيًا "الخضوع أو الانحناء " ويشير إلى فعل الإذلال أو التحقير، ويظهر فى لقب الملك الآشورى "آشور ناصربال الثانى"Ashurnasirpal II (هو الذى يذل كل الأمراء أو الملوك)[١٣].

٧-**كادادو ابو/ qadadu appu** : تعنى "الخضوع"[١٤].

٨- **شابالو/ šapalu**: "الإنحناء لأسفل" والتى تعبر عن الخضوع.[١٥] مجازًا للتعبير عن وضع التدنى والتواضع[١٦] .

٩- **شابالو ريشو/šapalu reš**: العبارة الآشورية لـــ"خفض الرأس" والتى تستخدم للتعبير عن التواضع والذل [١٧].

١٠- **شوكينو/ šukenu**: سجود، ويمكن القول أن هذا الفعل يستخدم عند تحية شخص ما عن طريق وضع اليد أمام الفم، ولهذا يدخل هذا الفعل فى السياقات التى تتعلق بالتحية[١٨].

١١- **اوبنى بيتو/ upni petu**: "فتح القبضات"، "التوسل"[١٩]، وهو تعبيرًا مجازيًا عن " الخضوع، العار،التوسل"، ويبدو أن اللهجات الأكادية والبابلية والآشورية الحديثة تظهر هذه العبارة فى الصلاة وفى النقوش الملكية لآشور بانيبال، ويبدو أن مفهوم "فتح القبضات" يشير إلى تكثيف التوسل، ويظهر فى كل السياقات الدينية

---

(11)Reiner, E., (others)., The Assyrian dictionary, Vol.12, p.37.
(12) Strawn, B, A., «The Iconography of fear», p.98.
(13)Cifarelli, M., The Role of Cultural Difference in the Visual and Verbal , p.295.
(14) Reiner, E., (others) The Assyrian dictionary, Vol. 13, p. 44.
(15) Reiner, E., (others).، The Assyrian dictionary, vol. 17, part.1, p. 424, šapalu 1d.
(16) Cifarelli, M., «Gesture and alterity in the Art of Ashurnasirpal II», p. 215.
(17) Cifarelli, M., The Role of Cultural Difference in the Visual and Verbal , p.295.
(18)Gruber, M., Aspects of nonverbal communication, p. 313f.
(19)- Cifarelli, M., «Gesture and alterity in the Art of Ashurnasirpal II», p.224.

والملكية، وربما تشير العبارة إلى ضعف القوة العسكرية للجيوش المناوئة للآشوريين، أو ربما تدل على عدم الفعالية العسكرية لغير الآشوريين الذى لايمكنهم محاربة الآشوريين وبالتالى يجب رفع القبضات والضرورة الملحة لهذا االتوسل[٢٠].

ب- أنماط التوسل من خلال المناظر:-

إن مشاهد التوسل لم تكن وليدة العصر الآشورى الحديث حيث ظهر الكثير من أوضاع التوسل فى بلاد النهرين قبل ذلك العصر، ومنها على سبيل المثال، تظهر فى "ملحمة جلجامش"* عندما توسل خومبابا إلى الملك جلجامش لإنقاذ حياته، وتظهر ذلك فى مشاهد بلاد النهرين عندما يمسك خومبابا فى ركبة جلجامش*[٢١] (شكل ١).

وكانت المنحوتات الجدارية والمسلات التذكارية وبقية الأعمال الفنية التى مثل فيها كثير من مشاهد الحروب الآشورية، كحصار المدن وتدميرها، و إحراقها ونقل سكانها، والتمثيل الجسدى بهم، تظهر منذ عهد الملك "آشور ناصر بال الثانى"Ashurnasirpal II (٨٨٣-٨٥٩ ق.م) فما بعد، وكان لها أثر كبير فى إضفاء طابع القسوة والعنف للدولة الآشورية، واستخدم الفن فى العصر الآشورى الحديث بالدرجة الأولى لأغراض الدعاية الملكية باعتباره فنًا رسميًا امبراطوريًا، ووسيلة منظورة تسجل عظمة الملك الآشورى، وتخلد ذكرى انتصاراته على أعدائه، وكان الهدف من ذلك هو إحداث الرعب والخوف في قلوب مشاهدي هذه الصور من الوفود والرسل ومندوبى الدول المجاورة وحكام الولايات التابعة، وخاصة أن أغلبية هذه المنحوتات كانت تزين جدران القصور الملكية ولاسيما قاعات عروش الملوك الآشوريين حيث يستقبلوا السفراء وحكام المدن الأجنبية ومندوبيها [٢٢].

---

(20)- Cifarelli, M., The Role of Cultural Difference in the Visual and Verbal , pp. 313f.

* ملحمة جلجامش: والتى جاء ذكرها فى الروايات البابلية والأشورية والحيثية والحورية، وتدور حول الإنسان وما يحمله من عواطف إنسانية وإن الموت هو مصيره المقدر له، أما عن الأصل السومرى للأسطورة، يتناول الجزء الأخير فيها محاولة "جيلجامش" أن يحظى بالخلود حتى يقهر الموت الذى أنهى حياة صديقه "انكيدو" ويتعرض لموضوع الطوفان وبطله "اوتنابيشتم".(انظر: أحمد أمين سليم، مصر-العراق- ايران، ص ٢٥٧.، محمد عبد اللطيف، تاريخ العراق القديم، ص٢١٢.)

* للأستزادة عن الصراع بين الملك جلجامش وخومبابا. انظر: (Sasson, J, M., «Some literary motifs in the composition of the Gilgamesh epic», pp.259-279.)

(21)- Naiden, F, S., Ancient supplications, p.21.

[٢٢]- وليد محمد صالح فرحان، العلاقات السياسية للدولة الآشورية، ص ١٣١-١٣٢.

وسنحدد من خلال هذه المشاهد شخصية المتوسل من خلال الإيماءات الجسدية (وضع الجسد وإشاراته)، والتى تعتبر المصدر الرئيسى للمعلومات من خلال المشاهد التصويرية، ويكشف هذا النوع من الدراسة عن الكثير من خلال التعبير الغير اللفظى، ولذلك تعتبر أوضاع الجسد هى سلوك الإنسان من خلال الإشارات المتنوعة التي يقوم بها (حركة أو وضع أطراف مختلفة من الجسم) أو من خلال جوانب أخرى مثل الملابس أو المظهر الجسدى بشكل عام، ونلاحظ أن الوضع قد يستدعي حركة الجسد بالكامل ولايقتصر فقط على حركة اليد [٢٣].

وتعتبر الإشارات أو أوضاع الجسد جزءًا لا يتجزأ من وسائل التواصل اليومى مع الآخرين ومع الإله، ودراسة هذه الأعمال السلوكية غير اللفظية من خلال المناظر لها أهمية قصوى لفهم وتفسير الرسائل المقصودة منها، ولذلك يمكن تعريف الإيماءات: بأنها مجموعة من ممارسات الإنسان ليست نظامًا رمزيًا أو جزءًا من لغة، ولكن مجموعة تتطور باستمرار من أوضاع بدائية إلى أوضاع متنوعة إلى حد كبير، وأصبحت جزءًا من ثقافة محددة، وجزءًا من ممارسات شائعة أو عامة باستخدام الأيدى لعرض الحالة التى يكونون عليها لتوصيل صورة معينة، والبعض يرى أنها لاتقتصر على استخدام الأيدى فقط للتعبير، ولكن تشمل الجسم كله لتوصيل التعبير عن أفكارهم وشعورهم، وقد تكون هذه الإيماءات لتحية بعضهم لبعض، أو الانخراط في أعمال الطقوس كما هو الحال فى الاحتفالات الدينية أو غير ذلك [٢٤].

ويتم وصف حركات أو إشارات اليد عند الآشوريين على أنها إشارة إلى التعبد، التحية، الاستسلام، التوسل، الإقرار، التواضع، وتكون هذه الإشارات موثقة بشكل أفضل فى الأوضاع التعبدية، نظرًا لارتباطها بالنصوص الدينية، ولكنها وجدت أيضًا في المناظر الدنيوية [٢٥]، لذلك كان هناك ارتباط وثيق بين إيماءات الجسد المرتبطة بتمثيل الأسرى ومقدمى الجزية، وبين الأوضاع التى تؤدى أثناء الصلاة إلى الآلهة، وتلك التى يتخذها الأجانب فى وجود سيطرة الآشوريين [٢٦]، فقد ارتبط موقف المتوسل بالبؤس المعنوى والمادى الذى يعانيه [٢٧]، وكان الملك دائمًا يستمع لخطاب المتوسل، ولايتعامل معه بقسوة حتى يحرر نفسه، و كان المتوسل

(23) Westhead, J, M., Royal Ideology in Mesopotamian Iconography, p.42.
(24) Westhead, J, M., Royal Ideology in Mesopotamian Iconography, P.35f.
(25) Goldman, B., «Some Assyrian gestures», p. 41.
(26) Cifarelli, M., The Role of Cultural Difference in the Visual and Verbal , p.314.
(27) Ibid, p.294.

دائمًا يروى قصة كبيرة؛ ليخفف عن عقله وإنجاز ماجاء لأجله، وكان يحدث ذلك مع الإيماءات الجسدية الخاصة بالتوسل [٢٨].

١- إشارات اليد مع الانحناء:-

اختلفت اشكال إشارات اليد للتعبير عن التوسل والخضوع ومنها:-

أ- رفع الشخص قبضتى اليدين لمستوى الرأس، بزاوية للأمام، والإبهام مرتفع لأعلى، ويتمثل هذا الوضع في شخصية قائد موكب الجزية وهو "رافع قبضتيه فى وضع إجلال أو تكريم للملك"[٢٩]، ونرى هذا الوضع فى (شكل ٢) حيث يظهر فى المشهد أحد أمراء تقديم الجزية ويسبقه شخص آخر صغير، ربما يكون أحد أبنائه، وكان الأمير وابنه رافعان بقبضتيهما المضمومة في لافتة تكريم واحترام أمام الملك[٣٠]. ويتطابق ذلك المشهد مع (شكل ٣)، إلا أنه اختلف الغرض من اتخاذ نفس الوضع فى (شكل ٤) حيث استخدم الأمراء السوريون هذا الوضع من أجل التوسل والخضوع[٣١].

ب- يرفع الشخص قبضته لمستوى الفم، ويقوم بهذا الوضع الأسير أو مقدمى الجزية قبل الملك[٣٢] (شكل ٥) ، ومشهد مماثل لذلك الشكل يصور مسئولًا آشوريًا يقود مسيرة من حاملي الجزية يحملون هدايا ثمينة إلى الملك الآشورى " آشور ناصر بال الثانى" [٣٣](شكل ٦)، كما يظهر نفس الوضع لمقدمى الجزية من قرقميش فى (شكل ٧) من قصر "بلوات" Balawat فى عهد الملك "شلمنصر الثالث"[٣٤] Shalmaneser III (٨٥٨-٨٢٤ ق.م)، الذى وصفته نصوصه بأنه "الأفعوان الكبير" "أوشوم جال" وأنه طحن أعداءه جميعًا كما لو كانوا من طين، وأنه المقتدر الذى لايعرف الرحمة فى الحروب[٣٥].

ج- يرفع الشخص كلتا اليدين إلى مستوى الرأس وكفة يديه تحولت لبعضهما وأصابعه ممدودة إلى الأمام. هذا الشكل يعبر عن التوسل والتضرع للسلطة العليا سواء للإله أو الملك(شكل ٨).

---

(28) Peet, T, E., A comparative study of the literatures, p.102.

(29) Goldman, B., «Some Assyrian gestures», p.46.

(30) Oates, D., «The excavations at Nimrud», p.16.

(31) Mallowan, M, E., Nimrud and its remains, p. 102.

(32) Goldman, B., «Some Assyrian gestures», P.47.

(33) Mallowan, M, E., Nimrud and its remains, p. 182.

(34) Jacoby, R., «The representation and identification», p.114.

(٣٥) أحمد امين سليم، (مصر-الجزيرة العربية-سورية)، ص٢٢٤.

د- يرفع الشخص اليدين إلى مستوى الرقبة أو على مقربة من الجسم، وتحولت كفتي اليد بعضهما لبعض، وأصابعهم مثنية بعض الشيء، وينطبق ذلك الوضع على السجناء أمام السلطة، والشخصيات المتوسلة[٣٦](شكل ٩)، ويظهر فى هذا الشكل اثنين من الأسرى وتحولت كفتى ايديهما إلى بعضهما فى وضع توسل أمام السلطة الآشورية[٣٧].

ه- ويظهر فى مشاهد القتال وضع "اليد المفتوحة" من الشخصيات المتوسلة أثناء المعركة أمام العجلات الحربية الأشورية، أو أمام أحصنة الفرسان ترتبط بالاصطلاح الآشورى للتوسل "فتح القبضة"[٣٨]. ويظهر هذا الوضع فى (شكل ١٠)، حيث ظهر رجال من "خازازو"* Khazazu في وضع التوسل أثناء ذبح القوات الأشورية لهم فى عهد الملك شلمنصر الثالث"[٣٩]، ويتطابق هذا الوضع أيضًا في (شكل ١١)، حيث يظهر من ناحية أقصى الشمال اثنان من العجلات الحربية تتجه نحو المدينة المحصنة، ويظهر أدنى الخيول التى تسحب العجلات الحربية أحد الأعداء فى وضع السجود، وعدو آخر يتعثر قبل العربة اليمنى الملكية، ويضع قوسه إلى الأسفل ويرفع يده مفتوحة فى توسل واستعطاف ، ويظهر جندى آشورى مع خنجر ودرع يقوم بقتل عدو قد اتخذ وضع السجود، وسحب القوس إشارة لعدم محاولتة حماية المدينة[٤٠].

وفى شكل آخر يصور المهزومون فى وضع الاستسلام، يرفعون أيديهم فى توسل واستعطاف، حيث يظهر متوسل على البرج الثانى من اليسار وقد رفع يده إلى جبينه فى وضع الحداد، وعلى البرج الثانى من اليمين، جندي محارب آشوري على وشك قتل المدافع الذى يرفع يديه المفتوحة يناشده الرحمة[٤١](شكل ١٢).

وظهر من خلال المشاهد السابقة وضع معين للجسد مرتبط مع عدد من الرتب العليا لمقدمي الجزية وهو "انحناء مقدمي الجزية" أمام الملك، والذى ظهر فى شكل (٢-٣-٤) في المشاهد على قصر "آشور ناصر بال الثانى"، وغالبًا كان قوادهم يرتدون ملابس أكثر إتقانًا من رفاقهم الذين يرفعون واحدًا أواثنين من قبضاتهم أمام وجوههم، ولكن الأسرى الأجانب لم يقوموا بمثل هذا الانحناء

---

(36) Goldman, B., «Some Assyrian gestures», P.46.

(37) Albenda, P., the palace of Sargon, king of Assyria, p.137, pl.83.

(38) Cifarelli, M., The Role of Cultural Difference in the Visual and Verbal , p.337.

* خازازو: أحد المدن السورية، بنيت على تل او تل اصطناعى، وقام الملك "شلمنصر الثالث" بغزوها وذبحت القوات الأشورية رجالها. (انظر: King, L, W., (others)., Bronze reliefs from the gates, p.23).

(39) King, L, W., (others)., Bronze reliefs from the gates, p. 23.

(40) Cifarelli, M., The Role of Cultural Difference in the Visual and Verbal , p.337.

(41) Keel, O., The Symbolism of the Biblical World, p.103.

(شكل٩)، أما مقدمو الجزية الذين يجلبون الهدايا عن طيب خاطر إلى الملك الآشوري، كانوا يسيرون دائمًا منحني الظهر في ضواحي المدينة [٤٢].

وكان موقف الإنحناء لمقدمي الجزية ليس وسيلة طبيعية للتوسل أو الاحترام، حيث ان "انحناء مقدمى الجزية" هو شكل ناتج من سلسلة من الخيارات التمثيلية ، وكان القصد منها أن يحمل معنى أكثر تحديدًا، إلا أن هذا الوضع يختلف مع الآشوريين، وذلك عندما يمثل التواضع والطاعة لأحد رجال الحاشية الملكية أمام الملك، فالمسئولون الآشوريون يظهرون خاضعين لملكهم، ودائمًا يقدمون الشكر له في وضع مستقيم تمامًا، وتكون أيديهم مطوية بعناية(شكل٢)، وهي من ضمن العادات الأساسية لبلاد النهرين التي تشير إلى الاحترام الذى يظهر غالبًا في وضع تمثال الملك أمام الألهة، وهذا الوضع الذي يعبر عن الطاعة، يضع المسئولين الآشوريين في موقف محترم مناسب أمام ملكهم [٤٣].

و- كان الملك الآشورى يقوم برفع قبضته أمام رمز الآلهة ملامسًا لأنفه.(شكل١٣) وهذا الوضع الملكى يعرف فى النصوص الآشورية -**laban appi** "لمس الأنف" حيث يقوم الملك بعمل الطقوس التى تعبر عن التواضع، وتكثيف التوسل لطلب الرحمة فى وجود الآلهة[٤٤]، ويتطابق هذا المشهد فى(شكل١٤) عندما يقوم مقدمو الجزية من مدينتى "صور" Tyre و "صيدا" Sidon بملامسة الأنف أمام الملك[٤٥].

٢- الركوع والسجود:

أ- السجود الكامل:

إيماءة أخرى أو موقف ارتبط بدافعى الجزية فى مناظر الفن الآشورى وهو السجود الكامل أو الجزئى[٤٦]، فى (شكل ١٥) يظهر بين المسئولين الآشوريين حاكم مدينة kulisi (تقع على نهر دجلة) ساجد ويقبل الأرض أمام الملك وآخرون راكعون [٤٧]، ولم يظهر وضع سجود دافعى الجزية فى فن الملك "آشور ناصر بال الثانى" فقط، ولكنه ظهر في معظم الأحيان، وذلك اثناء الاتصال بين الملك الآشورى والقادة الغير الآشوريين، أو فى وضع التوسل التابع لقمع تمرد غير آشوري، وعادة ما تكون في أراضي بعيدة عن المراكز الآشورية [٤٨].

(42) Cifarelli, M., «Gesture and alterity in the Art of Ashurnasirpal II», pp.215f.
(43) Cifarelli, M., «Gesture and alterity in the Art of Ashurnasirpal II», p.224.
(44) Cifarelli, M., «Gesture and alterity in the Art of Ashurnasirpal II», p.216.
(45) King, L, W., (others)., Bronze reliefs from the gates, pl.XIV.
(46) Cifarelli, M., «Gesture and alterity in the Art of Ashurnasirpal II», p.218.
(47) King, L, W., (others)., Bronze reliefs from the gates, p.30.
(48) Cifarelli, M., «Gesture and alterity in the Art of Ashurnasirpal II», p.218.

ويظهر وضع السجود الكامل لملك إسرائيل على المسلة السوداء للملك شلمنصر الثالث[٤٩]، حيث قد توجه قائد حامية يدعى "ياهو"Jehu من "راموث جلعاد"Ramoth-Gilead في شمال شرق الأردن إلى السامرة وأسقط عرش مملكة إسرائيل فى حوالى ٨٤٢ ق.م. بعد قتل الملك المتوج "يهورام" Jehoram، وقام بذبح العائلة المالكة والخدم حتى "اخزيا" Ahaziah ملك مملكة يهوذا الجنوبية، وتمكن ياهو بتكوين جيش من الفقراء والنبى "اليشع" Elisha الذى عارض البيت المالك حينذاك، وأراد استئصال عبادة الصوريين للإله بعل من الديانة الإسرائيلية وتحطيم معبد الإله، ولكن ضعف انقلاب "ياهو" نتيجة التحالف الثلاثى الذى يضم إسرائيل ويهوذا وصور، فتحول ياهو إلى آشور للحصول على المساعدة، وقام بدفع جزية كبيرة للملك شلمنصر الثالث مسجلة على المسلة السوداء، ويظهر "ياهو" أو أحد ممثليه ساجدًا أو راكعًا أمام "شلمنصر الثالث"[٥٠] (شكل ١٦).

وفى مشهد خاص بالملك الآشورى "تجلات بلاسر الثالث (٧٤٥-٧٢٧ق.م) Tiglath Pileser III فى معهد ديترويت للفنون Detroit، يظهر الملك أمام رجال الحاشية وأمامه متوسل ذليل "سقط على ركبة واحدة على وشك تقبيل قدمى الملك"(شكل ١٧)[٥١].

ب-رفع اليد مع الركوع.

كان وضع الإنحناء والركوع ليس مرتبطًا فقط بالشخصيات غير الآشورية، حيث كانت الأساطير والنصوص الأدبية أحيانًا تشير إلى ركوع الرسل عندما يقتربون من مجلس الآلهة، وعلى الرغم أن هذا الركوع يحدث فى سياق صيغة تحية تتطلبها الآلهة، الا أن الرسل لابد ان يعودوا إلى الإنحناء ثم الوقوف والأستقامة مرة أخرى قبل مخاطبة للآلهة [٥٢].

ويظهر وضع رفع اليدين مع الركوع فى (شكل ١٨) حيث يظهر الملك الآشورى ووجه متحول لليمين، ، رافعًا الرمح بيده اليمنى موجهه إلى أسفل للمس عين الأسير الراكع أمامه والتي ترتفع كلتا يديه في وضع المتوسل، ويقف خلف هذا الأسير أسيران رافعان أيديهما يناشدان الرحمة [٥٣].

---

(49) Strawn, B, A., «The Iconography of fear», p.106.
(50) Belibtreu, E., «Grisly Assyrian record», p.11.
(51) Goldman, B., «Some Assyrian gestures», P.41.
(52) Cifarelli, M., «Gesture and alterity in the Art of Ashurnasirpal II»,p.224.
(53) Albenda, P., The palace of Sargon، king of Assyria, pp.75f.

وظهر فى مشاهد من قصر الملك الآشورى "سنحريب" (٧٠٥-٦٨١ ق.م) Sennacherib مجموعة من الأسرى، وقد رفعوا كلتا اليدين لتغطى وجوههم، راكعين أمام القوات الآشورية(٥٤)، ويتضح ذلك من خلال مشهد استسلام مدينة لاخيش Lachish، والذى يضم كثيرًا من أنماط التوسل للسجناء والأسرى من حيث رفع الأيدى بمختلف أنماطها والسجود والركوع (شكل ١٩). وكان سنحريب قد اجتاح لاخيش من أجل إحباط أى تحرك من جانب المصريين لمساعدة حزقيا Hezekiah وتخويف ملوك فلسطين المجاورة (٥٥)، وبعد ذلك اجتاحت قوات سنحريب أورشليم، باعتبارها القلعة الرئيسية على الحدود المصرية؛ لتصفية الحساب مع المتمرد حزقيا الذى ادعى سنحريب فى حولياته أنه جعله "يصمت كطائر محبوس" فى معقله اورشليم وقد أرسل حزقيا الهدايا إلى سنحريب دليلا على طاعته(٥٦).

وفى اللوحة الخاصة بالملك "اسرحدون"Esarhaddon (٦٨٠-٦٦٩ ق.م) من مدينة "زنجرلى"*Zincirli لم يقتصر التوسل فقط على الأسرى والجنود المهزومين فى المعركة ، بل لم يتردد الملوك المهزومون في اتخاذ نفس وضعية الجسد أثناء التوسل للملك للعفو عنهم.(شكل٢٠) وفيها يظهر الملك بحجم كبير، ويده اليمنى مرفوعة واليد اليسرى تحمل صولجان واثنين من الحبال مربوط بهما اثنين من الأسرى، الأسير الأول راكع، يبدو الأول أنه ملك مصر "طهراقا" Tihrakahأو ابنه ولى العهد "تانوت أمون" الذى حمل أسيرًا من قبل اسرحدون(٥٧)، والأسير الثانى "عبدى ملكوت" حاكم صور(٥٨). الذى انتهك المعاهدة مع اسرحدون وهاجمه الملك الآشورى أثناء

طريقه لغزو مصر فى حوالى ٦٧١ ق.م(٥٩)، الا أن بعض المؤرخين يروا ان اللأسير الثانى ليس "عبدى ملكوت وانما و "بعل الأول " Baal I حاكم صور(٦٠) .

---

(54) Goldman, B., «Some Assyrian gestures», p.46.

(55) Barnett, R, D., «The siege of Lachish», p.161.

(56) Barnett, R, D., Assyrian palace reliefs, p.26.

*زنجرلى: مكان يقع على سفوح جبال الامانوس فى جنوب شرق تركيا، انظر:
(Ornan، T.،The triumph of the symbol، p.84.)

(57) Reddish, M, (others)., Lost treasure of the Bible, p.179.

(٥٨) داليا محمد السيد: فن النقش على الحجر في عصرى الإمبراطورية الحيثية والإمبراطورية الآشورية، ص ٣٤٧.

(59) Reddish، M., (others)., Lost treasure of the Bible, p.179.

وينطبق وضع الركوع أو السجود الجزئي على الأسرى في (شكل ٢١) الخاص بابن الملك العيلامى "تيومّان" Teumman ملك سوسة على الرغم من أنه ضرب بسهم في معدته، إلا أنه سقط على ركبتيه رافعًا يديه يناشد الرحمة في عهد الملك "آشوربانيبال" (٦٦٨-٦٢٦ ق.م) Ashurbanipal[٦١]، وتعد هذه المعركة بين الملك "آشور بانيبال" ضد "تيومان" المعروفة باسم "تل توبا" أحد أشهر المعارك فى التاريخين الآشورى والعيلامى على حد سواء وقد صورت فى قاعة العرش فى القصر الملكى على ستة ألواح فى مشهد قصصى ضخم. وكان المشهد الأخير (شكل ٢١) هو المشهد الآخير من المعركة ويصور إلقاء القبض على "تيومان" وأبنه "تاماريتو" Tamaretu [٦٢].

وتظهر أنماط السجود والركوع فى مشهد استسلام مدينة "ماداكتو" Madaktu العيلامية لقوات الملك الآشورى "اشوربانيبال" (شكل ٢٢)، وفى المشهد استسلم سكانها للآشوريين[٦٣]، وكان هذا المشهد المصور فى قاعة ٣٣ من القصر الجنوبى الغربى فى نينوى، يظهر فيه الملك العيلامى الجديد "أوماناجاش" Umanagash الذى لجأ إلى "آشور بانيبال" بعد حرب طويلة مع "تيومان"، وقد عينه الملك الآشورى على مداكتو بعد هزيمة "تيومان" وقد جثوا بعض المواطنين العيلاميين أمامه مرحبين بحكمه[٦٤].وقد جمع هذا المشهد بين السجود الجزئى والكلى للتوسل.

٣- ثنى العنق أو خفض الرأس:-

استخدمت بعض الشخصيات المتوسلة هذا الوضع أثناء السجود فكانت رأسهم منخفضة اثناء السجود لتقبيل الأرض او قدم الملك.(شكل ١٥-١٦-١٧-٢٢)، ولم تكن كل أوضاع السجود منخفضة الرأس، فقد ظهر فى شكل (٢٣) على المسلة السوداء الخاصة بالملك "شلمنصر الثالث" ملك آخر هو "سوا" Sua ملك

---

(60) Cogan, M., (others)., II Kings, p.238.

(61) Frankfort, H., The art and architecture, p. 98.

[٦٢] داليا محمد السيد: فن النقش على الحجر في عصرى الإمبراطورية الحيثية والإمبراطورية الآشورية، ص ٣٦٤.

(63) Frankfort, H., The art and architecture, p. 96.

[٦٤] داليا محمد السيد: فن النقش على الحجر في عصرى الإمبراطورية الحيثية والإمبراطورية الآشورية، ص٣٤٤- ٣٤٥.

"جلزانو"[(*)] Gilzanean فى وضع سجود ولكن رأسه مرفوعة قليلاً عن الأرض وليست مثنية[٦٥].

نتائج البحث:-

*يتضح من خلال المشاهد السابقة قوة الدولة الآشورية ولاسيما في العصر الآشوري الحديث، ودورها في إرهاب الدول والممالك المجاورة مما أدى إلى وفود رسولهم وسفرائهم، وإرسال مواكب الجزية؛ لتقديم فروض الطاعة والولاء والتبعية للدولة الأشورية.

*اتخاذ السفراء والرسل وقواد مواكب الجزية وضع التوسل أمام الملك كوسيلة لتقديم التحية للملك ولكن بكل تواضع وتدني، لذلك اختلط الأمر في بعض الأحيان بين أوضاع التوسل للملك ، وأوضاع تقديم التحية.

*لم يقتصر وضع التوسل فقط على الأسرى والرسل ومقدمي الجزية ، بل استخدمه أيضًا ملوك الممالك المجاورة كوسيلة للتحية و كذلك (أيضًا) لتقديم فروض الطاعة والولاء للملك الآشورى،.

*الارتباط الوثيق بين أنماط التوسل المرتبطة بالتقرب للإله والصلاة وبين أنماط التوسل المتبعة من المتوسلين أمام السلطة الآشورية والتي تقع في ذلك الوقت في رتبة الإله ؛ لأنها مسئولة عن تقرير مصيره في ذلك الوقت.

*اختلاف أنماط التوسل من رفع اليدين والانحناء والسجود الكلي والجزئي، ولكنها في النهاية تهدف إلى غرض واحد ، وهوالاستسلام وتقديم فروض الطاعة والولاء.

*يتضح من خلال المناظر التى تم تناولها فى البحث أن الملك فى المناظر لايبادل نفس صيغة التحية المقدمة من دافع الجزية، وهو وضع الإنحناء، وكذلك يختلف وضع مقدمى الجزية عن وضع المسئولين الآشوريين الذين اتخذوا وضع الاعتدال، دليلًا على الخضوع والذل الذى وقع على الدول المجاورة للدولة الآشورية.

* يظهر فى شكل (١١) أحد الأشخاص قد وضع أحد يديه على جبينه وهذا الوضع يستخدمه النساء فى مشهد الحداد، وفى شكل (٢٢) وضع أحد الأشخاص كلتا اليدين على جبينه وبذلك يعتبر هذا الوضع أيضاً وسيلة من وسائل التعبير عن التوسل ولم يقتصر على استخدامه فى مشهد الحداد فقط.

---

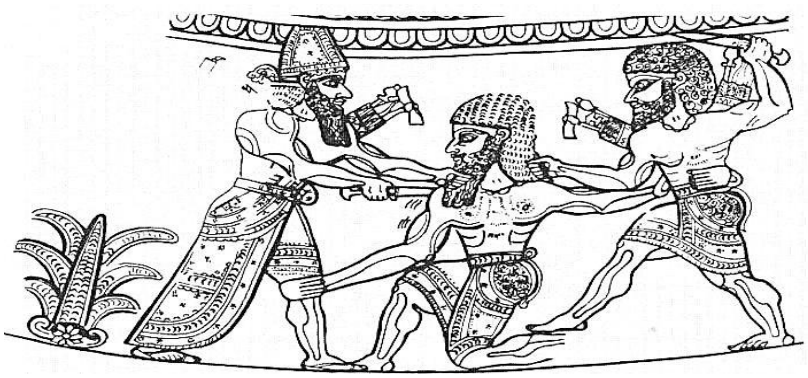
* جلزانو: تقع على الشاطئ الغربى لبحيرة اورمية.

