مجلة

الآثاريين العرب

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

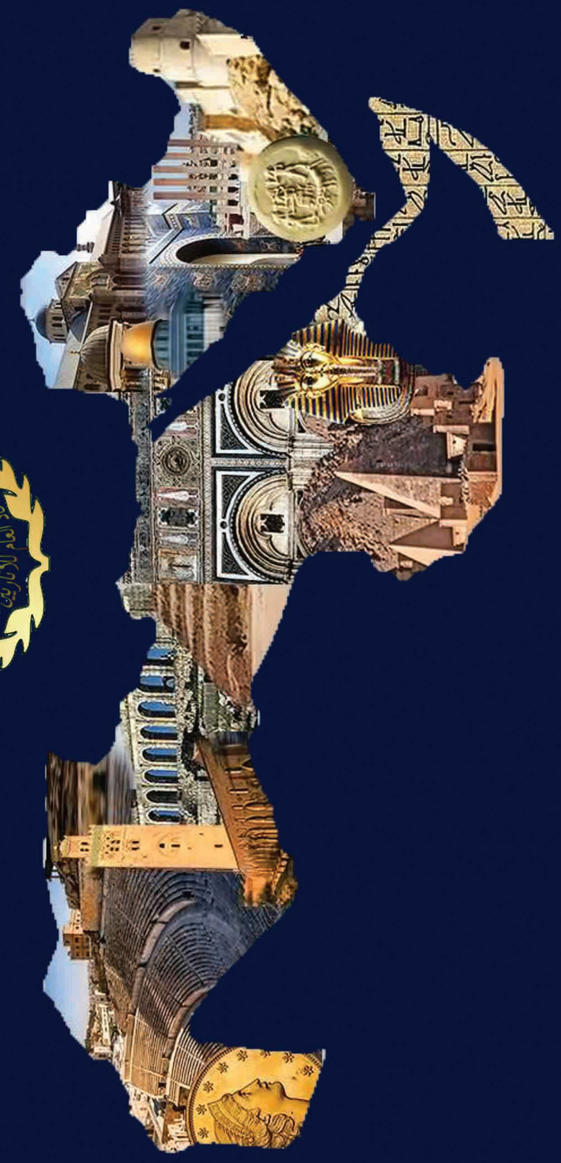
تصدر عن: م.ع

للاتحاد العام للآثاريين العرب باتحاد الجامعات العربية

المجلد (22) العدد (2)

القاهرة إصدار يونيو 2021

مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب (٢٠٢١) (٢٢ _ ١) يناير



ISSN 2536-9822

EBSCO information services

DOAJ DIRECTORY OF OPEN ACCES JOURNALS

مجلة

الآثاريين العرب

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

تصدر عن م.ع

للاتحاد العام للآثاريين العرب

لاتحاد الجامعات العربية

المجلد (٢٢) العدد (٢)

ذو القعدة ١٤٤٢هـ/ يونيو ٢٠٢١م

القاهرة

لها رابط دولى، وموقع إلكترونى :- https://jguaa.journals.ekb.eg/

© الاتحاد العام للاثاريين العرب، مصر ٢٠٢١م/ ١٤٤٢هـ

– المقر الجديد بالشيخ زايد بالمحور المركزى بجوار مستشفى الشيخ زايد التخصصى.

– ١٠شارع حسن حمدى خلف مدينة المبعوثين . مساكن العاملين بجامعة القاهرة . الطابق الأول شقة ٦.

تليفون: ٠٢٣٧٠٤٢٦٩٩ – ٠٢٣٨٥١٩٨٩٣

سكرتارية الاتحاد:٠٠٢ ٠١٠٠٢٥٣٤٥١٣

البريد الإلكترونى: arabarch@yahoo.com؛ journalofarabarch@gmail.com

الموقع الالكترونى للمجلة : https://jguaa.journals.ekb.eg؛ https://www.g-arabarch.com

يحظر إعادة نسخ أو إنتاج أجزاء من المواد الواردة بالمجلة، كلها أو جزء منها، بغرض التوزيع أو الأستغلال التجارى إلا بموجب إذن كتابى من الاتحاد العام للآثاريين العرب .

رقم الإيداع الدولى والمحلى :٢٠٢١/١٢٨٦٤م

الترقيم الدولى الموحد للطباعة: ٢٥٣٦-٩٨٢٢

الترقيم الدولى الموحد الإلكتروني: ٢٥٣٦-٩٨٣٠

DOI Prefix: 10.21608/JGUAA

مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب

مجلة علمية نصف سنوية محكمة تصدر عن الاتحاد العام للآثاريين العرب

هيئة التحرير

رئيس التحرير

أ.د صالح لمعى مصطفى

مدير مركز احياء التراث والعمارة الإسلامية

saleh.lamei@ciah.biz

مدير التحرير

أ.د.محمد محمد الكحلاوى

أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار جامعة القاهرة

رئيس الاتحاد العام للآثاريين العرب

mohamedkahlawey@hotmail.com

مدير إدارة النشر

أ.د. أحمد أمين سليم

أستاذ الآثار المصرية بكلية الآثار جامعة الإسكندرية

dr.ahmedselim224@gmail.com

نائب مدير إدارة النشر

أ.د.شرين صادق الجندى

أستاذ الآثار والفنون القبطية والإسلامية

ورئيس قسم الإرشاد السياحى بآداب عين شمس

_sherin_sadek@yahoo.com

هيئة التحرير

ا. د. سليمان بن عبد الرحمن الذييب

أستاذ الكتابات العرب ية القديمة في جامعة الملك سعود (السعودية)

solali999@gmail.com

أ.د.سيد محمد حميدة

أستاذ ترميم وصيانة الاثار بكلية الآثار– جامعة القاهرة (مصر)

sayed.hemeda@cu.edu.eg

أ.د. منيرة شابوتو

أستاذ الآثار الإسلامية بجامعة تونس (تونس)

mouni.chapoutot@gmail.com

أ.د.ياسر إسماعيل عبد السلام

أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار- جامعة القاهرة (مصر)

yasser_ismail2007@yahoo.com

Dr. Aras Neftçi

Associate professor at Department of Art History /Istanbul Technical University

arasneftci@yahoo.com

Prof. Dr./ Arianna D`ottone

Professor of Arabic Language and Literature

Italian Institute for Oriental Studies

University of Roma – La Sapienza.

arianna.dottone@uniroma1.it

Dr./ Tahsin Ömer Tahaoglu

Lecture of Department of Turkish Language and Literature /Boğaziçi University.

tahaoglu@gmail.com

هيئة التحرير المساعدة

د.علا العبودى

مدرس بقسم الآثار المصرية القديمة (كلية الآثار- جامعة القاهرة)

المراجعة اللغوية

اللغة العربية : أ/ محمد القرشي (جامعة الأزهر)

اللغة الانجليزية : أ/ مريم محمود عرفة (جامعة القاهرة)

الهيئة الإستشارية

أ.د. امال أحمد العمرى	أستاذ الآثار الإسلامية كلية الآثار- جامعة القاهرة (مصر)
أ.د.الحسن أوراغ	أستاذ الآثار القديمة - جامعة محمد الأول بوجدة (المغرب)
أ.د. زيدان عبد الكافى كفافى	أستاذ كلية الآثار والأنثروبلوجيا - جامعة اليرموك (الأردن)
أ.د.عبد القادر دحدوح	المدير العام للديوان الوطني لتسير واستغلال الممتلكات الثقافية (الجزائر)
أ.د.شافيه عبد اللطيف بدير	أستاذ الآثار القديمة بكلية الآداب- جامعه عين شمس (مصر)
ا.د. صباح عبود جاسم	مدير عام هيئة الشارقة للآثار (الإمارات المتحدة)
أ.د.عاطف منصورمحمد	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار- جامعة الفيوم (مصر)

أ.د. مهى محمود المصرى	مدير كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجامعة اللبنانية الفرع الخامس(لبنان)
أ.د.فايزة محمد حسين هيكل	أستاذ الآثار المصرية بالجامعة الأمريكية (مصر)
أ.د.فوزى محفوظ	مدير المعهد الوطني للتراث (تونس)
أ.د. محمد عبد الرءوف الجوهري	أستاذ ترميم وصيانة الآثار بكلية الآثار- جامعة سوهاج(مصر)
أ.د. معاوية محمد إبراهيم	أستاذ الآثار القديمة بالجامعة الأردنية (فلسطين)
أ.د. منى عبد الغنى حجاج	أستاذ الآثار اليونانية والرومانية بكلية الآداب - جامعة الإسكندرية (مصر)
أ.د.منى فؤاد على	أستاذ ترميم وصيانة الآثار بكلية الآثار- جامعة القاهرة (مصر)
أ.د. ناهض عبد الرزاق دفتر	أستاذ الآثار الإسلامية بجامعة بغداد (العراق)
أ.د. يوسف مختار الامين سعود	أستاذ الآثار القديمة بجامعة افريقيا العالمية (السودان)

Prof. Dr./ Carlo Alberto Garzoni	University of Florence, Italy
Prof. Dr./ Laurent Bavay	Former Director of the French Institute for Oriental Archeology in Cairo
Prof. Dr./ Philippe Collombert	Geneva University, Switzerland
Prof. Dr./ Stephan Johannes Seidlmayer	German Archaeological Institute (DAI)
Prof. Dr./SUPHİ SAATÇİ	Professor at Faculty of Fine Arts /Sinan Univers
Prof. Dr./ Bernard O'Kane	Professor of Islamic Art and Architecture/American University in Cairo.
Prof. Dr./ Laurent Coulon	Director of the French Institute for Oriental Archeology in Cairo (IFAO).
Prof. Marie-Dominique Nenna	Director of Research, French National Research Center (CNRS)

سكرتارية التحرير

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

أ.مى جمال الحديدى

المقدمة

بدأت علاقة مصر والعالم العربى أجمع بالإسلام حتى قبل ظهوره فى شبه الجزيرة العربية. فكانت مصر دائماً هى الملاذ الآمن لكل من تعرض للخطر. وقد جاءها إبراهيم عليه السلام وغيره من أنبياء الله كيوسف عليه السلام ثم أبوه وإخوته.

والقارىء فى الحضارة المصرية والتاريخ الحضارى العربى، يمكنه التحقق من الازدهار الفكرى والتنوع الحضارى والتميز المعمارى والفنى على مر العصور الإسلامية والحديثة والمعاصرة الذى أبدع فيه علماء الإسلاميات من مختلف الدول العربية والذى يتجلى فى مختلف المواقع والمتاحف الأثرية والفنية العالمية.

ويشتمل هذا العدد على عدد ثلاثة عشر ورقة بحثية قيمة فى مجال الآثار القديمة والمصرية إضافة إلى تسعة أبحاث هامة تناولت أحدث الدراسات التفصيلية فى مجال الآثار والفنون القبطية والإسلامية.

وليس بوسع أحد أن يدعى أن هذا المجلد العلمى قد سد نقصاً أو عالج موقف ما، وإنما هو محاولة متواضعة لمساعدة الباحثين ولتعريف جمهور المثقفين بجوانب متنوعة من الموروث الثقافى الإسلامى النفيس فى العالم العربى على أمل أن يكون هناك مزيد من الدراسات المتميزة التى تسلط الأضواء على الإنتاج الحضارى العربى سواء منه الفكرى أو المادى والذى لم يحظ حتى الآن بالعناية والاهتمام.

وختاماً، نتقدم بكل الشكر لكل الباحثين الواعدين الذين أثروا هذا المجلد بأبحاثهم العلمية الهامة آملين أن يصلنا مزيد من أحدث الدراسات الجادة بما يسهم فى الارتقاء بالمواقع الأثرية فى مختلف الدول العربية لحفظها من التلف والانهيار.

المحتويات

أولاً: الآثار القديمة والمصرية

١. **أمل عبد الصمد عبد المنعم حشاد** ١-٢٣
زخرفة الباربوتين على ستة أواني فخارية رومانية مصرية لم تنشر من قبل

٢. **آية عبد الرحمن عبده عبد الصادق، وأخرون** ٢٤-٤٦
تصنيفات لأنماط فخار ممالك/ دويلات المدن اليمنية القديمة: دراسة مقارنة

٣. **تامر محمد فوزي حسين شعفة** ٤٧- ٦٨
دراسة أثرية لكتلة حجرية من عهد الملك رمسيس الثالث

٤. **توني طالب عبد السلام توني** ٦٩- ١٠٤
هيئات غير تقليدية للمعبود أنوبيس بمقابر واحتي الخارجة والداخلة في العصر الروماني

٥. **دينا إبراهيم سليمان شلبي** ١٠٥-١٢٤
ماهية بازوزو معبود أم شيطان؟ في المصادر الأثرية والنصية خلال العصرين الآشوري الحديث والبابلي الحديث / الكلداني

٦. **صفاء سمير أبو اليزيد إبراهيم درويش** ١٢٥-١٥٥
دراسة لمجموعة الأقنعة الجنائزية بالمتحف الزراعي بالقاهرة

٧. **صفاء عبد الرووف محمد** ١٥٧-١٨٨
دفن الأعداء في بلاد النهرين

٨. **عزة عبد الحميد قابيل** ١٨٩-٢٢٨
حول احتساء النبيذ في روما خلال القرنين الأول والثاني الميلاديين

٩. **فايز أنور عبدالمطلب مسعود** ٢٢٩-٢٥٦
دراسة لنقوش ثمودية غير منشورة من جبل قَرْدَةٌ الشَّمُوسُ بمنطقة حائل

١٠. **محمد البيومي محمد البيومي** ٢٥٧-٣٠٠
مشاهد الثيران والأبقار المشاركة في الموكب الجنائزي من الدولة القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة

١١. **هدى رجب خميس حجاج** ٣٠١-٣٣٠
أمراض الملوك في تاريخ المملكة الحيثية الحديثة
من خلال الفكر العقائدى

١٢. **وسام بطرس خليل- إيدا أوجيانو** ٣٣١-٣٤٤
معبد الخرايب من الحقبتين الفينيقيّة والهلنستيّة في الرّيف المتاخم لمدينة صور (لبنان)

١٣. **ولاء علي عبد الرحمن علي** ٣٤٥ -٣٦٧
النبيذ في الحياة اليومية من خلال المصادر القبطية

ثانياً : الآثار القبطية والاسلامية

١٤. **إبراهيم وجدي إبراهيم حسانين**
قوش سبيلي (سقايات الطيور) في العمارة العثمانية ٣٦٨-٣٩٢
دراسة أثرية فنية (استانبول أنموذجًا)

١٥. **السيد سعيد زكي أبو شنب** ٣٩٣-٤١٥
دراسة بصرية لشاهد قبر أبي قاسم الزليجي بتونس (ت ٩٠٢هـ/ ١٤٩٦م)
نشر جديد ودراسة مقارنة في قواعد المنظور

١٦. **أيمن مصطفى إدريس** ٤١٦-٤٤٨
دراسة أثرية فنية لثلاثة دلاء برونزية محفوظة بمتحف الفن الإسلامي
بالقاهرة (تنشر لأول مرة)

١٧. **سلامه حامد على** ٤٤٩-٤٨١
الفيل الأبيض في التصوير الإسلامي في إيران والهند دراسة آثارية فنية

١٨. **علاء الدين بدوى محمود** ٤٨٢-٥٢٦
دراسة أثرية فنية ونشر لمصحف شريف من صعيد مصر مؤرخ
بسنة ١٢٨٧هـ/١٨٧٠م

١٩. **محمد قطب أبو العلا** ٥٢٧-٥٥٣
المذبات "شاورى" في العصر المغولي الهندي
"دراسة أثرية فنية ومقارنة""

٢٠. **نوال جابر محمد** ٥٥٤-٦٠٣
لفائف الباتا المزينة بالتصاوير في غرب البنغال
"في ضوء لفافة محفوظة بالمتحف البريطاني ترجع إلى القرن ١٢هـ/١٨م"

٢١. **هالة محمد أحمد أحمد** ٦٠٤-٦٤٩
"السِقايات والعيون (الحِشم) في العصر السلجوقي في بلاد الأناضول"

٢٢. **هبة حامد عبد الحميد محمود** ٦٥٠-٦٨٢
تخطيطات العمائر الدينية لعائلة كوبرولو (١٠٦٧- ١١١٤هـ/١٦٥٦-
١٧٠٢م) بمدينة استانبول وسافران بولو وحكيم خانه

الآثار القديمة والمصرية

زخرفة الباربوتين على ستة أواني فخارية رومانية مصرية لم تنشر من قبل

Barbotine Decoration On Six Unpublished Egyptian- Roman Pottery

أمل عبد الصمد عبد المنعم حشاد

استاذ مساعد بقسم الاثار (يوناني وروماني) بكلية الاداب جامعة طنطا

Aml Abdelsamad Abdelmonem Hashad

Prof.ass.Greek Roman - Faculty of Arts-Tanta University

الملخص:

زخرفة الباربوتين Barbotine هي نوع من أنواع الزخارف البارزة، ظهرت على العديد من الأواني الفخارية وخاصة أواني الشراب، وكانت بداية ظهورها خارج مصر منذ العصر الحجري ثم العصر المينوي المبكر والمتوسط ثم العصر الروماني – حيث لم يتسن لي ظهور زخرفة الباربوتين في العصر الكلاسيكي والهيللينستي– بينما داخل مصر اقتصر ظهورها على العصر الروماني وتحديدا في القرنين الأول والثاني الميلاديين وتنوعت طرز زخرفة الباربوتين بصفة عامة على الأواني ما بين الرقع السميكة، النتوء، النقط، ونبات اللبلاب، وأوراق نباتية يخرج منها عناقيد العنب، ولكن كانت الزخرفة الأكثر انتشاراً بشكل النقط، وقد اقتصرت زخرفة الباربوتين في مصر خلال العصر الروماني في الزخارف الهندسية الممثلة على هيئة نقط. وتملأ زخرفة الباربوتين في كثير من الحالات معظم مساحة بدن الإناء وتكون هي الزخرفة الرئيسة والوحيدة على الإناء، وأحيانا أخرى تكون جزءاً زخرفياً فقط من المنظر المنفذ على الأواني.

وتستهدف هذه الدراسة إلقاء الضوء على نوع مهم من الزخرفة، والتعرف على طرز الزخرفة الخاصة بها، ونشر بعض الأواني المزخرفة بالباربوتين داخل مصر والتي لم تنشر من قبل.

الكلمات الدالة:

زخرفة الباربوتين؛ الفخار رقيق السمك؛ الأواني الرومانية في مصر.

Abstract:

Barbotine decoration is a kind of high relief decoration, that appeared on many thin-walled pottery wares, specially drinking ware. It first appeared outside Egypt in the Neolithic period, then the early and Middle Minoan period, and the Roman period, whereby it did not seem to appear in the Classical and Hellenistic Period. Inside Egypt, it appeared only in the Roman period, namely in the first and second centuries A.D. The styles of Barbotine decoration on wares generally varied in the form of protuberances, splotches, thick patches, dots or cloves, ivy decorations and foliage emanating clusters of grapes. However, the most prevalent decoration style was dots. The Barbotine decorations in Egypt during the Roman period were confined to the geometric decorations in the shape of dots. The Barbotine decoration mostly fills most of the area of the ware, where it is the only and principal decoration. In some wares, it is only one part of the decoration.

This study aims to shed light on an important kind of decoration, to recognize its relevant kinds of decorative styles, and to bring to light some of the unpublishedBarbotine decoration wares inside Egypt.

Key Words:

Barbotine decoration, thin-walled pottery, Roman Pottery in Egypt.

زخرفة الباربوتين Barbotine [1]، هي نوع من أنواع الزخرفة البارزة، ظهرت على العديد من الأواني الفخارية وخاصة أواني الشراب، وكانت بداية ظهورها خارج مصر منذ العصر الحجري[٢] ثم العصر المينوي المبكر والمتوسط[٣] ثم العصر الروماني – حيث لم يتسن لي ظهور زخرفة الباربوتين في العصر الكلاسيكي والهيللينستي– بينما داخل مصر اقتصر ظهورها على العصر الروماني وتحديدا في القرنين الأول والثاني الميلاديين[٤] . تنوعت طرز زخرفة الباربوتين بصفة عامة على الأواني ما بين الرقع السميكة، النتوء، النقط، ونبات اللبلاب، وأوراق نباتية يخرج منها عناقيد العنب، ولكن كانت الزخرفة الأكثر انتشارا بشكل النقط. تملأ زخرفة الباربوتين في كثير من الحالات معظم مساحة بدن الإناء، وتكون هي الزخرفة الرئيسة والوحيدة على الإناء، وأحيانا أخرى تكون جزءاً زخرفيًّا فقط من المنظر المنفذ على الأواني.

ظهرت كلمة باربوتين Barbotine لأول مرة عام ١٧٨٩م، وهي مشتقة من الفعل الفرنسي barboter، بمعنى "رش dabble، أو لطخ splash، أو ريشه paddle"، أو بمعنى "عمل بشكل بارز باستخدام آلة

---

[1] تعد زخرفة الباربوتين هي الطراز المفضل للزخرفة في فايستوس Phaistos، والتي ظهرت منذ العصر الحجري Neolithic ولكن بصورة قليلة، ثم ظهورها في العصر المينوي المبكر والمتوسط، حيث عثر على العديد من الأواني تحمل هذه الزخرفة وقد ظهرت بأشكال متنوعة، وتنقسم إلي ثلاث مجموعات رئيسة على أساس معالجات السطح المختلفة: المجموعة الأولى: عبارة عن نتوء غير منتظم الشكل ومضلع، المجموعة الثانية: عبارة عن نتوء مجعد وبسيط، المجموعة الثالثة: عبارة عن " نتوءات Protuberances .

كما أنها ظهرت على أشكال وطرز مختلفة من الأواني، منها الجرار Jars الكروية والمخروطية الشكل ذات فوهة متسعة، ومنها أوانٍ لها مقابض، ومنها الأكواب Cups الكروية بشكل الإبريق، كما أنها ظهرت أيضا على إناء أسطواني الشكل. كل تلك الأواني لونها أحمر – بني أو أسود لامع ، ويجمع بين عمل الباربوتين مع الزخرفة المتعددة الألوان ، انظر:

FOSTER, K.P.,Minoan Ceramic Relief,Studies in Mediterranean Archaeology, no.place, no. date, 2; CALOI, I., For A New Ceramic Sequence of Protopalatial Phaistos, (MMIB-MMIIA) and Some Observations on Barbotine Ware ,Creta=Antica,2009,373,374,391; Glotz, G., The Aegean Civilization,Kegan Paul,2013,309; Pendlebury, J.D.S., *The Archaeology of Crete*, An Introduction,Tannen, 1969, 110-111; WALBERG, G., *Provincial Middle Minoan Pottery*,Mainz,1983,63; Todaro,S.,The *Latest Prepalatial Period and the Foundation of the First Palace at Phaistos*:A Stratigraphic and Chronological Re-Assessment, Creta Antica, 2009, 109-110; Louise, C., Hagios Charalambos, H.,*A Minoan Burial Cave in Crete, II*,The Pottery,"Phiadelphia", 2015, 9, 36, figs.181-187; Gluckman, A.S., *Minoan Barbotine Ware* :Styles,Shapes and A Characterization of the Clay Fabric", A *Thesis* Submittd to the Temple University Graduate Board, In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree, *Master* of Art SproQuest, 2015, 1-50.

[2] JONES, A., *The Continental Mediterranean Technocomplex* (Antalia and Mainland Greece), Prehistoric Europe, Theory and Practice: Blackwell, 2008, 169; BUDJA, M., *Pots and Potters in the Mesolithic-Nolithic*, Transition in South-East Europe, Jovanovic, 1968, 540.

[٣] للتعرف على أمثلة بخصوص هذه الفترة ، انظر :

CALOI, *For A New Ceramic Sequence of Protopalatial Phaistos*, 373-374,391-392; GLUCKMAN, *Minoan Barbotine Ware*, 11, 15-17.

[4] HAYES, *Roman Pottery*,48.

مدببة في الطين[٥]"، وهو في الأصل يُشير إلي حبوب صغيرة من قطع الفخار من نفس نوع الطينة المستخدمة في صنع الإناء[٦]، بالإضافة إلي استخدام طلاء خارجي يعطي شكل قشرة سميكة لسطح الإناء قبل الحرق، وانتشر ذلك الأسلوب في بلاد الغال Gaule الرومانية وفي بريطانيا[٧]، وظهرت تلك الزخرفة على الفخار رقيق الجدار، و جاءت المادة الخام المستخدمة به في الأصل من رواسب الطين من فيضان في بومبي Pompeii في إقليم كمبانيا [٨].

كما ظهرت زخرفة الباربوتين في إيطاليا في القرن الأول والثاني الميلادي[٩]، وكانت أهم ورش إنتاج الفخار هناك هي مدينة آريتيوم Arretium الإترورية في شمال إيطاليا، حيث كانت أهم المراكز على الإطلاق في الفترة المبكرة من العصر الإمبراطوري في إنتاج أوانٍ ذات زخارف بارزة[١٠]. فقد كانت إيطاليا مصدر إنتاج أواني الشراب وأواني المائدة؛ وذلك ربما يكون السبب في وصول الأواني المصرية المحلية الطراز إلي إيطاليا[١١].

ظهرت أيضا زخرفة الباربوتين على أواني فخارية في بريطانيا وخاصة في نهاية القرن الثاني الميلادي حوالي عام١٨٠م، وكانت منطقة كاستور Castor في بريطانيا واحدة من أهم مراكز الصنع ومشهورة بالزخرفة الدقيقة للباربوتين[١٢]، حيث إن أهم ما أنتجته هو نوع من الأواني السوداء ذات اللمعة الرمادية ومزخرفة بالباربوتين الأبيض والأسود وتُعرف اصطلاحا باسم " Castor Wares "[١٣].

---

[٥] بصفة عامة الطينة المستخدمة هي طينة ناتجة عن تفكك وتحلل أنواع معينة من الصخور الطبيعية، والعنصر الأساس في تركيبها هو السيلكا "أو سيلكات الألومنيوم المائية"، وهي المسبب الرئيسي في ليونة الطينة عند خلطها بالماء، انظر: المسيري، أمير فهمي، "الفخار المحلي خلال العصرين البطلمي والروماني في مصر"، *رسالة ماجستير*، غير منشورة، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة طنطا ، ٢٠٠٦م، ٣.

TOBIA, S.K., Sayre, E.V., «An Analytical Comparison of Various Egyptian Soils, Clays, Shades, and Some Ancient Pottery by Neutron Activation», Recent Advances in Science and Technology of Materials 3, New York, 1974, 124; Barbara, A.K., *Encyclopedic Dictionary* of *Archaeology, New York, 2000, 56;* Barbara, A.K., *Dictionary of Artifacts*, Blackwell Publishing, 2007, 27.

[6] KAREN, P.F., «Minoan Ceramic Relief», *Studies in Mediterranean Archaeology*, vol. LXIV, Gôteborg, 1982,1; GLUCKMAN, "Minoan Barbotine Ware", 1.

[7] BARBARA, *Dictionary of Artifacts*, 28.

[8] GIANNOSSA, L.C., (& others), *Methodology of a Combined Approach*: Analytical Techniques to Identify the Technology and Raw Materials Used in Thin-Walled Pottery from Herculaneum and Pompeii, Anal Methods, This Journal is the Royal Society of Chemistry, 2014, 6, 3490-3499.

[9] HAYES, J.W., *Late Rom Pottery*, London, 1972, 11, FILIPOVIC, S., CRNKOVIC, M., «Barbotine Decoration on Thin-Walled Pottery from Investigations in Mursa, (Vojarna 2008-2013)», *Prilozi Instituta za Archeologiju* 31, №. 1, November, 2014, 101-122; REMBART, L., *Roman Influence on Pottery from the Ancient Town Syene* (Upper Egypt), Rei Cretari Æ Roman Æ 43, 2014, 618-619.

[١٠] الشحات، منى محمد، *الفخارفي العصر الروماني*، دراسة أثرية للأواني الفخارية، القاهرة: دار العين للنشر، ٢٠١٧م،١٠٣

[11] BOURRIAU, J., *Pottery from the Nile Valley before the Arab Conquest*, Cambridge University Press, 1981, 94.

[12] FOSTER, *Minoan Ceramic Relief*, 2; WEBSTER, G., «A Note on Romano-British Pottery with Painted Figures», 1959, Published online: 29 November, *The Society of Antiquaries of London*, 2011, 91-95; POLLARD,

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | أمل عبد الصمد عبد المنعم حشاد

تُعد تقنية الزخرفة البارزة المسماة "باربوتين" هي إحدى أساليب الزخرفة البارزة على الأواني، وتتم باستعمال طريقة الإضافة appliqué بالطينة الفخارية السائلة أو شبه السائلة "لزجة" وذلك بواسطة أداة spatula أو أنبوب صغير مملوء بهذه الطينة، يُشبه المستخدم في تزيين الحلويات؛ وذلك على السطح الخارجي للإناء قبل تمام جفافه، ويلاحظ أن هذا الأسلوب من الزخرفة لم يظهر على أوانيه أسماء الصناع، وعرف بأكثر من مصطلح إما en barbotine أي الزخرفة باستعمال الطينة اللزجة لإحداث موضوع زخرفي بشكل بارز على سطح الإناء، أو مصطلح applied technique أي إضافة موضوع زخرفي منفذ على قوالب الزخرفة. بصفة عامة، فإن الزخرفة بواسطة الطينة الفخارية السائلة Barbotine لم يقتصر فقط على الأواني الكبيرة بل امتد أيضا لزخرفة الأواني متوسطة الحجم، كما أصبح بواسطته بالإمكان تنفيذ موضوع زخرفي كامل وليس فقط استكمال الزخارف النباتية أو أكاليل الزهور[١٤].

هذه التقنية المعروفة باسم باربوتين كانت مستخدمة في مجموعة من الأواني غير المصقولة، ولكن كانت أكثر شيوعا على أواني الشراب جيدة الصنع، وكانت تكسب سطح الإناء بعد حرقه سطحا منقطا بشكل فصوص[١٥]، كما كانت تزخرف الأواني المصنوعة بعجلة الفخار أكثر من المصنوعة بأسلوب القوالب، وتتطلب طلاء خارجيًّا سميكاً [١٦].

هناك بعض مراكز إنتاج الفخار الرقيق "thin walled pottery" في منطقة أسوان (خريطة رقم ١)، أواني ذلك الطراز بالتحديد كانت تُصدَّر لكل مصر[١٧]، وهذا النوع من الفخار الرقيق مع زخرفة الباربوتين معروف بأنه إنتاج شعبي[١٨]. ذكر Malykh, S.E. أن أواني الفخار التي عليها زخرفة الباربوتين وجدت في

A.M., (& others), *The Provenance of Archaeological Ceramics, Roman Finewares*, Archaeological Chemistry, 3rd ed., Croydon, 2013, 170; BIRD, J., «Two Rare Late Samian Vessels from Southern England», *England*, Tome 46, 2015, 37-54.

[١٣] الشحات، *الفخار في العصر الروماني* ، ١٨٤–١٨٥ .

[14] YON, M., *Dictionnaire Illustré Multingue de la Ceramique du Proche Orient Ancient*, Paris, 1981 ,32;
الشحات، *الفخار*، ٢١ ، ١٥٧ ، ١٥٩ ، ١٧٤

ملحوظة: الآله المستخدمة عبارة عن أداة بسيطة بشكل الكيس تقريبا يتم عمل ثقب في طرفها الأسفل، ويلحق به أكثر من شكل، كل على حدة حسب شكل الزخرفة المطلوبة، ويتم ملؤه من أعلى بواسطة الطين المستخدم للزخرفة، ثم يضغط على الكيس من الخارج من أعلى، فتسقط قطع الطين من أسفل مكونة الشكل المطلوب للزخرفة ، أنظر:

SAMUEL, B., *History of Ancient Pottery*, Egyptian, Assyrian, Greek, Etruscan and Roman, London, 1873, 563; WEBSTER, *A Note on Romano-British Pottery*, №. p.

[15] GREEN, K., *Roman Pottery*: *Interpreting the Past*, University of British Museum, California Press, 1992, 51.

[16] BIERS, J.C., Berlin, A., *Globular Jar with Barbotine Decoration, from Central Gaul?, Testament of time, Selected Objects from the Collection of Palestinian Antiquities*, Museum of Art and Archaeology, (University of Missouri, Columbia), 2004, 171, №. fig.

[17] REMBART, *Roman Influence on Pottery*, 619.

[18] FILIPOVIC, CRNKOVIC, *Barbotine Decoration on Thin-Walled Pottery*, 101,102,112;
BOARDMAN, J., *"The Prehistory of the Balkans and the Middle East and the Aegean World, Tenth to Eighth Centuries B.C."*, In The Cambridge Ancient History, Second Edition, vol. III, part I, Cambridge, 2003, 193;

أماكن عديدة في مصر منها: الجيزة – الإسكندرية – نقراطيس– تل المسخوطة – ممفيس – قفط – النوبة – أسوان – الفيوم – الزرقاء بالصحراء الشرقية–أسيوط – الأقصر[١٩]. (خريطة رقم ٢)

يحتوي المتحف القومي بالإسكندرية على إناء واحد من الفخار نُفذت عليه تلك الزخرفة ، كما يضم المتحف المصري بالقاهرة خمس أوانٍ فخارية منفذ عليها زخرفة الباربوتين، وهذه الأواني لم تنشر من قبل:

أولا : إناء الباربوتين بالمتحف القومي بالإسكندرية: (صورة رقم ١)

هذا الإناء غير معلوم المصدر ولا تاريخ الاكتشاف، يحمل رقم ٤٨٥[٢٠] .

الأبعاد : الإرتفاع ٧ سم ، قطر الفوهة ٧,٧ سم، قطر القاعدة ٣,١ سم .

حالة الحفظ: ممتازة، إلا أنه فاقد لإحدى المقابض، مع سقوط بعض فصوص الزخرفة تاركة مكانها كأنه ظل، منفذ من طينة بنية فاتحة اللون – تميل إلي الاصفرار من الخارج والداخل، مع وجود بعض الأجزاء البنية الغامقة نتيجة الحرق .

وصف الإناء:عبارة عن كأس ذو مقبضين من الفخار، البدن متسع، يرتكز على قاعدة حلقية، مزين بزخارف الباربوتين البارزة .

وصف الزخرفة: تتكون من حوالي تسعة صفوف بارزة متتالية، ودائرية، تحيط ببدن الإناء بالكامل، مع ملاحظة الاختلاف في أحجام تلك الفصوص؛ وذلك نتيجة استخدام أكثر من طرف مدبب للآلة. الصفين الأول والثاني من أعلى وأيضا الصفوف الرابع والخامس والسابع والثامن كلهم بنفس الشكل والحجم عبارة عن فصوص صغيرة جدا، أما الصفان الثالث والسادس فأحجامهما كبيرة جدا، والفصوص بهما لها طرف مدبب، أما الصف التاسع والأخير ففصوصه متوسطة الحجم ولها طرف مدبب أيضا. مع ملاحظة أن الزخرفة تشمل الغالبية العظمى من بدن الكأس.

ربما يكون هذا الإناء من إنتاج ورشة مدينة أمهيدا بالواحة الداخلة؛ نظرا لأن تقنية معالجة السطح نُفذت بأسلوب التغطية بطبقة لونها كريمي مصفر، وهو نفس أسلوب تلك الورشة، حيث تُعد ورشة مدينة أمهيدا من أكبر ورش إنتاج الفخار المحلي خلال العصر الروماني في الواحة الداخلة[٢١].

SLAVICA, F., MIRNA, C., *Barbotine Decoration on Thin-Walled Pottery from Investigations in Mursa*, Zagrebu, 2014, 102.

[19] MALYKH, S.E., «Barbotine, Ceramic Ware in Roman Egypt: Diffusion and the Problem of Attribution», *Journal of Ancient History*, Russia, Apr-Jun, Tom. 76, 2016, 361-370.

[٢٠] سجلات المتحف القومي بالإسكندرية .

[٢١] المسيري، *الفخار المحلي*، ٣٢٨ ، ٣٢٩ .

HOPE, C.A., «Dakhleh Oasis Project, Report on the Study of the Pottery», *JSSEA, X/4*, Toronto, 1980, 307-310; HOPE, C.A., «Two Ancient Egyptian Potter's Wheels», *JSSEA, XI/3*, Toronto, 1981, 234.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | أمل عبد الصمد عبد المنعم حشاد

يتشابه هذا الإناء من حيث الشكل ووجود الفصوص الكبيرة لزخرفة الباربوتين مع إناء آخر (صورة رقم ٢) عثر عليه في مصر الوسطى، ومحفوظ في متحف Royal Ontario في تورونتو Toronto، تحت رقم ٩١٠,١٧٥,٢٣١ . يبلغ ارتفاعه ٦,٦ سم، وقطره حوالي ٨ سم. وهو إناء من طين برتقالي–وردي اللون، الجزء العلوي من بدن الإناء منفذ عليه زخرفة الباربوتين في صورة صفين من النقاط، ويؤرخ بالقرن الثاني الميلادي [٢٢]. كما يتشابه مع كسرة من الفخار الروماني عثر عليها في نقراطيس (صورة رقم ٣) مصدرها الأصلي من أسوان، محفوظة تحت رقم AN ١٨٨, ١٨٥، في متحف أشمولين Ashmolean بجامعة أكسفورد، منفذ عليها زخرفة الباربوتين، وترجع إلي أواخر القرن الأول وبداية القرن الثاني الميلادي [٢٣]. ويرجع التشابه بينهما في تنظيم وحجم الصفوف الصغيرة والكبيرة ، ويلاحظ أن فصوص الباربوتين منفذة من طين أبيض[٢٤] – كريمي اللون على الفخار الأحمر– الوردي والفخار البني اللون، ونفذت من أحجام مختلفة.

تأريخ إناء المتحف القومي بالإسكندرية :

نظرا لأن زخرفة الباربوتين في مصر اقتصرت على القرن الأول والثاني الميلاديين، ونظرا لأن الأمثلة التي عرضت للمقارنة ترجع إلي تلك الفترة، لذلك يُرجَّح أن إناء المتحف القومي ربما يؤرخ بأواخر القرن الأول وبداية القرن الثاني الميلادي.

ثانيا: أواني الباربوتين الفخارية بالمتحف المصري بالقاهرة :

الإناء الأول: (صور من ٤– ٧)

تم اكتشافه عام ١٩٦٢ / ١٩٦٣ من النوبة (خريطة رقم ٣)، يحمل رقم Je ٨٩٩٤٦ [٢٥] .

الأبعاد: الارتفاع الكلي ١٤,٥ سم، قطر الفوهة ٩,٢ سم، ارتفاع الرقبة ١,٣ سم، ارتفاع المقبض ٢,٧ سم، قطر البدن من الخارج ٤٣ سم، قطر القاعدة ٤ سم .

الإناء حالته ممتازة، عبارة عن إناء كروي الشكل من الفخار الوردي اللون، الجزء الأسفل منه فاتح اللون عن الجزء العلوي ربما يكون من أثر الطلاء الخارجي للجزء العلوي من الإناء، له مقبضان، القاعدة

[22] HAYES, J.W., "Roman Pottery", In *The Royal Ontario Museum, A Catalogue*, Toronto, 1976, 48, FIG. 245, PL.28.

[23] THOMAS, R.I., «Roman Naukratis and its Alexandrian Context», *British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan* 21, 2014, 193-218, FIG.8.

[٢٤] الباربوتين الأبيض اللون: هو شكل نادر لزخرفة الفخار الروماني، وظهر منذ القرن الثاني حتى الرابع الميلادي خارج مصر، للمزيد أنظر :

HARSANYI, E., (& others), *Analyses of the White Barbotine Decoration of Two Roman Pottery Groups*, Tome, 28, Amsterdam, sep., 2013, 31-36; KARL, L., *The Chemistry of Pottery*, Chemical Publishing Co., 1895, 175-191; WALTERS, V.J.,"The Cult of Mithras in the Roman Provinces of Gaul", In *Etudes Preliminaires aux Religions Orientales dans l'Empire Roman*, Brill, 1974, 39.

[٢٥] سجلات المتحف المصري بالقاهرة، موجود في دولاب عرض في ممر بالدور الأرضي.

صغيرة ومستديرة، الفوهة واسعة وذات سمك رفيع جدا، البطانة الداخلية وردية اللون بنفس درجة لون الجزء العلوي من الإناء.

نفذ على الإناء سبعة صفوف من زخرفة الباربوتين بأشكال وأحجام مختلفة، وذلك دليل على استخدام أكثر من طرف للآلة المستخدمة في الزخرفة. كل الصفوف تحيط بالإناء كله من الخارج، الصف العلوي عبارة عن فصوص كبيرة الحجم ومتراصة بشكل عمودي، أما الصفوف الثاني والرابع والسادس فجميعهم بنفس حجم الفصوص تقريبا وتم تنفيذهم بنفس الشكل، أما الصفان الثالث والخامس فلهما فصوص أكبر حجما مما سبق، وكل فص له طرف حاد ومدبب ربما نتيجة سحب طرف الآلة المستخدمة، الصف السابع والأخير منفذ بنفس حجم فصوص الصف الأول تقريبا، ولكنهم موضوعين بطريقة مائلة وليست عمودية . الصفوف تشمل الجزء العلوي من الإناء، أما الجزء السفلي فليس عليه أية زخارف .

يتشابه هذا الإناء مع إناء آخر (صورة ٨)، وهو غير معلوم المصدر بالتحديد، ولكن يرجح أنه اكتشف في مصر، محفوظ بمتحف Royal Ontario في تورونتو Toronto، تحت رقم ٩١٠ ,١٧٥ ,٣١٥. يبلغ ارتفاعه ١٠,١ سم ، قطر الحافة ٨ سم ، قطر البدن ١٢,١ سم .

الإناء حالته ممتازة، ولكنه يفقد فقط بعض أوراق الباربوتين، وهو على شكل الكأس له قاعدة منخفضة وكتف بارز، ورقبة قصيرة، وله مقبضان رفيعان، يؤرخ بالقرن الثاني الميلادي [٢٦]. نفذت زخرفة الباربوتين من بطانة بيضاء اللون ، فى صورة ثلاثة صفوف من الفصوص على البدن، منهم صفان من الفصوص الكبيرة الحجم وبينهما صف من الفصوص الصغيرة، والفصوص الكبيرة موضوعة بصورة مائلة.

تأريخ الإناء الأول :

ربما يؤرخ بالقرن الثاني الميلادي؛ نظرا لطبيعة ظهور تلك الزخرفة في مصر، وكذلك للمثال الذي تم المقارنة معه .

الإناء الثاني: (صور من ٩ – ١٢)

غير محدد مكان العثور عليه، يحمل رقم ٨٩٨١٩ Je [٢٧] .

الأبعاد: الارتفاع الكلي ٧,٧ سم، قطر الفوهة ٧,٦ سم، عرض حافة الفوهة رفيع جدا، قطر البدن من الخارج ٢٨ سم، قطر القاعدة من أسفل ٢,٣ سم .

الإناء حالته جيدة، فيما عدا كسر في الفوهة والجزء العلوي من بدن الإناء مع وجود بعض الشروخ في البدن، وبعض فصوص الباربوتين متساقطة .

---

[26] HAYES, *Roman Pottery*, 47, PL.27, №. 241.

[٢٧] سجلات المتحف المصري بالقاهرة ، موجود في الدور الأرضي في الممر داخل دولاب، المصدر: البعثة الأسبانية، غير محدد مكان العثور عليه حيث ذكر فقط أنه من tomb 7

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | أمل عبد الصمد عبد المنعم حشاد

عبارة عن كوب للشراب، بدون مقابض، صغير الحجم، من الفخار الرقيق السمك thin-walled البني – الفاتح اللون، منفذ عليه زخرفة الباربوتين بواسطة طين بيضاء– كريمي اللون، البطانة الداخلية من طينة بني– وردية اللون، القاعدة صغيرة ومستديرة.

زخرفة الباربوتين المنفذة على هذا الكوب لها نهايات بارزة وحادة نتيجة استعمال طرف الآلة المخصص لذلك، وجاءت الزخرفة في شكل أنصاف دوائر من الفصوص الصغيرة وفي وسطها فص واحد كبير وله نهاية مدببة أيضا وأسفل أنصاف الدوائر يوجد فص آخر كبير أيضا، يلي ذلك صف مستدير يحيط بالكوب عبارة عن فصوص كبيرة موضوعة بجوار بعضها بصورة شبه عمودية.

ربما يكون هذا الإناء من إنتاج ورشة عين اللبخة بالواحة الخارجة نظرا لأن تقنية الزخرفة بها في العصر الروماني كانت عبارة عن الرسم والتلوين خاصة باللون البني، وعناصر الزخرفة عبارة عن الحلقات[٢٨].

يتشابه هذا الإناء مع إناء آخر عثر عليه في النوبة (صورة ١٣)، محفوظ حاليا بمتحف الأشمونين تحت رقم ٤٢١ لسنة ١٩١٢م، يبلغ ارتفاعه ٧,٧ سم، وقطره ١٠,٢ سم، تم اكتشاف الإناء في مقبرة لم تصب بأية أضرار في مقابر Meroitic في جنوب النوبة[٢٩].

الإناء في حالة ممتازة، عبارة عن كأس شراب صغير، له مقبضان، فوهة واسعة ورقبة، نفذ من الفخار المصري الوردي اللون. نفذت زخرفة الباربوتين في صورة أربعة صفوف من نقاط الباربوتين الأبيض اللون، البارزة والمدببة الأطراف على جزء من البدن ويحيط بها شريط من الفخار بارز أيضا، وتتكرر تلك الصفوف والشرائط على محيط البدن كله من الخارج، ومن أسفل الشريط وعند موضع التقاء كل شريطين مع بعضهما البعض، يوجد ثلاثة فصوص كبيرة من الباربوتين الأبيض اللون، وأسفل ذلك يوجد صف من فصوص الباربوتين البارزة، والمنفذة بصورة عمودية ويحيط بكل البدن، الجزء السفلي من بدن الكأس خالي من الزخرفة. ويلاحظ أن الخطوط المنحنية للباربوتين صُنعت في العصر الروماني بواسطة وضع البطانة slip باستخدام فرشاة أو أداة بسط[٣٠]. ويلاحظ أن أواني النوبة جدرانها أقل سمكا من جدران أواني إيطاليا، ويؤرخ هذا الكأس بالقرن الثاني الميلادي [٣١].

---

[٢٨] المسيري ، *الفخار المحلي*، ٣٣٦

BALLET, P., «Potiers et Consommateurs dans Egypte Ancienne, Sites et Tessons», *BSFE, 147*, Paris, 2000, 95.

[29] BOURRAIU, *Pottery from the Nile Valley before the Arab Conquest*, 94-95, FIG.187.

[30] FOSTER, *Minoan Ceramic Relief*, 2.

[31] BOURRAIU, *Pottery from the Nile Valley,95.*

تأريخ الإناء الثاني:

نظرا لتشابه أسلوب الزخرفة مع إناء النوبة الذي تمت المقارنة معه، فربما يؤرخ هذا الإناء بالقرن الثاني الميلادي أيضا.

الإناء الثالث[٣٢]**:**(صور ١٤ – ١٥)

عثر عليه في قفط بمحافظة قنا، يحمل رقم ٢٦٣٢٥[٣٣].

الأبعاد: الارتفاع ١٤ سم، قطر البدن ١٥ سم. القاعدة بها كسر وكذلك جزء صغير من الحافة وجزء من أسفل المقبض، بعض فصوص الباربوتين متساقطة.

إناء للشراب، كروي الشكل، من طين أحمر– وردي اللون من الخارج والداخل، له فوهة واسعة، ومقبضين صغيرين، وقاعدة صغيرة دائرية الشكل .

تختلف الزخرفة هنا كثيرا عما سبق، حيث شملت غالبية بدن الإناء، واستخدم الفنان فيها حوالي أربعة أطراف مختلفة للأنبوب المستخدم في تلك الزخرفة، حيث يلاحظ وجود أربعة أحجام مختلفة للفصوص، وجاءت الزخرفة في صورة صف مستدير من النقاط يحيط برقبة الإناء، والتي سقط جزء كبير منها، يليه صف من فصوص أكبر بيضاوية الشكل تقريبا، ومنفذة بصورة عمودية ويحيط بكتف الإناء، ثم صفان مستديران من الفصوص الصغيرة جدا، يليه مساحة كبيرة من بدن الإناء منفذ عليها مجموعة صفوف صغيرة، وكبيرة موضوعة بشكل عشوائي، ثم صفان مستديران من الفصوص الصغيرة، ثم صف من الفصوص البيضاوية الشكل والكبيرة والمنفذة بصورة عمودية. مع ملاحظة أن كل هذه الصفوف تحيط ببدن الإناء بشكل مستدير .

من أهم أنواع الطينة المستخدمة في ورش مصر العليا في العصر الروماني هي طينة طمي النيل والطينة الكلسية، الطينة الكلسية كانت تتركز في قنا حتى إدفو جنوبا. ورشة كوبتوس " قفط" استخدمت طينة محلية لطمي النيل بجانب الطينة الكلسية، ويضاف لطينة طمي النيل القش أو الرمل لتحسين نسيجها، وتقنية معالجة السطح كانت بواسطة الصقل والتغطية بالطبقة الحمراء أو الفاتحة اللون، أما تقنية الزخرفة فكانت

---

[٣٢] ورد ذكر هذا الإناء والإناءين التاليين في كتالوج المتحف المصري، بدون ذكر اسم الزخرفة أو أي تفاصيل عنها، كما ورد ذكرهم أيضا في رسالة غير منشورة ولكن بأسلوب مختلف، انظر:

EDGAR, M.C.C., *Catalogue General des Antiquités Egyptiennes du Musée du Caire*, Greek Vases, Osnabruck, 1975, 72-73, PL.XXVI;

هاشم، شهيرة عبد الحميد راغب، "الأواني الفخارية ذات الزخارف البارزة في العصرين اليوناني والروماني"، *رسالة دكتوراه*، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة طنطا، ٢٠١٢م، ١٣٤–١٣٧، نماذج أرقام ٢٥–٢٧ .

[٣٣] سجلات المتحف المصري بالقاهرة، قاعة ٤٤ بالدور الثاني؛

EDGAR, *Catalogue General*, 74, PL.XXVI.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | أمل عبد الصمد عبد المنعم حشاد

بأسلوب الرسم والتلوين وزخرفة الباربوتين، تقنية الحرق كانت تكسب الأواني سطحا أحمر اللون، قدمت ورشة كوبتوس خلال العصر الروماني إنتاج محلي لفخار جيد الصنع ومن أهم طرزه الأكواب والسلطانيات الصغيرة الحجم والمزخرفة بزخرفة الباربوتين البارزة، عثر على هذا الإنتاج بين القرن الأول والثاني الميلادي[٣٤].

يتشابه هذا الإناء مع إناء آخر عُثر عليه بمصر، ضمن مجموعة خاصة (صورة ١٦)، محفوظ في متحف Royal Ontario في تورونتو Toronto، تحت رقم ٣٩, ١٧٦, ٩١٠

تبلغ أبعاده ٣, ١٢ سم ارتفاع، قطر الحافة ٤,٧ سم، قطر البدن ١١,٣ سم

الإناء بحالة جيدة، كان في الأصل منفذ له ثلاثة مقابض متبقى منهم مقبض واحد فقط وجزء من المقبض الثان، منفذ من طينة برتقالية–قرنفلية اللون مع وجود بطانة حمراء – برتقالية من الخارج ، يؤرخ هذا الإناء بأواخر القرن الأول أو بداية القرن الثاني الميلادي[٣٥].

تبدأ زخرفة الباربوتين هنا من العنق حتى مساحة كبيرة من البدن؛ وذلك في صورة حجمين من الفصوص، إحداهما فصوص صغيرة ونفذت منها صفين متوازيين على رقبة الإناء، وباقي الفصوص الصغيرة نفذت على البدن بالتبادل مع صفوف الفصوص الكبيرة الحجم، بحيث يبلغ إجمالي الصفوف عشرة صفوف تقريبا، مع ملاحظة أن الفصوص الكبيرة لها طرف بارز ومدبب، حتى أن بعض الفصوص سقطت تاركة مكانها ظل.

كما عثر على كسر من أواني قفط منفذ عليها زخرفة الباربوتين وتؤرخ بالقرن الأول – الثاني الميلادي وتتراوح زخرفتها ما بين النقط وفروع وأوراق نباتية [٣٦].

تأريخ الإناء الثالث :

ربما يؤرخ بأواخر القرن الأول وبداية القرن الثاني الميلادي؛ نظرا لتأريخ الأمثلة المقارنة والتي لها نفس أسلوب الزخرفة تقريبا .

الإناء الرابع: (صور من ١٧ – ١٩)

عثر عليه قفط بمحافظة قنا، يحمل رقم ٢٦٣٢٣[٣٧].

---

[٣٤] المسيري، *الفخار المحلي*، ٢٩٨ ، ٣٠٢ ، ٣٠٣

GABOLDE, M., & GRATALOUP, C., "Les Reserves de Pharaon", *In L'Egypt dans les Collection du Musée des Beayx-Arts*", Lyon, 1988, 87; HERBERT, S.C. & BERLIN, A., «Excavation at Coptos (Qift) in Upper Egypt, 1987», *JRA*, Suppl., 53, Ann Arbor, 2003, 29-30; Ballet, *Les Productions*, 88-89.

[35] HAYES, J.W., *Handbook of Mediterranean Roman Pottery*, British Museum, 1997, 48, PL.28, №. 243.

[36] CHARLESTON, R.J., *Roman Pottery*, London, 1955, FIG.56; HERBERT, BERLIN, *Excavation at Coptos (Qift) in Upper Egypt*, 102, FIG. 80; 110, FIG.87; GABOLDE, GRETALOUP, *Les Reserves d' Pharaon*, 87, FIG.4.

[٣٧] سجلات المتحف المصري بالقاهرة، قاعة ٤٤ بالدور الثاني؛

EDGAR, *Catalogue General*, 73, PL.XXVI

يبلغ الارتفاع الكلي ١٢,٢ سم، قطر الفوهة ٨ سم، سمك الحافة رفيع جدا thin-walled، ارتفاع الرقبة ١,٥ سم، طول المقبض ٢,٥ سم، عرض الكتف ١ سم، قطر البدن من الخارج ٣٨ سم، قطر القاعدة ٣,٨ سم.

الإناء بحالة جيدة، ولكن يوجد كسر بسيط جدا في الحافة وهو إناء للشراب كروي الشكل، فوهته واسعة، من الطين الوردي – بني اللون من الداخل والخارج، ربما نتيجة الحرق، له قاعدة دائرية صغيرة وملتصقة بالإناء، ملتصق به مقبضان واسعان قليلا .

نفذت زخرفة الباربوتين من طين أبيض – كريمي اللون، بعض من هذه الفصوص سقطت من على الإناء ، صمم الفنان زخرفة الباربوتين بشكل ثلاث نقاط صغيرة أسفل الرقبة بشكل الزهرة، وقام بتكرارها ثلاث مرات على كل جانب من جانبي الإناء وبينهم مسافات، يليها صف من الفصوص الصغيرة بشكل دائري يحيط ببدن الإناء كله من الخارج، وأسفله صف من الفصوص الأخرى بشكل نصف دائري، وتم تكراره حوالي ثلاث مرات في صورة متشابكة على إحدى جوانب الإناء، أما على الجانب الآخر فنفذت مرتين فقط، وبداخل الصفوف النصف دائرية نفذ الفنان في المنتصف فص كبير من الباربوتين، وفص كبير آخر أسفل في المسافة بين التقاء أنصاف الدائرة، بحيث تشمل الزخرفة معظم الجزء العلوي من الإناء، كما نفذ فص آخر كبير أسفل كل مقبض .

يتشابه طراز الإناء مع إناء آخر، مصدره جنوب مصر "أسوان" (صورة ٢٠)، وموجود حاليا في المتحف البريطاني، الإناء في حالة ممتازة، فيما عدا كسر في جزء من الفوهة [٣٨]، عبارة عن إناء شراب، كروي الشكل، له مقبضان، فوهة متسعة، بدون قاعدة واضحة، من طينة حمراء وردية اللون، مع وجود بعض الأجزاء بنية اللون نتيجة الحرق، البطانة الداخلية وردية فاتحة اللون .

ظهرت هنا زخرفة الباربوتين بشكل مختلف حيث نفذت من لونين مختلفين هما الأحمر– الوردي، والأبيض – الكريمي، كما أن شكلها مختلف أيضا، زخرفة الباربوتين تملأ معظم مساحة بدن الإناء حتى أنها نُفذت على المقابض أيضا. الزخرفة عبارة عن ثلاثة صفوف متتالية، ومتجاورة من الفصوص الصغيرة جدا، إثنان منهم من طينة بيضاء اللون، والثالث المنفذ في وسطهم من طينة حمراء – وردية اللون، المقابض مزخرفة بصفين عموديين متوازيين من الفصوص البيضاء اللون، أما بدن الإناء فنفذت عليه الزخرفة بأسلوب أكثر من رائع، حيث ظهرت بشكل أوراق نباتية يخرج منها بتلات وعناقيد عنب، ونفذت الأفرع النباتية كلها من طينة حمراء– وردية اللون، والبتلات على الجانبين نفذت إحداها من طينة بيضاء – كريمي اللون، والأخرى من طينة حمراء– وردية اللون، أما عناقيد العنب فجاءت كلها عبارة عن فصوص صغيرة بيضاء – كريمي اللون .

[٣٨] ملحوظة: الأبعاد ورقم الحفظ غير محددين في المرجع المذكور سابقا .

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | أمل عبد الصمد عبد المنعم حشاد

ويتضح من هذا الإناء مدى جودة الصنع وحرفية الفنان في تنفيذ تلك الزخرفة، ويؤرخ بالقرن الأول والثاني الميلاديين[٣٩].

كانت تشتهر ورش إقليم أسوان بإنتاج الأكواب رقيقة السمك مع وجود حز أفقي أسفل الحافة بالسطح الخارجي، ويرجع إنتاجها إلي القرنين الأول والثاني الميلاديين، وعثر على مثل هذا الإنتاج بالإسكندرية نتيجة لجودته وتفرد ورش إقليم أسوان بإنتاجه. أهم ما يميز الإنتاج المحلي لورش أسوان في العصر الروماني هو استمرار التقاليد الهيللينستية في الزخرفة الملونة خاصة عند استخدام الحلقات لزخرفة كتف وبدن الإناء بشكل متناسق مع استخدام عنصر النقاط لزخرفة الحواف، استخدمت ورشة أسوان خلال العصر الروماني طينات تتميز بجودتها ونقائها من الشوائب ومن أهمها طينة طمي النيل. حيث إن طينة أسوان الوردية اللون هي أصلا طينة محلية واستخدمت في إنتاج معظم طرز ورشة أسوان، وتتميز بنقائها واحتوائها على قدر من الميكا وتتراوح بين البيج المائل للأحمر أو الوردي، تقنية زخرفة الباربوتين البارزة ومعظم أسطح الأواني الفخارية التي قدمتها ورشة أسوان كانت ذات سطح أحمر اللون مما يدل على حرقها في وجود الهواء " الأكسجين". قدمت ورشة أسوان طرز محلية لسلطانيات صغيرة الحجم على شكل بيضة المحار، وأحيانا يضاف لها مقابض وتزخرف بزخرفة الباربوتين البارزة ويؤرخ ذلك بالقرنين الأول والثاني الميلاديين[٤٠].

كما أنه يتشابه مع إناءين آخرين من حيث الزخرفة على شكل فستونات، الأول عثر عليه في النوبة (صورة ١٣) سالفة الذكر[٤١]، والثاني عثر عليه بالفيوم (صورة ٢١) محفوظ بمتحف Royal Ontario في تورونتو Toronto تحت رقم ٣٨, ١٧٦, ٩١٠، يبلغ ارتفاعه ٤, ١٢ سم، قطر الحافة ٤, ٥ سم، قطر البدن ٢, ١١ سم .

الإناء في حالة جيدة، ولكن فاقد المقابض الثلاث وبعض من زخرفة الباربوتين، الإناء منفذ من طين بني فاتح اللون على بطانة رمادية – بنية اللون، أما زخرفة الباربوتين فمنفذة من طين أبيض اللون [٤٢]، بشكل صف من النقاط البيضاء حول الرقبة، وصف آخر أعلى الكتف ينزل منه صفوف من نقاط الباربوتين المنحنية، والمتقاطعة مع بعضها البعض مكونة شكل الشبكة، وفي منتصفها فصوص من الباربوتين الكبيرة الحجم، بحيث نفذ فص واحد في وسط كل تقاطع. يؤرخ هذا الإناء بأواخر القرن الأول الميلادي؛ وذلك لشهرة الفيوم بصنع أوانٍ بنية– رمادية اللون في هذه الفترة [٤٣].

---

39 HAYES, *Handbook of Mediterranean Roman Pottery*, №. p, FIG. IV.

٤٠ المسيري ، *الفخار المحلي*، ٢٩٨ ، ٢٩٩ ،٣١٥ – ٣١٧ .

٤١ راجع ص ٩

42 HAYS, *Roman Pottery*, 47-48, PL.28, №.242.

43 HAYS, *Roman Pottery*, 40,48.

استخدمت ورشة كروكوديلوبوليس (أرسينوي – الفيوم – مصر الوسطى) طينة طمي النيل الحمراء اللون بصورة أساسية، بجانب استخدامها الطينة المختلطة (طمي النيل والطينة الكلسية) الموجودة بالمنطقة، وأنتجت أوانٍ حمراء اللون سواء بالحرق في وجود الهواء أو عن طريق تغطيتها بقشرة حمراء، وقدمت ورشة الفيوم طرزاً تحمل زخرفة الباربوتين البارزة الرومانية الأصل، أما ورشة إنتاج الفخار في كرانيس (كوم أوشيم– الفيوم – مصر الوسطى) فقد استخدمت طينة حمراء لطمي النيل، وتقنية التغطية بالطبقة الحمراء أو الفاتحة اللون، والحرق يستهدف إنتاج أوانٍ حمراء اللون، وكانت زخرفة الباربوتين البارزة على الأسطح الخارجية أهم ما يميز إنتاج كرانيس في العصر الروماني[٤٤].

تأريخ الإناء الرابع :

ربما يرجع إلى أواخر القرن الأول–القرن الثاني الميلادي؛ نظرا لتشابه أسلوب الزخرفة مع إناء الفيوم والنوبة.

الإناء الخامس: (صور ٢٢ – ٢٣)

عثر عليه في طيبة " الأقصر حاليا" ، يحمل الإناء رقم ٢٦٣٢٢[٤٥] .

الارتفاع الكلي حوالي ١٦,٥ سم، قطر الفوهة ٨,٥ سم، عرض حافة الفوهة ٣ سم، محيط القاعدة ٤,٧ سم، ارتفاع الرقبة ١,٨ سم، قطر البدن الكروي من الخارج حوالي ٤٨ سم، عرض الكتف ١,٢ سم .

الإناء به كسر يشمل جزءاً من الفوهة والرقبة، كما أن بعضاً من فصوص الباربوتين سقطت من عليه. وهو إناء كروي الشكل، من الفخار الوردي اللون من الداخل والخارج، ربما كان يستخدم للشراب، ذو فوهة واسعة، ومقبضين نصف دائري، قاعدة مستديرة وملتصقة بالبدن .

تشمل الزخرفة معظم الجزء العلوي من بدن الإناء، وفي صورة دائرية، يبدو أن الفنان استعمل طرفين مختلفين للآلة التي نفذ بها زخرفة الباربوتين، حيث ظهرت الفصوص بحجمين مختلفين، الحجم الأول صغير، وظهر في شكل ثلاثة صفوف، الصف الأول منهم يحيط بكتف الإناء، والثاني موجود أعلى البدن ويمر من أسفل المقابض، أما الثالث فمنفذ في منتصف البدن تقريبا، والحجم الثاني أكبر كثيرا من الحجم الأول حيث ظهر بشكل فصوص كبيرة في صورة صفين مستديرين يحيطان بالبدن، ويفصلهما صف من الفصوص الصغيرة " السابقة الذكر"، كما أن الصف السفلي من الفصوص الكبيرة به طرف مدبب ،ربما نتيجة سحب طرف الآلة بعد وضع قطع الطين من الخارج . يؤرخ هذا الإناء بالعصر الروماني نظرا للون

[٤٤] المسيري ، الفخار المحلي، ٢٧٧ ، ٢٨٢

[٤٥] سجلات المتحف المصري بالقاهرة ، قاعة ٤٤ بالدور الثاني ؛

Edgar, *Catalogue General*, 72-73, PL.XXVI.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | أمل عبد الصمد عبد المنعم حشاد

الطينة الحمراء التي إستخدمت في صناعة الأواني في العصر الروماني في جميع أنحاء الإمبراطورية الرومانية بأكملها [٤٦].

يتشابه هذا الإناء مع إناء آخر (صورة ٨) سالفة الذكر[٤٧]، في وجود صفين من الفصوص الكبيرة وبينهما صف من الفصوص الصغيرة، كما أنه يتشابه مع إناء عثر عليه في إيطاليا (صورة ٢٤) في وجود صفين من الزخرفة على رقبة الإناء، هذا الإناء محفوظ بمتحف Fitzwilliam في كامبردج Cambridg، تحت رقم E ١٩٠ لسنة ١٨٩٩، تبلغ أبعاده ١٢,٤ سم إرتفاع، قطر البدن ١٣,٣ سم. الإناء بحالة ممتازة، وهو عبارة عن إناء شراب، كروي الشكل، ذو فوهة واسعة، ومقبضين كبيرين ، له رقبة طويلة، قاعدة دائرية صغيرة. ويؤرخ هذا الكأس بالقرن الأول أو الثاني الميلادي[٤٨]. يوجد صفين من الفصوص الصغيرة من الباربوتين على رقبة الإناء، وبعض الفصوص على المقبضين، أما بدن الإناء فمنفذ عليه أوراق نباتية "كرمة العنب"، المنفذة باللون الأبيض ومغطاة بطبقة من اللون الأحمر المائل إلي البني المحمر نتيجة الحرق، ونفذت الأوراق النباتية في صورة فصوص كبيرة، أما عناقيد العنب فظهرت في شكل فصوص صغيرة .

تأريخ الإناء الخامس: ربما يرجع إلى أواخر القرن الأول– الثاني الميلادي، نظرا لطبيعة ظهور تلك الزخرفة في مصر، وكذلك للأمثلة المقارنة معه .

الدراسة التحليلية:

اكتشفت أواني الباربوتين– موضوع البحث – في مصر العليا في النوبة والأقصر، وفي مصر الوسطى في قفط " قنا"، مع وجود إناءين غير محددين المصدر[٤٩]، ولكن من واقع لون الطينة المستخدمة وأسلوب الزخرفة والحرق يرجح أن الإناء الأول "في المتحف القومي" ربما يكون مصدره من إنتاج ورشة مدينة أمهيدا بالواحة الداخلة، والإناء الثاني "في المتحف المصري" ربما يكون مصدره من ورشة عين اللبخة بالواحة الخارجه (خريطة رقم ٤) .

مشكلة التأريخ :

نظرا لأن زخرفة الباربوتين قد ظهرت في مصر في أواخر القرن الأول – والثاني الميلادي فقط، وهي فترة زمنية متقاربة بالنسبة لتأريخ الأثر؛ ونظرا لأنه غير محدد بالضبط طبقة الأرض التي تم اكتشاف الأواني بها أثناء الحفائر، ونظرا لأن معظم الأمثلة المنشورة بالفعل تم تأريخها بأواخر القرن الأول – الثاني

---

46 CHARLESTON, *Roman Pottery*, London, 1955, 6.

[٤٧] راجع ص ٨

48 BOURRIAU, *Pottery from the Nile Valley before the Arab Conquest*, 94, FIG.186.

[٤٩] راجع اناء المتحف القومي بالاسكندرية في ص ٦، والاناء الثاني بالمتحف المصري بالقاهرة في ص ٩.

الميلادي، ولأن أسلوب الزخرفة وورش الصنع يمتد استخدامها لفترة طويلة؛ لذلك لم يكن بالإمكان تأريخ أكثر تحديدا من ذلك .

تنوعت لون الطينة المستخدمة في الأواني – موضوع البحث – ما بين البني والأحمر بدرجات مختلفة. أما عن ورش الفخار التي أنتجت الباربوتين – طبقا للأمثلة التي وردت بالبحث – فقد كانت ورشة أرسينوي وكرانيس بالفيوم، ورش إقليم طيبة وأسوان، ورشة كوبتوس " قفط"، ورشة مدينة أمهيدا بالواحة الداخلة، ورشة عين اللبخة بالواحة الخارجه. بالنسبة لأنواع الأواني –موضوع البحث–كانت كلها أوانٍ للشراب كروية الشكل، ورقيقة السمك thin-walled، واستخدم فيها أكثر من طرف للآلة المستخدمة في تلك الزخرفة، حيث ظهرت على الأواني فصوص ذات أحجام مختلفة، كما أن تلك الزخرفة كانت تزخرف أحيانا جزءاً من الإناء، وأحيانا أخرى تزخرف معظم بدن الإناء، واقتصرت زخرفة تلك الأواني على شكل النقاط فقط ولم يظهر بها أي شكل زخرفي آخر للباربوتين.

يتميز فخار العصر الروماني بصفة عامة باللون الأحمر أو التغطية بالطبقة الحمراء نتيجة لتقنية الحرق في وجود الهواء "الأكسجين" اشتهرت منطقة مصر الوسطى في العصر الروماني بوجود العديد من ورش إنتاج الفخار المحلي، واستخدمت طينة حمراء أو بنية اللون من طمي النيل بصورة أساسية في الإنتاج، وكانت من أشهر تقنيات ورش مصر الوسطى هي تقنية الصقل والتلميع الجيد لأسطح الأواني[٥٠]، وظهر ذلك في الإناءين الثالث والرابع في المتحف المصري بالقاهرة. أما منطقة مصر العليا، فقد اشتهرت خلال العصر الروماني بوجود العديد من ورش إنتاج الفخار الجيد، لدرجة أنه كان يتم تصديره إلي الإسكندرية، ومن أهم أنواع الطينة المستخدمة هناك هي طينة طمي النيل، فكانت طينة أسوان وردية اللون خاصة بورش إقليم أسوان، وقدمت هذه الورش في تلك الفترة أوانٍ مصقولة جيدا وأكواب رقيقة السمك تؤرخ بالقرنين الأول والثاني الميلاديين[٥١]، ظهر ذلك في الإناء الأول والخامس في المتحف المصري بالقاهرة. فقد كانت أواني أسوان المنفذ عليها باربوتين مختلفة ليس فقط في الطين، ولكن في الأسلوب والمواضيع الخاصة بالزخرفة، وفي تقنية صناعة الزخرفة نفسها [٥٢].

[٥٠] المسيري، الفخار المحلي، ٢٤٥ ، ٢٧٢

CHARLESTON, *Roman Pottery*, 19; CONSTANTINIDES, E., «A Private Letter from Oxyrhynchus», *CDE*, XLIV, Bruxelle, 1969, 101-103; HAYES, *Roman Pottery*, 48; ELAIGNE, S., «Alexandrie, Etudes Préliminaire d'un Context Ceramique du Haut Empie», *Etudes Alexandrines*, I, *IFAO* : Le Caire, 1998, 82.

[51] BALLET, P., «Le Productions Ceramique d' Egypte a' la Période Hellénistique», *TMO* 35, Lyon, 2002, 88-89; Herbert, Berlin, *Excavation at Coptos*, 30.

[52] MALYKH, *Barbotine, Ceramic Ware in Roman Egypt*, 361-370.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | أمل عبد الصمد عبد المنعم حشاد

الـمـــراجـــع

أولا : المراجع العربية

– الشحات، منى محمد، *الفخار في العصر الروماني*، دراسة أثرية للأواني الفخارية، القاهرة: دار العين للنشر، ٢٠١٧.

–al-Šaḥāt, Munā Muḥammad, *al-Fuḫār fī al-ʿaṣr al-rumānī, Dirasa aṯarīya liʾl-awānī al-fuḫarīya*, Cairo: Dār al-ʿayn liʾl-našr,2017

– المسيري، أمير فهمي، "الفخار المحلي خلال العصرين البطلمي والروماني في مصر"، *رسالة ماجستير*، غير منشورة، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة طنطا ، ٢٠٠٦ .

– al-Misīrī, Amīra Fahmī, "al-Fuḫār al-maḥalī ḫīlāl al-ʿaṣrīnal-Baṭlamī waʾl-Rumanī fī Miṣr", *Master Thesis*, unpublished, Department of Archeology, Faculty of Arts, Tanta University, 2006.

– هاشم، شهيرة عبد الحميد راغب، "الأواني الفخارية ذات الزخارف البارزة في العصرين اليوناني والروماني" ، *رسالة دكتوراه* ، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة طنطا، ٢٠١٢ م

– Hišām, Šahīra ʿAbd al-Ḥamīd Rāġib, "al-Awānī ḏāt al-zaḫarif al-bariza fī al-ʿaṣrīn al-Yunanī al-Rumānī", *PhD thesis*, unpublished, Faculty of Arts, Tanta University, 2012.

ثانيا : المراجع الأجنبية

–BALLET, P., «Potiers et Consommateurs dans Egypte Ancienne, Sites et Tessons», *BSFE 147*, Paris, 2000, 95.

–BALLET, P., «Le Productions Ceramique d' Egypte a la Période Hellénistique», *TMO* 35, Lyon, 2002.

–BARBARA, A.K., *Dictionary of Artifacts*, Blackwell Publishing, 2007.

–BARBARA, A.K., *Encyclopedic Dictionary of Archaeology*, New York, 2000.

–BIERS, J.C., BERLIN, A., *Globular Jar with Barbotine Decoration*, from Central Gaul?, Testament of Time, Selected Objects from the Collection of Palestinian Antiquities, Museum of Art and Archaeology, (University of Missouri, Columbia), 2004.

–BIRD, J., «Two Rare Late Samian Vessels from Southern England», *England*, tome 46, 2015.

–BOARDMAN, J., "The Prehistory of the Balkans and the Middle East and the Aegean World, Tenth to Eighth Centuries B.C.", In The Cambridge Ancient History, Second Edition, vol. III, part I, Cambridge, 2003.

–BOURRIAU, J., *Pottery from the Nile Valley before the Arab Conquest*, Cambridge University Press, 1981.

–BUDJA, M., *Pots and Potters in the Mesolithic- Nolithic*, Transition in South-East Europe, Jovanovic, 1968.

–CALOI, I., *For A New Ceramic Sequence of Protopalatial Phaistos* (MMIB-MMIIA) and Some Observations on Barbotine Ware, Creta=Antica, 2009.

–CHARLESTON, R.J., *Roman Pottery*, London, 1955.

–CONSTANTINIDES, E., «A Private Letter from Oxyrhynchus», *CDE* XLIV, Bruxelle, 1969.

–EDGAR, M.C.C., *Catalogue General des Antiquités Egyptiennes du Musée du Caire*, Greek Vases, Osnabruck, 1975.

–ELAIGNE, S., «Alexandrie, Etudes Préliminaire d'un Context Ceramique du Haut Empie», *Etudes Alexandrines I, IFAO* : Le Caire, 1998.

–FILIPOVIC, S., CRNKOVIC, M., «Barbotine Decoration on Thin-Walled Pottery from Investigations in Mursa (Vojarna 2008-2013)», *Prilozi Instituta za Archeologiju*, vol.31, issue 1, November, 2014.

–FOSTER, K.P., "Minoan Ceramic Relief", In *Studies in Mediterranean Archaeology*, no place, no date.

–GABOLDE, M., GRETALOUP, C., "les Reserves d' Pharaon", *In l'Egypte dans le Collection du Muse des Beaux-Arts*, Lyon,1988.

–GIANNOSSA, L.C., (& others), *Methodology of a Combined Approach*: Analytical Techniques to Identify the Technology and Raw Materials Used in Thin- Walled Pottery from Herculaneum and Pompeii, Anal Methods, This Journal is the Royal Society of Chemistry, 2014.

–GLOTZ, G., *The Aegean Civilization*, Kegan Paul, 2013.

–GLUCKMAN, A.S., "Minoan Barbotine Ware: Styles, Shapes and A Characterization of the Clay Fabric", *A Thesis Submitted to the Temple University Graduate Board, In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree*, *Master* of Art SproQuest,2015

–GREEN, K., *Roman Pottery*, Interpreting The Past, University of British Museum, California Press, 1992.

–HARSANYI, E., (& others), *Analyses of the White Barbotine Decoration of Two Roman Pottery Groups*, Tome 28, Amsterdam, sep.,2013.

–HAYES, J.W., *Handbook of Mediterranean Roman Pottery*, British Museum, 1997.

–HAYES, J.W., *Late Roman Pottery*, London, 1972.

–HAYES, J.W., "*Roman Pottery"*, In the Royal Ontario Museum, A Catalogue, Toronto, 1976.

–HERBERT, S.C., BERLIN, A., «Excavation at Coptos (Qift) in Upper Egypt», *JAR*,Suppl.53,Ann Arbor, 2003.

–HOPE, C.A., «Dakhleh Oasis Project, Report on the Study of the Pottery», *JSSEA,X/4*, Toronto, 1980.

–HOPE, C.A., «Two Ancient Egyptian Potter's wheels», *JSSEA XI/3*, Toronto, 1981.

–JARITZ, H., Rodziewicz, M.,«The Investingation of Ancient Wall Extending from Aswan to Philae», *MDAIK* 49, Mainz, 1993.

–JONES, A., *The Continental Mediterranean Technocomplex* (Antalia and Mainland Greece), Prehistoric Europe, Theory and Practice: Blackwell, 2008.

–KAREN, P.F., «Minoan Ceramic Relief», *Studies in Meditterranean Archaeology*, vol. LXIV, Gôteborg, 1982.

–KARL, L., *The Chemistry of Pottery*, Chemical Publishing Co, 1895.

–LOUISE, C., HAGIOS CHARALAMBOS, H., *A Minoan Burial Cave in Crete II: The Pottery*, Phiadelphia, 2015.

–MALYKH, S.E., «Barbotine, Ceramic Ware in Roman Egypt: Diffusion and the Problem of Attribution», *Journal of Ancient History*, Russia, Apr-Jun, Tom.76, 2016.

–PENDLEBURY, J.D.S., *The Archaeology of Crete*: *An Introduction*, Tannen,1969

–POLLARD, A.M., (& Others), «The Provenance of Archaeological Ceramics: Roman Finewares», *Archaeological Chemistry*, 3rd Edition, Croydon, 2013.

أمل عبد الصمد عبد المنعم حشاد | DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095

–REMBART, L., *Roman Influence on Pottery from the Ancient Town Syene* (Upper Egypt), Rei Cretari Æ Roman Æ 43, 2014.
–SAMUEL, B., *History of Ancient Pottery*, Egyptian, Assyrian, Greek, Etruscan and Roman, London, 1873.
–SLAVICA, F., MIRNA, C., *Barbotine Decoration on Thin-Walled Pottery from Investigations in Mursa*, Zagrebu, 2014.
–THOMAS, R.I., «Roman Naukratis and its Alexandrian Context», *British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan* 21, 2014.
–TOBIA, S.K., SAYRE, E.V., «An Analytical Comparison of Various Egyptian Soils, Clays, Shades, and Some Ancient Pottery by Neutron Activation», *Recent Advances in Science and Technology of Materials*3, New York, 1974.
–TODARO, S., *The Latest Prepalatial Period and the Foundation of the First Palace at Phaistos*: A Stratigraphic and Chronological Re-Assessment, Creta Antica, 2009.
–WALBERG, G., *Provincial Middle Minoan Pottery*, Mainz,1983.
–WALTERS, V.J., "The Cult of Mithras in the Roman Provinces of Gaul", In *Etudes Preliminaires aux Religions Orientales dans l'Empire Roman*, Brill,1974.
–WEBSTER, G., «*A Note on Romano-British Pottery with Painted Figures*», 1959, Published online: 29 November, *The Society of Antiquaries of London*, 2011.
–YON, M., *Dictionnaire Illustré Multingue de la Ceramique du Proche Orient Ancient*, Paris, 1981.

ثالثا : المواقع الإلكترونية :

–https://www.google.com/search?sxsrf=ALeKk00mKc6GtmAeBLAPkDcKyaJdrPcgIg:

الصور

صورة رقم ١ (إناء من المتحف القومي بالإسكندرية)

تصوير الباحثة

صورة رقم ٢ (إناء في تورونتو)

HAYES, *Roman Pottery*, 48, FIG. 245, PL.28

صورة رقم ٣ (قطعة من أسوان)

THOMAS, *Roman Naukratis and its Alexandrian Context*, FIG.8.

صورة رقم ٤ (إناء في المتحف المصري)

تصوير الباحثة

صورة رقم ٥

(إناء في في المتحف المصري)

تصوير الباحثة

صورة رقم ٦

(إناء في المتحف المصري) تصوير الباحثة

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | أمل عبد الصمد عبد المنعم حشاد

صورة رقم ٧ (إناء في المتحف المصري)

تصوير الباحثة

صورة رقم ٨ (إناء في تورونتو)

HAYES , *Roman Pottery*, 47, PL.27,№.241.

صورة رقم ٩ (إناء في المتحف المصري)

تصوير الباحثة

صورة رقم ١٠ (إناء في المتحف المصري)

تصوير الباحثة

صورة رقم ١١ (إناء في المتحف المصري)

تصوير الباحثة

صورة رقم ١٢ (إناء في المتحف المصري)

تصوير الباحثة

صورة رقم ١٣(إناء من النوبة)

BOURRAIU, *Pottery from the Nile Valley before the Arab Conquest*, FIG.187.

صورة رقم ١٤ (إناء في المتحف المصري)

تصوير الباحثة

صورة رقم ١٥(إناء في المتحف المصري)

تصوير الباحثة

صورة رقم١٦ (إناء في تورونتو)

HAYES, *Roman Pottery*, 48, PL.28,№.243.

صورة رقم١٧ (إناء في المتحف المصري)

تصوير الباحثة

صورة رقم ١٨ (إناء في المتحف المصري)

تصوير الباحثة

صورة رقم ١٩ (إناء في المتحف المصري)

تصوير الباحثة

صورة رقم ٢٠ (إناء من أسوان)

HAYES, *Roman Pottery*, FIG.IV.

صورة رقم ٢٢ (إناء في المتحف المصري)

تصوير الباحثة

صورة رقم ٢١ (إناء من الفيوم)

HAYES, *Roman Pottery*, 40

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | أمل عبد الصمد عبد المنعم حشاد

صورة رقم ٢٣ (إناء في المتحف المصري)

تصوير الباحثة

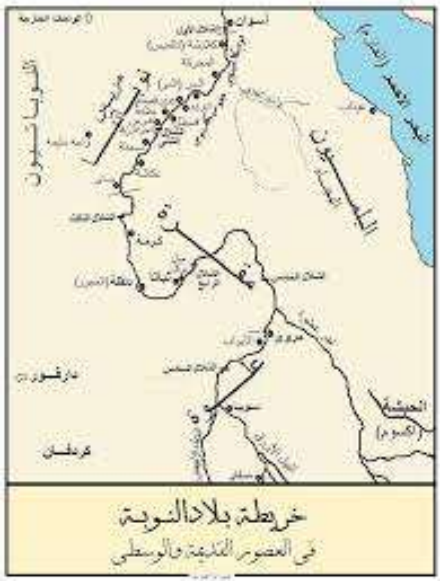
صورة رقم ٢٤ (إناء من إيطاليا)

BOURRIAU, *Pottery from the Nile Valley before the Arab Conquest*,94, FIG.186

الـــخـــرائـــط

خريطة رقم (١)

أسوان



خريطة رقم (٣)

بلاد النوبة

:https://www.google.com/search?sxsrf=ALeKk00mKc6GtmAeBLAPkDcKyaJdrPcgIg

(خريطة رقم ٢)

مواقع العثور على الباربوتين بصفة عامة داخل مصر" عمل الباحثة "

(خريطة رقم ٤)

توضح أماكن ظهور الباربوتين طبقا لما ورد بالبحث

" عمل الباحثة "

تصنيفات لأنماط فخار ممالك/ دويلات المدن اليمنية القديمة: دراسة مقارنة

Classifications of Pottery Types of the Ancient Kingdoms/ City-states of Yemen: a Comparative Study

علاء الدين عبد المحسن شاهين
أستاذ تاريخ وحضارة مصر والشرق الأدنى
Alaa el-din M. Shaheen
alaashaheen52@gmail.com

إيمان السيد خليفة
أستاذ مساعد فخار وآثار ما قبل التاريخ
Eman el- sayed Khalifa
Assistant Professor of Ceramics and Prehistoric Archaeology Professor of Ancient History of Egypt and Near East
Department of Egyptology, Cairo University
ekhalifa13@gmail.com

أحمد محمد مكاوي
أستاذ مساعد كلية الآثار – جامعة القاهرة
Ahmed M. Mekawy Ouda
Assistant Professor of Ancient Egyptian Archaeology
Department of Egyptology, Cairo University
ahmed.mekawy@cu.edu.eg

آية عبد الرحمن عبده عبد الصادق
طالبة ماجستير كلية الآثار – جامعة القاهرة
Aya Abdelrahman Abdo Abdelsadek
M.A. student at Faculty of Archaeology,
ayaabdelrahman_abdo@yahoo.com

الملخص:

تستعرض هذه الورقة البحثية بعض التصنيفات لأنماط الفخار اليمني القديم خلال الفترة من القرن الثامن قبل الميلاد إلى القرن الرابع الميلادي، وتطبيقها على بعض نماذج من الأنماط الفخارية التي جاء ذكرها من خلال الدراسات التحليلية وبعثات التنقيب، والتي اعتمد عليها أصحاب تلك الدراسات والبعثات في توثيق ودراسة الفخار. و تستهدف هذه الدراسة عقد مقارنة بين تلك التصنيفات، وإبراز مدى أهمية عمل الدراسات التحليلية من العلوم الطبيعية على بعض العينات الفخارية، والتي قد تؤدي إلى الوصول إلى نتائج مختلفة وجديدة منها على سبيل المثال ؛ النوع ٤١٠٠ – الجرة ١ من تصنيف فان بيك الذي اعتقد أنه نمط مستورد من مملكة دعمت بعد فحص عينة منه، لكن بعد مزيد من الفحص واستخدام تقنيات جديدة ثبت محلية صناعة هذا النمط. و تبرز هذه الدراسة مشاكل تعدد التصنيفات وعدم تطابق معظمها مع كل سمات وأنماط الفخار المكتشف بمواقع التنقيب، مما يؤدي إلى ظهور تصنيفات أخرى جديدة تضم الأنماط المكتشفة بمواقع الحفر. و من ثم كان لما سبق أثر سلبي في حصر كل أنماط الفخار اليمني القديم وزخارفه، مما يؤدي إلى نقص المعلومات التاريخية والحضارية وغيرها وعدم اتضاح الرؤية كاملة عن الحضارة اليمنية القديمة وأصحابها ، لذا ستركز هذه الورقة البحثية على عرض بعض من تلك التصنيفات المهمة والتي تم الاعتماد عليها في مواقع التنقيب لتوثيق الفخار المكتشف والمقارنة بينها، وكذلك عرضها مع بعض الأنماط الفخارية من تلك المواقع لإيضاح مدى فعاليه التصنيف في توثيق الفخار وسماته ومدى فعاليته في مواقع التنقيب المختلفة.

الكلمات الدالة:

فخار الألف الأول قبل الميلاد؛ هجر بن حميد؛ تصنيف؛ اليمن؛ أكسوم.

Abstract:

This paper reviews some of the classifications of ancient Yemen pottery types from the 8th century B.C. to the 4th century A.D. It also applies these classifications to some examples of pottery mentioned in the analytical studies and reports of the archaeological missions. This study aims to compare these classifications and highlight the importance of applying archaeometrical analysis on some pottery samples, which may lead to different and new results such as type 4100 – Jar 1 of Van Beek classification, which was thought to be imported from Dʿmit kingdom based on sample analysis of this type, After further examination and the use of new techniques; its local production was proved.

Through this study, problems of multiple classifications and the incosistency of most of them are evident with all the features and types of pottery discovered at the excavation sites, leading to new classifications, including more new types discovered at the excavation sites. This had a negative effect on including all the types of ancient Yemen pottery and decorations, leading to a lack of historical, cultural, and other information and a lack of clarity about the complete picture of ancient Yemen civilization and its people. Therefore, this paper will focus on presenting and comparing some of these important classifications that have been adopted at excavation sites, displaying them with some pottery types from those sites and the extent to which the classification matches the pottery discovered in different sites.

Key Words:

Pottery of the first millennium B.C., Hajar Bin Ḥumeid, Classification, Yemen, Axum.

المقدمة:

يعد إنشاء تصنيف علمي هو النهج الأكثر شيوعًا لتحصيل البيانات الأثرية بهدف وصف وتنظيم تلك البيانات، على أن يكون التصنيف عبارة عن تجميع لكيانات متشابهة تستند على سمات مشتركة معينة تشمل في حالة الفخار اللون والسُمك والشوائب والشكل وما إلى ذلك.[١] وتتمثل أهمية وجود تصنيف لفخار حضارة ما في تشكيل قاعدة بيانات مهمة و تساعد على فهم علاقات وثقافات شعب تلك الحضارة، ورغم ذلك، لا يوجد إلى الآن تصنيف موحد للفخار الأثري أو تصنيف متفق عليه سواء لفخار ممالك/ دويلات المدن اليمنية أو لغيرها من الحضارات. ويرجع ذلك جزئيًا إلى تقاليد البحث القديمة والطويلة الأمد في مختلف المناطق الإقليمية.[٢]

وتكمن أهمية هذه الدراسة في المقارنة بين بعض التصنيفات الخاصة بالفخار اليمني القديم، وإيضاح مدى فعالية تلك التصنيفات في توثيق الفخار وسماته سواء في مواقع التنقيب التي صدر عن مسئوليها تقديم أحد تلك التصنيفات، أو تطبيق هذا التصنيف ذاته لتوثيق أوان فخارية من مواقع أخرى، وقد تم اختيار تلك التصنيفات بناءً على أهميتها و إعتماد العمل بها في بعض المواقع الأثرية بالأراضي اليمنية،

[1] RICE, P. M., *Pottery Analysis*, Chicago: Chicago University Press, 1987, 275-76.

[2] HOREJS, B. & JUNG, R.: «Introductory Remarks, or what should be done with a Pile of Sherds», In *Analyzing Pottery Processing – Classification – Publication, Studia Archaeologica et Medivalia*, Tomus X, edited by Peter Pavúk & Barbara Horejs, 9-14, Bratislava: Comenius University, 2010, 9.

كذلك نظرًا لتوفر مراجع عنها بعض الشيء مقارنةً بالتصنيفات التي تم استبعادها لذا تم عقد مقارنة بين أهم تلك التصنيفات لاستبيان مدى دقة كل منها في تطابقها مع المواقع الأثرية، وأيهما لديه الفعالية لاستيعاب كل أنماط الفخار اليمني القديم. كذلك إيضاح مدى أهمية الدراسات التحليلية على العينات الفخارية إذا اتضحت الحاجة إلى ذلك نظرًا لما تقدمه من نتائج قاطعة ببراهين طبقًا لنظم البحث الحديثة والمتطورة.

كما تعد صناعة الفخار من أشهر الحرف اليدوية التي عُرفت في مواقع الحضارة اليمنية القديمة.[٣] وبالرغم من ذلك لم يتم التوصل بعد إلى نقش* أو نص أثري به مصطلح يدل على صناعة الفخار أو يعبر عن تلك الحِرفة.[٤] وقد يستدل على المصطلح المحتمل للأواني المصنوعة من الفخار مما توافر من النقوش والمناظر التي توصلت إليها التنقيبات الأثرية والدراسات حتى الآن هو (qdḥ– ق د ح)[٥] ومقدح[٦] والتي تعني قَدَح أو إناء (للقرابين).[٧] ولكن لم يتم التأكد بعد ما إذا كان المقصود من كلمة قدح إناء فخاري أم اسم أطلق على الآنية بشكل عام سواء المصنوعة من الطين أو من مادة أخرى.

وعلى الرغم من قلة المراجع التي تناولت دراسة الفخار اليمني القديم وصعوبة الوصول إلى بعضها إلا أن هناك بعض الدراسات السابقة المهمة التي تناولت توثيق الفخار اليمني وقدمت اقتراحات لعمل تصنيف خاص به، مبني على أسس علمية يذكر منها ما توافر وهو ما يلي:

يعد مرجع (The Tombs and Moon Temple of Hureidha) لكاتون تومبسون/ Caton Thompson من المراجع السابقة المهمة لدراسة تاريخ اليمن القديم وآثارها وكذلك لتاريخ التنقيب الأثري في اليمن، حيث احتوى على نتائج حفائر تمبسن بمعبد القمر ومقابر، الحُريضة (التابعة لمحافظة حضرموت حاليًا). كانت أهمها ما يتعلق بتصنيف الفخار الأثري بهذه المقابر والذي يعد أقدم وأول تصنيف خاص بالفخار اليمني القديم. وقد عدت الأنماط المُدرجة في هذا التصنيف ضمن الفخار الجنائزي نظرًا

---

[٣] القاضي، منى علي، "دراسة تحليلية للفخار اليمني الأثري وطرق العلاج والصيانة تطبيقًا على بعض النماذج المختارة من مواقع مختلفة باليمن"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الآثار /جامعة القاهرة، ٢٠١٤، ٣٤.

* قام إبراهيم البريهي بعمل دراسة على عدد كبير من النقوش بخط المسند تؤرخ بالفترة من ١٢٠٠ ق.م. إلى قبيل ظهور الإسلام وتمكن من الوصول إلى ٣٠٠ لفظ ومصطلح يدلوا على حرف وصناعات وجدت خلال تلك الفترة الزمنية من الحضارة اليمنية القديمة.

[٤] البريهي، إبراهيم بن ناصر، *الحرف والصناعات في ضوء نقوش المسند الجنوبي*، ط. ١، الرياض: وكالة الآثار والمتاحف، ٢٠٠٠، ٢٩٩.

[٥] عبدالله، يوسف محمد، "خط المسند والنقوش اليمنية القديمة دراسة لكتابة يمنية قديمة منقوشة على الخشب"، *اليمن الجديد*، ع. ٥، السنة الخامسة عشر، مايو ١٩٨٦، ١٣؛

NEEBS, N. & STEIN, P.: «Ancient South Arabian», In *The Ancient Languages of Syria-Palestine and Arabia*, edited by Roger Woodrad, 145-78, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 176.

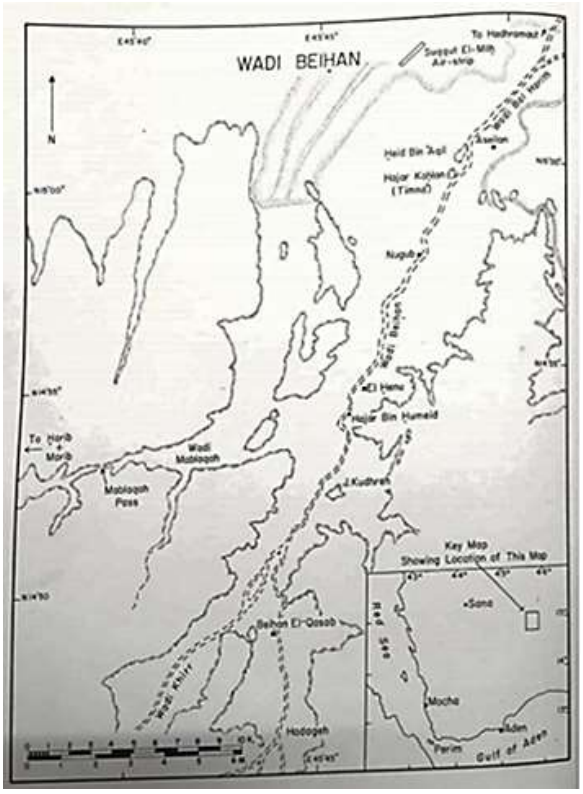
[٦] البريهي، *الحرف والصناعات*، ٣٣٣.

[7] BEESTON, A. & MÜLLER, W. (eds.), *Sabaic Dictionary*, Beyrouth: Librairie du Liban, 1982, 103.

آية عبد الرحمن، واخرون | DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095

للعثور عليها بمقابر الحريضة A4 وA5. وبناءً على هذا التصنيف تم دراسة الفخار المكتشف بمعبد القمر بالحريضة، ورغم قدم هذا التصنيف إلا أنه ما زال مستخدما حتى الآن.

إضافة إلى ذلك تعد دراسة فان بيك/ Gus W. van Beek من أهم التصنيفات المحتملة لفخار اليمن القديم أو بالتحديد لفخار منطقة هجر بن حميد بوادي بيحان (انظر شكل رقم ١) وذلك ضمن نتائج أعمال البعثة الأمريكية لدراسة الإنسان (AFSM) American Foundation for the Study of Man بالمكان والتي بدأت عملها في ربيع عام ١٩٥٠م. وقد تم نشر التصنيف ضمن نتائج البعثة في كتاب (Hajar Bin Humeid Investigations at a Pre-Islamic Site in South Arabia) وذلك في عام ١٩٦٩م. وهو يعد أحد الدراسات السابقة الأساسية لدراسة الممالك/ دويلات المدن اليمنية بشكل عام أو دراسة الفخار بشكلٍ خاص، وعلى الرغم من اتباع البعثة الأثرية أسلوب الحفر بشكل أفقي مما أدى إلى تداخل الطبقات، إلا أن هذا لم يقلل من أهمية تصنيف الفخار الذي قدمه فان بيك.



شكل رقم (١) موقع هجر بن حميد

نقلًا عن: BEEK, V., *Hajar Bin Ḥumeid: Investigations at a Pre-Islamic site in South Arabia,* Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1969, 8.

وبالإضافة إلى كل من كاتون تومبسون وفان بيك، فإن دراسة غسان طه والتي جاءت ضمن فعاليات المؤتمر الدولي السادس للحضارة اليمنية القديمة والذي أقيم في عدن في الفترة من ٣ إلى ٥ من إبريل ٢٠٠٧م تعد من أحدث الدراسات والمحاولات في تقديم تصنيف موحد لدراسة الفخار اليمني القديم.

انقسمت دراسة غسان طه إلى جزئين؛ حيث قام أولًا بتجميع أكبر عدد من التصنيفات الشائعة الخاصة بالفخار اليمني القديم وتناولها بشيء من التفصيل والنقد، ثم قدم تصنيفه المقترح بغرض حل إشكالية تصنيف الفخار اليمني القديم وسهولة تحديد أنواع الفخار المكتشف. يعد تصنيف غسان طه من أهم المقترحات وأكثرها ملائمة عن التصنيفات المحتملة في توثيق الفخار اليمني القديم ويمكن الاعتماد عليه في مواقع التنقيب وذلك لاعتماده على محاور أساسية تشمل توثيق جميع السمات التي يجب ملاحظتها وتوثيقها في موقع التنقيب لمحاولة تأريخ الإناء الفخاري وسهولة دراسته بعد ذلك.

تصنيفات فخار ممالك/ دويلات المدن اليمنية القديمة:

تعددت تصنيفات الفخار اليمني القديم واختلف كلاً منها على ما استند إليه من سمات في اعتماد تصنيفه. وكان أقدمها تصنيف كاتون تومبسون/ Caton Thompson لفخار مقابر الحُريضة ١٩٤٤م والذي ما زال مستخدمًا من قبل الباحثين. صنفت تمبسن الأواني إلى خمسة عشر مجموعة رئيسية؛ ثمان مجموعات صنعت من الطين وباقي المجموعات صنعت من الحجر. وجاء التصنيف بناءًا على نوع الفخار وشكل القاعدة كما هو موضح في (جدول ١- تصنيف كاتون تومبسون).[٨] ومن الملاحظ أن ترجمة أسماء أنماط الفخار الخاص بتصنيف تومبسون في دراسة غسان طه كمثال تُرجمت بـ "طاسات" في كل المجموعات عدا المجموعة الرابعة "كؤوس" والسابعة "صحون". بالتالي قد يتعرض هنا القارئ لشيء من عدم الإيضاح في تحديد شكل الإناء من المسمى فقط وبالتالي قد يختلف الأمر عند مترجم النص نفسه وقد يعبر المترجم عن المسمى بلهجة بلده وبالتالي تتعدد المسميات لنمط واحد فقط.

يأتي بعد تصنيف تومبسون من حيث الأقدمية دراسة فان بيك/ Beek Gus W. van (١٩٦٩م)، حيث قسم فان بيك فخار هجر بن حميد إلى سبعة عشر نوعًا بناءً على أربعة سمات هي: المواد المضافة أو مواد التقوية، وبطانة السطح، ومعالجة السطح، والزخرفة، كما هو موضح في (جدول ١- تصنيف فان بيك).[٩]

كان أحد تلك الأنواع هو(النوع ٤١٠٠) وأخص بالذكر هنا نمط (الجرة ١) والذي تميز بسمات معينة حيث اتخذ شكلا بيضاويا أو مخروطيا وله حافة مقلوبة وقاعدة مستديرة وفوهة ضيقة جدا، صنع من الطين المخلوط بالرمال والذي تفاوتت حجم حبيباته ما بين (0.4–2.0 mm.)، وكان سطحه مغطى ببطانة حمراء (جدول ٢ شكل رقم ١)، وتمت صناعة الحافة والقاعدة لهذا النوع بشكل مُنفصل ثم تم لَصقهُم بالبدن.

[8] THOMPSON, C. & RYCKMANS, G., *The Tombs and Moon Temple of Hureidha. Hadhramaut: Reports of the Research Committee of the Society of Antiquaries of London*, No. XIII, London: The Society of Antiquaries, 1944, 115.

[9] BEEK, *Hajar Bin Ḥumeid*, 79-171.

آية عبد الرحمن، واخرون | DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095

وكان يحفظ به مواد لزجة كالعسل أو مواد سائلة.[١٠] تم تأريخه بالنصف الأول من الألف الأول قبل الميلاد ونسب للفترة التي فرضت فيها مملكة سبأ سيطرتها على معظم ممالك/ دويلات مدن جنوب غرب شبه الجزيرة العربية وليس داخل هجر بن حميد فقط.[١١]

اعتقد فان بيك أن هذا النمط مستورد من شمال القرن الإفريقي _ حيث قامت ممالك إثيوبيا القديمة _ فترة مملكة دعمت (٩٠٠/ ٨٠٠ ق.م – ٤٠٠/ ٣٠٠ ق.م) والتي عرفت أيضًا بفترة ما قبل أكسوم (انظر شكل رقم ٢) وذلك عن طريق التبادل التجاري بين المملكتين وقد ثبتت صحة نظريته بعد فحص عينات من الإناء باستخدام تقنية تحفيز النيوترونات (Neutron Activation Analysis).[١٢] بعد ذلك عثرت الكساندرا/ Alexandra Porter على شبيه هذا النمط بالعاصمة يحا (Yeha) بمقاطعة تيغري (Tigre) شمال إثيوبيا، وأطلق على هذا النمط مسمى آخر "أمفورا" (جدول ٢ شكل رقم ٢) لذلك قامت بفحص عينات من المنطقتين باستخدام تقنية(Thin Section Analysis) والتي أثبتت محلية صناعة كلاً منهما.[١٣] كذلك تم فحص بقايا المواد العضوية لهذا النمط من قبل الكساندرا وأخرين وتم إجراء تحليلات أولية باستخدام تقنية الكروماتوغرافيا الغازية (GC-MS) وأشارت نتائجها لوجود شمع العسل؛ وكان تفسير ذلك هو إما استخدام شمع العسل كمانع للتسرب أو أنه كان يحتوي على العسل.[١٤] وربما احتوى على زيت المر، وذلك للعثور عليه بالمقابر والمعابد وفي المواقع التي تقع على الطريق البري للبخور وأيضًا بالأماكن السكنية.[١٥] للمزيد من التوضيح فيما يتعلق بالسمات الصناعية والفنية للنوع ٤١٠٠ الجرة ١ المكتشف بهجر بن حميد والأمفورا المكتشفة بمنطقة يحا انظر جدول المقارنة (جدول ٢).

10 BEEK, *Hajar Bin Ḥumeid*, 170-171.

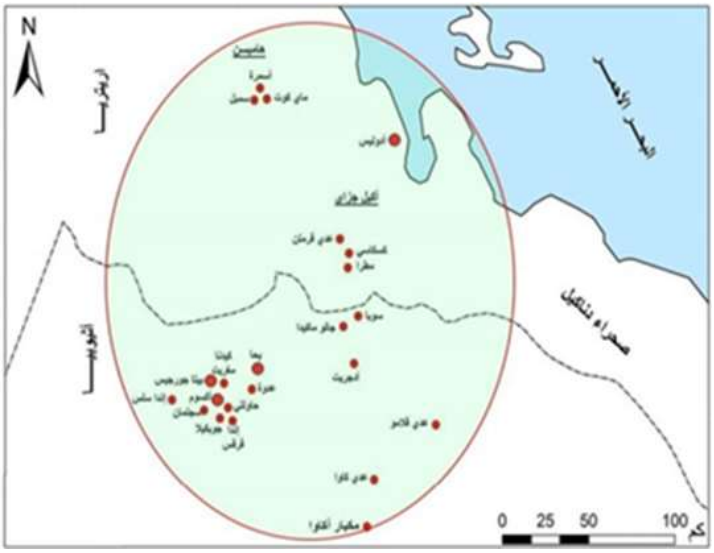
11 PORTER, A., «Amphora Trade between South Arabia and East Africa in the First Millennium BC: a Re-examination of the Evidence», *Proceedings of the Seminar for Arabian studies*, Vol. 34, London: Archaeopress, 17-19 July 2003, 270.

١٢ إمام، محمود أحمد، "التأثيرات العربية الجنوبية في بلاد الحبشة من القرن الثامن قبل الميلاد حتى القرن الرابع الميلادي دراسة تاريخية أثرية"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الدراسات الإفريقية العليا/ جامعة القاهرة، ٢٠١٧، ٢١٣– ٢١٤.

13 PORTER, Amphora Trade between South Arabia and East Africa, 270.

14 PORTER, A. & Stacey, R. (eds.), «The Function of Ceramic Jar Type 4100 a Preliminary Organic Residue Analysis, *Proceedings of the Seminar for Arabian Studies*», Vol. 39, 337-49, London: Archaeopress, 24-26 July 2008, 343-44.

15 PORTER, Amphora Trade between South Arabia and East Africa, 270.



شكل رقم (٢) حدود مملكة دعمت وعاصمتها يحا

نقلا عن: إمام، التأثيرات العربية الجنوبية في بلاد الحبشة، ٢٩٤.

كذلك على سبيل المثال لا الحصر هناك أيضًا تصنيف اليساندرو دي ميجريت للفخار المكتشف بمدينة الدريب/ يلا ضمن أعمال البعثة الإيطالية بيلا (يوليو ١٩٨٥م)، وارتكز فيها على ٦٢٦ شقافة مختلفة من قواعد أواني وكسر مزخرفة وغيرها (جدول ١- تصنيف اليساندرو دي ميجريت).[١٦] يوجد أيضًا تصنيف فخار صبر لحج (١٩٩٩م) وهو من أهم التصنيفات حيث عثر فيها على أكبر مجموعة فخارية في اليمن حتى الان وصنف فخارها على حسب النوع (مثل طاسات صغيرة وجرار كبيره وهكذا).[١٧]

صنف جلانزمان الفخار المكتشف من مجس هجر الريحاني إلى أربعة عشر صنفًا قائمًا على أساس الزخارف الممثلة على أبدان الفخار. ومن خلال فحص مادة الفخار مخبريًا وجد أنها تتطابق مع ثلاث مواد سبق و حددها فان بيك في تصنيفه لهجر بن حميد وهم (النوع ٢٠٢٠- شكل ٣)، و (النوع ٣١٠٠- شكل ٤)، و (النوع ٤١٠٠) والذي سبق الحديث عنه.[١٨] أما عن مادة فخار (النوع ٢٠٢٠) كما وصفها فان بيك فقد أضيف للطين مسحوق حجر الاستيتيت بشكل رئيسي كمادة مضافة للتقوية، بالإضافة إلى القش والذي

[١٦] دي ميجريت، اليساندرو، *"مسح أثري لآثار وادي يلا المجموعة المعمارية الأثرية السبئية في وادي يلا"*، ترجمة عثمان الخليفة، ١٧-٣٩، روما: المعهد الإيطالي لدراسات الشرقين الأقصى والأوسط، ١٩٨٨، ٣٢.

[١٧] ياسين، غسان طه، دراسة مقترحة لتصنيف الفخار اليمني القديم، *ورقة عمل مقدمة للمؤتمر الدولي السادس للحضارة اليمنية القديمة*، عدن، ٣-٥ إبريل ٢٠٠٧، ٧-٨. غير منشورة وتم الوصول إليها من خلال تواصل شخصي عبر الهاتف مع دكتور صلاح الحسيني الباحث والأخصائي الأثري بالهيئة العامة للآثار والمتاحف بالجمهورية اليمنية ؛ وذلك في تاريخ ١٦ يونيو ٢٠٢٠.

[١٨] ياسين، دراسة مقترحة لتصنيف الفخار اليمني القديم، ٩.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | آية عبد الرحمن، واخرون

وجد بنسبة ٢٠% من الأمثلة. وفيما يتعلق بالمواد المضافة لـ (النوع ٣١٠٠) فكانت خليط من (lithography) مع مسحوق الاستيتت والقش والحجر الأبيض ولكن بنسب ضئيلة.[١٩]

شكل رقم (٣) أحد نماذج النوع ٢٠٢٠– جرة ٣

تعديل الباحثة نقلًا عن:

BEEK, *Hajar Bin Ḥumeid*, fig. 104, 247.

شكل رقم (٤) أحد نماذج النوع ٣١٠٠ – وعاء ١

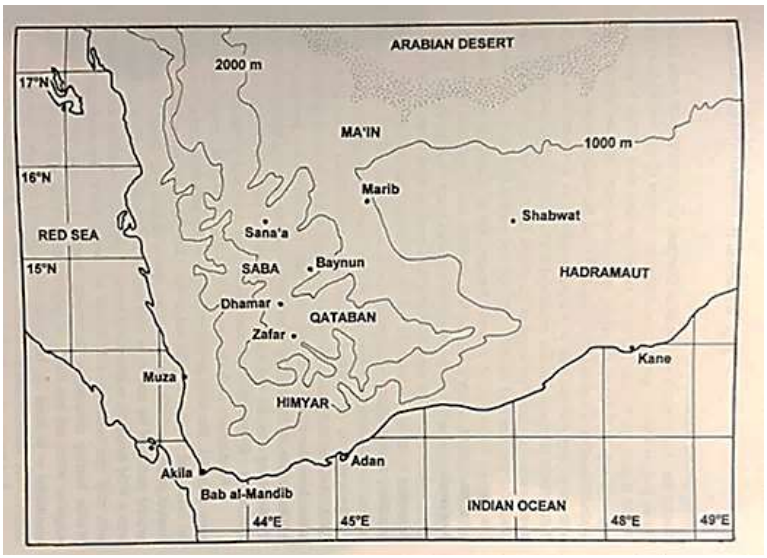
تعديل الباحثة نقلًا عن: BEEK, *Hajar Bin Ḥumeid*, fig. 107, 250.

وبالرغم من أهمية تصنيف فان بيك، واعتماد بعض البعثات الأثرية في تصنيف فخار المناطق التي تعمل بها بناءًا على معايير تصنيفه، إلا أن في أغلب الأحيان لم تتطابق الأنماط. ففي مدينة (بينون-Baynun) وهي أحد أهم مدن مملكة حمير (١١٥ ق.م– ٥٢٥م) التي تقع بمنطقة ذوبان التابعة لمحافظة ذمار (انظر شكل رقم ٥) قامت البعثة الهولندية بالاشتراك مع General Organization of Antiquities, Manuscripts and Museums (GOAMM) بعمل مسح أثري لـ ٣٨ موقع بضواحي بينون من بينهم موقع الحظيرة وحيد الحميدي وجرف البئر وخرابة قاع العوسج وقلعة الدار؛ وذلك في الفترة من ٢٨ إبريل إلى ٢٣ مايو١٩٩٨م، حيث تم العثور خلال تلك الفترة على العديد من الشقف والأواني الفخارية والتي حفظت بعدها بمتحف بينون. وخلال دراسة فخار تلك المواقع كان من الصعب العثور على أوجه تشابه مع مجموعة هجر بن حميد عدا مثال واحد تشابه مع النوع ١٠٠٠– المقبض ٣ في (خرابة قاع العوسج– Kharabet Ga al-Awsidj) (site 16, GPS-location 1). للمزيد من التوضيح انظر(جدول ٣– الأشكال ٤ و٥)[٢٠] وبالتالي كان ببينون أنماط فخارية أخرى اتسمت بمحليتها، ونسب بعضها للفترة الأولى من مملكة حمير في المواقع (حججبة– Hajabah) (site 5)، و (الهلالة–

[19] BEEK, *Hajar Bin Ḥumeid*, 161-65.

[20] WENDRICH, W. Z. & Barnard, H. (eds.), *Report of the Baynun Mapping Project Yemen 1998*, The Netherlands: CNWS Leiden University Research School, 1999, 84-91.

al-Halalah) (site 6)، وفي منطقة (الربضة– Rabzah) (site 30) (جدول ٣- الأشكال ١ و٢ و٣). وتفسر فندريش فيليكه/ Willeke Wendrich هذا بأن تجمعات الفخار بهضبة اليمن اتسمت بالمحلية بشكل ملحوظ وأن منطقة بينون لم تستثن من ذلك.



شكل رقم (٥) موقع مدينة بينون من العربية الجنوبية

نقلًا عن: WENDRICH & BARNARD (eds.), *Report of the Baynun*, 91.

قدم غسان طه مقترحاً مهماً يُعد من أحدث الدراسات لتصنيف الفخار اليمني القديم. ركز فيه على ثلاثة محاور أساسية؛ تمثل المحور الأول منها في دراسة المادة الفخارية (الطين) والمادة المضافة (كالقش والرمل)، أما المحور الثاني فاعتمد على شكل الفخار وأجزاء الآنية، وفيما يتعلق بذلك المحور أخذ فيها بفكرة ألسن لوز*، وبالتالي كانت أول خطوة هي تحديد نوع الإناء الفخاري ووضعه ضمن مجموعات رئيسة مثل: الكؤوس والجرار، والطاسات، وهكذا وذلك حسب ظهورها في الموقع الأثري. ثم الخطوة الثانية وهي وصف الشكل والذي تبنى فيه فكرة إيركسي وستكل*. والخطوة الثالثة هي تقسيم المجموعة إلى مجموعات أصغر (Sub-type) على أساس شكل قاعدة الإناء مثل قاعدة منبسطة، أو مقعرة، أو حلقية وغيرها من الأشكال. ثم يأتي وصف باقي الإناء كوصف الرقبة والحافة والزخارف وهكذا' أما المحور الثالث فكانت المعالجات السطحية (جدول 1– تصنيف غسان طه).[٢١]

قامت البعثة اليمنية في حفائرها بموقع الحُصَمَة– شُقرة خلال تسعة مواسم في الفترة من ٢٠٠٠م إلى ٢٠٠٧م بالاعتماد على تصنيف غسان طه في دراسة الفخار المكتشف بالموقع. والجدير بالذكر أن أعمال

* اعتمدت فكرة ألسن لوز على تحديد أربعة أشكال فخارية وهي: الجرة، والطاسة، والصحن، والطبق.

* تقوم فكرة إيركسي وستكل على أساس تسعة أشكال هندسية مجسمة مثل: الشكل الكروي، أو القُمعي، أو الأسطوانيّ وهكذا.

[٢١] ياسين، *دراسة مقترحة لتصنيف الفخار اليمني القديم*، ١٢–١٤.

التنقيب أسفرت عن اكتشاف جبانة كبيرة عثر بها على ١٠١ مقبرة أغلبها يعود إلى ما بين القرن الأول والثالث الميلادي،[٢٢] أي ما يعادل فترة حكم مملكة سبأ وذي ريدان.[٢٣] وبالتالي صُنف الفخار المكتشف من حيث الاستخدام ضمن الأثاث الجنائزي. تم العثور على ٢٧ آنية مصنوعة محليًا وعدد من الكسر ضمن الفخار المكتشف والذي مثل نسبة ٣٥٪ من نسبة الأثاث الجنائزي المكتشف والموزع على ٦٥٪ من إجمالي عدد المقابر التي عثر بها على أثاث جنائزي في الحُصَمَة. صنع الفخار بشكل عام من عجينة طينية أضيف لها الرمل والقش لتقويتها، وجاء بألوان أحمر، وبني، وبني محمر، كما تعددت الأنواع التي عثر عليها من جرار وكؤوس، وكذلك عثر على قدر واحد فقط للطبخ بلون أسود داكن وبحالة سيئة جدا ويبدو عليه أثر الاستخدام،[٢٤] وربما كانت العجينة الطينية لهذا الإناء تحتوي على نسب عالية من الرمل مما جعلها عُرضة للتفتت.[٢٥] وكملخص للنماذج التي سبق ذكرها في ضوء تصنيف غسان طه انظر (جدول ٤ الأشكال ١، ٢، ٣، ٤، ٥).

وفيما يلي مجموعة من الجداول توصلت إليها الدراسة تبرز وتلخص أهم نقاط البحث:

جدول ١: مقارنة بين تصنيفات الفخار اليمني القديم من حيث الغرض، والسمات التي اعتمد عليها كل مُصنف، وشكل التصنيف أو طرز فخار التصنيفات، مع ذكر مثال لتوضيح طريقة توثيق الفخار المكتشف طبقًا لكل تصنيف.

أولًا: من حيث الغرض

اسم التصنيف/ السنة	الغرض
تصنيف كاتون تومبسون– الحريضة/ ١٩٤٤م[٢٦]	تأسيس مجموعة تمهيدية صغيرة من الأواني العربية الجنوبية والتي لم يكن لها تصنيف أو شيء من قبل مبني على المواد الموجودة في مواقع الحفر الخاضعة للرقابة، وكذلك تشكيل مجموعات مرتبطة في حدود نطاق التأريخ.
تصنيف فان بيك– هجر بن حميد/١٩٦٩م[٢٧]	إنشاء تسلسل زمني للفخار اليمني القديم.

[٢٢] الحسيني، صلاح سلطان، *طرق الدفن والأثاث الجنائزي في مقابر موقع الحُصَمَة – شقرة*، الرياض: الجمعية السعودية للدراسات الأثرية، ٢٠١٣، ٣٧٢–٣٧٥.

[23] MOHAMED, R. Z., «The Relation between Meroe and South Arabia, *The Kushite World»: Proceedings of the 11th International Conference for Meroitic Studies Vienna: 1-4 September 2008, Beiträge Zur Sudanforschung*, Beiheft 9, Vienna: Verein der Förderer der Sudanforschung, 2015, 157.

[٢٤] الحسيني، *طرق الدفن والأثاث الجنائزي*، ٣٢١–٣٣٦–٣٦٧.

[٢٥] الديب، خالد إبراهيم، "دراسة مقارنة بين الحضارة المعينية والقتبانية في جنوب شبه الجزيرة العربية"، *رسالة دكتوراه غير منشورة*، المعهد العالي لحضارات الشرق الأدنى القديم/ جامعة الزقازيق، ٢٠٠٥، ٩٢.

[26] THOMPSON & RYCKMANS, *The Tombs and Moon Temple of Hureidha*, 115.

[27] BEEK, *Hajar Bin Ḥumeid*, 5.

تصنيف اليساندرو دي ميجريت– الدريب(يلا)/ ١٩٨٨م[٢٨]	وضع تصنيف لفخار الدريب/ يلا يضم نماذج جديدة لم تتوافر في تصنيفات أخرى.
تصنيف جلانزمان – مجس هجر الريحاني/ غير متوفر	غير متوفر
تصنيف غسان طه– تصنيف عام/ ٢٠٠٧م[٢٩]	الوصول إلى حلول لإشكاليات تصنيف الفخار اليمني القديم، وتوحيد مسميات أنواع الأواني الفخارية. والوصول إلى تصنيف يتمكن الدارسون من خلاله إلى التعرف على أنواع الآنية الفخارية سواء منتشرة أم غير منتشرة ومستوردة أم محلية.

ثانيًا: من حيث السمات التي أعتمد عليها كل مُصنف

اسم التصنيف	السمات
تصنيف كاتون تومبسون[٣٠]	نوع الفخار شكل القاعدة.
تصنيف فان بيك[٣١]	١. المواد المضافة أو المواد المخشنات ٢. بطانة السطح ٣. معالجة السطح (مصقول – غير مصقول) ٤. الزخرفة
تصنيف اليساندرو دي ميجريت[٣٢]	١. من حيث الشكل (حافات، قواعد، مقابض) ٢. طاسات أو جرار ٣. المعالجات السطحية ٤. المادة الفخارية (الطين) والمواد المضافة. ٥. فحص اللون بواسطة (munsell) ٦. طريقة الصناعة ٧.

[٢٨] دي ميجريت، "*مسح أثري لآثار وادي يلا*"، ٣٢.

[٢٩] ياسين، دراسة مقترحة لتصنيف الفخار اليمني القديم، ١.

[30] THOMPSON & RYCKMANS, *The Tombs and Moon Temple of Hureidha*, 115-117.

[31] BEEK, *Hajar Bin Ḥumeid*, 82-86.

[٣٢] دي ميجريت، "*مسح أثري لآثار وادي يلا*"، ٣٢–٣٥.

تصنيف جلانزمان[٣٣]	الزخارف الممثلة على أبدان الأواني الفخارية ثم مقارنتها مع زخارف ونقوش هجر بن حميد
تصنيف غسان طه[٣٤]	١. دراسة المادة الفخارية (الطين) والمادة المضافة (كالقش) ٢. شكل الفخار وأجزاء الآنية. وقام بتقسيم تلك السمة إلى ثلاث نقاط وهي: أ- تحديد نوع الإناء ب-وصف الشكل ج- تحديد شكل أو نوع قاعدة الإناء، ثم يأتي باقي وصف الإناء ٣. المعالجات السطحية

ثالثًا: من حيث الطرز

اسم التصنيف	التصنيف/ النتيجة
تصنيف كاتون تومبسون[٣٥]	٨ مجموعات رئيسية هي: المجموعة الأولى: (Goblets on Tall Stems) كؤوس على قاعدة طويلة المجموعة الثانية: (Pedestal bowls with ledge rims) وهي أوعية ذات قواعد ولها حافات بارزة المجموعة الثالثة: (Pedestal bowls and cups) أوعية وأكواب ذات قواعد المجموعة الرابعة: (Chalice with internal rim) كؤوس ذات حواف مائلة للداخل المجموعة الخامسة: (Shallow open pedestal bowls) أوعية مفتوحة واسعة الفوهة مسطحة قليلاً وذات قواعد. المجموعة السادسة: (Shallow open bowls with rounded bases) أوعية مسطحة قليلًا مفتوحة وذات قواعد مُستديرة

[٣٣] ياسين، *دراسة مقترحة لتصنيف الفخار اليمني القديم*، ٩.

[٣٤] ياسين، *دراسة مقترحة لتصنيف الفخار اليمني القديم*، ١٢-١٤.

[35] THOMPSON & RYCKMANS, *The Tombs and Moon Temple of Hureidha*, 115-123;
ياسين، *دراسة مقترحة لتصنيف الفخار اليمني القديم*، ٧-٨.

	المجموعة السابعة: (Lipped saucer) صحون ذات شفة، وقد تكون صحون فنجان. المجموعة الثامنة: (Deep bowls with dimpled bottoms) أوعية عميقة ذات قاعدة مجوّفة
تصنيف فان بيك[٣٦]	١٧ نوعاً يضم كل نوع أكثر من نمط ولكل نمط رقم. الأنواع هي: النوع ١٠٠٠/ النوع ١٠٠١/ النوع ١٠٠٢/ النوع ١١٠٠/ النوع ١١١٠/ النوع ١١١١/ النوع ١١٢٠/ النوع ١١٢١/ النوع ١٢٢٠/ النوع ١٢٢١/ النوع ١٣٠٠/ النوع ١٥١٠/ النوع ١٥١١/ النوع ١٦٢٠/ النوع ٢٠٢٠/ النوع ٣١٠٠/ النوع ٤١٠٠.
تصنيف اليساندرو دي ميجريت[٣٧]	يتكون التصنيف من: – ٢٢٠ حافة، و٩٦ قاعدة، و١٦ كسرة بدن مزخرفة، و٥ مقابض. تم تعريفهم ووصفهم طبقا للسمات التي سبق ذكرها في هذا الجدول. مثال: – طاسات ذات جانبين بارزين ومنعطفين بحده (أو طاسات جوجئية نسبة إلى طيور الجوجئيات) (٢٧ حافة) تدعم بواسطة قواعد دائرية ومرتفعة إلى حد ما ذات زخارف محززة على حافاتها الخارجية. – طاسات ذات جوانب مائلة وهي إما مصقولة ذات لون أحمر ومعظمها ذو زخارف محززة (٥ قطع)، أو مصنوعة من طينة سوداء دون معالجة سطحية (٥ قطع) ربما تستخدم للطبخ كما يبين المقبض الأفقي على حافة إحدى الأواني.
تصنيف جلانزمان[٣٨]	أربعة عشر صنفًا تطابقت مواد صناعتهم مع ٣ مواد من تصنيف فان بيك.
تصنيف غسان طه[٣٩]	تقديم اقتراح تصنيف اعتمد على أسس عامة لتصنيف الفخار وتفسيره تفسيرًا علميًا وآثاريًا بحيث يمكن تطبيقه على جميع الفخار المكتشف في المواقع الأثرية اليمنية أو في مواقع خارجية.

[36] BEEK, *Hajar Bin Ḥumeid*, 115-171.

[٣٧] دي ميجريت، "*مسح أثري لآثار وادي بلا*"، ٣٢–٣٣.

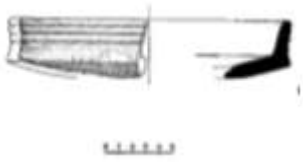
[٣٨] ياسين، دراسة مقترحة لتصنيف الفخار اليمني القديم، ٩.

[٣٩] ياسين، دراسة مقترحة لتصنيف الفخار اليمني القديم، ٢٠.

رابعًا: مثال يوضح طريقة التوثيق طبقًا لكل تصنيف

اسم التصنيف	مثال
تصنيف كاتون تومبسون[٤٠]	كأس ذو قاعدة طويلة نقلًا عن: THOMPSON & RYCKMANS, *The Tombs and Moon Temple of Hureidha*, pl. XXVII, no. 4.
تصنيف فان بيك[٤١]	النوع ٤١٠٠، جرة ١ المواد المضافة: الرمل السطح الخارجي مصقول بطانة السطح: زلة حمراء (red slip) على السطح الخارجي الزخرفة: لا يوجد التأريخ: النصف الأول من الألف الأول قبل الميلاد. تعديل الباحثة نقلًا عن: Beek, *Hajar Bin Ḥumeid*, fig. 113, 256.
تصنيف اليساندرو دي ميجريت[٤٢]	وعاء مسطح، مادة الصناعة (الطين): بني فاتح/ وردي والنواة بلون رمادي باهت، طريقة الصنع: عجلة فخراني، الحرق: متوسط، المواد المضافة: قش وعدد قليل من حبيبات بيضاء متوسطة الحجم، السطح بني/ وردي، مصقول، الزخرفة: ٣ خطوط

[40] THOMPSON & RYCKMANS, *The Tombs and Moon Temple of Hureidha*, 117.
[41] BEEK, *Hajar Bin Ḥumeid*, 170.
[٤٢] دي ميجريت، "*مسح أثري لآثار وادي يلا*"، ٧٧.

	متوازية أفقية محزوزة أسفل الحافة.  تعديل الباحثة نقلا عن: دي ميجريت، "*مسح أثري لآثار وادي يلا*"، ٧٨، شكل ١٨ رقم ٧.
تصنيف جلانزمان[٤٣]	أغلب الزخارف كان على نقاطًا أو علامات أو أشكال محززة وبعدها الزخارف ذات التحزيز الأحادي أو الخطوط المتعدد التعرج.
تصنيف غسان طه[٤٤]	النوع (جرة) + الشكل (أسطواني) + نوع القاعدة (مسطحة).

جدول ٢: مقارنة بين النوع ٤١٠٠ – جرة ١ (تصنيف فان بيك) والأمفورا (حفائر الكساندرا بورتر بيحا) المتقاربان في الشكل والوظيفه، لكن الفحوصات والدراسات التحليلية أثبتت محلية صناعتهما.

الشكل	١.	٢.
النوع	٤١٠٠ – جرة ١ تعديل الباحثة نقلًا عن: BEEK, *Hajar Bin Ḥumeid*, fig. 113, 256.	أمفورا نقلًا عن: PORTER, A., Amphora Trade between South Arabia and East Africa, fig. 1, 261.
مكان العثور	هجر بن حميد [٤٥]	منطقة يحا (إقليم تيغراي شمال إثيوبيا)[٤٦]

[٤٣] ياسين، دراسة مقترحة لتصنيف الفخار اليمني القديم، ٩.

[٤٤] ياسين، دراسة مقترحة لتصنيف الفخار اليمني القديم، ١٤.

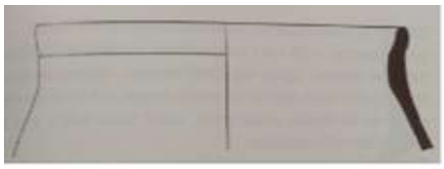
[45] BEEK, *Hajar Bin Ḥumeid*, 170.

آية عبد الرحمن، واخرون | DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095

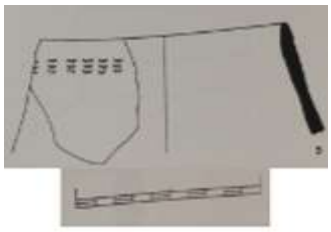
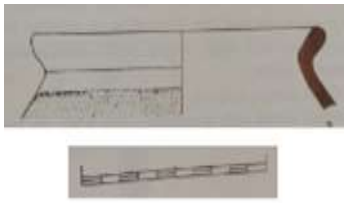
مكان – رقم الحفظ	متحف الجامعة، فيلادلفيا UM 30-47-87 [٤٧]	Je 2366 [٤٨]
التأريخ	النصف الأول من الألف الأول قبل الميلاد [٤٩]	القرن ٨– ٧ق.م. (مملكة دعمت) [٥٠]
طريقة الصنع	يدوي [٥١]	يدوي [٥٢]
الحافة والقاعدة	القاعدة حلقية [٥٣]	حافة مقلوبة وقاعدة مستديرة [٥٤]
البدن/ مصقول – غير مصقول	بيضاوي ذو جدران سميكة خاصة عند العنق مما يقلص قُطر المرور كثيرًا [٥٥]	بيضاوي أو مخروطي ذو جدران سميكة ورقبة ضيقة [٥٦]
الزخارف	لا يوجد.	لا يوجد

جدول ٣: بعض نماذج فخار منطقة بينون موثقًا طبقًا لتصنيف حفائر البعثة الهولندية بالمنطقة، مع عرض وتوضيح لأحد نماذج بينون المطابق لأحد طرز تصنيف فان بيك:

نماذج بينون طبقًا لتصنيف حفائر البعثة الهولندية

الشكل	النوع	الوصف
	وعاء – vessel [٥٧] 	مكان العثور: (site 30, GPS-location 2) الربضة– حفائر البعثة الهولندية ببينون مكان الحفظ: متحف بينون التأريخ: الفترة المبكرة لمملكة حمير. الوصف: وعاء على سطحه الخارجي لمعة خفيفة light /burnishing يتباين لون سطحه الخارجي من بني زيتوني(2.5YP 4/3)

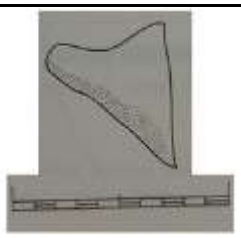
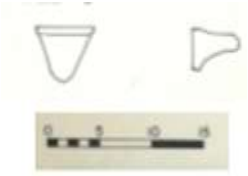
[46] PORTER, Amphora Trade between South Arabia and East Africa, 264.
[47] BEEK, *Hajar Bin Ḥumeid*, 170.
[48] PORTER, Amphora Trade between South Arabia and East Africa, 261.
[49] BEEK, *Hajar Bin Ḥumeid*, 170.
[50] PORTER & Stacey (eds.), The Function of Ceramic Jar Type 4100, 338.
[51] BEEK, *Hajar Bin Ḥumeid*, 170.
[52] PORTER & Stacey (eds.), The Function of Ceramic Jar Type 4100, 347.
[53] BEEK, *Hajar Bin Ḥumeid*, 170.
[54] PORTER, Amphora Trade between South Arabia and East Africa, 263.
[55] BEEK, *Hajar Bin Ḥumeid*, 170.
[56] PORTER, Amphora Trade between South Arabia and East Africa, 263.
[57] WENDRICH & BARNARD (eds.), *Report of the Baynun*, 80-81.

	تعديل الباحثة نقلًا عن: WENDRICH & BARNARD (eds.), *Report of the Baynun*, 81.	إلى بني محمر (5YR 5/4)، يظهر على سطحه الخارجي شوائب حجرية (طوبة كبيرة حمراء اللون).
	شقفة من وعاء عليها زخارف.[٥٨]  تعديل الباحثة نقلًا عن: WENDRICH & BARNARD (eds.), *Report of the Baynun*, 81.	مكان العثور: (site 30, GPS-location 4) الربضة– حفائر البعثة الهولندية ببينون. مكان الحفظ: متحف بينون. التأريخ: الفترة المبكرة لمملكة حمير. الوصف: شقفة من وعاء مزخرفة، سطحها الخارجي مطلي بطبقة خفيفة من البطانة الحمراء (red slip) (10R 4/6) وعليه بعض اللمعان. اللون: رمادي. الزخارف: على شكل هلال في حجم صغير متكرر في ٣ صفوف أفقية، نفذت بظفر الإبهام.
	جرة[٥٩]  تعديل الباحثة نقلًا عن: WENDRICH & BARNARD (eds.), *Report of the Baynun*, 81.	مكان العثور: (site 30, GPS-location 2) الربضة– حفائر البعثة الهولندية ببينون مكان الحفظ: متحف بينون التأريخ: الفترة المبكرة لمملكة حمير. الوصف: جرة مغطاه بطبقة من الغشاء بلون رمادي غامق/ dark grey wash (2.5YR N4)، السطح الخارجي لونه به بعض من البريق، ذو مسامية مع لُب رمادي داكن إلى حد السواد، وشوائب رملية وردية.

نموذج بينون المطابق لأحد طرز تصنيف فان بيك

الشكل	النوع	الوصف
نموذج بينون المطابق لأحد طرز تصنيف	مقبض مثلث من حفائر البعثة الهولندية بمدينة بينون.[٦٠]	مكان العثور: خرابة قاع العوسج/ Kharbet Ga Al-Awsidj (site 16, GPS-location 1). مكان الحفظ: متحف بينون. التأريخ: غير محدد.

[58] WENDRICH & BARNARD (eds.), *Report of the Baynun*, 80-81.
[59] WENDRICH & BARNARD (eds.), *Report of the Baynun*, 80-81.
[60] WENDRICH & BARNARD (eds.), *Report of the Baynun*, 84.

فان بيك	 تعديل الباحثة نقلا عن: WENDRICH & BARNARD (eds.), *Report of the Baynun*, 85.	الوصف: مقبض مثلث الشكل، مصقول جدًا وناعم، مغطى ببطانة حمراء خفيفة (10R 4/4)، ذو مسامية بسبب احتواء طينتها على حبيبات الرمل.
نموذج تصنيف فان بيك	النوع ١٠٠٠، المقبض3.[٦١]  تعديل الباحثة نقلًا عن: BEEK, *Hajar Bin Ḥumeid*, 184.	طريقة الصنع: يدوي. التأريخ: من القرن ١١ق.م إلى الـ ٤ أو الـ ٥م. مكان العثور: هجر بن حميد. مكان الحفظ: غير محدد الوصف: مقبض مثلث الشكل ومنخفض قليلًا من السطحين وأعمق من الأسفل مغطى بطبقة خفيفة من البطانة الحمراء.

جدول ٤: بعض نماذج فخار منطقة الحُصَمَة موثقًا طبقًا لتصنيف غسان طه.

الشكل		القياسات والوصف
	جرة بيضاوية[٦٢] نقلا عن: الحسيني، *طرق الدفن والأثاث الجنائزي*، ٣٢٧.	مكان العثور: B-Sq.24-T.1 الحُصَمَة – أبين التأريخ: مملكة سبأ وذي ريدان. طريقة الصنع: يدوي. الوصف: جرة بيضاوية لها حافة بارزة للخارج. الزخارف: زخارف هندسية بخطوط أفقية وخطوط متقاطعة
	جرة بيضاوية[٦٣]	الارتفاع: 36 cm

[61] BEEK, *Hajar Bin Ḥumeid*, 121.

[٦٢] الحسيني، *طرق الدفن والأثاث الجنائزي*، ٣٢٧.

[٦٣] الحسيني، *طرق الدفن والأثاث الجنائزي*، ٣٢٧– ٣٢٨.

	 نقلا عن: الحسيني، *طرق الدفن والأثاث الجنائزي*، ٣٢٨.	قطر الفوهة: 11 cm مكان العثور: A-Sq.7-T.1 الحُصَمَة – أبين، عثر عليها أعلى من مستوى القبر (ربما لا تتبعه وتتبع قبرًا في الشرق جرفه السيل سابقًا). التأريخ: مملكة سبأ وذي ريدان. طريقة الصنع: يدوي. الوصف: جرة بيضاوية لها قاعدة حلقية وحافة بارزة للخارج غير كاملة. اللون: أحمر داكن الزخارف: على شكل حزوز أفقية وعمودية تمتد حتى قرب القاعدة نفذت بطريقة الحز. طريقة الصنع: يدوي.
	جرة ذات ٤ أرجل[٦٤] نقلًا عن: الحسيني، *طرق الدفن والأثاث الجنائزي*، ٣٢٨.	مكان العثور: A-Sq.5-T.1 الحُصَمَة – أبين التأريخ: مملكة سبأ وذي ريدان طريقة الصنع: يدوي الوصف: جرة ذات بدن كروي من الأعلى ومضغوط بشكل طولي من الأسفل للتناسب مع شكل القاعدة المكونة من ٤ أرجل بشكل قوائم حيوانية* عليها زخرفة على شكل دائرة يعلوها قوسان متقالان لشكل يكون أقرب إلى شكل الهلال والقرص، لها مقبضان أسفل الفوهة في منطقة العنق.
	إبريق[٦٥]	مكان العثور: B-Sq.12-T.1 الحُصَمَة– أبين– الموسم الخامس ٢٠٠٣م. التأريخ: مملكة سبأ وذي ريدان. طريقة الصنع: يدوي. الوصف: إبريق غير مكتمل له مقبض واحد.

[٦٤] الحسيني، *طرق الدفن والأثاث الجنائزي*، ٣٢٨–٤١٢.

* بعد تواصل مع د. صلاح الحسيني عبر الهاتف بتاريخ ٢٠٢٠/٩/٢ وضح للباحثة أن المقصود بقوائم الحيوان هنا ما هو إلا تشبيه بمعنى أي كأنها تشبه قوائم الحيوان وليس المقصود حيواناً محدداً. كما وضح أن تلك القوائم سمحت لصانع تلك الجرة بزخرفة هذا الجزء من الإناء والتي نفذت بطريقة الضغط أو الحفر.

[٦٥] الحسيني، *طرق الدفن والأثاث الجنائزي*، ٣٣٠–٤٢١.

	 نقلًا عن: الحسيني، *طرق الدفن والأثاث الجنائزي*، ٣٣٠.	الزخارف: زخرفة هندسية عبارة عن خطوط متقاطعة. اللون: أسود.
	كوب[٦٦] نقلًا عن: الحسيني، *طرق الدفن والأثاث الجنائزي*، ٣٣٤.	مكان العثور: B-Sq.19-T.1 الحُصَمَة– محافظة أبين، عثر عليه أسفل ٤ أواني بـ 40 cm. التأريخ: مملكة سبأ وذي ريدان. طريقة الصنع: يدوي. الوصف: كوب صغير نصف كروي عثر بداخله على فحم مختلط بالرمل. اللون: أحمر.

[٦٦] الحسيني، *طرق الدفن والأثاث الجنائزي*، ٣٣٤–٤٢٥.

النتائج:

- أدى تعدد التصنيفات الخاصة بالفخار اليمني القديم إلى صعوبة حصر كل أنماط الفخار وكل أنماط الزخارف.
- يتضح من أغراض التصنيفات أن الأغلبية نشأت بهدف إيجاد تصنيف يخص فخار منطقة التنقيب ولأجل تيسير وتسيير أعمال البحث الخاصة بموقع التنقيب فقط ، مما أدى إلى عدم شمولية التصنيف، ويستثنى من ذلك تصنيف غسان طه كما هو موضح بالجدول الأول.
- كان تصنيف تمبسن تصنيف لأواني الفخار وأواني من الحجر معًا ويتعارض هذا مع تقاليد إنشاء تصنيف حيث يفضل أن تكون سمات المواد الأثرية مشتركة.
- تعددت المسميات للنمط الواحد واختلفت من تصنيف لأخر بل واختلفت أيضًا من لغة لأخرى كمثال تصنيف تمبسن في ترجمة دراسة غسان طه.
- على الرغم من أهمية تصنيف فان بيك إلا أن في أغلب الأوقات لا تناسب معاييره كل مواقع التنقيب ولا يمكن تطبيقها مع كل أنماط الفخار.
- يعد تصنيف غسان طه ومعاييره أدق معايير يمكن أن يؤخذ بالعمل بها في مواقع التنقيب الأثري مع الفخار واستخلاص جميع البيانات التي تمكن الباحثين بعد ذلك من دراسته وتحليله من حيث معايير مختلفة ومقارنته مع فخار مواقع أخرى.
- يشير تعدد التصنيفات الخاصة بالفخار اليمني القديم إلى محلية أنماط الفخار لكل موقع وقد يرجع هذا لأوضاع سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية فرضتها الحياة وقت حكم الممالك/ دويلات المدن اليمنية القديمة، لكن لإثبات ذلك لابد من إجراء مزيد من الدراسات والفحوصات وتحليل العديد من شقف الفخار للتأكد من ذلك وللتأكد من محلية صناعة الفخار. كما يدل تعدد التصنيفات أيضًا على قلة التنقيبات والدراسات الخاصة بالحضارة اليمنية القديمة والتي تصعب حاليًا بسبب الوضع الأمني بها.

قائمة المراجع:

أولًا: المراجع العربية:

- إمام، محمود أحمد، "التأثيرات العربية الجنوبية في بلاد الحبشة من القرن الثامن قبل الميلاد حتى القرن الرابع الميلادي دراسة تاريخية آثرية"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الدراسات الإفريقية العليا/ جامعة القاهرة، ٢٠١٧.

- Imām, Maḥmūd Aḥmad, "al-Taʾ ṯīrāt al-ʿarabīya al-ǧanūbīya fī bīlād al-Habša min al-qarn al-ṯamin qabl al-mīlād Hattā al-qarn al-rabiʿ al-mīlādī dirāsa tarīḫīya a ṯarīya", *MA Thesis*, Faculty of African Postgraduate Studies, Cairo University, 2017.

- البريهي، إبراهيم بن ناصر، *الحرف والصناعات في ضوء نقوش المسند الجنوبي*، ط. ١، الرياض: وكالة الأثار والمتاحف، ٢٠٠٠.

- al-Barīhī, Ibrāhīm bin Nāṣir, al- Ḥiraf waʾl-ṣināʿāt fī ḍūʾ al-musnad al-ǧanūbī, 1st ed., Riyad: Wikālat al-aṯār waʾl-matāḥif, 2000.

- الحسيني، صلاح سلطان، *طرق الدفن والأثاث الجنائزي في مقابر موقع الحُصَمَة – شُقرة*، الرياض: الجمعية السعودية للدراسات الأثرية، ٢٠١٣.

- al-Ḥusīnī, Ṣalāḥ Sulṭān, Ṭuruq al-dafn waʾl-aṯāṯ al-ǧanāʾizī fī maqābir mawqiʿ al-Huṣama – šuqra, Riyad: al-Ǧamʿ īya al-Suʿūdīya liʾl-dirāsāt al-aṯārīya, 2013.

- الديب، خالد إبراهيم، "دراسة مقارنة بين الحضارة المعينية والقتبانية في جنوب شبه الجزيرة العربية"، *رسالة دكتوراة غير منشورة*، المعهد العالي لحضارات الشرق الأدنى القديم/ جامعة الزقازيق، ٢٠٠٥.

- al-Dīb, Ḫālid Ibrāhīm, "Dirāsa muqārna bayn al-Haḍāra al-Maʿīnīya *waʾ* l-Qatbānīya fī ǧanūb Šibh al-ǧazīra al-ʿarabīya", *PhD Thesis*, Higher Institute of Ancient Near Eastern Studies/Zagazig University, 2005.

- عبد الله، يوسف محمد، "خط المسند والنقوش اليمنية القديمة دراسة لكتابة يمنية قديمة منقوشة على الخشب"، *اليمن الجديد*، ع. ٥، السنة الخامسة عشر، مايو ١٩٨٦، ١٠– ٢٦.

- ʿAduallah, Yūssuf Muḥammad, " *Ḫ*aṭ al-musnad *w*a a*l-nu*qūš a*l-ya*m*a*n*īy*a* a*l*-qa*đī*m*a* dirāsa *li-kitāb*a *ya*m*a*n*ī*y*a* qa*đī*m*a ma*n*q*ūš*a ʿa*l*a a*l-ḥašib*", *al-yaman al-ǧadīd, N*o. 5, *15th* year, *M*ay 1986, 10-12.

- القاضي، منى علي، "دراسة تحليلية للفخار اليمني الأثري وطرق العلاج والصيانة تطبيقًا على بعض النماذج المختارة من مواقع مختلفة باليمن"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ٢٠١٤.

- Al-Qādī, Muna ʿAlī, "D*irāsa taḥlīlīya li-l-faḫār* a*l-ya*m*a*n*ī* a*l-aṯarī w*a *ṭuruq* a*l-ʿilāǧ w*a a*l-ṣiyāna taṭbīqa*n* ʿa*l*a *ba*ʿ*d* a*l-nam*ā*đi*ǧ a*l-muḫtār*a *min m*a*wāqiʿ muḫtalif*a *bi*-a*l-yaman*", *M*A Thesis, Faculty of Archaeology/Cairo University, *2014.*

- دي ميجريت، اليساندرو، *"مسح أثري لآثار وادي يلا المجموعة المعمارية الأثرية السبئية في وادي يلا"*، ترجمة عثمان الخليفة، ١٧–٣٩، روما: المعهد الإيطالي لدراسات الشرقين الأقصى والأوسط، ١٩٨٨.

- Dī Mīǧrīt, al-Isandrū, "*Masḥ* a*ṯ*a*rī li-aṯār wādī Yal*ā* a*l-ma*ǧ*mūʿa a*l-miʿmārīy*a* a*l-aṯārīy*a* a*l-saba*ʾ*īy*a *fī wādī Yal*ā", translated *by* ʿU*ṯmān* a*l-Ḫalīf*a, 17-39, Rome: Istituto Italiano per il medio ed estremo oriente centro studi e scavi archeologici, 1988.

- ياسين، غسان طه، دراسة مقترحة لتصنيف الفخار اليمني القديم، *ورقة عمل مقدمة للمؤتمر الدولي السادس للحضارة اليمنية القديمة*، عدن، ٣-٥ إبريل ٢٠٠٧.

- Yāsīn, Ġasān Ṭaha, "*Dirāsa muqtarḥa li-taṣnīf al-faḫār al-yamanī al-qadīm*", Paper presented to the 6th International Conference on Ancient Yemeni Civilization, Aden, 3-5 April 2007.

ثانيًا المراجع الأجنبية:

-BEEK, V., *Hajar Bin Ḥumeid: Investigations at a Pre-Islamic Site in South Arabia*, Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1969.

-BEESTON, A. & MÜLLER, W. (eds.), *Sabaic Dictionary*, Beyrouth: Librairie du Liban, 1982.

-HOREJS, B. & JUNG, R.: «Introductory Remarks, or What Should Be Done with a Pile of Sherds», In *Analyzing Pottery Processing – Classification – Publication*, *Studia Archaeologica et Medivalia*, Tomus X, edited by Peter Pavúk & Barbara Horejs, 9-14, Bratislava: Comenius University, 2010.

-MOHAMED, R. Z., «The Relation between Meroe and South Arabia, *The Kushite World»: Proceedings of the 11th International Conference for Meroitic Studies Vienna: 1-4 September 2008*, *Beiträge Zur Sudanforschung*, Beiheft 9, 157-170, Vienna: Verein der Förderer der Sudanforschung, 2015.

-NEEBS, N. & STEIN, P.: «Ancient South Arabian», In *The Ancient Languages of Syria-Palestine and Arabia*, edited by Roger Woodrad, 145-78, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

-PORTER, A., «Amphora Trade between South Arabia and East Africa in the First Millennium BC: a Re- examination of the Evidence, *Proceedings of the Seminar for Arabian studies*, Vol. 34, 261-275, London: Archaeopress, 17-19 July 2003.

-PORTER, A. & STACEY, R. (eds.), «The Function of Ceramic Jar Type 4100 a Preliminary Organic Residue Analysis, *Proceedings of the Seminar for Arabian studies*, Vol. 39, 337-49, London: Archaeopress, 24-26 July 2008.

-RICE, P. M., *Pottery Analysis*, Chicago: Chicago University Press, 1987.

-THOMPSON, C. & RYCKMANS, G., *The Tombs and Moon Temple of Hureidha- Hadhramaut: Reports of the Research Committee of the Society of Antiquaries of London*, Nº. XIII, London: The Society of Antiquaries, 1944.

-WENDRICH, W. Z. & BARNARD, H. (eds.), *Report of the Baynun Mapping Project Yemen 1998*, The Netherlands: CNWS Leiden University Research School, 1999.

دراسة أثرية لكتلة حجرية من عهد الملك رمسيس الثالث

Archaeological Study of a Block Stone from the Reign of the King Ramses III

تامر محمد فوزي حسين شعفة

مدرس الاثار المصرية، قسم الآثار المصرية، كلية الآداب جامعة المنوفية

Tamer Mohammed Fawzi Hussein Shafaa

Lecturer of Egyptology in the Department of Egyptology. Faculty of Arts, Menoufia University

tamer.mohammed86@art.menofia.edu.eg - drtamermohammed87@gamil.com

الملخص:

يتناول هذا البحث نشر كتلة من الحجر الجيرى، عُثر عليها فى قرية شنشور – مركز أشمون بمحافظة المنوفية محفوظة– حاليًا– بالمخزن المتحفي بتل اليهودية، كفر الشوبك فى محافظة القليوبية، تحتوي على تسعة أسطر أفقية من الكتابة الهيروغليفية المنقوشة نقشًا غائرًا. وتستهدف الدراسة إلى نشر الكتلة، ونسخ نصوصها الهيروغليفية وترجمتها، والتعليق الخطى واللغوي عليها، فضلًا عن تحديد ماهيتها التي ربما كانت تُمثل جزءًا من لوحة هبة أو وقف أقامها الملك رمسيس الثالث لتخصيص قطعة أرض زراعية إلى دائرة أملاك المعبود رع في الدلتا، وكذلك توضيح القيمة التاريخية للإقليم الرابع من أقاليم مصر السفلى الذي كان يشغل أجزاء كبيرة من محافظة المنوفية، حيث لم يُكشف به إلا عن القليل من الآثار التي ترجع لعصر الملك رمسيس الثالث، وذلك على الرغم من كثرة آثاره بالدلتا. هذا فضلًا عن القيمة الحضارية لما يحويه النقش من ألقاب مهمة أُستخدمت فى الإدارة المحلية خلال عصر الدولة الحديثة كـ "العمدة أو المشرف على مدينة "خنتي نفرت"، والتي تقع داخل نطاق الأقليم الثانى من أقاليم مصر السفلى في موقع القرية الحالية المُسَّماة "شنبارى" شرق مدينة أوسيم محافظة الجيزة؛ مما قد يُشير إلى المكان الأصلي للكتلة الحجرية قبل أن تُنقل في فترة لاحقة إلى قرية شنشور مكان اكتشافها. ومما يؤسف له أن الكتلة الحجرية عُثر عليها مصادفة، وليس عن طريق حفائر أو مسح أثرى، ومن ثم غياب السياق الأثري، يُعدّ إشكالية كبيرة.

الكلمات الدالة:

رمسيس الثالث، لوحات الهبات، الأراضى الزراعية، الأوقاف الملكية.

Abstract:

This research tackles a block of limestone found at the village of Shanshor - Ashmoun in Menoufia Governorate. It is kept at the museum storage in Tal Al-Yahodia, Kafr Al-Shobak in Qalyubia Governorate. It contains nine horizontal lines of sunken hieroglyphic inscription. This study aims to publish, copy, translate and make comments on its hieroglyphic texts. The study will specify the type of object that may represent part of a gift or endowment stela which was set up by King Ramses III to allocate a plot of agricultural land to the deity Ra's property. Then clarify the historical value of the region the fourth, which used to occupy large parts of the Governorate of Menoufia, where only a few monuments dating to the era of King Ramses III were revealed, despite several monuments in the Delta. This paper looks at the cultural value, including important titles used in the local administration's inscription during the New

Kingdom, such as "supervisor of the city of Khenti Nefert"; which may indicate the block stone's original location before it was transferred to the village of Shanshor. Unfortunately, the block stone was found by chance, not by excavations or archaeological surveys, and thus became very problematic due to the absence of the archaeological context.

***Keywords**:*

Ramses III, donation steale, agricultural lands, royal endowments.

١- المقدمة:

عُثر على هذه الكتلة في قرية شنشور، على بعد حوالي ٢٥كم تقريبًا شمال شرق مدينة أشمون بمحافظة المنوفية[١] **(خريطة رقم١)**. وظلت في حوزة أحد مواطني القرية حتى قام بإهدائها إلى وزارة الآثار، وتم تسجيلها في سجل آثار جنوب القليوبية (رقم ٤٤٧)، وحفظت بالمخزن المتحفي بتل اليهودية– كفر الشوبك– محافظة القليوبية حتى الآن. ويبدو واضحًا من خلال التقرير العلمي الذي أُعد للكتلة من قبل تفتيش آثار جنوب القليوبية الذي لم يذكر مُطلقًا طريقة العثور على الكتلة، أو مكان العثور عليها على وجه التحديد داخل القرية؛ مما يؤكد أن الكتلة عُثر عليها مصادفة وليس عن طريق حفائر أو مسح أثرى. ومن الجدير بالذكر أنه عُثر داخل نطاق هذه القرية على كتلة حجرية أخرى تؤرخ لعصر الأسرة السادسة والعشرين[٢]. ومن ثم تُعد الكتلتان الحجريتان أثرين متفردين داخل نطاق هذه القرية، حيث لم يُكشف فيها بخلافهما عن أية آثار ثابتة أو منقولة تنتمي إلى أي عصر من عصور التاريخ المصري القديم.

٢– الوصف:

كتلة حجرية غير منتظمة الشكل من الحجر الجيرى في حالة سيئة جدًا من الحفظ نتيجة لما لحق بها من تدمير، حيث دُمر جزئيها العلوي والسفلى تمامًا، فضلًا عن بعض الكسور والتهاشير والفجوات التى

---

* يتقدم الباحث بالشكر العميق إلى السيد الدكتور/ محسن حلمى بدوي مدير عام منطقة القليوبية لموافقته على نشر هذه الكتلة، حيث تفضل سيادته بتقديم كل الدعم للباحث. كما أتقدم بخالص شكرى وتقديرى إلى الأستاذ/ محمود الديب مدير عام المخزن المتحفي بكفر الشوبك لموافقة سيادته على فتح المخزن المتحفي، وإتاحة الفرصة الكاملة للباحث لدراسة الكتلة. ولا يفوتنى في هذه المناسبة أن أتقدم بخالص الشكر إلى السيد الأستاذ/ إبراهيم إمام مفتش آثار بالمخزن المتحفى بكفر الشوبك لما قدمه من عون صادق أثناء دراسة الكتلة وتصويرها ورسمها.

[١] تقع مدينة أشمون في أقصى جنوب محافظة المنوفية (الإقليم الرابع) شمال نقطة التقاء فرعى نهر النيل "دمياط ورشيد"، وهي أقرب مراكز محافظة المنوفية للقاهرة على بعد حوالي ٤٥ كيلو مترًا.

[٢] محفوظة– حاليًا– بالمخزن المتحفي بتل اليهودية، كفر الشوبك فى محافظة القليوبية، وقد تم تسجيلها برقم ٤٤٦ بتفتيش آثار جنوب القليوبية. وهي عبارة عن كتلة حجرية مستطيلة الشكل من الحجر الرملي على درجة سيئة من الحفظ أبعادها ١٤٧سم × ٣٦سم× ٣١سم يتوسطها بروز كتابي بداخله أربعة سطور رأسية من النصوص الهيروغليفية المنقوشة نقشًا غائرًا، والتي تتجه من اليمين إلى اليسار. والنصوص تُشير إلى الألقاب الخاصة بالملك "نيكاو الثانى" الأسرة ٢٦ ابن الملك بسماتيك الأول. ويظهر فوق النص شريط عريض مستوى يُمثل علامة السماء (*pt*) ومُحاط من الجانبين بعلامة (*wꜣs*) التى تُشكل الإطار الخارجى للنص.

لحقت بأطرافها اليمنى واليسرى، تبلغ أبعادها٦٠سم × ٤٥سم× ١٥سم. يشغل معظم سطح الكتلة تسعة أسطر من الكتابة الهيروغليفية فى وضع أفقي بالنقش الغائر فى حالة سيئة من الحفظ، فطريقة تنفيذ النقش سريعة وخشنة وغائرة بعمق، والعلامات ينقصها التعبير المُتقن، وتم تنفيذها في مواضع كثيرة بشكل مختصر في تفاصيلها. ويفصل كل سطر عن الآخر خط أفقي غائر بطول وجه الكتلة. وقد ضاعت بعض علامات هذا النقش تمامًا، وطمس بعضها الآخر نتيجة كثرة ما لحق بها من تهاشير وكسور على الجزئين السفلى والعلوي من سطح الكتلة، مما أدى إلى طمس بعض العلامات، حتى أصبح من الصعب تمييزها، فضلًا عن تآكل جزء كبير فى جوانبها اليمنى واليسرى. أما معظم علامات النقش الموجودة على سطح الكتلة– بحالتها الراهنة– ففى حالة جيدة إلى حد ما من الحفظ، وتتجه الكتابة من اليمين إلى اليسار **(لوحة١، شكل١)**.

٢.١النص:

(١)*ḥ3t-sp* 9 *3bd* 3 *3ḫt* [*sw*] 6 *ḫr ḥm* [*n*] *nswt-bity* [.....?] (٢) *s3-Rᶜ* <*Rᶜ-msi-sw-ḥk3- ʾIwnw*> [*3ḫt*] *ḳdbyt pr-Rᶜ* [.....?] (٣) *iryt* [*m*] *m3wt r pr pn ḥr rn* [.....?] (٤) *nswt-bity nb-t3wy* <*wsr-m3ᶜt-Rᶜ-mry-ʾImn*>*s3-Rᶜ* <*Rᶜ-msi-sw-ḥk3- ʾIwnw*> *t* ? [.....?](٥)*ḥ3ty-ᶜ Ḫᶜ-*[*m*]*-w3st n t3 ḳᶜḥ*[*t*] *Ḫnty-nfrt t3wy*? *s*? [.....?](٦) *imy-r 3ḫwt Ḫri-ms* [*m*] *rww mḥyt* [.....?](٧) [.....?] *ww ḥ*[*3*]*w r ʾIwnw m 3ḫwt pr-ᶜ3 i3bt m* [*t*.....?] (٨) *t*[*3*] *ḥwt* <*wsr-m3ᶜt-Rᶜ-mry-ʾI*[*mn*]> *m* [*pr*] *im*[*n*] [.....?](٩) *t*[*3*] *ḥwt* <*wsr-m3ᶜt-Rᶜ-stp*[*n*] *rᶜ* > *m pr ʾIm*[*n*] [.....?]

(١) العام التاسع الشهر الثالث من موسم الفيضان (اليوم) السادس، تحت حكم جلالة ملك مصر العليا والسفلى [.....؟](أ) (٢) ابن رع < رع مس سو حكا أون>(ب)، (الأرض الزراعية) الممنوحة أو الموقوفة أو المؤجرة (جـ) بدائرة ممتلكات (أملاك) رع (د) [.....؟] (٣) والمُعدة (هـ) (كـ)ـأرض جديدة (و) لهذا البيت، باسم [.....؟] (٤) ملك مصر

العليا والسفلى، سيد الأرضين < وسر ماعت رع محبوب أمون>، ابن رع حرع مس سو حكا أون>[.....؟](ز)(٥) المشرف (العمدة) (ح) خع (م) واست(ط) على(ي) مقاطعة(مدينة)(ك) خنتى نفرت(ل) تاوى؟ (م) [.....؟] (٦) المشرف على الحقول(ن)، حور مس(س)، (في) (ع) الأقاليم (أو المناطق) الشمالية(ف)[.....؟] (٧) [.....؟] المنطقة القريبة لمدينة أون(ص)، فى حقول الملك الشرقية، [.....؟](ق)(٨) معبد(ر) < وسر ماعت رع (مرى أمون)> فى (بيت) أم(ـون) (ش) [.....](ت) (٩) معبد< وسر ماعت رع ستب إن رع > في بيت أم(ـون) (ث) [.....].

٢.٢ ملاحظات:

(أ) تظهر العلامة [N21] بوضوح فى النقش يليها بعض العلامات المطموسة، ربما كانت تُمثل جزءًا للقب من ألقاب الملك، وغالبًا يقرأ هذا اللقب *nb-tɜwy* "سيد الأرضين" وهو أحد الألقاب الملكية الذي كان يعقبه مباشرةً اسم التتويج للملك رمسيس الثالث *wsr-mɜʿt-Rʿ-mry-ʾImn* ويَعنى "قوية عدالة رع، محبوب أمون"، كما هو واضح تمامًا فى السطر الرابع من النقش.

(ب) يتكون هذا الخرطوش من الاسم *Rʿ-msi-sw* واللقب *ḥkɜ-ʾIwnw* وهو اسم الميلاد للملك رمسيس الثالث (1184–153 ق.م) ثاني ملوك الأسرة العشرين[٣]، ويَعنى الذي أنجبه رع – حاكم أون".

(جـ) وردت كلمة *ḳdbyt* في صيغة *Perfective passive participle* لتُعبر عن الأرض الزراعية الممنوحة أو الموقوفة أو المؤجرة، وهذه التسمية مشتقة من الفعل *ḳdb* بمعنى "يؤجر" وظهر من الأسرة الثانية[٤]. وقد وردت كلمة (*ḳdb*) عدة مرات في وثائق وسجلات "حقا– نخت" من الأسرة الثانية عشرة[٥]، لتُشير إلى أن الأرض الزراعية خاضعة من الناحية الحضارية لعملية الإيجار[٦]. ولسوء الحظ لم تظهر كلمة (*ḳdb*) في أي مصدر آخر خلال الفترات اللاحقة باستثناء حالتين من عصر الرعامسة، حيث ظهر الفعل (*ḳdb*) مرة أخرى في صيغة التصريف الثالث للفعل *ɜḥt-ḳdbyt* "الأرض

---

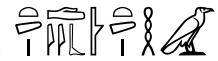
[3] VON BECKERATH, J.: « Handbuch der Ägyptischen Königsnamen», *MÄS* 94, [E1], 1984, 162-246.

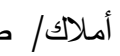
[4] Wb, V, 81; HANNIG, R., *Die Sprache der Pharaonen Großes Handwörterbuch Ägyptischen-Deutsch (2800-950 v.Chr.)*, Mainz, 2006, 938.

[٥] ظهرت كلمة *ḳdb* في وثائق وسجلات "حقا– نخت" سبع مرات كفعل وكاسم، وقد وردت بعدة أشكال كالتالى: ، ، ، . وتُعد هذه السجلات المصدر الرئيس لفهم طبيعة *ḳdb* "يستأجر أو إيجار أرض زراعية"، وكذلك معرفة النظام القانوني للأراضى الزراعية المؤجرة أو النظام العام لحيازة الأراضى الزراعية، حيث لم تُستخدم هذه الكلمة في أي مصدر آخر خلال تلك الفترة أو الفترات اللاحقة حتى عصر الرعامسة، ولكن هذه السجلات والوثائق تُقدم معلومات كافية لتحديد طابعها العام. لمزيد من التفاصيل راجع:

JAMES, T.G.H., *The Hekanakhte Papers and other Early Middle Kingdom Documents, MMA XIX*, New York, 1962, 19, 114; MENU, B., «La Gestion du "Patrimonie" Foncier d'Hekanakhte», *RdE* 22, 1970, 118-124; ALLEN, J. P., '*The Heqanakht Papyri*', *MMA XXVII*, 2002, 154-155.

[٦] شهاب، محمد محمد، يسرا يسرى، *مسميات الأراضى الزراعية فى مصر الفرعونية حتى نهاية الدولة الحديثة*، الإسكندرية، ٢٠٢٠م، ٤٦.

الزراعية الموقوفة أو المؤجرة[٧]" وذلك في لوحة وقف من عصر الملك رمسيس الثالث والمعروفة بلوحة Stuttgart 20.2.00[٨]، ونقوش مقبرة "بننوت" في منطقة عنيبة ببلاد النوبة من عصر الملك رمسيس السادس.[٩] وقد تناول Menu كلمة *ḳdb* وقام بتحليلها من خلال المصادر السابقة، ووجد أن هذه الكلمة تُعبر عن مصطلح قانونى خاص بحيازة الأراضى الزراعية من قبل ملاك الأراضى الزراعية والمستأجرين. حيث إن مصطلح *ꜣḥt ḳdbyt* لا يُشير إلى وقف الأرض (منحها أو إعطائها) على الدوام للأبد، ولكنه يُشير إلى نوع من عقود الإيجار طويلة الأجل، حيث يلتزم فيها القائمون بزراعة الأرض بتسديد الرسوم بحصص منتظمة ومستمرة[١٠]. كما أشار؛ إلا أن كلمة *ḳdbyt* ظهرت خلال عصر الرعامسة فى شكل التصريف الثالث المبني للمجهول لتدل كتابتها على معنى (*ḥnk*) التي اسُتخدمت كمصطلح رئيس في كُل لوحات الوقف (الهبات)[١١]، وكذلك ممتلكات(أوقاف) المعابد التي وردت في بردية ويلبور[١٢]. ومن ثم فإنَّ مصطلح  *ꜣḥt-* يتساوى مع مصطلح *ꜣḥt-ḥnkyt* بمعنى donated fields (الأراضى الموقوفة أو الممنوحة)، أي أن كلمة *ḳdb* تأتى مرادفة في المعنى لكلمة *ḥnk* لتدل على (الهبة) "إعطاء أو إهداء" قطعة أرض زراعية كوقف لمعبود ما أو لمعبده[١٣].

(د) تأتى كلمة خلال عصر الرعامسة بهاتين العلامتين لتُشير إلى "البيت" أو "المعبد" أو "الأملاك"، حيث كانت تختلف عن كلمة إذا جاءت بهذه العلامة المفردة لتُشير إلى المعبد فقط[١٤]. ومن ثم فإن مصطلح  *pr-Rˁ* يُقصد به "مقاطعة" أو "ممتلكات/ أملاك/ ضيعة" المعبود رع أي مدينة أونو "هليوبوليس" وذلك على أساس أن المدينة بكاملها مجال خاص للمعبود رع ومملوكة له. ولا شك أن هذا المصطلح له دلالة اقتصادية وإدارية مهمة تتعلق بجميع أراضي وممتلكات المعبود رع، التي تُمثل جزءًا من النطاق الإداري الذي كانت هليوبوليس مركزه[١٥].

---

[7] MENU, La Gestion du "Patrimonie" Foncier d'Hekanakhte, 118; Allen, *The Heqanakht Papyri*, 155, №. 86.

[8] KESSLER, D., «Eine Landschenkung Ramses' III. zugunsten eines "Großen der thrw" aus *Mr-Mšˁ. f* », *SAK* 2, 1975, 103-134; KRI, V, 270 § 89; RITA, V, 225 § 89A.

[9] LD, III, 229c; STEINDORF, G., *Aniba II, Service des Antiquites de L'Egypte. Mission Archéologique de Nubia 1929-1934*, Gluckstadt, 1937, PL. 101; BAR, IV, 233- 235& 479- 482; MENU, La Gestion du "Patrimonie" Foncier d'Hekanakhte, 118-121; KRI, VI. 350-351.

[10] MENU, La Gestion du "Patrimonie" Foncier d'Hekanakhte, 119-122; KESSLER, Eine Landschenkung Ramses' III, 109-110.

[11] IVERSEN, E., *Two Inscriptions Concerning Private Donations to Temples, København*, E. Munksgaard, 1941, 8; MEEKS, D., «Les Donations aux Temples dans l'Égypte du Ier Millénaire avant J.-C.», OLA 6, 1979, 626; MIRJAM VAN, SAANE., «Land Leases and the Legal Lexicon: Examining Legal Terminology in Abnormal Hieratic and early Demotic Land Leases», *Master Thesis*, Leiden University, 2015, 15.

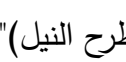
[12] GARDINER, A., *The Wilbour Papyrus*, Vol. II, Oxford, 1948, 111- 113.

[13] MENU, La Gestion du "Patrimonie" Foncier d'Hekanakhte, 120-121; Kessler, Eine Landschenkung Ramses' III, 108.

[14] LESKO, L.H., *A Dictionary of Late Egyptian*, vol. I, California, 1982, 174.

[15] HARING, B.J.J., *Divine Households Administrative and Economic Aspects of the New Kingdom Royal Memorial Temples in Western Thebes*, Leyde, 1997, 30-34.

(هـ) تأتى كلمة *ỉryt* كاسم مفعول تام مبنى للمجهول *Perfective passive participle*، وهي مشتقة من الفعل *ỉr* بمعنى "ينتج، يفعل، يصنع، يعمل[١٦]. وبما أن صيغة اسما الفاعل والمفعول تُعامل وتتصرف كالصفات، أى تتبع الموصوف فى النوع والعدد، فقد أُستخدم هنا اسم المفعول كصفة أيضًا للاسم السابق *ḳdbyt*. وتُعدّ بالإضافة إلى ذلك *ỉryt* معطوفة على الأسم *ḳdbyt*.

(و) تظهر علامة الطائر في كلمة*mɜwt* بشكل تخطيطي ربما يُمثل *w* أو ɜ (؟). وتأتى كلمة  فى اللغة المصرية القديمة كاسم مؤنث بمعنى "الأرض الجديدة أو الجزيرة (طرح النيل)"[١٧]. ظهرت فى نصوص الدولة الحديثة منذ عصر العمارنة، وكتبت بعدة أشكال منها: ، ، ، [18]. وهي تُشير إلى نوع من أنواع الأراضي الزراعية التى نشأت بواسطة مسار نهر النيل المتغير[١٩]، وهي الأرض المنخفضة الواقعة على حافتى النهر، تُغمر بمياه الفيضان كُل عام، وعند انحساره تظهر على هيئة جزيرة صغيرة مرتفعة[٢٠]. لذا تُسمى أيضًا "بأراضي الجزر أو الجزيرة أو طرح النيل"، وتَعنى قطع الأرض الجديدة التى تظهر عند انحسار الفيضان عنها، وليس المقصود بالجزر هنا فقط قطع الأراضي التي تتوسط المجرى المائي، ولكنها تشمل أيضًا أراضي جوانب النهر التى تُستحدث من خلال ارتفاع وانخفاض منسوب مياه نهر النيل[٢١].

(ز) تظهر العلامة بوضوح فى النقش وكان يعلوها ويليها علامات طمست تمامًا ويصعب تحديدها.

(حـ) يُعد الـ*ḥɜty*-ʿ أحد الألقاب المهمة التى أُستخدمت فى الإدارة المحلية خلال عصر الدولة الحديثة[٢٢]، حيث كان بمثابة اللقب المألوف للمشرف على المدينة أو العمدة. وقد ارتبط هذا اللقب بأسماء العديد من المناطق أو الأقاليم التي كان يُشرف عليها أو يترأسها أصحاب هذا اللقب (إما مدينة أو منطقة)[٢٣]. ومهام الـ*ḥɜty*-ʿ تدور بوجه خاص حول الإشراف على تسليم البضائع والمنتجات الزراعية؛ وكذلك الإجراءات

---

[16] FAULKNER, R.O., *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*, Oxford, 1972, 25-27.

[١٧] بدوي، أحمد وكيس، هرمن، *المعجم الوجيز فى مفردات اللغة المصرية القديمة*، القاهرة، ١٩٥٨، ٩٢؛

MEEKS, D., *Année Lexicographique Egypte Ancienne, Tome I (1977)*, Paris, 1998, 149 [77.1605]; HANNIG, Die Sprache der Pharaonen, 337.

[18] Wb, II, 27, 8.

[19] GARDINER, *The Wilbour Papyrus*, II, 27.

[20] WILSON, P., *A Ptolemaic Lexikon, A Lexicographical Study of the Texts in the Temple of Edfu*, OLA 78, Leuven, 1997, 400; RÖMER, MALTE., "Land Holding", *OEAE* II, 2001, 256.

[21] EYRE, C. J., «The Water Regime for Orchards and Plantations in Pharaonic Egypt», *JEA* 80, 1997, 75-76.

حسن، سليم، *مصر القديمة*، ج.٨، القاهرة، ٢٠٠٠م، ١٨١؛ عبد الوهاب، أحمد فارووق،" أنواع الأراضي الزراعية في الدولة الحديثة من خلال البرديات الهيراطيقية (Bologna- Sallier I -Sallier IV- Lansing) دراسة لغوية– حضارية ، *رسالة ماجستير*، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة المنيا، ٢٠١٦م، ٣١–٣٢؛ شهاب، *مسميات الأراضى الزراعية*،٣٣–٣٤.

[22] AL-AYEDI, A.R., *Index of Egyptian Administrative, Religious and Military Titles of the New Kingdom*, Ismailia, 2006, 323 [1062], not. 2809.

[23] VAN DEN BOORM, G.P.F., *The Duties of the Vizier, Civil Administration in the Early New Kingdom*, London, 1988, 98, 242-243.

القضائية، وتوفير المؤن للمعابد والأسواق. وهي الأمور التى تكشف عن ارتباط الـ-*ḥ3ty* بمجموعة من الوظائف التى تعتمد بشكل كبير على أساس اقتصادي ضخم قائم على الزراعة، وذلك داخل إطار إقليم جغرافي مُحدد[٢٤].

(ط) لم يظهر هذا الاسم بهذا الشكل فى كتاب رانكه، ومن المحتمل أنه كُتب بشكل مختصر بحذف حرف الجر ، ربما يكون سبب الاختصار عدم وجود حيز مكاني يسمح بكتابة الاسم بشكل كامل[٢٥]. ويأتى *Ḥ^ꜥ-[m]-wȝst* كاسم مذكر شاع استخدامه فى عصر الدولة الحديثة[٢٦].

(ي) تظهر العلامة بعد اسم الموظف ولقبه بشكل صغير نسبيًا؛ ربما بسبب ضيق المكان وعدم توافر مساحة مناسبة لكتابتها بشكلها المعتاد، وهي أداة تُستخدم للتعبير عن الإضافة غير المباشرة. ومن المفترض أن يأتي بعدها اسم الموقع الجغرافي الذي يُشرف عليه هذا الموظف ؛ وذلك على غرار هذا النوع من الألقاب التي ظهرت فى عصر الدولة الحديثة[٢٧].

(ك) يُلحظ بعد أداة التعريف *tȝ* مجموعة من العلامات تبدأ بالعلامة أسفلها العلامة يلها علامة غير واضحة ربما تُمثل (؟). ومن المحتمل أن هذه العلامات بمثابة اختصار لكلمة *tȝ-kꜥḥ(t)*، التي تأتى فى اللغة المصرية القديمة كأسم مؤنث بمعنى "إقليم أو منطقة أو مدينة"[٢٨]، وقد ظهرت فى نصوص الدولة الحديثة منذ عصر العمارنة[٢٩]. كما استُخدمت كلمة *kꜥḥ* مصطلحاً إدارياً خاصاً بإدارة الأراضى الزراعية، ربما يُقصد بها "منطقة أو ضيعة إدارية"، حيث جاءت فى أسماء بعض المناطق والمواقع الجغرافية[٣٠]، حسبما ورد فى بردية ويلبور فى الفقرة 69 السطر A32,37 كالتالى:

---

[٢٤] الشرقاوي، محمد عبد الرحمن، "تمثال نذري من عهد الملك رمسيس الثالث بقرية دنشواي محافظة المنوفية"، *مجلة شعبة الدراسات التاريخية والأثرية*، كلية الآداب، جامعة المنوفية، ٢٠٠٦م، ١٤.

[٢٥] لمزيد من التفاصيل عن أسماء الأفراد المختصرة، راجع:

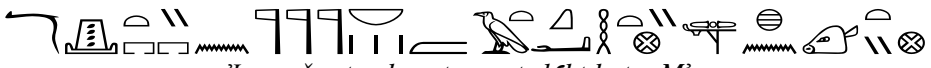
شعيب، وحيد محمد، " الاختصارات فى الكتابة المصرية القديمة" ، *أبجديات*، ع.٢، ٢٠٠٧م، ٢٠-٢١.

[26] PN, I, 263.

[27] AL-AYEDI, *Index of Egyptian Administrative*, 336-343.

[28] GARDINER, *The Wilbour Papyrus*, IV, 90; Wb, II, 20, 9-11; GARDINER, A., *Egyptian Grammar*, Oxford, 1976, 596; Hannig, *Die Sprache der Pharaonen*, 920.

[٢٩] جاء ذكر كلمة *kꜥḥt* لأول مرة على لوحة خاصة بالموظف (نخت– مين) تؤرخ بالعام الرابع من حكم الملك أي من الأسرة الثامنة عشر كالتالى:



ʾImy-r šnwty nbw nṯrw m tȝ kꜥḥt ḥnty- Min

"رئيس شونتى كل الآلهة فى منطقة خنتى– مين (أخميم)".

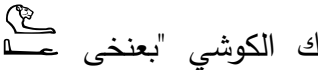
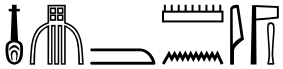
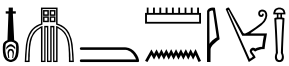
Urk, IV, 1522, 4; KEES, H., «Die Kopenhagener Schenkungsstele aus der Zeit des Apries», *ZÄS* 72, 1936, 47.

[30] WILSON, *A Ptolemaic Lexikon*, 1050.

تامر محمد فوزي حسين شعفة | DOI : 10.21608/JGUAA.2021.61557.1160

rmnyt pš pr pn m tɜ-ḳᶜḥ ḥr-dy

"المقسم من أملاك هذا المعبد (الرامسيوم) فى منطقة أو مقاطعة حارادى (الشيخ فضل)".[٣١]

(ل) اسمُ لمدينة أو قرية كبيرة تقع على الضفة الشرقية لنهر النيل عند الأطراف الشمالية لإقليم منف[٣٢]. ويُشير دارسي إلى أن هذه المدينة كانت بالإقليم الثانى من أقاليم مصر السفلى فى موقع القرية الحالية التى تُسمى "شنبارى"، الواقعة على بعد ٢كم شرق مدينة أوسيم الحالية محافظة الجيزة[٣٣] **(خريطة رقم٢)**. ومن المحتمل أن هذه القرية المصدر الفعلي لهذه الكتلة الحجرية قبل نقلها إلى قرية شنشور مكان اكتشافها. وتجدر الإشارة إلى أن هي المدينة أو القرية الكبيرة ورد ذكرها فى أكثر من مصدر، حيث ورد ذكرها على كتلة حجرية عُثر عليها فى قنتير شمال مدينة فاقوس بالدلتا، محفوظة فى المتحف المصرى تحت رقمJE 42901، تحتوي على نقشٍ غائرٍ يُصور الملك رمسيس الثانى يتعبد للمعبود "أمون–رع سيد خنت – نفر". كما وردت على لوحة بعنخى بالسطر ١١٧ بين قائمة الأمراء والملوك الذين قدموا خضوعهم للملك الكوشي "بعنخى  (الأمير أو "العمدة" جد–خيو فى خنت–نفر)[٣٤]. وكذلك ورد ذكرها على لوحة السرابيوم الأسطر (١،٥،٦)[٣٥]، حيث ذُكرت فى أسماء عدة أشخاص كانوا كهنة للمعبود أمون– رع "سيد خنت– نفر  بالإضافة إلى ذلك ورد ذكر هذه المدينة على تمثال محفوظ فى متحف برلين رقم 21595، حيث أُشير إلى أنّ صاحب التمثال الكاهن الأول للمعبود أمون فى خنت– نفر  [٣٦].

(م) يلي الموقع الجغرافي علامتان أفقيتان غير واضحتين يليهما علامة تمثل *s* **(؟)**. ربما يمثلان مخصصات إضافية للموقع الجغرافي ذاته **(؟)** أو أنهما جزء من الكلمة التالية **(؟)**. غير أنه من الصعب فهم مدى علاقة هاتين العلامتين بما قبلهما أو بعدهما من علامات طمست تمامًا.

---

[31] GARDINER, *The Wilbour Papyrus*, I, pl.15, 15A; GARDINER, *The Wilbour Papyrus*, III, 43.

[32] GAUTHIER, H., *Dictionnaire des Noms Géographiques IV*, le Caire, 1928, 182; AEO, I, 120-122 (393 A); MONTET, P., *Geographie de l'Égypte Ancienne*, Paris, 1957; 37-39; AL-AYEDI, *Ancient Egyptian Geographic Dictionary*, Ismailia, 2012, 692.

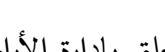
[33] DARESSY, G., «Localité Khent-nefer», *ASAE* 18, 1919, 34 -36;

أحمد، أحمد عبد المنعم، "عاصمة الإقليم الثانى من أقاليم الدلتا (أوسيم الحالية) دراسة تاريخية وأثرية منذ أقدم العصور حتى نهاية العصر الفرعونى فى ضوء الحفائر الحديثة"، *رسالة ماجستير*، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة بنها، ١٩٩٥م، ٩٦.

[34] HAMZA, M., «Identification of "Khent-nefer" with Qantir», Mélanges Maspero, I, *MIFAO* 66 [2], 1935, 647-655, FIG.2.

[35] CHASSINAT, E., «Textes Provenant du Sérapeum de Memphis», *RecTrav* XXIII, 1901, 90.

[36] ROEDER, G., *Ägyptische Inschriften aus den Königlichen Museen zu Berlin, Band 2*, Leipzig, 1969, 389.

(ن) يُعد الـ  *ỉmy-r ȝḫwt* "مشرف أو (مدير) الحقول" أحد الألقاب التى تتعلق بإدارة الأراضى الزراعية، يعود بدء ظهوره فى المصادر إلى نهاية عصر الدولة القديمة[٣٧]، واستمر استخدامه فى عصر الدولتين الوسطى[٣٨] والحديثة[٣٩]. وقد حمله العديد من الموظفين الذين ينتمون إلى الإدارة المركزية أو الملكية أو إدارة المعابد، أى أن هذا اللقب يُشير إلى وظائف تنوعت بين وظائف ملكية وأخرى ترتبط بالمعابد[٤٠]. كما تُشير النصوص الشخصية والإدارية إلى تنوع اللقب بين الإقليمية والمركزية[٤١]. فقد سجلت نصوص الدولة القديمة عن إدارة الأراضى الزراعية التابعة للقصر الملكى، لقب *ỉmy-r ȝḫwt pr ꜥ ȝ* "المشرف على حقول القصر الملكى"، وكذلك لقب *ỉmy-r ȝḫwt m tȝ-šmꜥw-mḥw* "المشرف على حقول مصر العليا والسفلى"[٤٢]. وخلال عصر الدولة الوسطى تم تعيين موظفين للإشراف على الأراضى الخاصة بكل مقاطعة أو إقليم، حيث ظهرت ألقاب: *ỉmy-r ȝḫwt wꜥrt mḥyt* "المشرف على حقول المقاطعة الشمالية"، وكذلك لقب *ỉmy-r ȝḫwt n nỉwt ryst* "المشرف على حقول المدينة الجنوبية"[٤٣]. وقد استمر هذا التخصيص فى الألقاب خلال عصر الدولة الحديثة، حيث وجد لقب *ỉmy-r ȝḫwt mꜥ rsy* "المشرف على حقول المقاطعة الجنوبية"، ولقب *ỉmy-r ȝḫwt n nb tȝwy* "المشرف على حقول سيد الأرضين" ـ وأيضًا ـ لقب *ỉmy-r ȝḫwt n nb tȝwy nw šmꜥw-mḥw* "المشرف على حقول سيد الأرضين فى مصر العليا والسفلى"[٤٤].

هذا إلى جانب الإشراف على الأراضى الزراعية الخاصة بالمؤسسات الدينية (المعابد)، وكان للمعبود أمون النصيب الأكبر من تلك الأراضى، وبالتالي فقد شغل العديد من الموظفين لقب *ỉmy-r ȝḫwt n ỉmn* "المشرف على حقول أمون"[٤٥]. ومهام الـ *ỉmy-r ȝḫwt* تدور بوجه خاص حول الإشراف والتفتيش على الأراضى المسجلة لدى الدولة ومحاصيلها وعائدها، وكذلك الفصل فى المنازعات على حدود الأراضى

---

[37] GRAJETZKI, W., *Die Höchsten Beamten der Ägyptischen Zentralverwaltung zur Zeit des Mittleren Reiches*, Berlin, 2000, 137; QUIRKE, S., *Titles and Bureaux of Egypt 1850-1700 BC*, London, 2004, 91.

[38] WARD, W.A., *Index of Egyptian Administrative and Religious Titles of the Middle Kingdom*, Beirut, 1982, 10, no. 29-32; GRAJETZKI, *Die Höchsten Beamten*, 130-141.

[39] AL-AYEDI, *Index of Egyptian Administrative*, 23-26, №. 9- 18.

[٤٠] موسى، محمد على، "الألقاب والوظائف المدنية فى معابد طيبة خلال عصر الدولة الحديثة"، *رسالة ماجستير*، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة المنصورة، ٢٠١ م، ٤٦–٤٩.

[٤١] محمد، رشا فاروق، "كاتب الحقول (*sš-ȝḫwt*) ودوره الوظيفي حتى نهاية الأسرة الثامنة عشرة"، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، ع. ١٧، القاهرة، ٢٠١٦، ١١٦–١١٩.

[42] JONES, D., *An Index of Ancient Egyptian Titles, Epithets and Phrases of the Old Kingdom, vol. I*, Oxford, 2000, 53, №. 260-261.

[43] WARD, *Index of Egyptian Administrative*, 10.

[44] AL-AYEDI, *Index of Egyptian Administrative*, 25.

[٤٥] محمود، بهاء الدين، *المعبد فى الدولة الحديثة فى مصر الفرعونية تنظيمه الإداري ودوره السياسي*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م، ٢٣٣–٢٣٥؛ عبد المولى موسى، *الألقاب والوظائف المدنية*، ٤٧–٤٩.

DOI : 10.21608/JGUAA.2021.61557.1160 | تامر محمد فوزي حسين شعفة

الزراعية إذا ما تم التلاعب فيها بعد إعادة قياسها عقب الفيضان، بالإضافة إلى متابعة عملية الحصاد، لتحديد المحصول الواجب توريده إلى الشونة التابعة للإدارة التى تُشرف على هذه الحقول[٤٦].

(س) *Ḥrỉ-ms* ظهر كاسم مذكر منذ عصر الدولة الوسطى واستمر فى عصر الدولة الحديثة[٤٧].

(ع) من المفترض أن يأتي بعد اسم الموظف؛ ولقبه أداة الإضافة غير المباشرة ssss، يليها مباشرةً نطاق جغرافي محدد أو قسم إداري معين يُشرف عليه هذا الموظف، وذلك على غرار تركيب هذا النوع من الألقاب منذ عصر الدولة الوسطى وحتى عصر الدولة الحديثة[٤٨].

(ف) يُرجح قراءة الموقع الجغرافي *rww mḥyt* "المناطق الشمالية" أو "الإقليم الشمالي"[٤٩]. ومن المحتمل أن يُشير اللقب الإداري *ỉmy-r ȝḫwt* [*m*] *rww mḥyt* إلى وظيفة "حور– مس" الفعلية "كمشرف على حقول المناطق الشمالية" فى عهد الملك رمسيس الثالث، ومن ثم فإن قطعة الأرض التى وهبها الملك رمسيس الثالث إلى ممتلكات المعبود رع خضعت لإشراف هذا الموظف، حيث كان حامل لقب *ỉmy-r ȝḫwt* يختص بإدارة المنطقة التي يقطنها غالباً[٥٠]. ومن الجدير بالذكر أنه قد ظهر لقب "المشرف على الحقول فى المقاطعة أو (الإقليم) الشمالى" فى النصوص الإدارية منذ عصر الدولة الوسطى، حسبما ورد فى بردية الحرجة الثالثة[٥١] السطر ١٥ كالتالى:

ḫtm bỉty ỉmy-r ȝḫwt rd n ptḥ (*n*) *wʿrt mḥyt*

"حامل ختم الشمال، والمشرف على الحقول، ريد– ن– بتاح، فى المقاطعة الشمالية"[٥٢]

وتُشير بردية الحرجة الثالثة إلى الطبيعة الإدارية لـ *ỉmy-r ȝḫwt* بكونه رأس الجهاز الإداري فى مكتب الحقول (*ḫȝ n ȝḫwt*) الذي لم تفصل المعلومات طبيعة عمله، والذي يخضع له نطاق جغرافي يتبعه عدد من المدن والأقاليم "*wʿrt mḥyt*"[٥٣].

---

[46] HAYES, W.C., *A Papyrus of the Late Middle Kingdom in the Brooklyn Museum*, New York, 1955, 76; HELCK, W., *Zur Verwaltung des Mittleren und Neuen Reichs*, Leiden: E.J. Brill, 1958, 113-114; VAN DEN BOORM, *The Duties of the Vizier*, 156.

[47] PN, I, 249.

[48] WARD, *Index of Egyptian Administrative*, 10; Grajetzki, *Die Höchsten Beamten*, 134; TAYLOR, J.A., *An Index of Male Non- Royal Egyptian Titles, Epithets & Phrases of the 18th Dynasty*, London, 2001, 10, №. 80-85; AL-AYEDI, *Index of Egyptian Administrative*, 24-26.

[49] Wb, II, 408 (4-11); MEEKS, *Année Lexicographique*, Tome II, 220 [78.2380]; WILSON, *A Ptolemaic Lexikon*, 577.

[٥٠] عبد الوهاب، وزير وزير، «الإزدواجية في الألقاب الإدارية في مصر حتى نهاية عصر الدولة الحديثة»، *رسالة ماجستير*، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٦، ٣٥٦.

[٥١] نسبة إلى قرية الحرجة التابعة لمركز ناصر بمحافظة بني سوف، التي تؤرخ بنهاية عصر الأسرة الثانية عشرة أو بداية عصر الأسرة الثالثة عشرة.

[52] SMITHER, P.C., «A Tax-Assessor's Journal of the Middle Kingdom», *JEA* 27, 1941, 75, PL. IXA.

[53] QUIRKE, *Titles and Bureaux*, 90.

(ص) العلامة الأولى فى كلمة *ʾIwnw* غير واضحة فى النقش، وربما كانت تُمثل العلامة [O28] على غرار ذكرها فى خرطوش الملك. كما يبدو أن العلامة [W23] الواردة فى اسم أونو كتابة خاطئة للعلامة [W24].

(ق) تظهر العلامة [Aa15] بوضوح فى النقش أسفلها علامة مطموسة تماماً متبوعة بعلامة [X1] يصعب تحديد معناها.

(ر) تأتى كلمة *ḥwt* في اللغة المصرية القديمة كاسم مؤنث بمعنى "بيت" أو "مسكن" أو "معبد"[٥٤]، وكانت ترتبط في أحيان كثيرة بأسماء أماكن أو معابد، حيث تأتى متبوعة باسم ملكى (سواء اسم التتويج أو اسم الميلاد) لتُشير إلى أسماء المعابد المختلفة التي شيدها الملوك[٥٥]. ودائماً ما يُسبق التعبير *ḥwt* + الاسم الملكى بأداة التعريف [٥٦].

(ش) *t3 ḥwt<wsr-mɜʿt-Rʿ-mry-ʾImn> m pr ʾImn* "معبد< وسر ماعت رع مري أمون> فى بيت أمون" اسم يُطلق على معبد تخليد ذكرى الملك رمسيس الثالث في غرب طيبة (معبد هابو)[٥٧]. ومن الجدير بالذكر أن أسماء التتويج الخاصة بملوك الدولة الحديثة كانت تُستخدم بشكل ثابت لتُشكل أسماء معابد تخليد ذكرى الملوك بغرب طيبة[٥٨]، حيث كان لكل معبد اسم يميزه يتكون من ثلاثة عناصر رئيسة كالتالي: تعبير *t3 ḥwt* ليُشير إلى المعبد + اسم التتويج ليدل على اسم الملك الذي بناه+ العنصر الثالث الذي يُشير إلى وضع المعبد كجزء من أملاك أو ضيعة المعبود أمون[٥٩].

(ت) يلي ذلك علامة غير واضحة ربما تُمثل حرف **(؟)**، يعقبها العلامة [Aa15] بوضوح فى النقش أسفلها علامة تُمثل الشرطة الرئيسة [Z1] متبوعة بعلامات يصعب تحديد معناها.

(ث) *t3 ḥwt<wsr-mɜʿt-Rʿ-stp-n-Rʿ> m pr ʾImn* "معبد< وسر ماعت رع ستب إن رع > فى بيت أمون" اسم يُطلق على معبد تخليد ذكرى الملك رمسيس الثاني في غرب طيبة (معبد الرامسيوم)[٦٠].

---

[54] GARDINER, *Egyptian Grammar*, 580.

[55] GAUTHIER, *Dictionnaire*, IV, 90-91, 105-107.

[56] ČERNY, J., «The Temple, , as an Abbreviated Name for the Temple of Medinet Habu», *JEA* 26, 1941, 127.

[57] GAUTHIER, *Dictionnaire*, IV, 87, 90; ERICHSEN, W., *Papyrus Harris I*, BiAe V, 1933, 12, (10-3,4), 14 (12a-1); NELSON, H., «The Identity of Amon-Re of United-with-Eternity», *JNES* 1, 1942, 128, FIG. 9; OTTO, E., *Topographie des Thebanischen Gaues*, UGAÄ 16, Berlin,1952, 73.

[58] ČERNY, The Temple, , 127.

[٥٩] لمزيد من التفاصيل راجع:

STADELMANN, R., «Totentempel und Millionenjahrhaus in Theben», *MDAIK* 35, 1979, 301-321; ULLMANN, M., *König für die Ewigkeit-Die Häuser der Millionen von Jahren: Eine Untersuchung zu Königskult und Tempeltypologie in Ägypten*, ÄAT 51, Wiesbaden, 2002.

[60] GAUTHIER, *Dictionnaire*, IV, 84,90; NELSON, *The Identity of Amon-Re*, 127, FIG. 4; OTTO, *Topographie*, 66.

٣- التعليق:

١.٣- يبدو واضحًا من خلال النصوص أن هذه الكتلة الحجرية كانت تُمثل جزءاً من لوحة هبة أو وقف أقامه الملك رمسيس الثالث لتخصيص قطعة أرض زراعية من نوع *mɜwt* إلى دائرة ممتلكات المعبود رع، التي تتضمن كل ثروات أملاك معابد رع المختلفة، وكانت مدينة هليوبوليس هي الرأس الإدارى لدائرة أملاك المعبود رع[٦١]. وتجدر الإشارة إلى أن عصر الرعامسة تميز بوجود العديد من الأملاك الكبرى الخاصة بالمعابد الموجودة في المراكز الدينية المهمة[٦٢]. حيث كانت المعابد تمتلك مساحات هائلة من الأراضى الزراعية والحدائق، بعضها قريب منها، والبعض الاخر بعيد عنها[٦٣]. وتُعطينا بردية "هاريس الأولى" سجلًا غنيًا عن الأوقاف والأملاك الخاصة بالمعابد خلال عصر الرعامسة، والتي كانت تشمل أراض زراعية وحدائق وقطعان ماشية وماعز وورش .....وغيرها، وكان يتم تقسيم الأوقاف والأملاك الخاصة بالمعابد إلى عدة إدارات فرعية كل إدارة تختص بنوع معين من الأوقاف، وكان يترأسها كبار الموظفين والكهنة الذين خصصوا لإدارة شئونها[٦٤].

كما يتضح من "بردية ولبور" أن المعابد كانت تستحوذ على أغلبية الأراضى، وقد حظيت تلك المعابد بإدارة خاصة للأعمال الزراعية المتمثلة فى الإشراف على الأراضى المملوكة للمعبد والمنتشرة فى مناطق مختلفة[٦٥]. ومن أمثلة أوقاف الملك رمسيس الثالث لمعابد الإله "رع" في هليوبوليس ما ورد في بردية هاريس الصفحة 27 السطر 12، حيث يقول الملك رمسيس الثالث لإله هليوبوليس:"***لقد جعلت لك آلافاً من الأرض الجديدة، (زُرعت) شعيرًا نقيًا، ووسعت حقولها التي نقصت، لكي تُزود بكميات كبيرة من القرابين الإلهية***"[٦٦].

٢.٣- يُلحظ من النص أنه ذكر التاريخ الخاص بعمل الهبة، وهو في الوقت ذاته تاريخ إقامة اللوحة، يلي التأريخ ألقاب الملك ووصف القطعة الموهوبة؛ وذلك على غرار أغلب لوحات الوقف الخاصة بالملك رمسيس الثالث، التى عُثر عليها في كل من الميدامود[٦٧]، ونزلة البطران[٦٨]، وقنتير[٦٩]، وأهناسيا[٧٠]. وقد أطلق علماء

---

[٦١] جراندييه، بيير، *رمسيس الثالث "قاهر شعوب البحر" ، ترجمة، فاطمة عبد الله، ومراجعة، محمود ماهر طه*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣، ٢٥١-٢٥٨.

[62] JANSSEN, J. J., «The Role of the Temple in the Egyptian Economy during the New Kingdom», In *State and Temple Economy in the Ancient Near East: Proceedings of the International Conference Organized by the Katholieke Universiteit Leuven from the 10th to the 14th of April 1978, Vol. 2*, OLA 6, Leuven, 1979, 505-515.

[٦٣] محمود، *المعبد فى الدولة الحديثة*، ٢٢٧.

[٦٤] عباس، محمد رأفت، "تقلد العسكريين المناصب الإدارية في الدولة من خلال نصوص وألقاب عصر الرعامسة ١٣٠٨-١٠٨٧ ق.م"، *رسالة دكتوراه*، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة إسكندرية، ٢٠١١، ١٠١.

[٦٥] موسى، الألقاب والوظائف المدنية، ٤٥.

[66] ERICHSEN, *Papyrus Harris*, 32, (27,12).

[67] KITCHEN, K.A., «Donation Stela of Ramesses III from Medamud», *BIFAO* 73,1973,193-200; KRI, V, 227 § 57; RITA, V, 192 § 57.

[68] GABALLA, G. A., «Three Documents from the Reign of Ramesses III», *JEA* 59, 1973, 110-113; KRI, V, 229, § 60; RITA, V, 194, § 60.

المصريات على لوحات تخصيص الوقف اسم Donation steale "لوحات الهبات أو الوقف"[٧١]، وكان يُسجل عليها ما قام به الملوك والخاص بوقف أراض على المعابد وتوكل إدارتها لبعض الإداريين أو طوائف الكهنة. وقد حملت هذه اللوحات نصوصاً تحمل في معظمها تاريخ صنعها أو تاريخ تقديمها، واسم الملك الذي تمت الهبة في عهده بالسنة والفصل والشهر واليوم، مع ذكر ألقاب الملك والمساحة الموهوبة وحدودها في أحيان كثيرة ثم يتبع ذلك اسم أو اسماء من لهم الحق في الإشراف على هذه الهبة[٧٢]. وعندما ظهرت هذه اللوحات في بدايتها كانت تُعرف من النص أنها لوحة لتخصيص الوقف ثم ظهرت في كثير من اللوحات بعد ذلك عبارة *ḥnk-sḫt* أو *ḥnk-ꜣḫt* كصيغة للهبة، وفى أحيان كثيرة كانت تُقدم علامة *sḫt* وتَعنى "حقلاً أو أرضاً زراعية"[٧٣]. وقد ظهرت هذه اللوحات بدءا من عصر الأسرة السابعة عشر واستمرت حتى العصر الروماني[٧٤]، وإن كان أكثرها شيوعًا لوحات العصر الليبي وخاصة الأسرة الثانية والعشرون، كما وردت هذه اللوحات بكثرة وبأعداد كبيرة خلال عصر الأسرة السادسة والعشرين[٧٥].

وقد تطورت وتنوعت مضامين نصوص هذه اللوحات عبر ثلاث مراحل كالتالى: المرحلة الأولى: خلال عصر الدولة الحديثة حيث اقتصر نص اللوحات على تأريخ الهبة وتقديمها فقط. المرحلة الثانية: بداية عصر الأسرة الثانية والعشرين، من عهد الملك "شاشانق الأول" حتى نهاية عهد الملك "تاكلوت الثانى" يتبع التأريخ وفعل الهبة لعنات على من يتعدى على الهبة. المرحلة الثالثة: من أواخر الأسرة الثانية والعشرين حتى السادسة والعشرين توسعت النصوص الملحقة بتأريخ الهبة وفعل الهبة، فلم إذا يعد يقتصر على اللعنات فقط بل اشتمل على البركات للمحافظين على الهبة[٧٦].

---

[69] KRI, V, 395, § 174; RITA, V, 325, § 174.

[70] KESSLER, Eine Landschenkung Ramses' III, 103-134; KRI, V, 270, § 89; RITA, V, 225, § 89 A.

[٧١] هناك دراسات عديدة متفرقة لهذة اللوحات، حيث قام "Iversen" بعمل دراسة وحصر لهذه اللوحات، وذكر ٣٥ لوحة من مختلف متاحف العالم. بينما رفع "Schulman" هذا العدد إلى ٦٨ لوحة، ولاحظ من قائمته أن الغالبية العظمى تنتمي إلى العصر المتأخر، إلا أنه لم يتمكن من حصر كل هذه اللوحات إذ قام "Meeks" بحصر لـ ١٣١ لوحة للفترة ما بين الأسرة السابعة عشرة حتى العصر الرومانى. ثم قام بتحديث هذه القائمة وإضافة ٢٢ لوحة جديدة مع ذكر الموضع المنشورة فيه.

-IVERSEN, *Two Inscriptions*, 10-12; SCHULMAN, R., «A Problem of Pedubasts», *JARCE* 5 1966, 33-41; MEEKS, «Les Donations», 661-681; MEEKS, «Une Stèle de Donation de la Deuxième Période Intermédiaire», *ENiM* 2 , 2009, 138-154.

[٧٢] مرسى، بثينة إبراهيم، *تطور الديانة المصرية القديمة من خلال لوحات النذور والهبات*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٠، ١٢٩– ١٣٠.

[٧٣] الدماطى، ممدوح محمد، "لوحتين لتقدمة الـ *sḫt* بالمتحف المصرى"، *مقتنيات آثار مصرية في متاحف حول العالم، دراسات بمناسبة الاحتفال بالذكرى المئوية للمتحف المصرى بالقاهرة*، مج ٢، القاهرة: المجلس الأعلى للآثار، ٢٠٠٢، ٧٠–٧١.

[74] MEEKS, «Les Donations», 661-680; Meeks, «Une Stèle de Donation», 138-154.

[٧٥] مرسى، *تطور الديانة المصرية القديمة*، ٢٧٨– ٢٩٨، ٣٣٦–٣٤٩.

[76] KITCHEN, K. A., «Two Donation Stelae in the Brooklyn Museum», *JARCE* 8 ,1969-70, 67;

مرسى، *تطور الديانة المصرية القديمة*، ١٦١– ١٨١.

DOI : 10.21608/JGUAA.2021.61557.1160 | تامر محمد فوزي حسين شعفة

٣.٣– أما فيما يتعلق بمصدر الكتلة، فمن المحتمل أن مدينة (خنت نفرت) – التي تقع داخل نطاق الإقليم الثانى في موقع القرية الحالية التي تُسمى "شنبارى" شرق مدينة أوسيم محافظة الجيزة – المصدر الفعلي لهذه الكتلة قبل نقلها في فترة لاحقة إلى قرية شنشور داخل نطاق الأقليم الرابع مكان اكتشافها. وخصوصاً أن هذه الكتلة الحجرية عُثر عليها مصادفة، وليس عن طريق حفائر أو مسح أثرى؛ مما شكل صعوبة كبيرة بسبب غياب السياق الأثرى أو أية إشارات حول تحديد مكانها على وجه التحديد داخل هذه القرية، مع العلم أنه لم يُكشف عن آثار أخرى داخل هذه القرية باستثناء كتلة حجرية عُثر عليها مصادفة تؤرخ بعصر الأسرة السادسة والعشرين. ومن ثم يظل الأمر المتعلق بتحديد المكان المناسب لهذه الكتلة الحجرية ينتابه بعض الصعوبات؛ نظراً لعدم العثور علي أية آثار للملك رمسيس الثالث أو أي من الموظفين الموجودين في النقش، سواء في قرية شنشور نفسها أو فى أية منطقة أخرى مجاورة بالإقليم الرابع شهدت نشاطاً للملك رمسيس الثالث. وفى نفس الوقت يظل أمر ارتباطها بالإقليم الثانى الذي ربما يدخل في نطاق عمل الموظف "حور–مس" المشرف على الحقول الشمالية، دون أن يكون موقعها الأصلي.

قائمة المراجـع

أولاً: المراجع العربية والمعربة:

– محمود، بهاء الدين، *المعبد فى الدولة الحديثة فى مصر الفرعونية تنظيمه الإداري ودوره السياسي*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.

–Maḥmūd, Bahāʾ al-Dīn, *al-Maʿbad fī al-dawla al-ḥadiṯa fī Miṣr al-firʿawnīya tanẓimahu al-idārī wa dawruhu al-siyāsīy*, al-Hayʾa al- Miṣrīya al - ʿāma liʾl-kitāb, Cairo, 2001.

– الدماطى، ممدوح محمد، "لوحتين لتقدمة الـ *sḫt* بالمتحف المصرى"، *مقتنيات آثار مصرية في متاحف حول العالم، دراسات بمناسبة الاحتفال بالذكرى المئوية للمتحف المصرى بالقاهرة*، مج. ٢، القاهرة: المجلس الأعلى للآثار، ٢٠٠٢م.

–al-Damāṭī, Mamdūḥ Muḥammad, "luḥatyn litqdimat al sxt biʾl-mutḥaf al-Miṣrī", *muqtanyāt aṯār miṣrīyā fī matāḥif ḥawl al-ʿālam, Dirāsāt bimunāsbat al-iḥtifāl biʾl-ḏikrā al-miʾwīya liʾl-mutḥaf al-miṣrī biʾl-qāhira*, Vol.2, al-mağlis al-aʿla liʾl-aṯār, Cairo, 2002.

– محمد، رشا فاروق، "كاتب الحقول (*sš-ɜḥwt*) ودوره الوظيفي حتى نهاية الأسرة الثامنة عشرة"، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، ع. ١٧، القاهرة، ٢٠١٦م.

–Muḥammad, Raša Fārūq,"kitāb al-ḥuqūl(sS-AHwt) wa Dawruh al-waẓīfī ḥatta Nihāyat al-usra al-Sāmint ʿAšira" *Journal of the General Union of Arab Archaeologists* 17, Arabic edition, Cairo, 2016.

– الشرقاوي، محمد عبد الرحمن، "تمثال نذري من عهد الملك رمسيس الثالث بقرية دنشواي محافظة المنوفية"، *مجلة شعبة الدراسات التاريخية والأثرية*، كلية الآداب، جامعة المنوفية، ٢٠٠٦م.

–al-Šarqāwī, Muḥammad ʿAbdul-Raḥman," Timṯāl Naḏrī min ʿAhd al-Malik Ramsīs al-Ṯāliṯ Baqaryat Dinšwāy Muḥāfaẓat al- Munūfīya" *Journal of the Division of Historical and Archaeological Studies*, Faculty of Arts, Menoufia University,2006.

– بدوي، أحمد وكيس، هرمن، *المعجم الوجيز فى مفردات اللغة المصرية القديمة*، القاهرة، ١٩٥٨م.

– Badawī, Aḥmad & Kiss, Herman, *al-Muʿğam al-wagīz fī mufradāt al-luġa al-miṣrīya al-qadīma*, Cairo, 1958.

– جراندييه، بيير، *رمسيس الثالث(قاهر شعوب البحر)*، ترجمة، *فاطمة عبد الله*، ومراجعة، *محمود ماهر طه*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣.

–Grandet , Pierre , *Ramsīs Al- Ṯāliṯ " qāhir Šaʿūb al- baḥr"* Translated by: Fāṭma ʿAbdullah & Reviewed by Maḥmūd Māhir Ṭaha , al-Hayʾa al- miṣrīya al - ʿaāma liʾl-kitāb, Cairo, 2003.

– حسن، سليم، *مصر القديمة*، جـ.٨، القاهرة، ٢٠٠٠م.

– Ḥasan, Salīm, *Miṣr al-qadīma*, vol.8, Cairo, 2000.

– دراز، أحمد عبد الحليم، "مدينة أشمون في العصور القديمة"، *مؤتمر الفيوم الخامس، النيل ومصادره عبر العصور*، كلية الآثار، جامعة الفيوم، ٢٠٠٥م.

–Dirāz, Aḥmad, ʿAbd al-Ḥalīm, "Madīnat Ašmūn fī al-ʿuṣūr al-Qadīma" The Fifth Fayoum Conference :*al-nīl wa maṣādirhu ʿabr al-ʿusūr*, Faculty of Archeology, Fayoum University, 2005.

–

– أحمد، أحمد عبد المنعم، "عاصمة الإقليم الثانى من أقاليم الدلتا (أوسيم الحالية) دراسة تاريخية وأثرية منذ أقدم العصور حتى نهاية العصر الفرعونى فى ضوء الحفائر الحديثة"، *رسالة ماجستير*، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة بنها، ١٩٩٥م.

–Aḥmad, Aḥmad ʿAbd al-Munʿim " ʿĀṣimat al-aqlīm *al-Ṯānī* min aqālim al-Dilta (ʾAwsīm Now) Dirāsa tārīḫīya wa aṯrīya mūnḏu aqdam al-ʿuṣūr ḥatta nihayat al-ʿaṣr al-Firʿawnī fī Ḍawʾ al-ḥafāʾīr al-ḥadīṯa" *Master thesis*, faculty of Art, Banha university, 1995.

– عباس، محمد رأفت، "تقلد العسكريين المناصب الإدارية في الدولة من خلال نصوص وألقاب عصر الرعامسة ١٣٠٨–١٠٨٧ ق.م"، *رسالة دكتوراه*، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة إسكندرية، ٢٠١١ م.

ʿAbās, Maḥmūd Raʾfat, "Taqlid al-ʿaskarīn al-manāṣib al-idārīya fī al-dawlā min ḫilāl nuṣūṣ waʾl-alqāb ʿAṣr al-Rʿāmisa 1308-1087 BC" *PhD Thesis* Faculty of Arts, University of Alexandria, 2011.

– شعيب، وحيد محمد، "الاختصارات فى الكتابة المصرية القديمة"، *أبجديات*، ع.٢، ٢٠٠٧م.

Šuʿayb, Waḥīd Maḥmūd," al-Iḫtiṣārāt fī al-kitāba al-Miṣrīya al-Qadīma", *Abgadiyat*2, 2007.

– موسى، محمد على، "الألقاب والوظائف المدنية فى معابد طيبة خلال عصر الدولة الحديثة"، *رسالة ماجستير*، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة المنصورة، ٢٠١٢م.

Mūsā, Maḥmūd ʿAlī , "al-alqāb *waʾl-waẓʾif* al-madanīya fī *maʿābid* Ṭība ḫilal ʿAṣr al-Dawla al-Ḥadiṯa", *Master Thesis*, faculty of Art, Mansoura University,2012.

– عبد الوهاب، أحمد فاروق، "أنواع الأراضي الزراعية في الدولة الحديثة من خلال البرديات الهيراطيقية (Bologna-Sallier I -Sallier IV- Lansing)"دراسة لغوية– حضارية"، *رسالة ماجستير*، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة المنيا، ٢٠١٦م.

ʿAbd Al-Wahāb, Aḥmad fāruq, "Anwāʿ al-arāḍī al-zirāʿīya fī al-dawla al-Ḥadiṯa min ḫilal al-Brdyāt al-Hyrāṭīqīya–Bologna) (Sallier I -Sallier IV- Lansing) dirāsa luġawīya ḥaḍārīya", *Master Thesis*, faculty of Art, Minia University,2016.

– عبد الوهاب، وزير وزير، "الإزدواجية في الألقاب الإدارية في مصر حتى نهاية عصر الدولة الحديثة"، *رسالة ماجستير*، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٦م.

ʿAbd al-Wahāb, Wazīr Wazīr, "al-Ḏudwagīya fī al-alqāb al-idārīya fī *Miṣr ḥatta nihayat* ʿaṣir al-Dawla al-Ḥadiṯa", *Master Thesis*, faculty of Archeology, Cairo University,1996.

– شهاب، محمد محمد، يسرا يسرى، *مسميات الأراضى الزراعية فى مصر الفرعونية حتى نهاية الدولة الحديثة*، الإسكندرية، ٢٠٢٠م.

Šihāb, Maḥmūd Maḥmūd & Yusrā Yusrī , *Musmyāt al-arāḍī al-zirāʿīya fī Miṣr al-firʿūnīya ḥatta nihayat al-dawla al-ḥadiṯa*, Alexandria,2020.

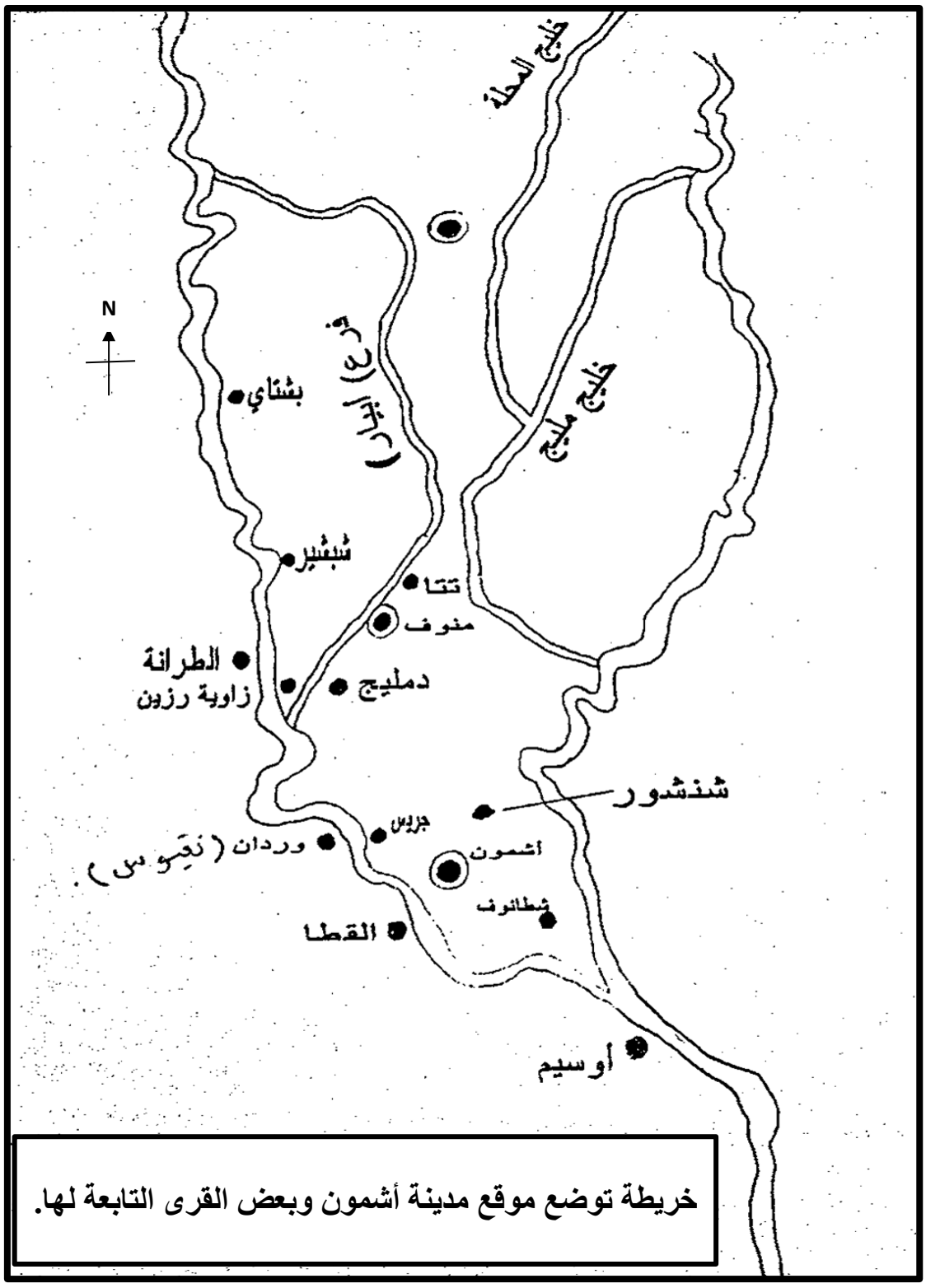
– مرسى، بثينة إبراهيم، *تطور الديانة المصرية القديمة من خلال لوحات النذور والهبات*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠م.

Mursī, Buṯayna Ibrahīm, *Taṭawur al-diyānat al-miṣrīya al-qadīma min ḫilal lawḥāt al-nuḏūr waʾl-hibāt , al-Hayʾa al-miṣrīya al -ʿāma liʾl-kitāb*, Cairo, 2010.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

- AL-AYEDI, A.R., *Index of Egyptian Administrative, Religious and Military Titles of the New Kingdom*, Ismailia, 2006.
- ----------, *Ancient Egyptian Geographic Dictionary*, Ismailia, 2012.
- ALLEN, J. P., '*The Heqanakht Papyri*', *MMA XXVII*, New York, 2002.
- ČERNY, J., «The Temple, , as an Abbreviated Name for the Temple of Medinet Habu», *JEA* 26, 1941.
- CHASSINAT, E., «Textes Provenant du Serapeum de Memphis», *RecTrav* XXIII, 1901.
- DARESSY, G., «Localité Khent-nefer», *ASAE* 18, 1919.
- ERICHSEN, W., *Papyrus Harris I*, BiAe V, 1933.
- EYRE, C. J., «The Water Regime for Orchards and Plantations in Pharaonic Egypt», *JEA* 80, 1997.
- FAULKNER, R.O., *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*, Oxford, 1972.
- GABALLA, G. A., «Three Documents from the Reign of Ramesses III», *JEA* 59, 1973.
- GARDINER, A., The Wilbour Papyrus, Oxford, vols. I-IV, London 1948 -1952.
- ----------, *Egyptian Grammar*, Oxford, 1976.
- GAUTHIER, H., *Dictionnaire des Noms Géographiques IV*, le Caire, 1928.
- GRAJETZKI, W., *Die Höchsten Beamten der Ägyptischen Zentralverwaltung zur Zeit des Mittleren Reiches*, Berlin, 2000.
- GRIMAL, N., «La Stèle Triomphale de Pi (ankh)y au Musée du Caire (JE 48862 ET 47086-47089), *IFAO* 105, 1981.
- HAMZA, M., «Identification of "Khent-nefer" with Qantir», Mélanges Maspero, I, *MIFAO* 66 [2], 1935.
- HANNIG, R., *Die Sprache der Pharaonen Großes Handwörterbuch Ägyptischen-Deutsch (2800-950 v.Chr.)*, Mainz, 2006.
- HARING, B. J.J., *Divine Households Administrative and Economic Aspects of the New Kingdom Royal Memorial Temples in Western Thebes*, Leyde, 1997.
- HAYES, W.C., *A Papyrus of the Late Middle Kingdom in the Brooklyn Museum*, New York, 1955.
- HELCK, W., *Zur Verwaltung des Mittleren und Neuen Reichs*, Leiden: E.J. Brill, 1958.
- IVERSEN, E., *Two Inscriptions Concerning Private Donations to Temples, København, E. Munksgaard*, 1941.
- JAMES, T.G.H., *The Hekanakhte Papers and other Early Middle Kingdom Documents, The MMA XIX*, New York, 1962.
- JANSSEN, J. J., «The Role of the Temple in the Egyptian Economy during the New Kingdom», In *State and Temple Economy in the Ancient Near East: Proceedings of the International Conference Organized by the Katholieke Universiteit Leuven from the 10th to the 14th of April 1978, Vol. 2*, OLA 6, Leuven, 1979.
- JONES, D., *An Index of Ancient Egyptian Titles, Epithets and Phrases of the Old Kingdom, vol. I*, Oxford, 2000.
- KEES, H., «Die Kopenhagener Schenkungsstele aus der Zeit des Apries», *ZÄS* 72, 1936.

- KESSLER, D., «Eine Landschenkung Ramses' III. zugunsten eines "Großen der thrw" aus *Mr-Mšʿ. f*», *SAK* 2, 1975.
- KITCHEN, K. A. «Two Donation Stelae in the Brooklyn Museum», *JARCE* 8, 1969-70.
- ----------, «Donation Stela of Ramesses III from Medamud», *BIFAO* 73,1973.
- LESKO, L.H., *A Dictionary of Late Egyptian*, vol. I, California, 1982.
- MEEKS, D., «Les Donations aux Temples dans l'Égypte du Ier millénaire avant J.-C. , OLA 6, 1979.
- ----------, *Annee Lexicographique Egypte Ancienne, Tome I (1977),* Paris, 1998.
- ----------, «Une Stèle de Donation de la Deuxième Période Intermédiaire», *ENIM* 2, 2009.
- MENU, B., «La Gestion du "Patrimonies" Foncier d'Hekanakhte», *RdE* 22, 1970.
- MIRJAM VAN, SAANE., «Land Leases and the Legal Lexicon: Examining Legal Terminology in Abnormal Hieratic and Early Demotic Land Leases», *Master Thesis*, Leiden University, 2015.
- MONTET, P., *Geographie de l'Égypte Ancienne*, Paris, 1957.
- NELSON, H., «The Identity of Amon-Re of United-with-Eternity», *JNES* 1, 1942.
- OTTO, E., *Topographie des Thebanischen Gaues*, UGAÄ 16, Berlin,1952.
- QUIRKE, S., *Titles and Bureaux of Egypt 1850-1700 BC*, London, 2004.
- ROEDER, G., *Ägyptische Inschriften aus den Königlichen Museen zu Berlin, Band 2*, Leipzig, 1969.
- RÖMER, MALTE., "Land Holding", *OEAE* II, 2001.
- SCHULMAN, R., «A Problem of Pedubasts», *JARCE* 5, 1966.
- SMITHER, P.C., «A Tax-Assessor's Journal of the Middle Kingdom», *JEA* 27, 1941.
- STADELMANN, R., "Totentempel und Millionenjahrhaus in Theben», *MDAIK* 35, 1979.
- STEINDORF, G., *Aniba II, Service des Antiquites de L'Egypte. Mission Archéologique de Nubia 1929-1934,* Gluckstadt, 1937.
- TAYLOR, J.A., *An Index of Male Non- Royal Egyptian Titles, Epithets & Phrases of the 18th Dynasty,* London, 2001.
- ULLMANN, M., *König für die Ewigkeit-Die Häuser der Millionen von Jahren: Eine Untersuchung zu Königskult und Tempeltypologie in Ägypten*, ÄAT 51, Wiesbaden, 2002.
- VAN DEN BOORM, G.P.F., *The Duties of the Vizier, Civil Administration in the Early New Kingdom*, London, 1988.
- VON BECKERATH, J., Handbuch *der Ägyptischen Königsnamen, Münchner Ägyptologische Studien*, Berlin, 1984.
- WARD, W.A., *Index of Egyptian Administrative and Religious Titles of the Middle Kingdom*, Beirut, 1982.
- WILSON, P., *A Ptolemaic Lexikon, A Lexicographical Study of the Texts in the Temple of Edfu*, OLA 78, Leuven, 1997.