(انظر: Russell, H, F., «Shalmaneser's Campaign to Urarttu in 856 B.C. », p.198.)

(65) Strawn, B, A., «The Iconography of fear», p.106.

الأشكال:-

(شكل١) مشهد توسل خومبابا للملك جلجامش على مزهرية برونزية نقلاً عن:
(Naiden, F, S., Ancient supplications, p.22, fig.1-3)



شكل (١) تفريغ للمنظر بأكمله نقلاً عن :
http://www.mrsteelsclass.com/ela9/gilg/Gilgamesh%20Artifacts.htm

(شكل ٢) موكب الجزية للكلدانيين أمام الملك "شلمنصر الثالث نقلاً عن:
(Oates, D., «The excavations at Nimrud», pl.VI)

شكل (٣) الأجانب يحملون الهدايا للملك. من قصر الملك آشور ناصر بال الثانى نقلاً:

عن: Marcus, M, I., «Art and ideology»,p.2489,fig.2.), Layard, A., Monuments of Nineveh. From drawings made on the spot. , London, 1853, pl.40.

شكل (٤) أمراء سوريون فى وضع خضوع واستسلام من قصر الملك "آشور ناصر بال الثانى نقلاً عن: Mallowan, M, E, Nimrud and its remains, p.101, fig.48.) .

شكل (٤) تم تفريغ الصورة بمعرفة الباحثة.

(شكل٥) موكب من الأسرى وحاملو الجزية اقتيد إلى الملك آشور ناصر بال الثانى من قبل مسئول آشورى نقلاً عن: (Mallowan, M, E, Nimrud and its remains, p.183, fig.119.)

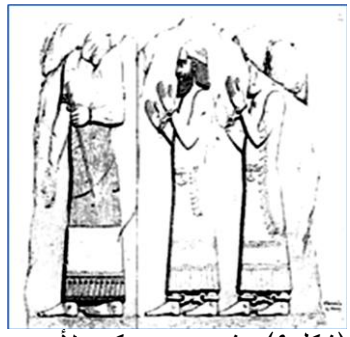
شكل (٥) تم تفريغ الصورة بمعرفة الباحثة.

(شكل٦) موكب حاملى الجزية نقلاً عن:
Mallowan, M, E, Nimrud and its remains, p.183, fig.120.)

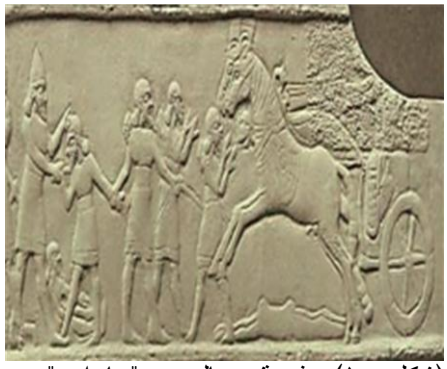
شكل (٥) تم تفريغ الصورة بمعرفة الباحثة.

(شكل٧) مقدمو الجزية من قرقميش إلى الملك "شلمنصر الثالث نقلاً عن:
(Jacoby, R., «The representation and identification of cities» p.114, fig.1.)

(شكل ٨) سفيران من اورارتو نقلاً عن:
(Collins, P., «The development of the individual enemy», p.3، fig.2.)



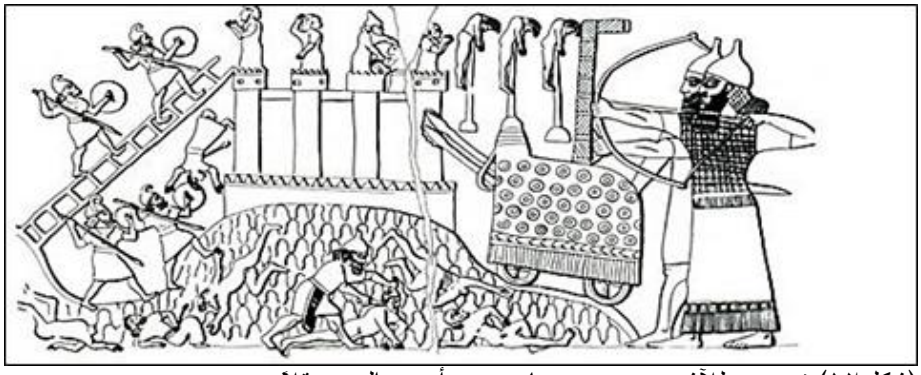
(شكل٩) مشهد من موكب لأسرى وأمامهم المسئول الأشورى نقلاً عن:
(Albenda, P., the palace of Sargon, king of Assyria, p.137, pl.83.)



(شكل ١٠) مذبحة رجال من "خازازو" من قبل القوات الآشورية نقلاً عن:
(King, L, W., (others)., Bronze reliefs from the gates, PL.XVIII.)

(شكل١١) مذبحة اورارتو من قبل القوات الأشورية فى عهد الملك "شلمنصر الثالث" نقلاً عن:
(King, L, W., (others)., Bronze reliefs from the gates, PL.XLII.)

شكل (١١) تم تفريغ الصورة بمعرفة الباحثة.



(شكل١٢) تصوير للآشوريين وهم يحاصرون أحدى المدن نقلاً عن:

(Keel, O., The Symbolism of the Biblical World, p.103.)

(شكل١٣) الملك سنحريب أمام الإله نقلاً عن:

Cifarelli, M., «Gesture and alterity in the Art of Ashurnasirpal II», p.217, fig.12.)

شكل(١٣) تم تفريغ الصورة بمعرفة الباحثة.

(شكل١٤) موكب الجزية من صيدا وصور فى عهد الملك الأشورى "شلمنصر الثالث" نقلاً عن:
(King, L, W., (others)., Bronze reliefs from the gates, PL.XIV.)

(شكل١٥) استسلام وخضوع حاكم مدينة Kulisi إلى الملك "شلمنصر الثالث"نقلاً عن:
(King, L, W., (others)., Bronze reliefs from the gates, PL.LVII.)

(شكل١٦) مشهد من المسلة السوداء، تظهر سجود الملك "ياهو" امام الملك "شلمنصر الثالث"نقلاً عن:

(Karlsson, M., Early Neo-Assyrian state ideology, p.390, fig.27-28. .), http://www.bible-history.com/black-obelisk/the-jehu-relief.html

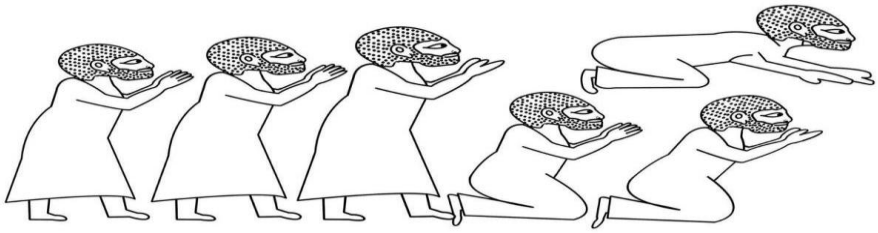
(شكل١٧) مشهد لمتوسل أمام الملك "تجلات بلاسر الثالث" نقلاً عن:

(Goldman, B., «Some Assyrian gestures», P.41, fig.1)

(شكل١٨) مشهد للأسرى أمام الملك "سرجون الثانى" نقلاً عن :

(Albenda, P., the palace of Sargon، king of Assyria, p.75, pl.75.)

(شكل ١٩) استسلام مدينة لاخيش نقلاً عن:
(Barnett, R, D., «The siege of Lachish», Pl.31A.)



(١٩) تم تفريغ الصورة بمعرفة الباحثة.

(شكل٢٠) لوحة اسرحدون نقلاً عن:
(A tac, M, A., «Visual formula and meaning», p.78.)

.

(شكل٢١) جزء من مشهد لهزيمة العيلاميين فى عهد الملك "اشوربانيبال" نقلاً عن:

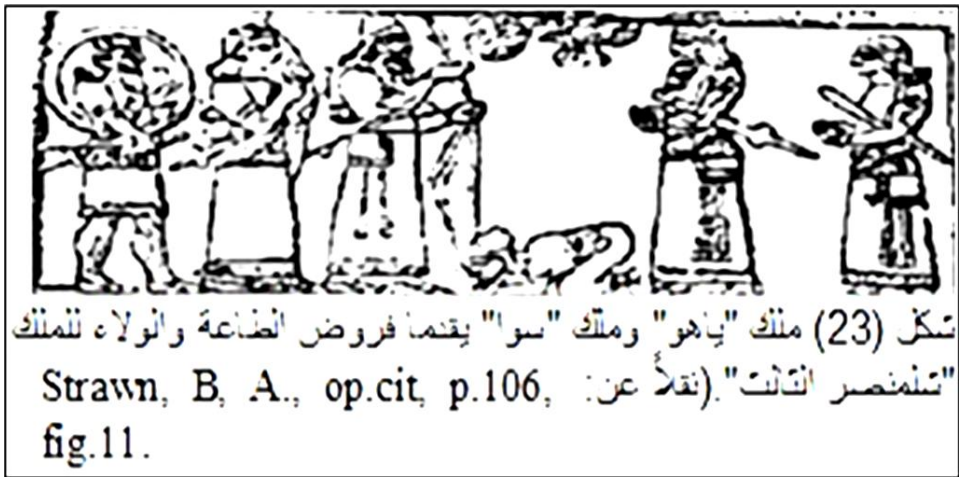
(Frankfort, H., The art and architecture, p.184, fig.208).

(شكل٢٢) مشهد استسلام مدينة ماداكتو للملك "اشور بانيبال" نقلاً عن :

(Frankfort, H., The art and architecture, p.180, fig.205) .

(شكل٢٣) ملك "ياهو" وملك "سوا" يقدما فروض الطاعة والولاء للملك "شلمنصر الثالث" نقلاً عن:

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=426270001&objectid=367012



شكل (23) ملك "ياهو" وملك "سوا" يقدما فروض الطاعة والولاء للملك "شلمنصر الثالث".(نقلاً عن: Strawn, B, A., op.cit, p.106, fig.11.

هوامش البحث:

أولاً- المراجع العربية:-

(١)-أحمد أمين سليم: دراسات فى تاريخ الشرق الأدنى القديم، مصر-العراق- ايران، بيروت- لبنان، ١٩٩٨.

(٢)- أحمد امين سليم: فى تاريخ الشرق الأدنى القديم (مصر-الجزيرة العربية-سورية-العراق- ايران، الإسكندرية، ٢٠٠٨.

(٣)- داليا أحمد حسن: فن النقش على الحجر فى عصرى الأمبراطورية الحيثية والإمبراطورية الآشورية وما يعاصرها فى مصر القديمة: دراسة مقارنة، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ٢٠١٥.

(٤)- وليد محمد صالح فرحان: العلاقات السياسية للدولة الآشورية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٧٦.

(٥)-محمد عبد اللطيف، تاريخ العراق القديم حتى نهاية الألف الثالث ق.م، الإسكندرية، ١٩٧٧.

ثانياً: المراجع الأجنبية:-

(1)- Albenda, P.,The palace of Sargon, king of Assyria, monumental wall relifes at Dur-Sharrukin, from original drawings made at the time of their discovery in 1843-1844 by Botta and Flandin, Paris, 1986.

(2)- A tac, M, A., «Visual formula and meaning in neo-Assyrian relief sculpture», ***Art Bull***, vol.88, No.1, 2006.

(3)- Barnett, R, D., «The siege of Lachish», ***IEJ***, Vol, 8, No.3, 1958.

(4)- Barnett, R, D., Assyrian palace reliefs in the British museum, London, 1970.

(5)- Belibtreu, E, «Grisly Assyrian record of torture and death», ***BAS***, vol. 17, 2002.

(6)- Cifarelli, M., «Gesture and alterity in the Art of Ashurnasirpal II of Assyria», ***Art Bull*** 80, No. 2, 1998.

(7)- Cifarelli, M., The Role of Cultural Difference in the Visual and Verbal Expression of Assyrian Ideology, in the Reign of Aššuraasirpal II (883-859 B.C.), Columbia university, 1995.

(8)- Cogan, M, (others)., II Kings. A new translation with introduction and commentary, Vol.11, Yale university press, 1988.

(9)- Collins, P., «The development of the individual enemy in Assyrian art», Notes in the history of art, vol.25, No.3, 2006.

(10)- Frankfort, H., The art and architecture of the ancient orient, London, 1956.

(11)- Goldman, B., «Some Assyrian gestures», ***BAI*** , vol.4, 1990.

(12)- Gruber, M., «Aspects of nonverbal communication in the ancient near east», Rome biblical institute press, 1980.

(13)- Jacoby, R., «The representation and identification of cities on Assyrian reliefs», ***IEJ***, Vol.41, 1991
(14)- Karlsson, M, Early Neo-Assyrian state ideology, Relations of power in the inscriptions and iconography of A shurnasirpal II (883-859) and Shalmanser III (858-824), Uppsala university, 2013.
(15)- Keel, O., The Symbolism of the Biblical World: Ancient Near Eastern Iconography and the book psalms, Germany, 1997.
(16)- King, L, W., (others)., Bronze reliefs from the gates of Shalmaneser king ofAssyria B.C 860-825, London, 1915.
(17)- Layard, A., Monuments of Nineveh. From drawings made on the spot. , London, 1853.
(18)- Mallowan, M, E., Nimrud and its remains, Vol.1, London, 1966.
(19)- Marcus, M, I., «Art and ideology in ancient western Asia», ***CANE***, vol.Iv, 1995.
(20)-Naiden, F, S., Ancient supplications, Oxford, 2006.
(21)- Oates, D., «The excavations at Nimrud (Kalhu)», 1962m ***Iraq***, Vol. 25, No.1, 1963.
(22)- Ornan, T., The triumph of the symbol, pictorial representation of deities in Mesopotamia and the biblical imag ban, Academic Press Fribourg, 2005.
(23)- Peet, T, E., A comparative study of the literatures of Egypt, Palestine, and Mesopotamia, 2007.
(24)-Reddish, M, (others)., Lost treasure of the Bible, understanding the Bible through archaeological artifacts in world museums, Cambridge, 2008.
(25)- Reiner, E., (others)., The Assyrian dictionary, of the oriental institute of the university of Chicago, Chicago, Vol. 8, 1971.
(26)- Reiner, E., (others)., The Assyrian dictionary, of the oriental institute of the university of Chicago, Chicago, Vol. 9, 1973.
(27)- Reiner, E.، (others).، The Assyrian dictionary، of the oriental institute of the university of Chicago، Chicago، Vol. 12، 2005.
(28)- Reiner، E.، (others).، The Assyrian dictionary، of the oriental institute of the university of Chicago، Chicago، Vol. 13، 1982.
(29)- Reiner، E.، (others).، The Assyrian dictionary، of the oriental institute of the university of Chicago، Chicago، Vol. 17، 2004.
(30)- Russell، H، F.، Shalmaneser's Campaign to Urartu in 856 B.C. and the Historical Geography of EasternAnatolia According to the Assyrian Sources، ***Anatolian studies***، vol.43، 1984.
(31)- Sasson, J, M., " Some literary motifs in the composition of the Gilgamesh epic", ***Studies in philology***, vol. 69, No. 3, 1972, p.259-279.

(32)- Strawn, B, A., «The Iconography of fear», In, Image, Text, Exegesis: Iconographic Interpretation and the Hebrew Bible by Lemon, J., (others)., New York, 2011.

(33)- Westhead, J, M, Royal Ideology in Mesopotamian Iconography of the Third and Second Millennia BCE with Special Reference to Gestures, Stellenbosch Universit، 2015.

ثالثاً: الشبكة الدولية للمعلومات:-

(1)http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=426270001&objectid=367012- 24-9-2017.

(2)- http://www.mrsteelsclass.com/ela9/gilg/Gilgamesh%20Artifacts.htm. 21-11-2017.

(3)- http://www.bible-history.com/black-obelisk/the-jehu-relief.html. 21-11-2-2017.

قائمة الإختصارات:

Art Bull : *the Art Bulletin.*

BAS *:* *Biblical Archaeology Society*

BAI*:* *Bulletin of the Asia Institute.*

CANE: *Sasson. J.M., ed. Civilizations of the Ancient Near East, New York, (1995).*

Iraq *:* *Iraq. British school of Archaeology in Iraq, London.*

IEJ*:* *Israel Exploration Journal . (Jerusalem).*

Positions of begging and submission in front of royal authority in Neo-Assyrian Empire (911- 612 BC).

Dr. Heba Dahy Mohammed•

Absract:

Begging are considered one of the means used in prayer and to closer to those who are the god, as they are responsible for the life and self-determination Suppliant used in prayer and to those who are closer to the god verbal expression or gestures, whether to raise the hands and bowing full prostration and often used suppliant both together (verbal expression or gestures), which was the same thing happens when a person under the authority of someone else responsible for self-determination, whether king or one of follower of the King. The suppliant uses the same verbal expressions and gestures represented in raising the hands and bowing and prostrating macro and micro for mercy and macro and micro prostration for mercy, amnesty and allegiance, the person in charge at that time located is in the rank of the god for the person suppliant. But it is considered there is a close correlation between the supposed ritual in front of the god and the conditions applied by the suppliant in front of the powerful person.

Represented in raising the hands, bowing and prostrating macro and micro for mercy and pardon and loyalty the person responsible at that time in the rank of the god for the person suppliant, but it is considered there is a close correlation between the supposed rituals in front of the god and the that one was close relationship between supposed rituals before the god and in situations applied to the suppliant in front of power.

Illustrated by scenes the strength of the Assyrian state during (Neo-Assyrian Empire) led to recieve delegations,

• **Lecturer of history and civilization of Ancient Egypt and Ancient Near East.- Department of History- Faculty of Arts- Aswan University** hebadahy@yahoo.com

messenger, ambassadors with processions tribute to make allegiance and subordination to Assyrian state. They have used the begging situation of raising the hands, bowing and prostrating before the king for mercy. So they mixed up sometimes between begging situation of the king and situation to submit greeting.

Keywords:

Begging- Submission- Gestures- Assyrians- Tributaries- Ambassadors- Captives

نشر ودراسة لمجموعة من الفخار المطلى محفوظة بمتحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية

أ.د. هناء محمد عدلى حسن•

الملخص :

يحتفظ متحف كلية الآثار والسياحة بالجامعة الأردنية بمجموعة من الفخار المطلى التي لم يسبق دراستها أو نشرها، تنسب مجموعة البحث إلى مصر في العصر المملوكى، أوائل القرن ٨هـ/١٤م، تتبع الدراسة المنهج الوصفى التحليلى من خلال فحص وتوثيق ونشر عدد (٩) قطع لم يسبق نشرها من الفخار، مع مجموعة من الرسومات التوضيحية المبينة لزخارفها، وترتيب اللوحات في كتالوج يضم مجموعات من التحف التطبيقية التى تحمل رنوكاً وشعارات مماثلة لما ورد على القطع محل البحث، بهدف إثراء الدراسة المقارنة والمزج بين الدراسة التاريخية والأثرية بدراسة المضامين الفنية والزخرفية والمعانى الرمزية للرنوك في سجل متكامل مرتباً ترتيباً تاريخياً وموضوعياً، لبيان تفاصيل ومفردات الزخارف ودراسة شكل ومضمون ما ورد على بعضها من كتابات تساعد فى تأريخ التحف.

الكلمات الدالة:

الخزف الإسلامي– الفخار المطلى، الرنوك، الزبديات

التعريف بالبحث:

يحتفظ متحف كلية الآثار والسياحة بالجامعة الأردنية،[١] بمجموعة من الفخار المطلى التي لم يسبق دراستها أو نشرها، وقد قمت بفحصها وتصويرها ووصفها

• أستاذ الآثار والفنون الإسلامية بقسم الآثار والحضارة، كلية الآداب – جامعة حلوان.
hanaamohamedadly@yahoo.com

(١) مجموعة الفخار المطلى محل الدراسة محفوظة ضمن مجموعة من التحف الفخارية والخزفية المهداه من مصر إلى المملكة الأردنية الهاشمية، وتحمل بطاقة كتب عليها (إهداء من مصر)، وأشير فى هذا الصدد إلى القانون رقم ١١٧ لسنة ١٩٨٣م، والمعدل بالقانون رقم ١٢ لسنة ١٩٩١م، والصادر فى شأن حماية الآثار، والذى ينص فى المادتين ٣٥ و٣٦ منه على ما يلى: "تتولى وزارة الآثار النظر فى نتائج أعمال البعثات واقتراح مكافأة أى منها اللجنة الدائمة المختصة أو مجلس إدارة المتحف المختص بحسب الأحوال، ولوزارة الآثار الحق فى أن تمنح المرخص له بعض الآثار المنقولة كما أن لها الحق فى اختيار الآثار التى ترى مكافأته بها دون تدخل منه، وبشرط ألا يتعدى مقدار الآثار الممنوحة فى هذه الحالة نسبة ١٠% من الآثار المنقولة التى اكتشفتها البعثة، وأن يكون لها ما يماثلها من القطع الأخرى من حيث المادة والنوع والصفة والدلالة التاريخية والفنية، وعلى ألا تتضمن آثاراً ذهبية أو فضية أو أحجاراً كريمة أو برديات أو مخطوطات أو عناصر معمارية أو أجزاء مقطوعة منها".

بعد الحصول على التصاريح اللازمة أثناء تواجدى بالمملكة الأردنية الهاشمية فى زيارتين متتاليتين عام ٢٠١٥م.[٢]

تنسب مجموعة البحث إلى مصر في العصر المملوكى، أوائل القرن ٨هـ/١٤م، حيث بلغت الفنون الإسلامية أوج ازدهارها، فكما استطاع المماليك تحقيق أعظم الانتصارات على أعتى القوى الصليبية والمغولية،[٣] فإنهم ارتقوا بالفنون مستفيدين في ذلك بما تتمتع به مصر من تراث حضاري هائل، وما يتوافر فيها من مواد وخامات ومهرة الصناع والفنانين، القادرين على استيعاب مفردات تراثهم وتطويع المواد المتوفرة لديه، وتكمن قيمة مجموعة البحث فيما تحمله من رموز تتمثل في رنوك وشارات، ومن سوء الحظ أن القطع الكاملة من هذا النوع نادرة، وذلك على الرغم مما قدر لهذا النوع من الخزف من الانتشار، وهو طراز لا نكاد نتأمله حتى يعيد إلى أذهاننا بقوة في أشكاله وألوانه وعناصر زخارفه منتجات الصناعات المعدنية المملوكية، ولا شك أن هذا النوع من الفخار كان يعد للاستعمال اليومى كبديل رخيص للمعادن، ولعل ما تبقى لنا من هذا الابتكار المصرى الخالص يعكس ما حققه العصر المملوكى من طفرة في تاريخ صناعة الفخار والخزف بإنتاج قطع ذات تقنية صناعية فريدة ومستوى عالٍ من الجودة.

تتبع الدراسة المنهج الوصفى التحليلى من خلال فحص وتوثيق ونشر مجموعة لم يسبق نشرها من الفخار المطلى، وتدعيم ذلك بالصور الفوتوغرافية، والرسومات التوضيحية المبينة للزخارف، وترتيب اللوحات في كتالوج يضم مجموعات من التحف التطبيقية التى تحمل رنوكاً وشعارات مماثلة لما ورد على القطع محل البحث، بهدف إثراء الدراسة المقارنة والمزج بين الدراسة التاريخية والأثرية بدراسة المضامين الفنية والزخرفية والمعانى الرمزية للرنوك في سجل متكامل مرتباً ترتيباً تاريخياً وموضوعياً، لبيان تفاصيل ومفردات الزخارف على الفخار المطلى مع إيضاح الرؤية الفنية والتاريخية الأثرية، ونأمل أن يسهم البحث الذى بين أيدينا فى إلقاء مزيد من الضوء على صناعة الفخار فى مصر حرصاً على توثيقها وصوناً لها من الضياع، ولعلها تكون مادة علمية تخدم المزيد من الأبحاث والدراسات فى هذا المجال.

---

[٢] موافقة مدير دائرة الآثار العامة رقم ١٩٧٢/١٢/٥ بتاريخ ٢٠١٥/٦/١.

شكر واجب للأستاذ الدكتور منذر جمحاوى، مدير عام دائرة الآثار العامة، وزارة السياحة والآثار، المملكة الأردنية الهاشمية، شكر واجب للأستاذة الدكتورة ميسون عبد الغنى النهار، عميدة كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، وشكر واجب للأستاذ معاذ الفقيه أمين متحف كلية الآثار والسياحة وجميع السادة العاملين بالمتحف.

[٣] راجع: على إبراهيم حسن، تاريخ المماليك البحرية، القاهرة، ١٩٤٨م، ص ١٧ – محمود السيد، تاريخ عرب الشام في العصر المملوكى، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ١٨٣.

أولاً: الدراسة الوصفية:

رقم اللوحة: (١)

نوع التحفة: كسرة من الفخار الأحمر المطلى من الداخل والخارج.

مكان الصناعة: مصر.

المقاسات: ارتفاع القاعدة ١،٥ سم.

قطر القاعدة ٧،٨سم.

السمك: ٠،٥ سم.

التاريخ: العصر المملوكى، القرن ٨هـ/١٤م.

مكان الحفظ: متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية.

رقم الحفظ: U.914.11.

الوصف:

كسرة من الفخار الأحمر المطلى من الداخل والخارج، تمثل جزءاً من قاع إناء مع بقايا القاعدة (لوحة ١-١)، مغشاه بطبقة رقيقة من بطانة فاتحة اللون، وقوام زخرفتها رسم سبع في وضع سير من اليمين إلى اليسار، منفذ بالحز البسيط بحيث أظهر لون البطانة الفاتحة، ويبدو السبع رافعاً رأسه بحيث تكون زاوية قائمة عند اتصالها بالبدن، كما ينحنى الذيل لأعلى قرب نهايته، الأرجل الأمامية مفرودة في حين أن الأرجل الخلفية ثابتة على الأرض، تتقدم إحداهما الأخرى، عنى الفنان بإبراز عضلات الجسم ومفصل الكتف والفخذ بخطوط منحنية باللون البنى المحمر، بشكل يعبر عن قوة السبع، نفذ الرسم على أرضية من اللون البنى المحمر.

رقم اللوحة: (٢)

نوع التحفة: كسرة من الفخار الأحمر المطلى من الداخل والخارج.

مكان الصناعة: مصر.

المقاسات: الأبعاد: ٧،٥X١٢،٥ سم (أقصى طول X أقصى عرض).

التاريخ: العصر المملوكى، القرن ٨هـ/١٤م.

مكان الحفظ: متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية.

رقم الحفظ: U.914.64.

الوصف:

كسرة من الفخار الأحمر المطلى من الداخل والخارج، تمثل جزءاً من قاع إناء مع بقايا القاعدة (لوحة ٢-١)، مغشاه بطبقة رقيقة من بطانة فاتحة اللون، وقوام زخرفتها رسم سبع أو فهد في وضع سير أقرب ما يكون للزحف من اليمين إلى اليسار، منفذ بالحز البسيط والرسم باللون الأصفر المحدد بخطوط بنية رفيعة، وما تبقى من الآنية يظهر عليه رسم لجزء من الرأس والأقدام الأمامية، ويبدو منه

العناية بالتعبير عن تفاصيل الجسم بهيئة خطوط رفيعة، بما أظهر تفاصيل الـــرأس والعيون وشكل المخالب.

رقم اللوحة: (٣)

نوع التحفة: بقايا قاع وبقايا قاعدة وجزء من حافة زبدية من الفخار المطلى من الداخل والخارج.

مكان الصناعة: مصر.

المقاسات: ارتفاع حافة الزبدية حتى الاتصال بالقاعدة ٥ سم.

المسافة بين القاعدة والقاع ٢،٥ سم.

ارتفاع القاعدة ١،٠ سم.

قطر القاعدة ١،٥سم.

التاريخ: العصر المملوكى، القرن ٨هـــ/١٤م.

مكان الحفظ: متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية.

رقم الحفظ: U.914.38.

الوصف:

كسرة عبارة عن بقايا قاع وبقايا قاعدة وجزء من حافة زبدية من الفخار المطلى من الداخل والخارج (لوحة ٣-١)، قوام زخرفة قاع الزبدية رنك البقجـــة شـــعار الجمدار، نفذت بطريقة الحز والرسم باللون البنى الغامق أسفل طبقة مـــن الطـــلاء الزجاجى العسلى الشفاف، أما الجزء الباقى من حافة الزبدية فزخـــرف بشـــريطين أفقيان دائريان، يزخرف السفلى زخارف هندسية من ضفيرة ثنائية[٤]،علوه شـــريط كتابى بخط الثلث يقرأ "ا الاعز اا"[٥] ويتخلل زخارف الشريطين درع يزخرفه رسم

---

[٤] تعد زخرفة الجدائل من العناصر القديمة للزخرفة الهندسية البحتة، والتي استخدمت في الزخرفة المصرية منذ أقدم العصور وظهرت بشكل فرعين متضافرين، كما شاع استخدامها في الزخرفة الإغريقية والرومانية والبيزنطية كما ظهرت ضمن الزخارف القبطية على المنسوجات والفخار، وتشاهد الجدائل في العصر الإسلامي على إبريق مروان بن محمد، وعلى الخزف ذي البريق المعدنى ثم ظهرت على المشكاوات في العصر المملوكى.
أحمد يوسف، الزخرفة المصرية القديمة، ط١، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١١٢ – زكى حسن، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، القاهرة ١٩٤٦م، لوحات ١٢٣، ١٢٤، شكل ٣٩.

[٥] نفذت كلمة الأعز بخط الثلث على الفخار المطلى، مصر في العصر المملوكى، القرن ٨هـــ/١٤م، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل ٢/٥١٦٢، وعلى سلطانية من الفخار الأحمر المطلى منفذة في شريط خارجى بخط الثلث نصها "مما عمل برسم الأمير المخدوم الأعز..."، محفوظة بمتحف كلية الآثار، جامعة القاهرة، كذلك على كرسى عشاء من الفخار الأحمر المطلى، يزخرفه شريط كتابى بخط الثلث نصها "مما عمل برسم الأمير الأجل المحترم المخدوم الأعز الأخص...."، مصر، القرن ٨هـــ/١٤م، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل ١٤٧٥٤.

كأس شعار الساقى، وقد لون الكأس باللون الأحمر، ويتكرر هذا الشعار ليقطع الشريطان الأفقيان في منطقتين من الحافة، ولذلك نرجح تكرار هذا الشعار بنفس الشكل والألوان ثلاث مرات على الحافة، بما يعنى أن الجزء الفاقد من الحافة يحوى شعار الكأس.

رقم اللوحة: (٤)
نوع التحفة: كسرة من الفخار الأحمر المطلى من الداخل والخارج.
مكان الصناعة: مصر.
المقاسات: الأبعاد: ١٢،٥X١١،٠ سم (أقصى طول X أقصى عرض).
سمك الجدار: ٠،٦ سم (لوحة ٤-١).
التاريخ: العصر المملوكى، القرن ٨هـ/١٤م.
مكان الحفظ: متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية.
رقم الحفظ: U.914.6.
ملاحظات: فاقد القاعدة.
الوصف:
كسرة من الفخار الأحمر المطلى من الداخل والخارج تمثل قاع إناء (لوحة٤-١)، مكسى بطبقة رقيقة من بطانة فاتحة اللون، وقوام زخرفتها رنك دائرى مصور من شطبتين، أما الشطب العلوى فيحتل ثلثى الدائرة ويحوى رسم البقجة، رنك الجمدار، منفذ باللون البنى الغامق على أرضية من اللون البنى المصفر، في حين لون الشطب السفلى والذى يحتل ثلث الدائرة السفلى باللون البنى الغامق.

رقم اللوحة: (٥)
نوع التحفة: كسرة من الفخار الأحمر المطلى من الداخل والخارج.
مكان الصناعة: مصر.
المقاسات: الأبعاد: ٨،٧X١٠،٤ سم (أقصى طول X أقصى عرض).
التاريخ: العصر المملوكى، القرن ٨هـ/١٤م.
مكان الحفظ: متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية.
رقم الحفظ: U.914.10.
ملاحظات: فاقد القاعدة.

أحمد عبد الرازق، الفخار المصرى المطلى في العصر المملوكى، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٦٨م، ص ٤٥٧، لوحة ١٣٦، ص ٤٤٥، لوحة ١١٦، ص ٤١٤، لوحة ٦٩.

الوصف:

كسرة من الفخار الأحمر المطلى من الداخل والخارج تمثل جزء من قاع إناء، مغشاه بطبقة رقيقة من بطانة فاتحة اللون (لوحة ٥-١)، وزخارفها منفذة بالحز والرسم باللون البنى فوق مهاد أصفر أسفل طبقة من الطلاء الزجاجى الشفاف، وقوام الزخرفة رنك دائرى من ثلاث شطب أوسطها أوسعها، وتحوى شعار البقجة رنك الجمدار، ملون باللون الأصفر على أرضية باللون البنى في حين أن الشطب العلوى والسفلى ملون باللون الأصفر، وهكذا نفذت الزخارف بالحز والرسم باللون البنى فوق مهاد أصفر أسفل طبقة من الطلاء الزجاجى الشفاف.

رقم اللوحة: (٦)
نوع التحفة: كسرة من الفخار الأحمر المطلى من الداخل والخارج.
مكان الصناعة: مصر.
المقاسات: الأبعاد: ٧،٦X٨،٦ سم (أقصى طول X أقصى عرض).
ارتفاع القاعدة: ١،٥ سم.
سمك الجدار: ٠،٧ سم.
التاريخ: العصر المملوكى، القرن ٨هـ/١٤م.
مكان الحفظ: متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية.
رقم الحفظ: U.914.5.
الوصف:

كسرة من الفخار الأحمر المطلى من الداخل والخارج عبارة عن قاع وقاعدة مخروطية (لوحة ٦-٢)، كسيت بطبقة رقيقة من بطانة فاتحة اللون، وزخارفها منفذة بالحز والرسم باللون البنى فوق مهاد أصفر أسفل طبقة من الطلاء الزجاجى الشفاف، يزخرف القاع رنك دائرى من ثلاث شطب أوسطها أوسعها، يحوى الشطب الأوسط رسم سيف رنك السلحدار، ملون باللون البنى المحروق بهيئة حربة مستقيمة لها عارضة (واقى) بعد المقبضين، أما الشطبين العلوى والسفلى فقد لونا باللون البنى الغامق، وحدد الشطب الأوسط بخط عريض مزدوج محدد بخط رفيع باللون البنى وملون باللون الأصفر.

رقم اللوحة: (٧)
نوع التحفة: كسرة من الفخار الأحمر المطلى من الداخل والخارج.
مكان الصناعة: مصر.
المقاسات: الأبعاد: ١٣،٦X١٦،٠ سم (أقصى طول X أقصى عرض).
ارتفاع القاعدة: ١،٥ سم.
قطر القاعدة: ٢،٠ سم.
سمك الجدار: ٠،٥ سم.
التاريخ: العصر المملوكى، القرن ٨هـ/١٤م.
مكان الحفظ: متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية.
رقم الحفظ: U.914.9.
الوصف:
كسرة من الفخار الأحمر المطلى من الداخل والخارج عبارة عن جزء من قاع وقاعدة دائرية (لوحة ٧-١)، مغشاه بطبقة رقيقة من بطانة فاتحة اللون، وزخارفها منفذة بالحز والرسم باللون البنى فوق مهاد أصفر أسفل طبقة من الطلاء الزجاجى الشفاف، يزخرف قاع رسم سيف، رنك السلحدار، ورسم بهيئة مستقيم طويل له عارضة (واقى) ينتهى عند مقبضه بذؤابتين، اللافت للنظر زخرفة دائر الرنك بخطوط مزدوجة متكسرة بهيئة صنجات مزررة محزوزة حزاً غائراً، ملونة باللونين البنى الفاتح والغامق بالتبادل على أرضية من اللون الأصفر.

رقم اللوحة: (٨)
نوع التحفة: جزء من قاع وقاعدة آنية من الفخار الأحمر المطلى من الداخل والخارج.
مكان الصناعة: مصر.
المقاسات: الأبعاد: ٥،٥X٨،٥ سم (أقصى طول X أقصى عرض).
ارتفاع القاعدة: ٢،٥ سم.
قطر القاعدة: ٥،٠ سم.
سمك الجدار: ٠،٧ سم.
التاريخ: العصر المملوكى، القرن ٨هـ/١٤م.
مكان الحفظ: متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية.
رقم الحفظ: U.914.8.
الوصف:
كسرة من الفخار المطلى من الداخل والخارج عبارة عن جزء من قاع وقاعدة مخروطية (لوحة ٩-١)، كسيت بطبقة رقيقة من بطانة فاتحة اللون، وزخارفها منفذة بالحز والرسم باللون البنى فوق مهاد أصفر أسفل طبقة من الطلاء الزجاجى

الشفاف، يزخرف القاع رنك القبق أو الهدف داخل دائرة محددة باللون البنى الفاتح على أرضية من اللون الأصفر.

رقم اللوحة: (٩)

نوع التحفة: جزء من قاع وقاعدة آنية من الفخار الأحمر المطلى من الداخل والخارج.

مكان الصناعة: مصر.

المقاسات: الأبعاد: ١٥،٥X١٥،٠ سم (أقصى طول X أقصى عرض).
ارتفاع القاعدة: ١،٥ سم.
قطر القاعدة: ٨،٠ سم.
سمك الجدار: ١،٠ سم.

التاريخ: العصر المملوكى، أواخر القرن ٧هـ/١٣م أوائل القرن ٨هـ/١٤م.

مكان الحفظ: متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية.

رقم الحفظ: U.914.94.

الوصف:

كسرة من الفخار المطلى من الداخل والخارج عبارة عن جزء من قاع وقاعدة مخروطية (لوحة ٩-١)، كسيت بطبقة رقيقة من بطانة فاتحة اللون، وزخارفها من الداخل عبارة عن رنك كتابى من ثلاث شطب، أوسطها أوسعها وتحوى كتابات بخط الثلث تقرأ "عز لمولانا"، وذلك بخط رفيع باللون البنى على أرضية من اللون الأصفر الفاتح تحت الطلاء الزجاجى الشفاف.

ثانياً الدراسة التحليلية:

- المضامين الفنية والزخرفية والمعانى الرمزية لزخارف الفخار المطلى -مجموعة البحث-:

تمتاز مجموعة البحث بأنها نفذت بعجينة خشنة سميكة يتراوح سمكها ما بين ٠,٥ إلى ١,٠سم، وتتحول العجينة بعد الحرق إلى لون أحمر طوبى، وزخارفه محزوزه وموضحة ببطانة فاتحة اللون تحت طلاءات زجاجية كانت في الغالب بنية اللون أو ضاربة إلى الصفرة، وبوجه عام كانت معظم الأوانى الفخارية تصنع من طينة حمراء طبيعية، والمعروف أن هذا النوع من الطينة لا يتحمل التعرض لدرجات حرارة عالية، كما يمتاز بالمرونة مما ساعد على إنتاج أشكال متعددة وأحجام مختلفة، أما أنواع الفخار المطلى، فالأول هو الفخار المطلى بطلاء زجاجى شفاف عديم اللون يعكس لون العجينة الحمراء أو يضاف للطلاء لون آخر، ويستعمل هذا الأسلوب لإنتاج أنواع شعبية رخيصة، والنوع الثانى فهو الفخار

الأحمر المزخرف بالبطانات الملونة، وقد تعددت الطرق الصناعية لرسم الزخارف الملونة فوق البطانات التي غلفت بها الأوانى وهى رطبة قبل حرقها، وفى النوع الأخير كان الخزاف يراعى التوافق بين الدهانات والطينة والحمراء، وذلك بملاحظة أن تكون درجة انصهار كل من الطينة والدهان واحدة حتى لا يحدث انفصال البطانة عند جفافها، أو تشققها بعد عملية الحريق، فكانت القطعة الفخارية تطلى بدهان البطانة slip ثم تترك لتتشرب السائل[٦] ثم ترسم فوقها بطينة سائلة،[٧] مكونة من نفس طينة البطانة مع إضافة مواد الصباغة كأكسيد الحديد أو أكسيد المنجنيز، وذلك حتى تتعادل نسبتا الانكماش في كل من طينة العجينة والدهانات، ونتيجة لتفاعل الطلاء مع حرارة الأفران تتباين الألوان على هذا النوع من الفخار.[٨]

هكذا فإن زخارف الفخار المطلي كانت إما محزوزه أو مكشوطة أو مرسومة تحت طبقة الطلاء الزجاجي الشفاف، والمعروف أن إنتاج الفخار المطلي ذي الزخارف المرسومة لم يكن وفيراً بالمقارنة بالفخار المطلي ذي الزخارف المحزوزة أو المكشوطة،[٩] وبشكل عام يمكن القول أن الخزاف المصرى نجح في إنتاج تحف ذات جمال خاص للاستعمال اليومى، وتشهد الأجزاء الباقية من الزبدية –محل البحث– محفوظة بمتحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.38 (لوحات ٣، ٣–١) على أن الخزاف الذى صنعها سيطر تماماً على صنعته، ويتضح ذلك في خطوط الانحناءات الدقيقة والنسب التامة، والاستدارات المتقنة وتنوع درجات تقوس الجوانب، كما توضح مجموعة البحث التنوع في شكل القواعد ما بين مخروطية مرتفعة نسبياً ودائرية قليلة الارتفاع ويتراوح ارتفاع قواعد القطع موضوع البحث ما بين ١,٥ و٤,٠ سم، ومن حيث موضع الزخارف فقد اقتصرت زخارف مجموعة البحث على الداخل دون الخارج الذى اكتفى بطلائه بطبقة من الطلاء الزجاجي الشفاف أو الملون.

---

[٦] سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ٢١.

[٧] عبير عبد الله شعبان جوهر، القيم الجمالية للكسوة الخزفية كأحد مكملات العمارة الإسلامية بمصر في العصر المملوكى، المؤتمر العلمى الأول للعمارة والفنون، رابطة الجامعات الإسلامية، ٢٧–٢٩ أكتوبر ٢٠٠٧م، ص ٥٨٤.

[٨] محمود إبراهيم حسين، العلاقات بين مصر والأردن من خلال الفخار في العصور الإسلامية، الإبهار في العمارة والفنون الإسلامية، ج١، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ٢٦٥.

[٩] عبد الناصر ياسين، لقى خزفية إسلامية مكتشفة في منطقة الجبل الغربى بأسيوط "نشر ودراسة"، حوليات إسلامية، ع٤٤، المعهد الفرنسي للدراسات الشرقية، القاهرة، ٢٠١٠م، ص ١٤٠.

فيما يخص زخرفة مجموعة الدراسة فتكمن أهميتها في اشتمالها على مجموعة متنوعة من الرنوك والرّنك[١٠] مصطلح فارسى الأصل يلفظ "رنج" والجمع "رنوك" ويعنى اللون،[١١] وقد عرب هذا المصطلح وأصبح حرف الجيم فيه يلفظ كافاً، واستخدمت هذه الكلمة للدلالة على الشعار الشخصى أو الشارة أو العلامة المميزة للسلاطين والأمراء، فكانت الرنوك تنقش على كل ما يخصهم ويدل وجوده على ملكيتهم له، شهدت الرنوك انتشاراً واسعاً في العصر المملوكى، وذلك لما تميز به عصرهم من رفاهية وثراء، أثر على حياة الأمراء ورجال البلاط الذين تعددت وظائفهم بما يتناسب وحياة الأبهة التي عاشها سلاطين المماليك، وكان ينقش على كل ما يخصهم ويدل وجوده على ملكيتهم له.[١٢]

نقش المماليك رنوكهم على التحف من مختلف المواد مثل الحجر والخزف والزجاج والمعدن والمسكوكات والأسلحة والخشب والنسيج، ووصلنا من الرنوك الخاصة بالسلاطين والأمراء على الآثار المنقولة وغير المنقولة عدداً كبيراً بعضها عرف مدلوله والبعض الآخر غامض، استخدم الرنك للدلالة على الشارة أو الشعار الشخصى الذى اتخذه السلطان أو الأمير لنفسه، وتمثل الرنوك معنى من المعانى التي تتصل بالأمير وترمز إلى قوة صاحب الرنك مثل السبع الذى اتخذه السلطان الظاهر بيبرس البندقدارى وابنه السعيد بركة خان رمزاً لهما، والثابت أن هيئة الرنك كانت ذات صلة وثيقة بالوظيفة التي يشغلها الشخص حين تأميره، غير أنه في عصر المماليك البرجية ترك للأمراء حرية اختيار رنوكهم.[١٣]

تجدر الإشارة إلى أن الرنوك والشارات تظل ملازمة لأصحابها حتى إذا تغيرت وظائفهم بعد ذلك، فتضاف الوظيفة الثانية إلى جانب الوظيفة الأولى، وذلك لأنه لم يكن من عاداتهم تناسى مراكزهم البسيطة يوم أن كانوا جنوداً بل كانوا يعتزون بها،

---

[١٠] يعرف الرنك أحياناً بكلمات لاتينية أخرى مثل: Heraldry, Emblem, Blazon, Coat of Arms.
عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة الإسلامية، جروس بروس ناشرون، ١٩٨٨م، ص ٢٠٦.

[١١] يوسف خياط، معجم المصطلحات العلمية والفنية، بيروت، ١٩٩٣م، ص ٦٨٣.

[١٢] انتهى نظام الرنوك بانتهاء عصر المماليك في عام ٩٢٣هـ/١٥١٧م، وفى بداية العصر العثمانى استبدلت الرنوك الكتابية بالطغراء.

[١٣] "من عادة كل أمير من كبير أو صغير أن يكون له رنك يخصه ما بين هناب (كأس) أو دواه أو بقجة أو فرنسيسه (زهرة الزنبق) ونحو ذلك، بشطفة واحدة أو شطفتين بألوان مختلفة، كل أمير على حسب ما يختاره ويؤثره من ذلك".
القلقشندى (الشيخ أبو العباس أحمد القلقشندى ت ٨٢١هـ)، صبح الأعشى في صناعة الانشا، ج٤، بيروت، ١٩٧٤م، ص ٦٢.

Mayer, L.A., Saracenic Heraldry, Oxford, 1933, p.3.
حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، القاهرة، ج١، ١٩٦٥م، ص ١٧٢.

والأمير لا يغير شعاره بترقيّه في مناصب الإمارة، وبذا تكون الرنوك دالة على الوظائف الكبرى والصغرى على حد سواء.[١٤]

كانت الشارة ترسم بداخل الرنك مباشرة، أو يقسم الرنك إلى قسمين أو ثلاثة أقسام أفقية يسمى كل منها شطباً أو شطفة، وغالباً ما يكون الشطب الأوسط أكبر من الشطبين العلوى والسفلى، وقد يكون الرنك من لون واحد أو ذي ألوان متعددة، كما يحتوى على أكثر من درجة للون الواحد، وكانت ألوان الرنوك وأشكالها لا توضع بطريقة ارتجالية، بل تسير وفق أسلوب مقنن يخضع لقواعد مدروسة حتى لا تختلط رنوك الأمراء، فالألوان التي يتكون منها الرنك الواحد لها معناها ودلالاتها، فرسم الكأس هو للساقى، فإذا كان لونه أحمر فإنه يختلف عن رسم الكأس باللون الأزرق، فكل منهما مخصص لشخص، وهكذا فكل رنك يختلف عن الآخر سواء من حيث الشكل العام أو المضمون أو الترتيب أو الألوان،[١٥] صنفت الرنوك حسب الرسوم والكتابات الواردة عليها إلى عدة أنواع: إما رنوك حيوانية ترمز إلى الشجاعة والقوة، وأهمها الأسد، ورنوك وظيفية وتنقش برموز وظائف الأمراء، وهى إما بسيطة تحتوى على شكل واحد مفرد، أو مركبة تحتوى على أكثر من رمز،[١٦] وفى هذا الصدد نشير إلى خلو مجموعة البحث من الرنوك المركبة بما يؤيد الرأي القائل بندرة الرنوك المركبة على الفخار المطلى.[١٧]

وفيما يخص أنواع وأشكال ودلالات الرنوك الواردة على قطع الدراسة فيمكن تقسيمها إلى رنوك شخصية ورنوك وظيفية ورنوك كتابية، ويمكن دراستها استرشاداً بقطع الدراسة وفق ما يلى:

---

[١٤] على إبراهيم حسن، تاريخ المماليك البحرية، القاهرة، ١٩٤٨م، ص ١٧٠.

[١٥] مايسة محمود داود، الرنوك الإسلامية، مجلة الدارة، ع٣، ١٩٨٢م، ص ٢٩.

[١٦] يتراوح عدد الرموز في الرنك المركب ما بين رمزين إلى تسعة رموز، أما الرنوك الكتابية وهي رنوك السلاطين ونوابهم، وفيها تسجل أسماءهم وألقابهم مصحوبة ببعض العبارات الدعائية لهم، أضف إلى ما سبق الرموز الرنكية والرنوك الغامضة أو الدمغات، وهى العلامة القبلية لمواطن المماليك الأصلية وهى عبارة عن رموز متنوعة لا معنى لها.
مايسة محمود داود، الرنوك الإسلامية، ص ٢٧ – أحمد عبد الرازق أحمد، الرنوك الإسلامية، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٤٨.

[١٧] أحمد عبد الرازق، الفخار المطلى، ص ٣٧٥.

١- الرنوك الشخصية

- رنك "الفهد" السبع:

يعد رنك السبع من الرنوك الشخصية التي ترمز إلى القوة والشجاعة، وهى غالباً ما تخص السلاطين، ويتخذونها شعاراً لهم ورمزاً لقوتهم، ويعد رنك السبع أشهر الرنوك الشخصية، كانت رسوم السباع أو الفهود من الرسوم الشائعة على الفخار المطلى في العصر المملوكى، ويبدو أنها استعملت على قطع الدراسة لغرضين الأول كرنوك والثانى بقصد الزخرفة، وتبدو أشكالها متأثرة برسوم الرنوك من حيث تمثيلها في وضعه ثلاثية الأرباع، وقد رفعت قائميها في حين ثنت ذيلها خلف ظهرها في وضعة سير كما في جزء من قاع وقاعدة إناء من الفخار الأحمر المطلى محفوظة بممتحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.11 (لوحة ١) أو زحف، من ذلك جزء من قاع إناء من الفخار الأحمر المطلى من الداخل والخارج، محفوظ بمتحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.64 (لوحة ٢) مما أكسب الأشكال الحيوانية على الفخار المطلى الكثير من الحيوية والحركة، بالإضافة إلى أن أغلب رسومها تتميز إلى حد ما بالواقعية، إذ عنى فيها بالتجسيم من حيث إبراز بعض أجزاء الجسم مثل مفصل الكتف والبطن وشعر الرأس عن طريق الخطوط والأقواس المحزوزة مما ساعد في إكساب رسومها شيئاً من الصدق في التعبير (شكل ١)، ويمكن مقارنة رسوم السباع على قطع البحث السابقة مع تلك التى نفذت على عدد كبير من كسر من الفخار المطلى المنسوب إلى العصر المملوكى، جميعها محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، أرقام سجل ١/١٢٥٩٧، ٢٥٩٦، ٣/٣٠١٨،[١٨] بشكل يؤكد انتشار رسوم السباع على الفخار المطلى في العصر المملوكى.

أما رسوم السباع على الخزف فقد ظهرت على كسرة من الخزف ذي البريق المعدنى مزخرفة برسم أسد، القرنين ٤-٥هـ/١٠-١١م، أقصى اتساع ١٢,٢سم، رقم السجل ١٢٨٧،[١٩] عنى فيها بالتجسيم وإبراز عضلات الأكتاف والبطن بالخطوط والأقواس (لوحة ٢-٤)، كذلك رسم السبع بنفس الأسلوب السابق على سلطانية من الخزف الفاطمى ذي البريق المعدنى، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل ٢٨/٥٣٩٩.[٢٠]

---

[١٨] أحمد عبد الرازق، الفخار المطلى، ص ٤٢٣.

[19] Grube, E., Monochrome Glazed Wares of the Pre-Saljuq Period, Cobalt and Luster: The First Centuries of Islamic Pottery, Nasser D. Khalili Collection of Art, London, 1994, p. 142, pl. 138.

[٢٠] أحمد عبد الرازق، الفخار المطلى، ص ٤٢٣.

ومن أمثلة رسوم السباع على الخشب من مصر في العصر الفاطمى القرن ٥هـ/١١م، حشوة خشبية مستطيلة، طول ٢٥سم، العرض ١١٧سم، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل ١٣٧٠٤،[٢١] يحد الحشوة إطار عليه بالحفر غير العميق فرع نباتى متموج تخرج منه أنصاف مراوح نخيلية، ويزين وسط الحشوة أشكال بارزة بالحفر تمثل أسداً يتجه ناحية اليسار، كذلك وردت رسوم السباع على الخزف الأيوبى ذي النقوش المرسومة تحت الطلاء، ومثلت بهيئة أقرب إلى رسمها على الرنوك من حيث اليد اليمنى المرفوعة إلى أعلى في وضعة مواجهة والذيل المنحنى خلف الظهر،[٢٢] ومن رسوم السباع على الخزف المرسوم تحت الطلاء الشفاف باللونين الأزرق والأسود وينسب إلى مصر في العصر المملوكى، القرن ٨هـ/١٤م، ونفذ رسم السبع داخل دائرة ملونة باللون الأبيض محددة باللون الأسود، وحجز رسم السبع باللون الأبيض على أرضية ملونة باللون الأزرق.[٢٣]

كانت تماثيل السباع مألوفة منذ العصر الفاطمى ونشاهد أمثلتها في مجموعة من التماثيل من امثلتها تمثال سبع من الرخام المنحوت من مصر في العصر الفاطمى، القرن ٥هـ/١١م، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي تحت رقم ٢٩٥١، الطول ١٢١ سم، الارتفاع ٦٦ سم،[٢٤] وهو عبارة عن نحت بارز لتمثال أسد مكسور الرأس، رابض في وضع تأهب، وقد رفع قبضة يده اليمنى، ولوح بذيله في قوة فبدا ذيله منثنياً إلى الأمام ثم ملفوفاً إلى الخلف، برزت عضلاته، وفوق رجليه الأمامية حلقة دائرية واضحة مملوءة بزخارف مورقة نباتية، ومن العصر الفاطمى على الرخام كلجة من الرخام المحفور حفراً بارزاً مزينة في المقدمة برسم لرأس أسدين صغيرين، من مصر في العصر الفاطمى، القرن الخامس أو السادس الهجرى/ الحادى عشر أو الثانى عشر الميلادى، رقم سجل ١٠٤، محفوظ في متحف الفن

---

[٢١] معرض الفن الإسلامي في مصر، من ٩٦٩م إلى ١٥١٧م، وزارة الثقافة، ٤-٣٠ إبريل ١٩٦٩م ، ص ٣٠٣.

[٢٢] أحمد عبد الرازق، الفخار المطلى، ص ٢٧٣، لوحة ٨١، شكل أ.

[٢٣] عبد الخالق على عبد الخالق الشيخه، التأثيرات المختلفة على الخزف الإسلامي في العصر المملوكى [٦٤-٩٢٣هـ/١٢٥٠-١٥١٧م]، دراسة أثرية فنية مقارنة، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٣٧٦، لوحة ١٠٧-ب، شكل ٣١-أ.

[٢٤] يتشابه هذا التمثال من حيث الشكل ومادة الصنع مع آخر من نفس الفترة يحمل رقم ٢٩٥٢ ومحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

Wiet, G., *Album du Musee Arabe du Caire*, Cairo, 1930, pl.5.

الإسلامي بالقاهرة،[٢٥] ومن نفس الفترة السابقة كلجة من الرخام وعليها زخارف محفورة حفراً بارزاً ترتكز على قاعدة ذات أربعة أرجل ويزين كلا من هذه الأرجل أسد رابض، من مصر في العصر الفاطمى، القرن ٦هـ/١٢م، محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم سجل ٤٣٢٨.[٢٦]

كذلك صنعت تماثيل سباع من البرونز من مصر في العصر الفاطمى، القرن ٦هـ/١٢م، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم ٤٣٠٥، ارتفاع ٢١سم، الطول ٢٠سم،[٢٧] ويبدو أن هذا التمثال كان مستخدماً كرأس نافورة إذ أن جسده أجوف، وجوفه مثقوب، وفمه فاغر، وهو رافع رأسه، وله أذنان مستديرتان، وعلى جبهته شريط محفور وعيناه جاحظتان، وكذلك مقدم أنفه، ويمتد على صدغيه شاربان كثيفان ورجلاه الأماميتان غليظتان وركبتاه بارزتان، أما الرجلان الخلفيتان فهما مثنيتان، والأرجل محفورة حفراً خفيفاً بخطوط دقيقة ونقط في بعض المواضع.

وفى العصر المملوكى في القرن ٧هـ/١٣م عرفت تماثيل السباع ومنها تمثال أسد من الرخام المحفور حفراً بارزاً (لوحة ٢-٣)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم ٣٧٩٦،[٢٨] ويبدو الأسد في وضع كما لو كان سائراً، وهو يلتفت إلى اليسار، وقد رفع كفه اليمنى، وهو مجعد اللبده، وذنبه منثنى إلى الأمام ثم إلى الخلف، وقد جعل الصانع حزوزاً على الجسد لتمثيل مواضع العضلات.

تجدر الإشارة إلى ارتباط السبع بأشهر سلاطين دولة المماليك البحرية السلطان الظاهر بيبرس البندقدارى (٦٥٨-٦٧٦هـ/١٢٦٠-١٢٧٧م)،[٢٩] حيث اتخذ السلطان بيبرس السبع شعاراً له للدلالة على قوته،[٣٠] وما قام به من دور بطولى في حروبه وصده للخطر الصليبى، كما أن رنك بيبرس جاء مطابقاً لاسمه لأن المقطع الأول منه وهو (ببر) يعنى بالفارسية فهد، ووصلنا من عصر بيبرس البندقدارى ما يقرب من ثمانين سبعاً نقشت على عمائره المختلفة التي شيدت في

---

(25) Herz, *Catalogue Sommaire des Monuments exposes dans le Mussee National de l'Art Arabe*, Cairo, 1895, p. 29, no. 107.

(26) Wiet, G., *Album*, pl.13.

زكى حسن، كنوز الفاطميين، دار الكتب المصرية، ١٩٣٧م، لوحة ٧.

[٢٧] زكى حسن، كنوز الفاطميين، ص ٢٣٤، لوحة ٥٩.

[٢٨] دليل متحف الفن الإسلامي، القاهرة، ١٩٥٢م، ص ٣٣ – صلاح بهنسى وآخرون، مقدمة: الخلفية التاريخية، الفن المملوكى عظمة وسحر السلاطين، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٧م، ص ٤٢.

(29)Creswell, The Muslim Architecture of Egypt, Vol. II, Oxford, 1959, pp. 150-154, fig. 87.

[٣٠] إبراهيم طرخان، مصر في دولة المماليك الجراكسة، القاهرة، ١٩٦٠م، ص ٢٣٥.

كل من مصر وبلاد الشام،[٣١] وغالباً ما رسم هذا الشعار حراً بلا إطار زاحفاً من اليمين إلى اليسار أو العكس، رافعاً ذنبه فوق ظهره ورجله اليمنى إلى الأمام، وفى القرن ٧هـ/١٣م نقش على واجهة برج السلطان بيبرس البندقدارى (برج السباع) بالقلعة[٣٢] (لوحة ٢-٢)، كذلك نقش على هيئة زوجين متقابلين كما هو الحال على عقد شباك المدرسة الظاهرية بالقاهرة (٦٦٠-٦٦٢هـ/١٢٦٢-١٢٦٣م).[٣٣]

كما ورث هذا الشعار السلطان السعيد بركه خان (٦٧٦-٦٧٨هـ/١٢٦٠-١٢٦٢م) عن أبيه الظاهر بيبرس حيث نقش على نقوده، واتخذه كذلك الملك الأشرف برسباى (٨٢٥-٨٤١هـ/١٤٢٢-١٤٣٨م) رنكاً له حيث ظهر على أبنيته ونقوده،[٣٤] كما نقشت السباع على نقود أسرة بنى قلاوون، ودفع كثرة ظهور رسوم السباع على العملة المملوكية إلى الترجيح بأن رنك السبع لم يكن دائماً بمثابة رمز شخصى للسلطان بقدر ما كان علامة على القوة والفروسية.[٣٥]

يتضح مما سبق كثرة استخدام رسوم السباع كعنصر زخرفى فى العصر الإسلامى عامة، وفى العصر المملوكى بوجه خاص، ويعد ظهورها على الفخار المطلى انعكاساً وتأكيداً لذلك، وفى كل الأحوال رسم الأسد أو رنك السبع فى وضعه توحى بالقوة والسيطرة.

٢- الرنوك الوظيفية

الرنوك الوظيفية هى الرنوك الدالة على الوظائف، وتنقسم إلى رنوك بسيطة ومركبة، أما الرنوك البسيطة فهى تضم رمزاً أو أكثر على القسم الأوسط من الدائرة (الشطب) التي يرسم فيها الرنك مباشرة، إذا لم يوجد هذا الشطب، وتدل هذه الرنوك على الوظائف المتمثلة فيها، وأكثر ما عرفت الرنوك البسيطة في عصر المماليك البحرية،[٣٦] وهذه الرموز هي:

---

[31] Meinecke, M., The Mamluk Heraldry, Notes Given in Cairo University, 1974-1975, p.13.

[٣٢] جمال جاد الرب وآخرون، مقر السلطنة (القلعة وما حولها)، الفن المملوكى، ص ٧٨.

[٣٣] أحمد عبد الرازق، الرنوك الإسلامية، ص ٧٨.

[٣٤] كان الملك الأيوبى المظفر شهاب الدين غازى بن الملك العادل أبى بكر حاكم أورفا (٦٠٨-٦١٧هـ/١٢١١-١٢٢١م) قد سبق بيبرس في اتخاذ السبع شعاراً له.
أبو الفرج العش، الفخار غير المطلى من العهود العربية الإسلامية في المتحف الوطنى بدمشق، مجلة الحوليات الأثرية السورية، م١٠، ١٩٦٠م، ص ٥٩.

[٣٥] أحمد عبد الرازق، الرنوك الإسلامية، ص ٧٨.