(خريطة ١)

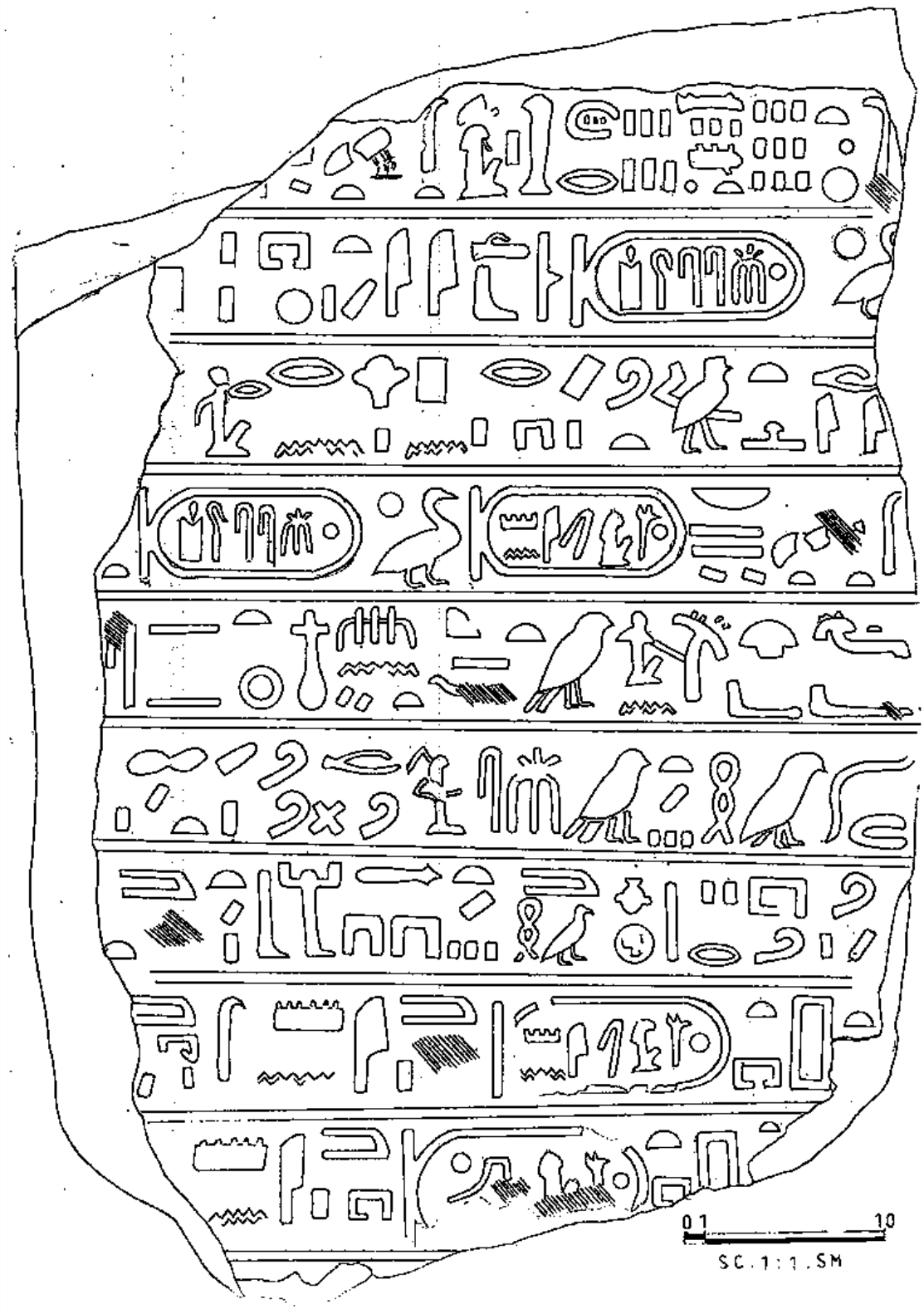
دراز، أحمد عبد الحليم، "مدينة أشمون في العصور القديمة"، *مؤتمر الفيوم الخامس، النيل ومصادره عبر العصور*، كلية الآثار، جامعة الفيوم، ٢٠٠٥.

تامر محمد فوزي حسين شعفة | DOI : 10.21608/JGUAA.2021.61557.1160

(لوحة ١)

كتلة من الحجر الجيرى، محفوظة– حاليًا– بالمخزن المتحفي بتل اليهودية، كفر الشوبك فى محافظة القليوبية (رقم ٤٤٧)

(تصوير الباحث)

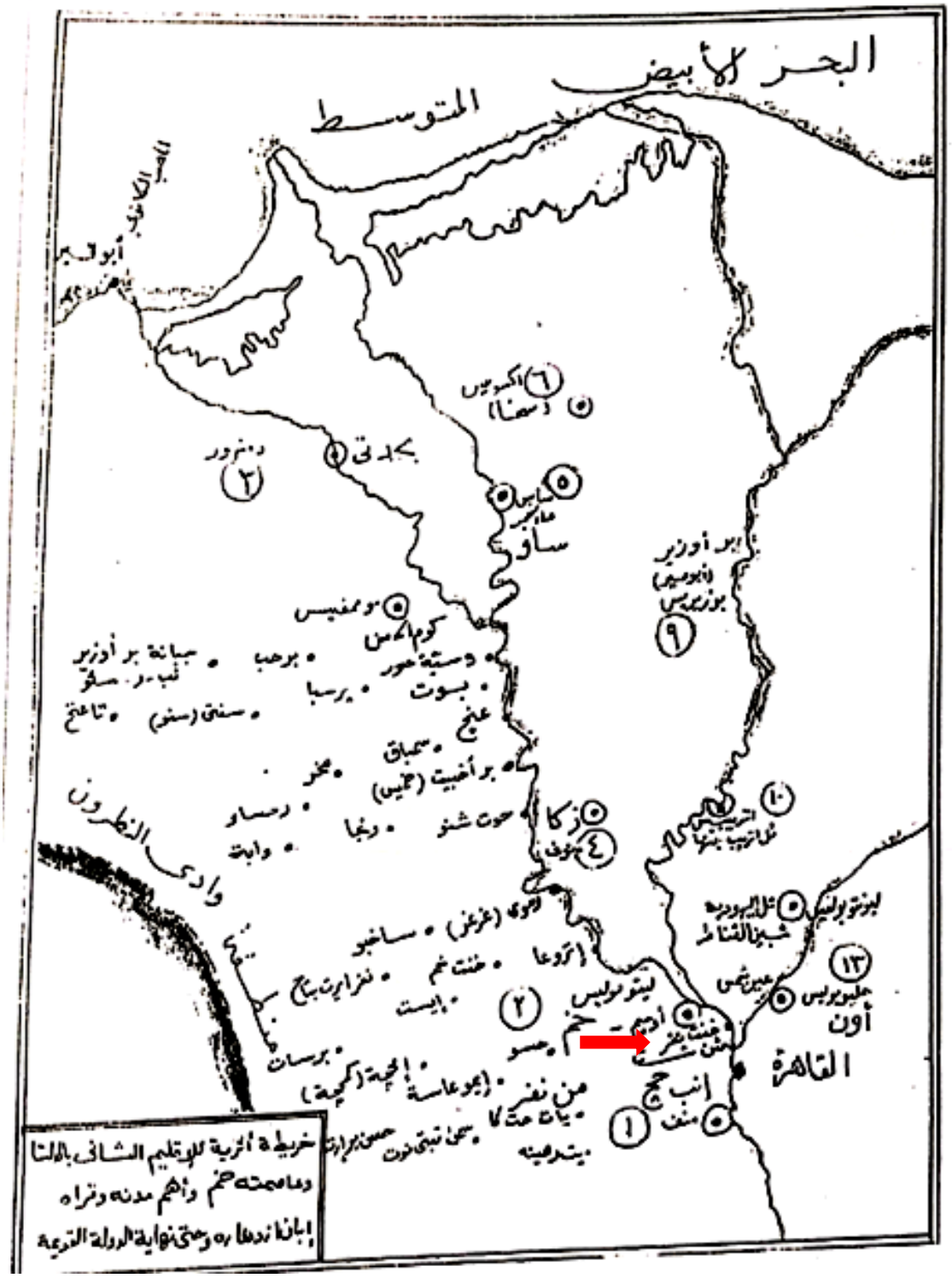


(شكل ١)

رسم تخطيطي للكتلة الحجرية

(إعداد الباحث)

DOI : 10.21608/JGUAA.2021.61557.1160 | تامر محمد فوزي حسين شعفة



(خريطة ٢)

مدينة (*Ḥnty-nfrt*) على الضفة الشرقية لنهر النيل عند الأطراف الشمالية لإقليم منف على بعد حوالي ٢كم شرق مدينة أوسيم الحالية محافظة الجيزة.

أحمد، عاصمة الإقليم الثانى من أقاليم الدلتا، ٢٨٦.

هيئات غير تقليدية للمعبود أنوبيس بمقابر واحتي الخارجة والداخلة في العصر الروماني

"Non-traditional forms of the God Anubis in Tombs the Kharga and Dakhla Oases in the Roman Period."

توني طالب عبد السلام توني

Tony taleb Abd el salam tony

مدرس بقسم الآثار – شعبة الآثار اليونانية والرومانية– كلية الاداب – جامعة المنيا

Lecture at the Department of Archaeology, Faculty of Arts, Minia University.

الملخص:

لعب المعبود أنوبيس دورا هاما في الديانة المصرية القديمة فهو الإله الحامي للجبانة وإله الموتي ومراقب عملية التحنيط، وقد استمرت عبادته حتي العصرين اليوناني والروماني، وقد إختلفت هيئتة مع إختلاف وظائفة، وهو الأمر الذي ظهر جلياً في الفن، حيث صور أنوبيس بهيئات متعددة البعض منها مألوف، والبعض الآخر صور فيه بهيئات غير مألوفه، فيتناول البحث تلك الهيئات غير المألوفه ومدي إرتباطها بوظائف المعبود أنوبيس، وذلك من خلال مقابر الواحات الجنوبية في العصر الروماني، حيث تضمنت هذه المقابر العديد من هذه الهيئات غير المألوفه والتي ندر وجودها في أماكن آخري، حيث تعكس هذه الهيئات مدي أهمية مقابر واحتي الخارجة والداخلة الرومانية من خلال وجود هذه الهيئات بها، كما أن هذه الهيئات تعد من مميزات التي ينفرد بها المعبود أنوبيس خلال العصرين اليوناني والروماني، فبجانب الهيئات التي ظهر بها المعبود أنوبيس خلال العصور الفرعونية والتي كانت تعكس أغلبها وظيفة المعبود أنوبيس في كونه حامي للجبانة والمومياء، نجد أن هذه الهيئات قدمت لنا صور جديدة للمعبود أنوبيس ممزوجا مع ثعبان الخير ومع طائر المتوفي.

الكلمات الدالة:

أنوبيس؛ الخارجة؛ الداخلة؛ مقابر؛ روماني.

Abstract :

The god Anubis played an important role in ancient Egyptian religion, as he was the protector of the cemetery, the god of the dead, and the observer of the embalming process. His worship continued until the Greco-Roman period. His forms differed by the difference of his function, which was evident in art, where Anubis was depicted in multiple forms, some of which are familiar, and others are depicted in unfamiliar forms. this paper will deal with those unfamiliar forms and their relevance to the functions of the idol Anubis, through the tombs of the Kharga and Dakhla oases in the Roman era, as these tombs included many of these unfamiliar forms that are rare in other places. As these bodies reflect the importance of the tombs of the Roman oases of Kharga and Dakhla through the presence of these bodies in them, and these bodies are among the features that are unique to the idol Anubis during the Greek and Roman eras, in addition to the bodies in which the idol Anubis appeared during the Pharaonic eras, most of which reflected a function The idol Anubis in being the protector of the cemetery and the mummy, we find that these bodies provided us with new images of the idol Anubis mixed with the snake of goodness and with the bird of the deceased.

Key words: Anubis , Kharga , Dakhla , Tombs, Roman.

أولاً: أنوبيس التسمية والنشأة:

يعد المعبود أنوبيس[١](صورة رقم١)، أحد أهم المعبودات المصرية القديمة، فعرف بسيد الجبانة وحاميها[٢]، ورسول "أوزير" وحامى المومياوات، كما عرف بدوره فى منح الحياة للمتوفي[٣]، فهو إله الموتى ومراقب عملية التحنيط[٤]، عرف أنوبيس أيضا بحرصه على أن يحظى المتوفى بروح جديدة فى الحياة الأخرى[٥]، وقد وردت إحدى وظائفه في نصوص الأهرام وهى اصطحاب "روح" المتوفى للوقوف أمام أوزير بعد وزن القلب[٦]. وقد ورد ذكره عند هيرودوت فيذكر انتشار عبادة المعبود أنوبيس "الكلب"[٧]. وقد استمر دور المعبود أنوبيس خلال العصرين اليوناني والروماني، ففي العصرين اليونانى والرومانى ارتبط المعبود أنوبيس بكل من أوزير، وإيزيس وحورس، بل ويعد واحداً من أهم المعبودات المصرية خلال العصرين، حتى أن ديودورس تحدث عن انتشار عبادته فى أنحاء مصر، فعده ابن المعبود أوزير[٨]، وإن كان ابن غير شرعى له[٩]؛ ولذلك فإنه مُثل بهيئة بشرية ورأس كلب[١٠]، وبالتالى فقد ارتبط بالمعبود سرابيس "المقابل لأوزير فقد كان مدافعًا عنه ضد أعدائه في العالم السفلي[١١]، كما ارتبط بالتالي بكل من إيزيس وحربوقراطيس الطفل، فعُدَّ ابنا

---

[١] المعبود أنوبيس ابن المعبودة نفتيس وطبقا للبعض هو ابن المعبود أوزير والبعض الآخر يُعده ابن المعبود ست، وترجع عبادته حتى لفترة ما قبل اوزير، راجع :

- BUDGE, W.E.A., *The Gods of Egyptians: Studies in Egyptian Mythology*, Vol.2, Courier Corporation, 2013, 261.

[2] PINCH, G., Egyptian Mythology: A Guide to the Gods, Goddesses, and Traditions of Ancient Egypt, Oxford University Press, 2002, 104.

[٣] برت إم هرو، *كتاب الموتى الفرعوني: عن بردية آنى بالمتحف البريطانى*، ط.١، القاهرة، ١٩٨٨،٢٥٤.

[4] ULMER, R., *Egyptian Cultural Icons in Midrash*, 23, 2009, 267; LAFONTAINE, B., Gods of Ancient Egypt, Dover Publications: USA, 2002, 8.

[5] ABD EL RAZEK, S. & Sadeek, W.El., *Anubis, Upwawet, and other Deities: Personal Worship and Official Religion in Ancient Egypt*, The Egyptian Museum, Cairo, 2007, 18.

[6] HART, G., *A Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*, New York, 1998, 25.

[7] Herodotus, II.66.

اعتقد هيرودوت أن التصوير للمعبود أنوبيس هو كلب ولكن أثبتت الدراسات الحديثة انه أبن آوى، راجع:

- TRAILL, T.s., *The Encyclopedia Britannica*, 1890 ; Or, *Dictionary of Art, Sciences and General Literature*, Vol.11, Eighth, Edition, MIDCCCLVI, P.763; WILKINSON, J.G., *Manners and Customs of the Ancient Egyptians: Including their Private Life, Government, Laws, Arts, Manufactures Religion, Agriculture and Early History*, Vol.4, Third Edition, London, 1847, 205.

[8] DIODORUS, I,17.18.

[9] AL-KONI, I., *Anubis: A Desert Novel*, The American University: Cairo, 2005, 9.

[10] DIODORUS, I.87 ; Plutarchus, Iset Os.

ويلاحظ أن المعبود أنوبيس فى البداية عند تصويره برأس أنوبيس وجسد بشرى كان يضاف له الذيل، راجع:

- Budge, W.E.A., et al, *Osiris and the Egyptian Resurrection*, London, 1910, 207.

[11] GRENIER, J., *Anubis Alexandrin et Romanin*, Leiden, 1977, 10-11.

لهما[١٢]، وقد شبه المعبود أنوبيس بالمعبود هيرميس عند اليونانيين[١٣]؛ وذلك لتطابق وظائفهم في كل من الديانة المصرية واليونانية كمرشد للأرواح[١٤].

حيث يعد تصوير المعبود أنوبيس من أهم المشاهد المصورة في الفن الجنائزي خلال العصرين اليوناني والروماني خاصة في المقابر وعلي التوابيت سواء الثابتة كالتابوت الرئيس بحجرة الدفن بمقبرة كوم الشقافة(صورة رقم٢)[١٥] وكذلك التوابيت المنقولة، كالتابوت الخشبي الذي عُثر عليه بمصر الوسطي ويرجع إلي منتصف القرن الأول الميلادي، ويحفظ حاليا بالمتحف البريطاني بلندن، حيث يحمل ذلك التابوت العديد من المناظر الجنائزية علي جانبه الأيمن (صورة رقم ٣) تنقسم هذه المناظر إلي سجلات رأسية، يزين المعبود أنوبيس السجل الثاني وهو يقدم القرابين لأوزيريس[١٦]، وفي المقابر صور المعبود أنوبيس على جدران حجرات الدفن، كمقبرة تيجران باشا فى الإسكندرية والمؤرخة بالعصر الرومانى[١٧] فصور جالسا على مقعد بهيئة بشرية ورأس ابن أوى علي الدعامات السفلية حول التابوت الأوسط فى حجرة الدفن (صورة رقم ٤)[١٨] وقد صور أيضا المعبود أنوبيس بالهيئة العسكرية في مقبرة ستاجني (صورة رقم٥) والتي تم تأريخها بالقرنين الأول والثاني الميلاديين[١٩]، والتي تتطابق مع تصويره في مقبرة كوم الشقافة (صورة رقم٦) التي ترجع إلي القرن الثاني الميلادي[٢٠]، والتي يمثل فيها أنوبيس دور حارس للمقابر من خلال تصويره مرتدياً الزي العسكري، الذي يعبر عن قوة وشجاعة أنوبيس كحامي للمقابر[٢١].

إذا تطرقنا إلي الحديث عن مراكز عبادة أنوبيس فقد كانت مدينة المنيا تضُم أكبرها، وتتمثل في منطقة "كينوبوليس Cynopolis[٢٢]" كما سماها الإغريق[٢٣]، والجدير بالذكر أن هذه المدينة لم تكن المدينة الوحيدة

---

12 ULMER, *Egyptian Cultural Icons in Midrash*, 173.

13 PLUTARCHUS, *Is et Os,11*; LAFAYE, G., *Culte des Divinités d'Alexandrie : Sérapis, Isis, Harpocrate et Anubis Hors de l' Égypte depuis les Origins jusqu'a la Naissance de l'École Neo-platonicienne*, Paris, 1884, 18; BONNET, H., *Realexikon Ägyptischen Religions Geschichte*, Berlin, 1952, 617; WILFONG, T.G., *Death Dogs : The Jackal Gods of Ancient Egypt*, Michigan, 2015, 66-68.

14 DUQUESNE, T., *The Jackal Divinities in Egypt*, London, 2005, 367-368.

15 VENIT, M.S., *Visualizing the Afterlife in the Tombs of Graeco Roman Egypt*, Cambridge University Press, 2016, 72

16 RIGGS, C., *The Beautiful Burial in Roman Egypt,* Oxford, 2005, 249-250.

17 ADRIANI, A., «Ipogeo Dipinto della via Tigran Pascia», *BSAA* 41, 1956, 63-66.

18 VENIT, M.S., The Tomb from Tigrane Pasha Street and the Iconography of Death in Roman Alexandria, *AJA* 101, №.4, 1997, 712.

19 VENIT, M.S., «The Stagni Painted Tomb: Cultural Interchange and Gender Differentiation in Roman Alexandria», *AJA* 103, 1999, 643.

20 VENIT, M.S., *Monumental Tombs in Ancient Alexandria*, 2002, 143, FIG.123.

21 CORBELLI, J.A., *The Art of the Death in Graeco-Roman Egypt*, Malta, 2006, 17; GRENIER, Anubis Alexandrin et Romanin, 38-40.

٢٢ تعرف هذه المنطقة حاليا باسم منطقة الشيخ فضل بمركز بني مزار الذي يقع شمال محافظة المنيا بحوالي ٤٣كم.

لعبادة أنوبيس، فقد انتشرت عبادة أنوبيس في شتي بقاع مصر، حتى وصلت إلي النوبة فقد لُقب أنوبيس بسيد النوبة[٢٤].

كما انتشرت عبادة أنوبيس في الواحات الجنوبية،(WHAt-Rsyt) "واحات رسيت" منذ العصور المصرية القديمة[٢٥]، وتتضمن الواحات الجنوبية كل من واحتي الخارجة والداخلة حالياً[٢٦]، حيث عُرفت واحتي الخارجة والداخلة خلال العصر الروماني وتحديداً منذ القرن الأول الميلادي إلي جانب" الواحة العظيمة" باسم الواحة الطيبية" Οάσις Θηβαίδος"[٢٧]، ويُعد معبد هيبس أحد أهم المواقع الآثرية بالواحة الخارجة، فقد حمل علي أحد جدرانه نقشاً يذكر المعبود أنوبيس[٢٨]، يشير هذا النقش إلي العديد من الألقاب التي عُرف بها ذلك المعبود، كلقب الذي علي تله، المعبود الأعظم، الذي يتوسط هبت[٢٩].

ثانياً: هيئات المعبود أنوبيس التقليدية:-

لم يقتصر تصوير أنوبيس علي معابد واحتي الخارجة والداخلة بل تضمنت المقابر النصيب الأكبر في تصوير ذلك المعبود بالعديد من الهيئات سيما المقابر الرومانية، فتحمل جدران مقابر واحتي الخارجة والداخلة خلال العصر الروماني العديد من الهيئات التقليدية وغير التقليدية للمعبود أنوبيس، فالهيئات

---

[٢٣] كانت تقع هذه المدينة في منطقة الشيخ فضل وجباناتها حاليا، حيث تقع منطقة الشيخ فضل في مركز بني مزار شمال محافظة المنيا.

[٢٤] عبدالقادر، محمد، *الديانة المصرية القديمة*،القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٨م، ١٧٨.

[٢٥] أمان، مرزوق السيد، "الصحاري المصرية وأثرها علي الحياة والمجتمع المصري القديم من الناحية الاقتصادية والسياسية والدينية حتى نهاية عصر الدولة الحديثة (دراسة أثرية حضارية)"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآثار /جامعة القاهرة، ٢٠٠٨، ٣٦.

[٢٦] شغلت واحتي الخارجة والداخلة خلال العصر الروماني مكانه هامه، حيث كانت تُعرف باسم جزيرة السعداء لكونها كانت تعد سلة غلال للإمبراطورية الرومانية، وكان الدافع وراء اهتمام الأباطرة الرومان بالواحات الجنوبية لكونها تشكل خطا دفاعيا لصد الهجمات القادمة من الصحراء الغربية. للمزيد انظر:-

- BOOZER, A., «Housing Empire: The Archaeology of Daily Life in Roman Amheida, Egypt», *PhD thesis*, Columbia University, 2007, 64-65.

[27] WINLOCK, H.E., ED Dakhleh Oasis, New York, 1969, 132-134.

[٢٨] يقع معبد هيبس المعروف بمعبد آمون رب مدينة هيبس علي بعد ٤كم شمال مدينة الخارجة، يرجع فترة تاريخه ما بين العصر الفرعوني وحتي العصرين اليوناني والروماني، وشهد هذا المعبد العديد من أعمال الحفائر والترميم بواسطة بعثة متحف المتروبوليتان منذ عام ١٩٠٩م..للمزيد عن هذا المعبد راجع:-

- WIMLOCK, H.E., *The Temple of Hibis in El-Kharga Oasis*, New York, 1942.

- الفطاطري، محمود فوزي، "معابد واحتي الخارجة والداخلة بالصحراء الغربية في مصر في العصرين البطلمي والروماني دراسة أثرية معمارية مقارنة"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب/ جامعة طنطا،٢٠٠١م، ٥٨-١٣٠.

[٢٩] أبو بكر، جلال أحمد، "المعبود أنوبيس في عقيدة المصريين القدماء"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب /جامعة المنيا، ١٩٩٧م، ١٢٨.

التقليدية التي تصور أنوبيس تتمثل في عملية التحنيط ومحاكمة المتوفي أو اصطحاب المتوفي إلي العالم الآخر، وكان يصور أنوبيس بجسد آدمي ورأس ابن آوي وهي الهيئة التي ظهرت علي جدران العديد من المقابر، كمقبرة كيتانوس بالواحة الداخلة التي تعود إلي القرنين الأول والثاني الميلاديين[٣٠]، حيث جُسد أنوبيس بالنقش الغائر علي الكتف الأيسر لمدخل المقبرة (صورة رقم٧) مرتدياً التاج المزدوج وممسكاً بيده اليمني بسكينٍ رمزيٍّ لحماية المقبرة، رافعاً يده اليسري تجاه صاحب المقبرة[٣١].

تضُم أيضا مقبرة كيتانوس منظراً آخرً لأنوبيس في السجل السفلي من الجدار الشمالي بحجرة الدفن الرئيسة بالنقش البارز يمُثل المعبود أنوبيس واقفاً بالوضع الجانبي "profile" بالهيئة الآدمية يقوم بعملية التحنيط (صورة رقم٨)، كما ظهر أنوبيس بهيئة ابن آوي بمقبرة كيتانوس في السجل الأسفل لكل من كتفي مدخل حجرة الدفن الرئيسة، في هيئة ابن آوي جالساً علي ما يُشبه العرين (صورة رقم ٩)[٣٢].

اشتملت المقبرة رقم ٢ بجبانة بئر الشغالة بالواحة الداخلة، والتي ترجع إلى القرن الأول الميلادي[٣٣] على العديد من المناظر التي تُصور المعبود أنوبيس بجسد آدمي ورأس ابن آوي، كالمنظر الذي يزين كتفي مدخل الطابق السفلي والعلوي للمقبرة (صورة رقم١٠)، وكذلك مدخل حجرة الدفن الشرقية، كما صور علي الجدار الجنوبي لحجرة الدفن الغربية وهو يقوم بعملية التحنيط (صورة رقم١١)[٣٤].

ظهر المعبود أنوبيس في مواضع عديدة علي جدران مقبرة بيتوزيريس بالواحة الداخلة[٣٥]، بالهيئة الآدمية، حيث يقوم بتقديم كل من أواني النطرون وأجزاء من كفن أوزير علي الجدار الغربي لحجرتي الدفن

---

30 OSING, J., «Denkmaeler der Oase Dachla», *DAIK, ArchVer*. 28, Berlin, 1982, 61; BAGNALL, S. & DAVOLI, P., «Archeological Work on Hellenistic and Roman Egypt 2000-2009», *AJA* 1, 2011, 115-144; FAKHRY, A., «The Search for Textes in The Western Desert", In Textes et Languages de l'Ėgypte Pharaonique: Cent Cinquant Années de Recherché (1822-1972)», Hommages à Jean – Francois Champollion, *Bibliothéque d'Étude* 64,2, Le Caire, 1974, 219.

31 CARTRON, G., «L'Architecture et les Pratiques Funéraires dans l'Egypte Romaine», BAR International Series (2398), II, 2012, 159.

32 OSING, Denkmaeler der Oase Dachla, 60.

33 BASHENDI, M., «A Roman Period Tomb with a Pyramidal Superstructure in Bir el – Shagala (mut, Dakhla Oasis», BIFAO 113, Le Caire, 2013, 67.

34 BASHENDI, A Roman Period Tomb, 57-64.

٣٥ تقع هذه المقبرة بجبانة المزوقة بالواحة الداخلة، وقد تم الكشف عنها عام ١٩٠٨م علي يد Winlock، ثم طمرتها الرمال، حتى أعيد اكتشافها مرة أخري بواسطة أحمد فخري عام ١٩٧١م، وتؤرخ هذه المقبرة بالقرن الأول الميلادي...للمزيد انظر:-

- OSING, Denkmaeler der Oase Dachla, 91.
- DUNAND, F., «le Décor de la Tombe à L'Époque Romaine, les Tombes Peintes de Mouzawaga», Dossiers d'Archéologie N°257, 2000, 70-81.
- EZZAT, Y., *Egyptian Cultural Identity in the Architecture of Roman Egypt (30 BC-325AD)*, Oxford, 2015, 120-124.

الخارجية والداخلية (صورة رقم١٢)، وأيضا صور وهو يقوم بعملية التحنيط في كثير من مناظر حجرتي الدفن الغربية والشرقية (صورة رقم١٣)[٣٦]، إضافة إلي تصويره علي الجانب الشمالي للجدار الشرقي من حجرة الدفن الداخلية وهو يقوم بتقديم القرابين وسكب الماء أمام المعبود أوزير (صورة رقم١٤)[٣٧]، وكذلك الجدار الشرقي والجدار الجنوبي من حجرة الدفن الداخلية يحملان تجسيداً لأنوبيس بجسد آدمي ورأس ابن آوي، كمنظر محاكمة المتوفى في الحجرة الخارجية والحجرة الداخلية (نموذج الحجرة الداخلية صورة رقم ١٥)[٣٨]، أضف إلي ذلك المنظر الذي يُمثل المعبود أنوبيس بالهيئة الحيوانية علي الجانب الشمالي من الجدار الغربي للحجرة الداخلية واقفاً علي منضدة أو ما يُشبه العرين ضمن منظر عملية التطهير(صورة رقم١٦)[٣٩].

صور أنوبيس بمقبرة بادي باستت الواقعة بجبانة المزوقة بالواحة الداخلة والتي تؤرخ بالقرن الأول الميلادي، التي تختص بالكاهن بادي باستت كبير كهنة المعبود جحوتي بالواحة الداخلة[٤٠]، بالهيئات التقليدية، حيث صور بجسد آدمي ورأس ابن آوي علي الجدار الشمالي في المناظر التي تُمثل محاكمة المتوفي والموكب الجنائزي للمتوفي (صورة رقم١٧)[٤١].

نتيجة لسوء التربة الرملية التي حفرت فيها المقابر البئرية بالواحة الخارجة والتي تعود إلي العصر الروماني، فلم تكن لدينا صور أو نقش علي جدران هذه المقابر يُجسد هيئات المعبود أنوبيس، فجميع مقابر واحة الخارجة عبارة عن مقابر من طراز المقابر المحفورة تحت سطح الأرض في تربة رملية لا تتحمل جدرانها التصوير أو النقش؛ لذا فإننا سوف نقوم بذكر صور وهيئات المعبود أنوبيس من خلال الأثاث الجنائزي الذي عُثر عليه بمقابر الواحة الخارجة. فقد عُثر بجبانة عين اللبخة[٤٢] وتحديداً المقبرة رقم ١٩ في

---

[٣٦] عطا، أحمد، "التصوير الجداري الجنازي في مصر البطلمية الرومانية دراسة فنية تحليلية"، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب /جامعة طنطا، ٢٠١٥م، ١٦١-١٦٢.

[37] OSING, Denkmaeler der Oase Dachla, 71.

[٣٨] عثمان ، هدي، "توزيع المناظر علي جدران مقابر الوحات الجنوبية من عصر الدولة القديمة وحتى نهاية العصرين اليوناني والروماني"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ٢٠١٤م، ١٧٩.

[39] OSING, Denkmaeler der Oase Dachla, 90.

[40] RIGGS, The Beautiful Burial, 161.

[41] OSING, Denkmaeler der Oase Dachla, 78.

[٤٢] تبعد منطقة عين اللبخة ٣٠كم شمال واحة الخارجة عاصمة محافظة الوادي الجديد، والتي تُعد أحد أهم النقاط الرئيسية الواقعة علي دروب الواحات، ولاسيما درب الأربعين، وقد تم الكشف عن هذه المنطقة عام ١٩٨٧م بواسطة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية.. للمزيد عن هذه المنطقة راجع...

- IBRAHIM, B. & Eth., Le Materiel Archéologique et les Restes Humains de la Nécropole d'Aïn El-Labakha (Oasis de Kharga), Paris, 2008.

- GRIMAL, N., «Travaux de l'Institut Francais d'Archeologie Orientaie en (1989-1990)», *BIFAO* 90, 1990.

الجانب الغربي من الجبانة علي تمثال مصنوع من الخشب للإله أنوبيس بجسد آدمي ورأس ابن آوي (صورة رقم١٨)[٤٣].

تضمنت مقابر جبانة دوش بالواحة الخارجة[٤٤] العديد من التماثيل الخشبية للإله أنوبيس بجسد آدمي ورأس ابن آوي، كالتمثال الذي عُثر عليه بالمقبرة رقم ٥٣(صورة رقم١٩)[٤٥]، والذي يتشابه مع التمثال الذي كشُف عنه بالمقبرة رقم ٧٤(صورة رقم٢٠)[٤٦]، بينما عُثر بالمقبرة رقم ٧ علي تمثال خشبي مطلي باللون الأسود يمُثل أنوبيس بالهيئة الحيوانية (صورة رقم٢١)[٤٧].

ثالثاً: هيئات المعبود أنوبيس غير التقليدية:-

لا يمكن القول بأن المقابر الرومانية في الواحات الجنوبية قد عرفت الهيئات التقليدية فقط بل عرفت أيضا الهيئات غير التقليدية، سواء صورت علي جدران المقابر أو زحرفت الأثاث الجنائزي المكتشف بهذه المقابر، وقد تمثلت هذه الهيئات في ثلاث هيئات كالتالي:- الهيئة الأولى تُجسد المعبود أنوبيس بهيئة الثعبان، بينما الهيئة الثانية تُمثله بهيئة طائر البا، أما الهيئة الثالثة فتمثل المعبود أنوبيس بهيئة الجن، فجميع هذه الهيئات تميزت بها مقابر واحتي الخارجة والداخلة خلال العصر الروماني، وسوف نقوم بتناول كل هيئة من هذه الهيئات بالتفصيل من حيث أماكن تواجدها والدلائل الرمزية لها.

- TÄCKHOLM, V., *Students' Flora of Egypt*, le Caire, 1956.
- HUSSEIN, A., «Le Sanctuaire Rupestre de Piyris à Ayn al – Labakha», *IFAO* 116, 2000.
- IKRAM, S., «North Kharga Oasis Survey 2004 Preliminary Report: Ain Amur», *MDIK* 63, 2007.

[43] IBRAHIM, Le Materiel Archéologique, 172.

[٤٤] تُعد منطقة دوش البوابة الجنوبية للواحة الخارجة، فهي تقع علي بعد ١٢٠كم جنوب مدينة الخارجة، وقد تم الكشف عنها منذ عام ١٩٧٦م بواسطة المعهد الفرنسي، وتضم هذه المنطقة معالم أثرية مهمة ترجع إلي العصر الروماني كالحصن الروماني والمعبد والجبانة الرومانية التي تضم ٩٢مقبرة.. للمزيد عن منطقة دوش انظر:-

- WAGNER, G., *Les Oasis D'Egypte A L'Epoque Grecque, Romane et Byzantine d'apres Les Documents Grecs*, IFAO: Cairo, 1986.
- REDDE, M., «Une Ville Romaine dans le Desert Occidental d'Egypt "Douch"», *BIFAO* 88, 1988.
- CHAUYEAU, M., "Une Oasis Égyptienne au Temples des Perses», *BSFE* 137, 1997.
- PATAR, D., *Der Temble von Dusch*, Publication und Unter Suchungeneines Ägypti schen Provinztemples der Römischen Zeit: Universitätzu Köln, 2000.
- REDDE, M., «Kysis: Fouilles de l'Afao á Douch Oasis de Kharga|(1985-1990)», *JAOS* 128, 2008.

[45] DUNAND, F. & Eth., Douch I, Le Nécropole, *IFAO* 26, le Caire, 1992, 118.

[46] DUNAND, F. & Eth.: «Le Nécropole de Douch II, Mongraphie de Tombes 73à 92», *IFAO 45*, 2005, 38.

[47] DUNAND, Douch I, Le Nécropole, 31.

١: أنوبيس بهيئة الثعبان:-

صور أنوبيس بهيئة الثعبان علي السرير الجنائزي المصنوع من الخشب (صورة رقم٢٢) والذي عُثر عليه بالمقبرة رقم ٢٠ بجبانة دوش بالواحة الخارجة (صورة رقم٢٣)[٤٨]، حيث صور أنوبيس بهيئة الثعبان علي عمودي السرير ذو التيجان الدورية كما لو كانا يمثلان هذين العمودين مدخل مقبرة.

فقد يظهر لنا هنا مزج الفنان بين الفنين المصري والكلاسيكي في تصوير العمودين اللذين يحملان تصوير المعبود أنوبيس بهيئة الثعبان، حيث إنهما ذات تيجان دورية، أضف إلي ذلك زخرفة الأسنان التي تتصل ما بين قدمي السرير الجنائزي، في حين صمم السرير نفسه علي هيئة الأسد، كما يظهر المزج مابين التأثير المصري والمتمثل في زخرفة زهرة اللوتس المصرية التي صورت ما بين العمودين اللذين يحملان أنوبيس بهيئة الثعبان والتأثير الكلاسيكي من حيث القدم من الأسفل التي تُمثل عمود ذو قاعدة وبدن وتاج دوري، إضافة إلي عناصر ما فوق العمود تتمثل في الزخارف الهندسية التي تعلوها رأس الأسد، ومن خلال ذلك الامتزاج بين العناصر الزخرفية المصرية والكلاسيكية يمكننا القول بأن الفنان الذي قام بتنفيذ المناظر علي ذلك السرير فنان يوناني عاش في مصر وتأثر بالمعتقدات الدينية المصرية مع تنفيذها بالعناصر الكلاسيكية، ومن هنا يمكننا القول بأن تأريخ فرانسواز دوناند[٤٩] المكتشفه لهذا السرير كان أمرا مجزومًا، حيث كل هذه العناصر تؤكد تأريخ هذه المقبرة الذي يتمثل في بداية العصر الروماني، وهو نفس تأريخ ظهور أنوبيس بهيئة الثعبان.

مثال آخر لأنوبيس بهيئة الثعبان في منطقة اللبخة بالواحة الخارجة، الذي يصور علي غلاف مومياء من الكارتوناج الذي يغطي مومياء صغيرة ربما لطفل أو شاب مراهق (صورة رقم٢٤)، فقد صُورت هذه القطعة من الكارتوناج المتوفي بالهيئة الأوزيرية مزخرفة بالتاج والصولجان، حيث يرتدي المتوفي كفناً باللون الأبيض. يظهر علي جانبيه زخرفة تمُثل إفريزاً صور عليه العديد من المعبودات الجنائزية في إطار واحد بهيئة القرفصاء، يعلو رأسه زخرفة تمثل واجهة قصر، وفي نهاية الجانب الأيمن من التابوت يظهر المعبود أنوبيس بهيئة ثعبان في مواجهة معبود برأس تمساح ربما المعبود سوبك يحمل ريشة يوجهها في وجه أنوبيس[٥٠].

48 DUNAND, Douch I, Le Nécropole, 55.
49 DUNAND, Douch I, Le Nécropole, 49-54.
50 IBRAHIM, Le Materiel Archéologique, 146.

ومن خلال ما تم ذكره يمكننا القول بأن المناظر التي تُمثل أنوبيس بهيئة الثعبان في مقابر واحتي الخارجة والداخلة في العصر الروماني تعد من المناظر النادرة لأنوبيس، فلم تظهر من قبل هذه الهيئة سوي في مقبرة كوم الشقافة بالإسكندرية، وإذا تطرقنا إلي رمزية هذه الهيئة نجدها تعكس ازدواج الأدوار، حيث إن المعبود أنوبيس من أهم أدواره منذ أقدم العصور المصرية وحتى العصر الروماني تكمن في كونه حامياً للجبانة كما ذكرنا في بداية الدراسة، كذلك الثعبان عند المصري القديم كانت رمزيته تتمثل في الحماية حيث كان يمُثل أحد المعبودات الحامية للمتوفى، فمما يجب الإشارة إليه هنا أن نتيجة لاعتقاد المصري القديم بوجود نوعين من الثعابين، حيث ثعابين نافعة وأخري ضارة، لذا فقد كان المصري القديم يقوم برسم الثعابين النافعة علي جدران المقابر لكي تقوم بالحماية من الثعابين الضارة التي تعترض رحلة المتوفى طبقاً لاعتقاده[٥١].

حيث يرمز الثعبان في المعتقدات الجنائزية الإغريقية إلي الحماية، حيث تعددت المعبودات الإغريقية المرتبطة بالحماية في صورة ثعبان كالمعبود زيوس حامي الممتلكات وحامي المدينة وحامي المحارب[٥٢]، حيث كان ظهور الثعبان علي دروع المحاربين وسيلة لحماية المحارب وإثارة الفزع والخوف عند الأعداء[٥٣]، ومما يجب ذكره أن الثعبان ظهر بكثرة في الفن الجنائزي اليوناني والروماني سواء في المقابر أو علي التوابيت أو علي أغلفة الكارتوناج، بأدوار ووظائف عديدة أهمها كانت الحماية، حيث حماية المتوفي ومن ثم حماية المقبرة، فقد كانت من بين أدوار الثعبان أيضا أنه حارس العالم السفلي وكذلك حارس المقابر[٥٤]، وهو ما يتشابه مع الدور الرئيس للمعبود أنوبيس منذ أقدم العصور وحتى العصر الروماني؛ ذلك الدور الذي كان السبب في عبادة أنوبيس لاتقاء شره وتحويله من كونه نابشاً للمقابر إلي حامياً لها من الأشرار[٥٥].

---

[٥١] حشاد، أمل، "رمزية الثعبان في الفن الجنائزي اليوناني والروماني"، *دراسات في آثار الوطن العربي*١٢، ٢٠١٠م، ١٢٥.

[٥٢] عبد التواب، أيمن، "الثعبان بين الأسطورة والرمز عند الإغريق"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب/ جامعة عين شمس، ٢٠٠٨م، ٦٨.

[٥٣] يحي، نادية، "عبادة الثعبان وتصويره في الفن اليوناني"، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب /جامعة المنيا، ٢٠١٨م، ١١٥-١٢٥.

[54] MAJEWSKA, A., «Statuette of a Snake-legged Anubis in the National Museum, Warsaw », Institute des Cultures Méditerr Anéennes et Orientals de l'Académie Polonaise des Sciences Études et Travaux, BAPP 25, 2012, 221.

[٥٥] أبو بكر، *المعبود أنوبيس في عقيدة المصريين القدماء*، ٢٩.

توني طالب عبد السلام | DOI 10.21608/JGUAA.2021.69756.1176

٢: أنوبيس بهيئة طائر البا:-

يعد "البا" هو العنصر الروحي للمتوفى بعد الكا "الجسد"، حيث تغادر البا جسد الشخص عند وفاته وتبقي خارج المقبرة طيلة النهار، وتعود إلى المقبرة ليلاً لتبقي مع مومياء المتوفى[٥٦].

فقد صور أنوبيس بهيئة طائر البا علي جدران العديد من مقابر الواحة الداخلة التي تؤرخ ببداية العصر الروماني، فقد ظهر أنوبيس بهذه الهيئة بمقبرة بيتوزيريس من خلال المنظر العلوي من الجدار الشمالي للحجرة الخارجية (صورة رقم ٢٥). يظهر في ذلك المنظر أربعة من أنوبيس بهيئة طائر البا يعلو أربعة من طائر البا بالهيئة البشرية المعتادة، جميعهما في وضع تعبدي لمعبود الشمس الذي يظهر في المنتصف رافعاً السماء بيديه لأعلي[٥٧].

جدير بالذكر أن هذا المنظر يمثل الفصل السادس عشر من كتاب الموتي[٥٨]، وهو ذلك الفصل الذي يختص بنقل المتوفي وعبوره من الحياة إلي الموت ثم عودته وبعثه إلي الحياة مرة أخري[٥٩]، ومما يجب الإشاره إليه هنا أن هذا المنظر يعبر عن فكرة التهليل لشروق الشمس، ولكن تم استبدال القردة المهللة بثمانية من طيور البا برؤوس ابن آوي ورؤوس بشرية، وقد ظهر منظر التهليل علي بردية آني، حيث تشرق الشمس ويحيط بها ذراعان وأسفلها علامة عنخ وعمود الجد والقردة تهلل لشروق الشمس وذلك للبعث من جديد[٦٠]، كما يحمل مدخل الطابق السفلي للمقبرة رقم ٢ بجبانة بئر الشغالة بالواحة الداخلة وتحديداً السجل العلوي من كتفي المدخل منظراً بالنقش الغائر مع وجود بقايا لآثار تلوين يمثل المعبود أنوبيس بهيئة طائر البا (صورة رقم ٢٦)[٦١]، ويلاحظ أن كل الرموز التي استخدمها الفنان هنا هي علامة العنخ والتي ترمز إلي منح الحياة بما فيها من عناصر كالهواء والماء، والتي عادة ما تمُنح للملوك كرمز لنفس الحياة، كما تعد علامة عنخ من أشهر الرموز التي حملها الملوك والأرباب في كل المناظر الدينية والدنيوية[٦٢]، وأيضا عمود الجد الذي يعد

---

[٥٦] سبنسر، أ.ج، الموتى وعالمهم في مصر القديمة، ترجمة: أحمد صليحة، القاهرة، ١٩٨٧م،٦١؛ صلاح ، يحيي، "الأبواب الوهمية منذ آوخر الأسرة السادسة إلي نهاية الدولة الوسطي" ، *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب /جامعة أسيوط، ١٩٩٤م، ٨-٩.

[57] EZZAT, Egyptian Cultural Identity in the Architecture, 121.

[58] BUDGE, W.E.A., The Book of the Dead, London, 1898, 45; OSING, Denkmaeler der Oase Dachla, 85.

[59] EZZAT, Egyptian Cultural Identity in the Architecture, 121.

[٦٠] عطا، *التصوير الجداري الجنازي في مصر البطلمية الرومانية*، ١٥٥.

[61] BASHENDI, A Roman Period Tomb, 57.

[٦٢] نور الدين، *عبدالحليم، الديانة المصرية القديمة، (المعبودات)* جـ١ ، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية،٢٠٠٩م، ٣٨.

من أهم رموز بعث المتوفى وحمايته[٦٣]، فيشير عمود الجد إلي بعث أوزير، وهو الأمر الذي يتأكد من خلال الطقس المعروف باسم طقسة إقامة عمود الجد، وهي عبارة عن طقس رمزي لإعادة تجدد الحياة من خلال إعادة الولادة[٦٤]. كل هذه الرموز تعني الميلاد الجديد والذي ربطه الفنان بالعالم الآخر والتجدد والميلاد من جديد.

أضف إلي ذلك منظر المعبود أنوبيس علي جدران حجرة الدفن الرئيسة بمقبرة كيتانوس بجبانة البشندي بهيئة طائر البا(صورة رقم ٢٧- شكل توضيحي١)، حيث ظهرت هذه الهيئة في السجل السفلي لكل من الجدار الشمالي والجنوبي وكذلك الجدار الغربي[٦٥]، حيث يظهر أنوبيس بهيئة الطائر وهو يخرج من نبات زهرة اللوتس، وفي هذا الصدد لابد وأن نشير إلي أن زهرة اللوتس في ذلك المنظر ذات رمزية جنائزية[٦٦]، تُعبر عن بعث الموتي وميلادهم من جديد[٦٧]، وهنا يؤكد انبثاق المعبود أنوبيس بهيئة طائر البا من اللوتس علي الدور الجنائزي لزهرة اللوتس، فضلاً عن تأكيد الهيئة غير التقليدية للمعبود أنوبيس بهيئة طائر البا، فالمعبود أنوبيس معبود الموتي ومعبود التحنيط والعالم الآخر، وطائر البا يمثل روح المتوفي فكلاهما يُعبران عن البعث والحياة الأخري ما بعد الموت، فإن ارتباط المعبود أنوبيس بطائر البا ربما لأن أنوبيس يمُثل معبود الجبانة وحامي المومياء وكذلك معبود التحنيط، ومن ثم فإن أنوبيس يساعد طائر البا في التعرف علي جسد صاحبه، وهنا مرة أخري نجد أن الفنان استخدم كلا من زهرة اللوتس وخروج أنوبيس منها للدلالة علي الميلاد الجديد للمتوفي، ومما يجب الإشارة إليه هنا أن هذه الهيئة للمعبود أنوبيس تتشابه مع تلك التي وجدت منفذة علي أحد الأكفان المُستخرجة من حفائر دير المدينة، حيث يصور ذلك الكفن شاباً حليق الذقن وعند أقدام الشاب نجد أربعة من طائر البا برأس المعبود أنوبيس(صورة رقم٢٨)، ويعود هذا الكفن إلي الفترة ما بين أواخر القرن الثاني وبداية القرن الثالث الميلاديين[٦٨].

---

[٦٣] دونان، فرانسواز وكرستيان، زيفي، *الآلهة والناس في مصر من (٣٠٠٠ قبل الميلاد إلي ٣٩٥ ميلادياً)*، ترجمة: فريد بوري، مراجعة: زكية طبو زاده، ط١، القاهرة: دار الفكر والدراسات للنشر والتوزيع، ١٩٩٧م، ٣٣٠.

[٦٤] نور الدين، عبد الحليم، *الديانة المصرية القديمة جـ٢، الكهنوت والطقوس الدينية، ط٢*، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية،٢٠١٠م، ٢٠١.

[65] OSING, Denkmaeler der Oase Dachla, 60.

[٦٦] للمزيد عن زهرة اللوتس راجع:-

- نظير، وليم، *الثروة النباتية عند قدماء المصريين*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة،١٩٧٠م، ٢٠٧-٢١١.

[٦٧] الغنام، وفاء، "زهرة اللوتس في مصر البطلمية والرومانية"، *دراسات في آثار الوطن العربي*، ع.٩، ٢٠٠٧، ٤٤٧-٤٤٨.

[68] RIGGS, The Beautiful Burial, 224-225.

توني طالب عبد السلام | DOI 10.21608/JGUAA.2021.69756.1176

٣: أنوبيس بهيئة الجن:-

اعتقد المصري القديم وجود الجن في المجتمع، باعتبارها آلهة ثانوية[٦٩]، فقد صُنف الجن من قبل المصري القديم إلي فئتين، الفئة الأولي ذلك الجن الطيب "الحامية" القادرة علي المساعدة والخير[٧٠] بينما الجن الشرير المرتبطة بالأمراض وأضرار البشر[٧١]، حيث إن هذه الفئة من الجن تلك القادمة من الفوضى الأزلية[٧٢]، ومما يجب ذكره هنا أن المصريين حرصوا منذ القدم علي تحصين مقابرهم بالتعاويذ السحرية والحيل الهندسية المختلفة لمنع سرقتها بواسطة اللصوص؛ لذا فقاموا بتصوير كل من المعبودات والثعابين وكذلك الجن الحامية علي مداخل المقابر وجدرانها بهدف حمايتها من السرقة[٧٣].

تظهر الجن الحامية بأكثر من هيئة، حيث تصور بجسد آدمي ورأس حيواني، وأحياناً تصور بهيئة آدمية كاملة جسداً ورأساً(صورة رقم٢٩)[٧٤]، وفي كل الهيئات تصور الجن وهي ممسكة بكلتا يديها سكيناً أو سلاحاً[٧٥]، وأحياناً ممسكة بعقارب وثعابين[٧٦]. فالجدير بالذكر هنا أن الجن الحامية لها دور مهم في النصوص الدينية، حيث تكمن مهمة الجن في حماية المعبود رع من الأخطار المختلفة خلال رحلته الأبدية في العالم السفلي، حيث كان من بين أدوار الجن مراقبة العالم السفلي[٧٧]، أضف إلي ذلك بأن الجن قد تم ذكرهم من خلال الكتب الدينية المختلفة كفصول كتاب الموتي، حيث ذكرت الجن في الفصل (١٤٤-١٤٦) من كتاب الموتي، فقد ذكرت هذه الفصول دورهم في حماية حقول الإيارو ومملكة أوزير، وكذلك حراسة أبواب العالم الآخر(صورة رقم٣٠)[٧٨]، كما ورد ذكر الجن الحامية في نصوص التوابيت[٧٩]، حيث تذكر تعاويذها بأن الجن الحامية كانت تحمي المتوفي من قطع الرأس في العالم الآخر[٨٠].

---

69 WILKINSON, R.H., "Demons", In The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt, London, 2003, 81.

70 MEEKS, D., « Genies, Anges, Demons en Egypte », In *Genies Anges et Demons: Egypt – Babylone - Israel – Islam – Peuples altaiques - Birmanie – Asie du Sud-Est – Tibet – Chine*, edited by GARELLI, P., Sources Orientales 8, Paris, 1971, 47-48.

71 LURCARELLI, R., "Demons (Benevolent and Malevolent)", In; UCLA Encyclopedia of Egyptology, edited by DIELEMAN, J. and WENDRICH, W., Los Angeles, 2010, 2-3.

72 TEVELDE, H., «Dämonen», In *LÄ* I, Column 980.

٧٣ عطا، التصوير الجداري الجنازي في مصر البطلمية الرومانية، ١٨١.

74 MANAL, B., «Demonic Beings in Ancient Egypt», *IAJFTH* 4, №.1, 2018, 7.

75 MEEKS, D., "Demos", In *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, vol.I, edited by Donald Redford, Oxford University, 2001, 375.

76 MEEKS, Genies- Anges,- Demons, 45-55.

77 MANAL, Demonic Beings in Ancient Egypt, 5.

78 LUCARELLI, R., «The Guardian- Demons of the Book of the Dead», In *British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan* 15, 2010, 87.

79 BARGUET, P., *Le Livre des Morts des Anciens Egyptiens Litteratures Anciennes du Proche Orient 1*, Paris, 1967, 190, 203.

80 FAULKNER, A., *The Ancient Egyptian Coffin Text*, vol. I, *Oxford*, 1962, 162.

أضف إلي ذلك ذكر الجن الحامية في كتاب الآمدوات، حيث ظهرت الجن الحامية للدفاع عن رع خلال رحلته الليلية في العالم الآخر، كما تم ذكر هذه الجن الحامية خلال الساعة الثانية والخامسة وكذلك الحادية عشر[٨١]، كما تم ذكرهم في كتاب الطريقين، والذي يصور القسم الثاني منه منطقة متعددة الأبواب يحرسها هؤلاء الجن، حيث لا يستطيع المتوفى عبور هذه البوابات (التي يحرسها الجن) بدون أن يجيب علي الأسئلة التي توجه إليه[٨٢].

ظل للجن الحامية خلال العصرين البطلمي والروماني دورها في حماية وحراسة الأماكن المقدسة[٨٣]، مما ترتب عليه استمرار تصوير الجن الحامية خلال العصرين البطلمي والروماني، فلم يقتصر تصويرها علي المقابر فقط، بل تم تصويرها علي جدران المعابد، ولابد وأن نشير إلي أن فكرة الجن الحامية لم تكن وليدة العقائد الدينية المصرية القديمة فقط، بل كانت معروفه عند الإغريق ومن بعدهم الرومان، حيث إن العالم الهلينستي والروماني عرفوا هذه الجن الحامية وما تمتلكه من قوي خفية فضلاً عن قدراتها في الدفاع عن الموتي[٨٤].

حيث يحمل الجدار الجنوبي من مقبرة بادي باستت بالواحة الداخلة تصويراً لأنوبيس بهيئة الجن، وتحديداً علي الجانب الشرقي والجانب الغربي من الجدار(صورة رقم ٣١)، حيث الفم المفتوح يخرج منه اللسان وممسكاً في كلتا يديه سكيناً[٨٥].

يمكننا القول بأن الجن الحامية تتفق في دورها مع المعبود أنوبيس في حماية وحراسة المقابر وما تحتوي عليه من أثاث وجثث، فكل من الجن الحامية والمعبود أنوبيس كان يتم تصويرهما في المقابر بغرض حمايتها، لذا نجد أن امتزاج الأدوار هو الدافع وراء قيام الفنان بتصوير أنوبيس بهيئة الجن الحامية، علي العكس من الجن الشريرة تلك التي تعمل علي إثارة الشرور والدمار، ودائما ما كانت ترتبط بالمعبودة سخمت معبودة الشر والتدمير، ويظهر ذلك من خلال أوراق البردي السحرية التي تتضمن إلقاء اللوم علي رسل المعبودة سخمت بسبب انتشار الأمراض والأوبئة[٨٦]، كما ارتبطت أيضا الجن الشريرة بالمعبود ست معبود

81 HORNUNG, E., *The Egyptian Amdout: The Book of Hidden Chamber*, Translated by David Warburton, London, 2007, 31-61.

82 LESKO, L.H., *The Ancient Egyptian Book of Two Ways*, London, 1972, 30-62.

83 LUCARELLI, R., «Demonology during the Late Pharaonic and Greco-Roman Periods in Egypt», JANER 11, №.2, 2011, 124.

84 SMITH, J., «Towards Interpreting Demonic Powers in Hellenistic and Roman Antiquity», Aufstiey und Niedergang der Römischen welt, Bd., 16.1, 1978, 427-428.

85 OSING, Denkmaeler der Oase Dachla, 70.

86 SZPAKOWSKA, K., "Demons in Ancient Egypt", In Religion Compass, 3/5, 2009, 803.

الشر[٨٧]، إذاً فإن ارتباط المعبود أنوبيس بالجن الحامية من خلال ازدواج وتشابه الأدوار جاء مواجها لارتباط المعبودة سخمت والمعبود ست بالجن الشريرة، كما يتسنى لنا هنا أن نذكر بأن هيئة الجن للمعبود أنوبيس هنا تُعتبر من الهيئات النادر تجسيدها سواء للمعبود أنوبيس أو للجن الحامية والتي كانت غالبًا ما تصور بهيئة حيوانية برأس كل من (تمساح – أرنب– أسد– ثور– جعران– نسر– ثعبان – سلحفاة) ممسكين بسكينٍ[٨٨]، ولكن وجود جن برأس المعبود أنوبيس يُعد أمرا جديداً وغير مألوفٍ وخاصة إن كان تصويره في مقبرة بادي باستت بالواحة الداخلة؛ ذلك الموقع المهم والذي يضم بجواره معبداً للمعبود توتو. ذلك المعبود الذي أرتبط خلال العصرين اليوناني والروماني بالجن الشريرة، حيث كان يحمل من بين ألقابه سيد الشياطين، فدائما ما كان يصور ذو تاج يتضمن سهام أحد رموز الجن الشريرة[٨٩]؛ لذا نجد أن تصوير المعبود أنوبيس بهيئة الجن بمقبرة بادي باستت بالواحة الداخلة يعد مواجهاً ومقابلاً لتصوير المعبود توتو، ومن ثم يمكننا القول بأن واحة الداخلة وخاصة أماكنها المقدسة سواء المعابد "معبد توتو" أو المقابر "مقبرة بادي باستت" تضمنت كل من الفئتين من الجن، حيث الفئة الحامية متمثلة في هيئة الجن للمعبود أنوبيس، والجن الشريرة متمثلة في المعبود توتو سيد الشياطين، أو سيد الجن.

تدل كل هذه الصور والهيئات غير التقليدية للمعبود أنوبيس على أن هناك صورًا جديدة للمعبودات بهيئات مركبة جديدة ليس للتعبير عن الدور الأساسي للمعبود ولكن أيضا لإضفاء قوة أكبر علي دوره المتعارف عليه وهو الأمر الذي يدل علي تطور أدوار هذه المعبودات من وقت لآخر، مما ينتج عنه ظهور معبودات بهيئات مركبة، ندر تصويرها بهذه الهيئة في الفترات السابقة.

87 LUCARELLI, R., "The Significance of the Book of the Dead Vignettes", In Book of the Dead, Becoming God in Ancient Egypt, edited by SCALF, F., Chicago, 2017, 136.

88 LUCARELLI, *Demonology during the Late Pharaonic*, 115.

٨٩ للمزيد عن المعبود توتو وارتباطه بالجن الشريرة انظر:-

- KAPER, O. E., The Egyptian God Tutu: A Study of the Sphinx-God and Master of Demons, with a Corpus of Monuments, Leuven, 2003; KAPER, O. E., Temples and Gods in Roman Dakhleh: Studies in the Indigenous Cults of an Egyptian Oasis, *PhD. thesis*, Rijksuniversiteit Groningen, Ch. 3, 1997.

النتائج:

نستنتج مما سبق أن المعبود أنوبيس قد لعب أكثر من دور في تصويره علي جدران المقابر في منطقة الواحات، فعلى الرغم من أن أغلبها قد ارتبطت بدوره كحامي للجبانة إلا أنها تنوعت، فنجد أن أنوبيس الذي صور ممتزجا مع الثعبان علي السرير الجنائزي بالمقبرة رقم ٢٠ بجبانة دوش كان بغرض حماية المقبرة، في حين أن تصويره بهيئة طائر البا مصحوبًا بكل من عمود جد أو علامة العنخ أو يخرج من زهرة اللوتس فهو يرمز لحماية المتوفي في رحلته في العالم الآخر، وآخر تلك الأدوار لأنوبيس تتمثل في تصويره ممتزجًا مع الجن بغرض حماية المتوفي في العالم الآخر، فكل هذه الهيئات ندر تصوير أنوبيس بها خلال العصور المصرية القديمة، حيث تعكس هذه الهيئات غير التقليدية التي صورت من خلال مقابر الواحات الجنوبية مدي أهمية هذه المقابر لكونها تضم هذه الهيئات، حيث يلاحظ أن جميع الهيئات غير التقليدية للمعبود أنوبيس في الواحات الجنوبية ظهرت خلال الفترة الرومانية تلك الفترة التي شهدت تنوعاً كبيرا في الفن الجنائزي في هذه المنطقة مقارنة بالفترة البطلمية أو العصور المصرية القديمة.

DOI 10.21608/JGUAA.2021.69756.1176 | توني طالب عبد السلام

قائمة المصادر و المراجع

أولاً : المصادر:

- Herodotus, II .
- Diodorus, I.
- Plutarchus, *Is et Os*,11.

ثانياً: المراجع العربية:

- أبو بكر، جلال احمد، "المعبود أنوبيس في عقيدة المصريين القدماء"، *رسالة دكتوراه* ، كلية الآداب /جامعة المنيا، ١٩٩٧.

- Abū Bakr, Ǧalāl Aḥmad, "al-Maʿbūd Anūbīs fī ʿaqīdat al-Maṣryīn al-qudamāʾ", *PhD Thesis*, Faculty of Arts - Minia University, 1997.

- أمان، مرزوق السيد، "الصحاري المصرية وأثرها علي الحياة والمجتمع المصري القديم من الناحية الاقتصادية والسياسية والدينية حتى نهاية عصر الدولة الحديثة (دراسة أثرية حضارية)"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآثار /جامعة القاهرة، ٢٠٠٨.

- Amān, Marzūq al-Sayīd, "al-Ṣaḥārī al-Miṣrīya wa aṯruha ʿalā al-ḥayā waʾl-muǧtamaʿ al-Miṣrī al-qadīm min al-nāḥiya al-iqtiṣādīya waʾl-siyāsīya waʾl-dīnīya ḥattā nihāyatʿaṣr al-dawla al-ḥadīṯa (Dirāsa aṯarīya ḥaḍārīya)", *PhD Thesis*, Faculty of Archeology - Cairo University, 2008.

- حشاد، أمل عبد الصمد، "رمزية الثعبان في الفن الجنائزي اليوناني والروماني"، *دراسات في أثار الوطن العربي*، ع.١٢، ٢٠١٠م.

- Ḥaššād, Amal ʿAbd al-Ṣamad, "Ramzīyat al-ṯuʿbān fī al-fan al-ǧanāʾizī al-Yunānī waʾl-Rūmānī", *Dirāsāt fī aṯār al-Waṭan al-ʿarabī* 12, 2010.

- صلاح، يحيي صابر، "الأبواب الوهمية منذ آوخر الاسرة السادسة الي نهاية الولة الوسطي" ، *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب، جامعة أسيوط، ١٩٩٩.

- Ṣalāḥ, Yaḥya Ṣābir, "al-Abwāb al-wahmīya munḏu awāḫir al-usra al-Sādisa ilā nihāyat al-Dawla al-Wusṭā", *PhD Thesis*, Faculty of Arts - Assiut University, 1999.

- عبد التواب، أيمن، "الثعبان بين الأسطورة والرمز عند الإغريق"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب / جامعة عين شمس، ٢٠٠٨.

- ʿAbd al-Tawwāb, Ayman, "al-Ṯuʿbān bayn al-usṭūra waʾl-ramz ʿind al-Iġrīq", *PhD Thesis*, Faculty of Arts, Ain Shams University, 2008.

- عبدالقادر، محمد، *الديانة المصرية القديمة*، القاهرة: دار المعارف،١٩٩٨م.

- ʿAbd al-Qādir, Muḥammad, *al-Dīyāna al-Miṣrīya al-qadīma*, Cairo: Dār al-maʿārif, 1998.

- خليفة، هدي عثمان، "توزيع المناظر علي جدران مقابر الوحات الجنوبية من عصر الدولة القديمة وحتى نهاية العصرين اليوناني والروماني"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ٢٠١٤م.

- Ḥalīfa, Hudā ʿUṯmān, "Tawzīʿ al-manāẓir ʿalā ğudrān maqābir al-Waḥāt al-Ğanūbīya min ʿaṣr al-Dawla al-Qadīma wa ḥattā nihāyat al-ʿaṣraīn al-Yunānī waʾl-Rūmānī", *Master Thesis*, Faculty of Archeology - Cairo University, 2014.

- عطا، أحمد دربالة، "التصوير الجداري الجنازي في مصر البطلمية الرومانية دراسة فنية تحليلية"، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب /جامعة طنطا، ٢٠١٥.

- ʿAṭā, Aḥmad Dirbāla, "al-Taṣwīr al-ğidārī al-ğanāzī fī Miṣr al-Baṭlamīya al-Rūmānīya Dirāsa fannīya taḥlīlīya", *Master Thesis*, Faculty of Arts - Tanta University, 2015.

- غنام، وفاء أحمد، "زهرة اللوتس في مصر البطلمية والرومانية"، *دراسات في آثار الوطن العربي*، ع.٩، ٢٠٠٧م.

- Ġannām, Wafāʾ Aḥmad, "Zahrat al-lūtas fī Miṣr al-Baṭlamīya al-Rūmānīya, *Studies on the Arab World monuments2*, 2007.

- الفطاطري، محمود فوزي، "معابد واحتي الخارجة والداخلة بالصحراء الغربية في مصر في العصرين البطلمي والروماني دراسة أثرية معمارية مقارنة"، رسالة دكتوراه، كلية الاداب/ جامعة طنطا،٢٠٠١م.

- al-Faṭāṭrī, Muḥmūd Fawzī, "Maʿābid Wāḥatay al-Ḫārğa waʾl-Dāḫla biʾl-ṣaḥarāʾ al-ġarbīya fī Miṣr fī al-ʿaṣrīn al-Baṭlamī waʾl-Rūmānī Dirāsa aṯrīya miʿmārīya muqārna", *PhD Thesis*, Faculty of Arts - Tanta University,2001.

- قابيل، عزة محمود، "الفن المختلط في مصر في العصرين البطلمي والروماني"، رسالة ماجستير، كلية الآداب /جامعة طنطا،٢٠٠٦م.

- Qābīl, ʿAzza Maḥmūd, "al-Fan al-muḫtalaṭ fī Miṣr fī al-ʿaṣrīn al-Baṭlamī waʾl-Rūmānī", *Master Thesis*, Faculty of Arts - Tanta University, 2006.

- نظير، وليم ، *الثروة النباتية عند قدماء المصريين*، القاهرة، الهيئة المصرية العامة،١٩٧٠.

- Naẓīr, Walīm, *al-Ṯarwa al-nabātīya ʿinda qudamāʾ al-Maṣryīn*, Cairo: al-Hayʾa al-Maṣrīya al-ʿāmma, 1970.

- نور الدين، عبد الحليم، *الديانة المصرية القديمة جـ٢، الكهنوت والطقوس الدينية، ط٢* ، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

- Nūr al-Dīn, ʿAbd al-Ḥalīm, *al-Dīyānaal-Maṣrīya al-qadīma, al-kahanūt waʾl-ṭuqūs al-dīnīya*, vol.2, 2nd ed, Cairo: Maktabat al-Anğlūal-Miṣrīya.

- .....، *الديانة المصرية القديمة، (المعبودات) جـ١* ، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية،٢٠٠٩م.

- ....., *al-Dīyāna al-miṣrīya al-qadīma, al-Maʿbūdāt*, vol.1, Cairo: Maktabat al-Anğlū al-miṣrīya, 2009.

- شحاتة، نادية يحي، "عبادة الثعبان وتصويره في الفن اليوناني"، رسالة ماجستير، كلية الآداب /جامعة المنيا، ٢٠١٨م.

- Šiḥāta, Nādya Yaḥya, "ʿIbādat al-ṯuʿbān wa taṣwīruh fī al-fan al-Yūnānī", *Master Thesis*, Faculty of Arts - Minia University, 2018.

ثالثاً : المراجع المعربة:-

- دونان، فرانسواز وكرستيان، زيفي، *الآلهة والناس في مصر من (٣٠٠٠ قبل الميلاد إلي ٣٩٥ ميلادياً)*، ترجمة: فريد بوري، مراجعة: زكية طبو زاده، ط١، القاهرة: دار الفكر والدراسات للنشر والتوزيع ، ١٩٩٧م.

- Dunant, F., &Christian, Z., *al-Aliha waʾl-nās fī miṣr min (3000 B.C ilā 395 A.D)*, translated by: Farīd Būrī, Reviewed by: Zakīya Ṭubū Zādah, Cairo: Dār al-fikr waʾl- dirasāt liʾl- našr waʾl-tawzīʿ,1997.

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

-Spencer, A.J., *al-Mawtā wa ʿālamahum fī Miṣr al-qadīma*, translated by:Aḥmad Ṣilīḥa, Cairo, 1987.

رابعاً : المراجع الأجنبية:-

- ABD EL RAZEK, S. & SADEEK, W.El., *Anubis, Upwawet, and Other Deities: Personal Worship and Official Religion in Ancient Egypt*, The Egyptian Museum, Cairo, 2007.

- ADRIANI, A., «Ipogeo Dipinto della via Tigran Pascia», *BSAA*,41, 1956.

- AL-KONI, I., *Anubis: A Desert Novel*, The American University: Cairo, 2005.

- BAGNALL, S., & DAVOLI, P., «Archeological Work on Hellenistic and Roman Egypt 2000-2009», *AJA* 1, 2011, 115.

- BARGUET, P., *Le Livre des Morts des Anciens Egyptiens Litteratures Anciennes du Proche Orient 1*, Paris, 1967.

- BASHENDI, M., «A Roman Period Tomb with a Pyramidal Superstructure in Bir el – Shagala (mut, Dakhla Oasis», *BIFAO* 113, Le Caire, 2013.

- BONNET, H., *Realexikon Ägyptischen Religions Geschichte*, Berlin, 1952.

- BOOZER, A., *Housing Empire: The Archaeology of Daily Life in Roman Amheida,* Egypt, PhD thesis, Columbia University, 2007.

- BUDGE, W.E.A., *The Book of the Dead*, London, 1898.

- ----------., et al, *Osiris and the Egyptian Resurrection*, London, 1910, 207.

- ----------., *The Gods of Egyptians: Studies in Egyptian Mythology*, Vol.2, Courier Corporation, 2013.

- CARTRON, G., L'Architecture et les Pratiques Funéraires dans l'Egypte Romaine, BAR International Series (2398), II, 2012.

- CHAUYEAU, M., «Une Oasis Égyptienne au Temples des Perses», *BSFE* 137, 1997.

– CORBELLI, J.A., *The Art of the Death in Graeco-Roman Egypt*, Malta, 2006.

– DUNAND, F. & Eth., "Douch I : Le Nécropole, IFAO, vol. 26, le Caire, 1992.

– ----------., «Le Nécropole de Douch II, Mongraphie de Tombes 73à 92», IFAO 45, 2005.

– ----------., «Le Décor de la Tombe à L'Époque Romaine, Les Tombes Peintes de Mouzawaga», Dossiers d'Archéologie N°. 257, 2000.

– DUQUESNE, T., *The Jackal Divinities in Egypt,* London, 2005.

– EMPEREUR, J.Y., *A Short Guide to the Catacombs of Kom El- Shokafa Alexandria*, Sarapis Publishing, 1995.

– EZZAT, Y., *Egyptian Cultural Identity in the Architecture of Roman Egypt (30 BC-325AD),* Oxford, 2015.

– FAKHRY, A., « The Search for Texts in The Western Desert", In Textes et Languages de l'Ėgypte Pharaonique: Cent Cinquant Années de Recherché (1822-1972) », Hommages à Jean – Francois Champollion, Bibliothéque d'Étude 64,2, Le Caire, 1974.

– ----------., *The Ancient Egyptian Coffin Text*, Oxford, vol.I, 1962.

– GRENIER, J., *Anubis Alexandrin et Romanin*, Leiden, 1977.

– GRIMAL, N., « Travaux de l'Institut Francais d'Archeologie Orientaie en (1989-1990) », *BIFAO* 90, 1990.

– HART, G., A Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses, New York, 1998.

– HORNUNG, E., *The Egyptian Amdout; The Book of Hidden Chamber*, Translated by David Warburton, London, 2007.

– HUSSEIN, A., « Le Sanctuaire Rupestre de Piyris à Ayn al – Labakha », *IFAO* 116, 2000.

– IBRAHIM, B. & Eth., *Le Materiel Archéologique et les Restes Humains de la Nécropole d'Aïn El-Labakha (Oasis de Kharga)*, Paris, 2008.

– IKRAM, S., «North kharga Oasis Survey 2004 Preliminary Report: Ain Amur», *MDIK* 63, 2007.

– Kaper, O. E., Temples and Gods in Roman Dakhleh: Studies in the Indigenous Cults of an Egyptian Oasis, *Ph.D.* thesis, Rijksuniversiteit Groningen, Ch. 3, 1997.

– ----------., *The Egyptian God Tutu: A Study of the Sphinx-god and Master of Demons,* with a Corpus of Monuments, Leuven, 2003.

– LAFAYE, G., Culte des Divinités d'Alexandrie : Sérapis, Isis, Harpocrate et Anubis Hors de l' Égypte depuis les Origins jusqu'a la Naissance de l'École Neo-platonicienne", Paris, 1884.

– LAFONTAINE, B., *Gods of Ancient Egypt, Dover Publications*: USA, 2002.

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

– LUCARELLI, R., «The Guardian- Demons of the Book of the Dead» In British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan 15, 2010.

- ----------., "Demons (Benevolent and Malevolent)", In UCLA Encyclopedia of Egyptology, edited by Dieleman, J. and Wendrich, W., Los Angeles, 2010.

- ----------., «Demonology during the Late Pharaonic and Greco-Roman Periods in Egypt», JANER 11, №.2, 2011.

- ----------., "The Significance of the Book of the Dead Vignettes", In Book of the Dead, Becoming God in Ancient Egypt, edited by Scalf, F., Chicago, 2017.

- MAJEWSKA, A., «Statuette of a Snake-legged Anubis in the National Museum, Warsaw», Institute des Cultures Méditerr Anéennes et Orientals de l'Académie Polonaise des Sciences Études et Travaux, BAPP 25, 2012.

- MANAL, B., «Demonic Beings in Ancient Egypt», IAJFTH 4, №.1, 2018.

- MEEKS, D., "Genies, Anges, Demons en Egypte", In *Genies Anges et Demons: Egypt – Babylone -Israel – Islam – Peuples altaiques, Birmanie – Asie du Sud-Est – Tibet – Chine*, edited by GARELLI, P., Sources Orientales 8, Paris, 1971.

- ----------., «Demos», In The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, vol.I, edited by Donald Redford, Oxford University, 2001.

- OSING , J., «Denkmaeler der Oase Dachla», *DAIK, ArchVer*. 28, Berlin, 1982.

- PATAR, D., *Der Temble von Dusch*, Publication und Unter Suchungeneines Ägypti schen Provinztemples der Römischen Zeit: Universitätzu Köln, 2000.

- PINCH, G., *Egyptian Mythology: A Guide to the Gods, Goddesses, and Traditions of Ancient Egypt*, Oxford University Press, 2002.

- REDDE, M., «Une Ville Romaine dans le Desert Occidental d'Egypt " Douch"» BIFAO 88, 1988.

- ----------., «Kysis: Fouilles de l'Afao á Douch Oasis de Kharga|(1985-1990)», *JAOS* 128, 2008.

- RIGGS, C.,*The Beautiful Burial in Roman Egypt,* Oxford, 2005.

- SMITH, J., «Towards Interpreting Demonic Powers in Hellenistic and Roman Antiquity», Aufstiey und Niedergang der Römischen welt, Bd., 16.1, 1978.

- SZPAKOWSKA,K.,"Demons in Ancient Egypt", In Religion Compass, 3/5, 2009.

- TÄCKHOLM, V., *Students' Flora of Egypt*, le Caire, 1956.

- TEVELDE, H., «Dämonen», In LÄ I, Column 980, 1975.

- TRAILL, T.S., *The Encyclopedia Britannica*, 1890.

- ULMER, R., *Egyptian Cultural Icons in Midrash*, 23.

- VENIT, M.S., The Tomb from Tigrane Pasha Street and the Iconography of Death in Roman Alexandria, AJA 101, №.4, 1997.

-----------., «The Stagni Painted Tomb: Cultural Interchange and Gender Differentiation in Roman Alexandria», AJA 103, 1999.

-----------., *Monumental Tombs in Ancient Alexandria,* 2002.

-----------., *Visualizing the Afterlife in the Tombs of Graeco-Roman Egypt,* Cambridge University Press, 2016.

-WAGNER, G., Les Oasis D'Egypte A L'Epoque Grecque, Romane et Byzantine d'apres Les Documents Grecs, IFAO: Le Caire, 1986.

-WILFONG, T.G., *Death Dogs the Jackal Gods of Ancient Egypt,* Michigan, 2015.

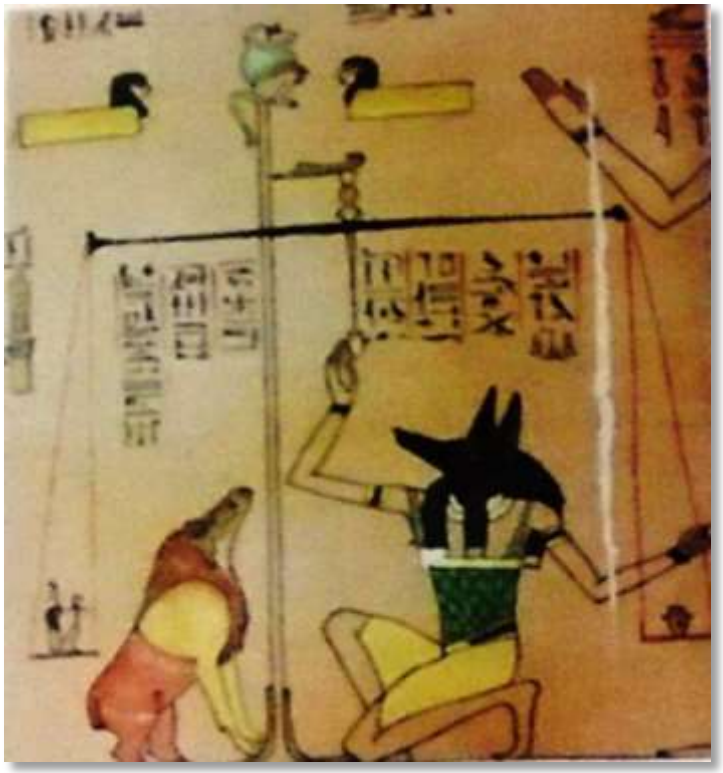
-WILKINSON, J.G., Manners and Customs of The Ancient Egyptians "Including their Private Life, Government, Laws, Arts, Manufactures Religion, Agriculture and Early History, Vol.4, 3rd ed., London, 1847.

-WILKINSON, R.H., "Demons", In The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt, London, 2003.

-WIMLOCK, H.E., *The Temple of Hibis in El-Kharga Oasis*, New York, 1942.

----------, *ED Dakhleh Oasis* , New York, 1969.

كتالوج الصور

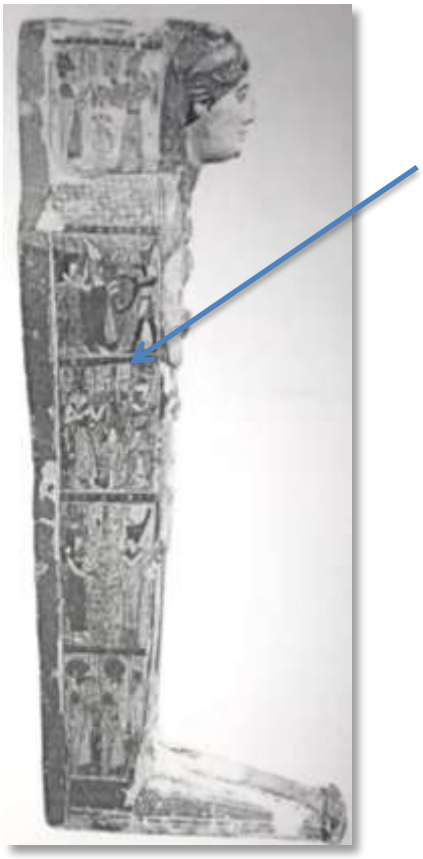


(صورة رقم ١): المعبود أنوبيس يقوم بعملية وزن القلب. المتحف البريطاني. نقلاً عن:-

- WILFONG, *Death Dogs*, 26, FIG.31.

(صورة رقم ٢): أنوبيس من خلال التابوت الرئيسي بمقبرة كوم الشقافة. نقلاً عن :-

قابيل، عزة، "الفن المختلط في مصر في العصرين البطلمي والروماني"، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب /جامعة طنطا، ٢٠٠٦م، ٢١١، صورة ٣٩٨.



(صورة رقم ٣): تابوت من الخشب يحمل بين مناظر المعبود أنوبيس يقدم القرابين لأوزوريس. منتصف القرن الأول الميلادي. المتحف البريطاني بلندن، نقلاً عن:-

- RIGGS, *The Beautiful Burial*, 250, FIG. 123.

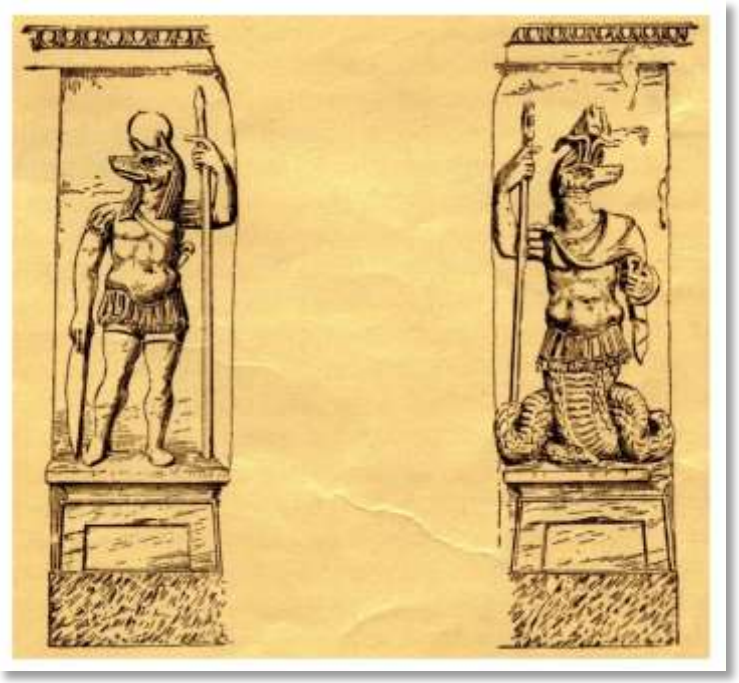
(صورة رقم ٣) :بقايا تابوت من الكارتوناج يصور المعبود أنوبيس يصاحب المتوفى، المتحف المصرى ببرلين – أواخر القرن الأول الميلادى. نقلاً عن:-

- RIGGS, *The Beautiful Burial*, 127, FIG.53.

(صورة رقم ٤): منظر للمعبود أنوبيس بالهيئة الآدمية –مقبرة تيجران باشا– الإسكندرية. (تصويير الباحث)

(صورة رقم ٥): أنوبيس بالهيئة العسكرية – مقبرة ستاجني– الإسكندرية، نقلاً عن:–

VENIT, *The Stagni Painted Tomb*, FIG.9.



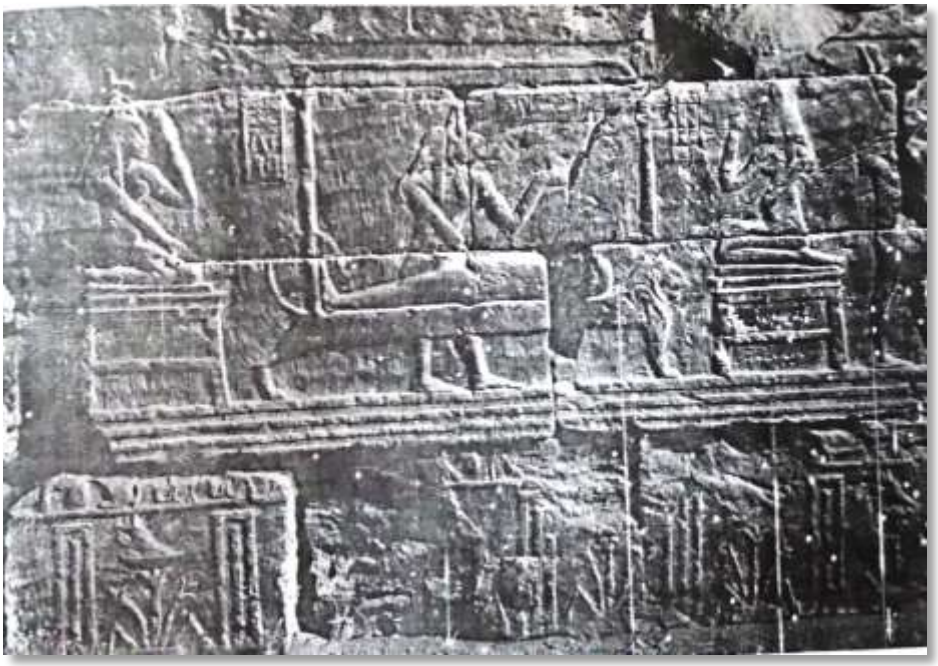
(صور رقم ٦): أنوبيس بالهيئة العسكرية مقبرة كوم الشقافة – الإسكندرية، نقلاً عن:

EMPEREUR, J.Y., *A Short Guide to the Catacombs of Kom El- Shokafa Alexandria*, Sarapis Publishing, 1995, 14, FIG.19.

(صورة رقم ٧): أنوبيس بالهيئة الآدمية ورأس ابن آوي– جبانة البشندي– مقبرة كيتانوس– الواحة الداخلة.

(تصوير الباحث).

توني طالب عبد السلام | DOI 10.21608/JGUAA.2021.69756.1176



(صورة رقم ٨):- أنوبيس بمنظر التحنيط - المنظر الثاني - السجل السفلي للجدار الشمالي - بمقبرة كيتانوس- جبانة البشندي- الواحة الداخلة.

نقلاً عن:- OSING, *Denkmaeler der Oase Dachla* ,TF.16b.

(صورة رقم٩): أنوبيس رابضاً علي عرينة– السجل الأسفل لكتفي مدخل حجرة الدفن الرئيسية– مقبرة كيتانوس– جبانة البشندي– الواحة الداخلة. (تصويرالباحث).

(صورة رقم١٠): أنوبيس بالهيئة الآدمية المقبرة رقم ٢ – جبانة بئر الشغالة– الواحة الداخلة.

(تصوير الباحث).

(صورة رقم ١١): أنوبيس بالهيئة الآدمية يقوم بعملية التحنيط– المقبرة رقم ٢ – جبانة بئر الشغالة– الواحة الداخلة.

(تصوير الباحث)

(صورة رقم١٢):- أنوبيس بالهيئة الآدمية يقوم بتقديم أواني النطرون وكفن أوزير-مقبرة بيتوزيريس- جبانة المزوقة- الواحة الداخلة. (تصوير الباحث).

(صورة رقم١٣): أنوبيس بالهيئة الآدمية يقوم بعملية التحنيط - مقبرة بيتوزيريس - جبانة المزوقة - الواحة الداخلة .

(تصوير الباحث).

(صورة رقم ١٤): أنوبيس بالهيئة الآدمية مرتدياً التاج المزدوج يقوم بتقديم القرابين وسكب الماء أمام أوزير– مقبرة بيتوزيريس -جبانة المزوقة - الواحة الداخلة. (تصوير الباحث).

(صورة رقم١٥):- أنوبيس بالهيئة الآدمية منظر محاكمة المتوفى– مقبرة بيتوزيريس- جبانة المزوقة - الواحة الداخلة. (تصوير الباحث).

(صورة رقم ١٦): أنوبيس بالهيئة الحيوانية ضمن طقس التطهير– مقبرة بيتوزيريس – جبانة المزوقة – الواحة الداخلة.

(تصوير الباحث)

توني طالب عبد السلام | DOI 10.21608/JGUAA.2021.69756.1176

(صورة رقم ١٧): أنوبيس بالهيئة الآدمية–منظر محاكمة المتوفي– الجدار الشمالي من مقبرة بادي باستت– جبانة المزوقة– الواحة الداخلة. (تصوير الباحث).

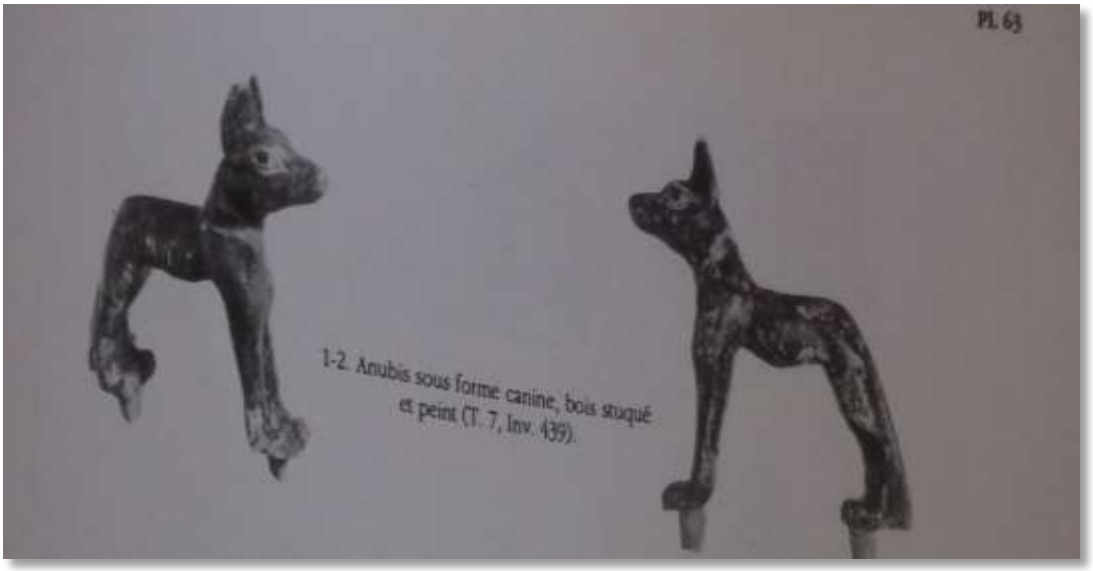
- (صورة رقم١٨): تمثال من الخشب لأنوبيس بالهيئة الأدمية المقبرة رقم ١٩ جبانة عين اللبخة– الواحة الخارجة. نقلاً عن:–
- IBRAHIM, *Le Materiel Archéologique*, 172, FIG. 307.

(صورة رقم١٩): تمثال من الخشب لأنوبيس بالهيئة الآدمية المقبرة رقم ٥٣ جبانة دوش– الواحة الخارجة. نقلاُ عن:–

DUNAND, Douch I, Le Nécropole, PL.65,2-3.

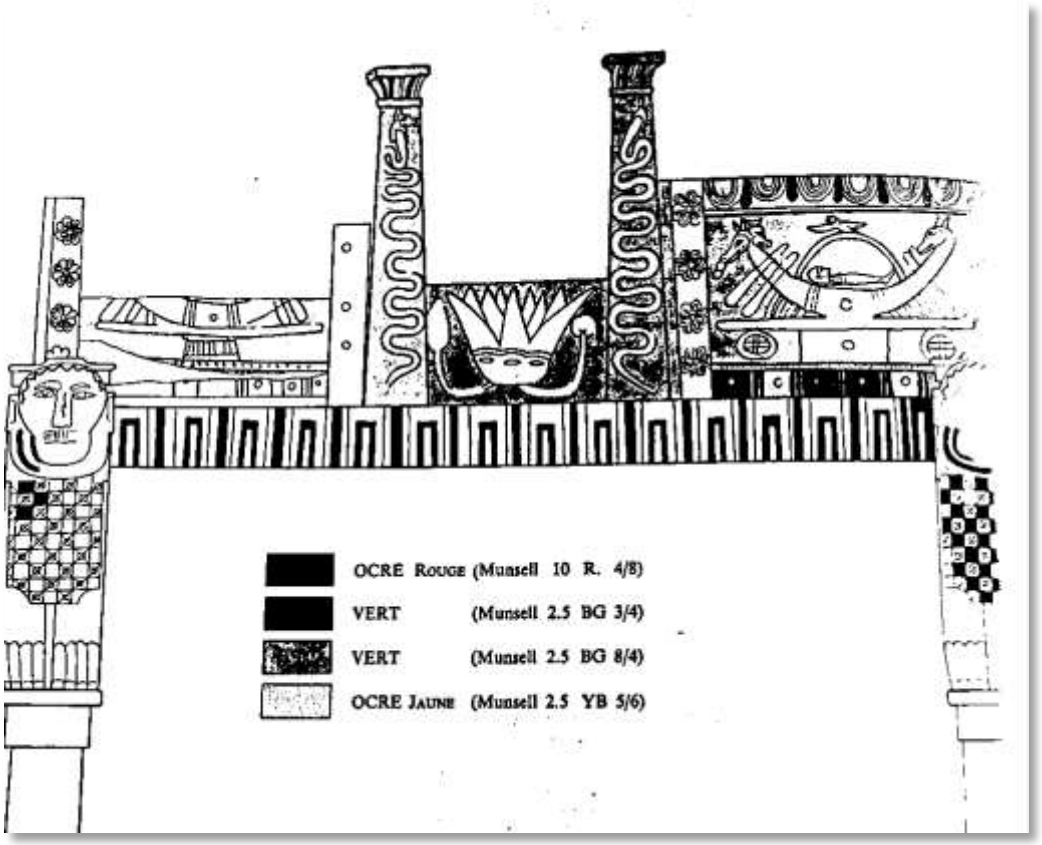
(صورة رقم٢٠):– تمثال من الخشب لأنوبيس بالهيئة الآدمية المقبرة رقم ٧٤ بجبانة دوش– الواحة الخارجة.نقلاً عن:–

- DUNAND, Douch I, Le Nécropole, 194, FIG.85.



(صورة رقم٢١): تمثال لأنوبيس بالهيئة الحيوانية المقبرة رقم ٧ جبانة دوش– الواحة الخارجة. نقلاً عن:–

- Dunand, Douch I, Le Nécropole, PL. 63,1-2.

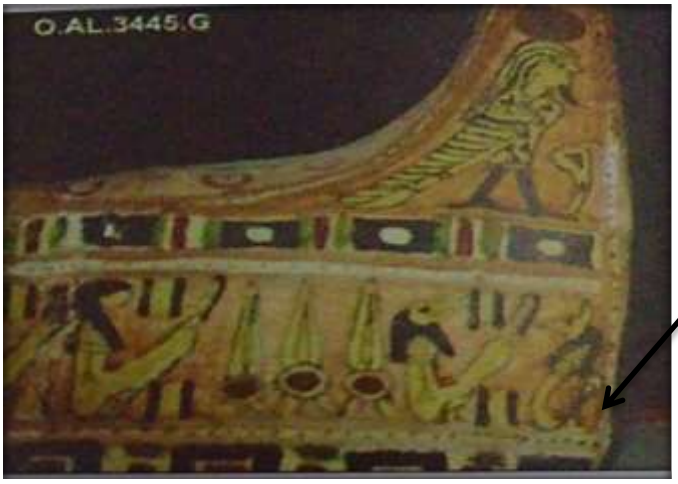


(صورة رقم٢٢):– السرير الجنائزي بمقبرة رقم ٢٠ – جبانة دوش– الواحة الخارجة. نقلاً عن:–

DUNAND, Douch I, Le Nécropole, 56, FIG.4.

(صورة رقم٢٣):- أنوبيس بهيئة الثعبان – سرير جنائزي – مقبرة ٢٠ جبانة دوش- الواحة الخارجة. نقلاً عن:-

- DUNAND, Douch I, Le Nécropole, PL.61,3.



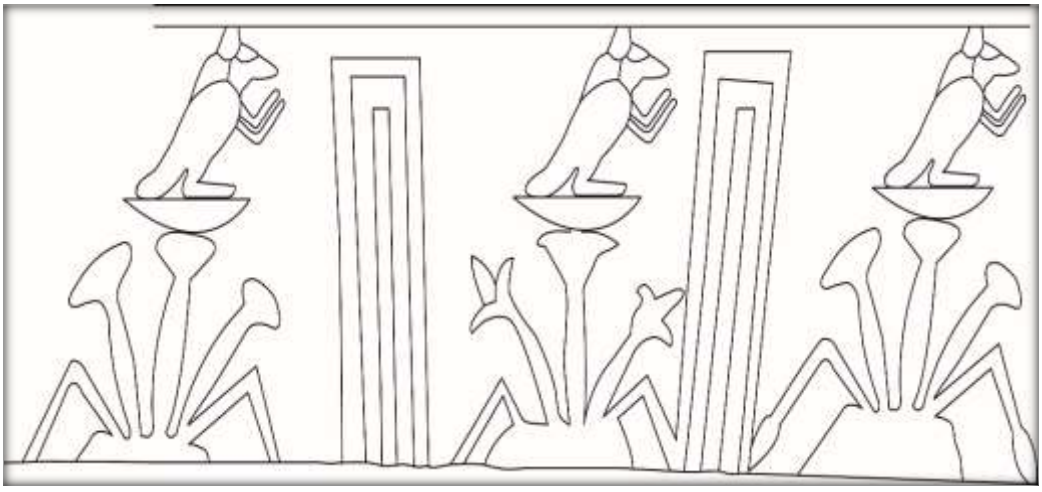
(صورة رقم ٢٤):- أنوبيس بجسد ثعبان، جزء من كارتوناج من منطقة اللبخة- الواحة الخارجة. نقلاً عن:-

IBRAHIM, Le Materiel Archéologique, 146, FIG.261.

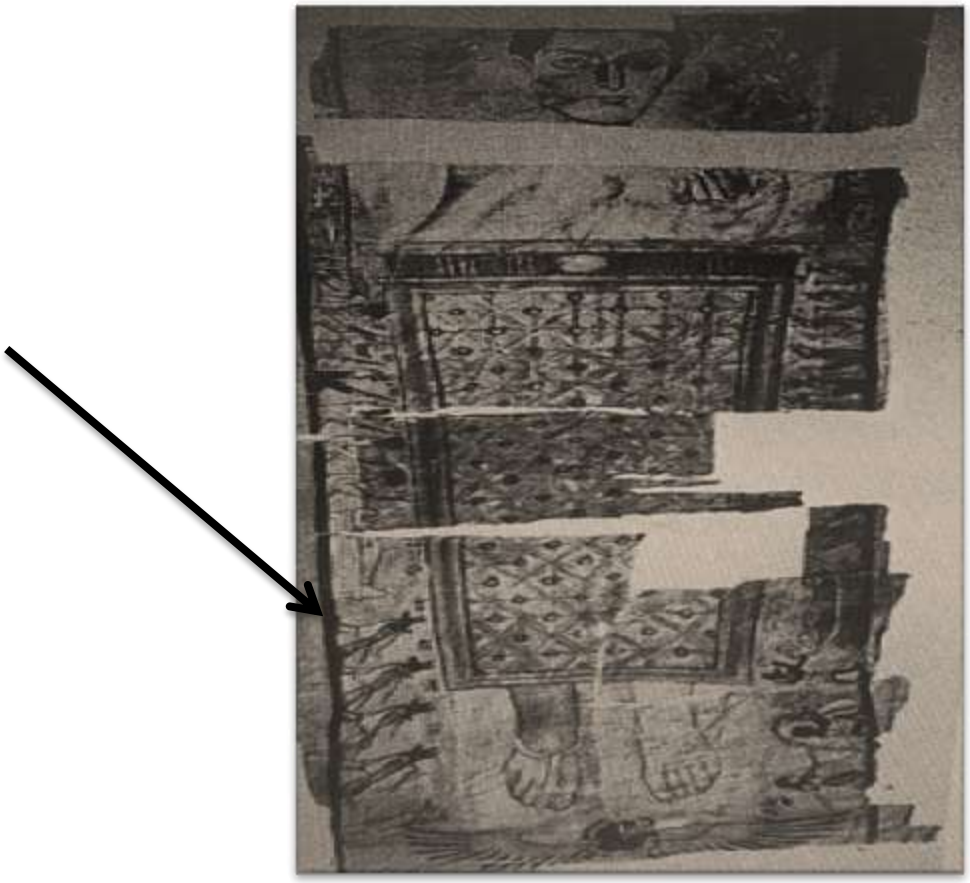
(صورة رقم ٢٥): أنوبيس بهيئة طائر البا. مقبرة بيتوزيريس جبانة المزوقة -الواحة الداخلة. (تصوير الباحث).

(صورة رقم ٢٦): أنوبيس بهيئة طائر البا مدخل الطابق السفلي المقبرة رقم ٢ جبانة بئر الشغالة– الواحة الداخلة.(تصوير الباحث)

(صورة رقم٢٧):– أنوبيس بهيئة طائر البا، مقبرة كيتانوس – جبانة البشندي – الواحة الداخلة. (تصوير الباحث).



(شكل رقم ١):– شكل توضيحي أنوبيس بهيئة طائر البا، مقبرة كيتانوس – جبانة البشندي – الواحة الداخلة. (إعداد الباحث).



(صورة رقم ٢٨): كفن لشاب من حفائر دير المدينة، يظهر أسفل أقدام الشاب المعبود أنوبيس بهيئة طائر البا.نقلاً عن:-

- RIGGS, The Beautiful Burial, 225, FIG.112.

(صورة رقم ٢٩): هيئات الجن التقليدية ممسكة بالساكاكين. نقلاً عن:-

- MANAL, Demonic Beings in Ancient Egypt, 20, FIG.3a.

توني طالب عبد السلام | DOI 10.21608/JGUAA.2021.69756.1176

(صورة رقم٣٠): "الجن" حراس أبواب العالم الآخر – كتاب الموتي، الفصل (١٤٤-١٤٦) نقلاً عن:-

- MANAL, Demonic Beings in Ancient Egypt, 18, FIG.1.

(صورة رقم ٣١): أنوبيس بهيئة الجن – مقبرة بادي باستت– جبانة المزوقة– الواحة الداخلة. (تصوير الباحث).

ماهية بازوزو معبود أم شيطان؟ في المصادر الأثرية والنصية

خلال العصرين الآشوري الحديث والبابلي الحديث / الكلداني

What is the nature of Pazuzu God or demon? In archaeological and textual sources During the Neo-Assyrian and Neo-Babylonian period

دينا إبراهيم سليمان شلبي

مدرس آثار مصر والشرق الأدنى القديم – كلية الآثار والإرشاد السياحي

Dina Ibrahim Soliman Shalaby.

Lecturer of Egyptian Archeology and Ancient Near East - Faculty of Archeology and Tourist Guidance - Misr University for Science and Technology

dsoliman_isis@hotmail.com

الملخص

تاريخ العراق القديم (بلاد الرافدين) ملئ بعديد من المعبودات التي لا تعد ولا تحصى وفي الأغلب قد تصل إلى الآلاف من المعبودات وأعداد قليلة من الشياطين والأرواح غير الصالحة أو التي لم تدفن بالطريقة التي تليق وتقدم القرابين لها أو ممن قاموا بمخالفة أوامر الألهة أثناء حياتهم، وكذلك الأرواح الصالحة التي ربما كانت وظيفتها حماية المعبودات، وعلى كل فإن عالم الشياطين في العراق القديم (بلاد الرافدين) قليل أو محدود الفهم، ربما يكون أحد أسباب ذلك يعود إلى أن الباحثين سواء القدماء أو المحدثين لم يقومون بدراسته أو تنظيمه مثل ما حدث مع معبودات العراق.

وربما يكون بسبب أن الشياطين ليس محدد لهم جنس، أو عوالم غيبية أو ليس لهم أسماء مدرجة في قوائم الآلهة، وهناك العديد من الأسباب والتخمينات. ومايلفت النظر إليه وهو الكيان بازوزو وزوجته كما يقال الكيان لاميشتو، وهما الشيطانان الوحيدين كما يدعي كثير مثل Culican W وغيره في العراق القديم (بلاد الرافدين) لهما عديد من الأيقونات والتمائم، وهذا استثناء ليس لغيرهما من الكيانات الأخرى التي يطلق عليهم شياطين.

ومن أسباب الغموض أيضاً حول بازوزو هو ظهوره المفاجئ في العصر الحديدي، ووجود فجوة بين ظهوره ووجود بعض الكيانات الأخرى قبله والتي ربما كانت تقوم بنفس الوظيفة، مما يلفت نظر الباحثة بالنسبة لظهوره المفاجئ ربما يكون لغرض معين أو للتحكم في شئ بعينه وليس هباءً، ومن هنا يثبت هذا البحث الوهية بازوزو وأنه ليس بشيطان.

الكلمات الدالة:

بازوزو؛ معبود الطقس؛ شيطان؛ لاميشتو.

***Abstract*:**

The long history of the Mesopotamian Civilization has produced over three thousand gods, and a far lesser number of monsters, sages, spirits, and demons, which together with the protective deities of the individual, the countless souls of the dead, and the demonized witch defined supernatural agency in Mesopotamian thought. However, Mesopotamian demonology is less varied than Mesopotamian theology, and at the same time less defined. One of the reasons is that the ancient scholars did not collect, organize, and explain their demonic material in demon-

lists, like they did their theological material in god-lists. This may be attributed to the fact that demons were considered beyond monstrosity. That is, they were neither male nor female, they were incorporeal non-beings, they were concealed, their names did not exist in Heaven and Earth, and that they were not counted in the universal census.

An exception to this are the two best known Mesopotamian demons, Lamashtu and Pazuzu. The two most deviant ones, they have the most stable and explicit iconographies. First millennium texts prescribe the manufacture of Pazuzu heads that were to be worn on the body during an exorcism. Representations of Pazuzu, made of terracotta, stone or metal, remained in use for an extended period of time. Pazuzu then, though a king of the demons, functioned not like a demon to be exorcized, but like an apotropaic monster guarding a house or a person against aggressive demons. It is this research proves the deity of Pazuzu.

Key words:

Pazuzu, weather God, demon , Lamashtu

مقدمة:

احتوت الحضارة العراقية القديمة على معتقدات مختلفة تمحورت جميعها في المصادر النصية المسمارية وخصوصاً النصوص ذات الطابع الديني. ومن الطبيعي أن هذه المعتقدات لم تستمر بوتيرة واحدة فى جميع العصور التاريخية وتبدلت وفقاً لرؤية المجموعات البشرية التي عاشت بأرض العراق القديم (بلاد الرافدين) واحتياجاتهم وحسب مفهومهم للطبيعة أو تخوفهم منها بالوقت الذي عايشوه. ومن الطبيعي أيضاً أن العقائد يحل بعضها محل الأخرى أو تسموا واحدة وتختفي أخرى، وذلك أيضاً وفقاً لقوى الكون من منظور تلك المجموعات البشرية، ومن ثَم عُرف عن حضارة العراق القديم (بلاد الرافدين) عشرات المعبودات، وعدد لا بأس به من أرواح الموتى والشياطين ولكنها أقل من المعبودات ولكنها أيضاً كانت ذات قوة خارقة للطبيعة في معتقد العراقي القديم، ويبدو عالم الشياطين في العراق القديم (بلاد الرافدين) أقل تنوعاً وأقل تحديداً، وربما يكون أحد الأسباب هو أن العلماء لم يجمعوا وينظموا قوائم للشياطين مثلما فعلوا وقاموا بعمل قوائم للمعبودات العراقية. وربما أيضاً يكمن أحد الأسباب إلى أن الشياطين لم يكونوا ذكوراً أو إناثاً، أو ربما لأنهم كائنات غير مادية، ولم تدرج أسماؤهم في السماء أو الأرض.

عالم الشياطين، لا أود أن أتحدث عن هذا العنوان كبداية بمفهومه المتعارف عليه فيكون مثل ما كُتب عنه سابقاً ولكني أتناوله من منظور مختلف كما سنرى، ولكني سوف أبدأ عن الطبيعة البشرية وكل مايراودها تجاه هذا العالم "عالم الشياطين" أو تجاه كل ما هو غير مرئي أو محسوس من خوف وقلق وتوتر، بالإضافة للأفكار والأسئلة التي تتبادر إلى الأذهان حول ماهية الكائنات الأخرى غير البشرية أو ما ليس لها طبيعة فيزيائية "أجساد ملموسة ومرئية" أي مادية محسوسة أو بتعبير آخر الكائنات ذات القوى الخارقة كما يسميها البعض.

واستكمالاً عن الطبيعة البشرية، فالإنسان بطبيعته يحمل صفات الخير والشر معاً منذ أقدم العصور، وهذا لا يعنى أنه سوف يغير من طبيعته الفيزيائية التي خُلق بها، بمعنى إذا فعل الشر ليس بشيطان ولكنه

مجازاً يتصف بالشيطان أي أفعاله شيطانية، وبالمثل إذا قام بالخير فإنه ليس بملاك أو معبود ولكن أفعاله تجعل منه إنساناً بصفات ملائكية أو من الممكن أن يؤلهه البعض؛ وذلك كما حدث في العصور القديمة من تأليه شخص الملك، ولكنه في الأخير إنسان وكل ما يُنعت به نتيجه لأفعاله وليس وصف لطبيعته الفيزيائية.

أصبغ الإنسان القديم هذه الطبيعة على معبوداته أيضاً وفقاً لثقافة عصره، فكما هو معروف أن المعبودات في العصور السحيقة حملت الصفات البشرية أي أنها تحب، تكره، تتزوج، وتنتقم حتى أنها تموت وتنفى مثل البشر في بعض الأحيان. وتمثل تلك المعبودات قوى الكون سواء الخيرة أو التي تجلب الضرر والأذى والشرور على البشر، وظهور قوي الشر أو فكرة الشيطان الذي يلخص كل معاني الشر في المعتقد الديني، أدي إلى تكوين المفهوم الدينامي للتاريخ، فالشيطان أو الشر هو الخلل، وهو سبب خوف وقلق البشر وخصوصاً القدماء لعدم فهم ما يحيط بهم من ظواهر طبيعية وغموضها ولا يملكون تفسيرها. وهذا الخلل ينبغي أيضاً تصحيحه، وذلك يقوم على الصراع بين الخير والشر وينتهي بإنتصار الأول على الثاني (أي الخير على الشر)، وذلك يؤدي بدوره إلى انتهاء التاريخ، لأنه لا تاريخ بلا صراع أو تناقض أو تضاد[١].

هناك عديد من نماذج الكيانات التي تمثل معبودات قوى الشر في عديد من الحضارات القديمة، ومن هذا المنطلق أتوجه إلى الكيان بازوزو Pazuzu موضوع البحث ذلك الكيان المحير لمن يغوص في أعماقه، ويوجد كثير من التضارب حول هذا الكيان من حيث صفاته المرئية المصور بها على التمائم خاصته أو صفاته التي يُنعت بها أو التماثيل أو الرؤوس خاصته، وكذلك مناظره مع الكائنات الأخرى وبالأخص لاميشتو Lamištu التي يشوبها أيضاً الغموض ويتردد حولها الأقاويل المختلفة لتفسير هذا الظهور الجامع بين الكيانين، مما كان دافعا للباحثة بتناول هذا الموضوع للبحث راغبة في إزاحة لو بالقليل من هذا الغموض خاصة أن الباحثة تختلف رؤيتها مع كل الدراسات السابقة عن بازوزو التى تناولته بمنظور الشيطان وليس كمعبود، وهذا المنظور (أي بازوزو شيطان) عكس ومغاير تماماً لهدف ورقة البحث الحالية التي تثبت احتمالية كون "بازوزو" معبود وأنه ليس بشيطان[٢].

---

[١] هذا قانون الكون منذ الأزمان الغابرة، فعلى سبيل المثال المعبود ست في الحضارة المصرية القديمة لم يكن معادلاً للشيطان في الثقافات الأخرى بل وفي مصر القديمة نفسها، وإنما كان يعادل المكروه الذي ليس بالضرورة مرفوضاً دائماً، ويوجد العديد من المناظر التي تمثله مثل ألد عدو له والذي كان محبوباً عنه وهو المعبود حورس، فقد كانا يقومان بتتويج الملوك مثل تمثال تتويج رمسيس الثالث بالمتحف المصري. كذلك المعبودة سخمت التي لم تكن دائماً شريرة، بل كانت تمثل للملك ربة الحماية والشفاء وخصوصاً في الحرب، حتى أنها تعد بمثابة أماً له، واختيار جسد اللبؤة تمثيلاً لها يدل على الشراسة والوحشية من جانب، ويمثل الرفق والحماية لبنيها على صعيد أخر، حيث الشراسة والتي تمثل وجهاً من وجوه الشر مطلوبة في بعض الأحيان.

[٢] تمحورت معظم الدراسات السابقة عن بازوزو في كونه شيطان من بينها:

1- BRETT, MAIDEN, « Counterintuitive Demons: Pazuzu and Lamaštu in Iconography, Text, and Cognition», *Journal of Ancient near Eastern Religions* 18, Koninklijke Brill NV Leiden, 2018.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | دينا إبراهيم سليمان شلبي

تاريخ العراق القديم (بلاد الرافدين) ملئ بعديد من المعبودات التي لا تعد ولا تحصى وفي الأغلب قد تصل إلى الآلاف من المعبودات وأعداد قليلة من الشياطين والأرواح غير الصالحة أو التي لم تدفن بالطريقة التي تليق وتقدم القرابين لها أو ممن قاموا بمخالفة أوامر الألهة أثناء حياتهم، وكذلك الأرواح الصالحة التي ربما كانت وظيفتها حماية المعبودات، وعلى كل فإن عالم الشياطين في العراق القديم (بلاد الرافدين) قليل أو محدود الفهم، ربما يكون أحد أسباب ذلك يعود إلى أن الباحثين سواء القدماء أو المحدثين لم يقوموا بدراسته أو تنظيمه مثل ما حدث مع معبودات العراق القديم[٣].

وربما يكون بسبب أن الشياطين ليس محدد لهم جنس، أو عوالم غيبية أو ليس لهم أسماء مدرجة في قوائم الآلهة، وهناك عديد من الأسباب والتخمينات[٤]، ومايلفت النظر إليه وهو الكيان بازوزو وزوجته كما يقال الكيان لاميشتو، وهما الشيطانين الوحيدين كما يدعي كثير مثل Culican W وغيره في العراق القديم (بلاد الرافدين) أن لهما عديداً من الأيقونات والتمائم، وهذا استثناء ليس لغيرهما من الكيانات الأخرى التي يطلق عليهم شياطين[٥].

ومن أسباب الغموض أيضاً حول بازوزو هو ظهوره المفاجئ في العصر الحديدي، ووجود فجوة بين ظهوره ووجود بعض الكيانات الأخرى قبله والتي ربما كانت تقوم بنفس الوظيفة، مما يلفت نظر الباحثة بالنسبة لظهوره المفاجئ ربما يكون لغرض معين أو للتحكم في شئ بعينه وليس هباءً، وسوف تعود الباحثة لهذه النقطة فيما بعد.

التعريف ب (بازوزو):

هو مخلوق بارز خلال كل من العصرين الآشوري الحديث (٩١١ –٦١٢ق.م) والبابلي الحديث / الكلداني (٦٢٦– ٥٣٩ ق.م)، وهو معروف في النصوص المسمارية منذ العصر الحديدي تحت لقب ملك شياطين الرياح الشريرة.

وهو شخصية معقدة حقاً، فهو غير مروض يتجول عبر الصحاري. وتكمن قوته في رأسه أو تفاصيل قسمات وجهه القبيحة، فهو مزيج مميز من العناصر الحيوانية والبشرية فالجمجمة صلعاء مستطيلة الشكل، وعيونه بارزة بشكل غير مسبوق وتحيط بها تجاعيد، ولديه قرون ربما تكون على غرار قرون الغزال، أما بالنسبة للعناصر البشرية فتتمثل في الأذنين واللحية، وذراعيه إما أن تكون أذرع بشرية أو حيوانية وعادة ما

2 – Nils, P. Heeßel:« Evil Against Evil, The Demon Pazuzu», *Studi e materiali di storia delle religioni77*, №.2 Brescia, Italia, 2011, 357- 368

3 DANCIU, - P. A.: « Pazuzu and Lamatshtu – The Demonic Couple in The Babylonian Mitology», *Journal of Romanian Literary Studies 10, Slovakia, 2017.*

[3] WIGGERMANN, F.A.M.: «The Mesopotamian Pandemonium», *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, *Vol.77, Brescia, Italia,* 2011, 298-322.

[4] VERDERAME, L., *Demons and Illness from Antiquity to the Early-Modern*, 2017, 65.

[5] CULICAN, W.J.: «Phoenician Demons», *Near Eastern Study*35, №.1, University of Chicago,1976, 21.

تنتهي بمخالب لحيوان ضارٍي، ويتضح من الجزء العلوي للجسم أنه لذكر من خلال العضلات والأضلع البارزة، وهناك زوجان من الأجنحة مثبتة على ظهره، ولديه فخذين لإنسان وساق طائر تنتهي بمخالب طيور جارحة، ولديه عضو ذكرى متمثل بشكل جسد ثعبان ونهايته رأس ثعبان، وذيله ذيل عقرب (انظر شكل رقم١)[٦]. ومن جانب آخر يُعد طارداً للأرواح الشريرة وحاميا للأطفال والنساء الحوامل بشكل خاص ضد لاميشتو[٧].

يعد بازوزو – كما ذكرت الباحثة– المسيطر على أو طارد الشياطين[٨]، وليست وظيفته إلحاق الألم بالبشرية على عكس التعويذات الأخرى في السحر الخاص بالعراق القديم (بلاد الرافدين) فقوته الضارية ليست موجه لأذى البشر، بل إنه ملزم لإحباط أية محاولة من أي شيطان ضد رعاياه. وربما يكون هذا سبب ظهوره المفاجئ في العصر الحديدي المبكر، وربما يكون الدافع لخلق شخصية بازوزو من قِبل سكان العراق القديم (بلاد الرافدين) التي استندت لخطوط أسلافه همبابا وهواوا ورغبتهم في شخصية أكثر ليونة في التعامل وأرحم بشكل أو بآخر[٩]. كما ترى الباحثة أن الظهور المفاجئ لبازوزو يدل على فعل واع يهدف إلى القطع مع الماضي (أي أنه لم يشبه أسلافه هواوا وهمبابا)، وهذه الفجوة بين أسلاف بازوزو وظهوره من الأسباب الرئيسة لمعرفة طبيعة بازوزو، ويمكن استخلاص طبيعة بازوزو من خلال التحقيق والبحث في الظروف التاريخية لوجوده، كذلك من خلال الدوافع التي أدت إلى قيام أهل العراق القديم (بلاد الرافدين) بابتكاره لاحتياجهم له[١٠].

وقد اشتملت طبيعة بازوزو علي شقين، فهو ملك على شياطين الرياح، كما يعمل أيضاً لحماية منازل الأشخاص وطرد غير المرغوب فيهم من المنزل الذي يقوم بحراسته، ومثله مثل هواوا، حيث تكمن قوة بازوزو في عقله وقبحه غير الإنساني المشوه الذي يردع الزوار غير المرغوب فيهم[١١].

تتضح أهمية رأس بازوزو من خلال نصوص الطقوس، حيث يتم وصف تمثيلات بازوزو ضد مجموعة متنوعة من الشرور، ويختلف بازوزو عن هواوا في كونه متخصصاً ضد شياطين الرياح lilu،

---

[6] HEEBEL, N.P., *Pazuzu Archaologische und Philologische Studien zu einem Altorientalischen Damon (Ancient Magic and Divination*4), Brill, Leiden– Boston – Koln, 2002, 9.

[7] OTHMAR KEEL, *Symbolism of the Biblical World, Ancient Near Eastern Iconography and the Book of Psalms* (Reprint ed.) Winona Lake: Eisenbrauns, 1997, 40.

[8] HEEBEL, *Pazuzu*, 9.

[9] الأحمد، سامي سعيد، *الأصول الأولى لأفكار الشر والشيطان*، بغداد، ١٩٧ م، ٢٦.

[10] WIGGERMANN, F.A.M., *The Four Winds and the Origins of Pazuzu*, Das Geistige Erfassen der Welt im Alten Orient, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2007, 126.

[11] WILCKE, C.: « Ḫuwawa/Ḫumbaba», *RlA* 4, Chicagoans, 1972-75, 530-35.

دينا إبراهيم سليمان شلبي | DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095

وعلى وجه التحديد لاميشتو Lamištu، فكانت مهمته هي تهدئة رعاياه الجامحين وأمرهم بالعودة من حيث أتوا[١٢].

ظهرت طبيعة بازوزو من خلال التعويذات إبان العصر الحديدي (القرن الثاني عشر قبل الميلاد) التي تمثله على أنه مسافر في الصحارى متجول مخيف ولكنه في جوهره حسن النية[١٣]، الذي يسعى لضيافة الناس وفي المقابل يحمى منازلهم من الزائرين أو الأرواح غير المرغوب فيها[١٤]، وهناك تعويذة مكتوبة على بعض رؤوس بازوزو، حيث يعرف بازوزو نفسه قائلاً:

"أنا بازوزو ابن خانبو Ḫanpu ملك شياطين الرياح الشريرة (lilû) إذا صعدت جبل عظيم يهتز، وكانت الرياح (الشريرة) التي اصطدمت بها متجهة نحو الغرب، ثم كسرت أجنحاتها واحداً تلو الآخر"[١٥].

وترى الباحثة أن هذه التعويذة تضفي الشرعية على بازوزو في مواجهة الرياح الشريرة ورعاياه الجامحة، فعندما يأتي أحدهم مختبئاً في المنزل الذي يتواجد به بازوزو، فيذكرهم بأنه هو الذي يطرد الشر ولا يجوز لهم الإقتراب من المنزل.

الأصول المبكرة المحتملة لبازوزو في المصارد الأثرية:

وجد ختم اسطواني في مدينة سيبار إحدى دويلات المدن العراقية في أواخر القرن التاسع عشر ق.م، حيث وجد أربعة كائنات ربما حيوانات اقترنت بإله الطقس المجنح وربما تكون الأربع حيوانات أو كائنات تمثل الرياح الأربعة الشمالية والجنوبية والشرقية والغربية. وقد عُثر فيما بعد على ٩ أختام على ما يبدو معاصرة للختم السابق ومنها اللاحق له من بينها ٦ أختام، ربما تشير إلى معبود الطقس(انظر شكل رقم ٢)[١٦]. وتري الباحثة أنه ربما يكون إله الطقس هذا هو الصورة المبكرة لبازوزو حيث الأجنحة وسيطرته على الرياح كما يفعل بازوزو.

وهناك ختم آخر عُثر عليه في دويلة مدينة أور يصور رجلا مجنحاً يقهر شخصين وأسفل قدمه شخص ثالث، وقد ظهر الشخص المجنح بعلامات الهيبة والألوهية وعلى ما يبدو يقف بجواره المعبود شمس،

12 URI G.: «A Collection of Pazuzu Objects in Jerusalem», *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale* 94, Presses Universitaires de France, 2001/2, 149–154.

13 BORGER, *Pazuzu*, 1987, 20.

14 WIGGERMANN, *Lamaštu*, 229, 244.

15 BORGER, *Pazuzu*, 22ff., 48-90, bilingual.

16 ROCHBERG-HALTON, F., (ed.): « Language Literature and History: Philological and Historical Studies» presented to Erica Reiner, *AOS 67*, New Haven, 1987, 15-32.

وكأن حرب بين معبودين وانتصار المجنح بأشعته، ويعود هذا الختم للعصر الأكادي (انظر شكل رقم ٣)[١٧]. وترى الباحثة أنه ربما أجنحة هذا الرجل المصور على الختم وقدمه التي هي أقدام طائر، يمثل بازوزو.

ختم اسطواني آخر مصور عليه إله مجنح يمسك بيده اليمنى واليسرى شخصين، ويقف على ثالث، وعلى يساره مصور المعبود أدد و Šala ويقف كل منهما على أسدين مجنحين دليل الطيران والرياح ويسمى الأسد (أسد جريفن)، وفي وسطهما الشيطان "ugallu" يتجه نحو السماء، وفي بعض الأحيان ينتحل "ugallu" صفة الظواهر الجوية العنيفة (انظر شكل رقم ٤)[١٨].

كما يعود إلى العصر الأكاد (٢٣٤٠- ٢١٨٠ ق.م) ختم اسطواني يظهر عليه المعبودان Adad و Šala ويحيط بهما من جميع الجوانب أسود مجنحة تطير في السماء (من نوع جريفن) ويوجد شخص على الشمال تظهر عليه علامات الهيبة والآلوهية ويجد أمامه أسداً يخضع له (انظر شكل رقم ٥)[١٩]، وترجح الباحثة أن تمثيل الأسود المجنحة من كل اتجاه ربما تشبه أو تمثل الرياح الغربية والشرقية والشمالية والجنوبية.

إضافة إلي ذلك تضمن ختم اسطوانى (محفوظ حاليا في متحف القدس) تم الكشف عنه في شمال العراق القديم ومؤرخ بالعام (١٨٥٠ – ١٧٠٠ق.م)، شكلاً لمعبود الطقس ذو الشعر الطائر أو المنفوخ من الرياح، وله ذيل طائر على ما يبدو، ممسكاً بيده شوكة، واقفاً فيما يشبه الحقل، وأمامه ثلاث أرواح مجنحة (انظر شكل رقم ٦)[٢٠]. وترى الباحثة أن ذلك يكمن في الشبه بينه وبين بازوزو بخلاف الأجنحة، في السيطرة على الأرواح المجنحة وكأنها الرياح التي تمثل الشياطين (الرياح الجنوبية).

الأيقونات المركبة من أشكال بشرية وحيوانية :

عُرف للأيقونات المركبة أن لها دوراً مركزياً وغنية بالمعلومات عن النصوص وخاصة في المجال الديني والمتعلق بتصوير الآلهة أو أية كيانات أخرى مثل الشياطين أو الأرواح، حيث ان النصوص غالباً ما تعطي تلميحات وتطلق لخيال الدارس لها العنان على عكس الأيقونة التي لها طابع ملموس، في العموم فإن تمثيل الشيطان في الأيقونة مرتبط بشكل رمزي بأفعال الشيطان وأخلاقياته[٢١]، وترجح الباحثة الهدف من

[17] BOEHMER, R.M.: « Die Entwicklung der Glyptik Während der Akkad-Zeit», *UAVA* 4, Berlin, 1965, abb. 340.

[18] WIGGERMANN, F.A.M.: « Mesopotamian Protective Spirits. The Ritual Texts», *CM 1*, Groningen, 1992, 169ff.

[19] NACKTE, G.:«Naked Goddess», *RlA* IX, Hamburg, 1998-2001, 61, abb. 6.

[20] MAYER-OPIFICIUS, R., Sonne:«Die Geflügelte Sonne. Himmels- und Regendarstellungen im alten Vorderasien», in *UF* 16, Berlin, 1984, 189 note., 16.

[21] A few years ago a project on The Iconography of Deities and Demons in the Ancient Near East was launched by Zurich University; once fully developed, it will provide a solid basis for a comparative iconographic study of demons in the Middle East; see:
http://www.religionswissenschaft.uzh.ch/idd/ 5/ 7/ 2020 index.php

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | دينا إبراهيم سليمان شلبي

تصوير بازوزو بمثل هذا القبح والشكل المرعب الهجين كان بغرض تخويف الكيانات الأخرى المعادية للبشرية وليس بسبب أفعال سيئة أو مضرة للبشرية. كذلك لابد من الحرص في فهم كلمة الشيطان فهي ليست بمدلولها الديني كما في الديانات السماوية. مثل الحال عند استخدام كلمة وحش فربما يتبادر في ذهن المرء أنه شكل مخيف مركب من حيوان وأجزاء بشرية أو مركب من حيوانين، كما أن هذا المصطلح "شيطان" لا يوجد له كلمة تدل عليه في الديانات القديمة، فبالأحرى هي أشكال تدل على الشر والشئ المخيف المرعب والمجهول[٢٢]، ولذلك عند التعرف على كينونة وماهية بازوزو Pazuzu موضوع البحث يجب الوضع في الاعتبار أن مصطلح شيطان سهل الاستخدام للباحث أو الدارس، وربما لا يعني مفهومنا الحالي لكلمة شيطان، فعلى سبيل المثال في النصوص الأكادية والسومرية يمكن ترجمة كل من Maskim / Rabisu – Gallu / Galla – Udug / Utuku[٢٣]، على أنها شيطان كنوع من أنواع الاستسهال، ولكن يجب توخي الحذر في ترجمة هذه الكلمات أو التي تحتاج إلى دراسة مستقلة لمعرفة خصوصية كل لقب أو فئة من هذه المصطلحات سابقة الذكر. ومن هذا المنطلق فربما استخدام مصطلح شيطان من قبل الدارسين يعطي عديداً من المفاهيم الأخرى المحلية الخاصة بالنص الوارد فيه أسماء مختلفة وربما لربطها بثقافات الدارسين ؛ لذلك لا يستخدم الأسماء الأصلية غير المتجانسة مع تلك الثقافات (الخاصة بدارس بعينه الذي يقوم بترجمة نص العراقي مثلاً).

تظهر علي سبيل المثال قوى الشر في العالم بأجمعها في نظر العراقي القديم في شخص الشريرة "تيامات". مع العلم أن تيامات نفسها في الأصل ربة أنجبت كثيراً من الآلهة العظمى القديمة التي ارتبطت بالشر، وأصبحت المخلوق الإلهي الذي يتجسم فيه الشر، شيطانة حقاً (تعبير مجازي) أرادت الموت والفناء للكل حتى شباب الآلهة، والذين هم أحفاده وذلك لراحتها وسلامة الأقربين لها ليس إلا، لكن الإله الشاب مردوخ جرأ على الحرب معها ومع أعوانها وجنودها، وتتصدى تيامات لهذا التحدي ومن تهديدات مردوخ لها (فقد أحضرت الأفعى والتنين والأسد ذو الرأس البشري والسبع الضخم والكلب المسعور والإنسان العقرب والعفاريت الضخمة) وهم حاملون أسلحة لا تترك أحداً (دون آذى) ولا تهاب المعامع[٢٤]، ورغم كل ذلك فقد استطاع مردوخ الانتصار عليها "تيامات" بتشجيع من المعبود إنليل، حيث دحرها وقطع جسدها إلى نصفين، خالقاً من أحدهما السماء والآخر الأرض، وخلق من دمها البشر وفقاً لأسطورة الخليقة البابلية "إنوما إيليش" (الذي في العلي)، ووفقاً لما ذكرته، فإن المادة الأصلية التي خلق منها الإنسان هي جزء من شيطان خطر،

[22] For a comprehensive and interdisciplinary overview on monster studies see recent MITTMAN & DENDLE, *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, 2011; COHEN, *culture of honor*, 1996. On monsters as counter-intuitive representations in ancient Mediterranean and Near Eastern art, see WENGROW, D., "Cognition, materiality and monsters: the cultural transmission of counterintuitive forms in Bronze Age societies", *Journal of Material Culture*, Vol 16, issue 2, London, 2011, 131–149.

[23] For an overview on Mesopotamian demons and their epithets, see Black/Green, Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia, 1992, 63–66; Wiggermann, " The Mesopotamian Pandemonium", 302-310.

[24] Story of Creation, 62, Tablet I, Lines 139-143; GEORGE BARTON, Tiamat, *Jaos*, Vol. XV, Baltimore, New Haven, 1893, 1-27.

فلما كان البشر قد خلقوا من دم "تيامات" والتي إن كانت أم الأرباب، ولكنها شيطانة نفسها مليئة بالكراهية وحب الانتقام والعطش للقتل وسفك الدماء. وهذا ما يفسر الجزء الشرير بداخل الإنسان أيضاً، والذي يظهره الإنسان وقت الحاجة أو لدفع أذى عنه وهذا رد الفعل الطبيعي والمقبول، بينما إذا كان الشر لغرض أذى الصالحين فهذا غير مقبول لا دينياً أو أخلاقياً.وهذا ما ينطبق على بازوزو فهو يظهر وجهه القبيح لمواجهة الأشرار في الوقت المناسب، وليس الغرض إظهار الوجه القبيح لغرض الضرر فقط أو ضرر الصالحين، كما ترى الباحثة أن في الأيدولوجيات الدينية القديمة خاصة مصر والعراق القديم (بلاد الرافدين) فإن مفهوم الشيطان له طبيعة متعددة الأوجه.

لذلك لابد من النظر إلى سياق دور "بازوزو" تجاه البشر وعلاقته بالآلهة الأخرى.

علاقة بازوزو ب لاميشتو (العدائية)

لاميشتو بالأكادية "dimme" بالسومرية، يصفها والتر فاربر Walter Farber شبه قوة شيطانية، وهي تجسيد للشر والعدوانية[٢٥]، من الناحية المادية، لديها وجه أسد شرس، جسد عار مغطى بالفرو، تقف فوق حمار مرقط؟، ولها مخالب طيور طويلة وحادة، وأحياناً تظهر بأجنحة أو بدون، وأحياناً تظهر بذيل، وغالباً ما تظهر وهي تمسك الثعابين بمخالبها، ويرضع من ثدييها خنزير صغير وجرو(انظر شكل رقم ٧)[٢٦]. ورجحت بعض الدراسات أن دولة عيلام موطنا أصليا للاميشتو وليس بلاد سومر، وأن تاريخها يعود على الأقل إلى الفترة ما قبل العيلامية، على أساس أن شكل الأسد في الفن العيلامي يشبه تصوير أسد لاميشتو[٢٧]، ويبدو أن العلاقة بين الأسد العيلامي وأيقونات لاميشتو العراقية هو ضعيف للغاية، ومن ثم تفقد نظرية أصل لاميشتو العيلامي الدعم وتم رفضها.

ومن الجدير بالملاحظة مناظر تجسيد بازوزو على التمائم التي تخص لاميشتو من القرن السابع ق.م فصاعداً، حيث يصور بازوزو على جانبها (لاميشتو) الأيمن في وضعية الهجوم وإحدى زراعيه مرفوعة عليها، ولكن في الغالب يظهر خلف التميمة الممثلة عليها لاميشتو، وطل بازوزو برأسه المشهور بملامحها (الرأس) القبيحة المخيفة وتكون مرتكزة أعلى حافة التميمة، وعينه تنظر مباشرة إلى الناظر له أو المشاهد، وفي نفس الوقت يده تمسك بحافة التميمة (انظر شكل رقم ٨)[٢٨].

[25] WALTER, F.: « Lamaštu: An Edition of the Canonical Series of Lamaštu Incantations and Rituals and Related Texts from the Second and First Millennia B.C.E», *MC* 17, WINONA LAKE, *Eisenbrauns*, 2014, 3.

[26] MORDECHAI C:.«A Lamashtu Plaque from the Judaean Shephelah», *IEJ* 45, Jerusalem, Israel, 1995, 155–61.

[27] PORADA, E.: «Zurich Open Repository and Archive», *JAOS* 70, Baltimore, New Haven, 1975, *223f.*

[٢٨] لتمثيلات أكثر لبازوزو على تمائم لاميشتو أنظر HEEBEL, *Pazuzu*, Nos.19 -23.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | دينا إبراهيم سليمان شلبي

هذا بالإضافة إلى أن رأس بازوزو تظهر بجانب لاميشتو على وجه التميمة أو يظهر بازوزو بالكامل إلى جوارها مما جعل بعض الدارسين تفسر وجود بازوزو جوارها وكأنه حليف لها، ولكن الحقيقة أن بازوزو يظهر إلى جوارها أو كأنه يسير معها لكي يتأكد من أن مفعول أعمالها قد تم إبطاله، وأنها أي "لاميشتو" اتجهت من حيث أتت[٢٩]. وفي الوقت الذي أصبحت التمائم الخاصة ببازوزو ولاميشتو أكثر وضوحاً، وسبب ذلك الوضوح أنه تم العثور على عديد من التمائم التي توضح علاقة بازوزو بلاميشتو في كثير من التصويرات، بالوقت نفسه أصبح هناك غموض في النصوص[٣٠]، وربما يرجع ذلك الغموض إلي أن النصوص كُتبت قبل أن يتضح دور بازوزو بشكل حاسم وقاطع، ومما جعل كثير من الدارسين في حالة من الخلط والارتباك لفهم طبيعة بازوزو.

وخلال العصر البابلي الحديث/ الكلداني (٦٢٦- ٥٣٩ ق.م)، أصبح من طقوس الحماية من لاميشتو أن يرتدي الشخص أو المريض تميمة خاصة ببازوزو ويعلقها على رقبته، حيث عثُر على عديد من التمائم التي تمثل رأس بازوزو وفي أعلاها في المنتصف ثقب لكي يعلق منه سلسلة (انظر شكل رقم ٩).

كذلك هناك نصوص لبازوزو تحتوى على قائمة بالشياطين والأمراض التي يجلبها هؤلاء الشياطين، والذين يكونون تحت سيطرة بازوزو أو يقوم بازوزو بمحاربتهم ومن ضمن هؤلاء الشياطين اسم لاميشتو[٣١].

ويتضح من التمائم ومما سبق أن العدو اللدود لبازوزو هو Lamaštu، وهي عدو أقوى بكثير من lilûs، والتي على مايبدو ليس لها وجه، كانت Lamaštu في الأصل ليس لها علاقة بالشياطين، وعلى ما يبدو في أواخر العصر البرونزي أصبحت لاميشتو عضواً في هيكل السلطة الشيطاني[٣٢]. لذلك ترى الباحثة أن ظهور بازوزو المفاجئ كان لابد منه، حيث الشخصية الشرسة التي تكون لها السيطرة على الرياح وبنفس الوقت أقل حدة من هواوا، وتكون أقوى من لاميشتو ولها السيطرة عليها وردعها.

يرى البعض أن العلاقة بين بازوزو ولاميشتو يشوبها الغموض، حيث يطلقون عليهم فكرة الثنائى (الزوج والزوجة) وترى الباحثة أنه ربما يكون زوجها وذلك حتى يبث السم بداخلها، فمن الصفات المجسم بها بازوزو أن عضوه الذكري ثعبان، وربما أراد الزواج بها لإنهاء حياتها ويخلص منها النساء الحوامل.

علاقة بازوزو بالمعبود بس :

هناك رأي يقول : يشتق اسم "باسوسو" من Pss، والمعروف باللغة البابلية من الاسم pessû والتي تعنى "قزم"، فهذا الرأي من شأنه أن يضع بازوزو في فئة الأقزام المعروفة جيدا في مصر منذ عصر الدولة

29 OTHMAR, *Symbolism*, 60-73

30 HEEBEL, *Pazuzu*, 74 f; WIGGERMANN, F.A.M., *Studi e Materiali di Storia delle Religioni* t, 376.

31 HEEBEL, N.P.: «*Evil Against Evil, The Demon Pazuzu*», 336; WIGGERMANN, «The Mesopotamian Pandemonium», 376.

32 WIGGERMANN, *Lamaštu*, 2000, 227f.

القديمة وبابل، كما يظهر بازوزو على تميمة للاميشتو جيدة الصنع، وهو يمتلك أرجلاً قصيرة بشكل ملحوظ، كما أن هناك نقشاً له يسمي نفسه ú- GU-u أي المشلول[٣٣].

علاقة بازوزو ب Humbaba/Huwawa

على الرغم من أن Humbaba/Huwawa لم يكونا معاصرين لبازوزو، إلا أنهما هما السلف لبازوزو، كما أن بازوزو يمثل وظيفة Humbaba في العصر الحديدي ولكن بشكل أقل حدة وفيه نوع من أنواع الليونة في التعامل[٣٤]. حيث قوته تكمن في رأسه وعقله مثل Humbaba. ويذهب بترو أدريان في دراسة له عن بازوزو، حيث يذكر أن بازوزو كان له ستة أجنحة، وعند سقوط بازوزو تحول جناحان له إلى يدين، وأصبح بجناحين مرفوعين وجناحين نائمين ويدين[٣٥]. ولكن الباحثة ترى رداً على بترو، أن اليدين لستا بجناحين من قبل، فمنذ خلق شخصية بازوزو في الميثولوجيا العراقية وهو كان ذو أربعة أجنحة ويدين، كما إنه متعدد الطبيعة أو ذو قوة خارقة، فبالإضافة إلى أنه يستطيع الطيران فهو أيضاً يستطيع القيام بالأعمال اليدوية والحرفية التي يقوم بها البشر، ولم يسقط من الأساس. كما يذكر بترو أيضاً أن هناك تميمة لبازوزو يرد على جزئها الخلفي نص:

"**أنا بازوزو بن خنبو، ملك الأرواح الشريرة ...، يخرج مثل العاصفة من الجبال، ويدمر.....**"[٣٦]

ويعلق بترو بأن هذا النص هو استدعاء للشياطين واستحضار قوى الشر للتدمير والتخريب، بينما ترى الباحثة أن هذا النص ليس بتعويذة ضد بازوزو أو جلب التدمير والشر، حيث نظرت الباحثة من جانب آخر وهو أن بازوزو معبود مثل باقي المعبودات، ويريد التضحيات والقرابين من الحيوانات بدلاً من النفوس البشرية، أو ربما يتفوه بمثل هذا الحديث لترهيب وتخويف الأرواح غير الصالحة وحماية البشر ممن هم ليس مرغوب بوجودهم، ورداً أيضاً على البعض الذي يدعي بأن المعبودات الرئيسية لا تذكر على تعاويذ أو تمائم فهناك تعويذة للمعبود آيا تتضمن:

(أنا أحمل الشعلة، أحرق أشكالهم، أشكال الأوتككو والشيدو والرابيصو والأتيمو واللابارتو واللاباسو والاحنخازو والليلو والليليث، ..... وأعضائكم سيشمها (أي يحرقها) إله الشمس وهلا يحطم قوتكم مردوخ الساحر الكبير ابن أيا)[٣٧].

---

[33] FRANK, C.: « Köpfe Babylonischer Dämonen», in *RA 7*, Hanover, 1910, 21-32.

[34] CULICAN, "Phoenician Demons", 21.

[35] DANCIU, P.A., "Pazuzu and Lamatshtu – The Demonic Couple in The Babylonian Mitology", *Journal of Romanian Literary Studies 10*, România , 2017, 605.

[36] DANCIUM, *Pazuzu*, 606.

[٣٧] الأحمد، سامي سعيد، "معتقدات العراقيين القدماء في السحر والعرافة والأحلام والشرور"، *مجلة المؤرخ العربي*، ع ٢، ١٩٧٧م، ٦٩.

دينا إبراهيم سليمان شلبي | DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095

وكل هذه الأسماء للعفاريت وهي تحمل معاني القوة، فمثلاً الرابيصو يعني "المنتظر" والليلو والأنثي لليلتو "الروح الليلية، كما كان لهم أوصاف مختلفة مثل القساة، والمتعطشين للريح، الطائرين في الفضاء، ومنهم الأدمو والتي هي في الواقع أرواح الموتى المتروك أجسامهم الأصلية مباشرة بعد الموت، وهي تريد إضرار وإيذاء الأحياء. ومن المعروف أن المعبود آيا معبود للمياه العذبة وذُكر أيضاً في تعويذة، وكان يهدد أيضاً مثل بازوزو بالتدمير ولكن التهديد للأرواح الضارة ولحماية من يستنجد به مثلما فعل بازوزو.

الخاتمة والنتائج:

- بازوزو ملك على الشياطين وليس أحدا منهم، وكان ملزم بإبقاء رعاياه الأشرار تحت السيطرة، وليس إلحاق الألم بالبشرية. كما أن قسمات وجهه القبيحة كانت لبث الخوف في قلوب من يقترب من رعاياه من البشر وليس تخويفاً للبشر، فلابد أن يكون بهذا الكم من القبح لكي يواجه الشر، إذ بعض الأحيان لابد من مواجهة الشر بالشر.

ويمكن النظر إلى تيامات أيضاً كإله مغضوب عليه وانهزامها أمام مردوك، ربما يفسر في حقيقة كون الشر مقدر من الأرباب العظام من جانب، كما أنه بنفس الوقت ومن جانب آخر عنصر زائل في النهاية لا محالة، كما لابد النظر أيضاً إلى المعبود مردوك الذي اكتسب شهرة واسعة جعلته يتعاظم وسط كل المعبودات؛ وذلك لما حققه من نصر في معركته مع "تيامات"، الذي حفظ بها جميع الأرباب الآخرين من الشر والخطر، وجعلته البطل الحقيقي وخالق البشر فهو الذى واجه الشر بالشر.

فالشياطين الكبرى في نظر العراقي القديم سواء كانت "تيامات" نفسها أو آلهة الشر عموماً هم أرباب كل شئ، فمصدر الشر آلهة معينة إذن، لا يمكن رد أوامرها وهي ذات قوى خارقة.

- الظهور المفاجئ لأيقونة بازوزو في أوائل العصر الحديدي كان لابد منه، حيث يمكن تتبع طبيعته وأعماله، حيث أصبح شخصية دينية ذات شعبية كبيرة تمتعت بالكرم والعطف على البشر وكل من يستنجد به للحماية ضد رعاياه الأشرار.
- وصفته تعويذاته بأنه مدمر وشرس، بالرغم من أنه كان ضيفاً مرحباً به في المنازل، هذا بالإضافة إلى كم أعداد الرؤوس خاصته التي كانت تعلق على الأبواب وأسرة المرضى، مما يدل على أن قوته في رأسه.
- ترجيح احتمالية بازوزو معبودا للطقس، والمسيطر على الرياح الجنوبية والغربية استنباطا من مضمون أختام عديدة السالف تناولها.
- ترجيح احتمالية بازوزو معبوداً وليس شيطاناً حيث إنه الشيطان الوحيد دون شياطين العراق القديم الذي له أيقونة.
- التعاويذ التي تذكر تدمير بازوزو وذلك لكونه معبوداً يحتاج إلى تقديم القرابين لتهدئته ورضاه عن رعاياه.
- لاميشتو من ألد أعداء المعبود بازوزو وليس حليف لها، وتصويره بجوارها للتأكد من أنها ذهبت من حيث أتت.

- بازوزو ليس بزوج للاميشتو وعلى افتراض ذلك، لكي يبث السم بداخلها من خلال قضيبه الثعباني للتخلص من شرها.
- يتشابه بازوزو مع المعبود المصري بس من حيث دوره في حماية النساء الحوامل، وحماية الأطفال.
- يتشابه أيضا المعبود بازوزو مع المعبود المصري بس حيث إنهما أقزام.
- لابد من توخي الحذر عند استخدام مصطلح شيطان، فربما له معنى مغاير عن مفهومنا الحالي له.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | دينا إبراهيم سليمان شلبي

قائمة الأشكال

شكل رقم (١)

تمثال من البرونز يمثل بازوزو من العصر الأشوري أو ربما البابلي الحديث

بداية الألف الأول قبل الميلاد نقلاً عن

OTHMAR KEEL, *Symbolism of the Biblical World,* fig. 93.

Cf. FREY-ANTHES, *Unheilsmachte und Schutzgenien,* fig. 31.

شكل رقم (٢)

أربع كائنات ربما حيوانات اقترنت بإله الطقس المجنح

AMIET, P., "L'Homme-oiseau dans l'Art Mésopotamien", in *Or* 21, 1952, fig. 14

شكل رقم (٣)

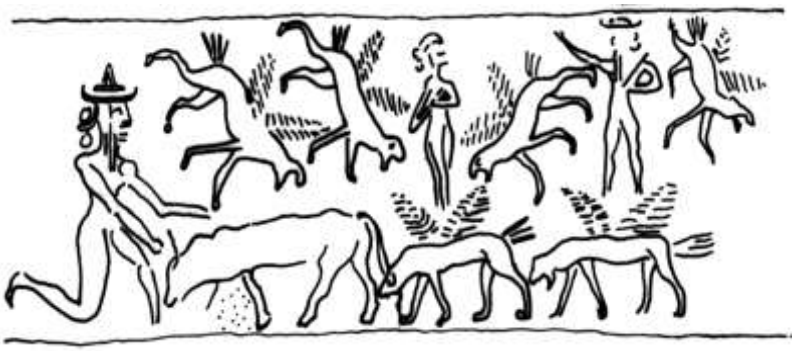
رجلا مجنحا يقهر شخصين وأسفل قدمه شخص ثالث

AMIET, "L'Homme-oiseau dans l'Art Mésopotamien", fig. 15.

شكل رقم(٤)

معبود مجنح يمسك بيده اليمنى واليسرى شخصين، ويقف على ثالث، وعلى يساره مصور المعبود أدد و Šala ويقف كل منهما على أسدين مجنحين

BOEHMER, Entwicklung, abb. 333.



شكل رقم (٥)

المعبودان Adad و Šala ويحيط بهما أسود مجنحة تطير في السماء

BOEHMER, *Entwicklung*, abb. 364

دينا إبراهيم سليمان شلبي | DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095

شكل رقم (٦)

معبود الطقس له ذيل طائر ممسكاً بيده شوكة

WILLIAMS-FORTE, E., "Muscarella, Ladders", *O.W.*, 1981, 105f. no. 65

شكل رقم (٧)

تميمة من البرونز للاميشتو حوالي ٨٠٠ – ٥٥٠ ق.م

نقلاً عن

HENRIKE FREY-ANTHES, *Orbis Biblicus Et Orientalis, Unheilsmachte und Schutzgenien, Antiwesen Und Grenzganger, Vorstellungen Von Damonen Im Alten Israel*, 2013, fig. 28.

شكل رقم (٨)

لوحة بازوزو ولاماشتو البرونزية، العصر الآشوري الحديث

نقلاً عن: OTHMAR KEEL, *Symbolism of the Biblical World*, fig. 91; Cf. HENRIKE FREY-ANTHES, *Unheilsmachte und Schutzgenien, fig. 29.*

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | دينا إبراهيم سليمان شلبي

شكل رقم (٩)

رؤوس Pazuzu ، عقيق (يسار) وطين (يمين). نقلاً عن:

URI GABBAY, "A Collection of Pazuzu Objects inJerusalem," figs. 2, 4.

المراجع العربية :

- الأحمد، سامي سعيد، "معتقدات العراقيين القدماء في السحر والعرافة والأحلام والشرور"، *مجلة المؤرخ العربي*، ع ٢، ١٩٧٧م، ٥٧- ١١١.

-al-Aḥmad Sāmī Saʿīd, Muʿtaqadāt al-Qudamāʾ fī al-siḥr waʾl-ʿarāfa waʾl-aḥlām waʾl-šurūr, *Bulletin of The Arab Historians Society* 2, 1977, 57-111

- .....، *الأصول الأولى لأفكار الشر والشيطان*، بغداد، ١٩٧٠ م.

-_____, al-UṣūL al-ulā liʾfkār al-šar waʾl-šayāṭīn, Baghdad, 1970

المراجع الأجنبية:

-ALSTER, B.: «Incantation to Utu», *ASJ* 13, 1991, 27-96.

-.....*Proverbs of Ancient Sumer. The World's Earliest Proverb Collections*, *Bethesda*, 1997.

-AMIET, P.: «L'Homme-oiseau dans l'Art Mésopotamien», *Or* 21, Paris, 1952, 149-167.

-....., *Bas-reliefs Imaginaires de l'Ancien Orient d'après les Cachets et les Sceaux-Cylindres*, Paris, 1973.

-BARRELET, M.-T.: «Les Déesses Armées et Ailées », *Syria* 32, 1955, 222-260.

-……..: «Spätbabylonische Texte aus dem Planquadrat U 18. Teil IV». *AUWE* 12, Mainz, 1993.

-BOEHMER, R.M., Die Entwicklung der Glyptik Während der Akkad-Zeit". *UAVA* 4, Berlin, 1965.

-BRETT, M.: «Counterintuitive Demons: Pazuzu and Lamaštu in Iconography, Text, and Cognition», *Journal of Ancient near Eastern Religions* 18, 2018.

-CULICAN, W.: «*Phoenician Demons*», *Near Eastern Study*, 1976, 35(1), 21ff.

-DANCIU, P.A.: «Pazuzu and Lamatshtu – The Demonic Couple in The Babylonian Mitology», *Journal of Romanian Literary Studies 10,* 2017.

-FREY-ANTHES, *Unheilsmachte und Schutzgenien, Antiwesen und Grenzganger: Vorstellungen von "Damonen" im alten Israel OBO 227;* Fribourg: Academic Press, 2007.

-FRANK, C., «Köpfe Babylonischer Dämonen», *RA 7*, 1910, 21-32.

-HEEBEL, N.P., *Pazuzu Archaologische und Philologische Studien zu einem Altorientalischen Damon* (Ancient Magic and Divination4), Brill, Leiden– Boston – Koln, 2002.

-…….:«Mesopotamian Protective Spirits. The Ritual Texts». *CM* 1, Groningen 1992.

-MAYER-OPIFICIUS, R., Sonne.: «Die Geflügelte Sonne. Himmels- und Regendarstellungen im alten Vorderasien», in *UF* 16, Berlin, 1984, 189ff.

-MISCHWESEN, A., The Pantheon of Uruk During the Neo-Babylonian Period, *RlA* 8,London, 1993-1997, 222-246.

-MORDECHAI COGAN.: «A Lamashtu Plaque from the Judaean Shephelah», *IEJ* 45,Jerusalem, Israel, 1995, 155–61.

-……...: «Naked Goddess A", *RlA* 9, 1998-2001, 46-53.

-……..: «Nin-šubur", *RlA* 9, 1998-2001, 490-500.

-NILS, P. HEEßEL.: «Evil Against Evil, The Demon Pazuzu», *Studi e materiali di storia delle religioni, Vol.77, Issue 2, 2011, 357- 368.*

-Othmar Keel, *Symbolism of the Biblical World, Ancient Near Eastern Iconography and the Book of Psalms* (Reprint ed. Winona Lake: Eisenbrauns, 1997.

–……,"Pazuzu", *RlA* 10/5-6, 2004, 372-381.
–ROCHBERG-HALTON, F., (ed.), "Language Literature and History: Philological and Historical Studies" presented to Erica Reiner, *AOS 67*, New Haven, 1987, 15-32.
–……,Scenes from the Shadow Side, in VOGELZANG, M.E., & VANSTIPHOUT, H., (ed.s.), Mesopotamian Poetic Language. Sumerian and Akkadian. *CM 6*, Groningen, 1996, 207-230.
–……,Transtigridian Snake Gods, in FINKEL, I.L., & GELLER, M.J., (ed.s), "Sumerian Gods and their Representations", *CM* 7, Groningen ,1997, 33-55.
–……..,The Image of the Sage, in: SPIECKERMANN, H., et al., (ed.s), Die Welt der Götterbilder, Göttingen (forthcoming).
–URI GABBAY.: «A Collection of Pazuzu Objects in Jerusalem», *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale* 94, 2001/2, 149–154.
–……,VERDERAME, L., *Demons and Illness from Antiquity to the Early-Modern*, 2017.
–WALTER, FARBER.: «Lamaštu: An Edition of the Canonical Series of Lamaštu Incantations and Rituals and Related Texts from the Second and First Millennia B.C.E». *MC* 17, WINONA LAKE, *Eisenbrauns*, 2014, 3.
–WILCKE, C., Ḫuwawa/Ḫumbaba, *RlA* 4, 1972-75, 530-535.
–WITTMANN, B., Babylonische Rollsiegel des 11.-7. Jahrhunderts v. Chr., *BaM* 23, 1992, 169-289.
–WIGGERMANN, F.A.M .: « Exit Talim! Studies in Babylonian Demonology I», *JEOL* 27, 1981-1982, 90-105.
–……..: «Lamaštu, Daughter of Anu». A Profile, M. Stol (ed.), Birth in Babylonia and in the Bible. Its Mediterranean Setting. *CM* 14, Groningen, 2000, 217-252.
–……. *The Four Winds and the Origins of Pazuzu*, Amsterdam, 2007.
–WILLIAMS-FORTE, E.: «Muscarella, Ladders», *O.W.65,* 1981, 105f.

دراسة لمجموعة الأقنعة الجنائزية بالمتحف الزراعي بالقاهرة

A Study of a Group of Funerary Masks in the Agricultural Museum in Cairo

صفاء سمير أبو اليزيد إبراهيم درويش
استاذ مساعد بكلية الأدب – جامعة طنطا
Safaa Samir Abu Al-Yazid Ibrahim Darwish
Assistant Professor- Faculty of art - Tanta University.
Safaa.ibrahim@art.tanta.edu.eg

الملخص:

آمن المصريون القدماء بالبعث والخلود بعد الموت، ولذا كان الإنسان يمر بمرحلة الموت جسدًا وروحاً، حيث تأتى الروح في صورة " الكا" التي تمثل قوة الحياة، و"البا" التي تمثل روح الحركة، والتي تتعرف على جسد صاحبها من خلال تحرى ملامحه المتفردة، وبالتالي يجب ألا تضل الروح صاحبها أو تحل في جسد أخر، ومن هنا جاءت أهمية الأقنعة الجنائزية التي كانت توضع على المومياء، وأصبحت تعبر عن أصحابها بما تحمله من ملامحهم الخاصة.

يهدف البحث إلى دراسة عدد أربعة أقنعة جنائزية لسيدات لم تنشر من قبل، ومحفوظة بالمتحف الزراعي بالقاهرة، وتم العثور عليها بالفيوم، وتتميز هذه الأقنعة بالتنوع والثراء الفني. ويعمل البحث على تقديم دراسة وصفية لهذه الأقنعة تتضمن رقم الحفظ، والمادة المصنوع منها القناع، وأبعاده، والوضع الحالي للقناع ووصفه، ثم ذكر متى تم صناعة القناع في حياة السيدة أم بعد الوفاة، مع عرض للأسلوب الفني المنفذ على القناع، يتبع ذلك بتأريخ القناع ومحاولة لمعرفة الفترة الزمنية التي يرجع لها هذا القناع عن طريق مقارنته بنماذج أخرى لأقنعة مشابهه له.

نظرا لما تمثله هذه المجموعة المنتقاة للعرض بالمتحف من أهمية، كان من الضروري إجراء دراسة تحليلية آثريه فنية لبيان مكانه النساء صاحبات الأقنعة كنموذج للمرأة ومكانتها في مصر خلال العصر الروماني. وتشمل الدراسة التحليلية مكان العثور على الأقنعة المادة والتقنية المستخدمة في صناعتها، الألوان المستخدمة في الأقنعة، الأجناس التي تنتمي لها الخصائص الفنية للأقنعة الجنائزية الأربعة، ثم تختتم الدراسة بالخاتمة وأهم النتائج.

الكلمات الدالة:

الأقنعة الجنائزية؛ الجص؛ وجوه الفيوم؛ تصفيف الشعر؛ الحلى.

Abstract:

The ancient Egyptians believed in resurrection and immortality after death. Therefore, man would pass the stage of death. Body and soul, where the soul comes in the form of "the ka" that represents the life force and the "ba" that represents the spirit of movement and Which identifies the body of its owner by exploring its unique features. The soul must not mislead its owner or it resides in another body, hence the importance of the funeral masks that were it is placed on mummy, and became an expression of its owners their including their features.

The research aims to study the number of four funeral masks for women that have not been published before, and are preserved in the Agricultural Museum in Cairo, and found in Fayoum. And these are distinguished the masks are diverse and artistic. The research provides a descriptive study of these masks, including the preservation number, the mask material, its dimensions, the current situation of the mask, and description of the mask, then when the mask was made in the life of the women or after death with a presentation of the artistic style

executed to the mask. Followed by the date of the mask, and try to find out the period that this mask due throw compare it to other models of similar masks.

Given the importance of this eclectic collection of museum displays. Represents it was necessary to conduct a technical archaeological analysis to clarify the place of women are owners' masks as a model and their place in Egypt during the Roman era. includes analytical study where to find the masks, the material and the technique used in their manufacture, the colors used in the masks, the genera in which it belongs to, the technical characteristic of the four funerary masks, and then the study concludes with the conclusion and most important results.

***Keywords*:**
Funerary masks, plaster, Fayoum faces, hairdressing, jewelry.

مقدمة:

آمن المصريون القدماء بالبعث والخلود بعد الموت، ولذا كان الإنسان يمر بمرحلة الموت جسدًا وروحاً، حيث تأتى الروح في صورة "الكا" التي تمثل قوة الحياة، و"البا" التي تمثل روح الحركة[١]، والتي تتعرف على جسد صاحبها من خلال تحرى ملامحه المتفردة، حيث أدرك المصري القديم أن لكل إنسان ملامحه الخاصة، وبالتالي يجب ألا تضل الروح صاحبها أو تحل في جسد أخر، ومن هنا جاءت أهمية الأقنعة الجنائزية التي كانت توضع على المومياء، حيث بدأ استخدامها على رؤوس المومياوات المصرية كبديل للتمثال منذ عصر الانتقال الأول (٢١٦٠-٢٠٢٥ق.م)[٢]، ثم إتبع الإغريق في العصر البطلمى النهج المصري إلى حدا كبير في استخدام الأقنعة الجنائزية، وفى طريقة زخرفة مومياواتهم دون أي تغيير يذكر ولكن بعد خضوع مصر للسيطرة الرومانية لم تعد تتأثر الأقنعة الجنائزية بالمؤثرات الفرعونية وحدث تغيير في شكل الأقنعة الجنائزية وفى طريقة زخرفتها، حيث نشأ عرف جديد في أوائل القرن الأول الميلادي يحل محل قناع الوجه للتوابيت والمومياء على الطراز المصري، وانتشرت في مصر خلال العصر الروماني ظاهرة تزويد المومياوات بصورة توضح ملامح الشخص المتوفى، وأحيانا كانت هذه الصورة عبارة عن أقنعة جنائزية، أو رسومات على ألواح خشبية، وكانت الأقنعة الجنائزية تخص سيدات ورجال وأطفال من جميع الأعمار[٣] وأصبحت تعبر عن أصحابها بما تحمله من ملامحهم الخاصة[٤]، ولكن هذه الظاهرة اختفت مع انتشار المسيحية خلال القرنين الثالث والرابع الميلادي.

---

[1] TAYLOR, S.H., *Death and After Life in Ancient Egypt*, London: British Museum Press, 2001, 18.

[2] TAYLOR, *Death and After Life*, 95.

[3] TÖRÖK, L., ‹‹Mummy Masks from Roman Egypt Highlighted Works of Art›› - spring 2005, http://www2.szepmuveszeti.hu/antik_gyujtemeny/evszak_mutargya/evszak_en.php?id=630. (Accessed-May 21, 2020).

[٤] محمود، عزيزة سعيد، "الأقنعة الجصية الملونة من مصر الرومانية"، *المجموعة الأولى من سلسلة الدراسات الأثرية بالمتحف اليوناني الروماني*، القاهرة، ١٩٨١، ١٠- ١٤.

أهداف الدراسة:

يهدف البحث إلى دراسة عدد أربعة أقنعة جنائزية لسيدات محفوظة بالمتحف الزراعي بالقاهرة[٥]، ومسجلين برقم (٤) بسجل متحف المقتنيات التراثية بقاعة وجوه الفيوم، وتم العثور على الأقنعة الأربعة بالفيوم، وهى لم تنشر من قبل، كما تتميز هذه الأقنعة بالتنوع والثراء الفني.

فرضيات الدراسة:

- مواد وتقنية صناعة الأقنعة.
- متى نفذت هذه الأقنعة أثناء الحياة أم بعد الوفاة؟
- تصفيفات شعر السيدات صاحبات الأقنعة.
- الحلى والزينة التي تتزين بها السيدات صاحبات الأقنعة.
- المراحل العمرية للسيدات صاحبات الأقنعة.
- أجناس السيدات صاحبات الأقنعة.
- تأريخ الأقنعة.

تحاول الدراسة تغطية تلك المعطيات، وهذه الفرضيات، بالإضافة إلى الإجابة عن الاستفسارات التي تدور حولها، لتميط اللثام عن أحد جوانب الطقوس والمراسم الجنائزية في مصر الوسطى خلال العصر الروماني من خلال ما تجسده تلك الأقنعة.

منهج الدراسة:

نظرا لما تمثله هذه المجموعة المنتقاة للعرض بالمتحف من أهمية، لذا اعتمدت الدراسة على منهجين رئيسيين:

الأول هو المنهج الوصفي حيث تستعرض الدراسة وصفاً دقيقاً لهذه الأقنعة، بداية من مقاستها ووصف ملامحها المتمثلة في ملامح الوجه وأجزاؤه، وتسريحه الشعر، والحلى التي تتزين بها، أما المنهج الثاني فهو إتباع المنهج التحليلي المقارن بدارسة كل العناصر المشكلة منها هذه المجموعة بداية من مواد صناعتها، وتقنيتها، وموضوعها الفني انتهاءاً

بتأريخها، ولما كانت تلك المجموعة لسيدات كان من الضروري إجراء دراسة تحليلية آثاريه فنية لبيان مكانه النساء صاحبات الأقنعة كنموذج للمرأة ومكانتها في مصر خلال العصر الروماني.

---

[٥] يعتبر المتحف الزراعي المصري الأول من نوعه في العالم، حيث تم إنشائه في عهد الملك فؤاد، ثم صدر قرار مجلس الوزراء في ٢١ نوفمبر ١٩٢٩ بإنشاء المتحف الزراعي بسرايا الأميرة فاطمة إسماعيل وتم تسليم السرايا لوزارة الزراعة عام ١٩٣٠ م، ويقوم المتحف على نشر وتسجيل الزراعة عبر تاريخها الطويل منذ عصور ما قبل التاريخ وحتى العصر الحديث. تبلغ مساحته حوالي ثلاثون فداناً، ويضم المتحف الزراعي ٩ متاحف من ضمنهم متحف الزراعة المصرية القديمة من العصر اليوناني والقبطي والإسلامي، ومتحف المقتنيات وغيرهم. راجع؛ صالح، إبراهيم سعد، *علم الحفائر وفن المتاحف*، طنطا، د ت. ٣١١- ٣١٣.

DOI 10.21608/jguaa.2021.57902.1153 | صفاء سمير أبو اليزيد إبراهيم درويش

أولاً الدراسة الوصفية للأقنعة الجنائزية الأربعة:

القناع الأول: (صور١- أ، ب، جـ)

رقم الحفظ: ٨٢٥

المادة: الجص[٦]

الأبعاد: الارتفاع: ١٩سم / العرض: ١٦سم / قطر الرأس: ١٣سم / عرض التاج: ٢٤سم.

الوضع الحالي للقناع: القناع بحالة جيدة من الحفظ، ولكن الإكليل غير مكتمل من الجوانب كما يوجد به كسر من الناحية اليسرى للقناع.

الوصف:

يصور القناع وجه سيدة تبدو في العقد الرابع من العمر، ملامحها واضحة إلى حداً كبير صور الوجه بشكل بيضاوي ممتلئ لونه أبيض، جاءت الجبهة طويلة وضيقة حيث غطى الشعر معظمها، الحاجبان بارزان ومستقيمان إلى حدا كبير، وبهما استدارة بسيطة عند نهايتهما وقد حددهما الفنان باللون الأسود، أما تصوير العينين فقد جاءتا واسعتان ومحددان باللون الأسود، يتوسطهما إنسان العين مرسوم بالأسود على قاعدة جصية بيضاء، ويحدد الجفن خط باللون الأسود، صور الأنف كبير وضخم ويشغل جزء كبير من الوجه، وله قاعدة عريضة، ويظهر بها فتحات الأنف، ولا يتناسب حجم وشكل الأنف مع حجم الفم الذى جاءا صغيرا، ومحدد بشفاه مكتنزة تنفرج عن ابتسامة خفيفة- تشبه الابتسامة الأرخية- مع ظهور خط يفصل بينهم، وينتهى الوجه بذقن مستديرة وممتلئة ميزها الفنان وأكدها بعلامة الجمال "طابع حسن"، صورت الأذن بشكل محدد ومستدير ومتناسب مع شكل وحجم الوجه، بل ومتناغم مع استطالته، زودت كل أذن بقرط مستدير أبيض اللون، وهو عبارة عن طوق رقيق يأخذ شكل مستقيم في أحد جوانبه، ويرصع عند الأطراف بالأحجار في شكل خرزتين أو لؤلؤتين متصلتين ببعضهم ربما عن طريق خرزة أخرى أصغر حجما.

أما الشعر فقد صور باللون الأسود، وجاءت تسريحة الشعر عبارة عن مستويين يحددهما إكليل من الزهور بلون وردى. المستوى الأول عبارة عن سبع خصلات منحنية أو متموجة – بشكل نصف دائرة مفتوحة لأعلى- يليها الصف الثاني وهو عبارة عن خصلات حلزونية قصيرة تصطف بشكل رأسي فوق الجبهة، ثم ينسدل الشعر على الجانب الأيمن أمام الأذن في صفين رأسيين من الخصلات الحلزونية – سوالف – بكل صف ثلاث خصلات حلزونية، أما الجانب الأيسر فتنسدل ثلاث خصلات في صف رأسي فقط.

يتحد الشعر ويتجمع إلى الخلف ويلون بالأسود، أما باقي القناع فيلون بالأبيض مع آثار للون أخضر.

[٦] الجص مادة صلبة تتكون من ثنائي هيدرات كبريتات الكالسيوم، وهو متوفر بكثرة في أرض مصر وله عده أنواع منها الجبسيت وهو راسب أرضى غير نقى ذو حبيبات دقيقة ومختلط بالرمل والطين، وربما يكون هذا النوع هو الذي استخدم في صناعة الأقنعة الجصية. للمزيد راجع; عبد الرحمن، ولاء محمد محمود، "الألوان ومدلولاتها في فن التصوير في مصر خلال العصر الروماني"، *رسالة ماجيستير*، كلية الآداب/ جامعة الإسكندرية،٢٠١١، ١٦٣.

التعليق:

– الملامح العامة لهذا القناع تعكس صورة لسيدة في مرحلة النضج، حيث لا يوجد تجاعيد في ملامح الوجه كما تم تحديد الملامح باللون الأسود، ويستنتج من ذلك أن القناع يصور امرأة في العقد الرابع من العمر.

– الأسلوب الفني لهذا القناع هو الأسلوب الواقعي، حيث يرجح الباحث أن الفنان أستخدم وجه السيدة لعمل القناع، والذي يؤكد ذلك هو وجود فتحات الأنف لكي تحقق للسيدة التنفس أثناء صب القناع على الوجه وربما يشير ذلك أيضا أن القناع صنع للسيدة وهي على قيد الحياة.

– تعكس الملامح الفنية حرص الفنان على تصوير وجه السيدة وهي في حالة من التفكير والتأمل وذلك من خلال اتساع انسان العين الذي لا ينظر إلى هدف محدد والابتسامة الرقيقة التي تعلو الشفتين.

– يتميز الأسلوب الفني لهذا القناع أيضاً بالواقعية والتي تظهر من خلال العيون الواسعة والأنف الكبير والأذنين، واهتمام الفنان بتصوير الخط الأسود الفاصل بين الشفتين وتحديد زوايا الفم، والذقن المستديرة وتصوير طابع الحسن بمنتصفه.

تأريخ القناع:

يتشابه هذا القناع مع قناع جنائزي[٧] (شكل رقم ١) يرجع لعصر الإمبراطور نيرون (٦٨–٦٩ م)، وهو لسيدة لها نفس طريقة تصفيف الشعر، ولكن تختلف معها في أن الخصلات المتعرجة تأخذ شكل نصف دائرة مفتوحة لأسفل وليس لأعلى، أيضا ترتدى قرط مشابه للقرط التي ترتديه السيدة في القناع الجنائزي (صورة رقم ١) ولكن الاختلاف أن القرط هنا يأخذ شكل مستدير، أما نموذج الدراسة فالقرط يأخذ شكل مستقيم في أحد جوانبه أي أنه ليس كامل الاستدارة، كما يتشابها أيضا في الملامح حيث لهم نفس الشفاه، والابتسامة الخفيفة، كما يوجد نموذج أخر للمقارنة (شكل رقم ٢) يرجع لفترة حكم الإمبراطور كلاوديوس (٤١–٥٤ م) وهو قناع جنائزي[٨] لسيدة لها نفس طريقة تصفيف الشعر في الجزء الأمامي الخاص بالخصلات الحلزونية التي تصطف بشكل رأسي أعلى الجبهة وكذلك السوالف التي تصطف في صفين وبكل صف ثلاثة خصلات، وأيضا يتشابها في شكل القرط، والاختلاف فقط أن القرط يأخذ أيضا شكل مستدير كما في نموذج المقارنة (شكل رقم ١) أما في ملامح الوجه فيتشابها في وجود طابع الحسن.

---

[٧] القناع الجنائزي لسيدة من الجص غير معروف مصدره، اشتراه المتحف اليوناني الروماني في مارس ١٩٢٦، ومحفوظ حاليا في متحف مكتبة الإسكندرية برقم ٢١٩٩٤ فاترينة ١٩، يبلغ ارتفاعه ٣٠سم. للمزيد راجع؛ عبد الرحمن، *الألوان ومدلولاتها في فن التصوير*، ٢١٠، ٢٦.

http://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?lang=ar&a=1364 / (Accessed- July18, 2020).

[٨] القناع الجنائزي لسيدة من الجص، غير معروف مصدره، كان محفوظ بمخزن المتحف اليوناني الروماني ومحفوظ حاليا في متحف مكتبة الإسكندرية برقم ٧٤٠٤، ويبلغ ارتفاعه ١٧,٥سم. للمزيد راجع ؛ عبد الرحمن، *الألوان ومدلولاتها في فن التصوير*، ٢١٠، ٢٥.

http://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?a=1362&lang=ar (accessed-April 2, 2019).

DOI 10.21608/jguaa.2021.57902.1153 | صفاء سمير أبو اليزيد إبراهيم درويش

يوجد أيضا قناع من الجص لسيدة لها نفس طريقة تصفيف الشعر للقناع الأول، ولكن لا ترتدى إكليل، ويظهر في تصفيف الشعر خصلات مبعثرة فوق الجبهة يليها خصلات منحنية أو متموجة – بشكل نصف دائرة مفتوحة لأعلى–، ويؤرخ هذا القناع بالقرن الأول الميلادي (شكل رقم ٣)[٩].

من طريقة تصفيف الشعر، وشكل القرط، والملامح، يتضح أن هذ القناع يؤرخ بمنتصف القرن الأول الميلادي، وخاصة في فترة حكم كلا من كلاوديوس (٤١–٥٤ م) ونيرون (٦٨–٦٩ م).

القناع الثاني: (صور ٢– أ، ب، جـ)

رقم الحفظ: ٨٢٦

المادة: الجص

الأبعاد: الارتفاع: ٣٠سم / العرض: ٢٠سم / قطر الرأس: ٦سم.

الوضع الحالي للقناع: القناع في حالة سيئة من الحفظ، الجزء الأيمن من الإكليل مطموس وغير واضح كما أن إنسان العين غير موجود، وربما تلاشت ألوانه واختفت بمرور الزمن.

الوصف:

يصور القناع وجه سيدة تبدو في العقد الثالث من عمرها، صور الوجه يقترب من الشكل الدائري بلون أبيض، جاءت ملامح الوجه واضحة حيث العيون كبيرة وإنسان العين غير واضح، لكن يوجد بقايا للون أسود خافت مما يدل على إنه كان موجود ويلاحظ وجود بقايا لرموش حول العين، الحاجبان مقوسان يتقابلان فوق الأنف لونهم بنى فاتح، وصور الأنف طويل بشكل مستطيل وله قاعدة ضيقة، الفم صغير وبه آثار طلاء بلون أحمر، وينتهى الوجه بذقن مستديرة، وصورت الأُذن بشكل محدد وطويل حيث تظهر بارزة عن الوجه وغير واضح وجود قرط بها أم لا، كما صورت الرقبة طويلة لا تتناسب مع حجم الوجه.

أما الشعر فقد صور باللون الأسود الفاتح وهو عبارة عن خطوط صغيرة رأسية فوق الجبهة بلون أحمر فاتح، يليها إكليل من أوراق الغار به أثار لون أحمر، الجزء الأيمن منه مطموس وغير واضح وفى منتصفه جزء بارز بلون أسود، ربما شكل لنسر أو زهرة، خلف الإكليل يأخذ الشعر شكل خصلات ويجمع الشعر على هيئة بوكلة مضفرة كبيرة أعلى الرأس.

التعليق:

– الملامح العامة لهذا القناع تعكس صورة لسيدة في العقد الثالث من عمرها، كما أن حالة الانتباه التي تعلو وجه السيدة، والذي ظهر في شكل الفم، والألوان الحية التي صورت بها لا سيما لون البشرة البيضاء، والشفاه الحمراء، والعيون المتسعة أعطاها حيوية كبيرة، وربما يشير أن القناع صنع للسيدة وهي على قيد الحياة.

– أما عن أسلوب الفنان في هذا القناع فقد تميز بالرداءة والخشونة، حيث لم يراع الدقة في تصوير استدارة الحواجب، والعينين وكذلك الفم، وربما يدل ذلك على عدم معرفة الفنان بعلم التشريح، حيث فشل في تصوير

[9] AUBERT, M.F., & CORTOPASSI, R., *Portraits de l'Egypte Romaine*, Musée du Louvre, Paris 5 October 1998-4 janvier 1999 (French Edition) – January 1, 1998, 141,86.

الأذن التي تبدو بشكل غير طبيعي، وأيضا حجم الوجه صغير لا يتناسب مع حجم الرقبة الطويلة، وعدم تصوير الفنان للجفون حيث أن الحاجبان قريبان جدا من العيون.

– لكن استطاع الفنان أن يظهر دقة وبراعة في صياغته لطريقة تصفيف شعر السيدة وفى تصوير إكليل الغار.

–كما تأثر الفنان في تصويره للإكليل على القناع الجنائزي بإكليل الغار الذى يرجع لأواخر العصر الهلنستي[١٠]، والذى كان يصور في منتصفه نسر باسط جناحيه أو حية الأوريوس وكان يوضع على القناع أغطية للرأس ويفصل بينها وبين أعلى الجبهة شريط فاصل أستمر على الأقنعة مع الإكليل حتى الفترة المبكرة من العصر الروماني[١١].

تأريخ القناع الجنائزي:

من طريقة تسريحة الشعر لهذا القناع يتضح إنه يتشابه إلى حدا ما بطريقة تصفيف الشعر لقناع جنائزي لسيدة محفوظ في المتحف المصري بالقاهرة تحت رقم ١٨١–٣٣ (شكل ٤)[١٢]، ويرجع إلى بداية عصر تراجان[١٣]، ولكن الاختلاف هو أن البوكلة متسعة عن البوكلة في القناع الخاص بالدراسة، كما أن تسريحة الشعر من الأمام مختلفة أيضا.

كما يتشابه القناع الثاني مع صورة لسيدة على لوحة من هوارة بالفيوم، ترجع للفترة من (١٠٠–١٢٠م) (شكل٥)[١٤] ولها نفس الملامح، حيث الوجه المستدير والأنف المستقيمة والشفاه الصغيرة، والرقبة الطويلة وخصلات الشعر المرتبة في صف واحد أعلى الجبهة والاختلاق هو أن الشعر يتجمع أعلى الرأس في شكل بوكله متسعة.

---

[١٠] اكتشف برتشيا مجموعة من ست أقنعة من الجص محفوظة بالمتحف اليوناني والروماني بالإسكندرية وتم تأريخها بأواخر العصر الهلنستي وأوائل العصر الروماني. للمزيد راجع;

BRECCIA, EV., *Le Muse Greco-Roman 1925-1931*, Officine Dell' Istituto Italiano d'Arti Grafich – Bergamo, Italy, 1932, 64, LVI, LVII.

[١١] تلاشى الشريط الفاصل على الأقنعة الجنائزية ليفسح المجال للإكليل النباتي، وبدأ يتحرر من أي تأثير هلنستي ليأخذ شكل مميز وبدأ في الظهور منفردا بداية من عصر الأسرة اليوليوكلاودية ثم العصر الفلافى واستمر حتى عصر الإمبراطور هادريان. للمزيد راجع ;

CRIMMON, M. Mc.: «Graeco - Egyptian Masks and Portraits in the Royal Ontario Museum», *American Journal of Archaeology* 49, №. 1 (Jan. - Mar., 1945) Archaeological Institute of America, 1945, XLIX, 53.

[12] EDGER, C.C, *Catalogue Général du Musée du Caire, Graeco-Egyptian Coffins, Masks and Portraits*. Le Caire, 1905. XXV, 33.181.

[١٣] محمود، *الأقنعة الجصية الملونة*، ٢٦، ١٢.

[١٤] لوحة من حفائر بترى عام ١٨٨٨، ومحفوظة في المتحف البريطاني بلندن، قسم المصريات رقم EA74712، للمزيد راجع ;

WALKER, S., BIERBRIER, M., ROBERTOS, P. & TAYLOR, J., *Fayum: Misteriosi volti dall'Egitto, Roma*, Italian, 1997, 82-53.

DOI 10.21608/jguaa.2021.57902.1153 | صفاء سمير أبو اليزيد إبراهيم درويش

أيضا تتشابه طريقة التصفيف مع قناع جنائزي أخر من الجص لسيدة، ويؤرخ بفترة حكم هادريان[١٥]، محفوظ في متحف مكتبة الإسكندرية (شكل ٦)[١٦]، ولكن البوكلة في نموذج المقارنة متسعة أيضا كما في (شكل ٤).

كما تتشابه طريقة تصفيف الشعر مع تسريحة شعر فاوستينا الكبرى[١٧]حيث يقسم الشعر من المنتصف ويجمع أعلى الرأس فى بوكلة مجدولة. وتوجد العديد من نماذج المقارنة[١٨]والتي تؤرخ بالقرن الثاني الميلادي ومن خلال ما سبق يرجح تأريخ هذ القناع بأواخر القرن الأول وحتى منتصف القرن الثاني الميلادي .

القناع الثالث: (صور ٣- أ، ب، جـ)

رقم الحفظ: ٨٢٧

المادة: الجص

الأبعاد: الارتفاع: ٢١,٥سم /العرض: ٢٠سم /قطر الرأس: ١٠سم /عرض التاج: ٣١سم.

الوضع الحالي للقناع: القناع بحالة جيدة من الأمام، ولكنه مكسور من الخلف، ويوجد كسر في شحمة الأذن اليمنى، وأيضا خصلات الشعر مفقودة، وقد تم عمل ترميم للحلق.

---

[١٥] محمود، *الأقنعة الجصية الملونة*، ٤٦، ٢٢.

[١٦] القناع محفوظ في متحف مكتبة الإسكندرية برقم T0042، فاترينة ١٧، الارتفاع ٢٢,٥سم.

http://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?collection=40&a=1372&lang=ar (Accessed June 19, 2020).

[١٧] فاوستينا الكبرى أو الأولى(١٠٠-١٤٠م) هى زوجة الإمبراطور أنطونيوس بيوس، وهي الأبنة الوحيدة للقنصل ماركوس أنيوس فيرس وروبيليا فاوستينا. للمزيد راجع;

LEVICK, B., *Faustina I and II, Imperial Women of the Golden Age*, Oxford University, 2014, 57. https://bmcr.brynmawr.edu/2014/2014.07.32/ (Accessed – January 11, 2020).

-للمقارنة أيضا يوجد تمثال نصفى لفاوستينا الكبرى بنفس طريقة تصفيف الشعر محفوظ فى فيينا فى متحف تاريخ الفن "Museum of Art History"تحت رقم .AS112 للمزيد راجع;

GRIMM, G., *Kunst der Ptolemäer und Römerzeit im Ägyptischen Museum Kairo* Sonderschriften Deutschen Archäologsches Institut –Abteiling kairo I, 1975, 24.

-أيضا يوجد تمثال نصفى لفاوستينا الكبرى بنفس طريقة تصفيف الشعر محفوظ فى متحف الكابيتولين "Palazzo Nuovo Capitoline Museum"تحت رقم MC447 ويؤرخ فى الفترة ١٣٨-١٤١م. للمزيد راجع

KLEINER, D. E.E., *Roman Sculpture*, New Haven: Yale University Press, 1992, 278.

[١٨] يوجد نموذج للمقارنة أيضا عبارة عن مسرجة من الفخار، مصدرها كورنثا، ومحفوظة فى المتحف البريطاني، الطول: ٩,٩سم، العرض:٦,٨سم، حيث ظهرت الإلهة ديانا بنفس تسريحة الشعر على قرص المسرجة وهي تقود اثنان من الثيران، وصفف شعر الإلهة للخلف في خصلات ناعمة معقودة لأعلى فى هيئة بوكلة كما في القناع الثاني، وتؤرخ هذه المسرجة ١٥١-٢٥٠م. للمزيد راجع ;

MICHAEL, D.B., *Catalogue of the Lamps in the British Museum*, I-IV, London, BMP, 1975 Q3253. & https://www.britishmuseum.org/research/collection-online/collection_object_details.aspx?objectid=432257&partid=1&searchtext=selene&page=1./ (accessed May 20, 2020).

الوصف:

يصور القناع وجه وجزء من الرقبة لسيدة تبدو في العقد الثالث من العمر، جاءت الملامح واضحة إلى حدا كبير، وصور الوجه يقترب من الشكل البيضاوي بلون أبيض، به آثار تذهيب على الوجنتين والجبهة التي تبدو متسعه، الحاجبان مقوسان ومحددان باللون الأسود، أما العينان فقد جاءتا لوزيتان تنحرفان لأعلى وانسان العين كبير مرسوم بالأسود على قاعدة جصية بيضاء، صور الأنف محدب وطويل وبارز من أسفل والفم دقيق حيث الشفتان مكتنزتان تنفرجان عن ابتسامة رقيقة، وينتهى الوجه بذقن مثلث طويل، وصورت الأذن طويلة وبارزة عن الوجه وبها قرط بلون أسود عبارة عن طوق رقيق دائري مفتوح مرصع عند الأطراف بالأحجار في شكل خرزتين.

أما الشعر فقد صور باللون الأسود، وجاءت تسريحة الشعر عبارة عن مستويين يحددهما إكليل من الزهور بلون وردى فاتح به آثار لون أحمر. المستوى الأول عبارة عن خصلات منحنية أو متعرجة تأخذ شكل نصف دائرة مفتوحة لأسفل، أما المستوى الثاني فهو عبارة عن خصلات حلزونية تصطف فوق الجبهة ثم ينسدل الشعر في خصلة حلزونية على جانبي الرقبة من الجهة اليسرى.

التعليق:

– الملامح العامة لهذا القناع تعكس صورة لسيدة في مرحلة النضج، تقريبا في العقد الثالث من العمر، حيث لا توجد تجاعيد في ملامح الوجه، وحدد الشعر والملامح باللون الأسود.

– أما عن الأسلوب الفني فقد تميز بالواقعية حيث حالة الانتباه الشديد، والنظرة الحالمة للعينين التي تنحرفان لأعلى، وتصوير الشفاه التي تنفرج عن ابتسامة خفيفة. والملامح الهادئة للسيدة، كل ذلك ربما يشير أن القناع صنع للسيدة وهي على قيد الحياة.

– أيضاً استطاع الفنان أن يظهر دقة وبراعة في صياغته لطريقة تصفيف شعر السيدة وفى تصوير إكليل الغار والقرط.

تأريخ القناع:

طريقة تصفيف الشعر للسيدة صاحبة للقناع مميزة جدا، وتشبه إلى حدا ما طريقة تصفيف الشعر لأجريبنا الصغرى(٤٩–٥٩ م)[١٩]، كما تتشابه طريقة تصفيف الشعر بشكل كبير مع قناع جنائزي محفوظ فى متحف الفنون الجميلة فى هنغاريا –بودابست، ويؤرخ بمنتصف القرن الأول الميلادي(شكل ٧)[٢٠].

[19] HURLEY, D., *Agrippina the Younger (Wife of Claudius).* An Online Encyclopedia of Roman Emperors. http://www.roman-emperors.org/aggieii.htm(accessed-April 15, 2019).

[20] TÖRÖK, *Mummy Masks from Roman Egypt,* Highlighted Works of Art - 2005 Spring, http://www2.szepmuveszeti.hu/antik_gyujtemeny/evszak_mutargya/evszak_en.php?id=630 / (Accessed-May 21, 2020).

DOI 10.21608/jguaa.2021.57902.1153 | صفاء سمير أبو اليزيد إبراهيم درويش

كما يوجد قناع جنائزي(شكل رقم ٨)[٢١] مشابها لهذا القناع ويؤرخ بنهاية حكم نيرون (٦٨-٦٩ م) وهو قناع من الجص لسيدة لها نفس طريقة تصفيفة الشعر من حيث صف الخصلات الموجودة أعلى الجبهة ولكن الاختلاف أن هذا القناع يحتوى على صف أخر من الخصلات وليس به تموجات مثل قناع الدراسة. أيضا تشابها فى وجود الخصلات المجدولة الطويلة خلف الأذن، حيث تظهر بشكل مكتمل مما يعطى صورة واضحة لما كان علية قناع الدراسة، حيث لم يتبقى من الخصلات سوى إثنين فقط خلف الأذن اليسرى (صورة رقم٣- ب) ويعتبر هذا القناع نموذج مقارن مهم، حيث إنه يعطى صورة عن شكل القناع الأصلي من حيث عدد الخصلات وشكلها، ويوجد وجه شبة أخر بين القناعين، وهو في شكل الإكليل وفى شكل القرط الذي يأخذ شكل مستطيل ويتشابه مع القناع الأول أيضا (صورة رقم ١).

من نماذج المقارنة يرجح أن القناع الثالث يؤرخ بمنتصف القرن الأول الميلادي، وخاصة في فترة حكم كلا من كلاوديوس (٤١-٥٤ م)، ونيرون (٦٨-٦٩ م).

القناع الرابع: (صور ٤- أ، ب، جـ)

رقم الحفظ: ٨٢٨

المادة: الجص

الأبعاد: الارتفاع: ١٩سم / العرض: ٣٣سم / قطر الرأس: ١٦سم، عرض التاج: ٢٧سم.

الوضع الحالي للقناع: القناع في حالة جيدة، ويوجد تقشير في الحاجب الأيمن، وفى نهاية الأنف.

الوصف:

صور القناع وجه سيدة تبدو تقريبا في العقد الرابع من العمر، جاءت الملامح واضحة إلى حداً كبير وصور الوجه طويل ونحيل بلون بنى داكن، والجبهة متسعه، والحاجبان غير منتظمان ويأخذوا شكل خطوط رأسية وقد حددهما الفنان باللون البنى، وصورت العيون واسعة وإنسان العين كبير مرسوم بالأسود على قاعدة

---

[٢١] القناع الجنائزي لسيدة، غير معروف مصدره، كان محفوظ بمخزن المتحف اليوناني الروماني برقم ٢١٦٣٤، ومحفوظ حاليا فى متحف مكتبة الإسكندرية ب رقمT٣٦٠٠، فاترينة ١٩، يبلغ ارتفاعه ٢٩سم؛ للمزيد راجع: محمود، *الأقنعة الجصية الملونة*، ٣١، ٧.

http://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?lang=ar&a=1366/ (accessed September11, 2020)

- نموذج مقارن أخر هو قناع جنائزى لسيدة، يرجع لعصر كلاوديوس، غير معروف مصدره، كان محفوظ بمخزن المتحف اليوناني الروماني برقم ٧٣٩١، ومحفوظ حاليا فى متحف مكتبة الإسكندرية برقم T0031، فاترينة ١٩، يبلغ ارتفاعه ٢٠,٥ سم. للمزيد راجع; محمود، *الأقنعة الجصية الملونة*،١،٢٥.

http://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?collection=40&a=1361&lang=ar(Accessed September 11, 2020)

- يوجد نموذج مقارن أخر لقناع جنائزي لسيدة عثر عليه بالمنيا، ومحفوظ حاليا بمتحف تاريخ الفن بفيينا برقم ٦٦٠٦، ويرجع للعصر الروماني، ارتفاعه ٢١سم، وعرضه١٦،٥سم. للمزيد راجع؛

SEIPEL, W., Bilder aus dem Wüstensand, Munmienportraits aus Ägyptischen Museum Kairo, Kunsthistorisches Museum, Wien, 1999, 78, 79.11.

جصية بيضاء، وصور الأنف بشكل محدب وطويل وبارز من أسفل، أما الفم جاء صغير ومحدد بشفاه مكتنزة تبدو عليه ابتسامة خفيفة، وينتهى الوجه بذقن مثلثة، وصورت الأذن بشكل محدد طويل وبارز عن الوجه، وزودت كل أذن بقرط عبارة عن حلقة مجدولة.

أما الشعر فلونه أسود وبه آثار بلون أبيض، وهو عبارة عن خصلات حلزونية تصطف في صف واحد أعلى الجبهة، وهي تشبه الشعر المستعار وتستمر خلف الأذن وأمامها حيث يوجد صف به ثلاثة خصلات حلزونية قصيرة، كما يزين أعلى الرأس بإكليل من الزهور بلون وردى فاتح غير متقن الصنع، ويلون القناع من الخلف باللون الأسود.

التعليق:

الملامح العامة لهذا القناع تعكس صورة لسيدة في مرحلة النضج تقريبا في العقد الرابع من العمر، حيث لا توجد تجاعيد في ملامح الوجه، وحدد الشعر باللون الأسود والملامح باللون الأسود والبنى.

– أما عن الأسلوب الفني لهذا القناع فقد تميز بالواقعية حيث النظرة العميقة للسيدة والتي تعبر عن التأمل العميق، ربما تفكر فى مصيرها المحتوم وهو الموت، أيضا اهتمام السيدة بزينتها، حيث تهتم بتصفيف شعرها، وترتدى إكليل من الزهور على رأسها، وقرطاً فى أذنيها والذي يأخذ شكل مختلف عن الأقراط فى الأقنعة السابقة، كل ذلك ربما يشير أن القناع صنع للسيدة وهي على قيد الحياة.

– برع الفنان فى التعبير عن الوجوم الذي يعتري ملامح السيدة، خاصة في تصويره للعينين والشفاه، كما استطاع أن يظهر دقة وبراعة في صياغته لطريقة تصفيف شعر السيدة والقرط.

تأريخ القناع:

يتشابه هذا القناع مع قناع جنائزي(شكل رقم ٩)[٢٢] لسيدة ويؤرخ بأواخر فترة حكم نيرون[٢٣] حيث تشابها في الإكليل وطريقة تصفيف الشعر في الجزء الأمامي أعلى الجبهة والذى يأخذ شكل خصلات حلزونية ولكن الاختلاف هو عدم وجود الخصلات الثلاث أمام الأذن وفى شكل القرط والذى يتشابه مع الأقراط في القناعين الأول والثالث (صور ١ب، ٣ جـ).

كما يتشابه هذا القناع مع لوحة لسيدة من الفيوم (شكل رقم١٠)[٢٤]، ولها نفس طريقة تصفيف الشعر ولكن شكل القرط يتشابه مع القناعين الأول والثالث، وتؤرخ بالفترة من ١٢٠– ١٤٠م.

---

[٢٢] القناع الجنائزي لسيدة، غير معروف مصدره، اشتراه المتحف اليوناني الروماني في مارس ١٩٢٦ ومحفوظ حالياً في متحف مكتبة الإسكندرية برقمT0035 فاترينة ١٩، يبلغ ارتفاعه ٢٤سم. للمزيد راجع;

http://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?lang=ar&a=1365 / (Accessed August 2, 2020).

[٢٣] محمود، *الأقنعة الجصية الملونة*، ٣٠، ٦.

[٢٤] اللوحة عثر عليها بالفيوم، ومحفوظة فى المتحف المصري بالقاهرة برقم حفظ CG33268، يبلغ طولها ٦٣.٥ سم، والعرض ١٧.٨سم. للمزيد راجع;

NANCY, L.T., *Roman Art: A Resource for Educators*, Published by The Metropolitan Museum of Art, New York, 2007, 140:141, 145:146, 27.

DOI 10.21608/jguaa.2021.57902.1153 | صفاء سمير أبو اليزيد إبراهيم درويش

وبناء على ما سبق من المرجح أن يؤرخ القناع الرابع بنهاية القرن الأول وبداية القرن الثاني الميلادي.

ثانياً الدراسة التحليلية للأقنعة الجنائزية الأربعة:

اتخذ الفن الروماني المواطنين نموذجاً للفن يعبر عن ملامحهم بصورة صادقة واقعية حيث أن الأقنعة الجنائزية عند الرومان لم تنشأ من عقيدتهم في اتحاد الميت مع الآلهة بعد الموت، ولكن نشأت من الحاجة لتخليد فضائل وعظمة المتوفى أثناء حياته. وعندما استقر الرومان بمصر لم يتفهموا إلى حد ما غموض العقيدة المصرية، وإنما تأثروا بها فقط حيث أصبحوا يهتمون أيضًا بالجسد بالإضافة إلى الصورة التي تحمل الملامح الشخصية[٢٥].

تعبر الأقنعة الجنائزية – الخاصة بالدراسة– عن أصحابها حيث أنها نماذج فنية رائعة توضح ملامحهم الخاصة بصورة صادقة واقعية، وفيما يلي سوف يتم تحليل دقيق لهذه الأقنعة الأربعة.

مكان العثور على الأقنعة الجنائزية الأربعة:

تم العثور على الأقنعة الجنائزية – موضوع الدراسة– في منطقة الفيوم[٢٦] (خريطة رقم ١) والتي تعد من أهم المناطق التي عثر بها على أقنعة جنائزية، وقد أستمر الاهتمام بإقليم الفيوم طوال العصر الفرعوني وأيضا أثناء العصر البطلمي والروماني، ومن خلال نماذج المقارنة –سواء اللوحات أو الأقنعة– يتضح بالفعل أن الأقنعة الخاصة بالدراسة تم العثور عليها بالفيوم وذلك للتشابه الكبير بينهما سواء في ملامح الوجه، أو طريقة تصفيف الشعر والحلى.

المادة والتقنية المستخدمة في صناعة الأقنعة الأربعة:

اختلفت مواد صناعة الأقنعة الجنائزية فى مصر القديمة، حيث قسمت إلى خمسة أنواع حسب مادة وتطور صنعها[٢٧]، وتنتمى الأقنعة الجنائزية الأربعة الخاصة بالدراسة للأقنعة الجصية[٢٨]، حيث استخدم فى صناعتها مادة الحجر الجيري[٢٩]وخليط من الجص والرمل

---

[٢٥] محمود، *الأقنعة الجصية الملونة*، ٧٠.

[٢٦] كانت الفيوم جزء من الإقليم ٢٠ من أقاليم مصر العليا، ولكنها انفصلت فى العصر البطلمى لتصبح إقليما مستقلا عرف باسم "إقليم أرسينوى". للمزيد راجع: نور الدين، عبد الحليم، *مواقع الآثار اليونانية والرومانية في مصر*، ط.١، القاهرة، ١٩٩١،١٢٤،١٢٥.

[٢٧] للمزيد عن مواد صناعة الأقنعة الجنائزية راجع; عزب، عبد الحميد، *دراسات في الآثار المصرية القديمة*، ج.٢، الفنون الصغرى، طنطا، ٢٠٢٠م،٥٧ –٦٧.

[٢٨] الأقنعة الجصية: بدأت صناعتها لأول مرة في عصر الملك "خوفو" مع فكرة الرأس البديلة التي تطابق ملامح صاحبها وكانت توضع في حجرة الدفن، وبعد تشكيلها من الحجر الجيري تترك دون طلاء بعد إضافة بعض الملحقات كالأذنين. للمزيد راجع ; عزب، *دراسات في الآثار المصرية القديمة*، ٦٨.

[٢٩] مادة الحجر الجيري عبارة عن كربونات كالسيوم، يتباين فى النوع والصلابة، ويوجد بكثرة في مصر حيث تتكون منه التلال التي تحد وادي النيل ممتدة من القاهرة إلى ما بعد إسنا بقليل، وفى أماكن متفرقه إسنا وأسوان وكوم امبو والمكس بالإسكندرية=

والطين والجبس. أما عن طريقة صناعة هذه الأقنعة فكانت تشكل بواسطة حرفيين محليين[٣٠] وبطرق متنوعة:

الطريقة الأولى: وهي استخدام عجينة لينة من البردي كانت توضع على وجه المتوفى ليتم تشكيلها برقة لتأخذ ملامح الوجه، ثم تقوى بالجص لتكتسب الصلابة، ثم يلصق القناع على وجه المتوفى.

الطريقة الثانية: وهى استخدام القماش الرقيق المبلل بالماء والمقوى بالجص ووضعه فى عدة طبقات فوق الوجه، ثم يضاف للطبقة النهائية الجص اللين، ويترك القناع ليجف، ثم يلصق على المومياء[٣١].

الطريقة الثالثة: تتم صناعتها عن طريق القالب، حيث كانت الأقنعة تصنع بطريقة القولبة وهى عبارة عن صب الجص اللين في قوالب من الطين وبعد ذلك يُضغط عليها بالأصابع[٣٢] وهذا يظهر من وجود آثار الأصابع من الداخل، كما في أقنعة الدراسة.

ثم يتم عمل تفاصيل مميزة في الجص باستخدام ملعقة أو سكين، ثم يُغطى القناع بعد ذلك بطبقة رقيقة من المصيص بحيث تظهر كل التفصيلات، أما باقي الأجزاء الأخرى فكانت تُصنع باليد بشكل منفصل، ثم تضاف للرأس وهى الأذنان، والعينان[٣٣] حيث كانت تنفذ العين بطريقتين هما[٣٤]:

الطريقة الأولى: كانت تصنع العين من الزجاج الأبيض المعتم، أما إنسان العين فكان من الزجاج الأسود وكانت تتم هذه الطريقة في العصر البطلمى.

الطريقة الثانية: وهي رسم إنسان العين باللون الأسود على قاعدة جصية– كما في أقنعة الدراسة– ثم تغطى بطبقة رقيقة من الزجاج، وترجع هذه الطريقة للعصر الروماني.

ثم يبدأ الفنان بعد ذلك في عمل الحلى – الأقراط– وتسريحة الشعر على حدة وتلصق على القناع، وفي حالة إضافة تاج على الرأس أو إكليل كان هو الآخر يُصنع على حدة ثم يثبت على القناع، وبعد أن يجف الجص كان يلون القناع بألوان مختلفة.

=وضواحي السويس، للمزيد راجع; لوكس، ألفريد، *المواد والصناعات عند قدماء المصريين*، ترجمة زكى إسكندر، ومحمد زكريا غنيم، القاهرة، ١٩٩١م، ٩٢–٩٣

30 ADRIANI, A., *Annuaire Du Musee Graeco- Romain*, Alexandrie, 1940-1950, 334.

31 El-MAHDY, C., *Mummies, Myths and Magic in Ancient Egypt*, Thames Hudson, London, 1989, 69.

٣٢ حجاج، منى، *الأقنعة الجنائزية المذهبة بمتحف مكتبة الإسكندرية*، الإسكندرية، د ت، ١٢,

٣٣ انتشر تطعيم العيون كمحاولة من الفنان لإضفاء الروح على المتوفى، وكانت صفة سائدة من القرن الأول وحتى القرن الثاني الميلادي، للمزيد راجع؛ محمود، *الأقنعة الجصية الرومانية*، ١٩.

٣٤ جاب الله، منى محمد مصطفى،" ترصيع الأعمال الفنية فى مصر خلال العصرين البطلمي والروماني" *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب/ جامعة طنطا، ٢٠٠٩م، ٧٦..

DOI 10.21608/jguaa.2021.57902.1153 | صفاء سمير أبو اليزيد إبراهيم درويش

كانت بعض الأقنعة تذهب بالكامل[٣٥]، والبعض الأخر يذهب جزئيا، حيث كثر التذهيب لوجنتي الوجه بورق ذهب رقيق جدا – كما في القناع الثالث (صورة ٣) – حيث ارتبط بأن الذهب يحفظ الأماكن المغطى بها من التأكل والزوال[٣٦].

وبعد تشكيل القناع يثبت على المومياء من خلال إضافة طبقة رقيقة من الجص تسمح بإحاطة القناع في لفائف المومياء[٣٧].

الألوان المستخدمة في الأقنعة:

بدراسة الأقنعة الأربعة يتضح أن الفنان اعتمد على خمسة ألوان أساسية هي اللون الأبيض[٣٨] واللون الأسود[٣٩]، والأحمر[٤٠]، والوردي[٤١]، والبنى[٤٢] حيث كانت تستخلص هذه الألوان من النباتات وأحياناً من الأحجار والمعادن، وكانت تذاب وتمزج مكوناتها جيداً ويبدأ باستخدامها بمعايير دقيقة في عملية تلوين القناع وهى رطبة، حيث يستخدم كل لون في الجزء المخصص له، فاللون الأبيض استخدم في طلاء الوجه للقناع الأول والثاني (صور ١، ٢).

والأسود أستخدم فى طلاء الشعر للأقنعة الأربعة وفى طلاء إنسان العين للقناع الأول والثالث والرابع (صور ١ ،٣، ٤)، وفى الحواجب للقناع الأول والثاني (صور ١، ٢)، واللون الأحمر استخدم فى تلوين الشفاه للقناع الثانى (صورة رقم٢)، وتوجد بقايا من اللون الأحمر على الإكليل للقناع الثاني (صورة رقم ٢– ج).

---

[٣٥] كان الذهب له قيمة رمزية ودينية ودور كبير في العقيدة عند المصري القديم، وخاصة بالنسبة للمتوفى فهو معدن الخلود بلونه الأصفر الذي لا يبلى ولا يفنى عبر العصور. للمزيد راجع: مهران، آمال محمد بيومي،" الذهب واستخداماته في مصر القديمة"، *رسالة دكتوراه*، كلية الأدب/ جامعة الإسكندرية، ٢٠٠١م، ١٠٨–١٢٢.

[36] COLIN, J., KARIN, J., & GILLIAN, R., *Ancient Faces*, London, 1996, 80.

[٣٧] حجاج، *الأقنعة الجنائزية المذهبة*، ١٢.

[٣٨] اللون الأبيض: وهو إما أن يكون مادة كربونات الكالسيوم وهو مسحوق الحجر الجيري أو كبريتات الكالسيوم وهو الجبس. للمزيد راجع; وهبة، فاروق، "دور الخامة في فن التصوير"، *رسالة دكتوراه*، كلية الفنون الجميلة/ حلوان ١٩٨٨، ١٤.

[٣٩] اللون الأسود: مسحوق ناعم من السناج الذي يتخلف عن طريق أسطح الأوعية عند طهي الطعام وعلى جدران الأفران. للمزيد راجع ; عبد الرحمن، *الألوان ومدلولاتها فى فن التصوير*. ١٧٧.

[٤٠] اللون الأحمر: يسمى بالمغرة الحمراء وهو أكسيد طبيعي للحديد، ويوجد في مصر بكثرة وخاصة في سيناء. للمزيد راجع; وهبة، *دور الخامة في فن التصوير*، ١٤.

[٤١] اللون الوردي الفاتح، أو الأحمر القرنفلي: يتكون من أكسيد الحديد، ويصنع بخلط اللونين الأحمر والأبيض ويستخرج اللون الأحمر القرنفلي من عروق نبات الفوة، وموطنه بلاد اليونان. للمزيد راجع؛

لوكاس، *المواد والصناعات عند قدماء المصريين*، ٥٦٥.

[٤٢] اللون البنى: يتكون من المغرة وهي أكسيد طبيعي للحديد، وكان يصنع بوضع طلاء أحمر على طلاء أسود. للمزيد راجع; لوكاس، *المواد والصناعات عند قدماء المصريين*، ٥٦٣.

واللون الوردى أستخدم في الأكاليل للقناع الأول والثالث والرابع (صور ١، ٣ ٤)، أما اللون البنى استخدم على بشرة القناع الرابع (صورة ٤).

الأجناس التي تنتمي لها هذه الأقنعة:

تعددت الأجناس في منطقة الفيوم، فأعداد كبيرة منهم كانت من الأجانب حيث نالت هذه المنطقة قدراً كبيراً من الاهتمام على أيدى البطالمة في الفترة المبكرة[٤٣].

ضمت مصر في العصر الروماني أجناس وفئات مختلفة من السكان، الذين وجدوا في مصر أرضا خصبة للخلود عن طريق التحنيط الذى مكنهم من تخليد فضائل وعظمة المتوفى أثناء حياته، وضمت الفيوم بوجه خاص أجناساً شتى كان معظمهم من اليونانيين والمقدونيين وسريعاً ما حدث تزاوج بين اليونانيين والمصريين في الفيوم، ومن ثم فالنقاء العرقي لم يعد موجوداً بالفيوم[٤٤].

وقد ثار جدل بين العلماء حول أصحاب الأقنعة فيما إذا كانوا من الرومانيين أو اليونانيين أو المصريين، فالملامح لا تحسم الأمر في هذا الشأن، ولكن يبدو أن تلك الأقنعة تمثل أفرادًا من الطبقة العليا للمجتمع، نظرًا لأن هذه الطبقة كانت قادرة على تحمل النفقات العالية لإتمام الطقوس الجنائزية لموتاها. لذلك فإن الكثير منها يحمل علامات الثراء كالحُلي والأكاليل التي تظهر في أقنعة الدراسة (صور ١، ٢، ٣، ٤) ويلاحظ من شكل الملامح أن الأقنعة الثلاثة الأولى (صور ١، ٢، ٣) يبدو أنها تنتمي للملامح الرومانية من حيث شكل العين والفم والأنف وطريقة تصفيف الشعر والإكليل.

أما القناع الرابع (صورة ٤) فيبدوا من ملامح السيدة ولون بشرتها الداكنة أنها تنتمي للملامح المصرية.

الخصائص الفنية للأقنعة الجنائزية الأربعة:

يتضح من دراسة الأقنعة الجنائزية الأربعة العديد من التأثيرات والخصائص الفنية وهي كالتالي:

تميزت الأقنعة بالواقعية وهى تعتبر الصفة الرئيسية المميزة لأقنعة الفيوم، حيث ترجع الواقعية فى التصوير للنحات المصري القديم الذى نجح فى إعطاء التمثال صورة وجه تتشابه مع صاحبها، فكما سبق القول أن روح المتوفى تتردد على القبر، وحتى تتعرف الروح على صاحبها لابد أن صورة الوجه تتشابه مع الأصل[٤٥]، ومن أجل ذلك تميزت الأقنعة الجنائزية بالواقعية، ولم يستهدف الفنان الجمال في نحت الأقنعة لأن الغرض أن يكون شبيها بصاحبه، حتى تتمكن الروح من التعرف عليه[٤٦].

---

[43] BOWMAN, A.K., *Egypt After the Pharaohs 332B.C.: A.D.642, from Alexander to the Arab Conquest*, British Museum Publication, University of California a Press Berkeley and Loss Angeles, 1968, 18.

[٤٤] يحيى، ناهد عوض نور الهادي،" صور مومياوات الفيوم الشخصية: دراسة في الديانة والفن"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب/ جامعة طنطا، ٢٠٠٩م، ٤٧٨.

[٤٥] زايد، عبد الحميد، "خصائص الفن المصري القديم"، *مجلة عالم الفكر*، يناير، ١٩٧٨م، ١١.

[٤٦] زايد، خصائص الفن المصري القديم، ١٧

DOI 10.21608/jguaa.2021.57902.1153 | صفاء سمير أبو اليزيد إبراهيم درويش

فالفنان المصري القديم كان قادراً ومتمكناً وعلى درجة عالية من الكفاءة الفنية التي تؤهله للتعبير عن الملامح الشخصية التي تختلف من فرد لآخر[٤٧]. ومن ثم فإن تلك الصفة (الواقعية) ممثلة في أقنعة الفيوم فبالنظر إليها يشعر المرء وكأنه أمام أفراد حية لا ينقصها سوى الحركة.

ظهر الآثر المصري أيضا في ملامح الوجه، لاسيما العيون الواسعة فقد لعبت العيون في التصوير المصري دوراً مهما، ولقد تميز الفنان المصري بالمغالاة فى تمثيل العيون الواسعة ولقد قاد الاهتمام بتصوير العيون إلى إنجاز عيون أكثر تعبيرا فى مكان ضيق[٤٨] فليست مساحة العين هي التي تعطي الوجه قوته وسحره، وإنما التعبير النابع من العين واتجاه نظرتها الموجهة مباشرة صوب المشاهد .

وقد عرف فناني الفيوم أهمية العين من التقاليد المصرية، والتي حثتهم على إبداع أكبر قدر من التعبير في أقل مساحة ممكنة، فتضفى العيون الحياة لوجه المتوفى. أما عن الأسلوب المتبع فى تشكيل العيون فلقد تعددت وتنوعت على الأقنعة الجنائزية[٤٩]، وتأخذ أقنعة الدراسة طريقة العيون المرسومة على قاعدة جصية والتي ترجع إلى القرن الأول الميلادي- كما ذكر من قبل- ولذا ظهرت مهارة الفنان في تصوير العيون ورسمها بدقة متناهية، ويظهر ذلك بوضوح في الأقنعة (صور ١،٣،٤).

اقتبس بعض المواطنين الملامح الإمبراطورية الخاصة، حيث تميزت الأقنعة الجنائزية بتقليد ما هو سائد في الفناء الإمبراطوري من موضات وملامح الحياة اليومية من حيث طرق تصفيف الشعر والحلى[٥٠] كما في طريقة تصفيف الشعر في القناع الثاني (صورة ٢) والتي تتشابه مع فاوستينا الكبرى، وفى القناع الثالث (صورة ٣) والتي تتشابه مع أجريبينا الصغرى.

تميزت معظم وجوه الفيوم بالوجوه البيضاوية، ويظهر ذلك في القناع الأول حيث وجه السيدة بيضاوي الشكل (صورة ١)، وهناك بعض الوجوه التي تميزت باستطالتها كما في القناعين الثالث، والرابع حيث تميزت وجوه السيدات فيها بالاستطالة (صور ٣، ٤) وتميزت بعض الوجوه باستدارتها، كما في القناع الثاني فيتميز باستدارة الوجه وامتلائه (صورة ٢).

استطاع الفنان أن يبرز الانفعالات والتعابير على الأقنعة من حيث العمق في التأمل والتفكير، ويدل ذلك على أن الأقنعة نفذت قبل الوفاة وليس بعدها كما في أقنعة الدراسة.

نحج الفنان في التعبير عن أعمار الأشخاص، حيث تتميز هذه المجموعة من الأقنعة الجنائزية بأن أعمارها لا تتعدى العقد الرابع من العمر، وذلك كأغلب الأقنعة الجنائزية الأخرى المكتشفة في مختلف أنحاء مصر خلال العصر الروماني، وقد فسر البعض هذه الظاهرة بأن القناع كان يصنع للشخص أثناء حياته[٥١]

---

[٤٧] وليم هـ. بيك، فن *الرسم عند قدماء المصريين*، ترجمة مختار السويفى، تقديم أحمد قدرى، ٢٠١٧م، ١٢٤.

[48] DOXIADES, E., *The Mysterious Fayum Portraits*, London: Thames and Hudson, 1995, 91.

[٤٩] للمزيد عن أساليب تشكيل العيون على الأقنعة الجنائزية؛ راجع : محمود، *الأقنعة الجصية الملونة*،١٩.

[50] WALKER, S., *Ancient Faces, Mummy Portraits in Roman Egypt*, London, 2000, 14.

[٥١] محمود، *الأقنعة الجصية الرومانية*،٢٢,

ويبقى في حوزته حتى توافيه المنية، ثم بعد ذلك تقوم الأسرة باستخدام القناع في الغرض الذى صنع من أجله[٥٢] وهو الغرض الجنائزي ويظهر ذلك بوضوح في أقنعة الدراسة.

الحلى والزينة على الأقنعة الجنائزية:

تزينت السيدات صاحبات الأقنعة الجصية بالمتحف الزراعي بالقاهرة بشعر مستعار وأقراط وأكاليل للرأس مما أضفى عليها رونقا وثراء يعيد للأذهان ما ازدانت به وجوة الفيوم.

أولاً: الشعر المستعار وطرق تصفيف الشعر.

عبّرت تسريحة شعر المرأة عن شخصيتها، ووضعها الاجتماعي في العالم الروماني القديم حيث اهتمت السيدات في العصر الإمبراطوري اهتماما كبيراً بطرق تصفيف الشعر، والذي كان يشكل جزءً رئيساً وضرورياً في زينة المرأة. حيث كانت موضات تصفيف الشعر تتغير باستمرار ومن وقت لأخر[٥٣] وكان تصفيف الشعر هو السعي للترفيه عن الأنثى المثقفة والأنيقة.

ويلاحظ في القناع الأول والثالث (صور ١، ٣) أن تسريحة الشعر متشابه إلى حدا كبير وربما كانت شعر مستعار[٥٤] يصنع منفصل ويضاف لشعر السيدة ويثبت عن طريق دبابيس للشعر كما في الوقت الحالي(الباروكة) ، كما أن الشكل الحلزوني للخصلات لا يبدو طبيعي وهو أقرب أن يكون شعرا مستعار، والذى تميز به عصر تراجان(٩٨-١١٧م)[٥٥].

أيضا تصفيفة الشعر تجمع التأثيرات المصرية التقليدية بالطريقة الرومانية. وهى تجمع الشعر في خصلات مجدولة طويلة تقع على الكتفين خلف الأذنين وهى مستمدة من "التسريحة الليبية" التي ترتديها الملكات البطلميات، أما من الأمام فتتبع الطريقة الرومانية في التصفيف والتي سادت في منتصف القرن الأول الميلادي ، وتشبه إلى حد كبير تسريحة أجريبنا الصغرى[٥٦].

---

[٥٢] حجاج، *الأقنعة الجنائزية المذهبة*، ٢٣.

[٥٣] محمود، الأقنعة الجصية الرومانية، ١٧.

[٥٤] الشعر المستعار: عرف في العصر المتوسط الأول حيث كان يوضع فوق رأس المتوفى عند الدفن وكان في الأغلب يصنع منفصل عن القناع ثم يلصق على الرأس. للمزيد راجع; عثمان، أسامة فريد مصطفى، "الأقنعة واستخداماتها في مصر الفرعونية، دراسة آثرية"، *رسالة ماجيستير*، كلية الأدب/جامعة المنوفية، ٢٠١١م، ١٤٠-١٤١، ١٥١.

– الشعر المستعار كان مفضل عند السيدات وخاصة كبار السن وأصحاب الشعر الضعيف، وهناك نوعان من الشعر المستعار في العصر الروماني: شعر مستعار كامل، يسمى شعر إضافي capillamentum وشعر مستعار نصفي، يسمى galerus ويمكن أن يكون الشعر مستعار على الجزء الخلفي أو الأمامي من الرأس. ويثبت بواسطة دبابيس، أو عن طريق خياطته على قطعة من الجلد وربطه على الشعر. ويمكن أن يضفر الشعر المستعار في الشعر الموجود. للمزيد راجع;

- BARTMAN, E.: «Hair and the Artifice of Roman Female Adornment», *American Journal of Archaeology* 105, №. 1, Jan. 2001, Archaeological Institute of America, 13, 14. (Accessed-Mars 12-2018) UTC. file:///C:/Users/drsaf/Downloads/bartman.pdf.

[55] WALKER, S., *Ancient Faces, Mummy Portraits in Roman Egypt*, 113.

[56] TÖRÖK., *Mummy Masks from Roman Egypt, 1.*

أما القناع الثاني فكانت طريقة تصفيف الشعر الخاصة به مميزة جدا، حيث كانت تنتمي لتسريحة شعر كانت سائدة في نهاية القرن الأول وحتى منتصف القرن الثاني الميلادي وخاصة بفارستينا الكبرى والتي تشابهت بها سيدات المجتمع الروماني في تلك الفترة.

طريقة تصفيف الشعر للقناع الرابع أيضا مميزة ومن نماذج المقارنة يرجح أنها كانت منتشرة في نهاية القرن الأول وبداية القرن الثاني الميلادي.

ثانياً: الأكاليل[٥٧]

الإكليل عبارة عن مجموعة من الزهور متراصة بجوار بعضها البعض عن طريق حبل وكانت توضع حول تيجان الملوك الموتى، ثم أصبحت فيما بعد زخرفة على توابيت المومياوات، ثم استخدمت هذه الأكاليل في الاحتفالات الجنائزية[٥٨].

ظهرت الأكاليل على الأقنعة الجنائزية من أواخر العصر الهلنستي، واستمرت حتى العصر البيزنطي ويبدو أنه كان لهذه الأكاليل أهميتها الدينية في العالم اليوناني والروماني، فقد استخدمت أكاليل الزهور أو النباتات كالغار والزيتون ونبات الأس " نبات عطري أستخدم في الطقوس الجنائزية"[٥٩].

الأكاليل الخاصة بالسيدات صاحبات الأقنعة موضوع الدراسة كانت عبارة عن إكليل من الورود[٦٠]ذات اللون الوردي الفاتح كما في القناع الأول والثالث والرابع (صور١، ٣، ٤) حيث ارتبطت أكاليل الورود ارتباطاً وثيقاً بالطقوس الجنائزية[٦١]وتشكل مجموعة الزهور الحمراء جزءاً أساسياً من الأكاليل الجنائزية التي توضع على جبين المتوفى تحسبًا لـ "إكليل التبرئة" ليتم منحه لها في الحياة الآخرة[٦٢]، ويضم المتحف المصري بالقاهرة مجموعة من الأقنعة الجنائزية[٦٣] لسيدات ترتدى إكليل يتشابه مع الأكاليل التي تزين أقنعة الدراسة.

---

[٥٧] يعتبر الإكليل جزءاً من العقيدة المصرية، يرمز إلى التبرئة الإلهية من الإثم، ويقوم بتسليمه أوزوريس بعد محاكمة المتوفى حيث يعد تعبيراً رمزياً عن البراءة التي حصل عليها المتوفى أثناء المحاكمة فى العالم الآخر؛ للمزيد راجع: لوركر، مانفرد *معجم المعبودات والرموز فى مصر القديمة*. ترجمة صلاح الدين رمضان، مراجعة محمود ماهر، القاهرة، ٢٠٠٠م، ٥٤

CERMER, R., *Mummy Life after Death in Ancient Egypt Pretel*, Munich, New York, 1988, 76.

[٥٨] لوركر، *معجم المعبودات والرموز فى مصر القديمة*، ٥٤– ٥٥.

[٥٩] حجاج، الأقنعة *الجصية المذهبة*، ١٤.

[٦٠] كانت أكاليل الورود رمزاً للمكافآت فى اليونان، وأعطى فى أثينا تاج للمتوفى كمنتصر في معركة الحياة. للمزيد راجع ; سيرنج، فيليب، *الرموز فى الفن – الأديان – الحياة*، ترجمة عبد الهادي زكريا، ٢٠٠٩م، ٤٨٧.

[61] CORCORAN, L., *Portrait Mummies from Roman Egypt (I-IV Centuries A.D.)* with a Catalog of Portrait Mummies in Egyptian Museums, Chicago,1995, 63.

[62] CORCORAN, *Portrait Mummies from Roman Egypt (I-IV Centuries A.D.)*, 5.

[٦٣] الأقنعة محفوظ بالمتحف المصري بالقاهرة تحت أرقام (١٢٩–٣٣) (١٣٠–٣٣)، (١٣١–٣٣). للمزيد راجع:

EDGER, C.C., *Catalogue Général du Musée du Caire*, VIII, 33.129-33.130-33,131.

أما القناع الثاني (صورة رقم ٢- جـ) فكانت السيدة ترتدى إكليل من نبات الغار[٦٤] والذى يدخل أيضاً ضمن الرمزية الجنائزية، وتأثر إكليل الغار الروماني بالأكاليل الهلنستية والذى كان يصور فى منتصفه نسر باسط جناحيه أو حية الأوريوس[٦٥]، وأيضا كان يتوسطه ميدالية مستديرة أو حجر كريم أو زهرة كما في القناع الثاني، وقد ظهر هذا النوع من الأكاليل في القرن الثاني الميلادي[٦٦].