[٣٦] محمد مصطفى، الرنوك في عصر المماليك، مجلة الرسالة، ع ٤٠٠، ١٩٤١م، ص ٢٧٠.

- رنك الكأس:

يرمز رسم الكأس إلى الساقى أو ما عرف باسم (الشرابدار)، وهي مركبة من مقطعين (شراب) وهو ما يشرب من ماء أو سوائل، والثانى (دار) ومعناه ممسك، أى ممسك أو حامل الشراب، ولم تكن وظيفة الساقى تقتصر على سقاية الشراب بل كانت تتضمن مد السماط وتقطيع اللحم، وربما سمى صاحب هذه الوظيفة بالساقى لأنها كانت تختص في بداية الأمر بسقاية المشروب، ثم أضيف إليها بعد ذلك بعض المهام الأخرى هي من الوظائف الهامة لأن الساقى كان في إمكانه دس السم للسلطان،[٣٧] يعد رنك الكأس من أكثر الرنوك انتشاراً على التحف التي وصلتنا من هذا العصر ولعل مرجع ذلك إلى كثرة عدد السقاة كثرة تفوق غيرهم من ذوي الوظائف الأخرى،[٣٨] والراجح أن ابن الساقي كان يرث أحياناً عند تأميره رنك الكأس عن أبيه، ولو لم يكن هو نفسه ساقياً.[٣٩]

نقش الكأس على الفخار المطلى بأشكال متنوعة، إما مفرداً داخل منطقة بيضاوية يملأ فيها الكأس الدرع بأكمله كما في جزء من قاعدة وحافة زبدية من الفخار المطلى، محفوظة بمتحف كلية الآثار والسياحة، رقم السجل U.914.38(لوحة ٣)، تجدر الإشارة إلى رسم الكأس بنفس الأسلوب الفني المنفذ على قطعة الدراسة دخل درع بيضاوى، وذلك على كسرة من الفخار المطلى محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل ١٦/٣٨٥٤،[٤٠] كذلك نفذ رنك الكأس داخل دائرة على كسرة من الفخار المملوكى المطلى (لوحة ٣-٢)، من مصر في العصر المملوكي، القرن ٨هـ/١٤م، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم ١٥٠[٤١]، ورسم رنك الكأس على كسرة من قاع آنية من الفخار المطلى مزخرفة بالحز (لوحة ٣-٣)، من مصر في العصر المملوكى، القرن ٨هـ/١٤م، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، أقصى عرض ١٦,٠سم.[٤٢]

تتضمن مجموعة الدراسة كسرة على درجة من التميز، عبارة عن قاعدة وقاع وحافة زبدية، محفوظة بمتحف كلية الآثار والسياحة، رقم السجل U.914.38،

---

[٣٧] مايسة محمود، الرنوك الإسلامية، ص ٣١.

[٣٨] أحمد عبد الرازق، الرنوك الإسلامية، ص ٧١.

[٣٩] حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية،ج٢،القاهرة، ١٩٤٥م، ص٥٧٧.

[٤٠] أحمد عبد الرازق، الفخار المطلى، ص ٤٦٤، ٤٦٥، لوحة ١٤٧.

[٤١] سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، ص ٣٣١، لوحة رقم ١٢.

[42] Grube, E., Islamic Pottery of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection, London, 1976, p. 285, no. 231.

ضمت نوعين من الرنوك الأول: رنك الكأس والثانى: رنك البقجة، وفيها نفذ رنك الكأس داخل درع بيضاوى ذي طرف مدبب (لوحة ٣)، وتجدر الإشارة إلى تنفيذ رنكى الكأس والبقجة على قطعة من نسيج الكتان لحمة وسداه عليها رنك كأس ثم كأس وبقجة مطرزة بالحرير الأصفر والأخضر والأسود (لوحة ٣-٤)، من مصر في العصر المملوكي، القرن ٨هـ/١٤م، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم سجل ١٢٧٧٣[٤٣]، كذلك على النسيج من مصر في العصر المملوكى القرن ٩هـ/١٥م قطعة من نسيج الصوف محفوظة بمتحف واشنطن بالولايات المتحدة الأمريكية، رقم السجل ٧٣٠٦٩٣، قياسات ٢٦,٥X ٤٨سم،[٤٤] وقوام زخرفتها رنوك مركبة لرمز الكأس في الشطبين الأوسط والسفلى، ويزخرف الشطب العلوى من الرنك رسم بقجة معينة الشكل تمثل قطعة النسيج المربعة الشكل التي تطوى أطرافها تجاه الوسط.

ومن نفس الفترة السابقة قطعة من نسيج الصوف والقطن محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم ١٣٢٠،[٤٥] قوام زخرفتها إطار بيضاوى الشكل مموج ينتهى بورقة نباتية ثلاثية، يضم الإطار البيضاوى رسم لرنك مركب ذو ثلاث شطب، الشطب العلوى والسفلى رسم بقجة في حين يضم الشطب الأوسط رسم الكأس، مما سبق يتبين لنا اقتران رنك البقجة برنك الكأس على عدد من التحف التطبيقية ومن ضمنها الفخار المطلى، وكان يرسم كل من رنك البقجة مفرداً، والكأس مفرداً متكرراً فى أكثر من موضع على التحفة، من ذلك الكسرة موضع الدراسة (لوحة ٣)،أو يجمع بين شارة الكأس والبقجة في رنك دائرى واحد، بنفس الشكل الوارد على النسيج.

بالحديث عن ظهور رنك الكأس على النسيج، يلاحظ تنفيذه على قطعة من النسيج مزخرفة بالإضافة بكتان غليظ خشن وتنسب إلى مصر في العصر المملوكى، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي، رقم السجل ١٤٨٢٨، وقطرها ٣٠ سم، وهي عبارة عن قطعة متعددة الألوان، يزخرفها بالإضافة رنك مؤلف من ثلاثة أجزاء: الأعلى شريط أفقى باللون الأحمر، والأوسط عبارة عن كأس بنى اللون، والأسفل شريط أفقى باللون البنى،[٤٦] كما نفذ رنك الكأس على قطعة من النسيج محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم سجل ٨٤٦٦، ترجع إلى مصر في

---

[٤٣] سعاد ماهر، النسيج الإسلامي، القاهرة، ١٩٧٧م، ص ١٩٢، لوحة ١١٤.

[44] Patrical, B., Islamic Textile, British Museum, 1995, p. 70.

[٤٥] إبراهيم ماضى، زى أمراء المماليك في مصر والشام، تاريخ المصريين ٢٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩م، ص ٢٤٠ لوحة ٧٧.

[٤٦] معرض الفن الإسلامي في مصر، ص ٣٦٣.

العصر المملوكى، القرن ٨هـ/١٤م، وذلك بالحرير الأحمر والأسود على قطعة من الكتان.[٤٧]

رسم رنك الكأس مفرداً متكرراً على المعادن في العصر المملوكى القرن ٨هـ/١٤م، كذلك ورد رنك الكأس على إبريق منتفخ في استطالة له مقبض وقاعدة قليلة الارتفاع، وصنبور رشيق مسلوب الطرف، ورقبة تضيق من أسفل وتتسع عند الحافة، يقطعها بقرب قاعدتها في موضع اتصالها ببدن الإبريق شريط به جامات مستديرة يحتوى كل منها على رنك ينقسم إلى ثلاثة أقسام، ويمثل رسم كأس بين شريطين، يلى ذلك شريط كتابى بخط الثلث على زخارف نباتية مورقة نصها "برسم المقر الأشرف العالى المولوى السيفى طبطق[٤٨] الملكى الأشرفى"، أسفل ذلك شريط عريض ذو أرضية نباتية يحوى جامات دائرية في كل منها رنك مقسم إلى ثلاثة أقسام يتضمن كأساً بين شريطين، وفى ذلك يتشابه الإبريق مع القطعة محل الدراسة (لوحة ٣) من حيث ورود أكثر من رنك على نفس القطعة وإن كانت الأخيرة قد ورد عليها رنكين مختلفين كلاهما من نوع الرنك البسيط أحدهما على الحافة من الداخل والآخر في القاع، في حين أن الإبريق المعدنى ورد عليه ذات الرنك وهو رنك الكأس بنفس الشكل في أكثر من موضع على الإبريق، والإبريق من مصر في العصر المملوكى، القرن ٨هـ/١٤م، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي، ومقاييسه الارتفاع ٤٠سم، القطر ١٥ سم، قطر الحافة ١٠سم.[٤٩]

نفذ الكأس على المعادن على علبة من النحاس المكفت بالفضة محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم ٣٩٨٥، ارتفاع ١٤سم، القطر ١٢سم،[٥٠] وهى عبارة عن علبة اسطوانية من النحاس بغطاء منحدر الجوانب يتصل بمفصلة ومثبت بقفل طويل يغلق بإحكام، والجزء المنحدر من الغطاء مزخرف بكتابة تقطعها جامات بها رنوك لشارة الكأس في الوسط بين منطقتين، كذلك نفذ الكأس متكرراً

---

[٤٧] سعاد ماهر، النسيج الإسلامي، ص ١٩٠، لوحة ١٠٩.

[٤٨] يشير المقريزى إلى من يسميه "طقصبا" وعلى الرغم من اختلاف الصورة التي كتب بها في النص عما ورد لدى المقريزى فإن الاسمين يبدو لنا شكلين لعلم واحد، إلا أنه تعرض لظاهرة لغوية في قلب حروف الأسماء، أما شخصية الأمير المملوكى الذي عمل برسمه الإناء والذى نص على أنه من مماليك الأشرف خليل، فيظهر أنه حاكماً لمدينة قوص في عهد الناصر محمد، وأما عن الألقاب المتكررة التي تحمل ياء النسب فهى هنا تؤدى معانى التشريف والمدح.
راجع: المقريزى (تقى الدين أبى العباس أحمد بن على بن عبد القادر ت ٨٤٥هـ)، فهارس السلوك لمعرفة دول الملوك، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، بيروت، ١٩٩٢م، ص ٨١٩.

[49] El-Emary, A., Studies in some Islamic Objects recently found at *Qus*, *Annales Islamologiques*, VII, Cairo, 1967, no.66.

[50] Wiet, G., *Objets en Cuivre*, *Catalogue General du Musee Arabe du Caire*, Cairo, 1932, no.237.

على المعادن داخل رنك مقسم إلى ثلاثة أجزاء تحوى كأساً بين شريطين، وذلك على طست من النحاس المكفت بالذهب والفضة وهو ذو بدن مسلوب مستدق الطرف وحواف منفرجة والطست من الخارج والسطح العلوى للحواف مزينان بأشرطة من الكتابات بخط الثلث منفذة على أرضية من زخارف نباتية مورقة متباعدة، تفصل ما بينها ست جامات في داخلها رنك الكأس، من مصر في العصر المملوكي، القرن ٨هـ/١٤م، رقم سجل ٢٤٠٨٥، ارتفاع ٨١,٥سم، القاعدة ٤٤سم.(٥١)

وعلى الرخام من مصر في العصر المملوكى نفذ رنك الكأس مصاحباً لرسوم بالحفر البارز وطول ضلعها ٤٦ سم، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم سجل ١٦٤٠،(٥٢) وتتألف زخارفها من دائرة مركزية يحف بها شريط عريض من أوراق شجر في هيئة قلوب تضم في داخلها زهرات ثلاثية الأوراق، زخرفت الدائرة زخارف بالتلبيس بحجر أحمر يؤلف مع الرخام رنك الكأس.

- رنك البقجة:

يرمز رنك البقجة إلى شعار الجمدار، ويرسم على هيئة مربع ذي أركان مرتفعة، أو على شكل معين يرمز إلى قطعة النسيج المربعة التي تطوى أطرافها تجاه الوسط، والتي كانت توضع فيها الملابس المعدة للارتداء،(٥٣) وقد ترسم مفردة بالشكل الذى نفذت به الشارة على الفخار المطلى موضوع الدراسة، بحيث رسمت في رنك دائرى إما تشغل الرنك بالكامل دون تقسيم (لوحة ٣) وفى ذلك يتشابه مع رمز البقجة المنفذ على حافة سلطانية من الفخار المطلى، مصر العصر المملوكى القرن ٨هـ/١٤م، محفوظة بمتحف برلين.(٥٤)

كما رسم رمز البقجة داخل رنك دائرى مقسم إلى شطبتين، رسم رمز البقجة في الشطب العلوى الذى يشغل ثلثى الدائرة على كسرة من الفخار الأحمر المطلى، محفوظة بمتحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.6 (لوحات ٤، ٤-١) ويمكن مقارنة الشكل السابق لرمز البقجة الوارد على قطع

---

(51) El-Emary, A., Islamic Objects, 67.

(52) Herz, *Catalogue Raisonne des Monuments Exposes dans le Musee National de L'Art Arabe*, 2nd ed., Cairo, 1906, p. 48, no. 119, 120.

(٥٣) من أمراء المماليك الذين ألحق بأسمائهم لقب الجمدار، وكانت رنوكهم على هيئة بقجة، صرغتمش الجمدار وأرغون العلائى رأس نوبة الجمدارية، وأيدمر القيمرى الجمدار، وبهادر الحموى رأس الجمدارية.
حسن الباشا، الفنون الإسلامية، ج٢، ص ٣٥٨.

(٥٤) زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٦م، ص ٦٢، شكل ١٨٩.

الدراسة برسم البقجة على سلطانية من الفخار الأحمر المطلى من الداخل والخارج، مكسية بطبقة من البطانة الرقيقة، يزين حافتها من الداخل شريط بخط الثلث البارز المجسم بالحز والإضافة، يحده من أسفل صفان من الأقواس المحزوزة المتصلة في حين يزين القاع درع مستدير مقسم إلى منطقتين، يشغل السفلى رمز البقجة رنك الجمدار، من مصر في العصر المملوكى، القرن ٨هـ/١٤م، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل ١٥٩٨٢، القطر ٢٥,٥سم، [٥٥] يلاحظ في القطعتين رسم الرمز داخل رنك دائرى مقسم إلى شطبتين يشغل الرمز أحدهما إما السفلى أو العلوى.

كذلك رسم رمز البقجة في رنك من ثلاث شطب بحيث يشغل الشطب الأوسط كما في كسرة من الفخار الأحمر المطلى محفوظ بمتحف كلية السياحة والآثار، بالجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.10 (لوحات ٥، ٥-١)، ويظهر الرمز بنفس الشكل الزجاج على الشطب الأوسط من كرة لتعليق المشكاة (لوحة ٤-٣)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل ٣٧٤٩، ارتفاع ١٥,٦سم، القطر ١٠,٧سم، مصر في العصر المملوكى، القرن ٨هـ/١٤م.[٥٦]

بالإضافة إلى ما سبق رسم رمز البقجة رنك الجمدار على كسرة من الفخار الأحمر المطلى من الداخل والخارج مغشاه بطبقة رقيقة من بطانة فاتحة اللون، يزخرفها منطقة بيضاوية الشكل مدببة الطرف من أسفل تشبه الدرع مقسمة إلى ثلاث مناطق بكل من طرفيها العلوى والسفلى رمز البقجة رنك الجمدار، أواخر القرن ٨هـ/١٤م، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل ٢/٥١٦٢.[٥٧]

تجدر الإشارة إلى ظهور رمز البقجة على العملات المملوكية وعلى العمائر، أما العملات فنفذت على نقود السلطان الناصر محمد بن قلاوون النحاسية، وبعض عملات السلطان المؤيد شيخ، وعلى بعض دراهم الظاهر جقمق الفضية وفلوسه النحاسية،[٥٨] كذلك فإن من أقدم العمائر التي تحمل رنك البقجة نقش من الحجر

---

[٥٥] زكى حسن، أطلس، ص ٦٢، شكل ١٩٠ - أحمد عبد الرازق، الفخار المطلى، ص ٤٥٦، لوحة ١٣٢.

[٥٦] سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، ص ٣٤٦، لوحة ٨١ د.

[٥٧] أحمد عبد الرازق، الفخار المطلى، ص ٤٥٧، لوحة رقم ١٣٦.

[٥٨] أحمد عبد الرازق، الرنوك الإسلامية، ص ١٠٤.

الجيرى عثر عليه في قلعة الربض بعجلون، يحمل اسم ركن الدين الجمدار المنصورى، يشير إلى تجديده لعمارة المسجد في عام (٦٨٦هـ/١٢٨٧م).[٥٩]

اللافت للنظر أن رمز البقجة لم يرسم على الفخار المطلى –مجموعة البحث– مشتركاً مع رموز أخرى كأن تكون محصورة بين سيفين أو غير ذلك.

- رنك السيف

يعد رنك السيف من الرنوك الخاصة بالوظائف العسكرية، ويرمز السيف إلى وظيفة السلحدار، وهى كلمة مؤلفة من مقطعين: الأول منها (سلاح) وهى كلمة عربية، أما الثانى وهو (دار) فهو فارسى، ومعنى الكلمة هو ممسك السلاح للسلطان أو الأمير، كما كان يشرف على السلاح خاناه، ويقوم بحراسة السلطان، أما صغار السلحدارية فكانوا يشتركون مع الجمدارية في حراسة السلطان عند جلوسه في دار العدل، وكان يطلق على كبيرهم أمير سلاح، وكانت وظيفة السلحدار من وظائف الصغار، وكان يتقلدها أحياناً بعض الأمراء الكبار إلى جانب مهامهم الكبرى أو يشغلونها لفترة معينة،[٦٠] نفذ السيف على الفخار الأحمر المطلى بشكلين الأول بهيئة حربة مستقيمة لها عارضة (وقاء) بعد المقبضين محفوظة بكلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.5 (لوحة ٦)، وتارة سيفاً مستقيماً طويلاً له عند مقبضه ذؤابتان على كسره من الفخار الأحمر المطلى، محفوظة بمتحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.9 (لوحة ٧).

يتميز الشكل الأول للسيف بتنفيذه على الشطب الأوسط للرنك الدائرى (لوحة ٦–١، شكل ٣)، أما السيف المستقيم ذو الذؤابتان فيملأ الرنك الدائرى غير المقسم إلى شطب في حين زخرف محيط الرنك بزخارف متعرجة محزوزة بشكل صنجات مزررة بأسلوب يشبه التكفيت في المعادن (لوحة ٧، شكل ٤)، والذى يعد من مميزات منتجات شرف الأبوانى، ويمكن مقارنة السيف ذو العارضة الوارد على قطع البحث بآخر رسم على كسرة من الفخار الأحمر المطلي (لوحة ٧–٢)، من مصر في العصر المملوكى، القرن ٨هـ/١٤م، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل ١٤١٨.[٦١]

نفذ رنك السيف على المعادن على قاعدة شمعدان باسم طغيدمر السلحدار أحد أمراء الملك الناصر محمد بن قلاوون، وعلى طست من النحاس باسم بهادر السلحدار يرجع إلى حوالى سنه ٧٣٠هـ/١٣٣٠م، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي

---

[٥٩] حسن الباشا، الفنون الإسلامية، ج٣، ص ١٢٤٠.

[٦٠] مايسة محمود داود، الرنوك الإسلامية، ص ٣٢.

[٦١] سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، ص ٣٣١، لوحة ١٣.

بالقاهرة، رقم سجل ٣٧٥١،[٦٢] وعلى سوار من الذهب من مصر في العصر المملوكى، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم ١٥٤٧١، القطر ٦,٥سم،[٦٣] والسوار ذو شكل حلزونى، وله قفل دائرى قطره حوالى ١,٥سم، عليه رنك السيف، وإذا لبس السوار بدا قفله كما لو كان مثبتاً بين فكى تنينين.

كذلك وصلنا رنك السيف على العمائر محفوراً على مدخل قصر منجك السلحدار، وينسب هذا القصر إلى الأمير منجك اليوسفى السلحدار الذى كان يشغل منصب أمير السلاح في عصر السلطان حسن، ولم يتبق من هذا القصر سوى البوابة الرئيسية وهى عبارة عن فتحة معقودة بعقد نصف دائرى،[٦٤] يحيط به جفت لاعب (إطار حجرى بارز) ينعقد في ميمات (دوائر)، وعلى جانبي العقد رنك المنشىء، وهو عبارة عن دائرة مقسمة إلى ثلاثة أقسام، في الأوسط منها رسم السيف (لوحة ٧-٣).

- رنك الهدف (القبق):

يعكس انتشار رنك القبق أو الهدف الرفاهية والانتعاش الاقتصادى على الحياة الاجتماعية والاهتمام بشئون الرياضة، ومن ذلك ألعاب التسلية كرياضة الصيد ومناقرة الديوك ولعبة البولو وغيرها، وقد بلغ اهتمام سلاطين المماليك بأمر هذه الألعاب أن عينوا لها من الأمراء من يشرف عليها،[٦٥] ومن الألعاب الرياضية التي شغف بها سلاطين المماليك رمى القبق، وتفصيل هذه اللعبة أن تنصب خشبة عالية في ميدان اللعب ويعمل بأعلاها دائرة من خشب، ويقف الرماة وترمى بالسهام جوف الدائرة لكى تمر من داخلها إلى هدف معين، وذلك تمريناً لهم على إحكام الرمى، وأحياناً يكون بدل هذه الدائرة شكل قرعة عسلية -اسمها بالتركية القبق - من ذهب أو فضة ويكون في القرعة طير حمام، ثم يقوم اللاعبون برمى الهدف بالنشاب أو السهام وهم على ظهور الخيل، فمن أصاب منهم القرعة أو طار الحمام جاز له السبق وأخذ القرعة المعدنية نفسها،[٦٦] ويقع ميدان قراقوش المستخدم في الألعاب العسكرية في الجهة الشمالية من مدينة القاهرة، وكان يلعب فيه السلطان

---

[٦٢] حسن الباشا، الفنون الإسلامية، ج٢، ص ٥٩٨.

[٦٣] محمد مصطفى، الوحدة في الفن الإسلامي، ص ٣٦، رقم ٥٠.

[٦٤] جمال جاد الرب وآخرون، مقر السلطنة (القلعة وما حولها)، الفن المملوكى، ص ٨٨.

[٦٥] مايسة محمود داود، الرنوك الإسلامية، ص ٢٨، ص ٣٥.

[٦٦] سعيد عبد الفتاح عاشور، المجتمع المصرى في عصر سلاطين المماليك، القاهرة، ١٩٦٢م، ص ٧٢.

بيبرس القبق أي الهدف،[٦٧] والمرجح أن هذا الرنك لم يكن يشير إلى وظيفة بعينها، وإنما كان بمثابة هدية أو منحة من السلطان للمملوك الذى يجيد التصويب ويحرز الهدف تمييزاً له عن غيره من الأمراء، ولعله أيضاً كان شعار المسئول عن هذه اللعبة في البلاط السلطانى.[٦٨]

نقش رنك القبق على الفخار الأحمر المطلى مجموعة الدراسة بشكل هدف التصويب سواء على شكل قرص مستدير أو على هيئة مروحة موضوعة على قاعدة مثلثة وفى جزئها العلوى ثقب يتدلى منه سهم متحرك على كسره من الفخار الأحمر المطلى من الداخل والخارج، محفوظ بمتحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.8 (لوحة ٨)، ويظهر رنك الهدف بنفس الشكل السابق وصفه (لوحة ٨-١) على كسرة من الفخار الأحمر المطلى، مصر، العصر المملوكى، القرن ٨هـ/١٤م، أقصى اتساع ١٢,٥سم،[٦٩] كذلك على كسره من الفخار الأحمر المطلى (لوحة ٨-٢)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل ١٣٠.[٧٠]

كما رسم رنك الهدف في أكثر من موضع على سلطانية من الفخار المطلى ذات جوانب مقعرة كروية الشكل، ترتكز على قاعها بدون قاعدة، ويزين ظاهرها شريط عريض من الكتابة بخط الثلث محددة بالحز، ولونها أبيض بلون البطانة تحت الطلاء الشفاف، وتحمل الكتابة اسم شهاب الدين بن قرجى أحد أمراء السلطان محمد الناصر بن قلاوون (ت ٧٤١هـ/١٣٤١م)، وتتخلل الكتابة ثلاثة رنوك تتألف من شارة الهدف داخل دائرة، وعلى جدار السلطانية من الداخل نص مشابه تتخلله كذلك ثلاثة رنوك ورنك رابع في وسط القاع، ويقتصر اللون البنى في زخرفة السلطانية على الرنوك وعلى شريطين عريضان ضيقان بهما صفان من زخرفة تشبه زخرفة الصنجات المزررة حول شريط الكتابة.[٧١]

يحتفظ متحف الفن الإسلامي، رقم السجل ٣/١٣٣ بقاع إناء من الفخار الأحمر المطلى من الداخل والخارج مغشاه بطبقة رقيقة من بطانة فاتحة اللون، يزخرفه رنك الهدف الذى يبرز فوق أرضية بنية اللون، يحده إطار خارجى يتألف من زخرفة هندسية من ميمات مكررة باللونين البنى والأصفر، والزخرفة منفذة

---

[٦٧] محمد حسام الدين، مدينة القاهرة في العصر المملوكى، ص ٦٥.

[٦٨] أحمد عبد الرازق، الرنوك الإسلامية، ص ٨١.

[69] Grube, E., Islamic Pottery, p. 285, no. 234.

[٧٠] سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، ص ٣٣١، لوحة رقم ١١.

[71] Mohamed Mostafa, *Ceramique Musulmanes*, Le Caire, 1955, p. 14, pl. 23.
محمد مصطفى، الخزف الإسلامي، القاهرة، ١٩٧٦م، ص ١٨، شكل ٢٣.

بالحز،[٧٢] كما رسم رنك الهدف على الزجاج بنفس الشكل الذى نفذ به على الفخار المطلى على مشكاة من الزجاج المموه بالمينا محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة باسم الأمير سيف الدين ألماس حاجب السلطان الناصر محمد، ويزخرف رقبتها ثلاثة رنوك تمثل رنك الهدف.[٧٣]

٣- الرنوك الكتابية

عرف سلاطين المماليك نوعاً ثالثاً من الرنوك أطلق عليه في المصطلح العربى اسم الدروع أو الخراطيش، وانفرد به السلاطين دون الأمراء، وورد الرنك الكتابى بأسلوب دعائى على الفخار المطلى ضمن مجموعة البحث داخل رنك دائرى بحيث تشغل الكتابات الشطب الأوسط منه ويحيط بها من أعلى وأسفل خط مزدوج تزخرفه تهشيرات مائلة باللون البنى على أرضية من البطانة فاتحة اللون (لوحة ٩)، وقد نفذت بالخط الثلث وتقرأ "عز لمولانا" محفوظة بمتحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.94 (شكل ٥)، أما مولانا فهو لقب المولى مضافاً إلى ضمير المتكلم فقيل مولانا حيث استعمل في العصور الإسلامية إلا أنه صار منذ أيام صلاح الدين الأيوبى من أهم ألقاب السلاطين والأمراء، واستمر بنفس الأهمية في العصر المملوكى، ويلاحظ أنه على الرغم من مواظبة السلاطين على استعمال هذا اللقب إلا أنه استعمل أحياناً لغير السلاطين من كبار الأمراء.[٧٤]

وبنظرة تحليلية على حروف الكتابات الواردة على القطعة موضع البحث (لوحة ٩) نلاحظ أنها تتميز بوجه عام باستطالة قوائم الحروف، أما حرف العين في كلمة عز فمنفذ بشكل مقوس حيث يظهر في بداية النص ومتصل بحرف مستلق، وهو حرف الزين الذى يبدو مختصراً مستلقياً كأنه امتداد لحرف العين، أما اللام في كلمة مولانا فتتكون من خط قائم متصل في نهايته بحرف الميم المنفذة بطريقة تبدو مطموسة، ويلاحظ في كتابة حرف الواو أن رأسه تبدو على هيئة الفاء أو القاف في حين مد ذيله ليبدو على شكل نهاية حرف الراء، أي أنه مركب من خطين منكب ومقوس وينتهى جهة اليسار بمده تبدو مستديرة في نهايتها، ثم اللام ألف في المقطع الثانى من كلمة مولانا وتتكون من قوسين يتساوى فيها طول اللام مع الألف، ويشبه النون حرف الباء ويتصل عند نهايته بالألف التي تتكون من قوس مستلق وقائم يتساوى طوله مع أطوال القوائم الأخرى في تناسق وتناسب، نفذت

---

[٧٢] أحمد عبد الرازق، الفخار المطلى، ص ٤٦٣، شكل ٢.

[٧٣] عاصم رزق، الفنون العربية الإسلامية، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ١٢٨.

[٧٤] حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ص ٥٢١.

الكتابات فوق مهاد من الزخرفة النباتية التي تبدو وكأنها نامية من قوائم الحوف أو نهاياتها، الأمر الذى أكسب الكتابات كثيراً من الحيوية والتجسيم بحيث بدت الزخرفة وكأنها منفذة على أكثر من مستوى، ويزينه زخارف بسيطة ونقط وعلامات ضبط (شكل ٥).

اللافت للنظر ورود نص "عز لمولانا السلطان" منفذه بخط الثلث على العديد من التحف والعمائر المملوكية منذ أواخر القرن ٧هـ/١٣م وأوائل القرن ٨هـ/١٤م، من ذلك قاع إناء من الفخار الأحمر المطلى من الداخل والخارج مغشى بطبقة رقيقة من بطانة فاتحة اللون، قوام زخرفتها شكل رنك مستدير به كتابات بخط الثلث تقرأ "عز لمولانا السلطان"، تبدو حروفه بارزة بالإضافة والحز، مصر، العصر المملوكي، القرن ٨هـ/١٤م، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل ٥٤٧٦،[٧٥] يشتمل على ثلاث مناطق أفقية، كانت تملأ الوسطى منها كتابات بخط الثلث نصها "عز لمولانا السلطان"، ثم أصبحت الكتابات في معظم الرنوك الكتابية تملأ المنطقة العليا والوسطى من الرنك، من ذلك درع السلطان الناصر محمد على واجهة قصر الأمير قوصون الذى شيد في عام ٧٣٨هـ/١٣٣٧م.[٧٦]

بناء على ما سبق نرجح نسبة هذه الكسرة إلى العصر المملوكى أواخر القرن ٧هـ/١٣م، وأوائل القرن ٨هـ/١٤م.

يمكن أن نلخص نتائج هذه الدراسة في النقاط الآتية:

يعد هذا البحث عرضاً مفصلاً لمجموعة من الفخار المطلى المحفوظة بمتحف كلية الآثار والسياحة بالجامعة الأردنية عددها (٩) قطع تنشر لأول مرة، مصحوبة بعدد (٥) رسوم توضيحية من عمل الباحثة، كما يتضمن كتالوج اللوحات ويضم عدد من التحف التطبيقية الوارد ذكرها في الدراسة المقارنة بالمتن، وقد اتضح بدراستها النقاط التالية:

– تؤكد دراسة الفخار المطلى أن المنتجات الخزفية تستمد هيئتها من النظام الهندسى بكافة أشكاله، وتعد الرنوك العنصر الرئيسى فى زخارف هذا النوع من الفخار، وقد وزعت على التحف –محل البحث–بشكل منتظم فيه إيقاع وتناغم مع الاهتمام باللون لإضفاء مزيد من الجمال على القطع، احتلت الرنوك بؤرة الانتباه، تحاط الرنوك بأفاريز خارجية بهيئة أشرطة دائرية تنفذ على الحافة الداخلية للقطع، وقد يزين الخزاف المحيط الدائرى لبعض الرنوك بصنجات مزررة بالحز بطريقة التكفيت في المعادن، تتبادل الرنوك أوضاع مختلفة على التحف، أى عدم وجود

---

[٧٥] أحمد عبد الرازق، الفخار المطلى، ص ٤٤٧، لوحة ١٢١.

[٧٦] أحمد عبد الرازق، الرنوك الإسلامية، ص ١٨٧.

مكان ثابت لوضع الشعار، فقد يوضع على القاع الداخلى، أو على جدار الزبدية بحيث تتخلل أشرطة كتابية، وقد يوضع الرمز في المنطقة العليا أو السفلى داخل دائرة أو درع بيضاوي، كما قد يشغل الشطب الأوسط من ثلاث شطب، وقد تجمع تحفة واحدة بين رمزين مفردين في رنكين منفصلين، مع ملاحظة خلو قطع الدراسة من أي رنوك مركبة، بما يعنى أن القطع محل البحث تنسب إلى عصر المماليك البحرية، ذلك أن الرنوك التى تعد بمثابة "السيرة الذاتية" التى تسجل الوظائف التى تقلدها الأمراء ازدادت تعقيداً فى عصر المماليك البرجية.

– حملت قطع الدراسة رنوك شخصية لأشكال حيوانات كانت في الغالب تعبر عن أسماء أو بعض صفات أصحابها، نسجل اقتران رنك الكأس مع رنك البقجة كشارتين مفردين على الخزف المطلى في العصر المملوكى، اللافت للنظر أن رمز البقجة الذى درج على أن يرسم مشتركاً مع رموز أخرى كأن تكون محصورة بين سيفين أو غير ذلك، بل رسم على قطع الدراسة منفرداً.

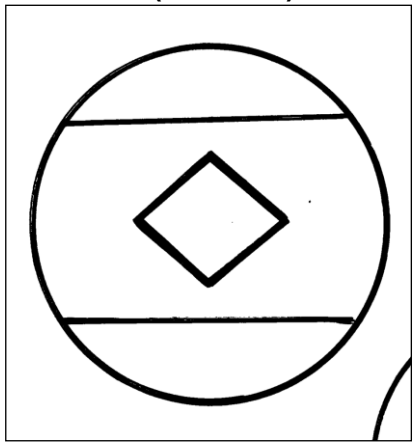
– تشابهت قطع الدراسة في مميزاتها الفنية، ويمكن تلخيصها في التجانس والتوافق بين العناصر التى نلحظ فى تنفيذها تباين فى الألوان، وتوافق نسبى بين الزخارف، فضلاً عن الدقة الفنية، والتمكن من الأسلوبين الصناعى والزخرفى، كما نسجل التناظر والاتساق الهندسى بين الرمز أو الشعار والمحيط الدائرى أو البيضاوى الذى يحيط به بشكل يؤكد صناعة هذه القطع لشخصيات هامة من الأمراء.

– بدراسة الكتابات على القطع –محل البحث بدت كأنها نفذت على أكثر من مستوى وزينت بزخارف بسيطة كما زودت بعلامات ضبط، وبذلك اكتسبت الزخرفة مزيداً من الحيوية والتجسيم، ومع ذلك خلت قطع البحث من أي ذكر لأسماء الحكام، خاصة أن معظمها عبارة عن كسر وأجزاء من آنية اشتملت على كتابات عبارة عن أدعية وأمنيات لمالك غير معروف.

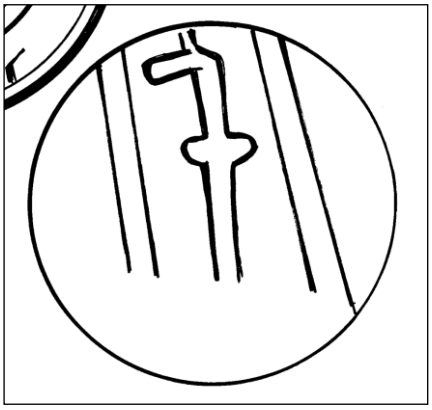
– تتشابه الكتابات الواردة على كسره من الفخار المطلى –محل البحث– من حيث الشكل والمضمون مع ما ورد على العديد من التحف والعمائر المملوكية التى تنسب لأواخر القرن ٧هـ/١٣م، وأوائل القرن ٨هـ/١٤م، مما يجعلنا نرجح نسبة القطعة المذكورة إلى أواخر القرن ٧هـ/١٣م، وأوائل القرن ٨هـ/١٤م.

أولاً : الأشكال

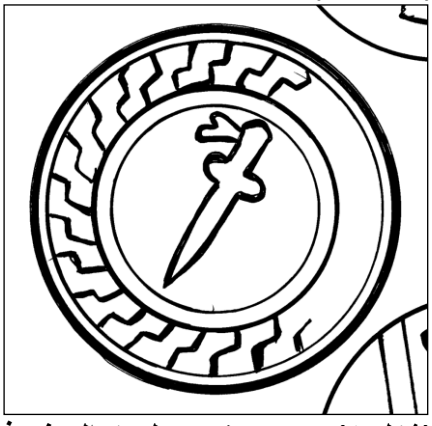
(شكل ١) رسم توضيحى لرنك السبع على الفخار الأحمر المطلى، متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.11(عمل الباحثة)



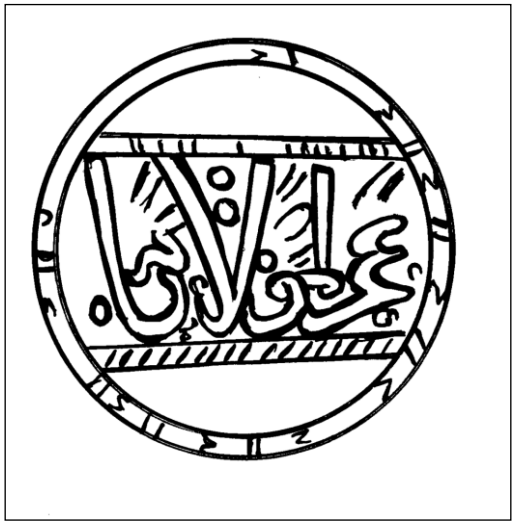
(شكل ٢) رسم توضيحى لرمز البقجة، رنك الجمدار على الفخار المطلى، متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.10(عمل الباحثة)



(شكل ٣) رسم توضيحى لرمز السيف ذي العارضة، رنك السلحدار على الفخار المطلى، متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية رقم السجل U.914.5 (عمل الباحثة)



(شكل ٤) رسم توضيحى لرمز السيف ذو الذؤابتين، رنك السلحدار على الفخار المطلى، متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.9 (عمل الباحثة)



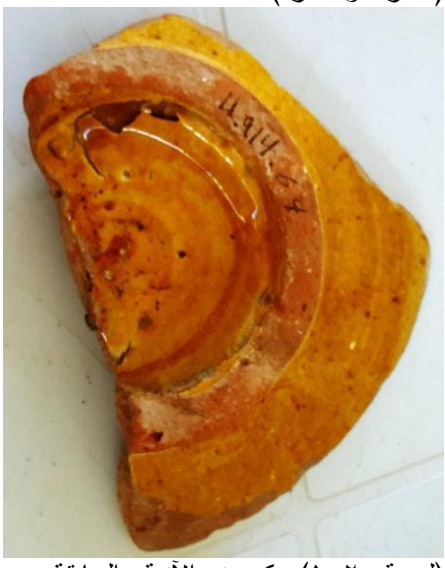
(شكل 5) رسم توضيحي للكتابات الدعائية على الفخار الأحمر المطلى، منفذة بخط الثلث وتقرأ "عز لمولانا"، متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.94(عمل الباحثة)

ثانياً: اللوحات

(لوحة ١) جزء من قاع وقاعدة آنية من الفخار الأحمر المطلى من الداخل والخارج، مزخرف برنك السبع، رقم السجل U.914.11 متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية
(تنشر لأول مرة)

(لوحة ١-١) كسرة الآنية السابقة من الخارج، رقم السجل U.914.11 متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية
(تنشر لأول مرة)

(لوحة ٢) جزء من قاع آنية من الفخار المطلى من الداخل والخارج مزخرف برنك الفهد أو السبع، رقم السجل: U.914.64 متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية
(تنشر لأول مرة)



(لوحة ٢-١) كسرة الآنية السابقة من الخارج، رقم السجل: U.914.64 متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية
(تنشر لأول مرة)

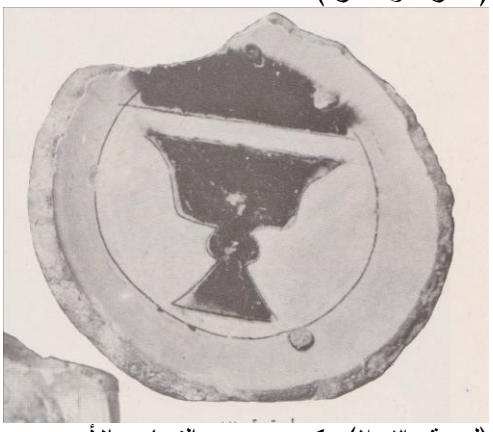
(لوحة ٢-٢) رنك السلطان بيبرس على واجهة برج السلطان بيبرس البندقدارى (برج السباع) بالقلعة، القرن ٧هـ/١٣م
(نقلاً عن: جمال جاد الرب وآخرون، مقر السلطنة (القلعة وما حولها)، الفن المملوكى، ص ٧٨.)

(لوحة ٢-٣) أسد منفذ بالنحت على الرخام، مصر في العصر المملوكى، القرن ٨هـ/١٤م، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم سجل ٣٧٩٦
(نقلاً عن: صلاح البهنسى وآخرون، مقدمة: الخلفية التاريخية، الفن المملوكى، ص ٤٢.)

(لوحة ٢-٤) كسرة من الخزف ذي البريق المعدنى، مزخرفة برسم أسد، مصر في العصر الفاطمى، القرنين ٤-٥هـ/١٠-١١م، أقصى اتساع ١٢,٢سم، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم سجل ١٢٨٧
(نقلاً عن: Grube, E., Cobalt and Lustre, p. 142, pl.138.)

(لوحة ٣) جزء من قاعدة وحافة زبدية من الفخار المطلى، متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية،
رقم السجل U.914.38
(تنشر لأول مرة)

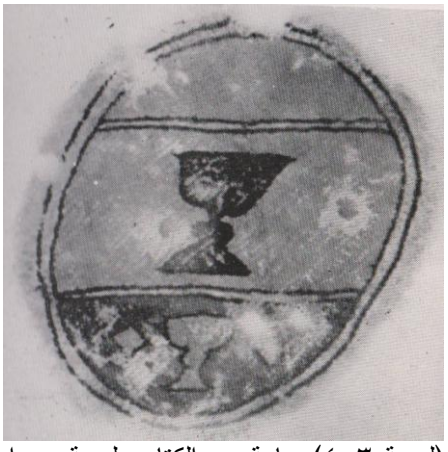
(لوحة ٣-١) جزء من قاعدة وقاع الزبدية السابقة من الخارج، متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية
رقم السجل U.914.38
(تنشر لأول مرة)



(لوحة ٣-٢) كسرة من الفخار الأحمر المطلى، عليها رسم الكأس الذى يرمز إلى رنك الساقى، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل ١٥٠
(نقلاً عن: سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، ص ٣٣١، لوحة رقم ١٢.)

(لوحة ٣-٣) كسرة من قاع آنية من الفخار المطلى مزخرفة بالحز برنك الكأس، أقصى عرض ١٦,٠سم، مصر، العصر المملوكى، القرن ٨هـ/١٤م
(نقلاً عن: Grube, E., Islamic Pottery, p. 285, no.231.)

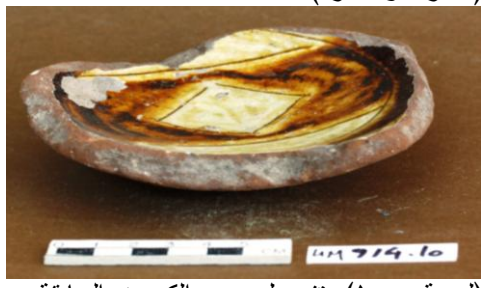
(لوحة ٤) كسرة من قاع آنية من الفخار المطلى مزخرفة برنك البقجة، متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.6
(تنشر لأول مرة)



(لوحة ٣-٤) جامة من الكتان، لحمة وسداه عليها رسم كأس ثم كأس وبقجة، مطرز بالحرير الأصفر والأخضر، والأسود، مصر، العصر المملوكى، القرن ٨هـ/١٤م، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل ١٢٧٧٣
(نقلاً عن: سعاد ماهر، النسيج الإسلامي، ص ١٩٢، لوحة ١١٤.)

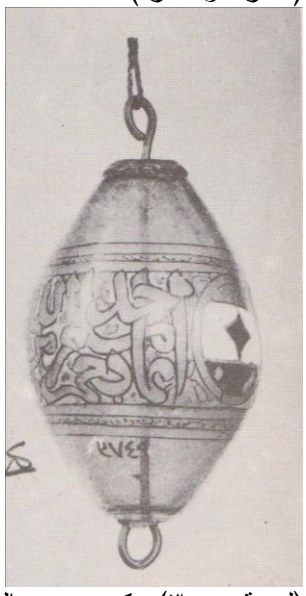
(لوحة ٤-١) الكسرة السابقة يوضح سمك الجدار، متحف كلية السياحة والآثار، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.6.
(تنشر لأول مرة)

(لوحة ٥) كسرة من الفخار المطلى عبارة عن قاع آنية من الفخار المطلى مزخرفة برنك البقجة، متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.10 (تنشر لأول مرة)



(لوحة ٥-١) تفصيل من الكسرة السابقة يوضح سمك العجينة، متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.10.
(تنشر لأول مرة)

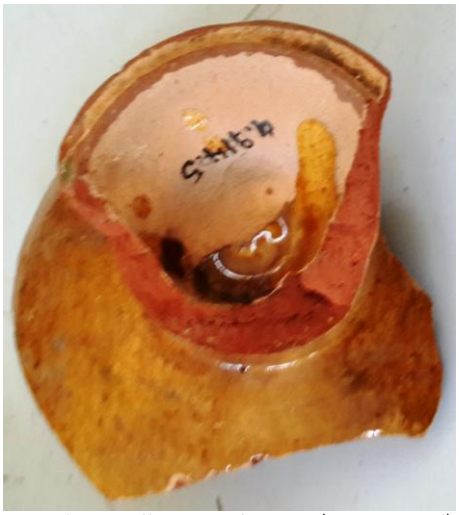
(لوحة ٥-٢) الكسرة السابقة من الخارج، متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.10
(تنشر لأول مرة)



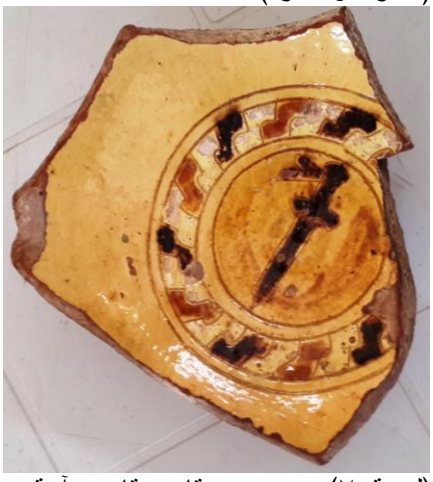
(لوحة ٥-٣) كرة من الزجاج لتعليق المشكاة، تحمل رمز البقجة، شعار الجمدار في الشطب الأوسط من الرنك الدائرى، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل ٣٧٤٩.
(نقلاً عن: سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، ص ٣٤٦، لوحة ٨١.)

(لوحة ٦) جزء من قاع وقاعدة آنية من الفخار المطلى، متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.5
(تنشر لأول مرة)

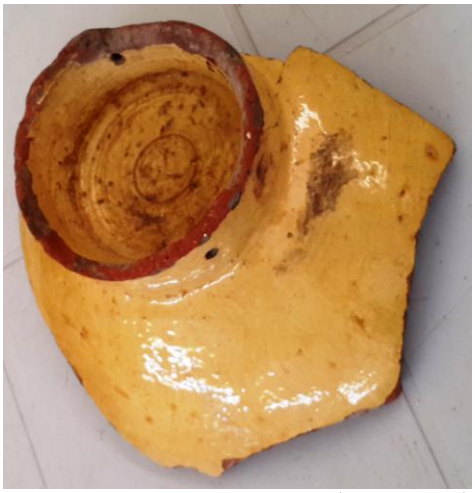
(لوحة ٦-١) تفصيل من اللوحة السابقة لقاع آنية من الفخار الأحمر المطلى مزخرفة برنك السيف، متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.5
(تنشر لأول مرة)



(لوحة ٦-٢) تفصيل من اللوحة السابقة لقاعدة آنية من الفخار المطلى موضح عليها رقم السجل U.914.5، متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية
(تنشر لأول مرة)



(لوحة ٧) جزء من قاع وقاعدة آنية من الفخار المطلى مزخرفة برنك السيف، متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.9
(تنشر لأول مرة)

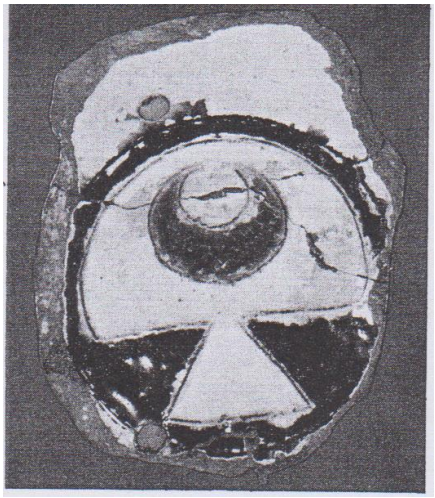


(لوحة ٧-١) تفصيل من اللوحة السابقة لقاعدة الكسرة السابقة، متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.9
(تنشر لأول مرة)

(لوحة ٧-٢) كسرة من الفخار الأحمر المطلى، مصر، العصر المملوكى، القرن ٨هـ/١٤م، عليها رسم السيف ذي العارضة، رنك السلحدار، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل ١٤١٨
(نقلاً عن: سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، ص ٣٣١، لوحة رقم ١٣.)

(لوحة ٧-٣) مدخل قصر منجك السلحدار (نقلاً عن: جمال جاد الرب وآخرون، مقر السلطنة (القلعة وما حولها)، الفن المملوكى، ص ٨٨.)

(لوحة ٨) كسرة عبارة عن جزء من قاع وقاعدة آنية مزخرفة برنك الهدف، متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.8
(تنشر لأول مرة)



(لوحة ٨-١) كسرة من قاع آنية من الفخار المطلى مزخرف بالحز برنك الهدف أو القبق، مصر في العصر المملوكى، القرن ٨هـ/١٤م، أقصى اتساع ١٢,٠سم
(نقلاً عن: Grube, E., Islamic Pottery, p. 285, no.234.)

(لوحة ٨-٢) كسرة من الفخار الأحمر المملوكى المطلى، مصر، القرن ٨هـ/١٤م، يزخرفها رنك القبق أو الهدف، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل ١٣٠
(نقلاً عن: سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، ص ٣٣١، لوحة رقم ١١.)

(لوحة ٩) كسرة عبارة عن جزء من قاع وقاعدة آنية مزخرفة برنك كتابى، متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.94
(تنشر لأول مرة)

(لوحة ٩-١) قاعدة الكسرة السابقة من الخارج، متحف كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، رقم السجل U.914.94
(تنشر لأول مرة)

A Study and Publication of a Glazed Pottery Collection at the Museum of Archaeology and Tourism Faculty, University of Jordan

Prof.Hanaa M. Adly•

Abstract:

The first hand data of the author's ongoing study of the glazed pottery collection at the Museum of Archaeology and Tourism Faculty, University of Jordan of a wide range of objects sheds light on cartouches and emir blazons in their historic, art historic, and hierarchal contexts. The study discussed the mentioned collection with additional examples of pictorial blazons attributed by Early Mamluk sultans such as Baybars. The emir blazons in the objects of study are circular and simple characterizing the Muslim heraldry of the Early Mamluk period. They depict solely the heraldic device in a circular shield symbolizing the official post of the emir.

None of the emir blazons in the collection represents the advanced phase of Muslim heraldry in which one blazon may depict/represent more than seven heraldic devices serving as "a curriculum vitae" for the present and previous posts of an explicit emir. Such composite blazons are characteristic for the Late Mamluk period (referred to also as Burji period) and hence offer strong evidence for dating to the Early (Bahri) Mamluk period.

The calligraphy of the objects is an important primary source for mottos and epithets of the Mamluk emires at that time. They are also evidence for the vessel dating as this study has worked to match the mottos and epithets decorating the objects with other complete and well-dated inscriptions in architecture and material culture. Finally, the blazons and calligraphy are solid dating evidence for the objects' technology and typology and hence

• **Professor, Department of Archaeology and Civilization Faculty of Arts, Helwan University** hanaamohamedadly@yahoo.com

provide important primary data for further studies in Mamluk history, art history and Mamluk organizational behavior.

Keywords:

Islamic Art, Glazed Pottery, Heraldry, Mamluk history

الصلات بين حضارات وادي النيل ومملكة دعمت (بلاد الحبشة) في الألفية الأولى قبل الميلاد.

د.هند عبد المجيد الفقي•

أ.محمود أحمد محمد إمام••

الملخص:

كان البحر الأحمر البوتقة التي انصهرت فيها معظم الحضارات القديمة وتشكلت ملامحها على ضفتيه، فهو بمثابة الطريق الذي من خلاله عرف العالم القديم أول مبادئ الاتصال التجاري والثقافى، ونتيجة لذلك نمت على شاطئيه حضارات عظيمة ساهمت بإيجابية في تطور البشرية وتقدمها.

تؤكد الأدلة الأثرية والنصية في بلاد الحبشة أنه نتيجة التواجد العربي الجنوبي في المنطقة قامت مملكة في الألفية الأولى قبل الميلاد (٩٠٠/٨٠٠ ق.م-٤٠٠/٣٠٠ ق.م) عُرفت في النصوص باسم "دعمت"، وعلى الرغم من أن الأدلة الأثرية والمظاهر الحضارية لهذه المملكة تعكس تأثيرات عربية جنوبية واضحة، إلا أنها لم تخلو من تأثيرات وادي النيل والذى كان يشكل امتدادًا طبيعيًا لها.

والهدف من هذه الورقة هو عرض العوامل والأسباب التي أدت إلى قيام مملكة دعمت فى بلاد الحبشة، ثم تتبع الأدلة التي تشير إلى وجود صلات بين مملكة دعمت وحضارات وادي النيل، وعرض بعض مظاهر تأثيرات وادي النيل في فنون مملكة دعمت والمُتمثلة في بعض القطع الفنية والتماثيل.

الكلمات الدالة:

دعمت؛ وادي النيل؛ صلات؛ الألفية الأولى قبل الميلاد.

• مدرس التاريخ القديم، معهد البحوث والدراسات الأفريقية، جامعة القاهرة.
Hend.elfeky@cu.edu.eg

•• مدرس التاريخ القديم المساعد، معهد البحوث والدراسات الأفريقية، جامعة القاهرة.
Mahmoud.emam@cu.edu.eg

مقدمة

بدأت العصور التاريخية في بلاد الحبشة قبل قيام مملكة أكسوم بعدة قرون، حيث أشار علماء الآثار اعتمادًا على الأدلة الأثرية إلى حدوث هجرات بشرية من جنوبي شبه الجزيرة العربية إلى الشاطئ الغربي للبحر الأحمر، وتمكن هؤلاء المهاجرون من بسط نفوذهم على السكان الأصليين[١]، وعلى الرغم من تعدد الآراء حول أسباب هذه الهجرات إلا أن كثيرًا من علماء الآثار رجحوا أن الهجرات العربية الجنوبية لبلاد الحبشة كانت مرتبطة بسياسة مملكة سبأ المزدهرة[٢]؛ حيث كانت مملكة سبأ في بداية الألف الأول ق.م أقوى الممالك العربية الجنوبية واستطاعت أن تفرض هيمنتها على أجزاء كبيرة من جنوبي شبه الجزيرة العربية، ولم تكن سياستها الخارجية قائمة على التوسع وغزو المناطق المجاورة بل توطين سكانها في تلك المناطق[٣]، ويمكن القول بأن النظام الاقتصادي وخاصة التجاري كان دافعًا لتوسع مملكة سبأ، مما أدى إلى ظهور كيان عربي جنوبي في بلاد الحبشة[٤]، وذلك نتيجة الدور الذى قام به العرب في التجارة العالمية في البحر الأحمر في تلك الحقبة المبكرة، فكان من الضروري أن يرسوا بسفنهم على الشاطئ الغربي المواجه لبلادهم من أجل أغراض التجارة بحثًا عن مواد لتجارتهم واستغلالًا للموارد الطبيعية التي تتميز بها المنطقة أو تصريفًا لمنتجاتهم[٥]، بالإضافة إلى تأمين الطرق التجارية من خلال السيطرة على

---

[١] فوزى عبد الرازق مكاوي، مملكة أكسوم: دراسة في التاريخ السياسي وبعض جوانب حضارتها، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، قسم التاريخ، معهد البحوث والدراسات الأفريقية، جامعة القاهرة، ١٩٧٤م، ص٥.

[٢] محمد عبد القادر بافقيه، *توحيد اليمن القديم الصراع بين سبأ وحمير وحضرموت من القرن الأول إلى القرن الثالث الميلادي*، ترجمة على محمد زيد ومراجعة محمد صالح بلعفير، اليمن: المعهد الفرنسي للآثار والعلوم الاجتماعية بصنعاء، ٢٠٠٧م، ص١٨٥؛ أليساندرو دي ميغريه، "فجر التاريخ في مناطق اليمن الداخلية"، في *اليمن في ملكة سبأ*، ترجمة بدر الدين عرودكى ومراجعة يوسف محمد عبد الله، دمشق: دار الأهالي، ١٩٩٩م، ص٥١.

[3] Japp, S., *et al*, "Yeha and Hawelti cultural contacts between Saba and Damat: new research of the German Archaeological Institute in Ethiopia", *PSAS*, (Vol.41, 2011), p.14.

يشير النص المعروف بلوحة النصر (RES 3945/3946=GL1000A/B) الذي سجله ملك سبأ "كرب إل وتار" عن الحروب التي خاضها ضد أوسان ومن تحالف معها، فذكر أنه شن حملاته باسم الإله إل مقه ومملكة سبأ وأنه قام بإخضاع وتدمير العديد من المناطق المعادية له، وعندما دخل مدينة (نشن) في الجوف لم يحرقها ولكنه أكتفى بإزالة أسوارها، ثم فرض على ملكها "سمه يفع" أن يقبل إقامة السبئيين فيها وأن يبني بوسطها معبدًا للإله إل مقه للمزيد انُظر؛ جمال عبد الواسع قاسم الشرجبي، اليمن في عهد المكرب السبئي كرب إل وتر بن ذمر علي القرن السابع قبل الميلاد، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩٨م، ص٩٥.

[٤] ديتلف نيلسن *وآخرون*، *التاريخ العربي القديم*، ترجمة واستكمال فؤاد حسنين على، مراجعة زكى محمد حسن، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٨م، ص ١٤٦.

[٥] فوزي عبد الرازق مكاوي، مرجع السابق، ص ٧.

المناطق التي يُزرع فيها البخور؛ تلك التجارة التي سيطرت عليها مملكة سبأ في شبه الجزيرة العربية منذ نهاية القرن الثامن ق.م، وربما أرادت أن تسيطر على أماكن زراعته في أفريقيا وذلك لتلبية الطلب المتزايد عليه[٦]؛ لذا فإن المهاجرين الذين كانوا يشكلون مجموعةً من التجار وأصحاب الحرف، قاموا بالاستقرار في المناطق الأفريقية وتصاهروا مع السكان المحليين وذلك بهدف تطوير العلاقات التجارية بين المنطقتين عبر البحر الأحمر بصورة تكافلية[٧]، وفي النهاية نشأت بعض المستعمرات التجارية في أماكن متفرقة من بلاد الحبشة تضم أرستقراطية عربية تتولى الحكم والإدارة بفضل تفوقها الحضاري، حيث أن ثقافة المهاجرين كانت أكثر تقدمًا[٨].

تؤكد الأدلة الأثرية والنصية أنه نتيجة التواجد العربي الجنوبي في بلاد الحبشة قامت مملكة عُرفت في النصوص باسم "دعمت" (𐩣𐩬𐩲)[٩]، في النصف الأول من الألفية الأولى ق.م(٨٠٠/٩٠٠ ق.م-٣٠٠/٤٠٠ ق.م)[١٠]، وتعكس الأدلة الأثرية والمحتوى الثقافي للمملكة تأثيرات عربية جنوبية واضحة[١١]، ومن الجدير بالذكر أن هذه المملكة كانت مستقلة عن الممالك العربية الجنوبية، حيث أن كلمة دعمت لم تُذكر في النصوص العربية الجنوبية في جنوبي شبه الجزيرة العربية[١٢].

---

(6) Harlan, J. R., "Ethiopia: A Center of Diversity", *Econ. Bot.*, (Vol. 23, No. 4, 1969), p.309.

[٧] رفعت هزيم، "الهجرات من جنوبي الجزيرة العربية حتي نهاية القرن الثالث الميلادي"، *مجلة دراسات تاريخية*، (العددان ٩٩، ١٠٠، ٢٠٠٧م)، ص١٣٥.

[٨] عبد المنعم عبد الحليم سيد "البخور عصب تجارة البحر الأحمر في العصور القديمة"، *في البحر الأحمر وظهيره في العصور القديمة. مجموعة بحوث نشرت ففي الدوريات العربية والأوربية*، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٣، ص٥٧٧؛ محمد بن على الأكوع الحوالي، *اليمن الخضراء مهد الحضارة*، ط١، صنعاء: مكتبة الإرشاد، ٢٠٠٨م، ص ٣٤٧.

[٩] لايزال معنى ومدلول كلمة "دعمت" غامض، فربما يشير إلى قبيلة أو منطقة، لكن أي من هذه الآراء في الوقت الحالي بمثابة تخمين وموضع شك لعدم وجود دليل واضح يؤكد أي منهما؛ ولقد تم التعرف على اسم هذه المملكة من خلال مجموعة من النصوص التكريسيه التي عُثر عليها في بلاد الحبشة، للمزيد عن النصوص التي ذكرت اسم المملكة انُظر شكل (١) . ومن الجدير بالذكر أن اسم المملكة في النص RIE 9 كُتب دامت 𐩣𐩬𐩲 وليس دعمت 𐩣𐩬𐩲، ولذلك نفترض أنه ربما كان خطأ من الكاتب.

[10] Munro-Hay, S. C., *Aksum: An African Civilization of Late Antiquity*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1991, p.5.

[١١] هـ. دى كنتنسون، "حضارة فترة ما قبل أكسوم"، في تاريخ أفريقيا العام، المجلد الثاني، جمال مختار (*محررًا*)، اليونسكو: اللجنة العلمية الدولية لتحرير تاريخ أفريقيا العام، ١٩٨١م، ص٣٤٧.