ويعتبر الإكليل رمزاً رومانياً يشير إلى النصر[٦٧]، ومن ثم ظهرت بعض السيدات بتلك الأكاليل تتوج بها الرأس كرمز للانتصار فى معركة الحياة ومنحهم الخلود.

ثالثاً: الحُلى.

تعد الحلى من أهم عناصر الزينة التي تهتم بها السيدات قديما وحديثا، فهي قديما كانت تعكس الحياة الاجتماعية لتلك السيدات ومدى ثرائهن، ومع بداية العصر الإمبراطوري اتبعت الحلى في صناعتها النماذج الهلنستية السابقة لها، وكانت تصنع بشكل أساسي من الذهب ثم بدأت في استخدام الأحجار الكريمة وشبه الكريمة في التطعيم، واستخدمت الأحجار الملونة واللؤلؤ[٦٨].

تنوعت الأقراط التي ترتديها السيدات بالفيوم، فمنها ما يأخذ الشكل الكروي، أو يأخذ شكل الطوق ومنها ما يأخذ شكل العمود[٦٩]. أما في الأقنعة الجنائزية موضوع الدراسة يوجد نوعين مختلفين من حيث شكل الأقراط.

النوع الأول:

عبارة عن طوق رقيق يأخذ شكل مستقيم في أحد جوانبه، ومرصع عند الأطراف بالأحجار في شكل خرزتين أو حبتين من اللؤلؤ يفصل بينهما جزء ربما خرزة أخرى، كما في القناع الأول (صورة رقم١) ويطلق

---

[٦٤] إكليل الغار: يصنع من نبات الغار، ويصور أحيانا بثمار وأحيانا أخرى بدون ثمار، وكان يضعها المحاربون فى مواكب النصر وترجع قدسيتها أنها تمثل أغصان الآلهة دافني التي تحولت إلى شجرة الغار عندما فرت هاربة من أمام أبوللو الذي يعشقها. للمزيد راجع; سيرنج، *الرموز في الفن*، ٣١١.

عطية، وفاء كمال، "الأكاليل في الفنيين اليوناني والروماني"، *رسالة ماجيستير*، كلية الأدب/ جامعة عين شمس، ٢٠١٢م ١٩٨-١٩٩.

[٦٥] تحرر إكليل الغار من أي تأثير هلنستي ليأخذ شكل مميز وبدأ فى الظهور منفردا بداية من عصر الاسرة اليوليوكلاودية (٣١- ٦٩م)، ثم العصر الفلافى ويستمر حتى عصر الإمبراطور هادريان. للمزيد راجع

CRIMMON, *Graeco - Egyptian Masks and Portraits*, 53.

[٦٦] كان الإمبراطور تراجان من أكثر الأباطرة الذين منحوا إكليل الغار كجائزة تكريم وتقدير للجنود المنتصرين في الحرب. للمزيد راجع ; WORTHY, G, A., *The Complete Roman Army*, London: Thames & amp; Hudson, 2003, 96.

[67] WAIKER, *Greek and Roman Portraits*, 68.

[68] SEIPEL, B*ilder aus dem Wüstensand Mumien Portraits*, 222.

[٦٩] قادوس، عزت، *أثار مصر في العصرين اليوناني والروماني*، الإسكندرية، ٢٠٠٠، ١٧٩،

DOI 10.21608/jguaa.2021.57902.1153 | صفاء سمير أبو اليزيد إبراهيم درويش

على هذا النوع من الأقراط (القرط الحلقة)[٧٠] "Hoop Earring with beads"، ويعد هذا النوع من أكثر الأنواع التي انتشرت في تزيين السيدات سواء على الأقنعة الجنائزية أو لوحات الفيوم، وخاصة في منطقتي هوارة وفيلادلفيا بالفيوم، حيث يوجد العديد من اللوحات لسيدات ترتدى نفس القرط موضوع الدراسة (صورة رقم ١) وجميعها تؤرخ بنهاية القرن الأول وبداية القرن الثاني الميلادي[٧١]، مما يرجح أن الأقنعة التي تحمل هذا النوع من الأقراط كما في القناع الأول والثالث (صور ١ ،٣) تم العثور عليها في هذه المناطق.

يوجد نموذج مقارن لقرط يتشابه مع القرط في القناع الأول ويظهر الجزء الذى يوصل بين حبتين اللؤلؤ، ويرجع للفترة ما بين ١٠٠-٢٠٠م(شكل رقم ١١، أ)[٧٢] كما يوجد نموذج مقارن أخر ولكن يختلف في وضع خرزة صغيرة تفصل بين حبتين اللؤلؤ وهو محفوظ في متحف أونتاريو الملكي، ويؤرخ بالفترة من القرن الأول وحتى القرن الثاني الميلادي[٧٣] (شكل رقم ١١، ب). أيضا القناع الثالث (صورة رقم٣) يأخذ نفس الشكل ولكن الاختلاف في أنه دائري، ولا يوجد جزء يفصل بين حبتين اللؤلؤ ويوجد قرط يتشابه مع هذا النوع يؤرخ في الفترة ما بين ١٠٠-٣٠٠م (شكل رقم ١٢)[٧٤].

كما يوجد لوحة من الفيوم لسيدة ترتدى نفس شكل الحلق وترجع للفترة من ١٠٠-١٢٠م ومحفوظة في المتحف البريطاني[٧٥]برقم حفظ EA29772.

النوع الثاني: هو عبارة عن حلقة مجدولة كما في القناع الرابع (صورة ٤)، وهو يتشابه مع قرط يؤرخ بالفترة من القرن الثاني وحتى القرن الثالث الميلادي (شكل رقم ١٣، أ)[٧٦] كما يوجد قرط له نفس الشكل ويرجع

---

[٧٠] القرط بشكل حلقة دائرية مفرغة من الداخل يتخللها حبيبات من الأحجار الكريمة متنوعة الأشكال والألوان والأحجام، فمنه ما كان به حبة أو أثنين أو ثلاثة من اللؤلؤ فقط أو من اللؤلؤ والزمرد معا. للمزيد راجع:

WALKER, & Others, *Fayum*, 166.

[٧١] يوجد عدد ١٧ لوحة لسيدات من هوارة وفيلادلفيا بالفيوم ترتدى نفس القرط الخاص بالدراسة. للمزيد راجع; الديشى، ريم أحمد محمد، "الحلى المصور فى بورتريهات الفيوم ومدلولاته الاقتصادية والحضارية" *رسالة ماجيستير*، كلية الآداب/ جامعة دمنهور، ٢٠١٨م، ٢١٦، ٢٢٧، ٢٣٨، ٢٤٣، ٢٤٨ ٢٨٧، ٢٩٠، ٣١٢: ٣١٥، ٣١٨، ٣٢٠، ٣٢٢، ٣٢٥: ٣٢٧.

[٧٢] نموذج مقارن محفوظ في معرض ويليام وجوديث بولينجر The William and Judith Bollinger Gallery، تحت رقمM.10&A-1966، ومكان العثور مصر، ويؤرخ بالفترة الرومانية. للمزيد راجع;

http://collections.vam.ac.uk/item/O111742/earrings-unknown(accessed-August3, 2019).

[٧٣] نموذج مقارن محفوظ في متحف أونتاريو الملكى Royal Ontario Museum تحت رقم 952 X185.66 وأبعاده ١.٨ x ٢,٥سم للمزيد راجع ;

https://collections.rom.on.ca/objects/430784/sshaped-hook-earring?ctx=1643d325-4088-42f2-a227-0e0380db588b&idx=561/ (accessed October26, 2020).

[74] https://picclick.com/Ancient-Gold-Earrings-Provenance-Christies-Roman-Egypt 100300-123134554153.html/ (accessed October25, 2020).

[75]https://commons.wikimedia.org/wiki/Fayum_mummy_portraits#/media/File:Fayum_mummy_portrait_(c._100-120_AD) British_museum,_EA29772.jpg (accessed- May 20,2020).

[76] https://ancienttouch.com/roman%20gold%20jewelry.htm/ (accessed- October18. 202).

للفترة لنفس الفترة (شكل رقم ١٣،ب)[٧٧]، وقد ساد هذا النوع من الأقراط في القرن الثاني وحتى بداية القرن الثالث الميلادي[٧٨].

التأريخ للأقنعة الجنائزية الأربعة:

تؤرخ أقدم الأقنعة الجصية الجنائزية التي كانت توضع كغطاء على رأس التوابيت الرومانية بعصر الإمبراطور كلوديوس (٤١- ٥٤م) أي منتصف القرن الأول الميلادي، وينتهى ظهورها تقريبا في نهاية القرن الثالث الميلادي[٧٩]، ومن مقارنة الأقنعة الأربعة مع نماذج مشابهه لها في طريقة تصفيف الشعر، وفى شكل الإكليل والحلى، والأسلوب الفني المنفذ به القناع، يرجح أن القناع الأول والثالث يؤرخوا بمنتصف القرن الأول الميلادي، والقناع الثاني يؤرخ بنهاية القرن الأول وحتى منتصف القرن الثاني الميلادي، أما القناع الرابع فيؤرخ بنهاية القرن الأول وبداية القرن الثاني الميلادي.

أخيرا الغرض والوظيفة من هذه الأقنعة كان من أجل العقيدة والطقوس الدينية، والتي ارتبطت بالعادات الجنائزية المصرية، واستمرت حتى العصر الروماني لتشمل عبادة الأسلاف الرومانية، حيث أعطت الأقنعة ثلاثية الأبعاد صورة مثالية للمتوفى تم من خلالها تأمين شخصيته من خلال التعرف عليه، وكان يعتقد أن مثل هذا النوع من الأقنعة (كما في الأقنعة ١، ٣، ٤) ربما كانت تستخدم لتزيين المنزل بذكرى خالدة لصاحب القناع كما يعتقد أيضا أن الأقنعة المجوفة كما في القناع الثاني (صورة ٢) كانت تصور المتوفى وفى المناسبات الخاصة كان أحد أفراد الأسرة يضعها على وجهه فيما يعرف بعبادة الأسلاف" ius imaginum"[٨٠]، ولعل تصوير الأقنعة بالهيئة الشبابية المليئة بالهدوء والاطمئنان يدل على الغرض الجنائزي لها.

---

[77] WALKER, *Roman Art, British Museum*, London, 26, 40

[٧٨] يحيى، *صور مومياوات الفيوم الشخصية*، ٢١٧.

[٧٩] الشحات، منى محمد، "قراءة جديدة للملابس الرومانية في مصر في الفترة المتأخرة (دراسة آثرية)" *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، ع.٧، يونيو ٢٠٠٦، ٧٩.

[٨٠] محمود، *الأقنعة الجصية الملونة*، ١٤.

الخاتمة وأهم النتائج:

يتضح من دراسة الأقنعة الجنائزية الأربعة ما يلي:

– تنوع الملامح على وجوة الأقنعة الجنائزية الأربعة بالمتحف الزراعي، حيث تنتمي الأقنعة الثلاثة الأولى للملامح الرومانية، أما القناع الرابع فينتمى للملامح المصرية.

– اتضح عند دراسة الأقنعة الجنائزية أن جميعها تمثل أشخاصًا لا تتعدى أعمارهم العقد الرابع، ومعنى ذلك أن الأقنعة الجنائزية لم تكن تصنع للفرد بعد وفاته، وإنما في أثناء حياته.

– يتضح من دراسة هذه الأقنعة الجنائزية أن طرق تصفيف الشعر بها تتشابه مع الطرق السائدة في العصر الإمبراطوري الروماني مثل فاوستينا الكبرى، وأجريبينا الصغرى. كما أنها تجمع التأثيرات المصرية التقليدية بالطريقة الرومانية.

– يلاحظ التشابه الكبير في الملامح والحلى الخاصة بأقنعة الدراسة مع لوحات السيدات من فيلادلفيا وهوارة بالفيوم، مما يرجح أن الأقنعة تم العثور عليها في هذه المناطق.

– يلاحظ اهتمام السيدات بالزينة والحلى وخاصة الأقراط، والتي اتخذت نوعين، الأول طوق رقيق مفتوح ومرصع عند الأطراف بحبتين من اللؤلؤ، والثاني عبارة عن حلقة مجدولة.

– يتضح أن الأقنعة ترجع للفترة من منتصف القرن الأول وحتى منتصف القرن الثاني الميلادي.

– الغرض الأساسي من هذه الأقنعة الجصية هو تطور عبادة الأسلاف في الفترة الرومانية في مصر وتخليد صورة المتوفى.

– يستخلص من هذه الأقنعة أن الفن الجنائزي الروماني هو فن واقعي اهتم بإظهار التفاصيل وتعبيرات الوجه واتجاهات العيون وتأثيرات الشفاه.

قائمة المراجع

المراجع العربية:

– إيدرس بل. هـ، *مصر من الإسكندر الأكبر حتى الفتح العربي*، ترجمة عبد اللطيف أحمد على، دار النهضة العربية، ١٩٧٢.

– Edris Bell, H., *Miṣr min al-Iskandar al-Akbar hatta al-fatḥ al-ʿarabī,* translated by: ʿAbd allaṭīf Aḥmad ʿAlī, Dār al-Nahḍa al-ʿarabīya,, 1972

– جاب الله، منى محمد مصطفى، " ترصيع الأعمال الفنية فى مصر خلال العصرين البطلمى والرومانى" *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب/ جامعة طنطا،٢٠٠٩.

– Ğāb allah, Muna Muḥammad Muṣṭfa, "Tarṣīʿ al-aʿmāl al-fanīya fī Miṣr ḫilāl al-ʿaṣrīn al-baṭlamī waʾl-Rūmānī", *PhD Thesis*, Faculty of Arts/ Tanta University, 2009.

– حجاج، منى، *الأقنعة الجنائزية المذهبة بمتحف مكتبة الأسكندرية*، د ت.

– Ḥağāğ, Munā, al-Aqnʿa al-ğanāʾizīya al-muḏahba bimutḥaf maktabat al-Iskandarīya, d t.

– الديشى، ريم أحمد محمد، "الحلى المصور فى بورتريهات الفيوم ومدلولاته الاقتصادية والحضارية"، *رسالة ماجيستير، كلية الآداب*، جامعة دمنهور،٢٠١٨.

– al-Dīšī, Rīm Aḥmad Muḥammad, al-Ḥulay al-muṣawir fī burtirīhāt al-Fayūm wa madlūlātih al-iqtṣadīya waʾl-ḥaḍārīy" , *Master's thesis*, Faculty of Arts, Damanhour University, 2018

– زايد، عبد الحميد، "خصائص الفن المصري القديم"، *مجلة عالم الفكر*، يناير، ١٩٧٨.

– Zāyid, ʿAbd al-Ḥamīd, "Ḫaṣāʾiṣ al-fan al- miṣrī al-qadīm", *Mağalat ʿālam al- fikr*, January, 1978.

– سعد، إبراهيم، *علم الحفائر وفن المتاحف*، د ت.

– Saʿd, Ibrāhīm, ʿIlm al-ḥafāʾir wa fan al-matāḥif, (d.t).

– الشحات، منى محمد، "قراءة جديدة للملابس الرومانية فى مصر فى الفترة المتأخرة (دراسة آثرية)"، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، ع.٧، يونيو، ٢٠٠٦م.

– ʾal-Šaḥḥāt, Munā Muḥammad, "Qirāʾa ğadīda liʾl-malābis al-rumānīya fī Miṣr fī al-fatra al-muta'ḫira (dirāsa'aṯarīya)", *Mağalat al-itiḥad al-ʿām liʾl-aṯaryīn al-ʿarab*, vol.7, 2006.

– عبد الرحمن، ولاء محمد محمود، "الألوان ومدلولاتها في فن التصوير في مصر خلال العصر الروماني"، رسالة *ماجيستير*، كلية الآداب/ جامعة الإسكندرية، ٢٠١١م.

– ʿAbd al-Rahman , Walāʾ Muḥammad Maḥmūd, al-Alwān wa madlūlātihā fī fan al-taṣwīr fī Miṣr Hḫhmām šm-ʿaṣr al-Rumānī, Master's thesis, Faculty of Arts/ Alexandria University, 2011

– عزب، عبد الحميد، *دراسات فى الآثار المصرية القديمة*، جـ.٢، الفنون الصغرى طنطا، ٢٠٢٠م.

– ʿAzab, ʿAbd al-Ḥamīd , Dirāsāt fī al-aṯār al-miṣrīya al-qdīma, Vol.2, al-funūn al-ṣuġrā Ṭanṭa, 2020.

– قادوس، عزت، *أثار مصر في العصرين اليوناني والروماني*، الإسكندرية، ٢٠٠٠م.

– ʿIzat, Qādūs, Aṯār Miṣr al-ʿaṣrīn al-yūnānī waʾl-rūmānī, Alexandria, 2000.

– كمال، وفاء، "الأكاليل في الفنيين اليوناني والروماني"، *رسالة ماجيستير*، كلية الأدب/ جامعة عين شمس، ٢٠١٢م.

– Kamāl, wafāʾ, " al-akalīl fī al-fanīn al-yūnānī waʾl-Rumānī", *Master's thesis*, Faculty of Literature/ Ain Shams University, 2012.

– لوكس، الفريد، *المواد والصناعات عند قدماء المصريين*، ترجمة زكى إسكندر، ومحمد زكريا غنيم، القاهرة، ١٩٩١م.

– Lux, A., al-Mawād waʾl-ṣinaʿāt ʿind al- Qudmāʾ al-miṣryīn, translated by: Zakī Iskandarm wa Muḥammad Zakarīya Ġunīm,Cairo, 1991.

– محمود، عزيزة سعيد،"الأقنعة الجصية الملونة من مصر الرومانية"، *المجموعة الأولى من سلسلة الدراسات الأثرية بالمتحف اليوناني الروماني*، القاهرة، ١٩٨١.

– Maḥmūdʿ Azīza Saʿīd, " al-Aqniʿa al-ğiṣīya al-mulawana min Miṣr al-rumanīya", al-Mağmūʿa al-ulā min silsilat al-dirāsāt al-aṯarīya bilmutḥaf al-yunānī al-rūmānī,, Cairo,1981

– مصطفى، أسامة فريد، "الأقنعة واستخداماتها فى مصر الفرعونية دراسة آثرية"، *رسالة ماجيستير*، كلية الأدب/ جامعة المنوفية، ٢٠١١.

– Muṣṭafā, Usāma Farīd, " al-Aqniʿa wa istḫdāmātihā f Miṣr aL-Firʿawnīya dirasa aṯarīya, Master's thesis, Faculty of Literature/ Menoufia University,2011

– نور الدين، عبد الحليم، *مواقع الآثار اليونانية والرومانية فى مصر*، ط.١، القاهرة،١٩٩١.

– Nūr al-Dīn, ʿAbd al-Ḥalīm, Mawāqiʿ al-aṯār al-Yūnānīya waʾl-Rumānīya fī Miṣr,1st ed. , ālqāhrh, 1991.

– وهبة، فاروق، "دور الخامة في فن التصوير"، *رسالة دكتوراه*، كلية الفنون الجميلة/ جامعة حلوان، ١٩٨٨.

– Wahba, Fārūq, "Dūr al-Hḫama fī fan al-taṣwīr", *PhD Thesis*, Faculty of Fine Arts/ Helwan University,1988.

– وليم هـ. بيك، *فن الرسم عند قدماء المصريين*، ترجمة مختار السويفى، تقديم أحمد قدرى،٢٠١٧.

- William H. B., Fan al-Rasm ʿind Qudmāʾ al-Miṣryīn, Translated by: Muḫtār al-Sūīfī, Submited by: Aḥmad Qadrī, 2017.

– يحيى، ناهد نور الهادي، "صور مومياوات الفيوم الشخصية": دراسة فى الديانة والفن"، *رسالة دكتوراه، كلية الأدب*/ جامعة طنطا،٢٠٠٩.

– Yaḥyā, Nāhid Nūr al-Hadī, "Ṣiwar mūmīyawāt al-Fayūm al-Šaḫṣīya: Dirāsa fī al-dīyāna", *PhD Thesis*, Faculty of Literature/ Tanta University, 2009.

المراجع الأجنبية:

- ADRIANI, A., *Annuaire Du Musee Graeco- Romain*, Alexandrie, 1940-1950.
- AUBERT, M.F., & CORTOPASSI, R., *Portraits de l'Egypte Romaine*, Musée du Louvre, Paris 5 October 1998-4 janvier 1999 (French Edition) – January 1, 1998.
- BRECCIA, EV., *Le Muse Greco-Roman 1925-1931,* Officine Dell' Istituto Italiano d'Arti Grafich – Bergamo, Italy, 1932.
- BOWMAN, A.K., *Egypt after the Pharaohs 332B.C.:A.D.642, from Alexander to the Arab Conquest*, British Museum Publication, University of California a Press Berkeley and Loss Angeles, 1968.
- CERMER, R., Mummy Life after Death in Ancient Egypt Pretel, Munich, New York, 1988.
- COLIN, J., KARIN, J., & GILLIAN, R., *Ancient Faces*, London, 1996.
- CORCORAN, L., Portrait Mummies from Roman Egypt (I-IV Centuries A.D.) with a Catalog of Portrait Mummies in Egyptian Museums, Chicago, 1995.
- CRIMMON, M. Mc., «Graeco - Egyptian Masks and Portraits in the Royal Ontario Museum», *American Journal of Archaeology*, Vol. 49, №. 1 (Jan. - Mar., 1945) Archaeological Institute of America, 1945.
- DOXIADES, E., *The Mysterious Fayum Portraits*, London: Thames and Hudson, 1995.
- EDGER, C.C, *Catalogue Général du Musée du Caire, Graeco-Egyptian Coffins, Masks and Portraits*. Le Caire, 1905.
- El-MAHDY, C., *Mummies, Myths and Magic in Ancient Egypt*, Thames Hudson, London, 1989.
- GRIMM, G., *Kunst der Ptolemäer und Römerzeit im Ägyptischen Museum Kairo* Sonderschriften Deutschen Archäologsches Institut –Abteiling kairo, I, 1975.
- KLEINER, D. E.E., *Roman Sculpture*, New Haven: Yale University Press, 1992.
- NANCY, L.T., *Roman Art: A Resource for Educators*, Published by The Metropolitan Museum of Art, New York, 2007.

- SEIPEL, W., *Bilder aus dem Wüstensand, Munmienportraits aus Ägyptischen Museum Kairo,* Kunsthistorisches Museum, Wien, 1999.
- TAYLOR, S.H., *Death and After Life in Ancient Egypt*, London: British Museum Press, 2001.
- WALKER, S., Ancient Faces, Mummy Portraits in Roman Egypt, London, 2000.
- WALKER, S., BIERBRIER, M., ROBERTOS, P., & TAYLOR, J., *Fayum: Misteriosi volti dall' Egitto, Roma*, Italian, 1997.
- WORTHY, G, A., The Complete Roman Army, London: Thames & amp; Hudson, 2003.

المواقع الإلكترونية: –

- TÖRÖK, L., ‹‹Mummy Masks from Roman Egypt Highlighted Works of Art›› - spring 2005, http://www2.szepmuveszeti.hu/antik_gyujtemeny/evszak_mutargya/evszak_en.php?id=630. (accessed- May 21, 2020).
- http://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?lang=ar&a=1364 / (accessed- July18, 2020).
- http://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?a=1362&lang=ar (accessed- April 2, 2019).
- http://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?collection=40&a=1372&lang=ar / (accessed June 19, 2020)
- LEVICK, B., Faustina I and II, Imperial Women of the Golden Age, Oxford University, 2014, 57. https://bmcr.brynmawr.edu/2014/2014.07.32/ (accessed – January 11, 2020).
- MICHAEL, D.B., Catalogue of the Lamps in the British Museum, I-IV, London, BMP, 1975 Q3253. & https://www.britishmuseum.org/research/collection-online/collection_object_details.aspx?objectid=432257&partid=1&searchtext=selene&page=1./ (accessed May 20, 2020). –
- HURLEY, D., Agrippina the Younger (Wife of Claudius). An Online Encyclopedia of Roman Emperors. http://www.roman-emperors.org/aggieii.htm)accessed-April 15, 2019).http://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?lang=ar&a=1366/ (accessed September11, 2020)

- http://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?collection=40&a=1361&lang=ar (accessed September 11, 2020)
- http://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?lang=ar&a=1365 / (accessed August 2, 2020).
- http://collections.vam.ac.uk/item/O111742/earrings-unknown/) accessed August 3, 2019).
- https://collections.rom.on.ca/objects/430784/sshaped-hook-earring?ctx=1643d325-4088-42f2-a227-0e0380db588b&idx=561/) accessed October 26, 2020).
- https://picclick.com/Ancient-Gold-Earrings-Provenance-Christies-Roman-Egypt 100300-123134554153.html/ (accessed October 25, 2020)
- BARTMAN. E. Hair and the Artifice of Roman Female Adornment, American Journal of Archaeology, Vol, 105, №. 1, Jan. 2001. Archaeological Institute of America, 13, 14. (Accessed-Mars 12-2018) UTC. file:///C:/Users/drsaf/Downloads/bartman.pdf.
- https://commons.wikimedia.org/wiki/Fayum_mummy_portraits#/media/File:Fayum_mummy_portrait_(c._100-120_AD) British_museum,_EA29772.jpg (accessed- May 20, 2020).
- https://ancienttouch.com/roman%20gold%20jewelry.htm/) accessed- October18. 202).

- جدول بيانات الأقنعة الجنائزية الأربعة بالمتحف الزراعي بقاعة وجوة الفيوم[٨١]:

الأقنعة الجنائزية	صورة مفرغة للقناع	الأبعاد	حالة القناع	التأريخ
القناع الأول **٥٢٥**		الارتفاع: ١٨.٥سم العرض: ٢٣سم. قطر الرأس:١٣سم طول التاج: ٢٤سم	قناع لسيدة في الأربعينيات من عمرها، في حالة جيدة من الحفظ	منتصف القرن الأول الميلادي وخاصة في فترة حكم كلا من كلاوديوس (٤١-٥٤م) ونيرون(٦٨-٦٩ م)
القناع الثانى: **٥٢٦**		الارتفاع: ٢٩سم العرض: ٢٢سم قطر الرأس: ٦سم	قناع لسيدة في الثلاثينيات من عمرها، في حالة سيئة من الحفظ	نهاية القرن الأول وحتى منتصف القرن الثاني الميلادي .
القناع الثالث: **٥٢٧**		الارتفاع: ١٨سم العرض : ٢٠سم قطر الرأس: ١٠سم طول التاج: ٣١سم	سيدة تبدو في عمر ٣٥ والقناع بحالة جيدة من الأمام وبه كسور من الخلف	منتصف القرن الأول الميلادي وخاصة في فترة حكم كلاوديوس (٤١-٥٤) ونيرون(٦٨-٦٩ م).
القناع الرابع: **٥٢٨**		الارتفاع: ١٩سم العرض: ٣٣سم قطر الرأس: ١٦سم	سيدة في عمر ٤٠ وفي حالة جيدة ويوجد تقشير للحاجب الأيمن وفى نهاية الأنف	نهاية القرن الأول وبداية القرن الثاني الميلادي.

[٨١] عمل الباحثة.

(خريطة رقم ١)

خريطة للفيوم خلال العصر الروماني

● الأماكن التي ربما تم العثور فيها على الأقنعة الجنائزية الأربعة

(عمل الباحثة)

(صورة رقم ١– أ)

القناع الأول من الأمام وصورة مفرغة له

رقم الحفظ ٨٢٥ – تصوير الباحثة

(صورة رقم ١– ب)

القناع الأول من الجانبين الأيمن والأيسر

تصوير الباحثة

DOI 10.21608/jguaa.2021.57902.1153 | صفاء سمير أبو اليزيد إبراهيم درويش

(صورة رقم ١- جـ)
القناع الأول من أعلى- تصوير الباحثة

(شكل رقم٢)
قناع جنائزي لسيدة بمتحف مكتبة الإسكندرية
http://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?a=1362&lang=ar(accessed-April 2, 2019)

(صورة رقم ٢ -أ)
القناع الثاني من الأمام وصورة مفرغة له
رقم الحفظ ٨٢٦- تصوير الباحثة

(شكل رقم ١)
قناع جنائزي لسيدة بمتحف مكتبة الإسكندرية
http://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?lang=ar&a=1364 (accessed- July18, 2020).

(شكل رقم ٣)
قناع جنائزي لسيدة بمتحف مكتبة الإسكندرية
AUBERT & CORTOPASSI, *Portraits de l'Egypte Romaine* 141. 86

(صورة رقم ٢- ب)
القناع الثاني من الجانبين الأيمن والأيسر- تصوير الباحثة

(صورة رقم ٢– ج)
القناع الثاني من أعلى يوضح
تصفيف الشعر وإكليل الغار
تصوير الباحثة

(شكل رقم ٥)
لوحة لسيدة من هوارة بالفيوم
WALKER, & Others, *Fayum, 82,53.*

(شكل رقم ٤)
قناع لسيدة من الجص بالمتحف المصري
EDGER, *Catalogue Général* XXV, 33.181

(شكل رقم ٦)
قناع لسيدة من الجص بمتحف مكتبة الإسكندرية
http://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?collection=40&a=1372&lang=ar/(accessed June 19,2020)

(صورة رقم ٣ – أ)
القناع الثالث من الأمام وصورة مفرغة له
رقم الحفظ ٨٢٧– تصوير الباحثة

(صورة رقم ٣ – ب)
القناع الثالث من الجانبين الأيمن والأيسر
تصوير الباحثة

(صورة رقم ٣ – جـ)

القناع الثالث من أعلى – وصورة مقربة للقرط الأيمن– تصوير الباحثة

(صورة رقم ٤–أ)

القناع الرابع من الأمام وصورة مفرغة له رقم الحفظ ٨٢٨ – تصوير الباحثة

(صورة رقم ٤– ب)

القناع الرابع من الجانبين الأيمن والأيسر تصوير الباحثة

(شكل رقم ٧)

قناع لسيدة من متحف الفنون الجميلة هنغاريا – بودابست

TÖRÖK, L., *Mummy masks from Roman Egypt*.

(شكل رقم ٨)

قناع جنائزي لسيدة بمتحف مكتبة الإسكندرية

http://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?lang=ar&a=1366
(accessed September11, 2020)

(صورة رقم ٤–جـ)

القناع الرابع من أعلى ويوضح الإكليل والقناع من الخلف –تصوير الباحثة

(شكل رقم ٩)

قناع جنائزي لسيدة من متحف مكتبة الإسكندرية

http://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?lang=ar&a=1365 (accessed August 2, 2020)

(شكل رقم ١٠)

لوحة لسيدة من الفيوم

NANCY, L.T., *Roman Art*, 146, 27.

القرط في القناع الأول – نموذج قرط مقارن (أ) – نموذج قرط مقارن (ب)

(شكل رقم ١١)

يوضح التشابه بين القرط في القناع الأول مع نماذج مقارنة يؤرخوا بالفترة الرومانية في مصر

(أ) http://collections.vam.ac.uk/item/O111742/earrings-unknown (accessed-August3, 2019).

(ب) https://collections.rom.on.ca/objects/430784/sshaped-hook-earring?ctx=1643d325-4088-42f2-a227-0e0380db588b&idx=561 (accessed October26, 2020).

القرط في القناع الثالث – نموذج قرط مقارن

(شكل رقم ١٢)

يوضح التشابه بين القرط في القناع الثالث مع نموذج لقرط يرجع للفترة الرومانية في مصر

https://picclick.com/Ancient-Gold-Earrings-Provenance-Christies-Roman-Egypt-100-300-123134554153.html (accessed October25, 2020).

القرط في القناع الرابع نموذج قرط مقارن (أ) نموذج قرط مقارن (ب)

(شكل رقم ١٣)

يوضح التشابه بين القرط فى القناع الرابع مع نموذجين لقرطين يؤرخوا تقريبا بالقرن الثاني الميلادي

(أ) https://ancienttouch.com/roman%20gold%20jewelry.htm (accessed- October18. 2020).

(ب) WALKER, *Roman Art*, British Museum, 26, 40.

دفن الأعداء في بلاد النهرين

Burial of Dead Enemies' Bodies in Ancient Mesopotamia

صفاء عبد الروؤف محمد

مدرس التاريخ القديم– كلية الآداب جامعة جنوب الوادي

Dr. Safaa. Abd El- Rouf Mohamed Mahmoud

A Lecturer at History Dept., Faculty of Arts, South Valley University, Qena, Egypt.

Safaelsheik@art.svu.edu.eg

الملخص:

أن دفن الأعداء احد العادات التي لم تتكرر كثيراً بين شعوب منطقة الشرق الأدنى القديم وتكاد تقتصر فقط على بلاد النهرين لأسباب عقائدية أو سياسية، ويحتوى البحث على معنى مصطلح دفن الأعداء لغة واصطلاحاً كذلك الأسباب التي جعلت العراقي القديم يقوم بدفن أعدائه سواء الأجانب منهم او المتمردين الداخليين أو حتى بعض الخارجين عن القانون خلال بعض العصور التاريخية المعينة ، كذلك وضع الروح التي لم تتلقى مراسم الدفن المناسبة في العالم الأخر وخطورة الأرواح غير المدفونة على المجتمع من الناحية العقائدية في فكر الإنسان العراقي.

كما يتضمن البحث المعاقبون بعدم الدفن نتيجة ارتكابهم لبعض الجرائم وقد كثرت هذه العقوبات خلال العصر البابلي القديم، وكان خوف العراقي الشديد من خروج روح الشخص غير المدفون ومطاردته للأحياء سبباً رئيسياً لدفن أعدائه، خاصة اذا ما كانت المسافة الفاصلة بين موقع المعركة وبين مدن المنتصر قريبة، وقد ادرك الملوك أهمية الدفن للعدو فجعلوا من عدم الدفن عقاباً إضافيا له ، ولكن في حال ما استطاع أهل الميت غير المدفون الحصول على جثته وتمكنوا من دفنها يمكن بذلك أن تهدأ الروح وتستقر في العالم الأخر، وقد اتبع العراقي القديم لإعادة دفن الجسد مرة أخرى بعض الطقوس التي يستعين فيها ببعض الأعمال السحرية حيث تهدف إلى دفن الروح الهائمة بشكل رمزي فالروح التي لا تُدفن تتقلب إلى جن الاطيمو (eṭemmu) الذى يجلب الأمراض المتعددة وتحديداً الأمراض الجلدية، كذلك يهدد بتفكيك الأسرة.

الكلمات الدالة: دفن؛ أعداء؛ بلاد النهرين.

Abstract:

Burial of dead enemies' bodies is one of the habits that didn't frequently take place among peoples of the ancient Near East. Such a habit is almost limited to Ancient Mesopotamia for ideological or political reasons. This research paper scrutinizes the meaning of the idiom of burial of dead enemies as well as tackling reasons that made ancient Mesopotamian people bury their enemies whether such bodies are of foreigners or rebels or even some outlaws through some historical ages. Moreover, this paper discusses situation of the spirits which did not receive funeral occasion in the other world as well as indicating danger of such spirits on the society from the religious perspective of the Ancient Iraqian people.

Additionally, this research paper discusses situation of those who were punished by not being buried because of committing some crimes. Such penalties increased in number during the Old Babylonian Period. contains. People in ancient Iraq are afraid of the emergence of unburied spirit so they buried the enemies; especially if the distance between battle site and

victorious cities was very near. Therefore, kings realized importance of burial for the enemies' dead bodies, so they made non-burial an additional punishment for those enemies. However, if the families of the un-buried deceased were able to obtain his body and bury it, the spirit would calm down and settle down in the other world. In ancient Iraq, people followed some rituals to bury the body again in which some magical works were performed. A spirit that was not buried turned into a demon (**eṭemmu**) which caused multiple diseases, especially skin diseases. Such unburied spirits could also threaten to break up the family.

Key Words: Burial , Enemie, Mesopotamia.

مقدمة:

إن دفن الإنسان في كافة حضارات الشرق الأدنى القديم يُعد تكريماً له فروحه بعد الدفن تهدأ وتستقر ولا تضطرب بعد اليوم أبدا، إن الأرواح التي لا تعرف وقت وفاتها تبحثُ حثيثاً عن هذا النعيم الدائم، ويختلف الأمر كثيراً عند المقاتل الذى يعي أن روحه أقرب للموت من أي إنسان آخرى، والمقاتل يسعى للنصر لبلاده ولروحه حتى تلقى الدفن المناسب في حال النصر والخوف كل الخوف من ذلك المصير المضطرب إذا ما لاقت روحه الهزيمة والتنكيل بجثته وتركها دون دفن' مما يجعلها هائمة دائماً بين الأرواح الشريرة المؤذية للإنسان، ويشمل مفهوم الأعداء في بلاد النهرين القديم العديد من الأفراد وعلى رأسهم الأعداء من الدول المحاربة والخصوم السياسيين وكذلك المجرمين والمخربين للبلاد بكافة صورهم، بالإضافة للأعداء من الآلهة، وقد وقع اختيار الباحثة على هذا الموضوع نظراً لندرة حدوثه، وسوف يرتكز البحث على النقاط الآتية:

أولاً: دفن الأعداء لغة واصطلاحاً.

ثانياً: دفن الأعداء

أ- الأعداء الأجانب.

١- خلال العصر السومري.

٢- خلال العصر الأكادي (٢٣٧٠- ٢٢٣٠ق.م).

٣- الفترات الأشورية.

ب- المتمرون.

ج - المجرمون المعاقبون بعدم الدفن.

ثالثاً: الروح غير المدفونة في العالم الآخر.

رابعاً: نتائج البحث.

أولاً: دفن الأعداء لغة واصطلاحاً:

وردت كلمة دفن الأعداء حرفياً في المسمارية بمعنى "**berútum**" وهذه الكلمة جاءت فى النصوص البابلية والأشورية بصيغة "**damtum**" والتي تعنى فى بعض النصوص التدمير والهلاك خاصة إذا اقترنت بالفعل **šapāku** (يدمر ويدفن)[١]، بينما أوضح **(R.Borger)** إن هذه الكلمة تعنى بمقطعيها **(tum)** و **(dam)** (القبر التلى) موضحاً أنه من الصعب عمل حفرة عميقة فى التضاريس الجبلية (إذ إن الكلمة تعنى كما وردت ببعض النصوص الأرض التي خلف الجبل) إن المعنى بهذه الصورة أدق بكثير من أن تكون الترجمة بمعناها المنتشر (تحت الأرض)[٢]، والقبر التلى يُعنى به المناطق الحدودية أو اغير المأهولة بالسكان على أقل تقدير، مما يشير إلى أن القبر لأفراد كثر غير مرغوب فى دفنهم بالمدن، ومن المعروف أن العراقي كان يدفن موتاه بالقرب منه خوفاً عليه من الشرور المتعددة، وأتى مصطلح أرض الدفن بشكل عام فى الأكادية بصيغة **(mayālu – mayyālu)**[٣]، أما كلمة **(cdimmu)** فتعنى فى الأشورية الروح الهائمة الجائعة التي لم يقدم لها الدفن المناسب أو التي توقف أبناؤها وأحفادها عن تقديم القرابين لها، أو تلك التي لم تحصل على مكانة مناسبة في العالم الآخر إذ يظل جسمها غير مدفون، وهذه الروح يكون طعامها من الطين والغبار[٤].

ويُشير (Westenholz) إلى أن كلمة "berútum" وردت في الأكادية أحياناً بصيغة "**KI.GAL**"[٥] والتي تعنى في الأصل حفرة أساس المباني أو كومة[٦]، ولم يُشر إلى إمكانية وضع جثث الأعداء فيها من عدمه وإن كان ذلك الأمر مستبعد إلى حد ما لعدة أسباب منها أولاً: أن جثث الأعداء لن تبقى على حالتها لحين حفر أساسات البنايات خاصة وإن هذه المباني تأخذ وقتاً من حيث الأعداد والتجهيز لها واختيار أماكنها ، ثانياً: أن كثيراً من المعارك كانت تقع على المناطق الحدودية ولن يكون في مقدور

[1] AAGE. W., "berūtum, damtum", and Old Akkadian KI. GAL":Burial of dead enemies in Ancient Mesopotamia , *AfO* 23, 1970,pp.26-31.p 28-29.

[2] BORGER.R., "Babylonian Wisdom Literature by W. G. Lambert", *JCS*, 18, Nº. 2 ,1964, 49-56, 54.

[٣] الجبوري ، على ياسين، *قاموس اللغة الأكادية– العربية*، هيئة أبو ظبى للثقافة، ٢٠١٠م، ٣١٥.

[4] THOMPSON, R. C., *Demons and Spirits*, *ERE*, New York, 1959, 569- 570.

[٥] وكلمة كومة في حد ذاتها أو الشيء المكوم المكدس في الأكادية تعنى kamāru. راجع: الجبورى، قاموس اللغة الأكادية، ٢٤٥.

[6] AAGE, "berūtum, damtum", 27.

صفاء عبد الروؤف محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.45125.1129

الجيش المنتصر حمل هؤلاء القتلى لمكان أساسات المباني، ولكن قد يكون رأى (Westenholz) صحيحاً إذا ما اقترحنا أن هذه الجثث كانت للمعارضين السياسيين أو الخارجين عن القانون المحكوم عليهم بالإعدام.

وكلمة "berútum" هي نفسها كلمة "**Kikaiiú**" الأشورية والتي تعنى حرفياً قاحل أو الأرض المُراحة (التي تُترك بعد الحرث دون زراعة لمدة عام كامل)[٧]، إلا أن النصوص الأشورية لم تذكر سبب ترك تلك الأراضي دون زراعة لمدة عام؟ ربما لأن تلك الأرض وقعت بها معارك ودفن بها الأعداء فى شكل مقابر جماعية، ويستخدم الأدب العراقي القديم مصطلح الجماجم للتعبير عن الجسد غير المدفون فى بعض النصوص؛ وذلك للتشهير بالجسد ففى أحد النصوص يقول: ''**اردم مجرى الفرات بكومات الجماجم**،،[٨]، أما كومة الدفن وهى الأسلوب الأكثر شيوعاً لدفن الأعداء في العراق القديم فقد وردت بلفظة "**bīrūtam**" فى العديد من الإشارات منها:

u <u>birūtam</u> in ašar ālim alšunu iš-pu-uk „

''اسر ٤٢١٦ رجلاً و...عند النهر...وفى (أحد) مواقع المدينة (كرس فوقهم كومات الدفن)،،

''هُزم نرام سين ... (وتراكمت تلال الدفن –u bīrūtam iš–pu–uk) ،،

RN…inārma in erṣet Kiš (<u>bīrūtam</u> elišu iš-puuk)

'' قُتل ريم سين فى إقليم كيش (وأكوام (تلال) الدفن عليه)،،

Dabdē nakri tadâkma eli pagrišunu <u>bīrūtu</u> DUB-ak

''**سوف تهزم العدو (وتنهال كومة الدفن على جثثهم**،،[٩]، والتعبير السومري (تكديس تلال الدفن فوق جثث العدو **IŠ.DU$_6$.KID$_2$-be$_2$ mu-dub**) كان له أبلغ الأثر في نفوس المدن المنهزمة وهذا التعبير استخدم في مسلة العقبان''[١٠].

[7] CAD., Vol.8, 351.

[8] SETH. R., *Death and Discorporation between the Body and Body Politic*, Chicago Press, 2007, 201.

[9] CAD., Vol.17, part 1, 414.

[10] JOSEF. B., *"Der vorsargonische Abschnitt der mesopotamischen Geschichte"* in Mesopotamien. Späturuk-Zeit und Frühdynastische Zeit , Academic Press, 1998, 564.

ومصطلح تكديس الموتى كان تعبيراً يُستخدم أيضاً فى وصف تدمير أرضى المتمردين والثائرين مما يُرجح أن هذا التعبير لا يُستخدم إلا لرفات الأعداء الخارجين فقط ، فمن أحد نصوص* مدينة لارسا نجد الملك (ريم سين الأول ١٨٢٢– ١٧٦٣ ق.م) يقول:

/– dnergal en-maḫ 2) usu-gal tuk 3) ní me-lam šu-du7 4) sag-kal kur-gú-érim šu-ḫu1-di 5)ki-bal zar-re-eš dug8 6) dingir-ra-ni-ir.

''الإله نيرجال ، القائد الأعلى ، الذي يملك القوة العظيمة ، الذي يتمتع بروعة وهالة مثالية ، الذي يدمر كل الأراضي الأجنبية الشريرة (و) يكدس الأرض المتمردة في أكوام ...الاله،،[11]، ومن بعض النصوص ندرك أن تكديس جثث الأعداء كان يتم اقتداء بما يحدث فى الكوارث الطبيعية إذا نجد نصًّا يقول: **''تم تكديس الجثث على أنها مذبحة سببها الطاعون ،،**[12] كما نجد هذا التعبير أيضاً فى العام الرابع والعشرين من حكم الملك البابلي "سمسو– أيلونا" (١٧٤٩–١٧١٢ ق.م)[13] عندما احتفل ببناء أحد جدران مدينة كيش[14] قائلاً فى نصه ما بين السطر ٩٢ إلى سطر ١١٥: **''لم تنته السنة عندما قُتل ريم سين الثاني١٥ الذي تسبب في تمرد إموتبالا (و) وصعد لحكم لأرسا، أرض كيش، لقد قبض عليه (وأُقمت) تل من أجل الدفن، فقتل ستة وعشرون ملكاً متمرداً، وأعداؤه، ودمرهم جميعًا، وهزم إيلوني، ملك إشنونا، الذي لم يستجب لمراسيمه، وجعل مجمل أرض سومر وأكد في سلام، وجعل الاتجاهات الأربعة تلتزم بمرسومه،،** [16] .

إن معظم النصوص الخاصة بتلال دفن الأعداء نجدها خلال الفترة ما بين (٢٥٠٠–١٧٠٠ق.م) أي منذ قيام سلالة لجش الأولى إلى العصر البابلي القديم وفى أماكن قليلة على الحدود١٧، ولم توضح هذه

*– دُوِّن هذا النقش على أثر مخروطي الشكل بمدينة أور ويرجع تاريخه إلى النصف الأول من عهد الملك "ريم سين" خلال بناء معبد الإله نيرجال، المتحف البريطانى رقم BM 116423.

[11] FRAYNE, D. Early periods; Old Babylonian period (2003-1595 BC), (*RIM*), Vol.4, University of Toronto Press , 1990, 277.

[12] CAD., Vol.3, 15.

[13] خلف جده الملك حمورابي على حكم بابل لمدة (٣٨) عاما.

[14] وقد تم إحياء ذكرى هذا البناء في نصين بالسومرية والأكادية على أسطوانات طينية فى كيش.

[15] آخر ملوك لأرسا حكم فى الفترة (١٧٤١– ١٧٣٦ ق.م) وكان معاصراً للملك البابلي "سمسو– أيلونا"، وقد تمكّن الأخير من إلحاق الهزيمة بريم سين الثاني بالقرب من مدينة كيش ، وتمكّن من أسرهِ وأخذهِ الى مدينة لارسا وقام بحرقهِ حياً في قصرهِ، وقد أرخ هذا الحدث بالعام الحادي عشر من حكمه وهو المشار إليه في النص السابق.

[16] FRAYNE., Early periods; Old Babylonian period (2003-1595 BC), *RIM*, Vol.4,387.

[17] SETH, *Death and Dismemberment*, 193.

النصوص ما إذا كانت هذه التلال من أجل استعراض القوة والنصر أم أنها نوع من الدفن الملائم للعدو على اختلاف الدوافع لهذا الدفن١٨، أو أن السبب في استخدام ملوك الألف الثالث ق.م لتلال الدفن وعدم استخدامها في الألف الأول ق.م هو قُرب وبُعد المسافة بين موقع الحرب والعاصمة التي يعود لها المنتصر، فكلما كانت المسافة أقرب كلما كان ذلك دافعاً لدفن العدو خشية خروج روحه على شكل أشباح تهاجم مدن المنتصرين[١٩]، وقد كانت تلال الدفن في كثير من الأحيان خارج أرض المعركة وبعضها كان داخل المدن[٢٠]، ولربما كانت الأولى لأعداء خارجين والثانية للمتمردين على الدولة لجعلهم عبرة لكل من تسول له نفسه الخروج عن الحكم، حيث يشكل المتوفون دون دفن خطراً كبيراً على الأحياء خاصة المتروكة جثثهم خارج المدن[٢١]، وفى بعض الحالات تُدفن جثث الأعداء فى حفرة واحدة خوفا من خروجها للأحفاد أيضاً[٢٢].

ومن بعض النصوص التي تتعلق بعدم دفن الأعداء يتضح أن دفن جثث العدو كان يمارس بوضوح ومن ثم فإن ترك جثثهم دون دفن عقاب آخر لهم بخلاف قتلهم وهزيمتهم، ومن هذه النصوص ما يلى **''تركوا جثة سيدهم (قائدهم) دون دفن على جبل،،**[٢٣] **''تركت أبناء أوى يأكلون جثث محاربيه دون دفن،،**[٢٤]، لم تعطِ سياسة الإمبراطورية الأشورية الحديثة (٩١١-٦١٢ ق.م) أهمية لدفن العدو على الرغم من كثرة أعداد القتلى، فالدفن حدث فى حالات محدودة ، حيث استخدمت جثث أعدائها كنوع من الدعاية السياسية لقوتها، وقد تفاخر الملوك الأشوريون بان جثث أعدائهم ملء السهول والجبال والوديان بل وحتى الأنهار وشوارع المدن[٢٥].

---

18 SETH, *Death and Dismemberment*, 195.

19 SETH, *Death and Dismemberment*, 199.

20 SETH, *Death and Dismemberment*, 195.

21 ANDREW. C., *Death Rituals, Ideology, and the Development of Early Mesopotamian Kingship*, London, 2005, 79.

22 KAREN. R., *Daily life in ancient Mesopotamia*,1998 , London, Greenwood Press, 237.

23 CAD., Vol.11, part.1,73.

24 CAD., Vol.1, part.1, 257.

25 KAREN, *Daily life*, 199.

إن الحفاظ على الرؤوس المقطوعة والجماجم لم يكن المقصد منه في بعض الحالات الإساءة إلى جثث العدو بقدر ما كانت تُستخدم في أغراض العلاج لبعض الأمراض أو المشكلات الاجتماعية بطريقة سحرية. للمزيد راجع:

KAREN, *Daily life*, 195, not.12.

لم يقتصر تكويم جثث الأعداء على حضارة العراق فقط ولكنه وجد فى سوريا القديمة أيضاً ، وكان أكثر شيوعاً فى حالة ما إذا كان الأعداء من المتمردين والثوار ، فمن بعض نقوش طوب أساس معبد الإله شمش فى مارى (متحف دمشق رقم ٢١٧١ للنص المسمارى راجع: =

ثانياً: دفن الأعداء.

أ- الأعداء الأجانب.

١- خلال العصر السومري.

إن أول إشارة نصية تتعلق بدفن الأعداء بأرض المعركة وردت في النصوص العراقية القديمة خلال عهد الملك (أور- نانشه) مؤسس سلالة لجش الأولى (٢٥٢٠-٢٣٧١ق.م) أثناء حملته على مدينة أور إذ يقول: '' **أور - نانشه ملك لجش ذهب إلى حرب ضد زعيم أور وهزمهم ... وعمل تلًّا للدفن (قتلى الحرب) ... وقام بتجميع ودفن الموتى (القتلى)...**،،[٢٦]، إن المدقق في النص قد يتبادر إلى ذهنه أن المقصود بقتلى الحرب هنا بعض جنوده كتكريم لهم، إلا أن الطقوس والعادات الجنائزية العراقية لا تسمح بدفن جنود المنتصر في أرض الأعداء، وكثيراً ما عثر المنقبون على جنود مكرمين ومعهم أدواتهم القتالية مدفونين فى أرضهم، بالإضافة إلى أن عملية جمع جثث العدو ودفنها أصبحت فى الفترات التاريخية اللاحقة أمراً معتاداً عليه.

بينما يعود للملك (ياناتم) حفيد (أور- نانشه) التصوير الوحيد لعملية دفن الأعداء على شكل كومات أو تلال، كما يتضح من خلال إحدى وجهى مسلة العقبان (شكل١)[٢٧] بينما الوجه الآخر يصور المعبود

=FRAYNE, *RIM*, Vol.4, 605-606.

يذكر الملك "ياخدون ليم" ابن "ياجيدليم" – لم تُحدد سنوات حكم هذا الملك بشكل مؤكد ولكن هناك العديد من النقوش تعاصره مع الملك الأشوري شمسي ادد الخامس. للمزيد راجع: FRAYNE, *RIM*, Vol.4, 605-606.

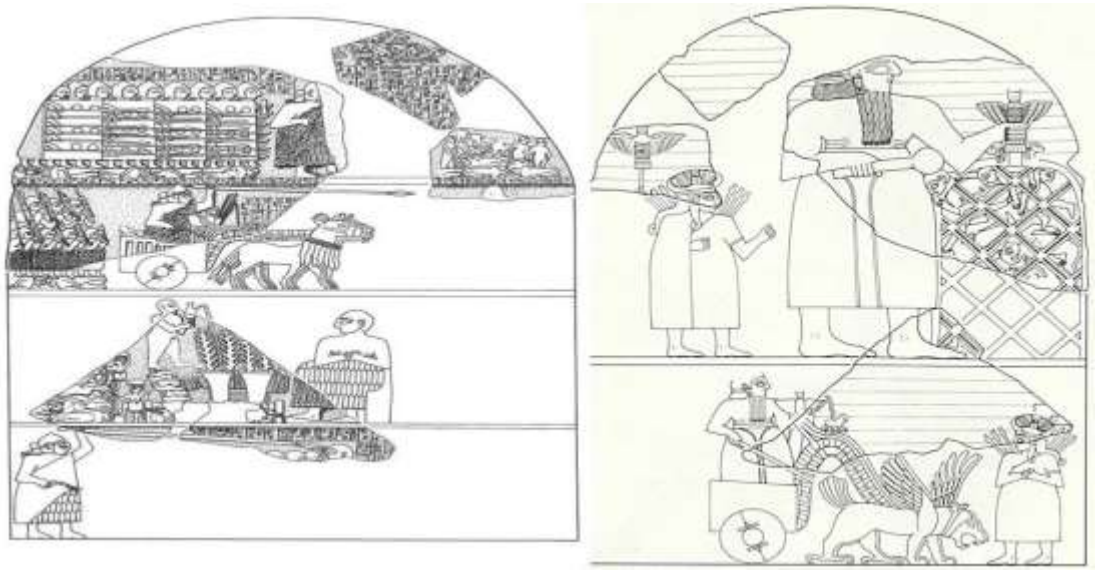
النص التالي: ''... **وفى نفس السنة هاجمه Laɔum ملك سامانوم (مدينة في اقليم ترقا) وأرض "أوبرابى"(المنطقة الصحراوية التى تقع بالقرب من سامانوم) ، وباخلو- كوليم ملك توتول (شمال مارى بين الفرات والخابور) وأرض أمنانى (بجوار توتول) وأيالوم ملك أباتيم (يُرجح انها غرب الفرات الأعلى) وأرض "رابى" هؤلاء الملوك هاجموه، مع قوات سومو-ابوخ من ارض "يامخاد" - التي- أتت لعونهم، وفى مدينة سامانوم، ولكل جنس خائن، احتشدوا ضده، لكن بفضل أسلحته القوية جعل هؤلاء الملوك الخونة الثلاثة أسرى، وقضى على قواتهم وقوات أعوانهم وفتك بكبار قوادهم، وصنع كومة من جثثهم، وهدم أسوارهم وجعلهم في أكوام من الأنقاض...**،،. راجع: عبد اللطيف، محمد محمد على، سجلات ماري وما تلقيه من أضواء على التاريخ السياسي لمملكة مارى (حوالى١٨٢٠- ١٧٦٠ ق.م)، الإسكندرية، ١٩٨٥م، ٢٦-٢٧.

[26] WILLIAM. J., *Warfare in the Ancient Near East to 1600 BC Holy Warriors at the Dawn of History*, New York, 2006, 51.

[٢٧] مسلة العقبان هي نصب تذكاري من الحجر الرملي أقامها ياناتم احتفالا بانتصاره على مدينة أوما على الحدود بين لجش وأوما بالنحت البارز بعرض١،٣م وارتفاع ١،٨٨م وسمك١١سم، وقد دونت بعض الكتابات المسمارية بين فراغات التصوير،=

DOI 10.21608/JGUAA.2021.45125.1129 | صفاء عبد الروؤف محمد

ننجرسو يقوم بجمع جثث الأعداء في شبكة مُعدة خصيصاً لذلك دون تحديد الهدف من جمعها: هل الغرض دفنهم في أرض المعركة ؟ أم للعودة بهم إلى لجش كنوع من التفاخر بالنصر؟ وإن كان الهدف الأول هو الأقرب للصحة.



(شكل ١) مسلة العقبان– متحف اللوفر رقم (AO 16 IO9, AO 50, AO 2246, AO 2348)

IRENE. J., After the Battle Is Over, 13.

وفي أحد أجزاء النص[٢٨] ذكر ايانـاتم أنه قام بنوع من الدفن التكدسى (SAḪAR.DU6.TAG4) لأول مرة، ويُرجح بعض الباحثين وعلى رأسهم (Frayne) و(Josef Bauer) أن هذه المدافن ما هو إلا مدافن فخرية للخسائر البشرية للقتلى من جنود لجش وليست أكواماً من قتلى العدو[٢٩]، ويؤيد هذا الرأي بشكل

= يوضح الوجه الأول للوحة المعبود ننجرسو في هيئة منتصر يمسك بيده اليسرى الأعداء داخل شبكة يعلوها طائر الأمدكود ويضرب الإله رأس العدو بالصولجان، ويُظهر الوجه الثاني للمسلة الأمير ايانـاتم وحملة الرماح المدرعين يسيرون فوق جثث الأعداء، كما يظهر الأمير في عربته منتصراً وخلفه جنوده ونجد أيضاً طقسه سكب الماء المقدس احتفالا بالنصر. وللمزيد عن المسلة والجدل القائم حول طبيعة الشخصيات الرئيسة راجع:

IRENE. J., "After the Battle Is Over: The "Stele of the Vultures" and the Beginning of Historical Narrative in the Art of the Ancient Near East", *SHA* 16, 1985, 11- 32. 11-32.

[٢٨] للنص بالكامل راجع:

SEBASTIAN. F., "Battle-Descriptions in Mesopotamian Sources I: Presargonic and Sargonic Period", *CHANE* 84, 2016, 51-64. 53.

[29] FRAYNE, D., *RIM*,Vol.1, Presargonic Period (2700-2350 BC) ,Toronto, 2008, 90.

جزئى (Ulanowski) مؤكداً أنها مدافن فخرية للأرواح التي ضحت بنفسها فى المعارك سواء كانت للمنتصر أو المهزوم[٣٠]، ويعتمد العلماء السابقون فى هذا التفسير على الآتي:

أ- إن الجثث المتراكمة فى شكل كومات مرتبة ، حيث يقوم الجنود بوضع التراب عليها.

ب- حضور شخص ذو مكانة ربما كان حاكم المدينة أو الملك نفسه.

ت- إن أيدى وأقدام الجثث كانت غير مربوطة.

وقد أغفل أصحاب الرأي السابق فى تفسيرهم هذا بعض النقاط أجملتها الباحثة فيما يلى:

أ- إن ترتيب الجثث فى حفرة الدفن كان هدفه توفير مساحة أكبر لعدد القتلى.

ب- إن وجود شخص ذو مكانة خلال دفن الجثث لا يؤكد أن هذه الجثث لقتلى لجش المنتصرين.

ت- إن عدم تقيد القتلى أمر طبيعيٌ فهم أموات لا حراك فيهم وليس هناك أي قلق من تركهم دون قيد.

ث- يبدو واضحاً أن الجنود التابعين للجش يدوسون بأقدامهم على جنود أوما وهم عراة ونلاحظ الشبه الواضح بين الجنود الممسك بهم المعبود ننجرسو والجنود الميتين.

كما ذكر (ياناتم) على المسلة أنه قبل انطلاقه للمعركة أدى بعض الطقوس من أجل الحرب أمام المعبود (ننجرسو) وطلب منه أن يجعل كومة دفن الأعداء تصل إلى عنان السماء، مما يؤكد أن ممارسة دفن الأعداء كانت تُوضع فى ترتيبات الملك المنتصر وأن الفكرة كانت قائمة بالفعل وليست وليدة قرار الملك بعد الانتصار فى الحرب[٣١]، وعلى الرغم من أن النصوص العراقية تأخذ أمر حفر تلال الدفن كنوع من أنواع التفاخر إلا أن هذا الأمر لا ينطبق على حالة دفن الملك (ياناتم) لجنود أوما ، فقد أقام هذا القبر كنوع من أنواع التعويض عما كان يجب على قائد أوما القيام به تكريماً لجنوده[٣٢].

ومن مسلة العقبان يتضح أن جثث أعداء لجش قد وضعت فى حفرة عميقة ويأخذ الجنود فى ردم الحفرة عن طريق التراب المحمول فوق رؤوسهم بسلال (شكل٢)[٣٣]، ويُلاحظ أن دفن الأعداء فى هذه الحفرة يتم على مرحلتين الأولى حمل القتلى وإلقائهم بشكل عشوائي والثانية ترتيب الجثث داخل حفرة الدفن حيث

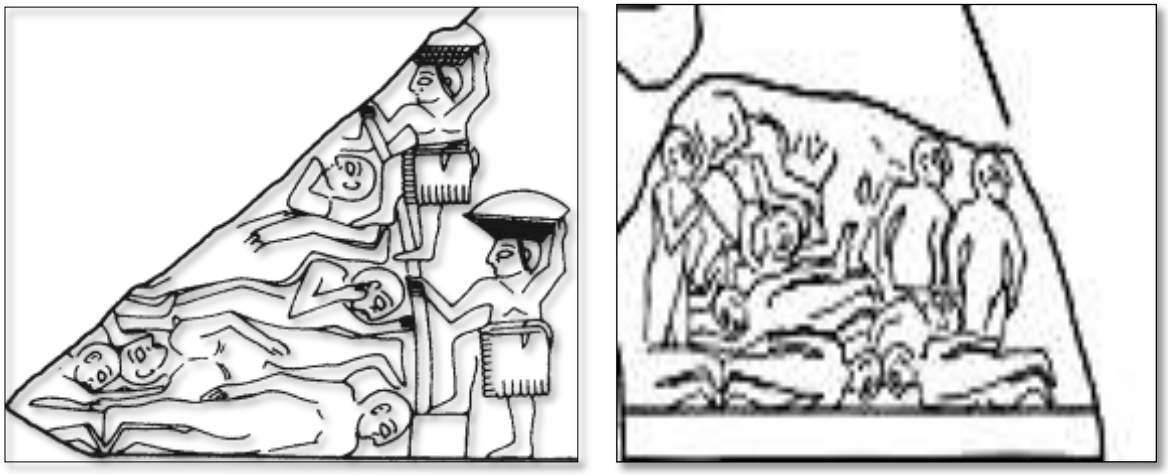
[30] KRZYSZTOF. U., The Religious Aspects of War in the Ancient Near East, Greece, and Rome, *CHANE*, Boston , 2016,48-61. 53.

[31] IRENE, "After the Battle Is Over", 19.

[32] SETH, Death and Dismemberment, 193-194.

[33] SETH, Death and Dismemberment, 194. not.e.

تأخذ الجثث الشكل المنتظم فيكون كل رأس لجثمان تعلوها أقدام الجثمان الآخر ، وفى اعتقاد الباحثة أن هذا الترتيب هدفه توفير أكبر مساحة ممكنة للدفن –كما سبق القول– وضمان دخول التراب فى جميع فراغات الحفرة وبالتالي ضمان عدم خروج الأرواح إلى عالم الأحياء – طبقا للفكر العراقي القديم–.



إعداد الجثامين للدفن تعبئة حفرة الدفن بالتراب

(شكل ٢) قطاع مكبر لجزء من مسلة العقبان

SETH, Death and Dismemberment, 195.

ويبدو أن عملية الدفن للأعداء فى العراق القديم كانت تتم مع بعض الطقوس الدينية التي تُقدم على يد الكهنة للآلهة؛ وذلك بسكب الخمر أو الماء أمام حفرة الدفن كما يتضح من مسلة العقبان[٣٤]، وقد أشار الملك (أنتيمينا) حاكم لجش خلال حروبه مع (أور– لما) رابع حكام مدينة أوما إلى أنه قام بدفن أعدائه، إذ يقول فى أحد نصوصه: ''**حارب (أنتيمينا) حاكم لجش حاكم أوما أور– لما فى كو–ايدينا**[٣٥]**... نينجيرسو...وهزم (أنتيمينا) ابن انتيمو (أور– لما) الذى تخلى عن ستين حماراً على ضفة قناة لوماجيمدوج Lumagirnunta**[٣٦] **وترك عظام أفرادهم (جنودهم) متناثرة في السهل ، وقام (أنتيمينا) بعمل تلال للدفن في خمسة أماكن مختلفة من أجلهم...،،**[٣٧].

34 ANN. C., *A Companion to Ancient Near Eastern Art*, New Jersey, 2019, 193-194.

٣٥ المنطقة الفاصلة بين لجش وأوما ويعني اسمها حرفياً حافة السهل.

٣٦ قناة حفرها الملك "ياناتم" على حدود لجش ويعنى اسمها "الجيدة".

37 WILLIAM, *Warfare in the Ancient Near*, 61.

ومن النص السابق يتضح أن الملك الذى يترك جثامين جنوده خلفه يتسم بالخذلان والعار، وبعد انتصار لجش وعقد معاهدة مع أوما تم حفر عشرين مقبرة لجنود أوما على الحدود طبقا لشروط المعاهدة[٣٨]، مما يشير إلى الخسائر البشرية الكبيرة التي تكبدتها الأخيرة، واصطحب (أنتيمينا) فى حروبه عربة عسكرية عُرفت باسم "عربة نينجرسيو" المخصصة لحمل "**كومات موتى الأعداء فى الأراضي الأجنبية المهزومة**" ويبدو أن هذه العربة إحدى عربات المعبد التي تُخصص لبعض الطقوس الدينية الحربية التي بها يُجلب النصر، هذه العربة لا تقاتل بشكل فعلى ولكنها لا تقل أهمية عن العربات العسكرية من حيث تأثيرها النفسي فى المقاتلين، فهي تمثل نزول الإله إلى أرض المعركة، كما تلقى فى نفوس الأعداء الخوف والرعب[٣٩]، وجدير بالذكر أن عيلام خلال فترة حروب لجش قد عُرفت بكونها "**أرض تلال الدفن**" الخاص بالأعداء، ربما مرجع ذلك إلى طبيعتها المناسبة لدفن العدد الكبير من الجنود المنهزمين[٤٠]، وتكويم الأعداء بهذا الشكل كان أيضاً عقاب لمن ينزل بهم غضب الآلهة فمن رثاء مدينة الوركاء المقطع الثاني نجد:

2a.4 […]- šè ba-ra-ab-bal á-giš.tukul-la[(… .) m]u-un-dùb 2a.5 [. . .]-re ki sahar-da im-ma-an-gi$_4$ 2a.6 [. . . u]n zar-re-eš mi-ni-in-du$_8$-du$_8$

''ضربه بقوة سلاحه … حول المكان إلى تراب … كدسهم (أي الجنود) في أكوام،،[٤١]،

٢ – خلال العصر الأكادي (٢٣٧٠– ٢٢٣٠ق.م):

وفى بعض نصوص سرجون الأكدى (٢٣٧٠– ٢٣١٥ق.م) التي تسجل انتصاره على (سوبارتو) – شمال نهر دجلة – نجده يقول: ''**وهزمهم… وألقى جثثهم فى أكوام (تلال الدفن) وأطيح بحشودهم الكبيرة،،** ويبدو أن تكديس جثث الأعداء المتوفين ودفنهم في ساحة المعركة أصبح طقساً دينيًّا وعسكريًّا يعقب كل المعركة خلال العصر الأكادي أو ربما كان نُصباً تذكاريًّا من أجل إرهاب المتمردين والأعداء وتذكيرهم بأن

[38] WILLIAM, *Warfare in the Ancient Near*, 53.

[٣٩] كانت هذه العربة توضع في مخازن المعبد ، وهى مصنوعة من الخشب التى تجرها ذكور الحمير ، وتحمل بداخلها تمثال للإله ، ويأخذ تصميمها نفس تصميم المركبات السماوية. للمزيد راجع:

WILLIAM, *Warfare in the Ancient Near*, 140- 141. ؛ SETH. R., *Death and Dismemberment*, 200.

[40] WILLIAM, *Warfare in the Ancient Near*, 70.

[41] GREEN, M.W., "The Uruk Lament", *JAOS* 104,1984,253- 279. 269.

صفاء عبد الروؤف محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.45125.1129

مصيرهم تحت أقدامهم٤٢، وعلى الرغم من ادعاء الملك ريموش (٢٣١٥- ٢٣٠٧ق.م) قتله لعشرات الآلاف فى نصوصه إلا أنه لم يذكر دفن الأعداء إلا مرة واحده فقط[٤٣].

وفى حال وفاة الملك المحارب خارج حدوده وهو أمر نادر الحدوث فى تاريخ العراق القديم، يحرص الجنود على العودة بجثمانه حتى يلاقى الدفن المناسب كما حدث مع الملك أورنمو (٢١١٣-٢٠٩٦) مؤسس سلالة أور الثالثة خلال معاركه مع الجوتين٤٤، فقد ذُكر فى أحد نصوص مدينة نيبور (المعروف باسم نص دفن أورنمو) ما يتعلق بهذا الدفن ''**تم إحضار اورنمو إلى ارض ... (أور) فى ذروة مجده ... الجنود الذين يرافقون الملك يزرفون الدموع، غرق قاربهم (أي مات الملك) فى أرض غريبة عنهم...**،،[٤٥].

ويعتقد البعض أن عادة دفن الأعداء بهذه الصورة كانت قاصرة فقط على الأعداء الأجانب خارج العراق؛ لذلك تُقام على المناطق الحدودية فتلال الدفن تلحق العار بالعدو وتخبره بأنه – الآخر– أي الثاني فى المرتبة والمنهزم فى المعركة ، كذلك دفن ملوك العراق القديم أعداءهم من المتمردين الخارجين عن الحكم كما ورد ببعض نصوص الملك (ريم سين١٨٢٣-١٧٦٣ ق.م) حاكم لارسا ''**ريم سين وجه ضرباته لياموتبال المتمرد (الذى) أعلن نفسه ملكاً على لارسا ، وكوم عليهم في منطقة كيش (وجعل) ستة وعشرين ملكاً مغتصبا من خصومه فضربهم وقتلهم جميعاً**،،[٤٦] وربما كان الغرض من هذا التكديس هو عدد القتلى والتأكد من موتهم [٤٧].

42 WILLIAM, *Warfare in the Ancient Near*, 75-76.

43 SETH, Death and Dismemberment, 195.

44 KAREN, Daily life, 26.

45 The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature. lien. 52-75, http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/section2/tr2411.htm . Accessed11/10/ 2020.

46 Aage, "berūtum, damtum", 28.

47 Aage, "berūtum, damtum", 29-30.

وفيما يلى بعض مواضع دفن الأعداء منذ سلالة لكش الأولى إلى العصر البابلي القديم.

الملك	العدو	المصطلح الخاص بتلال الدفن الوارد فى النصوص	الموقع والملاحظات	الفترة التاريخية [٤٨]
أور – نانشه	أور	$SA_{\text{Ḫ}}AR.DU_6.TAG_4$ من أجل القادة	غير معروف	سلالة لكش الأولى
أور – نانشه	أوما	$SA_{\text{Ḫ}}AR.DU_6.TAG_4$ من اجل الحاكم والقادة	غير معروف	///
إيانوتوم	أوما	$SA_{\text{Ḫ}}AR.DU_6.TAG_4$ لعامة الجنود	غير معروف: هذا التل الدفنى هو الوحيد المصور فى النقوش العراقية ، وهو ما يقرب من ٢٠ تلاً يُرجح أنها وضعت على النقاط الحدودية المتنازع عليها.	///
إيانوتوم	عيلام	$SA_{\text{Ḫ}}AR.DU_6.TAG_4$ لعامة الجنود	خارج عيلام : سجل إيانوتوم هذا النصر واكد أسره للملك العيلامى	///
إيانوتوم	أوروا [٤٩]	$SA_{\text{Ḫ}}AR.DU_6.TAG_4$ للجنود وللحاكم معاً	غير معروف	///
إينتيمينا	أوما	$SA_{\text{Ḫ}}AR.DU_6.TAG_4$ لفرق العربات تُقدر بـ٦٠ فرقة.	خمسة تلال فى ساحة المعركة – كان إينتيمينا لايزال ولياً للعهد مشتركاً مع والده فى الحكم.	///
ريموش	عيلام	birūtu من أجل الحاكم والقادة	شمال مدينة باراخشى [٥٠]	العصر الأكادي

[٤٨] هذا الحقل من عمل الباحثة.

[٤٩] شمال غرب إيران حالياً.

[٥٠] تقع هذه المدينة شمال شرق عيلام وهى حالياً مدينة الشوش. راجع : رشيد ، فوزى ، سرجون الأكدى أول إمبراطور في العالم ، بغداد: وزارة الثقافة والأعلام، ١٩٩٠م، ٣٤.

نرام– سين	غير معروف	KI.GAL غير معروفة الفئة	غير معروف	//
نرام– سين	اللوبيون	KI.GAL لساكنى الهضاب المعروفين باسم (SA.DÚ–**i**)	غير معروف	//
شولجى	كيماش[٥١]	birūtu غير معروفة الفئة	خندق مائى	سلالة أور الثالثة
شو– سين	سيماشكي[٥٢]	ZAR لجثامين العامة	غير معروف	///
يَخْدون– ليم ملك مارى[٥٣]	سامانوم[٥٤]	Gurunnu (لقوات تحالف سامانوم)	مدينة سامانوم	العصر البابلي القديم
سمسوإيلونا	لارسا	Damtum من اجل ريم – سين[٥٥]	فى أرض كيش	///

جدول لبعض تلال دفن الأعداء فى بلاد النهرين نقلاً عن Seth, *Death and Dismemberment*, 194.

مع إضافة تعليق الحواشي من الباحثة.

[٥١] مدينة عيلاميه جنوب حمرين (كركوك) فى مرتفعات بالقرب من حسيمورم وقد قام الملك بهذه الحملة لحماية الطرق التجارية التي تعتمد عليها فى استيراد الأحجار المهمة والمعادن وأعقب هذا النصر إبرام بعض المعاهدات وزواج سياسي.

[٥٢] سلالة حاكمة فى عيلام، حكمت هذه السلالة طوال سيطرة ملوك سلالة أور الثالثة على عيلام نظراً لارتباطهم بصلات مصاهرة ولكن ذلك لم يمنعهم من الخروج عن الحكم فى العراق بين الحين والآخر، وامتد حكم هذه السلالة بين عامي ٢٠٩٦– ١٩٢٩ ق.م. للمزيد راجع: الأحمد، سامى سعيد و الهاشمي ، رضا جواد، تاريخ الشرق الأدنى القديم (ايران والأناضول)، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، ١٩٩٠م، ٥١–٥٧.

[٥٣] تولى هذا الملك لمدة ثمانية أعوام وتُوفى نتيجة مؤمرة في القصر الملكي، وقاد جيشه ضد تحالف ملوك آشور ويمخاض وكركميش وارشوم وخاشوم بعد أن استنجد به أحد تابعيه المدعو إبى– سامار. راجع : مرعى، عيد، "يَخْدون–ليم ملك ماري (وثيقة تأسيس معبد اله الشمس (شمش) فى ماري)" ، *مجلة دراسات تاريخية*، ع. ٢٧ – ٢٨ ، ١٩٨٧م ، ١٠٠.

[٥٤] تل البراك حالياً وتحديداً موقع نكار بمنطقة الخابور، وقد وقعت المعركة في مدينة شوبات –انليل، وانتصر يَخْدون–ليم ملك ماري وقد دون هذا النصر بأحد الوثائق كما يلى ''**السنة التي أحرز فيها يَخْدون–ليم النصر على قطعات شمشي– أدد عند بوابة نكار**، راجع: الحديدي، أحمد زيدان، "مدونة شوبات انليل في سجلات ماري الملكية"، *مجلة آداب الرافدين*، ع. ٥٨، ٢٠١٠م، ٤٢٦–٤٢٧.

[٥٥] وذلك لان ريم– سين كان قد حرض على ثورة فى منطقة "ليموتيبال Lamutabal" جنوب بابل وساعده فى ذلك تقدم الكاشيين نحو بابل فاستطاع بذلك الاستيلاء على الوركاء وايسن. راجع: مهران، محمد بيومي، *تاريخ العراق القديم*، الإسكندرية: دار المعارف الجامعية، ١٩٩٠م، ٢٨٥.

ومن الجدول السابق يمكن ملاحظة الآتي:

أ- إن كل السلالات المبكرة في العراق القديم قد استخدمت المصطلح $SA_{H}AR.DU_6.TAG_4$ مع جميع الفئات التي أُعد لها القبر، دون الأخذ في الاعتبار أن العدو من داخل الأراضي العراقية أو خارجها (أوضح Richardson أن المقصود بالحدود الطبيعية للعراق آنذاك هي المنطقة الواقعة بين النهرين والتي سيطرت عليها بابل وإن كان ذلك لا يؤثر على طبيعة القبر المخصص للعدو).

ب- إن موقع تلال الدفن لم تُذكر في النصوص، إذا كان العدو داخل الأراضي العراقية خلال عصر سلالات المدن على الرغم من ذكر الملك إيانوتوم أن تلال الدفن التي أقامها كانت خارج عيلام.

ت- تشابه المصطلحين فى نقوش الملك ريموش خلال العصر الأكادي ونقوش الملك شولجى خلال عصر سلالة أور الثالثة ربما مرجع ذلك إلى أن العدو كان واحداً وهو العيلامين.

ث- كان الدفن لعدد محدود من القادة بينما كان معظم الحالات للقتلى المدنيين والعسكريين من غير القيادات. وهذا ما حد بـ Richardson أن يصفه بقوله: ''**نوعاً من الدفن الشرفي المشكوك فيه**،،.

ج- قد يكون ذكر تلال الدفن فى النصوص العراقية القديمة هي فى كثير من الأحيان نوعاً من التغني بالانتصار إلا فى حالة الملك إينتيمينا.

٣- الفترات الأشورية:

تظهر النصوص الملكية الأشورية مصائر متعددة لجثث الأعداء، فمن نقوش بداية عهد الملك تجلات بلاسر الأول (١١١٥-١٠٧٧ق.م) نجده يقول: ''**تم نقل الجثث عن طريق النهر**،،[٥٦] ولم يوضح النص إذا ما كان المقصود بالنقل هنا أي نقل الجثامين بالقوارب لدفنها أو إلقائها فى النهر للتخلص منها وهو التفسير الأقرب للصواب خاصة وأن سياسة التدمير الأشورية كانت تعتمد على إفساد مياه الأنهار داخل المدن المعادية، وعلى الرغم من أن نصوص العصور الأشورية كانت دائماً ما تحرص على إظهار جثث العدو منتشرة بشكل أفقي وليس رأسي فى ساحات القتال إلا أننا نجد الملك تجلات بلاسر الأول حريص على تكراره لمصطلح كومة، وقد وصف فى نصوصه كيف كان يجمع جثث الأعداء على حواف الجبال بقوله: ''...**وضعت جثث رجالهم مثل أكوام الحبوب على الحواف الجبلية، غزوت مدنهم وأخذت آلهتهم وأخرجت**

[٥٦] ومن طرق التخلص من الجثث التي ذكرتها النصوص الأشورية تركها فى مهب الرياح وتركها فى العراء. راجع:
SETH, Death and Dismemberment, 200.

صفاء عبد الروؤف محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.45125.1129

غنائمهم وممتلكاتهم...،،[٥٧] وفى نص آخر يقول: '' **لقد وضعت جثث المحاربين في البلد المفتوح مثل أكوام الحبوب ، (فى) السهول (و) الجبال ، وضواحي مدنهم،،**[٥٨] ، وفى نص آخر ''**لقد نشر جثث المحاربين على الحواف الجبلية مثل الأغنام،،.**[٥٩]

ومن حملة الملك شلمنصر الثالث (٨٥٨- ٨٢٤ق.م)على بعض الممالك العبرانية يقول فى نهاية النص الخاص بالحملة ''**أمطرت عليهم الدمار (الفيضان) كما يفعل الإله أداد ونثرت جثثهم في كل مكان وملأت السهل كله بهم ،... وكان السهل أصغر من أن يمكن كل أرواحهم لكى تنزل إلى العالم السفلي ، وضاق الوادي (على) دفنهم، وعبرت نهر العاصي فوق جثثهم ، وغنمت في المعركة عرباتهم وفرسانهم وخيولهم،،**[٦٠]. ومن النص السابق يتضح أن شلمنصر الثالث كان على دراية بإمكانية دفن الأعداء ولكن أعدادهم حالت دون ذلك، كما كان الملك يدرك أن روح العدو لا تهدأ إلا بنزولها إلى العالم السفلى.

نهى بعض الملوك مثل الملك "اسرحدون" عن دفن جثث الأعداء وتركها حتى يراها العامة من الناس كتحذير قوي لكل من تسول له نفسه الخروج عن طاعة الملك داخل حدود الدولة أو خارجها. كما جاء ببعض نقوشه خلال حملاته على فنيفيا تقريباً -وذلك لذكره فى النص أن أعداءه قد فرو إلى البحر- ''... **(سلطتي) منقطعة النظير، وبين الأمراء، الذين ذهبوا قبلي، لا شيء...أولئك الذين كانوا متغطرسين تجاه الملوك، آبائي، وارتكبوا (جرائم) ...آشور، سيدي، بيدي (استولت) على قلاعه الحجرية القوية ، مثل ... جثث محاربيهم لا تُدفن أبداً، كنوزهم التي تنهال عليها، حملتها إلى (آشور)،،**[٦١]، وفى نص آخر على بعض الألواح الطينية سداسية الشكل التى تروى بعض حملات الملك "اسرحدون" وبناء مستودع الأسلحة فى نيبور نجده يقول: ''**...لقد حطمت جدرانها الحجرية الصلبة مثل وعاء الخزف، دع النسور تأكل أجساد المحاربين غير المدفونة، لقد حملت ممتلكاتهم المكدسة (وحملت بعضها) إلى آشور...،،**[٦٢]، هذا النص يوضح أن جثث بعض الأعداء كانت تُترك كغذاء للنسور وبذلك يمكن التأكد من عدم دفنها مطلقاً.

إن الخوف من شبح روح المتوفى غير المدفون لا تنحصر فقط على الأفراد بل وعلى الملوك أيضاً ، فيرجح البعض أن شبح روح الملك "سرجون الثاني" (٧٢٢-٧٠٥ق.م) التى لم تلق الدفن المناسب كانت

---

57 *RIMA*, A.87.1, 19.

58 *RIMA*., A.87.1, 21.

59 *RIMA*, A.87.1, 24.

60 KIRK. A., Assyrian Rulers of the Early First Millennium BC II (858-745 BC), *RINAP*, Vol.3, (Shalmaneser III A.0.102.2) , 23-24.

61 DANIEL. D., *ARAB* , Vol.2, T.N.512, Chicago, 209-210.

62 ERLE. L., The Royal Inscriptions of Esarhaddon, King of Assyria (680-669 BC), RINAP, Vol.4, 2011, 21.

سبباً فى أن يترك خليفته "سنحاريب" (٧٠٥-٦٨١ق.م) العاصمة دور- شاروكين Dūr-Šarrukīn إلى نينوى ويتقرب إلى الآلهة ويبنى لها المعابد[٦٣]، كمان أن هذا التقرب أيضاً كان نابعاً من خوف الملك من أن يلقى نفس مصير والده إذ تذكر احد نصوصه التي يتوجه فيها بالحديث لأحد العرفات قائلاً : '' **هل كان لأنه ... آلهة (آشور)، فوق آلهة أرض بابل.. لم (يحفظ) يمين معاهدة ملك الآلهة أن سرجون، والدي، في أرض أجنبية قُتل، ولم يدفن في منزله (أي وطنه)**،،[٦٤]، وأيما كانت خطيئة "سرجون الثاني" التي آلت به إلى هذا المصير فهى ليست محور البحث ولكن خشيت "سنحاريب" من ملاقاة نفس المصير يوضح القلق الشديد من عدم الدفن فى المعارك ، وعلى الرغم من ذلك لم نجد فى نصوص "سنحاريب" ما يفيد أنه كان يبحث عن جثة والده لدفنها دفناً لائقاً بها[٦٥].

---

[63] KIRK. A. and Jamie N., "The Royal Inscriptions of Sennacherib, King of Assyria (704-681 BC)", RINAP, Vol.3, Part. 2, 2012, 1.[not].1.

[64] ANN. M. Weaver., "Sin of Sargon" and Esarhaddon's Reconception of Sennacherib: A Study in Divine. Will, Human Politics and Royal Ideology", *Iraq* 66, 2004, 63.

[٦٥] وفى هذا السياق نجد فى إحدى رسائل مملكة ماري شخص يقول عن جثة: تبدوا أنها لشخصية مهمة بعد حرب ما ''**وفتشوا لكنهم لم يروا جسده وسمعت ما يلى لقد لفوا جسده فى ثياب وألقوا به إلى النهر الآن لم أجد جثته ورأسه فى قطونان** (تل فدغمى جنوب محافظة الحسكة شرق نهر الخابور) راجع: الجميلي، عامر عبد الله، "المواقع الجغرافية لمنطقة الأنبار في المصادر المسمارية"، *مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإنسانية*، ع ٤، ٢٠١١، ٤. ، **هل دفن الراس، وفى أي مدينة؟ وأين دفنت هل داخل المدينة أم خارجها ؟ هل سندفنها (الراس) فى وضع ممدد؟**،، راجع:

SETH, Death and Dismemberment, 202.

إن النص السابق يوضح بما لا يدع مجالاً للشك بأن القلق على جسد الشخصيات القيادية المقاتلين قد يدفع الدولة للبحث حثيثاً عنهم حتى بعد انتهاء الحرب لكى يُدفنوا فى بلادهم. وقد حدث فى مصر نفس الأمر تماما خلال عهد الملك "بيبى الثانى" فقد ذهب القائد "سنبى" بحمله على بعض المناطق الأفريقية لإعادة جثة والد المدعو "مخو" وجنوده الذين قتلوا معه فى أحد الحملات العسكرية خوفاً من بقائهم خارج البلاد دون دفن مناسب ، ولم يحدد النص إذا ما كان خروج الحملة من قبل التكليف الملكي أم أنها رغبة "سنبى" لتكريم والده وهو الأرجح، ويبدو من النص أنه قد حصل على جثة والده من خلال الاتفاق مع رؤساء القبائل هناك إذا نجده يقول: ''... **وعندئذ ذهب ضابط السفينة "أنتف" ومدير ..."بهكسى" ليحملوا الخبز ، إن السمير الوحيد والكاهن المرتل "مخو" قد مات وعندئذ اصبح معي جنود من ضيعتي ومائة حمار وأخذت كذلك عطوراً وشهداً ، وملابس وزيتاً و...لأقدمها هدايا فى هذه الأقطار وسرت نحو بلاد النحسى "العبيد" هذه ...وقد أرسلت أناسا كانوا عند بوابة الفنتين وكتبت خطابات لأخبر الملك بأنى سافرت لأحضر من "واوات" و "أوثث" ولقد هدأت الأحوال فى هذه الأقطار الأجنبية ...ثم حملت جثة هذا السمير الوحيد على ظهر حمار ثم أرسلته مع فصيلة من جنود أوقافى ... وصنعت له تابوتا ....وأحضرت معي ... لأجل أن أنقله من هذه الأقطار الأجنبية ، ثم عدت نحو "واوات" و "أوثث" وأرسلت الشريف الملكي=**

DOI 10.21608/JGUAA.2021.45125.1129 | صفاء عبد الروؤف محمد

ويذكر البعض أن الملك سنحاريب ترك جثة والده فى المعركة دون دفن نظراً لظروف الحرب وعودته سريعاً من على الحدود حرصا على تولى العرش دون معارضة[٦٦]، ويُرجح أن الملك سرجون الثاني قُتل فى المعركة ونقلت جثته إلى آسيا الصغرى مع جيش العدو؛ لهذا كان ابنه "سنحاريب" شديد القلق من المصير الذى سيلاقيه والده فى العالم الآخر، فمن الآن وصاعد سيتجول والده ويعيش العذاب بلا هوادة، فهو سيلاقى ما ذكرته أسطورة جلجامش عن هذا المصير طبقا للحوار الذى دار بين جلجامش وصديقه انكيدو:

جلجامش : ''**هل رأيت (في العالم الآخر) الشخص الذي تُركت جثته ملقاة في السهل المفتوح؟**،، انكيدو: ''**رأيت شبحه الذى لا يستريح في العالم الآخر**،، جلجامش: ''**هل رأيت الشخص الذي لا يقدم له أحد القرابين الجنائزية (يقصد به الشخص الذى لم يُدفن أيضاً)؟**،، انكيدو: ''**شاهدته... يأكل قشور الإناء وبقايا الخبز الملقى في الشارع** ،، ترك هذا الحادث أثراً فى نفس الملك "سنحاريب" حتى أنه ترك قصوره فى خورس أباد ونقل العاصمة إلى نينوى[٦٧]، وهكذا يسيطر الخوف من عدم الدفن حتى على الملوك أنفسهم*.

وقد أظهرت التنقيبات الأثرية أن الملك "سنحاريب" أقام مقبرة جماعية عقب غزوه لمملكة يهوذا دُفن بها ما يقرب من ١٥٠٠جندى بهم آثار طعن وحروق، وقد قارن الأثريون الأدوات الحربية التي عُثر عليها فى المقبرة بالأدوات الحربية التي تتماثل مع الأدوات الحربية المصورة بالنحت البارز فى قصر النمرود والتي تصور حصار مدينة لجش(وبخاصة الخوذ) [٦٨].

="أرى" **مع اثنين من ملاك الفرحين من ضياعي طليعة ومعهما الروائح العطرية ... وأشياء من العاج لأعلم ...أنى حملت جثة والدى وكل أنواع هدايا هذه الأقطار ثم عدت لأضع والدى ... ،،. للمزيد راجع:** حسن، سليم، مصر القديمة، جـ١، مكتبة الأسرة، ٢٠٠١م، ٣٩٢-٣٩٣.

[66] MASOERO. G., history of Egypt, Chaldea, Syria, Babylonia, and Assyria, Vol.1, part.A, 19.

[67] ISAAC. K and SETH., "Sennacherib at the Gates of Jerusalem Story, History and Historiography " , *CHANE* 71, 2014, 11-223, 202.

* يُرجح ان هذه النسخة من ملحمة جلجامش قد دُونت عقب وفاة سرجون الثاني مباشرة على يد الناسخ Nabû-zuqup-kenu فربما كتب هذه النسخة بعدما علم ما حدث للملك من تشويه وتعذيب للجثة.

[٦٨] السواح ، فراس، الحدث التوراتى ، دار علاء الدين للنشر ، ط٣، ١٩٩٧م، ١٨٠-١٨١.

ب – المتمردون.

وخلال عهد الملك "اشوربنيبال" (٦٦٨–٦٢٧ق.م) كانت تُدفن الأطراف المقطوعة والرفات المتبقية من الأسرى المعذبين والمقتولين٦٩، وعلى الرغم من ذلك نجده أكثر الملوك الذين ذكروا فى نصوصهم نبش قبور الأعداء فى حملاته[٧٠]، إن تدنيس الملك "آشوربانيبال" لمقابر العيلاميين يدل على الاعتقاد بأن إقامة طقوس الدفن أثرت على وضع الفرد في العالم الآخر خاصة الملوك ، كذلك تحويل العظام من مكانها يجبر الروح على الخروج للناس فى هيئة أشباح[٧١]؛ ولهذا لم يسمح الملك "آشوربانيبال" بدفن الملوك الذين هزمهم إلا بإذن منه' إذ يقول فى أحد نصوصه: '' **لقد أرسلت رسلي إلى أومان الداسى (ملك عيلام) ، لاستسلام نابو بيل شوماتى حفيد مردوخ بلادان (أحد الزعماء البابليين المتمردون)، سمع نابو بيل شوماتى عن مجيئ رسولي عندما دخل إلى عيلام ، وأصبح قلبه قلقًا، وأصابه الخوف، وبدا أن حياته لا قيمة لها في عينيه، وكان يتوق إلى الموت. وأمر مرافقيه (حامل درعه) قائلاً: "اقتلنى بالسيف" وقتل أحدهما الآخر بخناجرهم الحديدية، كان أومان الداسى يشعر بالذعر ووضع جثة نابو بيل شوماتى حفيد مردوخ بلادان**

---

[69] FABRICE. B., *Fragmentation of the Enemy in the Ancient Near East during the Neo-Assyrian Period*, 407.
وهذا الأمر ينطبق على بعض الحضارات ففى الصين وتحديداً مقاطعة شانغهاى كانت الأجزاء المقطوعة من الأفراد المضحى بهم من السجناء المعاقبين تُدفن بحرص خلال الاحتفالات الدينية والمراسم الجنائزية الملكية أو أثناء وضع حجر الأساس للأبنية. راجع :

MU-CHOU. Poo., *Enemies of Civilization Attitudes toward Foreigners in Ancient Mesopotamia, Egypt, and China* , New York , 2005, 62.

وفى العقيدة اليهودية قديماً يُدفن قتلى الحرب فى بعض الحالات للعديد من الأسباب منها احترام المتوفى وتعاطفاً معه، كما أن تحلل الجثة فوق الأرض يكون شيئاً مؤلماً للمتوفى وكذلك خوفاً على الأرض من تلوثها (وهو يقصد بذلك انتشار الأمراض)، واعتبر البعض فى العقيدة اليهودية أن دفن الأعداء نوع من التكفير عن الذنوب. للمزيد راجع:

JON.D., Death, *Burial, and Rebirth in the Religions of Antiquity* , New York, 1999, 103.

[70] CHRISTOPHER. B. Hays., *A Covenant with Death: Death in the Iron Age II and Its Rhetorical Uses in Proto-Isaiah*, London, 2015, 63.

إن سكينة الروح في القبر تعتمد على استقرار الجسد وعدم تحريك عظامه أو إزاحة التراب عنه، ونبش القبر لا يعنى دائماً تعذيب صاحبه فذلك يتوقف على نية من ينبشه ، فقد قام (مردوخ – بلادان) بإخراج هياكل أجداده من بابل وأخذها معه إلى ساحل الخليج العربي بعد فشل تمرده ضد الملك الأشوري سنحاريب (٧٠٥–٦٨١ق.م)، خوفاً من أن يقوم الأخير بإخراجها وتعذيبها. للمزيد راجع: أمين ، رياض عبد الرحمن، "السحر في العراق القديم في ضوء المصادر المسمارية"، الهيئة العامة للآثار والتراث، ٢٠٠٩م، ٦٠.

[71] Thompson, Demons and Spirits, 569.

DOI 10.21608/JGUAA.2021.45125.1129 | صفاء عبد الروؤف محمد

في الملح (للحفاظ عليها) وأعطاه، (للرسول) مع رأس حامل الدرع، الذي قطعه بالسيف، إلى رسولي، وأحضره أمامي ، عندها أمر اشوربنيبال بعدم دفن حثته (قائلاً): لقد جعلته ميتا أكثر مما كان عليه من قبل،،[٧٢]، وتُرجح الباحثة أن المقصود بقوله: ''**لقد جعلته ميتا أكثر مما كان عليه من قبل،،** إنه بذلك أفسد عليه حياته فى العالم الآخر.

دفن ملوك العراق القديم الملك البديل **(puhi- šarri)** الذى يتم اختياره من بعض الخصوم السياسيين وغير الموالين للملك فى الغالب[٧٣]، ويُدفن هذا البديل بعد قتله هو وزوجته كنوع من التخويف والترهيب ، فعلى سبيل المثال وليس الحصر اختار الملك الأشوري "أسرحدون" (٦٨١– ٦٦٩ق.م) ابن كبير كهنة بابل المعارض له المدعو (دمقى) بديلاً له عام ٦٧١ ق.م لمدة مائة يوم قتل بعدها ودفن مع زوجته وفقاً للطقوس الجنائزية الملكية العراقية بالكامل، كما جاء بالنص '' **(دمقي)، ابن المدبر العام للمعابد في بابل، الذي كان قد تسلم السيادة على بلاد آشور وجميع بلدان المملكة الأخرى، مات مع ملكته في ليلة (التاريخ مفقود) عوض الملك سيدي، (ولإنقاذ حياة الأمير) شمش– شم– أوكن إنما للحفاظ عليهما (وبعد ذلك)، أعددنا دفنهما، هو وملكته، فهيأناهما ووضعناهما في موضعهما وأعلنا مأتمهما، ثم دُفنا مع إقامة النواح عليهما ، وأكمل رتبة الحرق، ومحيت جميع الفؤول السيئة،،**[٧٤]، كما كان يستخدم العراقيون القدماء

---

[72] DANIEL. D., *ARAB* 2, T.N.815, 312.؛ TZVI. A., *Riches Hidden in Secret Places: Ancient Near Eastern Studies in Memory of Thorkild Jacobsen*, London, 2002, 17.

[٧٣] والملك البديل لا يكون في بعض الأحيان من الأعداء ربما كان من الرعية فقد أتت هذه الفكرة بهدف الحفاظ على حياة الملك الحقيقى وحكمه ثم أصبحت فيما بعد من التقاليد الملكية في العراق القديم. ويتولى الحكم لمدة مائة يوم تقريباً ثم يقتل في اليوم المائة عند غروب الشمس ويُدفن مع زوجته بمراسيم فخمة أمام الناس ويدفنان في قبر خاص، وله جميع الصلاحيات التى للملك الحقيقى، ثم يُقتل بعد ذلك ويُدفن، كان يُحاط علما بعد اختياره بما سيلاقيه لذلك كان مستعدا للموت، ثم يُعلن الحداد ويُقام النواح عليهما في مكان يُدعى (بيت النواح) كما جاء في أحد النصوص المسمارية:''**الملابس البيضاء سوف يلبسها سيدي الملك، يومان كافيان، في العشرين والواحد والعشرين من الشهر، وسوف يستأنف سيدي الملك حياته الطبيعية ، في اليوم الثاني والعشرين ... كما سيعلم سيدي الملك أن هناك (بيت النواح E' ta–dir–ti)**،،. للمزيد راجع. الأسود، حكمت بشير، أدب الرثاء في بلاد الرافدين في ضوء المصادر المسمارية، *رسالة ماجستير*– منشورة، كلية الآداب – جامعة الموصل، ٢٠٠٢م، ١٤٥–١٤٦.

[٧٤] برغش، سعدون عبدالهادي، "التوظيف السياسي للفكر الديني في العراق القديم (٣٠٠٠–٥٣٩ ق.م)" ، *رسالة دكتوراه* – غير منشورة، كلية الآداب – جامعة بغداد ، ٢٠١٠م، ١٧٦.

بعض الأعداء كنوع من القرابين المقدمة للآلهة وهذه القرابين لا تدفن مع باقي الأضاحي المقدمة، ولكنها تدفن منفصلة ، ربما كان ذلك نوعاً من أنواع التحقير للعدو المضحى به[٧٥].

ج- المجرمون المعاقبون بعدم الدفن:

تُشير النصوص المختلفة فى العراق القديم إلى العديد من الجرائم التي يكون عقوبتها عدم الدفن اللائق للجسد، بعضها نصت عليه القوانين وبعضها كان عرفاً بين أفراد المجتمع فمن هذه الجرائم:

أ- نقد شروط المعاهدات إذ إن أحد النصوص تذكر مصير ناقض المعاهدة **بقولها: ''ليكن دفنك فى بطون الكلاب والخنازير،،**[٧٦]، وصيغ انتهاكات الجثث وعدم دفنها نجده بكثرة فى الوثائق التي تعود لعهد الملك سرجون الثاني وهى لا تتعلق فقط بالعدو فى الحرب ولكن أيضاً لناقضي المعاهدات وبعض مخالفي عقود منح الأراضي[٧٧]، وكما جاء أيضاً فى المعاهدة التي أبرمها "اشوربنيبال" مع "شامير شوم- اوكين" ولى عهد بابل فى السطر٤٨٤ **''الأرض لن تتلقى جثثك (لن تُدفن)؛ ستكون غذاء في بطون الكلاب أو الخنازير،،**[٧٨]، وفى نص آخر يعود للعصر البابلي أيضاً: **''لما مزقت الكلاب جثته لأنها لم تُدفن،،**[٧٩].

ب- الشخص الذى لا يبدى احترامه وتقديسه للآلهة إذا تذكر أحد النصوص السومرية **''الرجل الذي لا يعبد إلهه يُلقى به في الصحراء، ولا يُدفن جسده، ولا يزود ابنه روحه (شبحه) بالماء الصالح للشرب.،،.**[٨٠]

ت- خيانة الزوجة لزوجها الشريف (قوانين حمورابي)

ث- إجهاض المرأة لنفسها (قوانين العصر البابلي والأشوري الوسيط) فنجد فى قوانين العصر الأشوري الوسيط المادة (٥٣) ما يلى:**''إذا أسقطت امرأة بنفسها ما في بطنها ، واتهمت بفعل ذلك وتم إثبات التهمة عليها، فسوف يضعونها على الخازوق ولا يجوز دفنها ، و(حتى) إذا ماتت أثناء إسقاطها توضع على الخازوق ، ولا يجوز دفنها أبداً،،**[٨١].

---

[75] LAERKE. R., Human sacrifice in the ancient Near East , *JPR* 9 , 2010,168-180.172. ؛ KAREN. Rhea, Nemet-Nejat., *Daily life in ancient Mesopotamia* ,1998 ,Greenwood Press -London , 237.

[76] SETH, Death and Dismemberment in Mesopotamia, 202. ؛ Aage, "berūtum, damtum", 30.

[77] SETH, Death and Dismemberment in Mesopotamia,199.

[78] WISEMAN. D. J., The Vassal-Treaties of Esarhaddon, *Iraq* 20, No.1,1958, 27- 98, 66.

[79] SETH, Death and Dismemberment in Mesopotamia, 199.

[80] BENDT. Alster., *Proverbs of Ancient Sumer*: The World's Earliest Proverb Collections, CDL Press, 1997, 316.

[81] DRIVER and Miles: *The Assyrian Laws* , Oxford , 1935, 45.

ج- من قوانين حمورابي نجد عقوبة عدم الدفن لجنود الملك الذين يخالفون شريعته (المتمردون عليها) فترمى جثث جنوده على هيئة أكوام فى السهول ولا تُدفن أبدا، وفيما يتعلق بالحكام المخلوعين المتمردين يتم إلقاء بعض صيغ اللعنة على جثمانهم قبل ربطهم وجرهم فى جميع أنحاء المدينة وتركها فى العراء ، وجل ما تظهر هذه الممارسات فى عصر الملك "أشوبنيبال"[٨٢].

ع- من يُعاقبون بالإعدام سواء المجرمون المدنيون أو العسكريون المتمردون أو الأسرى[٨٣].

د - ومن بعض النصوص نجد أن الشخص الذى يكذب يكون مصيره عدم الدفن ولا يتلقون أي طقوس جنائزية[٨٤] أو تلقى جثته فى المناطق النائية أو القنوات المائية '' **شبح الكاذب غير المدفون في السهل وقد استولت عليها (أخذتها الحيوانات الضالة)**،،[٨٥]، وفى نص آخر ''**شبح الكاذب غير المدفون في السد أو القناة**،،[٨٦]، ومن بعض الرسائل الأدبية السومرية نجد شخصًأ يقول: ''**لا تدع عظامي تنتقل عن طريق المياه إلى المدينة الأجنبية**،،[٨٧]، وينطبق هذا الأمر على الآلهة أيضاً فمن السجلات البابلية نجد أن الإله مردوخ يقوم بإلقاء جثة أوتوجال فى الفرات كعقوبة على أفعاله الإجرامية[٨٨].

و- المعاقبون بالخوزقة لا يتم دفنهم ويُرجح أنهم يلقوا للحيوانات المفترسة ''**لقد خوزقوها وتركوها دون دفن**،،[٨٩]، ويعد حرق الجثث أحد الوسائل المضمونة لعدم دفن العدو[٩٠].

---

82 SETH, Death and Dismemberment, 196.

[٨٣] إن إعدام هذه الفئات لم يكن معروفاً في القوانين قبل العصر البابلي القديم ، فقوانين اشنونا لم تحرم المجرم المعاقب بالإعدام من الدفن بعد الموت. للمزيد راجع : Westenholz, "berūtum, damtum" , 30.

جدير بالذكر أن الخوف من عدم الدفن وبقاء الجثث خارج أرض الوطن جعل ملوك مصر وخاصة خلال الدولة الوسطى يعتمدون على الجنود المرتزقة فى الحملات الخارجية فهم لا يخشون ذلك المصير ربما لاختلافهم العقائدي، فعدم استرداد جثث القتلى وأخذها إلى مصر يؤثر نفسياً على الجنود فى الحملات المستقبلية ، ولا يخفى على أحد رغبة القائد سنوهت فى العودة إلى بلاده ليدفن فيها. للمزيد راجع:

WILLIAM. J. Hamblin., *Warfare in the Ancient Near*, 349.

84 The Cambridge Ancient History, Vol .3, part 2 , Second Edition, 2008, 315.

85 CAD., Vol.11, part.1, 74

86 CAD., Vol.12, 64.

وفى مصر القديمة كانت الجثث غير المدفونة يُلقى بها فى البرك والأحراش وعلى أكوام الزبالة خارج القرية. راجع:

DIXON D. M.., A Note on Some Scavengers of Ancient Egypt, *WA*, Vol. 21, No.2, 1989,193-197, 194

87 SETH, *Death and Dismemberment*, 202.

88 SETH, Death and Dismemberment, 202.

89 CAD., Vol.13, 202.

90 SETH, Death and Dismemberment, 196.

م – عدم دفع الديون ويبدو أن العصر البابلي الذى ازدهرت فيه الحياة الاقتصادية قد أوجب وبشدة على دفع الديون وجعل عدم الدفن عقوبة لمن لا يسد دينه ، فنجد بعض النصوص تذكر خوف المديونين من أن ينتهى بهم الأمر بعدم دفن أجسادهم: ''**لا تدع الكلاب تأكل ما تبقى من جسدي وأجساد عائلتي**،، فقد كان الخوف كل الخوف من أن الدائنين يقومون بإخراج عائلة المديونين من قبورهم أو منعهم من الدفن إن توفوا لاحقاً[٩١]، أو أن تكون نهايته فى فم الكلاب '' **دع الكلاب تمزق جثته الغير مدفونة إلى أجزاء**،،[٩٢].

وتظل أرواح من مات بطريقة عنيفة أو مات وعليه واجبات لم تكتمل كالدين هائمة تؤذى البشر حتى يتم دفنها ومن هؤلاء المسجونين والمنفيين والمعاقبين بالنفي أو الغرق.''**من مات من الجوع فى السجن**،، ''**من مات من العطش فى السجن**،،''**من مات فى النهر**،،''**من مات فى الصحراء أو الأهوار**،،''**من طغت عليه عاصفة فى السهول**،، وهى حالات من الموت لا يُدفن أجساد أصحابها غالباً إما سخطاً من الدولة عليهم أو صعوبة وصول الأهل إلى جثة المتوفى الإقامة الدفن المناسب [٩٣].

ربما كان عدم الدفن لا علاقة له بارتكاب الميت أية جريمة ولكنه نتيجة لارتفاع تكلفته التي تتمثل فى إقامة الشعائر الجنائزية والولائم التي تتبع الوفاة ولذلك نجد من إصلاحات أورو أنمكينا آخر ملوك سلالة لجش الأولى (٢٣٥٥– ٢٣٤٧ ق.م) إلغاء الرسوم المفروضة على المعاملات الشخصية كالزواج والطلاق ودفن الموتى ، وقد تظل الجثة فى الشارع لفشل الأسرة فى أداء واجبتها نحو دفنها، ولم توضح النصوص التدابير الاحترازية التي تتخذها حكومات بلاد النهرين حيال هذا الأمر فيما عدا إلقاء الجثث فى النهر أو تركها للكلاب الضالة والحيوانات المفترسة، ومن أهم أسباب ترك الجثث دون دفن إصابة الميت بأحد الأوبئة التى تؤدى إلى الخوف من الاقتراب منه[٩٤].

---

91 SETH, Death and Dismemberment, 202.

92 CAD., Vol.2, 134.

93 Thompson, The Demons and evil Spirits, 31.

جدير بالذكر أن الحداد الذى يقوم به عائله المتوفى يعد بمثابة تأكيد على عدم انقطاع ذكره بين الأحياء، فقد كانت دموع ورثاء الأحياء توفر للمتوفى الراحة والطمأنينة في اعتقاد العراقي القديم ولهذا نجد في رثاء سومري يقول ''**عسى الأرواح الصالحة أن تحميك ..... عسى أن لا ينقطع الجعة والشراب وكل الأشياء الطيبة عنك، عسى أن يضم دعاء عائلتك إلى دعاء الهك الشخصي** ،،. راجع . حنون، نائل، *عقائد ما بعد الموت*، بغداد، ١٩٨٦م، ٢٩٠، ١٤١.

94 SETH, Death and Dismemberment, 202.

ومن أحد حملات الملك تحتمس الثالث على النوبة نجد نصًّا يذكر ترك جثث المتمردين فى الشارع''.... **يسقط النوبيون البدو بالسيف، ويلقون جانباً فى أرضهم،وفاضت رائحة جثثهم أوديتهم أفواههم مثل الفيضان الشديد،والأوصال التي قطعت منهم=**

DOI 10.21608/JGUAA.2021.45125.1129 | صفاء عبد الروؤف محمد

ثالثاً: الروح غير المدفونة فى العالم الآخر.

إن الفكر العراقي القديم ينظر إلى روح الإنسان سواء من الأعداء أو غيرهم التي لا تُدفن تتقلب إلى جن الاطيمو (eṭemmu) الذى يجلب الأمراض للبشر وتحديداً الأمراض الجلدية، ويجعل شعر الرأس يقف كالجبال[٩٥]، كما تجلب هذه الأشباح الفقر والتفكك الأسرى[٩٦]، وهذا النوع من الأشباح يكون أيضاً للأشخاص الذين لم يدفنوا وماتوا نتيجة العنف أو ممن مات في سن مبكر (أي في سن البلوغ لأن الأطفال طبقاً لما جاء في الأدب السومري يدخلون الجنة ويجلسون على موائد من الفضة والذهب ويأكلون السمن والعسل)[٩٧]، ولعلاج المرض الناتج عن مهاجمة الأرواح غير المدفونة كانت تُصنع دُمية من الشمع تُشبه المريض ثم تُدفن في مقبرة مع دمية أخرى تمثل الروح الشريرة التي سببت المرض، ومن ثم يعد ذلك دفناً رمزياً للروح التي لم تلق الدفن المناسب وبالتالي إعادتها إلى العالم السفلي وكذلك إيهام تلك الروح أن المريض قد توفى[٩٨].

ومن نصوص مدافن الأطفال في تل العُبيد نجد النص التالي: ''**تُوفى كل الأطفال الصغار (الرضع) في القرية بعد مجيء الجنية (العفريتة) لاماشو**،، مما يؤكد صحة اعتقاد العراقي القديم فى قدرة الأرواح الشريرة حتى على القتل وليس الإزاء فقط ، ولضمان حماية هؤلاء الأطفال من هذه الأرواح الشريرة كان يتم تعليق تعويذة فى سلسلة حول عنق الطفل[٩٩].

ولما كانت راحة الميت تعتمد على دفنه اصبح عدم دفن القتلى أحد الأسباب الخطيرة لحدوث المرض والشر، وهناك نصاً واضحاً لذلك يقول ''**من ألقى به فى خندق (حفرة الدفن المخصصة لدفن**

=**كانت كثيرة على الطير الذى يحمل الفريسة إلى مكان آخر**،،. للمزيد راجع : برستد. جميس هنرى: سجلات تاريخية من مصر القديمة، ت. احمد محمود، مج٢، دار سنابل، ٢٠٠٩م، ٤٢.

[٩٥] وردت كلمة (eṭemmu) في اللغة الأكادية وتُعني بشكل عام روح المتوفى أو شبحه، واستُخدم اللفظ نفسه في العصر البابلي القديم والعصر الآشوري القديم بمعنى أرواح الآلهة، فالإله "انليل" يأتي شبحه في صورة حمار وحشى ، وشبح "آنو" الذئب، بينما صورة شبح تيمامة الجمل، وهذه الحيوانات كانت رموز لتلك الآلهة. ولكن يجب الإشارة هنا إلى أن أشباح الآلهة لا تعنى انفصال الروح عن الجسد مطلقاً كما يحدث في البشر، فأرواح الآلهة خالدة كخلودها في العقائد العراقية القديمة. راجع: CAD., Vol.4, 3596-400.

[96] SETH, Death and Dismemberment, 202.

[97] JANE. McIntosh., *Ancient Mesopotamia: New Perspectives*, Oxford, 2005, 226.

[٩٨] عبد الواحد ، فاضل، "العرافة والسحر"، حضارة العراق، جـ١،(د.ت)، ٢٠٤-٢٠٥.

[99] CAD., Vol.10, part.1, 311.

الأعداء) أو مزق أو لم يُدفن تظل روحه هائمة مطرودة اذا لم تغطى رأسه فى الأرض (أي يُدفن دفناً كاملاً)،، ولذلك فأن قطع الرأس من قبل العراقيين القدماء لأعدائهم يعد تأكيدا لبقاء الروح دون استقرار فهذا الاستقرار يعتمد على بقاء الجسد كتلة واحدة كاملة[١٠٠]، جدير بالذكر أن بعض الملوك السومريين وتحديداً قبيل الفترة الأكادية كانوا يفتحون القبور عند دخولهم المدن لكى تتمكن هذه الأرواح من مطاردة فلول الأعداء الذين لم يتمكن الجيش من ملاحقتهم[١٠١]. وتخرج هذه الأرواح لتنتقم لقدرها السيء الذى حرمها من الراحة في العالم الآخر بسبب تعمد الأحياء عدم دفنهم وعدم إقامة الشعائر الخاصة بروحهم[١٠٢].

ومن عواقب عدم الدفن للمتوفى أنه يصبح غير قادر على أن يرى أهله فى العالم الآخر ''**لعله غير مدفون وبالتالي قد تكون روحه غير قادرة على الانضمام إلى أرواح عائلته،،**[١٠٣]؛ ذلك لأن روح الميت غير المدفون تظل هائمة دون استقرار كما جاء فى إحدى نسخ ملحمة جلجامش ''**هل رأيته ذلك الذى لم يُدفن جسده فى السهول ؟ لقد رايته – روحه لا تسير فى العالم السفلى،،**[١٠٤]، والعراقي القديم يُعد عدم الدفن امراً يُلحق العار بصاحبه وهو فى ذلك متساوى مع الآموريين (الأقوام الجزرية) كما نجده بنص أدبي يُعرف بأسطورة (مارتو)[١٠٥] ''**المار- تو الذي يستخرج الكمأ... الذي لا يثني ركبتيه (لزراعة الأرض) الذي يأكل اللحم النيئ الذي لا يمتلك منزلا طوال حياته الذي لا يدفن بعد موته....،،**[١٠٦].

وتبقى الروح التي لم تُدفن تتجول بحثاً عن الراحة والخلود ، فنجد بعض النصوص والتعاويذ الخاصة بطرد الأشباح توضح أن هذا الشبح لجسد لم يُدفن ''**سواء كنت شبحاً غير مدفون،،** ''**سواء كنت شبحاً لم يهتم به أحد (لم تُقدم له واجبات الميت)،،**[١٠٧]، وفى نص آخر ''**هل رأيت (شبح) الشخص الذى لم يُدفن**

---

[100] ULRIKE. Steinert., "Aspekte des Menschseins im Alten Mesopotamien" : eine Studie zu Person und Identität im 2. und 1. Jt. v. Chr, *Cuneiform Monographs* 44, Boston, 2012, 146, not.34.

[101] SETH, Death and Dismemberment, 202.

وللمزيد حول معالجة الأفراد المصابين بلعنات هذا النوع من الجن وأشباح الموتى راجع: فرحات ، غيث سليم، "الشياطين واثرهم فى بلاد الرافدين" ، *(حولية المنتدى)- العراق*، ع ٧ ، جـ١٧، ٢١٠٤م، ١٧٠-١٧٤.

[102] أمين، رياض عبد الرحمن، *السحر في العراق القديم*، ٦٠.

[103] CAD., Vol.15, 135.

[104] CAD., Vol.17, part.1, 205.

[105] للمزيد حول محتوى هذه الأسطورة راجع. سليم، أحمد أمين، *الأسرة فى العراق القديم "دراسة من خلال أدب الحكم والنصائح"* ، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٥م، ٢٣-٢٤.

[106] رو، جورج، *العراق القديم*، ت. علوان حسين علوان، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، (د.ت) ٢٣٩.

[107] Thompson, The Demons and evil Spirits, 30.

فى البلاد المفتوحة ؟ لقد رأيته،،[١٠٨] **''من ألقي في خندق** (ويعنى بهم المكدسون فى المقابر الجماعية سواء فى الحروب أو فى حال حدوث أوبئة) **الذى لا يغطيه قبره وكشف رأسه بالتراب (مثل) ابن الملك الذى قتل فى الصحراء ، البطل الذى قتل بالسيف (فى المعارك)، أولئك الذين ماتوا قبل موعدهم،،** ومما يؤكد أن الجثامين التي لا تدفن تخرج على شكل أشباح تلك التعاويذ الخاصة بطردهم والتي عادة ما تكون تعاويذ ثنائية سومرية وأكادية معاً تعرف باسم (udug.bul utukkū lemnūtu)[١٠٩] منها :''**إذا كنت شبحا خرج من الأرض أو شبح شخص مات في السهول أو في الصحراء لم يغطيه التراب أو شخصا لم يدفن جسده،،**[١١٠].

ولكى تهدأ هذه الأرواح التي تخرج في صورة أشباح بسبب عدم دفنها أو سوء دفنها فأن بعض الأساليب قد تفلح فى ذلك منها أن يقوم أحد السحرة بعمل تعاويذ سحرية مع دفن دمية وتقديم القرابين لمدة ثلاثة أيام[١١١]، ومن المرجح أن الدمى البديلة للدفن كانت تُقام لأشخاص معروفين وليست لجيش العدو، فمثل هذه التراتيل والتعاويذ السحرية تتطلب معرفة اسم الشخص المتوفى ، وربما كانت هذه التعاويذ للأشخاص الخارجين عن القانون أو المتمردين من قبل أهلهم أو ضمان عدم خروجهم للأحياء وإيذائهم.

وكان يتم تقديم الطعام لأرواح الأشخاص غير المدفونين مرة واحدة تقريباً في الشهر لا لتكريمهم بل لتجنب أروحهم الشريرة، ففي عقائد العراقي القديم فإن الروح الخبيثة (edimmu) تنضم إلى صفوف الأشرار (utuke) وهؤلاء لن يتركوا الناس دون متاعب ما داموا غير مدفونين ''**من كانت جثته فى الحقول فإن ظله (روحه) لن تنزل إلى الأرض، من لا يجد من يهتم به يبقى لاعقاً للأواني ويصبح طعامه من فضلات الجداول والطرقات ،،**[١١٢].

وطبقاً للنصوص العراقية القديمة فإن روح الشخص غير المدفون لا تجد سبلاً للراحة أو العيش إلا بمهاجمة الأحياء وسرقتهم ، فيتسلل شبح هذه الروح إلى المنازل ليلاً ويكشف عن بشاعة مظهره المخيف الذى يتسبب فى الرعب والخوف الشديد بين السكان، وما إن يظهر لضحاياه حتى يسقط عليها بشكل كامل

[108] CAD., Vol.1, part.2, 7.

[109] The Cambridge Ancient History, Vol .3, part 2, Second Edition, 2008, 315.

[110] Thompson, Demons and Spirits, 569.

[١١١] وللمزيد حول هذه الطقسة راجع: أمين ، رياض عبد الرحمن، *السحر في العراق القديم*، ٦٩.

[112] DELAPORTE. Louis., *texts Mesopotamia: the Babylonian and Assyrian civilization*, London, 1944, 170.

كما ورد ببعض النصوص: ''**ورأسه على رأس ضحيته، يده على يده، قدمه على قدمه**،، وهو ما يُعرف بالعناق القاتل ومن لمسه شبح روح غير مدفونة سيموت لا محالة ما لم يتمكن السحر من إنقاذه[١١٣].

رابعاً: نتائج البحث.

أ- كان الجيش المنتصر في العراق القديم يقوم بتجميع جثث الأعداء على هيئة أكوام مرتفعة والوقوف عليها تأكيداً للنصر قبل دفنها.

ب- إن دفن الأعداء الخارجيين في العراق القديم كان نابعه الخوف من خروج أرواح جنود الأعداء في صورة أشباح حيث يزداد الاهتمام بدفن الأعداء كلما كان موقع المعركة أقرب لمدن المنتصر.

ت- أدرك الملوك أهمية الدفن فأخذو من عدم الدفن عقاباً إضافياً للعدو المنهزم في حال وجود مسافة كافية بين موقع المعركة وحدود المنتصر.

ث- خلال العصر البابلي كان الاهتمام بدفن العدو الخارجي محدوداً للغاية؛ نظراً لقلة الحروب الخارجية ، بينما ازدادت العقوبات التي تستوجب ترك الميت المُعاقب دون دفن.

ج- تظل روح الجسد غير المدفون تمثل خطراً على الأحياء طبقاً للعقائد العراقية القديمة حتى تُجمع رفات الجسد وإعادة دفنها أو وضع دفن بديل له.

[113] MASPERO, history of Egypt, 19.

صفاء عبد الروؤف محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.45125.1129

الاختصارات :

–**AOF**: Archiv für Orientforschung. Internat. Zeitschr. für die Wiss. vom Vorderen Orient (Berlin, Graz).

–**ARAB**: Ancient Records of Assyria and Babylonia.

–**CAD**: The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago, 1964.

–**CHANE**: Culture and History of the Ancient Near East, Boston.

–**ERE:** Encyclopedia of Religion and Ethics, New York.

–**Iraq:** Iraq. Brit. School of Archaeol. in Iraq (London).

–**JAOS**: Journal of the American Oriental Society, New Haven, Conn.

–**JCS**: Journal of Cuneiform Studies, New Haven.

–**JPR**: Journal of Postgraduate Research, Göteborg.

–**RIM**: The Royal inscriptions of Mesopotamia, University of Toronto Press ,1990.

–**RINAP**: Royal Inscriptions of the Neo-Assyrian Period.

–**SHA**: Studies in the History of Art.

–**WA:** World Archaeology. Univ. College (London).

المراجع:

– الأحمد، سامى سعيد و الهاشمى، رضا جواد، *تاريخ الشرق الأدنى القديم (ايران والأناضول)*، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، ١٩٩٠م.

– al-Aḥmad, Samī Saʿīd waʾl- Hašmī, Riḍa Ǧawād , *Tārīḫ al-šarq al-Adnā al-qadīm (Irān waʾl-Anadūl) WaZārat al-taʿlīm al-ʿālī waʾl-baḥṯ al-ʿilmī,* Baghdad University, 1990.

– الأسود، حكمت بشير، "أدب الرثاء في بلاد الرافدين في ضوء المصادر المسمارية"، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب – جامعة الموصل، ٢٠٠٢م.

– al-Aswad Ḥikmat Bašīr, Adab al-raṯāʾ fī bilād al-Rafidīn fī ḍawʾ al-maṣādir al-mismārīya, *Master Thesis,* Faculty of Arts - University of Mosul , 2002.

– أمين، رياض عبد الرحمن، *السحر في العراق القديم في ضوء المصادر المسمارية*، الهيئة العامة للآثار والتراث، ٢٠٠٩م.

– Amīn, Rīyāḍ ʿAbd al-Raḥmān, *al-Siḥr fī al-ʿIrāq al-qadīm fī ḍawʾ al-maṣādir al-mismarīya,* al-hayʾa al-ʿāma liʾl- aṯār waʾl-turāṯ,, 2009.

– برستد. جميس هنرى، *سجلات تاريخية من مصر القديمة*، ت. احمد محمود، مج٢، دار سنابل، ٢٠٠٩م.

–Breasted, J., H., *Siğlāt tārīẖīya min Miṣr al-qadīma*, vol.2, Dār sanābl,2009.

– برغش، سعدون عبدالهادي، "التوظيف السياسي للفكر الديني في العراق القديم (٣٠٠٠–٥٣٩ ق٠م)"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب، جامعة بغداد، ٢٠١٠م.

– Barġaš, Saʿdūn ʿAbd al-Hādī, al-Tawẓīf al-sīyāsīliʾl-fikr al-dīnī fī al-ʿIrāq al-qadīm (3000-539 B.C), *PhD Thesis*, Faculty of Arts, University of Baghdad,2010.

– الجبورى، على ياسين، قاموس اللغة الاكادية – العربية، هيئة أبو ظبى للثقافة ، ٢٠١٠م.

– al-Ǧabūrī, ʿAlī , *qāmūs al-luġa al-Akādīya- al-ʿarabīya*, Hayʾat Abū ẓaby liʾl-ṯaqāfa, 2010.

– الجميلي، عامر عبد الله، "المواقع الجغرافية لمنطقة الأنبار في المصادر المسمارية"، *مجلة جامعة الأنبار للعلوم الانسانية*، ع. ٤، ٢٠١١م، ١– ٢٦.

– al-Ǧamīlī, ʿĀmir ʿAbdullah, " al-Mawaqiʿ al-ğuġrafīya limanṭiqat al-Anbār fī al-maṣādir al-mismārīya" *Maǧlat al-Anbār liʾl-ʿulūm al-insānīya*, Vol. 4, 2011, 1- 26.

– الحديدي، أحمد زيدان، "مدونة شوبات –انليل في سجلات ماري الملكية"، *مجلة آداب الرافدين*، ع. ٥٨، ٢٠١٠م، .١–١٨.

– al-Ḥadīdī, Aḥmad zīdān, "Mudawanat šūbāt- anlīl fī siğilāt Mārī al-malakīya",*Maǧalat adāb al-rāfidīn*, Vol 58, 2010, 1-18.

– حسن، سليم، *مصر القديمة*، ج١، مكتبة الأسرة، ٢٠٠١م.

– Ḥasan, Silīm, *Miṣr al-qadīma*, vol.1, Maktabat al-usra, 2001.

– حنون، نائل، *عقائد ما بعد الموت*، بغداد، ١٩٨٦م.

– Ḥanūn, Nāʾil, *ʿAqāʾid mā baʿd al-mawt*, Baghdad, 1986.

– رشيد ، فوزى، *سرجون الأكدى أول إمبراطور في العالم*، بغداد: وزارة الثقافة والأعلام ، ١٩٩٠م.

– Rašīd, Fawzī, Sirğūn al-Akadī awal- imbrāṭūr fī al-ʿālam, Wazārat al-ṯaqāfa al-ʿāma, Baghdad, 1990.

– رو ، جورج ، *العراق القديم* ، ترجمة: علوان حسين علوان، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، (د.ت).

- Roe, George, *al-ʿIrāq al-qadīm*, translated by: ʿIlwān Ḥusayn ʿilwān , Baghdad: Dār alšuʾūn al-ṯaqāfīya al-ʿāma (d.t).

– سليم، احمد أمين، *الأسرة في العراق القديم "دراسة من خلال أدب الحكم والنصائح"*، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٥م.

– Salīm, Aḥmad Amīn, *al-Usra fī al-ʿIrāq al-qadīm,"Dirāsa min ẖilāl adab al-ḥikam waʾl- naṣāʾiḥ*, Beirut: Dār al-nahḍa al-ʿarabīya, 1985.

– السواح ، فراس، *الحدث التوراتى* ، دار علاء الدين للنشر، ط. ٣، ١٩٩٧م.

– al-Sawāḥ, Firās, al-ḥadaṯ al-tawrātī, Dār ʿAlāʾ al-Dīn liʾl-našr, 3rd ed., 1997.

– عبد الواحد ، فاضل، *العرافة والسحر، حضارة العراق*، جـ١، (د.ت).

– ʿAbd al-Wāḥid, Fāḍil, *al-ʿArāfa waʾl-siḥr, Ḥaḍārat al-ʿIrāq*, Vol.1, (d.t).

– على، محمد عبد اللطيف محمد، *سجلات ماري وما تلقيه من أضواء على التاريخ السياسي لمملكة ماري (حوالى ١٨٢٠–١٧٦٠ ق.م)*، الإسكندرية، ١٩٨٥.

– ʿAlī, Muḥammad ʿAbd al-Laṭīf, Siğilāt Mārī wa mā talqīh min aḍwāʾ ʿalā al-tārīḫ al-sīyāsī limamlakat Mārī(1820-1760 B.C), Alexandria, 1985.

– فرحات، غيث سليم، *"الشياطين واثرهم فى بلاد الرافدين"*، حولية المنتدى– العراق، ع. ٧، ج١٧، ٢٠١٤م، ١٦٠– ١٧٣.

– Faraḥāt, Ğaiyṯ Salīm, *al-Šayāṭīn wa aṯaruhum fī bilād al-rāfidīn, Ḥawlyat al-muntadā- al-ʿIrāq*, Vol.7, No.17, 2014, 160-173.

– مرعى، عيد، *"يَخْدون– ليم ملك ماري (وثيقة تأسيس معبد اله الشمس (شمش) فى ماري)"*، دراسات تاريخية، ع.٢٧– ٢٨، ١٩٨٧م، ٤٢٦–. ٤٤٥.

– Marʿī, ʿīd, *Yaḥdūn- līm malik Mārī (Waṯīqat tʾsīs maʿbad ilah al-šams (šams) fī Mārī*, Dirāsāt tarīḫīya, Vol.27-28, 1987, 426-445.

– مهران ، محمد بيومي، *تاريخ العراق القديم*، الإسكندرية: دار المعارف الجامعية ، ١٩٩٠م.

– Mahrān, Muḥammad Bayūmī, *Tārīḫ al-ʿirāq al-qadīm*, Alexandria: Dār al-maʿārif al-ğāmiʿīya, 1990.

المراجع الأجنبية :

–KIRK. A. Grayson and Jamie Novotny., The Royal Inscriptions of Sennacherib, King of Assyria (704-681 BC), RINAP, Vol.3, Part. 2, 2012.

–KIRK. Grayson., Assyrian Rulers of the Early First Millennium BC II (858-745 BC), the Royal inscriptions of Mesopotamia. Assyrian Periods ,Vol.3, (Shalmaneser III A.0.102.2), 1996.

–Aage. Westenholz., *"berūtum, damtum", and Old Akkadian KI. GAL: Burial of dead enemies in Ancient Mesopotamia* , AfO, band 23, 1970.

–ANDREW. C. Cohen., Death Rituals, Ideology, and the Development of Early Mesopotamian Kingship, 2005, London.

–ANN. C. Gunter., A Companion to Ancient Near Eastern Art, New Jersey, 2019.

–ANN. M. Weaver., *the "Sin of Sargon" and Esarhaddon's Reconception of Sennacherib: A Study in Divine Will, Human Politics and Royal Ideology*, Iraq, Vol. 66, 2004.

–BENDT. Alster., Proverbs of Ancient Sumer: The World's Earliest Proverb Collections, CDL Press, 1997.

–CHRISTOPHER B. Hays., A Covenant with Death: Death in the Iron Age II and Its Rhetorical Uses in Proto-Isaiah, London, 2015.

–WISEMAN. D. J., The Vassal-Treaties of Esarhaddon, *Iraq* ،Vol.20, No.1,1958, 27- 98.

–DIXON. D. M., *A Note on Some Scavengers of Ancient Egypt, World Archaeology*, Vol. 21, No.2, 1989, 193-197.

–DANIEL. David. Luckenbill., Ancient Records of Assyria and Babylonia, Vol.2, T.N.512, Chicago.

–DELAPORTE. Louis., texts Mesopotamia: the Babylonian and Assyrian civilization, London, 1944.

–DRIVER and Miles: The Assyrian Laws , Oxford , 1935.

–Erle. Leichty., *The* Royal Inscriptions of Esarhaddon, King of Assyria (680-669 BC), RINAP, Vol.4, 2011.

–FABRICE De Backer., Fragmentation of the Enemy in the Ancient Near East during the Neo-Assyrian Period.

–FRAYNE, D, *Early periods; Old Babylonian period (2003-1595 BC),* The Royal inscriptions of Mesopotamia, Vol.4, University of Toronto Press ,1990.

–Frayne, Douglas., *The Royal Inscriptions of Mesopotamia,*Vol.1, Presargonic Period (2700-2350 BC) ,Toronto, 2008.

–GREEN, M.W., The Uruk Lament , JAOS, 104,1984,253- 279.

–IRENE. J.Winter., *After the Battle Is Over: The "Stele of the Vultures" and the Beginning of Historical Narrative in the Art of the Ancient Near East*, *SHA, Vol.16,1985.11- 32.*

–ISAAC. Kalimi and SETH. Richardson., Sennacherib at the Gates of Jerusalem Story, Historyand Historiography, *CHANE*, Vol. 71, 2014,11-223.

–JANE. McIntosh., Ancient Mesopotamia: New Perspectives, Oxford, 2005.

–JON. Davies., Death, Burial, and Rebirth in the Religions of Antiquity , New York, 1999.

–Josef. Bauer., "Der vorsargonische Abschnitt der mesopotamischen Geschichte" in Mesopotamien. Späturuk-Zeit und Frühdynastische Zeit , Academic Press, 1998.

–Karen Rhea, Nemet-Nejat., Daily life in ancient Mesopotamia , Greenwood Press - London,1998.

–KRZYSZTOF. Ulanowski., The Religious Aspects of War in the Ancient Near East, Greece, and Rome, Culture and History of the Ancient Near East, Boston , 2016.48-61.

–LAERKE. Recht., Human sacrifice in the ancient Near East , *JPR*, Vol. 9 , 2010,168-180.

–Maspero. Gaston., history Of Egypt, Chaldea, Syria, Babylonia, and Assyria, Vol.1, part.A.

–MU-CHOU. Poo., Enemies of Civilization Attitudes toward Foreigners in Ancient Mesopotamia, Egypt, and China , New York , 2005.

–Borger. R., Babylonian Wisdom Literature by W. G. Lambert, *JCS*, Vol.18, No. 2 ,1964,49-56.

–SEBASTIAN. Fink., Battle-Descriptions in Mesopotamian Sources I: Presargonic and Sargonic Period, *CHANE*, Vol.84, 2016,51-64.

–Seth. Richardson., Death and Discorporation between the Body and Body Politic, Chicago Press, 2007.

–The Cambridge Ancient History, Vol .3, part 2 , Second Edition, 2008.

–Thompson, R. C., *The Demons and evil Spirits of Babylonia,* Vol. I. evil Spirits, London, 1903.

–Thompson, R. C., Demons and Spirits, ERE, Vol. IV, New York, 1959.

–TZVI. Abusch., Riches Hidden in Secret Places: Ancient Near Eastern Studies in Memory of Thorkild Jacobsen, London, 2002.

–ULRIKE. Steinert., *Aspekte des Menschseins im Alten Mesopotamien: eine Studie zu Person und Identität im 2. und 1. Jt. v. Chr, Cuneiform Monographs*, Vol. 44, Boston, 2012.

–WILLIAM J. Hamblin., Warfare in the Ancient Near East to 1600 BC Holy Warriors at the Dawn of History, New York, 2006.

المواقع الإلكترونية.

أ- The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature. lien. 52-75, http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/section2/tr2411.htm

حول احتساء النبيذ في روما خلال القرنين الأول والثاني الميلاديين

About Wine Drinking in Rome during the First and Second Centuries

عزة عبد الحميد قابيل

أستاذ مساعد الآثار اليونانية والرومانية كلية الآداب – جامعة طنطا

Azza Abdel Hamid Kabil

Assistant Professor of Greek and Roman Archaeology,

Department of Archaeology Faculty of Arts, Tanat University

.dr.azza.kabil@gmail.com

الملخص:

يدور موضوع هذه الدراسة حول حفلات احتساء النبيذ في المناسبات المختلفة في روما، حيث كان النبيذ مشروبًا أساسيًا عند الرومان، متنوعًا ومتدرجًا ليلبي حاجة فئات المجتمع الروماني ويشبع رغباتهم، ولم يكن الغرض من احتسائه الوصول إلى حد الثمالة ولكن كان أحيانًا كثيرة لإثارة البهجة أو الشعور بالدفء في البرد القارس، وقد تنوعت نكهات النبيذ ومكوناته، إذا كانت الأنواع الرديئة منه عند تناولها بكميات كبيرة تذهب العقول وتنشر المجون بل كان هناك تحذيرات من تناول أنواع منه لأنها تسبب العقم. يأتي الهدف المرتجى من هذه الدراسة إلقاء الضوء على أحد أهم العادات الاجتماعية من خلال المصادر الكلاسيكية والشواهد الأثرية واللقى التي عثر عليها والتي تجسد الدليل المادي على تلبية الفنان الروماني في شتى المجالات لحاجة كل فئة من فئات المجتمع الروماني، والربط بينها وبين المنتجات المتنوعة من النبيذ التي تتسق مع نفس الأغراض السابقة. وقد انتهى البحث إلى عدة نتائج في مجملها تحدد أنواع النبيذ وجودتها فكانت الأنواع الفاخرة منها يتناولها الأباطرة وعلية القوم، بينما كان الرخيص منها في متناول العامة، كما كانت هناك أنواع من النبيذ تقدم في حفلات تجمع بين النبلاء والتجار والقادة العسكريين والعامة، كما توصل البحث إلى وجود أوانٍ من الفضة المموهه بالذهب يستخدمها الأباطرة والنبلاء، بينما كانت الأواني المصنوعة من الفخار والبرونز تستخدمها الطبقات الأدنى. وحين تنوعت زخارف أواني الشراب وجاءت موضوعاتها لتتفق مع أماكن الاحتساء كما كان الخدم يقومون بتجهيز وإعداد وخدمة حفلات احتساء النبيذ، وكانوا ينتقون بمواصفات خاصة شكلًا وقوة بما يتفق مع أدوارهم المختلفة قبل وأثناء وبعد الحفل، كانت هناك قواعد حاكمة لاحتساء النبيذ في روما.

الكلمات الدالة:

أنواع النبيذ ؛ قواعد احتساء النبيذ ؛ أوانٍ وأدوات احتساء النبيذ

Abstract:

The subject of this study revolves around wine-drinking parties at various events in Rome, The purpose- cold. The flavours and ingredients of wine varied. This study aims to shed light on one of the most important social customs through the classical sources and the discovered archaeological evidence, to link them with the various products of wine that are consistent with the same previous purposes. The research concluded with some results; all in all, they identify the types and quality of the wine. The luxury types were taken up by emperors and elite, while the cheap ones were accessible to the public. There were also wine varieties offered at parties combining nobles, merchants and military and public leaders. The research also found that

gold-camouflaged silver pots were used by emperors and nobles, while lower classes used pottery and bronze pots. Drinking pots decorations varied and their themes came to terms with wine places, the servants who prepared, set, and served in wine drinking concerts were selected with special characteristics in form and strength, consistent with their different roles before, during and after the ceremony. There were rules for wine in Rome.

Key words:

kinds of wine, wine rules, drinking utensils and utensils

مقدمة:

يأتي موضوع هذه الدراسة حول حفلات احتساء النبيذ في المناسبات المختلفة في روما، حيث كان النبيذ مشروبًا أساسيًا عند الرومان، متنوعًا ومتدرجًا ليلبي حاجة كل فئة حسب قدراتها المادية ويشبع كافة الرغبات لتلبية كافة أغراض تناوله، ولم يكن الغرض من احتسائه الوصول إلى حد الثمالة ولكن كان أحيانًا كثيرة لإثارة البهجة أو الشعور بالدفء في البرد القارس، بينما كانت الأنواع الرديئة منه عند تناولها بكميات كبيرة تذهب العقول وتنشر المجون بل كان هناك تحذيرات من تناول أنواع منه لأنها تسبب العقم، ومن هنا جاء طرح هذا الموضوع للدراسة في محاولة للتعرف على الفرضيات التالية:

- التعرف على جودة ودرجة كل نوع من أنواع النبيذ الروماني.
- مناسبات احتساء النبيذ في روما خلال القرنين الأول والثاني الميلاديين.
- قواعد احتساء النبيذ في روما.
- حفلات احتساء النبيذ ومراسمها في روما خلال القرنين الأول والثاني الميلاديين.
- تجهيز وإعداد حفلات احتساء النبيذ في روما.
- دور الخدم والعبيد في خدمة المدعوين في حفلات احتساء النبيذ٠
- أواني وأدوات احتساء النبيذ في الحفلات والمناسبات الدينية والاجتماعية.

يأتي الهدف المرتجى من هذه الدراسة إلقاء الضوء على أحد أهم العادات الاجتماعية من خلال المصادر الكلاسيكية والشواهد الأثرية واللقى التي عثر عليها والتي تجسد الدليل المادي على تلبية الفنان الروماني في شتى المجالات لحاجة كل فئة من فئات المجتمع الروماني، والربط بينها وبين المنتجات المتنوعة من النبيذ التي تتسق مع نفس الأغراض السابقة.

أنواع النبيذ وجودتها واستخداماتها في المناسبات والاحتفالات الرومانية:

شاع احتساء النبيذ عند الرومان بأنواع ونكهات مختلفة، وكان النبيذ أحد مشروبين أساسيين عند الرومان، فيعد النبيذ شرابًا أساسيًا باعتباره يلبي حاجة الجسم كما جاء عند بليني"Pliny"[١]: "Duo Sunt Liquors Humani Scorporibus Gratissimi, Intus Vinio Leiarborume Genere Ambo Praecipui" **يقول النص:** "وجد نوعان من السوائل لازمان لجسم الإنسان: النبيذ في الداخل والزيت في الخارج، ويقصد بذلك احتساء النبيذ وتدليك الجسم بالزيت".

– نبيذ السرنتي (Surrentine): يعد هذا النوع قريب المذاق من مذاق نبيذ فاليرنيان وإن كان أقل تأثيرًا على العقل، كان المشروب المفضل للإمبراطور كاليجولا، استمد اسمه من مركز صناعته الرئيس في مدينة سورينتوم "Surrentum".[٢]

– نبيذ بوسكا (Posca): من أشهر وأسوأ أنواع النبيذ، صنع من بقايا النبيذ السيئة وغير الصالحة للاستخدام، كان يضاف إليه بعض النكهات ليصبح طعمه مقبولًا إلى حد ما، وكان أكثر المذاقات قبولًا المخلوط بالعسل والبهارات مثل الكزبرة لإخفاء الطعم اللاذع والمر في المكونات الخام.[٣]

– نبيذ تروزين (Trozen): يذهب عقل الرجال ويصيب النساء بالعقم.[٤]

– نبيذ سيتينوم (Setinum): يتميز بلونه الفاتح نسبيًا وتأثيره الأقل مقارنة مع نبيذ فاليرنيان، كان يصنع في سيتيا، استخدم لأغراض طبية وكان المشروب المفضل ليوليوس قيصر ""Julius Caesar.[٥]

– نبيذ ديفريتم (Defrutum): يصنع من بقايا الكروم القديمة كأحد أنواع النبيذ زهيدة الثمن.[٦]

– نبيذ فاليرنيان(Falernian): كان يعتق لمدة عشر سنوات، يعد من أغلى وأفضل أنواع النبيذ الروماني، يتميز بلونه القاتم وله تأثير فعال مما أضفى عليه أهمية خاصة، كأس واحد منه كان كافيًا لكل فرد، ويمكن القول أنه كان شراب الأغنياء وعلية القوم، كان يصنع في إقليم كمبانيا.[٧]

---

[1] PLINY, *The Natural History XIV.97*, Loeb Classical Library, (ed. John Bostock, M.D., F.R.S., H.T. Riley, Esq., B.A.); =

=للمزيد عن بليني راجع؛

SEYFFERT, O., *A Dictionary of Classical Antiquities Mythology Religion Literature and Art*, 3rd ed., 1895, 495.

[2] REDDING, C., *History and Description of Modern Wine*, 3rd ed., London, 1851, 10.

[3] REDDING, *History and Description of Modern Wine*, 12.

[4] PLINY, *The Natural History* XIV.97, Translated by, Rachham, M.A., London,1960, 233-238.

[5] DAVIS, W.S., *A Day in Old Rome, (A Picture of Roman life)*, New York, 1962, 239.

[6] HARVEY, *Daily Life in Ancient Rome, Sourcebook*, UK: Hackett Publishing Company, 2016, 288.

[7] REDDING, *History and Description of Modern Wine*, 8.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | عزة عبد الحميد قابيل

– نبيذ كالدي(Calde): يتميز هذا النوع من النبيذ بخلطه بأنواع من التوابل والأعشاب، يخلط مع عصير الليمون المحلى بالسكر ويسخن ويقدم دافئًا، وكان غالبًا ما يقدم للجنود الرومان لإنعاشهم أثناء نوبات الخدمة أو في فترات الراحة، كان العامة من الشعب يحتسوه مع قطعة من الخبز باعتباره وجبة خفيفة.[٨]

– نبيذ كوندتيم (Conditum): تضاف إليه بعض أنواع التوابل والحبوب، كان يقدم في الحانات وعثر على رحايا لجرش الحبوب في إحدى حانات أوستيا، يعتقد أنها كانت تستخدم لسحق الحبوب قبل وضعها في النبيذ.[٩]

– نبيذ ماسيك (Massic): يتميز بأنه من أغلى وأفضل أنواع النبيذ الروماني، يحتل المرتبة الثانية بعد نبيذ فاليرنيان ويقدم في حفلات الزواج.[١٠]

- نبيذ صقلية "مامرتين" (Mamertine): نوع من النبيذ الخفيف، لونه أحمر مائل للإصفرار، طعمه لاذع، كان يصنع من كروم تزرع في جزيرة صقلية بالقرب من ميسينا "Massina".[١١]

– نبيذ العسل مولسوم (Mulsum): من أفخر أنواع النبيذ، كان يحلى بالعسل ويقدم لكل طبقات المجتمع الروماني حيث يشار إليه على أنه فاتح للشهية.[١٢]

مناسبات احتساء النبيذ في روما:

تعددت مناسبات احتساء النبيذ في روما، وتباينت الطبقات التي أقبلت عليه حتى أنه يمكن القول أنه مشروب تناوله العامة والخاصة في المجتمع الروماني لأسباب وفي مناسبات مختلفة، وتنوعت مظاهر حفلات احتساء النبيذ في كل فئة من فئات المجتمع من أغراض علاجية أو في احتفالات دينية باخوسية، أو في الحياة اليومية أو في الاحتفالات السياسية، ويمكن الربط بين الاحتفالات وأماكن تناوله، ويمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع:

[8] DAVIS, *A Day in Old Rome*, 236.
[9] HARVEY, *Daily Life in Ancient Rome*, 286.
[10] DAVIS, *A Day in Old Rome*, 69.
[11] REDDING, *History and Description of Modern Wine*, 9.
[12] WINCKELMANN, M.M., *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greek and Rome* 17, Oxford, USA, 2012, 235.

النوع الأول: مناسبات عامة (الأعياد)

كان يقام حفل خاص لاحتساء النبيذ ضمن مظاهر الاحتفالات الرومانية العامة:-

١- احتساء النبيذ خلال الاحتفالات في الأعياد الدينية:

كانت احتفالات احتساء النبيذ أهم احتفالات دينية موجودة في التقويم الروماني، فبعض الأعياد الرومانية مثل أنابيرينا(Anna Perenna)[١٣]، الساتورناليا(Saturnalia) [١٤] فيناليا أوربانا Vinalia [١٥] (Urbana، فيناليا روستيكا(Vinalia Rustica) [١٦] كانت عبارة عن مناسبات لاحتساء النبيذ (مناسبات شراب عامة) حيث يجتمع الرجال والنساء على ضفاف نهر التيبر، ويقومون بالرقص والغناء ويحتسي الجميع النبيذ، ويتم تحديد عدد الكؤوس على حسب عدد السنوات التي يريد أن يحياها كل فرد منهم.[١٧]

٢- احتساء النبيذ قبل المعارك العسكرية:

كان من عادات الجيش الروماني احتساء النبيذ قبل خوض المعارك والحروب اعتقادًا منهم أنها تزيد من التعطش لدماء الأعداء.[١٨]

---

[١٣] هى إلهة العام الجديد، يتم الاحتفال بها يوم ١٥ مارس بداية العام في التقويم الروماني "الإحتفال بأول قمر في العام الجديد"، يذكر (أوفيد) أن إحتفالاتها كانت تقام في الهواء الطلق والأماكن المفتوحة وتتميز باحتساء النبيذ وممارسة الحب. للمزيد راجع؛

MORFOROD, M.P.O., & LENARDON, R.J., *Classical Mythology*, 6th ed., 1999, 532; OVID, Metamorphoses, d.t,211-213, IV. 179-372, II.11, IV.377.

[١٤] عيد روماني قديم يقام على شرف الإله ساتورن يوم ١٧ ديسمبر ويستمر حتى ٢٣ ديسمبر، يبدأ بتقديم القرابين في معبد الإله ساتورن في الفورم الروماني، وتقام وليمة ضخمة تتبعها المنح والعطايا، وتتبدل فيه الأدوار حيث يقوم الأسياد بخدمة عبيدهم ويسمح بممارسة الألعاب الممنوعة طوال العام كما تغلق المحاكم. للمزيد راجع؛

MILLER, J.F., "Roman Festivals", *In Oxford Encyclopedia of Ancient Greek and Rome*, Oxford University Prees, New York, 2010, 172.

[١٥] عيد روماني يقام في شهر إبريل لتذوق النبيذ الجديد بحضور كاهن الإله جوبيتر. للمزيد راجع؛

WINCKELMANN, *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greek and Rome*, 234.

[١٦] عيد روماني يقام في شهر أغسطس لتذوق النبيذ الجديد بحضور كاهن الإله جوبيتر. للمزيد راجع؛

WINCKELMANN, *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greek and Rome*, 235.

[17] STANDHARTINGER, A., "Women in Early Christian Meal Gathering", In *Meals in The Early Christian World*, 2012, 87 – 108.

[١٨] كتب (مارك أنطوني) كتابًا يصف فيه عاداته عن احتساء النبيذ فقد كان ثملاً قبل موقعة أكتيو البحرية(٣١ ق.م)، وتقيأ لتحل دماء أعداؤه محل النبيذ. راجع؛

RACKHAN, *Pliny Natural History*, Loeb Classical Library, 1945-1960, 281.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | عزة عبد الحميد قابيل

٣- احتساء النبيذ أثناء الاحتفالات العسكرية:

أقام يوليوس قيصر "Julius Caesar" احتفالًا بالنصر قدم فيه إبريق من نبيذ فاليرنيان وجرة من نبيذ (Chian) اليوناني[١٩]، وأقام الإمبراطور أغسطس "Augustus" احتفالًا ضخمًا بمناسبة انتصاره في معركة فيلبي عام (٤٢ ق.م) التي انتصر فيها على قتلة قيصر، وخصص عشرين ألف أريكة للمدعوين وحضرها أكثر من مائتي ألف شخص وقدم أفضل أنواع النبيذ. أقام الإمبراطور تيبريوس "Tiberius" احتفالًا بمناسبة انتصاره على الجرمانيين عام (١٢م) كان مكون من ألف مائدة، وأقام الإمبراطور دوميتيان "Domitian" احتفالًا استمر ثلاثة أيام شارك فيه مختلف طبقات المجتمع الروماني الذين حضروا لتناول الطعام واحتساء النبيذ ومشاهدة الألعاب، ويذكر سويتونيوس "Suetonius"[٢٠] أن مواطنو البلاد المجاورة قد أتوا للمشاركة في الاحتفال وكانوا ينامون أسفل المظلات التي نصبت في الشوارع المجاورة لمكان إقامتها، وأدى هذا الازدحام والتدافع إلى وفاة الكثيرين[٢١]، يذكر مارتيال "Martial"[٢٢] واقعة لأحد العامة وهو يسرق ثلاثة سلال مليئة بالخبز أثناء حضوره حفل للإمبراطور دوميتيان، وهو ما يؤكد حضور العامة هذه الاحتفالات، وأهم ما يقدم في هذا الاحتفال الخبز والنبيذ خاصة المحلى بالعسل، وكان يحضرها الكهنة والقادة العسكريون وأعضاء مجلس السيناتو، ويقومون بتقديم الخبز والنبيذ كمنح عطايا للمدعوين (Sportula)[٢٣] ليأخذوها معهم إلى منازلهم، وهذه المنح لم تكن مخصصة فقط للعامة بل كان يحصل عليها أعضاء السيناتو أيضًا.

٤- احتساء النبيذ خلال حفلات الزواج Cena Nuptial:

كانت تقام حفلات احتساء النبيذ في مناسبات اجتماعية مختلفة أهمها حفلات الزواج، فقد كانت الموائد تنقسم في حفل الزواج إلى موائد للرجال وأخرى للنساء، وذلك لما يتضمنه الاحتفال من إفراط في احتساء النبيذ حتى الثمالة، وذلك تحاشيًا لعدم حدوث عواقب من مخالطة الرجال للنساء وهم سكارى. مثال ذلك: رسم جداري محفوظ حاليًا في متحف بول جيتي بكاليفورنيا (J.Paul Getty Museum)، صور

---

[19] PLINY, *The Natural History XIV*.97, 251.

[20] SUETONIUS, C., Tranquillus, *The Lives of the Caesars (English) ed. Alexander Thomson*, d.t;

للمزيد عن سويتونيوس. راجع؛

SEYFFERT, *A Dictionary of Classical Antiquities Mythology*, 605-606.

[21] ROBINSON, T., *Vulgar Display of Power: The Soundscape and Social Dynamics of a Roman Banquet*, HIST 850, 2013, 7 – 12.

[22] Martial Book XIII, d.t;

للمزيد عن مارتيال. راجع؛

SEYFFERT, *A Dictionary of Classical Antiquities Mythology*, 380-381;

[٢٣] المنح أو العطايا التي يقدمها المضيف لضيوفه، نشأت هذه العادة عندما لم يكن بمقدور المضيف دعوة عدد كبير من المدعويين إلى حفلته خاصة المحررين منهم الذين تم عتقهم مسبقًا وأصبحوا يتمتعون بحقوقهم، فكان يقدم لهم المال كبديل عن عدم دعوته لهم في هيئة منحة ثم تطور الأمر وشمل أنواع أخرى من العطايا غير الأموال مثل الخبز والنبيذ. للمزيد راجع؛

SEYFFERT, *A Dictionary of Classical Antiquities Mythology*, 142.

عليه مشهد من زفاف باخوس وأريادني[٢٤]، يضع كل منهما إكليل على رأسه، صور باخوس يلف يده اليمنى حول كتف أريادني، ويمسك بيده اليسرى إناء صغير للنبيذ، وصورت أريادني تمسك بيدها اليمنى ريتون، يرجع هذا المشهد إلى القرن الأول الميلادي.(صورة ١)[٢٥]

يوجد رسم جداري آخر على الجدار الغربي من حجرة التريكلينيوم (Triclinium) من منزل (Casti amanti) في بومبيي[٢٦]، صور عليه مشهد من حفل يحتسي فيه المدعوون النبيذ، صورت أريكتان يضجع على كل واحدة منها رجل وامرأة وأمامهم مائدة مستديرة في منتصف المشهد عليها أكواب وكؤوس للنبيذ، توجد مائدة أخرى – يمين المشاهد – عليها كؤوس وملاعق للخلط، صور في خلفية المشهد امرأتان إحداهما تمسك كأس شراب وتضع غطاء للرأس يظهر من أسفله إكليل، ويبدو أنها ثملت وصورت خلفها امرأة تحاول أن تسندها، يرجع هذا المشهد إلى القرن الأول الميلادي.(صورة ٢)

٥- احتساء النبيذ في صالونات الشعراء والفلاسفة:

كان الشعراء والفلاسفة يستمتعون بالمناقشات مع الأصدقاء والاسترخاء لاحتساء النبيذ في أحضان الطبيعة، وكتب هوراس"Horace"[٢٧] عن أفضل أنواع النبيذ والاستمتاع به بين الأشجار والورود الجميلة في إطار الشعر الرعوي، وكان احتساء كأس من النبيذ مع وجبة خفيفة منتصف اليوم يساعد على استعادة النشاط، وإذا اجتمع مجموعة من الأصدقاء منتصف النهار اعتبر ذلك بمثابة حفل شراب[٢٨]. جاء عند بلوتارخ "Plutarch"[٢٩] عن آداب الجلوس في المآدب بصفة عامة وتحدث عن حفل احتساء النبيذ وتناوله أثناء المآدبه، وكان من أولويات محاذيره عدم جلوس الرجل بجوار محبوبته، ويجب على الزوج أن يجلس بجوار زوجته، وجاء ذلك على لسان أكسينيفون "xenephon" ردًا على طالب صغير السن انتقد تناول

---

[24] SMITH, W.A., *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, London, 1875, 995;

فضلًا عن قطعة فسيفساء محفوظة حاليًا في متحف زيغما بتركيا، صور عليها زواج باخوس وأريادني تؤرخ اللوحة بنهاية القرن الثاني وبداية القرن الثالث الميلادي . للمزيد راجع؛

ERASLAN, S.Z., «Dionysus and Ariadne, the Light of Antiochia and Zeugma Mosaic», *Antolia Antique*, XXXIII, 2015, 57-58, FIG. 5; ABADIE-REYNAL, C., "Les Maisons à Décors Mosaïques de Zeugma", In Comptes-Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2000, 784-785, FIG. 4

[25] http://www.vroma.org/images/mcmanus_images/bacchus_ariadne_getty.jpg, access in (3/ 1/ 2020).

[26] GRAINGER, S., «The Myth of Apicius», *Gastronomica*, 7, №. 2, Spring 2007, 73;

فضلًا عن رسم جداري محفوظ حاليًا في المتحف القومي للآثار بنابولي، يرجع هذه المشهد إلى القرن الأول الميلادي. للمزيد راجع؛

HUDSON, N.F., «Changing Places Archaeology of Roman Convivium», *American Journal of Archaeology* 114, №. 4, 2010, 664.

[27] HORACE, *The Life of Horace*, 1809.

[28] FLEMING, S.J., «*Savoring The Grape*», *Archaeology* 54, №. 6, 2001, 26-27.

[29] PLUTARCH, Plutarch's Morals, *translated from the Greek by several hands*, Corrected and revised by. WILLIAM W. GOODWIN, PH.D. Boston: Little, Brown, and Company. Cambridge. Press of John Wilson and son, 1874, 3.

العشاء واحتساء النبيذ مع رجل عجوز كان يود أن تكون بجواره فتاة جميلة فما كان من أكسينيفون إلا أنه أنهى الحفل وطلب من المدعوين الرحيل إلى منازلهم والجلوس بجوار زوجاتهم[٣٠]، وهو ما يؤكد تعاليم المذهب الفلسفي الرافض للممارسات الخليعة التي تتم في حفلات احتساء النبيذ ويحث على الفضيلة فالمذاهب الفلسفية تهتم بالجانب الروحاني والغذاء الفكري أكثر من الاهتمام بالجانب الشهواني المادي، وقد تحدَّث جالينوس الطبيب"Galenus"[٣١]عن أهمية أن يكون الطعام والنبيذ مفيدًا أكثر من كونه شهيًا وتضمنت قائمته أنواعًا من الحشائش مرة المذاق.

٦- احتساء النبيذ أثناء الاحتفالات الرياضية والجنائزية:

كانت تلك الألعاب تقام إما في أحد مراسم الاحتفالات أو لتكريم المتوفى، ويمكن التمييز بينهما بالتباري في مباريات أو منافسات عامة أو تلك التي قامت مصاحبة للاحتفالات الدينية، بينما كانت تقام ألعاب النزال (المصارعة) لتكريم الموتى. كان يقام احتفالان يطلق عليهما (Ludi Romani – Ludi Blebeii)[٣٢]، من أكبر الاحتفالات العامة في روما يسمح فيها بمشاركة مختلف طبقات المجتمع الروماني للاستمتاع بالألعاب ومشاركة الطعام واحتساء النبيذ، فكانت تذبح الثيران على مذبح الإله جوبيتر "Jupiter"، ويوضع تمثال له مع جونو "Juno" ومنيرفا "Minerva"، بعدها تقام الألعاب ويقدم الطعام والنبيذ.[٣٣]

---

[30] PLUTARCH, *Plutarch's Morals*, 3.

[٣١] للمزيد عن جالينوس. راجع؛

SEYFFERT, *A Dictionary of Classical Antiquities Mythology*, 214.

[32] Ludi Romani: نوع من الاحتفالات الرومانية، تم استحداثه في العصر الجمهوري، خصص له في البداية يوم واحد ثم أصبح ١٤ يوم منذ عصر شيشرون، ثم أضيف له يوم آخر بعد وفاة أغسطس تخليدًا لذكراه، كان يقام في الفترة من (٤ – ١٩ سبتمبر)، يقام على شرف الإله جوبتير، يقيمه القادة المنتصرون ويعرض فيه أقدم الألعاب والعروض الترفيهية؛

Ludi Blebeii: نوع من الاحتفالات الرومانية، خصص له في البداية يوم واحد ثم أصبح ١٤ يوم، يقام في الفترة من (٤ – ١٧ نوفمبر) تقدم فيه الأعمال التراجيدية. للمزيد راجع؛

SEYFFERT, *A Dictionary of Classical Antiquities Mythology*, 245 – 246.

[33] Donahue, J.F., «Toward A Typology of Roman Public Feasting», *American Journal of Philology* 124, №. 495, 2003, 429;

يستدل على ذلك من خلال مشهد لمأدبة المجالدين صور على قطعة فسيفساء محفوظة حاليًا في المتحف القومي للأثار بتونس، صور عليها خمس أشخاص مضجعين على أريكة هلالية الشكل، صور أسفل الأريكة مائدة عليها أواني وكؤوس النبيذ واثنان من الخدم يقدمون الكؤوس لهم، صور أسفل المشهد عدد من الثيران النائمة. راجع؛

BRILLIANT, R., *Scenic Representations in Age of Spirtuality Late Antique and early Christian Art Third to Seventh Century*, British Museum, New York, 96 – 97; ALISON, F., *The Roman Games a Sourcebook,* Oxford, 86,2006, FIG.1 -3.

هناك تشابه كبير بين جميع الحضارات في الاعتقاد بوجود نوع من الحياة بعد الموت، وأن المتوفى يظل قريبًا من عالم الأحياء يشاركهم الطعام والشراب وهو ما يتم خلال الولائم الجنائزية[٣٤]، لذلك اهتم الرومان بعمل فتحة تطل على القبر يمكنهم من خلالها تزويد المتوفى بالطعام والشراب في محاولة منهم لجعل المتوفى يشعر بأنه معهم، فأقاموا وليمة جنائزية تسمى وليمة اليوم التاسع "Cena Novendiale" وما يتبقى من الوليمة يأكله الفقراء والعبيد، وكان يقام عدد من الاحتفالات الجنائزية سنويًا بهدف تعزيز العلاقات بين المتوفى وأهله وأصدقائه مما يجعل روحه تشعر بالطمأنية والراحة[٣٥]. كانت المقابر على شكل منازل أفضل الأماكن لإقامة تلك الولائم وذلك لاحتوائها على حجرة مخصصة لتناول الطعام واحتساء النبيذ مثل تلك الموجودة في منازل الأحياء، تبدأ طقوس الوليمة بالسير داخل وخارج المقبرة بالمشاعل والبخور والزهور والقرابين المقدمة من الطعام والشراب، عثر على عدد من النقوش التي تشجع الزائرين على التردد لزيارة المقبرة وتناول الطعام واحتساء النبيذ مع الموتى، فقد تعامل الرومان مع الموتى باعتبارهم أحياء، فكانوا يسكبون (النبيذ – اللبن – العسل – الماء – دماء الأضاحي) في الإناء المحتوي على رفات المتوفى، وكان يستخدم أنبوب مصنوع من الفخار لتسهيل وصول السوائل داخل الإناء الذي يحوي الرفات أو داخل التابوت.[٣٦]

وليمة التطهير "Cara Cognatio"[٣٧]:

مأدبة جنائزية تقام بعد طقس التطهير الذي يتم في منزل المتوفى ويحضرها أفراد العائلة يحملون الطعام والشراب لإنعاش أرواح موتاهم[٣٨]. مثال ذلك:

---

[٣٤] كانت الوليمة الجنائزية بمثابة العبور للمتوفى التي من خلالها يمكنه العبور لعالم الأحياء ومشاركتهم الطعام والشراب وذلك من خلال تقديم القرابين والأضاحى التي تقدم على المذبح بالتزامن مع إقامة الوليمة فيحصل المتوفى على نصيبه من القرابين الموجودة على المذبح، أما الأحياء يتناولون الطعام ويحتسون النبيذ على موائدهم. عادة إقامة الولائم الجنائزية داخل المقابر عادة رومانية وتعتبر طقس تكميلي للطقوس الجنائزية، تنوعت الولائم الجنائزية حسب المناسبة المقامة من أجلها وحسب عدد المدعوين بها ودرجة القرابة التي تربطهم به، فقد أقيمت الوليمة في اليوم التاسع من الدفن وفي يوم ذكرى وفاة المتوفى وذكرى ميلاده وفي عيد الربيع وغيرها من المناسبات المختلفة. راجع؛

ROGER, D., *Cecile Croire, Roman Art from The Louver, Published by American Federation of Arts*, 2007, 220; SCHAEFER, M.M., *Woman in Pstoral Office: The Story of Santa Prassede*, Oxford University Press, USA, 2013, 185.

[٣٥] الدرابة، ريما محمود عبده العقلة، *المعتقدات الجنائزية الرومانية، دراسة أثرية مقارنة*، الأردن، ط.١، ٢٠١٢م، ٣٩ – ٤٣.

[36] GEE, R., *"From Corpus to Ancestor: The Role of Tombside Dining", In The Transformation of the Body in Ancient Rome*, In: The Materiality of Death Bodies Burials Beliefs, Oxford, 2008, 64.

[٣٧] وليمة التطهير: تعني باللاتينية العلاقة المعنوية خاصة المتعلقة بالأباء والأمهات، وربما اشتقت الوليمة اسمها منها لتدل على العلاقة الأسرية، ولذلك اقتصر حضور هذه الوليمة على أفراد العائلة فقط. للمزيد راجع؛

SEFFYRET, *A Dictionary of Classical Antiquities Mythology*, d.t,145.

[38] HAMPSON, R.T., *Medii Aeui Kalendarium or Dates, Character and Customs of the Middle Ages*, 1841, 173.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | عزة عبد الحميد قابيل

مشهد مصور على شاهد قبر محفوظ حاليًا في متحف المتروبوليتان بنيويورك (Metropolitan Museum of Art)، يوضح مشهد الوليمة الذي قسم إلى ثلاثة مشاهد، صور في المنتصف داخل إطار مستطيل مزخرف بالزهور رجل يضجع على أريكة يمسك بيده اليسرى كأس شراب، يوجد أمامه مائدة لها ثلاثة قوائم وصور عليها أواني الطعام والشراب، بجوارها يقف خادم صغير السن يقوم بتقديم الطعام والشراب لسيده، صور أيضًا خادم عند قدم الأريكة – يسار المشاهد – وخادم آخر – يمين المشاهد – استعدادًا لتلبية أوامر سيدهم، صور عند أرجل الأريكة زوجان من المشاعل حيث كانت مراسم الدفن تتم في المساء، صور الجزء العلوي من المشهد على شكل جمالون صور بداخله زوج من الطيور يقومان برعاية عشهما وإطعام صغارهما، الجزء السفلي من المشهد عليه نقش جاء كالتالي:

DIS.MANIBVS.M. DOMITIVS.PRIMIGENIVS. FECIT.SIBIET. SVIS.LIBERTIIS. LIBERTABVSQ POSTERISQUE.EORVM

يبدأ النقش بتقديم التحية للآلهة، وأن مستر دومتيوس بريميجينيوس "M.Domitius Primigenius" هو الذي صنع هذا الشاهد لنفسه ولخدمة أبنائه. يؤرخ هذا الشاهد بمنتصف القرن الثاني الميلادي[٣٩] (صورة ٣)، فضلًا عن مشهد مصور على شاهد قبر مصنوع من الحجر الجيري، محفوظ حاليًا في متحف وارسو ببولندا (Museum Warsaw)، صور في منتصف المشهد رجل كهل يضجع على أريكة ويستند بيده اليسرى، ويحمل بيده اليمنى إناء من طراز الكنثاروس Kantharos "κανθαροσ"، يرتدي عباءة متعددة الثنايا، يقف جانبه – يمين المشاهد – شاب صغير السن يشبهه في الملامح، يضع بيده اليمنى القرابين على المذبح، ويرفع بيده اليسرى طرف ردائه.

هذا الشاهد غير معلوم مكان العثور عليه، إلا أن بعض العلماء يرجحون أنه مستخرج من مصر معتمدين في ذلك على أسلوب النقش وطريقة التصوير المنفذة في القطعة والتي تتشابه مع القطع التي عثر عليها في مصر، يؤرخ بالنصف الثاني من القرن الثاني الميلادي حتى القرن الثالث الميلادي.[٤٠] (صورة ٤)

[39] ALEXANDER, C., «*A Roman Cinerary Urn*», *The Metropolitan of art Bulletin*, 23, №. 8, 1928, 201, FIG. 1.

[40] ZELAZOSKI, J., & TWARDECKI, A., *A New Funerary Stela in The Collection of the National Museum of Warsow*, 1995, 156 – 158;

فضلًا عن مشهد مصور على تابوت مصنوع من الرخام، محفوظ حاليًا في متحف بول جيتي، يؤرخ بنهاية العصر الأنطونيني. للمزيد راجع؛

HOLIDAY, P.J., «The Sarcophagues of Titus Aelius Evangelus and Gaudenia Nicene», *The Paul Getty Museum Journal* 21, 1993, 85, FIG.12; DRAYCOTT, C.M., "Dining after Death", In *Minerva*, 2015, 49, FIG.6.

النوع الثاني: مناسبات خاصة

كان النبيذ يحتسى داخل القصور الإمبراطورية والمنازل والفيلات في مناسبات خاصة.

أ- احتساء النبيذ داخل القصور الإمبراطورية:

كانت هناك احتفالات تقام داخل القصور الإمبراطورية كان على رأسها وأشهرها ما يمكن أن يطلق عليه حفلات المؤامرات والدسائس، حيث شاعت في القصر الإمبراطوري تدبير المؤامرات والاغتيالات السياسية للتخلص من المنافسين على السلطة أو التغرير أو التظاهر بدعوة الخصوم إلى القصر لحفل شراب غالبًا ما يدس السم في النبيذ للتخلص من الأعداء، هناك أقاصيص متعددة وروايات تسجل تدبير مؤامرات بدعوة الخصوم للقصور الإمبراطورية لاحتساء النبيذ ويغدقون عليهم به حتى الثمالة، ويدس في أحد الكؤوس سمًا زعافًا ليردي الخصوم أمواتًا، وأشهر هذه القصص ما جاء في واقعة الإمبراطور نيرون"Nero" الذي تخلص من أخيه بريتانيكوس"Britanicus" الذي كان يعلم بنوايا أخيه للتخلص منه، لذلك عين أحد الخدم ليكون مسئول عن تذوق طعامه وشرابه، فإذا كان إحداهما مسموم ظهرت أثاره على الخادم، وفي إحدى المرات تذوق الخادم الطعام والشراب فكانا آمنين لكن النبيذ كان ساخن وكان بريتانيكوس يفضل النبيذ باردًا فأمر بتغيير الكأس وبمجرد أن تناوله مات على الفور[٤١]. يذكر المؤرخ والسياسي تاكيتوس " Tacitus"[٤٢]قصة اغتيال دروسوس "Drusus" على يد أبيه تيبريوس فقد حذر سيجانوس "Sejanus" "تيبريوس" من تجرع ما في الكأس الذي يقدمه له ابنه لكن تيبريوس تقبل الكأس وأعاده إليه مرة أخرى ودفع دروسوس حياته ثمنًا لذلك، لذلك كان "بومبيوس Pompeius – سولا Sulla" يحتفظان دومًا بمختلف أنواع الترياق أينما ذهبا تحسبًا لمحاولة اغتيالهم بالسم في حفلات احتساء النبيذ.[٤٣]

ب-احتساء النبيذ داخل الفيلات والمنازل:

كانت هناك حفلات لاحتساء النبيذ تقام أثناء مآدب الغذاء التي تقام في حجرات التريكلينيوم[٤٤]في الفيلات والمنازل، يشارك فيها الرجال والخدم وكان التمييز بينهما بأنواع الكؤوس التي يتجرعون منها النبيذ، وكان أفخر أنواع النبيذ وأغلاها يتم غرفة مباشرة من الأمفورات في غرفة الطعام. كان من مظاهر الاحتفال بأعياد الميلاد "Natalia" وبلوغ الفتية مرحلة البلوغ والنضج احتساء النبيذ، حيث كان يقام حفل في تلك المناسبة يقدم فيه النبيذ والمعجنات للمدعوين وأفراد العائلة.[٤٥]

41 BLATTNER, D., *Amazing Facts in World History*, Mark Twain, Media, 2003, 120.
42 Cornelius Tacitus, *Annales (Latin) (ed. Charles Dennis Fisher)*, d.t, IV, XI.24.
43 ALLEN, W., & SEMINAR, T., *Imperial Table Manners in Tacitus Annal*, Latomus, T 21, Fasc 2, 1962, 374.
44 PEACHIN, M., *The Oxford Relations in The Roman World*, Oxford University Press, New York, 2011, 441.
45 DONAHU, J, F., *Toward a Typology of Roman Public Feasting*, 427-429.

النوع الثالث: احتساء النبيذ في تجمعات الحياة اليومية:

أ- الحمامات: احتسى الرومان النبيذ في الحمامات العامة، فكان الرجال يذهبون للاستحمام بالماء الساخن قبل أن يحتسوا النبيذ وكان استعراضًا لإظهار القوة، فكان الرجل يفرغ محتوى الزجاجة في فمه ثم يعيد ملؤها مرة أخرى ويفرغها وهكذا، ولزيادة العطش كانوا يقومون بممارسة التمارين العنيفة ليحتسوا كمية أكبر من النبيذ.[٤٦]

ب- الحانات "Inns": تعطي الحانات صورة واضحة عن المجتمع الروماني، فهى تجمع بين المسافرين والعشاق والسكارى والباعة المتجولين وغيرهم[٤٧]. كانت لعبة "النرد" أسوأ عادات الرومان التي أكسبت تلك الأماكن سمعة سيئة، حيث يدفع الخاسر ثمن المشروب، وكان لعب النرد جزءًا أساسيًا من حفلات احتساء النبيذ حيث أنه يحدد ملك المشروب الذي يحدد عدد الكؤوس ومقدار مزج النبيذ بالماء، وقد وصف "سويتونيوس" الإمبراطور أغسطس بأنه كان محبًا لهذه اللعبة، ويستدل على قواعد تلك اللعبة من خلال خطاب أغسطس لتيبريوس، فقد ترك خطابًا لتيبريوس يخبره فيه عن إحدى حفلاته التي كان يلعب فيها النرد مع أصدقائه: "عزيزي تيبريوس لدى عشاء مع بعض الأصدقاء، نلعب النرد أثناء تناول الطعام بقواعد محددة، الشخص الذي يلقي الكلب أو رقم ستة يضع دينارًا في الإناء، أما الشخص الذي يلقي فينوس يحصل على الإناء نفسه"[٤٨]، لكنه سرعان ما أقلع عن هذه العادة خوفًا على سمعته واكتفى بممارسة هذه الألعاب أثناء احتفالات الساتورناليا التي كان مسموح فيها بمثل هذه الألعاب[٤٩]، وينهض دليلًا على ممارسة تلك اللعبة في الحانات المشهد المصور في حانة بمدينة بومبيي، عبارة عن رسم جداري صور عليه شخصان يلعبان النرد على مائدة خشبية بثلاثة قوائم، يحمل الشخص المصور – يسار المشاهد – في يده اليسرى كأس شراب ويشاهدهما شخصان آخران، يرجع تاريخ هذا المشهد إلى القرن الأول الميلادي (صورة ٥)[٥٠]، كان صغار النبلاء يفضلون إقامة حفلات احتساء النبيذ في هذه الأماكن مع اللصوص وصانعى الأكفان وغيرهم من العامة.[٥١]

---

[46] RACKHAN, M.A., *Pliny Natural History*,277.

[٤٧] عكاشة، ثروت، *الفن الروماني*، جـ.١٠، مجـ. ٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م،٥٢٤.

[48] SUETONIUS, *The Twelve Caesars*, Book Two: LXXI His Reputationtr, KLINE, A, S; Harvey, *The Oxford Companion to Classical Literature*, 257.

[49] HARVEY, *The Oxford Companion to Classical Literature*, 290.

[50] http://www.vroma.org/images/mcmanus_images/marshall/marshall39a.jpg, access in (23/3/2021).

[51] DAVIS, *A Day in Old Rome*, 234.

قواعد احتساء النبيذ في روما:

١- كان يشترط خلط النبيذ و يعد احتساء النبيذ بدون خلط (الماء – الثلج) دلالة على الهمجية، وتتحدد جودة النبيذ المقدم وكميته على المناسبة المقدم فيها وسن ومكانة الشخص الذي يتناوله[٥٢]، إلا أن بعض الأنواع مثل مولسوم "Mulsum" كان يقدم لكل طبقات المجتمع الروماني.[٥٣]

٢- في النظرة الرومانية الفلسفية عدت المرأة التي تحتسي النبيذ وتضجع مثل الرجال من الساقطات[٥٤]، إلا أنه في بداية العصر الإمبراطوري كان يسمح للسيدات باحتساء النبيذ في بعض الحالات وبكميات محددة سواء في الطقوس أو كعلاج لبعض الأمراض.[٥٥]

٣ – رغم اهتمام المجتمع الروماني بالنبيذ وتواجده بكثرة إلا أنه وجدت بعض التحذيرات منه، فقد حذر بليني[٥٦] الرجال والنساء من احتساء نبيذ تروزين "Trozen".

حفلات احتساء النبيذ ومراسمها:

كان من عادة الرومان احتساء النبيذ أثناء تناول الطعام، فصاحب النبيذ جميع جولات الطعام و يعد بديلًا للماء، كما كان النبيذ المشروب الرئيس لهم، ولم يقتصر على الحفلات والاحتفالات في المناسبات الخاصة والدينية، فقد أقام الرومان مآدب خاصة يحتسون فيها النبيذ فقط، صاحبتها احتفالات وطقوس خاصة أضفت عليها أهمية، تنوعت هذه المآدب وما يقدم عليها من شراب في المناسبات المختلفة. كان يطلق على حفل احتساء النبيذ (Comissatio)[٥٧]، وهى تسمية لاتينية مشتقة من الإسم اليوناني (Komos) وتعني الماجنة أو احتفالاً صاخب يشمل احتساء النبيذ مصحوبًا بالموسيقى والرقص وينتهى بحفل في الشوارع حيث تتوج الرؤوس بأكاليل الزهور، وتنتشر المشاعل وتعلو الأصوات بالغناء، وكلمة (Kwmoi) تعني احتفال على شرف الآلهة مثل الإله باخوس أو احتفالًا بالفوز في الألعاب وتعني أيضًا جماعة من الماجنين[٥٨]، وربما كان حفل احتساء النبيذ يمثل امتدادًا لطقوس الإله باخوس وأتباعه من (الساتير، سيدات الميناد) وما يقومون به من طقوس رقص وغناء واحتساء كميات كبيرة من النبيذ ، وهناك رأي يرفض وصف الحفلات التي تقام في المنازل بالماجنة (Comissatio) حيث يتكىء الحضور على

52 STANINOU, Z., P., "Wine and Wine Drinking in The Homeric World", *In L' Antique Classique*, 2009,3.
53 WINCKELMANN, *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greek and Rome*, 235.
54 HARTINGER, A., S., "Women in Early Christian Meal Gathering", *In Meals in Early Christian World*, New York, 2003, 91; COKAYNE, K., *Experiencing Old Age in Ancient Rome, Cambridge*, London, 145.
55 DILLON, M., & GARLAND, L., *Ancient Rome from The Early Republican to The Assassintation of Julius Caesar*, Routledge, New York, 2005, 353.
56 PLINY, *The Natural History XIV.97*,233-238.
57 MATHEW, B. R., *Dining Posture in Ancient Rome*, Bodies Value and Status, Prinecton University Press, 2018, 186.
58 LIDDLE & SCOTT, *Greek English Lexicon, Abridged* ,2007, 402.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | عزة عبد الحميد قابيل

الأرائك، ويذهبون إلى إطلاق هذا الوصف على الحفلات التي تقام خارج المنازل[٥٩]. قبل بداية الاحتفال كانت 'تسكب بعض قطرات النبيذ للآلهة، ويبدأ الرجال بتقديم النخب والصلوات للآلهة بتلاوة الأساطير، وبعد تقديم القرابين والصلاة من أجل القوة واستكمال كافة الطقوس يبدأ المدعوون باحتساء النبيذ كما يحلو لهم إلى أن يقرروا التوقف والذهاب لمنازلهم[٦٠]. وبعد الجلوس في الأماكن المخصصة لكل فرد من المدعوين يبدأ الحفل بعد أن يقوم فتى صغير بالإشارة معلنًا عن بداية الحفل، ويقوم المدعوون بإلقاء النرد لاختيار ملك المشروب (Magisteria) الذي يحدد عدد الكؤوس ومقدار الخلط وطريقة الاحتساء وسرعتها، ويصاحب الحفل راقصات ومهرجون وعازفوا الهارب والفلوت والمزمار المزدوج[٦١]، ولعبة الكوتابوس (Cottabus)[٦٢] (صورة ٦)، يستدل على أحداث هذا الحفل من خلال منظر مصور على لوحة فسيفساء محفوظة حاليًا في متحف الفاتيكان (Vatican Museum)[٦٣].(صورة ٧)

تجهيز وإعداد حفلات احتساء النبيذ.

عقب الانتهاء من مآدب العشاء بمراحلة المختلفة، يقام حفل لاحتساء النبيذ في نفس الحجرة التي تناولوا بها الطعام، فبينما يذهب المدعوون للاغتسال وأخذ حمام منعش في منزل المضيف يكون الخدم قد قاموا باستبدال جميع أغطية الأرائك والوسائد، وقاموا بتنظيف الأرض استعدادًا لحفل احتساء النبيذ، ويستبدلوا الموائد الخاصة بالطعام بما عليها من أوانٍ بموائد أخرى عليها أواني الشراب (كؤوس – أواني

---

[59] SMITH, D.E., "The Graeco Roman Banquet as Asocial Instituation", In *Meals in The Early Christian World*, New York, 2012, 24.

[60] MARCHOVICH, M., «Xenophanes on Drinking Parties and Olympic Games», *lllinois Classical Studies* 3, 1987, 13.

[61] WETHERELL, J.E., *Ciceros Cato Major De Senectute*, 1883.

[٦٢] نشأت هذه اللعبة في صقلية وانتشرت في بلاد اليونان، واستمرت حتى القرن الرابع الميلادي، هى لعبة يونانية شهيرة يضجع فيها اللاعب على الأريكة ومن موقعه يقوم برفع يده إلى أعلى نقطة يمكنه الوصول إليها ليسكب قطرات النبيذ على علامة محددة على الأرض تسمى (كوتابيون)، Cottabi وهى عبارة عن كأس برونزي يحاول سكب النبيذ داخله دون أن يسقط خارجه، وجد منها شكل آخر أكثر صعوبة حيث توضع العلامة داخل إناء مليء بالماء مما يزيد من صعوبة الأمر حيث أن الهدف متحرك، ويقوم اللاعب بالتسديد بيده اليمنى، هذه اللعبة كانت تمارس في حجرة دائرية ويكون الهدف في منتصف الحجرة مما يوفر فرص متساوية لجميع اللاعبين، استخدمت أيضًا لاكتشاف فرص الأشخاص في الحب حيث يقوم اللاعب بذكر اسم محبوبته أثناء الإلقاء، فإذا أصاب الهدف أصبح ذلك بمثابة الفال الجيد، أما إذا أخطأ كان ذلك فألاً سيئًا. للمزيد راجع؛

SEYFFERT, *A Dictionary of Classical Antiquities Mythology*, 165-166.

[٦٣] يصور حفل احتساء النبيذ مصحوبًا برقص وعزف وغناء من كافة الحضور، يعزف الرجال على المزمار المزدوج والنساء ترقصن أمامهم في سعادة، ويظهر خادم يحمل في يده مغرفة لسكب النبيذ، وصور في الخلفية أريكة هلالية الشكل أمامها مائدة مستديرة تقف على أربع قوائم وبجوارها أمفورا كبيرة للنبيذ لإعادة ملء الكؤوس الفارغة، يتضمن الحفل جميع أنواع الترفيه والمسابقات ومن أشهرها لعبة (الكوتابوس). راجع؛

GLENYS, E.M. WOTTON, «Representation of Musicians in The Roman Mime», *Mediterranian Archaeology* 17, Festchrift in Honour of J. RICHARD GREEN, 2004, 243-252, PL. 32, №. 2.

الخلط – مغارف)، عند حلول الظلام تضاء الحجرة بالمسارج (المصابيح الزيتية)[٦٤]المدلاه من السقف والشمعدانات، ويوضع خزانان مصنوعان من الفضة، أحدهما به ثلج والآخر يستند على حامل تحته موقد لتدفئة الماء اللازم لخلط النبيذ.[٦٥]

دور الخدم والعبيد في خدمة المدعوين في حفلات احتساء النبيذ:

يقف بعض الخدم في جوانب الحجرة بجوار أواني الخلط، بعضهم يحمل أوانٍ مملوءة بالثلج والبعض الآخر يقف بجوار الغلايات (Caldarium) لتلبية رغبة المدعوين في النبيذ بارد أو ساخن[٦٦]، وكانوا يقدمون للضيف أكاليل مصنوعة من الورود ليس فقط من أجل رائحتها، لكن يعتقد أن بعض أنواع الزهور المصنوع منها الأكاليل كانت تمنع أثر تسمم النبيذ أو على الأقل تقلله، كانت الأكاليل تعطي إحساساً بالترف والسعادة لمن يرتديها[٦٧]، ارتبطت أكاليل الزهور بالإله باخوس الذي كان يصور غالبًا يرتدي الإكليل، وكان المدعوون في حفل احتساء النبيذ يرتدون الأكاليل تشبهًا به.[٦٨]

لعب الخدم دورًا هامًا في حفلات احتساء النبيذ، فكان الخدم القائمون على خدمة حضور الحفل غالبًا من صغار السن، فأكبرهم الصبي الذي يحمل الماء اللازم للخلط، أما ساقي النبيذ فهو طفل صغير يرتدي ملابس أكثر ثراء، ويحملون أسماء يونانية ويتميزون بالوسامة، ووجودهم يجلب البهجة والسعادة للمدعوين أكثر من كونهم خدم[٦٩]، وربما أن اختيار ساقي النبيذ طفلاً صغيرًا يمتاز بالوسامة تشبهًا بالإله جوبيتر والطفل جانيميدس ساقي النبيذ الخاص به، ويذكر سينيكا "Seneca"[٧٠] أن ساقي النبيذ يشبه السيدات "غلام صغير شعره طويل، يحمل إناء شفافاً ليقدمه لسيده"، وقد وصفه الشاعر الهجائي الروماني جوفنال "Juvenal" بأنه "ليس مجرد فتى يقدم النبيذ، وإنما يقدم أيضًا الحظ السعيد لسيده"[٧١]. كان يتم اختيارهم وفق قواعد وشروط أساسية تتمثل في: (الوسامة – جمال المحيا – الرشاقة – حسن الهندام – الطاعة – فهم طبيعة عمله في خدمة المدعوين)، وكان ينتقى الصبية والغلمان أصحاب البشرة البيضاء والشعر المصفوف، خفيف الحركة باعتبارهم العنصر الرئيس في تقديم الخدمة في حفلات احتساء النبيذ، يذكر "جوفنال" في

---

64 BUSSIERE, J., & WHOL, B.L., "Ancient Lamps", In *The Paul Getty Museum*, Los Angeles, USA, 2017, 429.

65 DAVIS, *A Day in Old Rome*, 116.

66 BEAKER, W.A., "Gallus or Roman Scene of the Time of Augustus", *In A Dictionary of Roman and Greek Antiquities 3rd ed*, New York, 1876, 126.

67 Mcculloch, J.A., *The Amirican Classical Outlook League* 140, №. 3, 1962, 25.

68 GECZI, J., *Thr Roman Rose: An Anthropological Approach*, Pannon University, 2008, 28.

69 D'ARMS, J.H., "Performing Culture: Roman Spectacle and The Banquet of Powerfulin: The History of Art", *In Ancient Spectacle*, Washington, 1999, 302.

70 SENECA, *Tommaso Camerino 1390 - 1472*, Historia Bononiensis, Historia Bononiensis Hist, Bonon. Historia Bononiensis (I. Fógel,1932) (Latin);

للمزيد عن سينيكا. راجع؛

SEYFFYERT, *A Dictionary of Classical Antiquities Mythology*, d.t,576.

71 DUNBABIN, K.M., «The Waiting Servant in Late Roman Art», *The American Journal of Philology* 124, №. 3, 2003, 445.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | عزة عبد الحميد قابيل

عملة الساتير أن أهم معايير الحكم على حفل احتساء النبيذ: "هم الخدم فلا يمكن المقارنة بين احتساء النبيذ من أيدي صبي جذاب واحتساؤه من أحد خدم المنزل بالإضافة إلى جودة النبيذ طبعًا"، بينما يذكر سينيكا أن: "أهم معايير الحكم على حفل احتساء النبيذ هو عدد الخدم الملتفين حول سيدهم في انتظار إشارة الأمر ليطيعوه في صمت ومن يخالف الأوامر يتعرض للجلد"[٧٢]، وكان ينتقى عبيدًا أشداء البنية يساهمون في حفظ أمن وسلامة حفل احتساء النبيذ، كما يمكنهم حمل من فقد وعيه من المدعوين.

لم يقتصر وجود الخدم داخل المنزل فقط، بل رافق الخدم سادتهم في رحلاتهم ليقدموا لهم الخدمات[٧٣]، يمكن الاستدلال المادي على دور الخدم في حفلات احتساء النبيذ من خلال المشهد المصور على تابوت محفوظ حاليًا في المتحف القومي بروما (National Museum of Rome) صور عليه رجل يضطجع على أريكة ويرتدي التوجا، يمسك بيده اليسرى كأس الشراب، صورت إلى جواره زوجته وصور خلفها خادم يحمل سلة الزهور، صور أقصى – يمين المشاهد – خادم يحمل إناء الماء اللازم لخلط النبيذ، بجواره خادم آخر يمسك بيده اليمنى مذبة لإبعاد الذباب عن سيده، بجواره صور خادم أصغر سنًا يمسك بيده اليسرى إناء الباتيرا Patera "Πατέρα"، ويؤرخ هذا التابوت بالقرن الثاني الميلادي.[٧٤](صورة ٨)

طرز أواني وأدوات احتساء النبيذ وزخارفها:

تعددت طرز الأواني التي استخدمها الرومان في احتساء النبيذ، ولتقديم النبيذ في الحفلات الرومانية كان لا بد من توافر بعض الأدوات من أهمها (المصافي – المغارف)، وقد عثر على عدد هائل منها مما يدل على ذيوع وانتشار عادة احتساء النبيذ المصفى بين مختلف فئات المجتمع الروماني، كانت المصافي في العصر الإمبراطوري ضرورية لأنها تحمل الثلج اللازم لتقديم النبيذ باردًا على موائد الأثرياء، ويذكر "مارتيال"[٧٥] أهميتها حيث تعمل على تنقية النبيذ من الشوائب وبقايا الحبوب، كما يذكر هوراس أن تصفية النبيذ كان أمرًا لا غنى عنه لإتمام الاحتفال[٧٦]. يذكر مارتيال أنه جرت العادة على أن يقوم المضيف بتقديم أنواع مختلفة من النبيذ في كؤوس مختلفة تختلف حسب اختلاف المدعوين ومكانتهم، وهو الأمر الذي أثار استياءه فكتب "نحن نشرب من ذاك بينما تشرب أنت من كأس ملونة فخمة".[٧٧]

---

[72] DUNBABIN, *The Waiting Servant in Late Roman Art*, 444.

[٧٣] يظهر ذلك على قطعة فسيفساء من القرن الثاني الميلادي، محفوظة حاليًا في متحف باردو بتونس حيث صور الخدم برفقة سادتهم؛

https://www.npr.org/sections/thesalt/2017/04/28/525892896/what-did-ancient-romans-eat-new-novel-serves-up-meals-and-intrigue, access in (23/3/2021).

[74] DUNBABIN, *The Waiting Servant in Late Roman Art*, FIG.14.

[75] MARTIN, D., "When to Say When, Wine and Drunkeness in Roman Society", *Master of Arts*, University of Messouri, 2010, 125-129.

[76] HILL, D.K., «Wine Ladle and Strainer from Ancient Time», *The Journal of Walters Art Gallery* 5, 1954, 41-45.

[77] MARTIN, *When to Say When*, 8.

:Pocula – Potoria

كلمة 'تطلق على جميع كؤوس الشراب أيًا كان شكلها، ومصطلح "Argentums potorium" يطلق علي أواني الشراب المصنوعة من الفضة، يوجد رسم جداري بمقبرة في بومبيي يصور مائدة عليها أنواع مختلفة من أواني الشراب والخلط (أباريق وكوؤس الشراب – الريتون – ملاعق المزج – مصفاه الشوائب لتنقية النبيذ)، يرجع هذا المشهد إلى القرن الأول الميلادي.[٧٨](صورة ٩)

الريتون"قرن الشراب"Rhyton "ρυτόν":

عبارة عن قرن حيوان فوهته من أعلى متسعة، ثم تضيق تدريجيًا إلى الأسفل لينتهي بفتحة ضيقة تسمح بنزول قطرات من النبيذ إلى الفم عند تحريكه[٧٩]. مثال ذلك: كأس شراب على شكل الريتون مصنوع من الزجاج، محفوظ حاليًا في المتحف البريطاني بلندن(British Museum, London)، يرجع إلى القرن الأول الميلادي[٨٠](صورة ١٠)، يوجد شكل آخر من الريتون ينتهي برأس حيوان وله قاعدة مستديرة. مثال ذلك: ريتون مصنوع من الزجاج، محفوظ حاليًا في متحف كورنينج للزجاج (Corning Museum of Glass) بالولايات المتحدة الأمريكية، يرجع إلى الربع الأخير من القرن الأول والربع الأول من القرن الثاني الميلادي (٧٥ – ١٢٥م.)[٨١](صورة ١١)

السكيفوس Skyphos "σκύφος":

كأس له مقبضان صغيران وقاعدة، عثر على أمثلة متعددة لهذا الطراز منها: زوج من كؤوس شراب من طراز سكيفوس مصنوع من الفضة ومموه بالذهب، محفوظ حاليًا في متحف المتروبوليتان بنيويورك، الكأسان مصنوعان بدقة وعناية فائقة مما يدعو إلى القول إنهما مصنوعان في إحدى الورش الإمبراطورية، صور عليها بالنحت البارز زوج من كيوبيد يرقص ويعزف على الآلات الموسيقية، وهو ما يتناسب مع طبيعة احتفالات الإله باخوس وحفلات احتساء النبيذ، إلا أن زخرفة الكأس 'توحي بأنه كان للعرض أكثر من الاستخدام، يرجع إلى نهاية القرن الأول قبل الميلاد وبداية القرن الأول الميلادي.[٨٢](صورة ١٢)

---

[78] D'ARMS, *Performing Culture : Roman Spectacle*, 300-319.

[79] SMITH, *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, 995 ; LYON and et al, « *Les Vases Italiotes Département des Antiquités* », *Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais*, Association des Amis du Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1999, 59.

[80] ROBERTS, P., *Life and Death in Pompeii and Herculaneum*, British Museum Press, 2013, 156-160;

فضلًا عن رسم جداري محفوظ حاليًا في المتحف البريطاني، صور عليه الإله باخوس مضجع في وليمة ويحتسي النبيذ من الريتون. للمزيد راجع؛

ROBERTS, *Life and Death in Pompeii and Herculaneum*, 161.

[81] WHITEHOUSE, D., "*Roman Glass", In The Corning Museum of Glass* 1, New York, 1997, 119, FIG.148.

[82] THOMPSON, N.L., *Roman Art a Resource for Educator*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Nº. 45, 2000, 191.

الكنثاروس Kantharos "Κάνθαρος":

كأس شراب له قاعدة مرتفعة وفوهة واسعة له مقبضان على جانبيه[٨٣]. مثال ذلك: كأس شراب من طراز الكنثاروس عثر عليه في بومبيي، يرجع إلى القرن الأول الميلادي.[٨٤](صورة ١٣)

كيليكس Kylix "Κύλιξ":

اختلفت مادة الصنع به حسب المكانة الاجتماعية للأشخاص، حيث يوجد منه أشكال متعددة بقاعدة ومنها ما هو بدون قاعدة ومقبضين، كانت الكؤوس المصنوعة من الفخار تستخدم في احتساء النبيذ في الحمامات الرومانية العامة، يذكر بليني أن الإمبراطور نيرون كان يمتلك عددًا كبيرًا من هذه الأواني مصنوعة من الكريستال وكان يحطمها عندما يتذكر أنه سوف يفقد عرشه، ويستدل على هذا الطراز من كأسين مصنوعين من الفضة، محفوظان حاليًا في متحف سجل الفن (Record of The Art museum) الموجود في جامعة برينستون بولاية نيوجيرسي بالولايات المتحدة الأمريكية، يؤرخان بالقرن الأول الميلادي.[٨٥](صورة ١٤)

الكياثوس Kyathos "κυαθος":

كأس صغير يمكن أن يثبت على عصاه ليستخدم كمغرفة أو كمعيار للسوائل في المطبخ الروماني.[٨٦] (صورة ١٥)

Lagoena:

إناء بدنه كري منتفخ له رقبة طويلة يوضع به النبيذ لملء الأقداح، ظهر هذا النوع في الرسومات الجدارية المكتشفه في بومبيي[٨٧] مثال ذلك: رسم جداري في إحدى حانات هيركولانيوم، يصور مجموعة من هذا الطراز من الأواني.[٨٨](صورة ١٦)

---

83 EDERKIN, W.G., *Kantharos: Studies in Dionysiae and Kindred Cult*, 1924, 4.

84 MERRONY, M.W., "The Evolution of Pompeian Teaste", In MINERVA, *The International Review Art and Archaeology* 15, №. 2, 2004, 38.

85 OLIVER, A.JR., «*The Changing Fashion of Roman Silver*», *Record of The Art Museum*, Princeton University, 63, 2004, 13, FIGS. 17-18.

86 APICIUS, *Cookery and Dining in Imperial Rome*, Translated by VEHLING, J.D., 1963, FIG. 3.

87 ALLISON, P.M., *The Archaeology of House Hold Activities*, Routledge, London, 1999, 63.

88 TUKER, J.R., "From Field to Table: Visual Images of Food in The Western Empire", *Master of Arts*, University of Georgia, 2002, 67, FIG. 64;

فضلًا عن إناء مصنوع من التراكوتا، عثر عليه في سوريا. للمزيد راجع؛

FRANCONI, T.V., "Provincial Cults of Mars", *In The Roman Empire, Art on The Periphery of Empire*, University of Chicago Press, 2014, 385, Pl.156

الباتيرا Patera "Πατέρα" [٨٩]:

إناء صغير مستدير استخدم لسكب السوائل في الطقوس والشعائر الدينية والجنائزية (إناء إراقة الخمر).[٩٠]

فيالي Phiale "Φιαλη" [٩١]:

إناء مستدير صغير وعميق، بدون مقبض يتوسطه من أسفل ثقب مركزي للإمساك به، استخدم لسكب السوائل في الطقوس والشعائر الجنائزية. [٩٢]

مغرفة النبيذ Simpulum-Cyathus-Capis:

عبارة عن إناء صغير عميق له يد طويلة مستقيمة لتسمح بغرف المشروب من أواني التخزين[٩٣]، وكان احتساء النبيذ من المغرفة يعطي الرومان شعورًا بالسعادة[٩٤]. مثال ذلك: مغرفتان مصنوعتان من الفضة محفوظتان حاليًا في متحف المتروبوليتان، عبارة عن صحن صغير عميق له يد طويلة مستقيمة تنتهي برأس طائر، تؤرخ بالقرن الثاني الميلادي.[٩٥] (صورة ١٧)

ملعقة "Cochlear":

ملعقة مستديرة طويلة، تستخدم لخلط النبيذ وتستخدم أيضًا لتناول البيض والمحار. مثال ذلك: ملعقة مصنوعة من الكريستال، محفوظة حاليًا في متحف المتروبوليتان، لها يد طويلة مصنوعة من الفضة ومموهة بالذهب، هذه الملعقة طراز نادر ومنفذة بدقة وعناية مما يوحي أنها كانت تستخدم في منازل الصفوة، ترجع إلى بداية العصر الإمبراطوري (نهاية القرن الأول قبل الميلاد وبداية القرن الأول الميلادي).[٩٦](صورة ١٨)

---

[89] ZAIDMAN L.B. & PANTEL, P.S., *Religion in the Ancient Greek City*, Translated by PAUL CARTLEDGE, Cambridge University Press, 1989, 28.

[٩٠] صور هذا الطراز من الأواني على قطعة فسيفساء محفوظة حاليًا في متحف باردو بتونس، تؤرخ بالقرن الثاني الميلادي. راجع؛

ROSTOVTZEV, M., *The Social and Economic History of the Roman Empire*, 1900, 288.

[٩١] عبد الحميد هاشم، شهيرة، الأواني الفخارية ذات الزخارف البارزة في العصرين اليوناني والروماني، *رسالة دكتوراه "غير منشورة"*، كلية الآداب، جامعة طنطا، ج ٢، ٢٠١١م، ١٥-١٨.

[٩٢] صور هذا الطراز من الأواني على قطعة فسيفساء محفوظة حاليًا في متحف باردو بتونس، تؤرخ بالقرن الثالث الميلادي. راجع؛

DUNBABIN, *The Waiting Servant in Late Roman Art*, FIG. 7.

[93] STEVENSON, S.W., *Dictionary of Roman Coins Republican and Imperial*, 520.

[94] KENNETH, D.M., *Scutella Patenna Patina Expedetion Magazine*, Penna Museum, 1963, 31-42.

[95] CROSBY, M., «A Silver Ladle and Strainer», *American Journal of Archaeology* 47, 1943, 210, FIGS. 1-2.

[96] RAFF, F., *"The Roman Banquet", In Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2011, 125 – 126; http://www.metmuseum.org/art/collection/search/257437, access in (22/ 11/ 2020).

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | عزة عبد الحميد قابيل

الإبريق Jug:

إناء ملء الكؤوس بالنبيذ، يوجد إبريق مصنوع من الفضة، محفوظ حاليًا في متحف المكتبة القومية بباريس (Museum of The National Library In Paris) ، صور عليه مشهد من حرب تراجان، ويبدو أن هذا النوع من الأواني كان يستخدم أثناء مأدب حفلات الشراب احتفالًا بالنصر.[٩٧](صورة ١٩)

الزخارف والموضوعات المصورة على كؤوس احتساء النبيذ:

جاءت زخارف كؤوس الشراب متنوعة في طرزها وتتفق مع أغراض استخدام تلك الكؤوس في الأماكن والمناسبات المختلفة.

زخرفة البربوتين " Barbotine":[٩٨]

ظهرت هذه الزخرفة على كأس شراب صغير كري منتفخ البدن بفوهة واسعة مستديرة، له مقبضين صغيرين على الجانبين، زخرفت الرقبة والمقبضين ونصف البدن بزخرفة البربوتين في صفين متوازيين على الرقبة والمقبضين مع وضوح رسومات أوراق كروم لونت باللون الأبيض المغطى بطبقة خفيفة من اللون الأحمر المائل إلى البني المحمر، محفوظ حاليًا بمتحف (Fitzwilliam) بكمبريدج (Cambridge) ، يؤرخ بالفترة من القرن الأول الميلادي حتى القرن الثاني الميلادي.[٩٩](صورة ٢٠)

– **الزخارف النباتية:** زخرفت بعض كؤوس الشراب بإفريز من الزهور وأوراق اللبلاب والتوت. مثال ذلك: كأس شراب عليه زخارف بارزة عبارة عن زهور وأوراق اللبلاب، محفوظ حاليًا بالمتحف البريطاني بلندن، يؤرخ بالقرن الأول الميلادي.[١٠٠](صورة ٢١)

الموضوعات المصورة على بدن الكؤوس:

لعل ضخامة الأعداد التي عثر عليها من كؤوس النبيذ الرومانية تقف عائقًا أمام حصرها نظرًا لتشتتها في متاحف العالم، لذا –أنوه– أن تلك الدراسة تنصب على شرائح ونماذج من كؤوس الشراب، جاءت الدراسة

---

[97] https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on history/september-2015/roman-vows-to-the-god-mercury-preserved- in-silver-the-berthouville-treasure-on-exhibit-in-the-united-states, access in (23/ 3/ 2021).

[٩٨] زخرفة رومانية ظهرت في إيطاليا خلال النصف الأول من القرن الأول الميلادي تأخذ شكل زخارف هندسية عبارة عن نقط وزخارف نباتية لفروع أوراق الكروم، كانت تزين حافة الكؤوس المصنوعة من الفخار، وكانت تقنية صياغتها عن طريق إضافة قطع من الطين صغيرة ومستديرة الشكل إلى سطح بدن الكأس قبل تمام جفافه، وبعد حرقه كان يحزز سطح الكأس بفصوص كأنها مرصعة بتلك الزخرفة، وذلك لأن عند وقوعها أو سقوطها من على السطح يظهر ظل مكانها. راجع؛

HAYES, J.W., *Handbook of Mediterranean Roman Pottery*, London: British Museum Press, 1997, 68; GREENE, K., *Roman Pottery, Interpreting the Past*, University of British Museum California Press, 1992, 51; CHARLESTON, R.J., *Roman Pottery*, London, 1955, 19.

[99] BOURRIAU, J., *Pottery from The Nile Valley Before the Arab Conquest*, Cambridge University Press, 1981, FIG.186.

[100] HAYES, *Handbook of Mediterranean Roman Pottery*, 37-45.

على أشهر النماذج مع أمثلة لكافة المناسبات التي تقام فيها حفلات الشراب، وتنوعت الموضوعات المصورة على كؤوس احتساء النبيذ:-

١- **تصوير مآدب الاحتفالات بالنصر:**

كان العصر الإمبراطوري نقطة تحول هامة خاصة في ولائم الطعام وحفلات احتساء النبيذ، فقد تطور الأمر من مجرد عشاء يجمع المقربين إلى ولائم فارهة، وأصبح الصفوة الرومان شرهين بشكل مبالغ فيه، وكان الإمبراطور أغسطس أول من أقام مآدب وحفلات احتفالًا بالنصر، وقام بتخليد انتصاراته العسكرية وصورها في الفن كما صورها على كؤوس الشراب، وتبعه في ذلك خلفاؤه مثل الإمبراطور "تيبريوس". مثال ذلك:

كأس شراب من طراز سكيفوس مصنوع من الفضة، عثر عليه في فيلا بوسكولاري بالقرب من بومبيي، محفوظ حاليًا في المكتبة القومية بباريس، صور عليه الإمبراطور تيبريوس على عربة الكوادريجا "quadriga"والتي تعرف بالعجلة الحربية المخصصة للمواكب العسكرية، يجرها أربعة خيول في موكب احتفاله بالنصر على الجرمانيين عام (١٢م) صور الإمبراطور يرتدي التوجا والإكليل ويمسك بيده غصن الغار.[١٠١](صورة ٢٢)

٢- **تصوير مآدب الألعاب الرياضية والجنائزية:**

صور على كأس شراب مصنوع من الزجاج الشفاف، محفوظ حاليًا في متحف المتروبوليتان، مشهد من ألعاب المجالدة الرومانية، صور – يسار المشاهد – مجالد يرتدي الخوذة ويمسك الدرع، صور أمامه المجالد الآخر مستلقٍ أرضًا، صور– يمين المشاهد – شخص ثالث يقوم بسحب المجالد الأوسط فيبدو أنه قد توفى متأثرًا بجراحه، يرجع تاريخ هذا الكأس إلى(٥٠–٨٠م)[١٠٢](صورة ٢٣)، فضلًا عن مشهد مصور على كأس شراب مصنوع من الزجاج الشفاف، محفوظ حاليًا في المتحف البريطاني، يصور مشهد من سباق العربات التي تجرها الخيول، نقش على الكأس أسماء المشاركين: "Cresces" الذي انتصر على منافسه البطل الأوليمبي السابق "Hierax" يؤرخ هذا الكأس بالقرن الأول الميلادي[١٠٣] (صورة ٢٤) . يمكن القول أن مثل تلك الكؤوس كانت ربما لتكريم الفائز أو تحديد ماهية المناسبة التي يستخدم فيها الكأس.

[101]http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/109images/Roman/augustus/boscoreale_cup_2a.jpg , access in (23/ 3/ 2021).

[102] THOMPSON, *Roman Art, a Resource for Educator*, 164, FIG. 34; SLIGHTFOOT, C., «Ennion Master of Roman Glass», *Metropolitan Museum Journal*, 2014, 30, FIG.19.

[103] HERRMAN, J.J., «Pompeii AD 79», *Archaeology* 31, №. 4, 1987, 56.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | عزة عبد الحميد قابيل

٣- تصوير مآدب حفلات الزواج:

صورت حفلات الزواج على العديد من كؤوس الشراب، مثال ذلك: كأس شراب من طراز سكيفوس مصنوع من الزجاج الملون، محفوظ حاليًا في متحف بول جيتي، صور عليه مشهد للإله باخوس لحظة لقائه بأريادني على شاطئ جزيرة ناكسوس، يؤرخ بنهاية القرن الأول وبداية القرن الثاني الميلادي.[١٠٤](صورة ٢٥)

٤- تصوير وليمة الأرواح (الأشباح):

'عثر في بعض المنازل الرومانية على كؤوس احتساء النبيذ تحمل أشكال هياكل عظمية، وهو ما يثير كثيراً من علامات الاستفهام، ربما كان المغزى منها الربط بين الهيكل العظمي ووليمة الأرواح التي أقامها الإمبراطور "دوميتيان"[١٠٥] من خلال هذا النص:

"οίκον μελάτατον άπανταχόθεν" εκ τε της οροφής και έκ των τοίχων τοῦτ' εδάφους παρασκευάσας, και κλισίας έπ' αύτοϋ του δαπέδου γυμνός όμοιας έτοιμάσας, έσεκάλεσεν αυτούς μόνους νυκτός άνευ τών ακολούθων, και πρώτον μέν στήλην ταφοειδή έκάστφ σφών παρέστησε, τό τε όνομα αύτοϋ έχουσαν και λυχνοϋχον μικρόν, οίος έν τοις μνημείοις κρεμάννυται- έπειτα παίδες εύπρεπεΐς γυμνοί, μέλανι και αύτοί κεχρισμένοι, έσήλθον ώσπερ είδωλα, και περιελθόντες αύτούς μετ' όρχήσεώς τίνος φοβέρας προ ποδών ίδρύθησαν και μετά τούτο πάνθ' όσαπερ έν τοις έναγίσμασι καθαγίζετα ... προσηνέχθη"[106]

يقول النص:

"أعد الإمبراطور "دوميتيان" الحجرة وطلى جدرانها والسقف والأرضيات باللون الأسود، واستخدم أرائك سوداء اللون ودعا ضيوفه ليلًا وحدهم دون الخدم، ووضع بجوار كل منهم حجر على هيئة شاهد قبر يحمل اسم الضيف، ووضع مصباحًا صغيرًا كالذي يوضع في المقابر، بعد أن جلس المدعوون في أماكنهم دخل الخدم الذين صبغوا بشرتهم وأجسامهم باللون الأسود فبدوا كالأشباح، وأخذوا يلتفون حول الضيف في رقصة مهيبة تدعوا للفزع، وبعد انتهاء الرقصة قدم لهم الإمبراطور "دوميتيان" كل ما يقدم في طقوس تقديم القرابين لأرواح الموتى، وكلها أشياء سوداء اللون 'قدمت في أطباق سوداء، حينها تملك الخوف من الضيوف وسيطر عليهم توجس أنهم سيتعرضون للقتل في اللحظة التالية، فساد الصمت ليبدوا كما لو أنهم في عالم الموتى، وأخذ الإمبراطور يتحدث عن موضوعات متعلقة بالموت والقتل فبدا الأمر على أنه تقديم القرابين لأرواح الموتى أكثر من كونه وليمة عشاء للأحياء"[١٠٧]. يذكر "أثينايوس" أن هذا كان نوع من وسائل الترفيه

---

[104] OLIVER, *The Changing Fashion of Roman Silver*, 22, FIG. 29;

شعراوي، عبد المعطي، *أساطير إغريقية*، جـ ٢، ط ١، القاهره، ١٩٩٥م، ٥١٩- ٥٢٣.

[105] DESCOEUDRES, J., & *HARRISON, D., «Greek and Roman Lamps in The Abby Museum Caboolture»*, Mediterrianean Archaeology 9 – 10, 1996-1997, 94.

[106] DIO'S, C., *Roman History, Text and Trans After E. Cary*, Cambridge: Loeb Classical Library, 1961, 335 – 337.

[107] DESCOEUDRES, HARRISON, *Greek and Roman Lamps*, 94; =

التي اتسمت بها ولائم الصفوة الراقية[١٠٨]، بينما يرى أبيقور "Epicurus" الفلسفي الرواقي: "أن الأمر بأكمله دعوة للاستمتاع بالحياة، حيث إن الروح تموت مع الجسد ولا توجد حياة بعد الموت"، وهو ما وجد منقوشًا على أحد كؤوس احتساء النبيذ التي عثر عليها ضمن اللقى الموجودة في فيلا بوسكوريال وتحمل شكلاً لهيكل عظمي، **جاء النقش على النحو التالي:**

"ζών μετάλαβε- τό γαρ αύριον αδηλον έστι"

يقول النقش: "استمتع بحياتك الآن فما سيحدث غدًا غير معروف".[١٠٩]

ذكر بيترونيوس "Petronius" [١١٠]في كتابه (عشاء تريمالكيوس): eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est. Sic erimus cuncti, Posquam nos auferet orcus. Ergo Vivamus, dum Licet esse bene.

يقول النص:

"الألم بالنسبة إلينا هو الفقر، دعونا نحتسي النبيذ ونستمتع بالحياة ما دمنا نحيا"[١١١]. تحمل هذه المقولة في مضمونها عمقًا فلسفيًا يدعو للاستمتاع بمباهج الحياة قبل فوات الأوان، الفقر الذي يعنيه "بيترونيوس" هنا ليس الفقر المادي بمعناه المعروف، وإنما هو الإفتقار للاستمتاع بلذة الحياة التي تتمثل في الطعام واحتساء النبيذ مع اختلاف أنواعها، الفقير لديه طعامه وشرابه الذي يستطيع أن يستمتع به، ويستطيع إقامة ولائم بما يتوافر لديه من طعام ويستطيع احتساء نبيذ متوسط الجودة، لكنه في النهاية يظل مشروباً 'يمكنه من الاستمتاع به كما يستمتع الأثرياء بطعامهم الفاخر ونبيذهم عالي الجودة. كما ذكر أيضًا الموت عند كل من "هوراس – مارتيال – بلوتارخ"[١١٢]وجميعهم يتفقون على نفس المضمون، وهو دعوة الأحياء للاستمتاع بحياتهم قبل أن يحرمهم الموت منها، وذكر بلوتارخ[١١٣]أن حضور الهيكل العظمي الوليمة وحفل احتساء النبيذ كان مصدر قوة للمدعوين تدفعهم للاستمتاع بكل لحظة، فقد شبه المؤرخون الرومان الحياة بالاحتفال والموت نهايته، من هذا المنطلق أصبح تصوير الهيكل العظمي أمرًا منطقيًا بعد استيعاب البعد الفلسفي والغرض منه، إلا أن ذلك لا يعني أن تصوير أي هيكل عظمي بمثابة دعوة للاستمتاع، حيث

=ويلكينز، جون إم وهيل، شون، *الطعام في العالم القديم*، ترجمة: إيمان جمال الدين الفرماوي، المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي سي إي سي، ٢٠١٧م، ٢٤٣ – ٢٤٤.

[١٠٨] ويلكينز، وهيل، *الطعام في العالم القديم*،٢٤٢.

[١٠٩] ويلكينز، وهيل، *الطعام في العالم القديم*،٢٤٢.

[110] PETRONIUS, *Satyricon, Fragmenta, and Poems (Latin)*, (ed. Michael Heseltine), 1998,70-89.

[١١١] كوفمان، ك كاثي، *الطبخ في الحضارات القديمة*، ترجمة: سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، مشروع كلمة، ٢٠١١م، ٢٣٥.

[112] HORACE, *The Life of Horace*, 1809; Martial, *Epigrammata (Latin) (ed. Wilhelm Heraeus*, Jacobus Borovskij); PLUTARCH, *Plutarch's Morals*, 1874. 3.

[113] PLUTARCH, *Plutarch's Morals*, 1874. 3.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | عزة عبد الحميد قابيل

اختلف مضمون كل مشهد مصور عن الآخر، فهناك تصوير للهيكل العظمي بغرض طبي أو تشريحي وآخر جنائزي، أما تصوير الهيكل العظمي المرتبط بالولائم والمآدب وحفلات احتساء النبيذ لا بد أن يتسم ببعض السمات الفنية التي تدل عليه مثل تصويره في وضع اضطجاع وهى وضعية تناول الطعام للأحياء، أو تصويره يقوم بأحد الأنشطة التي يمارسها الأحياء في الولائم والمآدب وحفلات احتساء النبيذ مثل (الرقص – العزف – احتساء النبيذ – يرتدي إكليلًا).[١١٤]

يوجد زوج من كؤوس احتساء النبيذ مصنوع من الفضة، عثر عليه في فيلا بوسكوريال ومحفوظ حاليًا في متحف اللوفر بباريس، صور عليه احتفال الفلاسفة والشعراء اليونانيون "سوفوكليس Sophocles– موسكيون Moschion– زينون Zeno– أبيقور Epicurus" اعتمادًا على النقش الموجود على الكؤوس الذي يعبر عن دعوتهم للاستمتاع بالحياة "دعونا نحيا ما دمنا نحيا فالغد ليس بمؤكد"، يلاحظ هنا أن تصوير الهياكل العظمية جاء مطابقًا لما يحدث في الوليمة الفعلية وحفل احتساء النبيذ، فصور البعض يرقصون ويحملون المشاعل وأقنعة المسرح، والآخر يحتسي النبيذ، وآخر يتناول الطعام من فوق المائدة المستديرة، وثالث يعزف على المزمار، زينت باقات الورود والأكاليل حافة الكؤوس، جميع هذه المشاهد تعبر عن طقوس الولائم وحفلات احتساء النبيذ التي يقيمها الأحياء، يؤرخ هذين الكأسين بالقرن الأول الميلادي.[١١٥](صورة ٢٦)

٥- **تصوير كيوبيد:** صور بالنحت البارز على كأس من طراز سكيفوس مصنوع من الفضة المموهة بالذهب.(صورة ١٢)

٥- **تصوير السيدات من تابعات الإله باخوس "الميناد":**

صورت على بعض كؤوس الشراب سيدات من تابعات باخوس. مثال ذلك: كأس شراب كبير الحجم بفوهة واسعة ومستديرة، محفوظ حاليًا في متحف المتروبوليتان بنيويورك، صورت على أحد جانبيه(أ) سيدة من سيدات الميناد تمتطي وحش بري – كائن ذو ذيل سمكه وجسمه من الأمام يشبه النمر – وتمسك بيدها عصا الثيرسيوس "Thyrsus"، على الجانب الآخر (ب) صور ماعز البحر يمتطيه ساتير، ارتبط هذا المشهد بمشاهد الاحتفالات الباخوسية لإله الخمر باخوس، فالمغزى من تصوير هذين المنظرين على الكأس يحمل نظرة شهوانية الهدف منها متعة وقتية وقت احتساء النبيذ، يؤرخ بـ (٣٠ ق.م – ١٤م).[١١٦](صورة ٢٧)

---

[114] JAZDZEWSKA, K., «*A Skeleton at A Banquet, Death in Plutarch's Convivium Septum Sapientium*», Phonix 67, №. 314, 2013, 301.

[115] DUNBABIN, K.M.D., «Sic Erimus Cuncti, The Skeletonin Graeco Roman Art», *Jahrbuch Des Deutschen Archaeologishen Institue*, Band 101, 1986, 225, FIG. 37.

[116] ALEXANDER, C., «Green –Glazed Ware; Three Hellenistic Vases», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, №. 5, 1945, 133-136.

٦- **تصوير المناظر الماجنة:**

صورت مشاهد إباحية ماجنة على كؤوس احتساء النبيذ، وذلك لتتفق مع أجواء الحانات التي كانت تبيع النبيذ، كما كان يمارس فيها البغاء. مثال ذلك: كأس شراب مصنوع من الفخار، محفوظ حاليًا في متحف أشمول "Ashmolean" بانجلترا صور عليه مشاهد لأوضاع جنسية متنوعة من لقاء رجل بامرأة، يؤرخ هذا الكأس بالقرن الأول الميلادي.[١١٧]

دراسة تحليلية:

يتبين من هذه الدراسة أن احتساء النبيذ كان عادة اجتماعية يمارسها الأغنياء والفقراء، الجنود والقادة، الأباطرة والعامة، مما أضفى تنوعًا على أنواع النبيذ، فضلاً عن إظهار التميز الطبقي ومظاهر الثراء على الكؤوس والأواني والأدوات لدى كل طبقة من طبقات المجتمع الروماني ، وقد شكل النبيذ عنصراً أساسي من النظام الغذائي لدى الرومان كبديل للماء، فكتب بليني: "إذا كانت الطبيعة حرمتنا من الصحة ومن شرب المياه مثل باقي المخلوقات لتلوثها، فإننا نستبدلها باحتساء النبيذ"[١١٨]، يعد هذا دليلًا على أنه متى تلوثت مياه الآبار والأنهار كان الرومان يلجأوا للنبيذ تجنبًا للتسمم من الرصاص المصنوع منه أنابيب المياه[١١٩]، كما كان النبيذ 'يقدم في جميع الوجبات على المائدة الرومانية، وتختلف نسبة خلطه بين كل وجبة وأخرى وتختلف جودته على حسب مكانة الشخص الذي يحتسيه إلا أن بعض الأنواع مثل مولسوم"Mulsum" كان يقدم لكل طبقات المجتمع الروماني.[١٢٠]

كانت حفلات احتساء النبيذ من أهم مراسم الاحتفالات الدينية الموجودة في التقويم الروماني، فحصاد الكروم وصناعة النبيذ كانت تتم في شهر أكتوبر، وفي شهر إبريل خصص عيد فيناليا أوربانا لتذوق النبيذ الجديد، وكان يقوم كاهن الإله جوبيتر بتذوق النبيذ الجديد في احتفالات مخصصة لهذا الغرض في شهر أغسطس تعرف باسم فيناليا روستيكا[١٢١]، ومع ازدياد ثراء الرومان زادت مظاهر الترف والبذخ وأخذوا يتنافسون في استعراض مظاهر ثرواتهم من خلال حفلات احتساء النبيذ والولائم التي يقيمونها، فاستبدلوا الأكلات البسيطة بولائم ضخمة وتحولت عادة تناول القليل من النبيذ إلى حفلات شراب مستقلة يشرف عليها كبير السقاة[١٢٢]، رغم اهتمام المجتمع الروماني بالنبيذ وتواجده بكثرة إلا أنه كان هناك توجس من الإفراط في تناوله خاصة بعض الأنواع مثل "تروزين" التي قد تذهب العقول وتسبب العقم للنساء.

---

117 BOARDMAN, J., and et al, *The Roman World*, Oxford, 1986, 280; Brown, A.C., *Catalouge of Italian Terra Sigillat in The Ashomlean Museum*, Oxford: The Clarendon Press, 1968, 3-6.