[12] Phillipson, D.W., "The First Millennium BC in the Highlands of Northern Ethiopia and South-Central Eritrea: A Reassessment of Cultural and Political Development", *AAR*, (Vol. 26, No. 4, *Re-evaluating the Archaeology of the First Millennium BC in the Northern Horn*, 2009), p.267.

وتتميز أغلب المواقع التي تنُسب لمملكة دعمت بوجود العديد من السمات المميزة للممالك العربية الجنوبية التى تتضح بشكل رئيسي في الكتابة والنصوص، والمعتقدات الدينية، والمنشآت المعمارية الضخمة أهمها المعابد التي كُرست للمعبودات العربية الجنوبية، وانتشار المنشآت المدنية الطبقية، والمنحوتات وبعض المشغولات المعدنية، وهذه السمات متطابقة مع ما هو موجود في جنوبي شبه الجزيرة العربية بشكل عام ومملكة سبأ بشكل خاص(١٣).

وتُعتبر مدينة يحا في وسط تيجراي (خريطة ١) عاصمة مملكة دعمت لما لها من أهمية دينية وسياسية(١٤)؛ حيث تم العثور بها على اثنين من المباني الهامة والضخمة على نفس نمط المباني العربية الجنوبية هما معبد يحا الكبير ومبنى جرات بيعل جبري(١٥)، وكذلك وجود جبانة بها مقابر عمودية للنخبة تقع في منطقة دارو مكيل Daro Mikael (١٦)، بالإضافة إلى المقابر التي عثرت عليها بعثة المعهد الألماني للآثار فرع صنعاء عام ٢٠٠٨م في منطقة أبيي أددي Abbi Addi (١٧)، والمستوطنة التي عُثر عليها في اندا جولي Enda Gully والتي تقع على بعد كيلو شمال شرق يحا(١٨).

وقد شملت مملكة دعمت أجزاء كبيرة من بلاد الحبشة (شمالي إثيوبيا حتى وسط إريتريا) والتي شكلت فيما بعد قلب المملكة الأكسومية، ويمكن تعيين حدود مملكة دعمت من خلال الأدلة الأثرية التي عُثر عليها والتي تحمل الطابع العربي الجنوبي (خريطة١)؛ حيث كانت أدوليس ميناء المملكة المطل على خليج زيلع، والذى كان محميًا بصورة طبيعية حيث مرتفعات أكيل جزاي، بينما اعتقد علماء الآثار أن الحدود الشمالية للمملكة امتدت حتى منطقة أكيل جزاي في وسط إريتريا(١٩)، لكن في ضوء الاكتشافات الأثرية الحديثة تبين أنها تمتد إلى الشمال من ذلك حتى منطقة

---

(١٣) فرانسيس أنفري، "حضارة أكسوم من القرن الأول إلى القرن السابع"، في *تاريخ أفريقيا العام*، المجلد الثاني، جمال مختار (محررًا)، اليونسكو: اللجنة العلمية الدولية لتحرير تاريخ أفريقيا، ١٩٨١م، ص٣٨٣.

(14) Phillipson, D. W., *Ancient Ethiopia: Aksum, its antecedents and successors*, London: British Museum Press, 1998, p. 44; Munro-Hay, S. C., *Ethiopia, the Unknown Land: A Cultural and Historical Guide*, 2nd edition, London: I. B. Tauris, 2008, p.352.

(15) Connah, G., *African Civilizations: Precolonial Cities and States in Tropical Africa: an Archaeological Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p.75.

(16) Anfray, F., "Une campagne de fouilles à Yĕā (Février-mars 1960)", *AE*, (Vol. 5, année, 1963), p.190.

(17) Gerlach, I., "Yeha: An Ethio-Sabaean site in the highlands of Tigray (Ethiopia)", in *new research in archaeology and epigraphy of the South Arabia and its neighbors*; *proceedings of the "Recontres Sabeennes15",* Alexander Sedov (*ed.*), Moscow: Institute of Oriental Studies, 2011, p.218.

(18) Fattovich, R., "Reconsidering Yeha, c. 800–400 BC", *AAR*, (Vol. 26, 2009), p.278.

(19) Bard, K. A., *et al*, "The Environmental History of Tigray (Northern Ethiopia) in the Middle and Late Holocene: A Preliminary Outline", *AAR*, (Vol. 17, No. 2, 2000), p.70.

أسمرة الكبرى The Greater Asmara Area حيث كانت توجد ثقافة أونا القديمة[٢٠].

وفي اتجاه الغرب إلى المناطق المحيطة بأكسوم حيث عدي قرمتن وكساكسي ومطرا، وفي اتجاه الغرب من يحا حيث حاولتي وأبا بنتليون وسجلمان وميلازو[٢١]، أما عن الحدود الجنوبية للمملكة فكانت تمتد إلى منطقة مكبار أكاوا بالقرب من وكار؛ حيث تم العثور مؤخرًا على معبد يحمل تأثير عربي جنوبي في التخطيط والمقتنيات في تلك المنطقة مما يؤكد الامتداد السياسي والديني في تلك الفترة نحو الجنوب- أبعد موقع حتى الآن، وربما أن هذا الموقع كان يمتد بطول الطريق التجاري القديم الذى كان يربط بين البحر الأحمر والمراكز الشمالية مع المناطق الجنوبية في تيجراي[٢٢].

ولقد سجلت النصوص العربية الجنوبية في بلاد الحبشة اسم مملكة دعمت وأربعة ملوك حكموا هذه المملكة[٢٣]، وحديثًا من خلال الكشف الأثري الجديد لمعبد مكبار أكاوا بوكار تم التعرف على اسم ملك خامس (شكل ٢)[٢٤]، والملاحظ أن المعلومات التي تحويها هذه النصوص قليلة جدًا، وبالتالي لم يتسن معرفة تفاصيل حول أعمال وإنجازات هؤلاء الحكام[٢٥].

واختلفت آراء علماء الآثار بشأن الأهمية التاريخية والحضارية للاكتشافات الأثرية والنصية التي عُثر عليها في مواقع في وسط إريتريا وشرق ووسط تيجراي والتي

---

[٢٠] تقع منطقة أسمرة الكبرى في الأجزاء الوسطى والشرقية من هضبة أسمرة في إريتريا، وهى عبارة عن منطقة جبلية مسطحة نسبيًا يتراوح ارتفاعها ما بين ٢٢٠٠:٢٥٠٠ م فوق سطح البحر، تلك المنطقة غنية بالثروات المعدنية حيث مناجم الذهب، واعتمد سكان تلك المنطقة في الألفية الأولي ق.م على الاقتصاد المختلط؛ حيث الزراعة والرعي، كما تم العثور على بقايا فخارية وأعداد كبيرة من رؤوس الثيران من الحجر والطين في مواقع هذه الثقافة، مما يشير إلى أن الماشية كانت عنصرًا مهمًا من عناصر الرمزية الدينية، أطلق علماء الآثار على الثقافة المادية لهذه المنطقة اسم "ثقافة أونا القديمة" Ancient Ona culture – وكلمة أونا في اللغة التيجرانية تعنى أطلال، وكانت معاصرة لفترة مملكة دعمت، للمزيد انُظر؛

Curtis, M. W., "Relating the Ancient Ona Culture to the Wider Northern Horn: Discerning Patterns and Problems in the Archaeology of the First Millennium BC", *AAR*, (Vol. 26, No. 4; Re-evaluating the Archaeology of the First Millennium BC in the Northern Horn, 2009), pp.329-333.

[21] Gerlach, I., Op. Cit., p.217.

[22] Wolf, P., Nowotnick, U.,"The Almaqah temple of Meqaber Gaʿewa near Wuqro (Tigray, Ethiopia)", *PSAS*, (Vol. 40, 2010), p.377.

[23] Anfray, F., "Recherches archéologiques en Éthiopie", *CRAI*, (122e année, N. 4, 1978), p.715.

[24] Nebes, N., "Die Inschriften aus dem ʾAlmaqah-Tempel in ʿAddi ʾAkawəḥ (Tigray)", *ZOrA*, (Vol. 3, 2010), pp.215, 226.

[25] Phillipson, D. W., "The First Millennium BC in the Highlands of Northern Ethiopia and South-Central Eritrea: A Reassessment of Cultural and Political Development" Op. Cit., p.266.

تُنسب لمملكة دعمت، فقد أكد فريق من علماء الآثار أن التأثيرات العربية الجنوبية الواضحة في تلك المناطق، تنسب لقبائل عربية جنوبية هاجرت إلى المرتفعات التيجرانية واستوطنت المنطقة وفرضت سيطرتها على السكان المحليين في بداية الألفية الأولى ق.م[٢٦]، إلا أن هناك دراسات أخرى تناولت وجود المملكة في بلاد الحبشة على نحو واضح من التهميش أو المبالغة؛ حيث نفى بعضهم تمامًا فكرة وجود تأثيرات عربية جنوبية، كما اعترض فيلبسون على فكرة وجود مجموعات عربية جنوبية عاشت على مرتفعات بلاد الحبشة، وافترض وجود نخبة من السكان المحليين استخدموا بعض العناصر والسمات الحضارية التي عرفتها الممالك العربية الجنوبية، والتي نقلها بعض التجار إلى الشاطئ الأفريقي للبحر الأحمر[٢٧]؛ كما لاحظ فادوفيتش الذى قام بحفائر علمية منظمة في العديد من المواقع في السودان وإثيوبيا، أن الفخار الموجود في بلاد الحبشة في الألفية الأولى ق.م يتطابق إلى حد كبير مع التقاليد الشائعة المعاصرة لفخار وادي النيل، وبالتالي فإن هذا الدليل – من وجهه نظرهم- لا يدعم وجود مجتمع عربي جنوبي متماسك في بلاد الحبشة في الألفية الأولى ق.م، وبالتالي تطورت الحضارة في تلك المنطقة في استقلال تام عن الهجرات العربية الجنوبية[٢٨]، كما يرى فادوفيتش أن "ظهور مملكة دعمت في المنطقة كان نتيجة عملية طويلة المدى من التحولات والتفاعلات الاجتماعية والسياسية وكانت التجارة سببًا أساسيًا في وجود هذه التفاعلات"[٢٩]، ساعدهم في تأكيد هذا الرأي أن النصوص التي تُنسب لدولة دعمت قليلة جدًا، مما كان سببًا في تهميش التأثير العربي الجنوبي مقابل المكون المحلي[٣٠]، وعلى النقيض من ذلك بالغ البعض الآخر في الدور الذى لعبه العرب الجنوبيون في بلاد الحبشة حتى أنهم نادوا بالأصول العربية الجنوبية للحضارة الإثيوبية القديمة، متجاهلين بذلك المكون الثقافي المحلى[٣١]، وفى هذا الصدد يرى دروز أن التأثير العربي الجنوبي في بلاد الحبشة

---

(26) Fattovich, R., "The Development of Ancient States in the Northern Horn of Africa, c. 3000 BC—AD 1000: An Archaeological Outline", *JWP*, (Vol. 23, No. 3, 2010), pp.147, 163-164; Fattovich, R., "The contacts between Southern Arabia and the Horn of Africa in late prehistoric and early historical times: a view from Africa", in *Profumi d'Arabia*, Avanzini, A., (*ed.*), Roma: L'Erma di Bretschneider, 1997, p.283.

(27) Phillipson, D. W., "From Yeha to Lalibela: an essay in cultural continuity", *JES*, (Vol. 40, No. 1/2, 2007), p.2; Phillipson, D. W., *Ancient Ethiopia: Aksum, its antecedents and successors*, Op. Cit., p. 45.

(28) Fattovich, R., "Traces of a possible African component in the pre-Aksumite culture of Northern Ethiopia", *Abbay*, (Vol. 9, 1978), pp.25-29.

(29) Fattovich, R., "The Northern Horn of Africa in the first millennium BCE: local traditions and external connections", *RSE*, (Vol. IV, 2012), p.4.

(30) Wolf, P. Nowotnick, U., Op. Cit., p.367.

(٣١) ديتلف نيلسن وآخرون، مرجع سابق، ص ٣١؛ السيد عبد العزيز سالم، تاريخ العرب في عصر الجاهلية، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧١م، ص١٤٦؛ زيد بن على عنان، "حضارة

كان دون أدنى شك مهمًا، لكن ليس لدرجة القول بأن السبئيين أو غيرهم من العرب الجنوبيين هم مؤسسو تلك الحضارة، فمن الطبيعي أنهم لم يأتوا إلى فراغ سياسي وحضاري تام[٣٢]. بينما ترجح درديني وغيرها من الباحثين بأن التفاعل بين طبقة النبلاء المحليين الذين كانوا يعيشون في تيجراي ووسط إريتريا والتجار العرب الجنوبيين نتج عنه ظهور ثقافة أفرو-عربية متطورة في مرتفعات بلاد الحبشة في القرن الثامن ق.م[٣٣]؛ وذهب البعض إلى القول بتعايش مجموعتين في المنطقة بناءً على النصوص، يُنسب الخط الأول للمهاجرين، بينما يُنسب الخط الثاني للسكان المحليين، لكن لاتزال طبيعة هذا التفاعل غير مؤكدة[٣٤].

إن ندرة النصوص التي ذكرت اسم المملكة، وقلة المواقع التي عُثر فيها على نماذج من الفنون ترجع لتلك الفترة، كانت دليل عند بعض علماء الآثار على أن دعمت كانت مملكة قصيرة الأجل، لم تستمر طويلًا في بلاد الحبشة، وربما لم تدم أكثر من ١٠٠-١٥٠ عامًا، كحد أقصي ٢٥-٣٠ سنة فترة حكم كل ملك[٣٥]، وسقطت مملكة دعمت في النصف الثاني من الألف الأول ق.م بالتحديد في الفترة ما بين القرن الرابع-الثالث ق.م، وذلك تزامنًا مع قيام وازدهار مملكة مروي[٣٦].

ولكى يتسنى لنا أن نفهم طبيعية الصلات بين مصر القديمة وهذه المنطقة، فيجب الإشارة إلى أن هناك اتجاه جديد في الدراسات الإثيوبية القديمة يؤكد بأن مملكة دعمت هي امتداد حضاري لمملكة بونت التي سجلت على النصوص والمناظر المصرية القديمة[٣٧]، وحتى نتحقق من هذا الرأي يجب أن نحدد موقع بلاد بونت في ضوء الدراسات الحديثة؛ حيث كان للمصريين القدماء نشاط ملاحي واسع في البحر الأحمر، تمثل في الرحلات المتجهة لبلاد بونت *pwnt*، وذلك للأهمية

اليمن القديم"، الإكليل، (العدد الثاني، ١٩٨٠م)، ص١٠٨ ؛ عبد الله حسن الشيبه، "إسهام عرب الجنوب في قيام وتطور أكسوم"، الإكليل، (العدد الرابع، السنة الرابعة، ١٩٨٩م)، ص٣١.

(32) Drewes, A. J. "Nouvelles inscriptions de l'Éthiopie." *BiOr*, (Vol. 13, 1956), p. 181.

(33) Demoz, A., "Ethiopian Origins; A survey", *Abbay*, (Vol.9, 1978), p.11; Durrani, N., *The Tihama Coastal Plain of South-West Arabia in its Regional Context c.6000 BC – AD 600*, Oxford: British Archaeological Reports, 2005, p.121.

(34) Chittick, N., "Notes on the archaeology of Northern Ethiopia", *Abbay*, (Vol.9, 1978), p.16; Phillipson, D. W., "Relations between Southern Arabia and the Northern Horn of Africa during the last millennium BC", *PSAS*, (Vol. 41, 2011), p.260.

(35) Fattovich, R., "The Northern Horn of Africa in the first millennium BCE: local traditions and external connections", Op. Cit., p.30.

(36) Finneran, N., *The archaeology of Ethiopia*, 2nd edition, USA; Routledge, 2011, p. 141.

(37) Phillips, J., "Punt and Aksum: Egypt and the Horn of Africa", *JAH*, (Vol. 38, No. 3, 1997), pp.456-457.

الكبيرة لمنتجات تلك المنطقة التي لم تكن تتوافر لدى الشعوب الأخرى التي كانت تتاجر مصر معها[٣٨].

وجاءت المعلومات عن بلاد بونت وسكانها من خلال النصوص والمناظر المُسجلة على الآثار المصرية القديمة، ولقد أشارت النصوص المصرية القديمة إلى بلاد بونت وعرفتها بأنها "أرض الإله" *t3-nṯr* ، وأقدم ذكر لها في النصوص المصرية القديمة جاء على حجر بالرمو في العام الثالث عشر من حكم الملك ساحورع في الأسرة الخامسة (٢٤٩٤-٢٣٤٥ق.م) واستمر حتى عهد الملك رمسيس الثالث في الأسرة العشرين (١١٨٦-١٠٦٩ق.م)، لفترة تزيد عن ١٢٥٠عام، خلال تلك الفترة سُجلت العديد من المناظر والنصوص عن بلاد بونت والمنتجات التي استوردتها مصر من تلك المنطقة[٣٩].

توضح المناظر والنصوص المصرية القديمة أن البخور كان من أهم موارد بلاد بونت، ومن أكمل القوائم التي ذُكرت فيها السلع التي تأتي من بلاد بونت نقوش معبد الملكة حتشبسوت في الدير البحري (١٤٧٩-١٤٥٨ق.م)، كما يُعتبر تصوير بلاد بونت في معبد الدير البحري أكمل تصوير لمنطقة خارج حدود مصر القديمة[٤٠].

ولقد تعددت الآراء بشأن موقع بلاد بونت، واعتمد كل فريق على أدلة مقبولة من وجهة نظرهم لتأكيد موقعها، وانحصرت أهم تلك الآراء في المواقع الآتية؛ الصومال[٤١]، جنوبي شبه الجزيرة العربية[٤٢]، أوغندا [٤٣]، شمالي القرن الأفريقي؛

---

[٣٨] عبد المنعم عبد الحليم سيد، "الأصول المصرية القديمة لبعض المظاهر الحضارية في الجزيرة العربية قبل الإسلام"، في *الجزيرة العربية قبل الإسلام*، عبد الرحمن الطيب الأنصاري *وآخرون* (*محررون*)، ط١، المملكة العربية السعودية: جامعة الملك سعود، ١٩٨٤م، ص٣٦٨.

[39] Wicker, F. D., "The Road to Punt", *GJ*, (Vol. 164, No. 2, 1998), p.155.

للمزيد عن الصلات بين مصر وبلاد بونت انُظر؛ عبد المنعم عبد الحليم سيد، دراسة لعلاقة مصر ببلاد بونت ونشاطها في البحر الأحمر، رسالة ماجستير، (غير منشورة)، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ١٩٦٨م، ص٧١-١٣٨ وكذلك؛

Glenister, C. L., Profiling Punt: using trade relations to locate 'God's land', Unpublished MA thesis, Department of Ancient Studies, Faculty of Arts, University of Stellenbosch, 2008, pp.26-40.

[40] Meeks, D., "Locating Punt", in *Mysterious Lands*, O'Connor, D., Quirke, S., (*eds.*), 1st editon, London: UCL press, 2003, p.54.

[٤١] عبد المنعم عبد الحليم سيد، مرجع سابق، ص ٤٤-٥٣.

[42] Meeks, D., Op. Cit., p.79.

محمد السيد غلاب، "التجارة في عصر ما قبل الإسلام"، في *الجزيرة العربية قبل الإسلام*، ص ١٩١ وكذلك؛ مصطفي كمال عبد العليم، "تجارة الجزيرة العربية مع مصر في المواد العطرية في العصرين اليوناني والروماني"، في *الجزيرة العربية قبل الإسلام*، عبد الرحمن الطيب الأنصاري وآخرون (*محررون*)، ط١، المملكة العربية السعودية: جامعة الملك سعود، ١٩٨٤م، ص٢٠٢.

[43] Wicker, F. D., Op. Cit., p. 163.

وبالتحديد أجزاء من المناطق الساحلية الشرقية من إريتريا والجزء الشمالي من إثيوبيا بالإضافة إلى المناطق الداخلية[٤٤].

تشير النصوص المصرية القديمة إلى أن الوصول إلى بلاد بونت كان يتم بشكل مباشر عن طريق الإبحار جنوبًا بطول البحر الأحمر بعد اجتياز الصحراء الشرقية، وبطريق غير مباشر عبر المجرى الجنوبي لنهر النيل[٤٥]، وأثبتت الدراسات الأثرية والأنثروبولوجية والجغرافية والنباتية والحيوانية الحديثة أن بلاد بونت تقع على الجانب الأفريقي وبالتحديد أجزاء في المناطق الساحلية الشرقية من إريتريا والجزء الشمالي من إثيوبيا بالإضافة إلى المناطق الداخلية[٤٦]، ومن أهم الأدلة التي تؤكد ذلك الرأي وتنفي بقية الآراء:

- وجود الزراف ووحيد القرن ضمن الحيوانات الموجودة في بلاد بونت وهو ما جعل من الصعب القول بأن بونت تقع في جنوبي شبه الجزيرة العربية، لأن تلك الحيوانات لم تكن موجودة في تلك الفترة على الجانب العربي[٤٧]، كما أنه لا يوجد ما يدفع المصريين القدماء إلى المخاطرة وعبور البحر الأحمر والإبحار بمحاذاة الساحل عند جوردفوي والتوغل داخل الجنوب العربي للحصول على أشجار البخور، خاصة وأنه كان في استطاعتهم الحصول على أهم سلعة تنتجها جنوبي شبه الجزيرة العربية وهي البخور من المناطق الأفريقية والذي تميز بجودة عالية[٤٨].

- نص تل دفنة: وهو عبارة عن نص مُسجل على لوحة مهشمة ترجع للأسرة السادسة والعشرين (٦٦٤-٥٢٥ ق.م) عثر عليه في منطقة الدفنة – على بعد ١١كم غرب قناة السويس بمنطقة القنطرة غرب محافظة الإسماعلية (خريطة ٢)؛ يُسجل كيف أن حملة إلى بلاد بونت قد نجت من الجفاف نتيجة سقوط أمطار غير متوقعة على "جبال بونت" مما أدى إلى فيضان النيل، وترجع أهمية هذا النص في أنه يشير

---

(44) O'Connor, D., Reid, A., "Locating ancient Egypt in Africa: modern theories, past realities", in *Ancient Egypt in Africa*, O'Connor, D., Reid, A., (*eds.*), London: UCL press, 2003, p.12; Glenister, C. L., Op. Cit., p.133; Fattovich, R., "The Northern Horn of Africa in the first millennium BCE: local traditions and external connections", Op. Cit., p.6.

(٤٥) كينيث أ. كيتشن، "بلاد بونت: مصر تبحث عن الطيوب"، في *اليمن في ملكة سبأ*، ترجمة بدر الدين عرودكى ومراجعة يوسف محمد عبد الله، دمشق: دار الأهالي، ١٩٩٩م، ص٤٩، وكذلك ؛ Moers, G., "The world and the geography of otherness in pharaonic Egypt", in *Geography and Ethnography: perceptions of the world in pre-modern societies*, Raaflaub, K. A., Talbert, R. J., (*eds.*), London: Wiley- Blackwell, 2010, p. 173.

(46) Phillips, J., "Punt and Aksum: Egypt and the Horn of Africa", *JAH*, (Vol. 38, No. 3, 1997), p.438; Glenister, C. L., Op. Cit., p.4.

(47) Dimitri Meeks, Op. Cit., p.54.

(٤٨) عبد المنعم عبد الحليم سيد، "وسائل تأثير حضارة مصر الفرعونية في حضارة جنوب الجزيرة العربية"، في *التواصل الحضاري بين أقطار العالم العربي من خلال الشواهد الأثرية*، القاهرة، ١٩٩٩م، ص ٩٨.

إلى العلاقة بين سقوط الأمطار في بلاد بونت وفيضان النيل، كما أنه يؤكد بقوة أن بلاد بونت تقع على الجانب الأفريقي وبالتحديد المنطقة المذكورة[٤٩]؛ وذلك لأن الهضبة الحبشية تتميز بالانحدار الشديد مما يؤدى إلى الاندفاع الشديد للمياه في اتجاه السهول، والتي تتجه من الجنوب الشرقي إلى الشمال الغربي حتى تنتهي إلى نهر النيل [٥٠].

- أكدت نتائج الأعمال الأثرية التي قامت بها بعثة قسم التاريخ بكلية الآداب جامعة الإسكندرية في وادي جواسيس عام ١٩٧٦م بأن الطريق المائي لبلاد بونت كان عن طريق البحر الأحمر وليس نهر النيل كما تصور بعض الباحثين مثل هرزوج Herzog[٥١]، وبالتالي أصبح الاعتقاد بأن أوغندا هي بلاد بونت ضعيف جدًا، كما أنه لم يتم العثور على أدلة من شأنها تأكيد وجود ذهب في الصومال قديمًا[٥٢]، وأيضًا أكد كيتشن Kitchen أن بلاد بونت تقع في شمالي القرن الأفريقي وليس الصومال، وذلك بسبب وجود النخيل، وذلك لأن النخيل لا يتوافر في الصومال بكثرة، كما أنه لا توجد أشجار اللبان (*Boswellia sp.*) وأشجار المر (*Commiphore/ Balsamodendron sp.*) معًا في الصومال[٥٣].

- أثبتت الأعمال الأثرية الحديثة للبعثة المشتركة بين المعهد الإيطالي لأفريقيا والشرق بجامعة نابولي بروما وجامعة بوسطن في وادي جواسيس بشكل قطعي أن موقع بلاد بونت في شمالي القرن الأفريقي، حيث تمكنت البعثة من العثور على بقايا أنواع الفخار الذي انتشر في المنطقة المذكورة وهو فخار ثقافة أونا Ancient Ona ware، وفخار أدوليس early Adulis ware وفخار دلتا جاش Gash Group ware الذي كان يُنتج على الحدود السودانية الإريترية (شكل ٣)[٥٤].

- الدراسة التي أجرتها سليمة إكرام Ikram وناثينل دومينى Dominy (أستاذ البيولوجي في جامعة كاليفورينا) مؤخرًا في ٢٠١٥م على مومياوات البابون *Papio hamadryas)* الموجود في المتحف البريطاني والتي كان مصدرها بلاد بونت، ومطابقتها بالبابون الذى يعيش حاليًا في المناطق المقترحة بأن تكون بلاد بونت، فلاحظوا أنها لا تتوافق مع البابون الموجودة حاليًا في وسط أفريقيا، الصومال واليمن، وأنها تتوافق بشكل كبير مع البابون الموجود حاليًا في المرتفعات الإثيوبية

(49) Meeks, D., Op. Cit., p.70 ; Phillips, J., Op. Cit., pp.437-438.

(50) Reid, A., "Ancient Egypt and the source of the Nile", in *Ancient Egypt in Africa*, O'Connor, D., Reid, A., (*eds*.), London, UCL press, 2003, pp.55-76.

(51) Sayed, A. M.," The Recently Discovered Port on the Red Sea Shore", *JEA*, (Vol. 64, 1978), pp. 69-71.

(52) Wicker, F. D., Op. Cit., p. 159.

(53) Kitchen, K., "Punt and how to get there", *Or.* (Vol. 40, 1971), pp.186–187.

(54) Fattovich, R., "Egypt's trade with Punt: New discoveries on the Red Sea coast", *BMSAES*, (Vol.18, 2012), p.12.

والإريترية، كما إن السلوك العدواني للبابون في الصومال واليمن يأتي عكس ما صورته المناظر المصرية القديمة لبابون بلاد بونت بأنه من النوع المستأنس[٥٥].

وفي هذا الصدد ذكر "كيتشن" في آخر ما كتب عن موقع بلاد بونت قائلًا "كنا من قرن سابق نحدد موقع بلاد بونت في الجزيرة العربية أو في الصومال، أما اليوم فالأدلة تلتقى لتحديد هذا الموقع على الشواطئ الشرقية في إريتريا وشمالي إثيوبيا ممتدة غربًا وصولًا إلى النيل، حيث كانت الأمطار تسقط على جبال بونت لتصل حتى مياه النيل، وهو ما قد يستبعد الأقوال السابقة التي تجعلها في بلاد العرب أو الصومال"[٥٦]، وبالتالي فإن موقع بلاد بونت يشمل نفس المناطق التي شملتها مملكة دعمت التي قامت في النصف الأول من الألف الأول ق.م في بلاد الحبشة.

وبعد ضعف وانهيار التجارة المصرية مع بلاد بونت في القرن الثاني عشر ق.م، سيطر العرب الجنوبيون على التجارة في تلك المنطقة وأصبحت تلك المنطقة مرتبطة سياسيًا واقتصاديًا بجنوب شبه الجزيرة العربية، وأصبح التفاعل فيما بينهم أكثر انتظامًا وأوسع نطاقًا [٥٧].

أما عن صلات مملكة دعمت بالسودان القديم فيرى البعض ظهور ملامح الحضارة السودانية القديمة فيها، اعتمادًا على مجموعة من الأدلة هي:

- اتفق علماء اللغة والأنثروبولوجيا على أن الكوشيين سكنوا الهضبة الإثيوبية؛ حيث استقروا في منطقة واسعة من شمال شرق أفريقيا، تمتد بين البحر الأحمر والنيل حتى الشمال عند الجندل الأول[٥٨]، بسبب تدهور الظروف البيئية على منطقة الساحل فانتقلوا من السهول والأراضي المنخفضة حتى الهضبة في النصف الثاني من الألفية الثانية ق.م، واحضروا معهم تقاليدهم الثقافية[٥٩].

- يؤكد "ديودورس *Diodorus*" قيام ممالك قوية مستقلة عن بعضها البعض تمتد من مروى وأكسوم إلى البحر الأبيض المتوسط، وإن كان يجمعها نفس الدين واللغة والكتابة[٦٠].

- كانت مروى في حقيقة الأمر هي المنفذ الطبيعي لمنتجات قلب أفريقيا؛ فهي بمثابة نقطة التقاء دول الذهب بأرض مصر، وبالإضافة إلى قربها من بلاد العرب السعيدة

---

(55) Dominy, N. J., *et al*, "Mummified baboons clarify ancient Red Sea trade routes", in *The 84th Annual Meeting of the American Association of Physical Anthropologists* (2015).

(٥٦) كينيث أ. كيتشن، مرجع سابق، ص٤٩.

(٥٧) بلقاسم رحماني، حرفوش مدني، مرجع سابق، ص ١١٧-١١٨.

(58) Taddesse, T., *Church and State in Ethiopia, 1270—1527*, Oxford, 1972. p.6.

(59) Munro-Hay, S. C., *Aksum: An African Civilization of Late Antiquity*, Op. Cit., p. 66.

(60) Taddesse, T., Op. Cit.,. p.6.

(بلاد اليمن)، وعلاقاتها التجارية مع الهند عبر البحر الإريترى والمحيط الهندى، فإنها تشكل السوق الأكثر ملاءمة للسلع المنقولة من الشرق البعيد[٦١].