118 RACKHAN, M.A., *Pliny Natural History*, 276.

119 HERAFTER, H.N., «Lead Poisoning in Ancient Rome», *Acta Theologica Journal* 7, 2005, 147-161.

120 WINCKELMANN, *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greek and Rome*, 235.

121 WINCKELMANN, *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greek and Rome*, 235.

١٢٢ نصحي، إبراهيم، *تاريخ الرومان من أقدم العصور حتى عام ١٣٣ ق.م*، جـ.١، ط.٢، ١٩٨٧م، ٤١٠.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | عزة عبد الحميد قابيل

كان شيوع احتساء النبيذ بين طبقات المجتمع الروماني المختلفة وتعدد مناسباته الدينية والسياسية والعسكرية والاجتماعية سببًا في تعدد طرز أواني وكؤوس احتساء النبيذ ومواد صناعتها(الفضة[١٢٣] – فضة مموهه بالذهب – الكريستال – الزجاج – الفخار) وكانت الكؤوس المصنوعة من الفخار تستخدم في احتساء النبيذ في الحمامات الرومانية العامة تحسباً لتعرضها للكسر عند إفراط المستحمين في احتساء النبيذ وبلوغهم حد الثمالة، مما قد ينجم عنه تحطم الكؤوس، لذا كان يفضل استخدام الكؤوس الفخارية الرخيصة نسبيًا، فضلًا عن تحملها درجات الحرارة والرطوبة المتباينة داخل الحمام.

دراسة إحصائية لأنواع النبيذ الروماني[١٢٤]

النوع	الجودة	الشيوع والانتشار
السرنتي Surrentine	فاخر	يقتصر على الأغنياء وعلية القوم والأباطرة
بوسكا Posca	رديء	محدود الانتشار
تروزين Trozen	رديء	محدود الانتشار
سيتنيوم Setinum	فاخر	يقتصر على الأغنياء وعلية القوم والأباطرة
ديفريتم Defrutum	رديء	واسع الانتشار بين العامة
فاليرنيان Falernian	فاخر	يقتصر على الأغنياء وعلية القوم والأباطرة
كالدي Calde	متوسط	واسع الانتشار
كوندتيم Conditum	متوسط	محدود الانتشار
ماسيك Massic	فاخر	يقتصر على الأغنياء وعلية القوم والأباطرة
مولسوم Mulsum	فاخر	واسع الانتشار
مامرتين Mamertine	فاخر	محدود الانتشار

[١٢٣] صدر قانون يحدد وزن الأواني الفضية بمقدار ١٠٠ رطل في القرن الثاني الميلادي، وكان يرى كليمنت السكندري أن استخدام الكؤوس المصنوعة من المرمر أفضل من الكؤوس المصنوعة من الذهب والفضة والمرصعة بالجواهر، وذلك لأن المعادن تفسد درجات الحرارة والبرودة، مما يحول دون احتساء النبيذ ساخنًا أو باردًا، لذا ربما كان إقتناء الكؤوس الذهبية والفضية تعبيرًا عن الثراء ومصدرًا للتباهي والتفاخر، ولعلها لم تستخدم عمليًا في احتساء النبيذ. راجع؛ كوفمان، *الطبخ في الحضارات القديمة*، ٢٣٦.

[١٢٤] إعداد الباحثة.

دراسة إحصائية لمواد صناعة كؤوس النبيذ (محل الدراسة)[١٢٥]

المادة	الصور	عدد الكؤوس	التأريخ
الفضة	٢٢،١٤ ٢٦	٣	القرن الأول الميلادي
	١٩،١٧	٢	القرن الثاني الميلادي
الفضة المموهة بالذهب	١٢	١	نهاية القرن الأول قبل الميلاد وبداية القرن الأول الميلادي
الكريستال	١٨	١	نهاية القرن الأول قبل الميلاد وبداية القرن الأول الميلادي
الزجاج	١٠	١	القرن الأول الميلادي
	١١	١	الربع الأخير من القرن الأول الميلادي والربع الأول من القرن الثاني الميلادي
	٢٣	١	٥٠-٨٠ م
	٢٤	١	القرن الأول الميلادي
	٢٥	١	نهاية القرن الأول الميلادي وبداية القرن الثاني الميلادي
الفخار	٢٠	١	القرن الأول الميلادي حتى القرن الثاني الميلادي
	٢١	١	القرن الثاني الميلادي
	٢٧	١	٣٠ ق.م – ١٤ م

[١٢٥] إعداد الباحثة.

دراسة إحصائية للزخارف والموضوعات المصورة على كؤوس النبيذ (محل الدراسة)[١٢٦]

الزخرفة–الموضوع	عدد مرات التصوير	التأريخ	الصور
زخرفة البربوتين	١	القرن الأول الميلادي حتى القرن الثاني الميلادي	٢٠
زخارف نباتية	١	**القرن الأول الميلادي**	٢١
مآدب الاحتفالات بالنصر	١	**القرن الأول الميلادي**	٢٢
مآدب الألعاب الرياضية والجنائزية	٢	**القرن الأول الميلادي**	٢٣–٢٤
مآدب حفلات الزواج	١	بنهاية القرن الأول وبداية القرن الثاني الميلادي	٢٥
وليمة الأرواح	١	القرن الأول الميلادي	٢٦
تصوير كيوبيد	١	نهاية القرن الأول قبل الميلاد وبداية القرن الأول الميلادي	١٢
تصوير السيدات من تابعات الإله باخوس	١	٣٠ ق.م – ١٤ م	٢٧
تصوير المناظر الماجنة	١	القرن الأول الميلادي	–

[١٢٦] إعداد الباحثة.

النتائج:

انتهى البحث إلى عدة نتائج في مجملها تحدد أنواع النبيذ وجودتها حيث كانت الأنواع الفاخرة منها يتناولها الأباطرة وعلية القوم، بينما كان الرخيص منها في متناول العامة، كما كانت هناك أنواع من النبيذ 'تقدم في حفلات تجمع بين النبلاء والتجار والقادة العسكريين والعامة، كما توصل البحث إلى وجود أواني من الفضة الخالصة والفضة المموهة بالذهب يستخدمها الأباطرة والنبلاء، بينما كانت الأوانٍ المصنوعة من الفخار والبرونز تستخدمها الطبقات الأدنى ، كما تنوعت زخارف كؤوس الشراب وجاءت موضوعاتها لتتفق مع أماكن احتساء النبيذ مثل: (تصوير مآدب الاحتفالات بالنصر، تصوير مآدب الألعاب الرياضية والجنائزية، تصوير وليمة الأرواح "الأشباح)"، تصوير مآدب حفلات الزواج، تصوير كيوبيد، تصوير السيدات من تابعات الإله باخوس "الميناد"، تصوير المناظر الماجنة). كان الخدم يقومون بتجهيز وإعداد وخدمة حفلات احتساء النبيذ، وكانوا ينتقون بمواصفات خاصة شكلًا وقوة بما يتفق مع أدوارهم المختلفة قبل وأثناء وبعد الحفل، كما كانت هناك قواعد حاكمة لاحتساء النبيذ في روما أهمها: يشترط خلط النبيذ و إذا يعد احتساء النبيذ بدون خلط (الماء – الثلج) دلالة على الهمجية، وفي النظرة الرومانية الفلسفية 'عدت المرأة التي تحتسي النبيذ من الساقطات، إلا أنه في بداية العصر الإمبراطوري كان يسمح للسيدات باحتساء النبيذ في بعض الحالات وبكميات محددة سواء في الطقوس أو كعلاج لبعض الأمراض، وبالرغم من اهتمام المجتمع الروماني بالنبيذ وتواجده بكثرة إلا أنه قد وُجدت بعض التحذيرات منه، فقد حذر بليني الرجال والنساء من احتساء نبيذ تروزين.

قائمة المراجع والمصادر

المراجع العربية والمترجمة:

- الدرابة، ريما محمود عبده العقلة، *المعتقدات الجنائزية الرومانية، دراسة أثرية مقارنة*، الأردن، ط.١، ٢٠١٢م.

- al-Drāba, Rīmā Maḥmūd ʿAbduh al-ʿAqla, *al-Muʿtaqadāt al-ǧanāʾizīya, Dirāsa aṯarīya muqārana*, Jordan, 1st ed., 2012.

- هاشم، شهيرة عبد الحميد ، "الأواني الفخارية ذات الزخارف البارزة في العصرين اليوناني والروماني"، *رسالة دكتوراه* ، كلية الآداب، جامعة طنطا، جـ.٢، ٢٠١١م.

- Hāšīm, Šahīra ʿAbd al- Ḥamīd," al-Awānī al-fuḫḫārīya ḏāt al-zaḫārif al-bāriza fī al-ʿaṣraīn al-Yūnānī waʾl-Rūmānī", *Ph.D Thesis*, Faculty of Arts-Tanta University, vol.2, 2011.

- شعراوي، عبد المعطي، *أساطير إغريقية*، ج.٢، ط.١، القاهره، ١٩٩٥م.

- Šaʿrāwī, ʿAbd al-Muʿṭī, Asāṭīr iġrīqīya, vol.2, 1st ed., Cairo, 1995.

- صالح، إبراهيم سعد، تونا الجبل "درة في صحراء دروه"، د. ت.

–Ṣāliḥ, Ibrāhīm Saʿd, Tūnā al-ǧabal "durra fī ṣaḥarāʾ durwa", d.t.

- نصحي، إبراهيم، *تاريخ الرومان من أقدم العصور حتى عام ١٣٣ ق.م*، ج.١، ط.٢، ١٩٨٧م.

- Nuṣḥī, Ibrāhīm, *Tārīḫ al-rūmān min aqdam al-ʿuṣūr ḥatta ʿām 133B.C*, vol.1, 2nd ed, 1987.

- عكاشة، ثروت، *الفن الروماني*، جـ١٠، مجـ.٢، القاهره: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م.

-ʿUkāša, Ṯarwat, *al-Fan al-rūmānī*10, vol.2, Cairo: al-Hayʾa al-maṣrīya al-ʿāmma liʾl-kitāb, 1992..

- .....، *الإغريق بين الأسطورة والإبداع*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م.

- ……., *al-Iġrīq bayn al-usṭūra waʾl-ibdāʿ*, Cairo: al-Hayʾa al-maṣrīya al-ʿāmma liʾl-kitāb, 1994.

- كوفمان، كاثي ك.، *الطبخ في الحضارات القديمة*، ترجمة: سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، مشروع كلمة، ٢٠١١م.

-Kūfmān, Kāṯī k., *al-Ṭabḫ fī al-ḥaḍārāt al-qadīma*, Translated by: Saʿīd al-Ġānimī, Hayʾat Abū ẓabī liʾl-siyāḥa waʾl-ṯaqāfa, Mašrūʿ kalima, 2011.

- ويلكينز، جون إم وهيل، شون، *الطعام في العالم القديم*، ترجمة: إيمان جمال الدين الفرماوي، المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي سي إي سي،٢٠١٧م.

- Wilkins, John Im& Hill, Shaun, *al-Ṭaʿām fī al-ʿālam al-qadīm*, Translated by: Imān Ǧamāl al-Dīn al-Faramāwī, United Kingdom: Mūʾasasat hindāwī C I C, 2017A.D.

المصادر والمراجع الأجنبية :

- Cornelius Tacitus, Annales (Latin) (ed. Charles Dennis Fisher), IV, XI.24, d.t.

- HORACE, *The Life of Horace*, 1809.

-MARTIAL, Epigrammata (Latin) (ed. Wilhelm Heraeus, Jacobus Borovskij), d.t.

−OVID, Metamorphoses ,211-213, IV.179-372, II.11, IV.377, d.t.

- PLINY, The Natural History XIV.97, Loeb Classical Library, (ed. John Bostock, M.D., F.R.S., H.T. Riley, Esq., B.A.), d.t.

- PLUTARCH, *Plutarch's Morals*, translated from the Greek by several hands, Corrected and revised by. WILLIAM W. GOODWIN, PH.D. Boston: Little, Brown, and Company, Cambridge, Press of John Wilson and son, 1874.

-Petronius, Satyricon, Fragmenta, and Poems (Latin), (ed. Michael Heseltine), 1998.

- SENECA, Tommaso Camerino 1390 - 1472, Historia Bononiensis, Historia Bononiensis Hist, Bonon, Historia Bononiensis (I. Fógel, 1932) (Latin).

- SUETONIUS C., *Tranquillus, The Lives of the Caesars,* (English) (ed. Alexander Thomson, *d.t.*

-ALEXANDER, C., «A Roman Cinerary Urn», *The Metropolitan of art Bulletin* 23, №. 8, 1928.

- ALEXANDER.C., «Green –Glazed Ware, Three Hellenistic Vases», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, №. 5, 1945.

- ALLEN, W., & SEMINAR, T., *Imperial Table Manners in Tacitus Annal*, Latomus, T 21,1962.

-APICIUS, *Cookery and Dining in Imperial Rome*, translated by Vehling, J.D., 1963.

-ALLISON, P.M., *The Archaeology of House Hold Activities*, Routledge, London, 1999.

- ABADIE-REYNAL, C., "Les Maisons à Décors Mosaïques de Zeugma", In *Comptes-rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2002.

- ALISON, F., *The Roman Games a Sourcebook,* Oxford, 2006.

- BEAKER, W.A., "Gallus or Roman Scene of the Time of Augustus", In: *A Dictionary of Roman and Greek Antiquities*, 3rd ed., New York, 1876.

- BROWN, A.C., *Catalouge of Italian Terra Sigillat in The Ashomlean Museum*, Oxford: The Clarendon Press, 1968.

- BRILLIANT, R., *Scenic Representations in Age of Spirtuality Late Antique and early Christian Art Third to Seventh Century*, British Museum, New York, 1979.

-BOURRIAU, J., *Pottery from The Nile Valley Before the Arab Conquest*, Cambridge University Press, 1981.

- BOARDMAN, J., *and et al, The Roman World*, Oxford,1986.

- BLATTNER, D., *Amazing Facts in World History*, Mark Twain, Media, 2003.

- BEERDEN.K., *A Conspicuous Meal Fatting Dormice Snail and Thrushes in The Roman World,* Petits Propos Cuilinaires 90, 2010.

- CROSBY, M., «A Silver Ladle and Strainer», *American Journal of Archaeology* 47, 1943.

- CHARLESTON, R.J., *Roman Pottery*, London, 1955.

- CLARKE, J.R., *Art in The Lives of Ordinary Romans, Visua Representation and Non-Elite Viewer in Italy 100 BC – AD 315*, University of California Press, 2003.

- COKAYNE, K., *Experiencing Old Age in Ancient Rome, Cambridge*, London.

- DIO'S.C., *Roman History, Text and Trans After E. Cary*, Cambridge: Loeb Classical Library, 1961.

- DAVIS, W.S., *A Day in Old Rome, (a Picture of Roman Life)*, New York, 1963.

-DUNBABIN, K.M.D., «Sic Erimus Cuncti, The Skeletonin Graeco Roman Art», *Jahrbuch Des Deutschen Archaeologishen Institue*, Band 101, 1986.

-DUNBABIN, K.M.D., «The Waiting Servant in Late Roman Art», *The American Journal of Philology* 124, №. 3, 2003.

-DESCOEUDRES, J., & HARRISON, D., «*Greek and Roman Lamps in The Abby Museum Caboolture*», *Mediterrianean Archaeology* 9 – 10, 1996-1997.

-D' ARMS, J.H., *Performing Culture: Roman Spectacle and The Banquet of Powerfulin: The History of Art in: Ancient Spectacle*, Washington,1999.

- DONAHUE, J.F., «Toward A Typology of Roman Public Feasting», *American Journal of Philology* 124, №. 495, 2003.

- DILLON, M., & GARLAND, L., *Ancient Rome from The Early Republican to The Assassintation of Julius Caesar*, Routledge, New York, 2005.

- DALY, K.N., & RENGEL, M., *Greek and Roman Mythology Ato Z*, 3 editions, USA, 2009.

- DRAYCOTT, C.M., "Dining after Death", In Minerva, 2015.

- EDERKIN, W.G., *Kantharos: Studies in Dionysiae and Kindred Cult*, 1924.

- EDGAR, C.C.M., *Catalouge Gènèral des Antiquitès Égyptiennes Du Musèe Du Caire, №. 27631-28000 et 32368-32376*, Greek Bronzes, Le Caire, 1904.

ERASLAN, S.Z., «Dionysus and Ariadne, the Light of Antiochia and Zeugma Mosaic», *Antolia Antique*, XXXIII, 2015.

- FLEMING, S.J., «Savoring The Grape», *Archaeology* 54, №. 6, 2001.

-FRANCONI, T.V., "Provincial Cults of Mars", In *The Roman Empire, Art on The Periphery of Empire*, University of Chicago Press, 2014.

- GREENE, K., *Roman Pottery, Interpreting the Past*, University of British Museum California Press, 1992.

-GLENYS, E.M. WOTTON, «Representation of Musicians in The Roman Mime», *Mediterranian Archaeology*, 17, Festchrift in Honour of J. Richard Green, 2004.

-GRAINGER, S., «The Myth of Apicius», Gastronomica, Vol 7, №. 2, Spring 2007.

- GECZI, J., *thr Roman Rose: An Anthropological Approach*, Pannon University, 2008.

-GEE, R., *From Corpus to Ancestor: The Role of Tombside Dining in The Transformation of the Body in Ancient Rome*, In: The Materiality of Death Bodies Burials Beliefs, Oxford, 2008.

- HAMPSON, R.T., *Medii Aeui Kalendarium or Dates, Character and Customs of the Middle Ages*, 1841.

-HILL, D.K., «Wine Ladle and Strainer from Ancient Time», *The Journal of Walters Art Gallery* 5, 1954.

- HARVEY, P., *The Oxford Companion to Classical Literature*, 1980.

-HERRMAN, J.J., "Pompeii AD 79", *Archaeology* 31, №. 4, 1987.

- HAYES, J.W., *Handbook of Mediterranean Roman Pottery*, London: British Museum Press, 1997.

-HOLIDAY, P.J., «The Sarcophagues of Titus Aelius Evangelus and Gaudenia Nicene», *The Paul Getty Museum Journal* 21, 1993.

- HARTINGER, A., S., "Women in Early Christian Meal Gathering", In *Meals in Early Christian World*, New York, 2003.

-HERAFTER, H.N., «Lead Poisoning in Ancient Rome», *Acta Theologica Journal* 7, 2005.

- HUDSON, N.F., «Changing Places the Archaeology of Roman Convivium», American Journal of Archaeology 114, №. 4, 2010.

- HARVEY, B.K., *Daily Life in Ancient Rome*, Sourcebook, UK: Hackett Publishing Company, 2016.

-JAZDZEWSKA, K., «A Skeleton at A Banquet, Death in Plutarch's Convivium Septum Sapientium», *Phonix* 67, №. 314, 2013.

- BUSSIERE, J., & WHOL, B.L., "Ancient Lamps", In *The Paul Getty Museum*, Los Angeles, USA, 2017.

-KENNETH, D.M., *Scutella Patenna Patina Expedetion Magazine*, Penna Museum, 1963.

-…….*Liddle & Scott, Greek English Lexicon, Abridged*, 2007.

LYON and et al, « *Les Vases Italiotes Département des Antiquités* », *Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais*, Association des Amis du Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1999.

-MCKINLAY, A.P., «Roman Soberity in The Comedies», The Classical Outlook American Classical League 27, №. 5, 1950.

-MCCULLOCH, J.A., *The American Classical Outlook League* 140, №. 3, November 1962.

- MARCHOVICH, M., «Xenophanes on Drinking Parties and Olympic Games», *lllinois Classical Studies* 3, 1987.

-MORFOROD, M.P.O., & LENARDON, R.J., *Classical Mythology*, 6th edition, 1999.

-MERRONY, M.W., "The Evolution of Pompeian Teaste", *MINERVA, The International Review Art and Archaeology* 15, №. 2, 2004.

-MILLER, J.F., "Roman Festivals" in *Oxford Encyclopedia of Ancient Greek and Rome*, Oxford University Prees, New York, 2010.

- MARTIN, D., "When to Say When, Wine and Drunkeness in Roman Society", *Master of Arts*, University of Messouri, 2010.

- MATHEW, B.R., *Dining Posture in Ancient Rome, Bodies Value and Status*, Prinecton University Press, 2018.

- OLIVER, A.JR., «The Changing Fashion of Roman Silver», *Record of The Art Museum, Princeton University* 63, 2004.

- PEACHIN, M., *The Oxford Relations in The Roman World*, Oxford University Press, New York, 2011.

- REDDING, C., *History and Description of Modern Wine*, 3rd edition, London, 1851.

-ROSTOVTZEV, M., *The Social and Economic History of the Roman Empire*,1900.

- RACKHAN, M.A., *Pliny Natural History*, Loeb Classical Library, 1945-1960.

- ROBINSON.E., "Roman Cusine", In *Pompeii Revisited the Life and Death of a Roman Town*, The University of Michigan, USA,1994.

- ROGER, D., & CROIRE, C., *Roman Art from The Louver*, Published by American Federation of Arts, 2007.

- ROBINSON.T., *Vulgar Display of Power: The Soundscape and Social Dynamics of a Roman Banquet*, HIST 850, 2013.

- ROBERTS, P., *Life and Death in Pompeii and Herculaneum*, British Museum Press, 2013.

-SMITH, W.A., *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, London,1875.

- SEYFFERT, O., *A Dictionary of Classical Antiquities Mythology Relegion Literature and Art*, 3rd Edition, 1895.

- STANINOU, Z., P., "Wine and Wine Drinking in The Homeric World", In *L' Antique Classique*, 2009.

- SMITH, D.E., "The Graeco Roman Banquet as Asocial Instituation", In *Meals in The Early Christian World*, New York, 2012.

- STANDHARTINGER, A., "Women in Early Christian Meal Gathering", In *Meals in The Early Christian World*, 2012.

-SCHAEFER, M.M., *Woman in Pstoral Office: The Story of Santa Prassede*, Oxford University Press, USA, 2013.

-SLIGHTFOOT, C., «Ennion Master of Roman Glass», *Metropolitan Museum Journal*, 2014.

- SUETONIUS, The Twelve Caesars, Book Two: LXXI His Reputationtr, Kline, A, S.

- STEVENSON, S.W., Dictionary of Roman Coins Repuplican and Imperial, d.t.

-THOMPSON, N.A., *Roman Art a Resource for Educator*, The Metropolitan Museum of Art, New York, №. 45, 2000.

-TUKER, J.R., "From Field to Table: Visual Images of Food in The Western Empire", *Master of Arts*, University of Georgia, 2002 .

- TRUEMAN, C.N., «Roman Food History Learning Sit to co.uk », *The History Learning Site* 16 March:10, 2017.

-WETHERELL, J.E., *Ciceros Cato Major De Senectute*, 1883.

- WHITEHOUSE, D., "Roman Glass", *In The Corning Museum of Glass* 1, New York, 1997.

- WINCKELMANN, M.M., *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greek and Rome* 17, Oxford, USA, 2012.

- ZAIDMAN L.B. & PANTEL, P.S., *Religion in the Ancient Greek City*, Translated by Paul Cartledge, Cambridge University Press, 1989, 28.

-ZELAZOSKI, J., & TWARDECKI, A., *A New Funerary Stela in The Collection of the National Museum of Warsow*, 1995.

رابعًا: المواقع الإلكترونية:

http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/109images/Roman/augustus/boscoreale_cup_2a.jpg, access in (23/ 3/ 2021).

http://www.metmuseum.org/art/collection/search/257437, access in (22/ 11/ 2020).

https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on history/september-2015/roman-vows-to-the-god-mercury-preserved- in-silver-the-berthouville-treasure-on-exhibit-in-the-united-states, access in (23/ 3/ 2021).

https://www.npr.org/sections/thesalt/2017/04/28/525892896/what-did-ancient-romans-eat-new-novel-serves-up-meals-and-intrigue, access in (23/ 3/ 2021).

http://www.vroma.org/images/mcmanus_images/bacchus_ariadne_getty.jpg, access in (3/ 1/ 2020).

http://www.vroma.org/images/mcmanus_images/marshall/marshall39a.jpg, access in (23/ 3/ 2021).

(صورة ١) رسم جداري محفوظ حاليًا في متحف بول جيتي بكاليفورنيا.
http://www.vroma.org/images/mcmanus_images/bacchus_ariadne_getty.jpg,access in (3/1/2020)

(صورة ٢) رسم جداري موجود على الجدار الغربي (Casti amanti) من حجرة التريكلينيوم في منزل في بومبيي.
GRAINGER, The Myth of Apicius, №.2,73.

(صورة ٣) شاهد قبر محفوظ حاليًا في متحف المتروبوليتان بنيويورك.
ALEXANDER, A Roman Cinerary Urn, 201, FIG. 1.

(صورة ٤) شاهد قبر مصنوع من الحجر الجيري محفوظ حاليًا في متحف وارسو.
Zelazoski.J., Twardecki.A., A New Funerary Stela in The Collection of the National Museum of Warsow 156-158.

(صورة ٥) رسم جداري من إحدي حانات بومبيي.
http://www.vroma.org/images/mcmanus_images/marshall/marshall39a.jpg, access in (23/ 3/ 2021).

(صورة ٦) لعبة الكوتابوس

MILLER, Roman Festivals, PL. 97,32, №. 2.

(صورة ٧) لوحة فسيفساء محفوظة حاليًا في متحف الفاتيكان.

GLENYS, E.M. Wotton, *Representation of Musicians in The Roman Mime*, PL. 32, no 2

(صورة ٨) تابوت محفوظ حاليًا في المتحف القومي – روما.

DUNBABIN, The Waiting Servant in Late Roman Art, FIG. 14.

(صورة ٩) رسم جداري في مقبرة بيومبيي.

http://www.lda-lsa.de/landesmuseum_fuer_vorgeschichte/fund_des_monats/2014/februar/

(صورة ١٠) كأس شراب (الريتون).

http://pass-the-garum.blogspot.com.eg/2013/04/ /fund_des_monats/2014/februar/

(صورة ١١) شكل آخر من الريتون، محفوظ حاليًا في متحف Corning كورنينج للزجاج بالولايات المتحدة الأمريكية Museum of Glass.
Whitehouse, Roman Glass, 119, FIG.148.

(صورة ١٣) كأس من طراز كنثاروس.
Merrony, Evolution of Pompeian Teaste 38.

(صورة ١٥) كأس صغير من طراز كياثوس.
Apicius,1963, fig. 3.

(صورة ١٢) زوج كؤوس من طراز سكيفوس محفوظان حاليًا في متحف المتروبوليتان.
Thompson, *Roman Art a Resource for Educator*, 191, №. 45.

(صورة ١٤) أشكال متنوعة لكأس شراب من طراز كيليكس، محفوظ حاليًا في متحف Record of The Art museum.
Oliver, The *Changing Fashion of Roman Silver*, 13, FIGS. 17-18.

(صورة ١٦) رسم جداري في إحدى حانات هيركولانيوم يظهر فيه مجموعة من الأواني من طراز Lagoena.
Tuker, J.R.,2002, 67, fig. 64.

(صورة ١٨) ملعقه مصنوعه من الكريستال، محفوظه حاليًا في متحف المتروبوليتان.

http://www.metmuseum.org/art/collection/search/257437, access in (22/ 11/ 2020).

(صورة ١٩) إبريق محفوظ في متحف المكتبه القوميه – باريس.

https://www.historians.org/publications and-directories/perspectives-on-history/september-2015/roman-vows-to-the-god-mercury-preserved-in-silver-the-berthouville-treasure-on-exhibit-in-the-united-states, access in (23/ 3/ 2021).

(صورة ٢٠) كأس شراب محفوظ حاليًا في متحف Fitzwilliam بكمبريدج

Bourriau, J.,1981, 94, fig. 186.

(صورة ٢١) كأس شراب محفوظ حاليًا في المتحف البريطاني بلندن.

http://www.britishmuseum.org/explore/highlights / highlight_objects/gr/b/beaker_in_pergamene_relief.aspx=, access in (17/1/2020)

(صورة ١٧) مغارفتان محفوظتان حاليًا في متحف المتروبوليتان.

CROSBY, M.,1943, 210, FIGS. 1-2.
http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1988.11.1, access in (22/ 11/ 2020).

(صورة ٢٢) كأس شراب من طراز سكيفوس محفوظ حاليًا في المكتبة القومية بباريس.

http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/109images/Roman/augustus/boscoreale_cup_2a.jpg, , access in (23/ 3/ 2021).

(صورة ٢٣) كأس شراب، محفوظ حاليًا في متحف المتروبوليتان.

Thompson, *Roman Art a Resource for Educator*, 164, FIG. 34.

(صورة ٢٤) كأس شراب، محفوظ حاليًا في المتحف البريطاني.

Herrman, J.J.,1987, 56.

http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1988.11.1, access in (22/ 11/ 2020).

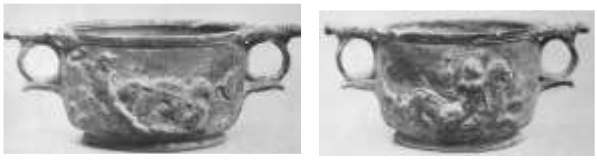
(صورة ٢٥) كأس شراب من طراز سكيفوس مصنوع من الزجاج الملون، محفوظ حاليًا في متحف بول جيتي.

Oliver, *Changing Fashion of Roman Silver*, 22, FIG. 29.

(صورة ٢٦) زوج من كؤوس الشراب، محفوظ حاليًا في متحف اللوفر – باريس.

Dunbabin, *Sic Erimus Cuncti*, 225, FIG. 37.

http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1988.11.1 access in (22/ 11/ 2020).



(صورة ٢٧) كأس شراب من طراز سكيفوس مصور عليه إحدى سيدات الميناد، محفوظ حاليًا في متحف المتروبوليتان.

Alexander, C.,1945, 133-136.

دراسة لنقوش ثمودية غير منشورة من جبل فَرْدَةُ الشَّمُوسُ بمنطقة حائل

A Study of Unpublished Thamudic Inscriptions from Fardat Al-Shamoos Mount, Hail, KSA

فايز أنور عبدالمطلب مسعود

أستاذ مشارك بقسم التاريخ – كلية الآداب – جامعة دمنهور

Dr. Fayez Anwar Abd-Elmotelb Massoud

Hist. Dept. Faculty of Arts- Damanhour University, Egypt.

dr.fayez@art.dmu.edu.eg

الملخص:

يعرض الباحث مجموعة من النقوش الثمودية التي تُنشر لأول مرة من موقع جبل فردة الشموس التابع لمنطقة حائل بالمملكة العربية السعودية. ويبدأ البحث بالتعريف اللغوى لكلمتى [فردة، والشموس]، ثم يحدد الموقع الجغرافي للجبل، وبعدها يعرض الباحث ذكر الجبل في الكتابات الأدبية، بعد ذلك يعرض النقوش موضوع البحث مرتبة حسب مضامينها كنقوش الدعاء، والمودة، والملكية، وتلك النقوش تعكس حياة الإنسان الثمودى في تلك المنطقة.

الكلمات الدالة:

جبل؛ فردة؛ الشموس؛ نقوش؛ ثمودية؛ حائل؛ الآلهة.

Abstract:

In this research paper, the researcher presents a set of Thamudic inscriptions that will be published for the first time from Fardat Al-Shamoos Mountain of Hail region in the Kingdom of Saudi Arabia.

The paper begins with the linguistic definition of the words of Fardat and Al-Shamoos and clarifies the geographical location of that Mountain. In addition, the research studies the literary writings about Hail Mountain. Besides, it displays the unknown inscriptions. Finally, the paper reflects the inscriptions'' texts of prayers, affection and property. Needless to say that those inscriptions reflected the Thamudic human life in this region.

Key words:

Mountain ; Fardat ; Al-Shamoos ; Inscriptions; Thamudic ; Hail ; God

اشتهرت منطقة حائل[١] باحتواء جبالها على عدد كبير من النقوش والكتابات الثمودية والرسوم الصخرية، من ضمن تلك الجبال جبل فَرْدَةٌ الشَّمُوسُ، ولقد أمدني الأستاذ ممدوح مزاوم الفاضل– المرشد السياحى بحائل، والباحث المهتم بالنقوش الثمودية– بمجموعة من النقوش الثمودية غير المنشورة بذلك الجبل، فله منى جزيل الشكر والتقدير على هذا المجهود.

وسيتم تقسيم البحث إلى مجموعة من العناصر كالآتى: أولاً: المعنى اللغوي لكلمتى فَرْدَةٌ والشَّمُوسُ، وثانيًا: الموقع الجغرافي لجبل فردة الشموس، وثالثًا: جبل فَرْدَةٌ الشَّمُوسُ في الكتابات الأدبية، وأخيرًا:

دراسة النقوش غير المنشورة من جبل فَرْدَةٌ الشَّمُوسُ.

أولاً: المعنى اللغوى لكلمتى فَرْدَةٌ و الشَّمُوسُ:

أما عن تعريف كلمة فردة: فإنه الفرد الذى لا نظير له، ويقال: شئ فَرْدٌ والجمع أفراد. وفَرْدَةٌ: ماء من مياه جُرْم.[٢]

أما كلمة الشَّمُوسُ: بفتح أوله، وسكون الواو، وآخره سين مهملة، رجلٌ شَمُوس أي عسِرُ بمعنى العسر، الصعب، قال الأصمعى: الشموس هضبة معروفة 'سميت به لأنها صعبة المرتقى.[٣]

ثانيًا: الموقع الجغرافي لجبل فَرْدَةٌ الشَّمُوسُ:

يقع جبل فَرْدَةٌ الشَّمُوسُ شمال شرق حائل بحوالى ١٨٤ كيلو متر، ويقع جنوب شرق جبة بحوالى ١١٧ كيلو متر، وهو يقع ضمن نطاق صحراء النفود. وصحراء النفود الكبير تغطى رمالها شمال المملكة العربية السعودية مساحة تبلغ حوالى ٦٨٠٠٠كم٢ تمتد لمسافة تتراوح بين ٣٠٠ إلي ٤٠٠كم في الاتجاه شرق غرب، ١٢٥ إلي٢٥٠كم في الاتجاه شمال جنوب.[٤]

---

[١] تقع منطقة حائل فى منتصف الجزء الشمالي الغربي من المملكة العربية السعودية، ويحدها من الشمال منطقتا الحدود الشمالية والجوف، ومن الجنوب منطقتا المدينة المنورة والقصيم، ومن الشرق منطقة القصيم، ومن الغرب منطقتا المدينة المنورة وتبوك، وليس لمنطقة حائل منفذ إلى البحر إلا من خلال المناطق المجاورة لها. يُراجع: الجاسر، حمد، *المعجم الجغرافي للبلاد العربية السعودية شمال المملكة*، م١؟؟، الرياض: دار اليمامة، ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٨م، ٣٧٩– ٣٩٠.

[٢] ابن منظور، محمد بن مكرم، *لسان العرب*، م٥، جـ٣٧، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١م، ٣٣٧٤.

[٣] ابن منظور، مجـ٤، جـ٢٦، ٢٣٢٥؛ الحموي، ياقوت، معجم *البلدان*، مجـ.٤، بيروت: دار صادر، ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م، ٣٦٥.

[٤] جارارد، أندرو و هارفي ك. ب. د، " أحوال البيئة والاستيطان في العصرين: البلايستوسينى (و) الهولوسينى في جبة بالنفود الكبير بشمال جزيرة العرب"، *إطلال*، ع ٥، ١٩٨١، ١٠٧.

اللوحة رقم (١) خريطة لجبل فردة الشموس (عمل الباحث)

ثالثًا: ذكر اسم الجبل في الكتابات الأدبية

لم يرد اسم جبل فَرْدَةُ الشَّمُوسُ فى المصادر الأثرية، ولم يزور أحد من الرحالة هذا الجبل؛ لذا حاول الباحث التغلب على تلك المشكلة بالبحث فى الكتابات الأدبية عن اسم جبل فَرْدَةُ الشَّمُوسُ.

وسمى جبل فَرْدَةُ الشَّمُوسُ بهذا الاسم لانفراده عن الجبال. والفَرْدة: ماء بالثَّلَبُوت[٥] لبنى نَعامة، وهو جبل في ديار طيِّئ يقال له فَرْدَةُ الشَّمُوسُ، وقيل: ماء لجرم في ديار طيِّئ عند قبر الصحابي زيد الخير.[٦]

[٥] **الثَّلَبُوْتَ:** يعرف الآن باسم وادى الشُّعْبَة، ووادي الشُّعْبَةِ هذا من أعظم روافد وادى الرُّمَة، فجميع الأودية الواقعة غرب جبل طَيِّئ إلى شرق حرة ضَرْغَد تتحدر فيه سيولها، ثم يسير متجهًا نحو الجنوب الشرقى حتى يجتمع بوادى الرمة شرق قرية البَعَايت الواقعة بجوار الحاجر. ويبلغ طوله نحو مئتي كيلٍ، ويقطعه الطريق من حائل إلى المدينة نحو قرية الغَزَالَة بنحو ستة عشر كيلاً، ويقع وادى الشُّعْبَةِ هذا بقرب (خط الطول: ٥٥/ ٤١ وخط العرض: ٥٩/ ٢٥) وبنو نصر بن قُعَيْن من بني أسد، وقد جُهِلُوا كغيرهم من القبائل القديمة. يُراجع: الإسكندري، أبوالفتح، أبوالفتح نصر بن عبدالرحمن، (ت٥٦١هـ)، *كتاب الأمكنة=*

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | فايز أنور عبدالمطلب مسعود

ولقد ذكر لبيد بن ربيعة اسم فردة في معلقته، قائلاً: [٧]

بَلْ مَا تَذَكَّرُ مِنْ نَـــــــــوَارِ وقَدْ نَأَتْ وتَقَطَّعَتْ أَسْبَابُهَا ورِمَامُهَا

مُرِّيَةٌ[٨] حَلَّتْ بِفَيْدٍ[٩] وجَـــــــاوَرَتْ أَهْلَ الحِجَازِ فَأَيْنَ مِنْكَ مَرَامُهَـــــا

بِمَشَارِقِ الجَبَلَيْنِ[١٠] أَوْ بِمُحَجَّرٍ[١١] فَتَضَمَّنَتْهَا فَرْدَةٌ فَرُخَامُهَـــــــــــا[١٢]

فَصُوائِقٌ إِنْ أَيْمَنَتْ[١٣] فَمِظَنَّةٌ فِيْهَا وِحَافُ القَهْرِ أَوْ طِلْخَامُهَـا

=*والمياه والجبال والآثار ونحوها المذكورة في الأخبار والأشعار*، ط ١، أعد للنشر حمد الجاسر، جـ٢، الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٤م، ٢٦٨.

[٦] مر الصحابي زيد الخير بجبل فردة الشموس فى طريق عودته من المدينة إلى موطنه، ومرض قريبًا من جبل فردة الشموس، حيث أخذته الحمى، فمكث ثلاثًا وقيل مكث سبعة أيام ثم مات، وقبل موته أنشد:

أَمُرْتَحِلٌ قَوْمِي الْمَشَارِقَ غُـدْوَةً وَأَتْرُكُ فِي بَيْتٍ بِفَرْدَةَ مُنْجِـدِ

أَلَا رُبَّ يَوْمٍ لَوْ مَرِضْتُ لَعَادَنِي عَوَائِدُ مَنْ لَمْ يُبْرَ مِنْهُنَّ يَجْهَدِ

يُراجع: الأندلسى البكري، عبدالله بن عبدالعزيز (ت٤٨٧هـ)، *مُعْجم ما اسْتَعْجم من أسماء البلاد والمواضع*، تحقيق مصطفى السقا، بيروت، عالم الكتب. د.ت، ١٠١٧، ١٠١٨؛ الجاسر، حمد، *في شمال غرب الجزيرة، نصوص مشاهدات انطباعات*، ط. ١، دمشق: دار اليمامة للنشر والتوزيع، ١٣٩٠هـ/ ١٩٧٠م، ٢٩٩؛ الحموي، معجم البلدان، مج. ٤، ٢٤٨؛ الكجراتى، محمد طاهر الصديقى الهندى الفتنى (ت٩٨٦هـ)، *مجمع بحار الأنوار في غرائب التنزيل ولطائف الأخبار*، جـ٤، الهند: مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد الدكن، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م، ١١٥؛ الإسكندري، *كتاب الأمكنة والمياه والجبال والآثار*، ٣٢٨.

[٧] حسنى، محمد على، *تحرير معلقة لبيد بن ربيعة*، أبوظبي: دار الكتب الوطنية، ٢٠١٢م، ٣٥.

[٨] **مرية:** منسوبة إلى بني مُرة.

[٩] **فيد:** بلد قديم، وهو باق على اسمه هذا إلى هذا اليوم، يقع شرقي سَلْمى مما يلى مطلع الشمس (أى شرقًا) منطقة من سلمى. يُراجع: ابن بليهد، محمد بن عبدالله، *صحيح الأخبار عما في بلاد العرب من الآثار*، جـ١، ط. ٣، الرياض: دار عبدالعزيز آل حسين للنشر والتوزيع، ١٤١٨هـ، ١٢٧.

[١٠] **الجبلان:** ذهب فهد البكر أنه قد أجمع شراح المعلقات – المتقدمون والمتأخرون – على أن الجبلين هنا هما: جبل طئ أو جبل أجأ وسلمى. يُراجع: البكر، فهد إبراهيم سعد، "منطقة الجبلين في الشعر العربي القديم، مقارنة أدبية (تاريخية جغرافية)"، *مجلة جامعة طيبة: للآداب والعلوم الإنسانية*، السنة السابعة، ع. ١٧، ١٤٤٠هـ، ٣٩٢.

[١١] محجر: جبل من ديار طيئ، سُمى بهذا الاسم لأنه يحجر السيول، فسمى مُحجرًا لحجره السيل، وقد سموه اليوم "الحجرة" لهذا المعنى أيضًا. يُراجع: بليهد، *صحيح الأخبار*، جـ١، ٦٥.

[١٢] **الرخام:** أرض متصلة بفردة.

[١٣] **أيمنت:** أخذت يمينًا أو نحو اليَمَنِ.

كما يرجح صاحب صحيح الأخبار أن فردة التى عناها لبيد باقية على هذا الاسم، كما يوجد ثلاثة جبال صغار، كلٌّ واحد منها يسمى فردة، وهى باقيات بهذا الاسم، فأما أحدها فواقع في بلاد طى منفرد من الجبلين أجأ وسلمى. [١٤]

والمشارق التى ذكرها زيد الخير هى مشارق الجبلين التى ذكرها لبيد. أما عن فردة التى عناها لبيد، وهى فردة الواقعة على ضفة الجريب[١٥] الجنوبية الشرقية في معراجه إلى جهة الرمة تاركًا جبل المضيَّح[١٦] على يمينه، فإذا أنت قطعت جبال المضيَّح فانظر فردة فهى هضبة حمراء شاهقة إلى السماء عن يمين الجريب، وسميت فردة لانفرادها من جبال المضيح وفردة الثالثة: هضبة صغيرة بين جبلى ذقانين،[١٧] وهى في عالية نجد الجنوبية. وفردة التى مَرَّ ذكرها، والتى عناها لبيد، واقعة في عالية نجد الشمالية، وفردة الأولى: واقعة بالقرب من جبلى طيئ. [١٨]

ويذهب الحازمي إلى أن الجبال المسماة بفردة اثنان، الأول منهما: بفتح الفاء وسكون الراء: جبل في ديار طيئ يقال له فردة الشموس وماء لجرم في ديار طئ، وإن كتبت فردة قردة، هذا ما ذكره ابن اسحاق. [١٩] والصحيح أنها فردة. أما فردة الثانية فهي مياه أسفل مياه الثَّلْبُوْتِ، بنجد في الرمة،[٢٠] لبني نعامة. [٢١] وهى فردة الشموس.

رابعًا: دراسة النقوش غير المنشورة من جبل فَرْدَةُ الشَّمُوسُ.

من الصعوبات التى تواجه الباحث في دراسة هذه النقوش عدم وضوح بعض الأحرف، وللتغلب على ذلك يتوقع الباحث الحرف بناءً على سياق الجملة، ومن الصعوبات أيضًا تحديد جنس أسماء الأعلام مذكرًا أم مؤنثًا، وخصوصًا أسماء الأعلام التى تنتهى بحرف التاء.[٢٢]

---

[١٤] بليهد، *صحيح الأخبار*، جـ١، ١٧٨.

[١٥] **الجريب**: واد عظيم يصبُّ فى بطن الرُّمة من أرض نجد. يُراجع: الحموي، *معجم البلدان*، مجـ.٢، ١٣١.

[١٦] **المضيَّح**: جبل بنجد على شط وادى الجريب من ديار ربيعة بن الأضبط بن كلاب كان معقلاً فى الجاهلية فى رأسه متحصن وماء. يُراجع: الحموي، *معجم البلدان*، مجـ. ٥، ١٤٦.

[١٧] **ذقانان**: جبلان فى بلاد بنى كعب. الحموي، *معجم البلدان*، مجـ. ٤، ٦.

[١٨] بليهد، *صحيح الأخبار*، جـ١، ١٧٨.

[١٩] المدنى، محمد بن اسحاق بن يسار المطلبى، (ت١٥١هـ)، *السيرة النبوية*، تحقيق أحمد فريد المزيدى، جـ١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٤م، ٣٢٥.

[٢٠] **الرّمة**: واد معروف بعالية نجد، وقيل الرّمة قاع عظيم بنجد تنصب فيه أودية. يُراجع: الحموي، *معجم البلدان*، مجـ٣، ٧٢.

[٢١] الهمدانى زين الدين، أبوبكر محمد بن موسى بن عثمان الحازمى (ت٥٨٤هـ)، *الأماكن أو ما اتفق لفظه وافترق مسماه من الأمكنة*، تحقيق: حمد بن محمد الجاسر، دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، ١٤١٥هـ، رقم ٦٥٧.

[٢٢] يعيش، موفق الدين (ت ٦٤٣هـ)، *شرح المفصل*، جـ١، بيروت، عالم الكتب، ب. ت، ٥٥؛ عمايرة، إسماعيل أحمد، *ظاهرة التأنيث بين اللغة العربية واللغات السامية دراسة لغوية تأصيلية*، ط. ٢، عمّان: دار حُزين، ١٩٩٣، ٢٠.

وسيحاول الباحث وضع خطوات منهجية للتعرف على أسماء الأفراد مذكرًا أو مؤنثًا من خلال الآتى:

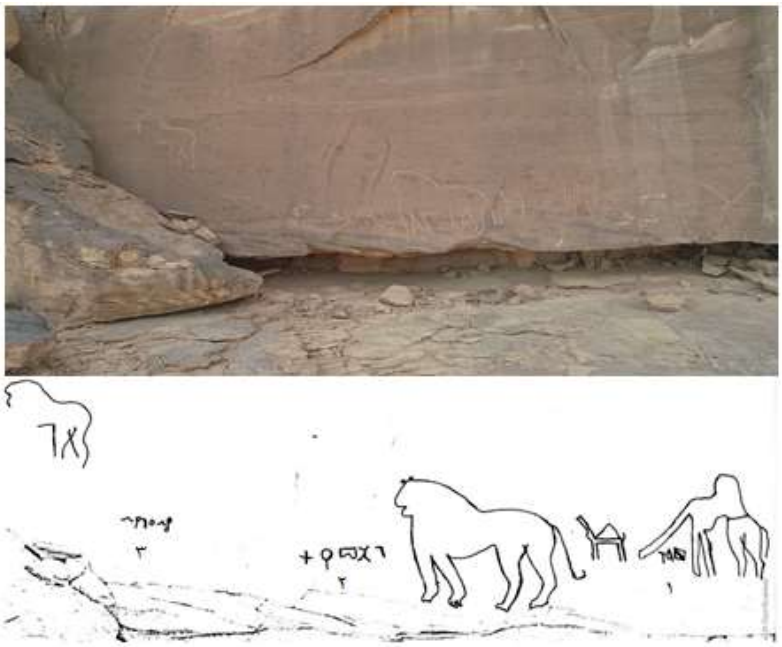
١- الاعتماد على ورود اسم العلم في النقوش الثمودية؛ فإن كان وروده باسم البنوة (ب ن، ب ت، ب ن ت) قرئ حسب اسم البنوة مذكرًا أو مؤنثًا.

٢- الاعتماد على معرفة الاسم مذكرًا أو مؤنثًا من خلال كلام العرب، يتم تقديم كلام العرب عن قاعدة تاء التأنيث، أسماء الأعلام الواردة فى النقوش مثل: طلحة ومعاوية وعبيدة فمن المعروف أنهم أسماء أعلام مذكرة.

٣- يؤنث الاسم المنتهى بالتاء في حالة ما إذا كان الاسم يعد مذكرا في النقوش الثمودية إن ورد بدون تاء؛ فبذلك يصبح الاسم المنتهى بالتاء مؤنثًا.

٤- الاعتماد على السياق لتحديد نوع اسم العلم؛ وذلك لأن بعض العبارات يكون فيها السياق دالاً على أن اسم العلم مذكر أو مؤنثًا.

وعن التحديد الزمني لتلك النقوش فلعلها ترجع إلى فترة النقوش الثمودية المبكرة المعروفة بالتيمائى **A** + نجدي **B**؛ وذلك لتشابه شكل حروف النقوش الثمودية بجبل فَرْدَةُ الشَّمُوسُ بتلك التى حُددت بما يُعرف بالتيمائي النجدى، وبداية ظهورها تقريبًا من القرن الثامن قبل الميلاد. [٢٣]



اللوحة رقم (٢) النقوش رقم ١، ٢، ٣

[٢٣] الذيب، سليمان بن عبدالرحمن، *نقوش ثمودية من المملكة العربية السعودية*، الرياض: مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م ، ٩.

عبارة عن واجهة صخرية كبيرة رُسم عليها جملين أحدهما كبير والآخر صغير، وأمامهما رسم شبه متقن لأسد كبير الحجم، وآخر صغير غير مكتمل. وبالقرب من الرسوم توجد ثلاث نقوش ثمودية، جاءت كالآتى:

النقش رقم (١)

و د ل

(ودل) أو (ود ل)

كتب النقش بخط واضح وهو عبارة عن اسم علم واحد يمكن قراءته كعلمًا مفردًا بسيطا على النحو التالى: ودل، وادل، وديل.

أما إذا أُعتبر علمًا مركبًا فسيقرأ بهذه الصغة: **ودأل، ودأيل**.

والنقش المذكور أمام منظر لجمل

ودل: ودل: وَدَل السِّقاءَ وَدْلاً: مخَضه،[٢٤] يحتمل هذا أول ورود له في النقوش الثمودية، وورد كاسم علم في النقوش الصفائية.[٢٥]

ويمكن قراءته كالآتى: **ود أل**[٢٦] أو **ودد أل**، ومعناه محبة أو ود الإله.[٢٧] ويميل الباحث إلى قراءة هذا الاسم بـ(ود أل).

---

[٢٤] ابن منظور، *لسان العرب*، مج٦، جـ٥٣، ٤٨٠١.

[25] MARÍA DEL CARMEN HIDALGO-CHACÓN DIEZ and others., The OCIANA Corpus of Hismaic Inscriptions Preliminary Edition, *in: The Online Corpus of the Inscriptions of Ancient North Arabia*, Edited By Michael C. A. Macdonald and others, Oxford, 2017, 7615.

[٢٦] **إل:** هو إله سامى مشترك عبده الساميون، وجاء ذِكْرُهُ في نقوشهم، وورد مركبًا فى أسماء الأعلام العربية، ومعناه "القادر والحاكم" وكان إيل يحتل رأس قائمة الآلهة الكنعانية، وتعتبر إلهة البحر زوجًا للإله إيل فى أوغاريت، ومن نعوته التى نُعِتَ بها "أبو البشر" و"خالق الخلق"... ووارد بصيغة إيلو فى الأكادية وبصيغة إلوهيم فى العبرانية. يُراجع: القرم، توفيق القرم، توفيق محمود، أسماء الأعلام المركبة مع أسماء الآلهة في النقوش السبيئة مستقاه من سجل النقوش السامية (RES)، *رسالة ماجستير غير منشورة في الآداب*، قسم النقوش، معهد الآثار والأنثروبولوجيا، جامعة اليرموك، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م، ٣٦.

[27] SHATNAWI. M. A., Die Personennamen in den ṯamudischen Inschriften. Eine Lexikalish-grammatische Analyse im Rahmen der Gemeinsemitischen Namengebung, *in: Ugarit-Forschungen Internationales Jahrbuch für die Altertumskunde Syrien-Palästinas*, Band 34, 2002, Ugrit-Verlag Münster ,2003, 752; ARBACH, M., Les Nomes Propres du Corpus Inscriptionum Semiticarum, Inventaire des Inscriptions Sudarabiques, *Tome* 7, Paris, 2002, 392.

النقش رقم (٢)

ل أ م ي ت.

بواسطة أمية

كتب النقش بخط واضح وهو عبارة عن اسم علم واحد يمكن قراءته كعلمًا مفردًا بسيطا مسبوقًا بحرف اللام. وهذا النقش أمام منظر لأسد، وهو نقش لشخص يدعى أمية.

أميت: جاء في لسان العرب تَأَمَّى أَمَةً اتَّخَذها، وأَمَّاها جعلَها أَمَة. وأَمَتِ المرأَةُ وأَمِيَتْ وأَمُوَتْ. وما كُنْتِ أَمَةً ولقد تَأَمَّيْتِ وأَمِيتِ أُمُوَّة. وتَأَمَّيتُ أَمَةً أَي اتَّخَذت أَمَة.[٢٨]

وأُسْتُخْدم اسم **ا م ت** في نقوش جبة الثمودية مذكرًا بمعنى أَمةً،[٢٩] وكذلك أُستخدم اسم العلم **أ م ي ت** في النقوش الثمودية،[٣٠] وفى النقوش الصفائية أُسْتُخِدم اسم العلم **أ م ي ت** للمذكر.[٣١] وورد في النقوش النبطية،[٣٢] وفى النقوش التدمرية. [٣٣] وممن سمى به في العربيات: أمية بنت رقيقة، وأمية بنت قيس أبى الصلت الغفارية.[٣٤]

وبناء على ما تقدم فإن اسم أمية هو من الأسماء المؤنثة اصطلاحًا والتى استخدمها العرب للمذكر والمؤنث.

النقش رقم (٣)

ث ر ع ل ي ف بواسطة ي ف البطئ

كتب النقش بخط غير واضح، ويصعب قراءته، وهو نقش لاسم علم مفردًا بسيطًا يدعى **ي ف.**

---

[٢٨] ابن منظور، *لسان العرب*، مج١، ج٢، ١٢١.

[٢٩] الذيبب، سليمان بن عبدالرحمن، *دراسة لنقوش ثمودية من جُبّة بحائل المملكة العربية السعودية*، الرياض، مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، نقشى ٢٥: ٢، ٦٧: ٢؛ الذيبب، سليمان، الذيبب، سليمان بن عبدالرحمن، *دراسات فريدريك وينيت لنقوش ثمودية من منطقة حائل: دراسة تحليلية*، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية (١)، الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م، نقش ١٢٤؛

MARÍA HIDALGO-CHACÓN DIEZ and others, *The OCIANA Corpus of Hismaic Inscriptions*, 357.

[30] HUBER. C., *Journal d'un Voyage en Arabie*, (1883 -1884). Paris, 1891, 644. №.10.

[31] ABABNEH, M.I., *Neue Safaitische Inschriften und deren Bildliche Darstellung*, Semitica et Semitohamitica Berolinensia, 6, Aachen: Shaker, 2005, №. 512; HARDING. G. L., ''The Cairn of Hani'', *Annual of the Department of Antiquities of Jordan* II, №.131, 1953, 42.

[٣٢] المعانى، سلطان، "أسماء الأعلام في النقوش العربية الشمالية (الثمودية والصفاوية واللحيانية)"، *مجلة دراسات تاريخية*، ع ٨٣- ٨٤، ٢٠٠٣، ٨٤.

[33] STARK. J. K., *Personal Names in Palmyrene Inscriptions*, Oxford, 1971, 5.

[٣٤] المعانى، "أسماء الأعلام"، ٨٤.

ث ر ع: ثَرِعَ الرجلُ إذا طَفَّلَ على قَوْم. والتَّطْفيلُ: السير الرُّوَيْد. وهى صفة يقال: طَفَّلْتُها تطفيلاً يعني الإبل، وذلك إذا كان معها أَولادها فَرَفَقْتَ بها في السير لِيَلْحَقَها أَولادها الأَطفالُ. وكلمة **ث ر ع** مستخدمة في النقوش الثمودية،[٣٥] وكذلك أُستخدمت في الصفائية كاسم علم.[٣٦]

ي ف: وَفَى يَفِي وَفاءً فهو وافٍ.[٣٧] وهو اسم علم استخدم في النقوش الثمودية وهو موجود في الخابو الغربي قريب من تيماء بمنطقة تبوك بالسعودية.[٣٨]

اللوحة قم (٣) نقش رقم (٤)

النقش رقم (٤)

هـ ش م س هـ ش ن أ ح لّ ب ي ب ع ل هـ.

ن م ع م هـ ب ب

يا (الإلهة) شمس هذه العداوة (الشناعة) حل بي بسبب عَلِهَ[٣٩]

من عمه الممتلئ

ويتضح من شكل الحروف المكتوب بها النقش أنها ترجع إلى المرحلة المبكرة من النقوش الثمودية، واتجاه الكتابة من اليمين إلى اليسار، والخط متقن وواضح بشكل جيد يسهل قراءته.

[٣٥] اسكوبى، خالد بن محمد عباس، النقوش الثمودية بين الحجر وعقيلة أم خناصر دراسة تحليلية مقارنة، *رسالة دكتوراه*، قسم الآثار والمتاحف بكلية الآداب جامعة الملك سعود، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م، نقش١١٧.

[36] AL-MANĀSĪR A.Y.Kh. *Ein Korpus Neuer Safaitischer Inschriften aus Jordanien*, Semitica et Semitohamitica Berolinensia, 10. Aachen: Shaker, 2008, №. .308.

[٣٧] ابن منظور، *لسان العرب*، مجـ٦، جـ٥٤، ٤٨٨٤.

[38] WINNETT, F.V., *A Study of the Liḥyanite and Thamudic Inscriptions*, University of Toronto Studies Oriental Series, 3. Toronto: University of Toronto Press, 1937, 25 pl. III. Group 5, nº. 426a.

[٣٩] اسكوبى، *النقوش الثمودية*، ٣٢٦.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | فايز أنور عبدالمطلب مسعود

ش م س: شمس، إلهة ثمودية وردت بلفظ **(هـ ش م س)** مسبوقة بالهاء أداة النداء،[٤٠] وكانت صنمًا لبني تميم ولها بيت، وورد اسم علم في الكتابات الثمودية بصيغة شمس. وقد انتشرت النقوش الثمودية التى تذكر الإلهة.[٤١]

ش ن أ : عداوة، بغضاء. [٤٢] ووردت في النقوش الثمودية. [٤٣] ووردت بنفس المعنى العداء في النقوش الصفائية. [٤٤]

ح لّ: حَلَّ أقام، نزل بالمكان.[٤٥] وهى فعل استخدم في النقوش الثمودية.[٤٦] واستخدم في النقوش الصفائية بهذه الصيغة **ح ل ل** بمعنى أقام.[٤٧]

ب: بمعنى بواسطة. [٤٨]

ن م: ترجم بمعنى بسبب، وهى كثيرة الورود في النقوش الثمودية، وسبق تعريفها.

ع م هـ: العَمَهُ: التَّحَيُّر والتَّرَدُّد. [٤٩] هو اسم علم استخدم في النقوش الثمودية،[٥٠] وهو كذلك موجود في النقوش الصفائية. [٥١]

---

[٤٠] الذييب، سليمان بن عبدالرحمن، *النقوش الدعوية في الكتابات الثمودية بمنطة حائل، المملكة العربية السعودية*، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية (١٠)، الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٤٣٨هـ/ ٢٠١٧م، ١٤، ١٥.

[٤١] طلفاح، أحمد سالم أحمد، *الآلهة عند الثموديين*، رسالة ماجستير غير منشورة، معهد الآثار والإنثروبولوجيا، جامعة اليرموك، ١٩٩٣، ١٧٢.

[٤٢] ابن منظور، *لسان العرب*، مجـ٤، جـ٢٦، ٢٣٣٥.

[43] MARÍA DEL CARMEN HIDALGO-CHACÓN DIEZ, MACDONALD. M C. A. , *The OCIANA Corpus of Taymanitic inscriptions Preliminary Edition, in: The Online Corpus of the Inscriptions of Ancient North Arabia*, Edited By Michael C. A. Macdonald and others, Oxford, 2017, 3.

[44] ALI AL-MANASER, MACDONALD. M. C. A., The OCIANA Corpus of Safaitic Inscriptions Preliminary Edition, *in: The Online Corpus of the Inscriptions of Ancient North Arabia*, Edited By Michael C. A. Macdonald and others, Oxford 2017, 7207, 7235, 7350.

[٤٥] ابن منظور، *لسان العرب*، مجـ٢، جـ١١، ٩٧٢.

[46] VAN DEN BRANDEN, A, *Les Inscriptions Thamoudéennes*, (Bibliothèque du Muséon, 25). Louvain: Institut Orientaliste de l'Université de Louvain, 1950, 293 Plates: XVII; Winnett, F.V. *A Study of the Lihyanite and Thamudic*, 32, pl. III; MARÍA HIDALGO-CHACÓN DIEZ, Macdonald , *The OCIANA Corpus of Taymanitic*, 96-97.

[47] ALI AL-MANASER & MACDONALD, *The OCIANA Corpus of Safaitic Inscriptions*, 231, 544.

[٤٨] الذييب، *دراسة لنقوش ثمودية*، نقش ١١٤.

[٤٩] ابن منظور، *لسان العرب*، مجـ٤، جـ٣٥، ٢١١٤.

[50] MARÍA HIDALGO-CHACÓN DIEZ and others, *The OCIANA Corpus of Hismaic Inscriptions*, 345, 352, 376, 541, 610, 886, 931.

[51] ALI AL-MANASER & MACDONALD, *The OCIANA Corpus of Safaitic Inscriptions*, 554, 2137, 9898.

ب ب: البَبَّةُ: السَّمِينُ، وقيل: المُمْتَلِئُ البَدَنِ نَعْمَةً. [٥٢] واستخدمت في النقوش الثمودية. [٥٣]

اللوحة رقم (٤) النقش رقم (٥)

النقش رقم (٥)

هـ ب ع ل ت هـ ن أ ج أ س م ع ل ي

يا بعلت اسمع لي الدعاء.

ويتضح من شكل الحروف المكتوب بها النقش أنها ترجع إلى المرحلة المبكرة من النقوش الثمودية، واتجاه الكتابة من اليمين إلى اليسار، والخط متقن وواضح بشكل جيد يسهل قراءته.

هـ: أداة نداء [٥٤]

بعلت: لعلها مؤنث بعل، فيقال بَعَلت المرأة أى صارت ذات بَعْل، أَلحقوا الهاء لتأكيد التأنيث والأنثي بَعْل وبَعْلة مثل زوج وزوجة، والبعل: اسم ملك، والبعل: الصنم. [٥٥]

وكلمة بعلت تترجم حسب سياقها في الجملة فلقد ترجم الذييب كلمة بعلت بمعنى الربيع في جملة: ل ا س ح ي و ش م ت هـ ب ع ل ت بواسطة أوس (بن) حى، وراقب (استمتع بالخضرة الربيع). [٥٦] ولا خلاف أن أى مرادفة لها دلالالتها السياقية.

---

[٥٢] ابن منظور، *لسان العرب*، مج١، جـ٣، ٢٠٢.

[٥٣] الذييب، سليمان بن عبدالرحمن، *قراءات الحياة الاجتماعية قبل الميلاد في ضوء النقوش الثمودية في منطقة حائل*، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية (٩)، الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٤٣٨هـ/ ٢٠١٧م، نقش٨؛ الذييب، *دراسات فريدريك*، نقش ٢٨.

[٥٤] يذهب عبابنه إلى أن الهاء هى أداة للنداء وأداة للتعريف عند كل من الثموديين والصفائيين. يُراجع: شطناوى، منير، شطناوى، منير تيسير، "تطور "ها" إلى "همزة" في أداة التعريف "أل" في ضوء ظاهرتى التعريف والإشارة في اللغات السامية"، *دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية*، م٣٢، ع ٢، ٢٠٠٥، ٣٢٣.

[٥٥] ابن منظور، *لسان العرب*، مج١، جـ٤، ٣١٦.

[٥٦] الذييب، *دراسات فريدريك*، نقش٦٩.

ومن المعروف أيضًا أن **ب ع ل ت** نعت من نعوت الإلهة شمس حيث لقبت الإلهة شمس بلقب **ب ع ل ت** أى ربة ثم يُذكر اسم المكان الذى تُعبد فيه، ويمكن الاكتفاء بالنعت ب ع ل ت عن اسم الإلهة شمس.[٥٧] فبذلك تكون الترجمة الأقرب أنها نعت للإلهة شمس، وهو نعت بمعنى ربة. والذى يدلل على ترجيح ذلك هو وجود اسم الإلهة شمس في النقش السابق من نقوش جبل فردة الشموس.

هـ ن أ ج: الهاء أداة تعريف ونأج: الصوت، يقال هو أحزن ما يكون من الدعاء وأضرعه وأخشعه، وفى الحديث: ادعُ ربك بأناج ما تقدر عليه أى بأبلغ ما يكون من الدعاء والتضرع.[٥٨]

أ س م ع: حِسُّ الأُذن. يقال: اسْمَعْ دُعائي أَي أَجِبْ لأَن غرض السائل الإِجابةُ والقَبُولُ.[٥٩] وردت في النقوش الثمودية بمعنى أجب الدعاء.[٦٠] وجاءت في النقوش الصفائية.[٦١]

ل ي: اللام حرف جر للملكية والياء ضمير المتكلم يعود على صاحب النقش، وهى صيغة قليلة الاستخدام في النصوص.[٦٢]

---

[٥٧] القحطاني، محمد سعد عبده حسن، آلهة اليمن القديمة الرئيسة ورموزها حتى القرن الرابع الميلادى (دراسة آثارية تاريخية)، *رسالة دكتوراه غير منشورة*، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة صنعاء ١٩٩٧م، ١٢٣– ١٢٦؛ محمود، راجح زاهر محمد، الألقاب الرسمية في نقوش المسند السبئية القديمة، *رسالة ماجستير غير منشورة*، قسم الجزيرة العربية، المعهد العالى لحضارات الشرق الأدنى القديم، جامعة الزقازيق، ١٩٩٦م، ٥١.

[٥٨] ابن منظور، *لسان العرب*، مجـ٦، جـ٤٨، ٤٣١٢.

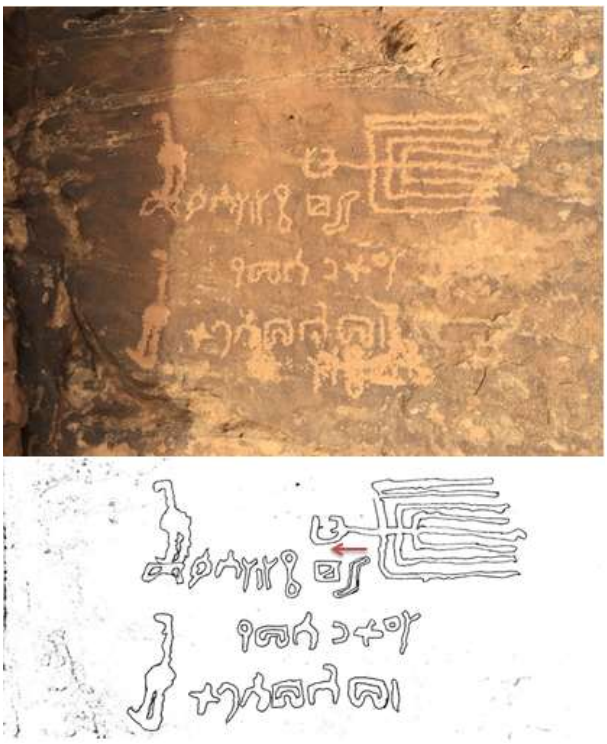
[٥٩] ابن منظور، مجـ٣، جـ٢٤، ٢٠٩٥.

[٦٠] اسكوبى، *النقوش الثمودية*، نقش ١٤٠؛

KOOTSTRA, F., «The Language of the Taymanitic Inscriptions and its Classification», *Arabian Epigraphic Notes* 2, 2016, 118; Winnett, F.V, «A Reconsideration of Some Inscriptions from the Tayma Area»,. *Proceedings of the Seminar for Arabian Studies* 10, 1980, 134–135.

[61] LANE, E.W, *An Arabic-English Lexicon, Derived from the Best and Most Copious Eastern Sources*, London, 1863-1893, 1324a; Macdonald, M.C.A.: «Herodian Echoes in the Syrian Desert», In, *Trade, Contact, and the Movement of Peoples in the Eastern Mediterranean*, Studies in Honour of J. Basil Hennessy. Mediterranean Archaeology, edited by S. Bourke & J. P. Descoeudres, Supplement, 3. Sydney: Mediterranean Archaeology, 1995, 286, no.12.

[٦٢] اسكوبى، *النقوش الثمودية*، نقش ١.



اللوحة رقم (٥) النقش رقم (٦)

النقش رقم (٦)

غ و ث هـ ن هـ س قْ م

هـ ع ت ر س م ي

ن م ك م س ل ت

غوثهن من هذا السقم

يا (الإله) عترسمي

من كمس (بن) لت

ويتضح من شكل الحروف المكتوب بها النقش أنها ترجع إلى المرحلة المبكرة من النقوش الثمودية، واتجاه الكتابة من اليمين إلى اليسار، والخط متقن وواضح بشكل جيد يسهل قراءته.

غ و ث: أَجابَ اللهُ غَوْثاه وغُواثَه وغَواثَه.[٦٣] واستخدمت **غ و ث** في النقوش الثمودية. [٦٤] وكذلك مستخدمة في النقوش الصفائية.[٦٥]

[٦٣] ابن منظور، *لسان العرب*، مجـ٥، جـ٣٧، ٣٣١٢.

[64] KING, G. M. H, Early North Arabian Thamudic E.: A Preliminary Description Based on a New Corpus of Inscriptions from the Ḥismā Desert of Southern Jordan and Published Material, *Ph.D Thesis*, School of Oriental and African Studies, University of London, 1990, 442.

[65] ABBADI, Ş, ''A New Safaitic Inscription Dated to 12–9 BC'', *Studies in the History and Archaeology of Jordan* VII, 2001, 482.

س قْ م، مريض وهى من الكلمات التى تدل على المرض في النقوس الثمودية،[٦٦] وكما كذلك استخدمت في النقوش الصفائية.[٦٧]

ع ت ر س م ي:

أما في النقوش الثمودية فقد ورد متضرعًا له بلفظ عترسم وهو اختصار إلى عتر سمين، وبالإضافة إلى لفظ عترسم فقد وردت ألفاظ عدة مختصرة له منها: **ع ت ر، ع ت ي ر، ع ث ت ر**، وأحيانًا يرد **ع ت ت ، ع ت**،[٦٨] وقد يرد فقط بالتاء فقد عندما يدخل مركبًا مع اسم علم مثل: عبد ت إذ تُعد التاء اختصارًا للإله عثتر وقد استخدم الثموديون لفظ عترسم عند التضرع.[٦٩]

ن م: حرف جر، بمعنى: من في النقوش الثمودية.[٧٠]

ك م س: اسم علم مذكر بسيط ربما يلفظ كامس على وزن فاعل، وكامس: اسم موضع قرب حائل. قال أحد الشعراء:

فلَقَدْ أَرانا يا سُمَيُّ بِحائِلٍ نَرْعَى القَرِيَّ فكامساً فالأَصْفَرَا.[٧١]

ورد هذا العلم في النقوش الثمودية[٧٢] بنفس الصورة، وفى النقوش الصفائية.[٧٣]

ل ت: اسم علم استخدم في النقوش الثمودية،[٧٤] ومن المعروف أن اللات هي إلهة عند الثموديين، وقد ورد ذكرها في نقوش ثمودية كثيرة يقوم كاتبها بالدعاء لها، إما لجلب نفع أو دفع ضر أو دعاء بالخير أو السوء على بعض الأشخاص؛ فهى في غالب النقوش تُستخدم في النقوش الدعوية.[٧٥]

---

[٦٦] الذييب، *دراسة لنقوش ثمودية*، نقش ٨٢.

[67] AL-JALLAD, A .M., *An Outline of the Grammar of the Safaitic Inscription,* Studies in Semitic Languages and Linguistics, 80, Leiden: Brill, 2015, 263.

[٦٨] طلفاح، *الآلهة عند الثموديين*، ٥٨.

[٦٩] طلفاح، *الآلهة عند الثموديين* ، ٥٨.

[٧٠] الذييب، *دراسة لنقوش ثمودية*، نقش٧٣؛

WINNETT, F. V., ''Studies in Thamudic''. J. Coll. *Arts*, King Saud Univ., Vol. 12, Nº. 1, 1985, 42

[٧١] ابن منظور، *لسان العرب*، مج٥، ج٤٣، ٣٩٢٩.

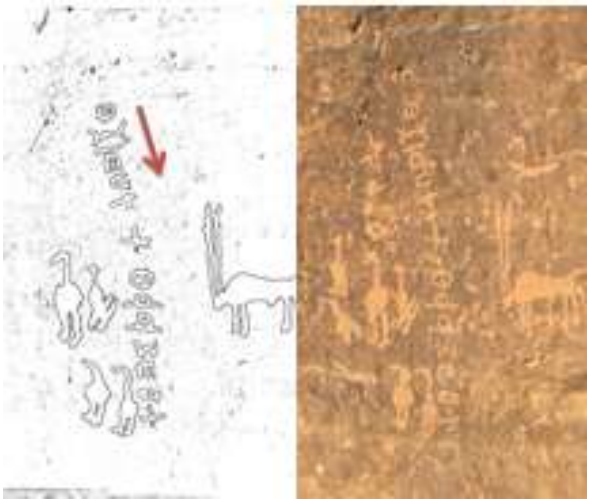
[72] KING, G.M.H., *Early North Arabian Thamudic E*, 416

[73] Ali Al-Manaser & MACDONALD, *The OCIANA Corpus of Safaitic Inscriptions*, 692, 2353, 4771, 6997, 8826.

[٧٤] الذييب، *قراءات الحياة الاجتماعية*، نقش ٥٨؛ الذييب، *النقوش الدعوية*، نقش ١١٣.

[75] WINNETT, F.V., *A Study of the Liḥyanite and Thamudic*, 42, pl. VII Group 1 nº. 698;

طلفاح، *الآلهة عند الثموديين*، ٩٤– ٩٨.



اللوحة رقم (٦) النقش رقم (٧)

النقش رقم (٧)

و ا ن ح ر (ز) ت و د د ف ح ج ت

وأنا حرزت تحياتي (مودتى) لحاجة.

ويتضح من شكل الحروف المكتوب بها النقش أنها ترجع إلى المرحلة المبكرة من النقوش الثمودية، واتجاه الكتابة من أعلى إلى أسفل، والخط متقن وواضح بشكل جيد يسهل قراءته.

يوجد فى هذه اللوحة منظر لوعل يمين النقش. ورسومات لأربع نعامات يسار النقش. والنقش مكتوب بخط واضح، ويرجع إلى المرحلة المبكرة من النقوش الثمودية، واتجاه الكتابة من أعلى إلى أسفل، والخط متقن وواضح بشكل جيد.

و ا ن: استخدمت في النقوش بمعنى وأنا. [٧٦]

ح ر ز ت: حرز: الحِرْز: الموضع الحصين. يقال: هذا حِرْزٌ حَرِيزٌ. والحِرْزُ: ما أَحْرَزَك من موضع وغيره. تقول: هو في حِرْزٍ لا يُوصَل إِليه.[٧٧] وهو اسم علم مذكر أُستخدم في النقوش الثمودية. [٧٨] وكذلك ورد اسم العلم المذكر في النقوش الصفائية باسم **ب ح ر ز هـ.**[٧٩]

[76] CORBETT, G. J., Mapping the Mute Immortals: A Locational and Contextual Analysis of Thamudic E/ Ḥismaic Inscriptions and Rock Drawing from the Wādī Ḥafīr of Southern Jordan, *Ph.D Thesis*, University of Chicago, 2010, 311, 313; King, G.M.H., *Early North Arabian Thamudic E*, 437;

الذييب، *قراءات الحياة الاجتماعية*، نقوش ٤٥، ٤٦، ٤٨، ٦٧، ١١١.

[٧٧] ابن منظور، *لسان العرب*، مجـ٢، جـ١٠، ٨٣٢.

[78] JAMME, A., *Miscellanées d'Ancient Arabe*, VII, Washington, 1974, 119 no.6; HARDING, G.L. & Littmann, E., *Some Thamudic*, numbers 82, 281, 285, 290, 436, 452, 463.

[79] ALI AL-MANASER & MACDONALD., *The OCIANA Corpus of Safaitic Inscriptions*, 3068.

و د د ف: ودد: الودُّ: مصدر المودَّة. ابن سيده: الودُّ الحُبُّ يكون في جميع مَداخِل الخَيْر،[٨٠] وهى بمعنى تحياتِ لـ و ُتستخدم في النقوش التذكارية ويها اسم علم.[٨١]

ح ج ت: أصلها اسم علم **ح ج** وهو حاج اسم علم مذكر أُسْتُخِدم في النقوش الثمودية.[٨٢]

وذكر الذييب أن اسم **ح ج ت** بمعنى الحجة، في نقش هـ ك هـ ل ا ت م ح ج ت أى يا الإله كهل أتم الحجة.[٨٣] وإن صح بأن المقصود بكلمة ح ج ت الحجة، فتكون الترجمة وأنا حرزت واشتاق للحجة. ومن المعروف أن النقوش الثمودية تميزت بعدم كتابة حروف المد (الألف والواو والياء) في كلماتها، وتكتب تلك الحروف إذا كانت من أصل حروف الكلمة.[٨٤]

ويرجح الباحث بأن **ح ج ت** اسم علم وهو حاجة، ولقد وردت من أسماء الأعلام في النقوش التدمرية.[٨٥]

لذا يري الباحث أن اسم ح ج ت اسم علم مؤنث. فيكون هذا النص نص مودة ومحبة من حرزت الذي أحب حاجة، فعبر بهذا النقش عما يجيش في نفسه من حب وود تجاه محبوبته حاجة؛ فكتب: وأنا حرزت تحياتي (مودتى) لحاجة.

---

[٨٠] ابن منظور، *لسان العرب*، مجـ٦، جـ٥٣، ٤٧٩٣.

[٨١] اسكوبى، *النقوش الثمودية*، نقوش ٤٨، ٤٩، ٨٢، ٩٧، ٩٩، ٢٤٤، ٢٤٦، ٢٤٨، ٢٧١؛ الذييب، *الحياة الاجتماعية*، نقش ٧٢؛ الذييب، *النقوش الدعوية*، نقشى ١٣٧، ١٣٨؛

WINNETT, F. V., «Studies in Thamudic», Numbers. 1, 2, 4, 28, 76; CORBETT, G. J, Mapping the Mute Immortals, 358.

[٨٢] اسكوبى، خالد بن محمد عباس، *دراسة تحليلية مقارنة لنقوش ثمودية من منطقة رم بين ثليثوات وقيعان الصنيع جنوب غرب تيماء*، الرياض: إصدرارات دارة الملك عبدالعزيز، سلسلة الرسائل الجامعية– ٢٦، ١٤٢٨/ ٢٠٠٧م نقشى ١٢٧، ١٩٢؛

CORBETT, G. J, *Mapping the Mute Immortals*, 307, 325, 339, 341-432…; Harding. G. L, *An Index and Concordance of Pre-Islamic Arabian Names and Inscriptions*, Toronto, University Toronto Press, 1971, 177.

[٨٣] الذييب، *النقوش الدعوية*، نقش ١٢٦.

[٨٤] فمثلاً كلمة (بت) تقرأ بات، بيت وتحدد حسب سياق الحملة المكتوب فيها، فطابع القلم الثمودى التحرر من أصوات المد. يُراجع: الدليمى، حليم، *الهدية*، ٢٢، ٢١٢؛ درويش، محسن هاشم، "لهجة ثمود بين الحقيقة والوهم"، *مجلة الدراسات اللغوية والأدبية*، ٢٠٠١م، ٦٧.

[85] STARK., *Personal Names*, 87.

اللوحة رقم (٧) النقش رقم (٨)

النقش رقم (٨)

ن م ك ل أ و د د ق ص ي ت

من كلأ الذي أحب قصية [قاصية].

ويتضح من نوع الخط أن هذا النقش يرجع إلى المرحلة المبكرة من النقوش الثمودية، واتجاه الكتابة من اليمين إلى اليسار، والخط متقن وواضح بشكل جيد.

ن م: حرف جر بمعنى من أو بمعنى بواسطة.[٨٦]

ك ل أ: اسم علم مذكر بسيط ربما يلفظ كلأ على ون فعل، والكَلأُ: العُشْبُ رَطْبُه ويابِسُه.[٨٧] وهو اسم علم استخدم في النقوش الثمودية،[٨٨] وفي النقوش الصفائية.[٨٩] ومن المحتمل أن **ك ل أ** ولد فى فصل فى فصل الربيع وقد اكتست الأرض بالكلأ لهذا سمي بهذا الاسم.

و د د: تحيات مودتى

ق ص ي ت: قَصِيَ فلان عن جوارنا، بالكسر. وقُصَيٌّ، مصغر: اسم رجل.[٩٠] وورد **ق ص ي** اسم علم مذكر في النقوش الثمودية،[٩١] أما عن **ق ص ي ت** فهو اسم علم يُعتقد أنه يظهر لأول مرة في النقوش

[٨٦] اسكوبي، *دراسة تحليلية مقارنة*، نقوش ٦، ١٧، ٩٦، ١٢٦، ١٦٨.

[٨٧] ابن منظور، *لسان العرب*، مج٥، ج٤٣، ٣٩٠٩.

[88] JOBLING, W. J., ''The Seventh Season of the ʿAqaba-Maʿan Survey'', *Liber Annus* 37, 1987, 378; Corbett, G. J, *Mapping the Mute Immortals*, 314.

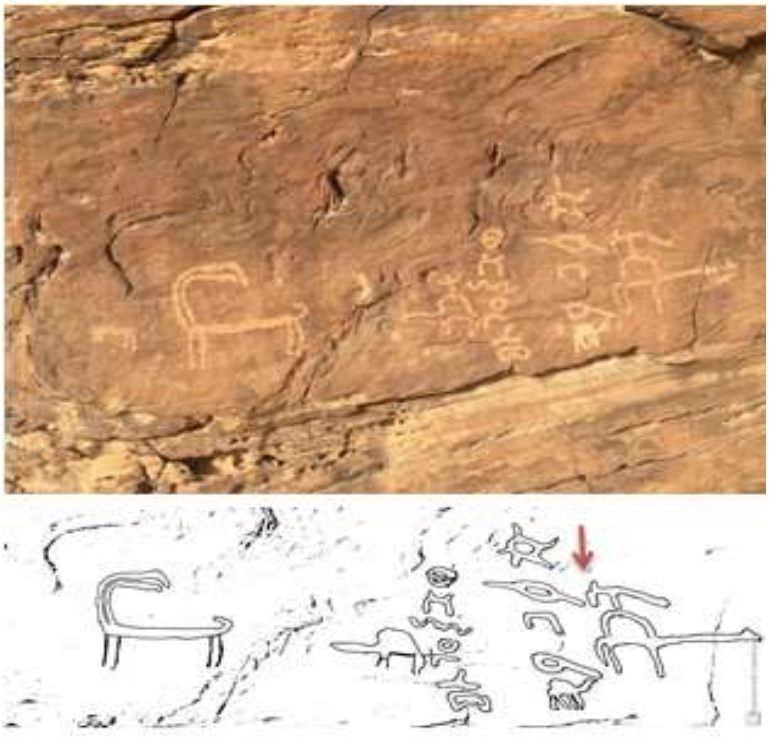
[89] ALI AL-MANASER & MACDONALD, *The OCIANA Corpus of Safaitic Inscriptions*, 2244.

[٩٠] ابن منظور، *لسان العرب*، مج٥، ج٤١، ٣٦٥٧، ٣٦٥٨.

[91] HARDING, *An Index*, 483.

الثمودية، ولقد ورد هذا العلم مذكرًا في النقوش الصفائية في النقش التالى: قصية بن خبث بن نقل بن عمدن.[٩٢]

ويعتقد الباحث أن اسم العلم **ق ص ي ت** غير وارد في كتب العرب، وهذا لا يمنع أنهم تسموا بهذا الاسم بدليل وروده في النقوش الصفائية. وإذا تتبعنا سياق نقوش المودة والحب تبين أنها رسائل المودة في الغالب تأتى من رجل إلى امرأة أو العكس، وفى هذا النقش رجل يدعى كلأ وهو الاسم المعروف أنه مذكر في النقوش الثمودية يرسل رسالة مودة لامراة تُسمى قصية وهى مؤنث قصي إذا أضيفت له تاء التأنيث، ولذا يقترح الباحث الترجمة التالية: من كلأ الذي أحب قصية.



اللوحة رقم (٨) النقش رقم (٩)

النقش رقم (٩)

ش ق ب ي

و ا ش ع ل هـ م

شوق بي

وأشايع لهم. (يصيح على إبله لتجتمع عنده)

[92] CLARK, V. A., A Study of New Safaitic Inscriptions from Jordan, *Ph.D Thesis*, University of Melbourne: Australia, 1980, 396, no. 977.

ويتضح من نوع الخط أنه يرجع إلى المرحلة المبكرة من النقوش الثمودية، واتجاه الكتابة من أعلى إلي أسفل، والخط متقن وواضح بشكل جيد.

ش ق ب ي: وردت **ش ق ب ي** بمعنى شوق بي فى النقوش الثمودية فى نقوش حائل. [٩٣]

ا ش ع: وشَيَّعَ الراعي في الشِّياعِ: رَدَّدَ صَوْتَه فيها. والشاعةُ: الإهابةُ بالإبل. وأَشاعَ بالإبل وشايَع بها وشايَعَها مُشايَعةً وأَهابَ بمعنى واحد: صاح بها ودَعاها إذا استأْخَرَ بعضُها. [٩٤]

ومن الجدير بالذكر أن بجوار النقش الثمودي رسومات لثلاث من الإبل، فتكون تلك القراءة أقرب للصواب.

اللوحة رقم (٩) النقش رقم (١٠)

النقش رقم (١٠)

ل ر ب ت م ف ن ي ش ع ت م

بواسطة رب تم بن فني بن شعتم

اللوحة عبارة عن رسم لجمل ويوجد فى أعلى اللوحة رسم ربما لشجرة، والنقش الثمودي يرجح أنه يرجع إلى المرحلة المبكرة فى النقوش الثمودية، واتجاه الكتابة من الأعلى إلى الأسفل، والخط متقن وواضح.

ل: بواسطة

ر ب ت م: يقرأ هذا الاسم رب تيم وهو موجود في النقوش الثمودية،[٩٥] وذكر باسم ر ب ت.[٩٦]

[٩٣] الذييب، *الحياة الاجتماعية*، ٤٤ نقش ٨٢.

[٩٤] ابن منظور، *لسان العرب*، مج٤، ج٢٧، ٢٣٧٨.

[٩٥] الذييب، *الحياة الاجتماعية*، ٤٤ هامش ١٣.

[96] MARÍA HIDALGO-CHACÓN DIEZ and others, *The OCIANA Corpus of Hismaic Inscriptions*, 589.

ف ن ي: فني: الفَناء: نَقِيض البقاء وفَنِيَ يَفْنى فَنا: هَرِمَ وأَشرف على الموت هَرَماً. [٩٧] وورد **ف ن ي** كاسم علم في النقوش الثمودية،[٩٨] واستخدم في النقوش الصفائية.[٩٩]

ش ع ت م: شعت أو شعث، يذهب صاحب الاشتقاق إلى أن اشتقاق (شَعْثَم) من الشَّعَث والميم زائدة،[١٠٠] والشَّعثم: الصُّلب الشديد. [١٠١]

وورد **ش ع ث** في النقوش الثمودية اسم قبيلة،[١٠٢] كما ورد اسم علم في النقوش الثمودية،[١٠٣] أما عن الاسم المذكور في هذا النقش فهو **ش ع ت م** فربما يكون هذا أول ورود له في النقوش الثمودية. أما عن اسم العلم المذكر **ش ع ث م** فهو معروف النقوش الصفائية. [١٠٤]

ولعل صاحب النقش أراد أن يؤكد ملكيته لمنظر الجمل المجاور للنقش، وكذلك إلى منظر الشجرة التى هى أعلى النص.

النتائج:

وفي نهاية المطاف يمكن القول: إن جبل فردة الشموس سُمى بذلك لتفرده عن باقى الجبال، فهو قائم بذاته وليس متصل بجبل آخر، كما أن كلمة الشموس دليل على صعوبة صعوده. وورود ذكر الجبل في المعلقات العربية دليل على معرفة العرب بهذا الجبل جيدًا، وارتباطه بأحداث لديهم، ويمكن إجمال نتائج النقوش كالآتى:

---

[٩٧] ابن منظور، *لسان العرب*، مجـ٥، جـ٣٩، ٣٤٧٧.

[98] MARÍA HIDALGO-CHACÓN DIEZ and others, *The OCIANA Corpus of Hismaic Inscriptions*, 1032; SHATNAWI. M. A., *Die Personennamen in den ṯamudischen*, 732.

[99] AL-MANĀSĪR A.Y.Kh., *Ein Korpus Neuer Safaitischer*, no.91.

[١٠٠] والميم الزائدة تسمى أيضًا لاحقة وهى تأتى في بعض اللغات السامية فى نهاية الفعل إذا أتى بصيغة الجمع فهى تكون فى اللغة العربية بإضافة (واو الجماعة) نحو: ذهبوا، وأكلوا.. وفي لغات سامية كالأوغاريتية، والعبرية، والأثيوبية يُجمع الفعل بإضافة لاحقة هى (الميم)، والأمر ذاته ينطبق على المَهْرَية وهى من العرب الأقحاح الذين يسكنون جنوب الجزيرة العربية فهم يقولون: صُدُوقِم بمعنى صدقوا. يُراجع: بلحاف، عامر فائل محمد، *مَهْرَة في مصادر اللغة والأدب (لسانها – إبلها – طائفة من أخبارها)*، صنعاء: مكتبة صلاح الدين، ٢٠١٨م، ٤١.

[١٠١] ابن دريد، أبوبكر محمد بن الحسن (ت٣٣١هـ)، *الاشتقاق*، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، بيروت: دار الجيل، ١٤١١هـ/ ١٩٩١م، ٣٤٩.

[102] WINNETT, F.V., *A Study of the Liḥyanite and Thamudic*, 24, 26 pl. III; MACDONALD, M.C.A., ''North Arabian'', 23-43, 30–31.

[١٠٣] الذييب، *دراسة لنقوش ثمودية*، نقش ٢٥.

[104] ALI AL-MANASER & MACDONALD, *The OCIANA Corpus of Safaitic Inscriptions*, 666; Harding. G. L, *An Index*, 350;

الروسان، محمود محمد، *القبائل الثمودية والصفوية دراسة مقارنة*، ط ٢، الرياض: جامعة الملك سعود، ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م، ٤٠٤

١- احتوت الرسومات المجاورة للنقوش على مناظر لبعض الحيوانات مثل الأسد الذى عُرف فى هذه الفترة فى شبه الجزيرة العربية. والأسد يعتمد فى غذائه على الحيوانات الأخرى مما يدل على وجود حيوانات كثيرة فى شبه الجزيرة العربية. ومن الحيوانات التى رسمت بجوار النقوش كانت الوعول والإبل.

٢- كان اتجاه كتابة معظم النقوش الثمودية من اليمين إلى اليسار، وتمثلت فى أرقام النقوش التالية: (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٨). أما اتجاه النقوش من الأعلى إلى الأسفل فكانت فى ثلاثة نقوش، وهذه النقوش هى: (٧، ٩، ١٠)

٣- كان للدعاء نصيب في تلك النقوش، فلقد تم توجيه الدعاء للإله عتر سمى، وكان الدعاء الغرض منه إزالة المرض، نقش رقم (٦). ودعاء آخر للإلهة شمس، وهو دعاء فريد بعرض شكواه بغرض أن الإلهة تقوم بحلها. نقش رقم (٤)،

٤- ذكر نعت الإلهة شمس وهو بعلت أحد نعوتها بمعنى ربة، نقش رقم (٥).

٥- وكان من ضمن النقوش ما يعبر عن المودة والحب، وهى رسالة حب يرسلها الحبيب إلى محبوبته، وعبر عنها بلفظ و د د الدالة على المودة، وتكرر هذا النوع من الرسائل مرتين لأشخاص مختلفة. نقشي (٧، ٨).

٦- وجاء في النقوش ما يُعبر عن الملكية، وهى نقوش تبدأ بحرف اللام، وهو دليل أن صاحب النقش يؤكد ملكيته إما للنقش المكتوب أى أنه هو الذى كتب هذا النقش، أو يؤكد ملكيته بأنه هو الذى قام برسم حيوان أو شجرة بجوار نص الملكية. نقش رقم (١٠)

٧- ذكر أسماء أعلام في تلك النقوش وهى أسماء مذكرة ومؤنثة.

٨- ورود أسماء أعلام يُحتمل ورودها في النقوش الثمودية لأول مرة، وهى:و د ل،ق ص ي ت،ش ع ت م.

٩- النقوش المنشورة تعكس حياة الإنسان الثمودي في تلك المنطقة، مظهرةً جوانب من حياته الاجتماعية والتى تمثلت فى نصوص المودة التى عبر بها أصحابها عن محبتهم ومودتهم لأشخاص آخرين.

١٠-وعن الجوانب الدينية فلقد أظهرت النقوش الثمودية بجبل فردة الشموس جانبًا من الحياة الدينية لأصحاب النقوش فى تلك المنطقة من خلال التعبد والدعاء لبعض الآلهة المعروفة عند الثموديين مثل الإلهة شمس، والإله عتر سمى.

١١-وبخصوص الجانب الاقتصادي لإنسان النقوش الثمودية بجبل فردة الشموس فلقد اعتمد غذاؤه بشكل أساس على الحيوانات مثل الجمال والوعول.

١٢-أما بالنسبة للظروف البيئية فلا خلاف من وجود حياة ملائمة لإنسان النقوش الثمودية بجبل فردة الشموس من حيث البيئة الصالحة لوجود بعض الحيوانات، وكذلك القيام بزراعة بعض النباتات مثل النخيل وإن لم يوجد فى رسوم جبل فردة الشموس.

الملاحق

ملحق أسماء الأعلام

أ م ي ت	٢
ح ج ت	٧
ح ر ز ت	٧
ر ب ت م	١٠
ش ع ت م	١٠
ف ن ي	١٠
ق ص ي ت	٨
ك ل أ	٨
ك م س	٦
ل ت	٦
ل هـ م	٩
و د ل	١
ي ف	٣

ملحق أسماء الالهة

ب ع ل ت	٥
ش م س	٤
ع ت ر س م ي	٦

ملحق الألفاظ

أ س م ع (أجب)	٥
أ ش ع (أشايع)	٩
أ ن (أنا)	٧
ب (بواسطة)	٤
ب ب (ممتلئ)	٤
ب ي (بي)	٤، ٩
ث ر ع (بطئ)	٣
ح ل (حل)	٤
س ق م (مرض)	٦
ش ق (شوق)	٩
ش ن أ (عدواة)	٤
ع ل هـ (عَلِهَ)	٤
ع م هـ (عمه)	٤
غ و ث هـ ن (غوث)	٦
ل (بواسطة)	٢، ٣، ١٠
ل ي (لي)	٥
ن أ ج (تناجى)	٥
ن م (من)	٤، ٦، ٨
هـ (للتعريف)	٤، ٥، ٦
هـ (للنداء)	٤، ٥، ٦
و (عطف)	٧، ٩
و د د (مودة)	٨
و د د ف (مودة)	٧

قائمة المصادر والمراجع

المراجع العربية والمعربة:

– الإسكندري، أبوالفتح نصر بن عبدالرحمن، (ت٥٦١هـ)، *كتاب الأمكنة والمياه والجبال والآثار ونحوها المذكورة في الأخبار والأشعار*، ط ١، أعد للنشر حمد الجاسر، جـ ٢، الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٤م.

- al-Iskandarī, Abū al-Fatḥ Naṣr bin ʿAbd al-Raḥman, (D:561A.H), *kitāb al-ʾmkinā waʾlmiyāh waʾlġibāl waʾlʾaṯār wa naḥwhā al-maḏkwrh fī al-ʾaḫbār waʾlʾšʿār*, 1st ed., ʾaʿad lilnašr Ḥamad al-ğāsir, vol.2 , Riyadh: Maktaābit al-malik fahd al-waṭanīya, 1424A.H/2004A.D.

– اسكوبى، خالد بن محمد عباس، "النقوش الثمودية بين الحجر وعقيلة أم خناصر دراسة تحليلية مقارنة"، *رسالة دكتوراه* قسم الآثار والمتاحف بكلية الآداب/ جامعة الملك سعود، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م.

- Iskūbī, Ḫālid bin Muḥamad ʿAbās, "al-Nuqūš al-ṯamūdīya baīn al-ḥağar waʿaqīlat ʾum ḫanāṣir Dirāsa taḥlilīya muqārana", *PhD Thesis*, Department of Archeology and Museums, facultyof Arts, King Saud University, 1425A.H/ 2004A.D.

– اسكوبى، خالد بن محمد عباس، *دراسة تحليلية مقارنة لنقوش ثمودية من منطقة رم بين ثليثوات وقيعان الصنيع جنوب غرب تيماء*، الرياض: إصدارات دار الملك عبدالعزيز، سلسلة الرسائل الجامعية– ٢٦ ، ١٤٢٨/ ٢٠٠٧م.

- Iskūbī, Ḫālid bin Muḥamad ʿbās, *Dirāsa taḥlilīya muqārana li nuqūš ṯamūdīya min mantiqat ram baīn ṯalyṯwāt wa qyʿān al-ṣanīʿ ğanūb ġarb taīmāʾ*, Riyad: ʾiṢdarāt darat al-malik ʿabd al-ʿazyz, Silsilat al-rasaʾil al-ğāmiʿīya-26، 1425A.H/ 2004A.D.

– الأندلسى، عبدالله بن عبدالعزيز البكري (ت٤٨٧هـ)، *مُعْجم ما اسْتَعْجم من أسماء البلاد والمواضع*، ج.١، تحقيق مصطفى السقا، بيروت: عالم الكتب، د.ت.

- al-ʾAndalusī, ʿabdullah bin ʿabd al-ʿazyz al-bakry, (D:487A.H*), Muʿğam maʾistuʿgam min ʾsmāʾ al-bilād wʾl mawāḍiʿ*, vol.1, Taḥqīq muṣṭafā al-saqā, Beirut: ʿālam al-Kutub , d.t.

– البكر، فهد إبراهيم سعد، "منطقة الجبلين في الشعر العربي القديم، مقارنة أدبية (تاريخية جغرافية)" ، *مجلة جامعة طيبة: للآداب والعلوم الإنسانية*، السنة السابعة، ع ١٧، ١٤٤٠هـ، ٣٨٥– ٤٢٠.

- al-Bakr, Fahd ibrahīm saʿd, "Mantiqat al-ġabalīn fī al-šiʿr al-ʿarabī al-qadīm, Muqaranā adabīya(Tariḫīya ğuġrafīya"), *magazine Taiba University for Literature and Human Sciences*, no.17, 1440A.H.

– بلحاف، عامر فائل محمد، *مَهْرَة في مصادر اللغة والأدب (لسانها – إبلها – طائفة من أخبارها)*، صنعاء: مكتبة صلاح الدين، ٢٠١٨م.

– Bilḥāf, ʿAmir fāʾil muḥamad, *Mahrā fī maṣādir al-luġah wʾalʾadab(lisānuhā- ʾibilihā- ṭāʾifa min ʾḫbāriha)*, Sana'a: Maktabat ṣalaḥ al-dīn, , 2018.

– ابن بلهيد، محمد بن عبدالله، *صحيح الأخبار عما في بلاد العرب من الآثار*، ط .٣، جـ. ١، الرياض: دار عبدالعزيز آل حسين للنشر والتوزيع، ١٤١٨هـ.

- Ibn Balhīd, Muḥamad bin ʿabdullah, *Ṣaḥīḥ al-ʾḫbār ʿamā fī bilād al-ʿarab min al-ʾaṯār*, 3rd ed., vol.1, Riyad: Dār ʿabd al-ʿazyz ʾāl husaīn liʾlnašr waʾltawzīʿ, 1418A.H.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | فايز أنور عبدالمطلب مسعود

– جارارد، أندرو و هارفي ك. ب. د، "أحوال البيئة والاستيطان في العصرين: البلايستوسينى (و)الهولوسينى في جبة بالنفود الكبير بشمال جزيرة العرب"، *إطلال*، ع ٥، ١٩٨١، ١٠٧– ١١٨.

- Ğārārid, ʾAndrw wa hārfī K.B.D, Aḥwāl al-bīʾā waʾl istyṭān fī al-ʿaṣraīn: al-bilāystūsynī waʾl hūlūsynī fī ğiba biʾlnufūd al-kabīr bišamāl ğazīrat al-ʿarab, *Iṭlāl*, no.5, 1981.

– الجاسر، حمد، *المعجم الجغرافي للبلاد العربية السعودية شمال المملكة*، مج.١، الرياض: دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٨م.

- al-Ğāsir, Ḥamad, *al-muʿgam al-ğuġrāfī liʾl bilād al-ʿarabīya al-suʿūdīya šamāl al-mamlakam* vol.1, Riyad: Dār al-yamāmā liʾl baḥṯ waʾl tarğama waʾl našr, 1397A.H/ 1978A.D.

– .....، *في شمال غرب الجزيرة*، نصوص مشاهدات انطباعات، ط ١، دمشق: دار اليمامة للنشر والتوزيع، ١٣٩٠هـ/ ١٩٧٠م.

- ....., *fī Šamāl ġarb al-ğazīra Nuṣūṣ mušāhadāt inṭibāʿāt*,1st ed., Damascus: Dār al-yamāmā liʾl našr waʾl taūzīʿ, 1390A.H/ 1970A.D.

– حسنى، محمد على، *تحرير معلقة لبيد بن ربيعة*، أبوظبي: دار الكتب الوطنية، ٢٠١٢م.

- Ḥusnī, Muḥammad ʿAlī, *Taḥrīr muʿalaqat lubaīd bin rabyʿa*, Abu Dhabi: Dār al-kutub al-waṭanīya, 2012.

– الحموى، ياقوت بن عبدالله، *معجم البلدان*، مج (الثاني، الثالث، الرابع، الخامس)، بيروت: دار صادر، ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م.

– al-Ḥamawī, Yāqūt bin ʿAbdullah, *Muʿğam al-buldān*, vol (2,3,4,5), Beirut: Dār ṣadir, 1397A.H/ 1977.

– درويش، محسن هاشم، "لهجة ثمود بين الحقيقة والوهم"، *مجلة الدراسات اللغوية والأدبية*، ٢٠٠١م، ٦١– ٧٥.

- Darwīš, Muḥsin Hāšim, "Lahğat ṯamūd baīn al-ḥaqīqa waʾl-wahm", *magazine al-dirāsāt al-laġawīya waʾlʾdabīya*, 2001A.D, 61-75.

– ابن دريد، أبوبكر محمد بن الحسن (ت٣٢١هـ)، *الاشتقاق*، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، بيروت: دار الجيل، ١٤١١هـ/ ١٩٩١م.

- Ibn Duraīd, Abū Bakr Muḥamad al-Ḥasan, (D: 321A.H), *al-ʾIštiqāq*, Taḥqīq:ʿAbd al-Salām Muḥamad Hārūn, Beirut: Dār al-ğīl, 1411A.H/1991A.D.

– الدليمى، حليم حماد، *الهدية في فقه اللغة العربية*، ط.١، عمان: دار غيدار للنشر والتوزيع، ٢٠١٢م.

- al-Dilīmī, Ḥalīm Ḥammād, *al-Hadīya fī fiqh al-luġa al-ʿarabīya*, 1st ed., Oman: Dār ġaīdār liʾl našr waʾl tawzīʿ, 2012A.D.

– الذيبب، سليمان بن عبدالرحمن، *النقوش الدعوية في الكتابات الثمودية بمنطة حائل، المملكة العربية السعودية*، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية (١٠)، الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٤٣٨هـ/ ٢٠١٧م.

- al-Ḍīb, Sulaīmān Bin ʿAbd al-Raḥmān, *al-Nuqūš al-daʿawīya fī al-kitābāt al-ṯamūdīya bi mantiqat ḥāʾil*, Saudi Arabia, Markaz al-malik Fīṣal liʾl buḥūṯ waʾl dirāsāt al-ʾislāmīya(10), Riyad: Maktabat King Fahd al-waṭanīya, 1438A.H/ 2014A.D.

– .....، *دراسات فريدريك وبنيت لنقوش ثمودية من منطقة حائل: دراسة تحليلية*، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية (١)، الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م.

- al-Ḏīb, Sulaīmān Bin ʿAbd al-Raḥmān, *Dirāst Firīdrīk Wynīt li nuqūš ṯamūdīya min mantiqat ḥāʾil*: Dirasa taḥlilīya, Markaz al-malik Fīṣal liʾl buḥūṯ waʾl dirāsāt al-ʾislāmīya(1), Riyad: Maktabat King Fahd al-waṭanīya, 1435A.H/ 2014A.D.

– الذيب، سليمان بن عبدالرحمن، *دراسة لنقوش ثمودية من جُبّة بحائل، المملكة العربية السعودية*، الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م.

- al-Ḏīb, Sulaīmān Bin ʿAbd al-Raḥmān, *Dirāsa li nuqūš ṯamūdīya min ğuba bi ḥāʾil, Saudi Arabia, Riyad: Maktabat King Fahd al-waṭanīya, 1421A.H/ 2000A.D.*

– الذيب، سليمان بن عبدالرحمن، *قراءات الحياة الاجتماعية قبل الميلاد في ضوء النقوش الثمودية في منطقة حائل*، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ع٩، الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٤٣٨هـ/ ٢٠١٧م.

- al-Ḏīb, Sulaīmān Bin ʿAbd al-Raḥmān, *Qirāʾāt al-ḥayā al-ʾiğtimaʿīya qabl al-mīlād fī ḍūʾ al-nuqūš al-ṯamūdīya fī mantiqat ḥāʾil*, Markaz al-malik Fīṣal liʾl buḥūṯ waʾl dirāsāt al-ʾislāmīya(9), Riyad: Maktabat King Fahd al-waṭanīya, (1438A.H/ 2017A.D).

– الذيب، سليمان بن عبدالرحمن، *نقوش ثمودية من المملكة العربية السعودية*، الرياض: مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م.

- al-Ḏīb, Sulaymān Bin ʿAbd al-Raḥmān, *Nuqūš ṯamūdīya min al-mamlaka al-ʿarabīya al-suʿūdīya, Riyadh: Maṭbūʿāt Maktabat King Fahd al-waṭanīya, (1420 A.H/ 1999A.D).*

– الروسان، محمود محمد، *القبائل الثمودية والصفوية دراسة مقارنة*، ط ٢، الرياض: جامعة الملك سعود (١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م).

- al-Rūsān, Maḥmūd Muḥammad, *al-Qabāʾil al-ṯamūdīya waʾl ṣafawīya dirāsa muqārna*, 2nd ed., Riyadh: King Saud Universitym, (1412A.H/ 1992A.D).

– شطناوى، منير تيسير، "تطور "ها" إلى "همزة" في أداة التعريف "أل" في ضوء ظاهرتى التعريف والإشارة في اللغات السامية"، *دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية*، مجـ.٣٢، ع. ٢، ٢٠٠٥م، ٣٢٢– ٣٣١.

– Šaṭnāwī, Munīr Taīsīr, "Tatūr "ha" ʾila "hamza" fī ʾadāt al-taʿrīf "ʾal" fī ḍūʾ ẓāhiratāī al-taʿrīf waʾl išāra fī al-luġāt al-sāmia", *Human and Social Sciences Studies*, vol.32, no2, 2005, 322-331.

– طلفاح، أحمد سالم أحمد، الآلهة عند الثموديين، *رسالة ماجستير غير منشورة*، معهد الآثار والإنثروبولوجيا، جامعة اليرموك، ١٩٩٣.

- Ṭilfāḥ, Aḥmad Sālim Aḥmad, "al-ʾAlihā ʿind al-ṯamudīn", *Master Thesis*, Institute of Archeology and Anthropology, Yarmouk University, 1993.

– عمايرة، إسماعيل أحمد، *ظاهرة التأنيث بين اللغة العربية واللغات السامية دراسة لغوية تأصيلية*، ط ٢، عمّان، دار حُزين، ١٩٩٣.

-ʿUmāīra, Ismāʿīl Aḥmad, *Ẓāhirat al-taʾnīṯ baīn al-luġa al-ʿarabīya waʾl luġāt al-sāmya dirāsa laġawīya taʾṣīlīya*, 2nd ed, Amman, Dār ḥuzaīn, 1993.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | فايز أنور عبدالمطلب مسعود

– القحطاني، محمد سعد عبده حسن، "آلهة اليمن القديمة الرئيسة ورموزها حتى القرن الرابع الميلادى (دراسة آثارية تاريخية)"، *رسالة دكتوراه غير منشورة*، قسم الآثار، كلية الآداب/ جامعة صنعاء، ١٩٩٧م.

- al-Qaḥṭānī, Muḥammad Saʿd ʿAbduh Ḥasan, "ʾaliha al-Yaman al-qadīma al-raʾisīya wa rumūzahā ḥatā al-qarn al-rābiʿ al-mīlādy(Dirāsa ʾaṯarīya tāriḫīya)", *Ph.D*, Department of archaeology, college of Literature/ college of Literature, 1997A.D.

– القرم، توفيق محمود،" أسماء الأعلام المركبة مع أسماء الآلهة في النقوش السبيئة مستقاه من سجل النقوش السامية (RES)"، *رسالة ماجستير غير منشورة في الآداب*، قسم النقوش، معهد الآثار والأنثروبولوجيا/ جامعة اليرموك، ١٤١٥هـ– ١٩٩٤م.

- al-Qirm, Tawfīq Maḥmūd, "ʾasmāʾ al-ʾaʿlām al-murakaba maʿa ʾasmāʾ al-ʾaliha fī al-nuqūš al-sabīʾa mustaqā min sigil al-nuqūš al-sāmiya(RES)", Master Thesis in Literature, Institute of Archeology and Anthropology, Yarmouk University, 1415A.H/ 1994A.D.

– الكجراتى، محمد طاهر الصديقى الهندى الفتنى (ت٩٨٦هـ)، *مجمع بحار الأنوار في غرائب التنزيل ولطائف الأخبار*، جـ٤، الهند: مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد الدكن، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م.

– al-Kağarāty, Muḥammad Ṭāhir al-Ṣadīqī al-Hindī al-Fatnī, (D: 986A.H), *Muğamaʿ biḥār al-ʾanwār fī ġarāʾib al-tanzīl wa laṭāʾif al-ʾaḫbār*, vol.4, India: Maṭbaʿat mağlis Dāʾirat al-maʿārif al-ʿuṯmanīya di ḥaīdār ʾabād al-dikan, 1387A.H/ 1967A.D.

– محمود، راجح زاهر محمد، "الألقاب الرسمية في نقوش المسند السبئية القديمة"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، قسم الجزيرة العربية، المعهد العالى لحضارات الشرق الأدنى القديم/ جامعة الزقازيق، ١٩٩٦م.

- Maḥmūd, Rāğiḥ Zāhir Muḥamad, "al-ʾAlqāb al-rāsmīya fī nuqūš al-musnad al-sabiʾīya al-qadīma", *Master Thesis*, Qism al-ğazīra al-ʿarabīya, The Higher Institute for the Civilizations of the Ancient Near East/ Zagazig University, 1996A.D.

– المدنى، محمد بن اسحاق بن يسار المطلبى (ت١٥١هـ)، *السيرة النبوية*، تحقيق أحمد فريد المزيدى، جـ ١، بيروت: دار الكتب العلمية، (١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٤م).

- al-Madanī, Muḥamamd bin Isḥāq bin Yasār al-Maṭlabī, (D:151A.H), al-sīra al-nabawīya, Taḥqīq ʾAḥmad Farīd al-Mazīdī, vol.1, Beirut: Dār al-kutub al-ʿilmīya, (1424A.H/ 2004A.D).

– المعانى، سلطان، "أسماء الأعلام في النقوش العربية الشمالية (الثمودية والصفاوية واللحيانية)"، *مجلة دراسات تاريخية*، ع ٨٣– ٨٤، ٢٠٠٣، ٧٧– ١٠٨.

- al-Maʿānī, Sulṭān, "ʾAsmāʾ al-ʾaʿlām fī al-nuqūš al-ʿarabīya al-šamālīya(al-ṯamūdīya waʾl ṣafawīya waʾl liḥanīya)" , *The Journal of Historical Studies*, no 83-84, 2003, 77-108.

– ابن منظور، محمد بن مكرم، *لسان العرب*، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١م.

- Ibn Manẓūr, Muḥammad Makram, *Lisān al-ʿarab*, Cairo: Dār al-maʿārif, 1981.

– الهمدانى زين الدين، أبوبكر محمد بن موسى بن عثمان الحازمى (ت٥٨٤هـ)، *الأماكن أو ما اتفق لفظه وافترق مسماه من الأمكنة*، تحقيق: حمد بن محمد الجاسر، دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، ١٤١٥هـ.

- al-Hamadānī Zayn al-Dīn, Abū Bakr Muḥammad bin ʿUṯmān al-Ḥāzimī(D:584), *al-ʾAmakin ʾw ma itafaq laẓuh waʾiftaraq musamāh min al-ʾamkina*, Taḥqīq: Ḥamad Muḥamad al-ğasir, Dār al-yamāma liʾl baḥṯ waʾltarğama waʾlnašr, 1415A.H.

– يعيش، موفق الدين (ت ٦٤٣هـ)، *شرح المفصل*، جـ١، بيروت: عالم الكتب، ب.ت.

- Yaʿīš, Muwafaq al-Dīn,(D: 643A.H), *Šarḥ al-mufaṣal*, vol.1, Beirut: ʿ Alam al-kutub, d.t.

المراجع الأجنبية:

- ABABNEH, M.I., *Neue Safaitische Inschriften und deren Bildliche Darstellung*, Semitica et Semitohamitica Berolinensia, 6 Aachen: Shaker, 2005.

- ABBADI, Ş, ''A New Safaitic Inscription Dated to 12–9 BC''. *Studies in the History and Archaeology of Jordan* VII, 2001, 481- 484.

- ALI AL-MANASER, MACDONALD. M C. A., *The OCIANA Corpus of Safaitic Inscriptions Preliminary Edition, in: The Online Corpus of the Inscriptions of Ancient North Arabia*, Edited By Michael C. A. Macdonald and others, Oxford, 2017.

- AL-JALLAD, A.M., *An Outline of the Grammar of the Safaitic Inscription*, Studies in Semitic Languages and Linguistics, 80, Leiden: Brill, 2015.

- AL-MANĀSĪR A.Y.Kh., *Ein Korpus Neuer Safaitischer Inschriften aus Jordanien*, Semitica et Semitohamitica Berolinensia, 10, Aachen: Shaker, 2008.

- ARBACH. M., *Les Nomes Propres du Corpus Inscriptionum Semiticarum*, Inventaire des Inscriptions Sudarabiques, Tome 7, Paris, 2002.

- CLARK, V. A, *A Study of New Safaitic Inscriptions from Jordan*, Ph.D Thesis, University of Melbourne:Australia, 1980.

- CORBETT, G. J, *Mapping the Mute Immortals: A Locational and Contextual Analysis of Thamudic E/ Ḥismaic Inscriptions and Rock Drawing from the Wādī Ḥafir of Southern Jordan*, Ph.D Thesis,University of Chicago, 2010.

- HARDING. G. L, *An Index and Concordance of Pre-Islamic Arabian Names and Inscriptions*, Toronto, University Toronto Press, 1971.

- ……..., ''The Cairn of Hani''', *Annual of the Department of Antiquities of Jordan* II, 1953, 8-56.

- ……. & Littmann, E, *Some Thamudic Inscriptions from the Hashemite Kingdom of Jordan*, Leiden: Brill, 1952.

- HUBER, C., *Journal d'un Voyage en Arabie*, (1883 -1884). Paris, 1891.

- JAMME, A., *Miscellanées d'Ancient Arabe*, II. Washington, 1971.

- ……..... *Miscellanées d'Ancient Arabe*, VII, Washington, 1974.

- JOBLING, W. J., ''The Seventh Season of the ʿAqaba-Maʿan Survey'', *Liber Annus* 37, 1987, 376-379.

- KING, G. M. H, Early North Arabian Thamudic E. A Preliminary Description Based on a New Corpus of Inscriptions from the Ḥismā Desert of Southern Jordan and Published Material, *Ph.D Thesis*, School of Oriental and African Studies, University of London, 1990.

- KOOTSTRA, F., The Language of the Taymanitic Inscriptions and its Classification, *Arabian Epigraphic Notes* 2, 2016, 67–140.
- LANE, E.W, *An Arabic-English Lexicon, Derived from the Best and Most Copious Eastern Sources*, (Volume 1 in 8 parts [all published]). London: Williams & Norgate, 1863-1893.
- MACDONALD, M.C.A, ''North Arabian Epigraphic Notes I'', *Arabian Archaeology and Epigraphy*, 3, 1992, 23-43.
- MACDONALD, M.C.A., ''Herodian Echoes in the Syrian Desert''. 285-290, In, *Trade, Contact, and the Movement of Peoples in the Eastern Mediterranean*, Studies in Honour of J. Basil Hennessy, edited by S. Bourke & J. P. Descoeudres , Mediterranean Archaeology. Supplement, 3, Sydney: Mediterranean Archaeology, 1995.
- MARÍA DEL CARMEN HIDALGO-CHACÓN DIEZ and others., *The OCIANA Corpus of Hismaic Inscriptions Preliminary Edition, in: The Online Corpus of the Inscriptions of Ancient North Arabia*, Edited By Michael C. A. Macdonald and others, Oxford, 2017.
- MARÍA DEL CARMEN HIDALGO-CHACÓN DIEZ, MACDONALD. M C. A., *The OCIANA Corpus of Taymanitic Inscriptions Preliminary Edition, in: The Online Corpus of the Inscriptions of Ancient North Arabia*, Edited By Michael C. A. Macdonald and others, Oxford, 2017.

- SHATNAWI, M. A., *Die Personennamen in den ṯamudischen Inschriften. Eine Lexikalish-grammatische Analyse im Rahmen der Gemeinsemitischen Namengebung, in: Ugarit-Forschungen Internationales Jahrbuch für die Altertumskunde Syrien-Palästinas*, Band 34, 2002, Ugrit-Verlag Münster, 2003.

- STARK, J. K., *Personal Names in Palmyrene Inscriptions, Oxford*, 1971.

- VAN DEN BRANDEN, A, *Les Inscriptions Thamoudéennes*, Bibliothèque du Muséon, 25, Louvain: Institut Orientaliste de l'Université de Louvain, 1950.
- WINNETT, F.V, «A Reconsideration of Some Inscriptions from the Tayma Area», *Proceedings of the Seminar for Arabian Studies* 10, 1980, 133-140.
- ……., *A Study of the Liḥyanite and Thamudic Inscriptions*, University of Toronto Studies Oriental Series, 3 ,Toronto: University of Toronto Press, 1937.

- ……., ''Studies in Thamudic''. J. Coll. *Arts*, King Saud Univ., Vol. 12 (1), 1985. 1- 58.

مشاهد الثيران والأبقار المشاركة في الموكب الجنائزي من الدولة القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة

Scenes of Oxen and Cows Participating in the Funeral Procession from the Old Kingdom to the End of the New Kingdom

محمد البيومي محمد البيومي

أستاذ الآثار المصرية القديمة المساعد بقسم الآثار – كلية الآداب – جامعة طنطا

Mohamed Elbayoumi Mohamed

Assistant professor of Egyptology department of Archaeology-Faculty of Arts-Tanta University.

mohmed.sch@gmail.com

الملخص:

شاركت الماشية في الموكب الجنائزي سواء كانت ثيران أو بقرات، حيث أدت دوراً محورياً في الموكب، من خلال تحملها العبء الأكبر في سحب تابوت المتوفى من ضفة النهر المنخفضة نحو الجبانة والصعود به إلى المقبرة عبر طريق منحدر، بالتالي ساهمت بقوتها البدنية في تسهيل نقل المتوفى إلى مثواه الأخير. لم تكن مشاركة تلك الماشية في هذا الحدث بسبب القوة البدنية فحسب بل أيضاً للرمزية الدينية، فقد وصفت بأنها الشابة السليمة التي لا عيب فيها، كما ارتبطت باللون الأحمر سواء وصفت به صراحة أو صورت به. ظهرت البقرة الحمراء إلى جانب البقرة السوداء يشاركن في موكب المتوفي، ويصاحبهن نصوص موجهة إليهم وأخرى معبرة عن حالة حزن وبكاء البقرات لفراق المتوفى، كما ساهمت بقرات الموكب من خلال طقسة نثر اللبن في تيسير مهمة نقل المتوفى، وفي تطهير الطريق المؤدي للمقبرة. تحملت ماشية الموكب عبء أخر أكثر أهمية إلى جانب سحب الموكب. هكذا يتناول البحث تلك المرحلة الحاسمة والدقيقة من مراحل الموكب الجنائزي والتي أدت فيها ماشية الموكب أدواراً هامة وحاسمة في نقل وإحياء المتوفى من خلال مشاهد أغلبها مصور على جدران مقابر الأشراف من الدولة القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة.

الكلمات الدالة: ماشية؛ موكب جنائزي؛ ثيران؛ بقرات؛ أحمر.

Abstract:

Cattle that participated in the funeral procession, whether bulls or cows, they were played an important role in the procession by bearing the greatest burden in pulling the deceased's coffin from the lowest river bank towards the necropolis and ascending it to the tomb through a steep road, thus they had contributed by their physical strength to facilitate the transport of the deceased to his lasting place. The participation of cattle in this event was due to physical strength, and religious symbolism, the procession's cattle were described as healthy, strong and young. Also cattle had associated with the red color, whether explicitly described or depicted. The red cow had appeared next to the black cow in the procession of the deceased, accompanied by texts addressed to them, and other texts were expressing a state of sadness and crying for the deceased. The procession's cows contributed; through the ritual of milk scattering to facility the mission of transporting the deceased, and purifying the road that leads to the tomb. The procession's cattle had another important role besides the dragging of the procession. Thus, the research studies the critical stage of the funeral procession, in which the procession's cattle played important and decisive roles in transporting and resurrection of the deceased, Through scenes, most of which are depicted on the walls of the noble tombs from the Old Kingdom until the end of the New Kingdom.

***Keywords*:** Cattle, Funeral procession, oxen, cows, red.

مقدمة:

يمر الموكب الجنائزي بثلاث مراحل: تبدأ رحلته من المنزل إلى النهر، ثم عبور النهر، ثم تنتهي رحلة الموكب بالمسير من النهر إلى القبر[١]، حيث إنه بمجرد أن ترسو المراكب على البر الغربي للنهر، فإنه يوضع تابوت المتوفى على زحافة تجرها الماشية، وتعد هذه المرحلة جزءاً مهمًّا من الموكب الجنائزي وقد صُور في العديد من المقابر، خاصة مقابر الدولة الحديثة[٢].

أطلق المصريون على الثور البري المتواجد في منطقة مستنقعات الدلتا والتلال المتاخمة للوادي اسم *ng*، حيث صور ببدن نحيف وقرون واسعة طويلة تماثل قرون ثيران *iwɜ*، وكان يتم اقتناص الثور *ng* بالحبال، وبمجرد ترويضه يُسمح له بالرعي بحرية حيث يقاد للخدمة بواسطة عصي أو حبال، ويعد هذا النوع من الثيران حيوان جر بامتياز، حيث استخدم في جر المحراث والكتل الحجرية والتوابيت في المواكب الجنائزية، أما الثور *iwɜ* فتميز بأنه سمين له بطن متدلية، وساقيه أقصر من سيقان *ng*، وتشير النصوص إلى أن أصله من الجنوب وكان يسمن بطريقة منظمة لغرض الذبح ،وكان هذا النوع مفضل في التضحية حيث يقدم كقربان، وللثورين *ng* و*iwɜ* إناث استخدموا في الحلب كما استخدموا كحيوانات للتضحية تذبح وتقدم لحومها في شعائر الخدمة الجنائزية[٣].

تنوعت المفردات المرتبطة بثيران وبقرات الموكب الجنائزي، وكان أكثرها شيوعاً وارتباطاً بالصفات البدنية *ng* و*iwɜ*، كما استخدمت بعض المفردات لتحديد الجنس مثل *kɜ* للثور و*iḥt* للبقرة، واستخدمت كلمة *mrt* بمعنى "بقرة سوداء"، كذلك وردت كلمة *nfrt* "جميلة" للدلالة على مظهر البقرة[٤].

يغلب على الثيران المشاركة في الموكب الجنائزي اللون الأحمر، وأحياناً تشارك في الموكب بقرات حمراء وأخرى سوداء، ولم تشارك تلك البقرات فقط في سحب تابوت المتوفي، ولكن أيضاً من خلال لبنها، ومشاعر الحزن والنواح والبكاء تلك المشاعر التي نقلتها النصوص المصاحبة لمشاهد تلك البقرات؛ لذا ربط البعض بينها وبين النادبتين إيزة ونبت–حت[٥].

---

[1] WILSON, J. A.: «Funeral Services of the Egyptian Old kingdom», *JNES* 3, 1944, 203, 205, 210; نور الدين، عبد الحليم، *الديانة المصرية القديمة*، (الكهنوت والطقوس الدينية)، ج. ٢، القاهرة، ٢٠٠٩م، ٣٨٥–٣٩١.

[2] GOMEZ, G. M.: «*La* Procesión Funeraria de la Tumba de Hery (TT 12) en Dra Abu el-Naga», *BAEDE* 15, 2005, 44.

[3] SMITH, H. S.: "Animal Domestication and Animal Cult in Dynastic Egypt", In The Domestication and Exploitation of Plants and Animals, 307-314, New York, 2017, 308; STÖRK, L.: "Rind", in *LÄ*, V, 258.

[4] STÖRK, Rind, *LÄ*, V, 258.

[5] LEITZ, C., *Lexikon der Ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen*, VII, Belgium, 2002, 574; GUILHOU, N.: «La Mutilation Rituelle de Veau dans le Scènes de Funérailles au Nouvel Empire», *BIFAO* 93, 1993, 294.

وسوف يتناول البحث مشاهد الثيران المشاركة في الموكب الجنائزي والتي وصفت بـ *dšr* الحمراء، أو صورت بلون أحمر، أو وصفت بأنها *wꜣḏ* "سليمة وشابة" وكذلك البقرات التي حملت نفس اللون والصفات إلى جانب البقرات السوداء، ويوضح البحث الجوانب المتعددة لمشاركة تلك الماشية في الموكب الجنائزي.

يعرض البحث مدي تأثير التباين المادي والاجتماعي بين الأفراد على مشاهد ثيران وأبقار الموكب الجنائزي، من حيث عدد الماشية المشاركة في سحب التابوت، ويوضح البحث كيف أن التباين في الشخصيات وطبيعتها أدى دوراً مهماً في اختيار وتحديد نوع الماشية المشاركة في سحب التابوت، كما يشير البحث إلى شخصيات وثيقة الصلة بثيران وأبقار الموكب الجنائزي.

أولاً: مشاهد مشاركة الثيران في الموكب الجنائزي

١- مقبرة حتب- حر -آخت[٦]:

يوجد بالممر الأول (A) الجدار الشمالي (e) الصف الثالث (شكل ١) منظر يمثل مقصورة مفتوحة بداخلها تمثال، يقف فوق زحافة يجرها ثيران حمراء، وأمام التمثال رجل يقدم البخور، خلفه الكاهن المرتل *ḥry-ḥb*، ويتقدم الثيران ثلاث راقصات، وخلفهم سيدة تصفق تعلوها كلمة *ḥꜣ(y)t* "حداد ونواح"،(شكل ٢) وجود الراقصات والنادبة جعل المنظر يمثل مرحلة من مراحل الشعائر الجنائزية وجعل من التمثال بديلاً لنقل التابوت في مناظر المواكب الجنائزية[٧].

[٦] تضم نقوش المقبرة خرطوش الملك نفراير-كا-رع وبالتالي ترجع لعصر الأسرة الخامسة، تم اكتشاف مقصورة المقبرة في سقارة وهي الآن محفوظة بمتحف Leiden. وكان حتب-حر-آخت موظف ذو مكانة مرموقة في العاصمة منف، أقام مقبرته في سقارة بالقرب من العاصمة، نال حتب-حر-آخت ألقاب أهمها: *sꜣb , smsw hꜣyt, ḫm-nṯr Mꜣʿt* " القاضي، كبير قاعة القضاء، كاهن ماعت"، ويلاحظ أن ألقابه القضائية ذات علاقة قوية بلقبه الكهنوتي، مما يرجح أنه شغل منصب الكاهن الأكبر للمعبودة ماعت.

MOHR, H. T., *The Mastaba of Hetep-her-akhti*, Leiden, 1943 ,3, 27; MASPERO, G., *Les Mastabas de L'Ancien Empire*, Paris, 1889, 340, 347.

[7] MOHR, *The Mastaba of Hetep-her-akhti*, 37-39; EATON-KRAUSS, M., *The Representations of Statuary in Private Tombs of the Old kingdom*, Wiesbaden, 1984, 65, FIG.78; WILSON, Funeral Services, 211; FORSHAW, R., *The Role of the Lector (ḫry-ḥbt) in Ancient Egyptian Society*, Manchester, 2013, 243.

محمد البيومي محمد البيومي | DOI 10.21608/JGUAA.2021.56173.1147

النص فوق التمثال يضم ألقاب المتوفى واسمه:

sꜣb smsw hꜣyt Ḥtp-ḥr-ꜣḫt

" القاضي، كبير قاعة القضاء[٨]، حتب–حر–آخت".

يعلو الثورين العبارة التالية:

šms ỉn ng dšr

" مصحوباً بالثور الأحمر"[٩].

يلاحظ أن المنظر يصور ثورين عبر عنهما النص بصيغة المفرد، إذ ربما أراد الفنان التعبير عن وحدة الاتجاه والهدف والقوة والمصير باستخدام صيغة المفرد[١٠].

ظهر أيضاً على الجدار الشمالي أعلى مدخل مقبرة إيدو رقم G7102 بجبانة الجيزة منظر يمثل موكباً جنائزيًّا، حيث وضع التابوت فوق زحافة يجرها رجال وزوج من الثيران طويلة القرون، كما تكرر المنظر في مقبرة بتاح –حتب الثاني في سقارة[١١].

٢– مقبرة إنتف–إقر:

صور نقل التابوت في مقبرة *ỉntf-ỉḳr* رقم ٦٠ بجبانة شيخ عبد القرنة على الجدار الجنوبي للممر (شكل ٣)، وقد شغل إنتف–إقر منصب الوزير والقاضي في عهد سنوسرت الأول، ويمثل المنظر تابوت بشري وضع فوق زحافة يحيط به كل من إيزة ونبت–حت والكاهن المرتل، والمحنط، وحامل الختم المقدس،

---

[٨] ***smsw hꜣyt*** لقب قضائي يعني "كبير قاعة القضاء"، غالباً ما يرتبط بلقب *sꜣb* "القاضي"، وأحياناً يأتي بدونه، وتعددت مخصصات كلمة *hꜣyt* حيث كتبت بمخصص ، كما وردت بمخصص ، ويمثل عصا قصيرة تلك العصا تظهر في كلمة *mꜣꜥt* "العدالة"، وكلمة *mꜣꜥwt* "عصا" مما يضع اللقب في إطار القضاء.

FISCHER, H. G., *Egyptian Studies III, Varia Nova*, New York, 1996, 227-230; JONES, D., *An Index of Ancient Egyptian Titles, Epithets, and Phrases of the Old kingdom*, I, Oxford, 2000, 902,903; *Wb*. II, 476, 8-11.

[9] MOHR, *The Mastaba of Hetep-her-akhti*, 38; WILSON, Funeral Services, 211; MASPERO, *Les Mastabas*, 343.

[١٠] أنظر (شكل ٣٠) ذبح الثيران الحمراء– مقبرة مونتو–حر–خبش.إف – جبانة ذراع أبو النجا وكذلك انظر النتائج.

[11] HASSAN, S., *Excavations at Giza 1932-1933*, IV, Cairo, 1943, 75; SIMPSON, W. K., *The Mastabas of Qar and Idu G7101 and 7102*, Boston, 1976, 21, 22, PL. XVIII, FIG.35; SETTGAST, J., *Untersuchungen zu den Altägyptischen Bestattungsdarstellungen*, New York, 1963, PL.I.

وكاهن الكا، وكاهن سم، وأربعة رجال يمثلون المدن المقدسة[١٢] ويتقدم الموكب ثوران، (شكل ٤أ، ب) ويعلو الموكب نص ينتهي عند الكاهن المرتل الواقف بجوار التابوت، حيث يشير بيده ليتقدم الموكب ويعلو يده عبارة *ḏd mdw šmsw wḏ3* " ترتيل الموكب الجنائزي"[١٣].

يعلو ثيران الموكب:

(*ms*)*tpt*[14] *ỉn k3w w3ḏw*

"(سحب) زحافة التابوت بواسطة ثيران شابة "[١٥].

وردت هذه العبارة بشكل كامل في مقبرة إنني[١٦] رقم ٨١ بجبانة شيخ عبد القرنة في منظر لسحب التابوت بالثيران:

st3 ḥr mstpt ỉn k3w w3ḏw

"سحب زحافة التابوت بواسطة ثيران شابة"[١٧].

---

[١٢] عرف هؤلاء الرجال باسم *smrw psḏ* " الأصدقاء التسعة" و هم يمثلون الأتباع ويرمزون إلى المدن المقدسة مثل بوتو وأبو صير – بنا وأبيدوس وربما أون أو خمنو (الأشمونين)، وكان أول ظهور لهم في مقبرة *Dˁw* في جبانة دير الجبراوي من الأسرة السادسة، ثم ظهروا في مقبرة إنتف – إقر من الدولة الوسطى واستمر ظهورهم في مناظر الموكب الجنائزي خلال الدولة الحديثة، وأحياناً يظهرون مجتمعين أو يمثلون بأي عدد منهم، وشمل دورهم صناعة التابوت ووضعه على الزحافة وسحبها وإنشاد الابتهالات، كما كان لهم دور في طقسة فتح الفم.=

=*Wb*. IV, 139, 4; DAVIES, N. G., *The Rock Tombs of Deir El Gabrawi*, II, London, 1902, PL.VII; EL-SHAHAWY, A., *The Funerary Art of Ancient Egypt, a Bridge to the Realm of the Hereafter*, Cairo, 2006, 41; DAVIES, N. G., *The Tomb of Antefoker Vizer of Sesostris I and of his Wife Senet* №.60, London, 1920, 21, PL.XXI; TEETER, E., *Religion and Ritual in Ancient Egypt*, New York, 2011, 138.

[13] DAVIES, *The Tomb of Antefoker*, 12 note 3, 21, PLS.XXII, XXIII; STEVENS, J., *Le Tekenou et son Implication dans les Rites Funéraires de l'Égypte Ancienne*, Louvain, 2020, 20; *PM*.I,121.

[١٤] *mstpt* " زحافة التابوت" ، و *st3 ḥr mstpt* " سحب زحافة التابوت".

Wb. II, 152, 9.

[15] LÜDDECKENS, E.: «Untersuchungen über Religiösen Gehalt, Sprache und form der Ägyptischen Totenklagen», *MDAIAK* 11, 1943, 29.

[١٦] حمل "إنني" لقب *ḥ3ty-ˁ ỉmy-r šnwty n ỉmn* " العمدة، مشرف شونتي أمون"، من عهد أمنحتب الأول إلى تحتمس الثالث، وكان من عائلة مرموقة حيث حمل أبيه لقب *s3b*" قاضي"، وحملت أمه لقب *ḫkrt nsw* " مزينة الملك".

DZIOBEK, E., *Das Grab des Ineni Theben Nr.81*, Mainz, 1992, 41, 55, 66, 141.

[17] DZIOBEK, *Das Grab des Ineni*, 78, TAF.27; LÜDDECKENS, Untersuchungen über Religiösen Gehalt, 29.

محمد البيومي محمد البيومي | DOI 10.21608/JGUAA.2021.56173.1147

جدير بالذكر أن اختيار ثيران شابة قوية وفتية تتناسب وتلك المهمة الشاقة المكلفة بها أثناء المشاركة في الموكب الجنائزي أمر مهم، يدل على ذلك منظر مصور بداخل تابوت *ḥḳ3t*[١٨]، (شكل ٥)، حيث يوجد منظر نادراً ما يصور على توابيت الدولة الوسطى، يمثل موكباً جنائزياً مكون من ثمانية رجال وثورين يسحبون زحافة تحمل تابوت إلى المقبرة، وأمام الزحافة مباشرة يوجد رجل يشير بيده ليوجه حركة الموكب بما يماثل مشهد الكاهن المرتل في موكب تابوت إنتف–إقر[١٩].

يعلو الموكب نص مكتوب بالخط الهيراطيقي يشير إلى سحب التابوت بواسطة رجال الفنتين والنبلاء والعامة وثورين عبر عنهما النص بـ *ngwy wꜣḏ(wy)* " ثوران شابان "[٢٠].

٣– مقبرة با –حري[٢١]**:**

ظهر في الصف العلوي للجدار الغربي بصالة المقبرة (شكل ٦) منظر زحافة يسحبها ثيران ورجال في سياق موكب جنائزي، وقد ثبت حبل الزحافة في قرون الثيران، التي يحثها قائدها على مواصلة المسير من

---

[١٨] عثر على تابوت *ḥḳ3t* في المقبرة رقم ٢٠ الواقعة بمنحدرات الجانب الشمالي الشرقي لجبل قبة الهواء بأسوان، ومحفوظ بالمتحف المصري برقم JE 36418، ومن المرجح أن هذا التابوت يرجع لعهد الملك أمنمحات الأول. ما يلفت الانتباه إلى أن تابوت "حقات" لا يحمل أية ألقاب إدارية أو دينية لصاحبه وكذلك لم يرد له القاب على لوحته الجنائزية التي عثر عليها بنفس= =المقبرة، وبناء على ذلك فإنه لم يشغل أية وظيفة في الإدارة المركزية أو المحلية أو في المعبد، وهذا يتناقض مع تابوته المزخرف عالي الجودة؛ لذا من المرجح أنه كان صاحب مكانة رفيعة بلغها بثرائه الكبير.

WILLEMS, H., *The Coffin of Heqata (Cairo JdE 36418)*, Louvain, 1996, 15, 22; JIMÉNEZ-SERRANO, A & MORALES, A. J.: *Middle Kingdom Palace Culture and its Echoes in the Provinces Regional Perspectives and Realities*, Leiden, 2021, 223.

[19] WILLEMS, *The Coffin of Heqata*, 233, 235; GÓMEZ, La Procesión Funeraria, 46.

[20] WILLEMS, *The Coffin of Heqata*, 235, note 1267.

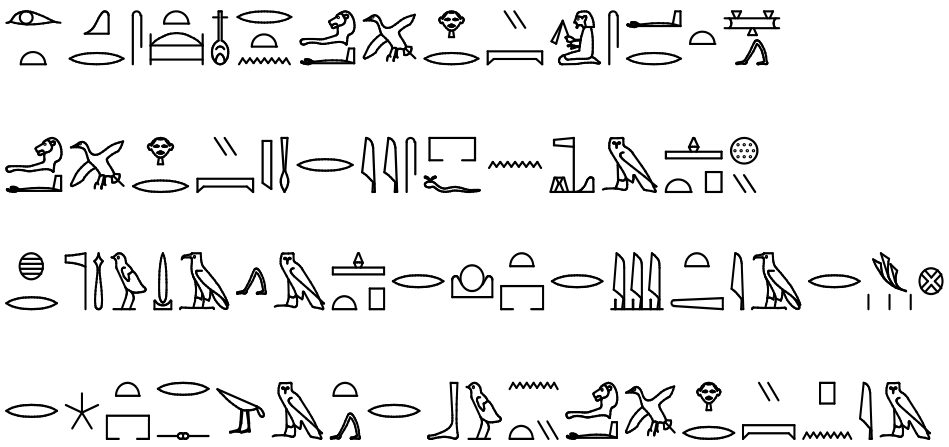
[٢١] مقبرة "با–حري" رقم (٣) في جبانة الكاب، التي توجد جنوب طيبة بنحو خمسين كيلو متر، وهي إحدى ضواحي العاصمة نخن عاصمة الإقليم الثالث من أقاليم مصر العليا، وكان با–حري عمدة مدينتي نخب وأيونيت خلال الأسرة الثامنة عشرة في عهد الملك تحتمس الثالث. ينتمي "باحري" إلى عائلة شهيرة وثرية حيث كان جده القائد الشهير أحمس ابن أبانا الذي حارب في عهد تحتمس الأول، ومن الملاحظ أن "باحري" لم يحمل ألقاباً تدل على أنه من رجال القضاء أو البلاط الملكي، لكنه كان من الأثرياء وكانت له أعماله المالية الخاصة، بجانب بعض المهام المكلف بها من قبل الملك، حيث نالوا ألقاباً بسيطة مثل العمدة والنبيل، كما نال لقب الكاتب محصي الحبوب، والمشرف على أراضي الحبوب في الجنوب، وحمل لقب كهنوتي حيث كان كبير كهنة المعبودة نخبت.

TYLOR, J. & GRIFFITH, F.: *The Tomb of Paheri at el Kab*, London, 1894, 5-7; *PM.* V, 177; STEVENS, *Le Tekenou et son Implication*, 38;

جيمز، ت. ج.، *الحياة أيام الفراعنة، (مشاهد من الحياة اليومية في مصر القديمة)*، ترجمة، أحمد زهير أمين، القاهرة،١٩٩٧، ٨٦.

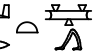
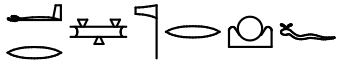
خلال الإشارة بإحدى يديه ومن خلال سوط بيده الأخرى، ويساعد الثيران في سحب الحبل أربعة رجال، ويتقدمهم ثلاثة منشدين رافعين أيديهم(شكل ٧ أ،ب)،كما يوجد بين رجال سحب الحبل رجل يحرق البخور، وتحمل الزحافة تابوت يعلوه سرير مزخرف وفوقه تستقر المومياء، ويلاحظ أمام التابوت مباشرة سيدة تحمل لقب *ḏrt-šrt* " النادبة الصغيرة" وتجسد المعبودة نبت–حت، بينما يلي التابوت مباشرة سيدة أخرى تحمل لقب *ḏrt-ꜥ3t* "النادبة الكبيرة" وتمثل المعبودة إيزة[٢٢].

يعلو الموكب النص التالي:



ỉrt ḳrst nfrt n ḥ3ty-ꜥ P3-ḥry sꜥrt ḥ3ty-ꜥ P3-ḥry mꜣꜥ-ḫrw r ỉs.f n ḫrt-nṯr m ḥtp sp-sn ḫr nṯr ꜥ3 wḏ3 m ḥtp r ꜣḫt r sḫt ỉ3rw r dwꜣt r sšmt r bw nṯy ḥ3ty-ꜥ P3-ḥry pn ỉm

" عمل دفنة طيبة للعمدة با–حري، حيث صعود العمدة با–حري صادق الصوت إلى مقبرته[٢٣] في الجبانة بسلام بسلام لدي المعبود العظيم، حيث التقدم بسلام نحو الأفق ونحو حقول الغاب ونحو العالم السفلي لإرشاد هذا العمدة با–حري إلى(أي) مكان هناك "[٢٤].

يلاحظ أن كلمة  *sꜥrt* لا تعني مجر النقل من مكان لآخر[٢٥]، بل تعني الصعود[٢٦] من مكان منخفض لآخر مرتفع، يتبين ذلك من بداية قصة سنوهي  *ꜥr nṯr r ꜣḫt.f* "صعود المعبود إلى أفقه"[٢٧]، وكلمة *ꜣḫt* تعني أيضاً المقبرة[٢٨]، ولقد أضاف الكاتب في مقبرة با–حري حرف *s*

[22] TYLOR, J. & GRIFFITH, F., *The Tomb of Paheri*, 19.

[٢٣] وردت كلمة *ỉs* في النص بمضاعفة حرف *ỉ* ،يبدو أن هناك خطأ من الكاتب حيث خلط بين حرف *ỉ* وبين لفافة البردي

Wb. I, 126, 18.

[24] TYLOR, J. & GRIFFITH, F., *The Tomb of Paheri*, 20, PL.V.

[25] TYLOR, J. & GRIFFITH, F., *The Tomb of Paheri*, 20.

[26] FAULKNER, R. O., *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*, Oxford, 1991, 45.

[27] LÜDDECKENS, Untersuchungen über Religiösen Gehalt, 57; SETHE, K., *Agyptische Lesestucke Texte der Mittleren Rreiches*, Leiptzig, 1959, 3; LICHTHEIM, M., *Ancient Egyptian Literature*, I, London, 1973, 223.

[28] FAULKNER, *A Concise Dictionary*, 5.

لكلمة *r* ꜥ للدلالة على مشقة الصعود واجتياز الطريق المرتفع من النهر إلى المقبرة، مما يفسر ضرورة تواجد الثيران والقائد الذي يحث الثيران بسوطه على التقدم والرجال الذين يعاونون الثيران في سحب الحبال.

٤- مقبرة مونتو -حر-خبش.إف:

يوجد منظر مهم يعكس مشاركة الثيران في الموكب الجنائزي على الجدار الجنوبي للحجرة الداخلية بالمقبرة TT20 بجبانة ذراع أبو النجا(شكل ٨)، والتي تخص مونتو-حر-خبش.إف حامل المروحة[٢٩] من عهد الملك تحتمس الثالث، يصور أول مشاهد الموكب الجنائزي ثلاثة من أقارب المتوفى ربما أبناؤه يتبعهم الكاهن *sꜣw-srḳt* " ساحر سرقت" والكاهن *sꜣw* "الساحر"[٣٠] ثم الكاهن المحنط يسحبون زحافة يعلوها التكنو[٣١] بشكل رجل ساجد بدون غطاء أو كفن(شكل ٩)، وخلف التكنو أربعة رجال يسحبون ناووس يتبعهم الكاهن المرتل، يعلو فريق سحب الناووس كلمة *mrḥt* "زيوت"، وفوق إفريز الناووس صيغة القربان التالية :

[٢٩] يعد لقب *ṯꜣy-ḫw* من أهم ألقاب "مونتو-حر-خبش.إف"، ارتبط حامل هذا اللقب بمعبد أمون وكذلك بالملك : *ṯꜣy-ḫw n pr ꜥImn* "حامل المروحة في بيت أمون"، *ṯꜣy-ḫw n nb tꜣwy* " حامل مروحة سيد الأرضين"، *ṯꜣy-ḫw ḥr wnm n nsw* "حامل المروحة على يمين الملك"، ومما يعكس أهمية حامل هذا اللقب أن كثيراً ممن حملوه بلغوا مناصب رفيعة في الدولة وعلى رأسهم وزراء. بالإضافة إلى ذلك حمل "مونتو-حر-خبش.إف" لقب حامل الختم الملكي وكذلك المشرف على الكهنة.

MASPERO, G.: «Le Tombeau de Montouhikhopshouf», *MMAF* 5, 1894, 436; AL-AYEDI, A. R., *Index of Egyptian Administrative, Religious and Military Titles of the New Kingdom*, Ismailia, 2006, 649-654.

[٣٠] حمل كهنة سرقت ألقاب: *sꜣw-srḳt* و *sꜣw* وكذلك *ḫrp-srḳt* " مدير سرقت"، وكان لهم دور كبير في الحماية والعلاج من لدغات الثعابين والعقارب التي تكثر في المناطق الصحراوية وتهدد حياة العاملين بالمناجم والمحاجر، وبالتالي وردت ألقابهم ضمن أفراد البعثات في سيناء ووادي الحمامات، كما أدوا نفس الدور في الجبانة حيث تتم شعائر الدفن.

FORSHAW, *The Role of the Lector (ḫry-ḥbt)*, 291, 314, 319; HELCK, W., *Untersuchungen zu den Beamtentiteln des Agyptischen Alten Reiches*, New York, 1954, 67; ALTENMULLER, H.: «Bestattungsritual», *LÄ*, 1, 758; JONES, *An Index of Ancient Egyptian Titles, 802.*

[٣١] التكنو عبارة عن وعاء من الجلد يظهر أحياناً بلا معالم محددة وأحياناً يضاف له رأس بشرية، ومن المعتقد أنه يحتوي المواد المتخلفة عن عملية التحنيط والمختلطة بأنسجة أعضاء الجسد المحنط، والتي يصعب وضعها في الأواني الكانوبية أو دفنها مع جسد المتوفى لافتقادها للطهارة الطقسية، وبالتالي وجب عزلها عن الجسد ووضعها في وعاء التكنو، الذي يتشابه اسمه مع اسم عدو المتوفى "حارس مدخل الصحراء" ويعرف باسم *nw-tknw*، حيث يوصف بأنه يمثل الموت؛ لذا ينبغي عدم تسليم المتوفى إليه. ويرى البعض أيضاً أن التكنو يمثل موروثاً من عادات عصور ما قبل التاريخ حين كان جسد المتوفى يدفن في كفن من جلود الحيوانات.

TEETER, *Religion and Ritual*, 138; ASSMANN, J., *Death and Salvation in Ancient Egypt*, USA, 2005, 308, note 21, 22; ZANDEE, J., Death as an Enemy, *in "Studies in the History of Religions"*, Leiden, 1960, 207.

ḥtp-dỉ-nsw Wsỉr nb ɜbḏw n ḥɜty-ˁ Mntw-ḥr-ḫpš.f mɜˁ-ḫrw

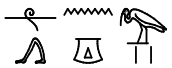
" قربان ملكي (لـ) أوزير سيد أبيدوس، لأجل العمدة مونتو–حر– خبش.إف صادق الصوت". وبالتالي فإن الناووس يحمل زيوتاً استخدمت في التحنيط أو ستستخدم عند شعائر الدفن (شكل ١٠)[٣٢].

يعلو مشهد التابعين للناووس النص التالي:

wḏɜ r mɜɜ sṯɜ m pr ỉn ng(wy) dšrwy ỉn ṯɜy ḫw Mntw-ḥr-ḫpš.f mɜˁ-ḫrw nb ỉmɜḫ

" التقدم لمشاهدة سحب (التابوت) من المنزل، بواسطة ثورين أحمرين. إن حامل المروحة مونتو – حر– خبش.إف، صادق الصوت، وسيد مبجل"[٣٣].

يتقدم موكب التابوت شخصيات مهمة يحملون ألقاب: الكاهن المرتل، وكاهن سم، ثم السمير، ثم المعروف لدى الملك[٣٤]، وأخيراً الكاهن المحنط، ويتجهون نحو سياج يمثل مقصورة بداخلها عمود جد وكبش منديس، وخارج السياج مائدة قربان يعلوها فخذ وقلب وأضلاع ثور(شكل ١١)، يرى Tassie أنه يمثل مبنى في الجبانة زاره الكهنة قبل الدفن. ويرى البعض أن كبش منديس وعمود جد رمزا أوزير يرمزان للحماية والثبات وانتصار المتوفى على الموت وبالتالي البعث وتجدد الميلاد[٣٥].

يتبع الشخصيات سابقة الذكر موكب يصور تابوتاً فوق زحافة يسحبها ستة ثيران حمراء، تم تقسم موكب التابوت إلى ثلاثة مشاهد كل مشهد يمثل فريق يتقدمه زوج من الثيران الحمراء 
sṯɜ
ng(wy) dšrwy"ثوران أحمران يسحبان (التابوت)"، وترى Davies أن لون زوج الثيران الأوسط غير واضح لكن ربما توجد بقايا لكلمة *wɜḏ*[٣٦].

يتكون الفريق الأول من ثورين (شكل ١٢) يساعدهم ثلاثة أشخاص، وخلفهم رجل تعلوه كلمة
sḥḏ
"المفتش"[٣٧] حيث يمسك بعصاتين يضرب إحداهما بالأخرى فيصدران صوتاً من خلاله ينظم حركة الفريق.

---

[32] DAVIES, N. G., *Five Theban Tombs, London*, 1913, 1, 10, 11, PL.II; TASSIE, G. J.: «Bulls, Hair and the Teknu», *PIA* 11, 2000, 28; MASPERO, Montouhikhopshouf, 439; *PM.* I, 35.

[33] DAVIES, *Five Theban Tombs*, 10, 11, PL.II; MASPERO, Montouhikhopshouf, 440.

[٣٤] ظهر لقب *rḫ-nsw* " المعروف لدى الملك" منذ الدولة القديمة، ويخص موظف بالبلاط الملكي، مهامه تتعلق بالمشاركة في المراسم الجنائزية الملكية والخاصة، ويتبع الإدارة المالية للقصر.

GEISEN, C., *The Ramesseum Dramatic Papyrus a New Edition, Translation, and Interpretation*, Toronto, 2012, 202.

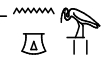
[35] MASPERO, Montouhikhopshouf, 440; TASSIE, Bulls, Hair and the Teknu, 28,29; STEVENS, *Le Tekenou et son Implication*, 115, 116.

[36] DAVIES, *Five Theban Tombs*, 11, note 3; STEVENS, *Le Tekenou et son Implication*, 115.

[37] JONES, *An Index of Ancient Egyptian Titles*, 910.

ويتكون الفريق الثاني من ثورين يعلوهما علامة مشوهة ،(شكل ١٣) ويساعدهم في السحب موظف طمس لقبه، وخلفه *wt* "كاهن التحنيط" ثم *rḫ-nsw* "المعروف لدى الملك"، يتبعهم سيدتان الأولى تحمل لقب *ḥmt-nṯr* "زوجة المعبود"[٣٨] والثانية ربما تمثل نادبة، ثم رجل يحمل لقب ، وفي نهاية هذا الفريق إحدى نادبتي أوزير *ḏrt-šrt* " النادبة الصغرى" نبت–حت. ويتكون الفريق الثالث من ثورين يقودهما رجل بعصاه (شكل ١٤)، ويساعدهم ثلاثة رجال، وخلف التابوت *ḏrt-wrt* " النادبة الكبرى" إيزة، وينتهي بالموكب بالكاهن المرتل *ḫry-ḥb* [٣٩].

جدير بالذكر أن بعض الكهنة قد تكرر ظهورهم في أكثر من مشهد من مشاهد منظر الجنازة، مثل الكاهن المرتل الذي ظهر في نهاية موكب التكنو ثم ظهر مرة أمام ومرة خلف موكب التابوت، كذلك ظهر الموظف الملقب بـ *rḫ-nsw* أمام الموكب الجنائزي ثم ظهر وهو يعاون ثيران الفريق الثاني للثيران في سحب التابوت، أيضاً الكاهن المحنط شارك في سحب التكنو وشارك في سحب التابوت خلف فريق الثيران الثاني، حيث أراد الفنان التعبير بوضوح عن الحركة السريعة للموكب، رغم وجود كاهن *sḥḏ* الذي ينظم خطوات فرق السحب والثيران، حيث يتبادل بعض المشيعين الأماكن ويحدث هذا في الجنازات حتى يومنا هذا.

يلاحظ في مشاهد الموكب الجنائزي التي وردت عند Maspero أن ماشية سحب الموكب وحتى في النص التمهيدي للموكب قد كُتبت:  *sṯ3 ng(ty) dšrty* ، بينما وردت عند Davies: *sṯ3 ng(wy) dšrwy*، وبالتالي يرى الأول أن هذه الماشية *ng(ty)* بقرات حمراء، بينما يرى الآخر أن الماشية *ng(wy)* ثيران حمراء[٤٠].

جدير بالذكر أن الفريق الثاني للثيران يعلوه ثلاثة أشكال مستطيلة ، يرى البعض أنها تمثل بحيرات مقدسة أو بحيرات للتطهير، وقد ظهرت في عدد قليل من المقابر مثل مقبرة رخمي–رع رقم ١٠٠ في جبانة شيخ عبد القرنة، (شكل ١٥) ومقبرة حقا–ماعت–رع–نخت رقم ٢٢٢ في جبانة قرنة مرعي من عهد رمسيس الثالث والرابع، إلا أن هذه البحيرات وردت بمقبرة رخمي–رع مصحوبة بأسماء كالتالي: بحيرة خبري،

---

[٣٨] كان لقب "زوجة المعبود" في بداية ظهوره لقباً شرفياً، وكتب قبل الأسرة الثامنة عشرة بشكل مختصر *ḥmt-nṯr* دون إضافة اسم أي معبود إليه، لكن مع بداية الدولة الحديثة ظهر اللقب بشكله الكامل *ḥmt nṯr n ʾImn*، وكان وثيق الصلة بالبيت الحاكم حيث صار حكراً على الزوجة الرئيسة للملك أو ابنة الملك، ومنذ عهد تحتمس الثالث فصاعداً رتبط بالكهنة الأثرياء، كما نالت زوجة المعبود مع بداية الأسرة التاسعة عشرة مكانة سياسية.

AYAD, M. F., *God's Wife, God's Servant, the God's Wife of Amun (C.740-525 BC)*, London, 2009, 3-6.

[39] MASPERO, *Montouhikhopshouf*, 441.

[40] DAVIES, *Five Theban Tombs*, 10, 11, PL.II; MASPERO, Montouhikhopshouf, 441, FIGS.2,4.

بحيرة حقات، بحيرة سوكر، وبالتالي عبرت تلك الأشكال عن مناطق تتصل بالتحول والخلق وترتبط بمعبودات، وهكذا عبر الفنان عن مرور الفريق الثاني بمنطقة بحيرات لمعبودات ترتبط بإعادة البعث والتجدد وذلك تمهيداً لمرور فريق الثيران الثالث ثم المتوفى ليبعث من جديد[٤١].

٥- مقبرة أمنمحات:

تخص المقبرة رقم ٨٢ بجبانة شيخ عبد القرنة أمنمحات[٤٢] الكاتب ومحصي الحبوب لأمون، من عهد الملك تحتمس الثالث، يظهر على الجدار الجنوبي للصالة الطولية موكب الجنازة(شكل ١٦)، حيث ترقد المومياء فوق سرير داخل ناووس تحملها زحافة يسحبها ثوران أحمران، وأمام الزحافة النادبة "إيزة" في شكل سيدة يعلو رأسها لقب الحدأة الكبرى، وخلف الزحافة النادبة "نبت-حت" في شكل سيدة يعلوها لقب الحدأة الصغرى، ويقود الثورين رجل يرفع سوطه نحوهما، وخلفه رجلان يرفعان ذراعيهما للتعبير عن الحزن والرثاء، وخلفهم رجال يسهمون في جر الناووس، ويشير النص المصاحب إلى مشاركة كل النبلاء والعامة في سحب الناووس، ويقف خلفهم الكاهن المرتل مؤدياً شعيرة التبخير والتطهير، وخلفه كاهن يحمل عصا(شكل ١٧ أ، ب، ج، د)، وفي نهاية المشهد خلف الزحافة نص يعبر عن حديث جاء فيه:

wḏ3 r ỉs šsp p3(wt) m-m wrw m šms w3ḏ n Wsỉr (ỉmn-m) ḥ3t m3ʿ-ḫrw

" تقدم نحو المقبرة، وتسلم القرابين بين العظماء، في الموكب الجنائزي لأوزير أمنمحات صادق الصوت"[٤٣].

ثانياً: مشاهد مشاركة الأبقار في الموكب الجنائزي:

١- مقبرة نب-أمون و إبوكي:

المقبرة ١٨١ بجبانة الخوخة تخص كلاً من *Nb-ỉmn* و *ỉpwky*[٤٤]، وقد حمل كلاهما لقب رئيس النحاتين لسيد الأرضين، والمقبرة من عهد أمنحتب الثالث والرابع، يظهر مشهد الموكب الجنائزي على الجدار

---

41 GÓMEZ, La Procesión Funeraria, 40, FIG.7; DAVIES, N. G., *The Tomb of Rekh-mi-Re at Thebes*, II, New York, 1943, PL.LXXXVII.

٤٢ تعد مقبرة "أمنمحات" واحدة من أكبر وأجمل مقابر جبانة طيبة، حيث كان صاحبها ذو ثروة كبيرة، لكنه لم يشغل أحد المناصب العليا في الدولة، حمل ألقاب أهمها: *sš ḥsb ỉt m šnwt ỉmn* " الكاتب محصي الغلال في شونة أمون"، *ỉmy-r pr n ṯ3ty* "مشرف بيت الوزير"، كما ورث عن أبيه لقب قضائي هام *smsw h3yt* " كبير قاعة القضاء"، لكن من المرجح أنه نال هذا اللقب بشكل شرفي ولم يمارس الاختصاصات الفعلية للقاضي.

DAVIES, N. G., *The Tomb of Amenemhet*, London, 1915, 1-7, PL.XXXVII; AL-AYEDI, *Index of Egyptian Administrative*, 74, 579.

43 *PM.* I, 163,165; Davies, *The Tomb of Amenemhet*, 48, 49, note 10, PLS. XI,XII.

٤٤ لا شك أن كل من النحات "نب-أمون" و "إبوكي" قد نالا مكانة في المجتمع بفضل عملهم كنحاتين في البلاط الملكي، حيث حمل كل منهما لقب *ṯ3y-mḏ3t n nb t3wy* "نحات سيد الأرضين"، مما جعلهم يتمتعون بميزة القرب من الملك ووفرة=

DOI 10.21608/JGUAA.2021.56173.1147 | محمد البيومي محمد البيومي

الغربي للصالة المستعرضة في صفين(شكل ١٨)، كما يوجد في الصف العلوي بقرات خلفها رجال يساعدون في عملية سحب –ربما تابوت – ويتقدم البقرات عجل، بينما يتقدم موكب الصف السفلي سيدة يرى البعض أنها تمسك بمبخرة بدائية بشكل صدفتين ويرى البعض الآخر أنها تمسك بآلة موسيقية، وخلفها بقرتان إحداهما سوداء والأخرى ملونة بلون أحمر وكلاهما يسحبان ناووس، ويوجد رجل يسكب لبن أمام البقرتين(شكل ١٩أ،ب)، وما يلفت الانتباه هو مشاركة العجل في الموكب الجنائزي، حيث لون بلون رمادي مع بقعة حمراء أسفل الذيل، والشيء الاستثنائي في هذا المشهد هو تداخل رأس العجل مع الشريط المحيط بالمنظر والملون بألوان حمراء وصفراء وزرقاء وخضراء، وكأنه يريد أن يقفز فوق تلك العقبة التي تلوح له، حيث أقدامه الأمامية مقوسة والخلقية ثابتة، ولا شك أن هذا العجل قد أضاف لمسة من المرح والفكاهة تخفف من رهبة المشهد الجنائزي(شكل ٢٠)، تلك الرهبة الواضحة على إحدى النساء والتي أشار النص إلى أنها ابنة المتوفي، حيث تضع يدها اليسرى على رأسها، بينما تمد ذراعها الأيمن وكأنها تطلب توقف الموكب عن التقدم[٤٥].

النص فوق الماشية والرجال الذين يسحبون التابوت:

sṯ3 ỉn rmṯ P r ỉmntt r p3 t3 n m3ʿtyw p3 dmỉ ḏd.k ỉb.ỉ r.f

" السحب بواسطة أهل "ب" إلى الغرب، نحو أرض الصالحين، (إلى) المكان الذي قُلت (عنه): إن قلبي (اشتاق) له "[٤٦].

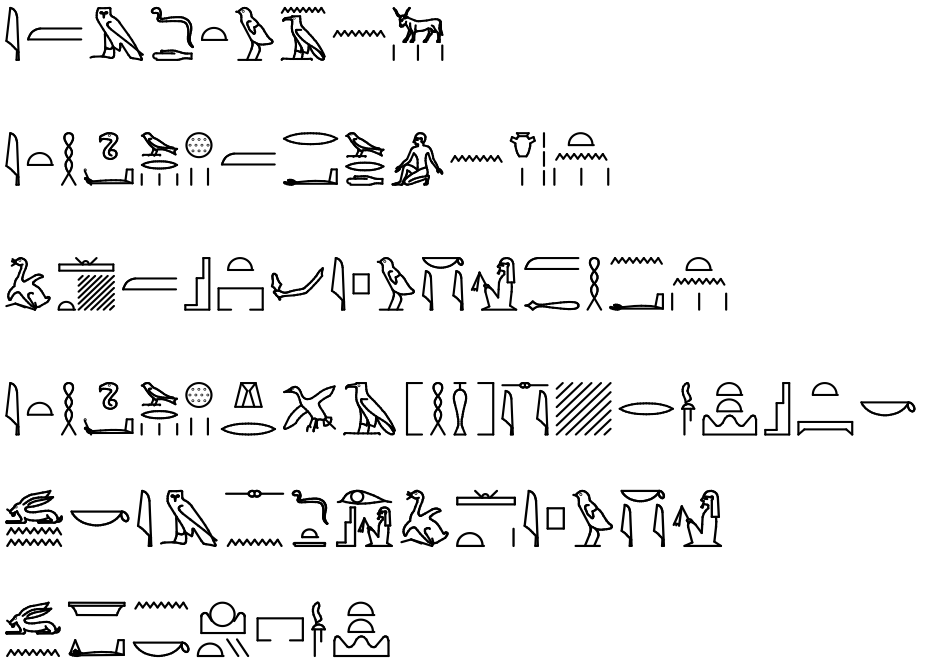
=الهبات والمكافآت. كتب لقب *ṯ3y—mḏ3t* "النحات" بحرف الياء أو بدونها *ṯ3—mḏ3t*، وأضيف للقب عبارات تحدد أماكن عمل النحاتين مثل *m st m3ʿt* " في مكان الحقيقة"، *m st nḥḥ* " في مكان الأبدية"، *m ỉpt swt* " في الكرنك"، كما أشارت تلك العبارات إلى عملهم لدي معبود معين أو لدى الملك مثل: *ṯ3y mḏ3t n ỉmn* " نحات أمون"، وكذلك لقب "نحات سيد الأرضين".

AL-AYEDI, *Index of Egyptian Administrative*, 644-648.; DAVIES, *The Tomb of Two Sculptors at Thebes*, 13; *Wb*. II, 188, 10.

[45] *PM*. I, 286; DAVIES, *The Tomb of Two Sculptors*, 42, 43, PLS. XXII,XXIII; MEKHITARIAN, A., *The Great Centuries of Painting, Egyptian Painting*, II, Brussels, 1957, 124, 126; SCHEIL, V.: « Le Tombeau des Graveurs », in Tombeau Thébains, *MMAF* 5, 1894, 566, PL.VII.

[46] LÜDDECKENS, Untersuchungen über Religiösen Gehalt, 82.

يتضمن النص أيضاً حديثاً إلى بقرات الموكب الجنائزي:



ỉmỉ ḏd.tw nꜣ n nfrwt ỉtḥ wrw sp sn m rdỉ wrd n ỉbw.tn ṯꜣ-mḏꜣt m st-ḏsr ỉpwky m ꜥꜣ ḥnꜥ.tn ỉtḥ wrw sp sn ḫry pꜣ ḥsy … r ỉmntt st.k wnn.k ỉm.s n ḏt Wsỉr ṯꜣ-mḏꜣt ỉpwky wn n.k ꜣḫty ỉmntt

" دع المرء يقول للبقرات، اسحبوا بشدة بشدة، ولا تجعلوا قلوبكم تتعب، إن النحات إبوكي في الجبانة يمجد معكم، اسحبوا بشدة بشدة، حاملين الممدوح (من أمون) إلى الغرب، (إنه) مكانك الذي ستوجد فيه للأبد، (أيا) أوزير النحات إبوكي إن أفق الغرب سيفتح لك"[٤٧].

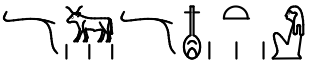
تمت قراءة مخصص البقرات في هذا النص *nfrwt* اعتماداً على اسم الماشية التي تجر تابوت أمون –مس من عهد تحتمس الرابع إلى أمنحتب الثالث والمصورة بمقبرته رقم ٨٩ بجبانة ذراع أبو النجا، ويمثل *nfrwt* نوع من الماشية استخدم بشكل عام في السحب والحرث و عُدَّ نوعاً من ماشية أمون، كما يمكن قراءتها *mrwt* بناء على اسم البقرة التي تسحب تابوت أمون –نخت صاحب المقبرة رقم ٢١٨ بجبانة دير المدينة من عصر الرعامسة، حيث عُرفت تلك البقرة باللون الأسود[٤٨]، مما يرجح التوافق بينها وبين البقرة السوداء المصورة بالموكب الجنائزي للمتوفى إبوكي.

٢– مقبرة نفر –حتب:

يوجد على الجدار الشرقي للصالة المستعرضة بمقبرة كاتب أمون نفر–حتب رقم ٤٩ بجبانة الخوخة من عهد الملك آي (شكل ٢١) منظر لموكب جنائزي يتجه نحو معبودة الغرب التي ترحب بالمتوفى، حيث يتم سحب ناووس الذي يعلو مركب مستقر فوق زحافة بواسطة أربع بقرات حلوب يصحبها عجل صغير،

[47] LÜDDECKENS, Untersuchungen über Religiösen Gehalt, 83.
[48] LÜDDECKENS, Untersuchungen über Religiösen Gehalt, 75, 76, 154, 155; *Wb*. II, 106, 10.

وتتقدم الناووس إيزة وخلف الناووس نبت–حت، يساعد الأبقار ثلاثة رجال، يتقدمهم رجل يرفع عصاه، ويتقدم الأبقار رجل ينثر الحليب في طريق الزحافة، ويمسك الكاهن المرتل ببردية يتلو منها شعائر الخدمة الجنائزية (شكل ٢٢ أ، ب)، ويتقدم الموكب رجل يسحب التكنو، وأمامه رجلان يحملان قرابين إلى المقبرة، وفي مؤخرة الموكب ناووس آخر يسحبه رجال وخلفه أقارب المتوفى يبكون[٤٩].

جدير بالذكر أن نفر–حتب نال لقب مميز اختلف عن لقب *ỉmy-r sšw* " رؤساء الكتبة"، حيث حمل لقب *sš wr n ỉmn* " الكاتب العظيم لأمون"، كما نال لقب آخر مهم  *ỉmr-r kɜw ỉmy-r nfrwt* "المشرف على الثيران والمشرف على البقرات ،ويلاحظ أن كلمة *nfrwt* لم تكتب بمخصص البقرة ، لكن كتبت بمخصص سيدة، ربما أراد في لقبه تمييز الماشية بين الذكور(الثيران) والبقرات(الإناث).يتضح مما سبق أن مكانة نفر–حتب الاجتماعية والمادية قد اكتسبها بفضل وظيفته، فأبيه كان كاتباً وخادماً متواضعاً لأمون، لكن ثروة أمون من ماشية وحبوب والتي كانت تمثل جانباً مهماً من ثروة الدولة جعلت إدارة المعبد دولة داخل الدولة، وبالتالي صار نفر–حتب صاحب مكانة اجتماعية مرموقة وثروة بصفته الكاتب العظيم لأمون والمشرف على ثيران وبقرات المعبود"[٥٠]

ثالثاً: حديث البقرات المشاركة في الموكب الجنائزي:

غالباً ما يصاحب مشهد الماشية المشاركة في الموكب الجنائزي نصوص موجهة إلى الماشية، تحثها على سحب التابوت بشدة، وأن تتجه نحو الغرب حيث الجبانة والمقبرة، وألا تدع التعب يتسلل إلى قلوبها(٥١)، لكن من النصوص أيضاً ما يمثل حديثاً منقولاً عن الماشية وموجهاً للمتوفي.

١– مقبرة وسر *Wsr*:

صور على الجدار الجنوبي لمقبرة وسر[٥٢] الكاتب والمشرف على أراضي أمون رقم ٢٦٠ بجبانة ذراع أبو النجا من عهد تحتمس الثالث منظر للموكب الجنائزي(شكل ٢٣)، حيث تقف معبودة الغرب وقد كتب

[49] *PM.* I, 91; DAVIES, N. G., *The Tomb of Nefer-Hotep at Thebes*, I, New York, 1933, 42, PL.XX.

[50] DAVIES, *The Tomb of Nefer-Hotep*, 17-19, PLS.XXX, XXXIV; AL-AYEDI, *Index of Egyptian Administrative*, 135.

[٥١] وردت تلك النصوص أيضاً بمقبرة نب– أمون رقم ٢٤ بجبانة ذراع أبو–النجا ، مقبرة أمون –مس رقم ٨٩ بجبانة ذراع أبو النجا من عهد تحتمس الرابع إلى أمنحتب الثالث، مقبرة "ري" رقم ٢٥٥ بجبانة ذراع أبو النجا من عهد حور–محب.
LÜDDECKENS, Untersuchungen über Religiösen Gehalt, 72, 75, 76, 119; *PM.* I, 41, 181, 339.

[٥٢] حمل "وسر" لقب *sš* "الكاتب"، و *ỉmy-r ḫbsw n ỉmn* " مشرف الأراضي المحروثة لأمون"، و *ḫɜw n ỉmn* " وزان أو كيال أمون"، هكذا شغل "وسر" وظائف تتعلق بإدارة معبد أمون وثرته، حيث يشرف على الأراضي الزراعية الخاصة بأمون وكذلك يزن ويكيل الحبوب الناتجة عنها والتي تحفظ بصوامع المعبود، مما جعله صاحب منصب اجتماعي وثروة.=

أمامها *sṯ3 ḥr ỉmntt* " السحب نحو الغرب"، وأمام المعبودة مقبرة يتجه إليها حملة القرابين، خلفهم بقرات يسحبن التابوت،(شكل ٢٤ أ، ب) ويعلو الموكب النص التالي:

ḏdt n iḥwt r ỉmntt sp sn nb.n r ỉmntt dỉ.(f) n.n smw r mr ỉb.f tm rdỉt.n ḥr n ḳsn.n Wsỉr ḫ3w … Wsr

" قالت البقرات: إلى الغرب إلى الغرب سيدنا، إلى الغرب، الذي أعطانا العلف وقلبه محب، ولم يتركنا لألمنا، أوزير (المشرف على) مكاييل (أمون)، وسر"[٥٣].

٢ – مقبرة أمون– نخت:

يوجد مشهد لموكب جنائزي على الجدار الجنوبي بمقبرة أمون–نخت رقم ٢١٨ في جبانة دير المدينة[٥٤] من عصر الرعامسة (شكل ٢٥)، يشارك في هذا الموكب عجل صغير ساقه اليمنى مبتورة[٥٥]، وله

=STRUDWICK, N., *The Administration of Egypt in Old Kingdom*, London, 1985, 272; NASR, M. W.: «The Theban Tomb 260 of User», *SAK* 20, 1993, 177; AL-AYEDI, *Index of Egyptian Administrative*, 124.

[53] NASR, The Theban Tomb 260 of User, 183, 184, PLS.2,3; LÜDDECKENS, Untersuchungen über Religiösen Gehalt, 73, 74.

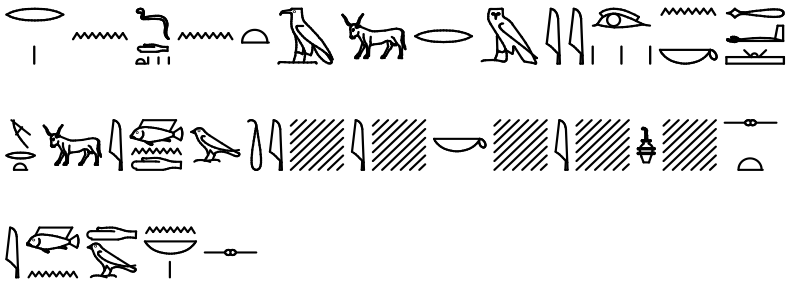
[٥٤] يرجح البعض أن مقبرة أمون–نخت ترجع إلى عهد رمسيس الثاني، ولم يرد بمقبرته سوى لقب *sḏm-ʿš m st Mɜʿt ỉmn-nḫt* " الخادم في مكان الحقيقة، ومكان الحقيقة هو اسم قرية دير المدينة التي تأسست في عهد تحتمس الأول، لتكون مقراً للعمال والفنانين الذين يعملون في حفر المقابر الملكية، وكان تعيين هؤلاء يتم مباشرة بأمر من الوزير، وهذا يعكس مدى أهمية هؤلاء العمال واهتمام الدولة بهم، إذإن عدم وجود ألقاب تعبر عن مكانة "أمون–نخت" الإدارية أو الاجتماعية قد يدل على أن جنازته التي ضمت كاهن مرتل ونادبات ومومياوات وبقرة كانت منحة من الدولة تقديراً لمجهود العاملين في مقابر الملوك.

KITCHEN, K. A., *Ramesside Inscriptions Historical and Biographical*, III, Oxford, 1980, 708-709; LESKO, L.H., *Pharaoh's Workers the Villagers of Deir el Medina*, London, 1994, 7, 18; DAVIES, B. G., *Who's Who at Deir el-Medina*, Leiden, 1999, 150; BRUYÈRE, B., *Rapport sur les Fouilles de Deir el Médineh*, V, Le Caire, 1928, 64; AL-AYEDI, *Index of Egyptian Administrative*, 599-601.

[٥٥] ظهر في العديد من مقابر الدولة الحديثة مناظر تمثل عجلاً بصحبة أمه البقرة، ويلاحظ أن العجل مشوه الساق أو مبتور الساق، أو يقوم كاهن ببتر ساقه، والنصوص المصاحبة لمنظر العجل وأمه تشير إلى البقرة السوداء الباكية، تفسر تلك المناظر حادثة قطع إيزة ليد إبنها حور بعد أن لوثها مني ست، حيث قطعتها إيزة واستبدلتها بأخرى سليمة.

GUILHOU, La Mutilation Rituelle de Veau, 277-298; GARDINER, A., *The Chester Beatty Papyri №. I*, Oxford, 1931, 11,4 - 11,7.

جلد مرقط أبيض وأسود، وخلفه البقرة الأم مرقطة أيضاً ولها قرون طويلة، وخلفها رجل لم يبق من صورته سوى الأرجل وعصا وإناء لا شك أنه إناء لبن، أسفل هذا المنظر يظهر الكاهن المرتل حيث تجرى طقسة فتح الفم لاثنين من المومياوات، وخلف الكهنة ست نادبات، تعقد الأخيرتان منهن أيديهن على صدورهن تجسيداً لإيزة ونبت– حت(شكل ٢٦)، ويعلو العجل وأمه النص التالي:



r n ḏḏwt tз ỉḥt r rmy n.k ꜥз mrt ỉnd .tỉ (r r) ỉ(s).k ỉ(w) (ỉr)ṯt … ỉnd n nb.s

" حديث البقرة الباكية من أجلك بشدة: البقرة السوداء حزينة، (عند مدخل مقبرتك)، ولبنـ(ها يراق) حزناً على سيدها"[٥٦].

يغلب على حديث البقرات طابع الرثاء والحزن والبكاء، وتعكس تلك الحالة كلمة *rmyt* التي استخدمت منذ الأسرة الثامنة عشرة والتاسعة عشرة للدلالة على النادبات[٥٧]، حيث وردت *rmyt* مصاحبة لمنظر النادبات في كل من مقبرة نفر–حتب رقم ٤٩ بجبانة الخوخة من عهد الملك آي[٥٨]، ومقبرة خونس رقم ٣١ بجبانة شيخ عبد القرنة من عهد الملك رمسيس الثاني[٥٩]، مما يرجح أن البقرات الباكيات اللاتي يرثين المتوفى يجسدن النادبتين إيزة ونبت–حت.

رابعاً: ملاحظات على مشاهد الثيران والأبقار في الموكب الجنائزي

١– الحالة البدنية لثور الموكب الجنائزي:

ظهرت عبارة: *ngwy wзḏ(wy)* " ثوران شابان "على تابوت *ḥḳзt*[٦٠]، وكذلك بمقبرة إنتف–إقر وصفت ثيران الموكب بـ *kзw-wзḏw*، في دلالة على قوة وصحة ثيران الموكب فهم في مرحلة

[56] NOBLECOURT, C. D.: «Concubines du Mort et Mères de Famille au Moyen Empire», *BIFAO* 53, 1953, 25-27; GUILHOU, La Mutilation Rituelle de Veau, 287, 288, FIG.16; BRUYERE, *Rapport sur les Fouilles de Deir el Médineh*, 66; LÜDDECKENS, Untersuchungen über Religiösen Gehalt, 154, 155.

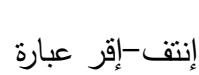
[57] GUILHOU, La Mutilation Rituelle de Veau, 294;

نور الدين، *الديانة المصرية القديمة*، ٣٩٨.

[58] DAVIES, *The Tomb of Nefer-Hotep*, PL.XXIII.

[59] DAVIES, N. G., *Seven Private Tombs at Kurnah*, London, 1948, PL.XVI.

[60] WILLEMS, *The Coffin of Heqata*, 235, note 1267.

الشباب، وورد في نهاية النص الذي يعلو منظر الموكب الجنائزي بمقبرة إنتف–إقر عبارة  *ḏd mdw šms wḏ3* " ترتيل الموكب الجنائزي"، وكذلك جاء في نهاية الموكب الجنائزي بمقبرة أمنمحات عبارة: *šms w3ḏ n Wsir (Imn-m)ḥ3t m3ʿ-ḫrw* "موكب جنائزي لأوزير أمنمحات صادق الصوت"، هكذا يرى البعض أن مصطلح *šms w3ḏ* يعني"موكباً جنائزيًّا"[٦١].

يلاحظ أن كلمة *w3ḏ* ارتبطت بثيران الموكب للتعبير عن مرحلة الشباب والقوة، ويلاحظ أيضاً أن كلمة *šms* ارتبطت بكل من *w3ḏ* و *wḏ3* وكلاهما يعني شاباً، وسليماً معافىً لا عيب فيه، وبالتالي يمكن ترجمة كلمة *šms* وحدها بمعنى "موكب"، ويمكن ترجمة عبارة *šms w3ḏ* و *šms wḏ3* : "موكب (الثيران) الشابة السليمة القوية" حيث إن هذه الثيران هي الأبرز والأهم في المرحلة الأخيرة من الموكب الجنائزي وهي صانعة أهم أحداثه، هكذا ترك حضور الثيران بصمته على اسم الموكب.

يدل على أهمية التأكد من صحة وقدرة ثيران الموكب على القيام بالمهمة المكلفة بها نص ورد على لوحة بمقبرة الساقي الملكي جحوتي رقم ١١٠ في جبانة شيخ عبد القرنة من عهد كل من حتشبسوت وتحتمس الثالث، يصف النص شعائر الجنازة من بداية التحنيط ثم وضع المتوفى على سرير ثم يأتي دور الثيران كالتالي:

sṯ3.tỉ ḥr k3w w3ḏw wpš w3wt m ỉrtt r pḥt.k r r ỉs.k

" مسحوباً بثيران سليمة (أي قوية وبلا عيب) والطرق مبللة باللبن حتى وصولك إلى باب قبرك"[٦٢].

يعكس أيضاً الحالة البدنية القوية والمميزة للثيران الحمراء، منظر بمقبرة أمنمحات على الجدار الغربي للصالة المستعرضة (شكل ٢٧ أ،ب)، يصور رجلاً يقود ثوراً لونه أحمر يعلوه النص التالي:

ḏd.f ỉw3 ḫpr wr

" يقول: الثور صار عظيماً (أي نمى كثيراً) "

61 EL-SHAHAWY, *The Funerary Art of Ancient Egypt*, 37, 97; DAVIES, *The Tomb of Amenemhet*, 49, note10, PL.XII.

62 *PM.* I, 227; DAVIES, *The Tomb of Amenemhet*, 56.

محمد البيومي محمد البيومي | DOI 10.21608/JGUAA.2021.56173.1147

يظهر في نفس المشهد عراك بين ثورين يصحبهما عبارة:

m33 ʿḥ3 k3(wy)

" مشاهدة عراك الثورين "[٦٣] .

٢- طقسة نثر اللبن:

أشار نص مقبرة جحوتي رقم ١١٠ بجبانة شيخ عبد القرنة إلى غمر الطرق حتى باب المقبرة باللبن[٦٤]، وكذلك يوجد نص آخر نقش على لوحة عثر عليها بمقبرة كاتب المجندين "إنتف" رقم ١٦٤ بجبانة ذراع أبو النجا يصف المراسم الجنائزية في يوم الدفن ومن بينها دور لبن الماشية:

st̲3.tỉ ḥr k3w ḥḏw wp w3t m ỉrtt r pḥt.k r r ỉs.k wp r.k ỉn ḫry-ḥb

" مسحوباً بثيران مبهجة (طاهرة)، وفتح الطريق باللبن حتى تصل إلى باب مقبرتك، حيث يفتح الكاهن المرتل فمك"[٦٥].

يلاحظ أن هناك اتفاقاً بين نص مقبرة جحوتي ومقبرة إنتف فيما يخص مهمة الثيران بينما يوجد اختلاف في الصفات، فقد تنوعت الصفات بين *w3ḏ* و *ḥḏ*[٦٦]، وكما أن عبارة *k3w w3ḏw* لا تعني ثيران خضراء بل تعني مضمون الصفة " سليمة وقوية"، فإن عبارة *k3w ḥḏw* لا تعني ثيراناً بيضاء بل تعني ثيران مبهجة المظهر ونقية طاهرة خالية من العيوب؛ وبذلك تتوافق *w3ḏ* مع *ḥḏ*.

63 DAVIES, *The Tomb of Amenemhet*, 42, PLS.VI,VIA; WILKINSON, J. G., *The Manners and Customs of the Ancient Egyptians*, II, New York, 1878, 75; El-Shahawy, A., *Recherche sur la Décoration des Tombes Thébaines du Nouvel Empire*, London, 2010, 16.

64 WILSON, Funeral Services, 212.

65 HERMANN, A., *Die Stelen der Thebanischen Felsgräber der 18 Dynastie*, New York, 1940, PL.4, text 39*.

66 DAVIES, *The Tomb of Amenemhet*, 56; FORSHAW, *The Role of the Lector (ḫry-ḥbt)*, 240,259; TEETER, *Religion and Ritual*, 137; ASSMANN, *Death and Salvation*, 301.

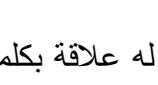
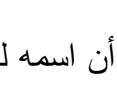
يدل على ارتباط هذا اللبن المنثور بماشية الموكب الجنائزي التعويذة رقم"٩٦" من نصوص التوابيت:

ỉw ỉˁ.n Wsỉr r.ỉ m ỉrṯt nt ḥmt dšrt

" طهر أوزير فمي بلبن البقرة الحمراء"[٦٧].

يتضح مما سبق أن نثر اللبن أثناء سير الموكب الجنائزي له أهميته، حيث إن نثر اللبن من الناحية الفعلية يجعل الطريق زلقاً ومن الناحية الرمزية يجعل الطريق إلى المقبرة طاهراً[٦٨]، بنفس الطريقة التي يستخدم فيها لتطهير الطريق أمام مواكب المعبودات في الاحتفالات الدينية[٦٩]؛ ونظراً لارتباط اللبن بالمعبودة حتحور والمعبودات الأخرى ذات الصلة بها فإن نثر اللبن يرتبط بتجدد الميلاد، إلى جانب اقتران الطقسة بفتح الطريق المؤدي للمقبرة، وبالتالي يوجد علاقة قوية بين تلك الطقسة وبين طريق المتوفى نحو العالم الآخر، حيث تربط نصوص الموكب الجنائزي بين طريق الجنازة وبين الطريق نحو السماء بما يعني أنه طريق تجدد حياة المتوفي[٧٠].

٣- ناثر اللبن:

يظهر بجانب ماشية الموكب الجنائزي ناثر اللبن، ممسكاً بإناء طقسي ظهر في العديد من الطقوس خلال الدولة الوسطى والحديثة، وصنع هذا الإناء من البرونز واستخدم لحفظ اللبن، لكن استخدم أيضاً في العصر المتأخر لحفظ الماء، ويتميز بعنق ضيق وأكتاف بارزة وقاعدة مسطحة[٧١]، عرف هذا الإناء باسم *gng* و  *gngnt*[٧٢]، ويبدو أن اسمه له علاقة بكلمة  *gn*[٧٣]، والتي نطقت أيضاً *ng* وتعني " ثور"[٧٤]، وقد استخدمت في الكتابة المختصرة لكلمة *ngɜw* بمعنى "ثيران طويلة القرون"[٧٥].

67 DE-BUCK, A., *The Egyptian Coffin Texts*, II, Chicago, 1947, 81, spell 96 b; IVANOVA, M., *Milk in Ancient Egyptian Religion*, Uppsala, 2009, 22.

68 TEETER, *Religion and Ritual*, 138.

69 The Epigraphic Survey, The Festival Procession of Opet in the Colonnade Hall, *OIP* 112, Chicago, 1994, 37.

70 EL-SHAHAWY, *The Funerary Art of Ancient Egypt*, 65; IVANOVA, *Milk in Ancient Egyptian Religion*, 31.

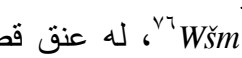
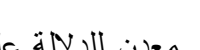
71 El-Shahawy, *The Funerary Art of Ancient Egypt*, 66.

72 *Wb*. V, 177, 11.

73 *Wb*. V, 172., 14

74 *Wb*. II, 348, 16.

75 *Wb*. II, 349, 1; HAMMAD, M. B. & MOHAMED, Y. A.: «Milk Vessels in Ancient Egypt», *IAJFTH* 3, 2017, 19; The Epigraphic Survey, The Festival Procession, 41,59.

استخدم أيضاً في المواكب الجنائزية إناء آخر يُسمى  [٧٦]*Wšm*، له عنق قصير وأكتاف واسعة وقاعدة مسطحة ولكن ظهر أحياناً ببدن بيضاوي، حيث ظهر في العديد من مقابر الدولة الحديثة في طقسة نثر اللبن، يبدو أن اسمه مشتق من  *wšbt* وتعني معدن للدلالة على مادة صنعه، ولكن من المرجح أيضاً أن اسم هذا الإناء متصل بكلمة *wšb* بمعنى "ثور"[٧٧].

ترى Lichtheim أن نثر اللبن في طريق موكب التابوت يُعد قرباناً يساعد في إنعاش الجسد ويعيد له حيويته، حيث إنه صار تدريجياً على قدم المساواة مع قربان الماء، وبالتالي يساعد نثر اللبن في عملية بعث المتوفى[٧٨].

يتضح مما سبق أن نثر اللبن في طريق الموكب الجنائزي يمثل قرباناً بمرور تابوت المتوفى عليه يحيا من جديد، ويتضح أيضاً أن الأواني المستخدمة في طقسة نثر اللبن لها علاقة بماشية الموكب سواء من حيث اشتقاق أسماء الأواني من أسماء ثيران طويلة القرون المشاركة في الموكب، أو من حيث محتواها حيث تحفظ لبن الأبقار الذي ينثر في طريق الموكب فيفتح للمتوفى الطريق لمقبرته، ويسهل له طريق الصعود إلى الأفق، بناء على ذلك فإن ماشية الموكب تشارك بمجهودها في سحب الموكب وتُسهم بلبنها في إحياء المتوفى.

يلاحظ أن الظهور المتكرر للماشية في الموكب الجنائزي خلال الدولة الحديثة أثر كثيراً في استبدال الماء باللبن لتسهيل عمل الزحافة[٧٩]، حيث شاع استخدام الماء خلال الدولتين القديمة والوسطى أثناء موكب نقل التمثال، ويقوم بطقسة نثر الماء نحو الزحافة موظف يحمل لقب " مدير فريق بيت الأبدية":

stt mw in ḫrp ist n pr ḏt

" نثر المياه بواسطة مدير فريق بيت الأبدية "[٨٠]. وبالمقارنة فإن ناثر الماء[٨١]. يعادل ناثر اللبن وبالتالي يُعد قائداً للفريق، بل الأكثر من ذلك يلاحظ تغير مكان ناثر اللبن من مكان لآخر، حيث يتحكم في حركة الزحافة وسرعة الماشية فيجعلها تسرع حين يسكب اللبن أمام الزحافة مباشرة، أو يقلل سرعتها حين يسكب

[76] *Wb*. I, 374, 1.
[77] *Wb*. I, 373, 4; FAULKNER, *A Concise Dictionary*, 70; HAMMAD & MOHAMED, Milk Vessels, 21.
[78] LICHTHEIM, M.: «Situla №. 11395 and Some Remarks on Egyptian Situlae », *JNES* 6, 1947, 172, 173.
[79] DIAMOND, K, A.: «The Placement of the Sacred District Scene in the Rectangular Tombs at Elkab», *JARCE* 48, 2012, 100.
[80] EATON-KRAUSS, *The Representations of Statuary in Private Tombs*, 66, PLS, XV-XVII.
[81] FAULKNER, *A Concise Dictionary*, 252.

اللبن أمام الماشية مباشرة أو يحدد لها مكان التوقف حين يسبقها ويقف أمام المقبرة، يضاف إلى أهمية نثر اللبن تطهير طريق الموكب الجنائزي، والمساعدة في بعث المتوفى وتطهير فمه.

٤- *šḫḏ* " المفتش":

يسير خلف الثيران والرجال الذين يسحبون تابوت مونتو-حر خبش.إف كاهن يحمل لقب *šḫḏ* "المفتش"[٨٢] يمسك عصاتين يطرق بإحداهما على الأخرى[٨٣]، وظهر هذا اللقب أيضاً يعلو شخصاً يتقدم فريق سحب تمثال رع-شبسس وزير الملك جد-كا-رع بجبانة سقارة، حيث يمسك بطرف حبل الزحافة ويواجه المشاركين في سحب التمثال (شكل ٢٨)، يبدو أنه يوجه الفريق وينظم حركتهم، كما ظهر هذا اللقب لشخص يدعى رع-ور بالمقبرة رقم ١٦ بجبانة الجيزة يقود بعصاه ثورين[٨٤].

كتب هذا اللقب بصيغ مختلفة للتعبير عن وظائف ومهام متعددة، ومن بينها: *šḫḏ ỉs* "مفتش الفريق"، و *šḫḏ ỉbȝ(w)* "مفتش الراقصين"[٨٥] وصور بمخصص رجل يحمل عصاتين، ومن المرجح أن هذا الشخص مسئول عن تنظيم حركة فريق سحب التمثال أو التابوت، حيث ينظم خطوات فريق سحب الموكب الجنائزي وكذلك الماشية؛ وذلك على صوت العصي التي بحوزته.

٥- مشاركة الثيران والأبقار في الشعائر الختامية للموكب الجنائزي:

أ- الثور الأحمر (المعبود ست):

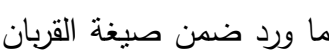
لا تنتهي مهمة الثور بوصول الموكب لباب المقبرة، بل تبدأ مرحلة جديدة غاية في الأهمية، فيها يؤدي الثور دوراً محوريًّا في إحياء المتوفى من خلال شعيرة الذبح والتضحية. فاللون الأحمر للثور عبر عن مصيره فعقب مشاركته وتحمله العبء الأكبر في نقل مومياء المتوفى تتم التضحية به[٨٦].

ترجم البعض عبارة الثور الأحمر *Kȝ-dšrw* بالثور الدموي في دلالة واضحة تعكس ارتباطه بالمعبود ست قاتل المعبود أوزير، وبالتالي فإن ذبح الثور الأحمر يُعد انتصاراً لأوزير على ست، وانتصاراً للنظام على الفوضى واحتواء لشر المعبود ست الذي ارتبط بالصحراء حيث الموت والأعداء[٨٧].

82 JONES, *An Index of Ancient Egyptian Titles*, 910.
83 MASPERO, Montouhikhopshouf, 441.
84 Eaton-krauss, *The Representations of Statuary in Private Tombs*, 151, 66 ,67 note 329, PL.XII; *LD*, II, PL.54.
85 JONES, *An Index of Ancient Egyptian Titles*, 910.
86 WILSON, Funeral Services, 211, note. 51; DIAMOND, The Placement of the Sacred District, 100.
87 DAVIES, *Five Theban Tombs*, 11; STEVENS, *Le Tekenou et son Implication*, 116, 154; TE VELDE, H., *Seth God of confusion*, Leiden, 1967, 62, 66, 164; TASSIE, Bulls, Hair and the Teknu, 36; SOUKIASSIAN, G.: «Une Version des Veillées Horaires d'Osiris», *BIFAO* 82, 1982, 347 note 3.

لم تكن مهمة ذبح الثور مهمة سهلة حيث يتضح ذلك من خلال منظر بمقبرة سنبي رقم ٢ في جبانة مير، (شكل ٢٩) حيث يصارع سبعة رجال ثوراً لتقييده بالحبال وطرحه أرضاً تمهيداً لذبحه، ويعلو المشهد عبارة *spḥ ngɜw* " اقتناص الثيران"[٨٨].

ظهر بمقبرة مونتو–حر–خبش.إف على الجدار الجنوبي – نفس جدار الموكب الجنائزي – منظر يمثل الكاهن المرتل يتسلم إناء تطهير من كاهن يقف أمامه، ثم رجل يمسك بقرون ثور يجهزه للذبح ،وخلف الثور غزالتين لونهما أحمر[٨٩] –أضافهما Maspero للمنظر[٩٠]– ينتظران دورهما في الذبح[٩١]، (شكل ٣٠) ويعلوهما ثور مذبوح تعلوه عبارة : *kɜ(wy) dšrwy* " ثوران أحمران"، ربما يشير المنظر لأربعة ثيران مذبوحة ،وفي منظر آخر لذبح الثور يعلو المنظر السابق تظهر بقايا عبارة ربما في إشارة لثور أحمر أو ثورين آخرين، وبالتالي فإن ماشية موكب مونتو–حر–خبش.إف تمثل ثيران حمراء اللون ذبحوا فور تأدية مهمتهم[٩٢].

يلاحظ بمقبرة أمنمحات على الجدار الجنوبي أعلى مشهد سحب مومياء المتوفي منظراً يمثل رحلة الذهاب إلى أبيدوس(شكل ٣١) وقد صور أمام أمنمحات وزوجته باكت فوق المركب ثور أحمر مذبوح[٩٣]، حيث استخدم الثور الأحمر كقربان إلى أوزير، ولقد ورد في مقبرة *Mṯn* من أواخر الأسرة الثالثة في جبانة سقارة منظر يمثل ذبح الثور كما ورد ضمن صيغة القربان:  *ḥtp-dỉ-nsw ḥɜ t ḥɜ ng* " قربان ملكي ألف من الخبز وألف من ثيران *ng* ".وبالتالي من المرجح أن ثيران موكب أمنمحات كانت أيضاً حمراء كما وصفت عند Davies[٩٤]، وأنها ستذبح كقربان عقب انتهاء مهمتها.

يدل بوضوح على ارتباط بعث أوزير بذبح الثور الأحمر منظر مقبرة مونتو– حر– خبش.إف الذي يصور كبش منديس أمامه عمود جد داخل سياج وخارجه مائدة قرابين يعلوها فخذ وقلب وضلوع ثور، وفي

---

[88] BLACKMAN, A. M., *The Rock Tombs of Meir*, II, London, 1915, 13, PLS. III,IV.

[٨٩] ارتبطت الغزالة بأحد أشكال المعبود ست مثلها مثل الثور الأحمر، وقد وصفت الغزالة بأنها سارقة العين المقدسة، وبالتالي فإن ذبحها وتقديمها كقربان يعني استعادة حور لعينه التي أطاح بها ست.

JUNKER, H.: «Die Schlacht und Brandopfer im Tempelkult der Spätzeit», *ZÄS* 48, 1911, 72-75.

[90] DAVIES, *Five Theban Tombs*, PL.X.

[91] MASPERO, Montouhikhopshouf, 461.

[92] WILSON, Funeral Services, 203, 205, 211.

[93] DAVIES, *The Tomb of Amenemhet*, 47, PL.XII.

[94] *LD*, II, PL.4; DAVIES, *The Tomb of Amenemhet*, 49, 84; BAUD, M. & FAROUT, D.: «Trois Biographies d'Ancien Empire», *BIFAO* 101, 2001, 43; WILKINSON, T. A. H., *Early Dynastic Egypt*, London, 1999, 123.

صورت أيضاً أنواع الماشية التي تقدم كقربان ضمن مناظر مقبرة *sš3t--ḥtp* في جبانة الجيزة من بداية الأسرة الرابعة.

JUNKER, H., *Grabungen auf dem Friedhof des Alten Reiches bei den Pyramiden von Giza*, II, Leipzig, 1934, 187, ABB.33; *LD*, II, PL.25.

المقابل تظهر الثيران الحمراء تسحب مومياء المتوفى، حيث ارتبط أوزير بالمعبود(با–نب–جدت) فصار *Wsir bꜣ nb Ḏdt* " أوزير الكبش سيد جدت (منديس)" معبود معبر عن الخصوبة[٩٥]، كما أن إقامة عمود جد يُعد رمزاً واضحاً لبعث أوزير وانتصاره على عدوه[٩٦]، وبالتالي فإن ثيران الموكب تواجه مصيرها حيث الذبح وتقديمها كقربان به يحيا أوزير من جديد.

تستخدم كثيراً الساق الأمامية للثور الأحمر كأداة لفتح فم أوزير وذلك لأن الدم الساخن المتدفق منها يعيد لأوزير الحياة ويعيد إليه قوته البدنية والذهنية، وبالتالي فإن دم ست وجلده (التكنو) قد لعبا دوراً هاماً في ميلاد وبعث أوزير، وتلك العناصر تأخذ من حيوانات يتجسد فيها ست مثل الثور الأحمر والوعل وكذلك الماعز الأحمر[٩٧].

ب– البقرة الحمراء والسوداء (إيزة و نبت–حت):

كان للثور *ng* إناث استخدموا في الحلب، كما كان للثور *ỉwꜣ* إناث وإن لم تمثل كثيراً، واستخدم كل منهما في شعائر الخدمة الجنائزية وفي التضحية[٩٨]، وبالتالي فإن دور البقرات الحمراء يماثل دور الثيران الحمراء في الموكب الجنائزي من حيث مشاركتها في سحب المومياء إلى باب المقبرة، وفي فتح الطريق للموكب من خلال نثر لبنها، وكذلك من خلال ذبحها وتقديمها قرباناً.

ورد في التعويذة "٢٢٨"من متون التوابيت تقديم الثيران الحمراء ذات القرون الطويلة والبقرات الحمراء قرباناً لأوزير:

ḫꜣ m ngꜣw … ḫꜣ m ỉḫw … ḫꜣ dšrwt

" ألف من ثيران *ng*، وألف من ثيران *ỉḫ*، وألف (من) البقرات الحمراء"[٩٩].

[95] HART, G., *Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*, London, 2005, 44.

[96] TE VELDE, *Seth God*, 32.

[97] GUILHOU, La Mutilation Rituelle de Veau, 278, 291; DAVIES, *The Tomb of Rekh-mi-Re at Thebes*, PL.CV; GOYON, J. C., *Rituels Funéraires* de l'*Ancienne Égypte*, Paris, 1972, 126, 45, 46 note.3. ; STEVENS, *Le Tekenou et son Implication*, 154;

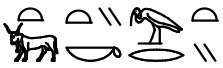
نور الدين، *الديانة المصرية القديمة*، ٣٧٨ .

[98] SMITH, In The Domestication and Exploitation of Plants and Animals, 308.

[99] DE-BUCK, *Coffin Texts*, III, Chicago, 1947, 281, spell 228 e; FAULKNER, R. O., *The Ancient Egyptian Coffin Texts*, I, England, 1973, 181.

محمد البيومي محمد البيومي | DOI 10.21608/JGUAA.2021.56173.1147

تشير التعويذة "٢٩٣"من متون التوابيت إلى إحضار بقرتين حمراوين عقب وصول المتوفى إلى الشاطئ الغربي للنهر:

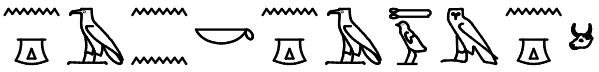


iḥty.k dšrty

" بقراتك حمراوان "[١٠٠].

كما ذكرت تلك الأبقار أحياناً بصفاتها الحمراء فقط:

dšrty "الحمراوان"، يرى البعض أن البقرتين الحمراوان يمثلان إيزة ونب –حت اللتين تنتحبان من أجل أوزير"[١٠١]، وبالتالي فإن البقرات الحمراء لم تعبر عن أنثى المعبود ست فقط فأنثاه هي نبت–حت، أما أنثى أوزير فهي إيزة، لذا يختلف مفهوم البقرات في الموكب الجنائزي عن مفهوم الثيران، فالثور شارك في نقل مومياء أوزير مجبراً تحت ضربات سياط القائد، وببلوغه المقبرة يتلقى القصاص العادل، حيث ورد في التعويذة "٥٨٠" الفقرة " ١٥٤٤" من نصوص الأهرام :



ngꜣ.n.(i) n.k ngꜣ ṯw m ng

" لقد ذبحت لأجلك الذي ذبحك مثل الثور *ng*". ويتضح هنا أصل الاشتقاق اللغوي لاسم الثور *ng* حيث أُشتق من الفعل *ngꜣ* بمعنى يذبح للدلالة على ثور الأضحية[١٠٢].

أما البقرتان *dšrty* فيعبران عن حماية أوزير، ويعبران عن النائحتين إيزة ونبت –حت حيث يتقدمان موكب أوزير، وتعبر سياط القائد عن ألم الحزن والنواح على موت أوزير، ويلاحظ في مشهد البقرتين في مقبرة نب–أمون أن إحداهن لونت بلون أحمر يوضح أنها(نبت –حت) أنثى الثور الأحمر ست، بينما ظهرت البقرة الأخرى بلون أسود يرتبط بـ (إيزة) أنثى الثور الأسود أوزير، هكذا جمع بينهما الفنان في مشهد يعبر عن اجتماع النائحتين أمام موكب المتوفى(أوزير)، وبالتالي يقدم المشهد صورة جديدة للنائحة تختلف عن صورة *ḏryt*[١٠٣] (الحدأة)، واستخدم اللون الأحمر والأسود للتمييز بينهما.

---

[100] DE-BUCK, *Coffin Texts*, IV, Chicago ,1951, 45, spell 293 i; FAULKNER, *Egyptian Coffin Texts*, 218.

[101] LEITZ, *Lexikon der Ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen*, 574.

[102] TE VELDE, *Seth God*, 97; Otto, E.: «An Ancient Egyptian Hunting Ritual», *JNES* IX, 1950, 169, 172; Pyr. 1544 c.

[103] MORET, A.: «La Légende d'Osiris à l'Époque Thébaine d'après l'Hymne à Osiris du Louvre», *BIFAO* 30, 1930, 742 note 58.

يرى Guilhou من خلال دراسته للنص المصاحب لمشهد البقرة السوداء وعجلها المشاركين في الموكب الجنائزي بمقبرة أمون–نخت أن حديث البقرة له طابع الرثاء والحزن والبكاء، وبالتالي يرجح أن البقرة السوداء تمثل النادبة إيزة، وفي حال وجود بقرتين فإنهما يجسدان النادبتين إيزة ونبت–حت[١٠٤]. وبناء على ذلك فإن البقرات المشاركة في الموكب سواء كانت حمراء أو سوداء تمثل إيزة ونبت– حت.

٦– رمزية اللون الأحمر والأسود لماشية الموكب الجنائزي:

كان للون الأحمر معنى مزدوج في مصر القديمة، حيث حمل معنى سلبيًّا وآخر إيجابيًّا، فقد عبر عن الدم والغضب، وبالتالي صار مناسباً لشعائر التضحية والخطر والموت؛ لأن المعبود ست كان معبوداً أحمر له شعر وعيون حمراء، لكن رغم ذلك حمل اللون الأحمر معنى الحياة فارتبط بالدم كمادة أساسية للحياة ومتعلقة بالميلاد، وارتبط بشروق الشمس كما ارتبط بغروبها، والأحمر لون النار المفيدة والمدمرة في نفس الوقت، وبالتالي رمز اللون الأحمر للبعث والخصوبة مثل اللون الأسود الذي يحمل معنى التجدد والخصوبة وبعث أوزير بعد موته[١٠٥].

يتضح مما سبق أن الثور الأحمر رمز للمعبود ست المعبر عن الموت والخطر والغضب لاقترابه من المقبرة حيث حان وقت بعث قتيله أوزير وهو أمر يرفضه ويكرهه، ورمزت البقرات الحمراء لحماية أوزير وإعادة ميلاده وتجدد خصوبته وانتصاره على الشر والقصاص من قاتله. كما أن الجمع بين اللونين الأحمر والأسود في بقرات الموكب الجنائزي جعل من اللونين رمزاً للحداد والنواح الذي من شأنه كسر صمت الموت وتجدد حياة أوزير وخصوبته في العالم الآخر.

٧– أثر التباين المالي والاجتماعي والزمني:

لا شك أن هناك تبايناً كبيراً في مستوى وتفاصيل الجنازات، نتج هذا التباين عن التطور الزمني ومستوى الوضع المالي والاجتماعي لأصحاب تلك الجنازات، يتضح ذالك التباين من خلال مستوى المشاركة سواء بالنسبة للدرجات الكهنوتية أو للمناصب الوظيفية المختلفة[١٠٦]، ولابد أن التباين المالي والاجتماعي والزمني قد ألقى ببعض ظلاله على الثيران والبقرات المشاركة في سحب الموكب الجنائزي.

---

[104] GUILHOU, La Mutilation Rituelle de Veau, 294.

[105] PINCH, G.: "Red Things the Symbolism of Colour in Magic", In Color and Painting in Ancient Egypt, 182-185, London: 2001, 183, 184; OWUSU, H., *Egyptian Symbols*, London, 2000, 48; WILKINSON, R. H., *Symbol and Magic in Egyptian Art*, London, 1994, 106, 107; ROBINS, G.: «Color Symbolism», In The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, I, 291-294, Oxford, 2001, 292.

[106] TEETER, *Religion and Ritual*, 137, 138.

محمد البيومي محمد البيومي | DOI 10.21608/JGUAA.2021.56173.1147

يتضح من خلال دراسة أهم الألقاب التي نالها أصحاب تلك المقابر أن مشاركة الثيران في سحب الموكب الجنائزي ارتبط غالباً بذوي المناصب الإدارية العليا، فكان منهم الوزير والقاضي، وحامل المروحة وحامل الختم الملكي والمشرف على الكهنة، كما ارتبط ببعض الأثرياء وإن لم يتقلدوا مناصب إدارية عليا[١٠٧].

ولا شك أن المستوى المالي والاجتماعي قد ظهر أثره على عدد ثيران الموكب، حيث شارك ثوران في أغلب مناظر سحب الموكب، فيما عدا مشهد جنازة مونتو-حر-خبش. إف والتى شارك فيها ستة ثيران[١٠٨]، وشارك فيها أيضاً شخصيات مرموقة مثل "السمير الوحيد"، و"المعروف لدى الملك"، و"زوجة المعبود" ولا غرابة في هذا حيث تعكس ألقابه الدينية والإدارية وضعه المالي والاجتماعي، فقد شغل وظيفة حامل المروحة، وبصفته المشرف على الكهنة فمن المرجح أنه كان حامل للمروحة بمعبد أمون، وبصفته حامل الختم الملكي فيبدو أيضاً أنه كان حاملاً المروحة للملك.

تعطي مشاهد الثيران المشاركة في سحب الموكب انطباعاً عن موكب جنائزي ذو طابع رسمي، يتناسب مع المكانة المالية والاجتماعية للمتوفى، ويدل على ذلك وجود الكاهن المرتل في نهاية الموكب والذى يُعطي الإشارة لبدء التحرك، كذلك ظهر الكاهن *shḏ* والذى ينظم خطوات فريق السحب والثيران بواسطة اثنين من العصي يطرق بإحداهما على الأخرى[١٠٩]، وقد استدعى هذا التنظيم مشاركة شخصيات مرموقة من البلاط الملكي في الجنازة.

---

[١٠٧] لم يكن "حقات" صاحب منصب إداري ولا كهنوتي لكنه كان صاحب ثروة كفلت له مكانة اجتماعية مرموقة، كذلك لم يكن "با-حري" من رجال البلاط الملكي ولا القضاء، لكن كان ذو ثروة كونها من عمله الخاص، كما أنه ينتسب لعائلة ثرية مما وفر له وجاهة اجتماعية جعلت الملك يكلفه بمنصب العمدة، ورغم أن "أمنمحات" حمل لقب القاضي وراثة عن أبيه إلا أنه لم يمارس القضاء، وإنما بلغ مكانة اجتماعية مميزة بفضل ثرائه.

SERRANO, A & MORALES, A. J., *Middle Kingdom Palace Culture*, 223; TYLOR, J. & GRIFFITH, F., *The Tomb of Paheri*, 5-6; DAVIES, *The Tomb of Amenemhet, 1, 7*.

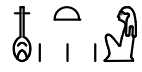
[108] DAVIES, *Five Theban Tombs*, PL. II; MASPERO, Montouhikhopshouf, 441, FIG. 4.

[١٠٩] ظهر الكاهن المرتل بجوار التابوت وخلف فريق السحب بمشهد جنازة "إنتف إقر" يعطي إشارة البدء ليتحرك الموكب، ومن المرجح أن الشخص الموجود خلف فريق سحب التابوت بمشهد جنازة "حقات" يمثل نفس الكاهن يؤدي نفس الفعل، أما كاهن *shḏ* فقد ظهر بمشهد جنازة "مونتو-حر-خبش.إف" ينظم مشية فريق السحب ومنهم الثيران.

DAVIES, *The Tomb of Antefoker*, PL.XXII; WILLEMS, *The Coffin of Heqata*, FIG.68; MASPERO, Montouhikhopshouf, 441.

يظهر التباين الزمني خلال الدولة الحديثة حيث شهد هذا العصر تطوراً في مشهد الماشية المشاركة في سحب الموكب الجنائزي، فلم يعد قاصراً على الثيران، حيث ظهرت بقرات تسحب الموكب الجنائزي، وتنوع عددها أيضاً من بقرة إلى أربع، وهذا يعود إلى حد ما للفروق المادية والاجتماعية[١١٠].

يبدو أن هناك تبايناً أكثر أهمية من التباين المادي والاجتماعي في اختيار ماشية سحب الموكب، ألا وهو التباين في الشخصية، ويكشف هذا الجانب مشاركة البقرات في سحب الموكب الجنائزي، فكل من النحات "تب أمون" و"إبوكي" كان يعمل نحاتاً في البلاط الملكي[١١١]، حيث القرب من الملك ووفرة العطايا والهبات، ومع ذلك تم اختيار البقرات لسحب الموكب؛ وذلك لأن شخصية الفنان صاحب المقبرة بطبيعتها تميل لإظهار المشاعر، فالبقرة أكثر ملاءمة لمشاعر الوفاء والحزن والرثاء من الثور، أيضاً كان لدى كل من "تب أمون" و"إبوكي" رغبة في ابتكار شكل جديد للنادبتين.

كان "نفر–حتب" صاحب مال ومكانة اجتماعية، حيث كان الكاتب العظيم لأمون، لكنه كان أيضاً المشرف على ثيران وبقرات أمون، ومن خلال تلك الكتابة النادرة لكلمة  *nfrwt*[١١٢] بمخصص سيدة بدلاً من مخصص البقرة، يتضح مدى عمق تفهمه واقتناعه بأن مشاعر الوفاء والإخلاص والحزن أوضح وأعمق عند الإناث من الذكور؛ لذا فضل مشهد البقرات في موكبه الجنائزي عن الثيران.

فضل "وسر" كاتب ومشرف أراض أمون[١١٣] مشهد البقرات وهذا نابع من شخصيته وطبيعة عمله بين الحقول، وإحساسه بمدى المشاعر التي تملكها البقرة والتي يفتقدها الثور، حتى في مشهد "أمون نخت" رغم وجود بقرة واحدة إلا أن الأهم كان إبراز معاني الوفاء والحزن، أكثر من الشدة والقوة[١١٤].

بناء على ذلك أضفت البقرات المشاركة في سحب الموكب طابعاً وجدانيًّا على الموكب الجنائزي، حيث يتضح من خلال الحديث الموجه إلى البقرات بألا تدع التعب يتسلل لقلوبها، وحديث البقرات المفعم بالحزن والبكاء على فراق المتوفى، ومشهد ابنة النحات "إبوكي" التي تشير نحو البقرات ربما طلباً للتوقف، ومشهد العجل مبتور الساق الذي يثير مشاعر الحزن والألم[١١٥].

---

[١١٠] شاركت بقرة في جنازة " أمون–نخت" الخادم في مكان الحق، في حين شاركت بقرات أربع في جنازة " نفر–حتب" الكاتب العظيم لأمون".

NOBLECOURT, Concubines du Mort, PL. II; DAVIES, *The Tomb of Nefer-Hotep*, PL. XX.

[111] DAVIES, *The Tomb of Two Sculptors*, 13.

[112] DAVIES, *The Tomb of Nefer-Hotep*, 17, PLS.XXX, XXXIV.

[113] NASR, *The Theban Tomb* 260 of User, 177.

[114] GUILHOU, La Mutilation Rituelle de Veau, 287, 288.

[115] LÜDDECKENS, Untersuchungen über Religiösen Gehalt, 83; NASR, The Theban Tomb 260 of User, 184; SCHEIL, Le Tombeau des Graveurs, PL.VII.

محمد البيومي محمد البيومي | DOI 10.21608/JGUAA.2021.56173.1147

النتائج:

– اشترك كل من الثيران والأصدقاء التسعة في سحب تابوت المتوفى، ويلاحظ في مقبرة مونتو–حر–خبش.إف أن ثلاثة من الشخصيات المشاركة بالموكب حلت محل ثلاثة من الأصدقاء التسعة.

– ترك حضور الثيران في الموكب الجنائزي بصمته على اسم الموكب، حيث إن *šms-wꜣḏ* أو *šms Wḏꜣ* تعني " موكب (الثيران) الشابة القوية السليمة".

– طغى تصوير الثيران على مشاهد سحب التابوت خلال الدولة الحديثة عن ذي قبل، وخضع عدد الثيران المشاركة لثراء المتوفى ومكانته الاجتماعية.

– يظهر التجديد في المشاهد الجنائزية خلال الدولة الحديثة بمشاركة البقرات في سحب التابوت، وتنوع عدد البقرات وفق مكانة صاحب المقبرة.

– كان لشخصية صاحب المقبرة أثر في اختيار وتحديد نوع الماشية المشاركة في سحب التابوت، حيث مال بعضهم للثيران لشدتها وقوتها، ومال البعض الآخر للبقرات لعمق تعبيرها عن المشاعر.

– يغلب على مشاهد الجنازة التي يشارك في سحبها الثيران الطابع المنظم الرسمي، في حين يغلب على مشاهد البقرات الطابع الشعبي المفعم بالحزن والرثاء.

– ابتكر كل من "تب أمون" و"إبوكي" تصويراً جديداً للنادبتين إيزة ونبت– حت في شكل بقرتين.

– تظهر كتابة نادرة للقب "المشرف على البقرات" بمقبرة نفر–حتب، حيث كتب مخصص *nfrwt* بشكل سيدة بدلاً من مخصص البقرة.

– تميزت جنازة مونتو–حر–خبش.إف بالتعبير عن الحركة السريعة داخل المنظر من خلال تكرار تصوير بعض الشخصيات في مشاهد مختلفة.

– يصور مشهد جنازة حتب–حر–آخت ثورين يعبر عنهما النص بصيغة المفرد، دلالة على وحدة الاتجاه والهدف والمصير، في حين يصور مشهد بمقبرة مونتو–حر–خبش.إف ثور واحد مذبوح يعلوه عبارة أربعة ثيران حمراء، دلالة على اختصار مساحة التصوير وعدم التكرار، من خلال نص مختصر ومعبر.

– أشتق اسم الثور *ng* من الفعل *ngꜣ* " يذبح"، واستخدمت إناثه في الحلب وفي سحب الموكب حيث ظهرت كلمة *ngty* بمشهد جنازة مونتو–حر–خبش.إف. أما الثيران *iwꜣ* وإناثها فكانت المفضلة في شعائر الذبح والتضحية.

– شارك الثيران والأبقار في الموكب الجنائزي بأسماء أخرى معبرة عن جنسها أو صفاتها.

– كان للون الأحمر للثيران رمزية تربط بينه وبين المعبود ست قاتل أوزير، حيث يعاقب ست بسياط قائد الثيران، ويذبح ويقدم لأوزير كقربان.

– اللون الأحمر للبقرات لم يكن رمزاً للعقاب، بل رمزاً للانتصار على الشر وتجدد ميلاد أوزير.

– يعكس اللون الأسود للبقرات حالة الحزن الداخلية للبقرات على فراق صاحبها.

– ظهر العجل مشوه أو مبتور الساق بالموكب الجنائزي ليعكس حادثة قطع إيزة ليد حور عقب تلوثها بمني ست، ويلي مرحلة قطع يد العجل مرحلة استبدالها بأخرى سليمة طاهرة، وبذلك تؤكد تلك المشاهد على سلامة العجل المشارك في الموكب، وطهارته من أي دنس يسيء إليه.

– أُستخدم لبن البقرات المشاركة في تطهير طريق الجنازة، وتطهير فم أوزير.

– يناظر ناثر اللبن أمام الموكب الجنائزي ناثر الماء الذي صور كثيراً أمام زحافة التمثال خلال الدولة القديمة والوسطى، وتحكم ناثر اللبن في سرعة ماشية الموكب من خلال اتخاذه مواضع مختلفة خلف أو بجانب أو أمام ماشية سحب الموكب.

– تحكم الكاهن *šḏ* ويعني لقبه " المفتش" في حركة الموكب والماشية من خلال عصي يمسك بها ويضرب بإحداها على الأخرى فينظم مشية الموكب والماشية من خلال إيقاع الصوت.

DOI 10.21608/JGUAA.2021.56173.1147 | محمد البيومي محمد البيومي

المراجع:

- المراجع العربية والمعربة:

- جيمز، ت. ج.، *الحياة أيام الفراعنة*، (مشاهد من الحياة اليومية في مصر القديمة)، ترجمة، أحمد زهير أمين، القاهرة،١٩٩٧.

- Gīmz, T. G., *al-ḥyāa ayām al-frāʿina ,Mašāhd min al-ḥyāa al-yaūmīya fī Miṣr al-qadīma*, Translated by Aḥmad Zhīr Amīn , Cairo,1997.

-نور الدين، عبد الحليم، *الديانة المصرية القديمة*، (الكهنوت والطقوس الدينية) ،ج. ٢، القاهرة، ٢٠٠٩.

- Nūr al-Dīn, ʿAbd-al-Ḥalīm , *al-dīyāna al-miṣrīya al-qdīma, al-kahanūt waʾl-ṭuqūs al-dīnīya* ,2 , Cairo, 2009.

- المراجع الأجنبية:

-AL-AYEDI, A. R., *Index of Egyptian Administrative, Religious and Military Titles of the New Kingdom*, Ismailia, 2006.

- ALTENMULLER, H.: «Bestattungsritual», In LÄ, 1, edited by Helck, W. & Otto, E., 746-765, Wiesbaden, 1984.

-ASSMANN, J., *Death and Salvation in Ancient Egypt*, USA, 2005.

- AYAD, M. F., *God's Wife, God's Servant, the God's Wife of Amun (C.740-525 BC)*, London, 2009.

-BAUD, M. & FAROUT, D.: «Trois Biographies d'Ancien Empire Revisitées», *BIFAO* 101, Le Caire, 2001, 43-57.

- BLACKMAN, A. M., *The Rock Tombs of Meir*, II, London, 1915.

- BRUYERE, B., *Rapport sur les Fouilles de Deir el Médineh*, V, Le Caire, 1928.

-DAVIES, B. G., *Who's Who at Deir el-Medina*, Leiden, 1999.

- DAVIES, N. G., *The Rock Tombs of Deir El Gabrawi,* II, London, 1902.

- ……. *Five Theban Tombs*, London, 1913.

- ……. *The Tomb of Amenemhet*, London, 1915.

- …… *The Tomb of Antefoker Vizer of Sesostris I and of his Wife Senet №.60*, London, 1920.

- …… *The Tomb of Two Sculptors at Thebes*, New York, 1925.