- اقترح "فادوفيتش" أن ثقافة مملكة دعمت تدين شيئًا للسودان القديم، وتحديدًا لتأثيرات المجموعة ج وكرمة وبعد ذلك مروى[٦٢]. واعتبر منطقة دلتا جاش التى تقع على الحدود الأثيوبية السودانية هي البوابة المؤدية إلى بلاد بونت حيث كانت الرحلات البرية تصل إلى هناك من خلالها[٦٣]. كما أنها كانت همزة الوصل بين المناطق الغربية المنخفضة من إريتريا ومناطق شرق السودان ووادي النيل. ويؤكد ذلك العثور على كميات كبيرة من فخار المجموعة ج وفخار كرمة ذي الحافة السوداء بالإضافة إلى الفخار المميز لمنطقة أسمرة الكبرى والمعروف بفخار أونا وقد لعبت تلك المنطقة التى كانت تمثل الامتداد الشمالي لمملكة دعمت دورًا كبيرًا في نقل التأثيرات السودانية القديمة إلى هذه المملكة[٦٤]؛ حيث جمع "فادوفيتش" ١٧٢ شقفة فخار ترجع إلى عصر الدولة الحديثة من هذا الموقع، بالإضافة إلى ذلك عثر على أوبسيديان الهضبة التيجرانية وغيرها من الأدوات في نفس الموقع[٦٥].

- تشير أحدث الأبحاث أنه في نهاية الألفية الثانية وبداية الألفية الأولى ق.م اعتبر الجزء الشرقي من الهضبة التيجرانية جزءًا من تجمع ثقافي واسع النطاق شمل كل من السواحل العربية والأفريقية للبحر الأحمر، وكان على اتصال مع الأراضي المنخفضة في السودان وربما مع وادي النيل، بينما كان الجزء الغربي من الهضبة على اتصال بشعوب دلتا جاش، وهاتان المنطقتان من الهضبة توحدتا معًا ثقافيًا وسياسيًا في ظل قيام مملكة دعمت، كما أن العثور على عدد كبير من النماذج الفخارية المميزة لحضارات وادى النيل في مملكة دعمت والمتشابهة في الشكل وطريقة المعالجة أيضًا[٦٦]، لهو خير دليل على كثافة الصلات التجارية بين المنطقتين، وبالتالي فإن وجود تأثيرات من السودان القديم في هذه المنطقة لهو أمرًا بديهيًا؛ حيث أن الصلات بينهم كانت موغلة في القدم.

- سقطت مملكة دعمت في النصف الثاني من الألف الأول ق.م بالتحديد في الفترة ما بين القرن الرابع-الثالث ق.م، وذلك تزامنًا مع قيام وازدهار مملكة مروى

---

(61) Harper, J.,*Nubia and Abyssinia*, New York, 1833,p.26.

(62) Fattovich, R., "Pre-Axumite civilization of Ethiopia: A provisional review", *PSAS*, (Vol. 7, 1977).

(63) O'Connor, D., Reid, A., Op.,Cit.,p.13.

(64) Schmidt, P. R., Curtis, M. C., "Urban precursors in the Horn: Early 1st-millennium BC communities in Eritrea", *Antiquity* 75, (no. 290, 2001), pp857-858.

(65) Phillips, J., Op.Cit., pp.339-340.

(66) Fattovich, R., "Pre-Axumite civilization of Ethiopia: A provisional review", Op. Cit., p. 77.

ومن ضمن الأسباب التى يعزى إليها سقوط المملكة ما ذكره الملك المروى "حورسا إيت.ف" (٤٠٤-٣٦٩ق.م.) فى منتصف القرن الرابع ق.م من قيامه بغارات متكررة على بعض الشعوب في شرق السودان والتي لم يتم تحديد أماكنها بشكل دقيق، ربما كانت الهضبة التيجرانية من بين المناطق التي تعرضت للهجوم[٦٧]. وطبقًا لما ورد في لوحة الملك "حورسا إيت. ف " (JE.48864) (شكل٤)، فإن الملك أرسل حملة من مروى ضد (حباسا _حبسى- حباسي)، وأن سكان مدينة تسمى "ميتيت" وافقوا على دفع جزية لـ مروى. وظهر اسم مدينة "ميتيت" بشكل مختلف فى إحدى نقوش الملك "عيزانا"، ولذلك اقترح روسيني أن هذه المدينة تقع في منطقة "بريا كوناما" جنوب غرب إريتريا[٦٨].

ومن الأدلة التي تؤكد على وجود صلات قوية بين حضارات وادى النيل ومملكة دعمت بعض النماذج الفنية التى حملت العديد من تأثيرات وادى النيل؛ حيث أكدت الاكتشافات الأثرية المتتالية في مملكة دعمت الافتراض القائل بأن التأثيرات الوافدة على المملكة لم تقتصر على التأثيرات العربية الجنوبية، بل ظهرت تأثيرات أخرى من وادي النيل متمثلة في بعض القطع الفنية والتماثيل[٦٩]، مما نتج عنه اندماج لبعض تلك العناصر وظهور مقوم ثقافي جديد يجمع بين التأثيرات الخارجية والمكون المحلي[٧٠].

أولاً- القطع الفنية المحلية التى عُثر عليها في دعمت وتظهر بها تأثيرات وادي النيل.

- تماثيل المرأة

عُثر في حاولتي إلى الغرب من يحا على تمثال كامل لامرأة لكنه كان مكسور الرأس وقت العثور عليه، وبعض من أجزاءه كانت متناثرة داخل ناووس (شكل٥)، هذا التمثال (JE 1657) مصنوع من الحجر الجيري الأبيض الناعم، ارتفاعه حوالي ٨٢ سم، ومعروض حاليًا في متحف أديس أبابا، ويمثل امرأة جالسة ويديها

---

(67) Munro-Hay, S. C., Op. Cit., p. 66.

تم التعرف على سيرة الملك "حورسا إيت.ف"" من خلال النصوص الهيروغليفية المُسجلة على لوحة وجدت في جبل برقل كُرست بعد أن حكم الملك حوالي ٣٥ عام، ويصف النص أحداث عهده والتي تُشير إلى احتفالات وغزوات ضد كثير من العناصر المعادية، للمزيد انُظر؛ ج لكلان، "إمبراطورية كوش: نباتا ومروي"، في *تاريخ أفريقيا العام*، المجلد الثاني، جمال مختار (*محرراً*)، اليونسكو، اللجنة العلمية الدولية لتحرير تاريخ أفريقيا العام، ١٩٨١م، ص٢٨٨-٢٩٠.

(68) Tormod,E.,*et al* , *FHN*,vol.II,1996,p.448-451.

(٦٩) جاكلين بيرين، "الفن في منطقة الجزيرة العربية قبل الإسلام"، *دراسات يمنية*، (العددان ٢٣،٢٤، ١٩٨٦م)، ص١٩..Manzo, A., Op. Cit., p. 296 .

(70) Garbini, G., *Landmarks of the world's art: the ancient world*, New York, Mc Graw-Hill, 1968, p.168.

مبسوطتان على ركبتيها وتلبس ثوبًا طويلا به ثنايا طويلة عمودية، تظهر فتحة الرداء عند الرقبة على شكل حرفV يحيط بها شريطان لتزين حواف الفتحة، يزين رقبتها ياقة عريضة تتكون من ثلاثة صفوف مجدولة سميكة كما ترتدى صدرية مكونة من ستة صفوف لها معادل ثقل يتدلى من الخلف، وحول كل معصم سوار رباعي الشكل، ورأسها في حالة سليمة فيما عدا أنفها وأذنها اليمنى، شعرها مجعد، والعينان واضحتان وبارزتان، ذقنها عريض ووجنتاها ممتلئتان بهما غمزتان حول الفم مما يظهر ابتسامة بسيطة، وقدماها الحافيتان ترتكزان على قاعدة صغيرة مستطيلة الشكل عليها نقش يدل على مكانة هذه المرأة الاجتماعية والدينية فقد كانت من الصفوة[٧١].

ويبدو أن السمة الغالبة فى تماثيل النساء فى حاولتى هو تمثيلهن بدينات سواءً كانوا آلهات أو سيدات من النخبة[٧٢]، فقد عثُر في نفس الموقع على تمثال آخر لامرأة JE (1555) مشابه للتمثال السابق لكنه مهُشم (شكل٦).

ويمكن رصد تأثيرات وادى النيل بمقارنة هذا التمثال مع مناظر إحدى الملكات المرويات في النقوش(شكل٧)[٧٣]؛ حيث تظهر الملكة المروية " شنكدختو" جالسة داخل مقصورة يزين أعلاها صف من الصل المقدس المتوج بقرص الشمس، مما يوحي بإعادة الولادة "البعث"، وهى إحدى الصفات التي تتمتع بها الآلهة. كما نلاحظ أن الزي الرسمى للملكة يتكون من رداء طويل يغطيه طبقة من الطيات والشراريب تمتد حتى أسفل الرداء بشكل عمودي. ويغطى كتفها الأيمن (وشاح) ينتهي بأهداب، ويزين رقبتها ياقة عريضة وترتدى أساور عريضة مزخرفة حول الساعد وأساور أخرى حول العضد[٧٤].

ويمكن مقارنة جسم المراة في هذا التمثال أيضًا مع منظر "إيتي"، زوجة حاكم بونت في النقوش على جدران معبد الملكة حتشبسوت المصرية في الدير البحري (شكل٨)[٧٥]، كما تظهر تأثيرات وادى النيل فى تمثيل المرأة بكامل زينتها، وفى نوع حلى الرقبة والصدر[٧٦]. وأيضًا وضع اليدان المفرودتان إلى الأمام على القدمين، والنظرة الأمامية المستقيمة، والملابس ذات الثنايا المتعددة.

وتكمن أهمية هذه المقارنة في إبراز الرمزية المتعلقة بهذا الموضوع في المعتقدات المحلية في بلاد الحبشة ويؤكد ذلك وجود تماثيل أخرى صغيرة لنساء بدينات في

---

(71) Contenson, H. de: "Les monuments d'art sud-arabe découverte sur le site de Haoulti (Ethiopie) en 1959", Syria, (Vol. 39, 1962), pp.66-67.

(72) Munro-Hay, S. C: *Aksum; An African Civilisation of Late Antiquity*, Op. Cit., p.60.

(73) Manzo, A.,Op. Cit.,p.296.

(74) Lohwasser, A., Kushite queens as represented in art, in *Between the Cataracts*. Proceedings of the 11th Conference of Nubian Studies, Warsaw University 27 August - 2 September, Warsaw, 2010, p.782.

(75) Naville,E.: *The Temple of Deir – el Bahari*, Part 4, London, 1901: pl.LXIX.

(76) Phillips, J, Op. Cit., p.443.

فترة ما قبل قيام مملكة أكسوم وفترة أكسوم نفسها في مطرا وحاولتى وأدوليس؛ أي أن شكل المرأة الناضجة الممتلئة الجسم يعتبر ذا صلة بوادي النيل والتقاليد الأفريقية التى تهتم كثيرًا بخصوبة المرأة [٧٧].

ومن خلال دراسة تاريخ السودان القديم، نلاحظ أن النفوذ الكبير الذى تمتعت به المرأة (الملكة) والذى اتضح من خلال دورها في الملكية والدين والمجتمع في مروى كان معتمدًا في المقام الأول على خصوبتها وقدرتها على إنجاب الذكور[٧٨]، كما أن ضخامة حجمها في النقوش عكست وضعها كملكة حاكمة وكأم لولى العهد وعبرت عن مكانتها الاجتماعية المتميزة [٧٩]، وبالعودة إلى تمثال المرأة الذي عثر عليه داخل الناووس الحجري في حاولتى نجد أن جلسة المرأة داخل الناووس وهيئتها وزيها يدل بما لا يدع مجالاً للشك على مكانتها التى لا تقل عن مكانة الملكة المروية.

كما عثر على تمثالين من الطين لامرأتين، بالقرب من المعابد الصغيرة في حاولتى (شكل٩) وربما ترتبط هذه التماثيل بأشكال تماثيل النساء التى ترجع إلى حضارات وادى النيل- خاصة- تلك التى تؤرخ بحضارات المجموعة الأولى والمجموعة الثالثة في السودان(شكل ١٠)[٨٠].

- ناووس حاولتى

عُثر عليه في نفس الموقع في حاولتي (RIE.14)، أطُلق عليه البعض لفترات طويلة لفظ "العرش"[٨١]، لكن هو في الواقع ليس عرشًا وإنما ناووس أو كوة مقدسة صُممت لاستيعاب صورة الإله أو تماثيل الملوك، هذا الناووس منحوت من كتلة واحدة من الحجر الجيري المحلي، يبلغ ارتفاعه ١٤٠سم، ومعروض في متحف أديس أبابا (JE. 1658)، يرتكز الناووس على الأرض من خلال أربعة أقدام مشكلة على هيئة أقدام ثور، اثنتان تتجهان للأمام واثنتان إلى الخلف، تحمل تلك الأقدام قاعدة مزينة بشريطين تعلوهما كوة عليها زخارف باستثناء الواجهة الخليفة فهي ملساء تمامًا، ويعلو الكوة سقف على شكل قوس مقبى عرضه ٦٧ سم وعمقه ٥٧ سم، وعلى طول الحافيتن الأماميتين التي يبلغ سمكهما ٧ سم يوجد صفان من الوعول في اتجاه متقابل تتجه نحو شجرة واقفة على قمة الناووس، أما الحافتان الجانبيتان

---

(77) Fattovich R., "Pre-Axumite civilization of Ethiopia: A provisional review", Op. Cit., p.76.

(78) Lohwasser, A., "Frauen im antiken Sudan" In: Festschrift für Steffen Wenig zum 65. Geburtstag,Nürnberger Blätter zur Archäologie, Sonderheft, 1999,p.123.

(79) Macadam,M.F.L., Queen Nawidemak,*Allen Memorial Art Museum* , Bulletin. Vol. XXIII.Number 2, 1966,p. 46n.13.

(80) Fattovich,R.,"Traces of A Possible African Component in the Pre-Aksumite Culture of Northern Ethiopia", Op. Cit., p.28.

(81) Contenson, H.de, "Les fouilles de Haoulti en 1959, Rapport préliminaire ", Op. Cit., p. 42.

فهما مزينتان أيضًا بزخارف للوعول تعلو بعضها البعض وتتجه نحو الكوة ويبلغ عرض هذا الإفريز حوالي ١٣ سم (شكل١١)[٨٢].

يزين جانبي الناووس نفس المنظر بنقش قليل البروز، حيث يظهر شخص صغير بلا لحية يحمل عصا وخلفه رجل كبير ذو لحية، ويبدو الاثنان وكأنهما يسيران، أنفاهما معقوفان قليلا، وشعرهما مصفف وتظهر عليهم الملامح السامية، يلبس الشخص الصغير جلبابًا ينسدل حتى أسفل القدمين، وعباءة تغطي كتفيه، بينما يرتدي الشخص الكبير مئزرًا فضفاضًا له أهداب تتدلى من الخلف، مشدود إلى الوسط بحزام يبدو معقودًا من الخلف وإحدى طرفيه متدلية، وعباءة مطروحة فوق كتفيه مربوطة بعقدة كبيرة عند الصدر، يلبس سورًا رباعيًا في معصمه الأيسر ويحمل في يده اليسرى مروحه ويده اليمنى يحمل شيئًا يشبه الهراوة، بينما في النقش الموجود على الجانب الأيسر يحمل الشخص الكبير مروحه فقط في يده ولا يرتدي سوارًا في معصمه، لكن هذه الاختلافات الطفيفة بين النقشين ليست بذات أهمية ولا تدعو للشك في أنهما يصوران نفس المنظر، وعلى الجانب الأيمن من الناووس كُتب اسم علم مذكر بخط سبئي (رفش).

والملاحظ أن الأسلوب الفني المُستخدم في تصوير الشخص الكبير يشبه إلى حد كبير هيئة أمير بلاد بونت في الدير البحري، حيث الوقفة الرشيقة، والشعر القصير، واللحية المدببة، والأنف المعقوف، والحزام المربوط على الظهر والمئزر الذي يتدلى جزءٌ منه للخلف [٨٣]. كما أن العثور على أجزاء من التمثال داخل الناووس يجعلنا نعتقد بأن هاتين القطعتين صنعتا ليكونا معًا[٨٤].

وبشكل عام فإن هذا الشكل الحجري ذي السقف المقبي يرتبط بشكل كبير بالمقاصير الخشبية المحمولة للمعبودات المصرية والسودانية [٨٥]، فيشبه هذا الناووس شكل المقصورة التى يجلس بداخلها الملوك والملكات في مصر القديمة والسودان القديم، والاختلاف في استبدال الزخارف التى تزين أعلى المقصورة والتي تأخذ شكل الصل المقدس الذي يعلوه قرص الشمس بشكل زخارف الوعول التى تزينها من أعلى.

وتظهر تأثيرات وادى النيل أيضًا في شكل أقدام الثور التي يرتكز عليها الناووس والتي تشُبه نماذج شائعة في الفن المصري القديم والمروي(شكل١٢)[٨٦]، وكذلك في

---

(82) Phillipson, D. W., *Foundations of an African Civilisation: Aksum and the Northern Horn, 1000 BC - AD 1300*, Op. Cit., p.30.

(٨٣) هـ. دى كنتنسون، مرجع سابق، ص ٣٥٠، ٣٥٤.

(84) Finneran, N., Op. Cit., p.130.

(85) Manzo, A., Op. Cit., p.298.

(86) Page, W. F., Davis, R. H., *Encyclopedia of African History and Culture,* Vol. 1, ancient Africa (Prehistory to 500 CE), USA, Facts on File, 2005, p.111.

العصا التي يمسكها الصغير التي تشبه الشعار الملكي في كل من مصر ومروي [٨٧]، وترى الباحثة أن الفنان ربما التزم في هذا النقش بتطبيق القواعد الفنية التى اتبعت في تنفيذ النقوش في مصر والسودان وهى قاعدة الحجم حسب الأهمية؛ حيث مثل الشخص الأول بحجم أكبر من الشخص الثاني كدليل على أهمية مكانته ومنزلته الأعلى.

- تمثال أبى الهول

كانت تماثيل أبي الهول – علي شكل أسد رابض برأس آدمي- أحد عناصر فن النحت في فترة مملكة دعمت، حيث تم العثور على العديد منها في الجزء الشمالي من المملكة، وأفضل النماذج التي عُثر عليها لتماثيل أبي الهول في عدي قرمتن (RIE 54) شمال شرق كاسكاسى أبعاده ٢٤سم×٣٠سم (شكل١٣)؛ حيث يظهر بشعر مضفر، كما في الرؤوس الأكسومية المصنوعة من الفخار والتي ترجع لفترات متأخرة، ويزين رقبته عقد بصفين من الخرز.

وترى "جاكلين بيرين" أن هناك أصول مصرية أو مروية لتماثيل أبي الهول التي عُثر عليها في بلاد الحبشة[٨٨]، حيث ظهرت تماثيل أبي الهول في جنوبي شبه الجزيرة العربية بأسلوب مختلف على شكل أنثى أسد مجنحة، وهي بذلك تشبه حضارات الشرق الأدنى القديم وبلاد اليونان وبحر إيجة، بينما ما عُثر عليه في بلاد الحبشة كانت لذكر، والمرجح أن هذه التماثيل ترتبط بالتقاليد المصرية القديمة أو مستمدة من حضارة كوش في السودان القديم، خاصة وأن أحد النماذج الأخرى لأبى الهول عليه زخارف تشبه لفائف الصوف (شكل١٤) التى تغطى تماثيل الكباش التى عثر عليها في مروى أمام معبد آمون في النقعة (شكل ١٥).

يمكن القول أن وجود نصوص عربية جنوبية على هذا التمثال مكرسة لأحد المعبودات العربية الجنوبية (هوبس) ربما يشير إلى مفهوم جديد يربط بين الأصل المصري أو السودانى والتأثير العربي الجنوبي[٨٩].

ثانيًا- القطع الفنية المستوردة من وادي النيل

- قرط مهشم مستدير الشكل من الفخار (شكل١٦)، عثر عليه في أجوردات، يشبه نماذج الأقراط التى كانت شائعة في مصر في عصر الأسرة الثامنة عشرة (شكل١٧)، ولقد قام أركل" بنشره ولكن لم يذكر أنه تم استيراده من مصر بل أشار

---

(87) Phillips, J., Op. Cit., p.443.

(٨٨) هـ. دى كنتنسون، مرجع سابق، ص٣٥٤-٣٥٥.

(89) Manzo, A., Op. Cit., pp.295-296; Fattovich, R., "The Development of Ancient States in the Northern Horn of Africa", c.3000 BC—AD 1000: An Archaeological Outline, Op. Cit., p.164.

فقط إلى أنه ربما كان نسخة من أقراط الأسرة الثامنة عشرة وأرخ الموقع بالألفية الثانية ق.م[٩٠].

- عثر أيضًا في المقبرة رقم "١٢" التى اعتبرها "فادتوفيتش" أقدم مقبرة ملكية في مدينة يحا على إناء من المرمر طوله ٢١سم له مقبضين صغيرين مثقوبين (JE.2370) (شكل١٨)[٩١]، يرجع تأريخهما إلى الفترة ما بين الأسرتين الخامسة والعشرين والسابعة والعشرين، حيث عثر على نفس هذه الأوانى في المقبرة الملكية في نورى (شكل١٩). وإذا صح تأريخ فادتوفيتش" لهذه المقبرة بالقرن الثامن/السابع ق.م، فإن هذا يعني حدوث اتصال مباشر بين وادي النيل ومملكة دعمت.

- عثر كذلك على تميمتين من الخزف الأزرق من أصل مصري أو سودانى، الأولى (JE.1814) تأخذ شكل امرأة ولكنها مهشمة ويبدو من طريقة تصفيف الشعر المجعد وغطاء الرأس أنها إلهة مصرية ربما تكون "إيسة" أو "حتحور"(شكل٢٠)[٩٢]،

والثانية (JE.1815) طولها ٤,٤سم، تمثل شكل الإله "بتاح" ولكنه على هيئة قزم ربما يحمل جعران على رأسه، وكلاهما به ثقب للتعليق ولهما عمود خلفي، وغالبًا تم تأريخهما بعصر الانتقال الثالث، وقد يكون تم إهداؤهما إلى الإله الذى يعبد في حاولتى(شكل٢١)، ولقد عثر على العديد من هذا النوع من التمائم في جبانة الكورو ومروى(شكل٢٢).

- كما عثر على تميمة أخرى (JE 2832) (شكل٢٣) في مطرا للإله "حربوقراط" بهيئة الطفل الذى يعلو رأسه الصل الملكي المزدوج الذى يرتديه ملوك كوش في نبتة ومروى (شكل ٢٤)[٩٣].

وتجدر الإشارة إلى أن تأثيرات وادي النيل لم تقتصر على تلك الفترة فحسب بل هناك العديد من النماذج الأثرية من تأثيرات وادي النيل والتي عثر عليها في أماكن متفرقة في بلاد الحبشة، ويبدو أن وجودها كان مرتبطًا بالنشاط الملاحي للبطالمة في البحر الأحمر وصلاتهم مع مملكة أكسوم.

---

(90) Arkell, A. J., "Tour Occupation Sites at Agordat", *Kush* 2, 1954,p. 52-61,Pl.XI.1.

(91) Anfray,F., "Une campagne de fouilles à Yĕḥā" (Février-mars 1960), *AE*, Vol. 5, année, 1963,Op.,-Cit., p.187.

(92) Phillips,J.",Egyptian and Nubian Material From Ethiopia and Eritrea", *The Sudan Archaeological Research Society, SARS*, No.9, 1995 , p. 5.

(93) Leclant, J. ," Fouilles et travaux en Égypte et au Soudan, 1963-1964, (Pl. XXV-LIII), *Oreintalia* (Vol. 34,1965), p.220,fig.48.

خاتمة البحث:

قامت مملكة دعمت في منطقة شمالي القرن الأفريقي نتيجة الضعف الذي أصاب مصر القديمة وضعف الصلات مع بلاد بونت، وذلك بالتزامن مع بزوع نجم مملكة سبأ في جنوبي شبه الجزيرة العربية، فاستغل العرب الجنوبيين هذا الفراغ وأسسوا مراكز عربية جنوبية في المنطقة، وانصهروا مع السكان المحليين واكتسبوا السلطة

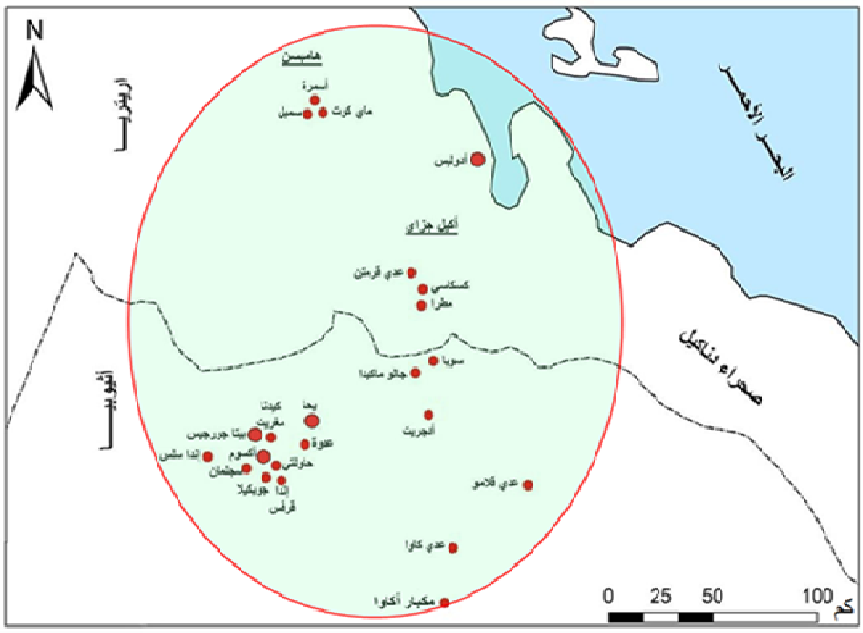
لعبت الظروف الجغرافية والاقتصادية دورًا كبيرًا في خلق صلات بين مناطق وادي النيل والمنطقة التي قامت فيها مملكة دعمت نتيجة توافر العديد من السلع التي حرص المصريين القدماء الحصول عليها، كما مثلت منطقة شمال بلاد الحبشة (الهضبة الإثيوبية) ومنطقة دلتا جاش وسهول كسلا تجمعًا ثقافيًا فريدًا وهو ما أدى إلى سهولة انتقال التأثيرات المصرية والسودانية القديمة إليهم.

قامت مملكة دعمت بدور الوسيط التجاري بين مناطق وادي النيل وجنوبي شبه الجزيرة العربية، وكذلك وسيط ثقافي استطاعت بدورها أن تستوعب التأثيرات الوافدة من المنطقتين.

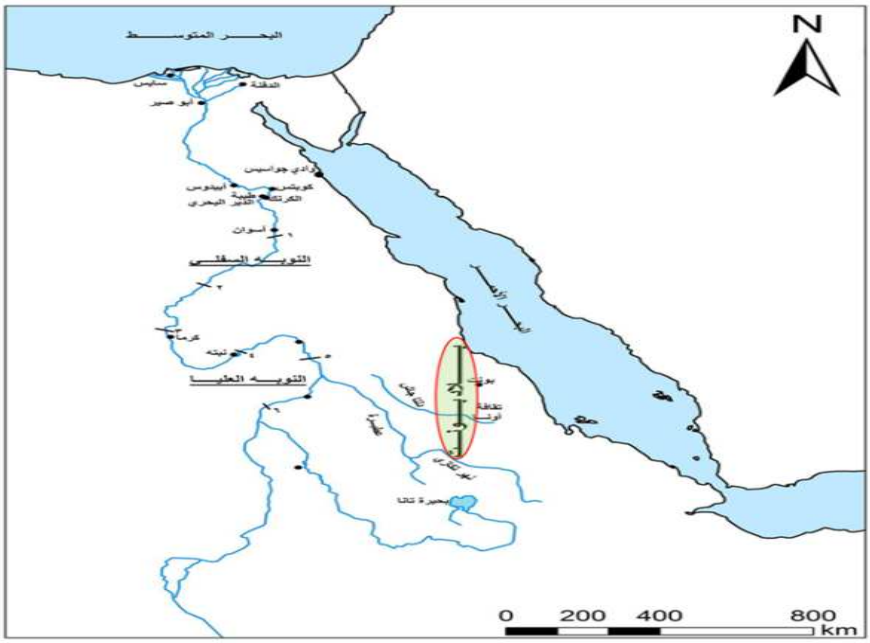
تعتبر مملكة دعمت امتدادًا حضاريًا لمملكة بونت التي كانت على علاقات تجارية مع مصر القديمة؛ حيث يتضح من خلال الأدلة الأثرية الجديدة أن مملكة دعمت قامت في نفس المنطقة التي كان بها مملكة بونت، وبالتالي فهي ورثت عنها الأهمية التجارية.

عبرت بعض القطع الفنية المحلية الصنع (مثل ناووس حاولتي وتماثيل أبو الهول) عن تأثيرات وادي النيل، كما أنها اقترنت في نفس الوقت بتأثيرات عربية جنوبية لتعبر في النهاية عن نمط حضاري محلي مميز، مما يوضح أن هذه المملكة كانت لها سماتها الخاصة ولم تكن مجرد ملتقي للتأثيرات الوافدة.

أكدت القطع الفنية المستوردة من وادي النيل وجود صلات مباشرة مع مملكة دعمت، لكن لا تزال هناك حاجة إلى المزيد من الدراسات وتطبيق التقنيات الحديثة في دراسة بقايا الفخار لتحديد الأماكن التي شُكلت فيه هذه الأواني وما كانت تحويه من منتجات.



خريطة (١) توضح عاصمة وحدود مملكة دعمت في ضوء المواقع التي تحمل السمات العربية الجنوبية. (إعداد الباحث)



خريطة (٢) موقع وادي جواسيس وبلاد بونت.
مترجمة عن (Phillips, J., "Punt and Aksum", Op. Cit., p. 242)

(RIE 2)

(RIE 3)

(RIE 8)

(RIE 5 A/B)

(RIE 9)

(RIE 10)

شكل (١) النصوص التي ذكرت اسم مملكة دعمت

(Bernand, E., Drewes, A. J., Recueil des inscriptions de l'Éthiopie des periodes pre-axoumite et axoumite, Paris: Académie des Inscriptions et Belles-lettres, Pls. 1-9)

سلمم فترن (RIE 1, 9)
بدون لقب ملكي

ردم

وعرن حويت
ملك (RIE1)

ملك ومكرب (RIE 9)

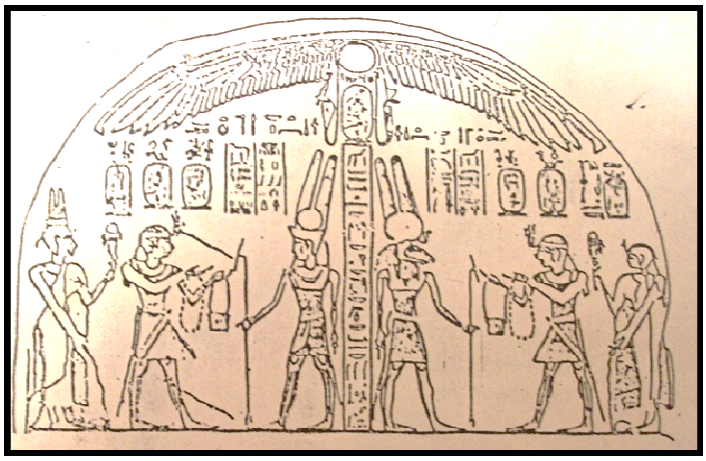
وعرن ريدان -- ؟ -- وعرن
بدون لقب ملكي (RIE 8)
ملك (DAI Addi Akaweh 2008-1)

ربح
مكرب (RIE 8)

لمن
ملك ومكرب (RIE 5, 10, 13)

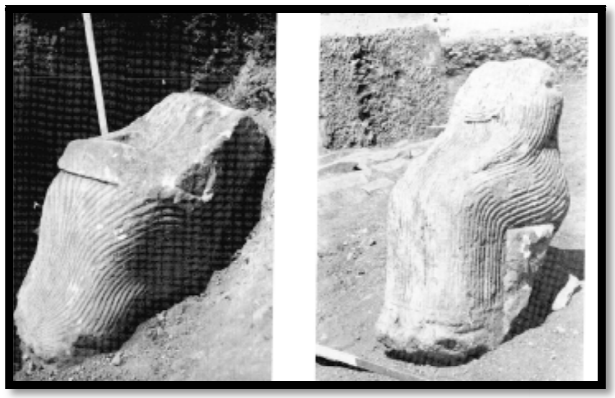
شكل (٢) أنساب حكام مملكة دعمت وفقًا للنصوص.
(إعداد الباحث)

شكل (٣) فخار ثقافة أونا القديمة وفخار أدوليس ودلتا جاش من ميناء وادي جواسيس.
(Fattovich, R., "Egypt's trade with Punt: New discoveries on the Red Sea coast",Op. Cit., pp.56-57).