- ……. *The Tomb of Nefer-Hotep at Thebes,* I, New York, 1933.

- ……. *The Tomb of Rekh-mi-Re at Thebes*, II, New York, 1943.

- ..... *Seven Private Tombs at Kurnah*, London, 1948.

- DE-BUCK, A., *The Egyptian Coffin Texts*, II, Chicago, 1947.

- …… *The Egyptian Coffin Texts*, III, Chicago, 1947.

- …… *The Egyptian Coffin Texts,* IV, Chicago, 1951.

-DIAMOND, K. A.: «The Placement of the Sacred District Scene in the Rectangular Tombs at Elkab», *JARCE* 48, Cairo, 2012, 97-110.

- DZIOBEK, E., *Das Grab des Ineni Theben Nr.81*, Mainz, 1992.

- EATON-KRAUSS, M., *The Representations of Statuary in Private Tombs of the Old kingdom*, Wiesbaden, 1984.

- EL-SHAHAWY, A., *The Funerary Art of Ancient Egypt, a Bridge to the Realm of the Hereafter*, Cairo, 2006.

- …… *Recherche sur la Décoration des Tombes Thébaines du Nouvel Empire*, London, 2010.

- FAULKNER, R. O., *The Ancient Egyptian Coffin Texts*, I, England, 1973.

- …… *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*, Oxford, 1991.

- FISCHER, H. G., *Egyptian Studies III, Varia Nova*, New York, 1996.

- FORSHAW, R., *The Role of the Lector (ḫry-ḥbt) in Ancient Egyptian Society*, Manchester, 2013.

- GARDINER, A., *The Chester Beatty Papyri Nº. I*, Oxford, 1931.

- GEISEN, C., *The Ramesseum Dramatic Papyrus a New Edition, Translation, and Interpretation*, Toronto, 2012.

- GOMEZ, G. M.: «La Procesión Funeraria de la Tumba de Hery (TT 12) en Dra Abu el-Naga», *BAEDE* 15, 2005, 29-65.

- GOYON, J. C., *Rituels Funéraires* de l'*Ancienne Égypte*, Paris, 1972.

- GUILHOU, N.: «La Mutilation Rituelle de Veau dans le Scènes de Funérailles au Nouvel Empire», *BIFAO* 93, 1993, 277-298.

- HAMMAD, M. B. & MOHAMED, Y. A.: «Milk Vessels in Ancient Egypt», *IAJFTH* 3, Cairo, 2017, 1-46.

- HART, G., *Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*, London, 2005.

−HASSAN, S., *Excavations at Giza 1932-1933*, IV, Cairo, 1943.

- HELCK, W., *Untersuchungen zu den Beamtentiteln des Ägyptischen Alten Reiches*, New York, 1954.

- HERMANN, A., *Die Stelen der Thebanischen Felsgräber der 18 Dynastie*, New York, 1940.

- IVANOVA, M., *Milk in Ancient Egyptian Religion*, Uppsala, 2009.

- JIMÉNEZ-SERRANO, A & MORALES, A. J.: *Middle Kingdom Palace Culture and its Echoes in the Provinces Regional Perspectives and Realities*, Leiden, 2021.

- JONES, D., *An Index of Ancient Egyptian Titles, Epithets, and Phrases of the Old kingdom*, I, Oxford, 2000.

- JUNKER, H.: «Die Schlacht und Brandopfer im Tempelkult der Spätzeit», *ZÄS* 48, Berlin, 1911, 69-77.

- ……., *Grabungen auf dem Friedhof des Alten Reiches bei den Pyramiden von Giza*, II, Leipzig, 1934.

- KITCHEN, K. A., *Ramesside Inscriptions Historical and Biographical*, III, Oxford, 1980.

- *LD* = LEPSIUS, C. R., *Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien*, II, Berlin, 1849-1858.

- LEITZ, C., *Lexikon der Ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen,* VII, Belgium, 2002.

- LESKO, L. H., *Pharaoh's Workers the Villagers of Deir el Medina*, London, 1994.

- LICHTHEIM, M.: «Situla Nº. 11395 and Some Remarks on Egyptian Situlae», *JNES* 6, 1947, 169-179.

- ……. *Ancient Egyptian Literature,* I, London, 1973.

- LÜDDECKENS, E.: «Untersuchungen über Religiösen Gehalt, Sprache und form der Ägyptischen Totenklagen», *MDAIK* 11, 1943, 1-188.

- MASPERO, G., *Les Mastabas de L'Ancien Empire*, Paris, 1889.

- …… : «Le Tombeau de Montouhikhopshouf», *MMAF* 5, 1894, 435-468.

-MEKHITARIAN, A., *The Great Centuries of Painting, Egyptian Painting,* II, Brussels, 1957.

- MOHR, H. T., *The Mastaba of Hetep-her-akhti*, Leiden, 1943.

- MORET, A.: «La Légende d'Osiris à l'Époque Thébaine d'après l'Hymne à Osiris du Louvre», *BIFAO* 30, Le Caire, 1930, 725-750.

- NASR, M. W.: «The Theban Tomb 260 of User», *SAK* 20, Hamburg, 1993, 173-202.

- NOBLECOURT, C. D.: «Concubines du Mort et Mères de Famille au Moyen Empire», *BIFAO* 53, 1953, 7-47.

- OTTO, E.: «An Ancient Egyptian Hunting Ritual», *JNES* IX, Chicago, 1950, 164-177.

- OWUSU, H., *Egyptian Symbols*, London, 2000.

- PINCH, G.: "Red Things the Symbolism of Colour in Magic", In Colour and Painting in Ancient Egypt, 182-185, London, 2001.

-*PM* = PORTER, B. & MOSS, R. L. B., (eds.), *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Painting*, II,V, Oxford, 1994.

- ROBINS, G.: «Color Symbolism», In The Encyclopedia of Ancient Egypt Oxford, 291-294, Oxford, 2001.

-Pyr = SETHE, K., (eds.) *Die Altägyptischen Pyramidentexte*, 1-IV, Leipzig, 1910.

- SCHEIL, V.: «Le Tombeau des Graveurs, in Tombeau Thébains», *MMAF* 5,1894, 555-596.

- SETHE, K., *Agyptische Lesestucke Texte der Mittleren Rreiches*, Leiptzig, 1959.

-SETTGAST, J., *Untersuchungen zu den Altägyptischen Bestattungsdarstellungen*, New York, 1963.

- SIMPSON, W. K., *The Mastabas of Qar and Idu G7101 and 7102*, Boston, 1976.

- SMITH, H. S.: "Animal Domestication and Animal Cult in Dynastic Egypt", In The Domestication and Exploitation of Plants and Animals, 307-314, New York, 2017.

- SOUKIASSIAN, G.: «Une Version des Veillées Horaires d'Osiris», *BIFAO* 82, 1982, 333-348.

- STEVENS, J., *Le Tekenou et son Implication dans les Rites Funéraires de l'Égypte Ancienne*, Louvain, 2020.

- STÖRK, L.: "Rind", In LÄ, V, edited by Helck, W. & Otto, E., 257-263, Wiesbaden, 1984.

- STRUDWICK, N., *The Administration of Egypt in Old kingdom*, London, 1985.

- TASSIE, G. J.: «Bulls, Hair and the Teknu: An Enigmatic Egyptian Custom Revisited», *PIA* 11, 2000, 27-46.

-TEETER, E., *Religion and Ritual in Ancient Egypt*, New York, 2011.

- TE VELDE, H., *Seth God of Confusion*, Leiden, 1967.

- The Epigraphic Survey, The Festival Procession of Opet in the Colonnade Hall, OIP 112, Chicago, 1994.

- TYLOR, J. & GRIFFITH, F.: *The Tomb of Paheri at el Kab*, London, 1894.

- *Wb* = ERMAN, A. & GRAPOW, H. (eds.), *Wörterbuch der Ägyptischen Sprache*, I,II,V, Leipzig: J. Hinnrichs, 1926-1931.

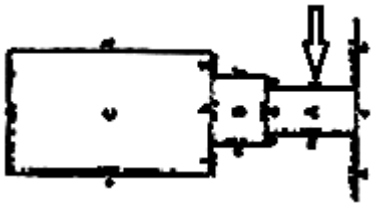
- WILKINSON, J. G., *The Manners and Customs of the Ancient Egyptians*, II, New York, 1878.

- WILKINSON, R. H., *Symbol and Magic in Egyptian Art*, London, 1994.

- WILKINSON, T. A. H., *Early Dynastic Egypt*, London, 1999.

- WILLEMS, H., *The Coffin of Heqata (Cairo JdE 36418)*, Louvain, 1996.

-WILSON, J. A.: «Funeral Services of the Egyptian Old kingdom», *JNES* 3, 1944, 201-218.- ZANDEE, J., "Death as an Enemy", *in Studies in the History of Religions*, Leiden, 1960.

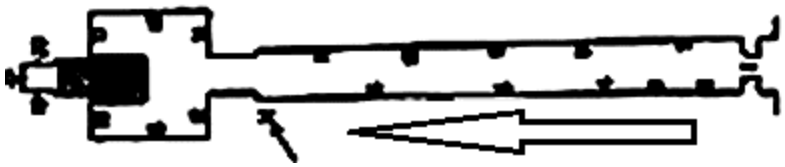


(شكل ١) الممر الأول–الجدار الشمالي– مقبرة–حتب–حر–آخت– سقارة.

MOHR, *The Mastaba of Hetep-her-akhti*, 25.

(شكل ٢) ثوران لونهما أحمر يسحبان تمثال المتوفي– مقبرة–حتب–حر–آخت– سقارة.

MOHR, *The Mastaba of Hetep-her-akhti*, FIG.3.



(شكل ٣) الجدار الجنوبي للممر–مقبرة إنتف–إقر – جبانة شيخ عبد القرنة

PM. I, 106.

(شكل ٤ أ) ثيران شابة تسحب تابوت – إنتف–إقر – جبانة شيخ عبد القرنة

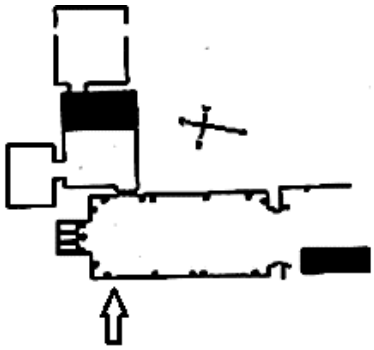
DAVIES, *The Tomb of Antefoker Vizer of Sesostris I*, PL.XXIII.

(شكل ٤ ب) الموكب الجنائزي – مقبرة إنتف–إقر – جبانة شيخ عبد القرنة

DAVIES, *The Tomb of Antefoker Vizer of Sesostris I*, PL.XXII.

(شكل ٥) تابوت حقات – المتحف المصري –JE 36418

WILLEMS, *The Coffin of Heqata*, FIG.68.

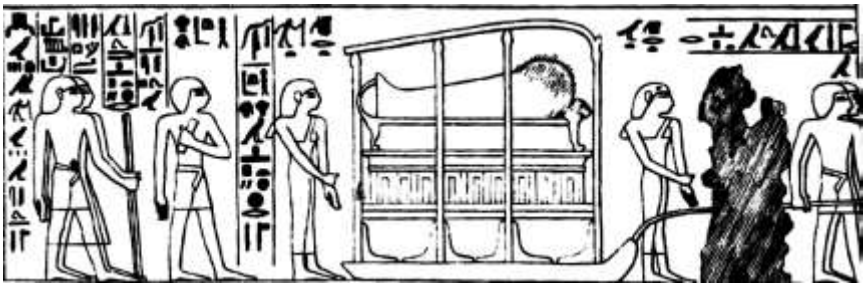


(شكل ٦) الجدار الغربي– الصف العلوي – الصالة– مقبرة با–حري في الكاب

PM. V, 178.

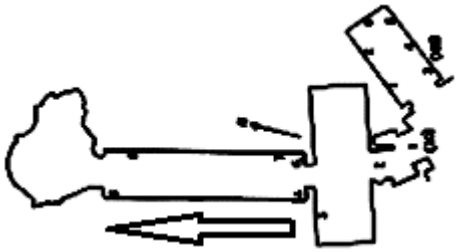
(شكل ٧ أ) ثيران تسحب تابوت با–حري–في الكاب

TYLOR, & GRIFFITH, *The Tomb of Paheri at el Kab*, PL.V.



(شكل ٧ ب) يحيط بتابوت با–حري إيزة ونبت –حت ورجال الطبقات المرموقة

TYLOR, & GRIFFITH, *The Tomb of Paheri*, PL.V.



(شكل ٨) الجدار الجنوبي– الحجرة الداخلية مقبرة مونتو –حر–خبش.إف – جبانة ذراع أبو النجا

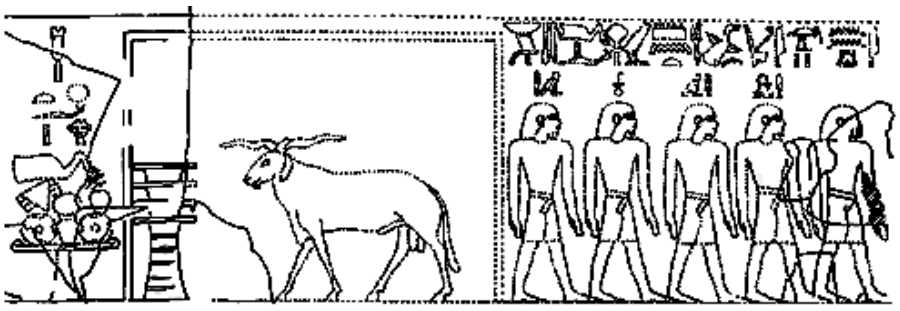
PM. I, 30

(شكل ٩) كهنة يسحبون التكنو – بداية الموكب الجنائزي بمقبرة مونتو –حر–خبش.إف

DAVIES, *Five Theban Tombs*, PL.II.

(شكل ١٠) سحب ناووس به زيوت ستستخدم في شعائر الدفن، ونص يشير إلى ثورين لونهما أحمر يسحبان التابوت من منزل مونتو –حر–خبش.إف .

MASPERO, Montouhikhopshouf, 439, FIG. 2.

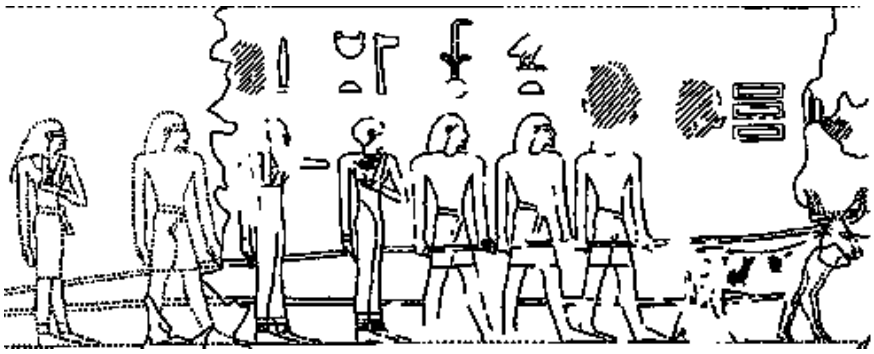


(شكل ١١) كبش منديس وعمود جد وأمامه مائدة قرابين

DAVIES, *Five Theban Tombs*, PL.II.

(شكل ١٢) فريق الثيران الأول مكون من ثورين لونهما أحمر

DAVIES, *Five Theban Tombs*, PL.II.



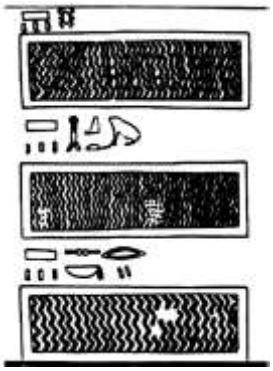
(شكل ١٣) فريق الثيران الثاني يتبعه الكهنة والنادبة الصغرى

DAVIES, *Five Theban Tombs*, PL.II.

(شكل ١٤) الفريق الثالث من الثيران مكون من ثورين لونهما أحمر وخلف التابوت النادبة الكبرى والكاهن المرتل

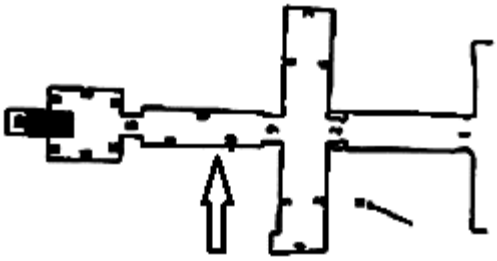
MASPERO, Montouhikhopshouf, 441, FIG. 4.

محمد البيومي محمد البيومي | DOI 10.21608/JGUAA.2021.56173.1147



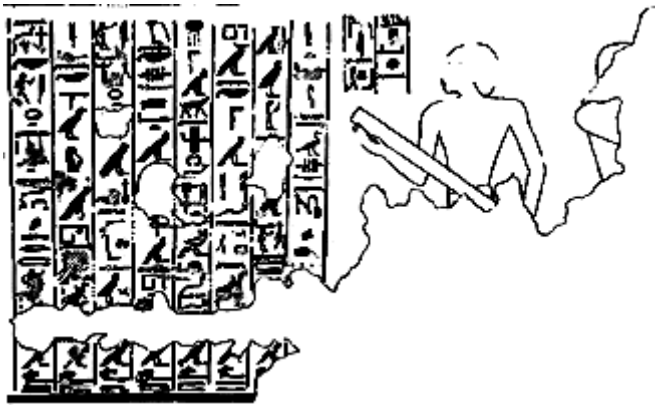
(شكل ١٥) البحيرات المقدسة – مقبرة رخمي–رع –جبانة شيخ عبد القرنة

DAVIES, *The Tomb of Rekh-mi-Re at Thebes*, PL.LXXXVII.



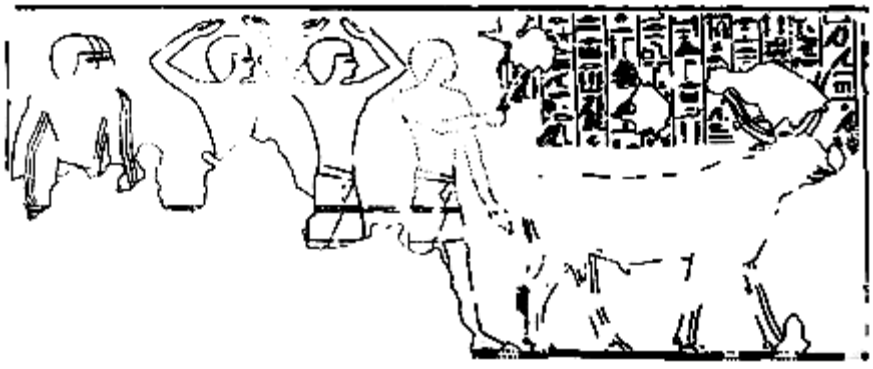
(شكل ١٦) الجدار الجنوبي – الصالة الطولية–مقبرة أمنمحات– جبانة شيخ عبد القرنة

PM. I, 160.



(شكل ١٧أ) الكاهن المرتل يستقبل موكب الثيران أمام المقبرة

DAVIES, *The Tomb of Amenemhet*, PL. XI.



(شكل ١٧ ب) ثوران يسحبان الموكب وثلاث رجال يساهمون في سحب التابوت

DAVIES, *The Tomb of Amenemhet*, PL. XI.

(شكل ١٧ ج) تبخير وتطهير طريق الموكب

DAVIES, *The Tomb of Amenemhet*, PL. XII.

(شكل ١٧ د) نص في نهاية الموكب يشير إلى التقدم نحو المقبرة وتسلم القرابين بين العظماء

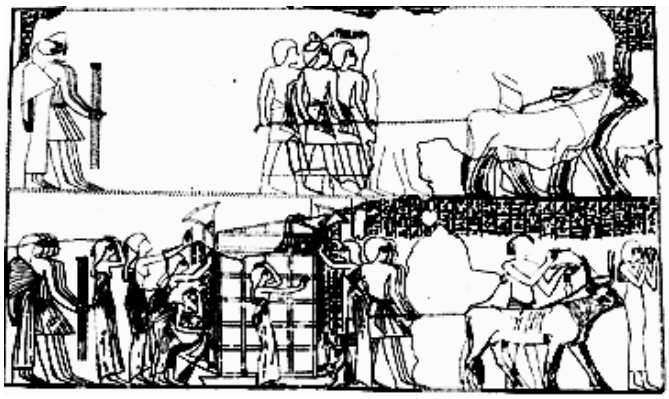
DAVIES, *The Tomb of Amenemhet*, PL. XII.

(شكل ١٨) الجدار الغربي –الصالة المستعرضة– مقبرة نب–أمون و إبوكي– جبانة الخوخة

PM. I., 282.

(شكل ١٩أ) بقرات حمراء وسوداء تشارك في موكب جنائزي يتقدمها عجل، وأخرى تسحب التابوت

SCHEIL, Le Tombeau des Graveurs, PL.VII.

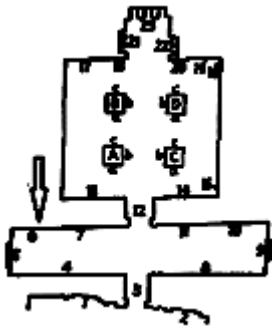


(شكل ١٩ب) نفس المنظر السابق لكن يضيف على الموكب العلوي بعض التفاصيل مثل موضع العجل، وأقدام شخص يتقدم ثلاث رجال، ورجال من الطبقة المرموقة في نهاية الموكب.

DAVIES, *The Tomb of Two Sculptors at Thebes*, PL.XXII.

(شكل ٢٠) تفاصيل توضح تداخل رأس العجل مع الشريط المحيط بالمنظر في الموكب العلوي، كما توضح لون البقرتين الحمراء والسوداء وناثر اللبن في الموكب السفلي.

DAVIES, *The Tomb of Two Sculptors*, PL.XXIII; MEKHITARIAN, *The Great Centuries of Painting, Egyptian Painting*, 124.

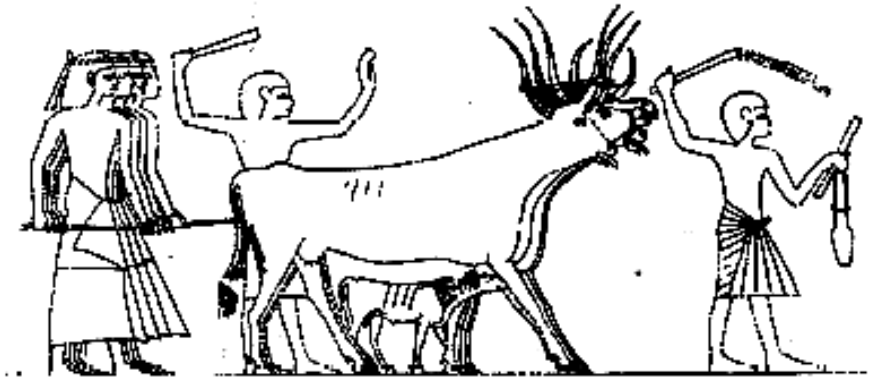


(شكل ٢١) الجدار الشرقي – الصالة المستعرضة – مقبرة نفر–حتب – جبانة الخوخة

PM.I.90

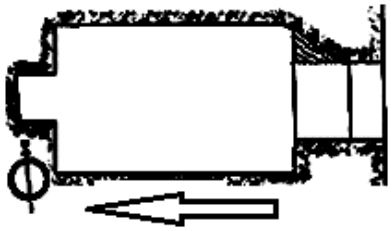
(شكل٢٢ أ) معبودة الغرب تستقبل نفر–حتب، والكاهن المرتل وناثر اللبن أمام أربع بقرات يسحبن التابوت

DAVIES, *The Tomb of Nefer-Hotep at Thebes*, PL.XX.



(شكل ٢٢ ب) تفاصيل للبقرات والعجل الرضيع

DAVIES, *The Tomb of Nefer-Hotep*, PL.XX.



(شكل ٢٣) الجدار الجنوبي – مقبرة وسر – جبانة ذراع أبو النجا

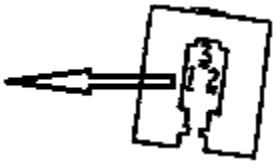
NASR, The Theban Tomb 260 of User, 174.

(شكل ٢٤ أ) تستقبل معبودة الغرب الموكب الجنائزي الذي تسحبه بقرات يعلوها نص رثاء البقرات لسيدها

NASR, The Theban Tomb 260 of User, PLS.2,3.

(شكل ٢٤ب) المشاركين في الموكب الجنائزي للمتوفى وسر

NASR, The Theban Tomb 260 of User, PLS.2,3.

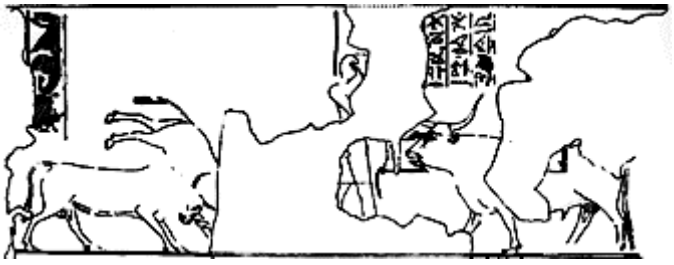


(شكل ٢٥) الجدار الجنوبي – مقبرة أمون–نخت – جبانة دير المدينة

PM, I, 318.

(شكل ٢٦) عجل وبقرة سوداء يشاركون في الموكب،ويعلوهما نص يعبر عن بكاء البقرة على سيدها

GUILHOU, La Mutilation Rituelle de Veau, FIG. 16; NOBLECOURT, Concubines du Mort et Mères de Famille au Moyen Empire, PL.II.

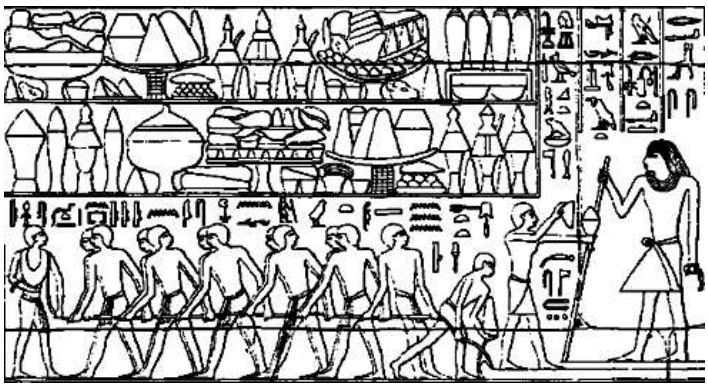


(شكل ٢٧أ) نص يعكس الحالة البدنية للثور ومشهد لعراك الثيران–مقبرة أمنمحات

DAVIES, *The Tomb of Amenemhet*, PL.VI.

(شكل ٢٧ ب) تفاصيل تعكس القوة البدنية لثيران الموكب الجنائزي

DAVIES, *The Tomb of Amenemhet*, PL. VI A.



(شكل ٢٨) دور المفتش *shḏ* في قيادة الموكب وتنظيم حركة المشاركين – مقبرة رع–شبسس– سقارة

EATON-KRAUSS, *The Representations of Statuary in Private Tombs of the Old kingdom*, PL.XII

(شكل ٢٩) قنص الثور ng تمهيداً لذبحه– مقبرة سنبي– جبانة مير

BLACKMAN, *The Rock Tombs of Meir*, PLS. III, IV.

(شكل ٣٠) ذبح الثيران الحمراء– مقبرة مونتو–حر–خبش.إف – جبانة ذراع أبو النجا

MASPERO, Montouhikhopshouf, 461, FIG.10.

(شكل ٣١) ذبح الثور الأحمر قربان لأوزير– مقبرة أمنمحات – جبانة شيخ عبد القرنة

DAVIES, *The Tomb of Amenemhet*, PL. XII.

أمراض الملوك في تاريخ المملكة الحيثية الحديثة

من خلال الفكر العقائدى

Diseases of kings in the history of the New Hittite kingdom through Religious belief

هـدى رجب خـميس حـجـاج

مـدرس تـاريـخ و حـضـارة مصر و الشرق الأدنـى القديم كلية التربية / جامعة الإسكندرية

Hoda Ragab khamis Hagag

Lecturer (Ancient History) Faculty of Education, Alexandria Universitry

dr.hodahagag@alexu.edu.eg

الملخص:

يستهدف هذا البحث دراسة الأمراض التي أصابت بعض الملوك الحيثيين خلال عصر المملكة الحديثة، وهم الملك "شوبيلوليوما الأول" والملك "أرنووانداا الثانى" والملك "مورشيلى الثانى" وأخيرا الملك "خاتوشيلى الثالث"، ومما لاشك فيه أن تلك الأمراض لها أسباب وآثار متعددة، أوضحها الملوك في كتاباتهم، ومن ثم تقدم الباحثة في هذه الدراسة عرضا للملوك الحيثيين الذين أصيبوا ببعض الأمراض التي تركت أثرا واضحا في حياتهم الملكية، وكذلك في قراراتهم وتوجهاتهم وعلاقتهم بالعقيدة الحيثية، فالخلفية التاريخية هى جزء أساس في تلك الدراسة لإيضاح جوانب متعددة تخص الأسباب والنتائج، وقد لزم التنويه إلى أن هذه الدراسة لا تتناول الأمراض بوجه عام وإنما تختص فقط بأمراض الملوك وعلاقتها بالمعبودات الحيثية، ووصفها في المصادر النصية والوسائل التي استعان بها الملوك من أجل الشفاء، وتبيان مدى تأثير الفكر العقائدى على اتخاذ الملوك لتصرفات بعينها، مما يعنى أن العقيدة الدينية هى المؤثر الأول فى الفكر الحيثى؛ ولأن لكل حالة مرضية ملكية ظروفها الخاصة، فقد تختلف عناصر البحث من ملك لآخر.

الكلمات الدالة: مرض؛ مملكة الحيثيين؛ أسباب؛ أثر.

Abstract:

The present study investigated the causes and impacts of diseases afflicting some of the Hittite kings such as; King Šuppiluliuma I, king Arnuwanda II, King Muršili II and finally King Ḫattušili III. These diseases had been described in royal archives of a dynasty of Hittite kings. These diseases had remarkable impacts on their royal life, decisions, directions and their Hittite religion policy. The historical background is an essential part of this study to clarify various aspects of diseases affecting Hittite kings only, and to investigate their relationship to the recital idolatry and their description in the archaeological writings and the means used by the kings for the sake of recovery, and because each disease has a property of its circumstances, the elements of research may differ from one property to another.

***Key words*:** Disease, the Hittite Kingdom, Reasones, effect.

مقدمة :

تعددت الإشارت النصية إلى الأمراض في المملكة الحيثية بشكل ملفت للأنظار، ومن ثم فقد تركت أثرا في مجريات الأحداث السياسية في تلك الفترات، فهناك عدد من الملوك قد ذكر أنهم أصيبوا ببعض الأمراض، والتي يتضح من خلالها معتقداتهم الدينية حول تلك الأمراض وأسبابها، والوسائل المتبعة للشفاء منها، وجدير بالذكر أن مفهوم المرض قد ارتبط في كثير من أنحاء العالم القديم بالفكر العقائدى، فكانت الأمراض إما تجسيدا لبعض المعبودات وإما أن تظهر كعقاب من المعبودات للبشر، إذ يذكر أن الإله ياريس(Yarris)[١] عند الحيثيين كان يعد الإله المسئول عن الأوبئة، إذ تذكر النصوص المدونة من عهد الملك "مورشيلى الثانى"(١٣٢١-١٢٩٥) ق.م يقول:

"أيتها الآلهة ما الذى فعلتموه، لقد تركتم الطاعون يدخل أرض حاتى"[٢]

وعندما مرض هو ذكر في نصوصه:

"إلـه العاصـفة، سـيدى، لقـد أحـدثت عاصـفة مرعبـة بينمـا كنـت فـي طريقـى..
فأصيبت في فمى، وأصبح النطق صعبا-بمعنى أنه أصيب بجلطة-"[٣]

كما ذكرت الملكة "بودوخيبا" زوجة الملك "خاتوشيلى الثالث" (١٢٦٧- ١٢٣٧) ق.م في صلاتها من أجل شفاء الملك أن "تسلط المعبودات الأمراض على البشر، إما لأن الشخص أصبح مكروها من قبلها، أو أن معبودا من غير قصد قد سلط المرض".[٤]

ويذكر في هذا السياق، أنه إذا كانت المعبودات غير راضية لأي سبب عن كيفية أداء العبادة لها، فقد يتذرعون العقوبات، والتي تتدرج من المرض الشخصي إلى الكارثة الوطنية، مما يعنى أنه قد تم تفسير أي مرض على أنه مظهر من مظاهر الغضب الإلهي.[٥]

"إن إرادة الآلهة نافذة، فهى تمهل ولا تهمل، حتى إذا ما أنزلت عقابها، لا يفلت أحد من يديها".[٦]

---

[١] المعبود "ياريس" Yarris إله الأوبئة وتقدم له تضحية خروف في كل مهرجان، انظر:
الصالحى، صلاح رشيد، *المملكة الحيثية دراسة في التاريخ السياسي لبلاد الأناضول*، بغداد، ٢٠١١ م، ٦٨١.

[٢] يحيى، أسامة عدنان، *السحر والطب في الحضارات القديمة*، بغداد، ٢٠١٦م، ٤٣.

[٣] يحيى، *السحر والطب في الحضارات القديمة*، ٤٣.

[4] GOETZE, A., *Prayer to Lelwanis*, ANET, Princeton, 1966, 394.

[5] BECKMAN, G., «The Religion of the Hittites», *BiblArch* 52, Nº. 2/3, 1989, 103.

[٦] الحمدانى، هانى عبد الغنى عبد الله، *الحياة الاجتماعية في المملكة الحيثية (١٦٨٠-١٢٠٧ ق.م)*، الأردن، ٢٠١٤م، ٢٦٩.

وتبدأ الدراسة لأمراض الملوك الحيثيين على النحو التالى:

أولا: "شوبيلوليوما الأول" Šuppiluliuma I (١٣٥٠-١٣٢٢) ق.م وابنه الملك"أرنوواندا الثانى" Arnuwanda II (١٣٢٢-١٣٢١) ق.م :

أصاب المملكة الحيثية مرض الطاعون الذى أصاب الملك "شوبيلوليوما الأول" وابنه وخليفته الملك "أرنوواندا الثانى" وتسبب في وفاتهما مع عدد كبير من سكان بلاد حاتى، حيث استمر إلى ما يقارب العشرين عاما[٧]، وليس هناك كتابات تخص الملك "شوبيلوليوما" يذكر فيها معاناته المرضية أو صلواته للشفاء، وكذلك الوضع بالنسبة لابنه الملك "أرنوواندا"، فالمصدر الوحيد الذى يذكر مرض الملكين ووفاتهما هو صلاة الطاعون التي كتبها الملك "مورشيلى الثانى" ابن الملك "شوبيلوليوما الأول" وهي عبارة عن مجموعة من النصوص التي تحتوى عددا من الصلوات الموجهة للمعبودات الحيثية من أجل رفع البلاء ألا وهو مرض الطاعون، ولعل أهميتها في أنها وثقت أعمالا مهمة قام بها الملك "شوبيلوليوما الأول" لم ترد في نصوص أخرى، وربما أغفلت عن عمد حيث عدَّها الملك "مورشيلى" أعمالا مشينة[٨] كما سيلى شرح ذلك.

ويذكر البعض أن تلك الصلوات التي قام بها "مورشيلي" قد استمرت سبعة أيام في العاصمة الحيثية وسبعة أيام في مدينة "آرينا"Arinna[٩]، وقد اهتم "مورشيلى" أثناء صلاته بذكر واحدة من أهم وأكبر المعبودات الحيثية وهى إلهة الشمس في مدينة "آرينا" والتي سُميت المدينة باسمها[١٠]، فهي المعبودة المفضلة والأولى بين المعبودات الحيثية وخاصة عند الملك "مورشيلى الثانى"، ففي المعارك كانت هي المعبودة الحامية التي توفر له الحماية كما كانت من الإلهات المهمة في مجمع الآلهة.[١١]

(١) دوافع "مورشيلى" في كتابة نصوص الطاعون:

(الدافع الأول): الاستفسار عن سبب انتشار المرض:

أدرك الحيثيون الفرق بين "الخير" و"الشر"، وأن لذلك علامات في حياة الإنسان ونهايته، وبالتالى فإذا مات شخص بشكل مفاجىء أو مات بمرض أو مات في سن صغير فإن اللوم يلقى على عاتق الآلهة، حيث يفسر ذلك أنه رد فعل من جانبهم لسلوك بشري قد حدث، ويفسر ذلك بعبارة (غضب الآلهة)، ومن ثم فلابد

---

[7] NORRIE, P., *A History of Disease in Ancient Times*, Sydney, 2016, 39.

[٨] على، هاجر باسم محمد، "الملك شوبيلوليوما الأول دوره و مكانته في المملكة الحيثية (١٣٧٠-١٣٤٠) ق.م"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الأداب، جامعة بغداد، ٢٠١٨م، ٢٠.

[٩] مدينة "آرينا" Arinna مركز عبادة معبودة الشمس "آرينا" وهي مدينة تبعد بمسافة مسير يوم واحد تقريبا عن مدينة حاتى عاصمة المملكة الحيثية، انظر:

الحديدى، خلف زيدان خلف سلطان، "الديانة الحيثية في بلاد الأناضول"، *رسالة دكتوراة، غير منشورة*، جامعة الموصل، كلية الآداب، ٢٠١٢ ، ٤٥.

[10] GÜTERBOCK, G., «The Composition of Hittite Prayers to the Sun», *JAOS* 78, Nº. 4, 1958, 244-245.

[١١] الحديدى، *الديانة الحيثية في بلاد الأناضول*، ٤٦.

DOI 10.21608/jguaa.2021.42474.1123 | هدى رجب خميس حجاج

على الأفراد البحث عن سبب الغضب الإلهى وبذل الجهد من أجل إرضائهم؛ لذلك يذكر "مورشيلى" بحثه عن سبب هذا المرض قائلا :

"إذا كان الناس يموتون لسبب آخر، دعني إما أن أرى في الحلم، أو ليثبت من خلال نبوءة".[١٢]

ومن خلال النص السابق يتضح إيمان الحيثيين بأن الأحلام والنبوءات هي رسائل مباشرة من المعبودات، تتواصل خلالها مع البشر، وتنذرهم من خلال رسائل قد تتطلب تفسيرا في بعض الأحيان، مما يعنى أن "مورشيلى" كان حائرا في أسباب الغضب الإلهى الذى أهلك أباه وأخاه وبلاده.

(الدافع الثانى): الاعتراف بأخطاء أبيه الملك "شوبيلوليوما الأول" و أثرها :

آمن الحيثيون بأن "خطيئة الأب تلحق بابنه"[١٣] ومن ثم فلابد من الاعتراف بهذا الخطأ، لعل ذلك يجلب رحمات الآلهة من ناحية، ويقطع دابر هذا المرض الذى تناوب في قتل الملكين من ناحية أخرى، فلاشك أن الملك "مورشيلى" كان يخشى على نفسه خاصة بعد موت أخيه.

(الدافع الثالث): توجيه اللوم للمعبودات و حثها على رفع البلاء :

يقول "مورشيلى" في صلاته :

"أيتها الآلهة، ما هذا الذي فعلتموه؟، لقد تركتم الطاعون يدخل، وأرض حاتتي كلها تموت، ولذا لا يوجد من يعد قرابين الطعام والشراب ...أفتأتون إلينا، أيتها الآلهة، وتعتبروننا عن هذا الأمر مذنبين... وليس هنا كشيء ما نعمله يعتبر صحيحا في عيونكم)".

وهكذا يصارح الآلهة بأن المغالاة في الغضب لن يكون في النهاية في صالحها، بل سيحرمها مما يقدمه المتعبدون لها، ويؤكد ذلك ما ورد في أسطورة المعبود الحورى "كمورابى"[١٤] الذى كان ينصح الآلهة بعدم تدمير البشرية؛ لأن البشر يقدمون أضحيات وقرابين لهم، فكيف يمكن لهم العيش بدون رجال؟ من سيحضر

---

[12] TARACHA, P., *Religions of Second Millennium Anatolia, Dresdner Beiträge zur Hethitologie*, Band 27, Wiesbaden, 2009, 148-149.

[13] BECKMAN, G., "Plague Prayers of Mursili II", In The Context of Scripture, edited by *William W. Hallo*, K. Lawson Younger, Jr, Vol.1, Netherlands: Brill, 2002, 156.

[١٤] الإله "كوماربي" أو "كومورى" إله الشعير الحوري، الذي يطلق عليه "أبي الآلهة"، وأماكن عبادة هذا الإله كانت في أوركيش عاصمة الدولة الحورية في الألف الثالث قبل الميلاد، والتي يعتقد أنها في تل موزان بين مدينة القامشلي وبلدة عامودا، وربما أيضاً كان هذا الإله يعبد أيضاً في مدينة "كومار"، التي اشتق اسم هذا الإله منها على الأرجح، وقد عُدَّ هذا المعبود خالقا للكون، انظر:

GUTERBOCK, H. G., «The Song of Ullikummi Revised Text of the Hittite Version of a Hurrian Myth», *JCS* 5, №. 4, 1951, 138.

للآلهة خبزهم ونبيذهم؟ وذلك يعنى أن على إله العاصفة أن يحرث وتضطر عشتار وخيبات أن تطحن الحبوب.[١٥]

و تلك نتيجة طبيعية، فالمرض لم يتسبب فقط في قلة المتعبدين، وإنما قد أدى إلى قلة الأيدي العاملة في الزراعة والجيش، مما أجبر"مورشيلي" على نقل بعض السكان من المناطق الخاضعة للمملكة الحيثية إلى بلاده لتعويض النقص في الطاقة البشرية.[١٦]

(٢) أسباب المرض :

قدمت نصوص صلاة الطاعون أسبابا لمرض الملكين "شوبيلوليوما" و"أرنوواندا" وذلك من وجهة نظر "مورشيلى الثانى"، ويمكن عرض تلك الأسباب على النحو التالى:

(السبب الأول): الأسرى المصريون :

يذكر "مورشيلى" في صلاته :

"..عندما جلبوا أسرى الحرب الذين أخذوا إلى حاتى، انتشر الطاعون بينهم و منذ ذلك الحين والناس يموتون.."

يذكر ترفيساتانو Trevisatano أنه خلال آخر سنوات حكم "إخناتون"، أي قبل ١٣٣٥ قبل الميلاد مباشرة، وفى منطقة شمال شرق جبيل (لبنان الحالية)، قد ظهر مرض الطاعون حيث تنص إحدى الرسائل و المعروفة باسم EA 96 أن "هناك وباء في "سيميرا" (تل كزل الحالية في محافظة طرطوس في سوريا)"، وتم منع أي شخص من تلك البلدة من دخول جبيل القريبة منهم، وأوقف استخدام الحمير في القوافل بسبب الوباء، كما توقفت حركة المرور من وإلى المدن، ومع ذلك لم ينجح هذا الإجراء، كما يتضح من الرسالة المعروفة بـEA 362 التي تنص على أن الوباء قد وصل إلى "جبيل"، وفي الرسالة المعروفة بـ EA 137 التي تنص على أن حاكم "جبيل" أصيب بمرض مزمن، ثم انتشر الطاعون جنوبًا وعلى طول طريق التجارة الساحلية من "جبيل"، ووصل إلى "مجدو"، مما يعنى أنه قد شمل الطريق التجاري بين الشرق والغرب الذي يمر عبر "سيميرا" والذى يربط ساحل البحر الأبيض المتوسط بالفرات، وعندما قام الملك "شوبيلوليوما"

[15] ÜNAL, A., The Role of Magic in the Ancient Anatolian Religions according to the Cuneiform Texts from Bogazköy-Hattusa, In Bulletin of the Middle Eastern Culture Center in Japan, edited by H. I. H. Prince Takahito Mikasa, Vol. III, Wiesbaden, 1988, 62.

[١٦] الصالحى، *المملكة الحيثية*، ٣٠٤.

اتبع مورشيلي سياسة التهجير التي عرفت منذ حكم الملك تودحاليا الأول (حكم خلال الفترة من١٤٠٠-١٣٥٠ق.م)، حيث تم ترحيل عدد كبير من السكان من المناطق المستولى عليها ونقلهم وإعادة استيطانهم في الوطن الحيثي أو مناطق أخرى في المملكة، انظر:

الصالحى، *المملكة الحيثية*، ٣١٤.

بمهاجمة مواقع الحدود المصرية على طول نهر الليطاني شرق جبيل وسيميرا، أخذ عددا من الأسرى والغنائم المصرية ونقلهم إلى العاصمة الحيثية فانتشر المرض في المملكة بل وأصاب الملك نفسه فمات على إثره ومن بعده ابنه "أرنوواندا".[١٧]

(السبب الثانى): الغضب الإلهى:

علل الملك "مورشيلى" انتشار هذا المرض بسبب غضب المعبودات وأن العقاب الإلهى قد طال أبيه الملك "شوبيلوليوما" نتيجة بعض الآثام التي ارتكبها وهي كالآتى :

(أ) انقلاب "شوبيلوليوما" على الملك "تودحاليا الأصغر" وقتله :

يذكر أن الملك "شوبيلوليوما" الأول قد جاء إلى العرش بناء على انقلاب قام به ضد الملك "تودحاليا الأصغر" ابن الملك "تودحاليا الثالث"(حكم خلال الفترة١٤٠٠-١٣٥٠) ق.م، ولأن "مورشيلى" قد أشار إلى ذلك دون تفصيل، فإن ملابسات ذلك الانقلاب غير واضحة، يذكر "مورشيلى" في صلاة الطاعون:

> "لقد ظلم والدى (أي "شوبيلوليوما") الملك تودحاليا(الأصغر)، وانضم إلى والدى كل بلاد حاتى، الأمراء والنبلاء والقادة والضباط الذين ساندوا والدى أيضا ماتوا بسبب هذا الأمر، ولهذا الأمر أيضا أصيبت كل بلاد حاتى..عندما انتشر الطاعون بين أسرى الحرب وماتوا بأعداد كبيرة...ثم نقلوا الطاعون إلى حاتى، فأصبح الناس يموتون ..."[١٨]

> "لكنك الأن يا إلهى قد إنتهيت في نهاية الأمر من والدى بسبب دماء "تودحاليا"، وكذلك الأمراء والنبلاء والقادة والضباط الذين ساندوا والدى.."."[١٩]

ويرجح البعض أن "تودحاليا" كان قد اعتمد على "شوبيلوليوما" في أواخر عهده؛ نظرا للدور الكبير الذى قام به كقائد عسكرى في استعادة استقرار المملكة، وأنه أراد أن يصبح خليفة لابنه "تودحاليا الأصغر"، لكن الذى حدث أن "تودحاليا الأصغر" قد خشى على منصبه من "شوبيلوليوما"، فحاك ضده المكائد، ولأن "شوبيلوليوما" كان له مؤيدون في الجيش فقد حظى بمساندتهم ضد ولى العهد، وانتهى الأمر بقتل "تودحاليا الأصغر"، واعتلاء "شوبيلوليوما" العرش.[٢٠]

كانت ظاهرة الإنقلابات السياسية متكررة في النظام الحيثى وذلك منذ عهد المملكة القديمة (١٦٥٠-١٤٠٠) ق.م، ففى مرسوم الملك "تيليبينو" Telipinu (١٥٢٥-١٥٠٠) ق.م، يمكن قراءة عبارة مهمة عن

---

[17] TREVISANATO, S. I., *The 'Hittite Plague'*, an Epidemic of Tularemia and the First Record of bBiological Warfare, Medical Hypotheses, 2007, Vol. 69, 1371-1372.

[18] STAVI, B., *The Genealogy of Suppiluliuma I*, Altoriental. Forsch, Vol. 38, 2011, 231.

[19] BRYCE, T. R., *The Kingdom of the Hittites*, Oxford, 2005, 155.

[٢٠] الصالحى، *المملكة الحيثية*، ٢٤٠.

الملك "خانتيلى الأول" Hantili I (١٥٩٠- ١٥٦٠) ق.م، تتحدث عن إنتقام المعبودات منه لقتله "مورشيلي الأول" (١٦٢٠- ١٥٩٠) ق.م حيث ورد بالنص عبارة :

"تريد الآلهة الثأر من قاتل "مورشيلي"-المقصود "مورشيلى الأول"-"

وبالرغم من أنهاعبارة غير واضحة وتذكر حدوث أمر ما بعينه، فقد كان "خانتيلي" في طريق العودة إلى العاصمة بعد إنهاء حملاته العسكرية، لكن الأحداث أوضحت انتقام المعبودات فيما بعد وأن اللعنة واقعة لا محالة مادام الوصول إلى العرش يتم بسفك الدماء، ولا تصيب اللعنة الملك فقط و إنما تصيب البلاد أيضا حيث تتوالى عليها النكبات، فقد أغار الحوريون على الجانب الشرقي من المملكة، انتقاما من ضحايا حروب "مورشيلي الأول" (١٦٢٠- ١٥٩٠) ق.م في بلادهم، وقد وصلت جيوشهم إلى العاصمة الحيثية، ودمروا بعض المدن المقدسة مثل مدينة "نيريك"، كما أن اللعنة امتدت أيضا إلى زوجة الملك "خانتيلي" وتدعى "خارابشيلي" (Ḫarapsili) وولديه اللذين لاقيا حتفهما في مدينة "شوكزيا" (Šugziya) التي يرجح أنها تقع إلى الشرق من حاتى.[٢١]

وهذا يؤكد الإعتقاد الحيثى الراسخ بأن كل بلاء ينزل على الملك أو البلاد إنما هو من جراء ذنب عظيم إقترفه الملك على وجه الخصوص، فعليه دوما مراجعة أفعاله حتى لا يتلقى اللعنات الإلهية.

(ب) انتهاك "شوبيلوليوما" للقسم الإلهى :

يذكر "مورشيلى" بخصوص ذلك:

> "لقد نقل إله العاصفة الحيثى رجال "كوروشتاما" (شمال شرق الأناضول) (Kuruštama)لـ مصر، وقد عقد إله العاصفة معاهدة بخصوصهم مع الحيثيين، فقد وضعوا تحت القسم من قبل الإله الحيثى، وعلى الرغم من أن إله العاصفة قد وضع الحيثيين و المصريين تحت القسم... إلا أن الحيثيين قد تعدوا على القسم، وأرسل والدى قوات المشاة والعربات، وهاجموا عددا من المناطق...على حدود مصر.."[٢٢]

ويرجح البعض أن أحد الملوك الحيثيين قد قام بنقل شعبها إلى إحدى الأقاليم التابعة لمصر في جنوب سورية طبقا لأحد شروط المعاهدة التي عقدها الحيثيون مع الملك المصرى "تحوتمس الثالث"(١٤٩٠- ١٤٣٦) ق.م[٢٣]، وكان الملك الحيثى "شوبيلوليوما الأول" قد هاجم مناطق ضمن النفوذ المصرى في سوريا،

---

[٢١] الصالحى، *المملكة الحيثية*، ١٨٨-١٨٩، وكذا:

GURNEY, O.R., *Anatolia c. 1600-1380 B.C*, CAH II. 1, 1973, 659.

[22] NORRIE, P., *A History of Disease in Ancient Times*, Sydney, 2016, 122.

[٢٣] الصالحى، *المملكة الحيثية*، ٢٠٥، وكذا: =

DOI 10.21608/jguaa.2021.42474.1123 | هدى رجب خميس حجاج

مما يعنى أنه قد انتهك القسم الإلهى المنصوص عليه في المعاهدة[٢٤]، حيث يذكر آخرون أن تلك المعاهدة ظلت سارية المفعول خلال عهد الملك "أمنحتب الثالث"، كما يرجح أن الاتفاق قد أبرم بين الملك "تحوتمس الثالث"و "خوزيا الثانى" Ḫuzziya II أو الملك الحيثى "زيدانتا الثانى" (الذين يرجح أنهما قد حكما خلال الفترة بين ١٥٠٠–١٤٠٠ق.م)، كما قام الملك المصرى باستقبال سفراء ملك بابل وخيتا، ومعهم هداياهم من فضة وأحجار كريمة وأخشاب نادرة، وقد قام ملك الحيثيين بعد ذلك بثمانى سنوات أيضا بمواصلة إرسال الجزية إلى ملك مصر.[٢٥]

(جـ) إهمال "شوبيلوليوما" للطقوس الدينية:

من الناحية الدينية كان الملك الحيثى يتمتع بمكانة دينية كبيرة فهو يعد وسيطا بين عالم الآلهة والبشر، إذ كان عليه القيام بواجباته تجاه المعبودات ككاهن رئيس ونائب عن تلك المعبودات على الأرض، ونتيجة لذلك فعلى الملك الحرص على أداء واجباته الدينية فهو يمثل الشخصية الرئيسة في جميع الأعياد الفصلية والأضاحى التي تقدم للمعبودات، وكان حضوره ملزما، خاصة وأن بعض الأعياد تستغرق أياما عديدة وتتضمن طقوسا كثيرة وعليه أن يتجول من مزار إلى آخر، وبالتالى فلابد أن يقوم بتنظيم مواعيد حملاته العسكرية وكافة الأنشطة التي قد تحول دون حضوره تلك المناسبات حتى لو اضطر إلى تأجيلها أوإلغائها، وفي حالة تقصير الملك في ذلك فإنه يُعرِّض نفسه ومملكته إلى ويلات ونكبات نتيجة غضب المعبودات، لذلك اعتقد الحيثيون أنه عندما أهمل "شوبيلوليوما الأول" أداء طقوس نهر مالا (الفرات) لانشغاله في الحملات العسكرية، وقد أدى ذلك إلى نقمة إله العاصفة وتسليطه مرض الطاعون لإصابته هو وشعبه وكذلك ابنه "أرنووانداالثانى"[٢٦]، مما دفع "مورشيلى" إلى أن يصلى للإله من أجل رفع هذا البلاء .

> "إن مسألة الطاعون لا زالت تقلقنى وسألت الإله من خلال الوحى، ووجدت لوحين قديمين، اللوح الأول يبحث في (طقس نهر مالا)، الملوك المبكرين قاموا بطقوس نهر مالا، لكن (السكان توقفوا) في حاتى منذ أيام والدى. نحن لم نقدم مطلقا (طقس نهر مالا) .. كطقس نهر مالا الذى أقيم لى بسبب الوباء منذ أن كنت هنا على طريقى (إلى) نهر مالا، سامحنى يا إله العاصفة الحيثى، سيدى

=SURENHAGEN, D., "Forerunners of the Hattusili – Ramsses Treaty", In *The Britsh Museum (BMSAES)*, №. 6, U.K., 2006, 66.

[24] COLLINS, B. J., *The Hittites and their World*, Atlanta, 2007, 52; BRYCE, *The Kingdom of the Hittites*, 206.

[٢٥] على، رمضان عبده، *تاريخ الشرق الأدنى القديم وحضارته*، جـ٢(الأناضول وبلاد الشام)، القاهرة، ٢٠٠٢م، ٢٨.

[٢٦] الحمدانى، هانى عبد الغنى عبد الله، *الحياة الاجتماعية في المملكة الحيثية (١٦٨٠–١٢٠٧ ق.م)*، الأردن، ٢٠١٤م، ٥٨–٦٠، وكذا :

ARIKAN, Y., «*The Mala River and Importances According to Hittite Documents*», *Studi Micenei Ed Egeo-Anatolici*49, №. 1, 2007, 44.

ويالإلهى، سامحنى لإهمال طقس نهر مالا أنا ذاهب لأودى طقس نهر مالا وسأنفذه ".[٢٧]

(٣) النتائج المترتبة على وفاة "شوبيلوليوما" وابنه "أرنوواندا" بسبب المرض:

(أ) استغلال البلدان المجاورة والمناطق الخاضعة لتلك الظروف غير المستقرة في المملكة الحيثية فناصبوها العداء وانقلبوا عليها، وكان أهمهم قبائل الكاسكا على الحدود الشمالية للمملكة وبعض ممالك الغرب وعلى رأسهم مملكة "أرزاوا" Arzawa ،التي حاولت الاستيلاءعلى ولايات تابعة للحيثيين وضمها إليها، فقد ورد في حوليات "مورشيلى الثانى" ما يلى :

"بينما لم أكن قد جلست على العرش بعد، فإذا بكل الممالك حول حاتى تناصبنى العداء، وعندما أصبح أبى إله (أي مات)، جلس أخى "أنوواندا" على عرش أبى لكنه أصيب بنفس المرض الذى أصاب أبى، وعندما علمت كل المماللك بذلك قامت بالعدوان على حاتى...".[٢٨]

وقد تسببت وفاة "أرنوواندا" عقب أبيه في تولى "مورشيلي الثانى"العرش، فأخويه "شاري–كوشوخ" و "تيليبينو" كانوا ملوكا على قرقميش وحلب في سوريا، ولم يبدوا اعتراضا حول جلوسه على العرش على الرغم من أنهم أكبر منه سنا، ولعل صغر سنه قد تسبب في استهانة البعض به، خاصة وأن أعداء المملكة قد استغلوا تلك التطورات المتلاحقة في تلك المرحلة حيث شيوع مرض الطاعون وموت اثنين من أهم الملوك وأكثرهم قوة، إلا أن الملك "مورشيلى الثانى" قد استطاع ضبط الأمور خلال أعوامه الأولى بعدما قام بعدة حملات تأديبية في الشمال والغرب.[٢٩]

(ب) تأثر الملك "مورشيلى الثانى" كثيرا بوفاة أبيه وأخيه، وكان السبب الدينى الذى سبق ذكره، من أكثر الأمور التي رعاها الملك، وفقا لذلك أوقف "مورشيلى" المعارك ضد مملكة "أزى–خاياشا" (الواقعة في الجهة الشرقية من المملكة الحيثية)، واستدعى الملك أخاه "شارى–كوشوخ" لحضور مهرجان دينى للمعبودة "خيبات"[٣٠] في منطقة "كومانى"Kummanni (في كيزواتنا جنوب شرق الأناضول) .[٣١]

---

[27] COLLINS, *The Hittites and their World*, 94-95.

[٢٨] الصالحى، *المملكة الحيثية*، ٦٣٧.

[29] BRYCE, *The Kingdom of the Hittites*, 194.

[٣٠] المعبودة "خيبات" Ḫebat وأحيانا تكتب خياتو Ḫepatu وأيضا خيبيت Hepit، أصلها حورى، وقد صورت المعبودة خيبات كسيدة تقف فوق لبؤة، وهي أم المعبود الحامى "ساروما" (Sharruma) والزوجة الرئيسية للمعبود تيشوب إله العاصفة، انظر:

حنفى، محمد، أنثى الشيطان، (د.م) ،٢٠١٣، ص.١٦٨، الحديدى، الديانة الحيثية، ٦٥.

الصالحى، صلاح رشيد، *الإلهة ليليث ملكة الليل (دراسة أثرية عن إلهة العالم الأسفل)*، بغداد، ٢٠١٣م، ٩٩.

[٣١] الحمدانى، هانى عبد الغنى عبد الله، *الحياة الاجتماعية في المملكة الحيثية (١٦٨٠–١٢٠٧ ق.م)*، الأردن، ٢٠١٤م، ٥٨.

ولعل ذلك يبرز أثر الإعتقاد الدينى على الحياة السياسية الحيثية، كما يبرز أيضا أخلاقيات "مورشيلى الثانى" وخوفه من الآثام وتبعاتها.

ثانيا : الملك "مورشيلى الثانى" Muršili II (١٣٢١-١٢٩٥) ق.م :

كان الملك "مورشيلي" في طريقه إلى إحدى البلدان المقدسة للاحتفال بمهرجان دينى، هبت عاصفة رعدية شديدة، عانى الملك على إثرها من فقدان الكلام المؤقت ربما بسبب الصدمة من شدة العاصفة ثم بعد عدة سنوات، أصيب "مورشيلى"بشلل جزئى، وقد ورد في النص المسمى بـ"صلاة فقدان النطق" عند الملك "مورشيلى" ما يلى:

> "هكذا يتكلم، شمسي، "مورشيلي"، الملك العظيم، أنا سافرت إلى بلدة كونو kunu(؟) ...هبت عاصفة شديدة، إله العاصفة هزم زلاجه الرهيب، أنا كنت خائفا والنطق شل فمي وكنت أحاول النطق بصعوبة، أنا تجاهلت هذه المحنة تماما، لكن تمر السنوات الواحدة بعد الأخرى، وأرى العلة تظهر في نومي، يد الإله ضربتني في أحلامي، يد الإله صفعتنى على فمي الذي إلتوى وأصبح الكلام صعبا (شلل جزئى)، استشرت الوحي وإله العاصفة في مانوزيا (Manuzziya) وأكد بأنه المسؤول عن علتي".[٣٢]

أسباب مرض الملك "مورشيلى الثانى":

كان لمرض الملك أسباب متعددة كما ورد في المصادر الأثرية الخاصة به، وقد قسمتها الباحثة على النحو التالى :

(١) المعبود المسئول عن المرض :

نظرا لإيمان الملوك الحيثيين أن المعبودات هي أول أسباب الأمراض، فقد اتجهوا إلى إجراء طقوس معينة لمعرفة ذلك، وبالتالي فالمهمة الدينية تتمثل في ناحيتين:

الأولى: معرفة المعبود المتسبب في هذا المرض، أما **الثانية:** فمعرفة الطقوس اللازمة لاسترضاء هذا المعبود[٣٣]، ولذلك فقد كلف الملك "مورشيلى الثانى" الكهنة بإجراء تلك الطقوس، فكان الرد من قبلهم بأنه إله العاصفة لمدينة "مانوزيا" Manuzziya في "كيزواتنا"، فقد ورد في النص ما يلى :

[٣٢] الحديدى، *الديانة الحيثية*، ١٨٥.

[٣٣] الحديدى، *الديانة الحيثية*، ١٨٥.

"أنا سوف أقدم الأضاحي لأسترضي بها الآلهة، سادتي، وأنا امتثل أمامك (يخاطب إله العاصفة) مثل كاهنك، وخادمك، كن رحيما اتجاهي، اطرد الألم من قلبي، وارفع الخوف عن روحي..".[٣٤]

(٢) مؤامرات زوجة أبيه :

كان من بين معاناة "مورشيلى" خلال بدايات حكمه هو تسلط زوجة أبيه، حيث كان الملك "شوبيلوليوما الأول" قد تزوج من الأميرة "مال–نيكال" (Mal-Nikal) وهي ابنة الملك الكاشى "بورنابورياش الثانى"(١٣٧٠–١٣٤٧) ق.م ملك بابل وكان زواجا سياسيا، ولكن مع مرور الوقت تعاظم نفوذ "مال–نيكال" التي حصلت على لقب (تاوانانا) (Tawananna) و يعنى السيدة الأولى وكان يوازى لقب (تابارنا) (Tabarna) الذى أطلق على الملك، وبالطبع فقد كان لهذا اللقب مميزات دينية وسياسية كبيرة، فقد كان لها دور مهم فى الإحتفالات الدينية كالملك، وكذلك في معظم الأحداث المهمة في العاصمة وفي المدن المقدسة الأخرى في المملكة، كما كانت ترأس الاحتفالات في العاصمة في حالة غياب الملك[٣٥]، ويضاف إلى ما سبق حصول "مال–نيكال" على منصب كهنوتى وهو(أم الإلهة) (Ama-Dinger)، مما أسهم في اتساع دائرة نفوذها السياسى والدينى، وبعد موت الملك "شوبيلوليوما الأول" مارست "مال–نيكال" تسلطا كبيرا على "أرنووانداالثانى" ثم على "مورشيلى الثانى" حيث تعاظم نفوذها كما يذكر الأخير :

"عندما أصبح أبى إلها (أي مات)، أنا وأخى "أرنواوندا" لم نذل "تاوانانا"، ولا يمكن إذلالها إطلاقا بينما سيطرت على بيت الملك و أرض حاتى في حياة أبى وأخى، وعندما أصبح أخى إلها، أنا لم ارتكب شرا تجاه "تاوانانا" ولا يمكن إذلالها إطلاقا سيطرت على بيت أبى وأرض حاتى في حياة أبى و حياة أخى وعلى النمط نفسه حكمت في عهدى.."[٣٦]

وقد تحمل الملك "مورشيلى" ذلك إلى حد كبير، فمن خلال طبعات الأختام تبين أن اسم الملك و اسمها كانا لا يزالان يظهران في بعض الوثائق السياسية (شكل رقم١) إلا أن ما زاد الأمر تعقيدا هو مسألة زوجته، فقد كان لـ"مورشيلي" زوجة تدعى (كاشولاويا) (Gassulawiya)، وكانت هي زوجته الأولى، وقد كان سعيداً بها، لكنها أصيبت بمرض غامض، وإعتقد الملك في أول الأمر أن الإله "ليلواني"((Lelwani إله

[٣٤] الصالحى، *المملكة الحيثية*، ٣١٩.

[35] BLASWEILER, J., *The Royal Family of the Early Old Kingdom of Hattusa and their Tawananna's*, Arnhem, 2013, 44.

[٣٦] الصالحى، صلاح رشيد، *ملكات بابليات في البلاط الحيثى المصاهرة والعلاقات السياسية بين ممالك الشرق الأدنى القديم في القرن الرابع عشر ق.م*، *مجلة الاستاذ*، ع٧٥، كلية التربية، جامعة بغداد، ٢٠٠٨، ٦٥٢.

العالم السفلي) هو المتسبب بمرضها لإهمالها الواجبات المقدسة، حتى توفيت في السنة التاسعة من حكمه،[٣٧] وقد حزن الملك كثيرا على موتها،ثم اتهم زوجة أبيه بممارسة السحر الأسود لإيذائها[٣٨]، حيث ورد في النص ما يلى:

"عُوقبت بموت زوجتي، هل هذا أصبح أفضل شيء؟ هي السبب –يقصد زوجة أبيه– لقد قتلتها، على مدار الأيام، روحي نزلت إلى العالم الأسفل المظلم بسببها، بالنسبة لي هذا لا يطاق(؟؟)، هي فجعت(؟) بي، هل الآلهة لا تعرف لمن العقاب.."[٣٩]

ويرجح أن ظهور أختام للملك برفقة زوجته الملكة "كاشولاويا" دفع زوجة أبيه إلى الاعتقاد بأن زوجة الملك الجديدة ستنتزع سلطانها عاجلا أو آجلا، مما دفعها إلى التخلص منها عن طريق السحر.[٤٠]

وقد أشار "مورشيلى" إلى معرفته بممارسة زوجة أبيه السحر لسنوات وعدم تمكنه من التدخل لإيقافها عند حدها، و برهن على ذلك بأنها قد كُتبت له اللعنات لإصابته هو أيضا باضطراب النطق عنده و إسكاته (مرضه) وقد حملها مسئولية ذلك:

"هي التي أقفلت (قيدت) الأفواه–، وهكذا جعلتنى عاجزا عن التدخل ...من ثم لم أستطع الكلام معها نهائيا..و أغلقت أفواه الآخرين أيضا".[٤١]"...أنزلت الملكة على وعلى زوجتى وابنى اللعنات أمام الإلهة شاوشكا (عشتار) وقدمت الأضاحى ضدنا ومن ثم ماتت زوجتى لهذا السبب".[٤٢]

[37] BILGIN, R. T.: "Bureaucracy and Bureaucratic Change in Hittite Administration", *PhD thesis, University of Michigan*, 2015, 28.

[38] ÜNAL, *The Role of Magic in the Ancient Anatolian Religions*, 64.

[٣٩] الصالحى، *ملكات بابليات*، ٦٥٢.

[٤٠] الحمدانى، *الحياة الاجتماعية*، ٧٢.

[41] HUBER, P., «The Solar Omen of Muršili II», *JAOS* 121, №. 4 (Oct. - Dec., 2001), 640 ff.

[٤٢] الصالحى، *ملكات بابليات*، ٦٥٢.

(شكل رقم ١) طبعة ختم الملك "مورشيلى الثانى" والملكة "مال–نيكال"

الصالحى، ملكات بابليات،٦٤٠.

(٣) العامل النفسى:

كانت حياة"مورشيلي" الخاصة حزينة، في الطاعون قتل أباه، ثم أخاه الكبير"أرنوواندا" وساد الخراب في البلاد بسبب هذا المرض لسنوات عدة، ثم تفاقمت مشاكله مع زوجة أبيه المتسلطة، وحتى زوجته الأولى التي كان يحبها ماتت بمرض غريب، بعدما فشلت جهوده في علاجها، كل ذلك كان كفيلا بإتعاسه على المستوى الشخصى والبعد النفسى.

ويرى البعض أن الإحساس بالذنب والصراع النفسى عند الملك "مورشيلى الثانى"، هو ما تسبب في إصابته بفقدان النطق، فوفقا لما ارتكبه أبوه من أخطاء، ورغم تكفيره عن ذنوب أبيه خاصة فيما يخص المعبودات إلا أنه لا يستبعد أن يكون "مورشيلى" كان شديد القلق تجاه بعض الإجراءات السياسية التي اتخذها وكان يخشى عقباها.[٤٣]

ومن خلال ما سبق، فإن أهم هذه الأسباب وأقربها للفكر العقائدى الحيثى_حسبما أرى_هو ما يتعلق بغضب المعبودات، وإذا أخذنا في الاعتبار أهمية الاعتقاد الدينى وما يتركه من أثر نفسى فإن السببين الثانى والثالث يمكن اعتبارهما نتيجة للسبب الأول، حيث إن غضب المعبودات هو أصل كل الأذى الذى قد يصيب الفرد بشكل عام.

[43] OPPENHEIM, A. L., *The Interpretation of Dreams in the Ancient Near East*, Philadelphia, 1956, 230-231.

طقوس علاج الملك:

تتمثل أولى خطوات العلاج في الاعتقاد الحيثى في معرفة المعبود المتسبب في المرض كما سبق القول، وقد أطلق البعض تسمية الطب السحرى على هذا اللون من العلاج، وأنه كان شائعا إلى جانب الطب العلمى[٤٤]، ومن ثم فهناك خطوات أخرى متبعة لابد من مراعاتها، وقد ورد بالنص ما يلى:

> "وهو أشار عليه أن أرسل له ثور بديل يتم إحراقه بالنار، وكذلك طيور وحملان يتم حرقها، أنا تحققت بالوحي (إلى الإله) حول الثور البديل؟، فطلب مني إرساله إلى المعبد في أرض "كوماني" Kummanni لذا تم تزين الثور البديل، وشمسي(المقصود الملك) وضع يده عليه وهم أرسلوه إلى "كوماني"، بعد ذلك شمسي، قدم التبجيل والاحترام ففي اليوم الذي زينوا الثور البديل شمسي استحم، وطول الليلة السابقة نام لوحده ولميرى (أي) أمراءه، وفي الصباح استحم شمسي ووضع يده على الثور البديل وبنفس الطريقة آنفا، ولمدة سبعة أيام شمسي يستحم و(وتغسل)الملابس المقدسة، بينما كانوا يحركون الثور البديل إلى مدينة كوماني."[٤٥]

وكان الطقس يرتكز على فكرة البديل الحيوانى ويسمى ""ناكوشى"(Nakkušši) –أي"البديل"–[٤٦] إذ كان على الملك أن يرسل إلى المعبود الغاضب ثوراً بديلاً يتم إحراقه في النار مع طيور وحملان، وكانت تلك الفكرة ترتكز على نقل المرض بعيدا عن الملك من خلال ملامسة يده لجسد الثور، وكان الثور يرسل إلى معبد في أرض "كومانى" وقد تم تزيينه؛ ولأن هذا الطقس يستمر لعدة أيام فقد كان اليوم الأول الذى يتم فيه تزيين الثور البديل على الملك أن يستحم بعد أن يكون قد قضى ليلته السابقة وحده، وفي الصباح يضع يده على الثور البديل، ولمدة سبعة أيام يستمر الملك بالاغتسال الطقسى في وقت كان أتباعه يأخذون الثور البديل إلى مدينة كومانى، وفي اليوم الثامن يقوم بإحراق أنواع مختلفة من الطيور والحملان، مع الثور البديل ،ثم تقديم القرابين للمعبودات، وأخيرا أخذ كافة الملابس التي كان يرتديها الملك أثناء الطقس،والملابس والأدوات التي استعملها في اليوم الذى أصيب به بالمرض ويتم التخلص منها.[٤٧]

---

[٤٤] يحيى، *السحر و الطب في الحضارات القديمة*، ٢٩٩.

[٤٥] الصالحى، *المملكة الحيثية*، ٦٥٦.

[٤٦] الحديدى، *الديانة الحيثية*، ١٧٢.

[٤٧] يحيى، *السحر والطب في الحضارات القديمة*، ٢٩٨–٣٠١.

أثر المرض:

(١) الأنشطة العسكرية :

رغم معاناة الملك الصحية إلا أنه لا يوجد دليل على أن المرض قد منعه من القيام بمسئولياته الملكية، خاصة فيما يتعلق بالأنشطة العسكرية، فقد أجري الكثير من الحملات فى الناحية الغربية والشمالية، كما تمكن من انتزاع مدينة "نيريك" المقدسة[٤٨] من سيطرة الكاسكا [٤٩] .

(٢) نفى زوجة أبيه :

وبالنسبة لزوجة أبيه، وكنتيجة لاعتقاده أنها تسببت في مرضه بفقدان النطق كما تسببت في موت زوجته، فقد كان قراره السياسى بعزلها من منصبها الكهنوتى –(أم الآلهة)– وكذلك جردها من ختمها الشخصى وكافة حقوقها، ثم أصدر "مورشيلى الثانى" قرارا بنفيها خارج العاصمة الحيثية وفرض عليها الإقامة الجبرية وكان طبيعيا أن تتسبب تلك العزلة في وفاتها، فقد ذكر الملك في أحد النصوص ما يلى :

> "أنا لم أعدمها، لكنى عزلتها من منصب الكاهنة (أم الآلهة)..وأنا أعطيتها مكانا للسكن لا شيء تفتقد إليه ،عندها الطعام و الشراب،كل شيء تحت تصرفها..هى على قيد الحياة، هي تنظر إلى الشمس في السماء بعيونها ،وهى تأكل خبزا كأى شخص حى، بهذا العقاب فقط عاقبتها".[٥٠]

وكان "مورشيلى" قد فكر في إعدامها واستشار المعبودات من خلال تنبؤ الكهنة الذى أفاد بإعدامها، لكنه خشى أن يفعل ذلك تحسبا وقلقا من المعبودات رغم ما قاله التنبؤ، فلا زالت خطيئة أبيه حاضرة في ذهنه، وما آلت إليه الأمور بعد مقتل "تودحاليا"؛ ولذلك فقد استبعد سياسة القتل بشكل عام.[٥١]

ترى الباحثة أن موقف "مورشيلى" تجاه الوحى يبدو غريبا، خاصة فيما يمثله ذلك الوحى من أهمية دينية، فهو بمثابة رسالة إلهية واجبة التنفيذ[٥٢]، وقد قضت بإعدام التاوانانا، فيبدو محيرا كونه لم ينفذ ذلك، هذا تناقض واضح، وموقف غير مفهوم من قبل الملك، ولكن _حسبما أرى_ ربما يعكس ذلك حالة التخبط النفسى عند الملك، وخوفه الشديد من اتخاذ قرارات بعينها وأهمها الإعدام، حتى ولو كان وحيا إلهيا، تحسبا لمكانة التاوانانا الدينية، ومع ذلك ففعله لايزال مناقضا للعقيدة بشكل يصعب تفسيره!

---

[٤٨] تعد مدينة "نيريك" حدى مراكز العبادة الحيثية خضعت لسيطرة الكاسكا افترة من الزمن منذ عهد الملك "خانتيلى الثانى" (من ملوك الدولة القديمة الذين حكموا خلال ١٥٠٠–١٤٠٠ ق.م)، وكانت مركزا رئيسيا لتقديس إله الجو، انظر:

BURNEY, C, *Historcal Dictionary of the Hittites*, Oxford, 2004, 214.

[49] COLLINS, The Hittites and their World, 52

[50] HOFFNER, H., «*A Prayer of Muršili II about his Stepmother*», JAOS, Vol. 103, 1983, 188.

[٥١] الحمدانى، *الحياة الاجتماعية*، ٤١.

[52] YAMAMOTO, H., «*Communication between the Gods and the Hittite King*», The 8th Cismor Annual Conference on Jewish Studies, Vol. 8, Doshisha University, 2015, 78.

هدى رجب خميس حجاج | DOI 10.21608/jguaa.2021.42474.1123

وفي العموم، فإن كل ما قدمه مورشيلى من تبريرات كان لتفادى الغضب الإلهى، وأن كل الأسباب السابقة كافية ليتخذ الملك هذا الإجراء ضد التاوانانا.

ثالثا : "خاتوشيلى الثالث" Ḫattusili III (١٢٦٧- ١٢٣٧) ق.م :

أسباب المرض :

لم تكن طفولة "خاتوشيلي" سعيدة، فقد كان هزيلاً ضعيفاً يعاني من مرض ما عجز الأطباء والمنجمين في ذلك العصر عن شفائه، فقد كان خاتوشيلي الابن الرابع للملك "مورشيلي الثاني"، وإيمانا منه بدور المعبودات في حياة البشر فقد وهب طفله المريض في خدمة "شاوشكا" (عشتار)، فاشتد عوده وقويت صحته، حيث يذكر "خاتوشيلى" في النص بالمعروف باسم (وثيقة الاعتذار) ما يلى :

" بينما أنا مازلت طفلا، كنت مريضا، أرسلت سيدتي "شاوشكا" (عشتار) أخي "مواتالي" إلى أبي "مورشيلي" في الحلم مع رسالة: سنوات عمر "خاتوشيلي" قصيرة، هو سيموت قريبا، ومن أجل ذلك اجعله في خدمتي، ودعه يكون كاهني [أذا عملت هذا] سيبقى على قيد الحياة . وعندها جعلني أبي وأنا طفل في خدمة الآلهة "شاوشكا"، وأنا كاهن قدمت القرابين إلى سيدتي "شاوشكا"، وتحت حماية "شاوشكا" رأيت ازدهارا، هي أخذتني من يدي وقادتني بالاتجاه الصحيح"[٥٣]

وعن طبيعة مرضه في الصغر يذكر البعض أنه كان يعانى من التهابات في القدمين ،ومرض بالعيون، وأن تلك العلل قد لازمته طوال حياته[٥٤]، ومن ناحية أخرى، يذكر جامباشيدز Gambashidze أن الملك خاتوشيلي قد عانى من صعوبة النطق خلال طفولته، وذلك استنادا لما ورد في نص صلاة للملك "خاتوشيلى الثالث" لمعبودة الشمس أرينا، حيث يقول الملك عن نفسه:

"في حياة والدي، وحينما كنت صغيرا، كنت أعاني من مرض سيئ ألا وهو صعوبة النطق، ثم اتصل والدي بـ "ميتاناموا"، رئيس الكتاب. وقد اعتنى بي وشفاني من المرض، فقد كان يعمل لدى والدي، وقد تحسنت حالتى بفضله، وكان والدي ممتنًا له ".

ويرى جامباشيدز أن هذا المرض المذكور أعلاه لم يكن شديد الخطورة فهو لا يعوق الحركة[٥٥]، ووفقا لذلك فمن المرجح أن حالته المرضية في العموم قد سمحت له بأداء الأنشطة البدنية بشكل جيد، حيث يذكر

[53] STURTEVANT, E.H. & BECHTEL, G., *A Hittite Chrestomathy*, Philadelphia, 1935, 65.

[٥٤] برايس، تريفور، *رسائل عظماء الملوك في الشرق الأدنى القديم*، ترجمة: رفعت السيد على، القاهرة، ٢٠٠٦م، ٢٠٤

[55] GAMBASHIDZE, M.,"*The Reason of Ḫattušili III's Illness? (On Interpretation of one Idiom in Apology of Ḫattušili III*", In Bulletin of the American-Georgian Institute of Biblical and Archaeological Studies, edited by Eka Avaliani, Maia Gambashidze, Tbilisi, №. 9, 2016-2017, 33, 36.

الملك "خاتوشيلى" في وثيقة الاعتذار مهمته الملكية في عهد والده، تلك المهمة التي أسندت إليه وهو صبي، حيث يذكر النص الآتى:

"أنجب والدي "مورشيلي"، أربعة أطفال وهم خالبا–شولوبي، ومواتالي، وخاتوشيلي، وبنت تدعى ماشاناوزي، أنا كنت أصغرهم، وكنت أعمل مقاتل على العربة الحربية ..."

ويعلق البعض بأن تلك المهمة تمثل واحدة من أعلى مراكز المقاتلين في الجيش[٥٦]، مما يعنى أن خاتوشيلى قد أراد أن يفخر بمركزه الملكى الذى لا يسند إلا إلى الأقوياء، رغم ما يعانيه من آلام المرض.

وجدير بالذكر أنه لما اعتلى"خاتوشيلي الثالث" عرش البلاد كان عمره قد تجاوز الخمسين، فازادت عليه معاناة أمراضه القديمة وأمراض أخرى بحكم تقدم العمر[٥٧]، وبالتالى فإن أسباب مرض "خاتوشيلى" واضحة، ومع ذلك فقد كانت الآلام تشتد عليه كلما تقدم به العمر، مما جعله يشعر بأن بعض أعماله السياسية قد تكون قد جلبت له الغضب الإلهى، ففي وثيقة الاعتذار يمكن ملاحظة عددا من الآثام التي ارتكبها الملك وحاول تبريرها أمام المعبودات تحسبا لغضبها، فقد اشتد عليه المرض بعد جلوسه على العرش وكان وقتها قد أزاح ابن أخيه "أورخى تيشوب" عن العرش وهذا يعد إثما إلا إذا قام الملك بتبرير الأمر وكأنه يبدو دفاعا عن النفس، وأنه قد قام بالعديد من الأعمال لصالح بلاده خلال حكم أخيه مواتالى وابن أخيه "أورخى تيشوب"، وقد كان مخلصا (ما الدليل على ما قيل) لهما، حيث ورد بالنص:

"عندما رأى "أورخي–تيشوب" محبة الإلهة لي، حسدني وأراد الإساءة لي، فأخذ مني الرعايا التابعين لي، وأيضا، أخذ مني كل الأراضي التي كانت خالية من السكان والتي أنا أعدت استيطانها، وجعلني ضعيفا.." [٥٨]

كما ورد أيضا في صلاة للملك "خاتوشيلى" الثالث لمعبودة الشمس أرينا ما أسماه سنجر Singer بـ"آثام الملوك السابقين" حيث بدأ بالحديث عن موقف أبيه "مورشيلى الثانى" –سابق الذكر– تجاه تاوانانا؛ وذلك على النحو التالى:

"عندما كان أبى "مورشيلى" حاكما للبلاد، كنت وقتها صغيرا... وقد قام بمحاكمة تاوانانا في القصر، خادمكى يتحدث، أبى أذل تاوانانا الملكة.. أنتى الوحيدة التي تعرف بالضبط، إذا إذلال الملكة كان بموجب رغبتكى أو لم يكن كذلك.. أما بالنسبة لى، أنا من المستحيل أن أتورط في هذه القضية.."[٥٩].

[٥٦] الصالحى، *المملكة الحيثية*، ٦٥٨ ، هامش رقم (١)

[٥٧] برايس، *رسائل عظماء الملوك في الشرق الأدنى القديم*، ٢٠٤.

[58] STURTEVANT & BECHTEL, *A Hittite Chrestomathy*, 77.

[59] SINGER, I., *Hittite Prayers*, Atlanta, 2002, 98.

ويتضح من خلال النص أن الملك "خاتوشيلى" ينتقد فعلة أبيه تجاه التاوانانا، ويتشكك بحقيقة الأمر، ومن ناحية أخرى يذكر أيضا ما كان من ابن أخيه "أورخى تيشوب" ولكن دون إيضاح كاف؛ لأن النص في هذه الجزئية به الكثير من الفجوات، حيث ورد ما يلى:

> "عندما مات أخى الملك "مواتالى"، بدافع الاحترام لأخى أنا لم أفعل شيئا، أخذت ابن أخى أورخى تيشوب، وأجلسته على كرسى الحكم، لكنه .... إلهتى أرينا ... قد خاننى ".[٦٠]

ومع ذلك فإن وثيقة الاعتذار قد شرح الملك خلالها ما يتعلق بموقفه من ابن أخيه كما سبق القول.

وترجح الباحثة وفقا للنص السابق أن "خاتوشيلى" قد تعمد ذكر بعض أعمال سابقيه والتلميح إلى أنها أخطاء لا ذنب له فيها، وكأنما افترض مسبقا أن معاناته المرضية نتيجة أنه قد حمل بعضا من أثام أسلافه، وفقا للمعتقد الحيثى سابق الذكر الذى يفيد بأن أخطاء الأب تحلق بابنه، كما أنه قد أراد الدفاع عن موقفه تجاه عزل ابن أخيه والجلوس على العرش، وأنه لم يكن مذنبا في ذلك، وبالتالي فهو لا يستحق غضب المعبودات وابتلائها له بالمرض.

الجهود المبذولة لـشفاء الملك:

١. الصلوات:

قام الملك "خاتوشيلى الثالث" وزوجته ببعض الصلوات طلبا للشفاء، ففي العقيدة الحيثية كانت التقوى الشخصية من حيث القيام بالصلاة وتقديم القرابين عاملا مهما في العلاج[٦١]، ومن ثم فلم تكن الملكة تنقطع عن الصلاة لزوجها، حيث ورد في أحد النصوص _وهو عبارة عن صلاة إلى الإلهة "ليلوانى" Lelwani إلهة العالم السفلي_ الآتى:

> "خادمكِى(خاتوشيلى) مريض ...وهذا يعنى أنه ملعون، فإذا كان "خاتوشيلي"، قد أصبح مكروها في عيون الإلهة، أو إي إله فوق أو تحت أذاه بغير قصد، أو إذا كان شخص ما قد قد مشيء إلى الإله ليجلب الشر على "خاتوشيلي"، فأرجوكى إلهتى وسيدتي، لاتدعي الشر يمس "خاتوشيلي" خادمكِى، أيتها الآلهة المحبوبة ... أنتِى الإلهة سيدتي، ستمنحيه الحياة. .، سيدتي من أجل "خاتوشيلي" خادمكِى و"بودوخيبا" خادمتكِى امنحينا الشهور والأيام والسنوات الطويلة".[٦٢]

---

[60] SINGER, *Hittite Prayers*, 99.

[٦١] يحيى، *السحر والطب في الحضارات القديمة*، ١٨٩.

[٦٢] الصالحى، *ملكات بابليات*، ٦٢٩–٦٣٠، الحديدى، *الديانة الحيثية*، ٢٢٥، وكذا:

PRITCHARD, J. B., *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*, 3rd ed., ANET, 1969, 393- 394.

وترى الباحثة تعليقا على النص السابق أن الملكة تطالب المعبودات بأن توضح موقفها من الملك خاتوشيلى، بمعنى هل هي غاضبة عليه؛ لأنها سمحت أن يتمكن منه المرض، ومن المفترض أن تقوم بحمايته وإطالة عمره؟!

ومن ناحية أخرى تظهر الملكة حبها وتعاطفها مع زوجها الملك إلى الحد الذى تتوسل فيه إلى المعبودات من أجل شفاء الملك ومنحه الحياة، حيث ورد في إحدى الصلوات ما يلى:

"أنا "بودوخيبا"،..(ومنذ ذلك الحين) لقد كرست نفسى لابنك، ليكون ميالا لى جيدا، بآلهة الشمس أرينا، سيدتى: تعطى لى ما (أطلب منكم) منح الحياة لـ"خاتوشيلى"، خادمك".[٦٣]

ويوضح البعض أن معظم تراتيل الملكة وصلواتها كانت موجهة إلى المعبودة ليلوانو"شاوشكا"(عشتار) أيضا، حيث قدمت لهما ولغيرهما من المعبودات الكثير من الهدايا النذرية من أجل شفاء "خاتوشيلى" ومنحه حياة طويلة، فكانت ترى في منامها، أن أحدهم يقول لها مرارًا وتكرارًا :

"نذر الإلهة نينجال Ningal على النحو التالي: إذا شفى جلالته من مرضه وهو إلتهاب الأقدام، فسأصنع لـ "نينجال" عشرة تالا(؟) (قوارير الزيت) من الذهب مرصعًا باللازورد!"[٦٤]

٢. استخدام العقاقير الطبية:

لم تكن رغبة الملك خاتوشيلى الثالث في الشفاء معتمدة على الصلوات والقرابين للإلهة، بل اتجه أيضا إلى الاستعانة بالعقاقير الطبية، فيذكر أنه لما اشتد عليه مرض عينه خلال المراحل الأخيرة من مفاوضات معاهدة السلام التي كانت جارية بينه وبين الملك المصرى "رعمسيس الثانى"(١٢٩٠-١٢٢٣) ق.م، الذى كان على علم بمرض خاتوشيلى، فأمر على الفور بإعداد عقاقير أمراض العيون وأرسلها إلى "خاتوشيلى"، حيث ذكر في إحدى الرسائل ما يلى :

"أمرت ضابط عجلة حربية سريعة بمصاحبة بريحناوا، وأمرتهم بالذهاب إلى عاصمة بلاد الأموريين مع رسولى بريحناوا، وأعطى كل الأدوية التي اصطحبها معه، ومن ثم سافر ضابط آخر بها إلى أخى، بالأدوية التي أعدها الملك، و أرسلها على وجه السرعة مع بريحناوا".

وكان رد "خاتوشيلى الثالث" أن طلب من الملك المصرى إرسال المزيد من تلك العقاقير، حيث يذكر النص ما يلى:

[٦٣] الحمدانى، *الحياة الاجتماعية*، ٢٦٩.

[64] BRYCE, *The Kingdom of the Hittites*, 288.

"تلك العقاقير التي أرسلتها لعلاج عينى كانت فعالة، من فضلك أرسل لى مزيدا منها".

وقد كان الملك "رعمسيس الثانى" يقدر حالة خاتوشيلى المرضية؛ لذلك كان يستجيب سريعا، حيث ورد بالنص:

"أمرت برياماحو أن يحضر إليك مزيدا من تلك العقاقير الشافية لعيون أخى".

وكذلك ذكر "رعمسيس الثانى" في رسالة أخرى للملك "خاتوشيلى الثالث" إرساله العديد من الهدايا من بينها "خمس أوان كيوكوبو بعقاقير ممتازة للعيون، وعشرون سلة بعقاقير ممتازة للعيون".[٦٥]

ومن ناحية أخرى فقد كان الملك "خاتوشيلى الثالث" يلجأ إلى أطباء من بابل أيضا، ففي إحدى الرسائل بين المملكتين أشير إلى ذلك بشكل غير مباشر على لسان الملك الحيثى "خاتوشيلى"، حيث يذكر النص ما يلى:

"يوصى الملك "خاتوشيلى" مبعوثه إلى الملك البابلى أن يخبره الآتى:"اخبر أخي_ يقصد الملك البابلى_، فيما يتعلق بالطبيب الذي بعثه أخي إلى هنا : عندما استقبلناه (يقصد في حاتى)، فقد أدى واجبه على أكمل وجه، وظل بيننا حتى أصابه المرض، وق دساعدته وأديت الكثير من الخدمات له....حتى وفاته المنية ... أما في عهد "مواتالي"، فقد كانوا قد استقبلوا كاهن تعزيم وأحد الأطباء من لدنكم، لكن "مواتالى" قد احتجزهم في حاتي،..حتى أن الطبيب البابلى قد تزوج بإمرأة ذات قرابة منى، وأصبح لديه عائلة رائعة..."

ويتضح من نص الرسالة أنه قد تم إرسال طبيبين من بابل إلى حاتى، الأول كان في عهد الملك "مواتالي الثاني" (١٢٩٥-١٢٧٢) ق.م، والثاني في عهد الملك "خاتوشيلي الثالث"، ويذكر أن الطبيب البابلي الأول كان لا يزال على قيد الحياة وقد تزوج من إحدى قريبات الملك "خاتوشيلي الثالث" وأسس له عائلة في حاتى، بينما مات الطبيب الثانى.[٦٦]

أثر المرض على الحياة السياسية والعسكرية للملك "خاتوشيلى الثالث":

(١)اختيار "خاتوشيلى الثالث" لابنه وليا للعهد:

يذكر الملك "خاتوشيلى" في وثيقة الاعتذار ما يلى:

"من أجل "شاوشكا" أنا بنيت هيكل البيت إلى الآلهة، ولدي "تودحليا" أيضا، أنا جعلته في خدمتك، هل يحكم ولدي ممتلكات "شاوشكا"، أنا خادم الآلهة، هو

[٦٥] برايس، *رسائل عظماء الملوك في الشرق الأدنى القديم*، ٢٠٤-٢٠٥.

[٦٦] الحمدانى، هاني عبد الغني عبد الله، *بابل في المدونات الحيثية*، *مجلة الملوية للدراسات الآثارية والتاريخية*، مج. ٣، ع. ٤، ٢٠١٦م، ١٧٥.

الأخر خادم الآلهة أيضا". "في المستقبل أنت يجب أن تساعد أبناء، شمسي، إذا حدث شيء لم يكن في الحسبان لابني، يجب على الناس أن يساندوا ويمنحوا لأبنائي الذين أنا والملكة أنجبناهم، لا تأخذ أي ولد من سلالة أخرى، لا أحد يتطلع إلى أبناء "أورخي –تيشوب"، ويجب أن تبجل "شاوشكا "في سموحا من بين جميع الآلهة."[٦٧]

يرى البعض أن وثيقة الاعتذار التي كتبها "خاتوشيلي" كانت لسببين، الأول يتمثل في تبرير عزل ابن أخيه "أورخي–تيشوب"، والثانى كان لتبرير اختيار تودحاليا ابنه لوراثة العرش من بعده.[٦٨]

ولعل أمراض "خاتوشيلى الثالث" وكبر سنه عند توليه الحكم، قد وضعت حدا لطموحاته العسكرية إلى حد ما، والمقصود هنا ليس النشاط العسكرى نفسه، وإنما النشاط التوسعى، فمن الثابت أن الملك قد قام بالفعل ببعض الأنشطة العسكرية التي اقتضتها الضرورة خاصة في شمال وغرب الأناضول، لكنه لم يتطلع إلى ضم المزيد من الممالك والأراضى، ومن الناحية السياسية، فمن المعروف عن الملك "خاتوشيلى" ميله إلى تصفية خلافاته بالطرق الدبلوماسية، فعقد عددا من المعاهدات، أهمها المعاهدة المصرية الحيثية، ومعاهدة "بنتي–شينا"(Bente-Šina) ملك "أمورو"، وكذلك مهادنته للملك البابلي الكاشي "كدشمان – تورجو" (١٢٦٤–١٢٨١) ق.م.[٦٩]

ومن ثم فقد شرع في الاعتماد على ابنه وخاصة خلال سنوات حكمه الأخيرة، حيث أصبحت الحملات العسكرية والمهام الدينية عبأ ثقيلا عليه؛ ولذلك فقد عمل على إشراك ابنه تودحاليا الرابع في حكم المملكة الحيثية من خلال توليته عدة مناصب هامة على الرغم من صغر سنه، وبالطبع فقد عمد إلى ذلك لعدة أسباب بالإضافة إلى حالته المرضية، فقد أراد أن يضمن الحفاظ على وراثة العرش في أسرته هو، وكذلك إبعاد خطر الصراع بين المتنافسين الذين يدعون أحقيتهم في الملكية. وبالتالى، فمن الناحية السياسية قام الملك "خاتوشيلى الثالث" بتنصيب تودحاليا حاكما على مدينة حاكبيس Hakpissa) ، كما منحه منصب كالمشيدي (GAL. Mešedi) ويعنى (رئيس الحرس الخاص)، وقد مكنه هذا المنصب من قيادة حملة واسعة ضد قبائل الكاسكا في الشمال مما زاد من قدراته العسكرية. أما من الناحية الدينية، فقد عينه كاهنا للمعبودة شاوشكا(عشتار الحثية) في سموحا، وكاهنا لإله العاصفة "نيريك".[٧٠]

وقد استطاع تودحاليا بالفعل إثبات كفاءته السياسية والعسكرية، فحقق عدة نجاحات وأصبح فيما بعد أحد أهم ملوك تلك الفترة.

[67] STURTEVANT & BECHTEL, *A Hittite Chrestomathy*, 81, 83.
[68] BRYCE, *The Kingdom of the Hittites*, 296.
[69] LUCKENBILL, D. D., «Hittite Treaties and Letters», *AJSL* 37, №. 3, 1921, 190, 197,200.
[70] BRYCE, *The Kingdom of the Hittites*, 295-296.

(٢) الدور السياسى للملكة "بودوخيبا":

كانت "بودوخيبا" ذات شأن كبير في تلك الفترة، فهى الزوجة الملكية وحاصلة على لقب (تاوانانا)– سابق الذكر–، وكان لها ختما مميزا كتبت فيه العبارة الخاصة بها:"ختم التاوانانا الملكة العظيمة "بودوخيبا""، وهناك ختما آخر ذكر في المعاهدة الحيثية–المصرية كتب فيه :

"ختم (رع) مدينة آرينا، سيد البلاد، ختم "بودوخيبا" أميرة بلاد حاتى بنت بلاد "كيزواتنا" (كاهنة) مدينة آرينا، سيدة البلاد، خادمة الآلهة" (انظر الشكل رقم١).[٧١]

شكل رقم(٢) ختم الملكة بودوخيبا

الصالحى، *المملكة الحيثية*،٤١٥، الصالحى، *ملكات بابليات*، ٦٥٧

كان للملكة دور عقائدي كبير، حيث كانت قادرة على تنظيم الاحتفالات وممارسة المراسيم والطقوس، ومشاركة الملك بشكل أساسى فيها (انظر الشكل رقم ٣)، وزيارة المعابد وترتيب الآلهة حسب اختصاصها في مجمع الآلهة الحيثية، كما لعبت دورا مهما في التوفيق بين المعبودات الحيثية والحورية.[٧٢]

[٧١] الصالحى، صلاح رشيد، *ملكات بابليات في البلاط الحيثى*، ٢٠٠٨م، ٦٢٢.

[72] BRYCE, *The Kingdom of the Hittites*, 287.

شكل رقم (٣) مشهد تعبدى للملكة "بدوخيبا" مع الملك "خاتوشيلى الثالث"

BECKMAN, In *Audias Fabulas Veteres*, 49.

مما يعنى أن دور الملكة قد تعاظم مع مرور الوقت خاصة مع اشتداد المرض على الملك "خاتوشيلى الثالث"، فمن الناحية الداخلية، شاركت الملكة "بودوخيبا" مع زوجها في حل بعض القضايا، وكانت تستخدم ختمها الشخصى إشارة إلى أنها تنوب عن الملك أحيانا ولديها صلاحيات واسعة، ويبدو أنها حصلت على هذه الامتيازات منذ حكم زوجها "خاتوشيلى الثالث" واستمرت تمارسها إلى بداية حكم ابنه "تودحاليا الرابع".[٧٣]

أما من الناحية الخارجية، فقد كان لها مراسلات مع الملك المصرى "رعمسيس الثانى"(١٢٩٠-١٢٢٣) ق.م وزوجته وابنتهما[٧٤]، ويرى البعض أن أسباب تلك الامتيازات التي نالتها بودخيبا كانت نتاج قوة شخصيتها ومهاراتها القيادية، إلى جانب مرض الملك المزمن الذى جعله يعتمد عليها بشكل كبير في إدارة شئون البلاد.[٧٥]

[٧٣] الحمدانى، *الحياة الاجتماعية*، ٧٦، وكذا:

BECKMAN, In *Audias Fabulas Veteres*, 50.

[٧٤] قام لوكنبيل Luckenbill بنشر هذه المراسلات ، انظر :

LUCKENBILL, D. D., *Hittite Treaties and Letters*, 194- 195.

[75]COLLINS, *The Hittites and their World*, 100

هدى رجب خميس حجاج | DOI 10.21608/jguaa.2021.42474.1123

الخاتمة :

-ارتباط الأمراض التي تصيب الملوك بفكرة الغضب الإلهى في المقام الأول، وبالتالي فإن الوسيلة الأساسية للشفاء هي محاولة إرضاء المعبودات الغاضبة، مما يشير إلى المرجعية الدينية في تفسير أسباب الأمراض.

-حرص الملوك الحيثيون على علاقاتهم بالمعبودات، ومن ثم فلابد من تبرير كل عمل يقومون به، خوفا من الغضب الإلهى.

-قضية وراثة العرش وما يدور حولها من صراعات كان لها دورا كبيرا في إثارة الغضب الإلهى أحيانا كما أوضحت بعض الكتابات الملكية، وكما أوضح "مورشيلى الثانى" في صلاته.

-رغم أن بعض الملوك قد قاموا بقتل بعضهم للاستيلاء على العرش، وخاصة خلال عصر المملكة القديمة، إلا أنه من الملاحظ تخلى ملوك المملكة الحديثة باستثناء "شوبيلوليوما الأول" عن قتل خصومهم من الأسرة الحاكمة، مثلما حدث في حالتى الملك "مورشيلى الثانى" و"خاتوشيلى الثالث"، وذلك بالطبع خوفا من الغضب الإلهى وتبعاته.

-تركت الأمراض أثرا واضحا في الأحداث السياسية، حيث تسببت بشكل مباشر في اتخاذ الملوك لقرارات بعينها.

-الأحلام والنبوءات والوحى، مثلت رسائل إلهية مقدسة، وجزءُ لا يتجزأ من العقيدة الحيثية مثلها في ذلك مثل بقية الديانات في الشرق الأدنى القديم.

-إن الخوف من انتقال الغضب الإلهى من الأباء إلى الأبناء كان واضحا في نصوص الملك "مورشيلى الثانى" و"خاتوشيلى الثالث".

-إن ايمان الحيثيين بضرورة كسب رضا المعبودات من أجل الشفاء لم يمنعهم من الاستعانة بالعقاقير الطبية.

-وفقا لما ورد في مرسوم "تيليبينو" فإن العقاب الإلهى لا يشمل الملوك فقط، وإنما يشمل العامة والبلاد بأكملها.

-لم تكن الأمراض هي العقوبة الإلهية الوحيدة وإنما قد يظهر الغضب الإلهى في أشكال أخرى من المصائب.

-العلاقة التعبدية في الفكر العقائدى الحيثى لا تخلو من تبادل المنفعة بين البشر والمعبودات؛ وذلك وفقا لما أشار إليه الملك "مورشيلى الثانى" وكذلك الملكة "بودوخيبا"، مما يؤكد على أنها من أساسيات العقيدة الحيثية.

-كانت وثيقة الاعتذار صيغة مألوفة عند الملوك الحيثيين لتبرير مواقفهم أمام الآلهة، خاصة إذا استولى أحدهم على العرش ثم أراد توريثه لابنه.

الجداول و الخرائط

جدول رقم (١) يوضح ملوك عصور المملكة الحيثية

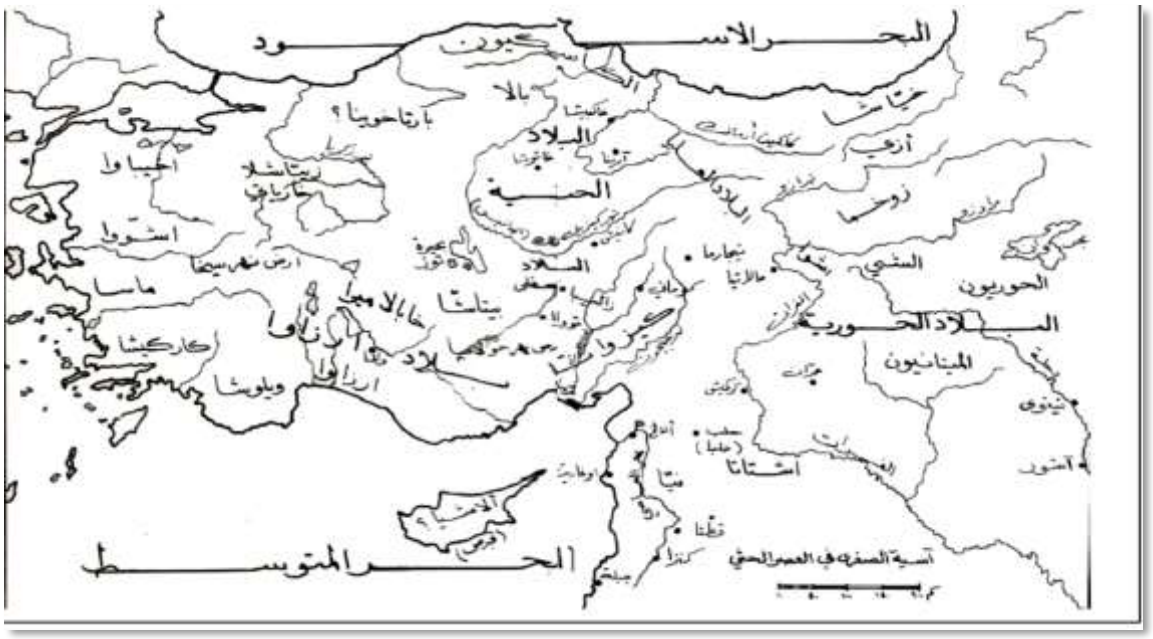
ملوك عصر المملكة القديمة	
لابارنا Labarna	١٦٥٠ ق.م
خاتوشيلى الأول HattuŠili I	١٦٥٠– ١٦٢٠ ق.م
مورشيلى الأول Muršili I	١٦٢٠– ١٥٩٠ ق.م
خانتيلى الأول Hantili I	١٥٩٠– ١٥٦٠ ق.م
زيدانتا الأول Zidanta I	حكموا خلال الفترة ١٥٦٠– ١٥٢٥
أمونا Ammuna	
خوزيا الأول Ḫuzziya I	
تيليبينو Telipinu	١٥٢٥–١٥٠٠ ق.م

ملوك عصر المملكة الوسطى	
ألوامنا Alluwamna	حكموا خلال الفترة ١٥٠٠– ١٤٠٠ ق.م
تاخورايلى Taḫurwaili	
خانتيلى الثانى Ḫantili II	
زيدانتا الثانى Zidanta II	
خوزيا الثانى Ḫuzziya II	
مواتالى الأول Muwattalli I	

ملوك عصر المملكة الحديثة	
تودحاليا الأول/الثانى Tudhaliya I/II	حكموا الفترة من ١٤٠٠--١٣٥٠
أرنووانداالأول Arnuwanda I	
خاتوشيلى الثانى Ḫattušili II	
تودحاليا الثالث Tudhaliya III	
شوبيلوليوما الأول Šuppiluliuma I	١٣٥٠-١٣٢٢ق.م
أرنووانداالثانى Arnuwanda II	١٣٢٢-١٣٢١ ق.م
مورشيلى الثانى Muršili II	١٣٢١-١٢٩٥ ق.م
مواتالى الثانى Muwattalli II	١٢٩٥-١٢٧٢ ق.م
أورخى-تيشوب Urḫi-Teshub	١٢٧٢-١٢٦٧ ق.م
خاتوشيلى الثالث Ḫattušili III	١٢٦٧- ١٢٣٧ ق.م
تودحاليا الرابع Tudhaliya IV	١٢٣٧-١٢٠٩ ق.م
أرنووانداالثالث Arnuwanda III	١٢٠٩- ١٢٠٧ ق.م
شوبيلوليوما الثانى Šuppiluliuma II	١٢٠٧ق.م

الحديدى، خلف زيدان خلف سلطان، "الديانة الحيثية في بلاد الأناضول"، *رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الموصل*، ٢٠١٢، ١٥-١٨، وكذا:

BRYCE, *The World of the Neo-Hittite Kingdoms*, 310.



(خريطة رقم ١) المملكة الحيثية في أسيا الصغرى و أهم الممالك المجاورة لها

الحمدانى، هانى عبد الغنى عبد الله ، الحياة الاجتماعية في المملكة الحيثية (١٦٨٠-١٢٠٧ ق.م)، الأردن، ٢٠١٤ م، ١٩٤.

هدى رجب خميس حجاج | DOI 10.21608/jguaa.2021.42474.1123

قائمة الإختصارات

AJSL	American Journal of Semitic Languages and Literatures (Chicago, Illin.).Continue Hebraica , continue par JNES
ANET	Pritchard(J.B.) éd., Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament, 1954 (Princeton)
BiblArch	The Biblical Archaeologist. Amer. Schools of Oriental Research (Ann Arbor, Mich., New Haven). Cf. BA
JAOS	Journal of the American Oriental Society (New Haven, Conn.)
JCS	Journal of classical studies. Joun. of the class. Soc. Of Japan. Dept. of Lit., univ. de Kyôto (Kyôto, Tokyo)

قائمة المراجع

المراجع العربية

– الحديدى، خلف زيدان خلف سلطان، "الديانة الحيثية في بلاد الأناضول"، *رسالة دكتوراة غير منشورة*، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠١٢.

– al- Ḥādīdī, Ḫālāf Zīdān Ḫālāf Sūltān, al-D īyānā al-ḥiṯīyā fī bilād al-Anāḍūl, *PhD thesis* (unpublished), faculty of Arts, University of Mosul, 2012.

– الحمدانى، هانى عبد الغنى عبد الله، *الحياة الاجتماعية في المملكة الحيثية (١٦٨٠–١٢٠٧ ق.م)* ، الأردن ، ٢٠١٤.

– al-Ḥāmādānī, Hānī ʿAbd al-Ġānī ʿAbdullāh, *al-Ḥāyā al-iğtimāʿīya fī al-māmlāka al-Ḥīṯīya (1680-1207 B.C)*, Jordan, 2014.

– .....، *بابل في المدونات الحيثية، مجلة الملوية للدراسات الآثارية والتاريخية*، مج. ٣، ع. ٤، ٢٠١٦، ١٦٩–١٨٠.

– ....., Bābil fī al-mūdawanāt al-ḥiṯīya , Māgālt al-mālwāīyā liʾl-dirāsāt al-ʾaṯarīya waʾl-tariḫīya , Vol.3, №.4, 2016, 169-180

– الصالحى، صلاح رشيد، *ملكات بابليات في البلاط الحيثى المصاهرة والعلاقات السياسية بين ممالك الشرق الأدنى القديم في القرن الرابع عشر ق.م*، *مجلة الاستاذ*، ع.٧٥، كلية التربية، جامعة بغداد، ٢٠٠٨م، ٦٠٧–٦٦٩.

– al-Ṣāliḥī, Ṣalāḥ Rašīd, Malikāt Babilīyāt fī al-balāṭ al-ḥiṯī, al-mūṣāhara waʾl-ʿalāqāt al-sīyasīya bin mamalīk al-šarq al-adnā al-qadīm, Magalat al-ustāz, Vol. 75, Faculty of Education, University of Baghdad, 2008, 607-669

– .....، *المملكة الحثية دراسة في التاريخ السياسي لبلاد الأناضول*، بغداد، ٢٠١١ م

– ....., al-Mamlaka al-ḥiṯīya fī al-tarīḫ al-sīyasī liblād al-Anādūl, Baġdad, 2011.

– .....، *الإلهة ليليث ملكة الليل(دراسة أثرية عن إلهة العالم الأسفل)*، بغداد، ٢٠١٣ م.

– ....., al-ilaha Līlīṯ malikit al-llayl (Dirasa aṯrīya ʿan ilahat al- ʿālam al-asfil), Baghdad, 2013.

– حنفي، محمد، *أنثى الشيطان* ،(د.م)، ٢٠١٣

– Ḥānāfī, Mūhammad,Unṯa al-Šayṭān, 2013.

– علي، رمضان عبده، *تاريخ الشرق الأدنى القديم وحضارته، جـ ٢(الأناضول وبلاد الشام)*، القاهرة، ٢٠٠٢.

– ʿAlī, RamaḍānʿAbdū, Tarīḫ al-Šarq al-adnā al-qadīm, vol.2, (al-Anādūl wa Bilād al-Šām), Cairo, 2002.

– علي، هاجر باسم محمد، الملك شوبيلوليوما الأول دوره و مكانته في المملكة الحيثية (١٣٧٠-١٣٤٠) ق.م، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الآداب، جامعة بغداد، ٢٠١٨.

– ʿAlī, Hāğar Bāsim Muḥammad, al-malik Šuppiluliuma I dawrūh wa makanatuh fi al-mamlakah al- Ḥīṯīya(1370-1340 B.C), *Unpublished MA Thesis*, faculty of Arts, University of Baghdad, 2018.

– يحيى، أسامة عدنان، *السحر و الطب في الحضارات القديمة*، بغداد، ٢٠١٦.

– Yaḥīya, Usama ʿAdnān, al -Siḥr waʾl-ṭib fī al-ḥadārāt al-qadima, Baġdad, 2016.

المراجع المترجمة إلى العربية :

– برايس، تريفور، *رسائل عظماء الملوك في الشرق الأدنى القديم*، ترجمة: رفعت السيد علي، القاهرة، ٢٠٠٦م.

- Price, T., Rasāʾil ʿuẓmaʾ al-mulūk fī al-šarq al-adnā al-qadīm, translated by: Rifʿat al-sayīd ʿAlī, Cairo, 2006.

المراجع الأجنبية:

– ARIKAN, Y., «The Mala River and Importances According to Hittite Documents», *Studi Micenei Ed Egeo-Anatolici*, Vol. 49, №. 1, 2007.

– BECKMAN, G., «The Religion of the Hittites», *BiblArch* 52, №. 2/3, 1989, 98-108.

– BECKMAN, G., "Plague Prayers of Mursili II", In *The Context of Scripture*, edited by *William W. Hallo*, K. Lawson Younger, Jr, Vol.1, Netherlands: Brill, 2002.

– BECKMAN, G., "The Old Woman: Female Wisdom as a Resource and a Threat in Hittite Anatolia", In *Audias Fabulas Veteres*, Anatolian Studies in Honor of Jana Součková-Siegelová, Brill, 2016.

– BILGIN, R. T., "Bureaucracy and Bureaucratic Change in Hittite Administration", *PhD thesis, University of Michigan*, 2015.

– BLASWEILER, J., *The Royal Family of the Early Old Kingdom of Hattusa and their Tawananna's*, Arnhem, 2013.

– BRYCE, T., *The Kingdom of the Hittites*, Oxford, 2005.

– BRYCE, T., *The World of the Neo-Hittite Kingdoms*, Oxford, 2012.

– BURNEY, C, *Historcal Dictionary of the Hittites*, Oxford, 2004.

– COLLINS, B. J., *The Hittites and their World*, Atlanta, 2007.

– GOETZE, A., *Prayer to Lelwanis, ANET*, Princeton, 1966.

– GURNEY, O.R., Anatolia c. 1600-1380 B.C, CAH II. 1, 1973, 659.

– GÜTERBOCK, H. G.: «The Song of Ullikummi Revised Text of the Hittite Version of a Hurrian Myth», *JCS* 5, №. 4, 1951, 135-161.

– GÜTERBOCK, H. G., «The Composition of Hittite Prayers to the Sun», *JAOS* 78, №. 4, 1958, 237-245.

– HOFFNER. H., «A Prayer of Muršili II about his Stepmother», *JAOS* 103, 1983, 187-192.

– HUBER, P.: «The Solar Omen of Muršili II», *JAOS* 121, №. 4, 2001, 640-644.

– LUCKENBILL, D. D., «Hittite Treaties and Letters», *AJSL 37*, №. 3, 1921, 161-211.

– NORRIE, P., *A History of Disease in Ancient Times*, Sydney, 2016.

– OPPENHEIM, A. L., *The Interpretation of Dreams in the Ancient Near East,* Philadelphia, 1956.

– PRITCHARD, J. B., *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*, 3rd ed., ANET, 1969.

– SINGER, I., *Hittite Prayers*, Atlanta, 2002.

– STAVI, B., *The Genealogy of Suppiluliuma I*, Altoriental. Forsch, Vol. 38, 2011.

– STURTEVANT, E.H. & BECHTEL, G., *A Hittite Chrestomathy*, Philadelphia, 1935.

– SURENHAGEN, D., "Forerunners of the Hattusili – Ramsses Treaty", In *The Britsh Museum (BMSAES)*, №.6, U.K., 2006.

– TARACHA, P., Religions *of Second Millennium Anatolia, Dresdner Beiträge zur Hethitologie*, Band 27, Wiesbaden, 2009.

– TREVISANATO, S. I., The '*Hittite Plague'*, an Epidemic of Tularemia and the First Record of Biological Warfare, Medical Hypotheses, Vol. 69, 2007.

– ÜNAL, A., "The Role of Magic in the Ancient Anatolian Religions according to the Cuneiform Texts from Bogazköy-Hattusa", In *Bulletin of the Middle Eastern Culture Center in Japan*, edited by *H. I.H*. Prince Takahito Mikasa, Vol. III, Wiesbaden, 1988.

– YAMAMOTO, H., «Communication between the Gods and the Hittite King», *The 8th Cismor Annual Conference on Jewish Studies*, Vol. 8, Doshisha University, 2015.

معبد الخرايب من الحقبتين الفينيقيّة والهلنستيّة في الرّيف المتاخم لمدينة صور (لبنان)

The Temple of Kharayeb from the Phoenician and Hellenistic Periods in the Hinterland of Tyre (Lebanon)

وسام بطرس خليل

أستاذ مساعد في علم آثار الشرق الأدنى القديم، قسم الفنون والآثار، الجامعة اللبنانية، صيدا، لبنان.

إيدا أوجيانو

(إيدا) باحثة في معهد علوم التراث الثقافي، المركز الوطني للبحوث، روما، إيطاليا.

Wissam Boutros Khalil

Associate Professor of Near Eastern Archaeology at the Department of Arts and Archaeology, Lebanese University, Sidon, Lebanon.

Ida Oggiano

Researcher at the Institute of Heritage Science, The National Research Council, Rome, Italy.

الملخص:

يتناول هذا المقال موضوع المعبد الواقع في بلدة الخرايب في الرّيف المتاخم لمدينة صور في الجنوب اللبناني الذي يعود إلى الحقبتين الفينيقيّة والهلنستيّة والذي بقي يُستخدم حتى مرحلة متقدّمة من الحقبة الهلنستيّة. كشفت التنقيبات الأركيولوجيّة في النّصف الثّاني من القرن العشرين عن بعض إنشاءات المعبد وعن أعداد كثيرة من الدّمى الطّينيّة التي قامت البعثة الإيطاليّة اللبنانيّة المشتركة (٢٠١٣–٢٠٢٠) بدراستها بالتّزامن مع الشّروع بالمسوح الأثريّة في محيط المعبد وفي بلدة عدلون التي أسفرت عن اكتشافات لا تقل أهمّيّة عن سابقاتها. وقد أضاءت الدّراسات عن ماهيّة الطقوس الممارسة في المعبد وعن التأثيرات الهندسيّة والفنيّة إذ تمكنت من إعادة تكوين شكل المعبد وتطويره.

الكلمات الدالة:

لبنان؛ الخرايب؛ الحقبة الفينيقيّة؛ الحقبة الهلنستيّة؛ الآثار الريفيّة؛ معالم دينيّة؛ دمى طينيّة.

Abstract:

This article focuses on the temple located in the locality of Kharayeb, which dates back to the Phoenician and Hellenistic eras. The archaeological excavations undertaken in the second half of the twentieth century revealed some of the temple's features and numerous terracotta figurines that were studied by the joint Italian-Lebanese archaeological mission (2013-2020) in addition to the archaeological surveys in the vicinity of the temple and in the town of Adloun, which resulted in the discoveries of various sites and archaeological features. The latest archaeological researches shed the light on the rituals practiced in the temple and in its architecture and artistic influences, thus resulting on the reconstructing of its several phases.

Keywords:

Lebanon, Kharayeb, Phoenician period, Hellenistic period, Rural archaeology, Religious monuments, Terracotta figurines.

مقدمة

على بعد كيلومترات قليلة شمال مدينة صور توجد قرية حاليّة مكتظة بالسكان تسمى "الخرايب" وتقع في الدّاخل على التّلال المطلة على البحر المتوسط. يكشف اسمها عن وجود بقايا أثريّة في أراضيها: تعني "الخرايب" في اللهجة اللبنانيّة المكان الذي توجد فيه بقايا العمائر القديمة الدّاثرة، بمعنى آخر الخرائب. خارج المنطقة السّكنية في البلدة يوجد مكان يحمل اسم "جورة الخواتم" ويعني "حفرة الخواتم"، ويعود أصل التّسميّة إلى أن السكان اعتادوا الذّهاب إلى ذاك المكان لجمع الخرزات الزّجاجيّة الظاهرة على السطح لصنع المجوهرات أو لاعتقادهم أنّها كانت جزءًا من خواتم قديمة، وهي في الواقع عجينة زجاجيّة صغيرة كانت تستعمل إمّا لتزيين جدران الصّرح الدّينيّ القديم، وإما لتزيين القماش (كما الخرز الصّغير اليوم).

بُعيد العثور على العديد من الدّمى الطّينيّة الصغيرة في هذه المنطقة أثناء الأعمال الزّراعيّة، بدأ مدير الآثار اللبنانيّة آنذاك الأمير موريس شهاب التنقيب في الموقع بدءًا من العام ١٩٤٦م، واكتشف أنقاض مبنى مستطيل يعود تاريخه إلى العصر الهلنستيّ. أمام المبنى وبالقرب من فناء مرصوف عُثِر على حفرة غنيّة بالتماثيل الطّينيّة التي يعود تاريخها إلى القرنين السابع والأول قبل الميلاد[١]. في العام ١٩٦٩م تولى عالم الآثار اللبناني إبراهيم كوكبانيّ الحفريات، وقام بحملة تنقيب واسعة نتج عنها اكتشاف العديد من الدّمى الطّينيّة بالإضافة إلى عناصر معماريّة ذات صلة من بينها عُتبٌ تحمل نقوش الأصلّة، وتمثالين على الطراز المصري يرتديان الشنديت[٢]. في ما بعد تحديدًا في العام ١٩٧٣[٣] نشر إ. كوكباني تقريرًا تمهيديًا عن الأنشطة الأركيولوجيّة في موقع الخرايب. وبعد هاتين الحفريتين، أصبح اسم الموقع معروفاً محليًّا باسم المتحف لأنّه أصبح مكانًا لزيارة سكان البلدة، والمناطق المجاورة.

في العام ٢٠٠٩م، دعم معهد علوم الإرث الثقافي[٤] التابع للمركز الوطني للبحوث[٥] في إيطاليا ووزارة الخارجيّة الإيطاليّة (مشروعًا بحثيًا جديدًا لإعادة دراسة الدّمى الطّينيّة الموجودة في مخازن المديريّة العامة للآثار في بيروت من خلال تحليل القطع والشّظايا المحفوظة جميعها. حصلت دراسة المادة وفقًا لوجهات

[1] CHÉHAB, M., «Les Terres Cuites de Kharayeb. Texte», *Bulletin du Musée de Beyrouth* 10, 1951-1952; CHÉHAB, M., «Les Terres Cuites de Kharayeb. Planches», *Bulletin du Musée de Beyrouth* 11, 1953-1954.

[٢] الشنديت عبارة عن ثوبًا من القماش يتم ارتداؤه في مصر القديمة وكان يُلبس حول الخصر ويمتد عادةً إلى ما فوق الركبتين.

[3] KAOUKABANI, B., «Rapport Préliminaire sur les Fouilles de Kharayeb», *Bulletin du Musée de Beyrouth* 26, 1973, 41-58; KAOUKABANI, B., "Les Terres Cuites de Kharayeb", Thèse 3e cycle, Université Paris I, 1977.

[4] Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale.

[5] Consiglio Nazzionale delle Ricerche, Roma.

نظر مختلفة: التكنولوجيّا، الأسلوب، الأيقونوغرافيّا، الألوان وما إلى ذلك، وكان الهدف الرئيس من دراسة هذه التّماثيل هو إعادة بناء حياة النّاس الذين عاشوا في الرّيف في منطقة صور بين القرن السّابع والقرن الأول قبل الميلاد، وبغية إعطاء أهميّة أكبر لهذا المشروع، لا يمكن تقييد الدّراسة حصرًا على القطع الموجودة في المتحف الوطنيّ، وانطلاقًا من المفهوم الأساسي المتمثل في أنّ إعادة التّموضع المثاليّ للتماثيل الطّينيّة ستكون في سياقها الأثريّ والتّاريخيّ، بدأ مشروع جديد للتنقيب والمسح في تشرين الثاني ٢٠١٣، بعد الاتفاق بين معهد علوم الإرث الثقافيّ، والمديرية العامة للآثار وقسم الفنون والآثار في الجامعة اللبنانيّة.

تركزت إذًا أنشطة البعثة الأثريّة اللبنانيّة الإيطاليّة المشتركة العاملة في بلدتيّ الخرايب وعدلون[٦] على دراسة المنطقة الرّيفيّة الواقعة شمال نهر الليطانيّ، وهي إذ تهدف إلى فهم الوجود البشريّ لهذه المنطقة، وكشفت هذه الأبحاث عن مشهد استيطانيّ معقد وغنيّ جدًا، يغطي شريحة كرونولوجيّة واسعة تتراوح بين عصور ما قبل التاريخ، مروراً بالعصر البرونزيّ، الحديديّ، الحقبة الكلاسيكيّة ومن ثمَّ البيزنطيّة إلى العصور الوسطى والعثمانيّة[٧].

١ – المواقع الأثريّة:

تتكون المناطق الرّيفيّة الدّاخليّة للمدن السّاحليّة في جنوب فينيقيا من الأراضيّ الزراعية الغنيّة، ولم تكن المناظر الطبيعية القديمة مختلفة تمامًا عن تلك المرئيّة اليوم باستثناء استبدال مساحات البساتين والتلال المزروعة قديمًا زيتونًا وكرمة، بالزراعة الأحاديّة للموز أو أشجار البرتقال حاليًا، و نعتقد أن سكان الرّيف كانوا يكسبون عيشهم من خلال الزّراعة، ورعيّ الماشية حتى في المناطق الجبليّة النائيّة التي كانت فيها المحاصيل محدودة بسبب وعورتها.

كانت المنطقة مأهولة بالسّكان منذ العصر الحجريّ القديم الأوسط (العصر الباليوليتيّ الأوسط) كما يتضح من شظايا أدوات الصّوان التي تعود إلى هذه الحقبة والتي تكثر في المنطقة، أمّا أقدم دليل على الاستخدام الزّراعيّ لهذه المنطقة في العصور التّاريخيّة، فقد اكتُشِف في موقع "جمجيم" الأثريّ الواقع في بلدة

[٦] تقع بلدتا الخرايب وعدلون على السّاحل اللبنانيّ بين مدينتي صيدا وصور. إنّ تمويل مشروع الخرايب وعدلون الأثريّ (Kharayeb Adloun Archaeological Project) هو من قبل وزارة الخارجية الإيطالية، المركز الوطني الإيطالي للبحوث ومؤسسة Honor Frost Foundation.

[7] OGGIANO, I. & KHALIL, W., «The Hinterland North of Tyre between the Late Bronze Age and the Roman Period. The Examples of Kharayeb, Jemjim and Tell Qasmiye», *BAAL* 19, 2019 (in press).

الخرايب (صورة ١). وقد سلّطت حفريّات البعثة الإيطاليّة اللبنانيّة الضوء على قرية ريفيّة صغيرة، استخدمت نظامًا معقدًا من الخزانات المحفورة في الصّخر والتي يعود تاريخها إلى العصر الحديديّ، وحيث يشهد الخزف المكتشف على وجود بشريّ، واستعمال للموقع يعود على الأقل إلى الألفيّة الثانيّة قبل الميلاد.

صورة ١: جمجيم، حوض دائريّ وحوض مستطيل، جزء من معصرة محفورة في الصّخر (تصوير إ. أوجيانو).

في مكان آخر في بلدة الخرايب يُدعى "المهدومة" ويقع بالقرب من "جمجيم"، ويشار إليه أحيانًا باسم "المتحف" يوجد معبد متواضع الحجم قد استعمل باستمرار منذ القرن السّابع قبل الميلاد حتى نهاية الحقبة الهلنستيّة. اكتُشِف مستودع نذريّ (Favissa)[٨] بجانبه يحتوي على الآلاف من الدّمى الطّينيّة في أربعينيات القرن الماضيّ. منذ ذلك الحين، عكف علماء الآثار بما في ذلك البعثة اللبنانيّة الإيطاليّة على دراسة هذا المكان الفريد من نوعه وعلى والمواد الوفيرة المكتشفة ضمنه[٩].

[٨] مستودع على شكل حفرة لوضع التماثيل والنّذور التي لم تعد مستخدمة.

[9] KAOUKABANI, *Rapport Préliminaire sur les Fouilles de Kharayeb 1969–1970*, 41-58; OGGIANO, I., «Le Sanctuaire de Kharayeb et l'Évolution des Expressions Iconographiques dans l'Arrière-pays Phénicien», In *Phénicie Hellénistique. Nouvelles Configurations Politiques, Territoriales, Économiques & Culturelle,* edited by J. ALIQUOT, & C. BONNET, (Topoi. Orient-Occident 13.1), 2015, 239-266 ; OGGIANO I. *et al*.: "The Cult Place of Kharayeb. Report of 2013-2014 Missions», *BAAL* 16, 2016, 193-214; OGGIANO I., "Collecting Disiecta Membra: What Did the Cult Place of Kharayeb Look Like?", In *Cercando con zelo di Conoscere la Storia Fenicia. Atti della Giornata di Studio Dedicata a Sergio Ribichini*, Roma, 2018, 17-37.

كان مشهد المنطقة السّاحليّة بين صور وصيدا مختلفا تمامًا عن المشهد الطبيعيّ الحاليّ، إذ كان السّاحل يشتمل على مستنقعات ربما كانت توفر مأوى جيداً للقوارب، ويعتقد من خلال الدّراسات الجيولوجيّة والأركيولوجيّة التي قامت بها البعثة الأثريّة حديثًا أنّ أحدها بُنِي بالقرب من مصبّ نهر الليطانيّ، حيث كان يوجد تل محاط كليًا أو جزئيًا بالمستنقعات. هذا الموقع المكتشف حديثًا يعود تاريخه إلى الحقبتين الفارسيّة والهلنستيّة، وقد سُمّي بتلّ القاسميّة (صورة ٢).

صورة ٢: الخرايب، مقطع من الموقع الأثري المسمّى تل القاسمية (تصوير إ. أوجيانو).

أمّا في بلدة عدلون، فقد استخدمت الشّواطئ الصّخريّة كمقلع للأحجار، وكمقبرة في العصرين الرّوماني والبيزنطيّ (صورة ٣) ومؤخرًا كمنطقة لإنتاج ملح الطّعام (صورة ٤).

ومما تقدّم الحديث به يبدو أنه كان هناك ميناءين قديمين على سواحل عدلون الحاليّة ينتميان إلى قريتين أو بلدات ساحليّة صغيرة قد سُكِنت لحقبات متقطّعة، حيث حُدِدتْ بعض من حقبات السكن هذه من خلال الخزف المنتشر على سطح هذين الموقعين، وتؤرّخ من العصر الحديديّ والعصر الرّومانيّ ومن العصور الوسطى، وكانت الطريق البحريّة التي بُنِيت على طول السّاحل في العصر الرومانيّ تمرّ في المنطقة الواقعة شمال الليطانيّ، حيث يمكننا رؤية بقايا جسر حجري من قنطرة واحدة فوق نهر أبو الأسود الذي يفصل بين الخرايب وعدلون (صورة ٥).

صورة ٣: عدلون، فوهة غرفة جنائزية محفورة في الصخر(تصوير ل. تيراباسي).

صورة ٤: عدلون، ملاّحات حديثة العهد (تصوير إ. أوجيانو).

صورة ٥: الخرايب، صورة ثلاثية الأبعاد للجسر الروماني على نهر أبو الأسود (تصوير ثلاثي الأبعاد ك. بايوني).

٢- المعبد الفينيقيّ:

يقع هذا المعبد في بلدة الخرايب بالقرب من هضبة وموقع "جمجيم" ويُعدُّ ذو أهميّة كبيرة لا سيما في ما يتعلق بالدّراسات الأثريّة للمناطق النائيّة والرّيفيّة خلال الحقبة الفينيقيّة. ويشكل المعبد هذا حالة فريدة، إذ نجح باحثو البعثة الأثرية الإيطاليّة اللبنانية في وضع تصوّر لماهية الطّقوس التي كانت تمارس ضمنه بين العصر الحديدي والحقبة الهلنستيّة (صورة ٦).

صورة ٦: الخرايب، بقايا المعبد كما ظهرت بعد حملة التنقيب عام ٢٠١٦ (تصوير إ. أوجيانو).

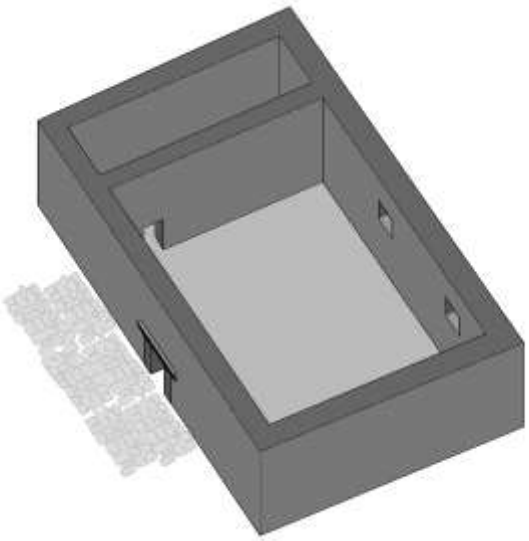
أُخْتير هذا المكان من قبل الأقدمين لعبادة الآلهة، وبالتّحديد من القرنين التاسع والثامن قبل الميلاد. لا نعرف الكثير عن شكل المعبد من هذه المرحلة الأولى إذ كان ربما مبنيّ من مواد قابلة للتلف كالخشب مثلًا. في هذه المرحلة ثُبِت تمثال واحد على الأقل في المنطقة المقدسة حيث اكتُشف جزء من تمثال عثر عليه على بعد ٢٠ مترًا شمال غرب المستودع النذريّ، ويمكن تأريخه إلى النّصف الأول من القرن السّادس قبل الميلاد. كان هذا التمثال صغيرًا ويشبه بعض التّماثيل القبرصيّة المكتشفة ضمن المستودع النذريّ المكتشف في عمريت[١٠]. وعُثِر على قدميّ تمثال آخر في "السّويّة الثانيّة" من حفريات عالم الآثار اللبنانيّ إ. كوكبانيّ وهي أيضًا جزء من تمثال من نوع مشابه لتلك المكتشفة في عمريت، إذ يرتبط هذا النّوع من الأقدام عادة بأنواع أيقونيّة مختلفة. أخيرًا، عُثِر على أغراض مرتبطة بالطقوس الدّينيّة قرب المعبد مثل مذبح صغير من دون قاعدة. ويمكن أيضًا مشاهدة قطع أثريّة مماثلة في مواقع عمريت وصيدا (مؤرخة من المرحلة الفارسيّة الإخمينيّة ٥٣٨–٣٣٣ قبل الميلاد) وتلّ البرك (يعود تاريخها إلى نهاية القرن السّابع وبداية القرن السادس قبل الميلاد)[١١].

في مرحلة من المحتمل أن تعود إلى بداية العصر الهلنستيّ، استُبدِل المعبد الصغير الذي كان ولا يزال مستعملًا منذ العصر الحديديّ بمبنى أكبر، ومختلف تمامًا وقد بُني باستخدام أحجار كبيرة ومقصبة. وقد عثرت البعثة الأثريّة العاملة في الخرايب لعامي ٢٠١٤ و٢٠١٥م على طبقة من الحجر الجيريّ بمحيط دائريّ يبلغ ٣٩٠ مترًا حيث تُعُرِّف على مساحة من المقالع التي استعملت لاقتطاع حجارة المعبد العائد إلى المرحلة الهلنستيّة. يُطلّ المبنى المربع إلى الجهة الجنوبيّة على فناء مرصوف، بينما الجزء الغربيّ والشماليّ الغربيّ من المبنى هو غرفة مستطيلة الشّكل (الأشكال ١ و٢). بُنيت الجدران بأحجار مختلفة الأحجام مغطاة بالجبس باستخدام تقنية نموذجيّة من الحقبات الفارسيّة والهلنستيّة في المشرق. وزُيِّن الجزء الخارجي من المبنى بعناصر معماريّة مخصصة للمباني المقدسة المكتشفة سابقًا في منطقة صور: مثل الكورنيش على النّمط المصريّ التي وُضِعت مباشرة تحت سقف المبنى المسطح وعتبة تحمل آثارًا من الطلاء الأحمر ربما كانت تعلو مدخل المبنى الرئيس، وهي مزينة بقرص الشّمس المحاط بالأصلّة. تستند إعادة البناء المعروضة

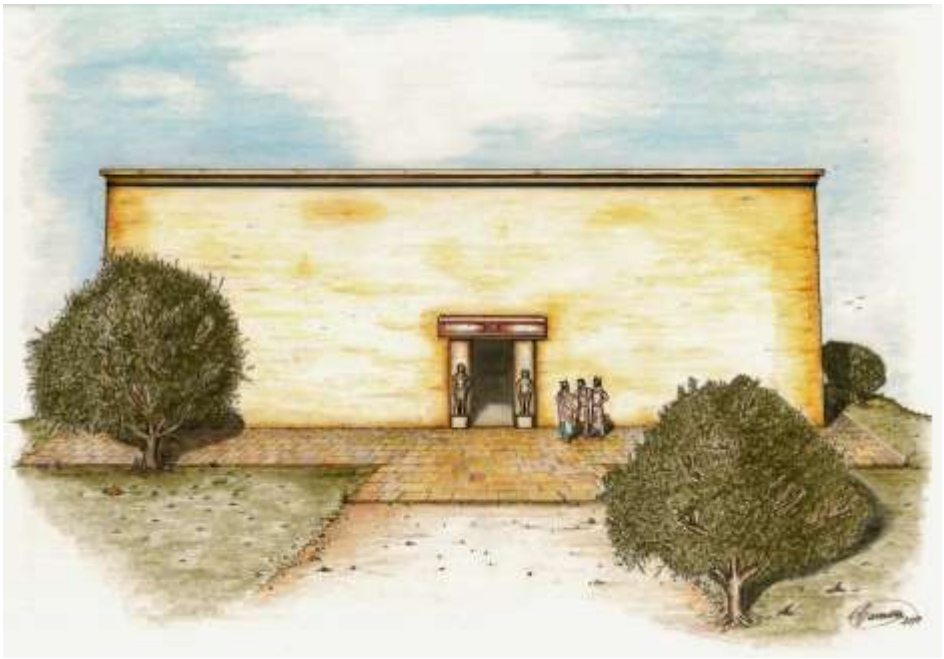
[10] LEMBKE, K., *Die Skulpturen aus dem Quellheiligtum von Amrit: Studie zur Akkulturation in Phönizien, Mainz am Rhein*, 2004, 48-50.

[11] SADER, H.: "A Phoenician "Incense Altar" from Tell el-Burak, Lebanon", In Lo mio Maestro e 'l Mio autore, edited by M. BOTTO, G. GARBATI, S. FINOCCHI, & I. OGGIANO, Studi in Onore di Sandro Filippo Bondì (RStFen) 44, 2016, 61-66.

في المقال هذا إلى مقارنة مع معبد موقع "أم العمد" الذي بُنِي بين نهاية القرنين الرابع والثالث قبل الميلاد والواقع جنوب مدينة صور[١٢].



شكل ١: إعادة تكوين ثلاثية الأبعاد لمعبد الخرايب في الحقبة الهلنستيّة (رسم ج. غاراباتي و م. أريزا).



شكل ٢: إعادة تكوين فنيّة لشكل المعبد في الحقبة الهلنستيّة (رسم ج. كارزيدا).

[12] DUNAND, M., & DURU, R., *Oumm el-'Amed. Une Ville de l'Époque Hellénistique aux Échelles de Tyr*, Paris, 1962, 48.

DOI 10.21608/jguaa.2021.71462.1181 | وسام بطرس خليل ، إيدا أوجيانو

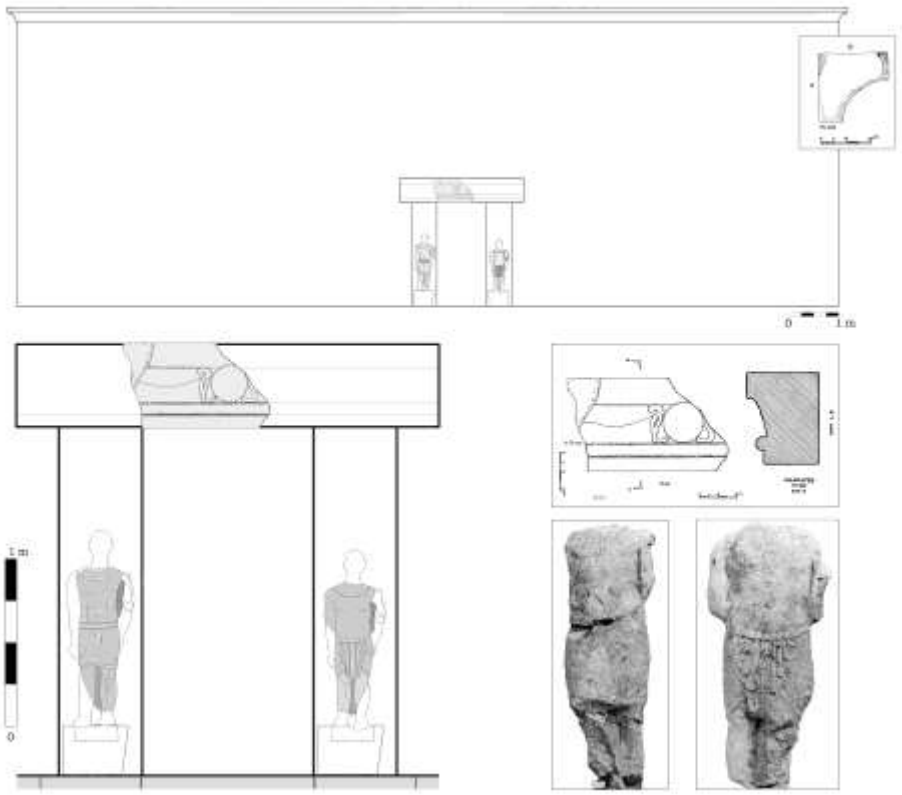
في وقت لا يمكن تحديد إطاره جيدًا، كانت أرضيّة غرفة المعبد المربعة الكبيرة مغطاة ببلاط مسطح كان ولا يزال مرئيًّا أثناء حفريّة الأمير موريس شهاب التي قام بها في نهاية أربعينيات القرن الماضي. كما وقد اكتشفت أعداد من حصى الفسيفساء ذات الألوان المختلفة، وتشير إلى وجود قطعة فسيفساء بسيطة ذات نمط هندسيّ من المحتمل أن تكون جدران المعبد مطليّة بالجصّ ومزخرفة، وقد تكون أيضًا مماثلة لتلك الموجودة والمعروفة في منازل الأثرياء في مدن السّاحل خلال هذه الحقبة، وربما ارتبطت الزّخرفات هذه بأنماط بيضاويّة الشّكل (بعض الأمثلة منها وُجِدت مرسومة باللون الأحمر وكان قد اكتشفها إ. كوكباني أثناء عمليّة التنقيب). في هذه المرحلة يمكننا تأريخ الزّخارف الدّاخليّة للمبنى بأحجار صغيرة صُنعت من معجون الزّجاج، وقد اكتشفت أعداد كبيرة منها متناثرة في الموقع، وهناك فرضيّة أخرى تقترح أن تكون هذه المواد مجوهرات، ألعاب الأطفال، أو أحجار استخدمت في تزيين الفساتين.

٣- التماثيل والدّمى الطّينيّة كتّعبير عن الطقوس الدّينيّة:

ما هي الطقوس الدّينيّة التي كانت تمارس ضمن المرحلة الأولى في مكان العبادة هذا؟ يمكننا الآن القول: إنّ الطقوس كانت عبارة عن تقديم نذور ومنها الدّمى الطّينيّة (صورة ٧). وكانت تُستخدم ضمن الطّقس عينه المزهريات والأطباق والأوعيّة الصغيرة كحاويات لكميات صغيرة جدًا من الحبوب أو غيرها من الأطعمة أو الصّوف أو لخصلة من شعر المتعبد، أو في بعض الحالات لتقديم سائل مثل النّبيذ أو الزّيت أو الماء.

صورة ٧: الخرايب، نماذج من دمى طينيّة من الحقبة الفارسية الإخمينيّة (تصوير إ. أوجيانو).

اكتشف إ. كوكباني أثناء التّنقيبات تمثالين في "الطبقة الثانيّة" الواقعة أمام المبنى المربع. كانت التّماثيل هذه معززة بدعامة ظهريّة توجد بشكل متكرر في المنحوتات المصريّة. ترتدي الشّخصيات نقبة قصيرة بسيطة على الطراز المصريّ مع حزام عاديّ. إنّ كلّ من هذه التّماثيل لها قدم متقدمة (أحدهما على اليمين والآخر على اليّسار)، وأفضل تمثال حُوفِظ عليه من الشكلين يظهر آثار ربما لحيوان محمول تحت الذّراع اليسرى، ويمكن وضع لكلا التمثالين ترتيبًا زمنيًا يتراوح بين القرنين الرابع والثالث قبل الميلاد، وينتميان إلى نمط من المنحوتات المستوحاة من التقليد المصريّ الذي يمثل رجلًا ذا ساق ممتدة يرتدي الشّنديت، ويحمل في اليد اليسرى "صولجانًا رمزيًّا" أو حيوانًا. يمكن عدُّ هذا النّوع من النّحت نموذجيًّا في السّاحل الفينيقيّ وفي قبرص إذ عُثر على أمثلة منه في عمريت وجبيل وصيدا والصرفند وصور وأم العمد. وُضعت التماثيل خارج المبنى المربع المستطيل الشكل (شكل ٣) وفقًا لفرضيّة إ. كوكبانيّ بعد أن قام بالمقارنة مع تماثيل "أم العمد"[١٣].



الشكل ٣: إعادة تصوير واجهة المعبد من خلال بقايا التماثيل والعناصر المعماريّة (رسم ج. غاراباتي و م. أريزا).

[13] DUNAND & DURU, *Oumm el-'Amed*, 48, 116, FIG. 9, PLS. 30, 2-3.

DOI 10.21608/jguaa.2021.71462.1181 | وسام بطرس خليل ، إيدا أوجيانو

انتشر قديمًا تقليد تقديم نسخ مطابقة من التماثيل في هذا الجزء من فينيقيا، كما يتضح من المكتشفات في "أم العمد" ومن نقوش على تمثال قد يكون ربما من الصّرفند. فمثلًا في "أم العمد" يوجد على تمثال وبالتحديد بين أقدام الرّجل نقش من عشرة أسطر، يمكن تأريخها من القرنين الرّابع والثالث قبل الميلاد وتشير إلى تكريس التمثالين. إذ ليس من الشّائع وجود نقش إهدائيّ بين الأرجل، إذ إنّه عادة ما كان النّص محفورًا على مقدمة العمود الخلفيّ؛ لهذا السّبب لفتت انتباهنا بشكل خاص قاعدة ذات قدمين مقيدتين حافيتيّ القدمين مع الجزء الأخير من نقش فينيقيّ إهدائيّ بين الأرجل وجده الأمير موريس شهاب في أسفل المستودع النذريّ في الخرايب. والنقش الذي يمكن تأريخه من نهاية القرن الرابع أو الثالث قبل الميلاد هو نص نذريّ لإله واحد، من المرجح أن يكون ذكرًا؛ نظرًا لأنّ النّذر قُدِّم من قبل شقيقين متعبدين فإنّنا نفترض أنّه كان هناك في الأصل نصب تذكاريّ مزدوج (أيّ تمثالين).

إذا حسبنا أنّ تقليد صناعة التماثيل والنقوش من الثّوابت في الطقوس والتّقاليد الشّرقيّة، فإنّ الأغراض المستخدمة في الطّقوس مثل الأوانيّ الفخاريّة والتّماثيل كانت مستوحاة من الاتصال بالعالم اليونانيّ. ويمكن القول: إنّ الغالبيّة العظمى من المواد المستخدمة في الطّقوس في معبد الخرايب من الخزف إلى الدّمى الطّينيّة هي من الحجم الصّغير إذ يمكن حملها في راحة اليد، والمقياس المعتمد يبدو أساسيًّا إذ يؤدي عنصر اللمس المرتبط بحركات جسديّة معيّنة دورًا مهمًّا خاصةً في ما يتعلق بالجوانب البصريّة وربما الشمّية.

النتائج:

تمكنت البعثة الأثريّة الإيطاليّة اللبنانيّة المشتركة من الإجابة على مجموعة من الأسئلة حول معبد الخرايب ومنها الإضاءة على حقبات استعماله كافة، وتحديدها من خلال اللقى الأثريّة مثل قطع الفخار والدّمى الطّينيّة؛ لذا يمكننا القول: إنّ المعبد قد بدأ استخدامه في الحقبة ما بين القرنين التّاسع والثامن قبل الميلاد حتى القرن الرابع إلا أنّنا لا نعرف الكثير عن شكله ومخططه في هذه الحقبة، وفي المرحلة التي تلت، أيّ الحقبة الهلنستيّة، بُني المعبد بحجارة كبيرة على شكل مبنى مستطيل يطلّ على فناء مرصوف. ظهرت جليًّا التأثيرات المصريّة في العمارة، أما التّأثيرات الإغريقيّة فنراها بشكل واضح في الدّمى الطّينيّة بدءًا منذ القرن الخامس قبل الميلاد.

إنّ إماطة اللثام عن المواقع الرّيفيّة في لبنان، وبالتحديد في منطقة الخرايب قد سلّطت الضوء على فصول جديدة من حياة الأقدمين وتقاليدهم، ولا بد أن تستكمل الدّراسات في هذا المجال وتشمل مواقع أخرى مشابهة موجودة على الأراضي اللبنانيّة كاملة، إذ تُعدُّ دراسة المواقع الريفية مستقبل الأركيولوجيا في لبنان، وقد تجيب على الكثير من التساؤلات، والإشكاليّات العالقة في مجال الدّراسات الفينيقيّة، كما يمكن التعويل عليها بهدف القيام بنهضة ثقافيّة وسياحيّة ريفيّة مستدامة.

المصادر والمراجع:

- CHÉHAB, M., «Les Terres Cuites de Kharayeb. Planches», *Bulletin du Musée de Beyrouth* 11, 1953-1954.
- CHÉHAB, M., «Les Terres Cuites de Kharayeb. Texte», *Bulletin du Musée de Beyrouth* 10, 1951-1952.
- DUNAND, M., & DURU, R., *Oumm el-'Amed. Une Ville de l'Époque Hellénistique aux Échelles de Tyr*, Paris, 1962.
- KAOUKABANI, B., «Les Terres Cuites de Kharayeb», Thèese 3e cycle, Université Paris I, 1977.
- KAOUKABANI, B. : «Rapport Préliminaire sur les Fouilles de Kharayeb 1969–1970», *Bulletin du Musée de Beyrouth* 26, 1973, 41-58.
- LEMBKE, K., *Die Skulpturen aus dem Quellheiligtum von Amrit: Studie zur Akkulturation in Phönizien*, Mainz am Rhein, 2004.
- OGGIANO, I. *et al.*: «The Cult Place of Kharayeb. Report of 2013-2014 Missions», *BAAL* 16, 2016, 193-214.
- OGGIANO, I., «Le Sanctuaire de Kharayeb et l'Évolution des Expressions Iconographiques dans l'Arrière-pays Phénicien», In *Phénicie Hellénistique. Nouvelles Configurations Politiques, Territoriales, Économiques & Culturelle, edited by* J. ALIQUOT, & C. BONNET (Topoi. Orient-Occident 13.1), 2015, 239-266.
- OGGIANO, I., & KHALIL W., «The Hinterland North of Tyre between the Late Bronze Age and the Roman Period. The Examples of Kharayeb, Jemjim and Tell Qasmiye», *BAAL* 19, 2019 (In press).
- OGGIANO, I., «Collecting Disiecta Membra: What Did the Cult Place of Kharayeb Look Like?» In *Cercando con zelo di Conoscere la Storia Fenicia. Atti della Giornata di Studio Dedicata a Sergio Ribichini*, Roma, 2018, 17-37.
- SADER, H., «A Phoenician "Incense Altar" from Tell el-Burak, Lebanon», In *Lo Mio Maestro e 'l Mio Autore. Studi in Onore di Sandro Filippo Bondì, edited by* M. BOTTO, G. GARBATI, S. FINOCCHI, & I. OGGIANO (RStFen 44), 2016, 61-66.

النبيذ في الحياة اليومية من خلال المصادر القبطية

The wine in Everyday Life through Coptic Sources

ولاء علي عبد الرحمن علي

مدرس بقسم الآثار المصرية – كلية الآثار– جامعة القاهرة

Walaa Ali Abd El- Rahman Ali

Lecturer, Department of Egyptology, Faculty of Archeology, Cairo University

الملخص :

تتناول هذه الدراسة إحدى الموضوعات الهامة التي تستهدف تكوين ملامح عن حياة الأقباط؛ وذلك من خلال الإلمام بكل ما ورد عن النبيذ في المصادر القبطية التي تشمل النصوص الوثائقية المنشورة (المؤرخة ما بين القرنين السادس والعاشر الميلاديين) والكتاب المقدس واللقى الأثرية وما ورد في الفن القبطي من مناظر، بالإضافة إلى ما ذكره المؤرخون عن حياة الأقباط، فتلك المصادر غنية بالمعلومات التي تلقى الضوء على العديد من الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والعادات والتقاليد الشعبية لتلك الحياة التي عاشها الأقباط، بالإضافة إلى المعتقدات الدينية التي كانت سائدة.

يستهدف البحث دراسة المدلولات والاشتقاقات اللغوية المتعلقة بالنبيذ، وتحديد جميع أنواعه، ودراسة المكاييل والأواني المستخدمة في الكيل والحفظ، ثم التعرف على كيفية إعداده، وأخيرًا التوصل إلى أهميته لدى الأقباط وذلك من خلال دراسة استخداماته المتعددة، فهو يعد المشروب الأساس في الأفراح والأعياد، وكان له دور كبير في الطب؛ كما يمكن اعتباره أحد مصادر دخل الدولة؛ حيث كانت تجبى عليه ضرائب، وكان يعد من السلع الأساسية المستخدمة في التجارة الداخلية والمقايضة والتجارة الخارجية، وذلك بالإضافة إلى أهميته الدينية.

الكلمات الدالة :

نبيذ؛ مكاييل وموازين؛ طب؛ سحر؛ أعياد .

Abstract:

This study deals with an important topic that aims to form features of Coptic life through familiarity with all that was mentioned about the wine in Coptic sources, which include Published documentary texts (dated between the 6th and 10th centuries A.D.), the Bible, archaeological finds and what was mentioned in Coptic art in terms about wine, in addition to historians sayings about Coptic life. These sources are rich in information that focusing on many social and economic aspects, customs and folk traditions for these Copts, in addition to the religious beliefs that prevailed in this period.

The research aims to study the meanings and linguistic derivations of wine, determining all types of it and try to find out which is more common, besides studying the measures and vessels which used for wine weight and its preservation, then recognition how to prepare it. Finally the importance of wine for the Copts, through explanation of its multiple uses, it was

considered the main drink in ceremonies and it had a great role in the medicine, besides it played a great role in understanding some daily life transactions between individuals, in addition to its great religious importance for the Copts.

Key words :
Wine, Containers and Measures, Medicine, Magic, Feasts.

المقدمة :

تشير كلمة نبيذ*عادة إلى العصير المخمر للعنب الطازج، وعبر عن العنب في الوثائق القبطية بـ ⲉϩⲗⲟⲟϩⲉ [١] من الأصل المصري القديم i3rrt [٢]، وعرفت شجرة العنب أو الكروم بـ ⲃⲉⲛⲉϩⲗⲟⲟϩⲉ [٣]، ويُعد الكروم من الرموز الدينية المقدسة عبر العصور التاريخية، وفي العصر القبطي كان له أهمية ورمزية خاصة في المعتقدات المسيحية؛ فقد رمز إلى الأبدية [٤] والعفة والفضيلة والحب الرباني والسعادة في الآخرة [٥]، كما أنه كان يرمز إلى السيد المسيح نفسه الذى قال: "أنا هو الكرمة الحقيقية وأبي الكرّام". [٦]

أولاً: المدلولات والاشتقاقات اللغوية المرتبطة بالنبيذ في الوثائق والقواميس المتخصصة:

١- **ⲏⲣⲡ :** كلمة قبطية بمعنى "نبيذ" من الأصل المصري القديم irp [٧]، وهى التسمية الشائعة للنبيذ في الوثائق القبطية، وقد عُرفت بهذا الشكل الإملائي في أغلب اللهجات القبطية، بالإضافة إلى الشكل الإملائي ⲏϩⲗⲡ الذى عُرف في اللهجة الفيومية. [٨]

٢- **ⲟⲓⲛⲱ:** كلمة يونانية الأصل οἶνος بمعنى "نبيذ"، ويلاحظ من دراسة الوثائق أن استخدام هذه المترادفة اليونانية يعد إحدى الأساليب الكتابية المتبعة من قبل الأقباط؛ حيث إنه بشكل عام عند التعبير عن النبيذ في الوثائق يستخدم الكلمة القبطية ⲏⲣⲡ ، ولكن عند رغبة الكاتب في إعادة ذكر مقدار النبيذ مرة أخرى في نفس الوثيقة كان يستخدم هذه المترادفة اليونانية، وكان يستخدم اسلوب الاختصار في كتابتها، والذي كان أشهره الشكل الإملائي ⲟⲓ, [٩]، مثال: [١٠] ⲕⲙⲗ, ⲥⲁⲡⲟⲓ, (بخصوص النبيذ كنديون) .

---

* لم يكن النبيذ المصري نوع واحد، وإنما كان أنواعاً متعددة؛ حيث صُنع من العنب الأبيض والأحمر والأسود، للمزيد انظر:
ERMAN, A., *Life in Ancient Egypt*, London, New York: Macmillan Press, 1894, 196.

1 CRUM, W., *A Coptic Dictionary*, Oxford: Oxford University Press, 1939, 54b.

2 ČERNY, J., *Coptic Etymological Dictionary*, London: Cambridge University Press, 1976, 34.

3 CRUM ,*CD*., 55a

4 BAGINSKI, A. & Tidhar, A., *Texties from Egypt 4th-13th Centuries*, Los Angeles: Tavnit Press, 1980, 13.

٥ القناوي، مها سمير،"زراعة الكروم وصناعة النبيذ في مصر القديمة"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٨م، ٢٩٤.

٦ الكتاب المقدس، *أنجيل يوحنا*، الإصحاح ١٥، الآية١.

7 VYCICHL, W., *Dictionnaire Étymologique de la Langue Copte*, Leuven: Bondgenotenlaan Peeters, 1983, 54.

8 CRUM, *CD*., 66b.

9 FÖRSTER, H., *Wörterbuch der Griechischen Wörter in den Koptischen Dokumentarischen Texten*, Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2002, 566.

10 CRUM, W., *Catalogue of the Coptic Manuscripts in the Collection of the John Rylands Library*, London: Manchester at the University Press, 1909, №. 338.

٣- **ⲥⲁⲛⲏⲣⲡ** : جاء هذا المصطلح في الوثائق القبطية للتعبير عن تاجر النبيذ، مثال: [١١]

ⲡⲁⲗⲓⲁⲕ, ⲙⲱⲩⲥⲏⲥ ⲡⲥⲁⲛⲏⲣⲡ ⲡⲉϩⲟⲟⲩ (الشماس موسيس تاجر النبيذ، اليوم).

٤- **ⲣⲏⲣⲡ:** تعبير مكون من الفعل ⲣ̄ والكلمة ⲏⲣⲡ للتعبير عن معنى" تخمر – أصبح نبيذًا"[١٢]، وعرف بهذا الشكل الإملائي في اللهجة الصعيدية، وجاء في اللهجة البحيرية بالشكل ⲉⲣⲏⲣⲡ ، مثال:[١٣]

ⲁⲓⲥⲱ ⲉⲃⲟⲗ ϧⲉⲛ ⲡⲓⲙⲱⲟⲩ ⲉⲧⲁϥⲉⲣⲏⲣⲡ (أنا شربت الماء الذي أصبح نبيذًا) .

٥- **ⲙⲁⲛⲥⲉⲏⲣⲡ:** استخدمت هذه التركيبة للتعبير عن مكان بيع النبيذ، وعُرفت بهذا الشكل في اللهجة البحيرية، ويقابلها في اليونانية التعبير οἴου συμποσιν.[١٤]

٦- **ϫⲁⲏⲣⲡ:** لقب ذكره Crum في قاموسه[١٥] ولم يحدد معناه، وجاء بهذا الشكل في اللهجة الصعيدية[١٦]، وربما استخدم هذا اللقب للإشارة إلى العامل الذى يأخذ النبيذ كأجر.[١٧]

٧- **ⲥⲁϩⲏⲣⲡ:** تعبير أطلق على شارب النبيذ في الوثائق القبطية المدونة باللهجة الصعيدية والبحيرية، بينما عرف بالشكل ⲥⲉⲏⲣⲡ - ⲣⲉϥⲥⲉⲏⲣⲡ في اللهجة الصعيدية فقط[١٨]، مثال:[١٩]

.... ϫⲉ ⲥⲁϩⲏⲣⲡ ⲛⲓⲃⲉⲛ ϥⲛⲁⲉⲣϕⲟⲣⲓⲛ (أن كل شاربي النبيذ سوف يرتدي ...).

٨- **ⲡⲏⲣⲡ :** "النبيذ" استخدم كاسم شخص[٢٠]، ويدلل ذلك على مكانة النبيذ وأهميته، ولكن يلاحظ أنه لم يكن من الأسماء المنتشرة، وإنما جاء ذكره في إحدى القوائم القبطية التي تتضمن أسماء أشخاص كتبت باليونانية، مثال:[٢١] ⲡⲏⲣⲡ ⲑⲉⲟⲇⲱⲣⲟ (النبيذ ثيودورو).

٩- **ⲥⲁⲛϕⲟⲩⲥⲁⲕ** : "بائع النبيذ الحامض"[٢٢]، ويدلل هذا التعبير على تنوع تجارة النبيذ في الفترة القبطية وكذلك يبين أهمية هذا النوع من النبيذ.

١٠- **ⲣⲉϥϩⲱⲙ** : مسمى وظيفي ظهر في القواميس القبطية بمعنى "الدائس في معصرة العنب"[٢٣]، ويعد هذا التعبير هو الدليل اللغوي على عملية صناعة النبيذ بنفس الطريقة المتبعة في مصر القديمة؛ حيث دهس العنب بالأقدام.

---

11 CRUM, *Catalogue of the Coptic Manuscripts in the Collection of the John Rylands Library*, №. 255.
12 CRUM, *CD.*, 67b.
13 HENRI, D., *Homelies Coptes de la Vaticane*, I, Laeken-Bruxelles, 1922, 65.
14 CRUM, *CD.*, 67a.
15 CRUM, *CD.*, 67b.
16 Cf: Crum, W., *Catalogue of the Coptic Manuscripts in the British Museum*, London: Oxford University Press, 1.
905, or 6201 A178.
17 SOHAIR, A., «Professions, Trades, Occupations, and Titles in Coptic», *JCops 12 &13*, Paris, 2010-2011, 60, doi:10.2143/JCS.12.0.2062434.
18 CRUM, *CD.*, 67b.
19 HOMLIES, *Homelies Coptes de la Vaticane*, 75.
20 HEUSER, G., *Die Personennamen der Kopten*, Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1929, 25.
21 CRUM, *Catalogue of the Coptic Manuscripts in the Collection of the John Rylands Library*, №. 169.
22 LIDDELL, H. & SCOTT, R., *Greek English Lexicon*, New York: Oxford University Press, 1986, 1952, b.
23 CRUM, *CD.*, 675a.

ثانيًا: أنواع النبيذ:

عرف الأقباط أنواعاً متعددة من النبيذ، واستطاعوا التعبير عنها لغويًّا في وثائقهم، وكثيرًا ما يلحق بكلمة نبيذ بعض الصفات لوصف حالته، ويمكننا توضيح هذه الأنواع على النحو التالي:

١- **ⲏⲣⲡ ⲁⲥ :** "نبيذ قديم"[٢٤]، جاء ذكره في العديد من الوثائق، مثال:[٢٥]

ⲙⲛⲟⲩⲫⲟⲣⲟⲥ ⲛⲏⲣⲡ ⲁⲥ (وواحد فوروس من النبيذ القديم)، وأحيانًا يكتب بالمقابل اليوناني ⲏⲣⲡⲙⲁⲗⲉⲟⲛ[٢٦]، وكان يخزن هذا النوع من النبيذ لسنوات عديدة تصل إلى ١٥ عاماً، وهو يعد أغلى أنواع النبيذ، وكان من المشروبات المفضلة لدى الأغنياء.[٢٧]

٢- **ⲁⲥⲡⲣⲟⲛ ⲏⲣⲡ :**"نبيذ أبيض"*، جاء ذكره في إحدى الوثائق القبطية من ضمن قائمة طلبات.[٢٨]

٣- **ⲏⲣⲡ ⲉⲕⲭⲟⲟⲣ :** "نبيذ قوى"، يعبر عنه أحيانًا في الوثائق بـ ⲏⲣⲡⲛⲟⲩⲙ.[٢٩]

٤- **ⲏⲣⲡ ⲧⲩⲣⲁⲛⲓⲕⲟⲛ :** "نبيذ تورانيكون"، جاء ذكره في الوثائق بشكل محدود، وقد ذكره Hall في إحدى وثائقه على أنه أحد أنواع النبيذ التي استخدمها الأقباط :[٣٠]

ⲡⲱⲟⲣ̄ ⲛ̄ⲥⲟⲡ ⲁⲡⲕⲣⲙⲟⲩⲟⲉⲓⲉ ⲫⲓⲛⲁⲏⲣⲡ ⲧⲩⲣⲁⲛⲓⲕⲟⲛ (أول مرة أحضر رجل العمل نبيذنا تورانيكون).

٥- **ⲏⲣⲡ ⲉⲫⲥⲱⲧⲡ:** "نبيذ منتقى"، والمقصود به النبيذ المختار أو الجيد[٣١]، كما استخدم اللفظ ⲉⲓⲛⲥⲁⲉ للتعبير عن نفس النوع.[٣٢] ⲛⲏⲣⲡ

٦- **ⲏⲣⲡ ⲛⲥⲧⲟⲓ:** "نبيذ عطري".[٣٣]

٧- **ⲏⲣⲡ ⲉⲧⲗⲟⲙⲥ̄:** "النبيذ الفاسد".[٣٤]

٨- **ⲏⲣⲡ ⲉⲧⲉⲟⲗⲥ̄:** "النبيذ الحلو"، كما استخدم اللفظ ⲙⲧⲛⲟⲩ للتعبير عن نفس النوع.[٣٥] ⲏⲣⲡ ⲉⲫⲛⲟⲩ

---

[24] WESTENDORF, W., *Koptisches Handwörterbuch*, Heidelberg: Carl winter Universitätsverlag, 1977, 46.

[25] CRUM, W. & BELL, H., *Wadi Sarga Coptic and Greek Texts*, Hauniae, 1922, №. 89.

[26] CRUM, *Catalogue of the Coptic Manuscripts in the British Museum*, №. 588.

[٢٧] أحمد، سهير سعيد، *جوانب من الحياة اليومية للأقباط (من النصوص والآثار القبطية)*، ط ١، الجيزة: كريستال للنشر والطباعة، ٢٠١٧م ، ٥٠-٥٧ .

* كلمة ⲁⲥⲡⲣⲟⲛ يونانية الأصل ασπρος بمعنى أبيض جاءت لوصف نوع النبيذ، ولم تستخدم سوى هذا الاستخدام، أنظر: Förster, *FD.*, 117.

[28] CRUM, *Catalogue of the Coptic Manuscripts in the British Museum*, №. 687.

[29] TILL, W., *Die Arzneikunde der Kopten*, Berlin, 1951, 102.

[30] HALL, H., *Coptic and Greek Texts of the Christian Period from Ostraka, Stelae, Etc. In The British Museum*, London: Oxford University Press, 1905, 91.

[31] CRUM, *CD.*, 67a.

[32] CRUM, *Catalogue of the Coptic Manuscripts in the British Museum*, №. 1129.

[33] TILL, *Die Arzneikunde der kopten*, 102.

[34] CRUM, *CD.*, 67a.

[35] CRUM, *CD.*, 67a.

٩- **ⲏⲣⲡ ⲛⲃⲣⲣⲉ:** "النبيذ الجديد"، جاء ذكره في العديد من الوثائق القبطية، مثال:[٣٦]

ⲉⲓⲥ ⲥⲛⲧⲉ ⲛⲁⲓⲡⲁⲏ ⲛⲏⲣⲡ ⲛⲃⲣⲣⲉ ⲁⲛⲧⲛⲛⲟⲟⲩⲥⲟⲩ (انتبه اثنين من وعاء الديبله من نبيذ جديد، نحن أرسلناهم) .

١٠- **ⲏⲣⲡ ⲉⲛⲁⲛⲟⲩⲕ:** "نبيذ جيد"، كما استخدم اللفظ ⲟⲓⲛⲟⲩ ⲕⲁⲗⲟⲩ كمرادف لنفس نوع النبيذ.[٣٧]

١١- **ⲏⲣⲡ̄ ⲛ̄ⲁⲙⲓⲛⲉⲟⲛ :** "نبيذ أميني"، جاء ذكر هذا النوع من النبيذ في وصفة علاجية لم يحدد نوع المرض المستخدمة في علاجه، وذكر أنه لم يتم إضافة الماء إليه، مثال:[٣٨]

ⲏⲣⲡ̄ ⲛ̄ⲁⲙⲓⲛⲉⲟⲛ ⲡⲉⲕⲣⲱϣⲉ ⲉ̄ ⲙ̄ⲙ̄ ⲡⲉⲧⲟⲩⲟⲧⲕ̄ ⲉⲡⲁⲓ ⲙ̄ⲙⲟⲟⲩ (نبيذ أميني كمية تكفي والذي لم يضف إليه ماء).

١٢- **ⲁⲛⲕⲣⲁⲧⲱⲣ :** "نبيذ نقى"، كلمة يونانية الأصل ακρατος، استخدمت في الوصفات الطبية للإشارة إلى النبيذ النقي[٣٩] غير المخلوط بالماء أو غيره، فهو النبيذ الصافي الذي كان يصنع في أخميم.[٤٠]

١٣- **ⲫⲟⲥⲕⲁ :** "بوسكا"، كلمة يونانية الأصل φουσκα[٤١]، عبارة عن مزيج من خل النبيذ والماء الدافيء، ويعد هذا المشروب شائع جداً لدى الفقراء نظراً لأنه رخيص الثمن[٤٢]، وكان أحيانًا يمزج بالتوابل ويقدم كمشروب لعساكر الجيش والفقراء والفلاحين كمصدر للسعرات والطاقة، كما كان مصدراً لفيتامين c لمحاربة الاسقربوط.[٤٣]

١٤- **ⲥⲧⲁⲅⲙⲁ :** "ستاجما" عبارة عن نبيذ بعسل النحل وأحيانًا بعسل البلح، وكان تاجر العسل يبيع هذا النوع من النبيذ.[٤٤]

---

[36] CRUM, W., *Coptic Ostraca from the Collections of the Egypt Exploration Fund the Cairo Museum and Others*, London, 1902, №. 235.

[37] TILL, *Die Arzneikunde der Kopten*, 102.

[38] CHASSINAT, É., *Un Papyrus Médical Copte*, Le Caire : Imprimerie de l'Institut Francais D'Archéologie Orientale, 1921, 262.

[39] FÖRSTER, *FD*., 27.

[40] CHASSINAT, *Un Papyrus Médical Copte*, 307.

[41] FÖRSTER, *FD*., 857.

[42] HASITZKA, M., *Koptische Texte*, Wein, 1987, 34.

[٤٣] أحمد، *جوانب من الحياة اليومية للأقباط*، ٥١.

[٤٤] أحمد، *جوانب من الحياة اليومية للأقباط*، ٥١ .

ثالثًا: مكاييل ومعايير النبيذ*

لقد تعددت المكاييل والمعايير التي استخدمها الأقباط في حياتهم اليومية، والتي تنوعت ما بين مكاييل ذات أصل مصري قديم وأخرى يونانية، وبدراسة الوثائق القبطية يمكن تحديد هذه المكاييل على النحو التالي:

١- **ⲕⲁⲗⲟⲩⲥ:** كلمة يونانية الأصل κάδος بمعنى "جرار"، تأتى بكتابات إملائية متعددة منها: [٤٥]

ⲕⲁⲗⲟⲥ – ⲅⲁⲧⲟⲥ – ⲕⲁⲗⲱⲥ – ⲕⲁⲧⲓⲟⲥ، ويستخدم في كيل النبيذ، مثال: [٤٦]

ⲭⲟⲩⲭⲙⲏⲛ ⲛⲕⲁⲗⲟⲩⲥ ⲛⲏⲣⲡⲙ ⲛ ⲧⲥⲛⲟⲟⲩⲥ ⲛⲭⲉ ⲛⲟⲃ (ثمانية وعشرون جرار نبيذ واثنين سلال خشب).

٢- **ⲕⲛⲗⲓⲟⲛ** : "كنديون" مكيال يوناني الأصل κνίδιον، يعد من أشهر مكاييل النبيذ، ويلاحظ استخدامه في أغلب الوثائق مع كلمة نبيذ اليونانية الأصل **ⲟⲓ,** وليس الكلمة ⲏⲣⲡ ، مثال:[٤٧] **ⲟⲓ, ⲕⲛⲗ ⲕⲗ** (٢٤ كنديون نبيذ).

٣- **ⲕⲟⲗⲗⲁⲑⲟⲛ :** مكيال يوناني الأصل κολλαθον، ذكر في الوثائق القبطية بأشكال إملائية متعددة منها : ⲥⲁⲗⲓⲧⲉ – ⲕⲟⲗⲁⲑⲛ – ⲕⲟⲩⲣⲁⲑⲉ[٤٨]، واستخدم كمكيال لكل من المواد الجافة والسائلة مثل الزيت والنبيذ[٤٩]، ويسع حوالى ١٢ ونصف لتراً.

٤- **ⲕⲱⲣ:** كلمة من أصل أرامي استخدمت في اليونانية بالشكل κορος[٥٠]، وذكرت هذه الكلمة في القواميس القبطية على أنها عملة تقدر بأقل من القيراط، ولكن يتضح من دراسة الوثائق أنه تم استخدامها أيضًا للتعبير عن مكيال محدد للنبيذ.

٥- **ⲗⲁⲕⲟⲟⲧⲉ :** "لاكوتيه" كلمة قبطية مؤنثة، تشير إلى أحد أنواع المكاييل التي كانت تُستخدم لكيل المواد السائلة[٥١]، والجدير بالذكر أن جميع المراجع المتخصصة في الأصول المصرية القديمة لم تذكر الأصل المصري القديم لهذا الاسم، ولكن تذكر فقط أنه مكيال مصري قديم دون ذكر الاشتقاق اللغوي الخاص به، ويعد هذا المكيال من أشهر المكاييل الخاصة بالنبيذ، ظهر كثيرًا في نصوص مصر الوسطى، ويساوى واحداً

* يبدو أن الكثير من المكاييل كانت في الأصل من ضمن الأواني المخصصة للحفظ، ثم تطلبت عمليات المقايضة وتبادل السلع تحديد سعة بعض هذه الأواني واتخاذها مكاييل ثابتة، أنظر :
القناوى، *زراعة الكروم وصناعة النبيذ في مصر القديمة*، ١٩٤ .

45 FÖRSTER, *FD*., 384.
46 TILL, W., *Die Koptischen Rechtsurkunden der Papyrussammlung*, Wien, 1958, №. 155.
47 TILL, *Die Koptischen Rechtsurkunden der Papyrussammlung*, №. 164.
48 FÖRSTER, *FD*., 428-429.
49 Cf: CRUM & BELL, *Wadi Sarga Coptic and Greek Texts*, №. 136.
50 ALCOCK, A., «Coptic Terms for Containers and Measures», *Enchoria 23*, 1996, 2.
51 WESTENDORF, *KHWb*., 77.

من المكيال ⲕⲁⲗⲓⲟⲛ[٥٢]، ولم تظهر الكلمة ⲁⲗⲁⲕⲟⲟⲧⲉ في النصوص القبطية سوى بهذا الشكل، بالإضافة إلى الشكل ⲁⲗⲁⲁⲕⲟⲧⲉ واللذان يمثلاها في اللهجة الصعيدية[٥٣]، مثال:[٥٤]

ⲕⲁⲧⲁ ⲉⲫⲟⲧ ⲯⲟⲙⲛⲧ ⲛⲉⲣⲟⲩ ⲛ...ⲙⲁⲁⲁⲉ ⲛ̄ⲥⲓⲙ ⲟⲩⲁⲗⲁⲕⲟⲟⲧⲉ ⲛ̄ⲛⲏⲣ̄(كل شهر ثلاثة أردب من .....مكيال ماجي أعشاب، واحد مكيال لاكوتيه من النبيذ).

٦- ⲁⲗⲉⲏ*: "لاهي" مكيال للسوائل من أصل مصري قديم ih[٥٥]، ويكتب في اليونانية λάη[٥٦]، وذكر كثيرًا في النصوص القبطية لكيل للنبيذ، مثال:[٥٧]

ⲙⲛⲙⲛⲧⲥⲛⲟⲟⲩⲥⲉ ⲛ̄ⲁⲗⲉⲏ ⲛ̄ⲏⲣⲡ (واثنى عشر مكيالاً لاهي من النبيذ)، بالإضافة إلى استخدامه كمعيار للبن والعسل والزيت والخل أيضًا، ويعادل واحداً من المكيال كنديون[٥٨]، وخمسة من المكيال سيستاري أي حوالى اثنين ونصف لتر.[٥٩]

٧- ⲙⲉⲛⲧ: مكيال من أصل سامي، ويعادل سدس أردب[٦٠]، استخدم كمكيال للنبيذ بشكل محدود، مثال:[٦١]

ⲙⲉⲛⲧⲟⲓⲣⲉ οιν° κνδ λς (١٥ كنديون نبيذ، كيلة نبيذ أخرى).

٨- ⲛⲁⲥⲕⲁⲗⲟⲛ : مكيال يوناني الأصل Άσκα λωνιον[٦٢]، استخدمه الأقباط كمقياس للجبن[٦٣]، بالإضافة إلى استخدامه كمقياس للنبيذ في العديد من الوثائق القبطية.[٦٤]

٩- ⲍⲉⲥⲧⲏⲥ : "كيسيتيس" مكيال يوناني الأصل ξέστης[٦٥]، جاء به الرومان إلى مصر[٦٦]، واستخدم للسوائل مثل الزيت والعسل واللبن والماء والعصير[٦٧]، ولكن استخدم بشكل رئيس كمكيال للزيت[٦٨]، ويلاحظ استخدامه

---

52 CRUM, & BELL, *Wadi Sarga Coptic and Greek Texts*, 23-135.

53 WESTENDORF, *KHWb*., 77.

54 CRUM, & BELL, *Wadi Sarga Coptic and Greek Texts*, №. 164.

* كلمة مؤنثة تُكتب بهذا الشكل في اللهجة الصعيدية، وتأتى بالشكل ⲁⲗⲉϩ في الصعيدية والأخميمية ، انظر :

Westendorf, *KHWb*., 82.

55 ERICHSEN, W., *Demotisches Glossar, German*, Koponhagen: Ejnar Munksgaard, 1954, 263.

56 CRUM, *CD*., 194a.

57 CRUM & BELL, *Wadi Sarga Coptic and Greek Texts*, №. 161.

58 CRUM, *CD*., 149a.

٥٩ سيستاري ξεστιαι هو مكيال للسوائل مثل النبيذ والزيت، والواحد منه يسع حوالي نصف لتر، للمزيد انظر :

KRUIT, N. & WORP, K., «Metrological Notes on Measures and Containers of Liquids in Graeco- Roman and Byzantine Egypt», *APF 54*, vol. 45, 1999, 113-117, doi: 10.1515/apf.1999.45.1.96.

60 ALCOCK, *Coptic Terms for Containers and Measures*, 2.

61 CRUM, *Catalogue of the Coptic Manuscripts in the British Museum*, №. 1065.

62FÖRSTER, *FD*., 114.

63 CRUM, & BELL, *Wadi Sarga Coptic and Greek Texts*, №. 196.

64 Cf: CHASSINAT, *Un Papyrus Médical Copte*, 287.

65 FÖRSTER, *FD*., 555.

66 STEFANSKI, E. & Lichthiem., M., *Coptic Ostraca from Medinet Habu*, London: The University of Chicago Press, 1952, 5.

67 HASITZKA, M., *Koptische Texte*, 41.

68 GARDNER, L. (ed.), *Coptic Documentary Texts from Kellis I*, Oxford, 1999, 65.

مع النبيذ قليلاً جدا؛ حيث استخدم أحيانًا لكيل النبيذ الجديد فقط ويسع حوالى نصف لتر.[٦٩]

١٠- **ⲟⲣⲅⲱⲛ :** مكيال يوناني الأصل οργον، جاء في الوثائق القبطية باختصارات وأشكال إملائية متعددة منها: ⲟⲣⲕⲟⲛ – ⲟⲣⲅⲉⲛ – ⲟⲣⲕ, – ⲟⲣⲅ,-[٧٠]، وهو في الغالب استخدم لكيل المواد الجافة، ولكن استخدم أيضًا لكيل النبيذ.[٧١]

١١-**Ⲫⲟⲣⲏⲥ:** كلمة يونانية الأصل، كُتبت في الوثائق القبطية بأشكال إملائية متعددة منها:[٧٢] ⲫⲟⲣⲉⲥ – ⲫⲟⲣⲟⲥ ، وتختصر في اليونانية في الغالب بالشكل-ⲫⲟⲣ, ⲫ, ، وربما أن أصل الكلمة كان ⲫⲟⲣ بمعنى "حمولة" ثم تم إضافة النهايات ⲉⲥ – ⲏⲥ – ⲟⲥ في القبطية للدلالة على مقياس محدد أستخدم في أغلب الأحيان للنبيذ، بالإضافة إلى استخدامه أحيانًا للخل والملح والسمك المملح[٧٣]؛ لذلك ترجمها Crum و Foster على أنها وعاء للنبيذ محدد حجمه، وذلك اعتمادًا على ما جاء بالوثائق القبطية، مثال:[٧٤] ⲫⲟⲣⲏⲥ ⲥⲛ̄ⲧⲉ ⲛ̄ⲛⲉⲣⲡ (اثنين فوريس من النبيذ) .

١٢- **ⲭⲟⲩⲥ :** معيار يوناني الأصل، استخدم للسوائل وبالأخص الزيت، واستخدم أيضًا للنبيذ، ويسع حوالى ٣ لتر.[٧٥]

رابعًا: الأواني المستخدمة في حفظ النبيذ

١- **ⲁⲅⲅⲏⲛ :** كلمة يونانية الأصل ἀγγεῖον بمعنى "إناء – جرة"، وتأتى في الوثائق القبطية بأشكال إملائية متعددة منها[٧٦]: ⲁⲅⲅⲉⲛ – ⲁⲅⲏⲛ – ⲁⲅⲅⲓⲱⲛ ، واستخدم كإناء لحفظ النبيذ، مثال:[٧٧]

ⲣⲁⲡⲉⲛⲃⲉⲉⲕⲉ ⲙ̄ⲙ̄ⲡⲙⲁⲁⲃ ⲛ̄ⲁⲅⲅⲏⲛ ⲛ̄ⲏⲣ̄ⲡ̄ (بخصوص أجرنا والثلاثين جرة من النبيذ).

٢- **ⲁⲙⲫⲟⲣⲁ:** "أمفورة" كلمة لاتينية من أصل يوناني، والجدير بالذكر أنه لم يرد ذكر كلمة أمفورة في القواميس اليونانية، ويبدو أنها عرفت بمسمى آخر. وتعد الأمفورة أشهر أواني النبيذ، وقد تعددت آراء العلماء في تحديد شكل الأمفورة، واتفق الجميع على أنها إناء فخاري له مقبضين من الجانب وله فوهة ضيقة وقاعدة مدببة .[٧٨]

---

[٦٩] أحمد، *جوانب من الحياة اليومية للأقباط*، ٥٥ .

[70] FÖRSTER, *FD.*, 585.

[71] Cf: CRUM & BELL, *Wadi Sarga Coptic and Greek Texts*, Nos. 122-123.

[72] FÖRSTER, *FD.*, 855.

[73] CRUM & BELL, *Wadi Sarga Coptic and Greek Texts*, 25-26.

[74] CRUM & BELL, *Wadi Sarga Coptic and Greek Texts*, No. 92.

[٧٥] أحمد، *جوانب من الحياة اليومية للأقباط*، ٥٦ .

[76] FÖRSTER, *FD.*, 33.

[77] CRUM, *Short Texts from Coptic Ostraca and Papyri*, No. 46.

[٧٨] عبد المنعم، شريف محمد،"الأمفورة في مصر القديمة منذ العصر المتأخر وحتى نهاية القرن الرابع الميلادي"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٥م،١٢-١٤.

وقد عُرف شكلها في مصر القديمة وعُرفت في الوثائق باسم mnt ، وتظهر الوثائق القبطية استخدامها لوضع المياه والسوائل فيها، ولكن الاستخدام الأساسي كان لحفظ النبيذ كما كانت عليه في العصر اليوناني، وكانت تُطلى من الداخل بطبقة رقيقة باللون الأسود لسد المسام بها ومنع دخول الهواء، وبذلك يمكن حفظ النبيذ فيها لفترة طويلة حتى يمنع فساده، وكان لإحكام غلقها يوضع أوراق العنب على عنق الأمفورة ويوضع عليها سدادة من الطين لكى يمنع التسريب، ويكون الوعاء محكم الغلق، وكان يتم عمل ثقب صغير في الإناء حتى يتم تبخر الغازات منها التي تنتج نتيجة تخمر النبيذ.[٧٩]

٣- ⲗⲓⲡⲗⲁ : كلمة يونانية الأصل δι πλη، جاءت بكتابات إملائية متعددة منها:[٨٠]

ⲗⲓⲡⲗⲉ – ⲧⲓⲡⲗⲏ – ⲗⲓⲡⲗⲱⲛ ، وارتبط ذكر هذا الوعاء بالنبيذ، مثال:[٨١]

ⲛⲁⲓ ⲛⲏⲣⲡ ⲛ̄ⲗⲓⲡⲗⲁ ⲧⲣⲟ ⲫⲧⲟⲩ ⲭⲟⲟⲩ (أرسل أربعة وعاء نبيذ إلي).

٤- ⲕⲟⲉⲓⲥ : "جمدانة"، عبارة عن إناء فخاري للنبيذ.[٨٢]

٥- ⲕⲟⲩⲫⲟⲛ : كلمة يونانية الأصل κοῦφον بمعنى "إناء كبير"[٨٣]، وجاء ذكره في الوثائق القبطية كإناء فخاري لحفظ العديد من المواد الغذائية كالنبيذ والملح.

٦- ⲗⲁⲕⲱⲛ : "لاكون" ذكرت هذه الكلمة في العديد من الوثائق اليونانية والقبطية، وكتبت بأشكال إملائية متعددة منها : ⲗⲁⲅ, – ⲗⲁⲅⲟⲛ ، ولكن يصعب تحديد معناها وكذلك اشتقاقها اللغوي غير محدد؛ فربما أنها مشتقة من الأصل اليوناني λαγυνος ، وهناك من يرجح أنها من أصل أرامي[٨٤] ، ولكن الثابت من الوثائق أن هذه الكلمة استخدمت للتعبير عن إناء على هيئة إبريق استخدم لحفظ وكيل العديد من المواد الجافة مثل العدس والذرة والجبن وكذلك للسوائل مثل الزيت والنبيذ، مثال:[٨٥]

+ ⲁⲣⲓ ⲧⲁⲅⲁⲡⲏ ⲛ̄ⲧⲧⲓ ⲥⲛⲧⲉ ⲙ̄ⲫⲟⲣⲟⲥ ⲙⲛ ⲙⲛⲧⲥⲛⲟⲟⲩⲥ ⲛ̄ⲗⲁⲕⲟⲛ ⲛⲉⲣⲡ ⲁⲥ

(اعمل معروفاً، أنت تعطي ٢ فوروس و ١٣ لاكون من النبيذ القديم) .

٧- ⲥⲱⲣⲟⲧⲟⲛ : كلمة يونانية الأصل σιρωτον ، جاءت في الوثائق القبطية بأشكال إملائية متعددة منها:[٨٦] ⲥⲏⲣⲱⲧⲟⲛ –ⲥⲩⲣⲟⲩⲧⲱⲛ ، ويذكرها Crum بأنها وعاء لحفظ النبيذ، مثال:[٨٧]

ⲟⲩⲥⲱⲣⲟⲧⲟⲛ ⲛⲏⲣ̄ⲡ (واحد وعاء نبيذ).

---

79 CRUM, W. & EVELYEN, H., *The Monastery of Epiphanies at Thebes I*, New York, 1924, 79.

80 FÖRSTER, *FD*., 203.

81 CRUM, W., *Short Texts from Coptic Ostraca and Papyri, Oxford University*, 1921, №. 351.

٨٢ أحمد، *جوانب من الحياة اليومية للأقباط*، ٢٦.

83 FÖRSTER, *FD*., 440.

84 FÖRSTER, *FD*., 460-461.

85 CRUM & BELL, *Wadi Sarga Coptic and Greek Texts*, №. 90.

86 FÖRSTER, *FD*., 731-732.

87 CRUM & Bell, *Wadi Sarga Coptic and Greek Texts*, №. 141.

DOI 10.21608/jguaa.2021.59952.1158 | ولاء علي عبد الرحمن علي

٨-ϣⲟϣⲟⲩ: كلمة قبطية بمعنى "إناء – جرة"[٨٨]، من الأصل المصري القديم ššw[٨٩]، استخدم لحفظ السوائل وأهمها النبيذ، مثال:[٩٠] ⲡϩⲗⲟⲩⲥ ⲛⲉϣⲟϣⲟⲩ ⲛⲏⲣ̄ (القائمة الجرار من النبيذ).

٩-ϩⲛⲟⲩ : كلمة قبطية بمعنى "وعاء فخاري"[٩١]، من الأصل المصري القديم ḥnw[٩٢]، وتأتى في النصوص القبطية بأشكال إملائية متعددة منها:[٩٣]

ϩⲛⲟⲩ – ϩⲛⲱ – ϩⲛⲉⲉⲩ ، وتشير هذه الكلمة إلى أنواع مختلفة من الأواني الفخارية التي كانت تستخدم لحفظ السوائل كالخل والمياه وكذلك النبيذ[٩٤] ، مثال:[٩٥]

ⲉⲕⲉϩⲁⲁⲩ ⲛϩⲛⲁⲁⲩ ⲉⲓⲧⲉ ϩⲛⲟⲩⲁⲧⲧⲉⲓⲛ ⲛⲏⲣⲡ ⲉⲓⲧⲉ ϩⲛⲟⲩⲙⲁϫⲉ ⲛⲉⲃⲣⲓ

(لشيء آخر من الآنية الفخارية سواء بجرة نبيذ أو بواحد ماجي حبوب)

١٠-ϩⲟⲧⲥ : "هوتس" كلمة قبطية بمعنى "إناء"[٩٦]، من الأصل المصري القديم h3ts[٩٧]، وكتبت بهذا الشكل في اللهجة الصعيدية، بالإضافة إلى الشكل ϩⲁⲧⲥ ، ويقابلها في اليونانية الكلمة κεραμιον[٩٨]، ويذكر Alcock أنه ربما يكون إناء أو مكيال، وجاء ذكر هذا الإناء مع كلٍّ من المواد الجافة والسائلة، وقد استخدم كإناء للنبيذ، مثال:[٩٩] ⲡⲏⲣⲡ ⲛϩⲟⲧⲥ ⲙⲛ̄ⲧⲟⲩⲉ (إحدى عشر إناء من النبيذ) .

خامسًا: طريقة إعداد وحفظ النبيذ*

نالت صناعة النبيذ أهمية خاصة في العصر القبطي لما له من أهمية دينية، وأصبح يحضر النبيذ في كل دير من الأديرة القبطية[١٠٠]، وكانت أعمال زراعة حقول العنب يقوم بها كثير من الرهبان الذين كان منهم أيضًا من يخصص في صناعة النبيذ[١٠١]، وكان يتم عصر العنب في معاصر ثابتة ومتنقلة، والتي كانت

---

88 CRUM, *CD*., 609a.

89 ČERNY, *CED*., 261.

90 CRUM & Bell, *Wadi Sarga Coptic and Greek Texts*, №. 135.

91 CRUM, *CD*., 692b

92 ČERNY, *CED*., 289.

93 VYCICHL, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Copte*, 306.

٩٤ أحمد، *جوانب من الحياة اليومية للأقباط*، ٢٨ .

95 CRUM, *Coptic Ostraca from the Collections of the Egypt Exploration Fund the Cairo Museum and Others*, №. 306.

96 CRUM, *CD*., 727a.

97 ČERNY, *CED*., 302.

98 WESTENDORF, *KHWb*., 400.

99 CRUM & BELL, *Wadi Sarga Coptic and Greek Texts*, №. 162.

* طريقة إعداد النبيذ وحفظه في الفترة القبطية لم تسجل في الوثائق بالتفصيل ولم يسجلها الفنانون على الجدران كما كان الحال في مصر القديمة، ولكن يستدل عليها من خلال ما ورد عن صناعته في العصور التاريخية السابقة، بالإضافة إلى ما تبقى من لقى أثرية تتعلق بالمعاصر والجرار المختلفة التي تم العصور عليها في الأديرة والكنائس .

١٠٠ كامل، مراد، *حضارة مصر في العصر القبطي*، ط ١، القاهرة: مطبعة دار العالم العربي، ١٩٨٦م، ٥٩ .

101 TILL, *Die Koptischen Rechtsurkunden der Papyrussammlung*, №. 82.

أغلب الأحيان تلحق بالكنائس والأديرة؛ فقد عثر على معاصر ثابتة بحالتها الأصلية كما في دير الأنبا هدرا[١٠٢]، كما عثر على معاصر متنقلة عديدة تعود للعصر القبطي مثل تلك المعصرة الخشبية المحفوظة بالمتحف القبطي[١٠٣]؛ ذلك بالإضافة إلى طريقة عصر العنب بالأرجل والتي كانت متبعة طوال العصور التاريخية، ويستدل عليها من الوثائق القبطية بذكر المسمى الوظيفي ⲣⲉⲕⲣⲱⲙⲉ بمعنى "الدائس في معصرة العنب".[١٠٤]

وكان يحرص الأقباط على ضرورة حفظ النبيذ بطريقة سليمة حتى لا يفسد، ففي إحدى الوثائق القبطية يشترط تاجر النبيذ على صانع النبيذ بأن يكون النبيذ صالحاً لمدة خمسة أشهر من تاريخ الاستلام وأن لا يفسد بالفطريات[١٠٥]، وكان يتم حفظ النبيذ في جرار متعددة الأشكال، وقد عُثر على العديد منها بالكنائس والأديرة، وكانت تُطلى من الداخل بطبقة من الراتنج سوداء اللون لسد مسامها وحفظ النبيذ من التبخر ولتحسين طعمه، وفي الغالب لم تُستخدم مادة الراتنج قبل العصر اليوناني الروماني. وقد وجدت مجموعة من هذه الجرارات في دير القديس إبيفانوس بطيبة.[١٠٦]

أما عن نقل النبيذ فقد استخدمت الجمال في نقل جرار النبيذ من وإلى الأديرة، وكان رعاة الجمال في الغالب من الرهبان الذين يعملون بالدير.[١٠٧]

سادسًا: استخدامات النبيذ وأهميته:

تعددت وتنوعت استخدامات النبيذ مما يبرهن على أهميته في حياة الأقباط اليومية، والتي يمكن إيضاحها من خلال النقاط التالية :

١-يعد النبيذ سلعة استراتيجية مهمة لعبت دورا مميزاً في الاقتصاد القبطي، ويتضح ذلك من خلال عدة نقاط:

- أظهرت العديد من الوثائق القبطية استخدام النبيذ كجزء من أجور العمال العينية، مثال: [١٠٨] ⲁⲛⲟⲕ ⲇⲉ ⲫⲱⲟ ⲧⲁⲧⲓ ⲛⲁⲕ ⲫⲁⲡⲉⲕⲃⲉⲕⲉ ⲛⲧⲣⲟⲙⲡⲉ ⲧⲏⲣⲥ ⲛⲙⲛⲧⲥⲁϣⲃⲉ ⲛⲣⲧⲟϥ ⲛ ⲥⲟⲩⲟ ⲙⲛⲙⲛⲧⲛ ⲛⲕ...ⲥ.....ⲙⲛⲙⲁϥⲧⲁⲥⲉ ⲛⲁⲗⲁⲕⲟⲟⲩⲧⲉ ⲛⲏⲣⲡ

(أنا نفسى أعطى لك لأجرك في السنة كلها ١٧ أردب قمح وعشرة ..... و ٣٦ لاكوتيه نبيذ) .

---

[١٠٢] والترز، ك. ك، *الأديرة الأثرية في مصر*، ط ١، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م، ٣٢٠.

[١٠٣] عطا، زبيدة محمد، *الحياة الاقتصادية في مصر البيزنطية*، ط١، القاهرة: دار الأمين، ١٩٩٤م، ١٢٤.

[104] CRUM, *CD.*, 675a.

[105] TILL, *Die Koptischen Rechtsurkunden der Papyrussammlung*, №. 82.

[١٠٦] لوكاس، الفريد، *المواد والصناعات عند القدماء المصريين*، ط ١، القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩١م، ٣٧-٣٨ .

[107] CRUM & BELL, *Wadi Sarga Coptic and Greek Texts*, №. 373.

[108] CRUM, *Catalogue of the Coptic Manuscripts in the British Museum*, №. 1065.

- يعد النبيذ من السلع أو المواد الأساسية المستخدمة في التجارة الداخلية والخارجية*، فكان النبيذ من التجارات الرابحة، والتي شارك فيها الرهبان كما حدث في عدد من أديرة أنطونيوبوليس، وقد اختلف ثمن النبيذ وفقًا لنوعه وكميته، وكان يقدر أحيانًا بالمكاييل الخاصة به أو بالجرة والأواني الفخارية المتعارف على حجمها[١٠٩]، وقد نالت تجارة النبيذ أهمية خاصة، وتظهر الوثائق أن تجار النبيذ كانوا يقومون بالتعاقد مع صانعي النبيذ ويدفعون مبلغاً من المال كمقدم ثمن النبيذ الذى سوف ينتج من محصول العنب لاحقًا، وكان يتعهد صانع النبيذ أن يبقى النبيذ صالحًا للاستخدام لفترة تصل إلى عدة شهور، وأن لا يفسد بالفطريات أو يتحول إلى خل وإلا سيدفع غرامة مالية.[١١٠]

- استخدم النبيذ كأحد مصادر دخل الدولة؛ حيث فُرضت ضرائب على أراضي الكروم المخصصة لصناعة النبيذ، فهناك برديات مؤرخة بالقرنين الخامس والسادس الميلاديين تذكر ضرائب نقدية وعينية كانت تُجبى على تلك الأراضي، والتي وصلت قيمتها نقدًا إلى ٨ كيرات وعينيًا إلى ٨٢ لتراً من النبيذ، وذلك عن الأرورة من الكروم.[١١١]

- كثرة استخدام النبيذ في الكنائس والأديرة أدى إلى انتعاش صناعة الفخار في العصر القبطي التي جاءت بأحجام وأشكال متعددة.[١١٢]

- استخدم النبيذ كأحد المواد أو السلع التي أستخدمها الأقباط في سداد الديون، فنجد العديد من الوثائق القبطية تتضمن تعهداً بتسليم كمية من النبيذ مقابل مبلغ من المال تم اقتراضه[١١٣]، وكذلك استخدم في سداد الضرائب كما كان الحال في مصر القديمة؛ فتذكر الوثائق المصرية القديمة irp n htrw[١١٤] ، واستمر الوضع كذلك في العصر القبطي، مثال[١١٥]: ⲭⲉⲉⲓⲥ ⲙ̅ⲛ̅ⲧⲟⲩⲏ ⲛ̅ⲅⲁ̅ⲧ̅ⲥ ⲛ̅ⲏⲣ̅ⲡ̅ ⲁⲛⲭⲓⲧⲟⲩ ⲛ̅ⲧⲟⲟ̅ⲧ̅ⲕ̅ ⲅⲁⲡⲁ̅ⲏⲙⲙⲟⲥⲓⲟⲛ ⲛ̅ⲛ̅ⲉⲓⲱⲅⲉ ⲛ̅ⲧⲁⲅⲟⲙⲱ ⲅⲁⲡⲕⲁⲣ, ⲙⲡⲣⲱⲧⲅⲥ ⲓⲛ̅ⲁ̅, (قائلاً: أنتبه، ١٥إناء نبيذ نحن استلمناهم منك بخصوص ضريبة أرض التاحومو بخصوص حصاد الإنديكتيون الأول).

---

* ذكرت المراجع أن النبيذ كان من ضمن المواد والسلع التي استخدمت في التجارة الخارجية مع دول الغرب، والتي قد بدأت منذ القرن الأول الميلادي، ولكن لم يتوصل البحث إلى أية وثائق قبطية تتحدث عن ذلك، وربما تفسير ذلك أن التجارة الخارجية تعد من العلاقات الدولية والتي بالتالي تسجل باللغة الرسمية للبلاد سواء كانت اليونانية أو العربية (بعد الفتح العربي لمصر) ومما يؤكد ذلك العديد من الوثائق الخاصة بتجارة النبيذ الخارجية المسجلة باللغة اليونانية.

[١٠٩] عطا، زبيدة محمد، *الحياة الاقتصادية في مصر البيزنطية*، ١٦٤– ١٦٥.

[110] Cf: TILL, *Die Koptischen Rechtsurkunden der Papyrussammlung*, №. 82.

[١١١] عطا، زبيدة محمد، *الحياة الاقتصادية في مصر البيزنطية*، ٥٤– ٥٨.

[١١٢] القناوي، مها سمير، "رمزية الكروم في الفن القبطي"، *مؤتمر الفيوم الأول*، كلية الآثار، فرع الفيوم، ٢٠٠١م، ١٤.

[113] TILL, *Die Koptischen Rechtsurkunden der Papyrussammlung*, №. 81.

[١١٤] للمزيد: محروس، زينب على، "الضرائب في مصر القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٦م، ١٩١–٣٣٢ .

[115] CRUM & BELL, *Wadi Sarga Coptic and Greek Texts*, №. 344.

- استخدم النبيذ في المقايضة، حيث كان يتم تبادل كميات منه مع مواد أخرى كنوع من التجارة، مثال: [١١٦]

ⲧⲁⲓ ⲧⲉⲩⲛⲱⲥⲓⲥ ⲛⲛⲏⲣ̄ⲡ ⲛⲧⲁⲓⲧⲁⲁⲩ ⲉⲁ ⲥⲓⲱ
ⲧⲁⲓ ⲧⲉⲩⲛⲱⲥⲓⲥ ⲛⲛⲏⲣ̄ⲡ ⲛⲧⲁⲓⲧⲁⲁⲩ ⲉⲁ ⲉⲓⲱⲧ

(هذه القائمة للنبيذ الذي أرسلته مقابل أعشاب، هذه القائمة للنبيذ الذي أرسلته مقابل شعير)، كما ذكر في الوثائق أن هناك من الأديرة ما قام بنظام المقايضة بالنبيذ مقابل الحصول على احتياجاتهم من مواد أخرى.[١١٧]

٢-يعد النبيذ من المكونات الأساسية للكثير من الوصفات الطبية وبعض العقاقير العلاجية التي كانت توصف للمرضى لتمام الشفاء، فيستدل من الوثائق الطبية استخدام أنواع محددة من النبيذ لعلاج أمراض بعينها، بجانب استخدام النبيذ بشكل عام في الوصفات الطبية على النحو التالي:

- ظهر استخدام النبيذ بشكل عام في علاج العديد من الأمراض، وهى :

- السعال الشديد، مثال:[١١٨]

ⲟⲩⲁ ⲉⲫⲥⲓⲧ ⲥⲛⲟⲩ ⲉⲃⲣⲁⲓ ⲃ̄ ⲣⲱⲩ ⲁⲣⲭⲓⲑⲓⲣⲃ̄ ⲧⲁⲁⲩ ⲉⲡⲏⲣ̄ ⲱⲁⲛⲧⲫ̄ⲗⲱⲕ ⲧⲟⲃⲫ̄ ⲃⲓ ⲉⲫⲓⲱ ⲑⲛⲁⲩ ⲧⲉⲫⲟⲩⲱⲙ

(من يسعل دمًا من فمه:(نبات) الأركسيثيره أخلطه مع النبيذ حتى يلين وأخلطه بالعسل، أعطي له(للمريض) طعامه).

- استخدم كأحد المكونات الدوائية للتخلص من ديدان المعدة، مثال:[١١٩]

ⲟⲩⲁ ⲉⲣⲉ ⲛⲃⲉⲗⲙⲓⲥ ⲛ̄ⲃⲏⲧⲫ̄ ⲭⲁⲙⲁⲙⲉⲗⲟⲛ ⲙⲁⲥⲑⲭⲉ ⲃⲁⲱⲟⲩⲱ ⲏⲣⲡ ⲟⲛⲟⲟⲩ ⲧⲁⲃⲟⲩ ⲙⲛ ⲡⲏⲣ̄ⲡ ⲧⲥⲟⲫ

(شخص بداخله ديدان: بابونج، ماستيك، سذاب (نوع نبات)، نبيذ، سحقهم وخلطهم مع النبيذ، ثم اسقه (اجعله يشرب)).

- استخدم مع مواد أخرى كعقار دوائي في شكل دهان لبعض الأمراض الجلدية، مثال: [١٢٠]

ⲟⲩⲙⲉⲭⲡⲱⲛⲉ ⲟⲩⲱⲙⲏ ⲙ̄ⲕⲏⲣⲙⲉⲥ ⲙ̄ⲥⲁⲛⲧⲁⲗ ⲙ̄ⲁⲡⲁⲥ ⲟⲩⲱⲙⲏ
ⲙ̄ⲱⲟⲗ ⲙⲛ̄ ⲟⲩⲱⲙⲏ ⲙ̄ⲏⲣ̄ⲡ ⲥⲱⲗⲥ ⲉⲣⲟⲟⲩ

(القليل من رماد خشب الصندل القديم وقليل من البصل والقليل من النبيذ، دهنهم (الأجزاء المصابة)) .

- استخدم في تركيبات دوائية عديدة لأمراض العيون.[١٢١]

116 HASITZKA, *Koptische Texte*, Nº. 6.
117 Cf: CRUM & BELL, *Wadi Sarga Coptic and Greek Texts*, Nºs.106-93.
118 CHASSINAT, *Un Papyrus Médical Copte*, 323.
119 CHASSINAT, *Un Papyrus Médical Copte*, 283.
120 CHASSINAT, *Un Papyrus Médical Copte*, 274.
121 Cf: CHASSINAT, *Un Papyrus Médical Copte*, 155-158-189-269.

- استخدم في علاج أمراض الطحال ومساعد في التخلص من الحصوات، كما أنه استخدم في تقليل أوجاع الحيض لدى النساء.[١٢٢]
- استخدم في علاج أمراض الخصية لدى الرجال، مثال:[١٢٣]

ⲟⲩⲉⲟⲥ ⲟⲩⲁ ⲉⲣⲉ ⲛⲉⲫⲭⲟⲉⲓⲧ ⲯⲱⲛⲉ ⲉⲩⲯⲉⲫⲉ ⲟⲩⲥⲟⲟⲩⲍⲉ ⲛ̄ⲧⲉ ⲡⲉⲍⲟⲟⲩ ⲙ̄ⲙ̄ ⲟⲩⲁⲑ ⲛ̄ⲏⲣ̄ⲡ̄ ⲛ̄ⲁⲥⲕⲁⲗⲟⲛ ⲙ̄ⲙ̄ .....

(هكذا، شخص خصيته مريضة أو منتفخة: بيضة يومية وملعقة من نبيذ عسقلان و...).

- استخدام النبيذ أيضًا في الطب البيطري، فتذكر إحدى الوثائق استخدامه كمسكن خارجي لبعض الحيوانات المصابة.[١٢٤]

- استخدم النبيذ القديم ⲡⲏⲣ̄ⲡ̄ ⲛ̄ⲁⲡⲁⲥ في عدد من الوصفات العلاجية لعلاج العديد من الأمراض كمرض الهربس، كما استخدم لتقوية البصر.[١٢٥]

- استخدم النبيذ العطري ⲛⲥⲧⲟⲓ ⲏⲣⲡ في وصفات طبية لعلاج جميع أمراض المعدة[١٢٦]، واستخدم أيضًا في عمل قطرات للعين.[١٢٧]

- استخدم النبيذ النقي ⲁⲛⲕⲣⲁⲧⲱⲣ في وصفة طبية لعلاج التهاب بالجلد، مثال:[١٢٨]

ⲡⲁϣⲉ ⲉⲥⲧϣⲁϩ ⲛ̄ⲕⲱϩ̄ⲧ̄ ⲉⲥⲧⲕⲕⲁⲥ ⲭⲓ ⲛⲁⲕ.....ⲙ̄ⲙ̄ ⲟⲩⲕⲟⲩⲓ ⲛ̄ⲁⲛⲕⲣⲁⲧⲱⲣ

(طاعون يلتهب نارًا ويؤلم بشدة خذ لك ..... مع قليل من النبيذ النقي).

- استخدم النبيذ الحلو ⲏⲣ̄ⲡ̄ ⲉⲫⲛⲟⲧⲧ̄ⲙ̄ في وصفات لعمل قطرات العين[١٢٩]، وأيضًا استخدم في وصفات علاجية للجروح العميقة في الجلد، وعلاج آثار عضات الكلاب وعضات البشر على الجلد.[١٣٠]

- استخدم النبيذ الجيد ⲏⲣ̄ⲡ̄ ⲉⲙⲁⲛⲟⲩⲫ في علاج تساقط الرموش وعلاج من يعانى من الجرب.[١٣١]

٣-كان يستخدم النبيذ للشفاء الإعجازي، ففي إحدى الطقوس الخاصة بالكنيسة الأرثوذكسية صلاة "أبو طربو" والتي تقام لمن عضه كلب مسعور، وفى هذا الطقس يأخذون سبعة أرغفة وسبع قطع من الجبن وقليلاً من النبيذ والزيت الطيب وسبع ثمرات وكأس ماء وبحضور سبعة أطفال يقرأ الكاهن سبع صلوات ويقرأ سيرة أبو طربو من السنكسار وجزءاً من المزامير، ثم يقرأ صلاة للذي عضه الكلب، وكان يشرب الطفل قليلاً من النبيذ كل صباح.[١٣٢]

---

122 Cf: CHASSINAT, *Un Papyrus Médical Copte*, 173-174.
123 CHASSINAT, *Un Papyrus Médical Copte*, 287-288.
124 Cf: CHASSINAT, *Un Papyrus Médical Copte*, ١٣٩.
125 CHASSINAT, *Un Papyrus Médical Copte*, 281,195.
126 CHASSINAT, *Un Papyrus Médical Copte*, 175.
127 Cf: CHASSINAT, *Un Papyrus Médical Copte*, 304,305.
128 CHASSINAT, *Un Papyrus Médical Copte*, 306.
129 Cf: CHASSINAT, *Un Papyrus Médical Copte*, 204.
130 Cf: CHASSINAT, *Un Papyrus Médical Copte*, 293.
131 CHASSINAT, *Un Papyrus Médical Copte*, 148.
132 مسيحة، خليل، "الطب والعلوم عند الأقباط"، *موسوعة من تراث القبط*، مجـ. ٤، القاهرة، ٢٠٠٤م، ٥٠ .

٤-استخدم النبيذ كعلاج من السحر، فكان الشخص المسحور لابد من تناوله النبيذ حتى يتم شفاؤه[١٣٣]، كما تذكر الوثائق استخدام النبيذ القديم ⲏⲣⲡ ⲛⲁⲥ في الرقية؛ وذلك لم يكن جديداً في الفترة القبطية؛ وإنما جاء ذكره في مصر القديمة أيضًا في البرديات الطبية التي تستهدف الرقية.[١٣٤]

٥-عُدَّ النبيذ من ضمن النفقات والاحتياجات الأساسية للأسرة القبطية، فتذكر إحدى الوثائق القبطية متطلبات زوجة من زوجها الذى تركها بسبب مرضها وتزوج من أخرى، وتطلب منه نفقاتها الأساسية خلال عام، والتي كان من بينها النبيذ حيث كان يُستخدم في صناعة الخبز، بالإضافة إلى استخدامه كدواء.[١٣٥]

٦-أرتبط النبيذ بالبهجة والسرور والاحتفالات والأفراح، فكان يحرص الأقباط على تقديمه في حفلات الأفراح للكبار مخلوطًا بالمياه[١٣٦]، كما جاء ذكره كثيرًا في العظات القبطية، مثال:[١٣٧]

ϕⲁⲓ ⲡⲉ ⲡⲏⲣⲡ ⲙⲡⲓⲥⲙⲟⲩ ϕⲁⲓ ⲡⲉ ⲡⲏⲣⲡ ⲙⲡⲟⲩⲛⲟϥ

(هذا هو نبيذ الفرح، هذا هو النبيذ الذي يوجد فيه كل الفرح) .

٧-كان للنبيذ أهمية دينية كبيرة في الحقبة القبطية لما له من رمزية في العقيدة المسيحية، والتي يمكن إيضاحها على النحو التالي :

- يرمز النبيذ إلى دم السيد المسيح.[١٣٨]

- استخدم النبيذ في بعض الطقوس الدينية المسيحية مثل طقس التناول التذكاري للعشاء السرى، وهو العشاء الأخير وفقًا للمعتقد المسيحي الذى تم تناول الخبز والنبيذ فيه، والذي ورد ذكره في الأناجيل الأربعة؛ حيث أخذ السيد المسيح تلاميذه وتناول معهم طعام العشاء وأمرهم أن يفعلوا ذلك لذكراه[١٣٩]؛ حيث قدم السيد المسيح عليه السلام الكأس إلى تلاميذه ليشربوا منه باعتباره دمه الذى يُسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا، وقد قصد يسوع بهذا أنه سيموت وسيقدم الفداء الأبدي لينال كل من يؤمن به الغفران والحياة الأبدية في السماء في العهد الجديد عهد النعمة والغفران[١٤٠]، وأصبح ذلك طقسًا لدى الأقباط يمارسونه ويسمى "سر الأفخارستيا" بمعنى "سر الشكر" فهو يعد رمزًا للسيد المسيح الذى سفك دمه من أجل البشر.[١٤١]

- كان الحصول على النبيذ يعد من المعجزات التي يحققها الرب في العقيدة المسيحية، فيذكر في نصوص العظات القبطية أن الرب لديه القدرة على تحويل أي شيء إلى نبيذ كالمسامير والخشب[١٤٢]، كما جاء في النص التالي :

---

133 TILL, *Die Arzneikunde der kopten*, 102.

134 CHASSINAT, *Un Papyrus Médical Copte*, 56.

[١٣٥] البردنوهى، ناصر وهلجاديل، *عالم الأقباط (الحياة اليومية عند الأقباط)*، ايبارشية النمسا، ٢٠٠٤م، ٦١.

[١٣٦] البردنوهى وهلجاديل، *عالم الأقباط* ، ٣٥.

137 HENRI, *Homelies Coptes de la Vaticane*, 70.

138 BONCENNE, C., "Dionysus" in: *Coptic Encyclopedia*, Vol. 6, New York, 1991, 1759.

[١٣٩] الكتاب المقدس، *انجيل لوقا*، الإصحاح ٢٢، الآية ١٩ .

[١٤٠] القناوى، *رمزية الكروم في الفن القبطي*، ١٤.

[١٤١] الكتاب المقدس، *انجيل يوحنا*، الإصحاح ١٣، الآية ١-٣٥.

142 HENRI, *Homelies Coptes de la Vaticane*, 72.

ⲟⲩⲟⲛ ⲱⲭⲟⲩ ⲙ̅ⲙ̅ⲫ̅ⲧ̅ ⲡⲉ ⲛ̅ⲧⲉ ⲛⲓⲉⲩⲁⲣⲓⲁ̅ ⲉⲣ ⲏⲣⲡ ⲓ̅ⲉ̅ ⲛ̅ⲧⲉ ⲟⲩⲱⲉ ⲓ̅ⲉ̅ ⲕⲉⲟⲗⲓ ⲉⲟⲗⲱⲥ ⲉⲣ ⲏⲣⲡ ⲁⲧⲃⲛⲉ ⲙⲙⲟⲩ.

(يوجد قدرة لدى الرب على تغيير المسامير إلى نبيذ أو الخشبة أو أي شيء آخر أصبح نبيذاً دون تدخل)، كما ورد في الكتاب المقدس أن أول معجزة للسيد المسيح كانت تحويل المياه إلى نبيذ في عرس قانا الجليل.[١٤٣]

- ارتبط النبيذ بالأعياد الدينية، ويُستدل علي ذلك من خلال ما صور في الفن القبطي وما ورد في كتب التاريخ، فكان تناول النبيذ من مظاهر الاحتفال الأساسية في تلك الأعياد، مثل الاحتفال بعيد الشهيد الذي كان يتصف باللهو والبهجة وتناول الكثير من النبيذ.[١٤٤]

- كان الكروم نفسه الذى يُصنع منه النبيذ من أكثر الرموز المذكورة في الإنجيل، وكان يرمز إلى كنيسة الرب، وكانت أغصان الكروم تُشير إلى المسيحيين المخلصين.

- نال النبيذ أهمية كبيرة لدى الكنائس والأديرة، فكان يستخدم النبيذ كثيرًا في الصلوات الدينية[١٤٥]، وتذكر الوثائق أنه كان يتم حجز أنواع محددة من النبيذ لرئيس الدير، مثال:[١٤٦]

ⲙ̅ⲛ̅ⲫⲟⲣⲉⲥ ⲥⲛⲧⲉ ⲛⲉⲣⲡ ⲛⲡⲁⲓⲱⲧ ⲛⲥⲟⲣⲟⲩⲧⲟⲛ ⲁⲩⲱ ϫⲉⲩ ⲕⲁⲓⲙⲉⲧⲛ ⲛⲫⲟⲣⲉⲥ ⲛⲉⲙⲣⲧⲥ ⲛⲁⲛ

(واثنين مكيال فوريس من النبيذ إلى أبي من الجرار سوروتون و أرسل لنا عشرة مكاييل فوريس أخرى من النبيذ الجديد)، وكان النبيذ من ضمن الهبات والنذور التي يقدمها الناس للأديرة لطلب المغفرة من الله عن ذنب كبير فعله الإنسان أو شكرًا لله، ويتضح من بعض وثائق الهبة أن هناك أشخاصاً كانوا يهبون النبيذ للأديرة بشكل سنوي، ففي إحدى الوثائق المؤرخة بالقرن الثامن الميلادي سيدة تهب الدير ٤٠ إبريق نبيذ وكتبت تعهد على نفسها ووثَّقته من خلال عقد وقع عليه ٣ شهود بأنها سوف تقدم هذه الهبة للدير بشكل سنوي .[١٤٧]

[١٤٣] الكتاب المقدس، *انجيل يوحنا*، الإصحاح ٢، الآية ١-١١ .

[١٤٤] سيد، مصر سعد،" أصول ومدلولات العناصر الزخرفية على النسيج القبطي حتى نهاية القرن السابع الميلادي"، *رسالة دكتوراه غير منشورة*، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٥م ، ٢١٩-٢٢٠ .

[١٤٥] القناوى، *رمزية الكروم في الفن القبطي*، ١٤.

[146] CRUM & Bell, *Wadi Sarga Coptic and Greek Texts*, №. 186.

[147] TILL, *Die Koptischen Rechtsurkunden der Papyrussammlung*, №. 33.

الخاتمة والنتائج

توصلت الدراسة إلى العديد من النتائج اللغوية التي تعد أساليب كتابية متبعة من قبل الأقباط بجانب بعض الجوانب الحضارية المهمة، ويمكن إيجازها على النحو التالي:

١-فضل الأقباط استخدام الكلمة القبطية ⲏⲣⲡ بشكل أساس للتعبير عن النبيذ في وثائقهم، بينما استخدموا المترادفة اليونانية ⲟⲓⲛⲱ غالبًا عند الرغبة في إعادة ذكر مقدار النبيذ مرة أخرى في نفس الوثيقة، والتي كان يتبع في كتابتها أسلوب الاختصار.

٢-استخدم اللفظ ⲁⲛⲕⲣⲁⲧⲱⲣ في بعض الوصفات الطبية للتعبير عن النبيذ النقي.

٣-المصطلح "الدائس في معصرة العنب" ⲣⲉⲫⲫⲱⲟⲩ يعد هو الدليل اللغوي على عملية صناعة النبيذ بنفس الطريقة المتبعة في مصر القديمة.

٤-التعبير "بائع النبيذ الحامض" ⲥⲁⲛⲫⲟⲩⲥⲁⲕ يوضح تنوع تجارة النبيذ في الحقبة القبطية وأهمية هذا النوع نظرًا لتخصيص تجارة خاصة به.

٥-التوصل إلى أنواع وصفات النبيذ في الفترة القبطية حيث عبر الأقباط لغويًا عن الكثير من أنواع النبيذ؛ كالنبيذ القديم والنبيذ الأبيض والنبيذ القوى والنبيذ المنتقى والنبيذ العطري والنبيذ الجديد، وكان أهمها النبيذ القديم ⲁⲥ ⲏⲣⲡ.

٦-تحديد المكاييل والموازين الشائعة والنادرة التي استخدمت في كيل النبيذ، ونجد أشهرها ϩⲁⲕⲟⲟⲧⲉ – ϩⲁϩⲏ - ⲕⲛϩⲓⲟⲛ وكان الثلاثة مكاييل متساويين في الحجم، ويلاحظ أن من ضمن الأساليب الكتابية المتبعة من الأقباط استخدام المكيال ⲕⲛϩⲓⲟⲛ اليوناني الأصل في أغلب الوثائق مع المترادفة اليونانية ⲟⲓⲛⲱ، وكذلك فضل الأقباط استخدام كلاً من المكيال ϩⲁϩⲏ – ϩⲁⲕⲟⲟⲧⲉ ذات الأصل المصري القديم مع الكلمة القبطية ⲏⲣⲡ.

٧-استخدمت المكاييل ⲕⲟϩϩⲁⲑⲟⲛ –ⲙⲉⲛⲧ – ⲭⲟⲩⲥ – ⲕⲱⲣ – ⲟⲣⲧⲱⲛ بشكل محدود جدًا، بالإضافة إلي استخدام المكيال ⲍⲉⲥⲧⲏⲥ لكيل النبيذ الجديد فقط .

٨-تحديد الكثير من الأواني المستخدمة في حفظ النبيذ، والتي كان أشهرها
ⲁⲙⲫⲟⲣⲁ –ϩⲓⲡϩⲁ – ⲅⲛⲟⲩ – ⲅⲟⲧⲥ

٩-يستشف من الوثائق القبطية أن الأديرة كانت تقوم بصناعة النبيذ، وكان الرهبان هم القائمون على هذه الصناعة في الأديرة.

١٠- كان للنبيذ أهمية كبيرة في حياة الأقباط؛ فقد استخدم في الأعياد والأفراح، واستخدم في دفع الأجور العينية للعمال، وسداد الضرائب والديون، بالإضافة إلى استخدامه في المقايضة مما ساعد على فهم بعض التعاملات اليومية بين الأفراد وبعضهم البعض.

١١- استخدم النبيذ على نطاق واسع في مجال الطب، وقد شمل الطب الروحاني؛ حيث استخدم في الشفاء الإعجازي والعلاج من السحر والرقية منه، كما استخدم في الطب البشري في الوصفات الطبية وضمن مكونات بعض العقاقير العلاجية؛ فقد استخدم في علاج العديد من الأمراض كالسعال وأمراض المعدة والتخلص من الديدان وأمراض الطحال وأمراض العيون ومرض الهربس وأمراض الخصية لدى الرجال، كما استخدم في تركيبات دوائية لصناعة قطرات للعين ومراهم للجلد ومطهرات للجروح ، وأخيرًا استخدم في الطب البيطري حيث أستخدم كمسكن موضعي لجروح الحيوانات.

١٢- لعب النبيذ دور ديني هام بالنسبة للأقباط وجاء ذكره كثيرًا في الكتاب المقدس؛ حيث أرتبط بالسيد المسيح والكنيسة والأعياد الدينية.

قائمة المراجع العربية والمعربة:

- أحمد، سهير سعيد، *جوانب من الحياة اليومية للأقباط (من النصوص والآثار القبطية)*، الجيزة: كريستال للنشر والطباعة،٢٠١٧ م .

– Aḥmad, Suhīr Saʿīd, ǧawānib min al- ḥayāa al- yawmīa liʾl-ʾaqbāṭ (min al- nuṢūṢ wa al-ʾaṯār al-qibṭīa), Giza: kirystāl lilnaŠr wa al- ṭibāʾa, 2017.

- البردنوهى، ناصر وهلجاديل، *عالم الأقباط (الحياة اليومية عند الأقباط)*، ايبارشية النمسا، ٢٠٠٤ م.

– al- Bardanūhī, Nāṣir & Halǧādīl, ʿAlam al-aqbāṭ (al- ḥayā al-yawmīya ʿind al-aqbāṭ), Diocese of Austria, 2004.

- بطرس، جمال هرمنيا، "المناظر الطبيعية والدينية والرمزية في التصوير القبطي"، *رسالة دكتوراه غير منشورة*، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٠ م.

- Peter, Ǧamāl Hermania, " al-Manāẓir al-ṭabīʿīya waʾl-dīnīya waʾl-ramzīya fī al-taṣwīr al-qibṭī" ,*PhD thesis*, faculty of archeology, Cairo University, 2010.

- سيد، مصر سعد،" أصول ومدلولات العناصر الزخرفية على النسيج القبطي حتى نهاية القرن السابع الميلادي"، *رسالة دكتوراه غير منشورة*، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٥ م.

– Sayid, Miṣr Saʿd, "Uṣūl wa madlūlāt al-ʿanāṣir al- zuḫrufīya ʿalā al-nasīǧ al-qibṭī ḥattā nihāyat al-qarn al-sābiʿ al-mīlādī" ,*PhD thesis*, faculty of archaeology, Cairo University, 2015.

- عبد المنعم، شريف محمد،" الأمفورة في مصر القديمة منذ العصر المتأخر وحتى نهاية القرن الرابع الميلادي"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٥ م.

– ʿAbd al-Munʿim, Širīf Muḥammad, " al-Amfūra fī Miṣr al-qadīma munḏu al-ʿaṣr al-mutaʾḫir wa ḥattā nihāyat al-qarn al-rābiʿ al-mīlādī" , *master thesis*, faculty of archaeology, Cairo University, 2015.

- عطا، زبيدة محمد ، *الحياة الاقتصادية في مصر البيزنطية*، القاهرة: دار الأمين، ١٩٩٤ م.

– ʿAṭā, Zubayda Muḥammad, *al- ḥayāa al-iqtiṣadīya fi Miṣr al-bīzanṭīya*, Cairo: Dār al-Amīn, 1994.

- القناوي، مها سمير، "رمزية الكروم في الفن القبطي"، *مؤتمر الفيوم الأول*، كلية الآثار، فرع الفيوم، ٢٠٠١م.

– al-Qināwī, Mahā Samīr," Ramzīyat al-kurūm fī al-fan al-qibṭī" , *The First Fayoum Conference*, faculty of archaeology, Fayoum, 2001.

- ..... ،" زراعة الكروم وصناعة النبيذ في مصر القديمة "، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٨ م.

– ....., "Zirāʾat al-kurūm wa Ṣināʿat al-nabīḏ fi Miṣr al-qadīma" , *master thesis*, faculty of archeology, Cairo University, 1988.

- كامل، مراد، *حضارة مصر في العصر القبطي*، القاهرة: مطبعة دار العالم العربي، ١٩٨٦ م.

– Kāmil, Murād, *Ḥaḍārat Miṣr fī al- ʿaṣr al-qibṭī*, Cairo: Dār al-ʿālam al- ʿArabī , 1986.

- الكتاب المقدس، *العهد الجديد (انجيل لوقا و يوحنا)* .

– al-kitāb al- Muqadas, *al- ʿAhd al- ǧadīd (Inǧīl Lūqā wa yūḥanā)*.

- لوكاس، الفريد ، *المواد والصناعات عند القدماء المصريين*، القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩١ م.

– Lūkās, al-Farīd, *al-Mawād waʾl-ṣināʿāt ʿind al-qudamāʾ al- Miṣrīyīn*, Cairo: Maktaba Madbūlī, 1991.

- محروس، زينب على،" الضرائب في مصر القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة "، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٦ م.

– Maḥrūs, Zīnab ʿAlī, "al-Ḍarāʾib fi Miṣr al-qadīma ḥattā nihāyat al-dawla al-ḥadiṯa " , *master thesis*, faculty of archaeology, Cairo University, 1986.

- مسيحة، خليل،" الطب والعلوم عند الأقباط "، *موسوعة من تراث القبط*، مجـ. ٤، القاهرة، ٢٠٠٤ م.

– Masīḥa, ḫalīl, "al- ṭib waʾl- ʿulūm ʿind al-aqbāṭ", *mawsūʿat min turāṯ al-qibṭ*, vol. 4, Cairo, 2004.

- والترز، ك . ك، *الأديرة الأثرية في مصر*، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠ م.

– Walters, k.k, *al-Adīra al-aṯarīya fi Miṣr*, Cairo: al-Maǧlis al-Aʿlā liʾl-ṯaqafa, 2000.

قائمة المراجع الأجنبية :

– ALCOCK, A., «Coptic Terms for Containers and Measures», *Enchoria* 23, 1996.
– ATIYA, A. (ed.), *The Coptic Encyclopedia*, vols1-8, New York, 1942. [=Copt.Ency.]
– BAGINSKI, A. & Tidhar, A., *Texties from Egypt 4th-13th Centuries*, Los Angeles: Tavnit Press, 1980.
– BONCENNE, C., "Dionysus" in: *Coptic Encyclopedia*, Vol. 6, New York, 1991.
– ČERNY, J., *Coptic Etymological Dictionary*, London: Cambridge University Press, 1976. [=CED]
– CHASSINAT, É., *Un Papyrus Médical Copte*, Le Caire : Imprimerie de l'Institut Francais D'Archéologie Orientale, 1921.

– CRUM, W., *A Coptic Dictionary*, Oxford: Oxford University Press, 1939. [=CD]
– ……., *Catalogue of the Coptic Manuscripts in the British Museum*, London: Oxford University Press, 1905.

– ……., *Catalogue of the Coptic Manuscripts in the Collection of the John Rylands Library*, London: Manchester at the University Press, 1909.
– ……., *Coptic Ostraca from the Collections of the Egypt Exploration Fund the Cairo Museum and Others*, London, 1902.

– ……., *Short Texts from Coptic Ostraca and Papyri*, Oxford University, 1921.

– ……..... & BELL, H., *Wadi Sarga Coptic and Greek Texts*, Hauniae, 1922.
– …….. & EVELYEN, W., *The Monastery of Epiphanies at Thebes I*, New York: Cambridge University Press, 1924.

– ERICHSEN, W., *Demotisches Glossar*, German, Koponhagen: Ejnar Munksgaard, 1954.

– ERMAN, A., *Life in Ancient Egypt*, London, New York: Macmillan Press, 1894.

– FÖRSTER, H., *Wörterbuch der Griechischen Wörter in den Koptischen Dokumentarischen Texten*, Berlin: Walter de Gruyter, 2002. [=FD]
– GABRA, G. & EALON, M., *The Treasures of Coptic Art in the Coptic Museum and Churches of Old Cairo*, Cairo: The American University in Cairo Press, 2007.
– GARDNER, L.(ed.), *Coptic Documentary Texts from Kellis I*, Oxford, 1999.

– HALL, H., *Coptic and Greek Texts of the Christian Period from Ostraka, Stelae*, Etc. In The British Museum, London: Oxford University Press, 1905.

– HASITZKA, M., *Koptische Texte*, Wein, 1987.

– HENRI, D., *Homelies Coptes de la Vaticane*, I, Laeken-Bruxelles, 1922.

– HEUSER, G., *Die Personennamen der Kopten*, Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1929.

– KRUIT, N. & WORP, K., «Metrological Notes on Measures and Containers of Liquids in Graeco-Roman and Byzantine Egypt», *APF 54*, vol. 45, 1999, doi: 10.1515/apf.1999.45.1.96.

– LIDDELL, H. & SCOTT, R., *Greek English Lexicon*, New York: Oxford University Press, 1986.

– SOHAIR, A., «Professions, Trades, Occupations, & Titles in Coptic», *JCops* 12 &13, Paris, 2010-2011, 60, doi: 10.2143/JCS.12.0.2062434.

– STEFANSKI, E. & LICHTHIEM .M., *Coptic Ostraca from Medinet Habu*, London: The University of Chicago Press, 1952.

– VYCICHL, W., *Dictionnaire Étymologique de la Langue Copte*, Leuven : Bondgenotenlaan Peeters, 1983.

– WESTENDORF, W., *Koptisches Handwörterbuch*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1977. [=KHWb]

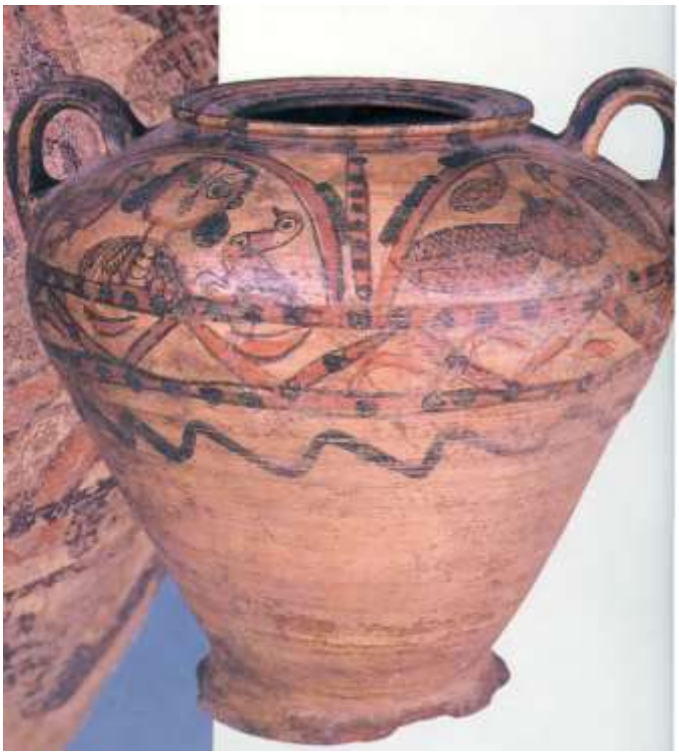
الصور والأشكال

(شكل:١) " أمفورة " إحدى الأواني المستخدمة لحفظ النبيذ في الحقبة القبطية .

CRUM & EVELYEN, *The Monastery of Epiphanies at Thebes I*, FIG. 32.

(شكل:٢) إحدى الأواني الفخارية المستخدمة لحفظ النبيذ والسوائل في الحقبة القبطية، مؤرخ بالقرن الرابع – الخامس الميلادي .

GABRA, G. & EALON, M., *The Treasures of Coptic Art in the Coptic Museum and Churches of Old Cairo*, Cairo: The American University in Cairo Press, 2007, FIG.85.



(شكل:٣) وعاء من الفخار لحفظ وتخزين النبيذ والمواد السائلة مؤرخ بالقرن السابع – الثامن الميلادي .

GABRA & EALON, *The Treasures of Coptic Art in the Coptic Museum and Churches of Old Cairo*, FIG. 93.

(شكل:4) إفريز من الحجر الجيري يمثل إحدى مراحل صناعة النبيذ وهي حصاد العنب، مؤرخ بالقرن الرابع –الخامس الميلادي.

GABRA & EALON, *The Treasures of Coptic Art in the Coptic Museum and Churches of Old Cairo*, FIG. 92.

الآثار القبطية والإسلامية

مجلة الآثاريين العرب (٢٢-٢)

قوش سبيلي (سقايات الطيور) في العمارة العثمانية

دراسة أثرية فنية (استانبول أنموذجًا)

The Birds waterers (Kuşsebili) in Ottoman Architecture

(Istanbul as example) Artistic and archeological Study.

إبراهيم وجدي إبراهيم حسانين

مدرس بكلية الآثار، جامعة دمياط، قسم الآثار الإسلامية

Dr.Ibrahim Wagdi Ibrahim Hassanien

Lecturer of Islamic Archaeology ,Faculty of Archaeology ,Damietta University

ibrahimhassanien@du.edu.eg

الملخص:

اتسمت العمائر في العصر العثماني؛ لاسيما المشيَّد منها في مدينة إستانبول، باشتمالها غالبًا على ملحقات معمارية بسيطة خُصِّصَت لخدمة الطيور دون غيرها من أنواع الحيوان. وقد عُرِفَت هذه الملحقات المعمارية باسم قوش سبيلي، أو سقايات الطيور، وظهرت بكثره في تراكيب القبور وأمام شواهدها، كما نراها كذلك بأرضيات أحواش (حظائر) الأضرحة، وفي الچشم ونافورات الوضوء، وكذلك بأفنية الجوامع، كما نراها بحدائق القصور أيضًا. وقد تنوعت أشكالها، ما بين أحواض، وأعمدة أُسْطوانية الشكل، وألواح رخامية، وكذلك منها ما اتخذ شكل السلسبيل. كما تنوعت الزخارف التي نُفِّذَت عليها، ولكنها اتسمت في غالبيتها بالبساطة، إلا في النماذج التي ظهرت منها في حدائق القصور؛ حيث عكست الطراز الفني للمكان الذي ظهرت به. فهذه الورقة البحثية تهدف إلى دراسة سقايات الطيور بمدينة استانبولفي العصر العثماني من خلال التعرف على الأماكن والأشكال التي ظهرت عليها، وطريقة تزويدها بالمياه، وطريقة تسبيل المياه إليها، والمادة الخام التي صُنِعت منها، بالإضافة إلى التعرف على الزخارف المنفَّذة عليها، والأساليب الزخرفية المستخدمة فيها.

الكلمات الدالة:

سقايات؛ استانبول؛ عثماني؛ زخرفة؛ عمارة.

Abstract

The Ottoman cities, especially the city of Istanbul, included special types of buildings that were dedicated only to serving both birds and animals. Among these types of buildings were what is known as bird waterers (Kuşsebili) , which were spread in the social and religious buildings. The shapes of these waterers varied between the shape of the salsabil , the slabs of sebils , columns in the courtyards of the mosques and the basins on the marble tombs or in front of the tombstones, and all these waterings were carried out from white marble, and generally it appeared simple in his appearance without any decorations, or decorated with some plant and geometric decorations that reflect the time and the decorations of the place in which they were located. This study aims to study bird waterings in the Ottoman era in Istanbul in terms of the shape and places in which they were located, the raw material, the method of supplying water, the method of channeling the water with it, and his implemented decorative elements.

Keywords: Birds waterers, Istanbul, Ottoman, Ornament, Architecture.

مقدمة:

اهتمت الحضارة الإسلامية بالحيوان ورعايته والرفق به اهتمامًا كبيرًا، وربما كان هذا الاهتمام نابعًا من التكريم والمكانة التي حظي بها الحيوان بكافة أشكاله من قِبَلِ الله تعالى، فقد حملت عدة سور في القرآن الكريم أسماءَ الحيوانات والطيور، مثل سورة البقرة والأنعام والنحل والنمل، كما ذُكرت كذلك بعض أنواع من الطير صراحةً في بعض السور القرآنية مثل الهدهد والغراب [١].

كما لم تغفل السنة النبوية الشريفة في العديد من الأحاديث الحثَّ على العناية بالحيوانات والطيور والرفق بها؛ فالرحمة بالحيوان قد تُدخِلُ صاحبَه الجنة، والقسوة عليه قد تدخله النار، والنبي محمد (صلى الله وسلم) أولُ من دعا إلى الشفقة بالحيوانات والرفق بها ومساعدتها في مطعمها ومشربها، وفي صحتها ومرضها [٢].

فهذا التكريم من قبل الله (سبحانه وتعالى) للحيوانات، ومن بينها الطيور، والدعوة للرفق بها من قبل نبيه (صلى الله عليه وسلم) كان دافعًا إلى رعاية المسلمين لها والاهتمام بها، سواء كانت طليقة في الأجواء أو حبيسة في الحدائق والبيوت؛ رغبة فى تحصيل الأجر والثواب من عند الله (سبحانه وتعالى). وقد تجسد هذا الاهتمام من قبل الإنسان عن طريق تشييد وحدات وعناصر معمارية ملحقة بالعمائر تهدف إلى حمايتها عن طريق توفير المأكل والمشرب، وكذلك التداوي من الأمراض[٣]؛ بل وتخصيص أوقاف للصرف منها عليها، وتعيين موظفين مخصصين للقيام بذلك. ويظهر هذا الأمر بطريقة أكثر وضوحًا فيما بقي لنا من الوحدات والعناصر المعمارية العثمانية بمدينة استانبولإلى الآن، فنجد أغلب واجهات العمائر العثمانية، ومنها الدينية مثل الجوامع، والتعليمية مثل المدارس، والاجتماعية مثل دور الشفاء والحمامات، والجنائزية مثل الترب، والتجارية مثل الخانات منذ بداية القرن ٨هـ/١٤م، وحتى نهاية القرن ١٣هـ/ ١٩م، وكلها لا تخلو من منازل خُصِّصَت لسكنى الطيور عُرِفت باسم منازل أو بيوت أو قصور الطيور؛ حيث كانت حاجة الطيور إلى وضع بيضها والاسترخاء وإحساسها بالأمان، بالإضافة إلى حمايتها من الأخطار الخارجية أمرًا ضروريًّا، فكان وجود مثل هذه البيوت أمرًا مناسبًا لها [٤]. ويعد الأنموذج الذي وصلنا في الجامع القديم بأدرنه سنة

---

[١] القرآن الكريم: سورة الأنعام الآية ٣٨، سورة النور الآية ٤١.

[٢] فقد روي عن عبد الرحمن بن عبد الله بن عمر بن الخطاب عن أبيه، قال: كنا مع النبي(ﷺ) في سفر فانطلق لحاجته فرأينا حُمرَة (طائر صغير) معها فرخان فأخذنا فرخيها فجاءت الحمرة فجعلت تُعَرِّشُ فلما جاء رسول الله قال: "من فجع هذه بولدها، رُدُّوا ولَدَها إليها". وعن الشريد قال: سمعت رسول الله(ﷺ) يقول: "من قتل عصفورًا عبثًا عج إلى الله يوم القيامة، يقول: يارب إن فلانًا قتلني عبثًا ولم يقتلني منفعة." صبحي،" بيوت الطيور على العمارة التركية"، ٣.

[3] YILMAZ, D., *Kuş Evleri, Ankara Büyükşehir Belediyesi Çevre Koruma ve Kontrol Dairesi Başkanlığı*, Çevre ve Peyzaj Akademisi., 2015, 16

[4] YILMAZ, *Kuş Evleri*, 28

٧٧٠:٧٧٩هـ/ ١٣٦٨:١٣٧٧م من أقدم النماذج [٥]. وكذلك نجد مبانٍ شُيِّدَت بصورة مستقلة خُصِّصَت كدور شفاء لمن يمرض من هذه الطيور والحيوانات؛ ففي مدينة بورسه تمَّ تشييد مستشفى لعلاج الطيور من الأمراض عرفت باسم غراب حانه Gurabahane-i Laklakan" لعلاج طيور اللقلق. ووجود هذه النوعية من المشافي لأحد أنواع الطيور في ذلك الوقت لم يكن –آنذاك– معروفاً في العالم [٦]. كما نجد أيضاً بقصر دولمه باغچه مستشفى للطيور، وكذلك غرفة عمليات [٧].

حظي كذلك مأكل الطيور باهتمام كبير من قبل سلاطين العثمانيين أنفسهم، وجاء ذكره واضحًا في وقْفِيَّاتِهِم التي أوقفوها على منشآتهم، فمثلاً اشترط السلطان بايزيد الثاني في وقْفِيَّتِهِ على جامعه، جامع بايزيد الثاني (٨٧٧:٨٨١ هـ/١٤٧٣:١٤٧٦م)، تعيينَ موظَّفِين يقومون بتغذية الطيور حول الجامع بالأرز. وقد خصص لهذا الغرض ٣٠ قطعة ذهبية. وقد استمر دفع هذا المبلغ حتى نهاية العصر العثماني، بل زِدْ على ذلك أنه في عهد السيد علي القائم على إدارة أو إمارة الجامع حتى سنة ١٩٤٠م كان يقوم بعلاج الطيور المصابة[٨]، وكذلك نجد بالوقفية الخاصة بالسلطان أحمد الأول، والمخصصة لدار إمارته باستانبول(٩٨٥:٩٩٢هـ/١٥٧٧:١٥٨٤م) أنه قد خصص أماكن لإقامة الطيور، كما أمر بزيادة الغذاء المخصص للطيور [٩].

أما عن مشرب الطيور، فقد قام العثمانيون ببناء سقايات المياه داخل المدن، وعلى جوانب الطرق الرئيسة بين المدن، وكانت هذه السقايات تفي باحتياجات كلٍّ من الإنسان والطيور معًا من الماء في بعض الأحيان، وذلك من خلال صنبور رئيسٍ بوسط السقاية يخص سقي الإنسان، وصنابير جانبية تصب في أحواض جانبية متصلة بالسقاية تفي باحتياج الطيور وغيرها من الحيوانات من الماء [١٠].

قوش سبيلي (سقايات الطيور) في العصر العثماني:

---

[5] ÇAM, N., *Kuş evlerinini Arkasındaki Dünya, 'şefkat estetiği' Kuş Evleri,* İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları-13, 2009, 58

[6] ÇAM, *Kuş evlerininin Arkasındaki Dünya*, 69

[7] IŞIN,P.: «Yabancı Seyahatnamelere Göre Osmanlı Kültüründe Hayvan Hakları ve Hayvan Sevgisi», *II. Ulusal Veteriner Hekimliği Tarihi Ve Mesleki Etik Sempozyumu*, Konya, 24-26 Nisan 2008, 7

[8] IŞIN, Yabancı Seyahatnamelere Göre Osmanlı, 3

[9] ZAFER,İ.: « Osmanlı Zamanının Mutlu Hayvanları», *Bilim Araştırma Kültür Sanat Dergis*i 39, 2019,16

نجد كذلك لطفي باشا زوج أخت السلطان سليم الأول(١٤٧٠–١٥٢٠م)، كان من الأثرياء أصحاب الأراضي الواسعة، قد ورد في وقْفِيَّتِهِ الخاصة بالأراضي الواقعة في مدينة تيرا أنه في سنة ١٥٤٤م أنشأ العديد من الجشم والأحواض داخل حدود هذه الأراضي الواقعة لاستفادة الطير والحيوان منها.

VAKIFLAR,G,K., Tarihte İlginç Vakıflar,*İstanbul*, Vakiflar genel Müdürlüğü Yayınları 2012, 68

أما شيخُ المعماريين المهندس معمار سنان، فقد أوقف في القرية التي وُلِدَ بها، والتي تُعْرَف باسم Ağırnas بقيصرى، أرضًا من أجل الصرف على چشمه قد أنشأها من أجل شرب الحيوانات في طمأنينة.

IŞIN, Yabancı Seyahatnamelere Göre Osmanlı, 3

[10] İYİCE,S .: «Çeşme »,*İslam Ansiklopedisi* 8, İstanbul , Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları,2000, 278

عند النظر إلى سقايات الطيور في العصر العثماني؛ لا سيما في مدينة استانبولنجدها قد اشتملت على العديد منها فى أغلب العمائر، فقد وجدت بتراكيب القبور وشواهدها، وبأرضيات أحواش الأضرحة، والچشم، ونافورات الوضوء بالجوامع، وأفنيتها، وكذلك بحدائق القصور، وقد تنوعت أشكال هذه السقايات ما بين سقايات على هيئة أحواض وأعمدة وألواح تشبه ألواح الچشم، كما تنوَّعت الزخارف التي نفذت عليها بحيث عكست زخارف الطراز الفني للعمارة التي تواجدت بها، أو الفترة الزمنية التي شُيِّدت بها.

ويمكن تناول هذا الموضوع من خلال المحاور الآتية:

أولًا: الأماكن والأشكال التي ظهرت عليها. ثانيًا: طريقة تزويد السقايات بالمياه.

ثالثًا: طريقة تسبيل المياه إلى السقايات. رابعًا: المواد الخام التي صُنِعت منها.

خامسًا: الزخارف وأساليب تنفيذها.

أولًا: الأماكن والأشكال التي ظهرت عليها: تعددت أماكن وأشكال هذه السقايات ظهرت على النحو التالي:

١-السقايات على تراكيب القبور، وعلى شواهد القبور، وفي أحواش الأضرحة: ظهرت على خمسة أشكال:

الشكل الأول: ظهرت في منتصف وفي أركان السطح العلوي للتراكيب، وكذلك بجوانب التراكيب من الأمام أو من الخلف، وقد تراوحت أعدادُها ما بين حوض واحد وصولًا أحيانًا إلى خمسة أحواض. كما تعددت أشكالها؛ فظهرت على هيئة كُوَّةٍ عميقة اتخذت عدة أشكال تنوعت ما بين الدائري، والبيضاوي، والنَّجْمِي، والمُثَمَّن، والهلال، والمستطيل، وشكل الورقة النباتية القلبية. وقد ظهرت هذه الأشكال بسيطة خالية من الزخارف؛ مثل سقايات بعض تراكيب القبور في أحواش (حظائر) كل من تربة السلطان محمود الثاني، وجامع السليمانية، جامع الوالدة باستانبول(**لوحة ١ أ، ب، لوحة ٢ ،٣**).

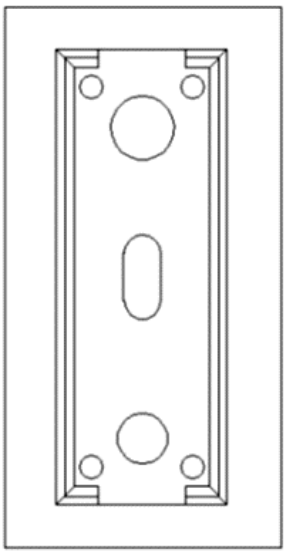
(أ)

(ب)

(لوحة ١-أ، ب) توضح سقاية طير على هيئة حوض عميق دائري الشكل بالسطح العلوي لتركيبة قبر حمدي باشا ١٢٩٩هـ/١٨٨٢م، بحوش (حظيرة) تربة السلطان محمود الثاني بمدينة إستانبول

(تصوير الباحث).

(لوحة ٢) توضح خمس سقايات للطيور؛ أربع دائرية الشكل، وواحدة مستطيلة موزَّعة بالسطح العلوي بتركيبة قبر حسين سجودي أفندي ١٢٦٥هـ/١٨٤٨م بحوش (حظيرة) جامع السليمانية باستانبول **(تصوير الباحث)**.



(شكل ١) يوضح سقايات الطيور بتركيبة قبر حسين سجودي أفندي ١٢٦٥هـ/١٨٤٨م بحوش (حظيرة) جامع السليمانية بإستانبول، نقلًا عن:

UYSAL, ***Süleymaniye Camii Haziresi,*** şekil 103

(لوحة ٣) توضح ثلاث سقايات للطيور بيضاوية وقلبية الشكل بمنتصف السطح العلوي بتركيبة محمد علي ١٣٠٥هـ/١٨٨٨م بحوش (حظيرة) تربة السلطان محمود الثاني **(تصوير الباحث)**.

(لوحة ٤) توضح ثلاث سقايات للطيور دائرية الشكل وذات حافة بارزة أعلى أحد التراكيب المؤرَّخة بالقرن١٩م، بحوش (حظيرة) جامع الوالدة ١٢٧٤:١٢٨١هـ/١٨٥٧:١٨٦٤م، بحي آقصراي باستانبول**(تصوير الباحث)**.

الشكل الثاني: اتخذا هيئتي الإناء الدائري البارز عن السطح العلوي للتركيبة، وهيئة حوض مفصَّص الأضلاع بارز عن جوانب التراكيب، وظهر منحوتًا كجزء أساس من أجزاء التركيبة، مثلما ظهر ببعض تراكيب حوش (حظيرة) تربة السلطان محمود الثاني **(لوحة ٥، ٦)**.

(أ) **(ب)**

(لوحة ٥ أ، ب) سقاية للطير تأخذ شكل الإناء أعلى السطح العلوي لتركيبة أحمد فاهر بي ١٣٢٠هـ/١٩٢١م بحوش (حظيرة) تربة السلطان محمود الثاني **(تصوير الباحث)**.

(أ)

(ب)

(لوحة ٦ أ، ب) سقايات للطير تأخذ شكل حوض نصف بيضاوي مفصَّص بأحد أضلع جوانب تركيبة زيا جوك ألب ١٣٢٣هـ/١٩٢٤م، بحوش (حظيرة) تربة السلطان محمود الثاني باستانبول(تصوير الباحث).

الشكل الثالث: ظهرت كجزء منفصل عن جسم التركيبة ومنحوت بشكل منفرد، إلا أنه وضع أحيانًا أعلى أحد جوانب التركيبة؛ لا سيما في المقدمة، أو إلى الأمام قليلًا من مقدمة التركيبة موضوعًا على الأرض. وقد اتخذت أشكالها هيئة حوض منشوري الشكل عميق من الداخل، أو حوض دائري له قاعدة بسيطة مستطيلة الشكل، مرتفعة قليلًا عن الأرض، مثلما ظهر ببعض تراكيب أحواش (حظائر) كل من جامع الفاتح، وجامع آيا صوفيا الصغرى، وتربة مركز أفندي باستانبول(**لوحة ٧، ٨، ٩**).

(أ)

(ب)

(لوحة٧ أ، ب) سقاية للطير على هيئة حوض منشوري الشكل، بمقدمة تركيبة محمد أفندي ١٢٦٢هـ/١٨٤٥م، بحوش (حظيرة) جامع السلطان محمد الفاتح بحي الفاتح باستانبول(**تصوير الباحث**).

إبراهيم وجدي إبراهيم حسانين | DOI 10.21608/jguaa.2021.50100.1138

(لوحة ٨) سقاية للطير تأخذ شكل حوض دائري الشكل ذات قاعدة مستطيلة (القرن ١٨-١٩م)، ملقاة بأرضية حوش (حظيرة) جامع آيا صوفيا الصغرى بإستانبول **(تصوير الباحث)**.

(لوحة ٩) سقاية للطير على هيئة حوض منشوري الشكل تتقدم إحدى التراكيب المؤرَّخة بسنة ١٢٩٧هـ/١٨٨٦م، والواقعة بحوش(حظيرة) تربة مركز أفندي بإستانبول نقلًا عن:SÜLEYMAN,B.,*Osmanlı Mezar Taşı*, 494

الشكل الرابع: اتخذ شكل حوضٍ عميق ظهر متصلًا بشواهد القبور فقط من الأمام دون التراكيب، واتخذت في الغالب الشكل الدائري وتتقدم الشاهد مباشرة، مثلما ظهرت بأحد شواهد القبور بحوش (حظيرة) جامع آيا صوفيا الصغرى بإستانبول. **(لوحة ١٠)**.

(لوحة ١٠) سقاية للطير تأخذ شكل الحوض، تتقدم شاهد قبر باسم أحمد وجيه مؤرَّخ بسنة ١٢٠٢هـ/١٧٨٧م، بحوش(حظيرة) جامع آيا صوفيا الصغرى باستانبول**(تصوير الباحث)**.

الشكل الخامس: ظهرت بعض السقايات في أرضيات الأفنية التي تحيط بالأضرحة، وقد اتخذت شكل حوض مستطيل الشكل، وقد نحتت بها كُوَّة عميقة دائرية أو مستطيلة الشكل. وذلك كما في أرضية الأفنية المحيطة بالأضرحة العثمانية السلطانية خلف جامع آيا صوفيا الكبير. **(لوحة ١١)**

(لوحة ١١) سقايات للطير على هيئة أحواض عميقة بأرضية الأفنية المحيطة بالأضرحة العثمانية بجوار جامع آيا صوفيا الكبير بإستانبول. **(تصوير الباحث)**

٢-السقايات في الچشم:

ظهرت سقايات الطيور في الچشم العثمانية على شكلين: **الشكل الأول:** ظهرت بالچشم المُلْحَقة ببعض الجوامع، كما فى چشمه جامع منزوى٩٥١هـ/١٥٤٥م بحي أبي أيوب الأنصاري بإستانبول، وقد اتخذت شكل لوح رخامي مستطيل مثبت بزوايا أحد جدران واجهة الچشمه. وهذا الشكل الذي ظهر عليه نؤكد أنه خُصِّصَ فقط لسقي الطيور بكافة أنواعها دون غيرها (الإنسان)؛ حيث يظهر بنفس الچشمه صنبور مياه خاص لسقي الإنسان. ويظهر اللوح الرخامي منفَّذًا به بأسلوب النحت البارز أربعة أحواض مختلفة الحجم والشكل؛ الحوض العلوي اتَّخَذَت جوانبه الشكل المستطيل وله قاعدة منشورية مسحوبة إلى أسفل. ويوجد أسفل هذه الحوض المستطيل الشكل ثلاثة أحواض أخرى كمثرية الشكل مزيَّنة بفصوص بارزة من الخارج، أكبرها العلوي والحوضان السفليان متساويان في الحجم، ويظهر أعلى الأحواض جميعها تجاويف غائرة في الحائط نعتقد أنها متصلة بأنبوب يزوِّدها بالماء، وهذه التجاويف قد حددت إطاراتها الخارجية بجفوت بارزة تأخذ شكل العقود المدببة. كما نلاحظ في أرضية الحوض العلوي الكبير وجود ثلاث فتحات ضيِّقة تستخدم في تسبيل الماء الزائد بها إلى الأحواض التي تليها في الأسفل **(لوحة ١٢أ، ب)**.

DOI 10.21608/jguaa.2021.50100.1138 | إبراهيم وجدي إبراهيم حسانين

(أ)

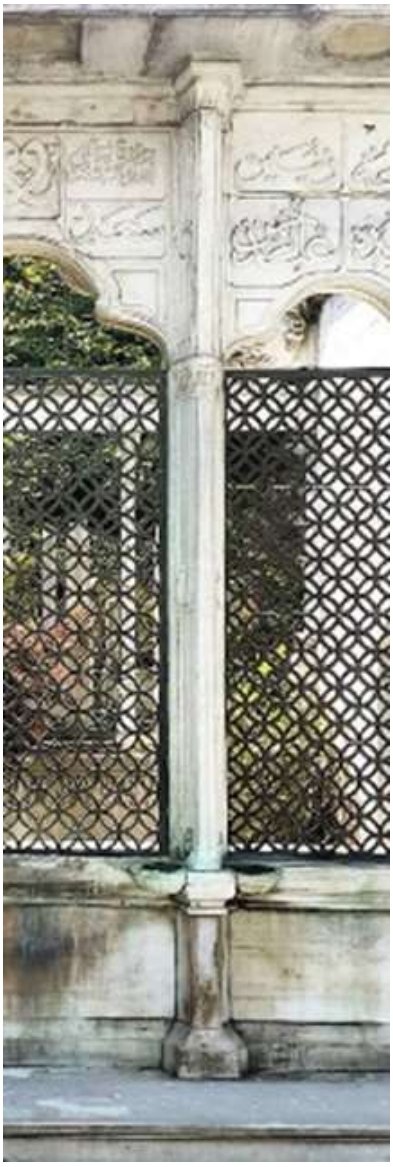
(ب)

(لوحة ١٢ أ، ب) سقاية للطير على هيئة لوح رخامي مثبت بچشمه جامع منزوى٩٥٢ هـ/ ١٥٤٥م، بحي أبي أيوب الأنصاري باستانبول**(تصوير الباحث)**.

الشكل الثاني: ظهرت سقايات الطيور في زوايا شبابيك التسبيل من الخارج في بعض الچشم العثمانية، كما هو بچشمه محمد أمين أغا المؤرخة بسنة ١١٥٣هـ/١٧٤٠م بحي قبطاش بإستانبول؛ حيث تظهر الچشمه مطلة على الخارج بواجهة مؤلَّفة من ثلاثة شبابيك تأخذ الشكل النصف الدائري، وتظهر في زوايا أعمدة الشبابيك من أسفل سقايات شرب الطيور، وقد نُفِّذَت على هيئة مستقلة من حيث الشكل الذي ظهرت عليه، أو حتى مصدر المياه الذي يمدها بالمياه، وقد اتسمت هذه السقايات بأنها نحتت كجزء أساس من أجزاء الچشمه، ولا تبدو منفصلةً عنها، وقد اتخذت شكل أحواض صغيرة غير منتظمة الأضلاع عميقة من الداخل وذات حافة خارجية اتخذت الشكل المضلع. ويظهر بالجزء الخلفي للحوض الملتصق بزاوية الچشمه فتحة تشبه فتحة الصنبور في أحد أعمدة الچشمه، نعتقد أنها تمثل قناة مائية كانت تزود الحوض بالماء **(لوحة ١٣ أ، ب،ج)**

(ب)

(ج)



(أ)

(لوحة ١٣أ، ب، ج) سقاية طير على هيئة حوض بچشمه محمد أمين أغا بقبطاش باستانبول(تصوير الباحث).

٣-السقايات في أفنية الجوامع:

ظهرت سقايات الطير في أفنية بعض الجوامع، وقد اتخذت شكل أعمدة أسطوانية الشكل يبلغ ارتفاعها ما يقرب من ٢م مثلما هو الحال في جامع سنبل أفندي في استانبولسنة ١١٥٠هـ /١٧٣٧م [11]، ونلاحظ أن هذا الشكل أيضًا خُصِّصَ وبشكل قاطع لسقي الطيور دون غيرها؛ حيث تلجأ إليه الطيور فُرادى وبدون خوف وفي هدوء للشرب والاسترخاء.

[11] İYİCE, Çeşme, 280

إبراهيم وجدي إبراهيم حسانين | DOI 10.21608/jguaa.2021.50100.1138

وقد اتخذت هذه السقايات هيئة عمود أسطواني من الرخام ينقسم إلى قسمين؛ **القسم الأول:** وهو الأكبر بحيث يمثل ثلثي العمود، وهو أملس خالٍ من الزخارف. **القسم الثاني:** يمثل الثلث الأخير العُلْوي للعمود، شُكِّلَ على هيئة حوض دائري الشكل ذي أضلاع بارزة عن جوانب العمود، ويخرج من منتصف هذا الحوض قمة العمود الأسطواني، وهو أقل سُمْكًا من الجزء السفلي للعمود، وقد خرجت منه مجموعة من الصنابير المعدِنِية المتصلة بأنبوب معدني ممتد داخل العمود، تزود الحوض بالماء. وقد اتسم هذا الحوض بأنه متسع قليلًا لتجميع المياه الخارجة من الصنابير، وفي نفس الوقت توفير مكان لوقوف الطير للشرب، وكذلك الاستحمام في أوقات الحر. **(لوحة ١٤ أ، ب، شكل ٢)**

(ب) **(أ)**

(لوحة ١٤ أ، ب) سقاية طير على هيئة عمود أسطواني الشكل بفناء جامع سنبل أفندي سنة ١١٥٠هـ /١٧٣٧م بإستانبول

(شكل ٢) يوضح شكل الحوض العلوي، نقلًا عن :

MİMARLİK, Kuşevleri,Çizim 4

٤- السقايات في ميضاوات الجوامع: ظهرت سقايات الطيور كذلك بشكل واضح في بعض جوانب الميضاوات التي تضمها الجوامع. وقد اختلف عدد هذه السقايات من ميضأة إلى أخرى على حسب عدد أضلاع الميضأة. فبعض الميضاوات ثُمانِيَّةِ الأضلاع وُجِد بها واحدة أو اثنتان من السقايات، أما الميضاوات ذات الستة عشر ضلعًا فقد زاد عددها إلى أربع سقايات. وقد اتسمت هذه السقايات من حيث موقعها بالنسبة لأضلاع الميضأة بأنها شغلت أضلع المستوى الأول؛ لا سيما في نهايته، خصوصًا في بعض الميضاوات التي تتألف من مستوى واحد، أما المِيضاوات ذات المستويين فقد وجدت في أضلع المستوى الثاني، وشكلت كجزء من اللوح الرخامي الذي يمثل أحد أضلاع الميضأة. أما من حيث الشكل فقد غلب على كلٍّ منهما شكل واحد، عبارة عن حوض عميق شبيه بالكأس نصف الكروي ذات أضلاع مفصصة، له قاعدة أو رجل في الأسفل تبرز عن جوانب الميضأة، متخذة شكل ورقة نباتية ثلاثية الفصوص يزينها بعض الحزوز الطولية. وتستمد هذه السقايات مياهَها من إحدى القنوات المائية التي تزوِّد الميضأة نفسها بالماء، وتشغل هذه القناة مكانًا في الثلث السفلي من قاعدة الحوض أو من خلال قناة تعلو جوانب الحوض، مثلما ظهر بكلٍّ من ميضأة جامع شاهزاده بحيِّ الفاتح ٩٥٠:٩٥٥هـ/ ١٥٤٣:١٥٤٨م، وميضأة جامع صوقللو محمد باشا بحي قاديرقا ٩٧٦:٩٨١هـ/ ١٥٦٨:١٥٧٢م، وميضأة جامع يني والده بحي الأوسكودار المؤرَّخ بسنة ١١٢٠:١١٢٢هـ/ ١٧٠٨:١٧١٠م بإستانبول. **(لوحات ١٥، ١٦، ١٧)** .

(أ)

(ب)

(لوحة ١٥ أ، ب) سقاية طير على هيئة كأس بأحد أضلع ميضأة جامع شاهزاده ٩٥٠:٩٥٥هـ/ ١٥٤٣-١٥٤٨م بحي الفاتح بإستانبول. **(تصوير الباحث)**

DOI 10.21608/jguaa.2021.50100.1138 | إبراهيم وجدي إبراهيم حسانين

(أ) (ب)

(لوحة ١٦ أ، ب) سقاية طير بأحد أضلع ميضأة جامع صوقللو محمد باشا ٩٧٦:٩٨١هـ/ ١٥٦٨-١٥٧٢م بحي قاديرقا باستانبول**(تصوير الباحث)**.

(أ) (ب)

(لوحة ١٧ أ، ب) سقاية طير على هيئة كأس بأحد أضلع ميضأة جامع يني والده المؤرخ بسنة١١٢٠:١١٢٢هـ/ ١٧٠٨-١٧١٠م، بحي الإسكودار باستانبول**(تصوير الباحث)**.

٥-السقايات في الحدائق وأفنية القصور: ظهر نوع من سقايات الطيور كثُر وجوده في أفنية وحدائق القصور العثمانية. وهذه السقايات من حيث الشكل التي جاءت عليه لا نستطيع الجزم بأنها خُصِّصت من أجل الطيور فقط، ولكن نرجِّح القول بأنها خصصت لكلٍّ من الإنسان والطير معًا، فصنبور المياه الذي تواجد بها يؤكِّد استخدامها من قبل الإنسان، والأحواض الصغيرة، سواء المعلقة، أو المنحوتة في جسم السقاية، أو الحوض الموجود أسفلها، فإنه يؤكد استخدامها أيضًا في سقي واستحمام الطير في أوقات الحر. وقد ظهرت سقايات الطيور في الحدائق وأفنية القصور على ثلاثة أشكال مختلفة:

الشكل الأول: تظهر إحدى نماذجه مسندة إلى أحد حوائط الفناء الأول بقصر طوبقابي سراي **(لوحة ١٨)**. يتألف من جزءين:

الجزء الأول: يمثل القاعدة، وهي عبارة عن حوض عميق تتجمع فيه المياه، وهي تتألف من كتلة رخامية نُحِتت من قطعة واحدة، اتخذت شكلًا قريبًا من الشكل المفصَّص.

الجزء الثاني: يمثل لوح السقاية، وهو مستطيل الشكل يكتنفه من الجانبين زوجٌ من الأعمدة الرخامية ذات تيجان كورنثية الشكل، ويشغل سطح اللوح من الداخل مجموعةٌ من الأحواض الصغيرة موزَّعة في ثلاثة صفوف رأسية: الصف الأول والثالث: متشابهان، وهما عبارة عن ستة أحواض ذوات سطح دائري وأضلع بارزة قليلًا، ترتكز على مناطق مثلثة الشكل، زُيِّن بعضها بورقة نباتية ثنائية الفصوص. وسطح هذه الأحواض غير عميق من الداخل (حيث يبلغ العمق ما يقرب من ٣ سم). ونلاحظ أن البعض من هذه الأحواض؛ لاسيما الموجودة في الأسفل، قد ثقب بأضلعها دائرية الشكل فتحات مستديرة، استخدمت لتسبيل المياه المجمَّعة بها إلى الحوض الأسفل منها. أما الصف الثاني: وهو الصف الأوسط، فهو يتألف من حوضين أعلى بعضهما البعض، يأخذان شكلًا يشبه الكأس ذات فوهة متسعة دائرية الشكل، وذات حوافّ مفصصَّة مزينة من الأسفل بأوراق الأكنتس البارزة. أما الكأس من الداخل فهو غير عميق زين بحلقة دائرية الشكل والقاعدة مخروطية الشكل تَدِقُّ وتتسع في الأسفل. ويوجد أعلى الحوض العلوي؛ لاسيما في المنتصف، فتحة صنبور مفقودة تخرج من فوهته فم طائر باسط جناحيه، منحوت نحتًا بارزًا دون ملامح للوجه. ونعتقد أن فتحة الصنبور هذه كانت متصلة بأنبوب من الخلف، حيث ينساب الماء من فوهة أو رأس الطائر إلى الأحواض؛ لا سيما العلوي، وينساب من هذا الحوض متدرجًا عند امتلائه إلى الأحواض الموجودة أسفل منه، ثم إلى الحوض السفلي الكبير. وقد توج الجزء العلوي من هذه السقاية، بأعلى تيجان الأعمدة، بمنطقة مستطيلة الشكل نُحِتت بها أشكال تمثل زخارف الباروك والروكوكو الأوربي، عبارة عن أشكال محارية وصدفية، وأوراق أكنتس، وعيدان الورد، والأوراق المُدَلَّاة، وعلى الجانبين أشكال مزهريات يخرج منها ما يشبه الشعلة.

(أ)

(ب)

(ج)

(د)

(لوحة ١٨ أ، ب، ج، د) سقاية للطير بالفناء الأول بقصر طوبقابي سراي على نمط الباروك والروكوكو، القرن ١٨-١٩م (تصوير الباحث).

الشكل الثاني: وجد هذا الشكل أيضًا في أفنية القصور، وقد ورد ذكر مصطلح سلسبيل ضمن الكتابات المسجَّلة عليه، ولذلك فقدعُرفت هذه السقايات باسم "سلسبيل". ويتضح من شكل هذه السقايات أنها متحركة يتم نقلها من مكان إلى آخر وقت الحاجة، وتتألف من أكثر من قطعة منفصلة عن بعضها البعض نُحِتت بشكل منفرد، ثم تم تجميعها مع بعضها البعض وإسنادها إلى الحائط. وهذه السقايات نعتقد أنها خصصت فقط للطيور وغيرها من أنواع الحيوانات دون الإنسان، وذلك راجعٌ إلى عدم اشتمالها على لوح رخامي يمثل ظهرَ أو لوحَ مراية السقاية به أية صنابير تُستخدم في سقي الإنسان مثل النموذج السابق، واحتوائها فقط على حوض سفلي يتم ملؤه يدويًّا **(لوحة ١٨)**. ويتألف هذا الشكل من ثلاثة أجزاء متمثلة في زوج من الأعمدة مستطيلة الشكل تحمل عقدًا مفصصًا أو موتورًا في أعلاها، ويشغلها من الأسفل حوض مستطيل الشكل. وتتوج هذه السقاية من أعلى بلوحات رخامية ’تشبه الشرافات الموجودة أعلى جدران المساجد، وقد زُيِّنت بالتذهيب لأوراق نباتية وأشكال المقرنصات، أو لوحات رخامية مزيَّنة بأشكال الزهور المختلفة، مثل سقايتين احدهما تستند أيضًا على أحد حوائط الفناء الأول بقصر طوبقابي **(لوحة ١٩)**، والأخرى خلف المدخل الثاني، وتُطل على الفناء الثاني بقصر طوبقابي **(لوحة ٢٠)**.

(أ)

(ب)

(ج)

(د)

(لوحة ١٩ أ، ب، ج، د) سقاية للطير (سلسبيل) مسندة على أحد حوائط الفناء الأول بقصر طوبقابي سراي بإستانبول، القرن ١٨-١٩م (تصوير الباحث).

(أ)

(ب)

(ج)

(د)

(هـ)

(لوحة٢٠ أ ، ب ،ج ، د ،هـ) سقاية طير ملصقة بالمدخل الثاني بقصر طوبقابي وتطل على الفناء الثاني بقصر طوبقابي بإستانبول، القرن ١٨-١٩م **(تصوير الباحث)**.

ثانيًا: طريقة تزويد السقايات بالمياه:

تستمد هذه السقايات مياهَها وفقًا للمكان الذي تتواجد به، فالسقايات التي توجد أعلى تراكيب القبور أو في مقدمتها أو في جوانبها، والسقايات الموجودة في أرضيات أفنية الأضرحة، وبعض السقايات التي تألفت من عدة أجزاء، وكانت تستخدم في الغالب لسقي الطير والحيوان دون الإنسان كان يتم ملء أحواضها يدويًّا من العيون أو الآبار إذا كانت قريبة منها بواسطة عمال هذه الأضرحة والحدائق، أو تُمْلى طبيعيًّا عن طريق مياه الأمطار المتساقطة في الشتاء؛ لاسيما أن جو هذه البلاد دائمًا ممطر **(لوحة ٩،١٠،١١، ١،٢،٣،٤،٥،٦،٧)**. أما السقايات البعيدة عن الآبار والعيون، فقد كان يُحضَر إليها الماء عبر أنابيب الماء المتصلة بالآبار أو العيون البعيدة، أو ضمن أنابيب متفرعة أساسا من أنابيب المياه المخصصة لتزويد الجامع أو المنشأة المتواجدة بها بالماء، حيث كان الماء يتدفق منها بصورة دائمة، أو يستخدم أو ينساب منها وفقًا للحاجة عبر صنابير الماء[١٢]، مثل السقايات التي أُلْحِقَت بالچشم، والسقايات التي تواجدت في أفنية الجوامع، وكذلك السقايات في جوانب أضلاع الميضاوات بحرم الجوامع، حيث يظهر في بعضها أنبوب ماء يصبُّ في هذه السقايات، ولا يزال مكانه واضحًا وظاهرًا إلى الآن**(لوحات١٣ب ، ١٤ ب،١٧ ب)**.

ثالثًا: طريقة تسبيل المياه للسقايات:

يعتمد تسبيل المياه بالسقايات على التدرج من أعلى لأسفل في أغلب الأحيان؛ فنجد السقايات الموجودة بالتراكيب يتم ملؤها مرة واحدة فقط، وعندما تفرغ يتم ملؤها مرة أخرى. وفي السقايات الموجودة بالأفنية، والتي يعتمد في تسبيلها الماء للطير عن طريق أحواضها السفلية فقط على وضع الماء في الحوض إذا كان مشكَّلًا على هيئة قطعة واحدة، أما إذا كان مُشكَّلًا أو مُقسَّمًا من داخله إلى قسمين، فإنه يتم نحته على مستويين أحدهما مرتفع عن الآخر، أو أقل مَيْلًا من الآخر. فعندما يمتلئ المستوى الأعلى ينساب الماء تدريجيًّا من الأعلى إلى الأسفل؛ أي إلى المستوى الثاني عن طريق ثقوب وفتحات ضيقة تتواجد في أضلاع المستوى الأعلى **(لوحة ١٩ب)**، أما في السقايات التي التصقت بالچشم فقد اعتمدت على صنبور مياه في أعلى ألواح السقايات، ينساب منه الماء إلى الحوض الذي يقع أسفله، ثم تتخلل المياه من هذا الحوض إلى باقي الأحواض الصغيرة الواقعة أسفلها من خلال ثقوب تم نحتها في الجزء السفلي من أضلاع هذه الأحواض **(لوحة ١٢ ب)**.

رابعًا: المادة الخام:

اعتمدت هذه السقايات كلها في مادة بنائها بصفة أساسة على الرخام المصقول اللامع؛ وربما يرجع السبب في ذلك إلى المميزات التي يتمتع بها الرخام من حيث فخامته وجماله الفني، ونعومة ملمسه المصقول الذي يعطي نوعًا من البريق الطبيعي لأسطحه؛ لاسيما عندما يسقط عليه الضوء فيعكس جمال المنشأة، هذا

[12] İYİCE, Çeşme, 278

فضلًا عن الصلابة الناتجة عن تكوينه الطبيعي ومقاومته للتآكل، وسهولة تنظيفه، مع ضمان ثبات لونه [١٣]. وبالإضافة إلى ذلك فإن المادة الخام للمنشآت التي تواجدت بها كانت هي الأخرى من الرخام، فكان طبيعيًّا أن تستخدم نفس المادة الخام.

خامسًا: العناصر الزخرفية:

تنوعت الزخارف التي نُفِّذَت على هذه السقايات، فالسقايات التي تواجدت في تراكيب القبور وأرضيات أفنية الأضرحة والجوامع كانت بسيطة في زخارفها؛ إذ اقتصرت فقط على أشكال هندسية تأخذ شكل الخطوط المتعرِّجة، أو أشكال على هيئة خطوط تشبه أشكالاً العقود المتشابكة منفَّذة في تضليعات بعض السقايات **(لوحة ١٥، ٦ب، ١٧ب)**. أو تكون زخارفها على هيئة ورقة نباتية ثلاثية الفصوص تنتهي بها هذه السقايات من أسفل **(لوحة ١٧ب)**.

أما السقايات التي تواجدت في فناء قصر طوبقابي سراي، فقد نفذت بها زخارف متنوعة ما بين زخارف نباتية وزخارف أخرى كتابية، وقد يكون ذلك راجعًا إلى المكان الذي تواجدت به فعكست ما به من زخارف، ومن بين هذه العناصر الزخرفية المنفذة زخارف أوروبية من طراز الباروك والروكوكو تزخرف قمة إحدى السقايات بقصر طوبقابي سراي، وقد تألَّفت من الأشكال المحارية وباقات الورد البلدي، بالإضافة إلى أشكال تمثِّل أوراق أكنتس كاملة، أو أنصافها **(لوحة ١٨ج)**.[١٤]

---

[١٣] وجدي، إبراهيم،" أشغال الرخام في العمارة الدينية في مدينة القاهرة في عصر محمد علي وخلفائه، دراسة أثرية فنية "، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م. ٣٥

[١٤] **الباروك** : يقصد بها من الناحية اللغوية اللؤلؤة المشوهة الشكل الشاذة في مظهرها عن المألوف (غير المنتظمة)، وقد ساد هذا الأسلوب الزخرفي في أوروبا في القرنين ١٦ – ١٨م، لا سيما في العمارة الكاثوليكية في البرتغال وإسبانيا وإيطاليا في سنة ١٦٠٠– ١٧٢٠م، ويتميز هذا الفن بالإفراط الزخرفي ، وتضم عناصره الزخرفية عناصر معمارية وفنية، منها إقامة الأعمدة أمام الفصوص، وكراهية استخدام الخطوط المستقيمة، وحبه للخطوط المنحنية الحلزونية التي مزج بينها وبين الأوراق النباتية والثمار في تكوينات زخرفية مركبة، كما يتميز بالاتصال المتبادل بين العناصر؛ حيث تخرج من بعضها البعض بشكل نهائي، بالإضافة إلى استخدام الألوان الحادة الثقيلة مثل البني والقرمزي والأزرق الداكن والذهبي، كما امتاز باستخدام القواقع والصدف والشماعد والأوراق المعقوفة وقرون الرخا كعناصر رئيسية في الزخرفة. وقد شاع هذا الأسلوب الزخرفي في العصر العثماني، وطغى على كثير من العمائر الإسلامية. للاستزادة انظر: مرزوق، عبد العزيز، *الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني*، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م، ٥٥، بهنسي، عفيف، معجم مصطلحات *الفن الإسلامي*، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستنبول، ١٩٨٨م، ١٨، عبد الحفيظ، محمد، دور الجاليات الأجنبية والعربية في الحياة الفنية في مصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، دراسة أثرية حضارية وثائقية، *رسالة دكتوراه*، كلية الآثار، جامعة القاهرة، قسم الآثار الإسلامية، ٢٠٠٠م، ١٥٥ – ١٥٦.

TOMAN, R., Baroque – Architecture – Sculpture – Painting, Konemann French , 8

الروكوكو: روكوكو كلمة مشتقة من كلمة Rocaille اللاتينية، وهي تعني أشكال محارية أو صدفية. ويمتاز هذا الفن في زخارفه في أنه يشبه فن الباروك؛ حيث يمتاز بكراهيته لاستعمال الخطوط المستقيمة وحبه للخطوط المنحنية والخطوط=

ونفذت كذلك زخارف الرومي[١٥] المؤلَّف من تفريعات نباتية متداخلة ومتشابكة مع بعضها البعض، والتي وجدت تُزخرف كوشة عقد إحدى هذه السقايات **(لوحة ١٩ج)**، أو التفريعات النباتية الملتوية، والتي تنتهي بورقة أحادية تارة، وتارة أخرى بورقة نباتية ثنائية الفصوص، وظهرت كذلك زخارف قريبة من الطبيعة تمثلت في أزهار الرُمَّان واللاله، والقرنفل والسوسن والورد البلدي، وكل منها يخرج من فرع نباتي[١٦] **(لوحة ٢٠أ)**. كما نفذت زخارف في قمة إحدى السقايات على هيئة قشور السمك **(لوحة ١٩هـ)**.

أما عن الكتابات التي ظهرت على هذه السقايات فقد كانت نادرة، حيث نفذت على إحدى هذه السقايات كتابات باللغة التركية العثمانية تتضمن أبياتًا شعرية داخل بحرين كتابيين مستطيلي الشكل ذات جوانب مدبَّبة **(لوحة ١٩ د)**، وقد جاء نصها على النحو الآتي: "وصلت حوض صفايي قلبه إسرتك دليل – راه مولآده سر سكك قيل مثال سلسبيل". وهي تعني: "إذا أراد الشرب من الحوض وطمأنينة القلب فالطريق إلى ذلك هو طريق الله والتضرُّع إليه.

سادسًا: أسلوب الزخرفة:

اتسمت أغلب هذه السقايات بالبساطة من حيث الشكل، وربما هذه البساطة التي تمتعت بها انعكست على الأساليب الفنية التي تزينها، فالبعض منها قد اعتمد على نفس أسلوب تشكيلها، وهو الحفر، واستخدامه في تنفيذ العناصر الزخرفية؛ حيث يظهر في بعض جوانب هذه السقايات استخدام أسلوب الحفر الغائر

=الحلزونية، إلا أنه يمتاز عن فن الباروك في اتجاهه نحو الرشاقة والرقة، هذا بالإضافة إلى استخدامه الأشكال المحارية والصدفية؛ حيث كانت من الأشكال المفضلة في هذا الطراز إلى جانب إكليل الزهور والخطوط المنحنية المحاكية لأشكال القواقع. **انظر:** علام، نعمت، *فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك*، دار المعارف، ط٣، ١٩٩١م، ١٩٩، عبد الهادي، مرفت، الزجاج التركي العثماني من خلال مجموعات متاحف القاهرة دراسة أثرية فنية، *رسالة دكتوراه*، كلية الآثار، جامعة القاهرة، قسم الآثار الإسلامية، ٢٠٠٤م، ١٢١.

KANLICAY,S.: «Barok-Rokoko Yorumlu 18.Yüzyıl İstanbul Çeşmelerinde Kompozisyon ,Motif ve terimler» ,*Yüksek Lisan Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, 2010. KUBAN,D.: «Barok Mimari», *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c.2, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul,1994.

[١٥] عرفت زخارف الأرابيسك في العصر العثماني باسم زخرفة الرومي، على الرغم من أن العناصر الزخرفية التي يشتمل عليها زخارف الأرابيسك هي نفسها التي اشتملت عليها زخرفة الرومي من الأشكال النباتية المتداخلة والأشكال الحلزونية التي كثيرًا ما تكون مركبة مع أشكال متعددة الأضلاع وأخرى نجمية وزخرفه زوايا هذه الأشكال الهندسية بلفائف من الأفرع النباتية لتقلل من حدتها، وقد سميت بهذا الاسم نسبة إلى سلاجقة الروم الذين كانوا يقطنون في وسط أسيا وكان يطلق عليها الأتراك قديمًا بلادي رومي Biladi Rumi حيث طوروا هذه الزخرفة حتى وصلت إلى درجة عظيمة من الروعة والإتقان، وانتشرت في جميع ولايات العالم الإسلامي حتى إسبانيا. انظر ماهر، سعاد، *الخزف التركي*، ٦٥ – ٦٦ ، للاستزادة انظر: مرزوق ، عبد العزيز، *الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني*، حسين، محمود، *الزخرفة الإسلامية*، ط٢، بيروت: الأكاديمية اللبنانية، ١٩٩١م.

[١٦] عن هذه الزهور، انظر كلًّا من:

GÜNEY,K., *Osmanlı Süsleme Sanatı*, Ankara, 1995.

والبارز والبسيط في تشكيل بعض العناصر الزخرفية التي تُزيِّنها، والتي اقتصرت على أشكال خطوط متموِّجة أو مُتعرِّجة، وخطوط أفقية تؤلف أشكال عناصر معمارية تشبه العقود **(لوحة ٦، ١٥ب،١٧ب)**.

أما السقايات التي تواجدت في أفنية القصور، فيبدو أنها كانت صناعة سلطانية؛ أي أن مَنْ أمر بصناعتها هم السلاطين أو سكان القصور من الحكام العثمانيين، فكان لابد من صناعتها وزخرفتها وفقًا للأساليب الفنية والزخرفية للقصر الذي تواجدت به. فقد ظهر في تنفيذ زخارف هذه السقايات كل من أسلوب الحفر البارز في الأجزاء العلوية، والتي تمثل زخارف الباروك والروكوكو **(لوحة ١٨ج)**، وأشكال أزهار اللاله والقرنفل **(لوحة ٢٠أ)**. كما استخدم كذلك أسلوب التفريغ في تنفيذ بعض العناصر الزخرفية؛ لا سيما في جوانب الأعمدة الموجودة على جوانب هذه السقايات **(لوحة ١٩ج،٢٠أ)**. ويظهر كذلك أسلوب التذهيب[١٧] باللون الأصفر، والتلوين باللون الأسود والأخضر على الجوانب والأجزاء العلوية في بعض هذه السقايات. **(لوحة ١٩أ)**

الخاتمة:

يتضح مما سبق بان العثمانيين لم يغفلوا الاهتمام برعاية الطيور والحيوانات وقد انعكس ذلك على وصل إلينا من الوحدات معمارية التي الُحقت بالعمائر المختلفة الشكل والمتنوعة الأغراض أو حتى من خلال ما ذكر في وقفيات السلاطين العثمانيين الموقوفة على عمائرهم والتي كان للطيور والحيوانات نصيبا من المال الموقوف عليها في الطعام والشراب، **وقد توصلنا من خلال هذه الدراسة إلى النتائج التالية:**

اتضح من هذه الدراسة اهتمام العثمانيين بالحيوان والعناية به بصفة عامة، والطيور بصفة خاصة، وقد انعكس هذا الاهتمام في تشييد نوعيات خاصة من الوحدات والعناصر المعمارية قد أُلْحِقت بالعمائر وخُصِّصت للسكن أو للشرب، أو حتى للعلاج والتداوي، وقد حملت هذه الوحدات والعناصر المعمارية اسم بيوت أو سرايات الطيور، وسقايات الطيور، ومستشفيات الطيور.

اتضح من هذه الدراسة أن سقايات الطيور؛ لا سيما في بعض أشكالها التي اختصَّت بسقاية الطيور دون غيرها من أنواع الحيوانات لم تظهر من قبل العصر العثماني بهذا الشكل، ولكن كان ظهورها الأول في العمارة العثمانية؛ حيث الشكل الذي ظهرت عليه سابقًا قد عُرِف باسم أحواض سقي الدواب، وكانت ملحقة بالمجموعات المعمارية والخانات والوكالات التي شُيِّدت على مر العصور الإسلامية، وكان أشهر نماذجها

[١٧] استخدم التذهيب كأحد وسائل الزخرفة على الرخام خلال هذه الفترة، وتنوعت الأساليب المتبعة في التذهيب؛ حيث وجدت ثلاثة أساليب متبعة في عملية التذهيب؛ الأسلوب الأول: وهو التذهيب بدون لون، وهو ما يُطلِق عليه الأتراك خلكاري Helquari، وتتم هذه الطريقة بأن يقوم المذهِّب باستخدام مداد الذهب في تنفيذ العناصر الزخرفية، وبدون تحديد بأيٍّ من الألوان المساعدة. أما الأسلوب الثاني في التذهيب: فهو أسلوب التذهيب الملون، وهو استخدام مداد الذهب في تحديد العناصر الزخرفية وتلوينها بالألوان المختلفة؛ الأخضر والأحمر. انظر: الدسوقي، شادية، *فن التذهيب العثماني في المصاحف الأثرية*، دار القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م، ٨٣-٨٥

التي ظهرت فى العصر السلجوقي في بلاد الأناضول، وفي العصر المملوكي في مصر وبلاد الشام، وكان تستخدم لسقي الطير والحيوان معًا.

تنوُّعت العمائر التي ظهرت بها هذه السقايات، سواء أكانت عمائر دينية أم كانت عمائر اجتماعية، مما يؤكد اعتبارها من قبل المنشئين عنصرًا أساسا في منشآتهم المعمارية قد وضع في الحسبان ولا تشيد دونه.

ظهور سقايات الطيور بكم هائل بهذا الشكل؛ لاسيما في تراكيب القبور التي لم تَخْلُ منها، كان أحد أنواع الصدقات الجارية البسيطة لمن هم دون المقدرة المادية لتشييد عمائر خيرية ذات شأن مثل الأسبلة، يستفيدون منها في الترحم على أنفسهم بعد وفاتهم.

اتسمت السقايات بالبساطة الشديدة من حيث الشكل، أو حتى من حيث الزخارف المنفَّذة عليها؛ إلا أن السقايات التي ظهرت داخل القصور العثمانية عكست الطراز الفني السائد داخل هذه القصور، فظهرت غنية بزخارفها وأشكالها.

كان الرخام هو المادة الخام الوحيدة المستخدمة في هذه السقايات دون غيره من المواد، ويرجع ذلك إلى السمات التي يتمتع بها من صلابة وقوة لا تجعله يتآكل من الماء، بالإضافة إلى ملمسه الذي يعطي نوعًا من الرطوبة والبرودة للماء.

قائمة المراجع

المراجع العربية:

- حسين، محمود، *الزخرفة الإسلامية*، ط٢، بيروت، الأكاديمية اللبنانية،١٩٩١م.

- Māḥmūd Ḥūsayn, *al-zāġrāfā āl-īslāmīya*, Beirut, al-akādīmīya āl-libnānīya 1991.

- الدسوقي، شادية، *فن التذهيب العثماني في المصاحف الأثرية*، دار القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م.

- al-Dusūqī Šādyā, *Fan* al *-tāḏhīb āl- ʿuṯmānī fi al-māṣāḥif al-aṯarīya*, Dar al-Qāhirā, 2002

- صبحي، إبراهيم،"بيوت الطيور على العمارة التركية"، *مجلة جامعة جازان*، مجـ٢، ع ٢، المملكة العربية السعودية، مطابع جامعة جازان،٢٠١٣م.

- Ṣubḥī, Ibrahīm, Buyūt al-ṭuyūr ʿalā al-ʿīmāra al-tūrkīya, *Journal of Jazan University*2, №.2 , Saudi Arabia, Jazan University Press, 2013.

- القرآن الكريم، سور الأنعام والبقرة والنحل والنمل.

- The Holy Quran ،Sūrat al-Anʿām , al-Bāqra, al-Naḥl, al-Nāml

- بهنسي، عفيف، *معجم مصطلحات الفن الإسلامي*، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول، ١٩٨٨م.

- Bāhnasī ،ʿAfīf , *Mʿuğam muṣṭalaḥāt al-fan al-islāmī,* markaz al-ābḥāṯ liʾl-tāriḫ wāʾl -funūn wāʾl-ṯāqāfā al-islāmīya bi –Istānbul, 1988

- عبد الحفيظ، محمد، دور الجاليات الأجنبية والعربية في الحياة الفنية في مصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، دراسة أثرية حضارية وثائقية، *رسالة دكتوراه*، كلية الآثار، جامعة القاهرة، قسم الآثار الإسلامية، ٢٠٠٠م.

- ʿAbd al-Ḥāfīẓ ،Muḥammad, dūr al-ğāliyāt al-āğnabīya wāʾl -ʿarbīya fī al-ḥyā al-fanīya fī Miṣr fī al-qārnīn al-ṯāmin ʿašr wāʾl-tāsi ʿašr, Dirāsa aṯarīya ḥaḍārīya wāṯāʾiqīya, *PhD Thesis*, Faculty of Archeology, Cairo University, Department of Islamic Archeology, 2000.

- عبد الهادي، مرفت، الزجاج التركي العثماني من خلال مجموعات متاحف القاهرة دراسة أثرية فنية، مخطوط *رسالة دكتوراه*، كلية الآثار، جامعة القاهرة، قسم الآثار الإسلامية، ٢٠٠٤م.

- ʿAbd al-Hādī, Mirfat ،al-zuğāğ al-tūrkī al-ʿuṯmānī min ḥilāl mağmūʿāt mtāḥif al-Qāhirā, Dirāsa aṯarīya fanīya, *PhD Thesis*, Faculty of Archeology, Cairo University, Department of Islamic Archeology, 2004.

- علام، نعمت، فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك، دار المعارف، ط٣، ١٩٩١م.

- ʿAlām ،Niʿmat ،finūn al-ġārb fī al-ʿuṣūr al-wusṭa waʾl -nahḍa waʾl –bārūk, Dār al-mʿārif, 1991.

- مرزوق، عبد العزيز، *الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.

- Mārzūq, ʿAbd al-ʿAzīz, *al- finūn al-zuẖrufiya al-islāmīya fi al-ʿaṣr al-ʿuṯmānī*, Cairo, Egyptian General Book Authority, 1987.

- وجدي، إبراهيم، "أشغال الرخام في العمارة الدينية في مدينة القاهرة في عصر محمد علي وخلفائه، دراسة أثرية فنية"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م.

- Wağdī ،Ibrahīm, Ašġāl al-ruẖām fī al-ʿimāra al-dīnīya fī madīnat al-Qāhirā fī ʿaṣr Muḥammad ʿAlī wā ẖulafāʾih, Dirāsa aṯarīya fanīya, *Master Thesis*, Faculty of Archeology, Cairo University, Department of Islamic Archeology, 2007.

المراجع الأجنبية:

- AKSEL, M.: «Eski İstanbul'da Kuş Evleri ve Kuşlar», *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, C.XI, Sayı: 225, Nisan 1968 .

- BARIŞTA, H., *Osmanlı İmparatorluğu Dönemi İstanbul'undan Kuşvleri*, Ankara, 2000.

- BERK, S., *Osmanlı Mezar Taşı Kitâbeleri'nin Anlamı Surlaın öte Yanı, Zeytinburunu*, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları: 9, 2005.

- ÇAM, N., *Kuş evlerinini Arkasındaki Dünya, 'şefkat estetiği' Kuş Evleri*, İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları-13, 2009.

- GÜNEY,K., Osmanlı Süsleme Sanatı,Ankara,1998.

- IŞIN,P.: «Yabancı Seyahatnamelere Göre Osmanlı Kültüründe Hayvan Hakları ve Hayvan Sevgisi», *II. Ulusal Veteriner Hekimliği Tarihi Ve Mesleki Etik Sempozyumu*, Konya, 24-26 Nisan 2008.

- İYİCE,S.: «Çeşme», *İslam ansiklopedisi* 8, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları,2000.

- KANLIÇAY,S.:«Barok-Rokoko Yorumlu 18.Yüzyıl İstanbul Çeşmelerinde Kompozisyon ,Motif ve terimler »,*Yüksek Lisan Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul,2010.

- KUBAN, D.: «Barok Mimari», *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* 2, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul,1994.

- MİMARLİK, A., *Şefkat Estetiği Kuş evleri*, İstnbul, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları-13 Ocak 2010.

- TOMAN, R., *Baroque – Architecture – Sculpture – Painting*, Konemann French.

- UYSAL, N.: «Süleymaniye Camii Hazires» ,*Doktora Tezi*, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstütüsü, Sanat Tarihi Ana dalı , Kayseri ,2013

- VAKIFLAR.,G.K., Tarihte İlginç Vakıflar, İstanbul , Vakiflar genel Müdürlüğü Yayınları ,2012

- YILMAZ, D., *Kuş Evleri, Ankara Büyükşehir Belediyesi Çevre Koruma ve Kontrol Dairesi Başkanlığı*, Çevre ve Peyzaj Akademisi, 2015.

- ZAFER,İ.: «Osmanlı Zamanının Mutlu Hayvanları», *Bilim Araştırma Kültür Sanat Dergisi*, Yazı 39, 2019.

دراسة بصرية لشاهد قبر أبي قاسم الزليجي بتونس (ت ٩٠٢هـ/ ١٤٩٦م)

نشر جديد ودراسة مقارنة في قواعد المنظور

A Visual study of the tombstone of Abu Qasim Al-Zilaiji in Tunis (d. 902 AH / 1496 AD, published and a comparative study in the rules of perspective

السيد سعيد زكي أبو شنب

مدرس بقسم الاثار الاسلامية – كلية الآداب – جامعة بني سويف

Elsayed Saied Zaki Aboshanab

Lecturer of islamic archeology - islamic department - faculty of art - beni souif univesity

الملخص:

تعد الدراسة البصرية من أهم الدراسات الحديثة في مجال الآثار سواءً من الناحية المعمارية أو الفنية، كما أنها من أهم المجالات التي يجب الالتفات إليها، خاصة أن هذه الدراسة توضح لنا الكثير مما كان يهدف إليه الفنان أو المعماري وقت العمل المقصود، أما في مجال النقوش الكتابية فإن هذه الدراسة تهدف إلى الكشف عن الرسالة التي كان يريد كاتب النص إيصالها للمتلقي فانعكست بشكل مباشر على إختيار الشكل العام للنص ونوع المادة المكتوب عليها ونوع الخط المنفذ به النص قبل الدخول في تحليل العبارا ت والكلمات الواردة بالنص المطبق عليه هذه الدراسة.

ويهدف هذا البحث في تطبيق الدراسة البصرية على شاهد قبر لأبي قاسم الزليجي(ت ٩٠٢هـ/ ١٤٩٦م)، بالزاوية المسماه باسمه بمدينة تونس **(ينشر لأول مرة)**، وذلك بتحليل هذا الشاهد من حيث الشكل والمضمون، لاستخراج عوامل الجذب البصري التي عمد لها الكاتب لجذب المتلقي لقراءة النص والتعرف على الرسالة المقصودة منه التي ارادها المرسل، كما يعد تحليل نص هذا الشاهد من الأهمية بمكان لأن هذا تاريخ كتابته في وقت لاحق لوفاة أبي قاسم الزليجي، فكان اختيار بعض الألفاظ يعطينا الكثير من المعلومات عن شخص أبي قاسم الزليجي كما تنقل لنا الكثير من المعطيات عن طبيعة الفترة التالية لوفاته، وطبيعة المقيمين في هذا المكان في فترته وحتى بعد وفاته.

لذلك كان اختيار موضوع البحث " **دراسة بصرية لشاهد قبر أبي قاسم الزليجي بتونس (ت ٩٠٢هـ/ ١٤٩٦م) نشر ودراسة في قواعد المنظور**" موضوعاً لهذا البحث.

الكلمات الدالة:

الدراسة البصرية؛ ابي قاسم الزليجي؛ تونس؛ النقوش الكتابية؛ الشكل؛ المضمون.

Abistract:

The visual study is one of the most important modern studies in the field of archeology, whether from an architectural or even a technical point of view, and it is also one of the most important areas that must be paid attention to, especially since this study displaces much of what the artist or architect was aiming for, but in the field of inscriptions This study aims to reveal what the author of the text was aiming for in terms of choosing the general form of the text, the type of material written on it, and the type of font in which the text was executed

before entering into the analysis of the expressions and words contained in the text to which this study is applied.

This peaper aims to apply this study to a tombstone of Abu Qasim Al-Zilaiji in the cemetery named after him in the city of Tunis by **(It is published for the first time)** analyzing this witness in terms of form and content and comparing it with a number of evidence from the same cemetery, which is close in the date of writing in the same period of time and takes the same shape and executed with the same type of script Al-Mukhtar, and the analysis of the text of this witness is of great importance because this is the date of its writing at a later time of the death of Abu Qasim al-Zulaiji, so choosing some words gave us a lot of information about the person of Abu Qasim al-Zulayji, as well as a lot of data about the nature of the period and the nature of the residents of this place. In his period and even after his death.

Therefore, the selection of the research topic was "**a visual study of the tombstone of Abu Qasim Al-Zilaiji in Tunis (d. 902 AH / 1496 AD, published and a comparative study** in the rules of perspective" for a group of the evidence in that cemetery.

key words:

Visual study, Abi Kassem Zaliji , Tunisia, Inscriptions, Form, Content.

زاوية أبي قاسم الزليجي

تقع زاوية سيدي أبي قاسم الزليجي[١] في القطاع الغربي من المدينة القديمة، وهي تحاذي ساحة الغنم من احد الجوانب، وقد أقيم المبنى فوق ربوة تطل من الناحية الغربية على سبخة السيجومي ومن الناحية الشمالية على قصبة مدينة تونس، وارتبطت باسمه لأنه منذ قدم إلى تونس (افريقية قديماً)، والقبة من الخارج مربعة الرقبة وهرمية الطاقية المكسوة بالخزف، و قد عاش فيها أواخر القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، تذكر الروايات التاريخية أن هذا الولي قد صنع بنفسه مربعات الزليج التي تغطي الجدران الداخلية

[١] سيدي أبي قاسم الزليجي هو أبو الفضل قاسم بن أحمد الصدفي الفاسي الزليجي أحد أبرز أولياء تونس وصوفيتها في القرن العاشر للهجرة السادس عشر للميلاد. تذكر المصادر التاريخية أنّه أتى إفريقية (تونس) من الأندلس ليستقرّ بمدينة تونس ويكون واحدا من أبرز شيوخ العلم والتصوّف وإن وجد على أحد النقائش الكائنة بزاويته أنّ أصله من فاس بالمغرب. وقد اشتهر بصناعة نوع رفيع جدّا البلاطات الخزف المنجز بتقنية الكورداسيكا وهو من الابتكارات الأندلسية، ويرجع بعضهم سبب تلقيبه بالزليجي إلى إجادته وإتقانه لهذا النوع من الخزف (الزليج أو الجليز) ويظهر أنّ سيدي أبا القاسم الزليجي كان على رفعة وسموّ كبيرين في محاسن الخلق وآداب النفس، وهو ما جلب إليه تقديرا واحتراما وصلا إلى حدّ الاعتقاد في بركته، وكبير صلاحه واعتباره مثالا للتقوى والورع. وهو الذي طلب من أمراء بني حفص أن توارى رفاتهم بجوار ضريحه الزكيّ، وبالفعل نجد بزاويته اليوم قبر السلطان الحفصي أحمد بن الحسن آخر ملوك بني حفص وبعد وفاته سنة٩٠٢هـ/١٤٩٦م صار قبره مزارا ومقاما للتبرّك والصلاح خاصة بعد الإصلاحات الكبيرة التي قام بها سيدي أبو الغيث القشاش (ت١٠٣١هـ/١٦٢٢م) وهو ولي صالح أورد مريده المنتصر بن أبي لحية القفصي قائمة في المساجد والزوايا التي أصلحها، عن الزاوية تاريخيا ومعماريا، انظر: الدولاتلي، عبد العزيز، *مدينة تونس في العهد الحفصي*، ترجمة محمد الشابي وعبد العزيز الدولاتلي، تونس، ١٩٨١م، ١٧٨–١٨٥؛ المسعودي، جميلة مبطي، *المظاهر الحضارية في عصر دولة بني حفص منذ قيامها سنة ٦٢١هـ. وحتى سنة ٨٩٣هـ*، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الشريعة والدراسات الاسلامية، جامعة ام القري، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٠م، ٩١.

و الخارجية لزاويته و من أجل ذلك لقب بالزليجي[٢]، ذكر في المصادر التاريخية أن سيدي قاسم أصله من الأندلس و يؤكد ذلك النقيشة التي أضيفت بعد وفاته حيث ذكر فيها أن اسمه هو أبو الفضل قاسم احمد الصدفي الفاسي يعني انه كان من مدينة فاس بالمغرب الأقصى، وربما غادر مدينته إلى الأندلس لتعلم صناعة الخزف و الزليج[٣]، وكانت الزاوية مسكنا للولي كما كانت مسكنا للمسافرين والتجار في الليل والأندلسيين القادمين حديثا إلى تونس.

رممت الزاوية من قبل أبي الغيث القشاش الأندلسي الأصل[٤]، توفي سيدي قاسم الزليجي سنة ٩٠٢هـ/ ١٤٩٦م. تتميز الزاوية بقبتها مربعة الشكل و الهرمية و سقفها مكسو بالقرميد الأخضر. سقف القبة من الخشب المنقوش والمزخرف أما الواجهة الرئيسية المطلة على الصحن فمكسوة بخزف الكوارداسيكا تحوي الزاوية ضريح سيدي أبي قاسم الزليجي و قبري سلطانين حفصيين[٥]، والباب الخارجي يفضي بالداخل إلى دهليزين مزودين بدكات من حجر الكذال و السقيفة الأولى تفتح يمينا على المسجد الذي بناه الحسين بن علي تتميز أرضية الصحن ببلاطاته الرخامية و يحيط بها رواق يتميز بأعمدة وتيجان حفصية وتيجان أندلسية وبنقش الحديدة او الجبس المنقوش[٦]، وقد أصبحت المقبرة اليوم متحفاً مفتوحا لشواهد قبور من مدينة تونس يحتوي على عدد كبير منها مختلفة الاشكال والأحجام كما أنها من كل الفترات التي مرت بها تونس بعد الفتح الإسلامي لها[٧].

وكانت هذه الزاوية في بادئ الامر مسكنا للوليّ وتذكر الاخبار أن سيدي قاسم هو الذي بناها بمساعدة أتباعه، وبحكم وجود هذه الزاوية خارج نطاق المدينة القديمة، وقيامها بجانب احد ابوابها الحفصية، وهو باب خالد الذي سمّي فيما بعد بباب سيدي قاسم، فإنها كانت تتحول ليلا الى مأوى للمسافرين والتجار الذين يداهمهم قدوم الليل خارج الاسوار، ويذكر لنا ابن أبي دينار أن عدة أندلسيين حديثي العهد بنزول تونس على

---

[٢] ابو سدرية، خديجة عبد الله على، الزوايا ودورها الحضاري في منطقة المغرب الأدنى بين القرنين (٧-٩هـ/ ١٣-١٥م)، *رسالة دكتوراة غير منشورة*، كلية البنات جامعة عين شمس، ٢٠١٥م، مقدر، نادية، الجالية الأندلسية في افريقية في العهد الحفصي بين التأثير والتأثر ٦٢٥-٩٨١هـ/ ١٢٢٨-١٥٧٤م، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة محمد بوضياف، الجمهورية الجزائرية، ٢٠١٩م، ٦٠؛

SALADIN, H., MIGEON, G., *Manuel d'art musulman*, Paris,1907, 166.

[٣] عياش، محمد، *المقابر الخاصة والروضات الملكية في حواضر بلاد المغرب الإسلامي من القرن الأول حتى نهاية القرن العاشر الهجري / السابع السادس عشر الميلادي*، الأكاديمية للدراسات الإجتماعية والإنسانية، مج. ١٢، ع.١، القسم(ب) العلوم الإجتماعية، ٩٢ – ١٠١.

[٤] أصبح قبر أبي قاسم الزليجي محل زيارة وتبرك خاصة بعد الاصلاحات والتوسيعات التي أجراها الشيخ أبو الغيث القشاش في أوائل القرن العاشر الهجري، فتحول المعلم ملجأ للمهاجرين القادمين من الأندلس، الدولالتلي، مدينة تونس، ١٦٧.

[٥] عياش، المقابر الخاصة، ٩٥.

[6] ZBISS S.M., *les Monuments de Tunis, Tunis*, 1971, 62; RAJA A., A., *Stèles funéraires tunisoises de l'époque hafside (628-975/1230-1574)*, Tunis, 1997. 6.

[7] ZBISS S.M., *Apports des Morisques Andalous en matière d'agriculture en Tunisie. Religion, identité et sources documentaires sur les Morisques Andalous. Actes du 2ème Symposium International du C.I.E.M.*, t. II, 201-212.

اثر احتلال غرناطة، قد أقاموا مؤقتا بهذه الزاوية وسوف يكون الشأن كذلك ايضا بالنسبة الى الاندلسيين اللاجئين الى البلاد التونسية في اوائل القرن السابع عشر. وإن هذه المعطيات، وما شهدته الزاوية خلال الفترة نفسها من اصلاح وترميم على يد شيخ الاندلسيين الشهير ابي الغيث القشاش، تحملنا على الاعتقاد بأن أولئك الاندلسيين كانوا يعتبرون سيدي قاسم واحدا منهم، وتؤكّد الرأي القائل بأنه قضّى جزءا كبيرا من حياته بالاندلس.

جدير بالذكر أن العديد من العلماء والباحثين قد قاموا بدراسة شواهد القبور بهذه الزاوية، إلا أن شاهد القبر الخاص بصاحب الزاوية (أبي قاسم الزليجي) لم يقم أحد بتناوله، ربما لأنه أُضيف لقبره في فترة زمنية متأخرة، من هذه الدراسات:

- Slimane Mostafa ZBISS, Inscriptions de Tunis et de sa banlieue, Coll. Corpus des Inscriptions Arabes de Tunisie, 1ère partie, Tunis, 1955
- Raja El Aoudi-Adouni, Stèles funéraires tunisoises de l'époque hafside (628-975/1230-1574), Tunis, 1997.
- ABDALJAOUAD , L., Inscriptions Arabes des monuments des gandes Villes de Tunisie Monaster , sfax , Kairouan , Sousse , Et Tunis , (2è s./8è s - 10è s . 16è), Thèse de Doctorat, 4 V, Tunis, 2001 .

شاهد قبر ضريح أبي قاسم الزليجي

يعتبر هذا الشاهد على جانب كبير من الأهمية على الرغم من نقشه بعد وفاة أبي قاسم الزليجي، بحوالي قرن من الزمان، إلا أنه يوضح بعض الأمور المهمة أهمها: الوسائل المتعددة التي عمد عليها القائمين على تصميمه وكتابته لجذب رواد القبر لقرائته وتمعن ما فيه من معلومات، منها أيضاً: أن أتباعه ظلوا يعمرون هذا المكان فترة طويلة من الزمن، بالإضافة إلى محاولتهم نشر فكره، ومناقبه، لذلك سوف نتناول هذا الشاهد بالدراسة البصرية للنقوش الواردة به، وموضعه مع إلقاء الضوء على بعض مناقب أبي قاسم الزليجي الواردة بالشاهد، وعلاقتها بالرسالة المراد توصيلها لزوار الزاوية[٨].

بطاقة النص

مكان النص: داخل القبة على أحد الجدران خلف التابوت

تاريخ النص: ٩٠٢هـ/١٤٩٦م

نوع الخط: الخط الأندلسي

[٨] اتقدم بخاص الشكر والتقدير للسيد الدكتور لطفي عبد الجواد الذي يعمل (maître de recherches, Institut National du Patrimoine, Tunisie)، باحث أول في مجال النقوش الكتابية بالمعهد الوطني للتراث بتونس، على التعاون البناء الذي قدمه لي، فيما يخص تحليل بعض ألفاظ النص، وقراءة بعض الكلمات التي قد تكون غير مألوفة بالنسبة لنا، والقياسات الطبيعية للنص.

مقاسات النص: شبه دائرة قطرها ١،٥م ينقص منها قوس يمثل نسبة ٢٠% من دائرة النص

اللوحات: لوحة (٢، ٣، ٤)

قراءة النص

س١ بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على سيد

س٢ ولد ادم محمد واله وسلم هذه مظاهر جمالية ظهرت تَرْفَلُ[٩] في ملابس

س٣ رونق الطاعة وظهر في مشارق أنوارها سرٌّ من اتقى الله وأطاعه وهي فيما لها من صنيع

س٤ دلاّ[١٠] لو لزم[١١] (كذا) أصدقُ عنوان. قال مولانا جل جلاله وَمَن يُطِعِ اللَّهَ وَالرَّسُولَ فَأُولَٰئِكَ مَعَ الَّذِينَ

س٥ أَنْعَمَ اللَّهُ عَلَيْهِم مِّنَ النَّبِيِّينَ وَالصِّدِّيقِينَ وَالشُّهَدَاءِ وَالصَّالِحِينَ وَحَسُنَ أُولَٰئِكَ رَفِيقًا

س٦ ذَٰلِكَ الْفَضْلُ مِنَ اللَّهِ وَكَفَىٰ بِاللَّهِ عَلِيمًا[١٢] وقال من جوهرت به وجْنات[١٣] شِعر شاعر يعظِّم ما يُعظَّم من شِعار المشاعر

س٧ هذا ضريح قاسمي[١٤] قمقمت (كذا) جنباته عبثا بدوْحات الرياض يشفي الذي أشفا بمِسكة ربه فكأنما يروي الشفا به عياض[١٥]

س٨ هو الشيخ الصالح الولي الكبير الذي له بالظهور في مظاهر الكرامات الخارقة أظهر ظهير الأوحد الذي تنكّرتْ

س٩ في سياق تعريفه معارف التّعريف ولا تحريف، وانتظم واسطه في سلك كَمَلةِ الأكابر ولا مُكابر وارتوت

س١٠ بثنائه العطر أفواه الأقلام من أعين المحابر سيّدنا الذي تخرّ تحت ظله الوارف من غير وهْم صارف

---

[٩] ترفَّل الشَّخصُ في ثيابه: رفَل؛ جرَّ ثوبَهُ متبختِرًا في مشيه. انظر: الرازي، الشيخ محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي ت٧٦٠هـ/ ١٣٥٨ م، *مختار الصحاح*، بيروت، ١٩٨٦م، ١٠٦.

[١٠] من الدلالة وقد تكون كتبت بهذا الشكل من المدّ لضرورة نغمية شعرية أو سجعية.

[١١] رسمت ميم صغيرة منفصلة فوق حرف الزاي تداركا لسهو أو نسيان. وهي في الكلمة أصل وليست حرفا مضافا يستعمل أداة للتفريق بين حرفين (مثلا بين الميم والهاء المطموسة)

[١٢] سورة النساء الآيات ٦٩-٧٠.

[١٣] جمع وجنة ويقصد بها الخدّ. ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي بن أحمد بن أبي القاسم بن حبقة بن منظور، (ت ٧١١هـ/ ١٣١١م)، *لسان العرب*، القاهرة: دار المعارف، ط.١، ١٩٨١م، ٤٧٧٤.

[١٤] نسبة إلي الزليجي صاحب القبر واسمه ابو الفضل قاسم (كما ورد في السطر قبل الأخير).

[١٥] عياض يقصد القاضي بو الفضل عياض بن موسى بن عياض بن عمرو بن موسى بن عياض السبتي اليحصبي (٤٧٦هـ-٥٤٤هـ/ ١٠٨٣م-١١٤٩م). قاض مالكي، العلامة وفقية مؤرخ صوفي، كان من بين الناس العارفين بعلوم عصره، عاش في الأندلس وتولى القضاء، وهو صاحب كتاب "الشفا بتعريف حقوق المصطفى، (كتاب في شمائل النبي صلى الله عليه وسلم).

س١١ أبو الفضل قاسم بن أحمد الصدفي الفاسي المعروف عند أعمال الأدوات أخدام القلم والدّوات[١٦](كذا) **بالزليجي**

س١٢ والمألوف (كذا) والحوّات (كذا) توفي برّد الله ضريحه وطيب ريحه ليلة أربعاء العشرين لصفر عام اثنين وتسعمائة ورحم الله الكاتب وغفر له

دراسة بصرية لنص الشاهد من حيث الشكل

تعتمد الدراسة البصرية للكتابات[١٧] على التعرف على الرسالة المراد توصيلها من جانب صاحب النص وتأتي الدراسة من ناحيتين الناحية الأولى هي دراسة النص من حيث الشكل، تتمثل في عدة وسائل تبدأ من صياغة النص ثم إختيار موضعه والإطار الذي يضم النص، والخط الذي يكتب به، وطريقة تنفيذ الكتابات، وترتيب عناصر النص، وغيرها من وسائل جذب الانتباه لقراءة النقش، ودواعي الإستمرار في قرائته حتى النهاية مع مراعاة نوعية المستقبلين للرسالة فليس كل قارئ يهتم بقراءة النص لآخره وغير ذلك من العوامل التي تحقق الإتجاه البصري للنص[١٨].

يأتي الاهتمام بالبعد الجمالي للنص، لما فيه من قيمة وظيفية، واتصالية، واعلامية قيمة، بالإضافة إلى علاقته بالبيئة زمانياً ومكانياً، إذ لم يكن الخطاط مجرد كاتب للنص، إنما هو فنان تشكيلي منفذ للوحة فنية متكاملة الأركان[١٩].

١- **إختيار موضع النص:** يعد اختيار موضع النص من أهم اسباب عوامل الجذب البصري، إذ يتحكم في إختيار موضع النص عدة أسباب أهمها مضمون النص وطبيعة المنشأة، مثل (إعلان عن وظيفة المنشأة – وظيفة دينية – شاهد لقبر .....)،ويفرض موضع النص نوعية مشاهديه أو المستقبل للمعلومات التي تحويها النص، ومن ثم عدد المشاهدين، وهذا الأمر يحدد نوعية الاتصال، إن كان اتصالاً جماهرياً أو

[١٦] الدّوات هي المحبرة

[١٧] تعتبر الدراسة البصرية في مجال الكتابات من الدراسات الحديثة المهمة في هذا المجال، ولعل قلة المصادر المتناولة لهذا النوع لهذا النوع من الدراسة جعل الباحث يتواصل بشكل مباشر مع الاستاذ الدكتور محمد عبد الستار عثمان، المشرف على رسالة ماجستير بكلية الآثار جامعة سوهاج، وقد أكد سعادته ان هذا العمل من بواكير الأعمال التي تناولت موضوع الدراسات البصرية للكتابات والنقوش على الآثار الاسلامية، وبالتالي تم التواصل مع الباحث المتميز عبدالله محمد عبدالله للتناقش معه في عدة افكار افادت البحث بشكل موسع، للمزيد عن الدراسات البصرية في مجال النقوش والكتابات، انظر: عبدالله، عبدالله محمد،" النقوش الكتابية على الآثار المعمارية في القاهرة في عهد أسرة قلاوون (٦٧٨-٧٨٤هـ/١٢٧٩-١٣٨٢م)"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الآثار جامعة سوهاج، ٢٠١٩م، ٦١١-٦٢٥.

[١٨] عبدالله، *النقوش الكتابية*، ٦١١.

[١٩] سالم، رباب منهي حامد، استخدام الحروف العربية كقيمة تشكيلية معاصرة فى المنشآت المعمارية فى مصر، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ٢٠٠٤م، ٧٨.

اتصالاً جمعيا خاص بفئة معينة كما تفرض أهمية الرسالة موضعها بما يتناسب مع الفئة المقصود بها النص[٢٠].

بالنسبة لموضع الشاهد بالنسبة للضريح فقد وضع النص على الجدار المجاور لتركيبة القبر داخل حجرة الدفن في الاتجاه المقابل لباب الضريح على ارتفاع حوالي ١،٢ متر من أرضية واجهة الضريح، واختيار هذا الموضع يعتبر جاذب لكل زائر للقبر، ولكن في نفس الوقت هو مقصود لفئة محدودة من المستقبلين، هم الذين يزورون القبر من الداخل تبركاً وحباً في الشخصية المدفونة فيه، كما أن مستوى النص في ذلك الموضع بهذا الارتفاع مستوى مناسب لرؤية واضحة لكل تفاصيل النص، وسهولة قرائته لتصل الرسالة التي ارادها الكاتب بشكل سلس لا لابس فيها ولا تعقيد، لوحة (٢)، شكل(١).

٢- **الإطار**: يحدد اختيار شكل النص عدة أمور من أهمها: مضمون النص وموضعة، وذلك لأن نوع النص ومضمونة يرتبط ارتباطاً وثيقا بالمساحة المتاحة واتجاه الكتابة وغيرها من العوامل المحددة للجذب البصري للنص، فالنص الإنشائي مثلاً يمكن وضعه في أكثر من موضع بأكثر من شكل للطار المحيط به، فإذا كان اللوح مستطيلاً يختلف اطاره عن النص الانشائي بالأشرطة الطولية على الواجهات، أما بالنسبة لشواهد القبور فنجد أن أنواع الألواح المستطيلة والمربعة هي السمة الغالبة عليها، وموضعها عادة يكون فوق باب التركيبة التي تعلو القب، وإن وجد بعض التراكيب في المقبرة نفسها كتب الشاهد عليها على هيئة أشرطة طولية تحيط بجوانب القبر نفسه لوحة (٣) وبذلك وجدت لهذه الألواح إطارات مزخرفة بالزخارف سواءً كانت نباتية أو هندسية.

أما هذا الشاهد فقد اختار منفذه شكل العقد الثلاث أرباع دائرة أو ما يطلق عليه العقد الحدوي، وهو الشكل الذي كان منتشراً بشكل كبير في عمائر الأندلس، وإن كان نادر الاستخدام في شواهد القبور في تونس، أما مقاسات العقد عبارة عن قطاع دائري قطرها ١،٥متر، لها اطار زخرفي ارتفاعه ١٣سم، يحمل هذا العقد عمودين مدمجين ليشكل ما يشبه شكل المحراب، زخرفت الأجزاء الخارجية للعقد والأعمدة بزخراف الزليج الأندلسي، قوام زخارفه الزخارف الهندسية والنباتية والزخرفة المجدولة، ويحيط بالجزء العلوي حلقة علوية ينزل منها قوسين يحددان كوشتي عقد المحراب من الخارج لوحة (٤).

٣- **نوع الخط**: يتسق إختيار نوع الخط مع وقت كتابة النص فالنص مكتوب في نهاية القرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي، فنوع الخط المنفذ به هو الخط الأندلسي[٢١] حيث يتميز تنفيذ النص باتصال الكلمات مع الليوبة الواضحة، في نهايات وعراقات الأحرف، مع ملئ الفراغات بين الكلمات أو

[٢٠] عبدالله، *النقوش الكتابية*، ٦٦٨.

[٢١] عن الخط الأندلسي وخصائصه انظر: الجبوري، يحيى وهيب، *الخط والكتابة في الحضارة العربية*، ط.١، لبنان، ١٩٩٤م، ١٤٢-١٤٤؛ عبد اللطيف، محمد الصادق، الخط الأندلسي .. تاريخ وفكر ومسيرة، *موقع قصة الاسلام*، ٢٠١٥م. https://islamstory.com Accessed 6/5/2021

السيد سعيد زكي أبو شنب | DOI 10.21608/jguaa.2021.62498.1163

الأحرف في الكلمة الواحدة، ما يعطي النص لفتة جمالية مع اتساق الأسطر مع بعضها البعض، فالإمتداد الرأسي لبعض الحروف كالألف واللام وما شابهها مثل الطاء والظاء واللام ألف تتصف بقابلية الإمتداد الرأسي مع إمكانية التحكم في الطول أو القصر حسب التناغم والتناسق بين كلمات النص، وإن خرج في بعض الأحيان عن النسبة الفاضلة للخط.

ويعد نوع الخط المستخدم من أهم وسائل الجذب البصري، فالخط العربي في ذاته يوحي بالقوة ويعطي هذا الإحساس بمجرد النظر إليها حتى لتستدعي أحيانا صور أرادها منفذ النص، كما أن التعبير الخطي يعكس خلفية الخطاط الفنية، لأن من أهمة مميزات الخط العربي أنه يخضع لنسب نموذجية فاضلة، إلا أن تلك النسب قذ تتغير تبعاً لعدة اعتبارات، مثل المسارات الأفقية والرأسية للنص، أو الإيقاع الذي يسير فيه النص في أحيان أخرى ... وغير ذلك من الإعتبارات[٢٢]، وباستخدام الخط الأندلسي في هو أيضا يعبر عن خلفية الكاتب بالإضافة إلى استدعاء فكرة الأصل الذي يرجع له سيدي أبي قاسم الزليجي.

كما تعد خاصية التركيب والتداخل التي يتمتع بها الخط الأندلسي، من أهم السمات التي تضيف سمة جمالية، بالإضافة إلى جانب وظيفي هو مراعاة الإتجاه البصري، الذي يعد من أهم جوانب ايصال المعلومات والمعارف للمتلقي، كما أنها تعمل على اعطاء حرية تعدد أشكال الحرف الواحد، بحيث يرسم الحرف الواحد في اجزاء النص بأشكال متعددة تتدرج بين الليونة والصلابة، كما تقوم بظيفتها من عمل خاصية الترابط بين كلمات ومرادفات النص، كما أن الفنان هنا لم يكتفي بإختيار نوع رائق من الخطوط فقد عمد إلى إضافة العديد من الزخارف المصاحبة للنص، بما يوحي عملية التزاوج بين أنواع الزخارف الإسلامية والتنوع والتناسق الذي يضيفه كل نوع من الزخرفة للنوع الآخر، فقد صاحبت اللوحة الخطية زخارف نباتية متنوعة بالإضافة إلى الزخارف الهندسية الموجودة في الإطارات ومحيط قوس العقد المحيط بالنص.

٤- **طريقة تنفيذ الكتابة:** تم تنفيذ النص بطريقة الحفر البارز، مع تلوين الأرضية باللون الأسود، وهو نفس نوع الزليج المحيط بالنص بالشكل الكامل، كما ترك النص باللون الأبيض لإحداث نواع من التباين اللوني لعملية جذب الإنتباه لأهمية النص، بالإضافة إلى القيمة الفنية الجمالية للنص، وهذه الطريقة تعمل على وضوح الأحرف والكلمات وتفصيلها، مما يعمل على سهولة القراءة، ويزيل الغموض الذي قد يصاحب الكلمات والأحرف المنقوسة بالحفر الغائر، أو حتى ضياع الكتابة المكتوبة بالألوان، لذلك كانت الكتابة بالحفر البارز وسيلة لتمكن القارئ من قراءة النص، كما تعد من وسائل الجذب البصري حتى لو بشكل غير مباشر.

٥- **الأرضية:** تساعد خلفية النص على إدراك وفهم الشكل في الحيز الفراغي الذي يحيط بكتابات النص، وهنا توجد علاقة قوية بين العنصر الكتابي وأرضيته إما تكون علاقة ايجابية فيخرج النص بالتناسق

[٢٢] عبدالله، *النقوش الكتابية*، ٧٠١.

المطلوب، أو بالسلب فيظهر التناقض في انحاء النص، فبدون الأرضية لا يظهر النقش إذا لابد تناغم بين طريقة تنفيذ النص والأرضية، والنص هنا منفذ بالحفر البارز ومن نفس مادة لوحة النص –اي غير مضافة– بمادة أخري فظهرت الإيجابية بين الشكل والأرضية في نص هذا الشاهد.

وهذه العناصر السابق الاشارة إليها هي عوامل تعمل على عمل التناسق بين عناصر الشاهد، فكل وحدة منها تمثل ركن من أركان عمل التوازن الفني للشاهد، كما أن عملية التنوع البصري بين العناصر الخطية والزخارف المصاحبة لها يحقق وحدة شاملة للنقش الكتابي، تعمل على الرؤية الجمالية المنسجمة للنص، والادراك المتوازن في استخدام المساحة المسطحة الأمر الذي يعطي العمل الفني جمالية منبثقة من الوحدة وحسن التوافق بين أجزاء النص.

٦- **الإضاءة :** تكفل الإضاءة إبراز الموضوع الرئيسي وهو النقش، وإعطاءه الأهمية والأولوية للفت النظر إليه دون الأرضية التي يجب أن تقع في المرتبة التالية من الأهمية حيث تقوم إضاءة الأجزاء البارزة بدور فعال في توجيه البصر نحوها، كما تنقسم الإضاءة بين الإضاءة الطبيعية التي تتمثل في المصدر الرئيسي التي تتعرض له النقوش الكتابية في ضوء الشمس، ومدى سقوطه عليها أطول فترة ممكنة في النهار وهذا بالنسبة للنقوش الكتابية التي توجد خارج المنشآت (الواجهات – المآذن – القباب من الخارج.....)، أو الإضاءة الصناعية التي تساعد على أداء المنشأة لوظيفتها في الأوقات التي تقل فيها الإضاءة الطبيعية، أو إنارة المناطق التي لا تتوفر لها مصادر الإضاءة الطبيعية، ووجود النص في المناطق الداخلية، لابد أن تتوفر لها مصادر إضاءة قوية، تساعد على اظهار النقش مثل المسارج والقناديل والتنانير والشمعدانات وغيرها.

ووجود نص شاهد القبر موضوع الدراسة على واجهة جدار المقبرة جعلها بعيدة عن مصادر الإضاءة الطبيعية نهاراً، جعل كاتب النقش يوفر له العديد من مصادر الإضاءة الصناعية سواءً كان الزائر للمكان ليلاً أو نهاراً، وذلك كعامل مساعد لوضوح النص، بالإضافة إلى أن اختيار الجدار المواجهة لباب الضريح يعمل على توفير أكثر من مصدر إضاء لجذب الإنتباه للنص.

٧- **تأثير الظل والنور في تنفيذ كتابات الشاهد:** يعتبر تأثير الظل والنور الوسيلة الأولى والأبرز من وسائل الاتصال البصري، وذلك لما تحدثه من وجود شكل وأرضية متباينة عن بعضها، وهو الشيئ الذي يعمل كعامل مثير للانتباه، الذي يساعد على ابراز النقش ومن ثم جذب النظر لقراء النقش، وبذلك يكون قد تحقق الهدف المنشود وهو الاتصال البصري بين المستقبل والنص، لقراءة الرسالة التي وضعها المرسل من خلال هذا النقش[٢٣].

وقد حدث هذا التأثير والتباين بين الظل والنور في هذا النص، بعمل مستويين مختلفين من حيث البروز لتكوين شكل وأرضية بحيث يسقط النور على الكتابة البارزة فيلقي الظل على الارضية التي تلونت

[٢٣] عبدالله، *النقوش الكتابية* ، ٦٢٤.

بلون داكن[٢٤]، في حين نفذت الكتابة باللون الأبيض فيحدث التضاد الذي ساعد على ابراز النص في صورة واضحة رائقة، وما يساعد على ذلك أيضاً أن كاتب النص وضع نسبة محددة بين ارتفاع الكتابة عن الأرضية، والفراغات بين الكلمات مما يسهل عملية قراءة النص.

٨- **تنسيق أسطر النص:** يقع هذا النص في اثنا عشر سطراً، أقصى اتساع للكتابة في السطر السابع، حيث يتكون من ١٦ كلمة، فيبدأ النص بالسطر الأول الذي يتكون من ٨ كلمات، الجدير بالذكر أن هذا السطر تبلغ المسافة بينه وبين قمة العقد ٦٠ سم، وحيث أن شكل النص ثلاث أرباع دائرة، فإن السطر الأخير من النص يتساوى مع السطر الرابع من أعلى من حيث الاتساع، فنجد أن كلا السطرين يتكون من ١٥ كلمة.

ومما يدل على محاولة الكاتب إبراز الرؤية البصرية لصاحب القبر أن جعل الإشاره إلى الضريح بالإضافة إلى ذكر بعض مناقبه، في السطر السابع من النص، الذي يصل فيه النص لأقصى اتساع له، فبدأ السطر بكلمة (هذا ضريح)، ثم تبعها بذكر مناقب أبي قاسم الزليجي، وجاء ذكر الاسم في السطر الحادي عشر، أما السطر الأخير فقد أورد فيه تاريخ وفاته.

دراسة بصرية لنص الشاهد من حيث المضمون

تتحقق قيمة الإنتباه في تركيز الكاتب على نصوص بعينها أو جمل وعبارات معينة داخل النص الواحد، وهو ما يعرف بالجذب البصري الذي يتمثل في القوة التي يمتلكها العمل الفني من مقومات تثير الانتباه وتشد البصر تجاه المكون العام للتصميم، كما يعتمد أيضاً على اسلوب المصمم وخبرته في التعامل مع الأجزاء والمفردات وإخراجها بشكل قادر على جذب انتباه المتلقي، ولكي يحدث إدراك النص الذي يحمله النقش الكتابي يمر بعدة مراحل أهمها المنبه أو مثير العين، الذي يحمله مضمون النص، فإن تحديد نوع النص ومناسبته تحدد إختيار الألفاظ المثيرة للإنتباه.

يعتبر ترتيب عناصر النص من أهم وسائل جذب الإنتباه لقراءة النقش، ودواعي الاستمرار في قرائته حتى النهاية، ومراعاة نوعية القارئ فليس كل قارئ سيهتم بقراءة النص حتى نهايته، وتعد هذه الوسائل هي أهم سبب لجذب القارئ وسبباً لمتابعة القراءة، أو قد تكون العكس تماماً منفرة عن استكمال القراءة ولما كان اهتمام صاحب النص لتوصيل رسالته، لذا فقد اهتم بوسيلة الارسال (النص) من الناحية البصرية حتى يمكن للقارئ رؤيتها ومتابعتها لادراك ما تحمله من رسالة مهمة، ومراحله والوسائل المساعدة لها كي يؤدي النقش الكتابي وظيفته الأساسية التي وضع من أجلها، وتتمثل هذه العناصر فيما يلي:

١- **اختيار الاستشهاد القرآني:** تحمل الآيات القرآنية رسالة محددة يختارها منفذ النقش من أجل هذه الرسالة كما يختار موضعها حسب توجيه البؤرة البصرية لقارئ النص، ورد في الأسطر الرابع والخامس

[٢٤] الرباط، محمد منير، *الرسم الزخرفي والمنظور في الخط العربي، الصف الرابع لمرحلة دبلوم مدارس الخطوط العربية*، وزارة التربية والتعليم، ٢٠٠٩م، ٦٤-٦٥.

والسادس، الآيتين "وَمَن يُطِعِ اللَّهَ وَالرَّسُولَ فَأُولَٰئِكَ مَعَ الَّذِينَ أَنْعَمَ اللَّهُ عَلَيْهِم مِّنَ النَّبِيِّينَ وَالصِّدِّيقِينَ وَالشُّهَدَاءِ وَالصَّالِحِينَ وَحَسُنَ أُولَٰئِكَ رَفِيقًا ذَٰلِكَ الْفَضْلُ مِنَ اللَّهِ وَكَفَىٰ بِاللَّهِ عَلِيمًا[٢٥]" جاء تفسيرهما في امهات كتب التفسير على النحو: ومن يطع الله والرسول فأولئك مع الذين أنعم الله عليهم من النبيين والصديقين والشهداء والصالحين وحسن أولئك رفيقا أي: من عمل بما أمره الله ورسوله، وترك ما نهاه الله عنه ورسوله، فإن الله عز وجل يسكنه دار كرامته، ويجعله مرافقا للأنبياء ثم لمن بعدهم في الرتبة، وهم الصديقون، ثم الشهداء، ثم عموم المؤمنين وهم الصالحون الذين صلحت سرائرهم وعلانيتهم ثم أثنى عليهم تعالى فقال: وحسن أولئك رفيقا، ولهذا قال تعالى: ذلك الفضل من الله أي: من عند الله برحمته، هو الذي أهلهم لذلك، لا بأعمالهم وكفى بالله عليما أي: هو عليم بمن يستحق الهداية والتوفيق[٢٦].

يأتي إختيار الآيات القرآنية وفق منظومة معينة، ولم يكن إختياراً عشوئياً، فتأتي الاستشهادات القرآنية أحد وسائل الاتصال البصري للكتابة، لتوصيل الرسالة التي تحملها للقارئ، لذلك من الممكن أن نجد تكراراً لبعض الآيات القرآنية في المنشأة الواحدة، لتأكيد الهدف الذي كتبت من أجله الآية ووظيفتها داخل النقش الكتابي.

ويعتبر هذا الاستشهاد القرآني غير نتشر على شواهد القبور في تونس، إذ أن شواهد القبور يكثر عليها ورود الآيات التي تشير إلى أن الموت حق مثل الآية "كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ ۗ وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ ۖ فَمَن زُحْزِحَ عَنِ النَّارِ وَأُدْخِلَ الْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَ ۗ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ[٢٧]" أو الآية " كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ* وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالإِكْرَامِ[٢٨]" إذ انها أكثر ملائمة لحال المتوفي المنتقل من الدنيا إلى الدار الآخرة، أما إختيار هذه الآية فقد عمد لها كاتب النص كعامل جذب بصري ومثير يدعو قارئ النص إلى اكمال قراءة النص للتعرف على الشخص الذي من الممكن أن ينال هذه المكانة العظيمة في الآخرة كأحد الصالحين في الدنيا.

وقد قصد كاتب النص هنا جذب نظر قارئ النص بتوجيهه إلى مناقب صاحب الضريح، والتي تعتبر إحدى طرق المنبهات أو المثيرات للإدراك البصري، بأن أورد آيات قرآنية تدل على علو مرتبة بعض المؤمنين، الذين يسيرون على طاعة الله عز وجل، والرسول صلى الله عليه وسلم، وهنا يشير بشكل مباشر على حسن سيرة أبي قاسم الزليجي في حياته وبعد مماته، كما يحض كل من يزور القبر، على الدعاء لله

[٢٥] سورة النساء ٦٩- ٧٠

[٢٦] ابن كثير، أبي الفداء اسماعيل بن عمر بن كثير القرسي الدمشقي (ت٧٧٤هـ)، *تفسير القرءان العظيم*، تحقيق سامي بن محمد السلامة، ١٣جزء ، القاهرة، ط.١، ١٩٩٧م، جـ٢، ٣٥٣-٣٥٤.

[٢٧] سورة آل عمران الأية ١٨٥.

[٢٨] سورة الرحمن الآيات ٢٦-٢٧.

واتباع سيرته ومذهبه، وهذا يدل على أن ساكني وأتباع أبي قاسم الزليجي[٢٩] عملوا على نشر مذهب يخصه على أنه أحد أقطاب الصوفية بتونس، كما أصبح قبره محل زيارة وتبرك خاصة بعد الاصلاحات والتوسيعات التي أجراها الشيخ أبو الغيث القشاش، في أوائل القرن ١٠هـ /١٦م ، لاستقبال مريديه وزواره أو من يريد اتخاذ المقبرة كسكن له[٣٠].

٢- **اسم صاحب القبر:** في شواهد القبور عادة ما يكون الشخص المتوفى المدفون في القبر هو بؤرة الجذب الرئيسية للبصر في النص، لأكثر من اعتبار اولها أن يستوحي الدعاء للشخص ثانيها التعريف بمناقب و الصفات الطيبة للمتوفي، وأخيراً أن بعض الشخصيات أصحاب المكانة الدينية والعلمية.

في هذا الشاهد قام الفنان بكتابة اسم أبي قاسم الزليجي بأكثر من اسلوب، وذلك للتأكيد على عوامل البؤرة البصرية الجاذبة لقراءة النص، فالمتعارف عليه في أغلب نصوص شواهد القبور في تونس، أن يذكر الشخص المتوفي في كتابات الشاهد بذكر "هذا قبر[٣١] ....." يضاف إليه صفات مثل المرحوم أو الحاج أو غيرها من الصفات، أما في الشاهد موضوع الدراسة فنجد كاتب النص بدأ في ذكر اسم أبي قاسم في السطر السابع بقوله "هذا ضريح قاسمي ....."، وبالنظر إلى كل ما سبق هذه العبارة نجد البسملة والتصلية، وبعض العبارات السجعية التي تشبه أقوال الصوفية في ذكر الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته وتابعيه، من أقطاب الصوفية على مر العصور، مستشهداً بالآيات القرآنية سابقة الذكر وكأنما يريد الكاتب إضفاء هذه الصفات والمناقب على الشخص صاحب القبر.

استمر الكاتب على نهجه فأتبع ذكر هذه العبارة بذكر العديد من المناقب والصفات والكرامات لأبي قاسم الزليجي حتى السطر الحادي عشر، حيث أورد اسمه على النحو التالي "**أبو الفضل قاسم بن أحمد الصدفي الفاسي المعروف عند أعمال الأدوات أخدام القلم والدّوات بالزليجي**" فبدأها بذكر كنيته التي عرف بها "أبي الفضل" ثم اسمه المجرد "قاسم بن أحمد الصدفي" ثم لقب النسبة "الفاسي" الذي تورد المصادر أن هذا اللقب يشير إلى أصل أبي قاسم مدينة فاس بالمغرب الأقصى متبوعا بتاريخ وفاته مع بعض عبارات الترحم عليه.

إذن فقد عمد الكاتب عدة عوامل لعمل بؤرة بصرية والتركيز اسم أبي قاسم من خلال التدرج في ذكر الصفات التي تعمل على تشويق القارئ من بداية الشاهد للتعرف على هذا الشخص وصفاته من خلال ذكر صفات سكان الجنة ومصاحبة الأنبياء والصالحين، ثم الإنتقال للشخص المطلوب التركيز عليه بالإشارة في

---

[٢٩] بعد وفاة أبي قاسم الزليجي خلف عند التونسيين أحسن الارتسامات والذكريات إذ اشتهر بالورع والتقوى، مما جلب له إجلالاً وتقدير الأمراء الحفصيين، حتى أن عددا منهم طلب أن تورى رفاتهم بجوار قبره. عياش، محمد، المقابر الخاصة، ٩٥.

[٣٠] الدولاتلي، *مدينة تونس*، ١٦٦-١٧٨.

[٣١] للاستذادة عن نصوص شواهد القبور في تونس انظر:

ZBISS, S.M., *Inscriptions de Tunis et de sa banlieue*, Coll. Corpus des Inscriptions Arabes de Tunisie, 1ère partie, Tunis, 1955; EL AOUDI-ADOUNI, R., *Stèles funéraires tunisoises de l'époque hafside* (628-975/1230-1574), Tunis, 1997.

السطر السابع، ومن ثم ذكر مناقب وصفات ترفعة لتنطبق عليه المعاني الواردة في الآيات القرآنية، ثم ذكر الاسم في نهايات النص، عكس ما هو متعارف عليه في شواهد القبور كما سبق القول.

والظاهر أن سيدي قاسم التصق به لقب الزليجي من المهنة التي اشتغل بها، خلال حقبة عامة من حياته وهي صناعة الزليج، أصله من مدينة فاس خلافاً لما تزعمه بعض الروايات المتواترة في نسبته إلى الأندلس، ولكن يحتمل أنه تعلم مهنته في الأندلس، وتشير المصادر إلى غموض الموعد الذي وفد فيه إلى تونس، كما أننا لا نعلم كثيراً عن حياته ونشاطاته سوى أنه كان يتمتع باحترام كبير من طرف سلاطين بني حفص بتونس، حيث فضل بعضهم أن يدفنوا إل جوار قبره، ومع ذلك فيبدوا أنه لم يتمتع بنفس شعبية معاصره سيدي بن عروس، المدفون بزاويته بالقرب من جامع الزيتونة[٣٢].

٣- **عبارات السجع الأدبية:** تحدد طبيعة النص ورسالته المقصودة طريقة صياغته، حيث أنه إعلام للمتلقي برسالة محددة لذلك تنوعت وسائل الجذب البصري للنص سواءً من ناحية الشكل أو من ناحية المضمون، إلا أن توزيع الكلمات والعبارات كانت أيضاً من أهم عوامل الجذب البصري حيث أنها يتوقف عليها الاقبال أو النفور من النص[٣٣]، لذلك عمد الخلفاء والسلاطين إلى إنشاء ديوان خاص لهذا الأمر أطلق عليه ديوان الانشاء[٣٤]، أما بالنسبة لشواهد القبور فيختلف الأمر بعض الشيئ، وذلك لأنها غالباً تنفذ بعد مفارقة الشخص للحياة فتكون كل العبارات الواردة فيها تصب في اتجاه الرغبة في رحمة الله ودخول الجنة، فالآيات القرآنية والعبارات الدعائية تصب كلها في هذا الاتجاه.

لا تقتصر عوامل الجذب البصري في كتابات شواهد القبور على ما يرد فيها من آيات قرآنية، أو عبارات دعائية لصاحب الشاهد وغيره، أو حتى ما يرد من اسم وألقاب للشخص المتوفى، جاءت النصوص الأدبية كذلك من العوامل المهمة للجذب البصري للنصوص الكتابية، بما تتضمنه من قصائد الشعر الموزون[٣٥] أو أرجوزات تتضمن إلى جانب الألفاظ والمترادفات اللغوية، إما سرداً لوقائع تاريخية عاشها صاحب الشاهد، أو كتابات نثرية مسجوعة تحتوي على روائع العظة والاعتبار[٣٦]، أو جميل الصفات التي

---

[٣٢] الدولاتلي، *مدينة تونس*، ١٧٨.

[٣٣] من أهم الأمثلة الدالة على تحديد نوع النص وتأثيره على اختيار وتوزيع الكلمات والعبارات داخل النص أن نصوص الإنشاء والتجديد نمثل بالنسبة للسلاطين والامراء والمنشئين بصفة عامة أهمية كبيرة كونها تتضمن اسمه وألقابه ووظائفه في ظل التنافسية السائدة في كل عصر من العصور كما أنها تثبت اسهامات الشخص المنشئ لذا فقد حرص أغلب المنشئين على تكرار نصوص اثبات هذا الأمر في أماكن متعددة خارج وداخل المبنى، كما أنه يختار أفضل الأماكن لعملية الجذب البصري لعدد كبير من المتلقيين. انظر: عبدالله، *النقوش الكتابية*، ٦٦٩.

[٣٤] عن ديوان الانشاء انظر: القلقشندي الشيخ أبي العباس أحمد بن علي بن أحمد بن عبد الله بن أبي اليمن القلقشندي (ت٨٢١هـ/ ١٤١٨م)، *صبح الأعشى في صناعة الإنشا، سبعة أجزاء، القاهرة ، ط. ١*، ١٩٦٣م، جـ١، ٨٩-١٣٩.

[٣٥] خيرالله، جمال، *النقوش الكتابية على شواهد القبور الاسلامية مع معجم الألفاظ والوظائف الاسلامية*، القاهرة، ٢٠٠٧م، ١٨.

[٣٦] أبو زيد، أحمد، *شواهد القبور: روائع من الأدب الوعظي*، ع٥٣٣، القاهرة، ٢٠١١م.

السيد سعيد زكي أبو شنب | DOI 10.21608/jguaa.2021.62498.1163

تمتع بها الشخص في حياته، أو حتى عبارات تمثل أمنيات ما يستحب أن يلقاه الشخص بعد مماته، وهذا ما يمثل نوع من أنواع الجذب البصري، لكتابات الشاهد.

بالنسبة لكتابات الشاهد يمكن ملاحظة عملية توزيع العبارات الأدبية المسجوعة بحيث يعمل على توجيه البؤرة البصرية لإسم ومناقب أبي قاسم الزليجي، كما أنها تحمل العديد من الصفات الحسنة التي أراد كاتب النص توصليها لذهن المتلقي، عن شخصية أبي قاسم مما يستدعي معها استجلاب الترحم والدعاء له، فبدأ بالعبارات بعد عبارة التصلية مباشرة بالعبارة "هذه مظاهر جمالية ظهرت تَزْفَلُ في ملابس رونق الطاعة وظهر في مشارق أنوارها سرٌّ من اتقى الله وأطاعه"" يأتي السجع فيها بين كلمتي "الطاعة" و "أطاعه" ثم أتمها بعبارة تكمل المعني المقصود ايصاله لقارئ الرسالة وتتماشى مع النغمة السائدة في العبارة السابقة وهي "وهي فيما لها من صنيع دلاّ لو لزم أصدقُ عنوان"، ذهب الكاتب هنا للتدليل على المعنى المطلوب بالفصل بين عباراته بالآية القرءانية، التي تفيد بأن هذه المقدمات تشير إلى فئة من المسلمين تتفق صفاتهم مع صفات المذكورين بالآية، ثم تلا ذلك باستكمال العبارات الأدبية، فأورد عبارة "وقال من جوهرت به وجْنات شِعر شاعر يعظِّم ما يُعظَّم من شِعار المشاعر"، نجد هنا السجع بين الكلمات والجمل كلمات "شعر، شاعر" و "شعار ، المشاعر"، وبين الشطر الأول من الجملة "وقال من جوهرت به وجْنات شِعر شاعر" والشطر الثاني من الجملة "يعظِّم ما يُعظَّم من شِعار المشاعر".

ثم انتقل الكاتب للجزء الأول من ايراد اسم أبي قاسم "هذا ضريح قاسمي" أتبعه بالجملة السجعية الآتية "قمقمت جنباته عبثا بدوْحات الرياض يشفي الذي أشفا بمِسكة ربه فكأنما يروي الشفا به عياض"، فجاء السجع بين الشطرين ""قمقمت جنباته عبثا بدوْحات الرياض" و " يشفي الذي أشفا بمِسكة ربه فكأنما يروي الشفا به عياض"، أتبع هذه الجملة بعدد من صفاته ليتم بها المعني المراد لعبارة هذا ضريح قاسمي جاءت مجموعة الصفات التالية "هو الشيخ الصالح الولي الكبير الذي له بالظهور في مظاهر الكرامات الخارقة أظهر ظهير الأوحد الذي تتكّرتْ في سياق تعريفه معارف التّعريف ولا تحريف"، أوردت هذه الصفات في سياق سجعي أيضاً، بين الشطر الأول "الذي له بالظهور في مظاهر الكرامات الخارقة أظهر ظهير" والشطر الثاني " الأوحد الذي تتكّرتْ في سياق تعريفه معارف التّعريف ولا تحريف".

وقبل أن يذكر اسم المتوفي بالتفصيل أتى بالعبارة التالية "وانتظم واسطه في سلك كَمَلةِ الأكابر ولا مُكابر وارتوت بثنائه العطر أفواه الأقلام من أعين المحابر سيّدنا الذي تخرّ تحت ظله الوارف من غير وهْم صارف" وهي عبارة أدبية إحتوت على بعض المناقب والكرامات التي يريد منها أهم وسائل الجذب البصري للإهتمام بالتعرف على ماهية الشخص، لذلك تلاها مباشر بالإسم الكامل لسيدي أبي قاسم الزليجي، كما سبق، وبين الاسم واللقب أورد عبارة سجعية أخرى "**المعروف** عند أعمال الأدوات أخدام القلم والدّوات **بالزليجي** والمألوف والحوّات"، ثم اختتم النص بالعبارة التأريخية للنص على النحو "توفي برّد الله ضريحه وطيب ريحه ليلة أربعاء العشرين لصفر عام اثنين وتسعمائة ورحم الله الكاتب وغفر له".

تعليق:

في ظل محاولة الكاتب في الحفاظ على النغمة السجعية للعبارات والكلمات، وردت فيها بعض الكلمات غير المألوفة، التي تقطع المعنى وإن كانت تحافظ على عملية السجع بين الكلمات والعبارات، من الكلمات التي قد تبدو غريبة على الأسماع (دلاّ لو لزم، وهْم صارف، والمألوف والحوّات)، وهي كلمات ليست واردة حتى في اللهجة المحلية التونسية[٣٧]، وهنا أعتقد أن تلك الكلمات والعبارات مقصودة كأحد عوامل إعمال الفكر والتفكر من في النص، ومحاولة البحث عن المعني المقصود، أو حتى مثل أدبيات الصوفية هو البحث فيما وراء المعنى الصريح للكلمات والعبارات، وأسرار الكلمات أيضاً ويعمل هذا على شعور انجذاب القارئ للتعمق أكثر في محاولة فهم المقصود، وبالتالي البحث في صفات الشخص المقصود بهذه الكلمات.

الخاتمة:

حيث أن الدراسة البصرية في مجال النقوش والكتابات الأثرية من الدراسات الحديثة، والتي يتم من خلالها تحليل دقيق لما كان يخطط له القائم على كتابة النص، فقد عملت الدراسة البصرية لشاهد قبر ضريح أبي قاسم الزليجي على تحليل عوامل الجذب البصري المتنوعة التي أوردها منفذ النقش بين الشكل والمضمون، ويعتبر هذا الشاهد من النقوش الكتابية المهمة بتونس ليس فقط لأنه يخص شخصية كانت لها مكانة دينية، عن بعض سلاطين بني حفص بتونس (٦٢٦-٩٨٢هـ/١٢٢٦-١٥٧٩م)، وإنما أيضا لأن الشاهد تم تصميمه وكتابته بعد وفاة أبي قاسم الزليجي بفترة من الزمان، على يد أحد مريدية هو المنتصر بن أبي لحية القفصي الذي اعماله قائمة في المساجد والزوايا التي أصلحها – ممّا كان وقفا عليه وعلى زاويته – حيث قال: "زاوية قاسم الزليجي روضة من رياض الجنّة لكنها خربت وتهدّمت وضاعت فجددها الشيخ أبو الغيث القشاش".

وقد تم التوصل من خلال هذه الدراسة إلى عدد من النتائج المهمة التي استخرجت من تحليل بالشاهد من حيث الشكل والمضمون يمكن سردها على النحو التالي:

أولاً: من أهم ما أمكن التوصل إليه من الدراسة كيفية معالجة كاتب النص ومصممه، للعوائق التي يمكن أن ينتج عنها من قصور لعملية الجذب البصري، من أهم تلك العوائق عملية الإضاءة اللازمة لإيضاح وإبراز النص في موضعه، وكذلك وضوح الرؤيا بالنسبة لقارئه، حيث أن النص يقع موضعه على الجدار المجاور للقبر، وهو المكان الذي لا يتوفر له عامل الإضاءة الطبيعية بشكل كاف، فقد عمد مصمم المكان إلى توفير الحد الأدني من الإضاءة الطبيعية، وذلك بعمل أكثر من فتحة باب لقاعة الدفن منها ما يتصل بحوش

[٣٧] بعد مناقشة بناءة مع السيد/ لطفي عبد الجواد المتخصص في النقوش الكتابية بتونس، قال ان هذه العبارات الواردة بالنص غير مألوفة في اللهجة المحلية التونسية، ولكن يمكن الرجوع إلى اللهجات المغربية حيث أصل أبي قاسم الزليجي بمدينة فاس المغربية، أو تكون عبارات وافدة من الأندلس، حيث أن أغلب من سكن هذا المكان منذ وفاة أبي قاسم الزليجي، أشخاص أندلسيين، ويبدو أنهم كانوا من صوفية الأندلس.

صغير يتقدم القاعة، ومنا من يتصل بممر للأجزاء الأخرى داخل المقبرة، واكمل عملية الإضاءة بما توفر من وسائل الإضاءة الصناعية، لتمكين زائر المكان من رؤية الشاهد وجذبه لقرائته والتعرف عن قرب على فضائل أبي قاسم الزليجي.

ثانياً: تنوعت وسائل الجذب البصري للشاهد، بين عوامل الجذب البصري في الشكل، التي انقسمت إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول: الموضع العام للشاهد من حيث اختيار مكان النص، وارتفاعاته، والشكل العام له، وهذا الأمر من أهم الوسائل، إذ أنها أول ما تتفاعل معه العين، فيؤثر بشكل مباشر على المستقبل، الأمر الذي يتوقف عليه إما إقبال الشخص المستقبل لهذه الرسالة البصرية أو النفور منها، أو حتى عدم الإهتمام بها.

القسم الثاني: الشكل العام لتنفيذ الكتابة، من حيث نوع الخط، وطريقة الحفروأرضية النص، وهي عوامل تأتي تالية لعوامل الجذب الأولى فلو أن الشكل العام للشاهد جذاب وتنفيذة غير متناسق، بنوع خط أو طريقة تنفيذ منفرة فيمكن ألا يقبل القارئ على استكمال قراءة النص لصعوبته وعدم راحته للعين.

القسم الثالث: يرتبط بالظروف المحيطة بالنص، مثل الإضاءة والظل والضوء بالنص، وتنسيق أسطر النص من حيث توزيع الكلمات، وهي وسائل مساعدة لجذب القاري إلى فهم الرسالة المراد توصيلها بشكل سهل.

ثالثا: كما تنوعت عوامل الجذب البصري في شكل الشاهد فقد تنوعت عوامل الجذب البصري في المضمون أيضاً منها ما يلي:

١- اختيار الاستشهاد القرآني، استنتجت الدراسة أنه كان من وسائل الجذب البصري للشاهد، وقيمة الشخص المدفون، وذلك لعدم شيوع وروده على شواهد القبور بصفة عامة، وفي تونس بشكل خاص، فقام كاتب النص باختيار هذا الاستشهاد لإضفاء الصفات التي ترفع من شأن صاحب القبر من ناحية، ومن ناحية أخرى هي استدعاء لوسيلة من وسائل التضرع لله تعالى، ليرفع مكان أبي قاسم الزليجي وبالتالي يلتحق به كل من يدعو له أو يتردد على قبره، وهي وسيلة مهمة من وسائل الجذب البصري.

٢- أختيار مواضع كتابة اسم أبي قاسم الزليجي، حيث ورد في ثلاث مواضع منفصلة، يصل بين كل من الأجزاء الثلاث ذكر مناقب وصفات أبي قاسم الزليجي بشكل مفصل من صفات دينية وأخلاقية، ثم اختتمها باللقب المعروف به بين الناس "الزليجي".

٣- من أهم الأفكار التي عملت على الجذب البصري لنص الشاهد هي العبارات الأدبية الواردة به، حيث تم توزيعها بعناية كبيرة، كما انها لم تكن فقط عبارات سجعية مجردة، انما اشتملت على صفات ومناقب أبي قاسم الزليجي، إلا أن هذا لم يكن الشيئ الوحيد الجاذب في تلك العبارات' إنما أيضاً بعض الألفاظ والعبارات الغير مألوفة من حيث المبنى والمعنى، حيث أنها تجذب ذهن القارئ للتمعن فيما قد تعنيه تلك العبارات

والكلمات، وبالتالي يمكن قراءتها على أكثر من وجه، وهذه عملية تشويقية تثير ذهن القارئ وتجذبه أكثر للإقبال على قراءة الشاهد، من أمثلة تلك الكلمات والعبارات (دلاّ لو لزم، وهْم صارف، والمألوف والحوّات).

رابعاً: استخدام أكثر من بؤرة بصرية خلال النص، في الجزء الأول من النص، نجد استخدام لفظ الجلالة "الله" كبؤرة بصرية أولى، ثم بداية السطر السابع بؤة ثانية "هذا قبر قاسمي" حيث أن الكنية المعروف بها هي أبي قاسم، ثم باسطر الثاني عشر لقب "الزليجي" وهو اللقب المعروف به بين الناس وهذه أيضا من الأفكار التي تستدعي البصر للتركيز بين حين وآخر على بؤرة بصرية محددة بالنص.

المصادر والمراجع

– ابن كثير، أبي الفداء اسماعيل بن عمر بن كثير القرسي الدمشقي (ت٧٧٤هـ)، *تفسير القرءان العظيم*، تحقيق سامي بن محمد السلامة، ١٣جزء ، دار طيبة للنشر، ط.١، ١٩٩٧.

– Ibn Kaṯīrm Abī al-Fidāʾ Ismaʿīl bin ʿAmr bin Kaṯīr al-Qurašī al-Dimašqī (D:774), Reviewed by: Tafsīr al-Qurʾān al-ʿAẓīm, Samī bin Muḥammad al-Salāma, 13 vols, Dār Ṭayba liʾl-Našr, 1997.

– ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي بن أحمد بن أبي القاسم بن حبقة بن منظور، (ت ٧١١هـ / ١٣١١م)، *لسان العرب*، دار المعارف، القاهرة ، ط. ١، ١٩٨١م.

– Ibn Manẓūr Ǧamāl al-Dīn Abū al-Faḍl Muḥammad bin Makram bin ʿAlī bin Aḥmad bin Abī al-Qasīm bin Ḥabaqa bin Manẓūr (D:711A.H, 1311A.D) *Lisān aḷ-ʿArab*, Dār al-maʿārif, Cairo, 1981.

– ابو زيد، أحمد، *روائع من الأدب الوعظي*، المجلة العربية للنشر والترجمة، ع. ٥٣٣، ٢٠١١م.

– Abū Zayd Aḥmad, Rawaʾiʿ min al-adab al-waʿẓī, *al-mağala al-ʿArabīya liʾl-našr waʾl-targama*, vol.533,2011.

– ابو سدرية، عبد الله على، الزوايا ودورها الحضاري في منطقة المغرب الأدنى بين القرنين (٧-٩هـ/ ١٣-١٥م)، *رسالة دكتوراة غير منشورة*، كلية البنات جامعة عين شمس، ٢٠١٥م.

– Abū sadrīya ʿAbdullah, al-Zawaya wa dawruha al-ḥaḍarī fī manṭiqat al-Maġrib al-adna bayn al-qarnīn (7-9 A.H/ 1315 A.D), *Unpublished PhD thesis*, Faculty of Women, Ain Shams University, 2015.

– الجبوري، يحيى وهيب، الخط والكتابة في الحضارة العربية، ط. ١، لبنان.

– al-Ǧabūrī, Yaḥya Wahīb, *al-Ḫaṭ waʾl-kitāba fī al-ḥaḍara al-ʿarabīya*,1st ed., Lebanon.

– خيرالله، جمال، *النقوش الكتابية على شواهد القبور الاسلامية مع معجم الألفاظ والوظائف الاسلامية*، القاهرة ٢٠٠٧.

– Ḫayr allah, Ǧamāl, *al-Nuqūš al-kitabīya ʿAlā šawahid al-qubūr al-islāmīya maʿa muʿğam al-alfāẓ al-islamīya*, Cairo, 2007.

– الدولاتلي، عبد العزيز، *مدينة تونس في العهد الحفصي*، ترجمة محمد الشابي وعبد العزيز الدولاتلي، تونس، ١٩٨١م.

– al-Dulātī, ʿAbd al-ʿAzīz, *Madinat Tūnis fī al-ʿahd al-Ḥafṣī*, Muḥammad al-Šabī wa ʿAbd al-ʿal-ʿAzīz al-Dulātī, Tunisia, 1981.

– الرازي، الشيخ محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي (ت٧٦٠هـ/ ١٣٥٨ م)، مختار الصحاح، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٦.

– al-Rāzī, al-Šayḥ Muḥammad bin Abī Bakr bin ʿabd al-qādīr (D:760 A.H- 1358A.D), *Muḫtār al-Ṣiḥāḥ*, Beirut: Maktabat Libnān, 1986.

– الرباط، محمد منير، *الرسم الزخرفي والمنظور في الخط العربي*، الصف الرابع لمرحلة دبلوم مدارس الخطوط العربية، وزارة التربية والتعليم، ٢٠٠٩م.

– al-Ribāṭ, Muḥammad Munīr, *al-Rasm aḷ-zuḫrufī waʾl-manzur fī al-ḫaṭ al-ʿarabī*, al-Ṣaf al-rabiʿlimarḥalat diblūm madāris al-ḫuṭuṭ al-ʿarabīya, Wazāray al-tarbya waʾl-taʿlīm, 2009.

– سالم، رباب منهي حامد، استخدام الحروف العربية كقيمة تشكيلية معاصرة فى المنشآت المعمارية فى مصر، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ٢٠٠٤م.

– Sālim , Rabāb Manhī Ḥāmid, Istḥdām al-ḥurūf al-ʿarabīya kaqīma taškīlaya muʿāṣira fī al-munšʾāt al-miʿmārīya fī Miṣr, *Master Thesis*, faculty of Applied Arts, Helwa University, 2004.

– عبد اللطيف، محمد الصادق، *الخط الأندلسي .. تاريخ وفكر ومسيرة*، موقع قصة الاسلام، ٢٠١٥م.

– ʿAbd allaṭif, Muḥammad al-Ṣādiq, *al-ẖaṭ al-andalusī... tārīẖ wa fikr wa masīrat*, Mawqiʿ qiṣat al-Islām, 2015.

– عياش، محمد، *المقابر الخاصة والروضات الملكية في حواضر بلاد المغرب الإسلامي من القرن الأول حتى نهاية القرن* العاشر الهجري / السابع عشر الميلادي، الأكاديمية للدراسات الإجتماعية والإنسانية، مج ١٢، ع.١، القسم (ب) العلوم الإجتماعية.

– ʿAyāš, Muḥammad, *al-Maqābir al-ẖāṣa waʾl-rawḍāt al-malakīya fī ḥawāḍir bilād al-Maġrib al-islāmī min al-qarn al-awal ḥatta nihayat al-qarn al-ʿašir al-higrī/ al- sābiʿ ʿašar al-mīladī*, Academy for Social and Human Studies, Section (B) Social Sciences, vol.12, No.1 .

– عياض، القاضي بو الفضل عياض بن موسى بن عياض بن عمرو بن موسى بن عياض السبتي اليحصبي (٤٧٦ هـ-٥٤٤هـ / ١٠٨٣م – ١١٤٩م)، *الشفا بتعريف حقوق المصطفى (كتاب في شمائل النبي محمد صلى الله عليه وسلم)*، تحقيق عبده على كوشك، جائزة دبي الأولى للقرآن الكريم، ط.١، ٢٠١٣م.

– ʿīyaḍ Abū al-Faḍl ʿīyaḍ bin Musā binʿīyaḍ bin ʿamr bin Musā bin ʿīyaḍ al-Sabtī al-yaḥṣubī (D: 476- 544 A.H/ 1083-1149A.D), *al-Šifāʾ bitaʿrīf ḥuqūq al-Muṣṭafā (Kitāb fī šamaʾil al-Nabay Muḥammad ṣallā allah ʿalayh wa salam)*, ʿAbduh ʿAlī Kušk, Ğāʾizat Dubay liʾl-Qurʾān al-Karīm, 1st ed., 2013.

– عبدالله، عبدالله محمد، النقوش الكتابية على الآثار المعمارية في القاهرة في عهد أسرة قلاوون (٦٧٨-٧٨٤هـ/١٢٧٩-١٣٨٢م)، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الآثار جامعة سوهاج، ٢٠١٩م.

– ʿAbdullah, ʿAbdullah Muḥammad, *al-Nuqūš al-Kitabīya ʿalā al-aṯār al-miʿmārīya fī al-Qāhira fī ʿahd usrat Qalāwūn (678-784 A.H/ 1279-1382 A.D), Master Thesis*, faculty of Archaeology, Sohag University, 2019.

– القلقشندي، الشيخ أبي العباس أحمد بن علي بن أحمد بن عبد الله بن أبي اليمن (ت٨٢١هـ / ١٤١٨م)، *صبح الأعشى في صناعة الإنشا*، سبعة أجزاء، القاهرة ، ط.١، ١٩٦٣م.

– al-Qalqašandī, al-Šayẖ Abī al-ʿAbās Bin Aḥmad Bin ʿAlī BinʿAbdullah Bin Abī al-yumn (D821A.H,1418A.D), Ṣubḥ al-Aʿšā fī ṣināʿit al-inšā,7 Vols, Cairo, 1st ed., 1963.

– المسعودي، جميلة مبطي، المظاهر الحضارية في عصر دولة بني حفص منذ قيامها سنة ٦٢١هـ، وحتى سنة ٨٩٣هـ، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الشريعة والدراسات الاسلامية، جامعة ام القري، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٠م.

– al- Masʿūdī, Ğamīla Mabṭī, *al-Maẓāhir al-ḥaḍārīya fī ʿaṣr dawlat Banī Ḥafṣ munḏu qīyamihā sanat 621A.H wa ḥatta 893 A.H*, MasterThesis, faculty of Sharia and Islamic Studies, Umm Al-Qura University, 2000.

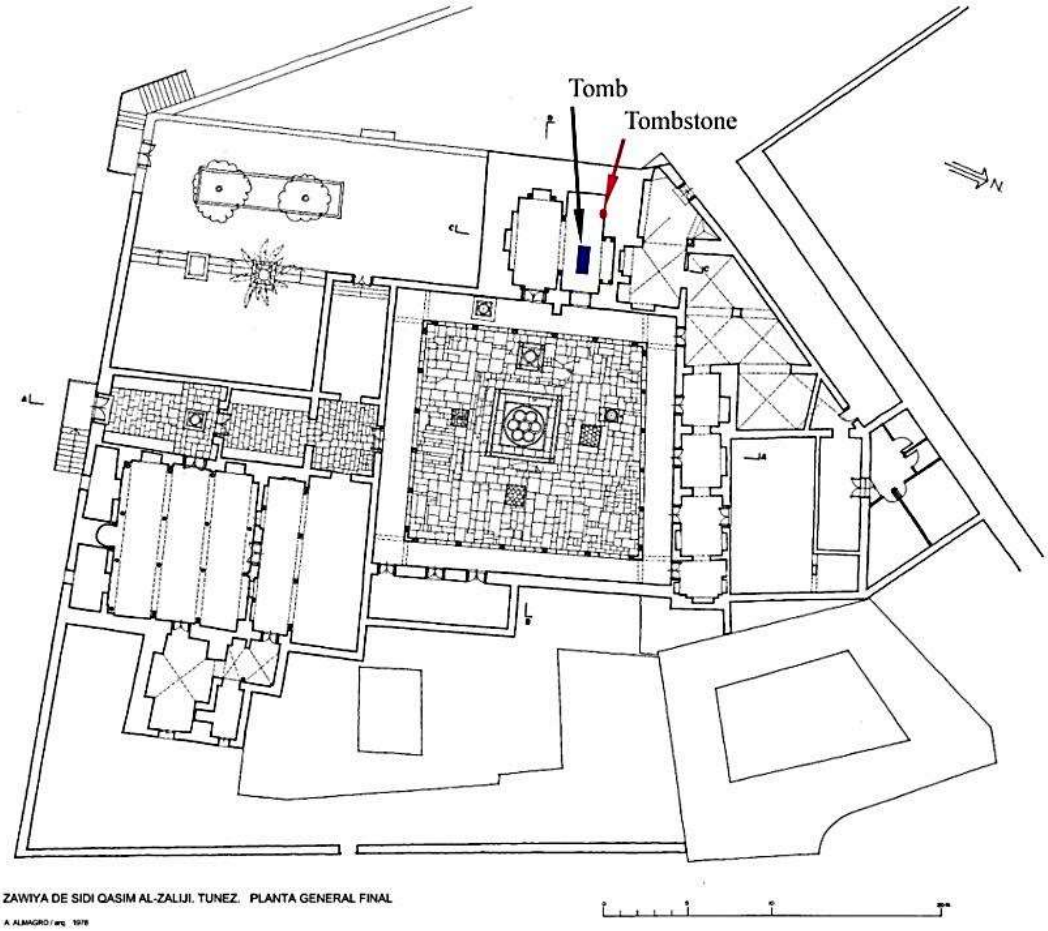
– مقدر، نادية، الجالية الأندلسية في افريقية في العهد الحفصي بين التأثير والتأثر ٦٢٥-٩٨١هـ/ ١٢٢٨-١٥٧٤م، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة محمد بوضياف، الجمهورية الجزائرية، ٢٠١٩م.

– Muqadar, Nādīya, al-Ğālīya fīal-ʿahd al-Ḥafṣī bayn al-taʾṯīr waʾl-tāʾaṯir 625-981A.H/ 1228-1574 A.D, *Master Thesis*, Faculty of Human and Social Sciences, University of Mohamed Boudiaf, Algeria, 2019.

المراجع الأجنبية:

– ABDALJAOUAD , L., *Inscriptions Arabes des monuments des gandes Villes de Tunisie Monaster* , sfax , Kairouan , Sousse , Et Tunis , (2è s./8è s - 10è s . 16è), Thèse de Doctorat, 4 V, Tunis, 2001 .
– EL AOUDI-ADOUNI, R., *Stèles funéraires tunisoises de l'époque hafside (628-975/1230-1574),* Tunis, 1997
– SALADIN, H., Migeon, (G.), *Manuel d'art Musulman*, Paris,1907
– ZBISS , S.M., *Apports des Morisques Andalous en matière d'agriculture en Tunisie. Religion*, identité et sources documentaires sur les Morisques Andalous. Actes du 2ème Symposium International du C.I.E.M., t. II
– ZBISS , S.M., *les Monuments de Tunis*, Tunis, 1971
– ZBISS, S.M., *Inscriptions de Tunis et de sa banlieue, Coll. Corpus des Inscriptions Arabes de Tunisie, 1ère partie*, Tunis, 1955

اللوحات والأشكال



شكل (١) موضع غرفة الدفن ومكان النص من الزاوية

عن: المعهد الوطني للتراث، تونس

السيد سعيد زكي أبو شنب | DOI 10.21608/jguaa.2021.62498.1163

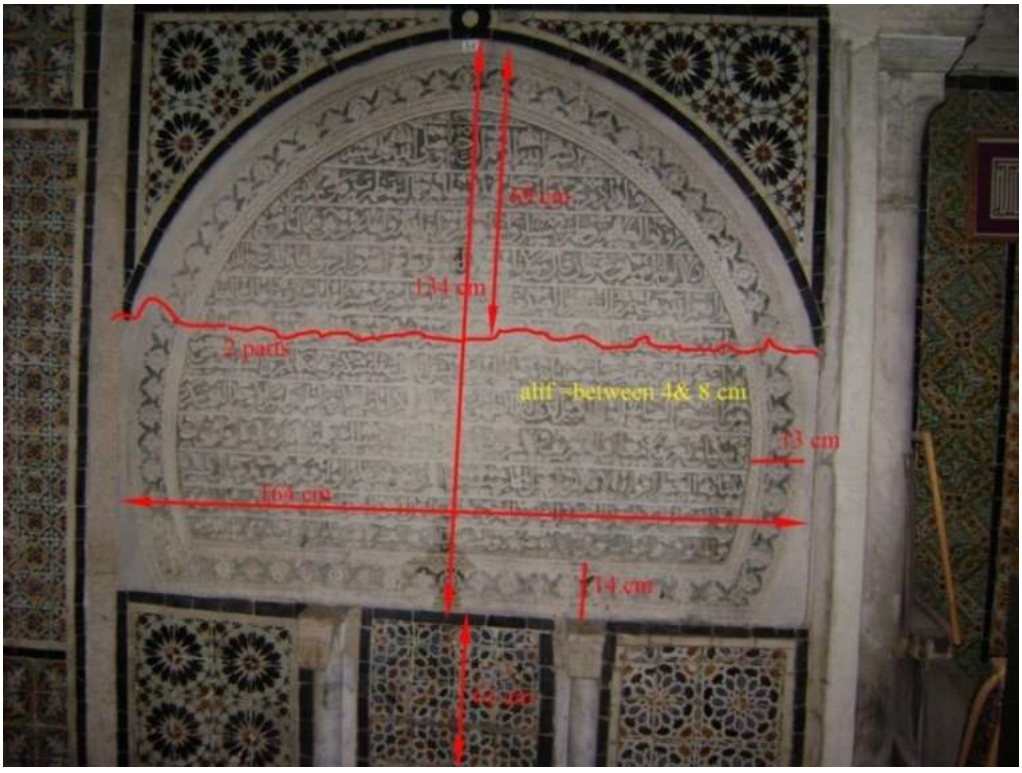
لوحة (١) صحن زاوية أبي قاسم الزليجي

(عن: https://www.facebook.com/t3rfcom/photos)

(Accessed26/4/2021 A.D)

لوحة(٢) ضريح أبي قاسم الزليجي من الداخل (تصوير الباحث)

لوحة(٣) شاهد قبر ضريح أبي قايم الزليجي (تصوير الباحث)



لوحة (٤) توزيع مقاسات عناصر الشاهد من حيث الشكل

السيد سعيد زكي أبو شنب | DOI 10.21608/jguaa.2021.62498.1163

دراسة أثرية فنية لثلاثة دلاء برونزية محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة

(تنشر لأول مرة)

An Archaeological and Artistic Study of Three Bronze Buckets in the Museum of Islamic Art in Cairo (Publication for the First Time)

أيمن مصطفى إدريس

أستاذ مساعد قسم الآثار الإسلامية– كلية الآثار – جامعة الفيوم

Ayman Mustafa Edris

Assistant prof. of Department of Islamic Archaeology, Faculty of Archaeology, Fayoum University

ame00@fayoum.edu.eg

الملخص:

تهدف هذه الورقة البحثية إلى دراسة مجموعة من الدلاء المعدنية، مصنوعة من البرونز، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وعددها ثلاثة دلاء، هذه المجموعة من الدلاء البرونزية تنشر لأول مرة، وتتضمن هذه الدراسة وصفا دقيقا لهذه الدلاء، ومناقشة القيم الوظيفية التي تشتمل عليها، وكذلك تحديد طرز تصميمها، وفقا لنماذج الدراسة، مع مقارنتها بنماذج أخرى من الدلاء المشابهة، كما ستتم دراسة النقوش الكتابية، على هذه الدلاء، وتوضيح خصائصها، وكذلك شرح وتحليل العناصر الزخرفية المنفذة عليها، ومما يلفت النظر في هذه المجموعة من الدلاء: أحجامها المتناهية في الصغر، وهذا مما يدعو إلى محاولة إعادة النظر في استخداماتها الفعلية، في ضوء ما يتوفر من أدلة، وقرائن، وبراهين؛ وذلك من أجل وضع أقرب تصور، لتلك الاستخدامات، التي صنعت من أجلها هذه المجموعة من الدلاء، وهذا مما يزيد من أهمية هذه الدراسة، كما سيتم تأريخ هذه المجموعة من الدلاء، وتحديد مكان صناعتها.

الكلمات الدالة:

دلو؛ برونز؛ فنون؛ فاطمي؛ إسلامي.

***Abstract*:**

This paper aims to study three metal buckets, made of bronze, from the Museum of Islamic art in Cairo, these three bronze buckets will be published for the first time. The study includes a description of these buckets, an explanation of the functional values and classification of their design styles. This study, also, includes an analysis of the inscriptions and decorative elements of these buckets. The noticeable thing is the very small sizes of these buckets; this topic leads us to reconsider the actual usages of these buckets, in order to get a closer idea of those usages; which these buckets were made for; this topic increases the importance of this study. This study will date these buckets and determine the provenance of them.

Keywords:

Bucket, Bronze, Arts, Fatimid, Islamic.

مقدمة:

الدلو هو أحد أنواع الأوعية، المستخدمة في الحياة اليومية، ويؤدي دورا هاما، في جلب ونقل المياة، ويعرف الدلو [١] بأنه: الوعاء، الذي يخرج به الماء؛ من البئر، وغيرها[٢]، ويستخدم في نقل الأشياء، مثل: السوائل، من مكان إلى آخر[٣]، ويطلق على الدلو، العديد من المسميات، منها: السطل[٤]، والسَجْل[٥]، والجردل[٦]؛ وغيرها[٧].

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، بثلاثة دلاء معدنية (غير منشورة)، تحمل أرقام سجل (١٥٣٠٨، ١٥٢٩٤، ١٥٣٠٩)، وفيما يلي، سيتم نشر هذه الدلاء الثلاثة لأول مرة، ودراستها[٨].

[١] جاء في لسان العرب: "الدَّلْوُ معروفة واحدة الدِّلاءِ التي يُسْتَقَى بها تذكَّر وتؤنَّث"، وفي المعجم الوسيط: "الدلو: إناء يستقى به من البئر (مؤنث وقد تذكر)، والجمع: دِلاء ودُلِيّ وأَدْل"، انظر: ابن منظور، محمد بن مكرم ت ٧١١هـ، *لسان العرب*، ١٥ جزء، ط.١، بيروت: دار صادر، (د.ت.)، مادة (دلا)، جـ.١٤، ٢٦٤؛ مجمع اللغة العربية، *المعجم الوسيط*، ط.٤، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٤م، ٢٩٥.

[٢] انظر: الحبشي، حسن بن صالح، *البرهان في غريب القرآن*، القاهرة: مكتبة وهبة للطباعة والنشر، ١٩٩١م، ١٣٥؛ عمارة، محمد، *قاموس المصطلحات الاقتصادية في الحضارة الاسلامية*، القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٣م، ٢٢٠؛ الشماع، شذى معيوف، *الآلة والأداة في التعبير القرآني*، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٩م، ٩٠.

[٣] انظر: الشماع، *الآلة والأداة*، ٩١.

[٤] عن السطل، انظر: ابن سِيدَه، علي بن إسماعيل ت ٤٥٨هـ، *المخصص*، ٥ أجزاء، ط.١، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٦م، جـ.٣، ٢٩٧؛ ابن منظور، *لسان العرب*، مادة (سطل)، جـ.١١، ٣٣٥؛ البستاني، بطرس، *قطر المحيط*، جزءان، بيروت، ١٨٦٩م، جـ.١، ٩٢٦؛ مجمع اللغة العربية، *المعجم الوسيط*، ٤٢٩- ٤٣٠.

[٥] يعرف السَّجْل بأنه: الدلو العظيمة؛ سواء كانت مملوءة، أو فيها بعض الماء؛ قل أو كثر، ولا يقال لها "سَجْل" إلا إذا كان بها مقدار من السائل؛ سواء كان يملؤها كلها، أو بعضها، أما إذا كانت فارغة، فيقال لها "دلو"، انظر: ابن سيده، *المخصص*، جـ.٢، ٤٦٤؛ ابن منظور، *لسان العرب*، مادة (سجل)، جـ.١١، ٣٢٥.

[٦] يطلق على الدلو -في اللهجة الدارجة- الجردل، وهو لفظ دخيل، أي: لفظ أجنبي، دخل إلى العربية دون تغيير، انظر: مجمع اللغة العربية، *المعجم الوسيط*، ٣١، ١١٦؛ الشعراوي، محمد متولي، *قصص الأنبياء*، جمع المادة العلمية: منشاوي غانم جابر، كتب الحواشي وراجعها: مركز التراث لخدمة الكتاب والسنة، ٥ أجزاء، القاهرة: مركز التراث لخدمة الكتاب والسنة، مكتبة التراث الإسلامي، ١٩٩٦م، جـ.٢، ٩٣٢.

[٧] سأعتمد -في هذه الدراسة- لفظ "الدلو"، وجمعه "الدلاء"، في تسمية المجموعة (موضوع الدراسة).

[٨] تقدمت بطلب رسمي، إلى متحف الفن الإسلامي بالقاهرة؛ من أجل الموافقة على تصوير هذه التحف، وتمت الموافقة من قطاع المتاحف على ذلك، بتاريخ ٨/ ٣/ ٢٠١٨م، وتم التصوير، وقياس الأبعاد، بحضور لجنة من المتحف، ولذا، فإني أتوجه بخالص الشكر والتقدير، لكل من مد لي يد العون في ذلك.

الدراسة الوصفية:

– **التحفة الأولى:** (لوحات ١– ٨؛ أشكال ١، ٤ أ، ب، ٥، ٩ أ، ب).

أولا: البيانات الأساسية: أ– **النوع:** دلو، **ب– الاستخدام:** رفع ونقل الماء، **جـ– مكان الحفظ:** متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (كان بمجموعة هراري، سابقا)، **د– رقم السجل:** ١٥٣٠٨، **هـ– مادة الصناعة:** البرونز[٩]، **و– الطرق الصناعية والزخرفية:** الطرق[١٠] للتشكيل، والحز[١١]، والحفر[١٢] للزخرفة، **ز– حالة التحفة:** جيدة، مع فقد في بعض أجزاء المقبض، وفقد حلقة التعليق، **حـ– الأبعاد:** قطر البدن من أسفل: ١٢ سم، قطر الفوهة: ١٣ سم، الارتفاع حتى نهاية الحافة: ١٠ سم، ارتفاع حلقة المقبض: ٢،٢٥ سم، ارتفاع المقبض: ٨ سم، الارتفاع الكلي بالمقبض: ١٨ سم، **ط– العصر والتاريخ:** العصر الفاطمي، القرنان (٤– ٥هـ/ ١٠– ١١م)، **ي– مكان الصناعة:** مصر، **ك– المراجع:** تنشر التحفة لأول مرة.

ثانيا: الوصف: يتكون هذا الدلو من بدن، وحافة، وحلقتين للمقبض، ومقبض، بدن هذا الدلو أسطواني الشكل، وقاع البدن من أسفل يميل إلى التسطح، والأجزاء الخارجية منه ترتفع قليلا إلى أعلى، وهو خال من الزخرفة، من الداخل والخارج، وترتفع أجناب البدن باستقامة إلى أعلى، والثلثان السفليان من البدن من الخارج، خاليان من الزخرفة، أما الثلث العلوي، فيشتمل على كتابات وزخارف؛ حيث يوجد نقشان كتابيان مكرران، منفذان بالخط الكوفي المورق، كل منهما يوجد في أحد جوانب البدن، وقد جاء نصهما كما يلي: "**بركة لصه**"، ويظهر أن الفنان قصد أن يكتب في كل منهما عبارة "**بركة لصاحبه**"، كما تشابكت الحروف، بوجه عام، ويجاور هذين النقشين زخارف نباتية مورقة محورة (أرابيسك)، مكررة مرتين، وأعلى هذه الكتابات والزخارف، يوجد

---

[٩] البرونز: أحد سبائك النحاس، ويتكون من النحاس الأحمر والقصدير بنسب معينة، وقد يضاف إليهما بعض المعادن الأخرى، انظر للمزيد: لوكاس، ألفريد، *المواد والصناعات عند قدماء المصريين*، ترجمة: زكي اسكندر، محمد زكريا غنيم، ط.١، القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩١م، ٣٥٢؛ عليوة، حسين عبد الرحيم، "المعادن"، *القاهرة تاريخها فنونها آثارها*، القاهرة: مؤسسة الأهرام، ١٩٧٠م، ٣٧٠؛ المهدي، عنايات، *فن أشغال المعادن والصياغة*، القاهرة: مكتبة ابن سينا، ١٩٩٤م، ١٨؛ DAVIS, J.R.: *Copper and Copper Alloys, ASM Specialty Handbook*, USA: AMS international, 2001, 35- 53; ZAHNER, L.W.: *Copper, Brass, and Bronze Surfaces: A Guide to Alloys, Finishes, Fabrication and Maintenance in Architecture and Art*, Hoboken & New Jersey: John Wiley & Sons, 2020, 66.

[١٠] طريقة الطرق: تتم بوضع ألواح المعدن على السندال، المصنوع من الحديد، والذي ينتهي عند طرفه، بجزء من الصلب؛ ليتحمل عملية الطرق، ثم يطرق المعدن بمطرقة، تشبه الجاكوش الصغير، انظر: عليوة، *المعادن*، ٣٧١.

[١١] طريقة الحز: تتم عن طريق إجراء حزوز، أو نقوش خفيفة، على سطح المعدن، وفقا لرسم معين، يعده الصانع، قبل تنفيذه، ثم يقوم بنقله على سطح المعدن؛ تمهيدا لحزه بآلة الحز الخاصة، ذات النهاية المدببة، انظر: عليوة، *المعادن*، ٣٧١؛ مصيلحي، سعيد محمد، "أدوات وأوانى المطبخ المعدنية في العصر المملوكي درسة أثرية فنية"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ١٩٨٣م، ٢٣٢، حاشية رقم ٤؛ سالم، عبد العزيز صلاح، *الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، الجزء الأول (التحف المعدنية)*، ط.١، القاهرة: مركز الكتاب للنشر، ١٩٩٩م، ٣٤– ٣٥.

[١٢] يتميز الحفر بأنه أكثر عمقا في سطح المعدن، من الحز، وقد يكون الحفر بارزا، وذلك بأن يقوم الصانع بحفر ما حول الأجزاء التي يريد إظهارها بارزة، انظر: عليوة، *المعادن*، ٣٧١؛ مصيلحي، *أداوات وأوني المطبخ*، ٢٣٢.

DOI 10.21608/JGUAA.2021.50644.1140 | أيمن مصطفى إدريس

شريط زخرفي يشتمل على كتابات منفذة بالخط الكوفي المورق، بعض كلماتها غير دقيقة، وبعضها غير مقروء، والعبارات في بعض الأحيان غير متوافقة مع بعضها، يقرأ منها عبارة "**وعافية شاملة وبقاء له وغبطة وعافية له وشاملة (.... غير مقروء) وشاملة**"، والبدن من الداخل خالٍ من الزخرفة، وحافة الدلو سميكة، وتبرز إلى الخارج، وتخلو من الزخرفة من الداخل والخارج، أما الجزء الأفقي منها، فهو مزخرف بخطوط متكسرة منفذة بالحفر الغائر، وبالنسبة لحلقتي المقبض، فهما سميكتان ومتصلتان بالحافة، وتبدأ كل حلقة منهما بجزء متدرج وعريض من أسفل، ويقل هذا العرض نحو الأعلى، وتوجد في الثلثين السفليين من كل حلقة فتحة دائرية، وضع بداخلها أحد طرفي المقبض، أما مقبض الدلو، فهو على هيئة نصف دائرة، وينتهي في كل طرف من طرفيه بجزء منثنٍ، يدخل في الحلقة الجانبية، والجزء الأوسط منه يأخذ شكلا بيضاويا، وبه فتحة دائرية، يبدو أنه كان بها مسمار، مثبت به حلقة، وتوجد حزوز غائرة، على جانبي الجزء الأوسط من المقبض، وكذلك قرب طرفيه.

- **التحفة الثانية:** (لوحات ٩- ١٣؛ أشكال ٢، ٦).

أولا: البيانات الأساسية: أ- **النوع:** دلو، **ب- الاستخدام:** رفع ونقل الماء، **جـ- مكان الحفظ:** متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (كان بمجموعة هراري، سابقا)، **د- رقم السجل:** ١٥٢٩٤، **هـ- مادة الصناعة:** البرونز، **و- الطرق الصناعية والزخرفية:** الطرق للتشكيل؛ والحز، والحفر البارز للزخرفة، **ز- حالة التحفة:** جيدة، مع تلف بسيط، في بعض الأجزاء والزخارف، **حـ- الأبعاد:** قطر البدن من أسفل: ٦ سم، قطر الفوهة: ٧ سم، الارتفاع حتى نهاية الحافة: ٦ سم، ارتفاع حلقة المقبض: ٢ سم، ارتفاع المقبض: ٥ سم، الارتفاع الكلي بالمقبض: ١١ سم، **ط- العصر والتاريخ:** العصر الفاطمي، القرنان (٥- ٦هـ/ ١١- ١٢م)، **ي- مكان الصناعة:** مصر، **ك- المراجع:** تنشر التحفة لأول مرة.

ثانيا: الوصف: يتكون هذا الدلو من قاعدة، وبدن، وحافة، وحلقتين للمقبض، ومقبض، القاعدة بسيطة، مكونة من جزءين حلقيين بارزين إلى أسفل ومتحدي المركز، الداخلي منهما يشتمل في وسطه على جزء غائر، أما الخارجي فيشتمل على تقعر بسيط في المنتصف، وبدن هذا الدلو ضيق من أسفل ومتسع من أعلى، وقاع البدن خال من الزخرفة من الخارج والداخل، ويوجد انحناء عند نقطة التقائه بجدار البدن، ويوجد في الجزء السفلي من البدن إطار زخرفي صغير، يشتمل على أشكال أقواس صغيرة متجاورة، ومحدد من أعلى ومن أسفل بخطين منفذين بالحز، ويوجد على البدن شريطان زخرفيان، السفلي منهما يشتمل على زخارف نباتية، قوامها فرع نباتي يسير بشكل متماوج، ويخرج منه فروع نباتية أصغر، ينتهي كل منها بنصف مروحة نخيلية، ويوجد أعلى وأسفل هذا الشريط الزخرفي إطاران صغيران، يشتمل كل منهما على أشكال أقواس صغيرة متجاورة، ومحدد من أعلى ومن أسفل بخطين منفذين بالحز، أما الشريط العلوي، فيشتمل على كتابات منفذة بالخط الكوفي المورق، يظهر منها عبارة "**بركة كاملة ونعمة شاملة و .... تامة**"، لكن من الواضح أن الكتابة

بها أخطاء، وبعض العبارات غير متناسقة، والبدن من الداخل خال من الزخرفة، وحافة الدلو سميكة، تبرز إلى الخارج، وخالية من الزخرفة، وبالنسبة لحلقتي المقبض، فهما سميكتان ومتصلتان بالحافة، وتبدأ كل منهما عريضة من أسفل، ويقل هذا العرض نحو الأعلى، كما تميل كل حلقة منهما إلى الخارج، وتنتهي في أعلاها بشكل نصف دائري تقريبا، وقد جعلت فتحة المقبض في الثلثين العلويين من الحلقة، وثبّت فيهما طرفا المقبض عن طريق مسمارين مبرشمين، ينتهي كل منهما خارج الحلقة برأس مدبب، أما مقبض هذا الدلو، فيتميز بكبر حجمه، وضخامة تصميمه، مقارنة بحجم هذا الدلو، ويأخذ المقبض هيئة قوس عريض، مثبت في منتصفه جزء بارز ينتهي بهيئة بصلية الشكل، ذات نهاية بارزة قليلا.

- **التحفة الثالثة:** (لوحات ١٤- ١٨؛ أشكال ٣، ٧، ٨، ١٠).

أولا: البيانات الأساسية: أ- النوع: دلو، **ب- الاستخدام:** رفع ونقل الماء، **جـ- مكان الحفظ:** متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (كان بمجموعة هراري، سابقا)، **د- رقم السجل:** ١٥٣٠٩، **هـ- مادة الصناعة:** البرونز، **و- الطرق الصناعية والزخرفية:** الطرق للتشكيل؛ والحز، والحفر البارز للزخرفة، **ز- حالة التحفة:** جيدة، مع فقدان المقبض، **حـ- الأبعاد:** قطر البدن من أسفل: ٩ سم، قطر الفوهة: ١١،٥ سم، الارتفاع حتى نهاية الحافة: ٩ سم، ارتفاع حلقة المقبض: ٢ سم، **ط- العصر والتاريخ:** العصر الفاطمي، القرنان (٥- ٦هـ/ ١١- ١٢م)، **ي- مكان الصناعة:** مصر، **ك- المراجع:** تنشر التحفة لأول مرة.

ثانيا: الوصف: يتكون هذا الدلو من قاعدة، وبدن، وحافة، وحلقتين للمقبض، ومقبض (مفقود حاليا)، القاعدة بسيطة، مكونة من جزءين حلقيين بارزين، متحدي المركز، يشتمل الداخلي منهما في منتصفه على جزء دائري غائر، أما الخارجي، فيشتمل على تقعر بسيط في المنتصف، وبدن هذا الدلو ضيق من أسفل، ومتسع من أعلى، وقاع البدن خال من الزخرفة من الخارج والداخل، ويوجد انحناء عند نقطة التقائه بجدار البدن، ويشتمل البدن على شريطين زخرفيين، أحدهما سفلي، يشتمل على زخارف نباتية، قوامها فرع نباتي يسير بشكل متماوج، ويخرج منه فروع نباتية أصغر، ينتهي كل منها بنصف مروحة نخيلية، ويوجد أعلى وأسفل هذا الشريط الزخرفي، إطاران صغيران، يشتمل كل منهما على أشكال أقواس صغيرة متجاورة، ومحدد من أعلى ومن أسفل بخطين منفذين بالحز، أما الشريط العلوي، فيشتمل على كتابات منفذة بالخط الكوفي الموق، ويقرأ من كتابات هذا الشريط عبارة "**بركة من الله شاملة ونعمة و**"، وقد تم تضفير حرف "الكاف" الأفقي من كلمة "**بركة**" في جزئين منه، ويوجد أسفل هذا الشريط الزخرفي إطار صغير، يشتمل بداخله على أشكال أقواس صغيرة متجاورة ومحدد من أعلى ومن أسفل بخطين منفذين بالحز، كما يوجد أعلاه خطان متجاوران، يلتفان حول البدن بشكل دائري، ومنفذان بالحز، والبدن من الداخل خال من الزخرفة، وحافة الدلو سميكة، تبرز إلى الخارج، وهي خالية من الزخرفة، وبالنسبة لحلقتي المقبض، فهما سميكتان ومتصلتان بالحافة، وتبدأ كل منهما عريضة من أسفل، ويقل هذا العرض نحو الأعلى، كما تميل كل حلقة منهما إلى الخارج، وتنتهي

أيمن مصطفى إدريس | DOI 10.21608/JGUAA.2021.50644.1140

في أعلاها بشكل نصف دائري تقريبا، وقد جعلت فتحة المقبض في الثلثين العلويين تقريبا، من الحلقة، والمقبض مفقود، وقد بقي في إحدى الحلقتين مسمار، كان مستخدما في تثبيت المقبض.

الدراسة التحليلية:

أولا: التصميم: ستتم دراسة تصميم الدلاء البرونزية (موضوع الدراسة)، من خلال النقطتين التاليتين: أ- **التصميم الفني وعلاقته بالوظيفة، ب- طرز تصميم هذه الدلاء،** وذلك كما يلي:

أ- **التصميم الفني وعلاقته بالوظيفة:** اشتمل تصميم هذه الدلاء، على قيم وظيفية[١٣]، ظهرت في كافة أجزاءها، ويمكن توضيح ذلك، كما يلي:

١- **بالنسبة للقاعدة:** اشتمل الدلوان رقما (١٥٢٩٤، ١٥٣٠٩)، فقط، على قواعد، عبارة عن بعض الأجزاء البارزة لأسفل، عن مستوى قاع البدن، على هيئة حلقتين دائريتين، متحدتي المركز، يشتمل الجزء الداخلي على جزء غائر في منتصفه، ويشتمل الجزء الخارجي على تقعر بسيط في منتصفه، ويرتكز الدلو على الأجزاء الأكثر بروزا منهما، وقد قام الصانع بعمل هذا الجزء الغائر والتقعر البسيط في الجزئين البارزين؛ وذلك حتى لا يكون هذان الجزءان مسطحين تماما، فيلتصق الدلو أحيانا بالجزء الموجود أسفله. أما الدلو رقم (١٥٣٠٨)، فلم يشتمل على قاعدة، وإنما يرتكز على قاع البدن من أسفل، وقد تم تشكيل هذا القاع من أسفل بهيئة قريبة من التسطيح في المنتصف، وترتفع الأجزاء الخارجية منه قليلا إلى أعلى، وذلك حتى لا يلتصق الدلو بالشيء الذي يوضع عليه، لاسيما إذا كان هذا الشيء مسطحا تماما (لوحة ٥).

٢- **بالنسبة للبدن:** صممت أبدان الدلاء (موضوع الدراسة) عامة، على نوعين من التصميمات، أحدهما أسطواني، كما في الدلو رقم (١٥٣٠٨)، (لوحات ١- ٤، ٦، ٧؛ شكل ١)، والآخر ضيق من أسفل ومتسع من أعلى، كما في الدلوين رقمي (١٥٢٩٤، ١٥٣٠٩)، (لوحات ٩- ١١، ١٣- ١٦، ١٨؛ أشكال ٢، ٣)، وتتوقف سعة أي دلو من هذه الدلاء على أبعاد وحجم البدن، وقد صمم الصانع أبدان هذه الدلاء، بأحجام صغيرة؛ ويتضح ذلك من خلال الأبعاد الموضحة في (جدول ١)[١٤]. والذي يتبين من مقارنة وتحليل هذه الأبعاد، أن هذه الأبدان ذات الأحجام الصغيرة، تتسع لكميات قليلة مما تحتويه من أشياء، مثل: السوائل، وغيرها.

---

[١٣] القيم الوظيفية: هي مجموعة حقائق تعبر عن التركيب التصميمي، ويهتم المصمم بتطبيقها في تصميم المنتج؛ بغية الوصول إلى أعلى درجات الكفاءة الوظيفية، انظر: رحمة، أحمد محمد، وسالم، إقبال محمد، "القيم الوظيفية والجمالية في تصميم المنتجات الجلدية وأثرها على سلوك المستهلك دراسة ميدانية على الأحذية المصنعة محلياً"، *مجلة العلوم الإنسانية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا*، مج.١٨، ع.٣، ٢٠١٧م، ٧٧٢.

[١٤] انظر (جدول ١)، ضمن مناقشة وظيفة هذه الدلاء.

٣- **بالنسبة للحافة:** تم تصميم الحافة، في الدلاء المعدنية (موضوع الدراسة)، سميكة وصلبة؛ حتى تتحمل الإجهاد، الناتج عن رفع المقبض، لاسيما أثناء امتلاء الدلو، بالسائل؛ حيث يسحب المقبض الحلقتين المتصلتين بالحافة، والتي تتصل بدورها بالبدن، ورغم صغر حجم الدلو، فإن ذلك يتبعه صغر حجم أجزاءه كلها، ومنها: الحافة؛ فلو لم يتم تصميمها بهذا الشكل، فقد تتعرض للتلف؛ نتيجة تكرار رفع، وحمل، ونقل الدلو، لاسيما وهو ممتلئ، كما تم جعل الحافة بارزة قليلا إلى الخارج، وهذا يفيد في ناحيتين: الأولى، أثناء سكب السائل؛ حيث أن تصميم الحافة بهذه الطريقة يساعد في جعل الماء منتظما في الخروج من الدلو، ولا ينسكب بشكل غير منتظم على بدن الدلو، أما الثانية، فإن الحافة البارزة تساعد في حمل الدلو، وبشكل خاص عند فقد المقبض أو تلفه، ويمكن ذلك أيضا مع وجود المقبض (لوحات ١- ٤، ٦- ١١، ١٣- ١٦، ١٨؛ أشكال ١- ٣).

٤- **بالنسبة لحلقتي المقبض:** حرص الصانع على تصميمهما بشكل يساعد على أداء وظيفتهما بشكل صحيح؛ حيث نفذهما بسمك كبير، نسبيا؛ من أجل حمايتهما من الإنكسار أو التلف؛ لأنهما من أكثر الأجزاء التي تتعرض للإجهاد، وقد تتحطمان أثناء حمل الدلو، لاسيما عند الامتلاء، وقد جعل الصانع فتحة الحلقة دائرية؛ حتى لا تعوق حركة المقبض، أثناء الاستخدام، كما جعل قطر فتحة كل حلقة منها، من حيث الاتساع، مناسبا للجزء الموضوع فيها من المقبض؛ حيث أن قطر الفتحة أكبر قليلا، من الجزء الداخل فيها من هذا المقبض؛ بما يسمح بحركته في سهولة، ولم يقم بتوسيع هذه الفتحة بشكل كبير؛ حتى لا يتحرك المقبض داخلها بشكل عشوائي، غير منتظم، كما جعل هذه الفتحة في موضع مناسب، من الحلقة، عامة، حيث جعلها في الثلثين السفليين منها، كما في الدلو رقم (١٥٣٠٨)، (لوحات ١- ٤، ٦؛ شكل ١)، أو إلى أعلى قليلا، مع ترك مساحة كافية من الحلقة مصمتة، فوق الفتحة؛ بما يجعلها لا تتكسر أو تتحطم؛ بسبب الإجهاد الواقع عليها، عند رفع الدلو، لاسيما عند الامتلاء، كما في الدلوين رقمي (١٥٢٩٤، ١٥٣٠٩)، (لوحات ٩- ١١، ١٣- ١٦، ١٨؛ شكل ٢).

٥- **بالنسبة للمقبض:** تم تصميمه بشكل يساعد على أداء وظيفته بشكل سليم؛ حيث تم جعله سميكا، ومصمتا، وصلبا؛ حتى لا ينثني أو يتلف؛ نتيجة الإجهاد الواقع عليه لاسيما أثناء امتلاء الدلو، وقد تم تثبيت مقبض الدلو في الحلقتين بشكل مناسب؛ ففي بعض الأحيان، ثم ثني طرفي المقبض بشكل معقوف، داخل الحلقتين؛ بما لا يسمح بخروج أي طرف من طرفي المقبض منهما، كما في الدلو رقم (١٥٣٠٨)، (لوحات ١- ٨؛ شكل ١)، وفي أحيان أخرى، تم تثبيت المقبض في الحلقتين بالمسامير، التي تبرز بشكل كبير، خارج الحلقة، مع برشمتها من الداخل، كما في الدلوين رقمي (١٥٢٩٤، ١٥٣٠٩)، (لوحات ٩- ١٨؛ شكل ٢)، وفي الحالتين، تم الأخذ في الاعتبار إمكانية تحريك المقبض، في الجزء أعلى الدلو بشكل نصف دائري؛ من اليمين إلى اليسار والعكس، وتظهر في الدلو رقم (١٥٣٠٨) فتحة في منتصف المقبض، كانت تثبت فيها حلقة عن طريق مسمار، وهذه الحلقة يبدو أنه كان يربط فيها حبل أو ما شابه؛ من أجل رفع أو تعليق

DOI 10.21608/JGUAA.2021.50644.1140 | أيمن مصطفى إدريس

الدلو، بحسب الغرض المستخدم فيه، ووجود هذه الحلقة في منتصف المقبض تماما، يساعد في حفظ اتزان الدلو، وعدم انسكاب شيء مما بداخله (لوحات ٣- ٤، ٨)، أما في الدلو رقم (١٥٢٩٤)، فقد ثبت في منتصف المقبض جزء كبير بارز، يشبه الأجزاء البارزة من المسامير المستخدمة في تثبيت نهايتي المقبض، ويفيد هذا الجزء في الإمساك بالمقبض ورفعه، كما يفيد أيضا عند ربط حبل بالمقبض؛ حيث يمنع إنزلاق الحبل إلى أحد الجانبين؛ مما يمنع انسكاب شيء مما بداخل الدلو، (لوحات ٩- ١٣؛ شكل ٢)، ويبدو أن ذلك كان موجودا أيضا في الدلو رقم (١٥٣٠٩)، (لوحات ١٤- ١٨).

ب- طرز تصميم هذه الدلاء: في ضوء الدراسة الوصفية، للدلاء (موضوع الدراسة)، ودراسة تصميمها الفني، وعلاقته بالوظيفة (كما ذُكر سابقا)، نجد أن طرز تصميمها، بوجه عام، تنقسم إلى طرازين، ويمكن توضيح خصائص كل منهما، كما يلي:

- **الطراز الأول:** يتميز ببدن أسطواني، قاعه يميل إلى التسطح، والأجزاء الخارجية منه مرتفعة قليلا إلى أعلى، وينتظم البدن في الارتفاع، وتميل أجنابه إلى الاستقامة إلى أعلى؛ بحيث أن اتساع الجزء السفلي منه متساو، أو متساو تقريبا مع اتساع الجزء العلوي، ويشتمل على مقبض سميك، يوجد في كل طرف من طرفيه جزء معقوف؛ لتثبيته في فتحتي الحلقتين، وبمنتصف هذا المقبض، توجد فتحة مخصصة لتثبيت حلقة، بواسطة مسمار، وقد وجد هذا التصميم، في الدلو (موضوع الدراسة) رقم (١٥٣٠٨)، (لوحات ١- ٨؛ شكل ١)، وهذا التصميم قد وجد في بعض نماذج الدلاء التي وصلتنا، من صناعة مصر، في العصر الفاطمي، القرنين (٤- ٥هـ/ ١٠- ١١م)، ومن ذلك: دلو من البرونز، محفوظ بمجموعة كير[١٥] (لوحة ١٩)، وهناك بعض الدلاء تتشابه بشكل كبير مع هذا النوع، مع اختلاف معين، مثل: تثبيت المقبض في الجانبين بالمسامير المبرشمة، ومن ذلك: دلو من البرونز، من صناعة مصر، في العصر الفاطمي، القرن (٥هـ/ ١١م)، محفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن[١٦]، (لوحة ٢٠)، أو قد يكون البدن متسع من أسفل، وضيق قليلا، من أعلى، ويشتمل على مقبض عريض، ومن ذلك: دلو من البرونز، من صناعة مصر، في العصر الفاطمي، القرنين (٤- ٥هـ/ ١٠- ١١م)، محفوظ بمتحف ديفيد بكوبنهاجن بالدنمارك[١٧]، (لوحة ٢١).

---

[١٥] رقم السجل ٢٤، انظر:

FEHÉRVÁRI, G.: *Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection*, 1st ed., London: Faber and Faber Limited, 1976, 47, pl. 8b.

[١٦] رقم السجل M.25-1923، انظر:

BLOOM, J.M.: *Arts of the City Victorious: Islamic Art and Architecture in Fatimid North Africa* and Egypt, London and New Haven: Yale University Press, 2007, 98- 99, fig. 69.

[١٧] رقم السجل 87/2003، انظر:

https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/tulunids-and-fatimids/art/87-2003 (Accessed October 17, 2020).

– **الطراز الثاني:** يتميز بقاعدة عبارة عن أجزاء بارزة لأسفل، على هيئة حلقتين دائريتين، متحدتي المركز، كما يشتمل على بدن ضيق من أسفل ومتسع من أعلى، ومقبض عريض، مثبت من نهايتيه بمسامير مبرشمة، ويشتمل هذا المقبض في منتصفه على جزء بارز، مثبت بالبرشمة، وقد وجد هذا التصميم في الدلوين رقمي (١٥٢٩٤، ١٥٣٠٩)، (لوحات ٩– ١٨؛ أشكال ١– ٢)، وهناك بعض النماذج، تتشابه من حيث التصميم مع هذين الدلوين، ومن ذلك: دلو من البرونز، من صناعة مصر، في العصر الفاطمي، القرنين (٤– ٥هـ/ ١٠– ١١م)، محفوظ بمجموعة كير[١٨]، (لوحة ٢٢).

ثانيا: الكتابات: تتمثل الكتابات الواردة على هذه الدلاء فيما يلي:

أ– **الكتابات من حيث الشكل:** استخدم في تنفيذ الكتابات، على هذه الدلاء، كل من الخط الكوفي المورق، والكوفي المضفر، ويمكن توضيح ذلك كما يلي:

– **الخط الكوفي المورق:** استخدم الخط الكوفي المورق[١٩]، في تنفيذ الكتابات على الدلاء الثلاثة (موضوع الدراسة)، (لوحات ١– ٤؛ أشكال ٤ أ، ب، ٥)، (لوحات ٩– ١١؛ شكل ٦)، (لوحات ١٤– ١٦؛ أشكال ٧– ٨). وقد بدأت ظاهرة التوريق، في صورتها الأولى، في مصر، قبل أن يتقدم القرن الثاني الهجري، ونمت وتطورت قبل منتصف القرن الثالث الهجري، ويعتبر التوريق الفاطمي غاية ما بلغته هذه الظاهرة، من النمو والتطور[٢٠].

– **الخط الكوفي المضفر أو المجدول:** استخدم الخط الكوفي المضفر أو المجدول[٢١]، في كلمة واحدة، ضمن كتابات الشريط المنفذ في الجزء العلوي، من البدن، على الدلو رقم (١٥٣٠٩)، وهي كلمة "**بركة**"؛ حيث قام

---

[١٨] رقم السجل ٢٥، انظر: Fehérvári, G.: *Islamic Metalwork*, 47- 48, pl. 8c.

[١٩] الخط الكوفي المورق: نوع من الخط الكوفي، تتبعث من حروفه القائمة، أو حروفه المستلقية، وبالأخص الحروف الأخيرة منها، أوراق نباتية، أو أنصاف مراوح نخيلية، سواء كانت مستقلة، أو منبثقة من سيقان نباتية رفيعة، انظر: جمعة، إبراهيم، *دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الاسلامي*، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٦٩م، ٤٥؛ ياسين، عبد الناصر، *الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي (دراسة آثارية حضارية للتأثيرات الفنية الوافدة)*، ط.١، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٢م، ٨٥٨؛

GROHMANN, A.: «The Origin and Early Development of Floriated Kūfic», *Ars Orientalis* 2, 1957, 183 figs. 1 and 2.

[٢٠] انظر: جمعة، *دراسة في تطور الكتابات الكوفية*، ٤٥.

[٢١] الخط الكوفي المضفر، أو المجدول: يعرف أيضا باسم: "المعقود"، أو "المترابط"، وفيه قد تضفر فيه حروف الكلمة الواحدة، أو تضفر حروف كلمتين متجاورتين أو أكثر؛ لكي ينشأ من هذا شكل جميل، وقد يبالغ في تعقيده إلى حد يصعب معه تمييز العناصر الخطية من العناصر الزخرفية، انظر: جمعة، *دراسة في تطور الكتابات الكوفية*، ٤٥؛ عليوة، حسين عبد الرحيم، "الكتابات الأثرية العربية دراسة فى الشكل والمضمون"، *المجلة التاريخية المصرية*، مجـ.٣٠، ٣١، ١٩٨٣، ١٩٨٤م، ٢١٢؛ ياسين، *الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر*، ٨٦٢.

DOI 10.21608/JGUAA.2021.50644.1140 | أيمن مصطفى إدريس

بتضفير حرف "الكاف" الأفقي مرتين، في جزئين منه (لوحة ١٦؛ شكل ٨)، وأقدم الأمثلة المعروفة من الخط الكوفي المضفر ترجع إلى أوائل القرن (٥هـ/ ١١م)، أما أقدم نماذجه في مصر، فترجع إلى العصر الفاطمي[٢٢]، وقد ظهر هذا الخط على بعض قطع الخزف الفاطمي، ذي البريق المعدني[٢٣]، كما ظهر على بعض العمائر الفاطمية، التي ترجع إلى أواخر القرن الخامس، وخلال القرن السادس الهجريين؛ ومن ذلك: في محراب الأفضل بالجامع الطولوني (٤٨٧هـ/ ١٠٩٤م)، وفي كتابات صحن الجامع الأقمر (٥١٩هـ/ ١١٢٥هـ)، وضريح السيدة رقية (٥٢٧هـ/ ١١٣٣م)، وقبة الخليفة الحافظ بالجامع الأزهر (٥٢٤- ٥٤٤هـ/ ١١٢٩- ١١٤٩م)[٢٤]، وعلى الرغم من تعدد الأمثلة الفاطمية التي احتوت كتابات بالخط الكوفي المضفور؛ إلا أنه يلاحظ أن جميعها قد اتسم ببساطة التضفير[٢٥]، وتجدر الإشارة إلى أن بساطة التضفير كانت متحققة في الكتابة على الدلو (موضوع الدراسة) رقم (١٥٣٠٩)؛ مما يشير إلى أن الفترة الزمنية، لهذا الدلو وتلك الأمثلة متقاربة، كما أن التضفير في كتابات الدلو رقم (١٥٣٠٩)، والذي وجد في جزئين من حرف "الكاف"، من كلمة "**بركة**"، قد كون ثلاثة أجزاء مستطيلة، وهو يعد متطورا مقارنة بالتضفير في كتابات قارورة من البلور الصخري، تنسب إلى مصر، في منتصف القرن (٤هـ/ ١٠م)، محفوظة بمجموعة كير، وقارورة أخرى، بمتحف ولاية برونزويك بألمانيا؛ حيث تشتمل كتابات كل منهما على تضفير على هيئة مستطيلين[٢٦]، وهذا يشير إلى أن كتابات الدلو رقم (١٥٣٠٩)، تنتمي إلى فترة تالية لفترة صناعة هاتين القارورتين.

وتتشابه الكتابات، من حيث أشكال الحروف، على الدلاء الثلاثة (موضوع الدراسة)، مع الكتابات على العديد من التحف التطبيقية في مصر، في العصر الفاطمي، ومن ذلك: الكتابات على زبدية من الخزف

---

[٢٢] هناك اختلاف في أصل نشأة الخط الكوفي المجدول؛ ما بين نشاته في شرق العالم الإسلامي (إيران)، أو غربه (القيروان)، أو أنه عرف في شرق العالم الإسلامي وغربه في وقت واحد تقريبا، كما أن هناك اختلاف حول ما إذا كان هذا الخط قد جاء إلى مصر الفاطمية بتأثير من شرق أم غرب العالم الإسلامي، انظر للمزيد: جمعة، *دراسة في تطور الكتابات الكوفية*، ٤٥- ٤٦؛ عليوة، *الكتابات الأثرية*، ٢١٢، حاشية رقم ٢٧؛ ياسين، *الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر*، ٨٦٢- ٨٦٦.

[23] PHILON H.: *Early Islamic Ceramics: Ninth to Late Twelfth Centuries*, Benaki Museum Athens Catalogue of Islamic Art, Vol. 1, London: Islamic Art Publications, 1980, figs. 498, 500- 503, 505- 508, 513.

[٢٤] انظر: عبد الوهاب، حسن، *تاريخ المساجد الأثرية*، جزءان، سلسلة ذاكرة الكتابة (١٥٩)، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٤م، جـ.١، ٣٨، جـ.٢، ١٧، لوحة ١٦؛ داود، مايسة محمود، *الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول للهجرة حتى أواخر القرن الثانى عشر للهجرة (٧ – ١٢م)*، ط.١، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩١م، ١٤٨؛ ياسين، *الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر*، ٨٦٢؛

BURCKHARDT, T.: Art *of Islam Language and Meaning Commemorative Edition*, Bloomington, Indiana: World Wisdom, 2009, 143, pl. 197.

[٢٥] وذلك بالمقارنة بتلك النماذج التي وصلتنا من مصر، في العصر الأيوبي، والتي تميزت بشدة تعقيدها وتطورها، علاوة على التوسع في استعمالها، انظر: داود، *الكتابات العربية*، ٥٥، لوحة ١٠؛ ياسين، *الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر*، ٨٦٢.

[٢٦] انظر: ياسين، *الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر*، ٥٤٣.

ذي البريق المعدني، من القرنين (٥- ٦هـ/ ١١- ١٢م)، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وتتضمن هذه الكتابات عبارة دعائية، نصها "**نعمة شاملة وبركة كاملة**"، رغم وجود خطأ في كتابة كلمة "**كاملة**"[٢٧]، كما تتشابه مع الكتابات على طبق من الخزف ذي البريق المعدني، من القرنين (٥- ٦هـ/ ١١- ١٢م)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، ويشتمل على كتابات غير مقروءة، يبدو أن المقصود منها كان بعض العبارات الدعائية[٢٨]، وهذا يشير إلى التقارب الزمني بين الدلاء (موضوع الدراسة)، وبين هذه التحف الخزفية، من العصر الفاطمي.

ب- الكتابات من حيث المضمون: بوجه عام، اقتصر مضمون الكتابات، المنفذة على الدلاء المعدنية (موضوع الدراسة)، على العبارات الدعائية، فقط، وكانت صيغ العبارات الدعائية، الواردة على هذه الدلاء الثلاثة، كما يلي:

- على الدلو رقم (١٥٣٠٨): "**بركة لصه (لصاحبه)**"، "**وعافية شاملة وبقاء له وغبطة وعافية له وشاملة (.... غير مقروء) وشاملة**"، (لوحات ١- ٤؛ أشكال ٤ أ، ب، ٥).
- على الدلو رقم (١٥٢٩٤): "**بركة كاملة ونعمة شاملة و .... تامة**"، (لوحات ٩- ١١؛ شكل ٦).
- على الدلو رقم (١٥٣٠٩): "**بركة من الله شاملة ونعمة و**"، (لوحات ١٤- ١٦؛ أشكال ٧- ٨).

ويظهر في هذه العبارات الدعائية، تنوع الأدعية، بشكل واضح، وكلها أدعية بأمور مرجوة، ومحبذة، من البشر؛ يتمنونها لأنفسهم، وتوضيح ذلك كما يلي:

- **البركة:** تعني الزيادة والنماء[٢٩].
- **النعمة:** تعني الكثير من أمور الخير، مثل: اليد البيضاء، والمنة، وما ينعم الله به على العبد[٣٠].
- **البقاء:** يعني الدوام والاستمرا، دون انقطاع، أو فناء[٣١].
- **العافية:** تعني الصحة، ضد المرض، والمعافاة؛ من الأسقام، والعلل، والبلايا[٣٢].
- **الغبطة:** تعني حسن الحال، والنعمة، والسرور[٣٣].

---

[27] JENKINS, M.: «Muslim: An Early Fatimid Ceramist», *the Metropolitan Museum of Art Bulletin* 26, Nº. 9, 1968, fig. 12, doi: 10.2307/3258401.

[28] JENKINS, M.: «Early Medieval Islamic Pottery: The Eleventh Century Reconsidered», *Muqarnas* 9, 1992, 60, fig. 14, doi: 10.2307/1523135.

[٢٩] انظر للمزيد: ابن منظور، *لسان العرب*، مادة (برك)، جـ.١٠، ٣٩٥.

[٣٠] انظر للمزيد: ابن منظور، *لسان العرب*، مادة (نعم)، جـ.١٢، ٥٧٩.

[٣١] انظر للمزيد: ابن منظور، *لسان العرب*، مادة (بقي)، جـ.١٤، ٧٩.

[٣٢] انظر للمزيد: ابن منظور، *لسان العرب*، مادة (عفا)، جـ.١٥، ٧٢.

[٣٣] انظر للمزيد: ابن منظور، *لسان العرب*، مادة (غبط)، جـ.٧، ٣٥٨.

DOI 10.21608/JGUAA.2021.50644.1140 | أيمن مصطفى إدريس

وقد وجدت عبارات دعائية، متنوعة، ومشابهة؛ بشكل، أو بآخر، على أمثلة أخرى، من الدلاء المعدنية، من صناعة مصر، في العصر الفاطمي، فنجد على دلو من البرونز، من القرنين (٤- ٥هـ/ ١٠- ١١م)، محفوظ بمجموعة كير؛ عبارات دعائية، نصها "**بركة لصاحبه**"، مكررة مرتين، على جانبي البدن، كما يوجد أعلى البدن، شريط كتابي، يتضمن عبارات دعائية، نصها "**عز والسعادة والعافية والكرامة والنعمة والكاملة والسلامة**"[٣٤]، (لوحة ١٩)، وهذا يشير إلى تنوع واضح في العبارات الدعائية، على الدلاء المعدنية، في العصر الفاطمي، بوجه عام.

كما تشابهت العبارات الدعائية، على الدلو (موضوع الدراسة) رقم (١٥٣٠٨)، إلى حد كبير مع العبارات الدعائية المنفذة على أنواع أخرى من أشغال المعادن، في مصر، في العصر الفاطمي، ومن ذلك: إبريق من النحاس الأحمر، من القرنين (٤- ٥هـ/ ١٠- ١١م)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة؛ حيث نفذت عليه عبارة دعائية نصها "**بركة لصاحبه**"[٣٥].

وقد انتشرت العبارات الدعائية المتنوعة؛ بالبركة، والنعمة، والبقاء، والعافية، والغبطة، وغيرها، على تحف معدنية متنوعة، من العصر الفاطمي؛ ولن تكون هناك مبالغة، إذا قيل أن العبارات الدعائية المتنوعة -وعلى وجه الخصوص، الدعاء بالبركة والنعمة- كانت من سمات الفنون التطبيقية الإسلامية، في ذلك العصر، ونجد على تمثال عقاب من البرونز، ذي الزخارف المحفورة، من صناعة مصر، في العصر الفاطمي، يرجح نسبته إلى القرن (٦هـ/ ١٢م)، ومحفوظ بمتحف بيزا بإيطاليا، عبارة "**بركة كاملة ونعمة شاملة**"، وعبارة "**غبطة كاملة وسلامة دائمة وعافية كاملة وسعادة وغبطة لصاحبه**"[٣٦].

ويلاحظ في هذه الكتابات المنفذة على الدلاء المعدنية (موضوع الدراسة)، وجود كتابات غير دقيقة، من حيث مضمون اللفظ، أو أخطاء في الكتابة، ووجود كتابات غير مقروءة[٣٧]؛ فأحيانا نجد الصيغة غير متناسقة، بأن لا تكون جملا مفيدة وواضحة؛ فعلى سبيل المثال، قد يضع حرف عطف أمام كلمة غير مناسبة بعده، مثل: لفظ "**وشاملة**"، وتكرار لفظ، لأكثر من مرة، في النص الواحد، بلا داع، كما هو الحال،

---

[٣٤] رقم السجل ٢٤، انظر: FEHÉRVÁRI, G.: *Islamic Metalwork*, 47, pl. 8b.

[٣٥] رقم السجل ٢٤٢٦١، البسطويسي، محمد السيد، "الكتابات العربية على النقود والتحف الفاطمية في مصر دراسة مقارنة"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار- جامعة القاهرة، ٢٠٠٥م، ١٨٧، لوحة ١٠٣.

[٣٦] انظر: حسن، زكي محمد، *أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية*، بيروت: دار الرائد العربي، (د.ت.)، شكل ٤٤٧؛ عدلي، هناء محمد، "التماثيل في الفن الاسلامي في الفترة من صدر الإسلام حتى نهاية القرن التاسع الهجري الخامس عشر الميلادي"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار- جامعة القاهرة، ٢٠٠٠م، لوحة ١٠٢؛
YEOMANS, R.: *the Art and Architecture of Islamic Cairo*, 1st ed., Lebanon: Garnet Publishing Limited, 2006, 82.

[٣٧] الكتابات غير المقروءة، وتُعرف أيضًا باسم "شبه الكتابات الكوفية"، وهي ظاهرة شاعت في كثير من نماذج الفنون الإسلامية، التي ترجع إلى كثير من العصور والبقاع الإسلامية، انظر: ياسين، عبد الناصر، *الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في "ميتافيزيقا" الفن الإسلامي)*، ط.١، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٦م، ٢٤٥.

في لفظ "**وشاملة**"، ولفظ "**وعافية**"، في نصوص كتابات الدلو رقم (١٥٣٠٨)، وأحيانا يكتب حرف العطف "و"، بلا كلمات بعده، كما هو الحال على الدلو رقم (١٥٣٠٩)، كما نرى حروفا منسقة في كلمات ليس لها معنى معروف، كما في الدلو رقم (١٥٣٠٨)، وفي بعض الأوقات يكتب الكلمة بأخطاء إملائية، مع وضوح اللفظ المقصود، وهو لفظ "**نعمة**"، على الدلو رقم (١٥٢٩٤)، ونرى ما يشبه ذلك، في كتابات دلو من البرونز، من صناعة مصر، في العصر الفاطمي، القرن (٥هـ/ ١١م)، محفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن[٣٨]؛ حيث يوجد شريط كتابي أعلى البدن، تظهر في كتاباته بعض الأخطاء، وعدم تناسق ألفاظ الكتابات، وإن كان يبدو أن المقصود بها عبارات دعائية، مثل: "**البركة الكاملة والنعمة الشاملة**"، (لوحة ٢٠)، وذلك يبين أن الظواهر الكتابية المثمثلة في وجود كتابات غير دقيقة، من حيث مضمون اللفظ، أو كتابات بها أخطاء، أو كتابات غير مقروءة، كانت موجودة، ومنتشرة على العديد من الدلاء المعدنية، في مصر، في العصر الفاطمي، كما كانت هذه الظواهر من الأمور الموجودة على العديد من التحف التطبيقية، في نفس العصر، فنجد ذلك في كتابات طبق من الخزف ذي البريق المعدني، من القرن (٥هـ/ ١١م)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٣٩]، وكذلك في كتابات طبق من الخزف ذي البريق المعدني، من القرنين (٥- ٦هـ/ ١١- ١٢م)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٤٠].

أما عن تفسير هذه الظواهر، فلعل ذلك يعزى إلى أن صناع هذه التحف التطبيقية، بوجه عام، وهذه الدلاء، على وجه التخصيص، لم تكن لديهم الدراية الكافية، بقواعد الكتابة، وكانوا يقلدون في كثير من الأحيان النصوص الكتابية المتنوعة، على منتجاتهم، وفقا لذلك القدر من المعرفة، وربما يؤيد ذلك تشابه بعض العبارات الدعائية، بشكل كبير، على الدلو (موضوع الدراسة) رقم (١٥٣٠٨)، مع العبارات الدعائية، على طبق من الخزف ذي البريق المعدني، من العصر الفاطمي، محفوظ بمتحف الفرير جاليرى للفن بواشنطن[٤١]، وتجدر الإشارة إلى أن هذه المنتجات التطبيقية تعد من الأنواع التي كانت تقتنيها جميع الطبقات؛ من الأغنياء، وعامة الشعب؛ وبالتالي تتفاوت فيها درجات الأداء والجودة، كما كان صانع القطعة يقوم بأداء معظم مراحل إنتاجها؛ من صناعتها، إلى زخرفتها، إلى تنفيذ كتاباتها؛ وعادة لم يكن يخصص لها خطاط متمرس[٤٢].

---

[٣٨] رقم السجل M.25-1923، انظر: BLOOM, J.M.: *Arts of the City Victorious*, 98- 99, fig. 69.

[39] YEOMANS, R.: *the Art and Architecture of Islamic Cairo*, 85.

[٤٠] رقم السجل ١٥٩٦٣، انظر: حسن، *أطلس الفنون الزخرفية*، شكل ٦٥.

[٤١] وذلك على سبيل المثال، لا الحصر، انظر:

HILLENBRAND, R., *Islamic Art and Architecture*, London: Thames and Hudson, 1999, 81, fig. 41.

[٤٢] وذلك خلافا لما كان يحدث على العمائر، التي كان يخصص لكتابتها خطاط، لاسيما وأنها كانت تنفذ للحكام وكبار رجال الدولة، وتدون عليها النصوص التذكارية، التي تعتبر من وسائل الإعلام الهامة للدولة، والمرئية لكافة الناس، انظر: داود، *الكتابات العربية*، ١٣٩.

أيمن مصطفى إدريس | DOI 10.21608/JGUAA.2021.50644.1140

ثالثا: الزخارف: من حيث التصميم الزخرفي العام، فقد اختلف هذا التصميم، في بعض الدلاء (موضوع الدراسة)، عن البعض الآخر، ويمكن إدراج هذه التصميمات الزخرفية، ضمن تصميمين رئيسين، يمكن توضيحهما كما يلي:

- **التصميم الأول:** يتميز بالبساطة، ويشتمل على شريط زخرفي واحد، موجود في أعلى البدن، يشتمل على نقوش كتابية، وزخارف هندسية بسيطة، مع خلو باقي البدن من الزخارف، باستثناء وجود عبارتين من النقوش الكتابية، وزخارف نباتية محورة، في جزئين متقابلين، من البدن، وزخارف هندسية بأعلى الحافة، وخلو القاعدة من الداخل والخارج، والبدن من الداخل، من الزخارف، وقد وجد هذا التصميم على الدلو رقم (١٥٣٠٨)، (لوحات ١- ٨؛ أشكال ٤ أ، ب، ٥، ٩ أ، ب).

- **التصميم الثاني:** يتميز بالتعقيد، والتنوع، ويشتمل على زخارف تنتظم في أشرطة، وقد تنوعت ما بين النقوش الكتابية، والزخارف النباتية، أو الهندسية؛ وهذا قد وجد على الدلوين الآخرين، رقمي (١٥٢٩٤، ١٥٣٠٩)؛ حيث اشتمل التصميم الزخرفي فيهما، على شريطين رئيسين؛ أحدهما سفلي، يشتمل على زخارف نباتية، وآخر علوي، يشتمل على نقوش كتابية، مع خلو البدن من الداخل، من الزخارف، وكذلك خلو القاعدة، من الداخل، والخارج، من الزخارف، (لوحات ٩- ١٨؛ أشكال ٦- ٨، ١٠).

ويلاحظ أن التصميم الزخرفي في الدلوين رقمي (١٥٢٩٤، ١٥٣٠٩)، أكثر تطورا عن التصميم الزخرفي في الدلو رقم (١٥٣٠٨)، ويشير ذلك إلى أن هذين الدلوين أحدث عهدا، من الدلو رقم (١٥٣٠٨).

وقد تنوعت التصميمات الزخرفية، على دلاء أخرى، من صناعة مصر، في العصر الفاطمي؛ فقد اشتمل التصميم الزخرفي، لدلو من البرونز، من القرنين (٤- ٥هـ/ ١٠- ١١م)، محفوظ بمجموعة كير، على شريطين زخرفيين؛ أحدهما سفلي، يشتمل على زخارف نباتية، والآخر علوي، يشتمل على نقوش كتابية، مع وجود نقشين كتابيين، في جزئين متقابلين، من الجزء الخالي من الزخارف، من البدن[٤٣]، (لوحة ١٩)، واشتمل التصميم الزخرفي، لدلو من البرونز، من القرن (٥هـ/ ١١م)، محفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن، على شريطين؛ أحدهما سفلي، يشتمل على زخارف هندسية، والآخر علوي، يشتمل على نقوش كتابية[٤٤]، (لوحة ٢٠)، واشتمل التصميم الزخرفي، لدلو من البرونز، من القرنين (٤- ٥هـ/ ١٠- ١١م)، محفوظ بمتحف ديفيد بكوبنهاجن، بالدنمارك، على ثلاثة أشرطة، وهي: شريط سفلي، يشتمل على نقوش كتابية، ثم شريط أوسط، يشتمل على زخارف نباتية، ثم شريط علوي، يشتمل على نقوش كتابية[٤٥]، (لوحة ٢١)، ويلاحظ مما

[٤٣] رقم السجل ٢٤، انظر: FEHÉRVÁRI, G.: *Islamic Metalwork*, 47, pl. 8b.

[٤٤] رقم السجل M.25-1923، انظر: BLOOM, J.M.: *Arts of the City Victorious*, 98- 99, fig. 69.

[٤٥] رقم السجل 87/2003، انظر:
https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/tulunids-and-fatimids/art/87-2003 (Accessed October 17, 2020).

ذكر، مدى تنوع وثراء التصميمات الزخرفية، للدلاء الثلاثة (موضوع الدراسة)، وكذلك، تنوع وثراء التصميمات الزخرفية، على الدلاء الفاطمية، بوجه عام.

أما من حيث العناصر الزخرفية، على الدلاء المعدنية (موضوع الدراسة)، فيمكن تناولها بالشرح والتحليل، كما يلي:

أ- **الزخارف النباتية**: وتمثلت الزخارف النباتية، فيما يلي:

- **الزخارف النباتية المورقة المحورة (أرابيسك)**: وقد وجدت هذه الزخرفة، في جزئين، أسفل الشريط الكتابي، الموجود أعلى البدن، على الدلو رقم (١٥٣٠٨)، (لوحة ٣، ٤؛ شكل ٩ أ، ب)، وقد وجد هذا النوع من الزخرفة، في سامراء، ومنها انتقل إلى مصر، في العصر الطولوني، وواصل طريقه نحو التطور، في العصر الفاطمي[٤٦]، ويبدو أن تأثير الزخارف المحورة المورقة قد ظهر في زخارف التحف المعدنية الطولونية، مثل: الشمعدانات، وغيرها؛ ضمن التأثيرات الفنية الوافدة من سامراء، حيث أن الأساليب الزخرفية السامرائية قد صبغت شتى أنواع الفنون التطبيقية الطولونية، ومنها: التحف المعدنية الطولونية، وقد وصلتنا بعض التحف المعدنية، التي ترجع إلى مصر، في العصر الفاطمي، وزينت بزخارف نباتية، حسب الأساليب الزخرفية السامرائية، أو متطورة منها، ومن هذه التحف: شمعدانان، محفوظان بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وتشير الزخارف النباتية في هذين الشمعدانين إلى أن تأثير طراز سامراء الثالث قد أدرك زخارف التحف المعدنية الفاطمية في مصر[٤٧]، وتجدر الإشارة إلى أن الزخارف النباتية المورقة، المنفذة على الدلو رقم (١٥٣٠٨)، تبدو قريبة من الأساليب الزخرفية الطولونية، المتأثرة بطراز سامراء الثالث، وذلك يؤكد تأثر المعادن الطولونية بالأساليب السامرائية، وانتقالها منها إلى المعادن الفاطمية، ومنها هذا الدلو، ويمكن أن نشاهد الفارق في تطور أساليب زخارف سامراء، في العصر الفاطمي، عن نظائرها على الدلو رقم (١٥٣٠٨)، من خلال العديد من نماذج التحف الخشبية الفاطمية، التي يبدو أنها قد صنعت في فترات تالية، لفترة صناعة هذا الدلو[٤٨].

---

[٤٦] ثم أخذ يثبت أقدامه في العصر الأيوبي، ووصل إلى قمة نضوجه في العصر المملوكي، انظر: حسن، زكي محمد، *فنون الإسلام*، ط.١، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٨م، ٢٥٠؛ ياسين، عبد الناصر، *الفنون الزخرفية الإسلامية بمصر في العصر الأيوبي*، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٢م، ٣٧٥-٣٧٦.

[٤٧] رقما سجل ٨٤٨٣، ١١٦٩٥، أولهما ظهرت على عموده زخارف نباتية متنوعة، قوامها أوراق نباتية ذات خمسة فصوص، وأوراق نباتية أخرى محورة، كما يوجد على قاعدته زخارف نباتية، منها: زخرفة التوريق، والثاني، اتخذت زخارفه النباتية مرحلة انتقالية بين الفروع الملتفة والزخرفة الهندسية التي تتألف من خطوط قائمة، تمتزج فيها المنحنيات، ويظهر أن أسلوب الزخرفة في هذا الشمعدان متطور عن الأساليب الزخرفية في سامراء، انظر للمزيد: العمري، آمال أحمد، "الشماعد المصرية في العصر العربي"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار- جامعة القاهرة، ١٩٦٥م، ٤٤، ٥٦؛ ياسين، *الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر*، ٥٥٧- ٥٥٨.

[٤٨] انظر: حسن، *أطلس الفنون الزخرفية*، أشكال ٣٤٥، ٣٥٣، ٣٦٨، ٣٦٩.

DOI 10.21608/JGUAA.2021.50644.1140 | أيمن مصطفى إدريس

٢- **الفرع النباتي، الذي يمتد متماوجا، وتخرج منه سيقان نباتية صغيرة، تنتهي بأنصاف مراوح نخيلية:** وقد وجد ذلك على الدلوين (موضوع الدراسة) رقمي (١٥٢٩٤، ١٥٣٠٩)، (لوحات ٩- ١١)، (لوحات ١٤- ١٦؛ شكل ١٠)، وتوجد مثل هذه العناصر، على نماذج أخرى، من الدلاء المعدنية، من صناعة مصر، في العصر الفاطمي، ومن ذلك: دلو من البرونز، من القرنين (٤- ٥هـ/ ١٠- ١١م)، محفوظ بمجموعة كير؛ حيث يوجد أعلى منتصف البدن، شريط زخرفي، يشتمل على فرع نباتي، يسير بشكل متماوج، ويخرج منه سيقان صغيرة، تنتهي بأنصاف مراوح نخيلية[٤٩]، (لوحة ١٩)، كما انتشرت هذه العناصر النباتية على نماذج من التحف التطبيقية الأخرى، من العصر الفاطمي؛ فنجد فرعا نباتيا يمتد بشكل متماوج، وتخرج منه سيقان نباتية صغيرة، تنتهي بأنصاف مراوح نخيلية، على الجزء الداخلي من طبق من الخزف ذي البريق المعدني، من القرن (٥هـ/ ١١م)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٥٠]، وعلى قدر من الخزف ذي البريق المعدني، من القرنين (٥- ٦هـ/ ١١- ١٢م)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٥١].

ب- الزخارف الهندسية: وتمثلت الزخارف الهندسية، فيما يلي:

١- **عناصر هندسية، تلتف بشكل دائري، أعلى وأسفل الأشرطة الزخرفية:** عبارة عن أشكال مقوسة، أو غير منتظمة، أو خطوط منفردة ملتفة بشكل دائري، أو قد تحيط الخطوط بالأشكال المقوسة، وغير المنتظمة، من أعلى ومن أسفل، مكونة أشكال إطارات تلتف بشكل دائري، أعلى وأسفل الأشرطة الزخرفية الرئيسة، على بدن أو قاعدة الدلو (لوحات ١- ٤، ٩- ١٢، ١٤- ١٦؛ أشكال ٥، ٦، ٨)، وتميل العناصر غير المنتظمة، إلى البساطة، على الدلو المعدني (موضوع الدراسة) رقم (١٥٣٠٨)، بينما تميل إلى التعقيد والإتقان، على الدلوين رقمي (١٥٢٩٤، ١٥٣٠٩)، وقد يشير ذلك إلى قدم الدلو الأول عن الدلوين الآخرين. وقد كان استخدام العناصر الهندسية، للفصل بين العناصر الأخرى، من أهم استخدامات الزخارف الهندسية، وهو أمر مألوف على التحف التطبيقية؛ فنجد خطوطا رفيعة، تلتف بشكل دائري، أعلى وأسفل شريط زخرفي، على قدر من الخزف ذي البريق المعدني، من صناعة مصر، في العصر الفاطمي، القرنين (٥- ٦هـ/ ١١- ١٢م)، محفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن[٥٢].

٢- **خطوط متكسرة:** وقد جدت على الجزء الأفقي من حافة الدلو رقم (١٥٣٠٨)، (لوحات ٦- ٨)، ونجد خطوطا متكسرة، متشابهة مع نظيرتها على الدلو المذكور، وذلك على دلو من البرونز، من صناعة مصر،

---

[٤٩] رقم السجل ٢٤، انظر: FEHÉRVÁRI, G.: *Islamic Metalwork*, 47, pl. 8b.

[50] YEOMANS, R.: *the Art and Architecture of Islamic Cairo*, 85.

[٥١] رقم السجل ١٥٧١٢، انظر: حسن، *أطلس الفنون الزخرفية*، شكل ٤٠.

[52] LANE,A., *early Islamic pottery Mesopotamia, Egypt and Persia*, London: Faber and Faber, 1947, 21-22, pl. 24; حسن، *أطلس الفنون الزخرفية*، شكل ٣٩؛ نفس المؤلف، *كنوز الفاطميين*، القاهرة: دار الآثار العربية، ١٩٣٧م، ١٦٣- ١٦٤.

في العصر الفاطمي، القرن (٥هـ/ ١١م)، محفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن[٥٣]، مع فارق وجودها على الحافة من الخارج (لوحة ٢٠)، ووجدت الخطوط المتكسرة، ضمن الزخارف الموجودة أعلى الدعامات وبواطن بعض العقود، بجامع أحمد بن طولون[٥٤]، كما نجد خطوط متكسرة، متشابهة مع تلك الموجودة على الدلو المعدني رقم (١٥٣٠٨)، وذلك على تحف تطبيقية من صناعة مصر، في العصر الفاطمي، ومن ذلك: طبق من الخزف ذي البريق المعدني، من القرنين (٥- ٦هـ/ ١١- ١٢م)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٥٥].

رابعا: مناقشة وظيفة هذه الدلاء: من المعلوم أن كل أداة، أو آنية تصنع من أجل غرض معين، أو أكثر، وهناك الكثير من الأدوات والأواني، التي وصلتنا من العصور الإسلامية، ويُعلم الغرض من صناعتها، بشكل واضح لا لَبس فيه، ومن هذه الأواني: الدلاء؛ حيث تم التعارف على استخدامها في رفع الماء أو نقله، من مكان لآخر، ويشمل ذلك رفع الماء، من الآبار، أو نقله من مكان إلى آخر. ويتطلب أداء هذه الوظائف، بشكل صحيح، وسهل، مواصفات معينة في تصميم الدلو المستخدم، منها: أي يكون مكان احتواء الماء المتمثل في البدن، ذا حجم مناسب؛ حتى يمكن نقل كمية معينة ومناسبة من الماء، ومنها أيضا: ألا يكون البدن كبيرا جدا؛ بما يمنع إمكانية حمله أو نقله، أو رفعه؛ أو يسبب مشقة على من يقوم بذلك، أو انقطاع الحبل المستخدم في رفع الدلو، أو الإضرار بالدلو ذاته، كما يجب ألا يكون حجم البدن صغيرا جدا، بشكل ملحوظ، لأن ذلك يجعل كمية الماء الذي يتم احتواؤها، ونقلها أو رفعها به قليلة جدا؛ مما يجعل استخدامه غير ذي جدوى، لاسيما إذا تم استخدامه لنقل المياة من مكان بعيد إلى آخر.

وعندما يكون حجم الدلو صغيرا بشكل واضح؛ بحيث يكون حجمه مشابها لحجم كوب أو أكبر أو أصغر قليلا؛ بما يعني صغر سعته، وهو ما تحقق فعليا في الدلاء (موضوع الدراسة)؛ حيث تتسم بصغر الحجم (جدول ١)؛ فإن ذلك يدعو لمناقشة وإعادة النظر في ماهية وظيفتها؛ لأنه في هذه الحالة لن يكون من المسلّم به أن هذه الدلاء تستخدم، أو تستخدم فقط في رفع أو نقل المياه لاسيما بين الأماكن البعيدة، أو بعبارة أخرى، لن تكون وظائفها هي نفس وظائف الدلاء الكبيرة، المألوفة في حجمها، بشكل تام.

[٥٣] رقم السجل M.25-1923، انظر: BLOOM, J.M.: *Arts of **the** City Victorious*, 98- 99, fig. 69.

[54] YEOMANS, R.: *the Art and Architecture of Islamic Cairo*, 36, 38.

[٥٥] رقم السجل ١٥٩٥١، انظر: حسن، *أطلس الفنون الزخرفية*، شكل ٥٣.

أيمن مصطفى إدريس | DOI 10.21608/JGUAA.2021.50644.1140

الدلو	رقم السجل	الأبعـــــاد					
		قطر البدن من أسفل	قطر الفوهة	الارتفاع حتى الفوهة	ارتفاع حلقة المقبض	ارتفاع المقبض	الارتفاع الكلي
الأول	١٥٣٠٨	١٢ سم	١٣ سم	١٠ سم	٢،٢٥ سم	٨ سم	١٨ سم
الثاني	١٥٢٩٤	٦ سم	٧ سم	٦ سم	٢ سم	٥ سم	١١ سم
الثالث	١٥٣٠٩	٩ سم	١١،٥ سم	٩ سم	٢ سم	مفقود	غير مكتمل

(جدول ١): أبعاد الدلاء الثلاثة، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، أرقام سجل (١٥٣٠٨، ١٥٢٩٤، ١٥٣٠٩)، (تم قياس هذه الأبعاد بمشاركة الباحث).

وهناك مجموعة من الاحتمالات، التي يمكن ترجيحها ومناقشتها، في وظائف الدلاء (موضوع الدراسة)، ومنها:

أ- **استخدام هذه الدلاء في رفع الماء:** من وظائف الدلو الأساسية رفع الماء، من الآبار، أو ما شابه، ويتطلب ذلك حجما مناسبا للدلو، يسمح له باحتواء ورفع كمية مناسبة من الماء، في وقت مناسب. ولكن هل يمكن استخدام الدلاء الثلاثة (موضوع الدراسة)، في هذا الغرض، مع الأخذ في الاعتبار أن أحجامها صغيرة، بشكل ملفت للنظر؟ ويمكن الإجابة على ذلك بنعم، ولعل مما يؤيد ذلك: هو أحد المكونات التصميمة فيها، وهو وجود مكان حلقة معدنية، يربط منها حبل التعليق، كما هو الحال في الدلو رقم (١٥٣٠٨)، أو وجود جزء بارز، يستخدم في تثبيت حبل التعليق، في الدلو رقم (١٥٢٩٤)، وهو ما يرجح من تشابه التصميم بشكل كبير، أنه كان موجودا أيضا في الدلو الآخر، رقم (١٥٣٠٩)، وبناء على ذلك؛ فإنه يمكن تأييد استخدام هذه الدلاء في رفع الماء، بما يتناسب مع حجمها مثل: استخدامها في رفع الماء، من إناء كبير، أو عميق، مثل: أواني التخزين العميقة، مثلا، ويساعد الحبل المربوط به الدلو على ذلك. كما يمكن القول بإمكانية استخدام هذه الدلاء في رفع الماء من الآبار، أيضا، في حالات معينة، مثل: حالات السفر؛ فقد يستخدمها أحد الأشخاص في رفع الماء من البئر؛ للشرب، أو التزود بالماء؛ حيث أن حجم الدلو؛ وبالتالي الكمية التي يحتويها من الماء تعتبر مناسبة للكمية التي يحتاجها هذا المسافر، وقد يساعد هذا الإناء في إمكانية عدم الترجل من على الدابة، في حالة عدم الرغبة في ذلك؛ حيث أن وجود حبل مربوط في هذا الدلو، يساعد على تحقق هذا الأمر. وقد يدخل ضمن هذا الأمر إمكانية استخدام هذه الدلاء في رفع أنواع أخرى من المواد الغذائية، مثل: الزيوت، والخل، من الأواني كبيرة الحجم أو شديدة العمق، أو رفع المواد شديدة الخطورة، مثل: المواد الكاوية، في المصانع، والورش، وما إلى ذلك.