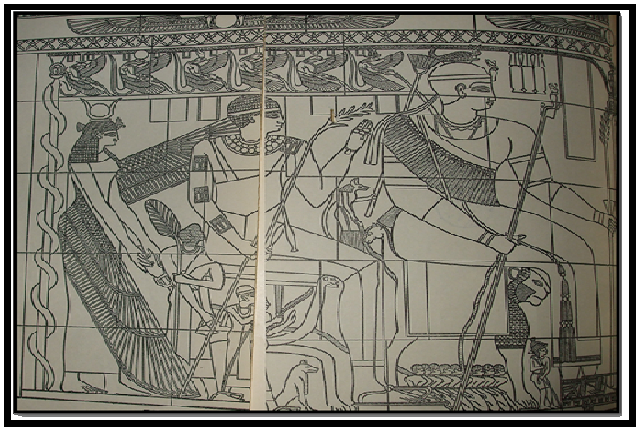


شكل (٤) لوحة الملك "حورسا ايت ف، جرانيت رمادى، البرقل، B.500.
(Grimal,N.,Quatre Steles napateennes au Musee du Caire, MIFAO 106,1981, 40-41,pl.X).

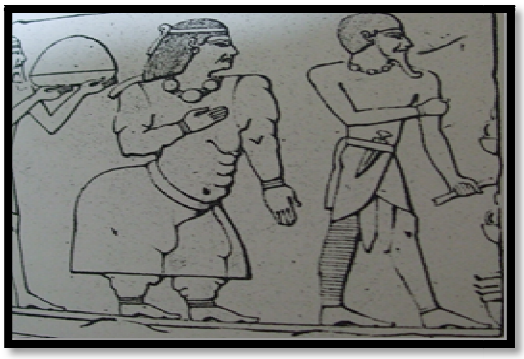
شكل (٥) تمثال لـ سيدة من حاولتى، JE 1657، متحف أديس أبابا.
(Contenson, H. de, "Les fouilles de Haoulti en 1959", Rapport préliminaire, Op. Cit., pl.XXXI).



شكل(٦) جزء من تمثال لـ إمرأة، JE.1555
(Contenson, H.de, "Les fouilles de Haoulti en 1959, Rapport préliminaire, Op. Cit., pl. XXXIV).



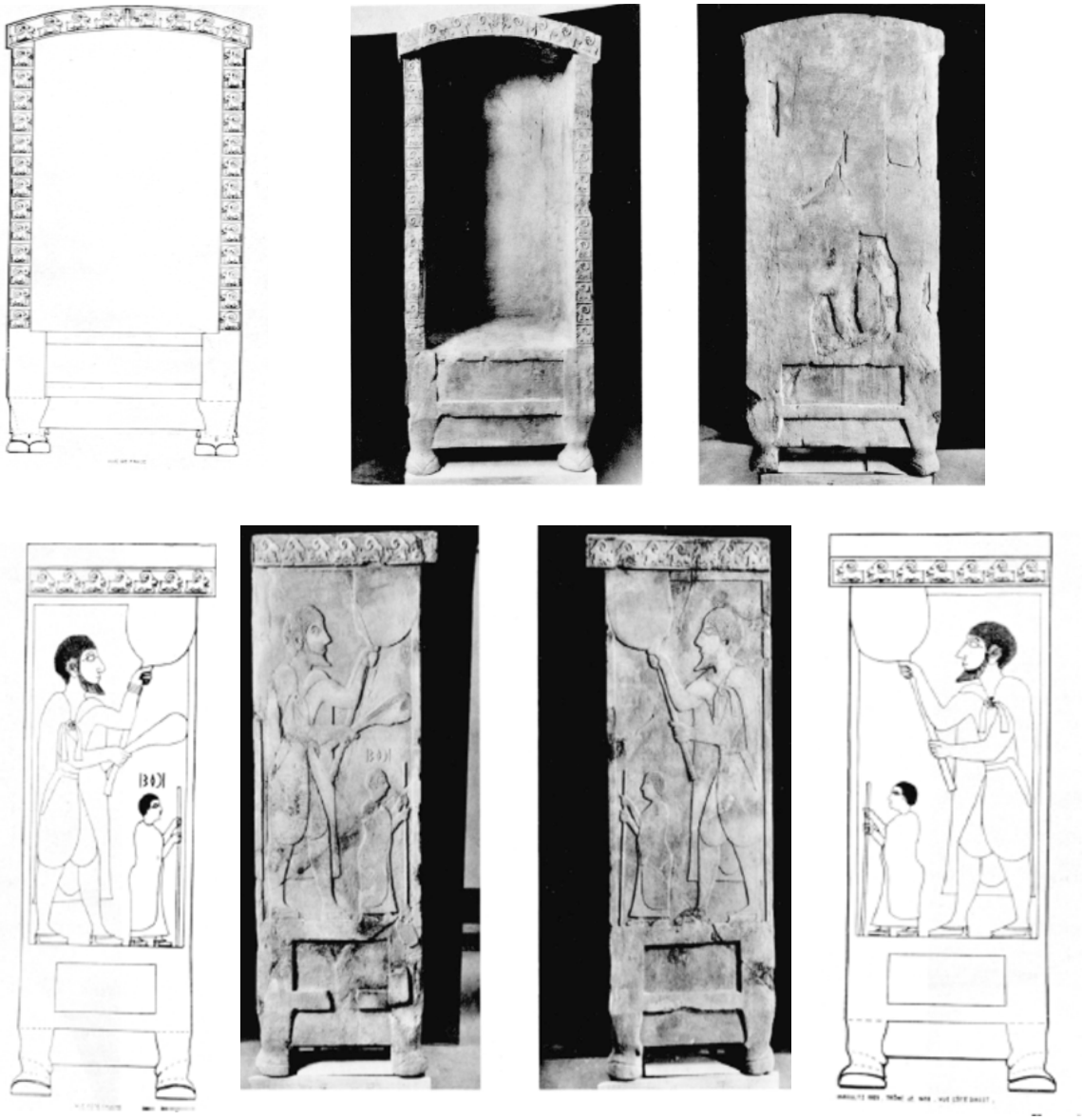
شكل (٧) الملكة "شنكدخيتو" معبدها الجنائزى، هرمها بالبجراوية الشمالية، .Beg.N 11.
(L.D., V. pp. 400- 401)



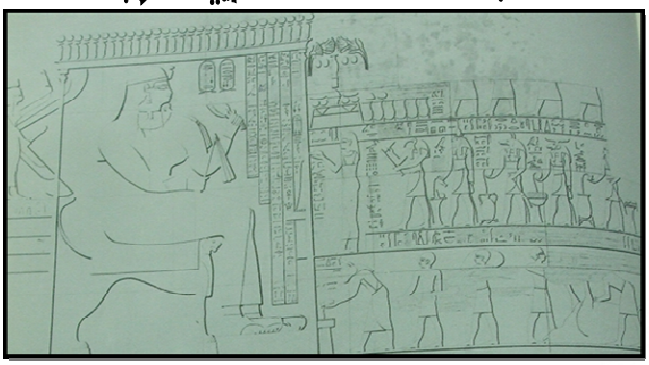
شكل (٨) زوجة حاكم بلاد بونت، معبد حتشبسوت، الدير البحرى.
(Naville,E., Op. Cit., pl.LXIX)

شكل (٩) تمثالين من الطين لامرأتان، حاولتى.
(Contenson, H.de, Op.Cit., pl. XXXVII).

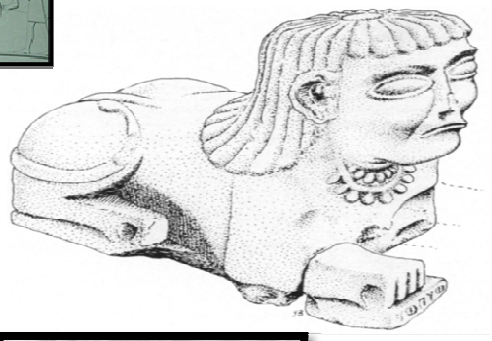
شكل (١٠) تمثالين من الطين لامرأتان، حضارة المجموعة الأولى، وادى حلفا.
(Leclant, J. ," Fouilles et travaux en Égypte et au Soudan, 1963-1964, (Pl. XXV-LIII), Op. Cit., TAB.XLI,fig.33).



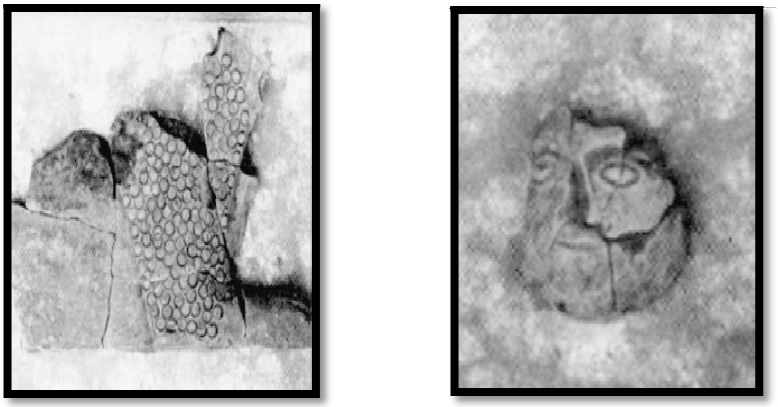
شكل (١١) ناووس حاولتى
(Contenson, H.de, "Les fouilles de Haoulti en 1959, Rapport préliminaire, Op. Cit., pl. XXXI).



شكل (١٢) ملكة مروية تمسك شارات الحكم وتجلس داخل مقصورتها، الجدار الشمالى، مقبرتها .Beg.S.4
(LD V: 52a; Budge1907: 418)



شكل (١٣) تمثال أبى الهول، عدي قرمتن
(RIE 54)
(Manzo,A., Op. Cit., p. 296, fig.4)



شكل (١٤) أجزاء من تمثال الأسد
(Coneston, H.de, "Les fouilles de Haoulti en 1959"— Rapport préliminaire, Op. Cit., ,pl.XXX).

شكل (١٥) تمثال كبش، حجر رملي، معبد آمون بالنقعة.
(Török, L., "The Kingdom of Kush: Napatan and Meroitic Periods", In *Sudan ancient treasures*, Welsby, D.&Anderson, J.R. (*eds.*), London, The British Museum Press,2002,p.136,fig.102).

شكل (١٦) قرط زرار مهشم من الفخار، أجوردات.

(Arkell, A. J., Op. Cit., Pl.XI. 1)

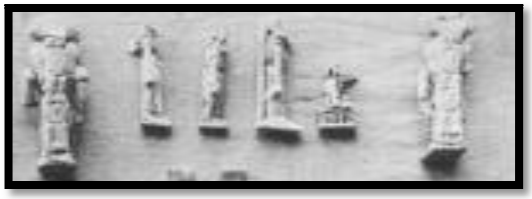
شكل (١٧) أقراط من عصر الدولة الحديثة.
(سيريل ألدريد، مجوهرات الفراعنة، ترجمة مختار السويفى، مراجعة أحمد قدرى، الدار الشرقية، ١٩٩٠، صورة ٥٨).

شكل (١٨) إناء من المرمر، مقبرة رقم ١٢، يحا
(Anfray,F., "Une campagne de fouilles à Yĕḥā" (Février-mars1960 Op. Cit., fig.3.)

شكل (١٩) أواني فخارية، المقبرة الملكية، نورى، N.8.
(Dunham, D., RCK., Vol. II, Pl. LXXIX-LXXXI)

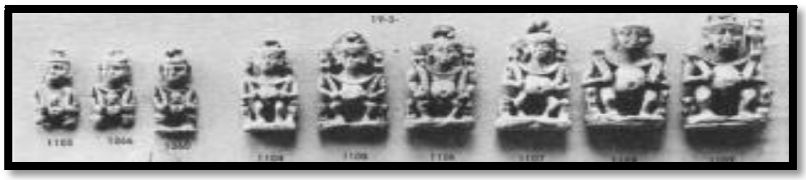
شكل (٢٠) تميمة من الخزف الأزرق، تشبه شكل الإلهة حتحور، JE.1814.
(Coneston, H.de, "Les fouilles de Haoulti en 1959"— Rapport préliminaire, Op. Cit., pl.XLIX)

شكل (٢١) تميمة للإله بتاح على هيئة قزم، JE.1815.
(Coneston, H.de., Op. Cit., ,pl.XLIX)



شكل (٢٢) تمائم عثر عليها في الجبانة الملكية بالكورو،Ku. 52
(Dunham, D., RCK, Vol. I., pl. L-IV.)

شكل(٢٣) تميمة على شكل الإله حربوقراط بهيئة الطفل، (JE. 2832)، مطرا.
(Leclant, J. ," Fouilles et travaux en Égypte et au Soudan, 1963-1964, (Pl. XXV-LIII, Op. Cit., p.220, fig.48)



شكل (٢٤) نماذج للتمائم للإله حربوقراط، من الجبانات الملكية في الكورو Ku.52.
(Dunham, D., RCK, Vol. I, pI. L-LIV).

قائمة المراجع:

أولًا- المراجع العربية والمعربة

- السيد عبد العزيز سالم، تاريخ العرب في عصر الجاهلية، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٧١م.
- أليساندرو دي ميغريه، "فجر التاريخ في مناطق اليمن الداخلية"، في اليمن في ملكة سبأ، ترجمة بدر الدين عرودكى ومراجعة يوسف محمد عبد الله، دمشق، دار الأهالي، ١٩٩٩م.
- جاكلين بيرين، "الفن في منطقة الجزيرة العربية قبل الإسلام"، دراسات يمنية، (العددان ٢٣، ٢٤، ١٩٨٦م.
- ج لكلان، "إمبراطورية كوش: نباتا ومروي"، في تاريخ أفريقيا العام، المجلد الثاني، جمال مختار (محرراً)، اليونسكو، اللجنة العلمية الدولية لتحرير تاريخ أفريقيا العام، ١٩٨١م.
- جمال عبد الواسع قاسم الشرجبي، اليمن في عهد المكرب السبئي كرب إل وتر بن ذمر علي القرن السابع قبل الميلاد، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩٨م.
- ديتلف نيلسن وآخرون، التاريخ العربي القديم، ترجمة واستكمال فؤاد حسنين على، مراجعة زكى محمد حسن، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٨م.
- رفعت هزيم، "الهجرات من جنوبي الجزيرة العربية حتي نهاية القرن الثالث الميلادي"، مجلة دراسات تاريخية، (العددان ٩٩،١٠٠، ٢٠٠٧م)، ص١٣٥.
- زيد بن على عنان، "حضارة اليمن القديم"، الإكليل، (العدد الثاني، ١٩٨٠م).
- سيريل ألدريد، مجوهرات الفراعنة، ترجمة مختار السويفى، مراجعة أحمد قدرى، الدار الشرقية، ١٩٩٠.
- عبد الله حسن الشيبه، "إسهام عرب الجنوب في قيام وتطور أكسوم"، الإكليل، (العدد الرابع، السنة الرابعة، ١٩٨٩م).
- عبد المنعم عبد الحليم سيد، "الأصول المصرية القديمة لبعض المظاهر الحضارية في الجزيرة العربية قبل الإسلام"، في الجزيرة العربية قبل الإسلام، عبد الرحمن الطيب الأنصاري وآخرون (محررون)، ط١، المملكة العربية السعودية: جامعة الملك سعود، ١٩٨٤م.
- ----------، "البخور عصب تجارة البحر الأحمر في العصور القديمة"، في البحر الأحمر وظهيره في العصور القديمة: مجموعة بحوث نشرت في الدوريات العربية والأوربية، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٣.
- ----------، "وسائل تأثير حضارة مصر الفرعونية في حضارة جنوب الجزيرة العربية"، في التواصل الحضاري بين أقطار العالم العربي من خلال الشواهد الأثرية، القاهرة، ١٩٩٩م.
- فرانسيس أنفري، "حضارة أكسوم من القرن الأول إلى القرن السابع"، في تاريخ أفريقيا العام، المجلد الثاني، جمال مختار (محررًا)، اليونسكو، اللجنة العلمية الدولية لتحرير تاريخ أفريقيا، ١٩٨١م.
- فوزى عبد الرازق مكاوي، مملكة أكسوم: دراسة في التاريخ السياسي وبعض جوانب حضارتها، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، قسم التاريخ، معهد البحوث والدراسات الأفريقية، جامعة القاهرة، ١٩٧٤م.
- كينيث أ. كيتشن، "بلاد بونت: مصر تبحث عن الطيوب"، في اليمن في ملكة سبأ، ترجمة بدر الدين عرودكى ومراجعة يوسف محمد عبد الله، دمشق، دار الأهالي، ١٩٩٩م.
- محمد بن على الأكوع الحوالي، اليمن الخضراء مهد الحضارة، ط١، صنعا، مكتبة الإرشاد، ٢٠٠٨م.

- محمد عبد القادر بافقيه، توحيد اليمن القديم: الصراع بين سبأ وحمير وحضرموت من القرن الأول إلى القرن الثالث الميلادي، ترجمة على محمد زيد ومراجعة محمد صالح بلعفير، اليمن، المعهد الفرنسي للآثار والعلوم الاجتماعية بصنعاء، ٢٠٠٧م.
- هـ. دى كنتنسون، "حضارة فترة ما قبل أكسوم"، في تاريخ أفريقيا العام، المجلد الثاني، جمال مختار (محررًا)، اليونسكو، اللجنة العلمية الدولية لتحرير تاريخ أفريقيا العام، ١٩٨١م.

ثانيًا- المراجع الاجنبية

- Anfray, F., "Une campagne de fouilles à Yĕā (Février-mars 1960)", *AE*, (Vol. 5, année, 1963).
- ----------, "Recherches archéologiques en Éthiopie", *CRAI*, (122e année, N. 4, 1978).
Arkell, A. J., “Tour Occupation Sites at Agordat”, Kush 2, 1954.-
--Bard, K. A., et al, "The Environmental History of Tigray (Northern Ethiopia) in the Middle and Late Holocene: A Preliminary Outline", *AAR*, (Vol. 17, No. 2, 2000).
- Bernand, E., Drewes, A. J., Recueil des inscriptions de l'Éthiopie des periodes pre-axoumite et axoumite, Paris: Académie des Inscriptions et Belles-lettres.
-Budge,E.A., The Egyptian Sudan Its History and Monuments,Vol. I, London.
- Chittick, N., "Notes on the archaeology of Northern Ethiopia", *Abbay*, (Vol.9, 1978).
-- Connah, G., African Civilizations: Precolonial Cities and States in Tropical Africa: an Archaeological Perspective, Cambridge: Cambridge University Press, 1987
- Contenson, H. de: "Les monuments d'art sud-arabe découverte sur le site de Haoulti (Ethiopie) en 1959", *Syria*, (Vol. 39, 1962).
-Curtis, M. W., "Relating the Ancient Ona Culture to the Wider Northern Horn: Discerning Patterns and Problems in the Archaeology of the First Millennium BC", *AAR*, (Vol. 26, No. 4; Re-evaluating the Archaeology of the First Millennium BC in the Northern Horn, 2009).
Demoz, A., "Ethiopian Origins; A survey", *Abbay*, (Vol.9, 1978).-
-Dominy, N. J., et al, "Mummified baboons clarify ancient Red Sea trade routes", in The 84th Annual Meeting of the American Association of Physical Anthropologists, 2015).(
- Drewes, A. J. "Nouvelles inscriptions de l'Éthiopie." *BiOr*, (Vol. 13, 1956).
- Dunham, D., Royal Cemeteries of Kush, El Kurru, RCK., Vol. I, the Museum of Fine Arts by Harvard University Press, 1950.
- ----------,Royal Cemeteries of Kush ,Nuri , RCK., Vol. II, the Museum of Fine Arts by Harvard University Press, 1955.
- Durrani, N., The Tihama Coastal Plain of South-West Arabia in its Regional Context c.6000 BC – AD 600, Oxford,British Archaeological Reports, 2005.
-Fattovich, R., "Pre-Axumite civilization of Ethiopia: A provisional review", PSAS, (Vol. 7, 1977).
- ----------, "Traces of a possible African component in the pre-Aksumite culture of Northern Ethiopia", *Abbay*, (Vol. 9, 1978).

- ----------,"The contacts between Southern Arabia and the Horn of Africa in late prehistoric and early historical times: a view from Africa", in Profumi d'Arabia, Avanzini, A., (ed.), Roma, L'Erma di Bretschneider, 1997.
- ----------,"Reconsidering Yeha, c. 800–400 BC", *AAR*, (Vol. 26, 2009).
- ----------,"The Development of Ancient States in the Northern Horn of Africa, c. 3000 BC—AD 1000: An Archaeological Outline", *JWP*, (Vol. 23, No. 3, 2010).
- ----------,"The Northern Horn of Africa in the first millennium BCE, local traditions and external connections", *RSE*, (Vol. IV, 2012).
- ----------,"Egypt's trade with Punt: New discoveries on the Red Sea coast", *BMSAES*, (Vol.18, 2012).
- Finneran, N., The archaeology of Ethiopia, 2nd edition, USA; Routledge, 2011.
--Garbini, G., Landmarks of the world's art: the ancient world, New York, Mc Graw-Hill, 1968.
- Gerlach, I., "Yeha: An Ethio-Sabaean site in the highlands of Tigray (Ethiopia)", in new research in archaeology and epigraphy of the South Arabia and its neighbors; proceedings of the "Recontres Sabeennes15", Alexander Sedov (ed.), Moscow: Institute of Oriental Studies, 2011.
-Glenister, C. L., Profiling Punt: using trade relations to locate 'God's land', Unpublished MA thesis, Department of Ancient Studies, Faculty of Arts, University of Stellenbosch, 2008.
)-Grimal,N.,Quatre Steles napateennes au Musee du Caire, *MIFAO* 106,1981.
- Harlan, J. R., "Ethiopia: A Center of Diversity", *Econ. Bot.,* (Vol. 23, No. 4, 1969).
- Harper, J.,Nubia and Abyssinia, New York, 1833.
- Japp, S., et al, "Yeha and Hawelti cultural contacts between Saba and Damat, new research of the German Archaeological Institute in Ethiopia", PSAS, (Vol.41, 2011).
-Kitchen, K., "Punt and how to get there", *Or.* (Vol. 40, 1971).
- L.D., Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien, V,Berlin.
- Leclant, J.," Fouilles et travaux en Égypte et au Soudan", 1963-1964, (Pl. XXV-LIII), *Oreintalia* (Vol. 34,1965).
- Lohwasser, A., "Frauen im antiken Sudan" In: Festschrift für Steffen Wenig zum 65. Geburtstag,Nürnberger Blätter zur Archäologie, Sonderheft, 1999.
- ----------, Kushite queens as represented in art, in Between the Cataracts. Proceedings of the 11th Conference of Nubian Studies, Warsaw University 27 August - 2 September, Warsaw, 2010.
- Macadam,M.F.L., Queen Nawidemak,Allen Memorial Art Museum, Bulletin, Vol. XXIII.Number 2, 1966.
-Meeks, D., "Locating Punt", in Mysterious Lands, O'Connor, D., Quirke, S., (eds.), 1st editon, London, UCL press, 2003.
-Moers, G., "The world and the geography of otherness in pharaonic Egypt", in Geography and Ethnography: perceptions of the world in pre-modern societies, Raaflaub, K. A., Talbert, R. J., (eds.), London, Wiley- Blackwell, 2010.

- Munro-Hay, S. C., Aksum: An African Civilization of Late Antiquity, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1991.
- ----------,Ethiopia, the Unknown Land: A Cultural and Historical Guide, 2nd edition, London, I. B. Tauris, 2008.
-Naville,E.: The Temple of Deir – el Bahari, Part 4, London, 1901.
- Nebes, N., "Die Inschriften aus dem ʾAlmaqah-Tempel in ʿAddi ʾAkawəḥ (Tigray)", *ZOrA*, (Vol. 3, 2010).
- O'Connor, D., Reid, A., "Locating ancient Egypt in Africa: modern theories, past realities", in Ancient Egypt in Africa, O'Connor, D., Reid, A., (eds.), London, UCL press, 2003.
-Page, W. F., Davis, R. H., Encyclopedia of African History and Culture, Vol. 1, ancient Africa (Prehistory to 500 CE), USA, Facts on File, 2005.
-Phillips, J., "Punt and Aksum: Egypt and the Horn of Africa", *JAH*, (Vol. 38, No. 3, 1997).
- ----------,",Egyptian and Nubian Material From Ethiopia and Eritrea", The Sudan Archaeological Research Society, *SARS*, No.9, 1995.
-Phillipson, D. W., Ancient Ethiopia: Aksum, its antecedents and successors, London: British Museum Press, 1998.
- ----------,"From Yeha to Lalibela: an essay in cultural continuity", *JES*, (Vol. 40, No. 1/2, 2007).
- ----------,"The First Millennium BC in the Highlands of Northern Ethiopia and South-Central Eritrea: A Reassessment of Cultural and Political Development", *AAR*, (Vol. 26, No. 4, Re-evaluating the Archaeology of the First Millennium BC in the Northern Horn, 2009).
- ----------,"Relations between Southern Arabia and the Northern Horn of Africa during the last millennium BC", *PSAS*, (Vol. 41, 2011).
- Reid, A., "Ancient Egypt and the source of the Nile", in Ancient Egypt in Africa, O'Connor, D., Reid, A., (eds.), London, UCL press, 2003.
-Sayed, A. M.," The Recently Discovered Port on the Red Sea Shore", *JEA*, (Vol. 64, 1978).
-Schmidt, P. R., Curtis, M. C., "Urban precursors in the Horn: Early 1st-millennium BC communities in Eritrea", *Antiquity* 75, (no. 290, 2001). Taddesse, T., Church and State in Ethiopia, 1270—1527, Oxford, 1972.
-Tormod,E.,et al , Fontes Historiae Nubiorum, Textual Sources for the History of the Middle Nile Region from the Mid-Fifth to the First Century B.C., FHN,vol.II, University of Bergen, 1996.
-Török, L., "The Kingdom of Kush: Napatan and Meroitic Periods", In Sudan ancient treasures, Welsby, D.&Anderson, J.R. (eds.), London, The British Museum Press,2002.ʿ
-Wicker, F. D., "The Road to Punt", *GJ*, (Vol. 164, No. 2, 1998).
-Wolf, P., Nowotnick, U.,"The Almaqah temple of Meqaber Gaʿewa near Wuqro (Tigray, Ethiopia)", *PSAS*, (Vol. 40, 2010).

Abbreviation list	
AAR	The African Archaeological Review, Cambridge.
AE	Annales d'Ethiopie, Ethiopia.
BiOr	Bibliotheca Orientalis, Leiden.
BMSAES	British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan, London.
CRAI	Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris.
Econ. Bot.	Economic Botany, Society for Economic Botany, California state University.
FHN	Fontes Historiae Nubiorum, Textual Sources for the History of the Middle Nile Region between the Eighth Century BC and the Sixth Century AD, 4Vols, University of Bergen.
GJ	Geographical Journal, United Kingdom.
GI	Inscriptions published by E. Glaser.
JAH	The Journal of African History, Cambridge.
JEA	Journal of Egyptian Archaeology, London.
JES	Journal of Ethiopian Studies, Institute of Ethiopian Studies, Haile Selassie I University, Addis Ababa.
JWP	Journal of world prehistory, USA.
LD	Lepsius, R. (1849–1859), Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien, 12 vols. Berlin.
Or	Orientalia, Pontificio Istituto biblico, Roma.
PSAS	Proceedings of the Seminar for Arabian Studies, United Kingdom.
RES	Répertoire d'éphigraphie Sémitique, I-VIII, Paris, 1900-1968
RIE	Recueil des inscriptions de l'Éthiopie, (Paris: Académie des Inscriptions et Belles-lettres, 1991).
RCK	Royal Cemeteries of Kush ,5Vols,the Museum of Fine Arts by Harvard University Press.
RSE	Rassegna di Studi Etiopici, Istituto per l'Oriente. Rome-Neapele.
SARS	The Sudan Archaeological Research Society,the British Museum, London.
ZOrA	Zeitschrift für Orient-Archäologie, Berlin.

The Contacts between Nile Valley Civilizations and Damaat Kingdom in the First Millennium B.C.

Dr.Hend Abd el Mageed el-Fik•

Mr.Mahmoud A. Emam••

Abstract:

The Red Sea was the crucible where most of the ancient civilizations were formed on both sides. It was also the way where the ancient world knew the first principles of commercial and intellectual contacts. As a result, great civilizations have developed on its shores, contributing positively in the development of humankind.

The archaeological and textual evidence in Abyssinia confirms that, because of the southern Arabian existence in the region, a kingdom emerged in the first millennium BC (900/800 BC - 400/300 BC) was known in the texts as "Damaat". Despite the archaeological evidence and the cultural contents of this Kingdom reflect distinctly southern Arabian influences, but it was not far from the Nile Valley influences, which constituted a natural extension.

The aim of this paper is to present the reasons that led to the emerged of Damaat kingdom in Abyssinia, then follow the evidence, which indicate the contacts between the Kingdom of Damaat and Nile Valley civilizations. Furthermore, determine some of Nile Valley influences in the Kingdom represented in some artistry models and statues.

Keywords:

Damaat; Nile Valley; Contacts; First millennium B.C.

• **Lecturer, Institute of African Studies and Research, Cairo University**
Hend.elfeky@cu.edu.eg
•• **Teaching Assistant, Institute of African Studies and Research, Cairo University.**
Mahmoud.emam@cu.edu.eg

رقم الإيداع
الدولى والمحلى
٢٠١٧/١٢٨٦٤

ترقيم دولي موحد للدوريات
٩٨٢٢-٢٥٣٦

EBSCO information services

اتحاد الجامعات العربية

مجلة اتحاد العام للآثاريين العرب

ISSN 2536-9822

القاهرة ١٤٣٩هـ/٢٠١٧م