ب- استخدام هذه الدلاء في نقل الماء: من الصعب، بحال من الأحوال، تجاهل الوظيفة الأساسية، للدلاء، وهي نقل الماء من مكان إلى آخر، حتى وإن صغر حجمها، بشكل ملحوظ، لكن ما سيتغير حتما هو كمية الماء، التي يمكن نقلها في هذه الدلاء، والتي ستكون في ضوء أبعاد هذه الدلاء، تعادل تقريبا نصف لتر، بالمعيار الحديث. وهذا يدل على إمكانية استخدام هذه الدلاء، في هذه الوظيفة، في حدود هذه الكمية، وهذا لا يتحقق في المسافات البعيدة؛ حيث أنه من غير المجدي، عادة: نقل ما يعادل نصف لتر من الماء، بين مكانين بعيدين عن بعضهما؛ إلا للضرورة، وفي أوقات قليلة، ولكن يمكن ذلك في نطاق مكان واحد، أو في نفس المنشأة، مثل: نقل الماء، من أحد أجزاء المنزل إلى جزء آخر، أو من إناء إلى آخر في نفس المكان، مثل: نقل الماء في المطبخ؛ من إناء تخزين إلى إناء طهي، وما إلى ذلك، ويدخل في ذلك أيضا المواد الأخرى، غير الماء.

جـ- استخدام هذه الدلاء في وظائف أخرى: ويمكن ترجيح بعض الاستخدامات غير الأصلية، للدلاء (موضوع الدراسة)، ومنها: إمكانية استخدامها كمباخر، أو للتدفئة، أو كفواحات؛ فلما كانت هذه الدلاء تشتمل على بعض المكونات التصميمية، تتمثل في وجود حلقة، أو جزء بارز في منتصف المقبض، وهو ما يبين إمكانية تعليقها، أو الإمساك بها، ورفعها، ونقلها من مكان إلى آخر؛ فهناك احتمال بإمكانية استخدامها في وضع الجمر؛ من أجل حرق البخور (مباخر)، أو التدفئة، أو كفواحات؛ لتعطير المكان، كما أن هذه الدلاء مصنوعة من معدن البرونز، وهو ما يؤيد هذا الرأي[٥٦].

خامسا: التأريخ وتحديد مكان الصناعة: من خلال ما تم استعراضه، في الدراسة التحليلية، يمكن إرجاع هذه الدلاء المعدنية، بوجه عام، إلى العصر الفاطمي، في مصر، مع اختلاف فترة صناعة بعض منهما عن البعض الآخر؛ حيث يمكن إرجاع الدلو رقم (١٥٣٠٨)، إلى القرنين (٤- ٥هـ/ ١٠- ١١م)، وإرجاع الدلوين رقمي (١٥٢٩٤، ١٥٣٠٩)، إلى القرنين (٥- ٦هـ/ ١١- ١٢م)، ويمكن تفسير ذلك ببعض الأدلة، مع مقارنتها ببعضها البعض، وذلك كما يلي:

- يتشابه الدلو رقم (١٥٣٠٨)، من حيث التصميم، مع العديد من الدلاء المعدنية الفاطمية، التي تعود إلى القرنين (٤- ٥هـ/ ١٠- ١١م)، كما أن الدلوين رقمي (١٥٢٩٤، ١٥٣٠٩)، يتشابهان مع بعضهما بشكل كبير، من حيث التصميم؛ مما يوحي لأول وهلة، أن هذين الدلوين متقاربين من الناحية الزمنية.

- نفذت كتابات الدلاء الثلاثة (موضوع الدراسة) بالخط الكوفي المورق، وتتميز كتابات الدلو رقم (١٥٣٠٨)، بالبساطة، وعدم التعقيد، ويظهر فيها التشابه والتقارب الزمني، مع كتابات العصر الفاطمي، في مصر، في القرنين (٤- ٥هـ/ ١٠- ١١م)؛ بينما تتميز كتابات الدلوين رقمي (١٥٢٩٤، ١٥٣٠٩)، بأنها أكثر تطورا، وتعقيدا، وثراء؛ وتتشابه بشكل كبير مع الكتابات في مصر، في القرنين (٥- ٦هـ/ ١١- ١٢م)، وهذا يبين

[٥٦] وقد يكون لهذه الدلاء استخدامات أخرى.

DOI 10.21608/JGUAA.2021.50644.1140 | أيمن مصطفى إدريس

أن فترة صناعة الدلو رقم (١٥٣٠٨) أقدم زمنيا، من فترة صناعة الدلوين رقمي (١٥٢٩٤، ١٥٣٠٩)، كما اشتملت الكتابات الكوفية، على الدلو رقم (١٥٣٠٩)، على تضفير بسيط، في حرف من حروف إحدى الكلمات، وهذه السمة المتمثلة في بساطة التضفير، كانت من سمات الكتابات في مصر، في أواخر القرن (٥هـ/ ١١م)، وأوائل القرن (٦هـ/ ١٢م).

– تشابهت الكتابات، على الدلاء المعدنية الثلاثة (موضوع الدراسة)؛ سواء في مضمون الكتابات الدعائية، أو في وجود كتابات غير دقيقة، من حيث مضمون اللفظ، أو كتابات بها أخطاء، أو كتابات غير مقروءة؛ مع الكثير من نماذج الكتابات، على التحف التطبيقية، في مصر، في العصر الفاطمي، ومنها: بعض الدلاء المعدنية.

– بساطة التصميم الزخرفي على الدلو رقم (١٥٣٠٨)، والذي يشغل جزءً بأعلى البدن فقط، مقارنة بنظيره على الدلوين الآخرين، والذي يملأ غالبية البدن، ويتميز بالثراء الزخرفي، وتنوع الزخارف؛ ما يشير إلى قدم الدلو الأول، زمنيا، عن الدلوين الآخرين.

وبناء على ذلك؛ يمكن إرجاع هذه الدلاء الثلاثة (موضوع الدراسة)، إلى صناعة مصر، في العصر الفاطمي، مع تأريخ الدلو رقم (١٥٣٠٨)، بالقرنين (٤– ٥هـ/ ١٠– ١١م)، وتأريخ الدلوين رقمي (١٥٢٩٤، ١٥٣٠٩)، بالقرنين (٥– ٦هـ/ ١١– ١٢م)

النتائج:

من خلال هذه الدراسة، تم استنباط النتائج التالية:

– اشتملت الدلاء البرونزية (موضوع الدراسة)، على قيم وظيفية، في تصميمها، بوجه عام، وفي تصميم كل جزء، من أجزائها (القاعدة، والبدن، والحافة، وحلقتي المقبض، والمقبض)، بوجه خاص؛ بما يضمن أداء وظائف كل جزء، من هذه الأجزاء؛ وبالتالي وظيفة الدلو عامةً، بشكل صحيح.

– تبين، في ضوء مجموعة الدلاء (موضوع الدراسة)، وجود طرازين أساسيين، من طرز تصميم الدلاء المعدنية، في مصر، في العصر الفاطمي؛ ويتميز كل طراز منهما بمجموعة من الخصائص في مكوناته، لاسيما البدن، ومنطقة الارتكاز.

– أثبتت الدراسة، في ضوء الدلاء الثلاثة (موضوع الدراسة)، شيوع استخدام الخط الكوفي المورق، في تنفيذ النقوش الكتابية على الدلاء المعدنية، في مصر، في العصر الفاطمي، واستخدام الخط الكوفي المضفر، على استحياء.

– بينت دراسة الكتابات من حيث المضمون، على الدلاء (موضوع الدراسة)، انتشار العبارات الدعائية، أكثر من غيرها، من أنواع المضامين الأخرى، على الدلاء المعدنية الفاطمية، واشتمال هذه العبارات على أدعية متنوعة، مثل: الدعاء بالبركة، والنعمة، والبقاء، والعافية، والغبطة.

– بينت دراسة الكتابات، على الدلاء (موضوع الدراسة)، وجود كتابات غير دقيقة، من حيث مضمون اللفظ، وكتابات بها أخطاء، وكذلك وجود كتابات غير مقروءة، وهذا يعود، في كثير من الأحيان، إلى عدم دراية الصانع بهذه الكتابات، وتقليده لها بشكل تام.

– اشتملت الدلاء (موضوع الدراسة)، على تصميمين زخرفيين رئيسين، يتضمن كل منهما أنواعا مختلفة من الزخارف؛ تمثلت في الزخارف النباتية، والهندسية، والكتابية؛ والتي تناسقت مع بعضها؛ محققة قيمة جمالية واضحة.

– من خلال مناقشة استخدامات الدلاء (موضوع الدراسة)، في ضوء أحجامها، التي تتميز بالصغر الشديد، اتضح إمكانية استخدامها في العديد من الأغراض، مثل: رفع، أو نقل الماء، أو غيره من المواد؛ في أماكن متقاربة، أو في حالات معينة، مثل السفر، أو استخدامها في أغراض أخرى غير أغراضها الأساسية، مثل: استخدامها في حرق البخور (مباخر)، أو التدفئة، أو كفواحات.

– بينت الدراسة، مدى ارتباط وتأثر تصميم الآنية بوظيفتها، بشكل كبير، وهو ما اتضح بجلاء، في تأثر أحجام هذه الدلاء بوظائفها.

– رجحت الدراسة، من خلال المقارنة بالعديد من الأدلة، أن الدلاء البرونزية الثلاثة (موضوع الدراسة)، تعود إلى صناعة مصر، في العصر الفاطمي، مع تأريخ الدلو رقم (١٥٣٠٨)، بالقرنين (٤– ٥هـ/ ١٠– ١١م)، وتأريخ الدلوين رقمي (١٥٢٩٤، ١٥٣٠٩)، بالقرنين (٥– ٦هـ/ ١١– ١٢م).

أيمن مصطفى إدريس | DOI 10.21608/JGUAA.2021.50644.1140

قائمة المصادر والمراجع

-المراجع العربية:

– ابن سِيدَه، علي بن إسماعيل ت ٤٥٨هـ، *المخصص*، ٥ أجزاء، ط.١، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٦م.

- Ibn Sīdah, ʿAlī Bin ʾIsmāʿīl, *Al-muḫaṣṣaṣ*, 5 vols., 1st ed., Beirut: dār ʿiḥyāʿ al-turāṯ al-ʿarabī, 1996.

– ابن منظور، محمد بن مكرم ت ٧١١هـ، *لسان العرب*، ١٥ جزء، ط.١، بيروت: دار صادر، (د.ت.).

- Ibn Manẓūr, Muḥammad Bin Mukarram, *Lisān al-ʿarab*, 15 vols., 1st ed., Beirut, dār ṣādir, (n.d.).

– البستاني، بطرس، *قطر المحيط*، جزءان، بيروت، ١٨٦٩م.

- al-Bustāni, Buṭrus, *Quṭr al-muḥīṭ*, 2 vols, Beirut, 1869.

– البسطويسي، محمد السيد، "الكتابات العربية على النقود والتحف الفاطمية في مصر دراسة مقارنة"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار – جامعة القاهرة، ٢٠٠٥م.

- al-Basṭawīsi Muḥammad, "Al-Kitābāt al-ʿarābīya ʿalā alnuqūd wa al-tuḥaf al-faṭimīya fī Miṣr dirāsa muqārana", *Master Thesis*, Faculty of Archaeology- Cairo University, 2005.

– جمعة، إبراهيم، *دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الاسلامي*، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٦٩م.

- Ğumʿa, Ibrāhim, *Dirāsa fi taṭawwur* al-*Kitābāt* al-*kūfīya ʿala* al-*aḥğar fī miṣr fī* al-*qurūn* al-*ḫamsa* al-*ūla li-lhiğra maʿa dirāsa muqārana li-hāḏihi* al-*kitābāt fī biqāʿ ʾuḫra min* al-ʿ*ālam* al-ʾ*islāmī*, Cairo: dār al-fikr al-ʿarabī, 1969.

– الحبشي، حسن بن صالح، *البرهان في غريب القرآن*، القاهرة: مكتبة وهبة للطباعة والنشر، ١٩٩١م.

- al-Ḥabašī, Ḥasan Bin Ṣāliḥ, *Al-burhān fī ġharīb* al-*Qurān*, Cairo: maktabat wahba lil-tibaʿa wal-našr, 1991.

– حسن، زكي محمد، *كنوز الفاطميين*، القاهرة: دار الآثار العربية، ١٩٣٧م.

- Ḥasan, Zakī, *Kunūz al-Fāṭimiyin*, Cairo: dār al-āṯār al-ʿarābīya, 1937.

– حسن، زكي محمد، *فنون الإسلام*، ط.١، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٨م.

- Ḥasan, Zakī, *Funūn al-ʾislām*, 1st ed., Cairo: maktabat al-nahḍa al-miṣrīya, 1948.

– حسن، زكي محمد، *أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية*، بيروت: دار الرائد العربي، (د.ت.).

- Ḥasan Zakī, *Aṭlas al-funūn al-zuḫrufīya wal-taṣāwīr al-islāmīya*, Beirut: dār al-raʾid al-ʿarabī, (n.d.).

– داود، مايسة محمود، *الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول للهجرة حتى أواخر القرن الثانى عشر للهجرة (٧ – ١٢م)*، ط.١، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩١م.

- Dāwūd, Maysa Muḥammad, *Al-kitābāt al-ʿarābīya ʿala al-ʾaṯār al-islāmīya min al-qarn al-awwal lil-hiğra hatta alqarn al-ṯānī ʿašar lil-hiğra (7-12 mīlādī)*, 1st ed., Cairo: maktabat al-nahḍa al-miṣrīya, 1991.

– رحمة، أحمد محمد، وسالم، إقبال محمد، "القيم الوظيفية والجمالية في تصميم المنتجات الجلدية وأثرها على سلوك المستهلك دراسة ميدانية على الأحذية المصنعة محلياً"، *مجلة العلوم الإنسانية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا*، مجـ.١٨، ع.٣، ٢٠١٧م.

- Raḥma, Aḥmad Muḥammad, wa-Sālim, Iqbāl Muḥammad, "al-Qiyam al-waẓifīya waʾl-ğamālīya fī taṣmim al-muntağāt al-ğildīya wa-aṯaruha ʿala sulūk al-mustahlik dirāsa maydānīya

ʿalā al-ʾaḏīya al-muṣanaʿa maḥalīyan", *Journal of Human Sciences, Sudan University of Science and Technology*, vol. 18, №. 3, 2017.

– سالم، عبد العزيز صلاح، *الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، جـ.١ (التحف المعدنية)*، ط.١، القاهرة: مركز الكتاب للنشر، ١٩٩٩م.

- Sālim, ʿAbd Al-ʿAzīz Ṣalāḥ, *Al-funūn al-ʾislāmīya fī Miṣr fī al-ʿaṣr al-Ayūbī, vol.1, (al-tuḥaf al-maʿdanīya)*, 1st ed., Cairo: Markaz al-kitāb lil-našr, 1999.

– الشعراوي، محمد متولي، *قصص الأنبياء*، جمع المادة العلمية: منشاوي غانم جابر، كتب الحواشي وراجعها: مركز التراث لخدمة الكتاب والسنة، ٥ أجزاء، القاهرة: مركز التراث لخدمة الكتاب والسنة، مكتبة التراث الإسلامي، ١٩٩٦م.

- Al-Šaʾrāwi, Muḥammad Mitwalli, *Qaṣaṣ al-anbiyāʾ*, 5 vols., Cairo: Markaz al-turāṯ li-ḫidmat al-kitāb wal-sunna, Maktabat al-turāṯ al-ʾIslāmī, 1996.

– الشماع، شذى معيوف، *الآلة والأداة في التعبير القرآني*، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٩م.

- al-Šammāʿ, Šaḏa Maʿyūf, *al-Ala waʾl-ʾadāh fī al-taʿbīr al-Qurʾānī*, Beirut: Dār al-kutub al-ʿilmīya, 2009.

– عبد الوهاب، حسن، *تاريخ المساجد الأثرية*، جزءان، سلسلة ذاكرة الكتابة (١٥٩)، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٤م.

- ʿAbd al-Wahhāb, Ḥasan, *Tāriḫ al-masāğid al-aṯarīya*, 2 vols., Cairo: al-Hayʾa al-ʿāmma li-quṣūr ṯaqāfa, 2014.

– عدلي، هناء محمد، "التماثيل في الفن الاسلامي في الفترة من صدر الإسلام حتى نهاية القرن التاسع الهجري الخامس عشر الميلادي"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار – جامعة القاهرة، ٢٠٠٠م.

- ʿAdlī, Ḥanāʾ Muḥammad, "al-Tamāṯīl fī al-fan al-ʾislāmī fī al-fatra min ṣadr a al-ʾIslām ḥatta nihāyat al-qarn al-tāsiʿ al-Hiğrī al-ḫāmis ʿašar al-Mīlādī", *Master Thesis*, Faculty of Archaeology-Cairo University, 2000.

– عليوة، حسين عبد الرحيم، "المعادن"، *القاهرة تاريخها فنونها آثارها*، القاهرة: مؤسسة الأهرام، ١٩٧٠م.

- ʿIlīwa, Ḥusīn ʿAbd Al-Raḥīm, "Al-maʿādin", in: *al-Qāhira tāriḫuha funūnuha āṯāruha*, Cairo, 1970.

– .....، "الكتابات الأثرية العربية دراسة فى الشكل والمضمون"، *المجلة التاريخية المصرية*، مجـ.٣٠، ٣١، ١٩٨٣، ١٩٨٤م.

- ....., "Al-Kitābāt al-ʾaṯarīya al-ʿarābīya dirāsa fī al-šakl wa-al-maḍmūn", *al-maǧalla al-tārīḫīya al-miṣrīya* 30&31, 1983&1984.

– عمارة، محمد، *قاموس المصطلحات الاقتصادية في الحضارة الاسلامية*، القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٣م.

- ʿImāra, Muḥammad, *Qamus al-muṣṭalaḥāt al-ʾiqtiṣādīya fī al-ḥaḍāra al-ʾislāmīya*, Cairo: Dār al-šurūq, 1993.

– العمري، آمال أحمد، "الشماعد المصرية في العصر العربي"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار – جامعة القاهرة، ١٩٦٥م.

- al-ʿImarī, Amāl Aḥmad, "al-šamāʿid al-miṣrīya fī al-ʿaṣr al-ʿarābī", *Master Thesis*, Faculty of Archaeology- Cairo University, 1965.

– لوكاس، ألفريد، *المواد والصناعات عند قدماء المصريين*، ترجمة: زكي اسكندر، محمد زكريا غنيم، ط.١، القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩١م.

- Lukas, Alfrid, *Al-Mawād waʾl-ṣinaāt ʿind qudamāʾ al-miṣryīn*, Cairo: Maktabat Madbūlī, 1991.

– مجمع اللغة العربية، *المعجم الوسيط*، ط.٤، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٤م.

- Maǧmaʿ Al-Luġa al-ʿArābīya, *Al-muʿğam al-wasīṭ*, 4th ed., Cairo: maktabat al-šurūq al-dawlīya, 2004.

أيمن مصطفى إدريس | DOI 10.21608/JGUAA.2021.50644.1140

– مصيلحي، سعيد محمد، "أدوات وأوانى المطبخ المعدنية في العصر المملوكي درسة أثرية فنية"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآثار – جامعة القاهرة، ١٩٨٣م.

- Miṣilḥī, Saʿīd Muḥammad, "Adawāt wa ʾawānī al-matbaḫ al-maʿdanīya fī al-ʿaṣr al-mamlūkī dirāsa ʾaṯarīya fannīya", *PhD Thesis*, Faculty of Archaeology- Cairo University, 1983.

– المهدي، عنايات، *فن أشغال المعادن والصياغة*، القاهرة: مكتبة ابن سينا، ١٩٩٤م.

- Al-Mahdi, ʿInayāt, *Fann ašġāl al-maʿādin waʾl-ṣiyāġa*, Cairo: Maktabat ibn Sīna, 1994.

– وارد، راشيل، *الأعمال المعدنية الإسلامية*، ترجمة: ليديا البريدي، ط.١، دمشق: دار الكتاب العربي، ١٩٩٨م.

- Ward, Rachel, *al-Aʿmāl al-maʿdanīya al-ʾislāmīya*, 1st ed., Damascus: Dār al-kitāb al-ʿarabī, 1998.

– ياسين، عبد الناصر، *الفنون الزخرفية الإسلامية بمصر في العصر الأيوبي*، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٢م.

- Yāsīn, ʿAbd Al-Nāṣir, *Al-funūn al-zuḫrufīya al-islāmīya bimiṣr fī al-ʿaṣr al-Ayūbī*, 1st ed., Alexandria: Dār al-wafāʾ li-dunya al-ṭibāʿa waʾl-našr, 2002.

– .....، *الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي (دراسة آثارية حضارية للتأثيرات الفنية الوافدة)*، ط.١، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٢م.

- ....., *al-Funūn al-zuḫrufīya al-ʾislāmīya fī Miṣr munḏu al-fatḥ al-islāmī ḥatta nihāyat al-ʿaṣr al-fāṭimi (Dirāsa āṯārīya ḥaḍārīya liʾl-taʾṯīrāt al-fannīya al-wafida)*, 1st ed., Alexandria: Dār al-wafāʾ li-dunia al-ṭibāʿa waʾl-našr, 2002.

–.....، *الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في "ميتافيزيقا" الفن الإسلامي)*، ط.١، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٦م.

- ....., *al-Ramzīya al-dīnīya fī al-zaḫrafa al-islāmīya (Dirāsa fi "mitafiziqa" al-fan)*, 1st ed., Cairo: Maktabat zahrāʾ al-šarq, 2006.

– المراجع الأجنبية:

- Bloom, J.M.: *Arts of the City Victorious: Islamic Art and Architecture in Fatimid North Africa and Egypt*, London and New Haven: Yale University Press, 2007.

- Burckhardt, T.: Ar*t of Islam Language and Meaning Commemorative Edition*, Bloomington, Indiana: World Wisdom, 2009.

Davis, J.R.: *Copper and Copper Alloys, ASM Specialty Handbook*, USA: AMS international, 2001.

- Fehérvári, G.: *Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection*, 1st ed., London: Faber and Faber Limited, 1976.

- Grohmann, A.: «The Origin and Early Development of Floriated Kūfic», *Ars Orientalis* 2, 1957.

- Hillenbrand, R., *Islamic Art and Architecture*, London: Thames and Hudson, 1999.

- Jenkins, M.: «Muslim: An Early Fatimid Ceramist», *the Metropolitan Museum of Art Bulletin* 26, Nº. 9, 1968. doi: 10.2307/3258401.

- Jenkins, M.: «Early Medieval Islamic Pottery: The Eleventh Century Reconsidered», *Muqarnas* 9, 1992. doi: 10.2307/1523135.

- Lane, A.: *early Islamic pottery Mesopotamia, Egypt and Persia*, London: Faber and Faber, 1947.

- Yeomans, R.: *the Art and Architecture of Islamic Cairo*, 1st ed., Lebanon: Garnet Publishing Limited, 2006.

- Zahner, L.W.: *Copper, Brass, and Bronze Surfaces: A Guide to Alloys, Finishes, Fabrication and Maintenance in Architecture and Art*, Hoboken & New Jersey: John Wiley & Sons, 2020.

– الشبكة الدولية للمعلومات:

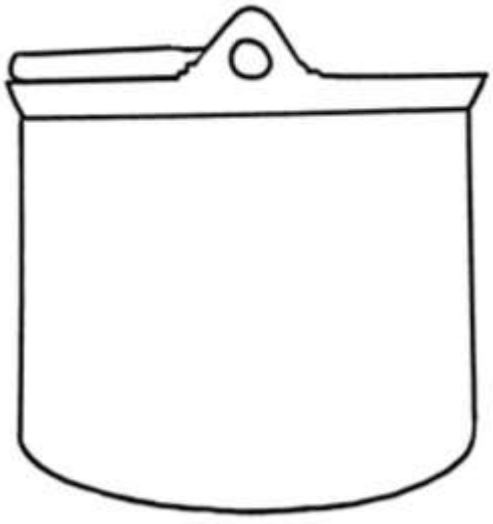
https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/tulunids-and-fatimids/art/87-2003 (Accessed October 17, 2020).

http://media.vam.ac.uk/collections/img/2006/AT/2006AT3744_2500.jpg (Accessed October 10, 2020).

اللوحات والأشكال التوضيحية

(لوحة ١): دلو من البرونز، يرجح نسبته إلى صناعة مصر، في العصر الفاطمي، القرنين (٤- ٥هـ/ ١٠- ١١م)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل (١٥٣٠٨)، ينشر لأول مرة، (تصوير الباحث، بتاريخ ١٢/ ٨/ ٢٠١٨م).

(لوحة ٢): منظر آخر، للدلو البرونزي، رقم (١٥٣٠٨)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (تصوير الباحث، بتاريخ ١٢/ ٨/ ٢٠١٨م).



(شكل ١): تصميم الدلو البرونزي، رقم (١٥٣٠٨)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (من عمل الباحث).

(لوحة ٣): بعض زخارف الدلو البرونزي، رقم (١٥٣٠٨)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (تصوير الباحث، بتاريخ ١٢/ ٨/ ٢٠١٨م).

(لوحة ٤): بعض زخارف الدلو البرونزي، رقم (١٥٣٠٨)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (تصوير الباحث، بتاريخ ١٢/ ٨/ ٢٠١٨م).

(لوحة ٥): منظر لقاع البدن، في الدلو البرونزي، رقم (١٥٣٠٨)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (تصوير الباحث، بتاريخ ١٢/ ٨/ ٢٠١٨م).

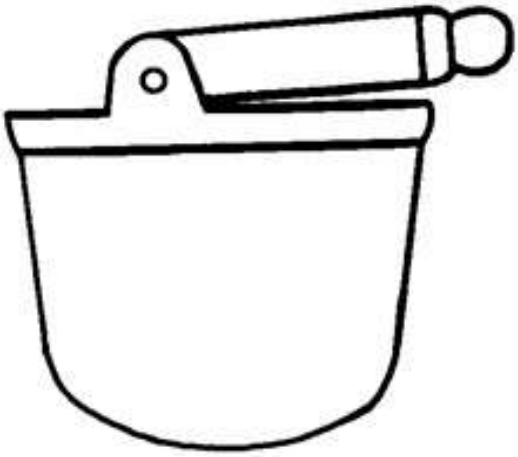
(لوحة ٦): منظر علوي للدلو البرونزي، رقم (١٥٣٠٨)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (تصوير الباحث، بتاريخ ١٢/ ٨/ ٢٠١٨م).

(لوحة ٧): منظر آخر من الدلو البرونزي، رقم (١٥٣٠٨)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (تصوير الباحث، بتاريخ ١٢/ ٨/ ٢٠١٨م).

(لوحة ٨): منظر لمقبض الدلو البرونزي، رقم (١٥٣٠٨)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (تصوير الباحث، بتاريخ ١٢/ ٨/ ٢٠١٨م).

(لوحة ٩): دلو من البرونز، يرجح نسبته إلى صناعة مصر، في العصر الفاطمي، القرنين (٥- ٦هـ/ ١١-١٢م)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل (١٥٢٩٤)، ينشر لأول مرة، (تصوير الباحث، بتاريخ ١٢/ ٨/ ٢٠١٨م).

(لوحة ١٠): منظر آخر، للدلو البرونزي، رقم (١٥٢٩٤)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (تصوير الباحث، بتاريخ ١٢/ ٨/ ٢٠١٨م).



(شكل ٢): تصميم الدلو البرونزي، رقم (١٥٢٩٤)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (من عمل الباحث).

أيمن مصطفى إدريس | DOI 10.21608/JGUAA.2021.50644.1140

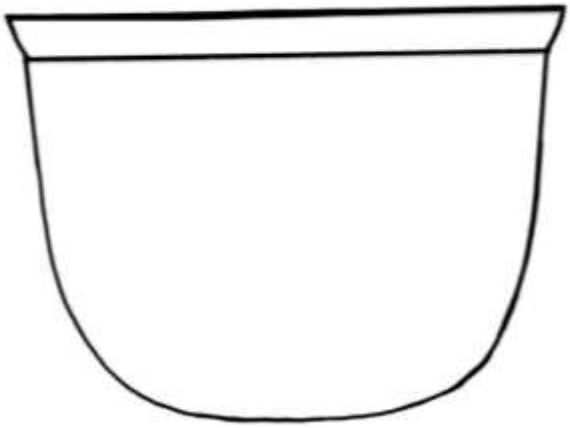
(لوحة ١١): منظر آخر، للدلو البرونزي، رقم (١٥٢٩٤)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (تصوير الباحث، بتاريخ ١٢/ ٨/ ٢٠١٨م).

(لوحة ١٢): منظر لقاعدة الدلو البرونزي، رقم (١٥٢٩٤)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (تصوير الباحث، بتاريخ ١٢/ ٨/ ٢٠١٨م).

(لوحة ١٣): منظر علوي، للدلو البرونزي، رقم (١٥٢٩٤)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (تصوير الباحث، بتاريخ ١٢/ ٨/ ٢٠١٨م).

(لوحة ١٤): دلو من البرونز، يرجح نسبته إلى صناعة مصر، في العصر الفاطمي، القرنين (٥- ٦هـ/ ١١-١٢م)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل (١٥٣٠٩)، ينشر لأول مرة، (تصوير الباحث، بتاريخ ١٢/ ٨/ ٢٠١٨م).

(لوحة ١٥): منظر آخر، للدلو البرونزي، رقم (١٥٣٠٩)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (تصوير الباحث، بتاريخ ١٢/ ٨/ ٢٠١٨م).



(شكل ٣): تصميم البدن والحافة، في الدلو البرونزي، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم (١٥٣٠٩)، (من عمل الباحث).

أيمن مصطفى إدريس | DOI 10.21608/JGUAA.2021.50644.1140

(لوحة ١٦): منظر آخر، للدلو البرونزي، رقم (١٥٣٠٩)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (تصوير الباحث، بتاريخ ١٢/ ٨/ ٢٠١٨م).

(لوحة ١٧): منظر لقاعدة الدلو البرونزي، رقم (١٥٣٠٩)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (تصوير الباحث، بتاريخ ١٢/ ٨/ ٢٠١٨م).

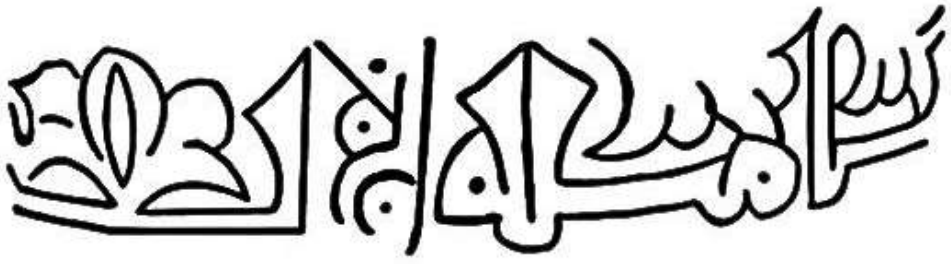
(لوحة ١٨): منظر علوي، للدلو البرونزي، رقم (١٥٣٠٩)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (تصوير الباحث، بتاريخ ١٢/ ٨/ ٢٠١٨م).

(أ) (ب)

(شكل ٤ أ، ب): نقوش كتابية، على الدلو البرونزي رقم (١٥٣٠٨)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (من عمل الباحث).

(شكل ٥): نقوش كتابية، على الدلو البرونزي رقم (١٥٣٠٨)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (من عمل الباحث).

(شكل ٦): نقوش كتابية، على الدلو البرونزي رقم (١٥٢٩٤)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (من عمل الباحث).



(شكل ٧): نقوش كتابية، على الدلو البرونزي رقم (١٥٣٠٩)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (من عمل الباحث).

(شكل ٨): نقوش كتابية، على الدلو البرونزي رقم (١٥٣٠٩)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (من عمل الباحث).

(أ) (ب)

(شكل ٩ أ، ب): زخارف نباتية، على الدلو البرونزي رقم (١٥٣٠٨)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (من عمل الباحث).

(شكل ١٠): زخارف نباتية، على الدلو البرونزي رقم (١٥٣٠٩)، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (من عمل الباحث).

(لوحة ١٩): دلو من البرونز، من صناعة مصر، في العصر الفاطمي، القرنين (٤- ٥هـ/ ١٠- ١١م)، محفوظ بمجموعة كير، رقم السجل (٢٤)، عن: وارد، راشيل، الأعمال المعدنية الإسلامية، ترجمة: ليديا البريدي، ط.١، دمشق: دار الكتاب العربي، ١٩٩٨م، ٧٢، لوحة ٤٨.

(لوحة ٢٠): دلو من البرونز، من صناعة مصر، في العصر الفاطمي، القرن (٥هـ/ ١١م)، محفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن، رقم السجل M.25- 1923، عن:

http://media.vam.ac.uk/collections/img/2006/AT/2006AT3744_2500.jpg (Accessed October 10, 2020).

(لوحة ٢١): دلو من البرونز، من صناعة مصر، في العصر الفاطمي، القرنين (٤- ٥هـ/ ١٠- ١١م)، محفوظ بمتحف ديفيد،بكوبنهاجن، بالدنمارك، رقم السجل (87/2003)، عن:

https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/tulunids-and-fatimids/art/87-2003 (Accessed October 17, 2020).

(لوحة ٢٢): دلو من البرونز، من صناعة مصر، في العصر الفاطمي، القرنين (٤- ٥هـ/ ١٠- ١١م)، محفوظ بمجموعة كير، رقم السجل (٢٥)، عن:

Fehérvári, G.: *Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection*, 1st ed., London: Faber and Faber Limited, 1976, pl. 8c.

الفيل الأبيض في التصوير الإسلامي في إيران والهند دراسة آثارية فنية

White elephant in Islamic paintings in Iran and India an archaeological artistic Study

سلامه حامد علي حسن

مدرس الاثار الإسلامية بكلية الاثار جامعة الأقصر

Salama Hamed Ali Hassan

Lecturer of Islamic archeology, faculty of archaeology, Luxor university

salamagabal@gmail.com

المُلخص:

من الموضوعات ذات الأهمية في تصاوير المخطوطات الإسلامية في إيران والهند الموضوعات التي تحمل في طياتها العديد من الدلالات العقائدية القديمة؛ ويُعد الفيل الأبيض أحد هذه الموضوعات التي عني بها التصوير الإسلامي في هذه المنطقة الجغرافية من العالم الإسلامي.

وإن كانت الأفيال بوجه عام أحد الكائنات الحية التي تشتهر بها آسيا واعتبرت من الحيوانات التي أسهمت في ظهور الحضارات القديمة لاستخدامها في النواحي الاقتصادية والنقل والحروب والصراعات فكانت عناية التصوير بها باعتبارها أحد العناصر الطبيعية الموجودة في البيئة، لكن موضوع الفيل الأبيض هنا ذو دلاله خاصة فهو أحد رموز الديانة البوذية القديمة، وكذلك أحد المعبودات الهندوسية المعروفة المتمثل في المعبود جانيشة الذي يصور على هيئة الفيل بجسد طفل له أربعة أذرع.

ولذا كان الفيل الأبيض من الموروثات التي عمل التصوير الإسلامي على تصويرها وإبرازها في المخطوطات الفنية التي حملت الكثير من تأثيرات الديانات القديمة التي قالت بتناسخ الأرواح؛ لذا فقد وجب العناية به وتزيينه بما يلائم مكانته الدينية، وكان اهتمام المسلمين باقتنائه ليس من باب اتباع عقيدة ما؛ وإنما من قبيل تملك كل نفيس والتشبه بالملوك الاسطوريين في إيران القديمة والهند الذين امتلكوا أفيالاً بيضاء مزينة بالحلي والجواهر.

الكلمات الدالة: الفيل الأبيض؛ التصوير الإيراني؛ التصوير الهندي؛ معتقدات هندية؛ استخدامات الفيل؛ زينة الأفيال .

Abstract:

One of the topics that Islamic painting in Iran and India have been painted the heritage topics that carry with them many ancient ideological connotations, the White Elephant consider one of those topics that concerned Islamic painting in this geographical area of the Islamic world.

Although elephants are generally one of the living beings to which Asia is famous and considered one of the animals that contributed to the emergence of ancient civilizations for use in economic aspects, transport, wars and conflicts, the care of painting them as one of the natural elements found in the environment, but the subject of the white elephant here is particularly significant is one of the symbols of the ancient Buddhist religion as well as one of the gods of India, which call Ganisha, who portrays as elephant with child body and have four arms.

Therefore, the white elephant has been taken care and its decoration to suit his religious case, and the Muslims' interest in white elephant not to follow a faith of Hindu, but to own the precious and legendary like the kings of ancient Iran and India who owned white elephants which decorated with jewels.

Keywords: White Elephant, Persian painting, Indian painting, Indian Beliefs, Elephants Uses, Elephant Decorations.

مقدمة :

الفيل حيوان ضخم الجسم من العواشب الثدية له خرطوم طويل يتناول به الأشياء كاليد وله نابان بارزان كبيران يتخذ منهما العاج [١]، والذكر يسمى الزندبيل، والأنثى أيضاً قد تسمى زندبيلاً، وهي تضع في سبع سنين فيخرج الولد مستوي الأسنان[٢]، وكنية الفيل أبو الحجاج[٣]، وأبو دغفل وأبو مزاحم وأبو كلثوم والفيلة أم شبل [٤].

وخرطوم الفيل هو أنفه وشفته العليا معاً، يتناول به الأشياء[٥]، وهو سلاحه الذي يعيش ويبطش به، وهو قصير العنق، مقلوب اللسان، ضئيل الصوت وذلك أشد عيوبه[٦]، وللفيل أرجل ضخمة مستقيمة ليس لها ركب، وله عنق صغير لا يستطيع أن ينحني معه للأمام؛ لذا فإن خرطومه ضروري لبقائه ويستخدمه في الشم؛ حيث يستطيع أن يشم رائحة الإنسان على بعد ٢,٥ كم، ويتمتع بوجود أربعين ألف عضلة ليستطيع معها أن يرفع ثقل يزن ١ طن[٧].

تكثر الأفيال في الهند حيث تعيش في الغابات الاستوائية ذات الأشجار الكثيفة والنباتات وهي تمشي بشكل قطعان وتتواجد في الهند في مدينة الملتان والتاميل، وأوريسا، واسام وكيرالا وجزيرة اندمان وغابات البنغال، وتفضل التواجد في الغابات لوفرة الأعشاب والغذاء[٨]، ويوجد نوع آخر يعيش في أفريقيا إلا أن الأفيال الآسيوية أسهل في تدريبها [٩].

تمهيد :

لم يكن الفيل من حيوانات البيئة العربية، ولكنه أُتي به اليها ليغزوها فشرفه القرآن بذكر اسمه مقترناً بسورة من سور القرآن الكريم تُتلي الي قيام الساعة ؛ وهي سورة الفيل حيث ذُكر في محكم التنزيل " أَلَمْ تَرَ

---

[١] أنيس، إبراهيم وآخرون، *المعجم الوسيط*، مجمع اللغة العربية، ط. ٤، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٥م، جـ.٢، ٧٠٩.

[٢] الدينوري، أبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت: ٢٧٦هـ)، *الجراثيم*، تحقيق الحميدي، محمد جاسم، دمشق: وزارة الثقافة ٢٤٧: ٢٤٩.

[٣] عاشور، عبد اللطيف، *موسوعة الطير والحيوان في الحديث النبوي*، القاهرة، د.ت ، ٣٤٦ .

[٤] الدميري، كمال الدين محمد بن موسي(ت٨٠٨ هـ)، *حياة الحيوان الكبري*، تهذيب وتصنيف أسعد الفارس، دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٩٢ ، ١٣٧ .

[٥] عاشور، *موسوعة الطير والحيوان في الحديث النبوي* ، ٣٤٦ .

[٦] الدينوري، *الجراثيم*، ج.٢ ، ٢٤٨.

[٧] الجاويش، محمد اسماعيل، *من عجائب الخلق في عالم الحيوان*، القاهرة، ٢٠٠٤م، ١٢ .

[٨] المشهداني، ياسر عبد الجواد حامد، "الفيل واستخداماته في الحياة الهندية في العصور الوسطي"، *مجلة التربية والعلم*، مج. ١٤، ع.١، الموصل، ٢٠٠٧ م ، ٤.

[٩] عاشور، *موسوعة الطير والحيوان في الحديث النبوي* ، ٣٤٦ .

كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحابِ الْفِيلِ."[١٠] صدق الله العظيم، وأصحاب الفيل هو اسم يطلق على جنود أبرهة الأشرم الحبشي الذي أراد أن يهدم الكعبة ليصرف الناس إلي كنيسته التي بناها، وقد كان لاسم الفيل ارتباط بالسيرة العطرة أيضاً، حيث ولد المصطفي ﷺ عام الفيل وهو نفسه العام الذي غزا فيه أبرهة مكة ليهدم الكعبة[١١].

وقد كان الفيل من الحيوانات التي اهتمت المدرسة العربية بتصويرها في الكتب الأولي لها، مثل الكتاب الهندي كليلة ودمنة، وقد ترجمه إلي العربية عبدالله بن المقفع في حوالي ١٣٢هـ /٧٥٠م ويحتوي علي موضوعات وقصص يأنس بها الملوك وعامة الناس لما فيها من الحكمة[١٢]، وقد تم تصوير الفيل في قصة القنبرة والفيل[١٣]، وقصة إيلاذ وبلاذ وايراخت[١٤]، وقد تم ذكر الفيل في باب ابن الملك وأصحابه؛ حيث كانت من طقوس التتويج للملك بأن يحملوه علي فيل أبيض ويطوفوا به المدينة[١٥]، والكثير من المواضع الأخرى التي صُور فيها الفيل، ومن الكتب التي تنسب إلي المدرسة العربية ذات الموضوعات العلمية كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل للجزري ومن بين الموضوعات صورة تمثل الساعة الفيلية الميكانيكية، يعلو هذه الساعة طير ويتوسطها حيوان يشبه الأفعى[١٦]، ويُظهر التصوير شكل الفيلة على الصورة الهندية المتمثلة في الشعر الناعم والبشرة الداكنة في دلالة إلي انتمائهم للهند[١٧].

أهمية الدراسة :

ترجع أهمية الدراسة إلي أنها تتناول كائناً حيًّا تم تصويره وهو الفيل الذي يتميز بلونة الأبيض، وارتبط بعقائد قديمة في كل من بلاد إيران والهند، وهو ما عُنيت به الدراسة؛ من دراسة عدد من موضوعات تصاوير الأفيال البيضاء وبيان استخداماتها ولماذا تفردت عن مثيلاتها الأفيال السوداء؛ فبالرغم من كثرة تصوير الأفيال الأخرى، إلا أن تصوير هذا النوع ارتبط ببعض العقائد والموروثات الدينية التي يبينها البحث.

---

[١٠] القرآن الكريم ، سورة الفيل آيه ١.

[١١] القرطبي، أبو عبد الله محمد بن بن فرح الأنصاري الخزرجي شمس الدين (ت: ٦٧١هـ)، *الجامع لأحكام القرآن تحقيق البردوني*، أحمد وأطفيش، ط. ٢،القاهرة : دار الكتب المصرية ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤ م، ج. ٢٠ ، ١٩٩:١٨٧.

[١٢] فرغلي، أبو الحمد، *التصوير الاسلامي، نشأته وموقف الاسلام منه وأصوله ومدارسه*، ط١، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٠م، ٧٩ .

[١٣] ابن المقفع، عبد الله (ت: ١٤٢هـ)، *كليلة ودمنة ترجمة لكتاب الفيلسوف الهندي بيدبا*، ط. ١٧، القاهرة: المطبعة الأميرية ببولاق، ١٣٥٥ هـ / ١٩٣٦م، ١٧-١٩ .

[١٤] ابن المقفع، كليلة ودمنه، ٢٧٤- ٢٧٦ .

[١٥] ابن المقفع، كليلة ودمنة، ٣١٣ .

[١٦] كنبي، شيلا ر. وآخرون، *روائع تحف الفن الإسلامي في متحف المتروبوليتان للفنون*، ترجمة: عبد الودود العمراني وبشير بو عائشة، القاهرة : دار نشر الجامعة الامريكية ، ٢٠١٦م ، لوحة ٩٢ ، ١٤٣،١٤٤ .

[١٧] ياسين، عبد الناصر، *وسائل السفر عند المسلمين تاريخها وآثارها: دراسة عن الهودج وشاكلاته في ضوء المصادر المكتوبة والأثرية*، القسم الثاني، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٥م، ٥٦٥ .

منهج الدراسة :

استخدمت الدراسة المنهج الوصفي والتحليلي وجاءت المباحث على النحو الاتي :

مقدمة: تناول التعريف بالفيل.

تمهيد: وتناول فيه الباحث تصوير الفيل والفيل الأبيض في المدرسة العربية.

القسم الأول: يمثل الدراسة الوصفية وتشتمل على مبحثين كما يلي:

المبحث الاول: الفيل الأبيض في التصوير الايراني

المبحث الثاني: الفيل الأبيض في التصوير الهندي

القسم الثاني : الدراسة التحليلية ؛ وتشمل عدة ثلاثة مباحث وهي :

المبحث الأول: استخدامات الأفيال البيضاء والموضوعات التصويرية.

المبحث الثاني: عدة الأفيال البيضاء وزينتها.

المبحث الثالث: العقائد المرتبطة بالفيل الأبيض في إيران والهند.

الخاتمة

المبحث الأول: الفيل الأبيض في التصوير الإيراني:

تعد إيران أرضاً متسعة، فقد شملت أجزاء كبيرة من آسيا وهي موطن عيش الفيل الآسيوي بأنواعه، وقد تم تصوير عدة موضوعات تضم الفيل الأبيض في التصوير الإيراني على النحو الآتي:

لوحة ١ رستم يسقط الخاقان:

المخطوط : الشاهنامة للفردوسي:

التاريخ : ق ٩ هـ / ١٥ م سمرقند

مقاسات الصورة : ١٤٩ × ١٧١ مم .

الحفظ : متحف جينيف للفنون والتاريخ [١٨] **رقم الحفظ :** 1971-0107-0019

النشر والدراسة[١٩]:اللوحة مشهد حربي لرستم وهو يجر خاقان الصين ليوقعه من فوق الفيل الأبيض بواسطة الحبل الذي يمسكه بكلتا يديه، وهو على ظهر حصان له درع يغطي من الرأس حتى الذيل، وتتدلي منه دلايات أسفل كل من البطن والرقبة، ويصور رستم بملامح صارمة، ويرتدي الزي والعدة العسكرية، ومعطف سميك من فراء وجلد النمر، وفي وسطة حزام ويضع فوق رأسه قلنسوة على هيئة رأس الفهد الأبيض، ويمسك بسرج الخيل ويمسك بيديه حبل ليلفه حول رقبة الخاقان في الجهة المقابلة له .

[18] https://collections.geneve.ch/mah/oeuvre/rustam-tirant-vers-lui-le-khaqan-par-un-lasso-pour-le-faire-tomber-de-son-elephant/1971-0107 , Accessed (1/8/2021 2:12:17 AM)

[١٩] تنشر لأول مرة بتصريح من متحف جينيف للفنون والتاريخ .

ويواجه الحصان فيلاً أبيضاً ضخم يقف على أرضية صلبة، وتُزين قوائمه بخلاخل من الذهب، وحول رأسه شريط من الحلي، ويتدلى من رقبته ناقوس صغير من الذهب وعلي ظهره كسوة من النسيج الأصفر والأحمر، ومشدودة بشريط أحمر حول البطن إلي أعلي الظهر، ويعلو ظهر الفيل محاربان يمثل الأول منهما خاقان الصين حيث يرتدي قميصاً حربيًا مدرعاً في أعلي جسده، بينما يرتدي في الأسفل ما يُشبه التنورة وخلفه جندي آخر يحمل رمحاً ويرتدي زي الحرب مثل الخاقان، ويجذبه رستم من رقبته بحبل.

لوحة ٢ زال على فيل أبيض .

المخطوط : الشاهنامة.

التاريخ : ٩٢٦ هـ – ١٥٢٠ م .

الحفظ : المتحف القومي للفنون الاسيوية[٢٠] **؛ رقم الحفظ : LTS1995.2.46**

النشر والدراسة : يظهر في صدر اللوحة تشكيلان من الفرسان، يتقدم أحد التشكيلين فيل أبيض ضخم يحمل علي ظهره كرسيًا يجلس فوقه زال، ويرتدي خوذة ذات ريشة من أعلاها ويحمل في يده سلاحاً له رأس بقرة ويد حديدية، ويمسك بيده الأخرى الدرع، والكرسي المذهب أسفله سرج أخضر اللون، ويزين ظهر الفيل سرج أحمر مزركش، وعلي ظهر الفيل سائس داكن البشرة يضع علي رأسه قبعة لها ريشتان ويمسك بيده مهمازاً لتوجيه الفيل، ويزين رأس الفيل من أعلي عقد ذهبي له دلايات، وحول رقبته سلسلة ضخمة معلق بها جرس كبير ويزين أنياب الفيل العاجية رقائق ذهبية وحليات، وتزين قوائمه الخلاخل الذهبية .

وخلف الفيل الأبيض مجموعة من الفرسان يرتدون الثياب الأنيقة وتتزين خيولهم بالسروج والعدة المميزة، وفي المواجهة مجموعة ثانية من الفرسان يستقبلون ركب الأمير وهم بكامل عدتهم العسكرية ويحمل أحدهم بوقاً كبيراً، وفي الخلفية سلسلة من الجبال ذات الصخور الإسفنجية الملونة والأشجار التي تظهر خلفها الأفق الذهبي، ويظهر به طائر السيميرغ[٢١] الضخم ناشراً جناحيه وله ذيل كبير، وحول الطائر تكوينات من السحب الصينية، وفوق الإطار العلوي للوحة قمة الجبال الصخرية الملونة ذات الشكل الإسفنجي وتعلوها بعض الشجيرات وأعلي القمة عش الطائر الضخم وبه اثنان من أفراخه .

[20] https://asia.si.edu/learn/shahnama/els2010-2-7/, Accessed (1/6/2021 3:12:17 AM)

[٢١] السيمرغ أو العنقاء وهو عبارة عن طائر له رأس نسر ذو منقار وذيل متعدد الريش، وهي ترجع إلى أصول إيرانية قديمة أو آشورية ثم عرفها الفن الساساني، ومنه انتقلت إلى الفن الاسلامي، واتخذت للزخرفة بعد أن فقدت طابعها الساساني تدريجيا، وهي من أشهر الحيوانات الخرافية والمجنحة التي تشبه النسر... حسنين، ممدوح محمد السيد، "أسطورة النسر ورمزيته في ضوء قطعة خزفية جديدة من حفائر مدينة الفسطاط"، *مجلة الاتحاد العام للآثارين العرب*، ع. ١٨، ٦٤٦ –٦٧٠.

سلامه حامد علي حسن | DOI 10.21608/JGUAA.2021.47676.1152

لوحة٣ منظر صيد[٢٢] .

المخطوط : ظفرنامه .

التاريخ :٩٣٥هـ / ١٥٢٩م .تبريز

الحفظ :مكتبة قصر جلستان .Zafarnama MS

النشر والدراسة : تمثل اللوحة أحد مشاهد الصيد التي اشتهرت بها مدارس التصوير الإيرانية، وقد ازدحمت الصورة بالحيوانات البرية، والصائدين في منظر مليء بالحركة في ثنايا الصخور الإسفنجية، ففي أقصي اليسار منظر يمثل رجلاً يحمل القوس ويفر مسرعاً أمام الفيل الأبيض اللون بين الصخور التي تُشبه لون الفيل، وقد ظهر من الفيل قوائمه الأمامية ورأسه وخرطومه وهو يمشي ناحية الصائدين، بالإضافة إلي الكثير من المشاهد المتعلقة بصيد الحيوانات الأخرى داخل المشهد، وفي الأعلى نري المرتفعات الصخرية التي تعلوها بعض الأشجار الخضراء وتقف عليها بعض الطيور الملونة.

لوحة ٤ بهرام جور يقتل الفيل الأبيض

المخطوط : تاريخ نجاريستان .

التاريخ : ٩٧٦ هـ/١٥٦٩ م

الحفظ: متحف والترز للفنون . الولايات المتحدة[٢٣] : fol 79a – W.598

النشر والدراسة: تمثل الصورة منظر اشتباك بين الأمير بهرام جور والفيل الأبيض، ويظهر الأمير بهرام جور مرتدياً زيه العسكري، وفي المواجهة فيل أبيض اللون مُسرعا نحو بهرام جور ويفصله عنه الجدول المائي، والفيل ذو أنياب متوسطة الطول وهو غير كامل في التصوير حيث لا تظهر قوائمه الخلفية وذيله، وقد بدا الفيل وقد أصابه سهم بهرام جور أسفل عينه وهو ينزف، ويزين رأس الفيل ما يُشبه طاقية تتدلي منها دلايات مزخرفة بالقطع الذهبية، وحول عنقه حزام من الذهب يتدلى منه دلايات ذهبية وصلاصل وجرس كبير، أما قوائمه الأمامية فهي في وضع العدو وهي مزينة بالخلاخل ذات الصلاصل، ويزين ظهر الفيل سرج من النسيج الأحمر؛ حيث يكون اللون الخارجي أحمر والملاصق لجسد الفيل أزرق، يعلوها قطعة أخري أقل من مساحة السفلي ذات لون أخضر فيروزي، ويلتف حول بطن الفيل وظهره حزام أزرق اللون، ويتدلى من جانب البطن ثلاثة صلاصل ذهبية كبيرة، وأرضية المعركة ذات ثراء فني وزخرفي حيث تحتوي علي حزم من الحشائش الخضراء والزهور، ويتوارى مجموعة كبيرة من الجنود خلف المرتفعات يراقبون المعركة ويرتدون الملابس العسكرية، ويرتقي أحد الرجال شجرة كبيرة يراقب المعركة .

[22] Simsār,Muḥammad Ḥasan ; Imāmī, Karīm ; &OTHERS, Golestan Palace Library:a portfolio of miniature paintings and calligraphy, Tehran : Zarrin & Simin, 2000.Pl 86.

[23] https://manuscripts.thewalters.org/viewer.php?id=W.598#page/280/mode/2up, Accessed (1/4/2021 2:12:11 PM)

لوحة ٥ رستم يقتل الفيل الأبيض .

المخطوط : الشاهنامة .

التاريخ : ٩٩٨ هـ –١٥٩٠م .

مقاسات الصورة : ٤٠٨ × ٢٦٣مم

الحفظ : مكتبة شيستربيتي[٢٤] . رقم الحفظ : Per 277.13

النشر والدراسة: اللوحة عبارة عن منظر لرستم يقتل الفيل، حيث يظهر فيل أبيض يتقدم باتجاه فارس يصارعه بآلة حادة قوية، والفيل في وضع السير حيث يرفع أحد قوائمه الأمامية ويتزين فوق ظهرة بسرج مذهب وأسفله آخر أزرق اللون مزركش من أعلي وأحمر من أسفل؛ ومثبت بواسطة مجموعة من الأحزمة حول بطن الفيل وذيله ورقبته، وتتوزع الأجراس علي جسد الفيل، وفي رقبته جرس أكبر حجماً، وعلي جبهته شريط أحمر تتدلي منه الحلي والصلاصل، وأمامه فارس – رستم– وهو يرتدي فوق رأسه خوذة وقفطان أزرق اللون وأسفله ثوب آخر أحمر ويتمنطق بحزام ويضع فيه خنجرين مرصعين بالجواهر، ويرتدي في قدمة بوت من الجلد الأسود حتي ركبته ويمسك بيديه مقمعة ذات يد ضخمة يضرب بها رأس الفيل وينحني بجسده ناحية الفيل الذي يعاني من النزيف نتيجة شدة الضرب الذي يتلقاه .

ويجري أمام الفيل رجلان ينظر أحدهما برأسه ناحية الفيل وجزعه الناحية الأخرى ويرتدي قميصاً له أزرار من الأمام، وأمامه رجل ثان يهم بالجري ولا ينظر خلفة ويرتدي كل من الرجلين الخوذات، ويلي المشهد خلفية معمارية عبارة عن مبني له مدخل من مصراعين ومزين بالزخارف النباتية والهندسية ذات الألوان البديعة، وفي الخلفية الجبال ذات الصخور الإسفنجية الملونة، ويظهر الأفق الذهبي في الخلف.

لوحة ٦ رستم يروض الفيل الثائر[٢٥]

المخطوط : الشاهنامة للفردوسي

التاريخ : ١١هـ/١٧م . اصفهان

مقاسات الصورة : ١٠٩ × ١٤٦ مم .

الحفظ : متحف جينيف للفنون والتاريخ، رقم الحفظ : 1971-0107-0368

النشر والدراسة[٢٦] : تمثل اللوحة أحد مشاهد البطولات التي يقوم بها البطل الأسطوري رستم، حيث نري في اللوحة الفارس وهو يقوم بتوجيه ضربات قاتله إلي الفيل الأبيض ليرديه قتيلاً؛ وتم تصوير رستم في اللوحة وهو يرتدي زيه العسكري؛ ويقف بحيث يمد أحد قدميه للأمام والآخرى في الخلف، وينحني بجزعة للأمام ويضم يديه ويقبض علي آلة حادة للإجهاز علي الفيل بكامل جوارحه وبكل قوته، ويظهر أمامه الفيل

[24] https://viewer.cbl.ie/viewer/object/Per_277_13/1/LOG_0000/, Accessed (1/3/2021 2:14:11PM.)

[25] https://collections.geneve.ch/mah/oeuvre/rustam-frappant-lelephant-fou/1971-0107-0368 , Accessed. (1/5/2021 11:17:19 AM)

[٢٦] تنشر لأول مرة بتصريح من متحف جينيف للفنون والتاريخ

DOI 10.21608/JGUAA.2021.47676.1152 | سلامه حامد علي حسن

الأبيض في وضعية الوقوع علي الأرض والانهيار من شدة الضرب بالآلة الحادة، وقد زين بالجواهر والذهب وزينت قوائمه الأربعة الخلاخل الصغيرة التي تصدر الأصوات، وحول رأسه شريط من الجواهر، وحول رقبته سلسلة بها جرس وعلي جوانب رأسه دلايات من الشعر الأصفر المذهب، وعلي ظهره كسوة من النسيج الأحمر المزخرف بالزخارف النباتية وهي مثبتة عن طريق حزام أزرق يلتف من أعلي ظهره الي البطن، كما زين بسلاسل ذهبية تتصل من أعلي ظهر الفيل إلي تحت رقبته وتتصل بالظهر مرة أخري في الجانب الآخر من الفيل، ويوجد سلسة أخري من أعلي الظهر تمر خلف أرجله الخلفية وتتصل بظهره ثانية من الجانب الآخر، وفوق ظهره مجموعة من السلاسل الرقيقة، وحول المشهد أرض منبسطة خضراء ذات حزم نباتية وزهور، يليها منطقة من الأرض القاحلة ذات الأعشاب الجافة، ثم منطقة من المرتفعات ذات الصخور الإسفنجية الملونة ويبرز من خلفها الأشجار الخضراء وخلفها الأفق الأصفر.

المبحث الثاني : الفيل الأبيض في التصوير الهندي :

لوحة ٧ فيل ذو ناب واحدة .

المخطوط : لوحة من البوم.

التاريخ : ٩٩٨هـ/١٥٩٠م .

مقاسات الصورة : ٢٣,٨ × ١٦,٥سم .

الحفظ : مجموعة خاصة[٢٧] .الولايات المتحدة الامريكية .

النشر والدراسة: يظهر باللوحة فيل أبيض ضخم ذو ناب واحده، يقف بوضع جانبي كامل حيث يظهر رافعا أحد قوائمه الأمامية وأرجله الخلفية مكبلة معا في سلسلة ومثبته في حجر ضخم في الأرض، وأمامه سلسلة معدنية علي الأرض، وقد راعي الفنان الواقعية والتفاصيل الدقيقة في رسم الفيل التي أضفت علي الرسم حيوية وأبرزت التفاصيل الدقيقة مثل الناب المفقود وأظافر الأرجل والأذن الصغيرة، كما أبرز الفنان زينة الفيل التي تكونت من الحلي الذهبية حول ناب الفيل الوحيد، والطوق حول رقبته الذي يتدلى منه علي الجوانب وفي الأسفل أجراس معدنية أو ذهبية، كما يوجد حزام علي ظهرة يوجد به سلسلة معدنية تمتد حول بطن الفيل معلق بها الأجراس المعدنية ذات اللون النحاسي أو الذهبي، ويقف الفيل تحت ظُلة تقيه من حر الشمس وهي مقامة علي أربعة قوائم طويلة ذات لون أحمر ومزينة من الأعلى برفرف يحتوي علي زخارف هندسية من معينات ملونة متقابلة معا، ويظهر الأفق الأزرق مشوب بالسحب الرمادية في أعلي الظلة، ويُظهر الاهتمام بالفيل هنا أنه من أجل التقديس حيث تم عمل ظلة له وتزينه بالزخارف ولا يوجد فوق ظهره وسائل للركوب .

[27] FRANCESCA G., Asia Week New York, Leslie Feely Fine Art 5th Floor, 33e 68th Street, New York 10065 14 - 22 March 2014 : Https://Www.Francescagalloway.Com/Usr/Documents/Exhibitions/List_Of_Works_Url/15/Awny2014.Pdf , Accessed (1/6/2021 1:12:14 AM)

لوحة ٨ صراعات المعبودات الهندية [٢٨] .

التاريخ : ٩٩٨هـ/١٥٩٠م .

المخطوط : لوحة من الهريفامسا.

مقاسات الصورة : ٤٣,٥ × ٣٢ سم .

الحفظ: متحف فكتوريا وألبرت – لندن. **رقم الحفظ :** IS.5-1970

النشر والدراسة: اللوحة عبارة عن مشهد من الهريفامسا؛ وهي تكملة للنص السنسكريتي المهابهاراتا، وقد أمر الإمبراطور أكبر بترجمتها للفارسية[٢٩]، واللوحة ملحمة فنية امتزج فيها الفن بالعقائد الهندية، ويصور الحدث في صفحة السماء، ففي ثنايا السحب الضخمة ذات اللون الأبيض والأزرق والأسود؛ نجد فيلاً أبيضاً ضخماً حوله مجموعة من الرجال يحيطون به، بينما يمتطي ظهر الفيل اثنان من الرجال يوجد أحدهما بالخلف ممسك مظلة ذات ألوان متعددة وأمامه، علي رقبة الفيل الامبراطور أكبر يُمسك بيده قوساً يصوبه لأعلي، ويزين ظهر الفيل سرج سميك مكون من طبقتين العليا ذات لون أخضر والسفلى ذات لون برتقالي، وعلي رأس الفيل الأنواط التي تتدلي منها خصلات الشعر فوق الجبهة وأمام أذني الفيل، وأنياب الفيل مغطاة بالحلي الذهبية، وحول الرقبة وعلي جانب الجسد أسفل السرج الأجراس الذهبية.

ويلتف حول ذيل الفيل من الخلف شريط لتثبيت السرج ذو لون أحمر تتدلي منه أجراس وصلاصل وأسفله شريط آخر يتدلي منه الحلي علي هيئة أوراق الأشجار، وحول أقدام الفيل الصلاصل الذهبية .

وأمام الفيل طائر ضخم ذو جسد أخضر، ورأس الطائر كبيرة وله منقار يشبه الديك وجناحان لهما ريش ملون بالأسود والأحمر والأبيض، وينشر أجنحته ناحية الفيل ليرفعه، ويمتطي هذا الطائر المعبود كريشنا، وفي أعلى اللوحة صور المعبودات الهندية مثل أندرا وحولها مجموعة من المعبودات الأخرى.

لوحة ٩ أمير يصيد الفيل الأبيض ويقتله .

المخطوط : مرقعة هندية .

التاريخ : ٩٩٨هـ/١٥٩٠م .

مقاسات الصورة : ٢٠ × ٢٩ سم .

الحفظ : متحف والترز للفنون – الولايات المتحدة . **رقم الحفظ :** W.669

النشر والدراسة: تمثل اللوحة أحد موضوعات الراجماله[٣٠]، وهو الوضع كارناتا ريجيني، واللوحة عبارة عن فيل تم صيده من قبل أمير وأتباعه، وقد صور الفيل الأبيض اللون وهو مقتول وملقي على أحد جوانبه، وقد

---

[28] Annu manuja,a Critical Study Of Mughal Paintings During Akbar's Reign" doctor of philosophy in fine art, Aligarh Muslim University India,1999 pl 37.

[29] http://collections.vam.ac.uk/item/O16759/krishna-and-indra-painting-unknown ,Accessed (1/3/2021 1:11:13AM

[٣٠] الراجه ماله هي تصوير لنغمات وألحان موسيقية في هيئة صور تمثل العاطفة والحالة النفسية للأشخاص في الصورة، حيث تعمل على تجسيد للموسيقي المقدسة في شكل صورة معبرة؛ للمزيد ينظر:=

DOI 10.21608/JGUAA.2021.47676.1152 | سلامه حامد علي حسن

تم قطع خرطومه وبتر أنيابه، وفي أعلي نهاية الحافة الصخرية نجد اثنين من الأتباع يحملان الرماح الطويلة ويقفان في وقفة عسكرية في انتظار الأمير الذي يجلس على تلة مرتفعة ويرتدي الزي العسكري والخوذة على هيئة رأس الأسد، ويظهر على وجهه ملامح الشجاعة والقوة .

لوحة ١٠ فيل أبيض في مجلس الإمبراطور .

المخطوط :أنوار سهيلي[٣١]

التاريخ : ١٠١٠ هـ/١٦٠١م .

مقاسات الصورة : ٢٤,٨ × ١٥,٢ سم .

الحفظ :المكتبة البريطانية. **رقم الحفظ**[٣٢] **: MS 18579**

النشر والدراسة: يمثل المستوي الأول مقدمة فيل أبيض يقبع على رقبته سائسه الذي يُمسك بالمحجن، ويظهر جانب من أنياب الفيل المغطى بالحلي الذهبية ويعلق برقبة الفيل طوق يتدلى من أسفله جرس معدني من الذهب أو النحاس، وحول العنق قلادة كبيرة من الأحجار الكريمة، ويرفع الفيل خرطومه ناحية قدم السائس .

وأمام الفيل يوجد سائس يمسك بلجام الخيل، وفي المواجهة اثنين من الإبل عليها زينة ويمسكها أحد الأتباع، وفي الأعلى يجلس الإمبراطور علي كرسي، ويقف أمام جلسة الإمبراطور اثنان من الأمراء في خضوع وتوقير للإمبراطور، وفي الخلفية سياج حديقة للنباتات والزهور اليانعة ذات الألوان البديعة.

لوحة ١١ نزهة على ظهر الفيل .

المخطوط : لوحة من البوم .

التاريخ : ١١هـ/١٧م .

مقاسات الصورة : ٢٣ × ١٤,٥ سم .

الحفظ : متحف والترز للفنون – الولايات المتحدة[٣٣] **. رقم الحفظ :** W.693

النشر والدراسة: يتصدر اللوحة فيل أبيض مزين بالخلاخل الذهبية ذات الأشرطة الحمراء في قوائمه الأربعة، ويرفع الفيل أحد قوائمه الأمامية ويقدم أحد القوائم الخلفية ويرفع ذيله كأنه في وضع السير، ويزين كل ناب من أنيابه ثلاثة حلقات ذهبية، ويعلو رأسه تاج به دلايات يتوسطه ريشه، وحول رقبة الفيل طوق اخضر تتدلي منه أجراس؛ ويمتد حزام أحمر من أسفل رقبة الفيل عند قوائمه الأمامية إلي أعلي ظهره مروراً إلي ذيله

=moi'nee, Hina fatima, a comparative study of colour and form in deccan and rajasthan raagmala painting, *PhD thesis*, Doctor of Philosophy in fine art, Aligarh Muslim University india 2009 , 1:15

[31] http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_18579_f363r ,Accessed (1/9/2021 4:12:19 AM)

[32] http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_18579&index=10 ,Accessed(1/9/2021 4:12:19 AM)

[33] https://art.thewalters.org/detail/9670/single-leaf-of-two-young-men-riding-a-white-elephant-2/, Accessed (1/6/2021 9:18:13 AM)

خلف قوائمه الخلفية أسفل الذيل، ويزين الحزام الدلايات والصلاصل الذهبية، ويعلو ظهر الفيل سرج أزرق مزخرف بالزخارف النباتية المذهبة يعلوه كرسي خشبي مثبت فوق ظهر الفيل بواسطة حزام أخضر يمتد من أسفل الكرسي ويلتف حول بطن الفيل، وللكرسي مسند ظهر كبير علي هيئة زخرفية وله حليات خشبية ويجلس فوقه أحد الأمراء، حيث يرتدي قفطاناً أحمر وحزاماً وسطاً طويلاً يتطاير طرفاه إلي الخلف، ويرتدي سروالاً وخفاً أحمر، ويغطي رأسه بعمامة بيضاء متعددة الطيات، وهو يلتفت بجسده إلي الخلف حيث يتكئ بإحدى يديه علي الكرسي ويمد اليد الأخرى نحو خادم يُعطيه كأساً من الشراب، ويركب الخادم علي ظهر الفيل، ويمسك بيده قنينة الشراب بينما يده الأخرى تقدم الشراب للأمير.

ثانياً: الدراسة التحليلية:

المبحث الأول: استخدامات الأفيال البيضاء والموضوعات التصويرية.

أولاً: استخدامات الأفيال البيضاء:

الاستخدام الاقتصادي والمدني : تم استخدام الفيل في مختلف النواحي الاقتصادية المتنوعة، فالفيل حيوان شديد القوة يُسخَّر في حمل الأثقال أو جرها، وقد اعتاد الناس في آسيا لسنوات طويلة استخدام الأفيال في العمل والصيد[٣٤]، فاستخدمت منذ القدم في جر الأثقال والأحمال؛ وكان يتم صيدها للحصول على الطعام من قبل بعض القبائل، وفي صناعة الحلي واستخراج العاج الذي كان يزين الأثاث والكؤوس والأبواق والتحف الفنية[٣٥]، وتستخدم جلودها لصناعة التروس[٣٦]، والعرق الذي يسيل من جبهته يتخذ منه الطيب؛ وعظام الأفيال كلها عاج إلا أن الناب أثمن وهو ما يُصنع منه التحف حيث يتميز بالمتانة والملاسة [٣٧]، ويتم صيد الأفيال بالفِخاخ، ثم يضعونها مع الفِيَلة الاليفة فتتعلم منها الطاعة[٣٨].

الاستخدام الحربي: ذكر المؤرخون استخدام الأفيال يوم القادسيّة ويوم جسر مهران، وقسّ النّاطف وجلولاء، ويوم نهاوند، حيث ذكروا الفيل الأبقع، والفيل الأسود، والفيل الأبيض[٣٩] ، فقد كان لاستخدام الفُرس الأفيال في معركة القادسية صدمة كبيرة لخيول العرب، وقد تمكن القعقاع وأخوه عاصم من الفيل الأبيض فوضعا رمحيهما في عينيه، وكذلك فعل حمال والربيل بالفيل الأجرب، وهرولت الفيلة فأحدثت هرجًا ومرجًا بين

---

[٣٤] عاشور، موسوعة الطير والحيوان في الحديث النبوي، ٣٤٦ .

[٣٥] ديمتريف، يوري، *الانسان والحيوانات من الاسطورة وطقوس تقديس الحيوانات وعبادتها الي داروين وحماية البيئة الاستثمار الامثل لقوي الطبيعة الحية*، ترجمة محمد سليمان عبود، ط١، دمشق: دار النمير، ١٩٩٣، ٢٥١.

[٣٦] الدينوري، *الجراثيم*، ج ٢٠ ، ٢٤٧.

[٣٧] الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليثي، أبو عثمان (ت: ٢٥٥هـ)، *الحيوان*، ط٢ بيروت: دار الكتب العلمية ١٤٢٤ هـ ، ج. ٧ ، ١٣٧

[٣٨] جوستاف ، *حضارات الهند* ، ٦٦ .

[٣٩] الجاحظ، *الحيوان*، ج.٧ ، ٦١.

صفوف الفرس[٤٠]، وفي معركة قس الناطف بين العرب والفُرس لمّا نظرت الخيول إلى الفيلة، رأت شيئا لم تر مثله قط، فلم تقدم عليهم، فاشتدّ الأمر على المسلمين، فترجّل أبو عبيد والناس، ثم مشوا إليهم فضربوهم بالسّيوف، وقطعوا بطانها[٤١] فقلبوا عنها المحاربين؛ ووثب أبو عبيد على الفيل الأبيض فقطع بطانة ودفع الّذين عليه، وفعل القوم مثل ذلك، فما تركوا فيلاً إلّا حطّوا رحله[٤٢] ، وللفيل قوة في مقاتلة الأعداء حتى أن أهل الهند يقاتلون عليه عدوهم ويركبونه كالخيل عبر الجبال فيظفرون به على عدوهم[٤٣] ، ويغالي ملوك الهند، في الحصول علي الأفيال الحربية، على قدر عظم بطشها، فربما بلغ الفيل الضخم، المنقطع النظير، مائة ألف دينار، ودائما يبلغ الفيل الواحد منها عشرة آلاف دينار، فإذا بلغ الملك، أنّ هناك فيلاً له بطش عظيم، وأنّه يصلح للحرب، أمر بصيده [٤٤] ، فكان يركب كلَّ فيل أربعة رجال وثلاثة نبالة وسائق[٤٥] ، ويظهر الفيل الأبيض الذي يستخدمه خاقان الصين في الحرب اللوحة ١.

ج –الاستخدام للزينة والافتخار: كان اقتناء الفيل بوجه عام يوجه في أعمال عديدة ، لكن عندما يكون الفيل نادراً فإن اقتنائه يكون من أجل الافتخار، ولما كان من تقديس الهندوس للفيل باعتباره رمزاً من رموز الديانة البوذية والهندوسية، فقد سار المغول المسلمون على شاكلتهم من اقتناء الفيل الأبيض، ولكن ليس بغرض التقديس، وإنما بغرض حب التملك للنادر والثمين من الأشياء، فهو يعد أشرف مراكب الملوك. وأكثرها تصرّفا [٤٦]، وكانت الفيلة من بين الممتلكات الأكثر قيمة للملوك والأباطرة عبر التاريخ الهندي فقد كان لدى أكبر ١٠١ فيلاً لاستخدامه الشخصي[٤٧]، وقد استخدم الفيل الأبيض في التنزه في اللوحة ١١ واستخدم في ركوب زال في لوحة ٢.

د–الاستخدام لأغراض دينية: وبالإضافة إلي الاستخدامات المدنية والاقتصادية والحربية نجد استخداماً يتعلق بالفيل عموماً؛ والفيل الأبيض بوجه خاص وهو ما ظهر في لوحات ٧، ٨، ويتناول المبحث الثالث من الدراسة البعد الديني والعقائدي للفيل في إيران والهند .

---

[٤٠] القاضي، النعمان عبد المتعال، *شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام*، ط.١ القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، ١٤٢٦هـ–٢٠٠٥م ، ٦١.

[٤١] البطان: الحزام الذي يثبت به مركب المحاربين فوق ظهر الفيل .

[٤٢] النويري، أحمد بن عبد الوهاب بن محمد القرشي التيمي البكري، شهاب الدين (ت ٧٣٣هـ)، *نهاية الأرب في فنون الأدب*، ط.١، القاهرة: دار الكتب والوثائق القومية ، ١٤٢٣ هـ، ج. ١٩. ، ١٨٣

[٤٣] منافع الحيوان ابن بختيشوع ، ورقه ١٦ وجه ١٧ظهر .

[٤٤] التنوخي، المحسن بن علي بن محمد بن داود البصري (ت: ٣٨٤هـ)، *نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة*، ط. ٢، القاهرة: دار صادر، ١٣٩١هـ، ج. ٨ ، ٢٠٥ : ٢٠٨.

[٤٥] لوبون، جوستاف، *حضارات الهند*، ط٤، ترجمة عادل زعيتر، القاهرة، ٢٠٠١م ، ٢٤٩.

[٤٦] الجاحظ، *الحيوان*، ج.٧ ،١١٠.

[47] FRANCESCA G., Asia Week New York, Leslie Feely Fine Art 5th Floor, 33e 68th Street, New York 10065 14 - 22 March 2014pl 2 Accessed (1/8/2021 1:15:16 PM)

ثانياً: الموضوعات التصويرية للفيل الأبيض في التصوير الإيراني:

اشتملت الدراسة على نماذج من تصاوير المخطوطات الإيرانية التي احتوت تصاويرها على الفيل الأبيض في مناظر متعددة وهي:

١- **الصيد:** يعد من الموضوعات ذات الأصول الساسانية ويغلب عليها الطابع الأرستقراطي[٤٨] ، وأصبح من الرياضة المحببة لدي الأمراء والحكام ومن التحق أو تشبه بهم، وكانوا يحتفلون بالخروج في رحلات الصيد التي قد تستمر شهوراً، وربما كان الأمير يصطحب معه بعض نسائه، وكذلك الفرق الموسيقية ووسائل الطرب والتسلية الأخرى[٤٩] ؛ فهو من الموضوعات المحببة لدي أمراء البلاط، حيث يعد من المُتع التي تُبرز المهارة والشجاعة واستخدام الأسلحة، وهي التي تضفي علي الأمير أو الحاكم صبغة البطل الشعبي من حيث اصطياده بعض الحيوانات الشرسة أو البرية المفترسة أو البحرية [٥٠]، وهو ما تم تصويره في اللوحة ٣ حيث نري مشهداً لأمراء وجنود وهم يصيدون الأسود والنمور والغزلان بمساعدة كلاب الصيد ويظهر الفيل الأبيض على قائمة الحيوانات التي يتم صيدها .

٢- **موضوعات الشاهنامة:** احتوت الشاهنامة التي نظمها الفردوسي حوالي ٣٢٩ . ٤١١هـ/ ٩٤٠ . ١٠٢٠م على قرابة الستة آلاف بيت من الشعر الذي نُسج من البطولات الأسطورية والتاريخ الحماسي لملوك الفرس الأوائل وكان مادة خصبة لموضوعاته [٥١].

أ- **رستم:** يُعد رستم أحد الأبطال الأسطوريين الذين اهتمت الشاهنامة بتصوير قصصهم، ومن بين قصص رستم وبطولاته الحرب التي تم تصوير مشهد من مشاهدها بين رستم مع خاقان الصين الذي كان يركب الفيل الأبيض المزخرف، حيث يقوم رستم بسحب الخاقان عن طريق حبل فيسقط من فوق الفيل، اللوحة ١.

ب- زال[٥٢] : من الأبطال الذين تم تصوير قصتهم، وتذكر الشاهنامة أن زال هو دستان وقد ولد بشعر أبيض مما جعل والده يتشاءم منه ويلقيه في البرية لتلتقطه العنقاء فتشفق عليه وتربيه مع افراخها، ولكن يسمع والده بخبره فيرسل اليه الجنود ومعهم الفيل الأبيض ليحضروه، وهو ما تم تصويرة في اللوحة ٢ .

---

[٤٨] زينهم، محمد، *التواصل الحضاري للفن الاسلامي وتأثيره على فناني العصر الحديث*، ط.١، القاهرة: وزارة الثقافة المصرية، ٢٠٠١م، ٩٩ .

[٤٩] حسين، محمود إبراهيم، *الفنون الاسلامية في العصر الفاطمي*، القاهرة: دار غريب، ١٩٩٩م، ١١٣.

[٥٠] حسن، سلامه حامد علي، "تصاوير السفن والمناظر البحرية في المخطوطات وعلى التحف التطبيقية ، دراسة أثرية فنيه" ، *رسالة دكتوراة غير منشورة*، كلية الآداب جامعة طنطا، ٢٠١٣م ، ٢٤٢ .

[٥١] بوزورث، كليفورد ونافعة، حسن، ترجمة د. حسين مؤنس ، د. إحسان صدقي العمد ومراجعة د. فؤاد زكريا ، تراث الإسلام، عالم المعرفة ،ج.٢، ع. ١٢، يناير ١٩٧٨م، ١٨.

[٥٢] الفردوسي، أبي القاسم، *الشاهنامة: ملحمة الفرس الكبرى*، ترجمة سمير ملطي، ط.٢، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩م. ٢٥-٣٨ .

ت- بهرام جور[٥٣]: الملك الرابع من سلالة الساسانيين ٤٢٠ :٤٢٨ م، واشتهر بلقب جور لحبه صيد الحمار الوحشي[٥٤]، واستلهم الفنانون بطولات بهرام جور ومهارته في الصيد والرمي في صورهم الفنية في مخطوطات الشاهنامة، وصارت هذه الوقائع من الموضوعات المفضلة للفنانين والمصورين في جميع فروع الفن، متنقلين بها من الفن الساساني إلى الفن الإسلامي[٥٥].

ويذكر الطبري : من خبر بهرام جور ذهابه إلي الهند، ومكوثه بها ورؤية الناس فروسيته وقتله السباع، وجماله وكمال خلقه، وبلغه أن في ناحية من أرضهم فيلا قد قطع السُبل، وقتل كثيراً من الناس، فأراد بهرام قتل الفيل وأرسل الملك رسولا يأتيه بالخبر فوصلا إلى أجمة الفيل، وصعد الرسول إلى الشجرة لينظر بهرام وهو يصيح بالفيل فخرج الفيل الضخم، فلما قرب من بهرام رماه بين عينيه، ووقذه بالنشاب، حتى نال منه، ووثب عليه حتى جثا الفيل على ركبتيه[٥٦] ، وهو ما تم تصويرة في اللوحة رقم ٤ .

ثالثاً : الموضوعات التصويرية للفيل الأبيض في التصوير الهندي :

١- **التقديس والعبادة:** يستخدم الفيل الأبيض في المجتمع الهندي استخداماً مغايراً عن استخدامه في المجتمع الإيراني، فهو في الديانة الهندوسية أحد المعبودات ذات المكانة التي تصور علي هيئة فيل أبيض يمثل المعبود جانشيه رمز القوة والحكمة والمحطم لكل الحواجز[٥٧] ، وهيئة المعبود جانيشه معروفة بشكل الفيل ذو الناب الواحدة بجسد طفل ذو بطن كبيرة وأربعة أذرع ؛ لذا فإن الفيل ذو الناب الواحدة ربما يلاقي الحفاوة والاهتمام لإنه يمثل صورة المعبود الخاص بهم؛ لذا فإن تصوير الفيل الأبيض علي وجه الخصوص دون باقي الأفيال ارتبط بالعبادة والتقديس وهو ما تم تصويره في اللوحة رقم ٧ حيث يقف الفيل الأبيض بداخل ظلة [٥٨] ومكسو بالأجراس وله ناب واحدة كما في هيئة المعبود جانيشه، وتتناول اللوحة ٨ بعض العلاقات بين المعبودات الهندية والتي يظهر فيها الفيل الأبيض في السماء وفوقه أكبر إمبراطور المغول

---

[٥٣] الفردوسي، الشاهنامة، ١٤٧ – ١٦١.

[٥٤] خير الله، جمال عبد العاطي ، "المناظر الرومانسية في مدرسة التصوير الصفوية الثانية وما يعاصرها في المدرسة المغولية الهندية"، *حوليات مركز البحوث والدراسات التاريخية*، جامعة القاهرة، الحولية الرابعة، ١٤٢٦هـ / يوليو ٢٠٠٥ م ، ٦٠.

[٥٥] مصطفي، محمد، "بهرام جور في التصوير الإسلامي"، *مجلة الرسالة*، ع. ٤٥٠ ، ٤.

[٥٦] الطبري، محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الآملي (ت: ٣١٠هـ)، *تاريخ الرسل والملوك*، ط.٢، بيروت: دار التراث ، ١٣٨٧هـ، مج. ٢ ، ٧٨.

[٥٧] رستم، أحمد توني، "المعبودات الهندية على مسكوكات أباطرة المغول في الهند"، *المؤتمر الدولي السابع: الحياة اليومية في العصور القديمة*، مركز الدراسات البردية والنقوش، ج. ٢، ٢٠١٦م ، ١ :١٥ .

[٥٨] الظلة: هي سقيفة لا جدران لها تحملها قوائم أو أعمدة وتوضع فوق سرير أو عرش ... أو شيء مقدس ، وهذا يفسر وجود الفيل تحتها مما يجعله ذو مكانة لدي أصحاب العقيدة البوذية والهندوسية: نور، حسن محمد، "الخيام في المخطوطات الإيرانية حتى نهاية ق ١٢هـ/١٨م"، *مجلة كلية الاثار بقنا*، جامعة جنوب الوادي ، ع.١ يوليو ٢٠٠٦ م ، ١٥٣ .

حسن، مني سيد علي، *التصوير الإسلامي في الهند، الصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية*، ط.١، القاهرة: دار النشر للجامعات، ٢٠٠٢م، ٣٤٧ .

مما يدل علي التعايش بين العقائد؛ وكان ذلك من نتائج التسامح الديني الإمبراطور، فقد استعان بمصورين من كافة الديانات [٥٩] ، ولم يجد المصورون حرجاً في تصوير في هذا المشهد .

٢- **الصيد:** كانت رحلات الصيد من الهوايات المفضلة لدي أباطرة المغول وعملوا على اصطحاب كبار رجال البلاط وتستغرق رحلتهم في بعض الأحيان أياماً [٦٠]، وباعتبار أن الفيل أحد الحيوانات المتوافرة في البيئة الهندية فإن صيد الفيل الأبيض من أجل الحصول على العاج أو الجلود أو اللحوم من الأمور التي كانت مشهورة في بلاد الهند وهو ما تمثله اللوحة رقم ٩ حيث تم قتل الفيل الأبيض بواسطة أحد الأمراء للحصول على العاج .

١- **التنقل والزينة والافتخار:** تستعمل الأفيال في الهند مثل الإبل للنقل والحمل[٦١] ، كما كانت تستخدم للزينة[٦٢] ، وكان لقب صاحب الفيل الأبيض من الألقاب التي كان يفتخر به الملوك [٦٣] ويذكر بن بطوطة: فإذا كانت صبيحة العيد زينت الفيلة كلها بالحرير والذهب والجواهر، ويكون منها ستة عشر فيلا لا يركبها أحد، إنما هي مختصّة بركوب السلطان ويرفع عليها ستة عشر شطرا من الحرير مُرصَّعة بالجوهر، قائمة كل شطر منها ذهب خالص، وعلى كلّ فيل مرتبة حرير مرصعة بالجواهر، ويركب السلطان فيلا منها[٦٤]، وفي اللوحة ١٠ تم تصوير الفيل الأبيض بجوار الإبل في ركب الأمير، كما يظهر وجود شابين في نزهة ما علي ظهر أحد الأفيال في اللوحة ١١ .

المبحث الثاني: عدة الأفيال البيضاء وزينتها :

تختلف حسب الوظيفة لكن الغالب في زينة الأفيال البيضاء أنها تستخدم:

١- **الحلي والجواهر:** كانت الأفيال التي تُستخدم في المواكب والإحتفالات أو تُستخدم كركائب ملكية مدعاة فخر ومباهاة بين الملوك والحكام، وكانوا يزينون الأفيال بالأطقم المزركشة[٦٥] ، وكان الفيل الأبيض يزين بحلقات من الذهب ويغطي بشبكة مصنوعة من خيوط ذهبية أيضا، ويذكر بن بطوطة في حديثه عن جزيرة

---

[٥٩] حسن، التصوير الإسلامي في الهند، الصور الشخصية ، ٣٤٧ .

[٦٠] حسن، مني سيد علي، *التصوير الإسلامي في الهند، تسليات البلاط وحياة الشعوب*، ط.١، القاهرة : دار النشر للجامعات، ٢٠٠٣م، ٧٩ .

[٦١] الدينوري، *الجراثيم* ،ج.٢ ، ٢٤٨.

[٦٢] النمر، عبد المنعم، *تاريخ الاسلام في الهند*، ط.١، القاهرة: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م، ٢٧.

[٦٣] ديمتريف، *الانسان والحيوانات*، ٣٩ :٤٠

[٦٤] ابن بطوطة، محمد بن عبد الله بن إبراهيم الطنجي ت: ٧٧٩هـ، *رحلة ابن بطوطة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار*، الرباط : أكاديمية المملكة المغربية، ١٤١٧ هـ ،ج.٣ ، ١٥٧.

[٦٥] عاشور، *موسوعة الطير والحيوان في الحديث النبوي* ، ٣٤٦ .

سيلان: أنه رأي أحد الأفيال البيضاء مزين في جبهته بسبعة أحجار، كل حجر أعظم من بيضة الدجاجة[٦٦] ، وقد ظهرت الجواهر على جباه الأفيال بالإضافة إلي الصلاصل الرقيقة؛ لوحات١، ٢، ٤ ،٥، ٦، ٧، ١١، واستخدمت الحلي الذهبية والمعدنية في زينة أنياب الأفيال على هيئة تلبيسة أو حلقات تُوضع في الناب مثل السوار لوحات... ٢، ٧ ، ٨ ،١٠ ، ١١

٢- **الأجراس الصلاصل:** تُستخدم الأجراس التي تصدر أصوات الموسيقي المتباينة لتناسب حجم الفيل ومهابة موكبه، وتعلق الأجراس في رقبة الأفيال في لوحات ١، ٢، ٤ ،٥ ، ٦،١٠، ١١، وتكون عبارة عن جرس أساس كبير منفرد أو معلق بجواره في نفس الطوق مجموعة من الأجراس أقل حجماً، وتوضع الأجراس كذلك معلقة في الحزام حول البطن في اللوحات ٤، ٥ ،٧ ، ١١، أو معلقة في جوانب السرج في اللوحات ٥، ٨، وعموماً فإن وجود الأجراس ضروري سواء كان هذا الفيل للعبادة أو النقل أو الزينة لإضفاء روح من البهرجة والفخامة لموكبه لإشعار الناس حوله بالرهبة والهيبة .

٣. **الخلاخل الذهبية:** الخلاخل هي جزء من حلي المرأة في المجتمع الهندي يُصنع من الفضة غالبا أو من الذهب ويكون بسيطاً صامتاً أو ذو نغمة مرتفعة تصدر من الأجراس عند المشي[٦٧]، وقد أُستخدمت الخلاخل التي تصدر الأصوات الرقيقة مع سير الفيل؛ شكل ٤ وكذلك في اللوحات ١، ٢، ٤، ٦، ٨، ١١ ولا يوجد للفيل في لوحة ٥ بالرغم من وجود الزينة الأخرى وفي لوحة ٧ لا توجد خلاخل ربما لكون الفيل مربوط .

٤. **الأنواط والتعاليق:** النوط هو كل ما علق على البعير وغيره [٦٨]، وقد عُلقت على الأفيال البيضاء أنواع من الأنواط منها ما هو عبارة عن خصلات من الشعر الأصفر المتصلة بزينة الرأس أمام أذني الفيل الأبيض كما في لوحة ٦، أو خصلة من الشعر ذات اللون الأحمر علي جانبي رأس الفيل في اللوحة ٨، ومن زينة الفيل أيضا خصلة الشعر المثبتة فوق الرأس كما في لوحة ٨ أو الريشة فوق رأس الفيل كما في لوحة ١١ .

٥. **المراكب ومحفات النقل:** ويعد هودج الركوب من زينة الفيل الأبيض والهودج هو مركب من مراكب النساء ومن الممكن أن يستعمله الرجال وله ظله أو قبة[٦٩]، والمحفة كالهودج، إلا أنها لا تُقَبَّبُ كما تُقَبَّبُ

---

[٦٦] ابن بطوطة، *تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار*، ج.٤ ، ٨٣ .

[٦٧] حسن، *موضوعات من حياة النساء في التصوير المغولي الهندي*، ٤٦ .

[٦٨] الهاشمي، زيد بن عبد الله بن مسعود بن رفاعة (ت ٤٠٠هـ)، *الامثال*، ط. ١، دمشق: دار سعد الدين، ١٤٢٣ هـ، ١٨١، هامش ٨٧٣.

[٦٩] بن فارس، أحمد بن زكريا القزويني (ت ٣٩٥هـ)، *مجمل اللغة لابن فارس*، تحقيق زهير عبد المحسن ط٢، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م، ج.١ ، ٩٠٢ .

الهوادج[٧٠] ، ويرتبط بالهودج أو المحفة بعض الأدوات التي تُستخدم في زينة هذا الركب مثل السدول والأغطية التي توضع على الهودج[٧١] ، وظهرت المحفة فوق ظهر الفيل الأبيض في اللوحة ٢ ، ١١.

٦. **السروج:** والسَرْجُ أو الرحل هو ما يوضع على ظهر الدّوابّ للحَمْل أو الرّكوب[٧٢] ، وتكون عبارة عن قطعة نسيج كبيرة ذات لون أصفر ويركب فوقها المحارب مباشرة ومثبتة بالأحزمة كما في لوحة ١، وفي لوحة ٢تتكون من قطعة من النسيج تُغطي ظهر الفيل الأبيض، ولونها أحمر ولها بطانة زرقاء تعلوها قطعة ثانية أقل في الحجم ذات لون أخضر، ومثبتة بحزام حول البطن، وفي اللوحة ٥ قطعة نسيج كبيرة تغطي ظهر الفيل الأبيض؛ زرقاء اللون لها بطانة حمراء يعلوها أخري أقل حجما ومذهبة ومزركشة ومثبتة بالحزام، وفي لوحة ٦ قطعة كبيرة ذات لون برتقالي ومزخرفة ومثبته بالحزام، وفي لوحة ٨ قطعة من النسيج الأخضر وفوقه قطعة من النسيج ذو اللون الأحمر الفاتح ، أما في اللوحة ١١ فهي عبارة عن قطعة من النسيج الأزرق المزخرف ولها بطانة ذات لون أحمر .

٧. **المقامع:** من حديدٍ كالمحجن يُضرَب بها على رأس الفيل وقد قمعته إذا ضربته بها [٧٣] ، وهي السوط الذي يحث به ويصرف وهي عبارة عن محجن من حديد، طرفه في جبهته، والآخر بيد السائس ويغمز تلك الحديدة في لحم الفيل [٧٤] ، وهو ما ظهر في اللوحات ٢ ،١٠ حيث استخدمها سائس الفيل الأبيض في قيادة الفيل .

٨. **السلاسل والقيود:** تستخدم لشد وثاق الفيل الأبيض وهي في الغالب غليظة تناسب حجم الفيل وقوته العظيمة، وتكون هذه السلاسل من المعدن مثل لوحة ٧ .

٩. **أدوات التعذيب والحرب :** يختلف الفيل المستخدم في النقل أو الحرب أو المستخدم في المواكب الملكية في الزينة، والفيل المستخدم في الحروب يتم تسليحه بأدوات تساعده في الحرب مثل الدروع أو الأنياب المعدنية، يذكر بن بطوطة: أن الفيلة التي تقتل الناس تُكسى أنيابها حدائد مسنونة لها أطراف كالسّكاكين، ويفعل بالمذنب ما يأمره الفيّال على حسب حكم السلطان، فإن حكم عليه بالموت قتله الفيل بهذه الأسلحة المعدنية[٧٥] . وقد ظهرت أنياب الفيل الأبيض مغشاة بالسنون المعدنية من الذهب في اللوحة ٨.

---

[٧٠] الجوهري ، أبو نصر إسماعيل (ت ٣٩٨هـ)، *الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية*، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، ط.٤، بيروت : دار العلم للملايين ، ١٤٠٧ هـ /١٩٨٧ م، ج.٤ ، ١٣٤٥.

[٧١] للمزيد من المعلومات يراجع: ياسين، وسائل السفر عند المسلمين، جـ.٢ .

[٧٢] عمر، أحمد مختار عبد الحميد، معجم *اللغة العربية المعاصرة*، ط١، القاهرة: عالم الكتب، ١٤٢٩ هـ/ ٢٠٠٨ م، ج.٢، ١٠٥٣.

[٧٣] الجوهري، أبي نصر إسماعيل بن حماد (ت ٣٩٨هـ)، *الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية راجعه* محمد محمد *تامر وآخرون، دار الحديث ، القاهرة ، ١٤٣٠/٢٠٠٩* م، ٩٦٨ .

[٧٤] الدينوري، *الجراثيم*، ج.٢ ، ٢٤٨.

[٧٥] ابن بطوطة، *تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار*، ج. ٣ ، ٢٠٦.

١٠.**سائس الفيل:** هو المسؤول عن توجيهه ويستخدم المحجن لتدريب الفيل وتعليمه، ويُذكر أن كسرى أبرويز خرج في عيد، وقد صفوا له ألف فيل، وقد أحدقت به، فلما رأته الفيلة سجدت له، ولم ترفع رؤوسها حتى أمرها السائس[٧٦] ، وزي السائس مكون من قميص طويل يقوم برفعه من الأمام وتثبيته في الحزام فتظهر بطانته السفلي وعلى كتفه شال أبيض له إطار مزخرف وتحت القميص سروال طويل[٧٧]، وقد ظهر سائس الفيل في لوحة ٢.

المبحث الثالث: العقائد المرتبطة بالفيل الأبيض في إيران والهند .

التقارب الفني والعقائدي بين إيران والهند من خلال:

أ. التأثيرات الفنية المتبادلة :

استخدمت إيران الأساليب الفنية الموروثة من الديانات السابقة علي دخول الإسلام دون الاهتمام بالجانب العقائدي أو الديني وإنما للحس الفني فقط [٧٨] ، ولما كان وجود المغول في إيران سابقا علي وجودهم في الهند فإن معظم أساليبهم الفنية كانت مستمدة من إيران إبان حكم بابر١٥٢٦/١٥٣٠م أو في فترة حكم همايون ١٥٣٠/١٥٥٦م- لذا فقد ورثوا موضوعات التصاوير الإيراني[٧٩] ؛ وكان اقتناء الفيل الأبيض مقرونا بطبقة الأغنياء والحكام، حيث يمثل معاني الشرف والعزة والرفعة التي تقتصر على الطبقة الغنية، ويمكن أن تجهز الجيوش وتقام الحروب لسنوات من أجل اقتناء فيل أبيض[٨٠] . لذا فقد ورث المغول في إيران والهند التقديس لما هو نفيس من خلال حب اقتنائهم للأفيال البيضاء في جملة ما رأوه من تقديس الهندوس للفيل الأبيض.

ب.الهجرة والاستيطان :

وإذا كان التشارك في الديانات القديمة قد عمل علي توحيد المعتقدات في كل من إيران والهند القديمة فقد عملت كذلك وحدة الجنس؛ حيث يُرجح أن تكون جذور الجنس الهندي ترجع لإيران أو من هجرات أوروبية عبر إيران لبلاد الهند، ومن ثم اندمجت مع المجتمع الهندي وتكون العرق الهندي، وحيث ان اللغة السنسكريتية الهندية تشترك مع اللغة الإيرانية في كثير من المفردات؛ لذا فإن القول بأن الأصول ترجع إلي إيران يعد صائبا[٨١] ، وهو ما جعل الجنس الإيراني ينتقل بمعتقداته إلي بلاد الهند ويؤمن بالهندوسية القديمة

---

[٧٦] الزمخشري، جار الله (ت٥٨٣هـ)، *ربيع الأبرار ونصوص الأخيار*، ط.١، بيروت: مؤسسة الأعلمي، ١٤١٢ هـ، جـ.٥، ٣٩٢.

[٧٧] حسن، *التصوير الإسلامي في الهند، تسليات البلاط* ، ٤٠٠ .

[٧٨] مطاوع، حنان عبد الفتاح، *الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية*، ط.١، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠١٦م، ٥١ .

[٧٩] حسن، مني سيد علي، *فنانون في مراسم أباطرة المغول في الهند*، ط.١،القاهرة : مكتبة زهراء الشرق٢٠٠٥م، ٧- ٢٣.

[٨٠] ديمتريف، الانسان والحيوانات ٣٩ -٤٠ .

[٨١] الأعظمي، محمد ضياء الرحمن، فصول في أديان الهند الهندوسية والبوذية والجينية والسيخية وعلاقة التصوف بها، ط.١، المدينة المنورة: دار البخاري للنشر والتوزيع ،١٤١٧هـ/١٩٩٧م ، ٥٢٣ .

والتي لا تنتمي إلي شعب بعينه ولكنها ثمرات لتجارب الأمم التي استوطنت ارض الهند وعملت علي تكوين الفكر الهندوسي[٨٢] .

ج. تلاقي الديانات القديمة في فكرة تناسخ الأرواح :

لقد كانت الديانات القديمة في النطاق الجغرافي لإيران والهند تتلاقي في أمور كثيرة، منها التناسخ الذي كان في معظم الديانات والدعوات العقائدية في كل من البلدين والذي أخذته العقيدة البوذية والهندوسية والزرادشتية المتأخرة وكذلك المانوية، مما جعله عاملاً مهمًّا لتقارب الفنون بين كل من إيران والهند خلال مشوارهم الفني منذ القدم وحتى العصر المغولي الهندي

١. الفيل الأبيض والديانة البوذية:

لقد كانت رسوم الكهوف في الهند القديمة ذات دلالة رمزية ففي كهف اجانتا صُور المعبود بوذا علي هيئة الفيل في أحد حيواته السابقة كما وصفت ذلك قصص الجاتاكه[٨٣] ؛ التي تصور حياة بوذا السابقة في خمسمائة قصة والتي يظهر فيها علي هيئة الحيوان أو البشر حيث يكون نصيرا للخير والرحمة[٨٤] ، والفيل الأبيض نادر الوجود وهو من الحيوانات التي تتمتع بالحصانة في الهند ويمثل في المذهب البوذي تجسيداً لأرواح الكهنة والقديسين والأبطال والحكام، حيث تنتقل أرواحهم إلي جسد الفيل الأبيض بعد موتهم، واللون الأبيض للفيل يعد في حد ذاته دليلا للطهارة والعفة[٨٥] .

وكان الفيل الأبيض يُصور واقفاً بجوار بوذا في صورته البشرية ليمثل مشهداً من المشاهد المعروفة في الديانة البوذية وهو ترويض الفيل الهائج – المجنون – حيث يُذكر أن بوذا كان له ابن عم شرير ضلع في إيذائه ومحاولة قتله ومن هذه المحاولات أنه استعان بالقتلة المأجورين ومرة أخري دحرج عليه الصخور ومرة ثالثة أطلق عليه الفيل المجنون[٨٦] .

٢. الفيل الأبيض والديانة الهندوسية:

وفي الديانة الهندوسية يستخدم الفيل الأبيض ليشكل أحد المعبودات التي لعبت دورا بارزا في الحياة الدينية والفكرية والأدبية لدي الهند حيث تركت آثاراً بعيدة المدي في تاريخها وأدبها من حيث تجسيد الآلهة في صور مختلفة[٨٧] ، كما يعد المعبود جانيشه من المعبودات الهندية للحكمة وتفريج الكروب وابن الاله شيفة

---

[٨٢] الأعظمي، فصول في أديان الهند، ٥٣٠.

[83] SHARMA, L. C., *A Brief History of Indian Painting, Krishna Parkashan Media*, 3rd ed., India, 2008 , 46.

[٨٤] عكاشة، ثروت، *موسوعة تاريخ الفن العين تسمع والاذن تري، فنون الشرق الأقصى" الفن الهندي"*، ط.١، القاهرة : دار الشروق، ٢٠٠٥م، ٢٧.

[٨٥] ديمتريف، *الانسان والحيوانات*، ٦-٧ .

[86] MOOKERJEE, M., «Mediaeval Illustrated Manuscripts of Eastern India and Nepal», *PhD theses*, school of oriental and African studies, University of London, 1951, 129.

[٨٧] المشهداني، ياسر عبد الجواد، الفيل واستخداماته في الحياة الهندية في العصور الوسطي، ١٢.

ويصور علي هيئة طفل برأس فيل وأربعة أذرع [٨٨] ، وله ناب واحد ويمسك بأحد أذرعه الأربعة الناب المكسور المكسور وبذراع ثانية جزر نبات وبذراع ثالثة المحجن، وبالذراع الرابعة نبات الفجل [٨٩]، وتؤمن الهندوسية بمعتقدات التناسخ التي تعتقد برجوع الروح بعد خروجها من جسم إلي آخر حسب الأعمال فروح الإنسان تنتقل من جسده الي الحيوان أو الحشرات، فإذا كان مخطئاً في حياته فإن روحه أمامها مائة وأربعة وسبعون ألف جسم من الكائنات الحية لتحل به[٩٠]، وهو أحد مبادئ أسفار الفيدا الأربعة المكونة من عبادة قوي الطبيعة وتناسخ الأرواح وعبادة الأجداد، والتي تمثل جوهر الديانة الهندوسية والتي حملت مع أسلافهم القدماء في رحلة كفاحهم مع الطبيعة واستيطانهم، والتي اكتسبت القداسة حتي أنهم يعتقدون أنها وحي منزل من السماء وتولي البراهمة رعايتها ودراستها[٩١] .

٣. الفيل الأبيض والديانة الزرادشتية:

ومن التأثيرات المتبادلة مع الهند الاشتراك في بعض الديانات القديمة مثل الزرادشتية؛ ظهر زرادشت في زمان كشتاسب وامتدت دعوته إلي الهند[٩٢] ، وقد عمل علي نشر رسالة الإيمان بالله الواحد وعدم عبادة الأصنام حيث ذهب إلي الملك كشتاسب ودعاه للدين الجديد فآمن به بعد رؤية المعجزات وقد جمع تعاليمه في كتاب بحروف من ذهب سُميت افيستا، وأرسل مبشرين بالديانة الجديدة إلي الهند واليونان[٩٣] ، ودونت لنا الشاهنامة الكثير من التراث الفارسي من خلال الأساطير والروايات وما جاء في كتاب الابتساق المأخوذ عن الزرادشتية، حيث لا تبتعد العادات والتقاليد في عالم الشاهنامة عن العقيدة الزرادشتية[٩٤] .

٤. الفيل الأبيض والعقيدة المانوية :

يذكر الشهرستاني أنه ما من ملة من الملل القديمة إلا وللتناسخ فيها قدم راسخ. وإنما تختلف طرقهم في تقرير ذلك؛ فأما تناسخية الهند فأشد اعتقادا لذلك[٩٥]، ومن العقائد المشتركة في التناسخ أيضا المانوية ويذكر أن ماني لم يكتف بالدعوة في إيران فقط، بل ذهب إلي التركستان والهند والصين[٩٦] .

---

[٨٨] عكاشة، ثروت ، موسوعة العين تسمع والاذن تري، الفن الهندي، ٢١٠ .

[89] Nardi, I., «The Theory of Indian Painting: the Citrasutras, their Uses and Interpretations», *PhD thesis* at the School of Oriental and African Studies, University of London, July 2003, 151

[٩٠] الاعظمي، *فصول في اديان الهند*، ٦٢٠.

[٩١] سعفان، كامل، *معتقدات اسيوية: العراق– فارس– الهند– الصين– اليابان*، ط. ١، القاهر : دار الندي، ١٩٩٩م، ١٥٤.

[٩٢] الشهرستاني، أبو الفتح محمد بن عبد الكريم أحمد (ت ٥٤٨هـ)، *الملل والنحل*، القاهرة: مؤسسة الحلبي، ج.٢ ، ٤١.

[٩٣] سعفان، *معتقدات اسيوية*، ١٠٥.

[٩٤] سعفان، *معتقدات اسيوية*، ١٢١.

[٩٥] الشهرستاني، *الملل والنحل*، ١٠٠.

[٩٦] سعفان، *معتقدات اسيوية*، ١٤١.

الخاتمة:

لم يكن التصوير بمعزل عن الثقافة السائدة في نطاقه الجغرافي فلكل منطقة ما تتميز به من ثقافات وحضارات، وأديان ومعتقدات، وكان لكل منطقة ما يميزها من حيوانات ونباتات وطبيعة جغرافية وظروف مناخية، كل ذلك أثر على التصوير الإسلامي تأثيرا متباينا، من حيث تصوير نوع معين من الحيوانات أو الكائنات الحية، وهذا ما رصده البحث في دراسة تصوير الفيل الأبيض في منطقة الهند وإيران، والدوافع وراء تصوير هذا النوع من الأفيال في هذه المنطقة وخلصت الدراسة الي:

- ظهور الفيل الأبيض في التصوير كان باعتباره أحد الكائنات الحية التي وجدت في المنطقة الجغرافية التي تشمل إيران والهند؛ لذلك فإن تصويره هو محاكاة لاستخداماته في الحياة الواقعية.
- أدركت الشعوب في إيران والهند أن الفيل الأبيض من الحيوانات النادرة فارتبط اقتناؤه في العصور القديمة بتقاليد متنوعة وثقافات مختلفة فمنهم من اعتقد بتجسد المعبودات فيه ومنهم من استخدمه للزينة أو للحروب.
- أثرت وحدة العرق بشكل أو بآخر على وحدة المعتقدات وتقارب الأفكار؛ فقد كانت الأديان القديمة تنتقل من الهند إلي إيران والعكس؛ مثل البوذية والزرادشتية والمانوية التي تعتقد في تناسخ الأرواح مما أدي إلى التقارب العقائدي في العصور القديمة مما انعكس أثره على التصاوير الإسلامية في إيران والهند.
- وجد المغول عند احتكاكهم المباشر بالمجتمع الهندي استخدامهم الأفيال في المجالات الاقتصادية والحربية والزينة والتقديس، وقاموا بالسير على دربهم في هذا الطريق، وقاموا باستخدام الأفيال وترويضها، ولم يستخدم المغول في الهند أو إيران الفيل الأبيض للتقديس أو العبادة كما فعل الهندوس أو البوذيون وإنما استخدموها للزينة والتفاخر، لرغبة الأباطرة في اقتناء النادر والثمين من الأشياء، ورغبة في التشبه بالأبطال الأسطوريين القدماء الذين تحدثت عنهم الشاهنامة؛ وقد أدي التسامح الديني الذي انتهجه الإمبراطور أكبر إلي تصويره في أحد المناظر التصويرية التي تمثل صراعاً لبعض المعبودات الهندية القديمة .
- شهدت الأفيال البيضاء رعاية خاصة من حيث الأدوات التي استخدمت معها فقد تم تزينها بالأجراس والخلاخل والجواهر والسروج التي تناسب صفة الركوب، فكانت تصدر منها الموسيقي لتنبه الجميع بموكب ضخم وتدل على مكانة من يركبها وشخصيته المهمة.
- لم يمانع الأباطرة المغول من ظهور أيقونات الديانات الأخرى في منتجاتهم التصويرية، بل إنهم قاموا بتشجيع الترجمة من الكتب السابقة كما فعل الإمبراطور أكبر الذي تميز عهده بالتسامح الديني، مما جعل الديانات السابقة تتغلغل في التصاوير الإسلامية والتي كان منها الفيل الأبيض والمعبودات الهندية الأخرى.
- حملت الشاهنامة الكثير من القصص المتعلقة بالفيل الأبيض التي كانت حقلا خصبا للتصوير ولاقت رواجا واسعا في العالم الإسلامي وفي تصاوير الفنانين وظهرت فيها تصاوير الأفيال البيضاء وقد شغف حكام المغول بها وعملوا على التشبه بالملوك الأسطوريين فيها ومحاكاة مواكبهم وبطولاتهم.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- The Holy Quran

المراجع العربية:

- ابن بطوطة، محمد بن عبد الله بن إبراهيم الطنجي (ت:٧٧٩هـ)، *رحلة ابن بطوطة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار*، الرباط : أكاديمية المملكة المغربية، ١٤١٧هـ.

- Ibn Baṭūṭa, Muḥammad bin ʿAbdullah bin Ibrāhīm al-Ṭanğī (D:779A.H), *Riḥlat Ibn Baṭūṭa tuḥfat al-nuẓār fī ġarāʾib al-amṣār waʿağāʾib al-asfār*, Ligament: L'Académie du Royaume du Maroc, 1417..

- ابن المقفع، عبد الله (ت:١٤٢هـ)، *كليلة ودمنة* ترجمة لكتاب الفيلسوف الهندي بيدبا، ط.١٧، بولاق : المطبعة الأميرية، ١٣٥٥ هـ / ١٩٣٦ م.

- Ibn al-Mufaqqaʿ, ʿAbdullah (D:142A.H), *Kalīla wa dimna* Tarğama li kitāb al-faylasūf al-hindī Bīdyā, 17th ed., Bulaq: al-Maṭbaʿa al-amīrīya, 1355A.H/1936A.D

- ابن فارس، أحمد بن زكريا القزويني (ت: ٣٩٥هـ)، *مجمل اللغة لابن فارس*، تحقيق :زهير عبد المحسن ط.٢، بيروت : مؤسسة الرسالة ، ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م.

- Ibn Fāris, Aḥmad Zakarīya al-Qazwīnī (D:395A.H), *Muğmal al-luġa li Ibn Fāris*, Reviewed by: Zuhīr ʿAbd al-Muḥsin, 2nd ed., Beirut: Muʾasasat al-risāla, 1406A.H/1986A.D

- الاعظمي، محمد ضياء الرحمن، *فصول في اديان الهند(الهندوسية والبوذية والجينية والسيخية) وعلاقة التصوف بها*، ط.١، المدينة المنورة : دار البخاري للنشر والتوزيع ،١٤١٧هـ/١٩٩٧م.

- al-Aʿẓamī, Muḥammad Ḍiyāʾ al-Raḥman, *Fuṣūl fī adyān al-Hind (al-hindūsīya waʾl-būḏīya waʾl-ğīmīya waʾl-sīḫīya) waʿilāqat al-taṣwūf bihā*, 1st ed., Madina El Monawara: Dār al-Buḫārī liʾl-našr waʾl-tawzīʿ, 1417A.H/1997A.D.

- . أنيس، إبراهيم وآخرون، *المعجم الوسيط*، مجمع اللغة العربية، ط.٤، القاهرة : مكتبة الشروق الدولية، ١٤٢٥هـ /٢٠٠٥ م

- Anīs, Ibrāhīm& others, al-Muʿğam al-wasīṭ, *Muğammaʿ al-luġa al-ʿarabīya*, 4th ed., Cairo: Maktabat al-šurūq al-dawlīya, 1425A.H/2005A.D.

- بوزورث، كليفورد ونافعة، حسن ، *تراث الإسلام*، ترجمة : د. حسين مؤنس و د .إحسان صدقي العمد ومراجعة: د .فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، ج.٢، ع.١٢ ، يناير ١٩٧٨م.

- Bosworth, Clifford& Nāfiʿa, Ḥasan, *Turāṯ al-islām*, Translated by: D.Ḥusayīn Mūʾnis& Iḥsān Ṣidqī al-ʿamd, Reviewed by: D.Fūʾād Zakarīya, Silsilat ʿālam al-maʿrifa, vol.2, January 1978

- . التنوخي، المحسن بن علي بن محمد بن داود البصري(ت :٣٨٤هـ)، *نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة* ، ط.٢، القاهرة : دار صادر ، ١٣٩١ هـ.

- al-Tunūḫī, al-Muḥsin bin Muḥammad bin Dāwūd al-Baṣrī (D:384A.H), *Nišwār al-muḥāḍara waʾḫbār al-muḏākara*, 2nd ed., Cairo: Dār ṣādir, 1391 .

- الجاحظ ، عمرو بن بحر بن محبوب الليثي، أبو عثمان(ت :٢٥٥هـ)، *الحيوان* ، ط.٢، بيروت : دار الكتب العلمية، ١٤٢٤ هـ.

- al-Ğāḥiẓ, ʿAmr bin Maḥbūb al-Līṯī, Abū ʿUṯmān (D: 255A.H), *al-Ḥayawān*, 2nd ed., Beirut: Dār al-kutub al-ʿilmīya, 1424.

- الجاويش، محمد اسماعيل، *من عجائب الخلق في عالم الحيوان*، القاهرة :الدار الذهبية، ٢٠٠٤م.
- al-Ǧāwīš, Muḥammad Ismāʿīl, *Min ʿaǧāʾib al-ẖalq fī ʿālam al-ḥayawān*, Cairo: al-Dār al-ḏahabīya, 2004.
- الجوهري، أبي نصر إسماعيل بن حماد (ت :٣٩٨هـ)، *الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية*، مراجعه :محمد محمد تامر وآخرون، القاهرة :دار الحديث، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩ م.
- al-Ǧawharī, Abī Naṣr Ismāʿīl bin Ḥammād (D:398A.H), *al-Ṣaḥḥāḥ tāǧ al-luġa wa* ṣiḥāḥ *al-ʿarabīya*, Reviewed by: Muḥammad Muḥammad Tāmir &Others, Cairo: Dār al-ḥadīṯ, 1430A.H/ 2009A.D.
- ..... ، *الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية*، تحقيق :أحمد عبد الغفور عطار، ط.٤، بيروت : دار العلم للملايين ، ١٤٠٧ هـ/ ١٩٨٧ م.
- ....., *al-Ṣaḥḥāḥ tāǧ al-luġa wa ṣiḥāḥ al-ʿarabīya*, Reviewed by: Aḥmad ʿAbd al-Ġafūr ʿAṭār, 4th ed., Beirut: Dār al-ʿilm liʾl-malāyīn, 1407A.H/ 1987A.D.
- حسن، سلامه حامد علي،" تصاوير السفن والمناظر البحرية في المخطوطات وعلى التحف التطبيقية ، دراسة أثرية فنية "، *رسالة دكتوراة* ، كلية الآداب/ جامعة طنطا،٢٠١٣م
- Ḥasan, Salāma Ḥāmid ʿAlī, "Taṣāwīr al-sufun waʾl-manāẓir al-baḥarīya fī al-maḫṭūṭāt wa ʿalā al-tuḥaf al-taṭbīqīya, Dirāsa aṯarīya fannīya", *PhD thesis*, Faculty of arts /Tanta University, 2013 .
- حسن، مني سيد علي ، *التصوير الإسلامي في الهند: الصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية*، ط.١ ، القاهرة : دار النشر للجامعات ،٢٠٠٢م.
- Ḥasan, Munā Sayīd ʿAlī, *al-Taṣwīr al-islāmī fī al-Hind: al-Ṣuwar al-šaḫṣīya fī al-madrasa al-maġūlīya al-hindīya*, 1st ed., Cairo: Dār al-našr liʾl-ǧāmiʿāt, 2002 .
- ..... ، *التصوير الإسلامي في الهند : تسليات البلاط وحياة الشعوب*، ط.١، القاهرة : دار النشر للجامعات ، ٢٠٠٣م.
- ....., *al-Taṣwīr al-islāmī fī al-Hind: Tasliyāt al-balāṭ wa ḥayāt al-šuʿūb*, 1st ed., Cairo: Dār al-našr liʾl-ǧāmiʿāt, 2003.
- ..... ، *فنانون في مراسم أباطرة المغول في الهند*، ط.١، القاهرة : مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٥م.
- ....., *Fannānūn fī marāsim abāṭirat al-maġūl fī al-Hind, 1st ed., Cairo: Maktabat zahrāʾ al-šarq, 2005*.
- حسنين، ممدوح محمد السيد،" أسطورة النسر ورمزيته في ضوء قطعة خزفية جديدة من حفائر مدينة الفسطاط " ، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، ع ١٨.
- Ḥasanayīn, Mamdūḥ Muḥammad, "Usṭūrat al-nisr wa ramziyatuh fī ḍūʾ qiṭʿa azafīya ǧadīda min ḥafāʾir madīnat al-Fusṭāṭ", *Journal of the General Union of Arab Archaeologists18* .
- حسين، محمود إبراهيم ، *الفنون الاسلامية في العصر الفاطمي*، القاهرة :دار غريب،١٩٩٩م.
- Ḥusayīn, Maḥmūd Ibrāhīm, *al-Funūn al-islāmīya fī al-ʿaṣr al-Fāṭimī*, Cairo: Dār ġarīb, 1999.
- خير الله ، جمال عبد العاطي، " المناظر الرومانسية في مدرسة التصوير الصفوية الثانية وما يعاصرها في المدرسة المغولية الهندية " ، *حوليات مركز البحوث والدراسات التاريخية*، الحولية الرابعة ، جامعة القاهرة ، ١٤٢٦هـ / ٢٠٠٥ م.
- Ḫayīr Allah, Ǧamāl ʿAbd al-ʿAṭī, "al-Manāẓir al-rūmānsīya fī madrasat al-taṣwīr al-ṣafawīya al-ṯāniya wa mā yuʿāṣirhā fī al-madrasa al-maġūlīya al-hidīya", *Ḥawlīyāt markaz al-buḥūṯ waʾl-dirāsāt al-tārīḫīya*, al-Ḥawlīya al-rābiʿa, Cairo University, 1426A.H/ 2005A.D

- ديمتريف، يوري ، *الانسان والحيوانات من الاسطورة وطقوس تقديس الحيوانات وعبادتها الي داروين وحماية البيئة الاستثمار الامثل لقوي الطبيعة الحية* ، ترجمة: محمد سليمان عبود، ط.١ ، دمشق :دار النمير ، ١٩٩٣.

- Dmitriyev, Yury , *al-Insān waʾl-ḥayawānāt min al-ʾusṭūra wa ṭuqūs taqdīs al-ḥayawānāt wa ʿibādathā ʾilā Dārwyn wa ḥimāyat al-bīʾa al-istiṯmār al-amṯal li quwā al-ṭabīʿa al-ḥaīya*, Translated by: Muḥammad Sulaymān ʿAbbūd, 1st ed., Damascus: Dār al-namīr, 1993 .

- الدميري، كمال الدين محمد بن موسي ، (ت:٨٠٨ هـ) ، *حياة الحيوان الكبري*، تهذيب وتصنيف أسعد الفارس ، دمشق :دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٩٢م.

- al-Dimīrī, Kamāl al-Dīn bin Muḥammad Musā, (D:808A.H), *Ḥayāt al-ḥayawān al-kubrā*, tahḏīb wa taṣnīf Asʿad al-Fāris, Damascus: Dār ṭalās liʾl-dirāsāt waʾl-tarğama waʾl-našr, 1992 .

- الدينوري، أبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة(ت :٢٧٦هـ)، *الجراثيم* ، تحقيق: محمد جاسم الحميدي، دمشق : وزارة الثقافة، د.ت.

- al-Dīnūrī, Abī Muḥammad ʿAbdullah bin Muslim bin Qutayba (D:276A.H), *al-Ğarāṯīm*, Reviewed by: Muḥammad Ğāsim al-Ḥimīdī , Damascus: Ministry of Culture, d.t .

- رستم، أحمد توني، "المعبودات الهندية على مسكوكات أباطرة المغول في الهند المؤتمر الدولي السابع :الحياة اليومية في العصور القديمة" ، *مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش* ، ج.٢، ٢٠١٦م .

- Rustum, Aḥmad Tūnī, " al-Maʿbūdāt al-hindīya ʿalā maskūkāt abāṭirat al-maġūl fī al-Hind, al-mūʾtamar al-duwalī al-sābiʿ: al-Ḥayāh al-yāh al-yawmīya fī al-ʿuṣūr al-qadīma", Bulletin Of the Center Of Papyrological Studies 2, 2016.

- الزمخشري ، جار الله (ت: ٥٨٣هـ) ، *ربيع الأبرار ونصوص الأخيار*، ط.١، بيروت : مؤسسة الأعلمي، ١٤١٢ هـ.

- al-Zamḫašrī, Ğārallah (D:583A.H), *Rabīʿ al-abrār wa nuṣūṣ al-aḫyār*, 1st ed., Beirut: Muʾasasat al-aʿlamī, 1412 .

- زينهم، محمد، التواصل الحضاري للفن الاسلامي وتأثيره على فناني العصر الحديث، ط.١ ، القاهرة :وزارة الثقافة المصرية، ٢٠٠١م.

- Zynhum, Muḥammad, *al-Tawāṣul al-ḥaḍārī liʾl-fan al-islāmī wa taʾṯīruh ʿalā fannānī al-ʿaṣr al-ḥadīṯ*, 1st ed., Cairo: Egyptian Ministry of Culture, 2001.

- *سعفان، كامل، معتقدات اسيوية : (العراق – فارس – الهند – الصين – اليابان)، ط.١، القاهرة : دار الندي ، ١٩٩٩م.*

- Saʿfān, Kāmil, *Muʿtaqadāt Asyāwīya: (al-ʿIrāq- Fāris- al-Hind- al-Yābān)*, 1st ed., Cairo: Dār al-nadā, 1999 .

- الشهرستاني ، أبو الفتح محمد بن عبد الكريم أحمد(ت: ٥٤٨هـ)، *الملل والنحل*، القاهرة : مؤسسة الحلبي ، د.ت.

- al-Šihristānī, Abū al-Fatḥ Muḥammad bin ʿAbd al-Karīm Aḥmad (D:548A.H), *al-Milal waʾl-naḥl*, Cairo: Muʾasasat al-ḥalabī, d.t .

- الطبري، محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الآملي(ت: ٣١٠هـ)، *تاريخ الرسل والملوك*، ط.٢ ، بيروت : دار التراث ، ١٣٨٧ هـ.

- al-Ṭabarī, Muḥammad bin Ğurayīr bin Yazīd bin Kaṯīr bin Ġālib al-Amlī (D:310A.H), *Tārīḫ al-rusul waʾl-mulūk*, 2nd ed., Beirut: Dār al-turāṯ, 1387.

- عكاشة، ثروت ، موسوعة تاريخ الفن العين تسمع والاذن تري، *فنون الشرق الأقصى "الفن الهندي* "، ط.١، القاهرة : دار الشروق ، ٢٠٠٥م.

- ʿUkāša, Ṯarwat, Mawsūʿat tārīḫ al-fan al-ʿayīn waʾl-uḏun tarā, *Funūn al-šarq al-aqṣā "al-Fan al-hindī*", 1st ed., Cairo: Dār aḷšurūq, 2005 .

- عمر، أحمد مختار عبد الحميد، *معجم اللغة العربية المعاصرة*، ط.١، القاهرة : عالم الكتب، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م.

- ʿUmar, Muḫtār ʿAbd al-Ḥamīd, *Muʿğam al-luġa al-ʿarabīya al-muʿāṣira*, 1st ed., Cairo: ʿAlam al-kutub, 1429A.H/ 2008A.D .

- الفردوسي، ابي القاسم ، *الشاهنامة : ملحمة الفرس الكبرى* ، ترجمة: سمير ملطي، ط.٢، بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٧٩م.

- al-Fardūsī, Abī al-Qāsim, *al-Šāhnāma: Malḥamat al-furs al-kubrā*, Translated by: Samīr Malṭī, 2nd ed., Beirut: Dār al-ʿilm liʾl-malāyīn, 1979.

- فرغلي، أبو الحمد، *التصوير الاسلامي، نشأته وموقف الاسلام منه وأصوله ومدارسه*، ط.١، القاهرة : الدار المصرية اللبنانية ، ٢٠٠٠ م.

- Farġalī, Abū al-Ḥamd, *al-Taṣwīr al-islāmī, našʾātuh wa mawāqif al-islām minh wa ʾuṣūluh wa madārisuh*, 1st ed., Cairo: al-Dār al-miṣrīya al-libnānīya, 2000 .

- القاضي، النعمان عبد المتعال، *شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام* ، ط.١، القاهرة : مكتبة الثقافة الدينية ، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م.

- al-Qāḍī, al-Nuʿmān ʿAbd al-Mutaʿāl, *Šiʿr al-futūḥ al-islāmīya fī Ṣadr al-islām*, 1st ed., Cairo: Maktabat al-ṯaqāfa al-dīnīya, 1426A.H/ 2005A.D .

- القرطبي، أبو عبد الله محمد بن فرح الأنصاري الخزرجي شمس الدين(ت :٦٧١هـ) ، *الجامع لأحكام القرآن*، تحقيق: البردوني، أحمد وأطفيش، ط.٢، القاهرة : دار الكتب المصرية، ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤ م.

- al-Qurṭubī, Abū ʿAbdullah Muḥammad bin Farağ al-Anṣārī al-Ḫazarğī Šams al-Dīn (D:671A.H), *al-Ğāmiʿ liʾaḥkām al-Qurʾān*, Reviewed by: al-Bardūnī, Aḥmad& Aṭfīš, 2nd ed., Cairo: Dār al-kutub al-miṣrīya, 1384A.H/ 1964A.D.

- كنبي، شيلا ر .وآخرون، *روائع تحف الفن الإسلامي في متحف المتروبوليتان للفنون* ، ترجمة :عبد الودود العمراني وبشير بو عائشة، القاهرة : دار نشر الجامعة الامريكية ،٢٠١٦م.

- Kanbī, Šīlār& Others, *Rawāʾiʿ tuḥaf al-fan al-islāmī fī matḥaf al-Mitrūbūlītān liʾl-funūn*, Translated by: ʿAbd al-Wadūd al-Umrānī& Bašī bū ʿAʾiša, Cairo: Dār našr al-Ğāmiʿa al-Amrīkīya, 2016.

- لوبون، جوستاف، *حضارات الهند*، ترجمة: عادل زعيتر، ط.٤، القاهرة : مؤسسة هنداوي،٢٠٠١م.

- Le Bon, Gustave, *Ḥaḍārāt al-Hind*, Translated by: ʿAdil Ziʿītar, 4th ed., Cairo: Muʾasasat hindāwī, 2001.

- المشهداني، ياسر عبد الجواد حامد ، " الفيل واستخداماته في الحياة الهندية في العصور الوسطي" ، *مجلة التربية والعلم* ، مج. ١٤ ،ع.١، الموصل ، ٢٠٠٧ م.

- al-Mišhidānī, Yāsir ʿAbd al-Ğawād Ḥāmid, "al-Fīl wa istiḫdāmātuh fī al-ḥayāh al-hindīya fī al-ʿuṣūr al-wusṭā 1", *Mağallat al-tarbiya waʾl-ʿilm* , vol.14, Mosul , 2007.

- *مصطفي، محمد ، " بهرام جور في التصوير الإسلامي " ، مجلة الرسالة ، ع ٤٠ ، د.ت.*

- Muṣṭafā, Muḥammad, "Bihrām Ğūr fī al-taṣwīr al-islāmī 4", *Mağallat al-risāla*, d.t .

- مطاوع، حنان عبد الفتاح ، *الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية*، ط.١، الإسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ٢٠١٦م.

- Miṭāwiʿ, Ḥanān ʿAbd al-Fattāḥ, *al-Funūn al-islāmīya al-irānīya waʾl-turkīya*, 1st ed., Alexandria: Dār al-wafāʾ li dunyā al-ṭibāʿa waʾl-našr, 2016.

- النمر، عبد المنعم، *تاريخ الاسلام في الهند* ، ط.١ ، القاهرة :المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م.

- al-Namir, ʿAbd al-Munʿim, *Tārīḫ al-islām fī al-hind*, 1st ed., Cairo: al-Mūʾasasa al-ǧāmiʿīya liʾl-dirāsāt waʾl-našr waʾl-tawzīʿ, 1401A.H/ 1981A.D.

- نور ، حسن محمد ، " الخيام في المخطوطات الإيرانية حتى نهاية ق ١٢هـ/١٨م " ، *مجلة كلية الاثار بقنا* ، جامعة جنوب الوادي ، ع 1.يوليو ٢٠٠٦ م.

- Nūr, Ḥasan Muḥammad, " al-Ḫiyām fī al-maḫṭūṭāt al-irānīya ḥattā nihāyat al-qarn 12A.H/ 18A.D 1", *Maǧallat kullīyat al-aṯār bi Qinā*, South Valley University, July, 2006.

- النويري، أحمد بن عبد الوهاب بن محمد القرشي التيمي البكري، شهاب الدين(ت ٧٣٣هـ)، *نهاية الأرب في فنون الأدب*، ط.١ ، القاهرة :دار الكتب والوثائق القومية ، ١٤٢٣ هـ.

- al-Nuwīrī, Aḥmad bin ʿAbd al-Wahāb bin Muḥammad al-Qurašī al-Taymī al-Bakrī, Šihāb al-Dīn (D: 733A.H), *Nihāyat al-irab fī funūn al-adab*, 1st ed., Cairo: Dār al-kutub waʾl-waṯāʾiq al-qawmīya, 1423.

- الهاشمي، زيد بن عبد الله بن مسعود بن رفاعة(ت: ٤٠٠هـ)، *الامثال* ، ط.١، دمشق : دار سعد الدين ، ١٤٢٣ هـ.

- al-Hāmišī, Zayīd bin ʿAbdullah bin Masʿūd bin Rifāʿa (D: 400A.H), *al-Amṯāl*, 1st ed., Damascus: Dār Saʿd al-Dīn, 1423.

- ياسين، عبد الناصر، *وسائل السفر عند المسلمين تاريخها وأثارها: دراسة عن الهودج وشاكلاته في ضوء المصادر المكتوبة والأثرية*، ج.٢، القاهرة : مكتبة زهراء الشرق ، ٢٠٠٥ م.

- Yāsīn, ʿAbd al-Nāṣir, *Wasāʾil al-safar ʿind al-muslimīn tārīḫahā wa aṯārahā: Dirāsa ʿan al-hawdağ wa šākilātuh fī ḍūʾ al-maṣādir al-maktūba waʾl-aṯarīya*, vol.2, Cairo: Maktabat zahrāʾ al-šarq, 2005.

المراجع الأجنبية :

- ANNU M., «*a Critical Study of Mughal Paintings During Akbar's Reign*», *PhD thesis*, Doctor of Philosophy in fine art, Aligarh Muslim University INDIA, 1999.

- moi'nee, Hina fatima,*" a comparative study of colour and form in deccan and rajasthan raagmala painting"*, *PhD thesis*, Doctor of Philosophy in fine art, Aligarh Muslim University india 2009.

- Mookerjee, M., «*mediaeval illustrated manuscripts of eastern india and Nepal*», *phD thesis*, school of oriental and African studies, University of London 1951.

- Nardi, I., «*The Theory of Indian Painting: the Citrasutras, their Uses and Interpretations*», *PhD thesis* at the School of Oriental and African Studies, University of London, July 2003.

- Sharma, L. Ch., *A Brief History of Indian Painting*, Krishna parkashan media, 3rd ed., India 2008.

- SIMSAR, M. H. ; IMAMI, K. & Others, Golestan Palace Library : a portfolio of miniature paintings and calligraphy, Tehran : Zarrin & Simin Books, 2000.

الشبكة الدولية للمعلومات:

- https://collections.geneve.ch/mah/oeuvre/rustam-tirant-vers-lui-le-khaqan-par-un-lasso-pour-le-faire-tomber-de-son-elephant/1971-0107 Accessed (1/8/2021 2:12:17 AM)
- https://asia.si.edu/learn/shahnama/els2010-2-7/Accessed(1/6/2021-3:12:17 AM)
- https://manuscripts.thewalters.org/viewer.php?id=W.598#page/280/mode/2up Accessed(1/4/2021 2:12:11 PM).
- https://viewer.cbl.ie/viewer/object/Per_2:14277_13/1/LOG_0000/ Accessed(1/3/2021:11PM.)
- https://collections.geneve.ch/mah/oeuvre/rustam-frappant-lelephant-fou/1971-0107-0368. Accessed (1/5/2021 11:17:19 AM)
- Francesca Galloway, Asia Week New York, Leslie Feely Fine Art 5th Floor, 33e 68th Street, New York 10065 14 - 22 March 2014 : Https://Www.Francescagalloway.Com/Usr/Documents/Exhibitions/List_Of_Works_Url/15/Awny2014.Pdf Accessed (1/6/20211:12:14)
- http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_18579_f363r Accessed(1/9/2021 4:12:19 AM)
- http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_18579&index=10 Accessed (1/9/2021 4:12:19 AM)
- https://art.thewalters.org/detail/9670/single-leaf-of-two-young-men-riding-a-white-elephant-2/ Accessed(1/6/2021 9:18:13 AM)
- http://collections.vam.ac.uk/item/O16759/krishna-and-indra-painting-unknown Accessed (1/3/2021 1:11:13AM) .

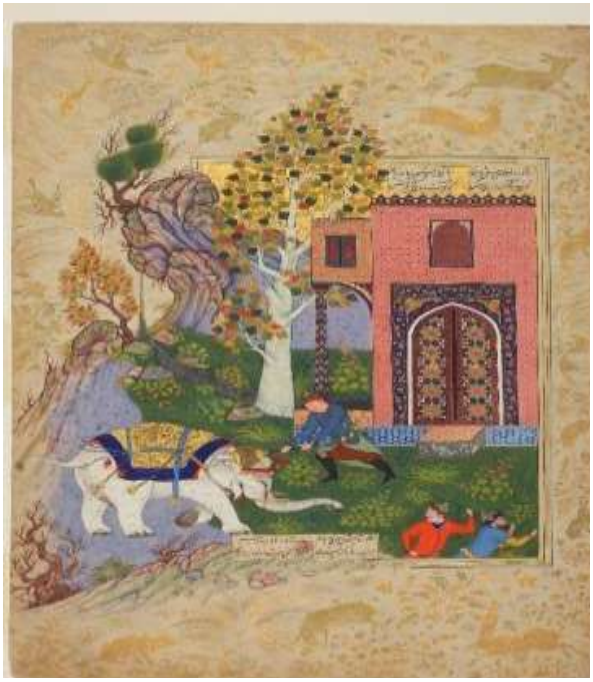
اللوحات

لوحة (١) رستم يسقط الخاقان
الشاهنامة للفردوسي ق٩هـ/١٥م
محفوظة في متحف جينيف رقم(1971-0107-0019)

لوحة (٢) زال على فيل أبيض
الشاهنامة للفردوسي ٩٢٦ هـ -١٥٢٠م
محفوظة في المتحف القومي للفنون الاسيوية رقم(LTS1995.2.46)

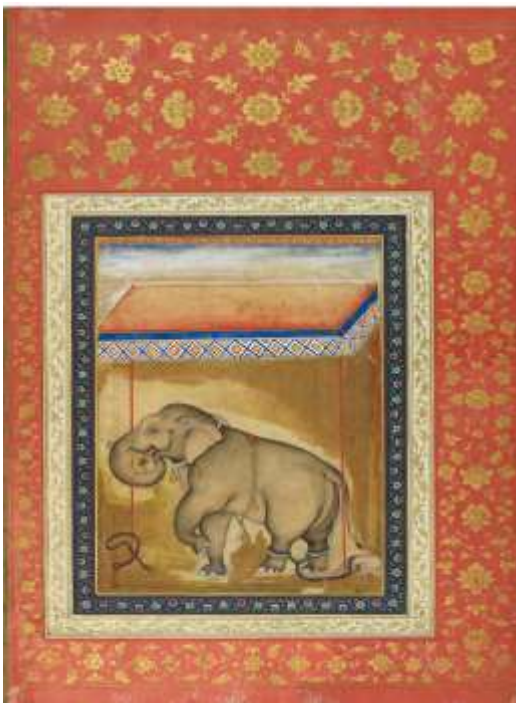
لوحة (٣) منظر صيد
ظفر نامة ٩٣٥ هـ -١٥٢٩م
(محفوظة في مكتبة قصر جلستانZafarnama MS)

لوحة (٤) بهرام جور يقتل الفيل الابيض
تاريخ نجاريستان ٩٧٦ هـ -١٥٦٩م
محفوظة في متحف والترز للفنون رقم.(W.598 – fol 79a)



لوحة (٥) رستم يقتل الفيل الابيض
الشاهنامة ٩٩٨ هـ -١٥٩٠م
محفوظة في مكتبة شيستربيتي رقم.(Per 277.13)

لوحة (٦) رستم يروض الفيل الثائر
الشاهنامة ق ١١هـ/١٧م
محفوظة في متحف جينيف للفنون رقم.(1971-0107-0368)



لوحة (٧) فيل ذو ناب واحدة
لوحة من البوم ٩٩٨هـ/١٥٩٠م
محفوظة في مجموعة خاصة . الولايات المتحدة الامريكية

لوحة (٨) صراعات المعبودات الهندية
لوحة من الهريفامسا ٩٩٨هـ/١٥٩٠م
محفوظة في متحف فيكتوريا وألبرت . رقم الحفظ (IS.5-1970)

لوحة (٩) أمير يصيد الفيل الأبيض ويقتله
مرقعة هندية ٩٩٨هـ/١٥٩٠م
محفوظة في متحف والترز للفنون . رقم الحفظ (W.669)

لوحة (١٠) فيل ابيض في مجلس الامبراطور
أنوار سهيلي ١٠١٠هـ/١٦٠١م
محفوظة المكتبة البريطانية . رقم الحفظ (MS 18579)

لوحة (١١) نزهة على ظهر الفيل
لوحة من البوم ق١١هـ /١٧م
محفوظة في متحف والترز للفنون . رقم الحفظ (W.693)

دراسة أثرية فنية ونشر لمصحف شريف من صعيد مصر مؤرخ بسنة ١٢٨٧هـ/١٨٧٠م

An artistic archaeological study and publication of aholy Qur'an from Upper Egypt (dated in 1287 AH / 1870 AD)

علاء الدين بدوى محمود محمد الخضرى

أستاذ الكتابات والآثار الإسلامية المساعد، كلية الآثار بقنا، جامعة جنوب الوادى

Alaa Elden Badawie Mahmoud Mohamed Elkhodary

Assistant Professor of Islamic Archaeology- Faculty of Archaeology - South Valley University

alaa99a@yahoo.com

الملخص:

تحتفظ المكتبات العالمية والإقليمية والمحلية بالعديد من المصاحف التى كتبت فى الفترات التاريخية المختلفة ، وكذلك يحتفظ الكثيرون من هواة الآثار بالمصاحف التى يعتبرونها بجانب مكانتها السامية آثاراً تخلد ذكرى أجدادهم ويعتبرونها نوعاً من التأكيد على أصالتهم ومكانتهم فى المجتمع.

ويدرس هذا البحث مصحفاً أثرياً يمتلكه السيد. عبد المنعم عبد الباقى الجلايلى بصعيد مصر وهذا المصحف مؤرخ بسنة ١٢٨٧هـ/١٨٧٠م، وهو بحالة جيدة من الحفظ وينشر ويدرس هذا المصحف للمرة الأولى،وقد نسخ هذا المصحف بالخط النسخ غير المتقن وتم كتابته بالرسم العثمانى، ويرجع السبب فى دراسة هذا المصحف الشريف إلى عدم وجود دراسة تناولت هذا المصحف من قبل فهو ينشر ويدرس للمرة الأولى. وتعتمد الدراسة على المنهج الوصفى والتحليلى للمصحف الشريف،واستهل البحث بمقدمة ثم الدراسة الوصفية للمصحف الشريف ،ويلى ذلك الدراسة التحليلية، ثم يعقب ذلك عرض موجز لأهم ما توصل إليه البحث من نتائج.

الكلمات الدالة:

مصحف، خط، النسخ، الثلث، العثمانى

Abstract

The global, regional and local libraries keep many copies of the Qur'an that were written in different historical periods, and many antiquities aficionados keep the Qur'ans which considered, in addition to their sublime status, as monuments commemorate the memory of their ancestors. Also those Qur'ans considered as a kind of confirmation of their originality and position in the society.

This research studies an ancient Qur'an owned by Mr. Abd Almonem Abdul Baki Al-Jalili in Upper Egypt, and this Qur'an is dated in 1287 AH / 1870 AD, and it is in a good condition. This Quran is published and studied for the first time. This Qur'an was copied in rough naskh script and was written in Ottoman script.

The reason for studying this noble Qur'an is back to the absence of studies dealt with this Qur'an previously. so It is published and studied for the first time. This study is based on the analytical descriptive method, and the research began with an introduction, then the descriptive study of the Noble Qur'an, followed by the analytical study, finally followed by abrief presentation of the most important findings.

Keywords:

Qur'an, Naskh, Thulth, Ottoman.

مقدمة

المصحف الشريف[١] هو كتاب الله عزوجل ،أنزله الله سبحانه وتعالى على نبيه محمد صلى الله عليه وسلم، واهتم الخليفة أبو بكر الصديق رضى الله عنه بجمع القرآن الكريم[٢] 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[٣].

وقد ورد أن الصحف الصديقية بقيت عند حفصة إلى أن ولى مروان بن الحكم المدينة سنة (٤٢-٤٩هـ) فطلبها فأبت، فلما توفيت حضر جنازتها، وطلب الصحف من أخيها عبدالله، فبعث بها إليه فحرقها خشية أن تظهر فيرجع الناس إلى الاختلاف الذى فر منه عثمان وأصحابه رضى الله عنهم، قال على رضى الله عنه :"لاتقولوا فى عثمان إلا خيراً، فو الله ما فعل الذى فعل فى المصاحف إلا عن ملأ منا". وقال أيضاً:" لو كنت الوالى وقت عثمان لفعلت فى المصاحف مثل الذى فعل عثمان"، ويذكر أن عثمان رضى الله عنه نسخ عدة مصاحف فأرسل واحداً إلى البصرة، وآخر إلى الكوفة وثالثاً إلى الشام، ورابعاً إلى مكة، وحبس لنفسه واحداً يقال له : الإمام ، وأمر بحرق ما سوى ذلك فى جميع الأمصار[٤].

---

[١] المصحف الشريف: اختلف الصحابة فيما بينهم على تسمية القرآن الكريم فالبعض قال نسميه سفراً واعترض الآخرون لأن هذه التسمية كان اليهود يسموه بها وكرهوه، وذكر البعض أنه رأى مثله فى الحبشة يسمى المصحف، فاجتمع رأى الجميع أن يسموه المصحف، وهكذا ذاع صيت هذه الكلمة للدلالة على المصحف، وذكر الأحباش أن العرب نقلوا عنهم المصحف الذى يحفظ من الكتاب ويحافظ عليه ويصونه، عبد العزيز، شادية الدسوقى، *فن التذهيب العثمانى في المصاحف الأثرية*، القاهرة: دار القاهرة للنشر، ٢٠٠٢ م ، ١١

[٢] القرآن الكريم: مصدر قرأ قراءة وقرآنا، وقرأ: تأتى بمعنى الجمع والضم، والقراءة: تعنى ضم الحروف والكلمات بعضها إلى بعض فى الترتيل، والقرآن: على وزن فعلان، تقول قرأته قرءة وقرآنا، بمعنى واحد، وقد خُصَّ القرآن بالكتاب المُنزل على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، فصار له كالعلم الشخصى... كلام الله المنزل على رسوله محمد صلى الله عليه وسلم، المكتوب فى المصاحف، للمزيد انظر: الغول، محمد فراج محمد، " *مجموعة المصاحف التركية والمغربية المحفوظة بالمكتبة المركزية بجامعة أم القرى بمكة المكرمة"، مخطوطة رسالة ماجستير*، كلية الآثار، جامعة القاهرة،٢٠١٤م، هامش ١- ١؛ مجمع اللغة العربية، *المعجم الوسيط*، ط.٤، القاهرة : مطبعة الشروق الدولية ، ٢٠٠٤م، ٧٢٢

[٣] نور، حسن محمد، *دراسات أثرية حول المصحف الشريف*، الإسكندرية: دار الوفاء للنشر، ٢٠١٦م، ٣ بتصرف؛ عمران، حمدى بخيت، *الكتابة العربية، نشأتها وتطورها*، القاهرة، ٢٠٠٨ م، ٦٠

[٤] أبو المجد، محمد رضوان،" *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، ٣٨.

المبحث الأول:- الدراسة الوصفية:

يحتفظ السيد.عبد المنعم عبد الباقى الجلايلى بقرية عزبة أبو ليله- مركز نجع حمادى، محافظة قنا[٥]، بمصحف شريف، حالته جيدة من الحفظ بصفة عامة،لكن رقه أوجلدته[٦] انفصلت عن المصحف مما أدى إلى تفكك أوراقه.

١- غلاف المصحف وجلدته من الخارج

غلاف وجلدة المصحف لونها بنى داكن سميكة، مقاسها(٢٢x١٥ سم)، والكعب مقاسه(٢٢x٦،٥ سم) وله قنطرتان ولسان (طوله٥،٥ سم)، والمصحف تام فى حالته إذ يقع فى (٦٦٤) صفحة تم ترقيمها حديثاً بالأرقام الحسابية الهندية[٧] بأعلى يسار كل صفحة، مقاس كل صفحة(٢٢x١٦سم)،وهى ورقية بيضاء

[٥] أتوجه بالشكر الوفير للسيد الشيخ.عبد المنعم عبد الباقى الجلايلى، بالغربى بهجورة بنجع حمادى لإتاحته لى هذا المصحف الشريف لنشره للمرة الأولى، كما أتوجه بالشكر للباحث الآثاري. محمود عبد الوهاب مدنى للإشارة إلى بدراسة هذا المصحف الشريف فلهما منى كل الشكر والتقدير.

[٦] الجلد أو 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–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 إنتاجه على بعض المناطق المحددة في حين أن الرق نظرياً يصنع في أى مكان بما أن مادته ذات الأصل الحيوانى متوفرة عالمياً ، وطريقة إعداده سهلة نسبياً وهذه ميزة مهمة للرق. والرق هو الجلد المعد للكتابة والنسخ–كان يكلف غالياً، ولذلك ربما كتب فيه أولاً ثم يمحى ويستعمل ثانياً وثالثاً بعد إزالة ما رسم عليه من كتابة، وتسبب من علو ثمنه أن بقى استعماله مقصوراً على ذوى اليسار.

للاستزادة انظر: النشار، السيد السيد، *في المخطوطات العربية*، الإسكندرية: دار الثقافة العربية، ١٩٩٧م ، ٢٧؛ المنيف، عبد الله بن محمد بن عبد الله، *دراسة فنية لمصحف مبكر يعود للقرن الثالث الهجرى/التاسع الميلادى*، المملكة العربية السعودية، *محفوظ فى مكتبة الملك فهد الوطنية*، ط١ ، ١٩٩٨م ، ٥٦؛ دى روش، فرانسو، *المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربى*، ترجمة د.أيمن فؤاد سيد، لندن: مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامى، ٢٠٠٥م، ٧٩ تم النقل بتصرف، عبد الوهاب، حسن حسنى، *البردى والرق والكاغد في إفريقية التونسية*، مجلة الوعى الإسلامى بعنوان علم المخطوط العربى، بحوث ودراسات، ع. ٧٩، الكويت ، ٢٠١٤م ، ١٦٧؛ الخضرى، علاء الدين بدوى محمود محمد، "دراسة أثرية فنية لرقى مصحف بمكتبة جامعة برمنجهام بالمملكة المتحدة"، *مجلة الاتحاد العالم للآثاريين العرب*، ع ١٨، ٢٠١٧م، ٤٩٦

[٧] الأرقام الهندية : يطلق عليها الأرقام العربية وتسمى بالأرقام الغبارية والهندية لأنها مأخوذة من طرائق الهنود الحسابية إذ كان أهل الهند يأخذون غباراً لطيفاً، ويبسطونه على لوح من خشب أو غيره أو ما كان مستوياً ويرسمون عليه الأرقام التى يحتاجون إليها فى عملياتهم الحسابية ومعاملاتهم التجارية وترسم هذه الأرقام حالياً بهذا الشكل ٠-١-٢-٣-٤-٥-٦-٧-٨-٩ وتكتب مسايرة للقلم العربى من اليمين إلى اليسار، للاستزادة انظر: الشمرى، هزاع بن عيد، "الأرقام العربية والأرقام الإفرنجية"، *مجلة عالم الكتب*، مج. ١٩، ع ١٩٩٨م، ٤٣٦

مصفرة، ومتوسط مسطرتها من (٧) إلى (٨) كلمات في السطر[٨] (لوحة رقم ١-٢).واشتملت جلدة المصحف على زخرفة البخارية[٩] (لوحة رقم ٢)(أشكال أرقام ١-٢-٣) ،ومن الملاحظ أن البخارية فى هذا المصحف نفذت بطريقة الضغط ولونت باللون الذهبى ولكن التذهيب[١٠] تآكل فلم يظهر من البخارية إلا رسمها فقط.

كتب المصحف بمداد أسود داكن،بخط نسخ غير متقن لم تراع فيه النسبة الفاضلة [١١]، ولم يَسِر على ميزان الخط العربى لخط النسخ، وكتبت عناوين السور باللون الأسود، أما بدايات الأحزاب وأجزاء المصحف فقد كتبت باللون الأحمر.

٢- فاتحة المصحف" صفحتا البداية ":

تمثل صفحتى البداية وهما متقابلتان ومتطابقتان، اشتملت اليمنى على سورة الفاتحة فى (٨) أسطر مكتوبة باللون الأسود(شكل رقم٦)، عدا اسم السورة فكتب باللون الأحمر وجاءت خالية من أى زخرفة، وعلى يسارها كتبت(٩) أسطر من سورة البقرة وكتب اسم السورة باللون الأحمر مثل عنوان سورة الفاتحة، وقد جاءت آيات سورة البقرة فى الصفحة اليسرى داخل إطار بيضاوى من خطين وتزدان الصفحة بإطار من خطين غفل من أى زخرفة(لوحة رقم ٤).

---

[٨] استفادت الدراسة من مرجع، نور، *دراسات أثرية حول المصحف الشريف*، ١٠، فى إعداد منهجية البحث

[٩] البخارية: يقصد بها فى مصطلح أهل الصنعة من الحرفيين وحدة زخرفية ذات شكل دائرى غالباً تتصل بها من أعلى ومن أسفل حليتان متشابهتان كل منهما عبارة عن ورقة ثلاثية، وقد تعمل هذه البخارية على الحوائط وتكون مادتها من الحجر المدقوق أو الجص أو تعمل على درف الأبواب المصفحة فى العمائر الأثرية، وتكون مادتها من النحاس أو الحديد طبقاً لنوع الرقائق المعدنية المستخدمة فى تصفيح هذه الأبواب، ويغلب على الظن أن هذه التسمية إما أنها مأخوذة من النسبة إلى مدينة بخارا أو بخاره الإيرانية أو من النسبة إلى حى البخارية فى البصرة بالعراق. للاستزادة أنظر: رزق، عاصم محمد، معجم *مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية*، القاهرة، ٢٠٠٠م، ٣٣؛ أمين، محمد محمد، عبد اللطيف، ليلى، *المصطلحات المملوكية في الوثائق العثمانية*، القاهرة: الجامعة الأمريكية، د ت، ٢٠

[١٠] التذهيب: يقال: ذهبت الشئ فهو مذهب إذا طليته بالذهب، وفى حديث جرير وذكر الصدقة :حتى رأيت وجه رسول الله صلى الله عليه وسلم يتهلل كأنه مذهبة، كذا جاء في سنن النسائى وبعض طرق مسلم، قال: والرواية بالدال المهملة والنون، وقد تقدمت فعلى قوله مذهبة، هو من الشئ المذهب، وهو المموه بالذهب، أو هو من قولهم:فرس مذهب، 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*، مجـ. ٣، تحقيق نخبة من الأساتذة، القاهرة: دار المعارف، د ت ، ١٥٢٣.

[١١]النسبة الفاضلة: هى قانون وضعه الكتاب العرب للخط والكتابة العربية وهى مقاييس ومعايير تؤلف ما يشبه القانون يرجع إليه كل من أراد حذق الخط وتجويده ، فكانت هذه القوانين بمثابة نظريات هندسية غاية فى الدقة بحيث أصبح لا يجوز الزيادة عليها أو الإنقاص منها، الجمل، محمد عبد المنعم، *قصور الحمراء*، ٢٦٥، وطاش كبرى زادة، حمد بن مصطفى بنخليل المعروف طاش كبري زاده -ت ٩٦٨هـ/ ١٥٦٠م: *مفتاح السعادة ومصباح السيادة فى موضوعات العلوم*، ج ١، تحقيق كامل بكرى، عبد الوهاب أبو النور، القاهرة، د. ت؛ الخضرى، علاء الدين بدوى محمود،"" فن الخط العربى على التحف الفنية السلجوقية والمغولية، دراسة أثرية فنية مقارنة"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب بقنا، جامعة جنوب الوادى، ٢٠١١م، ٢٤٨

ومن الملاحظ خلو المصحف موضوع الدراسة من المستطيلين العلوى والسفلى فى صفحتى الإفتتاحية، فى حين نجد فى مصحف يرجع تاريخه إلى سنة ١٢٨٩هـ/ ١٨٧٢م أنه يحتوى على مستطيلين علوى وسفلى فى صفحتى الافتتاحية[١٢]وهناك مصحف آخر يرجع تاريخه لسنة ١٢٧٠هـ/ ١٨٥٣م نفذ المستطيل الأوسط فى صفحتى الافتتاحية[١٣]، ومن الملاحظ أن صفحتا الافتتاحية للمصحف الشريف موضوع الدراسة جاءتا غفل من أى زخرفة على عكس المصاحف المنسوبة لتلك الفترة التاريخية.

٣- عناوين السور

جاءت عناوين السور فى المصحف موضوع الدراسة بعد نهاية كل سورة مباشرة وكتبت عناوين السور بمداد أحمر، وبالنسبة لمصاحف العصر العثمانى فقد"ورد فى المصاحف يفصل بين السور شريط زخرفى اعتنى بتذهيبه وزخرفته كتب به عنوان السورة ومكان نزولها وعدد آياتها، وفى البداية كان هذا الشريط الزخرفى الفاصل بين السور عبارة عن فراغ بين كل سورة أوسع من الفراغ الموجود بين السطور وبعضها، ثم شغل هذا الفراغ ببعض من الزخارف البسيطة، وبعد ذلك كتب اسم السور وتحديد عدد آياتها وموقع نزولها فى مكة أو المدينة"[١٤]، ومن هذه المصاحف التى نفذت بهذه الطريقة مصحف يرجع تاريخه إلى سنة ١٢٦٤هـ/ ١٨٤٧م[١٥].

وقد وجدت مصاحف لم يشر إلى عنوان السور أو عدد الآيات أو مكان نزولها بالكتابة، ولكن اكتفى بالشريط الزخرفى الذى تتوسطه الحشوة المستطيلة الذهبية والتى على جانبيها براعم الزهور والوريدات المتعددة البتلات مثلما بالمصحف المؤرخ بسنة ١٢٥٥هـ/١٨٣٩م[١٦] والمصحف المؤرخ بسنة ١٢٨٦هـ/ ١٨٦٩م[١٧].

٤- الفواصل والعلامات:

جاءت فواصل السور التى تكتب بلون مغاير عن لون مداد الآيات، وغلب أيضاً أن يفصل بين الآيات وبعضها البعض بدائرة صغيرة حمراء اللون، وجاءت الآيات خاليه من الأرقام، وجاءت الكلمات مشكولة ومعجمة وجاء التشكيل فى المصحف بلون مداد أحمر، أما الأحزاب وأنصافها وأرباعها والأجزاء فكتبت بمداد أحمر اللون فى الهامش قبالتها كلمة (حزب، جزء) (لوحات أرقام٧-٨-٩-١٠-١١).

---

[١٢] للمزيد انظر: أحمد، *المخطوط الدينى*، ٣٠- لوحة ٥٤، بتصرف

[١٣] أحمد، لوحة رقم ٢٢

[١٤] عبد العزيز، شادية الدسوقى، *فن التذهيب*، ١٥٤-١٥٥

[١٥] محفوظ بمتحف الفن الإسلامى ١٨١٠٨، عبد العزيز، *فن التذهيب*،١٥٦، بتصرف

[١٦] محفوظ بمتحف قصر المنيل برقم ٢٣٨ ، عبد العزيز، *فن التذهيب*،١٦٠ ، بتصرف

[١٧] محفوظ بمتحف الفن الإسلامى برقم ١٨١١٤ ، عبد العزيز، *فن التذهيب*، ١٦٠

٥- **بعض من صفحات المصحف من الداخل :**

اشتمل المصحف على (٦٦٤) صفحة عدا صفحتى الدعاء الخاصة بالمصحف، وجاءت الفواصل فى المصحف بين السور على هيئة كتابة اسم السورة وهل هى مكية أو مدنية (لوحات أرقام٤-٥-٦).وقد خلت الصفحات من أى زخرفة وكذلك خلت الهوامش فى المصحف من أى زخرفة، وجاءت علامات الحزب ومواضع السجود خالية من أى زخرفة.

٦- صفحتا الختام:

جاءت صفحتا الختام عبارة عن الدعاء فى المصحف فى صفحتين ونص الدعاء كما ورد فى المصحف:

١. ربنا تقبل منا إنك أنت السميع العليم وتب علينا إنك
٢. أنت التواب الرحيم اللهم ارزقنا بكل حرف من القرآن حلاوة
٣. وبكل جزء جزءً اللهم ارزقنا بالألف ألفة وبالباء بركة وبالتاء توبة
٤. وبالثاء ثواباً وبالجيم جمالاً وبالحا حكمة وبالخا خيرا وبالدال دليلا
٥. وبالذال زكاء وبالرء رحمه وبالزى زكوة وبالسين سعادة
٦. وبالشين شفا وبالصاد صدقاً وبالضاد ضياء وبالطاء طلاوة
٧. وبالظاء ظفرا وبالعين علماً وبالغين غنا وبالفاء فلاحاً
٨. وبالقاف قربة وبالكاف كرامة وباللام لطفاً وبالميم
٩. موعظة وبالنون نور وبالوو وصلة وبالهاء هداية
١٠. وبالياء يقينا اللهم انفعنا بالقرآن العظيم وارفعنا
١١. بالإيمان والذكر الحكيم وتقبل منا قراتنا وتجاوز عنا
١٢. ما كان فى تلاوة القرآن من خطا او نسيانا أو
١٣. تحريف فى كلمة عن موضعها أو تقديم أو تأخير
١٤. أو زيادة أو نقصان أو تاويل على غير ما أنزلته عليه
١٥. أو ريب أو شك أو سهو أو سوء الحاف أو تعجيل
١٦. عند تلاوة القرآن أو كسل أو صرعة أو زيغ لسان
١٧. أو رفق أو بغير وقوف او ادغام بغير مدغمه او اظهار
١٨. بغير بيان أو مد أو تشديد أو همزة أو جزم أو إعراب
١٩. بغير ما كتبه أو قلة رغبة ورهبة عند آيات الرحمة أو آيات
٢٠. العذاب فاغفر لنا ربنا واكتبنا مع الشاهدين اللهم نور
٢١. قلوبنا بالقرآن وزين أخلاقنابالقرآن ونجنا من النار
٢٢. بالقرآن وادخلنا فى الجنة بالقرآن اللهم اجعل القرآن

٢٣. لنا فى الدنيا قرينا وفى القبر مونسا وعلى الصراط نورا
٢٤. وفى الجنة رفيقا ومن النار سترا وحجبا والى الخيرات
٢٥. كلها دليلا فاكتبنا على التمام وارزقنا ادابا بالقلب
٢٦. واللسان وحب الخير والسعادة والبشارة من
٢٧. الإيمان وصلى الله على خير خلقه محمد مظهر لطفه
٢٨. ونور عرشه سيدنا محمد واله وأصحابه أجمعين
٢٩. وسلم تسليماً كثيراً والحمد لله رب
٣٠. العالمين آمين آمين
٣١. ملك الفقير الحقير الذليل لربه احمد محمد مصطفى حسن
٣٢. الجرجاوى اللهم اغفر له ولوالديه والمسلمين أجمعين آمين
٣٣. كاتبه ... (لوحة رقم ١٤-١٥)(شكل رقم٨).

من الملاحظ فى كتابة دعاء المصحف العديد من الأخطاء اللغوية مما يدل على عدم دراية كاتب الدعاء بقواعد اللغة العربية الصحيحة ومن المرجح أن كاتب الدعاء غير كاتب المصحف الشريف حيث ظهر جلياً فى كتابة الدعاء ضعف مستوى خط النسخ ولم يلتزم كاتب الدعاء بقواعد خط النسخ وجاءت أسطر الكتابة غير متساوية أو غير متزنة مع بعضها البعض .

المبحث الثانى:الدراسة التحليلية:-

أولاً:- شكل كتابات المصحف الشريف

١- أسلوب رسم الحروف (شكل رقم٩-١٠) :

كتب المصحف بخط النسخ فرسم الألف مستقيماً مطلق أميل إلى القصر، فيحين رسمت الألف الصاعدة بها ميل خفيف يمنة ويسرة وبتخانات مختلفة أثناء صعودها[١٨]، أما الباء وأختاهافيميل قائمها يسرة فى أغلب مواضعها وجاءت منتهية مفردة مجموعة، وجاءت الجيم وأختاها، مبتدأه ومتوسطة مجموعة فى أغلب الكلمات بالمصحف، أما الدال وأختهافرسمت منتهية ومفردة مجموعة غير مرسلة، ورسمت الراء وأختها مبسوطة ومجموعة ومقوسة،فى حين رسمتالسين وأختهامرسلة فى البسملة، ورسمت مجموعة مسننة، أما الصاد وأختها، فبياضهما لوزى دائماً ولم تعدم سنتها البته، وحجمهما وعراقتهما صغيرة أحياناً،ورسمتالطاء وأختها بياضهما لوزى، وطالعهما مستقيم ومروس أحياناً، ويكثر فيها الوقف ويقل الإرسال،أما الفاء وأختها فجاءت عقدتهما مدورة، ورقبتهما قصيرة فى المبتدأة،وبدون رقبة فى المتوسطة، وعراقة القاف المنتهية كأنها حرف نون، ويغلب عليها الجمع، ورسمت الكافزنادية ومشكولة فى حالتها المبتدأة والمتوسطة مع حذف طرفها المقوس،أما فى حالتها المنتهية فترسم بهمزة، وقد تجمع أو ترسل أو تبسط، أما اللام فرسمت مروسة

[١٨] نور، *دراسات أثرية حول المصحف الشريف*، بتصرف ، ١١

فى أغلب كلمات المصحف، وقد تميل يسرة، ويزداد ميلها كثيراً عند تركيبها قبل الجيم وأختيها ، أما اللام ألف فترسم محققة ومرشوقة ووراقية، ولها غالباً سن على يسارها[١٩].

أما الميم فرسمت عقدتها مفتحة أو مطموسة، دائرية أو لوزية، قد تقلب أو تحقق، وفى حالتها المنتهية يرسم ذيلها قصيراً أحياناً،ومسبلة أو مرسلة وقد تدغم، وجاءت النون معجمة فى جميع الحالات، وهى بهيئة قائم قصير يلتقى بخط التسطيح فى حالتها المبتدأة والمتوسطة،وقد يميل يمنة أو يسرة...، وعراقته صغيرة فى حالتها المنتهية، وتجمع وترسل وتبتر، ورسمت الهاء بهيئة عين الهر فى حالتها المبتدأة والمتوسطة، كما ترسم بهيئة أذن الفرس وبالهيئة المشقوقة المدغمة فى حالتها المتوسطة،أما فى حالتها المنتهية فمتنوعة فهى معراة أو ملحقة رادفة أو مخطوفة، أما الواو فقد جاءت عقدتها مبيضة مستديرة،وقد تطمس،وعراقتها قصيرة وصغيرة، حرف الياء،رسمت الياء مبتدأة ومنتهية ومتوسطة مجموعة[٢٠].

٢- الخطوط المستخدمة فى نسخ المصحف :

أ- خط النسخ:"Naskh Calligraphy":

ترجع تسمية الخط النسخ بهذا الاسم إلى أنه كان يستخدم فى نسخ المخطوطات ولا سيما القرآن الكريم، وأولى الخطاطون الأتراك خط النسخ عناية فائقة إلى أن أوصلوه إلى مكانته الرائعة الحالية[٢١]، ونال خط النسخ عناية كبيرة فى العصرالعباسى وجود في العصرالأتابكى حتى عرف بالخط النسخ الأتابكى، وساد هذا الخط فى القرن ٦هـ وحل محل الخط الكوفى فى كتابة المصاحف[٢٢]، ويذكر الباحث الخطاط "يوسف ذنون "قوله بشأن تسمية الخط النسخ "أن تسمية (النسخ)، وهو مصطلح معروف يزيد عمره على ألف عام – وكما مر بنا – فهو صرح قائم لا يُمكن إغفاله؛ وإعطاء تسميته مدلولاً آخر له مصطلحه الخاص والمعروف يخلق التداخل والاضطراب الذي يشعر به الباحث من خلال تسميات يحس مستعملوها بعدم دقتها، فيلحقون بها كلمات توضيحية كل من موقعه، تثقل المصطلح وتزيد الأمور غموضاً مثل(النسخ الأتابكى)، و(النسخ الأيوبي)، و(النسخ المملوكي)، و (النسخ العثماني)، وغيرها كثير[٢٣]، وقد ورد أن الخط النسخ أقدم من ابن مقله بكثير وأنه كان مستخدماً فى دواوين الكتابة سنة ٤٠هـ، وقد طوره ابن مقلة بالشكل الذى وصل إليه فصار يختلف عن الخطوط السابقة، فكأنه اخترعه اختراعاً...[٢٤] واستخدم خط النسخ فى المخطوطات والنقود والمصاحف وأصبحت له السيادة عن الخط الكوفى[٢٥].

---

[١٩] استفادت الدراسة من حيث أسلوب رسم الحروف من مرجع، نور، *دراسات أثرية حول المصحف الشريف*، ٤٩-٥٠

٢٠ نور، ٤٩-٥٠

[٢١] عبد الواحد، محمد، *فلسفة الفنون الإسلامية*، الإسكندرية، دار الوفاء للنشر، د.ت، ١٧٤-١٧٥

[٢٢] الجبورى، يحيى وهيب، *الخط والكتابة فى الحضارة العربية*، بيروت،١٩٩٤م، ١٣٧ و ١٤٢، بتصرف

[٢٣] ذنون، يوسف، *خط الثلث القديم*، *"مجلة حروف عربية"*، الإمارات العربية المتحدة، ع ١٩، ٧

[٢٤] الجبورى، *الخط والكتابة*، ١٣٧

[٢٥] النبراوى، رأفت محمد، "الخط العربى على النقود الإسلامية"، *مجلة كلية الآثار*، جامعة القاهرة، ع٨ ، ١٩٩٧م ،٥، بتصرف

ومن العصر المملوكى توجد ورقة من مخطوط بخط النسخ من مصحف نسخ فى مصر،نسخه محمد بن عبدالله الخزرجى (لوحة رقم١٨).

وقد أبدع الفنانون المسلمون فى زخرفه خط النسخ ،ومما ساعدهم على ذلك ميل حروفه إلى الاتجاهات المختلفة، وظل محتفظاً بطبيعته وظل مستعملاً فى النصوص الدينية والدنيوية[٢٦]وقد ورد أن الخطاط الحسين على الجوينى المعروف بالبغدادى والذى درس الخط على يد يعقوب الغزنوى ببغداد، قد انتقل إلى مصر ولقب "بفخر الكتاب"[٢٧].

وأشارات بعض المصادر والمراجع إلى أن التطور الفنى والتاريخى للخط قد خلص في غضون هذه الحقبة إلى الأصول السبعة، وهى الطومار، والثلث، والتواقيع، والرقاع والمحقق، والنسخ والغبار أو إلى الأنواع الخطية التى عرفت ب(الأقلام السبعة العربية)، التى هى: المحقق، والريحانى وكانت هذه الأنواع الستة أمهات الخطوط التى كان العثمانيون قد استخدموها في بداية عنايتهم بهذا الفن، لأغراض ثقافية ودينية محددة، لكنها ما لبثت أن صارت هى الخطوط الأساسية المتداولة في الدولة العثمانية، كما صارت المعين والدافع لتوليد خطوط جديدة صارت هى الأخرى ضمن جملة الخطوط الأساسية للكتابة العثمانية في المخطوطات وعلى الوثائق والآثار وغيرها[٢٨] .

وقد ورد "إن خط النسخ الذى كان أكثر طواعية في أيدى العثمانيين، كان قد خصص ابتداء من الشيخ حمد الله لكتابة المصاحف. ولهذا السبب نرى أن المصادر العثمانية تنعت ذلك النوع من الخطوط بأنه خادم القرآن"[٢٩].

واستخدم العثمانيون خط النسخ بأساليبه المتعددة : العادى، والمقرمط والدقيق، ولكن استخدام هذه الأساليب كان على درجة متباينة في الوثائق الرسمية وكذلك في المخطوطات العثمانية، إذ كان النسخ الدقيق أكثر استخداماً في هذه الوثائق والمخطوطات بسبب صفاته ووضوحه ربما، على أن النسخ المقرمط قد استخدم بحدود لابأس بها في بعض وثائق الأوقاف، والوقفيات منها بخاصة. واستخدم النسخ العادى على نحو كبير وخاص في كتابة المصاحف الشريفة[٣٠].

---

[٢٦] عبد الأمير، حسين عبد الأمير، "التحف المعدنية المغولية، دراسة أثرية فنية"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٥م، ١٥، وللمزيد عن خط النسخ أنظر:

Tabbaa, Y., *The Transformation of Arabic Writing: Part I, Qur'ānic Calligraphy*, Vol. 21 , Ars Orientalis, Freer Gallery of Art, The Smithsonian Institution and Department of the History of Art, University of Michigan ,1991,132

[٢٧] بدر، منى محمد، *أثر الحضارة السلجوقية فى دول شرق العالم الإسلامى على الحضارتين الأيوبية والمملوكية*، ج٣، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٢م ، ٧٠-٧١ بتصرف

[٢٨] حنش، أدهام محمد، *المدرسة العثمانية لفن الخط العربي*، القاهرة: مكتبة الإمام البخاري، ٢٠١٢م، ١٩٤-١٩٥

[٢٩] حنش، *المدرسة العثمانية لفن الخط العربي*، ٢٢٣

[٣٠] حنش، *المدرسة العثمانية لفن الخط العربي*، ٢٢٣- ٢٢٤

وإذا تحدثنا عن السبب في استخدام خط النسخ في كتابة المصاحف، نجد ان حسين، والسعدى يذكران أنه "تتجلى القيم الجمالية المطبقة كتابة والمقننة في قواعد الخط العربى عند مقارنتها بالقيم الجمالية التى تتضمنها قواعد التجويد النطقى وأحكامه، فالتجويد يعنى إعطاء كل حرف حقه ومستحقه من الصفات والمدود وهذا ما يمكننا ما لحظته في تدوين القرآن الكريم بخط النسخ، فإنها تتم جميعاً على وفق قواعد متبعة وأصول يقصد بها إتقان رسم الحروف والكلمات وبالتالى قراءتها قراءة صحيحة حافلة بالنشوة والتذوق الرفيع"[٣١].

وقد استخدم خط النسخ فى المصحف الشريف موضوع الدراسة ولكن لم يراعى الخطاط النسبة الفاضلة فى كتابة خط النسخ الأمر الذى يدعونا إلى القول بأن خط النسخ المستخدم فى المصحف جاء متوسط الجودة .

ب-خط الثلث:Thulth Calligraphy

يعد من أصعب الخطوط العربية وأهمها وأجلها، ولا يعد الخطاط خطاطاً إلا إذا أتقنه وأجاده، ويطلق عليه أم الخطوط، وقد وضع قواعد هذا الخط الوزير ابن مقلة، وسمى هذا الخط بالثلث نسبة إلى أنه يبلغ ثلث قلم الطومار الذى يبلغ عرضه أربع وعشرون شعرة من شعر البرزون (البغل)، وقلم الثلثين بمقدار ثلثيه، وقلم الطومار كتبت به مصاحف المدينة القديمة، والطومار هو الدرج أى الملف المتخذ من البردى أو الورق وكان يتكون من عشرين جزءاً يلتصق بعضها ببعض فى وضع أفقى- ثم يلف على هيئة أسطوانة ومصطلح الطومار يعنى الوثيقة بمفهومها الحالى وجمعه (الطوامير)، وهو المصطلح الذى يطلق على مواد الكتابة من الرق والبردى والكاغد،ومنه أخذ خط الطومار اسمه وجسماته الكبيرة التى صار بها أكبر الجسامات القياسية للخطوط، لأن الطومار كان القطع الأكبر مساحة لكتابة الوثائق الأموية على عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك، والتى ما لبث أن أمر الخليفة عمر بن عبد العزيز منع تداولها لما تفتحه من سبيل للإسراف في الرقوق...وسمى خط الثلث بالمحقق بسبب تحقيق كل حرف من حروفه[٣٢].

دخلت كلمة "خط الثلث" مع خط النسخ للتعبير عن مجموع الخطوط اللينة، والمقصود بها غير الكوفية، وحقيقة الأمر أن غالبية النصوص سواء على العمارة أو التحف الفنية كان معظمها قد كتب بخط

---

[٣١] حسين، وسام جاسم، السعدى، عادل سعدى فاضل،"*جمالية الخطوط في تصميم صفحات القرآن الكريم*"، عدد١، عدد *خاص لمجلة مؤتمر العلوم الإنسانية*، وزارة التعليم العالى، كلية التربية، العراق، ٢٠١٠م ، ٣٧٦

[٣٢] للاستزادة عن خط الثلث انظر: الجبورى، *الخط والكتابة*،١٣٠-١٣١؛ نور، حسن محمد، *شواهد قبور من تربة البايات بتونس العاصمة "دراسة فى الشكل والمضمون"*، الرسالة رقم ١٩١، *حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية*، ع.٣٣، الكويت، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م، ٨٥؛ محمد، هاشم، *قواعد الخط العربى*، بغداد: عالم الكتب للطباعة، ١٩٨٦م، ٢٦؛عبد الله، أحمد = قاسم الحاج، "الآثار الرخامية فى الموصل خلال العهدين الأتابكى والإيلخانى"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآثار، جامعة القاهرة ؛ حنش، المدرسة العثمانية لفن الخط العربى، ٢٠٢ هامش رقم ١.

"الثلث"وهو المقصود فى هذه الدراسة، وما اختلاف أشكاله إلا نتيجة طبيعية لاختلاف العصور واختلاف الخطاطين وغيرهم ومدى مطاوعة المواد المختلفة لاحتوائه[٣٣].

ولذلك ظهر بهذه الأشكال المختلفة واستعمال غيره من الخطوط فى غير المخطوطات نادر ومثلها الكتابات العادية فهى من القلة التى تتضاءل أمام هذا الموروث الضخم من النصوص بخط الثلث التى بدأت بكثافة بالغة فى العهد الأتابكى والأيوبي والمملوكى والعثمانى، بينما اقتصرت كتابة خط النسخ على المخطوطات حتى صار خط المصاحف فى القرون المتأخرة وبصورة خاصة العهد العثمانى[٣٤].

وإذا تحدثنا عن استخدام خط الثلث فى كتابة العناوين فى المصاحف يرى الباحث أن هذا الأمر غالب وشائع فى كتابات المصاحف وذلك نظراً لكبر حجم هذا الخط وأن هذا الخط له هيبته ورهبته التى تتناسب مع كتابة المصحف الشريف ومع كتابة عناوين السور لتظهر جلية للقارئ.

وإذا تحدثنا عن أشهر الخطاطين فى العصر العباسى فى العراق الذين كتبوا بخط الثلث الخطاط أحمد بن محمد بن حفص المعروف "لزامق" أجل الكتاب خطاً فى الثلث ، كما كان ابن الزيات وزير المعتصم يعجبه خطه ولا يكتب بين يديه غيره[٣٥] وإذا تحدثنا عن الدور الذى لعبه السلاجقة فى تجويد خط الثلث نجد أنه " كان دور السلاجقة فى كل من إيران والعراق والأناضول مهماً فى هذا المجال وبخاصة سلاجقة الأناضول (الروم) فقد شاع عندهم خط الثلث وأنجبت مدينة كوتاهية عدداً من مشاهير الخطاطين منهم مصطفى الكوتاهى "[٣٦].

وإذا انتقلنا إلى مصر "نجد فى عصر المماليك البحرية ،أنه ذاع خط الثلث (٦٨٤-٨٧٤هـ/ ١٢٥٠-١٣٨٢م)، حيث كتبت به المصاحف ومن بينها مصحف كتب بقلم دقيق مزدوج، وتركت أواسط الحروف فارغة لحشوها بماء الذهب، وهى طريقة بالغة الصعوبة يتعذر معها نسق الحروف على قواعدها... ويعتبر عصر المماليك عصر ازدهار خط الثلث والفن بصفة عامة بحكم الرخاء الاقتصادى، حيث يتفاوت مقدار الكتابات الأثرية بحسب الحالة المادية، وهى تكثر فى عصر الرخاء المادى والنشاط المعمارى والعناية الفنية مثلما نراه فى ذلك العصر، وبرع الخطاط المملوكى في تسجيل كتابات خط الثلث بصورة تجمع بين الناحيتين، الشكل والمضمون، فتارة يجعل الحروف متجمعة متناسقة، وتارة يرسمها متباعدة متناسقة مستغلاً في ذلك ما أتيح له من مساحة[٣٧].

---

[٣٣] كروهمان، أدلف،" النسخ والثلث"، ترجمة غانم محمود، تقديم يوسف ذنون، *مجلة المورد*، عدد خاص عن الخط العربى، مج. ١٥، ع ٤ ، ١٩٨٦م، ١١٣

[٣٤] كروهمان،" النسخ والثلث"، ١١٣

[٣٥] خير الله، جمال عبد العاطى،" الخط الثلث على عمائر المماليك الجراكسة"، دراسة تطبيقية على نماذج من العمائر الدينية"، *مجلة كلية الآداب للدراسات والعلوم الإنسانية*، جامعة كفر الشيخ، ع ٢، يوليه ٢٠٠٩م، ١٢

[٣٦] خير الله، الخط الثلث، ١٣

[٣٧] خير الله، الخط الثلث، ١٣-١٤، وللمزيد عن المصاحف فى العصر المملوكى انظر: =

وفى العصر العثمانى تجدر اشارة د(حنش)...إلى ان الأناضول جغرافياً والدولة العثمانية سياسياً كانتا الوريث الحضارى الإسلامى الأكبر لحركة الخط العربى السياسية والدينية والعلمية والفنية والوظيفية مما هيأ الظروف الذاتية والموضوعية لظهور (المدرسة العثمانية) في هذا الفن منذ القرن التاسع الهجرى/الخامس عشر الميلادى...[٣٨].

أما عن خط الثلث في العصر العثمانى فقد" كان هو المجال الفنى الأرحب الذى تبارى فيه الخطاطون العثمانيون للتحسين والتجويد حتى برز لبعضهم ما صار يعرف في ثقافة الخطاطين وأدبهم بالأساليب والطرق الخاصة التى جعلتهم في طليعة عمالقة هذا الفن، الذين كان ولا يزال اتباع أسلوبهم وتقليد طريقتهم من قبل الكثير من الخطاطين شأناً مهماً في المعرفة الخطية"[٣٩] ومن أمثلة الكتابات فى العصر العثمانى نجد ورقة بخط الثلث وخط النسخ من البوم من العصر العثمانى باستانبول "[٤٠].

أما الخط فى القرن الثالث عشر الهجرى/التاسع عشر الميلادى وبالأخص فى عصر أسرة محمد على فقد تطور كثيرا، فقد كان وصول محمد على إلى كرسى الحكم فى مصر إيذاناً بحدوث طفرة هائلة فى ميدان الخط العربى فى مصر، اذ اهتم محمد على وخلفاؤه من بعده بالخط اهتماماً بالغاً وضح ذلك فى استقدامه لمشاهير الخطاطين الترك لاستخدامهم فى الكتابة، وقد سار على هذه السنة خلفاؤه من بعده، فقد شجع الخديوى اسماعيل قدوم كبار الخطاطين الاتراك، وتظهر النقوش بجلاء أنه لم يكن قاصراً على الخطاطين الاتراك وحدهم، بل اهتم محمد على باستقدام مشاهير خطاطى الفرس وبأعداد غفيره فضلاً عن معاملتهم بكل اجلال واحترام وتقدير لفنهم[٤١].

ويتفق المصحف موضوع الدراسة مع المصاحف التى ترجع إلى نفس الفترة التاريخية أو السنوات المقاربة لتاريخ المصحف من حيث كتابة عناوين السور بالخط الثلث ومتن المصحف بخط النسخ ومنها "المصحف المؤرخ بسنة ١٢٨٧هـ/ ١٨٧٠م فقد كتب عنوان سورة الفاتحة والبقرة وأماكن نزولهما وعدد آياتهما بالخط الثلث المذهب وفى عناوين السور المنفذة بالصفحات الداخلية للمصحف الشريف[٤٢].

ومن المصاحف أيضاً مصحف مؤرخ بسنة ١٢٨٠هـ/١٨٦٣م سجلت خطوطه بخط النسخ للمتن بمداد أسود، ومداد أبيض فى كتابة عناوين السور، فى حين استخدم المداد الذهبى فى الإطارات، والفواصل بين

=JAMES, D., Some Observations on the Calligrapher and Illuminators of the Koran of Rukn al-Dīn Baybars al-Jāshnagīr, Muqarnas, Vol. 2, The Art of the Mamluks, BRILL, 1984,149

[٣٨] للاستزادة انظر، حنش، *المدرسة العثمانية لفن الخط العربى*، ٦٧

[٣٩] حنش، *المدرسة العثمانية لفن الخط العربى*، ٨٧؛ وللمزيد عن نماذج الخط الثلث فى العصر العثمانى انظر :

SCHIMMEL, A., RIVOLTA,B.: « Islamic Calligraphy», New Series, Vol. 50, №. 1 ,The Metropolitan Museum of Art, 1992 , 21

[40] SCHIMMEL, RIVOLTA , Islamic Calligraphy ,21-fig26.

[٤١] أحمد، تامر مختار محمد،"المخطوط الدينى فى مصر والمغرب فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر الهجريين خطوطه وفنونه، دراسة فنية مقارنة"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب، جامعة حلوان، ٢٠١١م، ٢٦.

[٤٢] أحمد ، "المخطوط الدينى فى مصر والمغرب "،٣١ – لوحة رقم٥١-٥٢

الآيات، وكذلك فى تنفيذ الزخارف وورد فيه التوقيع بعد سورة الناس فى خاتمة مخطوط الدراسة[٤٣] (لوحه رقم ٢٠)، وهذا المصحف يتفق مع مصحف الدراسة فى كتابة متن السور بخط النسخ، ويختلف معه فى لون مداد عناوين المصحف والفواصل فقد كتب باللون الأحمر.

ويتفق مخطوط مصحف الدراسة مع مخطوط مصحف مؤرخ أيضاً بسنة ١٢٨٠هـ /١٨٦٣م حيث كتب بمداد أسود بخط النسخ، واستعمل المداد الأحمر فى كتابة عناوين السور (لوحة رقم ٢١)[٤٤].

ومن الملاحظ أن خط الثلث والنسخ فى المصحف موضوع الدراسة جاء أقل جودة من المصحف الذى يرجع لسنة ١٢٨٠ هـ/١٨٦٣م حيث جاءت كتابات الأخير بجودة عالية وروعى فى الكتابة ميزان الخط العربى إلى حد كبير .

٣- أسلوب رسم الكلمات:

كتب متوسط عدد الكلمات في السطر سبع أو ثمانى كلمات، وجاءت الكلمات منتظمة ولا توجد فراغات في بداية السطور أو نهايتها،وجاء التراكب في الكلمات قليلاً، وبالنسبة للإعجام فقد جاء سليماً وفق الطريقة المشرقية في التنقيط،وخلا المصحف من أخطاء التكرار والنسيان والأخطاء الإملائية، وجاءت علامات الضبط الإعرابي كل في مواضعها، ومن الملاحظ عدم استخدام الزخرفة بأى نوع منها في هذا المصحف .

٤- تذهيب المصحف :

تطور فن التذهيب وتقدم بفضل الحرص على صيانة المصحف الشريف، وبدأت زخرفة المصحف تظهر في نهاية كل آية تفصل بين السور وبعضها، ثم عينت مواضع التقسيم في المصحف الشريف قبل بدايات السور وفواصل الآيات والعلامات الزخرفيةالتى بالهامش المحددة للأحزاب والأجزاء وأنصافها وأرباعها وأعشارها وأخماسها، واعتنى بزخرفة الهوامش الجانبية في بعض الصفحات، وأخيراً اهتم بزخرفة صفحتى

[٤٣] مخطوط مصحف برقم-٢٤٨٦ محفوظ بالمكتبة المركزية بالسيدة زينب ومؤرخ بسنة -١٢٨٠هـ/١٨٦٣م، حالته سيئة، ويحتاج إلى الترميم، يتألف من-٤٥٩صفحة، وبمقاس٣١x ٢٠سم ، وبمسطرة -١١ سطراً ... وورد فيه التوقيع بعد سورة الناس فى خاتمة مخطوط الدراسة، وذلك فى ثلاثة أسطر كما يلى: كتبه الفقير يحى حلمى حامداً لله تعالى / ومصلياً على نبيه محمد وآله الطيبين الطاهرين/ أجمعين برحمتك يا ارحم الراحمين سنة ١٢٨٠، للمزيد انظر:خلف، أمانى محمد طلعت إبراهيم، "أضواء جديدة على خطاطى مصاحف غير منشورة محفوظة بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية بالسيدة زينب بالقاهرة"، *مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش*، مج. ٣٥، ٢٠١٨م، ٢٢

[٤٤] ويوجد مخطوط مصحف برقم-٢٣٥٤ مؤرخ بسنة -١٢٨٠هـ/١٨٦٣م، ومحفوظ بالمكتبة المركزية بالسيدة زينب حالته جيدة ويتألف من ٣٧٨ صفحة، بمقاس ٤٧,٥× ٤٣ سم، وبمسطرة ١٣سطراً، كتب بمداد أسود بخط النسخ، واستعمل المداد الأحمر فى كتابة عناوين السور، بينما استعمل المداد الذهبى فى الإطارات، والفواصل بين الآيات، وكذلك فى زخارف فاتحة المخطوط، وجاء توقيع الخطاط بعد سورة الناس فى حرد المتن، خلف، ٢٢

البداية الممثلة في الزخرفة الاستهلالية للمصحف، وصفحتى النهاية الممثلة في الزخرفة الختامية، ويلاحظ أن كلاً من صفحتى البداية والنهاية في معظم الأحوال متشابهات في الزخرفة والألوان[٤٥].

طرق التذهيب: استخدم في تنفيذ الزخارف على دفوف المخطوطات العثمانية طريقة التذهيب ويتم تنفيذها بثلاثة طرق :

١- استخدام سائل الذهب (ماء الذهب) ووضعه على الجلد مباشرة بواسطة الفرشاة دون الاستعانة بالقوالب الزخرفية .

٢- استخدام سائل الذهب في تنفيذ الزخارف بضغط القوالب الساخنة المزخرفة على الجلد.

تتلخص في استعمال صحائف رقيقة من الذهب(على شكل عناصر زخرفية) تلتصق على الجلد بواسطة آلة ساخنة ومن المحتمل ان هذا التكنيك مراكشى الأصل ظهر في القرن السابع للهجرة(الثالث عشر الميلادى) وخرج من مراكش إلى قرطبة وإلى مصر وإيران[٤٦]، وبالنسبة لتذهيب المصحف الذى بين أيدينا نجد أنه عطل من التذهيب الخاص بصفحاته الداخلية، أما بالنسبة لجلدته فترجح الدراسة أنها كانت مذهبة في البخارية والأركان الأربعة ولكن لا أثر للتذهيب بالجلدة.

٥- رسم المصحف:

كتب هذا المصحف بالرسم العثمانى نسبة إلى سيدنا عثمان بن عفان رضى الله عنه حيث أرسل عثمان رضى الله عنه المصاحف إلى الأمصار وكانت المصاحف موحدة فى الرسم والترتيب، واقتدى بها أهل البلدة التى أرسل إليها ومن حولها من البلاد، وقد اهتم أئمة الإقراء فى الأمصار بكتابة نسخ مطابقة لما جاء فى المصحف المرسل إليهم وقامت هذه النسخ مقام الأصل،وهذا الرسم العثمانى ليس توقيفياً بل هو من اصطلاح الصحابة لذلك يجوز كتابة المصحف بغير الرسم العثمانى، وللمصاحف العثمانية أهمية كبرى فى التمسك بتراث السلف الصالح وهو أسلوب الرسم الذى مازال مستعملاً فى بعض كلمات المصحف الشريف كما يظهر الاعتزاز بالتراث والأصالة فى العقيدة من خلال التمسك برسم المصحف كما أن الاختلاف فى رسم المصحف قد يتيح الفرصة للمغرضين للطعن فى القرآن الكريم والتحريف فيه، وترجع أهمية مصاحف عثمان(رضى الله عنه) إلى أسلوب رسمها الذى أثر كثيراً فى الخط العربى والكتابة العربية، ولا زالت كثيراً من الكلمات تسير وفق رسمها فى هذا المصحف الشريف، وقد نسب إلى عثمان(رضى الله عنه) العديد من

---

[٤٥] عبد العزيز، فن *التذهيب العثمانى* ، ١٤

[٤٦] إبراهيم، ناصر منصور، "فنون تجليد الكتب في العصر العثمانى في ضوء مجموعتى متحف الفن الإسلامى والمتحف القبطى، دراسة فنية أثرية"، *"كتاب مؤتمر الآثاريين العرب*، المؤتمر الثانى عشر، رقم ١١، ٢٠٠٩م ، ١١٩٨، وللمزيد عن فن التجليد فى المغرب ومصر فى الفترات المتأخرة وكذلك عن التجليد فى إيران فى العصر التيمورى وحتى القاجارى انظر: أحمد، تامر مختار محمد، *المخطوط الدينى*، البنا، سامح فكرى،"فن التجليد فى العصر الصفوى فى ضوء مجموعات متاحف القاهرة ودار الكتب المصرية - دراسة فنية مقارنة "، *رسالة دكتوراه*، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م؛ البنا، سامح فكرى، "فن التجليد فى العصر القاجارى فى ضوء مجموعة جديدة"، *الملتقى الدولى للفنون التشكيلية*، حوار جنوب، كلية التربية النوعية - جامعة اسيوط، ج١، ٢٠١٠

المصاحف الموجودة فى متاحف متعددة، وهو الأمر الذى لايستطيع أحد أن يقطع فيه برأى، وذلك لعدم وجود نسخة مؤكدة. ومن هذه النسخ مصحف موجود فى متحف طوبقابوسراى بتركيا(شكل رقم ١١) وآخر موجود فى المكتبة الإمبراطورية فى بطرسبورج(شكل رقم١٢)[٤٧].

وإذا تحدثنا عن تقسيم المصاحف إلى أجزاء وأحزاب وأرباع فهو تقسيم اصطلاحي اجتهادى،ولذلك يختلف الناس في تقسيماتهم كل بحسب ما يناسبه ويختاره، وبحسب مايراه الأنفع والأقرب، إلا أن التحزيب المشهور عن الصحابة رضوان الله عليهم هو ما يرويه أوس بن حذيفة قال: (سألت أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم كيف يحزبون القرآن؟ قالوا: ثلاث، وخمس، وسبع، وتسع، وإحدى عشرة، وثلاث عشرة، وحزب المفصل وحده.(رواه أبو داود ١٣٩٣)[٤٨].

وإذا تحدثنا عن هجاء المصحف فقد ورد أن المراد به: كيفية رسم الألفاظ اللغوية، وهو المقصودهنا، ومما يلاحظ أن معظم المصادر الأولى التى ألفت فى موضوع الخط والكتابة كانت تعرف بكتب الهجاء، أو هجاء المصاحف..." وإذا كانت المصنفات الأولى فى الرسم يغلب عليها مصطلح هجاء المصاحف، فإن المؤلفات المتأخرة غلب عليها إطلاق مصطلح الرسم والمرسوم، وصار علماً على هجاء المصاحف وكتابتها فتخصه، فقيل رسم المصحف، أو أضيف له الوصف فقيل الرسم العثمانى، ثم شاع استعماله دلالة على خط المصحف، ولو كان مقطوعاً عن الإضافة، فشاع استخدامه للتعبير عن هجاء المصاحف، وتحددت دلالته، فتبين لى أن علم الرسم من حيث الاصطلاح تردد فى كتب القوم بأكثر من اسم، حتى اشتُهر بين المتأخرين باسم الرسم العثمانى "[٤٩].

٦-دقة النسخ والكتابة:

بالتدقيق فى المصحف تبين دقة الآيات الشريفة وخلوها من الخطأ والنسيان، وجاءت جودة الكتابة متوسطة حيث لم تراع إلى حدما النسبة الفاضلة.

٧-عناوين السوروموضع كتابتها:

نفذت عناوين السور كلها بالخط الثلث (شكل رقم٦) غير المتقن حيث لم تراع النسبة الفاضلة فى الكتابة، والعناوين جاءت باللون الأحمر وقد خلت من الخلفية المذهبة.

٨- تسطير المصحف:

من المتبع عند نسخ المخطوطات التى تنسخ على صفحات بيضاء غير مسطرة أن يتم تسطيرها بمسطر معين، وعلى هذا فإن عدد سطور صفحات المخطوط تكون منتظمة بالمخطوط كله، ومن المعروف

[٤٧] للاستزادة انظر:عمران، *الكتابة العربية*، ٦٢، بتصرف؛ الحمد، غانم قدورى، *رسم المصحف دراسة لغوية تاريخية*، بغداد، ١٩٨٢م، ١٦٣، بتصرف؛ فرج، الحسينى فرج، *النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر فى مصر*، مكتبة الإسكندرية ، ٢٠٠٧م، ٤٧.

48https://islamqa.info/ar/answers/109885-Accessed 3l9l2020

[٤٩] للاستزادة انظر:أبو المجد،*"مصاحف القرن الأول والثانى الهجرى* "، ٥٨ بتصرف

أن الورق المستخدم قبل اختراع الطباعة كان غير مسطر، وبالنسبة للمصاحف يلاحظ أن الكتابة منتظمة ومتساوية كما أن الصفحات نفسها مقسمة إلى متن وإطار، فالمتن يكتب به النص القرآنى أما الإطار فهو هامش الصفحات وكان ينفذ به زخارف نباتية بأشكال مختلفة ملونة ومذهبة، كما أن كتابة النصوص القرآنية لم تكتب فى تقسيمات زخرفية متشابهه فأحياناً تكتب فى أشكال مربعة أو مستطيلة أو دائرية أو لوزية أو بيضاوية وغيرها خاصة فى صفحتى البداية والنهاية[٥٠]، وبمعاينة المصحف الشريف موضوع الدراسة تبين أن المصحف لم يحتوِ على تسطير وجاء عدد الأسطر(١٣) سطراً فى كل متن المصحف.

٩- شكل المصحف :

جاء شكل المصحف الخارجى موضوع الدراسة حسب الطراز العمودى فقد ورد أن " الشكل الثالث للمظهر الخارجى للمصحف الشريف يعرف بالمصحف العمودى حيث أن ارتفاعه أطول من عرضه ويعرف عند مؤرخى الفن "بالفورمة الفرنسية"، وسجلت النصوص القرآنية في المصحف العمودى معظمها بالخط النسخ وبعضها بالخط الكوفى والقليل بخط النستعليق، وفكرة تعديل شكل المصحف الأفقى (السفينى) إلى المصحف العمودى ربما يرجع لتميز شكل المصحف بعد أن انتشر الإسلام ورسخت قواعده بين الأديان الأخرى، واعتناق كثير من الناس لهذا الدين الجديد، أو ربما لرغبة المسلمين في نشر المصحف على نطاق أوسع فكان هذا الشكل أسهل وأيسر لهم ومألوفاً عند الجميع، ويعتبر هذا الشكل مألوفا خاصة في جميع الكتب قبل الإسلام، ولا يزال استخدام الكتاب العمودى شائعاً إلى اليوم"[٥١].

١٠- طرق تنفيذ زخرفة البخارية في جلدة المصحف

طريقة الضغط بواسطة الختم أو القالب:

استخدمه المجلدون في تغطية أسطح الكتب بالزخارف المتشابكة والنتوءات ومن المعروف أن هذه الطريقة قد استعملت في مصر في العصر المملوكى وتحدث الزخرفة بالختم عن طريق الضغط على الجلد بخاتم صغير يحمل عنصراً زخرفياً صغيراً أو خاتم كبير يحمل تكويناً زخرفياً كبيراً ثم تطورت طريقة الختم والضغط بالختم إلى استعمال القالب الذى تطور في بادئ الأمر في إيران فقد استخدم الفنان الإيراني القوالب المعدنية والجلدية ثم استخدم في العصر التيمورى القوالب الحجرية التى تعمل على احداث زخارف شديدة البروز وكان استخدام القالب الحجرى معروفاً في بلاد فارس منذ وقت مبكر خاصة في زخرفة الحيوانات والصناديق وكانت تتم قبل تركيب الكسوة الجلدية على الكتاب وقد حدثنا عنها العلماء بنوعين[٥٢] .

النوع الأول : الضغط بالقوالب الباردة

كانت تتم والجلد مبلل وكانت عبارة عن آلات معدنية بسيطة تنتج الرسوم الهندسية ورسوم الفروع النباتية...، وهناك طريقة أخرى لاستخدام تلك القوالب الباردة وهى الدق بآلة يطلق عليها اسم (الترنجة) وهى

[٥٠] عبد العزيز، *فن التذهيب العثمانى* ، ٣١

[٥١] عبد العزيز، فن *التذهيب العثمانى*، ١٨

[٥٢] إبراهيم، فنون تجليد الكتب، ١١٩٤

عند المجلدين المغاربة بمعنى زاوية من المعدن محفورة بالزخرفة التى تكون في الغالب زخرفة نباتية وتتم بأن تقاس الصفحة وتقسم إلى نصفين وتوضع الترنجة في المنتصف ويحدد مكانها ويتبعه الحفر بالمقرط وتقاس الترنجة بحيث تصبح ملائمة للحفر وتبسط الجلدة على الرخامة بين اليدين وتوضع الترنجة على الحفر ويضرب عليها بمطرقة صغيرة ضرباً ليناً مع تكرار الضرب حتى يعلو النقش فيها، ويترك مع أطرافها قليل من النشا ثم تنزع عن مكانها ثم يستخدم الجلد المضغوط بالزخارف في تجليد المخطوطات العثمانية[٥٣].

النوع الثانى : الضغط بقوالب ساخنة

وهو السائد في التجليد الإسلامى بصفة عامة لإنتاج زخرفة أكثر وضوحاً وثباتاً، وقد استخدمت من قوالب منفصلة تنتظم في صفوف الواحد بعد الآخر لإنتاج عناصر ووحدات متتابعة، وتنفذ والجلد مبلل لأن الجلد المبلل لونه قاتم عن باقى سطح الجلد[٥٤].

بعض من صفات نساخ المصحف الشريف :

من الصفات التى يجب أن يتصف بها ناسخ المصحف الشريف أن يكون على طهارة في البدن والثوب والمكان، وأن يكتب كلام الله بأدب وتعظيم وأن يحسن خطة ولا يطمس في الحروف شيئاً، وأن تكون أدواته كاملة ومرتبة وأن يحرص على جودة برى القلم وإطالة جلفته وتحريف قطته، ويحافظ على الجلسة الصحيحة عند الكتابة ويحذر من الكتابة على ضوء ضعيف وألا يجهد نفسه حتى لا يسأم ولا يسرع في الكتابة ويحسن التأنى، وورد أن النبى صلى الله عليه وسلم قال لمعاوية رضى الله عنه " ألق الدواء وحرف القلم وانصب الباء وفرق السين ولا تقور الميم وحسن الله ومد الرحمن وجود الرحيم[٥٥].

المبحث الثالث: مضامين كتابات المصحف الشريف.

تزدان المصاحف الأثرية بالعديد من المضامين المختلفة فمنها أدعية دينية، وعبارات الشكر لله تعالى، والصلاة على رسوله الكريم صلى الله عليه وسلم فضلاً عن ذكر أسماء الخطاطين الذين قاموا بنسخ المصحف مع ذكر ألقابهم ووظائفهم وبالنسبة للمصحف موضوع الدراسة فقد اشتمل على الآتى:

١- طريقة تأريخ المصحف :

ورد تاريخ المصحف مسجلاً باليوم بصيغة(يوم الاثنين المبارك) والشهر شعبان المكرم وسنة ١٢٨٧هـ ولم يرد تاريخ بالسنة الميلادية وقد ورد التاريخ بالتقويم الهجرى على النحو التالى:

١. وتمت كلمة ربك صدقاً وعدلاً لا مبدل لكلماته وهو السميع العليم .
٢. وكان الفراغ من هذا المصحف الشريف يوم الاثنين المبارك .
٣. ست أيام خلت من أيام شهر شعبان المكرم فى شهور سنة ١٢٨٧.

---

[٥٣] إبراهيم، فنون تجليد الكتب، ١١٩٤-١١٩٥

[٥٤] إبراهيم، فنون تجليد الكتب، ١١٩٥-١١٩٦

[٥٥] عبد العزيز، *فن التذهيب العثمانى*، ٢٤٧

٢- خطاط المصحف وتوقيعه (شكل رقم ٧)

جاء توقيع الخطاط في هذا المصحف كما يلى:-

١-على يد كاتبه الفقير لربه المنان صالح عمران.

٢- العسيرى بلدا المالكى مذهباً الأشعري.

٣- عقيدة الحفنى طريقة غفر الله له.

٤- ولوالديه ولإخوانه المسلمين.

٥- أجمعين آمين.

٦- آمين.

وبالبحث عن اسم الخطاط لم تتمكن الدراسة من الحصول على ترجمة لشخصية هذا الخطاط، ويبدو أنه من الخطاطين المغمورين، ومن الواضح أن من كتب خاتمة المصحف خطاط آخر غير الخطاط الذى قام بنسخ المصحف حيث جاء الخط ردئ جداً ولا يسير على ميزان الخط العربى، ولم يذكر هنا اسمه (لوحة رقم ١٥-١٦) .

وبالنسبة لتوقيعات الخطاطين خلال الأربعين والثلاثين عاماً السابقة لتاريخ المصحف، نجد أنه يوجد توقيع ورد فى مخطوط مصحف شريف محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية بالسيدة زينب تحت رقم (١٩٤٣) مؤرخ بسنة ١٢٤٦هـ/١٨٣٠م وجاءت صيغة التوقيع كالتالى :-

١. كتبه الفقير الحقير العبد المذنب .
٢. الحسنى بحافظ القرآن من تلاميذ عمر الزهدى .
٣. غفر الله لهما وستر عيوبهما ولمن نظر وقرأ فيه من .
٤. المؤمنين والمؤمنات والمسلمين والمسلمات الاحياء.
٥. منهم والاموات برحمتك يا ارحم .
٦. الراحمين ١٢٤٦[٥٦].

ويوجد توقيع آخر كتب فى مخطوط مصحف محفوظ بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية بالسيدة زينب تحت رقم(٢٢٥٨) ومؤرخ بسنة (١٢٥٤هـ/١٨٣٨م)، جاء التوقيع بعد سورة الناس وقبل دعاء ختم القرآن فى ستة أسطر كالتالى :

١. بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله العليم الحليم والصلاة والسلام على رسوله الكريم.
٢. وعلى آله واصحابه الذين فازوا بحظ جسيم سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا انك
٣. انت العليم الحكيم ولا حول ولا قوة لنا إلا بحولك وقدرتك العظيم.
٤. وبعد فقد يسر الله اتمام كتابة هذا المصحف الشريف عن يد عبده الضعيف.

[٥٦] خلف، أمانى محمد طلعت إبراهيم، أضواء جديدة على خطاطى مصاحف، ١٩-٢٠ ، بتصرف

٥. أحمد العريف بزاهد الاستانه ومن تلاميذ محمد الوصفى المشتهر بكبه جى زاده.

٦. فى سنة اربع وخمسين ومائتين والف من هجرة من له الشرف[٥٧].

ومن أشهر خطاطى المصاحف فى هذه الفترة التاريخية الخطاط يوسف سعدى أوركوبى وينسب إلى بلدة أوركوب...، وكان من تلاميذ على الشكرى، ونص على ذلك فى المصحف المؤرخ بعام(١٢٦٤هـ/١٨٤٧م) بصيغة:" يوسف سعدى أوركوبى من تلاميذ على الشكرى""[٥٨] وأيضاً من الخطاطين المشهورين الخطاط مصطفى السرورى واشتهر بلقب "باذنى زاده" وسجل ذلك بمصحف مؤرخ بسنة (١٢٧٠هـ/١٨٥٣م)" بصيغة " مصطفى السرورى المعروف باذانى زاده"[٥٩] ومن أشهر الخطاطين أيضاً فى هذه الفترة التاريخية الخطاط إبراهيم خليل وهبى: أطلق عليه الشبكشى ووجد توقيعه على مصحف مؤرخ بسنة (١٢٨١هـ/١٨٦٤م) وورد توقيعه بصيغة "إبراهيم خليل وهبى الشهير بالشبكشى"، ومن الخطاطين أيضاً فى نفس الفترة التاريخية، بكر أفندى زاهد: وكان يشغل منصباً عسكرياً كأحد ضابطان العساكر المصرية فى سنة (١٢٨٥هـ/١٨٦٨م) وقد ورد توقيعه بصيغة: بكير أفندى زاهد أحد ضباط العساكر المصرية[٦٠].

ومن أشهر الخطاطين لنفس الفترة التاريخية للمصحف موضوع الدراسة الخطاط محمد حلمى : وهو من تلاميذ محمد أفندى مؤنس وهو مؤرخ بسنة (١٢٨٧هـ/١٨٧٠م) بصيغة " محمد حلمى المقر بالذنب والتقصير من تلاميذ محمد أفندى مؤنس، ومحمد أفندى مؤنس هو شيخ الخطاطين فى زمنه، ويعد رأس المدرسة الخطية فى مصر(لوحة رقم ٢١)[٦١].

ونستخلص من خاتمة المصحف معلومات دقيقة تحصرها الدراسة فيما يلى :-

أولاً: تاريخ الانتهاء من المصحف جاء دقيقاً فى يوم الأثنين لست خلون من شهر شعبان سنة ١٢٨٧هـ وذلك بالحروف، أما السنة فجاءت بالأرقام الحسابية الهندية وهى سنة ١٢٨٧هـ وهى تقابل سنة(١٨٧٠-١٨٧١م).

ثانياً:اسم الخطاط الذى حرره وهو (صالح عمران العسيرى)، ويبدو أنه من الخطاطين المغمورين حيث لم يرد اسمه ضمن قوائم الخطاطين المتأخرين عند مؤرخى الخط العربى.

ثالثاً: أمر التمليك لمن كُتب له المصحف وهو أحمد محمد مصطفى حسن الجرجاوى وقد وردت صيغة التمليك(لوحة رقم١٦-١٧)، فى نهاية الدعاء بنص(...ملك الفقير الحقير الذليل لربه أحمد محمد مصطفى حسن الجرجاوى اللهم اغفر له ولوالديه والمسلمين اجمعين).

---

[٥٧] خلف، أضواء جديدة على خطاطى مصاحف، ٢٠ ، بتصرف

[٥٨] خلف، أضواء جديدة على خطاطى مصاحف، ٤٣

[٥٩] خلف، أضواء جديدة على خطاطى مصاحف، ٤٢

[٦٠] خلف، أضواء جديدة على خطاطى مصاحف، ٣٩

[٦١] خلف، أضواء جديدة على خطاطى مصاحف،٤١

٣- الألقاب :

وبالنسبة للألقاب التى أطلقت على هذا الخطاط وجاءت في خاتمة المصحف فبيانها كالتالى:

العسيرى:

من هذا اللقب يتضح لنا أن الخطاط ربما ينسب إلى عسير بالمملكة العربية السعودية وربما تكون عائلة هذا الخطاط قد انتقلت إلى صعيد مصر وعاشت في جرجا [٦٢]وامتهن هذا الخطاط مهنة الكتابة، وقد ورد فى توقيع الخطاط صراحة بلده وهى عسير وهذا ما يؤكد نسبته إلى عسير ببلاد الحجاز.

المالكى مذهباً:

المذهب في اللغة– مصدر ميمى يطلق على الطريق ومكان الذهاب وزمانه، ونقل عند الفقهاء من حقيقته اللغوية إلى الحقيقة العرفية فيما ذهب إليه إمام من الأئمة في الأحكام الاجتهادية، فالمذهب المالكى هو ما ذهب إليه الإمام مالك من الأحكام الاجتهادية استنتاجاً واستنباطاً[٦٣]، وكان مذهب مالك في عقيدته هو مذهب علماء المدينة وجماعة أهل السنة والحديث وهو" الإقرار بالله وملائكته وكتبه ورسله، وما جاء من عند الله، وما رواه الثقات عن رسول الله صلى الله عليه وسلم لايردون من ذلك شيئاً" مع الإيمان بمتشابه القرآن والسنة في الصفات، لا يتعرضون لمتشابههما بتأويل مع التنزيه عن الظاهر، ونبذ آراء الفرق الضالة من المتكلمين كالجهمية والقدرية وغيرها ، والوقوف عند ما وقف عليه أهل السنة والجماعة إلا لضرورة[٦٤].

الأشعرى عقيدة:

الأشاعرة فرقة إسلامية تنتسب إلى الإمام أبي الحسن الأشعري – رحمه الله – وتنتهج أسلوب أهل الكلام في تقرير العقائد والرد على المخالفين،والإمام أبو الحسن علي بن إسماعيل الأشعري ولد بالبصرة سنة ٢٦٠هـ وسكن بغداد وتوفي بها سنة ٣٢٤هـ . وعاش – رحمه الله – ملازما لزوج أمه شيخ المعتزلة في زمنه أبي علي الجبائي، فعنه أخذ الاعتزال حتى تبحر فيه وصار من أئمته ودعاته[٦٥].

الحفنى طريقة:

---

[٦٢] جرجا: من البلاد القديمة، اسمها الأصلى دجرجا، وقال ياقوت عن دجرجا، إنها قرية من أعمال الصعيد قرب أخميم، وقد وردت في قوانين ابن مماتى وفى تحفة الإرشاد، وفى التحفة دجرجا من الأعمال الأخميمية...، وكانت مدينة جرجا، قاعدة لمديرية جرجا، من بدء تكوينها لأول مرة–في العهد العثمانى، باسم كشوفية جرجا إلى سنة ١٨٥٩م، وفيها نقل ديوان مديرية جرجا، والمصالح الأميرية الأخرى، إلى مدينة سوهاج، لتوسطها بين بلاد المديرية، ولا تزال المديرية باسم جرجا–وقاعدتها سوهاج، ولما أنشئ قسم جرجا في سنة ١٨٩٠م، أصبحت مدينة جرجا قاعدة له، وقد سمى مركز جرجا من أول سنة ١٨٩٠م، للمزيد انظر: رمزى، محمد، *القاموس الجغرافى للبلاد المصرية*، ج٤، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م، ١١٣– بتصرف

[٦٣] شرحبيلى، محمد بن حسن، *تطور المذهب المالكى في الغرب الإسلامى حتى نهاية العصر المرابطى*، المغرب: وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية ، ٢٠٠٠م ، ٧

[٦٤] شرحبيلى، *تطور المذهب المالكى*، ٩٢–٩٣

[65] https://www.islamweb.net/ar/article/65287. Accessed /27/5/2020

هذه الطريقة نسبة إلى شيخ الأزهر، شيخ الإسلام والمسلمين، الشيخ محمد الحفنى، وهو مثلاً كريماً للصوفى الصافى، والسلفى النقى، مثلاً كريماً للحب والاتباع "فهو إماماً من أئمة الحب والاتباع يسير على نسق أسلافه المحبين المتبعين"عبد القادر الجيلانى"، الهروى، ابن القيم وعشرات غيرهم ممن كان رائدهم الحب والاتباعأما عن نسبه فهو الشيخ شمس الدين محمد بن سالم الحفنى رضى الله عنه... كان في حديثه بارعاً مالكاً لزمام التوجيه، وكان على علم غزير، في العلوم الكسبية، فهومحدث من المحدثين،ومنطقى مع علماء المنطق وفقيه مع الفقهاء، ولد رضى الله عنه ببلدة"حفنا" وهى بلدة من محافظة الشرقية بمركز بلبيس، منغمسة في جو جميل، من المزارع الخضراء، والحدائق الغناء، يشع في جوها تيار من الروحانية، لما بها من كثير من الرجال الذين ينتسبون إلى التصوف، على أسلوب الخلوتية، والنسبة إلى هذه البلدة هى حفنى، وحفنوى، وحفناوى، وإليها ينتسب، وينتهى نسبه إلى الإمام الحسين رضى الله عنه[٦٦].

ألقاب التواضع :

الفقيرلربه المنان: يدخل في ألقاب التواضع والتذلل لله تعالى التى يكثر ورودها في النصوص الجنائزية، ويرد اللقب بصيغة "العبد الفقير إلى رحمة الله"[٦٧] وقد ورد اللقب في هذا المصحف بصيغة "العبد الفقير لربه المنان".

ومن الملاحظ أن ألقاب التواضع والتذلل لله تعالى وردت على الكثير من المصاحف ومنها لقب الفقير حيث ورد فى صفحة الخاتمة لمخطوط مصحف محفوظ بالمكتبة المركزية بالسيدة زينب يرجع تاريخه لعام ١٢٨٠هـ/ م (لوحة رقم ٢٠)، وقد ورد لقب الفقير على مخطوطات مصاحف شريفة مؤرخة بسنوات(١٠٧٢هـ /١٦٦١م) ،(١٠٧٨هـ/١٦٦٧م)، وكذلك فى خاتمة مخطوط حقائق الإيمان، مؤرخ بسنة (١٠٨٩هـ/١٦٧٨م)، ومحفوظ فى دار المخطوطات فى سلطنة عُمان تحت رقم (٢٦٨٤)[٦٨]. وقد ورد لقب (الفقير إلى رحمة الله) فى نقش بقلعة حلب مؤرخ بسنة ٥٦٣هـ/١١٦٨م(شكل رقم١٣)[٦٩].

[٦٦] محمود، عبد الحليم، *العارف بالله أبو الأنوار شمس الدين الحفنى*، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٧م، ١٣-١٧ بتصرف

[٦٧] الباشا، حسن، *الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار*، القاهرة: الدار الفنية للنشر، ١٩٨٩م، ٤٢٢ بتصرف

[٦٨] خلف، أضواء جديدة على خطاطى مصاحف، ٤٨، بتصرف

[69] TABBAA,Y.,*The Transformation of Arabic Writing*: Part 2, the Public Text, Vol. 24, Ars Orientalis, Freer Gallery of Art, The Smithsonian Institution and Department of the History of Art, University of Michigan, 1994,132

الخاتمة:

وبعد دراسة هذا المصحف أمكن الوقوف على النتائج التاليه:-

أولاً: نشرت هذه الدراسة لأول مره مصحفاً شريفاً بملكية خاصة .

ثانياً: توصلت الدراسة إلى أن هذا المصحف خلا من أخطاء التكرار أو النسيان والإبدال

ثالثاً: أكدت الدراسة على أن الخط المستخدم فى نسخ المصحف هو خط النسخ غير المتقن حيث لم يراع فيه ميزان الخط العربى.

رابعاً: كشفت الدراسة عن خلو هذا المصحف من الزخارف فى متنه أو هوامشه، واقتصرت الزخرفة على عنصر البخارية فى جلدة المصحف فى الوجه والظهر وقد نفذت بطريقة الضغط ويبدو أنها كانت مذهبه ولكن لا أثر للتذهيب فيها .

خامساً: اشتمل هذا المصحف على أمر التمليك لمن كتب له المصحف وهو بصيغة (...ملك الفقير الحقير الذليل لربه أحمد محمد مصطفى حسن الجرجاوى ...) ولم يرد فى أمر التمليك لذريته من بعده.

سادساً: كشف هذا المصحف عن اسم الخطاط الذى قام بنسخ هذا المصحف وهو الخطاط صالح عمران العسيرى ويبدو أنه من الخطاطين المغمورين فخطه متوسط الجودة لايسير على ميزان الخط العربى أو النسبة الفاضلة فى الخط العربى .

سابعاً : لم يرد فى المصحف الشريف موضوع الدراسة ذكر لاسم من تعلم الخطاط على يدية فى حين نراها فى مصاحف أخرى .

ثامناً: ورد توقيع خطاط المصحف بخط النسخ فى حين نجدها فى مصاحف أخرى بخط الإجازة .

تاسعاً: بينت الدراسة أنه لم يرد فى المصحف موضوع الدراسة ذكر لمن قام بتذهيب جلدة المصحف، ولم يرد فى مضمون خاتمة المصحف سوى الخطاط الذى قام بنسخ المصحف وصاحب المصحف.

عاشراً: استدلت الدراسة على أن خطاط المصحف حرص على ذكر موطنه، وذكر مذهبه المالكى ،وعقيدته الأشعرية، وذكر طريقتة الصوفية وهى الطريقة الحفنية التى سار عليها.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

- *The Holy Quran.*

- إبراهيم، ناصر منصور،" فنون تجليد الكتب في العصر العثمانى في ضوء مجموعتى متحف الفن الإسلامى والمتحف القبطى، دراسة فنية أثرية"، *كتاب مؤتمر الآثاريين العرب*، المؤتمر الثانى عشر، رقم ١١، ٢٠٠٩م.

- Ibrāhīm, Nāṣir Manṣūr "Funūn taglīd al-kutub fī al-ʿaṣr al-ʿUṯmānī fī ḍūʾ maǧmūʿatay Matḥaf al-fan al-islāmī waʾl-Matḥaf al-qibṭī, Dirāsa fannīya aṯarīya", *Arab Archaeologists Conference Book* 12/11,2009.

- ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن على بن أحمد بن أبى القاسم بن حبقة بن منظور الأنصاري (ت٧١١هـ /١٣١١م)، *لسان العرب*، مجـ٣، تحقيق: نخبة من الأساتذة ، القاهرة: دار المعارف، د ت.

- Ibn Manẓūr , Ǧamāl al-Dīn Abū al-Faḍl Muḥammad bin Makram bin ʿAlī bin Aḥmad bin Abī al-Qāsim bin Ḥubqa bin Manẓūr al-Anṣārī, (711 A.H /1311A.D), *Lisān al-ʿarab*. vol.3. Reviewed by: Nuḫba min al-asātiḏa, Cairo: Dār al-maʿārif, d.t.

- أبو المجد، محمد رضوان،" مصاحف القرن الأول و الثانى الهجرى المخطوطة – دراسة تاريخية وصفية تطبيقية فى ضوء القراءات والرسم المصحفى"، *مخطوط رسالة ماجستير* ، كلية القرآن الكريم/طنطا،٢٠١٦ م.

- Abū al-Maǧd, Muḥammad Raḍwān, "Maṣāhif al-qarn al-awal waʾl-ṯānī al-Hiǧrī al- maḫṭūṭa , Dirāsa tārīḫīya waṣfīya taṭbīqīya fī ḍūʾ al-qirāʾāt waʾl-rasm al-muṣhafī", *master thesis*, Faculty of the Holy Quran / Tanta University, 2016

- أحمد، تامر مختار محمد، المخطوط الدينى فى مصر والمغرب فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر الهجريين خطوطه وفنونه، دراسة فنية مقارنة، *رسالة دكتوراه* ، كلية الآداب/ جامعة حلوان، ٢٠٠١م

- Aḥmad, Tāmir Muḫtār Muḥammad, "al- Maḫṭūṭ al-dīnī fī Miṣr waʾl-Maġrib fī al-qarnīn al-ṯānī ʿašar waʾl-ṯāliṯ ʿašar al-Hiǧrīyaīn ḫuṭūṭuh wa funūnuh , Dirāsa fannīya muqārana", *Phd thesis*, Faculty of Arts /Helwan University, 2011.

- أمين، محمد محمد ، عبد اللطيف، ليلى، *المصطلحات المملوكية في الوثائق العثمانية*، القاهرة ، نشر الجامعة الامريكية، د ت.

- Amīn, Muḥammad Muḥammad& ʿAbd al-Laṭīf, Laylā , *al-Muṣṭalaḥāt al-mamlūkīya fī al-waṯāʾiq al-ʿUṯmānīya*, published by: AUC , cairo, d.t.

- الباشا، حسن ,*الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار*، القاهرة :الدار الفنية للنشر ،١٩٨٩م.

- al-Bāšā, Ḥasan, *al-Alqāb al-islāmīya fī al-tārīḫ waʾl-waṯāʾiq waʾl-aṯār*, Cairo: al-Dār al-fannīya liʾl-našr, 1989.

- بدر، منى محمد، *أثر الحضارة السلجوقية فى دول شرق العالم الإسلامى على الحضارتين الأيوبية والمملوكية* ، 3أجزاء ، القاهرة ، مكتبة زهراء الشرق، 2002 م

- Badr, Munā Muḥammad, *Aṯar al-ḥaḍāra al-Salǧūqīya f ī duwal šarq al-ʿālam al-islāmī ʿalā al-ḥaḍāratayīn al-Ayūbīya waʾl-Mamlūkīya*, 3 parts, Cairo : Maktabat zahrāʾ al-šarq, 2002.

– البهنسى، عفيف، *معجم مصطلحات الخط العربى والخطاطين*، لبنان ،١٩٩٥م.

– al-Bahnas ī , ʿA f īfi, *Muʿğam muṣṭaalḥāt al-ẖaṭ al-ʿarabī waʾl-ẖaṭāṭ īn*, Lebanon, 1995.

– الجبورى، يحيى وهيب، *الخط والكتابة فى الحضارة العربية*، بيروت، ١٩٩٤ م

– al-Ğabūrī , Yaḥyā wahīb, *al-Ḥaṭ waʾl- kitāba fī al- ḥaḍāra al-ʿarabīya*, Beirut . 1994

– الجمل، محمد عبد المنعم، *قصور الحمراء ديوان العمارة والنقوش العربية*، مكتبة الإسكندرية، مركز الخطوط ، ٢٠٠٤م.

– al- Ğamal, Muḥammad ʿAbd al-Munʿim, *Quṣūr al-ḥamrāʾ dīwān al-ʿimāra waʾl-nuqūš al-ʿarabīya*, Library of Alexandria, Markaz al- ẖuṭūṭ, 2004

– حسين، وسام جاسم، السعدى، عادل سعدى فاضل،" جمالية الخطوط في تصميم صفحات القرآن الكريم"، عدد خاص *لمجلة مؤتمر العلوم الانسانية*، ع١، وزارة التعليم العالى، كلية التربية، العراق، ٢٠١٠م.

– Ḥusayīn, Wisām Ğāsim & al-Saʿdī, ʿAdil Saʿdī Fāḍil, "Ğamālayat al-ẖuṭūṭ fī taṣmīm Ṣafaḥāt al-Qurʾān al –Karīm", *Journal of Human Sciences ,Special Issue* 1, Ministry of Higher Education, Faculty of Education, Iraq ,2010.

– .الحمد، غانم قدورى، *رسم المصحف دراسة لغوية تاريخية* ، بغداد ، ١٩٨٢م.

– al-Ḥamd, Ġānim Qadūrī, *Rasm al-muṣḥaf dirāsa laġawīya tārīẖīya* , Baghdad, 1982.

– حنش، ادهام محمد ، *المدرسة العثمانية لفن الخط العربي*، القاهرة :مكتبة الإمام البخاري ، ٢٠١٢م

– Ḥanaš, Adhām Muḥammad, *al-Madrasa al-ʿUẖmānīya li fan al-ẖaṭ al-ʿarabī*, Cairo Maktabat al-Imām al-Buẖārī, 2012.

– الخضرى ،علاء الدين بدوى محمود،" فن الخط العربى على التحف الفنية السلجوقية والمغولية ،دراسة أثرية فنية مقارنة"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب بقنا /جامعة جنوب الوادى ،٢٠١١م.

– al-Ḥuḍarī, ʿAlāʾ al-Dīn Badawī Maḥmūd, " Fan al-ẖaṭ al-ʿarabī ʿalā al-tuḥaf al-fannīya al-salğūqīya waʾl-Maġūlīya, Dirāsa aṯarīya fannīya muqārana», *PhD thesis*, Faculty of arts in Qena/ Ğanūb al-wādī University,2011.

– .....،" دراسة أثرية فنية لرقى مصحف بمكتبة جامعة برمنجهام بالمملكة المتحدة"، *مجلة الإتحاد العالم للآثاريين العرب*، ع ١٨، ٢٠١٧م.

– ……., "Dirāsa aṯarīya Fannīya Liruqay Muṣḥaf Bi maktabat ğāmiʿat Birminğhām biʾl-Mammlaka al-Mutaḥida ", *Journal of the General Union of Arab Archaeologists* 18, 2017.

– خلف، أمانى محمد طلعت إبراهيم،" أضواء جديدة على خطاطى مصاحف غير منشورة محفوظة بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية بالسيدة زينب بالقاهرة"، *مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش*، مج.٣٥، ٢٠١٨م

– Ḥalaf, Amānī Muḥammad Ṭalʿat Ibrāhīm, "Aḍwaʾ ğadīda ʿalā ẖaṭṭāṭī Maṣāḥif ġayīr manšūra maḥfūza biʾl-Maktaba al-markazīya liʾl-maẖṭūṭāt al-islāmīya biʾl-sayīda Zaynab biʾl-Qāhira", *Bulletin of the Center of Papyrological ies(BCPS)*, vol. 35, 2018.

– ذنون، يوسف، خط الثلث القديم، *مجلة حروف عربية*، الإمارات العربية المتحدة، ع ١٩.

– Ḏanūn, Yūsuf, "Ḥaṭ al-Ṯuluṯ al-Qadīm", *Mağllat ḥurūf ʿarabīya 19*, The United Arab Emirates.

– رزق، عاصم محمد، معجم *مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية*،القاهرة، ٢٠٠٠م

– Rizq, ʿāṣm Muḥammad, *Muʿğam muṣṭalaḥāt al-ʿimāra waʾl-funūn al-islāmīya*, Cairo 2000.

– رمزى، محمد، *القاموس الجغرافى للبلاد المصرية*، ج4، القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٤م

– Ramzī, Muḥammad, *al-Qāmūs al-ğuġrāfī liʾl-bilād al-Maṣrīya*, vol.4, , Cairo: al-Hayʾa al-maṣrīya al-ʿāmma liʾl-kitāb, 1994

– شرحبيلى، محمد بن حسن، *تطور المذهب المالكى في الغرب الإسلامى حتى نهاية العصر المرابطى*، المغرب :وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية ،٢٠٠٠م

– Šarḥabīlī, Muḥammad bin Ḥasan, *Taṭwūr al-maḏhab al-mālkī fī al-ġarb al-islāmī ḥattā nihāyat al-ʿaṣr al-murābiṭī*, Morocco: The Ministry of Awqaf and Islamic Affairs, 2000.

– الشمرى، هزاع بن عيد ،الأرقام العربية والأرقام الإفرنجية، *مجلة عالم الكتب*، مج .١٩، ع.٥ ، ١٩٩٨م.

– al-Šamarī, Hazzāʿ bin ʿīd," al-Arqām al-ʿarabīya waʾl-arqām al-ifrinğīya", *Mağllat ʿālam al-kutub 5*, vol.19, 1998.

– طاش كبرى زادة، أحمد بن مصطفى بن خليل (ت ٩٦٨هـ /١٥٦٠م)، *مفتاح السعادة ومصباح السيادة فى موضوعات العلوم* ، ج ١، تحقيق كامل بكرى،عبد الوهاب أبو النو ، القاهرة ، د .ت.

– Taşköprüzade, Aḥmad ibn Muṣṭafā bin Ḫalīl, (D: 968 A.H / 1560A.D), *Muftāḥ al-saʿāda wa Miṣbāḥ al-sīyāda fī mawḍūʿāt al-ʿulūm*, vol.1, Reviewed by Kāmil Bakrī , ʿAbd al-wahāb Abū al-Nūr, Cairo, without date.

– الطوبى، مصطفى،" المخطوط العربى الإسلامي بين الصناعة المادية وعلم المخطوطات"، *مجلة الوعى الإسلامي* ، ع.٧٩، الكويت، ٢٠٠٤م

– al-Ṭūbī, Muṣṭafā, "al-Maḫṭūṭ al-ʿarabī al-islāmī baīn al-ṣināʿa al-māddīya wa ʿilm al-maḫṭūṭāt" , *Mağallat al-waʿī al-islāmī 79*, Kuwait, 2004.

– عبد الأمير، عبد الأمير حسين،" التحف المعدنية المغولية، دراسة أثرية فنية"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار /جامعة القاهرة، ١٩٧٥م.

– ʿAbd al-Amīr, ʿAbd al-Amīr Ḥusayīn, "al-Tuḥaf al-maʿdanīya al-Maġūlīya, Dirāsa aṯarīya fannīya", *master thesis*, Faculty of Archaeology /Cairo University,1975.

– عبد العزيز، شادية الدسوقى، *فن التذهيب العثمانى في المصاحف الأثرية*، القاهرة : دار القاهرة للنشر،٢٠٠٢م

– ʿAbd al-ʿAzīz, Šādya al-Dusūqī , *Fan al-taḏhīb al-ʿUṯmānī fī al-Maṣāḥif al-aṯarīya*, Cairo: Dār al-qāhira liʾl-našr, 2002.

– عبد الله، أحمد قاسم الحاج،" الآثار الرخامية فى الموصل خلال العهدين الأتابكى والإيلخانى"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآثار / جامعة القاهرة،١٩٨٥

–ʿAbdullah, Aḥmad Qāsim al-Ḥāğ, "al-Aṯār al-ruḫāmīya fī al-Mūṣil ḫilāl al-ʿahdayīn al-atābikī waʾl-ilḫānī", *PhD thesis*, Faculty of Archeology/ Cairo University,1985.

– عبد الواحد، محمد، *فلسفة الفنون الإسلامية*، الإسكندرية: دار الوفاء للنشر، دت.

– ʿAbd al-wāḥid, Muḥammad, *Falsafat al-funūn al-islāmīya*, Alexandria: Dār al-wafāʾ liʾl-našr, d.t.

– عبد الوهاب، حسن حسنى،" البردى والرق والكاغد في افريقية التونسية"، *مجلة الوعى الإسلامى* بعنوان علم المخطوط العربى، بحوث ودراسات، ع ٧٩، الكويت،٢٠١٤ م.

– ʿAbd al-Wahāb, Ḥasan Ḥusnī, "al-Bardī waʾl-riq waʾl-kāġid fī Ifrīqīya al-tūnisīya", *Mağallat al-waʿī al-islāmī* bi ʿunwān ʿalam al-maḫṭūṭ al-ʿarabī 79, Buḥūṯ wa dirāsāt , Kuwait .2014.

– عزت، محمد، *أثر محمد عزت" خطوط عثمانية*"،تركيا، د.ت.

– ʿIzzat, Muḥammad, ʾAṯar Muḥammad ʿIzzat "*Ḫuṭūṭ ʿuṯmānīya*", Turkey, d.t.

– عمران، حمدى بخيت، *الكتابة العربية، نشأتها وتطورها*، القاهرة، 2008 م.

– ʿUmrān, Ḥamdī Biḫīt, al-Kitāba al-ʿarabīya, Našʾatihā wa taṭwūrihā, Cairo, 2008.

– الغول ، محمد فراج محمد محم ،" مجموعة المصاحف التركية والمغربية المحفوظة بالمكتبة المركزية بجامعة أم القرى بمكة المكرمة"، *مخطوطة رسالة ماجستير*، كلية الآثار /جامعة القاهرة، ٢٠١٤م.

– al-Ġūl, Muḥammad Farrāğ, " Mağmūʿat al-maṣāḥif al-Turkīya waʾl-Mağribīya al-maḥfūẓa biʾl- Maktaba al-markazīya bi Ğāmiʿat ʾUm al-Qurā bi Makka al-mukarrama" , *master thesis*, Faculty of Archaeology/ Cairo University, 2014.

– فرج، الحسينى فرج، *النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر فى مصر*، مكتبة الاسكندرية ،٢٠٠٧م

– Farağ, al-Ḥusaynī farağ, *al-Nuqūš al-kitābīya al-fāṭimīya ʿalā al-ʿamāʾir fī Miṣr*, Library of Alexandria, 2007.

– كروهمان، أدلف، النسخ والثلث، ترجمة :غانم محمود، تقديم يوسف ذنون، *مجلة المورد*، عدد خاص عن الخط العربى، مج ١٥،ع.٤ ،١٩٨٦م.

– Grohmann, Adolf, "al-Nasḫ waʾl-ṯuluṯ", Translated by: Ġānim Maḥmūd, Introduction: Yūsuf Ḏanūn, *Al-MAWRID JOURNAL* 15/4 Special issue about Arabic calligraphy,1986.

– مجمع اللغة العربية ، *المعجم الوسيط* ، ط.٤ ، القاهرة :مطبعة الشروق الدولية ، ٢٠٠٤م

– Muğammaʿ al-luġa al-ʿarabīya, *al-Muʿğam al-wasīṭ*, 4thed., Cairo: Maṭbaʿat al-šurūq al-dawlīya,2004.

– محمد، هاشم ، *قواعد الخط العربى*، بغداد:عالم الكتب للطباعة، ١٩٨٦ م

– Muḥammad, Hāšim, *Qawāʿid al-ḫaṭ al-ʿarabī*, Baghdad: ʿālam al-kutub liʾl-ṭibāʿa, 1986.

– محمود، عبد الحليم ، *العارف بالله أبو الانوار شمس الدين الحفنى* ، القاهرة :دار المعارف ،١٩٩٧م

– Maḥmūd, ʿAbd al-Ḥalīm, *al-ʿārif biʾl-lāh abū al-Anwār Šams al-Dīn al-Ḥifnī*, Cairo : Dār al-maʿārif, 1997.

– المنيف، عبد الله بن محمد بن عبد الله، *دراسة فنية لمصحف مبكر يعود للقرن الثالث الهجرى/التاسع الميلادى*، ط.١، المملكة العربية السعودية، محفوظ فى مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٩٩٨م.

– al-Manīf, ʿAbdullah bin Muḥammad bin ʿAbdullah, *Dirāsa fannīya li Muṣḥaf mubakir yaʿūd liʾl-Qarn al-ṯāliṯ al-hiǧrī/ al-tāsiʿ al-milādī*, 1sted., Saudi Arabia: King Fahd National Library, 1998.

– النبراوى، رأفت محمد،" الخط العربى على النقود الإسلامية"، *مجلة كلية الآثار*، جامعة القاهرة، ع.٨،١٩٩٧م.

– al-Nabarāwī, Raʾfat Muḥammad, "al-Ḫaṭ al-ʿarabī ʿalā al-nuqūd al-islāmīya", *Journal of the Faculty of Archeology*8, *Cairo University*,1997.

– النشار، السيد السيد، *في المخطوطات العربية*، الإسكندرية : دار الثقافة العربية، ١٩٩٧م

– al-Naššār, al-Sayīd al-Sayīd, *Fī al-maḫṭūṭāt al-ʿarabīya*, Alexandria : Dār al-ṯaqāfa al-ʿarabīya, 1997.

– نور، حسن محمد، شواهد قبور من تربة البايات بتونس العاصمة" دراسة فى الشكل والمضمون"، الرسالة رقم ١٩١، *حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية*، ع.٢٣، الكويت،١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م.

– Nūr, Ḥasan Muḥammad," Šawāhid qubūr min turbat al-bāyāt bi Tūnis al-ʿāṣima, Dirāsa fī al-šakl waʾl-maḍmūn" , al-Risāla Nº.191, A*nnals of Arts and Social Sciences* 23,1423 A.H/ 2002 A.D.

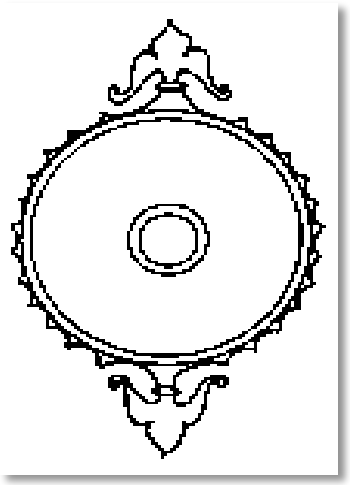
– .....، *دراسات أثرية حول المصحف الشريف*، الإسكندرية :دار الوفاء للنشر،٢٠١٦م.

– ……., *Dirāsāt aṯarīya ḥawl al-Muṣḥaf al-šarīf*, Alexandria : Dār al-wafāʾ liʾl-našr, 2016.

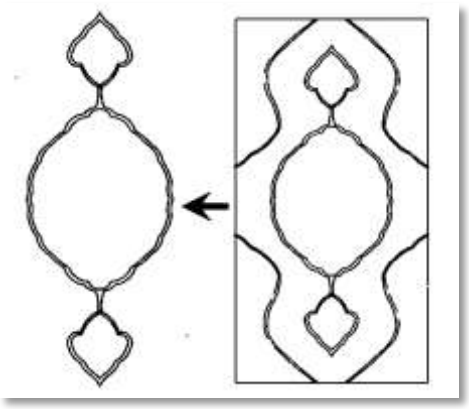
المراجع الأجنبية:

- JAMES, D. «Some Observations on the Calligrapher and Illuminators of the Koran of Rukn al-Dīn Baybars al-Jāshnagīr», *Muqarnas*, Vol. 2, The Art of the Mamluks, BRILL, 1984
- SCHIMMEL, A & RIVOLTA, B., *Islamic Calligraphy*, New Series, Vol. 50, Nº. 1, ,The Metropolitan Museum of Art, 1992
- -TABBAA, Y ., *The Transformation of Arabic Writing*: Part I, Qur'ānic Calligraphy, Vol. 21 , Ars Orientalis, Freer Gallery of Art, The Smithsonian Institution and Department of the History of Art, University of Michigan ,1991.
- TABBAA, Y., *The Transformation of Arabic Writing*: Part 2, the Public Text, Vol. 24, Ars Orientalis, Freer Gallery of Art, The Smithsonian Institution and Department of the History of Art, University of Michigan, 1994

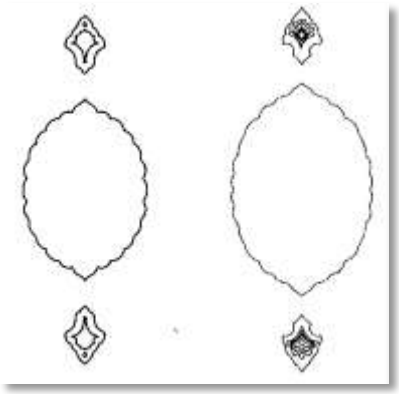
أولاً: الأشكال



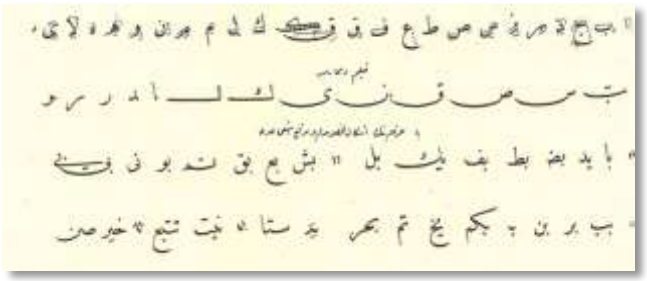
شكل رقم (١) يبين شكل بخارية،عن
أمين ، المصطلحات المملوكية، ٢٠



شكل رقم (٢) يبين شكل البخارية لإحد المصاحف التركية ،عن
الغول، مجموعة المصاحف التركية والمغربية، شكل ١٠٧



شكل رقم (٣) يبين شكل البخارية لإحد المصاحف التركية ،عن
الغول ،مجموعة المصاحف التركية والمغربية، شكل ١٠٥-١٠٦

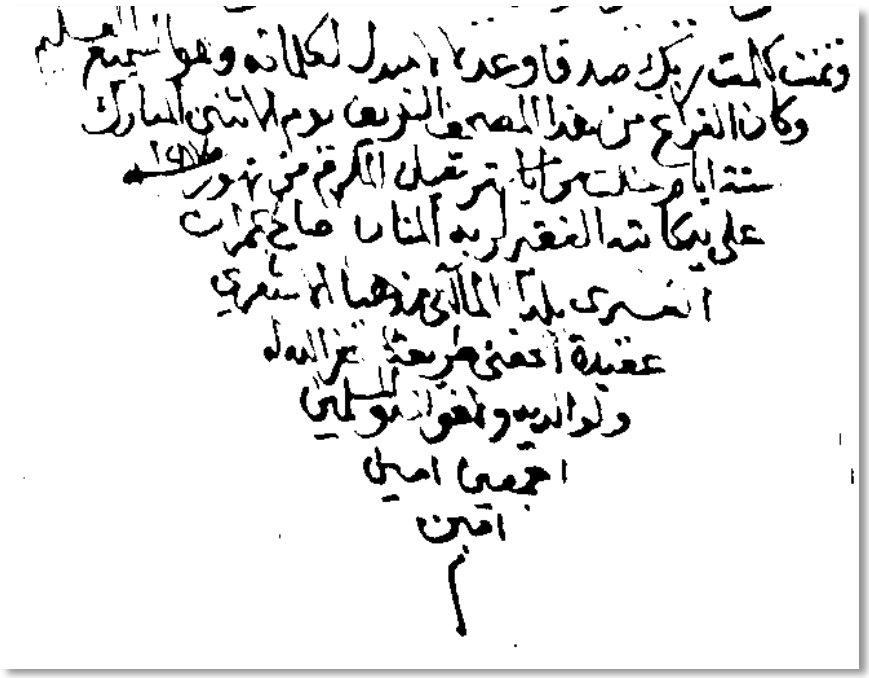


شكل رقم (٤) يبين أبجدية خط النسخ بقلم محمد عزت ،عن
عزت: أثر محمد عزت "خطوط عثمانية"، ١٠

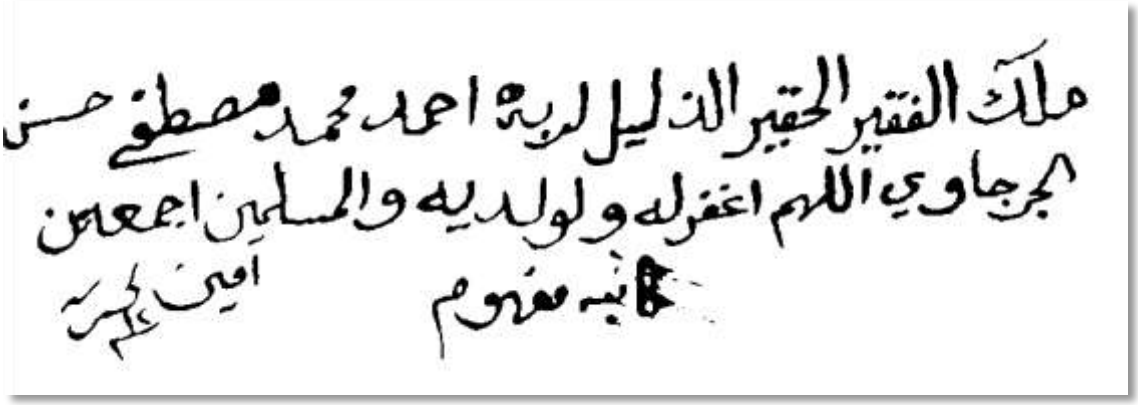
شكل رقم (٥) يبين كتابة بخطى النسخ والثلث بقلم محمد عزت ،عن
عزت، أثر محمد عزت "خطوط عثمانية"، ١٤

شكل رقم (٦) تفريغ يبين سورة الفاتحة وكتابة عناوين السور بخط الثلث
بالمصحف الشريف المؤخ بسنة ١٢٨٧هـ/١٨٧٠م
(عمل الباحث)

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | علاء الدين بدوى محمود محمد الخضرى



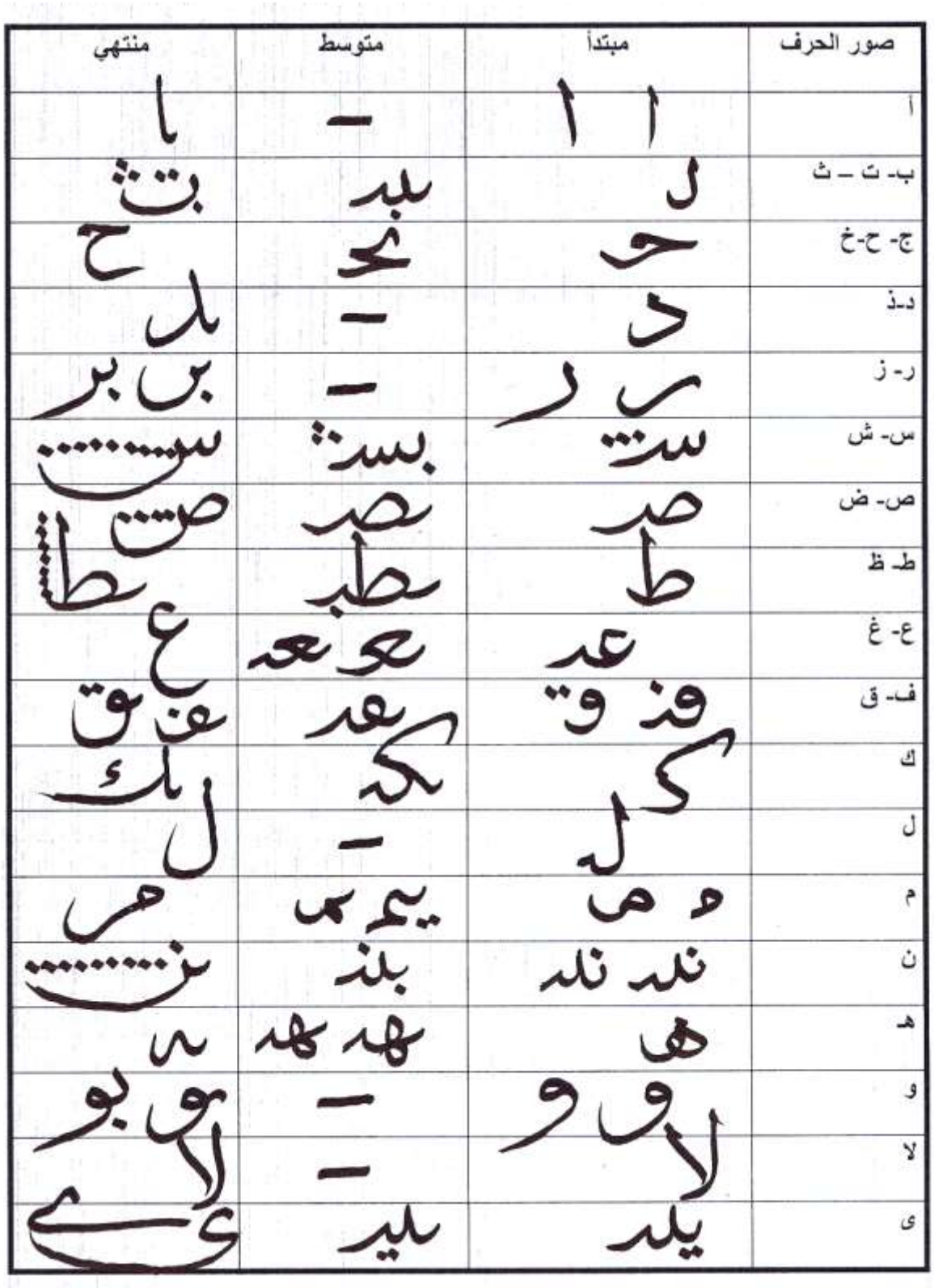
شكل رقم (٧) تفريغ يبين خاتمة المصحف الشريف المؤخ بسنة ١٢٨٧هـ/١٨٧٠م
(عمل الباحث)



شكل رقم (٨) تفريغ أمر تمليك المصحف الشريف المؤخ بسنة ١٢٨٧هـ/١٨٧٠م
(عمل الباحث)

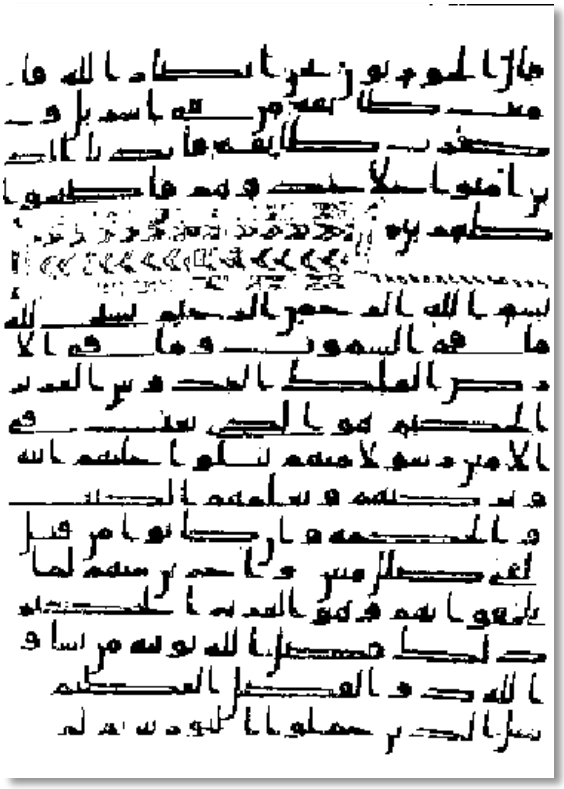
صور الحرف	مبتدأ	متوسط	منتهي
ا	ا ا	ـا	ـا
ب- ت – ث	بـ تـ ثـ	ـبـ ـتـ ـثـ	ـب ـت
ج- ح-خ	جـ حـ خـ	ـجـ ـحـ ـخـ	ـج ـح
د-ذ	د	ـد	ـد
ر- ز	ر	ـر	ـر
س- ش	سـ	ـسـ	ـس
ص- ض	صـ ضـ	ـصـ	ـص
ط- ظ	طـ	ـطـ	ـط
ع- غ	عـ غـ	ـعـ ـغـ	ـع
ف- ق	فـ قـ	ـفـ ـقـ	ـف ـق
ك	كـ	ـكـ	ـك
ل	لـ ل	ـلـ	ـل
م	مـ	ـمـ	ـم
ن	نـ	ـنـ	ـن
هـ	هـ	ـهـ ـه	ـه
و	و	ـو	ـو
لا	لا	ـلا	ـلا
ى	يـ	ـيـ	ـى

شكل رقم (٩) يبين ابجدية المصحف بخط النسخ ، (عمل الباحث)

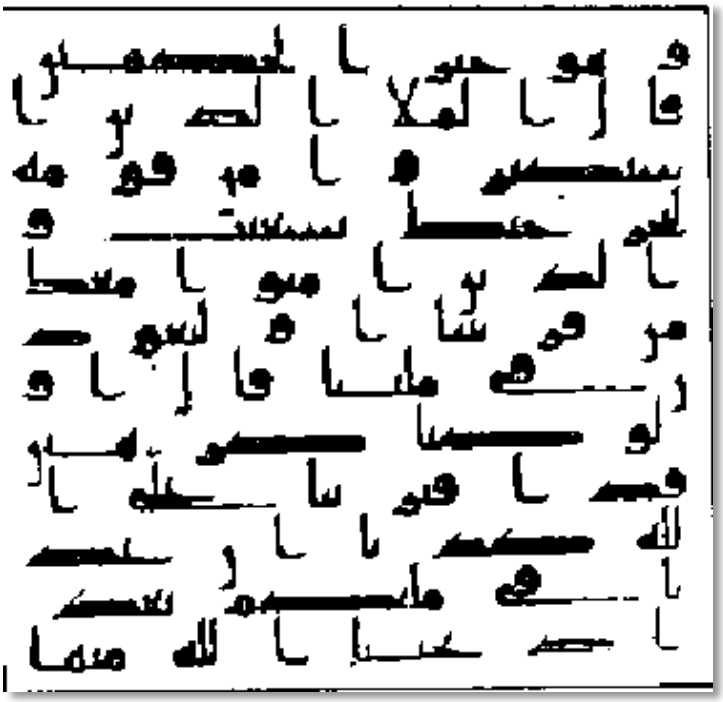


صور الحرف	مبتدأ	متوسط	منتهي
أ	ا ا	ـا	ـا
ب- ت ـ ث	ل	بلبـ	ـبـ ـتـ ـثـ
ج- ح-خ	حـ	ـجـ ـحـ	ـحـ ـخـ
د-ذ	د	ـد	ـد ـذ
ر- ز	ر ر	ـر	ـر ـز
س- ش	سـ	بسـ	ـسـ ـشـ
ص- ض	صـ	ـصـ	ـصـ ـضـ
ط- ظ	طـ	ـطـ	ـطـ ـظـ
ع- غ	عـ	ـعـ	ـعـ ـغـ
ف- ق	فـ قـ	ـفـ ـقـ	ـفـ ـقـ
ك	كـ	ـكـ	ـك
ل	لـ	ـل	ـل
م	مـ م	ـمـ	ـم
ن	نـ نـ	ـنـ	ـن
هـ	هـ	ـهـ	ـه
و	و و	ـو	ـو
لا	لا و	ـلا	ـلا
ى	يـ	ـيـ	ـى

شكل رقم (١٠) يبين ابجدية عناوين سور المصحف بخط الثلث ، (عمل الباحث)

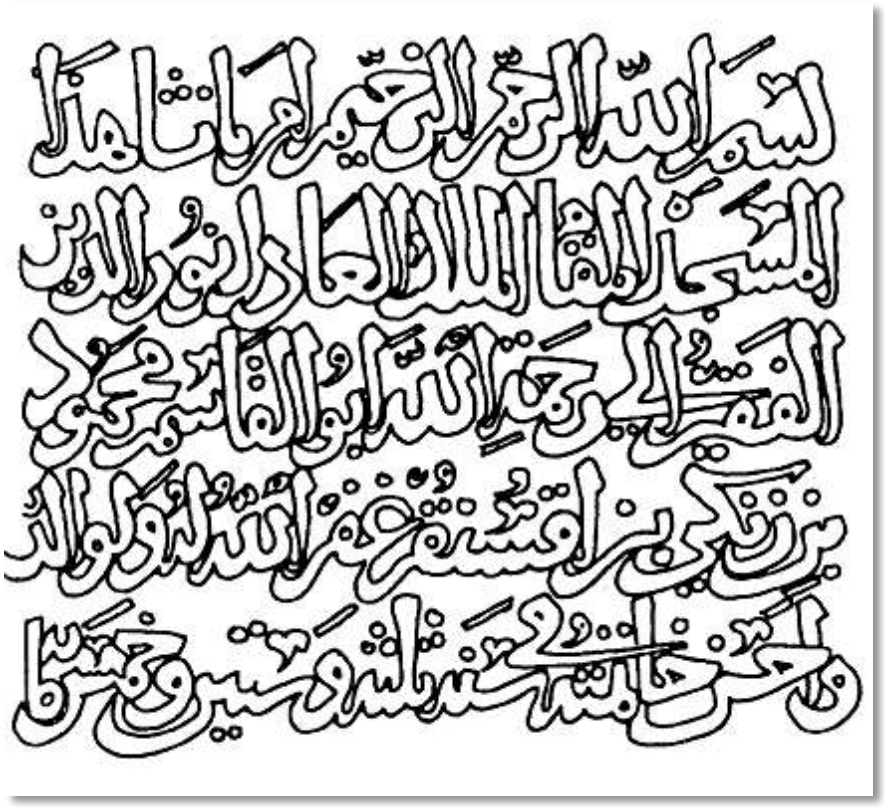


شكل رقم (١١) صفحة من مصحف منسوب إلى عثمان بن عفان رضى الله عنه،
محفوظ فى متحف طوبقابوسراى بتركيا، عن فرج، النقوش الكتابية الفاطمية، ٤٧، شكل ٧



شكل رقم (١٢) صفحة من مصحف منسوب إلى عثمان بن عفان رضى الله عنه،
محفوظ فى المكتبة الأهلية ببطرسبرج ، عن فرج، النقوش الكتابية الفاطمية، ٤٨، شكل ٨

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | علاء الدين بدوى محمود محمد الخضرى



شكل رقم (١٣) لقب الفقير بالسطر الثالث من نقش بقلعة حلب لنور الدين ومؤرخ بسنة ٥٦٣هـ/١١٦٨م ، عن

Tabbaa,Y., *The Transformation of Arabic Writing,*Part 2, 132

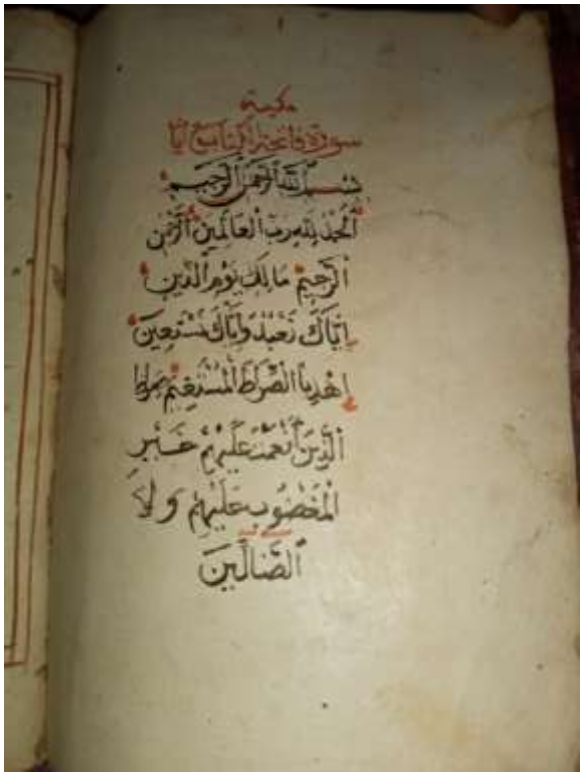
ثانياً : اللوحات

لوحة رقم (١) تبين جلدة المصحف المؤرخ بسنة ١٢٨٧هـ/١٨٧٠م
(تصوير الباحث)

لوحة رقم (٢) تبين زخرفة البخارية على جلدة المصحف
المؤرخ بسنة ١٢٨٧هـ/١٨٧٠م (تصوير الباحث)

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | علاء الدين بدوى محمود محمد الخضرى

لوحة رقم (٣) تبين جلدة المصحف السابق من الداخل (تصوير الباحث)



لوحة رقم (٤) تبين سورة الفاتحة من المصحف السابق (تصوير الباحث)

لوحة رقم (٥) تبين الصفحتان الأوليان من المصحف السابق (تصوير الباحث)

لوحة رقم (٦) تبين أوائل سورة البقرة من المصحف السابق
(تصوير الباحث)

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | علاء الدين بدوى محمود محمد الخضرى

لوحة رقم (٧) تبين صفحتان من سورة البقرة من المصحف السابق
(تصوير الباحث)

لوحة رقم (٨) تبين صفحة من سورة البقرة من
المصحف السابق يظهر بها علامة ربع الحزب(تصوير الباحث)

لوحة رقم (٩) تبين صفحة من سورة البقرة من
المصحف السابق يظهر بها التشكيل باللون الأحمر (تصوير الباحث)

لوحة رقم (١٠) تبين صفحتين من سورة البقرة من
المصحف السابق(تصوير الباحث)

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | علاء الدين بدوى محمود محمد الخضرى

لوحة رقم (١١) تبين قصار السور وأسماء السور بالمداد الأحمر من المصحف السابق(تصوير الباحث)

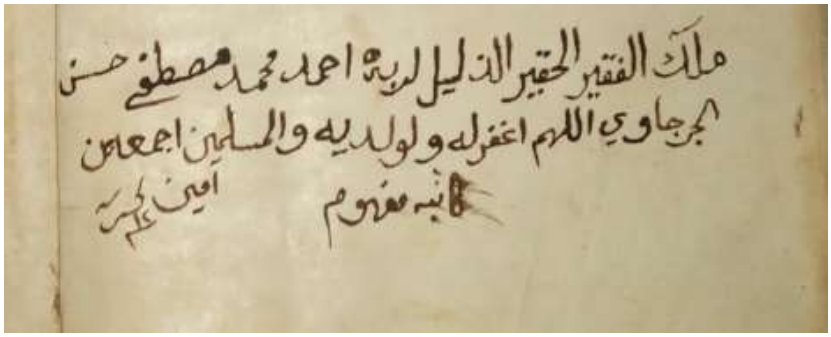
لوحة رقم (١٢) تبين خاتمة المصحف من المصحف السابق (تصوير الباحث)

لوحة رقم (١٣) تبين خاتمة المصحف (تصوير الباحث)

لوحة رقم (١٤) تبين دعاء المصحف بعد الخاتمة (تصوير الباحث)

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | علاء الدين بدوى محمود محمد الخضرى

لوحة رقم (١٥) تبين دعاء المصحف بعد الخاتمة (تصوير الباحث)



لوحة رقم (١٦) تبين تفصيل لأمر تمليك المصحف الشريف بعد الدعاء (تصوير الباحث)

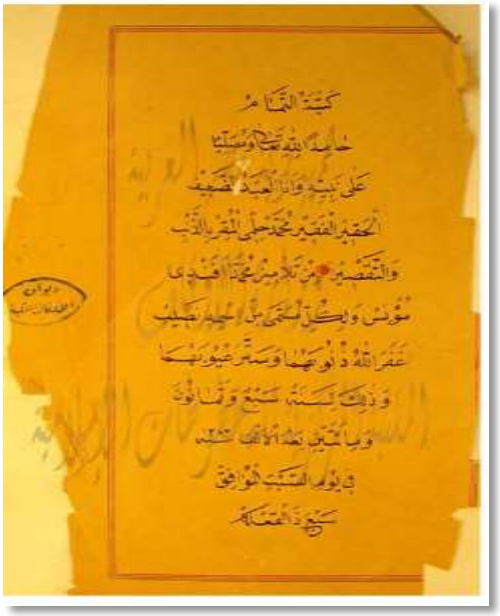
لوحة رقم (١٧) تبين تفصيل لختم غير واضح بأعلى صفحات المصحف
(تصوير الباحث)

لوحة رقم (١٨) ورقة بخط الثلث وخط النسخ من مصحف نسخ فى مصر فى العصر المملوكى ، نسخه محمد بن عبدالله الخزرجى ، عن
JAMES, D., Some Observations on the Calligrapher" ,149

لوحة رقم (١٩) ورقة بخط الثلث وخط النسخ من البوم من العصر العثمانى– استانبول – تركيا بخط الشيخ حمدالله الآماسى، عن
SCHIMMEL, A & RIVOLTA, B., *Islamic Calligraphy*, 21-fig26

لوحة رقم (٢٠) صفحة الخاتمة لمخطوط مصحف محفوظ بالمكتبة المركزية بالسيدة زينب
بخط يحى حلمى ، عن
خلف، أضواء جديدة على خطاطى مصاحف، لوحة رقم ٩، ٦١

لوحة رقم (٢١) صفحة الخاتمة لمخطوط مصحف محفوظ بالمكتبة المركزية بالسيدة زينب
بخط قيم زادة ، عن
خلف، ،أضواء جديدة على خطاطى مصاحف، لوحة رقم ١٠، ٦١



لوحة رقم (٢٢) صفحة الخاتمة لمخطوط مصحف محفوظ بالمكتبة المركزية بالسيدة زينب،
للخطاط محمد حلمى، عن
خلف،أضواء جديدة على خطاطى مصاحف، لوحة رقم ١٦، ٦٤

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | علاء الدين بدوى محمود محمد الخضرى

المذبات "شاورى" في العصر المغولي الهندي "دراسة أثرية فنية ومقارنة"

Fly Whisks "Chauri" From Mughal India "An Archaeological, Artistic And Comparative Study"

محمد قطب أبو العلا

مدرس الآثار والفنون الإسلامية بكلية الآداب جامعة الوادي الجديد

Mohamed Kotob Abo El Ala

Lecturer, Department of Archeology, College of Arts, New Valley University

mohamed.kotb@art.nvu.edu.eg

الملخص:

تبحث هذه الدراسة في عنصر مهم من العناصر التي ترمز إلى أصحاب المراتب العليا في المجتمع المغولي بالهند، وهو المذبة "شاورى"، ويتناول البحث دراسة هذا العنصر والبحث عن دلالات استخدامه، حيث كان لاستخدامه رمزية لمكانة الشخص العالية في العصر المغولي الهندي، سيتم تناول طرزه المختلفة ومواد الصناعة المستخدمة في صناعة المذبة "شاورى".

كما يتناول البحث دراسة العناصر الزخرفية المنفذة على المذبات، وأسباب غلبة الزخارف النباتية على باقي العناصر الزخرفية الأخرى المنفذة على المذبات، كما توضح الدراسة الاختلافات بين المذبات كتحف فنية وبين ما ظهر منها على المخطوطات، وتوضيح أسباب الثراء في صناعة وزخرفة شاورى والمتمثل في استخدام المعادن الثمينة والأحجار الكريمة والعاج والتي توافرت بكثرة فى بلاد الهند، كذلك الإتقان والإبداع في تنفيذ العناصر الزخرفية.

الكلمات الدالة:

المذبات؛ شاورى؛ المغولي الهندي؛ زخارف؛ المعادن.

Abstract:

The Present Study searches in an important theme which indicates to the high ranks in Mughal Indian Society, Fly Whisk "Chawri". This paper includes study of that theme and its using significance, as it was used as indication to the high rank person in Mughal Indian Period, Also there are indications to the Types and materials of the Fly whisk "Chawri".

This research also studies the Decorations of the Fly Whisk and reasons of floral Decorations domination. The study also indicates the differences between Fly Whisks as a bibelot and which was displayed on the Manuscripts. It also indicates to the reasons of richness in Chawri manufacturing and Illustrations which appear in the Precious metals, precious stones and Ivory which was profusely available in India. Also the proficiency and Creativity in decoration motifs.

Key words:

Fly Whisks , Chawri, Mughal India, Decorations, Metals.

المقدمة :

تنوعت التحف الفنية خلال العصر المغولي الهندي، وكان من بين هذه التحف الفنية عنصر مهم هو المذبة " شاورى" وكان استخدامه يرمز إلى مكانة الشخص العالية فى المجتمع المغولي الهندي.

سوف أتناول في هذه الدراسة الأشكال والنماذج المختلفة للشاورى وطرق زخرفتها ومواد الصناعة التي صنعت منها المذبة "شاورى"، كما سيتم توضيح الفرق بين المذبات كتحف فنية وبين ما ظهر منها في تصاوير المخطوطات، كما تتناول الدراسة العناصر الزخرفية المنفذة على شاورى.

أصل التسمية في اللغة العربية[١] واللغة الهندية:

المذبة ما يذب به الذباب[٢]، وقد عُدت من الآلات الملوكية ولها أرباب من الناس مختصون تحملها في المواكب والحفلات[٣].

يأتي مصطلح المذبة في اللغة الهندية "चौरी" شاورى " "chauri " ويأتي في الإنجليزية Fly Whisk بمعنى خفاقة الذباب[٤].

ظهور المذبة في الحضارات القديمة:

عرفت المذبات منذ أقدم العصور، فقد عرفت في الحضارة المصرية القديمة وكانت رمزاً ملكيًّا بمصر القديمة، استخدم مع الصولجان ليعبر عن الملكية وسيادة الحاكم على الأرضيين، وكانت المنشة أحد رموز الإله أوزير وأصبحت تصور بعد ذلك في أيدى الحكام، كما كان لها دلالات سحرية وتعبر عن اتصال الملوك بالآلهة الذين كانوا فى الأساس هم من يحملون هذه الأداة[٥]، كمنظر بمقبرة نخت آمون TT 335 الأسرة ١٩ – دير المدينة – الاقصر[٦] لوحة (١).

---

[١] ذبب: الذب: الدفع والمنع والذب: الطرد، وذب عنه يذب ذبا: دفع ومنع، وذببت عنه وفلان يذب عن حريمه ذبا أي يدفع عنهم، وفي حديث عمر "رضي الله عنه": إنما النساء لحم على وضم، إلا ما ذب عنه، قال : من ذب منكم ذب عن حميمه أو فر منكم فر عن حريمه، انظر: ابن منظور، محمد بن مكرم الأفريقي المصري، *لسان العرب*، مج.٣، ج١٧، القاهرة: دار المعارف، ١٤٠١هـ /١٩٨١م، ١٤٨٣ .

[٢] مرزوق، عاطف على عبدالرحيم، رسوم المذبات فى تصاوير مخطوطات المدرسة العربية والمغولية الهندية، *المؤتمر الدولى السادس، مركز الدراسات البردية والنقوش، جامعة عين شمس*، ٢٠١٥م، ٢١٧.

[٣] الصابئ، أبى الحسن هلال بن المحسن ت ٤٤٨هـ*رسوم الخلافة*، تحقيق ميخائيل عواد، ط٢، بيروت: دار الرائد العربي، ١٩٨٦م، ٨١.

[4] http://www.vam.ac.uk/content/articles/m/maharaja-the-splendour-of-indias-royal-courts, Accessed 10-10-2020.

[5] BUNSON,M.: *Encyclopedia Of Ancient Egypt* ,Revised edition ,USA ,2002, 139.

[6] BRYUER, B.: «Rapport sur les fouilles de Deir el Medineh (1924-1925) », *FIFAO* 3, 1926,113-178, fig. 107.

كما ظهرت المذبات على نفش حجري بارز للملك آشور ناصربال الثاني(٨٨٣-٨٥٩ ق.م) محفوظ بمتحف اللوفر- قسم آثار الشرق الأدنى، بلاد ما بين النهرين، ويظهر الخادم خلف الملك ممسك بخفاقة الذباب[٧] لوحة (٢).

كما عرفت المذبة في الحضارة الهندية القديمة، وكان استخدامها إحدى مظاهر الملك والسلطان كما اقترن ظهورها بالمعبودات الهندية القديمة ومن ذلك ما ظهر على إحدى المنحوتات الحجرية المحفوظة بمتحف sarnath التى ترجع إلى القرن التاسع الميلادي والتي تمثل المعبود بوذاساتفا ويقف في الخلف خادم ممسك بالشاورى بيديه[٨](لوحة ٣)، ونحت حجرى للمعبود جينا وخلفه حاملى شاورى- بمتحف فكتوريا والبرت بلندن – القرن ٩م لوحة(٤).

فقد كان هناك اعتقاد بأن استخدام شاورى يعد رمزاً لدرء الأفكار المزعجة، فقد كان يعتقد أن الذباب يحمل الشر والوباء في الديانة البوذية والهندوسية[٩].

وفى العصر الإسلامي كانت المذبة تتكون مما غلظ وصلب من خصلات شعر الخيل وبالأخص شعر الذنب أو تؤلف من أطراف الخوص وهو الذى يتحرك للذب، وتكون مغطاة بالجلد فيتوارى فيه طرف مقبضها وأطراف الخوص[١٠].

التكوين الفني للشاورى: عبارة عن عمود مخروطي يبرز من أعلاه دائرة يثبت فيها شعر غزير دقيق وهى تُشبه المشاعل، وقد استخدمها كل من الرجال والنساء، فكان الشخص من العامة يحمل المذبة بنفسه، أما الأباطرة والأمراء وعلية القوم فقد خصصوا أشخاصاً لهذه المهمة[١١].

طرز الشاورى في العصر المغولى بالهند: تعددت طرز شاورى في العصر المغولي الهندي فهو يتكون عامة من جزئين هما:

أولاً: المقبض الذى يتكون من عمود مخروطي أو اسطواني أو مضلع الشكل، منها مقابض قصيرة ومنها طويلة، ثانياً: الكأس ويأخذ الشكل الدائري وهو الجزء الذى يثبت به الشعر أو الريش لإبعاد الذباب وإعطاء نسيم في الأجواء الحارة، ولكن الطرز تختلف في طول المقبض وشكل الكأس وجاءت على عدة طرز:

---

[7]https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/king-ashurnasirpal-ii-883-859-bcattended-his-shield-bearer, Accessed 10-11-2020.

Caubet Annie.: « *L'Art assyrien, in Le Monde de la Bible* », n 84, sept/oct 1993, 20 ; fig.17.

[8] Kalpna C., «Deplction OF Women In Art And Literature During The Mughal Period», *PhD Thesis*, Department Of History, Aligarh Muslim University, Aligarh -2002, INDIA, 2014, 12.

[٩] للمزيد عن عن أديان الهند ومعتقداتهم انظر: شلبي، أحمد، *أديان الهند الكبرى الهندوسية-الجينية- البوذية*، ط١١، مكتبة النهضة المصرية، ٢٠٠٠م.

[١٠] مرزوق، عاطف على عبدالرحيم، *رسوم المذبات فى تصاوير مخطوطات المدرسة العربية والمغولية الهندية*، ٢١٧.

[١١] الشوكي، أحمد السيد محمد، " تصاوير المرأة في المدرسة المغولية الهندية" ، *رسالة ماجستير*، جامعة عين شمس، ٢٠٠٥م، ٣٣٥.

الطراز الأول: شاورى يتكون من عمود مخروطى الشكل، يبرز من أعلاه شكل دائرى.

*** مذبة "شاورى" من العاج[١٢] محفوظ david collection[١٣] – الهند– النصف الثانى من القرن ١١هـ /١٧م. لوحة (٥)–شكل(١)**

الوصف: مذبة "شاورى" من العاج يبلغ طولها ٢١,٥ سم ويبلغ قطرها ٦,٥سم ، تأخذ شكل عمود مخروطي يبرز من أعلاه شكل دائري، وهو الجزء المخصص ليعلق به الشعر أو الريش وهو مفقود، قوام الزخرفة عليها زخارف نباتية منحوتة غاية في الدقة والإتقان قوامها أزهار اللوتس وزهرة كف السبع ولها مقبض اسطواني تنتهى من أسفل بشكل كروى مزخرف ببرعم يُشبه الخشخاش.

*** مذبة(شاورى) معدنية ومطلية بالمينا الخضراء[١٤]– الهند– القرن ١٢ هـ /١٨م– لوحة(٦) – شكل(٢).**

الوصف: مذبة "شاورى" معدنية[١٥]مذهبة ومطلية بالمينا[١٦] الخضراء يبلغ طولها ٢٦سم، تأخذ شكل عمود مخروطي ينتهى من أعلاه بشكل دائري وينتهى من أسفل بشكل كروى مدبب، وقوام الزخرفة على الكأس الدائري زخارف نباتية لورقة نباتية ثلاثية مكررة على بدن الشاورى ومنفذة بطريقة الترصيع بالياقوت والألماس، بينما زخرف الجزء السفلى من الكأس بالورقة النباتية اللوزية مرصعة بالياقوت، ويزخرف الكأس

---

[١٢] العاج: عظم الفيل والناقة اللينة الأعطاف انظر: الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب ، ت: ٨١٧ هـ، *القاموس المحيط*، ط١، بيروت: دار الفكر، ٢٠٠٣م، ٢١٨.

كان نحت العاج معروفا في الهند منذ القرن الثاني قبل الميلاد، واستمر في العصر المغولي الهندي واستخدم في صنع العديد من الأدوات، انظر:

William ,E, W.: «An Ivory Pana Katwa», *The Bulletion Of The Cleveland Museum Of Art*,Vol 44,No 2. Part 1, Feb1957, 22:23.

[13] Galloway Francesca, Losty J.P.: *Sringaran an exhibition celebrating divine and erotic love*, Francesca Galloway, London 2007, cat.no. 6, 24-25.

david collection. برقم : ٢١٥ / ٢٠٠٦

[14] Magnificent Jewels & The Archduke Joseph Diamond, Geneva- 13 November 2012. LOT312|A COLLECTION OF MAGNIFICENT MUGHAL JEWELLERY.

[١٥] اشتهرت الصناعات المعدنية بالهند منذ القدم ويرجع السبب في ذلك لتوافر الكثير من المعادن بها، للمزيد انظر:

Williams Jackson, A.V.: *History of India, From the earliest times to the sixth century B.C*,vol.1, the Grolier society London, 1906-07, 147

[١٦] المينا: مادة كالزجاج يمكن إذابتها مع بعض الأكاسيد للحصول على ألوان مختلفة وهي تتكون من سيلكات البوتاسيوم، وأكسيد الرصاص، ويشترط أن يكون سطح التحفة ناعمًا براقا ثابت التركيب بحيث لا يتغير التركيب إذا ما تعرضت لعوامل جوية خارجية عند استعمالها، كما لابد أن تكون درجة التمدد والانكماش تتفق مع درجة تمدد وانكماش المعدن الذى تزخرفه، وإلا أدى ذلك إلى التشقق في زخارف المين، انظر: بدر، منى محمد، *ثلاث تحف قاجارية من النحاس مزخرفة بتصاوير من المينا الملونة*، مؤتمر الفيوم الخامس، ٢٠٠٥م، ١٢٨.

من أعلى وأسفل زخارف هندسية قوامها أشكال معينات مرصعة بالياقوت والألماس منفذة على أرضية من المينا الخضراء. أما المقبض فمرصع[١٧] بالياقوت[١٨] والألماس[١٩].

***مذبة (شاورى) من الذهب المرصع بالجواهر[٢٠]– الهند– أواخر ق١١هـ– أوائل ق١٢هـ / أواخر ق١٧– أوائل ق١٨ م. لوحة(٧) –شكل(٣).**

الوصف:

مذبة "شاورى" معدنية مذهبة ومطلية بالمينا الحمراء يبلغ طولها ٢٢سم، تأخذ شكل كأس مستدير، ولها مقبض اسطواني وينتهى من أسفل بشكل كروى مدبب، وقوام الزخرفة زخارف نباتية وهندسية منفذة بطريقة الترصيع بالأحجار الكريمة من الألماس والزمرد[٢١] والياقوت.

---

[١٧] الترصيع: أسلوب زخرفي يكون بإضافة فصوص من الأحجار الكريمة لإضفاء رونق جذاب على التحف المعدنية، وعرف هذا الأسلوب لدى الحضارات القديمة، وازدهر لدى البيزنطيين، انظر: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات، *زخرفة الفضة والمخطوطات عند المسلمين*، الرياض: معرض بقاعة الفن الإسلامي لمركز الملك فيصل، ١٩٨٨–١٩٨٩م، ٢٢٠.

[١٨] الياقوت: كلمة غير عربية، اختلف في أصلها فقال البعض أنها من أصل فارسي (ياكند) الفارسية، بينما يرى البعض أنها معربة عن الهندية، انظر: البيروني (أبو الريحان محمد بن أحمد البيروني الخوارزمي ت٤٣٩)، الجماهر في معرفة الجواهر، القاهرة: مكتبة المتنبي، ٣٣؛ الياقوت: حجر صلب شديد اليبس رزين صاف منه أحمر، وأبيض، وأصفر، وهو حجر لا تعمل فيه النار لقلة دهنيته ولا يثقب، ولا تعمل فيه المبارد لصلابته بل يزداد حسنًا، وهو عزيز قليل الوجود لا سيما الأحمر، انظر: سراج الدين بن الوردي، *خريدة العجائب وفريدة الغرائب*، تحقيق أنور محمود زناتي، ط١، المكتبة الثقافية الدينية، ٢٠٠٨م، ٢٩٦.

[١٩] الألماس كلمة غير عربية، عُرِّبت عن اليونانية "أداماس" ADAMAS وتعنى المنيع أو الذى لا ينكسر، وقد أطلق أولًا على الأحجار الصلبة الأخرى كالياقوت مثلًا ثم اختص به الألماس، يوجد بواد ببلاد الهند لا يصل إليه أحد من الناس إلى أسفله، وفي قرار ذلك الوادي حجارة منثورة مقدارها ما بين الخردلة إلى الشعيرة، ويذكر أنه كان يتم استجلاب الجواهر بالطيور في المأثورات القديمة؛ فأشار إلى أنه يعمد إلى اللحم الطري؛ فيلقى إلى ذلك الوادي، والنسور تنظر إليه فتهوى خلفه فيصير إليه، وقد سقط على أسفل الوادي فيلصق به الألماس، وهو صغار فتحمله حتى يصير إلى الأرض، ثم تنهشه، وتأكله فيسقط الألماس إلى الأرض فيُلتقط، انظر، يحيى بن ماسويه (أبو زكريا الخوزي ت: ٢٤٣)، *الجواهر وصفاتها وفي أي بلد هي وصفة الغواصين والبحار*، تحقيق عبد السلام رؤوف، مؤسسة تاريخ بزسكى طب إسلامي، ١٣٨٨هـ، ٤٧.

كما تعد منطقة كولكندا بالهند المصدر الرئيسي للألماس بالعالم لمئات السنين، انظر:

Groat, LEE A.: «Gemstones», *American Scientist*100, №. 2, Sigma Xi, The Scientific Research Honor Society, (March-April 2012), 128.

كما أنه الحجر الوحيد الذى يتكون من عنصر واحد وهو الكربون، وهو لون النوشادر الصافي لا يلتصق بشيء من الأحجار؛ وإذا وضع على السندان، وضرب عليه بالمطرقة غاص فيهما، أو في أحدهما، ولم ينكسر، انظر: سراج الدين بن الوردي، *خريدة العجائب وفريدة الغرائب*، ٢٩٤.

[20] Maharajas & Mughal M., Christie's LOT 210 New York 19 June 2019.

[٢١] الزمرد على أنواع منه الأخضر، أو الأزرق، أو الأصفر، أو الأبيض، ولكن المعروف والمشهور هو الزمرد الأخضر، انظر، لوكاس، ألفرد، *المواد والصناعات عند القدماء المصريين*، ترجمة زكي اسكندر، محمد غنيم، القاهرة ١٩٤٥، ٦٢٩.

قوام الزخرفة على البدن زخارف نباتية مكررة لأشجار السرو وأفرع نباتية تنتهى بأزهار كف السبع منفذة بطريقة الترصيع بالألماس والزمرد، ويكتنف هذا المنظر فصوص من حبات الألماس، كما يضم الجزء السفلى من البدن أفرع نباتية تنتهى بأزهار كف السبع منفذة بالترصيع بالماس ومنبثق منها أوراق نباتية منفذة بالزمرد.

أما المقبض فمزخرف بأفرع نباتية تنتهى بالأزهار ومكررة على كامل المقبض، ينتهى المقبض من أسفل بشكل كروى مدبب ومرصع بالألماس والزمرد.

*** مذبة (شاورى) من الذهب المرصع بالجواهر[٢٢] –الهند– أواخر ق١١هـ– أوائل ق١٢هـ / أواخر ق١٧– أوائل ق١٨ م. لوحة(٨) –شكل(٤).**

الوصف: مذبة "شاورى" معدنية مذهبة ومطلية بالمينا الخضراء يبلغ طولها ٢٢سم، تأخذ شكل كأس أسطواني، ولها مقبضا اسطواني وينتهى من أسفل بشكل كروى مدبب، وقوام الزخرفة أشكال هندسية مفصصة مكررة على البدن والمقبض بداخلها زخرفة نباتية لورقة نباتية ثلاثية منفذة بالترصيع بأحجار الألماس والزمرد والياقوت.

*** مذبة (شاورى) من العاج[٢٣]–الهند– القرن ١٢ هـ /١٨ م. لوحة(٩) – شكل(٥).**

الوصف:م ذبة "شاورى" من العاج المحفور من قطعة واحدة تأخذ شكل كأس اسطواني، ولها مقبض اسطواني، يزخرف البدن زخارف نباتية لفرع نباتي ينتهى بأزهار اللوتس، ويجاوره نحت لشجرة السرو، وتتكرر هذه الزخارف على البدن وهى منفذة بطريقة الحفر البارز، كما يحيط بهذه الزخارف من أعلى وأسفل أزهار اللوتس.

أما المقبض فيبلغ طوله ٣٨,٥ سم ويزخرف الجزء العلوى منه زخارف نباتية قوامها أفرع نباتية، يليها زخارف حلزونية، لتلائم وظيفة المقبض، وينتهى المقبض من أسفل بشكل ثمرة الخشخاش.

*** مذبة (شاورى) من الكريستال الصخري[٢٤]– الهند– القرن١٢–١٣هـ / ١٨–١٩م لوحة(١٠)– شكل(٦)**

الوصف: مذبة "شاورى" من الكريستال الصخري[٢٥] يبلغ طوله ١٨ سم، تأخذ شكل كأس دائري ومقبضاً اسطوانيًّا ينتهى من أسفل بشكل كروى مدبب ومرصع بالياقوت.

وقوام الزخرفة على البدن زخارف هندسية لجامات بيضاوية وأشكال عقود مدببة وهذه الزخارف مكررة على البدن والمقبض، كما يرصع الجزء الفاصل بين البدن والمقبض بالياقوت، ويرصع الجزء الكروي المدبب بالمقبض بالياقوت أيضاً.

---

22 Maharajas & Mughal M., Christie's, LOT 209- New York 19 June 2019.

23 Lyon & Turnbull , Lot 342 (Asian Works of Art, 18th September 2018.

24 Maharajas & Mughal Magnificence, Christie's , LOT 82 New York 19 June 2019.

٢٥ الكريستال الصخري: نوع من الأحجار يشبه الزجاج لكنه أشد صلابة من الزجاج وأكثر جمالاً، وهو يشكل عن طريق القطع وتمتاز منتجاته بالصفاء والشفافية والفخامة، انظر: الباشا، حسن، *البلور الصخري، مقال في كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها*، القاهرة: مؤسسة الأهرام، ١٩٧٠م، ٢٤٤.

الطراز الثاني: شاورى يتكون من كأس ينتهى بشكل أزهار اللوتس وله مقبض اسطواني

*** مذبة "شاورى" من اليشم الأبيض[٢٦] ومرصعة بالياقوت الأحمر والزمرد الأخضر[٢٧] –الهند– القرن ١١هـ /١٧م– لوحة (١١)– شكل (٧).**

الوصف: مذبة "شاورى" من حجر اليشم الأبيض تتكون من مقبض اسطواني تينتهى من أسفل بشكل كروى والبدن يأخذ شكل زهرة اللوتس من ثمان بتلات، وقوام الزخرفة عليه زخارف نباتية لأوراق وأزهار الرمان محددة بالذهب ومنفذة بطريقة الترصيع بالياقوت والزمرد، أما المقبض فمزخرف بزخارف نباتية لأفرع نباتية تنتهى بأوراق ثلاثية ومنفذة أيضاً بطريقة الترصيع بالأحجار الكريمة من الياقوت والزمرد.

*** مذبة (شاورى) من اليشم الأخضر الفاتح[٢٨]– الهند– القرن ١٢هـ /١٨م . لوحة(١٢) – شكل(٨).**

الوصف: شاورى من حجر اليشم الأخضر الفاتح تتكون من البدن الذى يأخذ شكل زهرة اللوتس من ثمان بتلات، أما المقبض فهو اسطواني الشكل وينتهى من أسفل بشكل كروى، وقوام الزخرفة زخارف نباتية لأوراق لوزية محددة بالذهب ومرصعة بالياقوت الأحمر.

الطراز الثالث: شاورى يتكون من عمود مخروطي أو مضلع، يبرز من أعلاه شكل يشبه الجرس أو قاعدة النارجيلة.

*** مذبة "شاورى" من الحديد المكفت[٢٩] بالذهب[٣٠]–الهند– القرن ١٨م لوحة (١٣)– شكل(٩).**

الوصف: مذبة "شاورى" معدنية مكفتة بالذهب يبلغ طولها ٢٠ سم تتكون من البدن وتأخذ شكل الجرس أو قاعدة النارجيلة، والمقبض يأخذ شكلاً مخروطيًّا، يزخرف البدن والمقبض زخارف نباتية قوامها أزهار اللوتس والأفرع النباتية التي تملأ كامل البدن والمقبض، وزخارف المقبض جاءت في شكل أفرع نباتية تنتهى ينبثق منها أزهار اللوتس.

---

[٢٦] يطلق اسم اليشم على معدنيين مختلفين (nephrite) نفريت أو اليشم الحجري، والجاديت (jadeite) وهما متماثلان إلى درجة لا يمكن معها تميز أحدهما إلا بالفحص الكيميائي، ويكون كلاهما من لون أبيض أو أشهب أو أخضر ويكون كلاهما شبه شفاف له لمعان الشمع، ويتشابه به كثيرًا ثقلهما النوعي، ودرجة صلابتهما، ويوجد النفريت بوادي نهر كراكاش في جبال كوين لوين شمال كشمير، انظر: لوكاس، ألفرد، *المواد والصناعات عند القدماء المصريين*، ٦٣٧.

[27] Private Collection, Courtesy of Simon Ray.

[28] Gift of Phyllis and Sidney Krystal (M.78.128a-b).

[٢٩] التكفيت: كلمة فارسية معناها الدق، تعنى الدق على شيء بحجر، أو آلة، وهي مشتقة من الفعل كوفتن بالفارسية انظر: حسنين، عبد النعيم محمد، *قاموس الفارسية*، ط١، دار الكتاب المصري، ١٩٨٢م، ٥٥٤.

والتكفيت أسلوب زخرفي قوامه حفر رسم على سطح المعدن، ثم ملء تلك الزخارف المحفورة بمادة أخرى كالذهب، والفضة، والنحاس حتي تأخذ الشكل المطلوب، انظر:

Singer, Charies.: *A History Of Technology From Early Times to Fall of Ancient Empires*, Oxford University Press, USA, vol1. January 1, 1954, 659.

[30] AUCTIONS KOLLER AUKTIONEN SWITZERLAND- Zürich- 02 JUN 2015 10:00 CESTDATE FORMAT.

*** مذبة "شاورى" من البرونز المطلي بالمينا الملونة[٣١]–الهند– القرن١٢هـ/١٨م لوحة(١٤)– شكل(١٠).**

الوصف: مذبة "شاورى" من البرونز المطلي بالمينا الملونة تتكون من البدن وتأخذ شكل الجرس أو قاعدة النارجيلة، والمقبض يأخذ شكلاً مضلعاً، يزخرف البدن زخارف نباتية لأفرع نباتية تنتهى بالأزهار منفذة داخل مساحات هندسية تأخذ شكل العقود المدببة، كما يزخرف الجزء السفلي من البدن أزهار القرنفل مكررة.

أما المقبض فمنفذ عليه زخرفة لأسماك باللون الأبيض ومحددة باللون الأسود كأنها تسبح في البحر، وينتهى المقبض من أسفل بشكل القبة.

*** مذبة "شاورى" من الذهب المطلي بالمينا والمرصع بالماس والياقوت والزمرد[٣٢]– الهند– القرن ١٢هـ/ ١٨ م – لوحة (١٥) –شكل (١١).**

الوصف: مذبة "شاورى" من الذهب الخالص تبلغ طولها ٣٢,٥ سم مطلية بالمينا الملونة ومرصعة بالأحجار الكريمة الألماس والياقوت والزمرد، يتكون من البدن الذى يأخذ شكل الجرس أو قاعدة النارجيلة، قوام الزخرفة على البدن زخارف نباتية لأفرع نباتية تنتهى بالأزهار منفذة داخل مساحات هندسية تُشبه العقود المدببة ومرصعة بالياقوت والزمرد والألماس.

أما المقبض فيأخذ شكل مضلعاً ومنفذاً عليه زخرفة لأسماك كأنها تسبح في البحر منفذة بالمينا الملونة، وينتهى المقبض من أسفل بشكل القبة المدببة.

***الطراز الرابع** :– يتكون من قائم قصير ومجموعة كبيرة من خصلات الشعر يتكون من قائم قصير اسطواني، أما جسم المذبة فعبارة عن مجموعة كبيرة من خصلات الشعر[٣٣]، وهذا النوع ظهر بصورة كبيرة على تصاوير المخطوطات المغولية الهندية.

ومن النماذج التي ظهر فيها هذا النوع ، تصويرة توضح الإمبراطور جهانجير على العرش[٣٤] لوحة (١٦).

الدراسة التحليلية: أولاً مواد الصناعة:

المعادن هي المادة الرئيسة في صناعة المذبات "شاورى" إلى جانب العاج، فقد كانت للمشغولات المعدنية مكانة عظيمة في جميع العصور[٣٥]، فلقد عرف الإنسان المعادن منذ أقدم الأزمان، وأتقن علي مر العصور طريقة استخراجها من باطن الأرض، وطريقة استخلاصها مما علق بها من شوائب، كما اهتدى إلي تكوين معادن جديدة من المعادن التي وجدها في الطبيعة مثل البرونز خليط من النحاس الأحمر والزنك، وسبك الفولاذ من الحديد المخلوط ببعض المواد الأخرى[٣٦].

---

[31] Christie's London April 2006 – LOT 197.

[32] Zebrowski, Mark.: *Gold, silver and bronze from Mughal India*, London 1997, fig. 58.
david collection, Inv. no. 5/1982.

[٣٣] مرزوق، عاطف على عبدالرحيم، *رسوم المذبات فى تصاوير مخطوطات المدرسة العربية والمغولية الهندية*، ٢٣٣.

[34] Folsach, Kjeld von.: *Islamic art. The David Collection*, Copenhagen 1990, cat.no. 48.
David Collection Museum, Denmark. Inv. no. 20/1979.

[٣٥] مايرز، برنارد، *الفنون التشكيلية وكيف تتذوقها*، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٩٤م، ٢١٠.

[٣٦] فرغلي، أبو الحمد محمود، *الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران*، ط١، مكتبة مدبولي،١٩٩٠م، ١٨٥.

وقد اشتهرت الصناعات المعدنية بالهند منذ القدم نتيجة لتوافر الكثير من المعادن بها[٣٧].

وذكر المسعودي عن معادن الهند وثرواتها الطبيعية، فذكر بأنهم تقدموا في العلم واستخرجوا الحديد، وصنعوا السيوف والخناجر، وكثيراً من أنواع المقاتل، وشيدت الهياكل ورُصِّعت بالجواهر المشرفة المنيرة[٣٨].

ومن أهم الولايات الهندية التي تحتوى على المعادن ولاية راجستان[٣٩] فهي المصدر الرئيس للفضة، كما يوجد بها مناجم للحديد والنحاس[٤٠].

أما عن العاج[٤١] فبالرغم من شهرة الهند في صناعة العاج قبل الإسلام إلا أنها لم تكن كذلك خلال العصر الإسلامي، ففضل الهنود تصدير العاج إلى المدن الأخرى للاستفادة من عائده الضخم في حياتهم نظرا لارتفاع ثمنه[٤٢].

وخلال العصر المغولي الهندي كانت الورش الفنية في البلاط الملكي المغولي الهندي يصنع بها شتى أنواع الفنون التطبيقية، حيث كانت الفنون تُنفذ تحت مظلة فنية واحدة، وبإشراف إمبراطوري؛ وذلك على غرار الورش الفنية في البلاط الصفوي، حيث بنيت حجرات العمل الفني بجوار قصر الإمبراطور أكبر بمدينة فتح بورسكري[٤٣].

---

[37] Williams, Jackson**(A.V)**: *History of India*, the Grolier society London, vol.1, 147.

[٣٨] المسعودي، أبو الحسن على بن الحسين بن على المسعودي (ت ٣٤٦هـ / ٩٥٧م)، *مروج الذهب ومعادن الجوهر*، راجعه كمال حسن مرعي، ج١، ط١، صيدا– بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠٥م، ٦١.

[٣٩] تقع ولاية راجستان في شمال غرب الهند، انظر: الشريف، *إيهاب، الهند أسرار و مفاتيح*، المجلس الهندي للعلاقات الثقافية، دلهي، ٢٠٠٢م، ٢٣٤.

[٤٠] العبودي، محمد بن ناصر، *راجستان بلاد الملوك زيارة وحديث عن المسلمين*، ط١، مكتبة الملك فهد، الرياض، ١٩٩٧م، ١١.

[٤١] خلال العصر الإسلامي تفوقت الفنون الإسلامية في صناعة التحف العاجية، فبلغت المنتجات العاجية الإسلامية مكانة عالية تشهد بها التحف العاجية النفيسة المحفوظة في العديد من المتاحف، انظر: ديماند، *الفنون الإسلامية*، ترجمة أحمد عيسى، دار المعارف، القاهرة،١٩٨٢م، ١٣١: ١٣٦.

[42] Bloom, Jonalhan: Islamic Arts, First Published , London,1997, 257.

[43] Swarup,Shanti: Mughal Art, a Study in Handicraft, Agamkala Prakashan, Delhi, s.d. 12.

ثانياً الزخارف[٤٤]: أ- الزخارف النباتية[٤٥]:

ازدهرت الزخارف النباتية في العصر المغولي الهندي بدرجة كبيرة وليس أدل على ذلك من أنه في عام ١٠٣٠ هـ /١٦٢٠ م كلف الإمبراطور جهانجير المصور منصور بتسجيل جميع الزهور في وادى كشمير في لوحاته[٤٦]، وقد تأثر الفنان المغولي الهندي بالنباتات الطبيعية التي وجدت في البيئة الهندية، فنفذها في زخارف المذبات بواقعية كما هي في الطبيعة، وقد أبدع الفنان الهندي في ملء ساحة المذبات بزخارف نباتية متعددة ومتنوعة لأشكال الثمار وألوانها والأزهار.

وكانت الأزهار[٤٧] أكثر الزخارف النباتية تنفيذاً على المذبات، فقد كان اتصال الإنسان لآلاف السنين اتصالًا مباشرًا مع الأزهار لإعجابه بها، وانجذابه لعطرها، وسحر المادة العطرية التي تستخرج منها[٤٨]، ولعل من أهم الأزهار والأشجار التي ظهرت على المذبات "شاورى" المغولية الهندية:

زهرة الخشخاش[٤٩]:

نبات عشبي يحمل أزهاراً ذات لون بنفسجي، أما ثماره فهي مستديرة الشكل[٥٠]، واستخدمت في زخرفة شاورى(لوحة ٥)

---

[٤٤] الزخارف: هي علامة ورمز حضاري استخدمها الإنسان بهدف تزيين أدواته وأسلحته؛ وذلك لهدفين وظيفين الأولى يتمثل في إكسابها صورة تميزها عما يملك الآخرون، والثاني اعتقادها حرزاً أو تميمة سحرية ضد الأخطار وقد نتج عن هذين الهدفين قيم جمالية متنوعة وبتطور حياة الإنسان توسعت نشاطاته الحضارية والثقافية والفنية والزخرفية، أنظر، الألفي، أبو صالح، *موجز في تاريخ الفن العام*، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٥م، ١٠: ١٤.

[٤٥] يقصد بالزخارف النباتية كل زينة أو حلية زخرفية، تعتمد في رسمها، أو نقشها علي عناصر نباتية كالسيقان، والأوراق، والأزهار، والثمار، وتختلف أشكالها وصورها سواء أكانت بشكلها الطبيعي، أم محورة عن الطبيعة بصورة بعيدة عن صورتها الأصلية، انظر: سالم، عبد العزيز صلاح، *الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي*، ج١، ط١، مركز الكتاب للنشر، ١٩٩٩م، ٢٣٧.

[٤٦] الشوكي، أحمد السيد، ملابس وحلى المرأة الهندية من خلال تصاوير المخطوطات المغولية والدكنية، *مجلة رسالة المشرق، مركز الدراسات الشرقية – جامعة القاهرة*، مج. ٢٧، عدد خاص، ٢٠١١م، ٢٤٦.

[٤٧] مصطلح يشير إلي العضو الذي يختص بالتكاثر الجنسي في النباتات تفوح منها روائح عطرية تجذب بعض الحشرات لتلقيحها بنقل حبوب اللقاح من الأعضاء الذكرية إلي الأعضاء الأنثوية في الزهرة. انظر: ياسين، عبد الناصر، الزهرة المتفتحة متراكبة الأوراق علي ضوء زخارف الفنون التطبيقية المملوكية في مصر والشام، *مجلة العصور*، مج. ١٩، ج٢، لندن: دار المريخ للنشر، ٢٠٠٩م، ١٦٥.

[٤٨] علي، هند علي، "الزخارف النباتية على الفنون التطبيقية في آسيا الصغرى خلال العصر العثماني"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار جامعة القاهرة، ٢٠١٢م، ٢٦٠.

[٤٩] عرفت الهند زراعة نبات الخشخاش، وهو نبات مخدر يصنع منه الأفيون، أو يزرع للتزين انظر: خليفة، ربيع حامد، تحف معدنية هندية من حيدر آباد الدكن، *ندوة الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي*، ١٩٩٨م، ٣٧٠.

[٥٠] الديلمي، مؤيد محمد سليمان،" دراسة لأهم النباتات والأعشاب الطبية فى العراق القديم فى ضوء المصادر المسمارية، *مخطوط رسالة دكتوراه*، كلية الآداب/ جامعة الموصل، ٢٠٠٦م، ٧٦.

زهرة الرمان[٥١]**:**

تُعد زهرة الرمان ذات أصول ساسنية، وتعد عند الأتراك من أزهار الجنة، وانتشرت علي البلاطات الخزفية[٥٢]، وظهرت على التحف المغولية الهندية لوحات (٥- ١١)، أشكال(١-٧).

زهرة اللوتس[٥٣]**:**

هي الزهرة المقدسة في الديانة البوذية، وتحتل مكانة مهمة في الحكايات والأساطير المتعلقة ببوذا مؤسس الديانة البوذية ، فالاعتقاد الديني السائد أن بوذا جاء إلى الوجود على زهرة اللوتس طافية على سطح الماء، وكثيراً ما يصور بوذا متربعاً على عرش أساس زهرة اللوتس التي كان يحبها، وتقول أساطيرهم في هذا الشأن" حينما وطئت قدما بوذا الأرض تفتحت زهرة اللوتس، وهى لديهم عنوان اليقظة الروحية ورمز النقاء والطهارة[٥٤]، لوحات (٥- ١١- ١٢ -١٣)- شكل(١-٧-٩).

زهرة القرنفل[٥٥]**:**

تُعد زهرة القرنفل من الأزهار التي أقبل الفنانون في الهند بصفة عامة علي استخدامها في زخرفة مختلف التحف الفنية، وتنمو زهرة القرنفل في الهند بشكل دائم طوال السنة ليس علي التلال فقط، وإنما أيضًا في دلهي، والمناطق المحيطة بها، وهي لا تحتاج إلي عناية كبيرة [٥٦]، كما أن لهذه الزهرة دلالة رمزية فهي عادة ترمز إلى الشمس[٥٧]، (لوحة١٤- شكل ١٠).

---

[٥١] ورد ذكر الرمان في آيات عدة في القرآن الكريم منها قال تعالي: {فِيهِمَا فَاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَّانٌ}، قرآن كريم، سورة الرحمن الآية ٦٨.

[٥٢] مطاوع، حنان عبد الفتاح، *الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية*، ط١، الإسكندرية: دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، ١٥٤.

[٥٣] استخدمت أزهار اللوتس والزخرفة المشجرة منذ أقدم العصور، فقد استخدمها الفنان المصري القديم وعُرفت أيضاً في الفن الآشوري، راجع: و.ج. أودزلي، *الزخرفة عبر التاريخ*، ترجمة بدر الرفاعي، مكتبة مدبولي، ٨.

[٥٤] عبدالرازق، محمد محمود،" *العناصر المعمارية والتحف على المسكوكات والفنون التطبيقية المغولية الهندية*"، رسالة دكتوراه، كلية الآداب/جامعة حلوان، ٢٠١٨م، ٢٦٥.

[٥٥] قال إسحاق بن عمران: القرنفل أصل وعيدان وثمر يؤتى به من بلاد الهند ، وفيه العيدان ،وفيه الرؤوس ذوات الشعب وهو أجوده، انظر: ابن فضل العمرى (شهاب الدين أحمد بن يحيى ت ٧٤٩هـ / ١٣٤٨م)، *مسالك الإبصار في ممالك الأمصار*، تحقيق كامل سلمان الجبوري، مهدى النجم، ج٢٢(تتمة الأعشاب والنجوم والمعادن والأحجار) ، ط١، دار الكتب العلمية ، بيروت، ٢٠١٠م، ٧١.

[٥٦] خليفة، ربيع حامد، تحف معدنية هندية من حيدر آباد الدكن، ٣٧٢.

[٥٧] عيسى، ميرفت محمود، الكشكول بين رمزية الشكل و رمزية الزخارف، *المجلة العلمية لجمعية الآثاريين العرب*، مج.٣، ع.٣، القاهرة، ٢٠٠٢م،10.21608/JGUAA.2003.2416 ، ١٣٩.

شجرة[٥٨]السرو: تُعد شجرة السرو من أكثر أنواع الأشجار انتشارًا حيث حظيت باهتمام الفرس منذ أقدم العصور؛ فكانت مقدسة لدي الزرادشتيين، كما أنها رمز يجسد فكرة الخلود؛ وذلك لأنها تظل خضراء، وتحتفظ بنضارة متجددة[٥٩]، كما ترمز أيضًا إلي رشاقة الشباب وجماله[٦٠]، ولهذه الشجرة دلالة رمزية في الزخارف الإسلامية فهي بتكوينها المتماثل رمزاً للإنسان الكامل وقمتها المنحنية رمزاً لخضوع المسلم واستسلامه لربه[٦١] (لوحات٧- ٩-شكل٣-٥).

الثمار[٦٢]: ظهرت ثمار الخشخاش على الجزء السفلى لمقبض شاورى من العاج (لوحة ٩-شكل٥).

الأوراق النباتية : أقبل الفنان المسلم على زخرفة الأوراق النباتية، وتوسع في استخدامها نظرًا لسهولة تنفيذها على المواد المختلفة من الخشب، والمعدن، والحجر حتى أصبح لهذا العنصر الزخرفي دور رئيس في التكوينات الزخرفية النباتية باعتباره عنصرًا بسيطًا يساعد في الربط بينها، ويملأ الفراغات حولها على أن أشهر هذه الأوراق هي الورقة المفصصة ذات الفصوص المختلفة، ومنها الورقة الأحادية ذات الفص الواحد التي كانت تشكل في بعض الأحيان بهيئة لوزية بسيطة، والورقة الثنائية ذات الفصين، والورقة الثلاثية ثلاثية الفصوص، وهي أكثر الأوراق النباتية الزخرفية انتشارًا على الإطلاق[٦٣] لوحات (٦ – ٧- ٩ – ١١ -١٢)- أشكال(٢-٣-٥-٧-٨).

الوريدات متعددة البتلات:

هي الوردة المألوفة عند أغلب الفرس، وظل الشعراء الفرس يتغنون بها فترة كبيرة، والتي اتخذت ألواناً متعددة منها الأبيض، والأصفر، والأحمر، والأزرق[٦٤] لوحة (٧، شكل٣).

---

[٥٨] الشجر هو كل ما له ساق، ومن عجيب صنع الخالق أن خلق الأوراق لباسًا للأشجار، وزينة لها كشعر الإنسان، والريش للحيوان، ووقاية للثمار من الشمس والهواء، انظر: ابن فضل العمري ، *مسالك الإبصار في ممالك الأمصار*، ج٢٠ (النبات والحيوان)، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠١٠م، ١٧١.

[٥٩] البهنسي، صلاح أحمد، *مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي*، ط١، مكتبة مدبولي، ١٩٩٠م، ١٢٢.

[٦٠] نصر، سيد حسن، الفن المقدس في الحضارة الفارسية، *مجلة رسالة اليونسكو*، العدد١٢٥، ١٩٧١م ، ص٧١.

[٦١] عبد الحفيظ، محمد على، الأهمية التاريخية والأثرية لموقع بيجمبورا شرق لاهور بباكستان، *المؤتمر الدولي الأول (المواقع الأثرية والمجموعات المتحفية)* الفيوم ٢٠١٥م، ٥٨٠.

[٦٢] من عالم الثمار شكلت زخارف من ثمار مختلفة كالتفاح، والبرتقال، والمشمش، والخوخ، والرمان، والكمثري، وكانت هذه الثمار ترسم منفردة، أو مجمعة، أو علي أشجارها، أو في أغصانها، أو مع أوراقها، انظر: الباشا، حسن، *دراسات في الزخرفة الإسلامية*، القاهرة، ١٩٧٥م، ١٠٠.

[٦٣] شافعي، فريد، زخارف وطرز سامراء، *مجلة كلية الآداب- جامعة القاهرة*، مج.١٣،ج٢، ديسمبر ١٩٥١م، ٥ .

[٦٤] الصعيدي، رحاب إبراهيم،" الحليات المعمارية والتكسيات الخزفية علي العمائر بمدينة أصفهان في عهدي الشاه عباس الأول (٩٩٦-١٠٣٨هـ/١٥٨٨-١٦٢٩م) والشاه عباس الثاني (١٠٥٢-١٠٧٧هـ/١٦٤٢-١٦٦٦م)"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار/جامعة القاهرة، ٢٠٠١م، ٦٢٥.

ب- الرسوم المعمارية[٦٥]: ومن أهمها التالي:

العقود[٦٦]: كان العقد المدبب من أكثر العقود ظهوراً في رسوم العمائر الهندية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية، كما أنه من الأكثر انتشاراً على العمائر الإسلامية قاطبة[٦٧]، كما ظهر كعنصر زخرفي على المذبات، لوحات (١٠- ١٤ -١٥)-أشكال(٦-١٠-١١)

القباب[٦٨]: شيدت القباب في العصر المغولي الهندي على نسق القباب الصفوية إلى درجة ما، ولكن مع طابع مميز، وظهرت في بعض الأحيان بالشكل البصلي المبالغ فيه، فإن القمة المدببة قد وصلت إلى درجة تشبه مخروطاً حاد الزاوية، وغالباً ما تكون هذه القمة على هيئة زهرة مقلوبة ببتلاتها[٦٩] لوحات (١٢ -١٤)-شكل(٨-١٠).

ج- الأشكال الهندسية: أشكال المعينات:

عرفت أشكال المعينات في فنون الحضارات السابقة علي الإسلام؛ فعرفت المعينات، والمستطيلات في الفن السومري[٧٠]، لوحة (٦)-شكل(٢).

الأشكال البيضاوية[٧١]: لوحة ١٠- شكل٦.

رسوم الأسماك: تعد السمكة رمز الخصوبة لدى الهنود، وهى مثل كل المخلوقات البحرية ترتبط بإله الحب "كاما"[٧٢]، لوحات (١٤- ١٥)- أشكال(١٠-١١).

---

[٦٥] هي تلك الزخارف المستمدة من عناصر معمارية، وقد نفذت علي الفنون التطبيقية لتؤدي غرضًا زخرفيًا بحتًا، وهي تختلف عن العناصر المعمارية التي كان الهدف منها إنشائيًا، انظر: ياسين، عبد الناصر، *الفنون الزخرفية الإسلامية بمصر في العصر الأيوبي*، سوهاج: دار الوفاء، ٢٠٠٢م، ٣٩٥.

[٦٦] وحدة معمارية بنائية ذات هيئة مقوسة أيًا كان نوعها، وقد اتخذت أشكالًا عديدة تفرعت عن نوعين أساسيين هما العقد نصف دائري والعقد المدبب انظر: رزق، معجم *مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية*، ١٩١.

[٦٧] القطري، أمل عبد السلام، *"رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية"*، رسالة دكتوراه ، كلية الآثار/ جامعة القاهرة،٢٠١٤م، ٥٤٠.

[٦٨] كلمة معربة من الفارسية " كبة "انظر: شير، السيد آدى، *الألفاظ الفارسية*، ط٢، القاهرة: دار العرب للبستاني، ١٩٨٧-١٩٨٨م، ١٢٣.

[٦٩] عبدالرازق، *العناصر المعمارية والتحف على المسكوكات*، ٣٤٩.

[٧٠] مرابط، محمود فؤاد، *الفنون الجميلة عند القدماء*، مطبعة الاعتماد،١٩٥٣م، ٧٦.

[٧١] في علم الهندسة هو أكثر الأشكال الدائرية راحة للعين؛ لأنه ناتج من الانتظام الهندسي للدائرة، انظر: عفيفي ، فوزي سالم، *فنية الزخرفة الهندسية*، ط١، دار الكتاب العربي، ١٩٩٧م، ١٥٠.

[٧٢] يوسف، شيماء محمد، *"الأزياء والحلى الهندية فى عصر أباطرة المغول من خلال مجموعة التحف الباقية (٩٣٢-١٢٤٧هـ/١٥٢٦- ١٨٥٧م)"*، رسالة ماجستير، كلية الآداب /جامعة حلوان، ٢٠١٧م، ٣٨٣.

رسوم شاورى فى تصاوير المخطوطات فى العصر المغولى الهندي:

تشابهت رسوم شاورى فى تصاوير المخطوطات مع الفنون التطبيقية من حيث الطراز العام لتلك الأداة والزخارف المنفذة وكذلك الوظيفية.

ومن أمثلة رسوم شاورى على المخطوطات: صورة لسيدة تحدق في الحمام ١٧٧٠– ١٨١٠ م محفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك برقم1986.501.1 ،وتظهر الخادمة فى الخلف ممسكة بالشاورى بريش الطاووس[٧٣] لوحة (١٧)

*كذلك صورة تمثل الإمبراطور أكبر الثاني على الفيل– ١٨٢٧ م– متحف فكتوريا والبرت بلندن[٧٤]، ويظهر فيها الإمبراطور أكبر الثاني جالساً على فيل ويجلس ابنه ميرزا سليم في الخلف ممسكاً بالشاورى من ريش الطاووس لوحة (١٨)، ومن خلال تلك الصورة يتضح أن القائم على استخدام شاورى لم يكن الخدام فقط بل قام بها في بعض الأحيان الأمراء أيضاً.

رسوم المذبات فى تصاوير المخطوطات المعاصرة للعصر المغولى الهندي:

ظهرت رسوم المذبات بشكل نادر فى تصاوير المخطوطات العثمانية والصفوية، ومن تلك النماذج تصويرة تمثل السلطان محمد الفاتح يجلس فى حديقة من مخطوط ديوان نجاتي، ٩٨٧هـ /١٥٧٩م، ويظهر على يمين السلطان اثنان من الحرس الخاص من أعضاء الغرفة الخاصة، أحدهما يمسك فى يده ما يُشبه المذبة وتبدو كمجموعة كبيرة من ريش الطاووس دون أن يظهر لها مقبض وكأس لوحة (١٩)، كذلك تصويرة من المخطوطات الصفوية، وهى لشاب ورفاقه فى كشك من مخطوط ديوان حافظ بمكتبة طوبقا بوسراى[٧٥] ويظهر الشاب جالساً على العرش وحوله رفاقه وفى الخلف يظهر الخادم ممسكا بالمذبة التي تبدو من الريش، لوحة(٢٠).

يتضح من خلال تلك التصاوير قلة ظهور المذبات في العصرين الصفوي والعثماني، وأن الشكل العام لها كان عبارة عن حزم من ريش الطاووس، ومختلفة عن المذبات المغولية الهندية.

النتائج:

ألقت هذه الدراسة الضوء على المذبات في العصر المغولي الهندي؛ وذلك من خلال دراسة ونشر مجموعة متنوعة من المذبات المغولية الهندية، والتي يتضح من خلالها مدى ما تمثله هذه التحفة من قيمة ورمزية أكثر منها أداة تؤدى وظيفة، فهي ترمز إلى أصحاب المراتب العليا في المجتمع المغولي الهندي.

---

[73] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37987.

[74] Victoria and Albert Museum Indian Series London, Victoria and Albert Museum, Maplin Publishing, 1992 p163. ISBN 0944142303.

[75] Tanindi,Zeren .&, Çagman,Filiz.: Remarks On Some Manuscripts From The Topkapi Treasury, Fig5, Muqarnas ,Vol. 13,Brill , 1996.

أولاً: بينت الدراسة ظهور المذبات منذ أقدم العصور وارتباطها بأشخاص ذات مكانة عالية أو معبودات هندية.

ثانياً: أوضحت الدراسة أن استخدام المذبات "شاورى" مرتبط ببعض المعتقدات البوذية والهندوسية القديمة وهى درء الأفكار المزعجة حيث كان يُعتقد أن الذباب يحمل الشر والوباء.

ثالثاً: أوضحت الدراسة أن التكوين الفني للشاورى يتكون من جزءين هما المقبض والرأس.

رابعاً: بينت الدراسة أن المذبات "شاورى" انقسمت إلى أربعة طرز رئيسة هي:

الطراز الأول: "شاورى" يتكون من عمود مخروطي الشكل، يبرز من أعلاه شكل دائري.

الطراز الثانى: "شاورى" يتكون من كأس ينتهى بشكل أزهار اللوتس وله مقبض اسطواني.

الطراز الثالث: "شاورى" يتكون من عمود مخروطى أو مضلع ،يبرز من أعلاه شكل يُشبه الجرس أو قاعدة النارجيلة.

الطراز الرابع : شاورى يتكون من قائم قصير ومجموعة كبيرة من خصلات الشعر ، وظهر بكثرة على تصاوير المخطوطات المغولية الهندية.

خامساً: بينت الدراسة أن صناعة شاورى كانت تتم من مواد ذات قيمة عالية وثمينة كالعاج و المعادن النفيسة والأحجار الكريمة.

سادساً: أوضحت الدراسة أن المواد الخام جاءت من البيئة المحلية الهندية كالعاج والمعادن النفيسة المتوافرة بكثرة بالهند.

سابعاً: أبدع وأتقن الفنان المغولي الهندي بزخرفة كامل المذبات "شاورى" بعناصر زخرفية متنوعة من زخارف نباتية وهندسية ورسوم معمارية.

ثامناً: غلبت الزخارف النباتية المنفذة على شاورى بالمقارنة بباقي أنواع الزخارف الأخرى.

تاسعاً: رجحت الدراسة كثرة استخدام زهرة اللوتس على القطع موضوع الدراسة إلى المعتقد الديني البوذي في تلك الفترة السائد أن بوذا جاء إلى الوجود على زهرة اللوتس طافية على سطح الماء، كما أنها عنوان اليقظة الروحية ورمز النقاء والطهارة.

عاشراً: أوضحت الدراسة أن استخدام "شاورى" لم يقتصر على الخدام فقط بل قام بها في بعض الأحيان الأمراء لوحة(١٨).

حادي عشر: أظهرت الدراسة أن هناك تشابهاً بين الرسوم المعمارية الواردة على المذبات وبين العناصر المعمارية التي تم استخدامها في المنشآت المعمارية كأشكال العقود المدببة والقبة البصلية.

ثاني عشر: بينت الدراسة أن هناك تشابهاً بين المذبات كتحف فنية وبين ما ظهر على تصاوير المخطوطات المغولية الهندية.

ثالث عشر: وضحت الدراسة قلة تصاوير المخطوطات التى تحتوى على رسوم المذبات فى التصوير المعاصر للتصوير المغولي الهندي خاصة التصوير الصفوي والعثماني.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

The Holy Quran

أولاً المصادر

– ابن فضل العمرى، شهاب الدين أحمد بن يحيى (ت ٧٤٩هـ/ ١٣٤٨م)، *مسالك الإبصار في ممالك الأمصار*، تحقيق: كامل سلمان الجبوري، مهدى النجم، ج.٢٢، تتمة الأعشاب والنجوم والمعادن والأحجار، ط.١، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠١٠م.

-Ibn Faḍl al-ʿAmrī , Šihāb al-Dīn Aḥmad bin Yaḥyā(D:749A.H/1348A.D), *Masālik al-ibṣār fī mamālik al-amṣār*, Reviewed by: kāmil Salmān al- Ğab ūrī& Mahdī Niğm, vol.22, Tatimmat al-aʿšāb waʾl-nuğūm waʾl-maʿādin waʾl-aḥğār, 1st ed, Beirut: Dār al-kuutb al-ʿilmīya, 2010.

– ابن منظور، محمد بن مكرم (ت:٧١١هـ)، *لسان العرب*، مج.٣، القاهرة: دار المعارف، ١٤٠١هـ /١٩٨١م.

-Ibn Manẓūr, Muḥammad bin Makram, Lisān al-ʿarab, vol.3, Dār al-maʿārif, Cairo, 1401A.H/ 1981A.D.

– البيروني أبو الريحان محمد بن أحمد الخوارزمي (ت:٤٣٩هـ)، الجماهر في معرفة الجواهر، القاهرة: مكتبة المتنبي، (د.ت).

al-Bīrūnī abū al-Rīḥān Muḥammad bin Aḥmad al-Ḫuwārizmī (D:439A.H), *al-Ğamāhir fī maʿrifat al-ğawāhir*, Cairo: Maktabat al-mutanabbī, (d.t)

– سراج الدين بن الوردي، *خريدة العجائب وفريدة الغرائب*، تحقيق: أنور محمود زناتي، ط.١، المكتبة الثقافية الدينية، ٢٠٠٨م.

Sirāğ al-Dīn bin al-Wardī, *Ḫarīdat al-ʿağāʾib wa farīdat al-ġarāʾib*, Reviewed by: Anwar Maḥmū Zanātī, 1st ed., al-Maktaba al-ṯaqāfīya al-dīnīya, 2008.

– الصابئ، أبى الحسن هلال بن المحسن (ت: ٤٤٨هـ)، *رسوم الخلافة*، تحقيق: ميخائيل عواد، ط.٢، بيروت: دار الرائد العربي، ١٩٨٦م.

al-Ṣābiʾī, Abī al-Ḥasan Hilāl bin al-Muḥsin (D:448A.H), *Rusūm al-ḫilāfa*, Reviewed by: Mīḫāʾīl ʿAwwād, 2nd ed., Beirut: Dār al-rāʾid al-ʿarabī, 1986 .

– الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (ت: ٨١٧ هـ)، *القاموس المحيط*،، ط.١، بيروت: دار الفكر ، ٢٠٠٣م.

al-Fayrūz Abādī, Mağd al-Dīn Muḥammad Yaʿqūb (D:817A.H), *al-Qāmūs al-muḥīṭ*, 1st ed., Beirut: Dār al-fikr, 2003 .

– المسعودي، أبو الحسن على بن الحسين بن على المسعودي (ت: ٣٤٦هـ / ٩٥٧م)، *مروج الذهب ومعادن الجوهر*، راجعه: كمال حسن مرعي، ج.١، ط.١، صيدا– بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠٥م.

al-Masʿūdī, Abū al-Ḥasan ʿAlī bin al-Ḥusayīn bin ʿAlī al-Masʿūdī (D:346A.H/957A.D), *Murūğ al-ḏahab wa maʿādin al-ğawhar*, Reviewed by: Kamāl Ḥasan Marʿī, vol.1, 1st ed., Sidon - Beirut: al-Maktaba al-ʿaṣrīya, 2005 .

– يحيى بن ماسويه، أبو زكريا الخوزي (ت: ٢٤٣هـ)، *الجواهر وصفاتها وفي أي بلد هي وصفة الغواصين والبحار*، تحقيق: عبد السلام رؤوف، مؤسسة تاريخ بزسكى طب إسلامي، ١٣٨٨هـ.

Yaḥyā bin Māsawīya, Abū Zakarīyā al-Ḫūzī (D:243A.H), *al-Ğawāhir wa ṣifātihā wa fī ay balad hiyā waṣfat al-ġawwāṣīn waʾl-baḥḥār*, Reviewed by: ʿAbd al-Salām Raʾūf, Muūʾasasat tārīḫ Bazaskī ṭib islāmī, 1388.

ثانيا المراجع والدوريات العربية والمعربة

– الألفي، أبو صالح، *موجز في تاريخ الفن العام*، القاهرة: دار القلم، ١٩٦٥م.

al-Alfī, Abū Ṣāliḥ, *Mūğaz fī tārīḫ al-fan al-ʿām*, Cairo: Dār al-qalam, 1965.

- الشريف، إيهاب، *الهند أسرار و مفاتيح*، دلهي: المجلس الهندي للعلاقات الثقافية، ٢٠٠٢م.

al-Širīf, Ihāb, *al-Hind asrār wa mafātīḥ*, Delhi: al-Mağlis al-hindī liʾl-ʿilāqāt al-ṯaqāfīya, 2002.

- الباشا، حسن،" البلور الصخري"، *مقال في كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها* ، القاهرة: مؤسسة الأهرام،١٩٧٠م.

al-Bāšā, Ḥasan, "al-Ballūr al-ṣaḫrī", *Maqāl fī kitāb al-Qāhira tārīḫuhā funūnuhā aṯāruhā*, Cairo: Muʾasasat al-ahrām, 1970.

- .....، *دراسات في الزخرفة الإسلامية*، القاهرة، ١٩٧٥م.

……..,*Dirāsāt fī al-zaḫrafa al-islāmīya*, Cairo,1975.

- بدر، منى محمد،" ثلاث تحف قاجارية من النحاس مزخرفة بتصاوير من المينا الملونة"، *مؤتمر الفيوم الخامس*، ٢٠٠٥م.

Badr, Munā Muḥammad, " Ṯalāṯ tuḥaf qāğārīya min al-niḥās muzaḫrafa bi taṣāwīr min al-mīnā al-mulawwana", *Muʾtamar al-Fayyūm al-ḫāmis*,2005.

- البهنسي، صلاح أحمد، *مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي*، ط.١، مكتبة مدبولي، ١٩٩٠م.

al-Bihnisī, Ṣalāḥ Aḥmad, *Manāẓir al-ṭarab fī al-taṣwīr al-irānī fī al-ʿaṣrayīn al-Taymūrī waʾl-Ṣafawī* , 1st ed., Maktabat mdbūlī, 1990.

- حسنين، عبد النعيم محمد، *قاموس الفارسية*، ط.١، دار الكتاب المصري، ١٩٨٢م.

Ḥasanīn, ʿAbd al-Naʿīm Muḥammad, *Qāmūs al-Fārisīya*, 1st ed., Dār al-kitāb al-miṣrī,1982.

- خليفة، ربيع حامد،" تحف معدنية هندية من حيدر آباد الدكن"، *ندوة الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي*، ١٩٩٨.

Ḫalīfa, Rabīʿ Ḥāmid, "Tuḥaf maʿdanīya hindīya min Ḥaydar Abād al-Dikn", *Nadwat al-aṯār al-islāmīya fī šarq al-ʿālam al-islāmī*, 1998.

- الديلمى، مؤيد محمد سليمان،" دراسة لأهم النباتات والأعشاب الطبية فى العراق القديم فى ضوء المصادر المسمارية"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب/ جامعة الموصل، ٢٠٠٦.

al-Dīlmī, Mūʾayyd Muḥammad Sulaymān, "Dirāsa li aham al-nabātāt waʾl- aʿšāb al-ṭibīya fī al-ʿIrāq al-qadīm fī ḍuʾ al-maṣādir al-mismārīya", *PhD Thesis*, Faculty of Arts/ University of Al Mosul, 2006.

- ديماند، *الفنون الإسلامية*، ترجمة: أحمد عيسى، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢م.

Diamand, *al-Fnnūn al-islāmīya*, Translated by: Aḥmad ʿIsā, Cairo: Dār al-maʿārif,1982.

- رزق، عاصم، معجم *مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية* ، ط.١، مكتبة مدبولي، ٢٠٠٠م.

Rizq,ʿAṣim, *Muʿğam muṣṭalaḥāt al-ʿimāra waʾl- al-fnnūn al-islāmīya*, 1st ed., Maktabat madbūlī, 2000.

- سالم، عبد العزيز صلاح، *الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي*، ج.١، ط.١، مركز الكتاب للنشر، ١٩٩٩م.

Sālm, ʿAbd al-ʿAzīz Ṣalāḥ, *al-Fnnūn al-islāmīya fī al-ʿaṣr al-Aīyūbī*, vol.1, 1st ed., Markaz al-kitāb liʾl-našr,1999.

- شافعي، فريد، "زخارف وطرز سامراء"، *مجلة كلية الآداب– جامعة القاهرة*، مج.١٣ ، ديسمبر ١٩٥١م.

Šāfiʿī, Farīd, "Zaḫārif wa ṭuruz Sāmrrāʾ", *Mağallat Kullayyat al-Adāb*, Cairo University, vol.13, Dec 1951.

- شلبي، أحمد، *أديان الهند الكبرى (الهندوسية–الجينية– البوذية)*، ط.١١، مكتبة النهضة المصرية، ٢٠٠٠.

Šalabī, Aḥmad, *Adyān al-Hind al-kubrā (al-hindūsīya-al-ğīnīya- al-būḏīya*, 11st ed., Maktabat al-nahḍa al-miṣrīya, 2000.

–الشوكي، أحمد السيد، "ملابس وحلى المرأة الهندية من خلال تصاوير المخطوطات المغولية والدكنية"، *مجلة رسالة المشرق*، مركز الدراسات الشرقية– جامعة القاهرة، مج. ٢٧، عدد خاص، ٢٠١١.

al-Šawkī, Aḥmad al-Sayīd, "Malābis wa ḥulay al-marʾa al-hindīya min ḫilāl taṣāwīr al-maḫṭūṭāt al-maġūlīya waʾl-daknīya", *Mağallat risālat al-mašriq*, Oriental Studies Center- Cairo University, vol.27, 2011.

– .....، " تصاوير المرأة في المدرسة المغولية الهندية" ، *رسالة ماجستير*، جامعة عين شمس، ٢٠٠٥.

....., "Taṣāwīr al-marʾa fī al-madrasa al-maġūlīya al-hindīya" , *Master Thesis*, Ain Shams University,2005.

– شير، السيد آدى، *الألفاظ الفارسية*، ط.٢، القاهرة: دار العرب للبستاني، ١٩٨٧–١٩٨٨م.

Šīr, al-Sayīd Adī, *al-Alfāẓ al-fārisīya*, 2nd ed., Cairo: Dār al-ʿarab liʾl-bustānī, 1987-1988.

– الصعيدي، رحاب إبراهيم،" الحليات المعمارية والتكسيات الخزفية علي العمائر بمدينة أصفهان في عهدي الشاه عباس الأول (٩٩٦–١٠٣٨هـ/١٥٨٨–١٦٢٩م) والشاه عباس الثاني (١٠٥٢–١٠٧٧هـ/١٦٤٢–١٦٦٦م)"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار/جامعة القاهرة، ٢٠٠١.

al-Ṣiʿīdī, Riḥāb Ibrāhīm,"al-ḥulīyāt al-miʿmārīya waʾl-taksīyāt al-ḫazafīya ʿalā al-ʿamāʾir bi madīnat Aṣfahān fī ʿahday al-Šāh ʿAbbās al-awwal(996-1038A.H/1588-1629A.D) waʾl-Šāh ʿAbbās al-ṯānī (1052-1077A.H/1642-1666A.D)", *Master Thesis*, Faculty of Archaeology/ Cairo University,2001.

–عبد الحفيظ، محمد على، "الأهمية التاريخية والأثرية لموقع بيجمبورا شرق لاهور بباكستان"، *المؤتمر الدولي الأول (المواقع الآثرية والمجموعات المتحفية)* الفيوم، ٢٠١٥م.

ʿAbd al-Ḥafīẓ, Muḥammad ʿAlī, "al-Ahammīya al-tārīḫīya waʾl-aṯarīya li mawqiʿ bīğambūrā šarq Lāhūr bi Bākistān", *al-mūʾtamar al-dawlī al-awwal (al-Mawāqiʿ al- aṯarīya waʾl-mağmūʿāt al-muṭḥafīya)*, Fayoum, 2015.

– عبدالرازق، محمد محمود،" العناصر المعمارية والتحف على المسكوكات والفنون التطبيقية المغولية الهندية"، *رسالة دكتوراه* ، كلية الآداب/جامعة حلوان، ٢٠١٨م.

ʿAbd al-Rāziq, Muḥammad Maḥmūd, "al-ʿAnāṣir al-miʿmārīya waʾl-tuḥaf ʿalā al-maskūkāt waʾl-funūn al-taṭbīqīya al-maġūlīya al-hindīya", *PhD Thesis*, Faculty of Arts/ Helwan University, 2018.

– العبودي، محمد بن ناصر، *راجستان بلاد الملوك زيارة وحديث عن المسلمين*، ط.١، الرياض: مكتبة الملك فهد، ١٩٩٧م.

al-ʿAbbūdī, Muḥammad bin Nāsir, *Rāğistān bilād al-mulūk ziyāra wa ḥadīṯ ʿan al-Muslīmīn*, 1st ed., Riyad: King Fahd Library, 1997.

– عفيفي ، فوزي سالم، *فنية الزخرفة الهندسية*، ط.١، دار الكتاب العربي، ١٩٩٧م.

ʿAfīfī, Fawzī Sālim, *Fanniyat al-zaḫrafa al-handasīya*, 1st ed., Dār al-kitāb al-ʿarabī,1997.

– علي، هند علي، "*الزخارف النباتية على الفنون التطبيقية في آسيا الصغرى خلال العصر العثماني*"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ٢٠١٢م.

ʿAlī, Hind ʿAlī, "al-Zaḫārif al-nabātīya ʿalā al-fnnūn al-taṭbīqīya fī Asyā al-ṣuġrā ḫilāl al-ʿaṣr al-ʿUṯmānī", *Master Thesis*, Faculty of Archaeology/ Cairo University,2012.

– عيسى، ميرفت محمود،" الكشكول بين رمزية الشكل ورمزية الزخارف"، *المجلة العلمية لجمعية الآثاريين العرب*، مج.٣، ع.٣، القاهرة، ٢٠٠٢م،10.21608/JGUAA.2003.2416.

ʿIsā, Mīrfat Maḥmūd, "al-Kaškūl bayn ramzīyat al-šakl wa ramzīyat al-zaḫārif", *Mağalla al-ʿilmīya li ğamʿīyat al-aṯārayīn al-ʿarab 3*, vol.3 ,Cairo,2002.

– فرغلي، أبو الحمد محمود، *الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران*، ط.١، مكتبة مدبولي،١٩٩٠م.

Farġalī, Abū al-Ḥamd Maḥmūd, *al-fnnūn al-zuḫrufīya al-islāmīya fī al-ʿaṣr al- Ṣafawyīn bi Irān*, 1st ed., Maktabat madbūlī,1990.

– لوكاس، ألفريد، *المواد والصناعات عند القدماء المصريين*، ترجمة: زكي اسكندر ،محمد غنيم، القاهرة، ١٩٤٥م.

Lucas, ALfred, *al-Mawād waʾl-ṣināʿāt ʿinda al-qudamāʾ al-miṣryīn*, Translated by: Zakī Iskandar& Muḥammad Ġunayīm, Cairo,1945.

– مايرز، برنارد، *الفنون التشكيلية وكيف تتذوقها*، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٤م.

Myers, Bernard, *al-fnnūn al-taškīlīya wa kaīfa tantaḏawwaqahā*, Cairo: Maktabat al-nahḍa al-miṣrīya, 1994.

– مرابط، محمود فؤاد، *الفنون الجميلة عند القدماء*، مطبعة الاعتماد، ١٩٥٣م.

Murābiṭ, Maḥmūd Fūʾād, *al-Funūn al-ǧamīla ʿinda al-qudamāʾ*, Maṭbaʿat al-iʿtimād,1953.

–مرزوق، عاطف على عبدالرحيم، "رسوم المذبات فى تصاوير مخطوطات المدرسة العربية والمغولية الهندية"، *المؤتمر الدولى السادس*، مركز الدراسات البردية والنقوش، جامعة عين شمس، ٢٠١٥.

Marzūq, ʿAṭif ʿAlī ʿAbd al-Riḥīm, "Rusūm al-miḍabbāt fī taṣāwī fī maḫṭūṭāt al-madrasa al-arabīya waʾl-maġūlīya al-hindīya", *al-Muʾtamar al-dawlī al-sādis*, The Center for Papyrological Studies and Inscriptions, Ain- Shams University,2015.

– مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات، *زخرفة الفضة والمخطوطات عند المسلمين*، معرض بقاعة الفن الإسلامي لمركز الملك فيصل، الرياض ، ١٩٨٨–١٩٨٩.

King Faisal Center for Research and Islamic Studies, *Zaḫrafa al-fiḍḍa waʾl-maḫṭūṭāt ʿinda al-Muslimīn*, Muʿraḍ bi qāʿat al-fan al-islāmī li markaz al-malik Fayṣal, Riyad,1988-1989.

– مطاوع، حنان عبد الفتاح، *الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية*، ط.١، الإسكندرية: دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر.

Miṭāwiʿ, Ḥanān ʿAbd al-Fattāḥ, *al-Finūn al-islāmīya, al-iyrānīya waʾl-turkīya*, 1st ed., Alexandria: Dār al-wafā li-dunyā al-ṭibāʿa waʾl-našr,(d.t.).

– نصر، سيد حسن، "الفن المقدس في الحضارة الفارسية"، *مجلة رسالة اليونسكو*، ع.١٢٥،١٩٧١.

Naṣr, Sayīd Ḥasan, "al-Fan al-muqaddas fī al-ḥaḍāra al-Fārisīya", *Maǧallat risālat al-Yūniskū 125* , 1971.

– و.ج. أودزلي، *الزخرفة عبر التاريخ*، ترجمة: بدر الرفاعي، مكتبة مدبولي، د.ت.

W.J, Odsley, *al-Za ḫrafa ʿabr al-tārī ḫ*, Translated by: Bad al-Riafāʿī, Maktabat madbūlī, (d.t).

– ياسين، عبد الناصر، "الزهرة المتفتحة متراكبة الأوراق علي ضوء زخارف الفنون التطبيقية المملوكية في مصر والشام"، *مجلة العصور*، مج. ١٩، ج.٢، لندن: دار المريخ للنشر، ٢٠٠٩.

Yāsīn, ʿAbd Al-Nāṣir, "al-Zahra al-mutafattiḥa mutarākibat al-awrāq ʿalā ḍūʾ zaḫārif al-funūn al-taṭbīqīya al-mamlūkīya fī Miṣr waʾl-Šām", *Maǧallat al-ʿuṣūr*, vol.19,vol.2, London: Dār al-marrīḫ liʾl-našr, 2009.

– ياسين، عبد الناصر ، *الفنون الزخرفية الإسلامية بمصر في العصر الأيوبي*، سوهاج: دار الوفاء، ٢٠٠٢م.

…… , *al-Funūn al-zuḫrufīya al-islāmīya fī al-ʿaṣr al- Aīyūbī*, Sohag: Dār al-wafāʾ,2002.

– يوسف، شيماء محمد، "الأزياء والحلى الهندية فى عصر أباطرة المغول من خلال مجموعة التحف الباقية(٩٣٢–١٢٤٧هـ/١٥٢٦–١٨٥٧م)"، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب /جامعة حلوان، ٢٠١٧.

Yūsuf, Šaymāʾ Muḥammad, " al-Azyāʾ waʾl-ḥulay al- hindīya fī ʿaṣr abāṭirat al-Maġūl min ḫilāl maġmūʿat al-tuḥaf al-bāqiya (932-1247A.H/1526-1857A.D)", *Master Thesis*, Faculty of Arts/ Helwan University,2017.

المراجع الاجنبية

-Bloom, Jonathan and Sheila, Blair.: Islamic Arts, Phaidon Press , London,1997.
-Bryuer, B.:«Rapport sur les fouilles de Deir el Medineh (1924-1925) », *FIFAO* 3, 1926.
-Bunson,M.:Encyclopedia Of Ancient Egypt ,Revised edition ,USA ,2002.
-Caubet, Annie: *L'Art assyrien, in Le Monde de la Bible*, n 84, sept/oct 1993.
-Folsach, Kjeld von.: *Islamic art, The David Collection*, Copenhagen 1990.
-Galloway Francesca, Losty J. P.: Sringaran, An exhibition celebrating divine and erotic love, Francesca Galloway, London 2007.
- Groat, Lee A.: «Gemstones», *American Scientist*, Vol. 100, No. 2, Sigma Xi, The Scientific Research Honor Society, (March-April 2012).
-Kalpna, Chaudhry.: «Deplction OF Women In Art And Literature During The Mughal Period, PhD Thesis», Department Of History, Aligarh Muslim University, Aligarh -2002 (INDIA), 2014.
-Komaroff, Linda.:Beauty and Identity, Islamic Art from the Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles,Museum of Art, 2016 .
-Singer, Charies : *A History Of Technology From Early Times to Fall of Ancient Empires*, Oxford University Press, USA, vol1. January 1, 1954.
-Tanindi, Z., & Çagman,F.: Remarks On Some Manuscripts From The Topkapi Treasury , Muqarnas ,Vol. 13 ,1996.
-Swarup, Shanti: Mughal Art, a Study in Handicraft, Agamkala Prakashan, Delhi, s.d.
-William ,E, W.: «An Ivory Pana Katwa»,*The Bulletion Of The Cleveland Museum Of Art*, Vol 44,No 2. Part 1, Feb1957.
-Williams, Jackson(A.V):): «History of India», the Grolier society London, vol.1, 1906-07.
-Zebrowski, Mark: Gold, Silver $ Bronze from Mughal India, Alexandria Press, language king, London 1997.

المواقع الالكترونية

-https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37987.
-https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/king-ashurnasirpal-ii-883-859-bc-attended-his-shield-bearer, LAST VISIT 10l11l2020.
-http://www.vam.ac.uk/content/articles/m/maharaja-the-splendour-of-indias-royal-courts. LAST VISIT 10l11l2020.
-https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37987.

الاشكال واللوحات: أولاً الأشكال

شكل(١) تفريغ مذبة من العاج محفوظ david collection برقم: ٢١٥ /٢٠٠٦ "عمل الباحث"

شكل(٢) تفريغ مذبة معدنية "عمل الباحث"

Magnificent Jewels & The Archduke Joseph Diamond, Geneva- 13 November 2012. LOT312|A COLLECTION OF MAGNIFICENT MUGHAL JEWELLERY

شكل(٣) تفريغ مذبة (شاورى) من الذهب المرصع بالجواهر "عمل الباحث"

New York Magnificence, Christie's LOT210 19 June 2019.

شكل(٤) تفريغ مذبة (شاورى) من الذهب المرصع بالجواهر "عمل الباحث"

Magnificence , Christie's, LOT 209- New York 19 June 2019.

محمد قطب أبو العلا قطب | DOI 10.21608/jguaa.2021.57581.1151

شكل(٥) تفريغ مذبة (شاورى) من العاج "عمل الباحث"

Lyon & Turnbull , Lot 342 (Asian Works of Art, 18th September

شكل(٦) تفريغ مذبة (شاورى) من الكريستال الصخرى "عمل الباحث"

Magnificence, Christie's , LOT 82 New York 19 June 2019

شكل(٧) تفريغ مذبة "شاورى" من اليشم الابيض ومرصعة بالياقوت الاحمر والزمرد الأخضر "عمل الباحث"

Private Collection, Courtesy of Simon Ray

شكل(٨) تفريغ مذبة (شاورى) من اليشم الأخضر الفاتح "عمل الباحث"

Gift of Phyllis and Sidney Krystal (M.78.128a-b)

شكل(٩) تفريغ مذبة " شاورى" من الحديد المكفت بالذهب "عمل الباحث"

شكل(١٠) تفريغ مذبة "شاورى" من البرونز المطلى بالمينا الملونة "عمل الباحث"

Christie's London April 2006 LOT197.

شكل(١١) تفريغ مذبة "شاورى" من الذهب المطلى بالمينا والمرصع بالماس والياقوت والزمرد –مجموعة ديفيد كولكشن – Inv. no. 5/1982 "عمل الباحث"

ثانيا اللوحات

لوحة(١)منظر بمقبرة نخت آمون TT 335 الأسرة ١٩– دير المدينة بالاقصر.

Bryuer, B., Rapport sur les fouilles de Deir el Medineh (1924-1925), FIFAO 3, 1926,113-178, fig. 107.

لوحة (٢) نفش حجرى بارز للملك آشور ناصربال الثانى(٨٨٣–٨٥٩ ق.م)بمتحف اللوفر– قسم آثار الشرق الأدنى، بلاد ما بين النهرين

لوحة(٣) نحت يمثل المعبود بوذايساتفا ويقف فى الخلف خادم ممسك بالشاورى بيديه محفوظة بمتحف sarnath museum–ق٩م.

لوحة(٤) نحت حجرى للمعبود جينا وخلفه حاملى شاورى– بمتحف فكتوريا والبرت بلندن – القرن ٩م.

Willis, M. (ed.) India: the Art of the Temple, Shanghai Museum, 2010 ,p. 105, no. 21

DOI 10.21608/jguaa.2021.57581.1151 | محمد قطب أبو العلا قطب

لوحة(٥) مذبة "شاورى" من العاج – محفوظ david collectionبرقم : ٢١٥ /٢٠٠٦ – يرجع إلى النصف الثانى من القرن ١١هـ /١٧م

Galloway Francesca, Losty J. P.: *Sringaran: exhibition celebrating divine and erotic love*, Francesca Galloway, London 2007, cat.no. 6, pp. 24-25.

لوحة(٦) مذبة (شاورى) The Magnificent Jewels & Archduke Joseph Diamond, Geneva- 13 November 2012
LOT312|A COLLECTION OF MAGNIFICENT MUGHAL JEWELLERY

الهند – الدكن / القرن ١٢ هـ /١٨م.

لوحة(٧) مذبة (شاورى) من الذهب المرصع بالجواهر – الهند – أواخر ق١١هـ– أوائل ق١٢هـ/ أواخر ق١٧– أوائل ق١٨ م.

Maharajas & Mughal Magnificence, Christie's LOT 210 New York 19 June 2019.

لوحة(٨) مذبة (شاورى) من الذهب المرصع بالجواهر.

Maharajas & Mughal Magnificence , Christie's, LOT 209- New York 19 June 2019.

الهند – أواخر ق١١هـ– أوائل ق١٢هـ / أواخر ق١٧– أوائل ق١٨م.

لوحة(٩) مذبة (شاورى) من العاج.
Lyon & Turnbull , Lot 342 (Asian Works of Art, 18th September 2018.
الهند – القرن ١٢ هـ /١٨ م

لوحة(١٠) مذبة (شاورى) من الكريستال الصخرى.
Maharajas&Mughal Magnificence, Christie's , LOT 82 New York 19 June 2019.
الهند– القرن ١٨ –١٩ م.

لوحة(١١) مذبة "شاورى" من اليشم الابيض ومرصعة بالياقوت الاحمر والزمرد الأخضر – Private Collection, Courtesy of Simon Ray.
الهند – القرن ١١هـ /١٧م

لوحة(١٢) مذبة (شاورى) من اليشم الأخضر الفاتح – القرن ١٢هـ /١٨م
Gift of Phyllis and Sidney Krystal (M.78.128a-b).
Komaroff, Linda.: Beauty and Identity: Islamic Art from the Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles,Museum of Art, 2016.

لوحة(١٣) مذبة "شاورى" من الحديد المكفت بالذهب– الهند– القرن ١٢هـ / ١٨م.
AUCTION SKOLLER AUKTIONEN SWITZERLAND- Zürich- 02 JUN 2015 10:00 CESTDATE FORMAT.

لوحة(١٤) مذبة "شاورى" من البرونز المطلى بالمينا الملونة–الهند – القرن ١٢هـ /١٨ م
Christie's London April 2006 LOT197.

لوحة (١٥)مذبة "شاورى" من الذهب المطلى بالمينا والمرصع بالماس والياقوت والزمرد–الهند– القرن١٢هـ/١٨ م– مجموعة ديفيد كولكشن– Inv. no. 5/1982

Mark Zebrowski, *Gold, silver and bronze from Mughal India*, London 1997, fig. 58.

لوحة(١٧) صورة لسيدة تحدق في الحمام ١٧٧٠–١٨١٠م محفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك برقم 1986.501.1 وتظهر الخادمة فى الخلف ممسكة بالشاورى من ريش الطاووس.

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37987

لوحة(١٦)تصويرة توضح الأمبراطور جهانجير على العرش Inv-no20/1979.

David Collection Museum, Denmark.

Folsach, Kjeld von, *Islamic art. The David Collection*, Copenhagen 1990, cat.no. 48.

لوحة (١٨) صورة تمثل الإمبراطور أكبر الثاني على الفيل ويجلس ابنه ميرزا سليم في الخلف ممسكاً بالشاورى من ريش الطاووس– ١٨٢٧ م.

Victoria and Albert Museum Indian Series London, Victoria and Albert Museum, Maplin Publishing, 1992 p163. ISBN 0944142303

لوحة(١٩) السلطان محمد الفاتح يجلس في حديقة، ويظهر الخادم على يمين السلطان ممسكا بالمذبة، مخطوط ديوان نجاتي، ٩٨٧هـ /١٥٧٩م، دار الكتب المصرية.

بدوى، احمد سامى، *تصاوير التنظيمات الإدارية في مدرسة التصوير العثمانى "دراسة فنية* "، رسالة دكتوراة، كلية الآداب /جامعة الوادى الجديد ،٢٠٢٠م.

لوحة(٢٠) شاب ورفاقه فى كشك، ويظهر الخادم فى الخلف ممسكا بالمذبة، مخطوط ديوان حافظ.

Tanindi, Z., & Çagman,,F: Remarks On Some Manuscripts From The Topkapi Treasury ,Fig5, Muqarnas ,Vol. 13, Brill ,1996.

DOI 10.21608/jguaa.2021.57581.1151 | محمد قطب أبو العلا قطب

لفائف الباتا المزينة بالتصاوير في غرب البنغال

"في ضوء لفافة محفوظة بالمتحف البريطاني ترجع إلى القرن ١٢هـ/١٨م"

Pata Scrolls Decorated with Miniatures in West Bengal

"In light of scroll painting in The British Museum dated12th/18th century."

نوال جابر محمد

مدرس – كلية الآداب– جامعة عين شمس

Nawal Gaber Mohammed

Lecturer-Faculty of arts Ain Shams University

nawal.gaber@yahoo.com

الملخص:

يعد غرب البنغال من أهم أقاليم الهند الشرقية التي تفردت بسماتها الخاصة في فن التصوير، فهذا الإقليم ذو الأغلبية المسلمة، انتشر به منذ قرون بعيدة فن تصوير شعبي عُرف باسم باتا البنغال، تميز باحتفاظه بالتقاليد الفنية المتوارثة وبعض التأثيرات الفنية من المدارس المعاصرة له كالمدرسة المغولية الهندية والأسلوب المبكر لمدرسة راجستان، وقد لاقى شعبية عند جميع فئات الشعب، حيث تميز بجانب كونه فنًا بصريًا بأنه مصحوب بأغان تروي القصة المصورة، فأصبح المشاهد يستمتع بفن التصوير والغناء في الوقت نفسه، وقد عُرف هذا النوع من اللوحات باسم جارانو باتا أو لفائف الباتا .

الكلمات الدالة:

جارانو باتا؛ لوحات اللفافة؛ مرشد آباد؛ الباتو؛ غازي بير.

Abstract:

West Bengal is one of the most Important Provinces of East India, Which was its own Special features in Indian Painting, and This region with a Muslim majority, There are distinct types of folk paintings in eastern India, *Pata* is a product of a traditional society, rooted in village based culture. It has been characterized by the retaining of inherited artistic traditions and some artistic influences from schools Contemporary it has the Indian Mughal School and the early style of Rajasthan School , and it has been popular with all segments of the people, It was distinguished by being a visual art as accompanied by songs that tell the storyboard, and know of Jarano pata or Scroll painting.

Keywords:

Jarano pata, scroll painting, Murshidabad, Patu, Ghazi Pir.

مقدمة:

كان لإتساع رقعة الأراضي الهندية سبباً في تعدد مدارس التصوير تحت رعاية حكام الهند من المسلمين، فقد ازدهر فن التصوير وتطور برعاية الأباطرة المغول وحكام الممالك الإسلامية الأخرى في الهند مثل مدارس التصوير بهضبة الدكن، سواء كان ذلك في المراكز الفنية للبلاط الحاكم، مثل: دلهي، وأجرا، وبيجابور، أو غيرها من مدارس التصوير الفرعية في الأقاليم التابعة لحكم الدولة المغولية، ومنها مدرسة التصوير بغرب البنغال[١] التي ازدهر بها خلال القرن١٢هـ/١٨م مدرسة فنية تعد فرعًا متطورًا من مدرسة التصوير المغولية الهندية، نشأت وتطورت في مدينة مرشد آباد[٢] تحت رعاية نواب البنغال، وتحمل السمات الفنية للمدرسة المغولية، وجدير بالذكر أن منطقة البنغال كان لها تاريخ فني تمتد جذوره إلى عهد حكم أسرة بالا Pala (٧٥٠-١٢٠٦م)، حيث وجدت بها مدرسة فنية للتصوير تتشابه سماتها الفنية مع اللوحات الجدارية بكهوف اجانتا، وترجع إلى هذه المدرسة مجموعة من المخطوطات التي توضح التعاليم البوذية[٣].

وبعد الفتح الإسلامي للبنغال في فترة حكم سلاطين البنغال وجدت مدرسة تصوير تتبع السمات الفنية الفارسية في مدينة جور العاصمة[٤]، ومن الملاحظ أنه على الرغم من وقوع البنغال تحت حكم المغول في عهد جلال الدين أكبر منذ عام ١٠٨٥هـ/ ١٥٧٤م فإنه لم يرد ذكر لتأثر مدرسة تصوير البنغال بالسمات الفنية للتصوير المغولي إلا في القرن١٢هـ/١٨م مع حكم نواب البنغال، فأصبحت البنغال الغربية – وخاصة مدينة مرشد آباد – بها نوعان من فن التصوير؛ **الأول:** فن تصوير بلاط نواب البنغال المعروف بفرع المدرسة المغولية بمدينة مرشد آباد، وكان يصور أحداث البلاط الحاكم والاحتفالات والمهرجات بالأسلوب المغولي الهندي وأسلوب مدرسة الشركة بعد ذلك، وتميز بالبراعة الفنية في التفاصيل الدقيقة واستخدام درجات الألوان المتنوعة بالإضافة إلى استخدام القواعد الفنية والتقنيات الحديثة المعاصرة وبالطبع تركز هذا في

---

[١] تقع البنغال في الجهة الشمالية الشرقية من شبه القارة الهندية، قائمة على رأس خليج البنغال، وقد ظلت حدودها السياسية منذ الفتح الإسلامي حتى الغزو المغولي متغيرة وغير مستقرة وخاصة الغربية والشمالية والشرقية منها بسبب قيام بعض من سلاطين البنغال بتوسيع رقعة دولتهم، وكان اسم البنغال يشير عند بداية الفتح الإسلامي إلى منطقة دلتا الجانج. عبد الحليم، وفاء، *الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية للبنغال منذ الفتح الإسلامي حتى الغزو المغولي*، القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، ٢٠١٥م، ٢١.

[٢] تقع مدينة مرشد آباد جنوب نهر الغانج بين خطي عرض ٤٣,٢٣ درجة و٥٢ درجة شمالًا وخطي طول ٨٧,٤٩ درجة و٨٨,٤٤ درجة شرقًا، كانت عاصمة البنغال في عصر النواب مؤسسها هو نواب مرشد قولي خان عام١١١٩هـ/ ١٧٠٧م.

MITRA ,A.: *District handbooks Murshidabad* ,Calcutta: Sree Saraswaty press,1953, II.

[3] DASGUPTA,G.," Buddhism During the Pala Period", *PhD of Philosophy*, Department of Fine Arts, Calcutta University,1976,114-116.

[٤] من المخطوطات التي ترجع إلى فترة حكم سلاطين البنغال مخطوط اسكندر نامة بتكليف من سلطان البنغال نصرت شاه(١٥٣١-١٥٣٢م).

BRITSCHGI , J. & GUY, J., *Wonder of the Age : Master Painters of India, 1100-1900* ,New York: Metropolitan Museum of Art, 2011, 204.

المدن الرئيسة ومراكز الحكم؛ **النوع الثاني:** التصوير الشعبي البنغالي، وتركز هذا في القرى ذات الأغلبية الإسلامية، وتميز بحفاظه على التقاليد الفنية المتوارثة من حيث قلة اهتمامه بالتفاصيل واستخدام ألوان الطبيعة، وعُرفت لوحات هذا النوع من الفن باسم لوحات" باتا البنغال" [٥]، وهي إحدى أشكال فن التصوير المعروف باسم باتاتشيترا التي اشتهرت بإنتاجه مدن شرق الهند وخاصة إقليم البنغال وإقليم أوروسيا، حيث عرفته البنغال منذ عصور مبكرة وأطلق عليه لوحات اللفافة أو جورانو باتا Jorano Pata [٦] .

وقد انتشر هذا النوع من فن التصوير في كثير من قرى البنغال الغربية ذات الأغلبية المسلمة، وقاموا بتصوير لوحات تتعلق بالشخصيات الإسلامية ذات التأثير الديني في المنطقة، وإن غلفت بعض هذه الشخصيات بالطابع الأسطوري، ورويت الكثير من الروايات حول كرامات[٧]ومعجزات هذه الشخصيات، وكان أكثرهم شهرة وتبجيل لدي مسلمي غرب البنغال شخصية الصوفي غازي بير[٨]، والصوفي مانيك بير [٩] ،

---

[٥] أحد أنواع الفنون التي اشتهرت بولايات شرق الهند وخاصة ولاية البنغال وساحل ولاية أورويسا عرف باسم باتاتشيترا Patachitra وهي عبارة عن الرسم على القماش باستخدام الفرشاة، وكان باتا أورويسا المعروف بفن تصوير باتاتشيترا، يُعرف على أنه فن ديني صريح يصور الآلهة الهندوسية، لكنه لا يعبر عن الأفكار والقيم الدينية فقط بل يعبر عن مجموعة من المعتقدات والممارسات المتعلقة بالحياة والموت التي يتبناها الحرفيون أنفسهم وكان المختصون بعمل هذه التصاوير طائفة تيشتراكارا Chitrakara كوظيفة طبقية.

TRIPTHY, M. , "Folk art at the crossroads of tradition and modernity: A study of Patta Painting in Orissa", *Journal of the Anthropological Society of Oxford*29, №. 3, 1998, 197.

[6] SOUMIK, N. M., *Bengal Pata Chitra: Painting, Narrating and Siging with Twists and Turns* ,New Delhi, *Satrangi Bengal Patachitra*, Ojas Art,2018, 14.

[٧] يقصد بمصطلح كرامات عند الصوفية هو ظهور أمر خارق للعادة، على يد ولي لله تعالى، عبد ظاهر الصلاح، ملتزم لشريعة نبي كُلف بشريعته، مصحوب لصحيح الاعتقاد والعمل الصالح، عَلم بها أو لم يعلم. عبد الفتاح، سعيد، *رسائل صوفية مخطوطة*، ط.١، بيروت: دار الكتب العلمية، مج.١، ٢٠٠٧م، ٢٣٥.

[٨] تعددت الكتابات حول ماهية شخصية غازي بير الحقيقية، ومن هذه الروايات أنه أحد الفاتحين الأتراك المسلمين جعفر ظفر خان غازي المنسوب له ضريح في مدينة تريبيني بغرب البنغال، ويعد من أهم المزارات للهندوس والمسلمين، وعُرف عن ظفر خان أنه قائد التوسع التركي الإسلامي في أواخر القرن ٧هـ/١٣م، ومن المؤسسين الأوائل للسلالات الصوفية في المنطقة، ونتيجة لطبيعة شخصية ظفر خان القائد والمحارب من جهة والصوفي من جهة أخرى، فقد عدَّه بعضهم الشخصية الأسطورية في القصص الشعبي البنغالي "غازي بير"، وهناك من قال: إنه ظفر خان غازي أحد قادة جيش السلطان فيروز شاه، وأنه مؤسس أقدم نظام صوفي في المنطقة، ويعتقد الكثيرون أن له دوراً كبيراً في اعتناق البنغاليين للدين الإسلامي، وهناك الكثير من الروايات عن مآثره البطولية من ترويضه للنمور والتماسيح ومعاركه مع العفاريت وغيرها من المحن والمعجزات التي توصف في الأدب الشعبي البنغالي خلال العصور الوسطى.

وأكثر الروايات تداولًا في القصص الشعبي البنغالي عن شخصية غازي بير أن "جاجي Gaji كما يطلق عليه في منطقة البنغال ابن إسكندر شاه حاكم مملكة فيرات Vairat والملكة أجوبا Ajupa وكان له أخ بالتبني يدعى كالو Kalu وبسبب قسوة والدهم قرر غازي وكالو ترك العائلة والتنازل عن المملكة وسافرا بعيدًا وخلال رحلاتهما المتعددة استقرا في غابات السونداربانس بالبنغال بصفتهما صوفيين أو فقراء Sundarbans قاما بترويض التماسيح والنمور وهزم الملك الهندوسي داكشنياري، وتروي الأساطير البنغالية علاقته بالإلهة الهندوسية جانجاGanga وقصته مع اليوغيين واعتناقهم الدين الإسلامي=

ويقال: إن لهذه الشخصيات دورًا في نشر الدين الإسلامي في قرى البنغال[١٠]، وبجانب هذه اللوحات وجدت لوحات تتعلق بالمذهب الشيعي، مثل: الإمام على، وحصان الإمام الحسين، ووجدت تصاوير لقصة آدم وحواء، كما وجدت موضوعات كثيرة عن المعبودات والأساطير الهندوسية [١١] .

ويعد هذا النوع من التصوير الشعبي من الموضوعات المهمة في مجال التصوير في الهند خلال العصر الإسلامي خاصة مع ندرة الدراسات المتخصصة لهذه اللوحات، وهو ما خلق صعوبة في معرفة موضوعات التصاوير، وقد تطلب الأمر البحث عن القصص الأسطورية للصوفيين في إقليم البنغال، ومحاولة ربط أحداث القصة بالتصاوير، خاصة وأنها فن شعبي، كل شخص يعبر عن القصة بطريقته، ويضيف أحداثًا من خياله لجذب المستمعين، وكان الهدف الأساس من هذه النوعية من اللوحات الربح المادي من الجمهور، وقد زاد من صعوبة الدراسة عدم احتواء اللوحات على أية نصوص كتابية نستطيع من خلالها تأريخها التاريخ الدقيق، أو معرفة أحداث القصة، أو عناوينها، أو مكان التصوير .

وتهدف الدراسة إلى إلقاء الضوء على هذا النوع من فن التصوير، بالتطبيق على لوحة "لفافة" غازي بير التي تعد من أهم الموضوعات الشعبية المصورة الأكثر انتشارًا في منطقة غرب البنغال، وخاصة القرى التابعة لمدينة مرشد آباد التي يرجح نسبة لفافة غازي بير إليها اعتمادًا على سماتها الفنية، وسوف تتبع الدراسة المنهج الوصفي لتصاوير هذه اللفافة، والمنهج التحليلي لأهم العناصر الفنية في لفافة غازي بير .

الدراسة الوصفية لتصاوير لفافة "جارانو باتا" غازي بير: تعد قصة غازي بير من القصص المحببة لدى عامة الشعب من المسلمين والهندوس على السواء في منطقة غرب البنغال، وهي قصة أسطورية أكثر منها

=وغيرها من المعجزات التي ترويها القصص الشعبية البنغالية، وتظهر في لوحات جارانو باتا البنغال مصحوبة براوي لقصة اللفافة المصورة، وهناك أوصاف قياسية لشخصية غازي أو جاجي، كما كان يرد في الأدب الشعبي البنغالي، فكان ملتحيًا يرتدي اللونجي البنغالي وحذاءً من الخشب، ويحمل عصا غليظة كبيرة، ويصور دائمًا وهو يجلس على نمر عملاق .

SEN ,B., "Betwixt Hindusand Muslims", *Asian Ethnology* 76, Nº.2, 2017, 219-223.

[٩] مانيك بير أحد المتصوفة البنغاليين الذي نُسجت حوله مجموعة من القصص الأسطورية التي تظهر معجزاته أو كراماته، وهو يلقي شعبية كبيرة في منطقة البنغال الغربية، وتذكر بعض الروايات أن لمانيك أخًا توءمًا يرافقه في تجواله، وهما أبناء الملك كارام الدين والملكة دودا بيبي وأنهما تخلا عن حياة الأمراء، وعاشا حياة الصوفية والفقراء.

DINESCHANDRA , "Folk Literature of Bengal", 119.

[١٠] لعب الصوفية دورًا مهمًا في نشر الإسلام في البنغال، فقد رافقوا الجيوش الإسلامية مع العلماء والفقهاء؛ وذلك ليس لالتماس البركة فقط، ولكن لإسداء الوعظ والإرشاد للسلطان وتشجيع الجنود على الجهاد، والأهم من ذلك نشر الإسلام بين الأسرى الهندوس، وقد لقى الصوفية دعمًا من غالبية سلاطين البنغال بإظهار احترامهم الشديد لهم، وبمساعدتهم في بناء المساجد والمدارس، وقد توافد كثير من الصوفية إلى البنغال، ويدل على ذلك كثرة الأضرحة الخاصة بمشايخ الصوفية، وكذلك شواهد قبورهم. عبد الله، علي حسن، "التأثيرات الصوفية على نقود "فتح شاه" سلطان البنغال(٨٨٦هـ/١٤٨١م –٨٩٣هـ/١٤٨٧م)"، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، ع.١٨، نوفمبر ٢٠١٧م، ٥٤١.٢٠١٧.4758.https://dx.doi.org/10.21608/jguaa

[11] DATTA ,S., "Folk Painting of Bengal" *PhD thesis of Pholosophy* , Department of ancient indian History and Culture University of Calcutta,1982,29.

حقيقية حيث نُسجت حول شخصيته مجموعة من المعجزات" الكرامات" حول حماية أتباعه من هجمات الحيوانات البرية والوحوش والشياطين في الغابات، ويُقدَّس من قبل المسلمين والهندوس، ولا تزال شعبية وقوى غازي بير الأسطورية تؤمن بها المجتمعات في منطقة غرب الهند وبالأخص البنغال، فينطقون باسمه قبل دخولهم الغابات بوصفه الحامي من حيوانات ووحوش الغابات، ويعلقون لفائف الباتا لغازي بير في منازلهم لحمايتهم من تأثير قوى الشر، وقد تعددت الروايات عن ماهية شخصية "غازي بير"، فكلمة غازي تعني محارب أطلقت على المحاربين الذين جاءوا مع الفتح الإسلامي التركي للبنغال، وكلمة بير فارسية الأصل تشير إلى المرشد الصوفي، ونظرًا لإنجازاتهم العديدة ودورهم الريادي في نشر الإسلام، فضلًا عما أشيع عن كراماتهم ومعجزاتهم تحول كثير منهم إلى صورة أسطورية أخذت مكانها في الخيال الشعبي البنغالي، نجد انعكاساتها في الأدب البنغالي، وكان يُبجَّل البير[١٢] وتُقام أضرحة حول قبورهم، وعدها مزارات مقدسة على المسلمين الهنود خاصة في البنغال، وقُدِّسوا من قبل المسلمين والهندوس[١٣].

وتعد تصاوير غازي بير باتا من أشهر الموضوعات الدينية والشعبية في المجتمع البنغالي المسلم، وتشكلت أحداثها بناء على التاريخ المحلي للبنغال والحكايات الشعبية والأساطير المتداولة حول شخصية هذا الصوفي الشهير، بالإضافة إلى ما وصفه فنان الباتو من قوى خارقة للطبيعة في القصة التى يرويها في صورة أغنية Pater Gaan[١٤]، وتلعب أغاني غازي باتا دورًا رئيسًا؛ حيث يشرح المصور أو الباتو ويوضح الدلالات

[١٢] تأثر الصوفية في البنغال بالتصوف الهندوسي والبوذي، وذلك عن طريق مؤلفات التصوف السنسكريتية التي ترجمت إلى الفارسية والعربية، وأيضًا عن طريق دخول اعداد كبيرة من رهبان البوذية وصوفية الهندوس في الإسلام، وقد انجذب هؤلاء بصفة خاصة إلى الصوفية المسلمين بسبب تشابه تعاليم التصوف وممارساته بين الفريقين. وقد اقتبس الصوفية المسلمين عادة تقديس الأولياء وزيارة أضرحتهم من الهندوس، فأصبحوا يقدسون الأولياء تقديسًا يكاد يرفعهم أحيانًا إلى مرتبة التأليه، وربما يرجع ذلك لاعتقادهم الشديد في قدراتهم الخارقة مثل قدرتهم على شفاء المرضى وإعادة الحياة للمتوفي وقتل أي شخص بمجرد التمني والقدرة على التنبؤ بالمستقبل، ومن أسباب شعبيتهم الكبيرة أيضًا فتحهم خانقاواتهم لكل الفقراء والمعوذين والمرضى والجرحى من المسلمين والهندوس لتلقي الطعام والعلاج والحصول على المأوى، ومن أسباب تأثير الصوفية على المجتمع البنغال، انتشارهم بأعداد كبيرة حتى قبل الفتح الإسلامي لها، فلا تكاد تخلو قرية أو مدينة من شيخ من الصوفية قدم إليها واستقر بها مع أسراهم، وأثروا تأثيرًا عميقًا في العقلية البنغالية، وظهر هذا التأثير في شعبيتهم الضخمة التي تتجلى في توافد مئات الناس لزيارة أضرحتهم حتى اليوم سواء من المسلمين أو الهندوس، ولم يكن هؤلاء الصوفية مجرد دعاة للإسلام، وإنما أيضًا كانوا زعماء لهؤلاء المستوطنين الجدد من المسلمين. عبد الحليم، *الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية في البنغال*، ٤٠٢-٤١٠.

[13] NOORUR RAHMAN, SH.:«Pir Cult Evidence of Hindu-Muslim Amity in Mughal Bengal», *Proceedings of the Indian History Congress* , Golden Jubilee Session, Vol.50, 1989, 280-282.

[14] BHATTACHARYA, S. & Narayanaswami, M., *Pattachitra: Indian Art in Context*, New Delhi, Indian Studies , 2017, .15.

المختلفة حول التسلسل المرئي للتصاوير، وفي بعض الأحيان تكون أجزاء من القصة غير مصورة، ويقوم بشرحها غيابيًا، وأجزاء أخرى مصورة لم تروها القصة[١٥] .

الدراسة الوصفية :

بيانات التصويرة: لفافة غازي بير – محفوظة في المتحف البريطاني بلندن– عرضت للمرة الأولى عام ١٩٨٩م[١٦] **رقم الحفظ:** 1955,1008,0.95 **الأسلوب الفني:** مدرسة مرشد آباد

التاريخ :ترجع تقريبًا إلى ق١٢هـ/١٨م

وهي عبارة لفافة رأسية تحتوي على ٥٧ مشهدًا مصورًا داخل مساحات مستطيلة يفصل بين كل مشهد إطار، وحددت اللوحة ككل بواسطة إطار من زهرة اللوتس الحمراء مكررة على أرضية ذهبية، ويلاحظ أن هذه المشاهد غير مرتبة بتناسق القصة أو الرواية، فتتداخل مشاهد من قصة الصوفي غازي بير مع مشاهد من قصة صوفي آخر اسمه مانيك بير ومشاهد أخرى لا ترتبط بقصة هذين الصوفيين غازي ومانيك ربما مشاهد يستدل بها الباتو لإعطاء عبرة وعظة للجمهور المستمع والمشاهد له.

ويلاحظ أن المصور في بعض التصاوير باللوحة يرسم مشهدًا من أحداث القصة ولا يُكمله في التصويرة التالية؛ وذلك لاعتماده في هذا الأسلوب على فن الرواية بمعنى أنه يعرض التصويرة وهو يقوم برواية القصة للحضور؛ ولهذا السبب وجدت صعوبة في تحديد موضوع القصة؛ لأن المصور يصور حدثًا واحدًا فقط، أو اثنين من القصة، ويكمل بقية القصة بأسلوب الراوي، ثم ينتقل بعد ذلك لقصة أخرى دون أن يفصل قصة عن أخرى بعنوان مكتوب، فقد نستطيع من خلال قراءة مشاهد القصة معرفة أحداثها، خاصة وأن اللوحة موضوع الدراسة تحتوي على قصة أكثر من صوفي، فنلاحظ أن المصور لم يلتزم بقصة اللوحة ذات الأهمية الشعبية وهي قصة غازي بير، ولكننا نشاهد أحداثًا من قصة مانك بير، وأحداثًا أخرى مجهولة ربما لصوفي آخر، ولكن الثابت أنها قصص لمعجزات أو كرامات لرجال دين مسلمين، وتسرد التصاوير أحداثًا متفرقة عن معجزات الصوفى المسلم غازي بير والصوفي مانيك بير وكراماتهما.

تبدأ اللفافة بتصويرة(لوحة رقم١/أ) يحيط بها من أعلى وأسفل إطار يشغله زخارف نباتية من فرع نباتي ينبثق منه زهور و وريدات حمراء اللون على أرضية ذهبية، وتنقسم التصويرة إلى قسمين على اليمين تجلس سيدة داخل مبنى بسيط التكوين من مساحة مستطيلة، له سقف مسطح يستند على دعامات مستطيلة

---

15 DATTA, Folk Painting of Bengal , .65.

١٦ عرضت ٢٠٠٦م في معرض أصوات البنغال، وفى معرض بمتحف الفن الإسلامي بالدوحة قطر ٢٢ نوفمبر ٢٠٠٨م الى ٢٢ فبراير ٢٠٠٩م بعنوان mart Museum (Chicago), Santa Barbara Museum of Art – وفي الفترة –اكتوبر م١٩٩٤ بعنوان: تصاوير من المحيط From the Ocean of Painting–وفي معرض في BM,G91 في الفترة من ٧يناير –١٤ سبتمبر عام ٢٠٠٦–٢٠٠٧م بعنوان: أساطير البنغال.
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1955-1008-0-95(Last visit 12/9/2020)

يستند على هذه الدعامات فتحة عقد مفصص الشكل ربما يمثل منزلًا، تجلس السيدة بوضعية جانبية تستند على مسند دائري الشكل وترتدي "چولي"[١٧] أزرق اللون، ولاهنجا[١٨] لونها أزرق قاتم، وبه زهور حمراء مكررة على كامل الرداء، وتضع على رأسها دوپٹه[١٩] لونها وردي مزينة بخطوط طولية باللون الأحمر القاتم وتضع السيدة كامل مجوهراتها من حلي الوجه والأذن والرقبة والذراعين والقدم، وتشير بيدها اليمني تجاه شابة ترتدي ملابس مشابهة لملابس السيدة باختلاف الألوان، وظهر في القسم الثاني من التصويرة وهو يمثل خارج المبني في منظر خارجي حيث تظهر شجرة مرسومة بشكل غير واقعي تتوسط سيدتين ترتديان ملابس مشابهة لملابس السيدة الأولى باختلاف الألوان، وتحمل إحداهما طفلًا صغيرًا على ذراعيها، وعبر المصور في هذا القسم عن السماء والتي تبدو أحداثها بالليل حيث رسم خطوطاً متعرجة لونها أسود وقمراً لونه أحمر.

يلى هذا المشهد تصويرة(لوحة رقم ٢/أ) مقسمة إلى قسمين، قسم يظهر به شخص هندوسي يجلس أسفل عقد مفصص داخل مبني بسيط بوضعية جانبية يرتدي ملابس رجل الدين الهندوسى دهوتي أبيض اللون [٢٠] ، وحليق الرأس فيما عدا جزء في منتصف الرأس رافعًا يديه كأنه يرد التحية لرجل يقف أمام المبنى، وأمامه قدور كبيرة الحجم من الفخار، وفي الجزء الأيمن من التصويرة ويمثل خارج المبني يظهر رجل يبدو أنه صوفي مسلم يرتدي من أعلى قميصًا له أكمام طويلة لونه أحمر ومن أسفل لونجي Lungi أو سارونج sarong لونه أزرق قاتم ويرتدي قلادة من الخيط يتدلى منها حبيبات ذهبية اللون، ويضع على رأسه قلنسوة مثلثة لونها أبيض ويحمل بإحدى يديه عصا صفراء اللون، له لحية وشارب وهو يلقي التحية للشخص

[١٧] رداء صغير ترتديه النساء يغطي منطقة الثديين فقط يعرف بهذا الاسم في مناطق الدكن والبنغال، يطلق عليها في مناطق البنجاب اسم انگيا، ويطلق بعضهم عليها اسم "محرم "، أو سينه بند، ويعد من أبرز الملابس التقليدية في الهند، أما في الگجرات فيعرف بين العامة باسم كاچري أو كچوكي، وفي ميسور يعرفه بعضهم باسم كيسيا، ويختلف شكله باختلاف المكان في الهند على سبيل المثال يكون في شمال الهند أطول ويغطي منطقة الخصر. قبيصي، سارة محمد ، "صورة المجتمع الهندى في شعر نظير أكبر آبادى مع ترجمة مختارات"، *رسالة ماجستير*، قسم اللغات الشرقية وآدابها ، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠١٧م، ٢٩٠-٢٩١.

[١٨] لاهنجا أو الفرارة وهي عبارة عن تنورة (جونلة) طويلة فضفاضة تصل حافتها إلى أسفل حتي تكاد تخفي القدمين والكعبين، وهي تتسدل باتساع ويكون لها في المعتاد عدد من الطيات، وغالبًا ما ترتدي فوقها چولي قصيرًا ويلتف حول الرأس دوپٹه طويلة . الشوكي، أحمد السيد ،" ملابس وحلى المرأة الهندية من خلال تصاوير المخطوطات المغولية والدكنية"، *مجلة رسالة المشرق*"عدد خاص أعمال مؤتمر المرأة في الحضارات والآداب الشرقية في الفترة من ٤-٥ أكتوبر ٢٠١١" ، مج.٢٧، ج.٢، اكتوبر ٢٠١١م، ٢٥٤.

[١٩] دوپٹه عبارة عن قطعة من القماش طولها حوالي ثلاثة أذرع تغطي بها النساء في الهند رؤوسهن وتصل حتي الخصر فتغطي هذه المنطقة ما بين الرأس والخصر بشكل كامل، وفي بعض المناطق يطلق عليها اورهني. قبيصي، صورة المجتمع الهندي في شعر نظير أكبر آبادي، ٢٩٠.

[٢٠] زي البراهمة ويعرف أيضًا باسم باشا كاشام (Pacha Kacham) وهو قطعة قماش طويلة غير مخيطة تلتف من منتصف الخصر حتى أسفل القدمين.

ACHARYA,P.K., *Sacred Complex of Budhi Santani* , New Delhi: Concept Publishing Company, 2003 , 82-83.

نوال جابر محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150

الهندوسي، ومن خلال القصة يبدو أن هذا الشخص هو الصوفي المسلم غازي بير، وخلفه رسم المصور شجرة بأسلوب بسيط غير واقعي، وتظهر السماء التي عبر عنها المصور بخطوط متعرجة ملونة بدرجات الأزرق القاتم والأسود ولم يتبع المصور النسبة والتناسب بين العناصر في التصويرة فالشجرة رسمت بارتفاع الشخص والمبني نفسه.

(تصويرة رقم٣/أ): والتصويرة تتبع الأسلوب نفسه في التصويرتين السابقتين فعلى اليمين تجلس سيدة هندوسية أسفل عقد مفصص داخل مبنى بسيط التكوين ترتدي ما يشبه زي البراهمة الدهوتي الأبيض من أسفل ويلتف طرفه حول الكتفين ولا ترتدي من أعلى أية ملابس، وتضع كامل مجوهراتها، وخارج المبني تقف سيدة أخرى تحمل بيدها قدرًا صغيرًا ترتدي من أسفل لاهنجا لونها أزرق قاتم، ولا ترتدي شيئًا في الجزء العلوي من الجسد فيما عدا دوپٹه تضعها على رأسها، وتنسدل على كامل ظهرها والكتفين لونها أحمر مزينة بورود متعددة البتلات باللون الأزرق والأبيض مكررة على كامل الدوپٹه، وتشير بيدها إلى الصوفي غازي بير الذي يطلب من السيدة أن تعطيه الحليب وهو يرتدي ملابس مشابهة لملابسه في التصويرة السابقة، ولكنه هنا يرتدي من أسفل سروالًا بدلًا من لونجي.

(تصويرة رقم ٤/أ): ويظهر الصوفي غازي بير وهو يجلس على حافة النهر أسفل شجرة وبجواره سيدة ترتدي ملابس السيدة نفسها في التصويرة السابقة فيما عدا اختلاف الألوان تحمل قِدر الحليب وهي تطعم غازي بير[٢١]، وعبر المصور عن المياه باللون الأزرق بواسطة خطوط بيضاء متعرجة تشير إلى الأمواج ويظهر بالنهر أسماك وعلى حافة النهر طائر يشرب من المياه.

(تصويرة رقم ٥/أ): يظهر يمين التصويرة مجموعة من الأبقار تسير في هدوء وسكينة وخلفها صوفي ورجل هندوسي يقبل قدمه، ويبدو أن مصورًا آخر قام برسم هذه التصويرة، حيث رسم غازي بشكل مختلف عن التصاوير السابقة، فهنا لونه داكن، ويرتدي رداء أبيض اللون مفتوحًا من الأمام ويضع على رأسه قلنسوة بيضاء مثلثة الشكل، ويحمل بيده عصا مختلفة عن التي كان يحملها في التصاوير السابقة، ويضع علامة صفراء على جبينه، ولونت الخلفية باللون الأحمر يتخللها شجرتان رُسمتا بشكل بسيط، وعبر عن السماء بشريط من خطوط متعرجة باللون الأسود محددة باللون الأبيض والأزرق.

(تصويرة رقم ٦/أ): يظهر في هذه التصويرة شخص يجلس جهة اليمين صور بملامح غازي بير نفسها في التصاوير السابقة والقلائد التي يضعها المتصوفون بالإضافة إلى خيط أبيض يضعه حول نصفه الأعلى، ويرتدي لونجي فضفاضًا لونه أزرق قاتم وكان عاريًا من نصفه الأعلى ويبدو أن مصور هذه التصويرة هندوسي فقد رسمه بهيئة الآلهة الهندوسية له أربعة أذرع ويضع علامة حمراء على الجبين تيكا ويضع قرطًا

[٢١] عن هذه القصة راجع:

DINESCHANDRA ,S. , *Folk Literature of Bengal,* Being Lectures Delivered to the Calcutta in 1917 as Ramtanu Lahiri Research Fellow in the History of Bengali Language and Literature, Gyan Publishing House, 2006,.63.

في أذنه وأمامه آنية من الفخار بها طعام، ويظهر في الجانب الأيسر كوخ له سقف جمالوني بداخله سيدة تحضر الطعام لهذا الشخص الذي يحمل ملامح الصوفي المسلم من اللحية والشارب والطاقية أو الكُلاه والقلائد واللونجي، وملامح هندوسية تتمثل في التشبه بالآلهة الهندوسية ومعها رجل هندوسي يقف خلف الكوخ ويرتدي دهوتي أبيض ويحمل تحت إبطيه عصا صفراء اللون.

(تصويرة رقم ٧/أ): ظهر السيدة والرجل نفسهما في التصويرة السابقة وهما فاقدان الوعي، حيث ترقد السيدة داخل الكوخ ذي السقف الجمالوني ورقد الرجل خارج الكوخ ويقف غازي بير في يسار التصويرة يشير تجاههم بريش طاووس يحمله في يده، ويرتدي ملابسه المعتادة من قميص أسود اللون، ولونجي أصفر اللون مزين بخطوط زجزاجية حمراء وسوداء اللون، ويرتدي قلادة من حبيبات بيضاء اللون.

(تصويرة رقم ٨/أ): ومنها تبدأ أحداث قصة أخرى يظهر بها أحد الأثرياء يجلس بداخل قصره الذي تتميز جدرانه بالثراء الزخرفي ومعه زوجته يقدم له أحد الخدم كأس الشراب بينما تقف جهة اليمين خادمة تحمل في يدها مذبة[٢٢]، يلي ذلك تصويرة (لوحة رقم ٩/أ) يظهر غازي بير في منتصف التصويرة يجلس مستندًا على جذع شجرة يرتدي قميصًا أبيضاً مفتوحًا من الأمام وسروالًا أحمراً مزينًا بخطوط طولية سوداء اللون ويضع على رأسه كُلاه بيضاء اللون، وعلى يمينه ويساره كوخان لهما سقف جمالوني تقف أمام الكوخ الأيمن سيدة تتحدث مع غازي بير رُسمت بحجم صغير مقارنة بشخصية غازي بير، ونلاحظ في أعلى التصويرة طريقة تعبيره عن السماء بخط متعرج بعرض التصويرة ملون باللون الأسود ومحدد باللون الأزرق والأبيض، في طرفي هذا الخط المتعرج رسم قمران أحدهما لونه أبيض والآخر أحمر، ويظهر بعد ذلك تصويرة (لوحة رقم ١٠/أ) سفينة كبيرة مقدمتها على هيئة رأس حيوان النمر مكونة من طابقين يجلس في الطابق الأول مجموعة من الأشخاص يظهر من اليسار شخص يجلس على منصة مرتفعة عن باقي الحضور يبدو أنه رجل دين، وهو يتحدث مع شخص يبدو أنه شخصية مهمة أو من كبار التجار وبالبحث في قصة غازي بير ومانيك بير لا تظهر بها هذا الحدث؛ لذلك يبدو أنه ربما لشخصية دينية أخرى من الشخصيات الأسطورية مثل: شخصية سايتا بير[٢٣] رجل الدين المرتبطة قصته بالخروج في البحار للتجارة.

[٢٢] مذبة من الفعل ذب، والذب الدفع والمنع والطرد، والمذبة يذب بها الذباب والجمع مذبات ومذاب ويطلق عليها منشة أو مروحة تستخدم في طرد الذباب ونحوه، وتعد من الأدوات الملوكية، لها أرباب من الناس متخصصون بحملنها في المواكب والحفلات. عبد الرحيم، عاطف على، "رسوم المذبات في تصاوير المدرسة المغولية الهندية"، المؤتمر السادس مركز الدراسات البردية والنقوش، جامعة عين شمس، مج٢، القاهرة، ٢٠١٥م، ٢١٧.

[٢٣] سيتا بير من أشهر الشخصيات الصوفية في الحكايات الشعبية البنغالية، حظي بتبجيل كبير منذ القرن ١٠هـ/١٦م من قبل المسلمين والهندوس على السواء؛ وذلك لكثرة الأساطير التي تناولت قدرته على الحماية من الأمراض والقوي الشيطانية واكتساب الثروة، أحد الأساطير عن سيتا بير كتبها الشاعر عارف في القرن ٩هـ/١٥م، وأخرى كتبها الشاعر الهندوسي فقير راما في القرن ١٠هـ/١٦م الذي صاغ بعض الأساطير الشعبية البنغالية بشكل جيد وقدم سردًا متميزًا لأسطورة ساتيا بير ومنذ

DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150 | نوال جابر محمد

يلي هذه القصة أحداث من قصة الصوفي "الفقير" مانيك بير، حيث تظهر تصويرة (لوحة رقم ١١/أ) بها صوفي فقير يبدو أنه جوبتا أخو مانيك بير يرتدي سروالًا به زخارف زجزاجية باللون البني والأخضر القاتم ومن أعلى عاري الجسد فيما عدا شال أبيض "جاموتشا" يضعه على كتفيه ويضع حول رقبته خيط الصوفية وتحت إبطيه يبدو أنه يحمل ورقة صغيرة بيضاء وفي إحدى يديه عصا، وخلفه سيدة هندوسية عجوز لا ترتدي سوى ما يُشبه دهوتي وتضع طرفه على الكتفين وتسند بإحدى يديها على عصا واليد الأخرى تحمل بها ما يشبه المذبة، وهى تحاول أن تطرد الصوفي الذى جاء ليطلب منها طعامًا، ولم تعطه بحجة أنه لا يوجد عندها طعام وإلى الخلف منها يظهر منزلها ذو السقف البنغالي الشهير تشارشالا، وبداخل المنزل مجموعة كبيرة من القدور حيث يعبر المصور بهذه القدور المليئة باللبن كذب السيدة العجوز كما تذكر القصة [٢٤] ، يلي ذلك تصويرة أخرى (لوحة ١٢/أ) تظهر بها السيدة العجوز وهي تقوم بإشعال نيران لتجهيز الطعام أمام منزلها، ونشاهد الفقير وهو يختبئ خلف الشجرة ويشاهدها، وهي تطهو الطعام، ثم يظهر في التصويرة التالية(لوحة ١٣/أ) النيران وهي تشتعل بمنزل السيدة العجوز ذي الأسقف البنغالية، وبداخلها بقرة، وقد ماتت جراء الحريق، يشاهد في التصويرة التالية (لوحة١٤/أ) مجموعة كبيرة من الأبقار قد ماتت كلها، ثم في التصويرة التالية(لوحة ١٥/أ) أولاد السيدة العجوز كينو غوش وأخوه كانو، وهما يحملان الحليب

ذلك الحين ينقل عنه كل شعراء البنغال، وأخرى كتبها الشاعر الهندوسي سانكاراشاريا ترجع إلى عام ١٦٦٨م، وكلها تقدم سرد بأحداث مختلفة حول شخصية الصوفي المسلم سايتا بير .

DINESCHANDRA , Folk Literature of Bengal, 85.

[٢٤] قصة مانيك وبائعى الحليب بإيجاز وتذكر القصة أن مانيك وأخاه وصلا إلى قرية جوكول وهناك وجدا منزلًا لبائعي الحليب وهما الأخوان كانو وكينو غوس وطلبا منهما إعطائهما بعض اللبن لأنهما لم يتناولا الطعام منذ ٧ أيام؛ ولأن السائلين مسلمون رفضت ماينا بودي والدة كانو وكينو وقالت: إن أولادها ذهبوا لإحضار الحليب ولا يوجد شيء في المنزل، فقال مانيك لها: إنها تكذب وإن لديها بالمنزل ٢٠رطلًا من الحليب و٤٠ رطلًا من اللبن الرايب، فغضبت السيدة العجوز وقالت لا يوجد شيء بالمنزل، وأشارت إلى بقرة قاحلة وقالت له احلبها وارضى جوعك، وتذكر الروايات أن من كرامات الصوفي مانيك بمجرد أن لمس البقرة خرج الحليب|، فطلب مانيك من السيدة أن تعطيه قدرًا ليملأه بالحليب ولكنها أعطته قدرًا مثقوبًا، فجمع به مانيك اللبن في القدر الذي لم يعد يسرب وكأن لم يكن هناك ثقوب، ولكن السيدة العجوز غضبت من الأخوين وقالت: إنهما استولا على قدر مليء بالحليب، وأخذت القدر منهما ورفضت إعطائهما اللبن مرة أخرى، وهذا التصرف لم يعجب زوجة ابنها ساناكا وقالت: لماذا أخذت الحليب الذي حصلا عليه بقوتهما الخارقة؟ فصاحت العجوز وهي غاضبة تسميها معجزة لقد أحضرا الحليب سرا من منزلهما وخدعنا إنهما محتالان، ولكن زوجة ابنها قدمت إلى الفقيرين قليلًا من الحليب، وهذا التصرف أسعد مانيك فوضع يده على رأسها ليباركها وفي هذه اللحظة شاهدتها السيدة العجوز وغضبت وقالت لابنها: إن زوجته ارتكبت فعلًا غير أخلاقي، فاندفع كانو واعتدى على الفقيرين بعصا خشبية، فذهبا وهما غاضبان وعلى إثر ذلك اشتعلت النيران بمنزل بائعي الحليب وماتت جميع أبقاره، وواصل مانيك معاقبته لهما بأمر ثعبان بعضه وقتله، فذهبت والدة كانو وزوجته يتوسلان إلى مانيك وتعترف بذنوبها فذهب مانيك إلى المنزل المشتعل وأعاد الحياة إلى الأبقار وإلى كانو إكراما لزوجته ساناكا.

AHMED, S.I. , « Performing and Supplicating Manik Pir: Infrapolitics in the Domain of Popular Islam», *TDR The Drama Review*53, Nº.2,2009, 54-55.

Dineschandra, Folk Literature of Bengal, 119.

ويرتديان الدهوتي الأبيض ويحلقون رؤوسهم ويضعون أقراطًا ذهبية في أذنيهم، وفي هذه التصويرة يتعرض كانو للدغة حية ضخمة تظهر خلفه جهة اليمين فيسقط على الأرض، ثم يظهر في التصويرة التالية(لوحة رقم ١٦/أ) الصوفي مانيك بير ذو البشرة البيضاء وشارب ولحية بيضاء اللون يرتدي قميصًا أسوداً من أعلى ومن أسفل لونجي أبيض اللون مزين بخطوط طولية سوداء ويحمل بيده عصا وورقة بيضاء تحت إبطيه ويضع قلائد بعضها من الخيط الأبيض والأسود ويضع على رأسه قلنسوة مثلثة وتظهر زوجة كانو واسمها ساناكا وهي تتوسل إلى مانيك بير فتظهر وهي راقدة على الأرض في محاولة للاعتذار إلى الصوفي، ويظهر بالتصوير خلف السيدة شجرة رمان وخلف مانيك نخلة، وقد رسم مانيك بير بطول يقارب طول الشجرة والنخلة، وجاءت السماء بنفس طريقة رسمها في كل تصاوير الدراسة عبارة عن شريط في أعلى التصوير من خطوط متموجة باللون الأسود والأزرق والأبيض ويتخللها رسم للقمر، ثم يظهر في التصويرة التالية(لوحة ١٧/أ) كرامات مانيك بير، حيث يقف بهيئته نفسها مع اختلاف طفيف في تصويره هنا بشارب ولحية سوداء أمام منزل السيدة العجوز بعد أن أعاد لها المنزل بعد احتراقه كما كان وعالج ابنها من لدغة الحية، وتجلس بداخل منزلها ذي السقف البنغالي (تشار شالا) في طمأنينة ومعها ابنها وزوجته وخلفها قدور اللبن ويتحدثون مع البير الذي يقف أمامهم جهة اليمين ويقوم بتوديعهم، ويرتدي الثلاثة دهوتي من أسفل، السيدة العجوز دهوتي لونه أبيض، وكانوا دهوتي لونه أصفر وزوجته دهوتي لونه زيتي منقوش بزهرة صفراء ومن أعلى يضع الثلاثة شالًا يُعرف في غرب البنغال باسم جاموتشا، ويظهر مانيك بير طوله بارتفاع المنزل نفسه.

ويظهر في التصويرة التالية (لوحة ١٨/أ) إحدى كرامات الصوفي مانيك بير المشهور بها في البنغال وهو يقف في المنتصف بهيئته نفسها المعروف بها الوجه الأبيض والشارب واللحية البيضاء، ويرتدي قميص الصوفية المرقّع وسروالًا مزينًا بخطوط طولية وقلادة من الخيط الأسود ويحمل في يده كشكول الصوفيين، وصور وهو يلمس وجه البقرة القاحلة وبمجرد أن لمسها أصبحت تدر اللبن بغزارة وخلفه في الجهة اليسرى تجلس بقية الأبقار في سكينة وهدوء، وتظهر في التصويرة التالية(لوحة رقم ١٩/أ) الزوجة الشابة وهي تقدم قدرًا به اللبن للصوفي مانيك بير الذي يجلس خارج المنزل بجوار الشجرة وفى الجهة المقابلة تجلس السيدة العجوز بداخل منزلها وهي غاضبة لما تفعله زوجة ابنها (ومن المفترض أن التصويرتين السابقتين كانتا تأتيان قبل حرق المنزل على حسب تناسق أحداث القصة ولكن كما سبق وذكرنا أن المصور لا يلتزم بتصوير الأحداث متتابعة) وبذلك تنتهي أحداث قصة مانيك وبائعي اللبن.

(لوحة رقم ٢٠/أ) وتمثل تصويرة على مستويين مقسمة بالنصف يظهر بها في منتصف المستوى الأعلى قبر على هيئة تركيبة مستطيلة الشكل وضع فوقها شال أبيض جاموتشا من ملابس المسلمين المتصوفة في البنغال وفوق القبر مظلة يتدلى منها شراشيب من القماش الملون، ومعلق بها فرع من الورود الملونة وعلى يمين القبر ويساره قائمان معلق بكل منهما هلال لونه أحمر، وبجوار القبر وضع سيف له مقبض ذهبي اللون، ومن هذه الأدوات نستطيع أن نقول: إن هذا القبر هو للصوفي والمحارب غازي بير.

نوال جابر محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150

وأمام القبر يجلس شخص مسلم يرتدي لونجي لونه أزرق قاتم ويضع على كتفيه شالًا أبيض "جاموتشا" وطاقية بيضاء اللون "كُلاه"، وخلفه يقف شخص آخر يرتدي دهوتي أبيض ويحمل في يده طبقًا أبيض صغيرًا، وفي الجزء الأيسر المقابل للقبر يظهر شخصان يبدو عليهما أنهما من الهندوس يرتديان الدهوتي الأبيض وهما يقدمان الولاء لضريح الصوفي غازي بير من النذور المعتاد تقديمها للآلهة الهندوس من طبق كبير به محارة وجوز الهند وغيرها من عاداتهم الدينية و في المستوى الأسفل مجموعة من الأشخاص يقدمون الولاء لضريح الصوفي، ويبدو أنهم من الصوفية المسلمين الذين يضعون أغطية رؤوس المسلمين من الطاقية البيضاء " الكُلاه "، وبالمثل في الجانب الأيسر يظهر مجموعة من الهندوس بعدد المسلمين نفسه في الجانب الأيمن يقدمون الولاء والنذور للصوفي، وقد نوع المصور في ألوان بشرة الأشخاص لتدل على كثرة أتباعه من المسلمين والهندوس على اختلاف طبقاتهم ومعتقدهم الديني.

يلي ذلك تصويرة (لوحة ٢١/أ) يظهر بها جهة اليمين الإلهة الهندوسية كريشنا و رداها فيظهر كريشنا بلونه الداكن يحمل تحت إبطيه ورقة بيضاء مثلما يصور الصوفي المسلم في باقي تصاوير اللوحة، وتسير بجواره رادها وتحمل أيضًا ورقة بيضاء تحت إبطيها وتمسك بيدها عصا ذهبية اللون تشبه العصا التى يحملها الصوفي المسلم متجهين إلى يسار التصويرة حيث تجلس سيدة معها طفلان أحدهما يقف خارج الكوخ والآخر طفل رضيع تحمله السيدة داخل كوخ له سقف تشار تشالا.

يلي ذلك تصويرة(لوحة رقم٢٢/أ) شخص يمتطي صهوة حصان لونه بني يرتدي هذا الشخص ذو اللحية والشارب قميصًا زيتي اللون أسفله سروال أبيض ذو خطوط بيضاء يضع حول رقبته قلادة من القماش الأسود، ويحمل سيفاً ودرعاً، ومن خلال هذا المظهر يبدو أنه محارب وفي الوقت نفسه صوفي وهو ما ينطبق على شخصية الصوفي والمحارب غازي بير، ويتجه جهة اليمين حيث يوجد مبنى مكون من ثلاثة طوابق الطابق الأول مكون من صف من أربعة عقود مفصصة يجلس أسفل كل عقد شخص يرتدي ملابس رجال الدين المسلمين، أحدهما يرتدي قميصًا أحمر أسفله سروال أخضر وعلى رأسه قلنسوة مثلثة ويقرأ من ورقة يمسكها بيده، يليه شخص يقرأ من كتاب موضوع على كرسي رحل ربما يقرأ القرآن ويرتدي رداءً أسود اللون ويتمنطق ببند من القماش لونه أحمر وعلى رأسه غطاء رأس مشابه للشخص السابق يليه شخص ثالث يرتدي سروالًا أخضر اللون وحول رقبته شال لونه أحمر وعلى رأسه غطاء رأس لونه أحمر، ثم شخص رابع يبدو أنه يتعبد رافعًا يديه في وضع الدعاء. ويبدو أنهم مجموعة من الأشخاص يتعبدون بداخل مبني ديني المفترض أنه مسجد ولكنه مرسوم على هيئة المعابد الهندوسية.

ينتقل بعد ذلك المصور إلى موضوع من أحداث قصة الصوفي مانيك بير (لوحات ٢٣-١٤-٢٥-٢٦/أ) حيث تبدو أنها قصة الملك جينور بادشاه Jayanur badsah ملك مدينة بلاوربازار Balurbazar وتروي القصة أن مانيك بير طلب مقابلة الملك وأبلغه أن أبناءه لن يحافظوا على مملكته وطلب منه تقديم الهبات له لكي يحصل على مباركته، وبالفعل أعطاه الملك ما طلبه ثم باركه وأعطاه مانيك بير زهرة وطلب

من زوجته الملكة الصغيرة تارا بهانو التى لا تنجب أن تأكلها لكي تنجب له ابنًا سيكون خليفة له ويحافظ على مملكته ولكن الملكة الصغيرة استهانت ولم تحترم مانك بير؛ لأن كل محاولاتها السابقة وتوسلها للآلهة لم تجدِ نفعًا لكي تنجب الطفل فهل كلام هذا الصوفي سيجدى نفعًا، فغضب منه مانيك بير وأخبرها أنها بالفعل ستنجب ولدًا يسمي تاجال ولكنها ستعاقب وستنفى إلى الغابة ويمرض زوجها (وللقصة بقية ولكنها غير مصورة)[٢٥].

ويظهر في التصويرة (لوحة رقم ٢٣/أ) مانيك بير يقف أمام الملك يرتدي رداءً قصيرًا لونه أزرق قاتم مفتوح من الأمام ويمسك العصا ويضع على رأسه قلنسوة مثلثة حمراء اللون، بينما يجلس الملك متربعًا على منصة مرتفعة قليلًا عن الأرض وفوق رأسه مظلة بيضاء اللون، يرتدي رداء لونه أخضر قاتم يزين بزهرة لونها أحمر وأصفر، ويتمنطق ببند من القماش لونه أبيض، ويرتدي من أسفل سروال لونه أزرق قاتم ومزين بخطوط زجزاجية باللون الأسود ويضع على رأسه عمامة بيضاء متعددة الطيات، ويشير الملك إلى الملكة التي تجلس بجواره على منصة شبيهة بالمنصة التي يجلس عليها الملك أسفل عقد ثلاثي الفصوص، وهي ترتدي ملابس مشابهة لملابس النساء في التصاوير السابقة وتربط شعرها من الخلف وتمسك بإحدى يديها زهرة ربما هي التي أعطاها لها مانيك من خلال سياق القصة وباليد الأخرى تأكل جزءًا من الزهرة، وخلف الملكة خادمة تحمل بيدها وعاء وتتجه به ناحية الملك يبدو أنه طعام سوف يقدم للصوفي مانيك بير وفوقها رف به مجموعة من القدور الفخارية للتعبير عن أنها تأتي من مكان إعداد الطعام.

يلى هذه التصويرة(لوحة رقم ٢٤/أ) تصويرة أخرى تنقسم إلى قسمين، القسم الأول: جهة اليمين يجلس الملك على منصة مرتفعة أو كرسي العرش خلفه مسند أحمر اللون يرتدي الملك من أعلى قميص له أكمام شفافة مزين بنقط بيضاء ومن أسفل لونجي لونه رمادي قاتم وفي يده ما تشبه الجوهرة يقوم بإعطائها إلى مانيك بير الواقف أمامه ويرتدي قميصًا فقط ذا أكمام قصيرة، حول رقبته قلائد من الخيط إحداها سوداء والأخرى حمراء بها فصوص دائرية، ويمسك بيده العصا ويضع على رأسه طاقية بيضاء اللون ويمد يده يأخذ المكافأة من الملك، ويلاحظ هنا أن مصور هذا الحدث من قصة مانيك بير لم يلتزم بتوضيح هيئة مانيك بير وملامحه، ولكنه صوره بهيئة غازي بير نفسها، وهو ما يرجح أن أكثر من مصور قد قام بتصوير هذه اللوحة وهذه طريقته في التعبير عن الصوفي سواء كان غازي بير أو مانيك بير فلا يجيد التنوع في ملامح الوجوه وهذا ينطبق أيضًا على طريقة تصويره للنساء حيث كلهن بالملامح والهيئة نفسها مع اختلاف لون البشرة وألوان الملابس، وفى القسم الثاني من التصويرة تظهر الملكة التي كانت لا تنجب تجلس أسفل عقد مفصص وببركة مانيك بير قد قامت بولادة ابنها الذي تحمله سيدة تجلس أمامها وخلفها خادمة تمسك الملكة من الخلف ربما تقف لمساعدتها وهي تلد طفلها. ويأتي بعد ذلك تصويرة(لوحة رقم ٢٥/أ) تكملة للقصة بنفي الملكة إلى الغابة وحزنها على الملك ومعها وصيفتها تواسيها، ونشاهد الطفل وهو يخرج من المنزل، وتظهر

[٢٥] لباقي القصة AHMED, Performing and Supplicating Manik Pir ,.56.

نوال جابر محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150

في التصويرة التالية (لوحة رقم ٢٦/أ) وهى تتوسل إلى مانيك بير لرجوع ابنها وشفاء زوجها، وتصويرة أخرى يظهر(لوحة رقم ٢٧/أ) فيها ابن الملك تاجال وهو يقف أمام الأميرة التي تساعده في الحصول على الزهرة السحرية التي تساعد في شفاء والده الملك بعد أن أخبره مانيك بير بأنها سوف تساعده في شفاء والده، وخلفه يجلس على الأرض مانك بير أمام كوخ له سقف جمالوني ويمسك بإحدى يديه العصا الذهبية اللون وباليد الأخرى ورقة بيضاء .

ثم ننتقل إلى قصة أخرى من قصص الصوفي غازي بير (من لوحة رقم ٢٩– ٣٥/أ) وهنا يظهر عدم التزام المصور بترتيب أحداث القصة، ففي هذه التصويرة ينتقل إلى قصة الصوفي غازي بير، عندما قرر أن يترك حياة والده الملك ويتفرغ لحياة الزهد[٢٦]، ويظهر في هذه التصويرة(لوحة رقم ٢٩/أ) جهة اليمين الملك إسكندر شاه والد غازي بير وذلك على أساس الرواية الأكثر انتشارًا صور بحجم أكبر من الأشخاص الموجودين في التصويرة يجلس أسفل عقد خماسي الفصوص يرتدي قميصًا أبيضاً مفتوحًا من الأمام ويضم من أعلى عند منطقة الصدر بخيوط باللون الأحمر ومزين بدوائر صغيرة باللون الأصفر، وسروالًا لونه أزرق قاتم ويضع على رأسه طاقية بيضاء(كُلاه) وله شارب ولحية بيضاء، ويستند على مسند أسطواني الشكل لونه أحمر ومزين بنقاط صفراء اللون، أمامه كرسي رحل عليه كتاب مفتوح ويجلس أمامه غازي بير أسفل عقد ثلاثي الفصوص ويعلو غازي بير مظلة حمراء بها دلايات ذهبية اللون، يرتدي قميصًا أبيض اللون وسروالًا رماديًا مزينًا بنقاط بيضاء وحمراء اللون ويضع على رأسه كُلاه بيضاء اللون وحول رقبته قلادة من الخيط الأسود ويقف خلفه خادمة وخادم لون بشرته سوداء يرتدي لونجي أبيضاً وشالًا يلتف حول منطقة الصدر لونه وردي وعلى رأسه طاقية بيضاء اللون (كُلاه) ويبدو أن التصويرة تمثل عرض غازي على والده رغبته في الانضمام لحياة الزهد.

---

[٢٦] ويظهر إسكندر شاه وقد نظر إلى ابنه بأنه سيكون خليفته للعرش، لكن ميل غازي الى الزهد أدى لغضبه الشديد وحاول أكثر من مرة من ثنيه عن هذا الطريق، فقرر التخلص منه أكثر من مرة بالغرق والحرق أو الحبس ولكن في كل مرة ينقذ غازي بأعجوبة بفضل الله، وفي النهاية نجح في المضي في طريق الزهد وأصبح صوفيا وغادر المنزل وخلفه أخوه كالو، ووصل إلى مكان بعيد مهجور غابة في البنغال بها عدد كبير من النمور فتجمعت النمور حوله وأصبحت من تلاميذه(قام بترويض هذه النمور)، بالإضافة إلى قصته مع ملك هندوسي طردهم من الغابة فاحترقت الغابة وأدخله غازي في الإسلام، وقصته مع الملك موكوت راي وابنته شامباباتي التي عشقها غازي وقصة معركته مع والدها وجيش من النمور وانتصاره في النهاية وتحول هذا الملك إلى الإسلام وزواجه من شامباباتي .

؛ SARKAR, S.Ch., *The Sundarbans: Folk Deities, Monsters and Mortals*, New Delhi, 2010 , .55-58.

وكان لغازي ١٤٠٠ نمر خاضع له (وكان يركب النمور ويتجول في الغابة لذلك عرف عن النمر(حصان غازي) وكان غازي وأخوه كالو يبجلان ويحترمان من قبل جميع المسلمين والهندوس في البنغال، وكلما أراد شخص الذهاب إلى الغابة فعليه أولًا أن ينحي إلى الأرض ويقول عبارة "باسم فضيلة غازي صاحب" اعتقادا منه أن هذا الصوفي سوف يحميه من أخطار النمور" ولا يدخل أحد إلى الغابة دون تقديم القرابين إلى مزاره

SARKAR, The Sundarbans: Folk Deities, 70-71.

يلى ذلك تصويرة (لوحة رقم ٣٠/أ) توضح عقاب والده الملك لغازي بير لاعتراضه على رغبته في اتباع طريق الزهد، ومع ذلك نجاه الله من هذه المهالك كما تذكر القصة، والتصويرة مقسمة إلى ثلاثة أقسام يوضح القسم الأول غازي بير في البحر الذي عبر عنه المصور بخطوط متعرجة مع تنوعه في درجات اللون الأزرق والأبيض، وفي القسم الثاني غازي بير في محبسه، والقسم الثالث فيه غازي بير يُحرق وحوله النيران من كل جهة وفي الثلاث حالات تبدو عليه السكينة والهدوء، يلي ذلك تصويرة (لوحة رقم ٣١/أ) توضح غازي بير يجلس متربعًا أمام منزله المكون من كوخ له سقف شالا المشيد على صفة نهر وتقف أمامه سيدة تتحدث معه.

يلى ذلك تصويرة(لوحة رقم ٣٢/أ) يظهر فيها غازي بير وأخوه كالو وهو يودع والدته الملكة دون رغبة والده الملك، حيث تظهر الملكة جالسة جهة اليمين أسفل عقد مفصص الشكل ويعلوها مظلة زرقاء اللون وتجلس متربعة الجسد في وضع المواجهة بينما الوجوه جانبية الشكل، ترتدي رداء ذا أكمام طويلة أحمر اللون وتضع على رأسها شالًا شفافًا ينسدل على كامل الظهر، وهي ترفع يدها في وضع الوداع وخلفها تقف إحدى الخادمات، ويظهر جهة اليسار غازي وأخوه حيث يرتدي غازي ملابس الصوفية المعتادة في غرب البنغال، من أسفل لونجي لونه بنفسجي قاتم، ومن أعلى قميصًا أبيض وشالًا أبيض "جاموتشا" يلتف من الكتف اليمنى وتحت الإبط الأيسر، وخلفه أخوه كالو يرتدي سروالًا أبيض مزين بزخارف زجزاجية حمراء اللون ومن أعلى قميصًا أسوداً يربط على الوسط ببند من القماش لونه أحمر ويضع الاثنان على رأسهما كُلاه بيضاء اللون، ويظهر غازي وأخوه كالو في الصورة التالية (لوحة رقم ٣٣/أ) يجلسان على اليسار يرتديان ملابسهما نفسها في التصويرة السابقة باختلاف الألوان، وعلى اليمين سيدة تجلس داخل كوخ له سقف بنغالي ومعها إحدى خادماتها، ثم يلي ذلك تصويرة(تصويرة رقم ٣٤/أ) تظهر إحدى معجزات هذا الصوفي وهي ترويضه للنمور حيث يقف في الغابة وأمامه نمران أحدهما يركع أمامه وآخر يقف على رجليه الخلفيتين، ويرتدي غازي بير سروالًا لونه أبيض مزينًا بخطوط طولية وعاريًا من أعلى، ويضع شال "جاموتشا" وقلادة من الخيط الأسود حول رقبته، وقد عبر المصور عن الغابة بأشجارها العالية وبعض حيوانات الغابة مثل القرد الذى يتسلق الشجرة، وجاءت خلفية التصويرة باللون الأحمر، والسماء الزرقاء وما بها من سحاب زخرفي يتخذ أشكالًا غير منتظمة بخطوط متعرجة بدرجات اللون الأزرق والأسود.

وفى التصويرة التالية (تصويرة رقم ٣٥/أ) يظهر غازي بير وأخوه كالو وهما يركبان سفينة لها مقدمة على هيئة رأس النمر، ويجلس غازي بير على مقعد مرتفع في نهاية السفينة تعلوه وسادة ومسند لونهما أحمر، ويظهر بهذا الجزء من اللوحة آثار تلف أخفى جزءًا من مؤخرة السفينة ويبدو أنها كانت تنتهي بشكل كائن مجنح تظهر أجنحته فقط، وتظهر المياه عبارة عن خطوط متموجة تتدرج ألوانها من الأزرق القاتم والفاتح وخطوط باللون الأبيض يعبر بها عن حركة الأمواج.

DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150 | نوال جابر محمد

ويلي ذلك تصويرة(لوحة رقم ٣٦/أ) يظهر بها ضريح أحد المتصوفة والضريح له سقف "تشار شالا" ومعلق به خرقة المتصوفة، يتوسطه تركيبة تبدو من الحجر وأمام الضريح يقف صوفي يشبه مانيك بير في بعض التصاوير ويرتدي لونجي وقميصاً أحمر ويضع على رأسه كُلاه، وحول عنقه قلادة من الخيط الأسود وأخري بها حبيبات دائرية زرقاء، وله شارب ولحية بيضاء بهيئة مانيك بير نفسها، وهو يقف بجانب شخص فقير يجلس تحت شجرة يقوم بعمل شيء ما "يطحن" بواسطة تحريك عصا بداخل صحن بيضاوي من الفخار .

وفي التصويرة التالية (لوحة رقم ٣٧/أ) يظهر شخص يرتدي دهوتي قصيرًا أبيض اللون يحمل على رأسه صحنًا كبيرًا يبدو به طعام ويسحب ماشيتين من حبل مربوط في رقبتهما، وأمامه سيدة تحمل طفلًا صغيرًا يتقدمها سيدة أخرى تحمل طائراً بيدها يبدو أنه ديك، وربما تدل هذه التصويرة على مجموعة من الأشخاص يبدو من ملابسهم أنهم هندوس يذهبون إلى الضريح لينالوا بركة الصوفي غازي أو مانيك شخصيات موضوع التصويرة، وهو ما كان متبعًا بالفعل في غرب البنغال تجاه أضرحة رجال الدين المسلمين.

وننتقل في التصويرة التالية (لوحة رقم ٣٨/أ) إلى حدث من قصة غازي بير وأخيه أثناء تجوالهم وهما يركبان فيلًا، حيث يجلس غازي بير داخل الهودج "عماري" له سقف على هيئة الأسقف لبنغالية" شالا" وخلفه خادم يحمل مذبة، وأمام الهودج كالو أخو غازي بير، ويبدو من حركات يده أنه يتحدث مع غازي بير، وفوق رقبة الفيل يجلس قائد الفيل ويحمل بيده مهمازًا أو منخسًا [٢٧]، وهذه الطريقة في رسم الصوفيين تتشابه مع رسم مواكب الشخصيات المهمة والحكام في التصوير المغولي الهندي، وجاء رسم الفيل كبير الحجم بهيئة قريبة من الواقع بكامل زينته، وجاء الإطار الذي يفصل بين هذه التصويرة والتصويرة التالية مزينًا بتكوين متكرر عبارة عن وردة من ثماني بتلات يحيط بها طائران متوجهان باللون الأزرق الفاتح.

يأتي بعد ذلك تصويرتان(لوحة رقم ٣٩/أ- ٤٠/أ) بهما أحداث غير واردة في قصة غازي بير أو مانيك بير، حيث يظهر شخص لونه أسود وله شارب ولحية بيضاء يتوسط التصويرة(تصويرة رقم ٣٩/أ) ومرسوم بحجم كبير يملأ كامل التصويرة يجلس متربعًا أسفل عقد مفصص جسده في وضع المواجهة ووجهه

[٢٧] المهماز عبارة عن وسيلة وخز مزودة برأس مدبب أو ناخسة يوضع في دولاب الفارس، والشكل المبكر من هذه الألة يأخذ شكل المثقب، أو المهماز الذي يأخذ طرفًا مدببًا مستقيمًا، وفيما بعد طوِّر هذا الشكل إلى مهماز أو منخس في شكل عجلة مسننة كالمنشار، وفى حالات قليلة فإن شفرة شوكة المهماز كانت طويلة جداً لدرجة أنها تكون مميتة للحيوان، ولكى تتجنب الجروح أو الأذى للخيول، فإن الطرف المدبب للمهماز كان يصنع أقل حدة أو غير حاد أصلاً، ومن النادر وجود المهاميز المستقيمة المدببة الطويلة، حيث لم تصنع حتى لا تخترق جسم الحصان. الشيخة، ماجدة على عبد الخالق ،" تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي من خلال المخطوطات والتحف التطبيقية"، *رسالة ماجستير*، قسم الآثار الإسلامية، كلية الأثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٢م، ٤٦٣-٤٦٤.

في وضع جانبي خلفه وسادة بيضاوية كبيرة الحجم، يضع حول رقبته قلادة من الخيط الأسود وأخرى من حبيبات دائرية بيضاء اللون وأساور من حبيبات صفراء اللون، ويمسك بيده كأس شراب صغير الحجم، وقد بدأ بتذوقه وأمامه يقف خادم يقدم له الشراب، وخلف هذا الشخص خادم آخر يمسك بإحدى يديه قارورة الشراب وباليد الأخرى مذبة يقوم من خلالها بتحريك الهواء بواسطة ريش الطاووس، يلى ذلك تصويرة(تصويرة رقم ٤٠/أ) بها سيدة تجلس أسفل عقد مفصص لبناء له سقف مسطح ترتدي چولي أحمر اللون ولاهنجا لونها أزرق قاتم وخلفها خادمة وأمام مجلس هذه السيدة يقف صوفي زنجي أمام نيران مشتعلة بداخلها صندوق يشتعل، والتصويرة التالية مقسمة إلى نصفين على اليمين حصان لونه أزرق، وعلى اليسار صوفي زنجي يقف وسط المياه وبها قِدر يبدو أنه من الفخار عائم وسط المياه(تصويرة رقم ٤١/أ).

يلى ذلك (تصويرة رقم ٤٢/أ) يظهر بها ضريح له سقف بنغالي تشارشالا بداخله معلق خرقة الصوفي، ووعاء بيضاوي الشكل يبدو أنه الأداة التي يستخدمها لتجميع الصدقات "الكشكول"، وقد وضع على التركيبة الحجرية مجموعة من الورود، وأمام الضريح يجلس شخص يقدم التبجيل والتحية للضريح يرتدي قميصًا ذا أكمام طويلة لونه أحمر داكن ومزينًا بخطوط طولية وسروالًا أصفراً مزينًا بخطوط طولية باللون الأحمر، وبالجهة الأخرى من التصويرة رسم المصور نارجيلة [٢٨] بحجم كبير ربما أراد المصور إيجاد تناظر في التصويرة، فرسم الضريح في الوسط، وعلى يمينه نارجيلة وشجرة رسم على أغصانها طائر كبير الحجم وعلى يسارها الرجل وشجرة مشابهة للشجرة السابقة، وفى التصويرة التالية(تصويرة رقم ٤٣/أ) وفيها صور غازي بير الشخصية الرئيسة في هذه اللوحة، حيث يرسم بكامل التصويرة بحجم كبير أسفل عقد مفصص وفوق رأسه مظلة حمراء يجلس متربعًا يرتدي قميصًا ذا أكمام طويلة مزينًا بزخارف دقيقة بألوان متعددة يظهر من بينها أبيض وأحمر وأصفر وأسود ورمادي، ويتمنطق ببند من القماش لونه زيتي قاتم وعلى كتفيه شال لونه بني فاتح ومزين بزخارف نباتية على الطرفين ملونة باللون الأبيض والأزرق والأصفر، ويرتدي سروالًا لونه أصفر مزينًا بزخارف هندسية من خطوط متقاطعة باللون الأسود، ويضع حول عنقه قلادة من الخيط الأسود ويقف أمامه أحد مريديه يرتدي جامة زرقاء اللون مزينة بوورود حمراء على كامل الرداء ويتمنطق ببند من القماش الأحمر وحول رقبته قلادة من الخيط الأسود ومن أسفل باجامة أو سروال مزين بخطوط طولية باللون الأزرق والأبيض، ويمسك بيده شيئًا يبدو علبة صغيرة ذهبية اللون، وخلف غازي بير شخص يحمل بإحدى يديه قنينة ذهبية اللون وباليد الأخرى ريش طاووس يحرك به الهواء، ويرتدي ملابس مشابهة للشخص الواقف على اليسار ويضع على رأسه عمامة حمراء متعددة الطيات. يلي ذلك تصويرة (تصويرة رقم ٤٤/أ) بها تمساح

[٢٨] النارجيلة كلمة فارسية الأصل "تاركيل"، وهي أداة يدخن بها التبغ، كانت قاعدتها في الأصل من جوز الهند ثم اتخذت من الزجاج ونحوه، وتتكون عادة من بدن كروي الشكل يوضع به المياه–ويخرج من منتصف البدن أنبوب الدخان– ثم رقبة ثم المكان الذي يضع فيه التنباك وهو أحد أنواع التبغ الخاصة بالنارجيلة .

RUDGLEY,R. *The Encyclopedia of Psychoactive Substances*, New York: Great Britain – Brown and Company, 1999, 196.

نوال جابر محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150

كبير الحجم عائم على المياه فاتح فمه وذيله يلتف بشكل موازٍ لجسمه وفوق ظهره سمكة كبيرة وأمامه سمكة أخرى أصغر حجمًا من السابقة.

يلى ذلك الشكل الأكثر شهرة التي يعبر به عن شخصية غازي بير، ولا تخلو أية لوحة من لوحات غازي بات منها (تصويرة رقم ٤٥/أ)، وهى تصور غازي بير وهو يركب على نمر كبير الحجم يمسك بإحدى يديه ثعبانًا وباليد الأخرى مسبحة، يلتف ذيل النمر حول غازي وكأنه يحميه، وتظهر بالتصويرة معجزات غازي بير وقدرته على ترويض النمور والثعابين وفى الوقت نفسه زهده وتدينه الذي عبر عنه المصورة بالمسبحة وقلادة من القماش الأسود حول رقبته. والتصويرة التالية (تصويرة رقم ٤٦/أ) تبين إحدى معجزات غازي بير وهي قدرته على محاربة الشياطين حيث يظهر وهو يحارب غولًا كبير الحجم، ويظهر غازي بير على اليمين بحجم صغير مقارنة بالغول وبيان معجزته في القضاء على هذا الغول، ويرتدي غازي بير ملابسه المعتادة في هذا العمل الفني ويظهر جزء تالف في التصويرة في الجزء المصور به يد الغول، ويبدو وكأنه قطعت يده ولكن بالتدقيق في التصويرة اتضح أنه جزء تالف، ويظهر خلف غازي شجرة كبيرة يقف على غصونها قنفدان مرسومان باللون الأبيض، وقد صور الغول بحجم كبير فاتحًا فمه، ذو جسم أسود ويرتدي سروالًا قصيرًا لونه أحمر.

ثم يلي ذلك تصويرة(تصويرة رقم ٤٧/أ) تصور مجلس غازي بير بهيئة بلاط الملوك حيث يجلس في مكان يُشبه المقعد المستطيل في الهواء الطلق له سقف بنغالي "تشارشالا" من ألواح الخشب يستند على أعمدة خشبية، بداخله يجلس غازي بير متربعًا على كرسي مرتفع وفوق رأسه مظلة حمراء يعلوها رف من الخشب يقف عليه طاووسان، يرتدي ما يشبه الكُرتا [٢٩] لونها أبيض ومن أسفل سروالًا أحمر وعلى رأسه الكُلاه وخلفه مسند بيضاوي الشكل مزين بخطوط حمراء، يتحدث مع شخص يقف جهة اليمين ويبدو أنه يقدم له صندوقًا صغيرًا بيضاويًا ذهبي اللون، يرتدي هذا الشخص كُرتا زرقاء مزينة بورود حمراء ومن أسفل سروالًا فضفاضًا مزينًا بخطوط طولية حمراء وصفراء وعلى رأسه كُلاه بيضاء، وخلفه شخص آخر يبدو أنه يستعد للدخول إلى مجلس غازي بير وفى الجانب الأيسر نشاهد شخصين أحدهما يمسك بيده ريش الطاووس لتحريك الهواء حول غازي وخلفه شخصًا آخر ربما ينتظر دوره للدخول على غازي بير.

[٢٩] كُرتا Kurta يطلق عليه في بعض المناطق كودتا " Kudta أو كورتاكا" وهى لفظ فارسية وتعنى قميص بلا طوق.
GHURYE,G.S., Indian Costume, Bombay, 2nd.ed., 1966, 156.
وهو القميص الطويل الفضفاض يلبس في الجزء العلوى من جسم الرجل ويصل إلى ما تحت الركبتين، وكان في البداية رداًء تقليديًا للرجال ثم ارتدته الإناث وكان في بعض الأحيان يرتدي أسفله السروال ذو الأرجل الواسعة. دهلوى، ظفر الرحمن صاحب، *فرينك اصطلاحات پيٹه ورال "سند ستان كى مختلف فنون اور صنعتون كى اصطلاحى ألفاظ ومحاورات كاجامعه مجموعة"*، دلهى، ثمان جلد، انجمن ترقى اردو، ١٩٣٩، جلد٥،١١١؛ حسين، سيد تصدق، *لغات كشورى*، لكهنو، مطبع منشي نولكشوره، ١٩٠٧، ١٥١.

وفى التصويرة التالية (تصويرة رقم ٤٨/أ) تظهر سيدة تقوم بإطعام التماسيح حيث تقدم إلى التمساح ما يُشبه طائر الديك، وقد ابتعد عن الشاطئ، وخلفها يقف شخص يبدو أنه زوجها ويحمل طفلًا صغيرًا وربما تشير التصويرة إلى أن هذا الرجل والسيدة يقومان بإرضاء التماسيح لمباركة ابنهما وهو اعتقاد شائع بأن غازي بير حامي سكان البنغال من التماسيح والنمور، كما كان للتمساح دور في قيادة مركب غازي بير في المياه، وبذلك أصبح من كرامات غازي أو جاجي أن أصبحت النمور في وقت قصير تلاميذ غازي بير أينما ذهب قررت الذهاب في قاربه ويعمل التمساح كقائد لهم وذيله مرفوع (كان للتماسيح دور كبير في حرب غازي بير مع داكشين راي حيث استعان بجيش من التماسيح لمحاربة جيش غازي من النمور)، ويظهر في (تصويرة رقم ٤٩/أ) ضريح وعبر عنه المصور بهيئة المساجد المغولية الهندية التي ظهرت في البنغال ابتداء من القرن ١٢هـ/١٨م المكونة من بيت صلاة يعلوه ثلاث قباب أكبرها القبة الوسطى وبأسفل القبة الوسطي تظهر تركيبة الضريح باللون الأبيض وأمامها كرسي رحل، ويظهر علي يمين التصويرة شخص يحمل بيده هبة أو قربان للضريح، وفى الجهة اليسرى يجلس شخص يعزف على آلة موسيقية تشبه الطنبور، ويظهر في (تصويرة رقم ٥٠/أ) مجموعة من الكائنات البحرية من ثلاث أسماك ذات أحجام مختلفة تعوم في المياه التي عبر عنها المصور في باقي التصاوير من خلال خطوط متعرجة تظهر في مقدمة التصويرة بدرجات اللون الأزرق القاتم ثم تتحول إلى اللون الأزرق الفاتح، ويظهر في التصويرة التالية(تصويرة رقم ٥١/أ) يظهر شخص يجلس يتعبد بداخل سفينة في منتصف النهر، وأمامه كرسي رحل يقرأ من كتاب وضع عليه، وعلى يساره ويمينه رسم سمكتين متماثلتين في الشكل والحجم ربما لخلق تماثل بين عناصر التصويرة، والتماثل سمة مميزة نجدها في كل تصاوير اللوحة.

وتمثل التصويرتان (رقم ٥٢/أ و ٥٣/أ) مجلس غازي بير وحوله مجموعة من الأشخاص يقومون على خدمته منهم من يحمل مذبة وآخر يحمل ريش الطاووس لتحريك الهواء حول غازي بير، ويظهر في (تصويرة رقم ٥٤/أ) موضوع تصويري يتضح من خلاله اعتناق مصوري هذه التصويرة للمذهب الشيعي، حيث يظهر الكائن الأسطوري "البراق" بهيئته المعروفة في التصوير الإيراني من وجه آدمي على رأسه تاج ذهبي وأجنحة طائر وجسم حيوان ربما يكون النمر وذيل الطاووس ويحمل علي ظهره " التعزية" وهي نماذج معمارية مصغرة لأضرحة شهداء كربلاء ونشاهد بداخلها تركيبة الضريح وعليها عمامتين متعددة الطيات حمراء اللون، ومثبت بها ترس دائري معلق به سيف ذهبي اللون، وقد رسم هذا الكائن بحجم كبير يتضح من خلال رسم شخصين يعزفان حجمهما يصل إلى منتصف قدم البراق، ويظهر أحد رموز الشيعة أيضًا في التصويرة التالية(تصويرة رقم ٥٥/أ) حيث نشاهد حصانًا مزينًا ومعلقًا به مجموعة من الأسلحة من ترس وسيف وقوس، وهو بذلك من هذا الوصف يتشابه مع تصور الشيعة لحصان الإمام الحسين، ويمسكه من اللجام شخص يتجه به تجاه مبني مكون من طابقين فتح في كل طابق ثلاث نوافذ معقودة يظهر بداخل كل نافذة سيدة ترفع يدها وكأنها تلقي التحية للرمز الشيعي، يليها تصويرة أخرى(تصويرة رقم ٥٦/أ) لمجموعة من الأشخاص

يتجمعون حول أحد الأعلام البيضاء اللون وهي أيضًا تعد من الرموز الشيعية التي تُستخدم أثناء احتفالات الشيعية بذكرى كربلاء، وتختتم اللوحة بتصويرة (تصويرة رقم ٥٧/أ) ليس لها موضوع محدد فهي تنقسم إلى قسمين القسم الأعلى به مجموعة من المربعات بداخل كل مربع شخص أو سيدة يقومان بأوضاع مختلفة وفي القسم الأسفل من التصويرة تظهر رؤوس رجال ونساء فقط وكأنهم يسبحون في المياه، ويرجح أنها تمثل مجموعة من الأشخاص يغتسلون في نهر الجانج المقدس لديهم، حيث يعتقدون بأن الاغتسال في الملتقي المقدس بنهر الجانج يُذهب الخطايا والذنوب كلها ويرجعون إلى بيوتهم كيوم ولدتهم أمهاتهم[٣٠].

الدراسة التحليلية: تتضمن الدراسة عدة نقاط رئيسة تنحصر فيما يلي:

١- نشأة وتطور لوحات الباتا "لفائف الباتا".
٢- مصوري لوحات الباتا "الباتو".
٣- أنواع تصاوير الباتا في غرب البنغال.
٤- الأسلوب الفني للفائف الباتا "جارانو باتا" في غرب البنغال.
٥- السمات الفنية المميزة للفائف الباتا "جارانو باتا" بالمركز الفني بمدينة مرشد آباد.
٦- مراكز إنتاج لوحات الباتا في غرب البنغال.

١- نشأة وتطور لوحات الباتا "لفائف الباتا":

الباتا عبارة عن لفيفة من الورق أو القماش مصورة بمشاهد سردية للنصوص والأساطير والحكايات الشعبية المحلية وحياة العديد من الأولياء المسلمين والكهنة الهندوس، وتفتح بشكل عمودي وتكون مصحوبة بأغنية تروي قصة الصور في لحن إيقاعي [٣١]، أثناء عرض الصور عن طريق فتح اللفافة بيد واحدة، صورة تلو الأخرى ويكون مع الراوي عصا يشير بها إلى التصويرة، وتكون الأغاني المصاحبة لعرض التصويرة بأهمية التصوير البصري نفسه فهي تساعد على اكتمال تصور القصة لدى الجمهور، وهو بذلك يعد فنًا ترفيهيًا للجمهور الشعبي في المقام الأول[٣٢].

وباتا كلمة سنسكريتية تعني قطعة القماش، ومصطلح باتا Pata أو Pot بالبنغالية بصفة عامة يشير إلى لوحة مرسومة على القماش[٣٣]، حيث كانت بداية هذا النوع تتم بالرسم على أوراق سعف النخيل ثم استبدل

[٣٠] الرحمن، سعيد، "الأعياد والمهرجانات الهندوسية في ولاية البنغال الغربية"، *ثقافة الهند*، مج. ٥٦، ع.١، ٢٠٠٥م، ٢٤١.

[31] MAJUMDER ,R.: «Disappearing Traditions , The Narrative Songs of Bengal Pata Painting» , *Kalakalpa-IGNCA Journal of Arts* IV, Nº. 2, 2020 , .38.

[32] MAJUMDER , Disappearing Traditions , .40.

[33] GUPTA,S . D. , «Village to Naya, Pingla, Traditional Art, *Chitrolekha International Magazine on Art and Design* 1, Nº. 3, 2011, 6.

القماش به، وبعد ذلك أصبح يرسم على الورق ثم يلصق في كثير من الأحيان على القماش، وهو بذلك يرتبط بشكل مباشر بفن الباتاتشتيرا المعروف بولاية أورويسا [٣٤].

يوصف تصوير الباتا أو تصوير اللفافة بأنها لوحات تصور قصة ملحمية يتجول بها الباتواس (مصوروا هذا النوع من اللوحات) من ولاية إلى أخرى ليعرضوا أعمالهم، وقد اختلف الدراسون حول أصل هذا النوع من التصاوير وبداية ظهوره، فمنها: أن تصوير الباتا ظهر كوسيلة اتصال بالجماهير من خلال اللفافة المصورة كشكل سردي لملحمة أو قصة مع وجود شخصية الحكواتي أو الراوي أو الباتواس وذلك خلال القرن ١٠هـ/١٦م، حيث كان أسلوب السرد الشفوي هو السائد في البنغال (خلال القرن٤-٥هـ/ ١٠-١١م) [٣٥]، بينما تعود أقدم الأمثلة الباقية من هذه اللوحات في البنغال إلى القرن ١٢هـ/١٨م، ويرجع ذلك إلى طبيعة المواد المستخدمة في عمل اللوحات الشعبية فتكون سريعة التلف[٣٦]، ولكن وردت الكثير من الإشارات حول هذا النوع من اللوحات في الملاحم والكتابات الأدبية والتاريخية الهندية القديمة بصفة عامة، فقد احتوى الأدب البوذي والبراهماني والجيني على إشارات كثيرة نستنتج منها شعبية هذا النوع من اللوحات منذ عصور قديمة ليس في البنغال فحسب، بل في غالبية شبه الجزيرة الهندية منذ القرن الثاني قبل الميلاد[٣٧]، وهناك العديد من الإشارات في كتابات الأدب السنسكريتي تنحصر في الفترة من القرن ٢ق.م حتى القرن ٨م بعضها يعطي وصفًا تفصيليًّا لكيفية عرض الفنانين الشعبيين للوحات الباتا[٣٨]، ومنها نص بوذي "Mahabhashya" ماهابهاشيا لمؤلفه باتانجالي كتب تقريبًا عام ١٤٠ قبل الميلاد حيث قدم باتانجالى قصة يستدل منها على وجود لوحات اللفائف من فترات قديمة [٣٩]، و كيف كان المصورون الشعبيون قد اعتادوا حمل لفافة مصورة وتعليقها بيدهم اليسرى وهم يتغنون بقصة اللوحة أثناء عرضها على الجمهور أثناء المهرجانات، وكانت تعرف باسم ياماباتا Yama pata[٤٠]، ومنها أيضًا الكتاب الجيني بهاجافاتي سوترا Bhagavati Sutra الذى يؤرخ بالقرن ٣م، ويشير إلى فن عرض القصص المصورة المعروفة في الأدب الجيني باسم مانخا Mankhaوفيها يصف هذا العمل بأنه نوع خاص من المتجولين لعرض لوحات مصورة، هذا بالإضافة إلى الكثير من النصوص الجينية التي تحتوي على إشارات لهذا الفن والتي تنحصر أغلبها في تصوير العقاب في النار مثل نص كوفالاياماالا Kuvalayamala الذى يرجع إلى القرن٢هـ/ ٨م، وهناك نصوص بوذية قديمة

34 PALIT, S. and Datta, D. B. , «Transformation from Performativeaer to Demonstrative art : A Survival Strategy for Patachitra» , *Asian Journal of Multidisciplinary Studies* , vol.4, Nº. 2, 2016, 220.

35 BHATTACHARYA, and Narayanaswami, , Pattachitra: Indian Art in Context , .6.

36 DATTA, Folk Painting of Bengal , 10.

37 JAIN,J., «The Art of Indian Picture Showmen : Tradition and Transformation», *Storyelling and Puppet traditions of India*, Dhurjjati Sarma, New Delhi: Indira Gandhi National Centre For the Arts, 2010 , 15.

38 DATTA, Folk Painting of Bengal , 7

39 DEHEJIA, V.: «On Mode of Visual Narration in Early Buddhist Art», *The Art Bulletin* 72, Nº. 3, Sep.1990, 377.

40 JANA, Th.: «Educational Marginality : A Crisis Among the Patuas at Naya, West Bengal» , *Chitrolekha International Magzine on Art and Design* 6, Nº.2, 2016, 91.

مثل Samyutta Nikaya وتشير إلى نوع من الفن اسمه شارانا شيتا charana chitta وهي عبارة عن لوحات متحركة بها رسوم توضيحية لعقوبات في النار[٤١].

ويعتقد البعض أن فن تصوير الباتا كانت شائعة بين كثير من القبائل الهندوسية القديمة مثل سانتال وموندا وكانت تستخدم في تصوير القادة والزعماء القدامى، ومع انتشار البوذية استخدم الملوك والرهبان البوذيون اللفائف المصورة على نطاق واسع؛ وذلك لنشر تعاليم الديانة البوذية الجديدة في ذلك الوقت، وخلال هذه الفترة انتشر فن الباتا إلى البلاد المجاورة مثل التبت وماليزا وجاوة وبالي وسريلانكا، ومع الفتوحات الإسلامية وانتشار الإسلام اعتنق كثير من مصوري الباتا "الباتو أو تشيتراكار" الدين الإسلامي[٤٢].

وكانت الأشكال القديمة من باتا البنغال غالبًا ما تأخذ شكل لوحة واحدة مربعة أو مستطيلة تُعرف باسم Chauko pata وتكون غالبًا بتكوين واحد لصورة واحدة لمعبود هندوسي أو شخصية أسطورية، وكان يطلق عليها أيضًا لوحات Yama Pata وذلك لارتباطها بالموت ومشاهد العقاب والعذاب لتحذير الناس من الأعمال السيئة، وبصفة عامة كان الجانب الأخلاقي والوعظ السمة المميزة في معظم أعمال باتا المبكرة، ومن المرجح أن شكل لوحات اللفائف التي تمتد في كثير من الأحيان بطول عدة أمتار هي تطور لاحق لهذه اللوحات، ووفقًا لبعض الدراسين فإن هذا التسلسل السردي لأحداث القصة المصورة هو فرع من الثقافة الموروثة للبنغال في العصور الوسطى، حيث اعتقادهم بالأساطير والقصص الشعبية المحلية التي سيطرت على ثقافة عامة الشعب، فكانت القصص المصورة بشكل تسلسلي وعرضها تدريجيًا من قبل المصورين مع الأغنية التوضيحية عن القصة نتاج طبيعي لهذه الثقافة، وعدَّ بعضهم "باتا أو باتشيترا البنغال" نتاج اندماج الثقافة الإسلامية مع الهندوسية خاصة في الريف[٤٣]، خاصة وأن الكثير من الباتو المسلمين وهم الأغلبية يقومون بتصوير موضوعات للمعبودات والشخصيات الأسطورية الهندوسية، كما يصور بعض الباتو الهندوس الموضوعات الإسلامية[٤٤]، وتحتوي معظم باتا البنغال على قصة واحدة تُرتبِّ الأحداث بالتتابع بطريقة سردية حتى يصل إلى المشهد الرئيسي وهو إما أن تنتهي اللوحة أو يتبعها بعد ذلك لوحتان تعليميتان عادة ما تكون مشاهد العقاب في النار أو تأليه الشخصية الرئيسة (إعطاؤها صفة الألوهية)[٤٥].

41 JAIN, The Art of Indian Picture Showmen : Tradition and Transformation ,15.

42 Sayantani , and Narayanaswami, Pattachitra; Indian art in context, 3.

43 MAJUMDAR, S.N.: «Bengal Pata Chitra: Painting, Narrating and Siging with Twists and Turns», *Strangi Bengal Patachitra*, New Delhi, 2018. 14.

٤٤ اعتبر الباتو قديمًا من طبقة المنبوذين في الترتيب الطبقي الهندوسي؛ لأنهم انتهكوا قواعد الرسم التي وضعها الكهنة البراهمة، ومع انتشار الإسلام في البنغال اعتنق الكثير منهم الإسلام فرفع من مكانتهم الاجتماعية.

BANU ,U., *Pattcitra of Bengal ; An Emotion of Community*, New Delhi , *Strangi Bengal Patachitra* ,2018 , 34.

45 JAIN, The Art of Indian Picture Showmen, .17.

وجدير بالذكر أن لوحات اللفائف السردية كانت تنتج أيضًا في إقليم راجستان والكجرات [٤٦] وعُرف بعضها في إقليم هضبة الدكن [٤٧] .

٢- **مصورو لوحات الباتا "الباتو":**

يطلق على مصوري هذه النوعية من التصاوير مصطلح باتو وهم فئة من الرواة يقومون بتوضيح قصص من الأدب الشعبي مع لفائف مصورة يتجولون بها في المناطق الريفية ويطلق على هذه الفئة من المصورين مصطلح آخر وهو تشيتراكار Chitrakars وتعني مصور، وجاء هذا المصطلح في تقرير التعداد السكاني لعام ١٢٨٩هـ/١٨٧٢م فقد ذكر هانتر "... إن أكثر من ألف بوتيدار Potidars (رسام) يعيشون في مقاطعة ميدينيبور وعشرين فقط تشيتراكار " ونلاحظ أن الكاتب فرق بين مصوري لوحات الباتا وبين المصور أو الرسام"، وقد اعتاد الباتو أو الباتواس التجول بين القرى لعرض اللفائف المصورة في مقابل مادي أو عيني مثل المواد الغذائية، ومصطلح الباتو تحول إلى أبعد من مصطلح يُطلق على مصور فأصبح لقبًا طبقيًا يشير إلى مجتمع كبير من مصوري اللفائف، الذين تذبذبوا بين الهوية الدينية المختلفة للإسلام والهندوسية [٤٨]، وكان الباتو في البداية رجالاً فقط تساعدهم نساؤهم في إعداد بعض المراحل[٤٩]، وتنتهي دائمًا أسماؤهم بلقب تشيتراكار، وفى عام١٣٠٩هـ/ ١٨٩١م وصف Risley الباتواس بأنها فئة من المسلمين يرسمون صورًا توضح الأساطير الهندوسية ويتجولون بها مع الغناء، وأضاف أنها تتداخل هذه الفئة مع مجموعة محترفة من الرسامين تُسمى باتوا تُعرف أيضًا باسم Patu, Pota, Putua, Patudar وبذلك عدَّ الباتواس والتيشركار فئتين مختلفتين بل وميز الباتواس[٥٠].

وكانوا قديمًا يتمتعون برعاية العديد من الملوك والنبلاء، حيث استقبل الأثرياء الباتو الذين كانوا يعرضون اللفائف المصورة ويَرْوونَ القصص بأسلوب الأغاني Patergann وكانوا يكافأون بالمال والطعام، وكانوا يُدعون لحضور مناسبات خاصة لراوية القصص المتعلقة بموضوع اللفافة وبالمقابل عدَّ المتفرجون هذا

---

[٤٦] اختلف المصطلح الذي يطلق على هذا النوع من اللوحات من منطقة لأخرى فبينما يطلق عليها باتا في البنغال تعرف لوحات اللفائف بإقليم الكجرات باسم Garoda وارتبطت شكل خاصة بزيارة أماكن الحج الهندوسية Yatra فكان يُرسم بأعلى هذه اللوحات شكل معبد وتحمل هذه اللوحات باعتقادهم بمثابة معبد متنقل.

Jain, The Art of Indian Picture Showmen , 17.

بينما تعرف في إقليم راجستان باسم Phad وأغلبها تكون موضوعات للمعبود فيشنو وتكون لفائف من القماش والمصور يسمى Bhopa وهي أيضًا مهنة بالوراثة وتؤدى بنفس طريقة الباتوا راوية قصة بطريقة الأغاني وهو يعرض اللفافة.

MANDAL, R.: «Historical Ornamentation of Chinese Scroll Painting and Bengal Pata Painting» , *The Chitrolekha Journal on Art and Design*, vol.2, Nº.3,2018, .95

[47] JAIN, The Art of Indian Picture Showmen , 15.

[48] MAJUMDER , Disappearing Traditions , The Narrative Songs of Bengal Pata,38.

[49] GUPTA, S.D.: «Village of Painters:A Visit to Naya, Pingla», *Chitrolekha International Magazine on Art and Design*1, Nº. 3,2011, 6.

[50] HAUSER,B., «From Oral Tradition to "Folk Art": Reevaluating Bengali Scroll Paintings», *Asian Folklore Studies*61, Nº.1,2002,108.

نوال جابر محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150

الأداء مقدسًا، حيث كانوا يلتزمون الصمت للاستماع إلى رواية الباتو[٥١]، وحاولوا أن يقدموا أنشطتهم إلى الطبقة الوسطى والأرستقراطية العليا في المجتمع[٥٢]، وهو بذلك يعد تقليدًا فنيًا نشأ من سياق اجتماعي وثقافي ريفي[٥٣].

ومع ظهور التقنيات الحديثة لفن الرواية، أدى ذلك إلى انخفاض رعاية البلاط العالي والأثرياء إلى ترفيه الشخص العادي خلال المهرجانات والتجوال في الريف، وهكذا من تصاويرها المتقنة والأداء المتميز من قبل الباتو الذي تضمن عدة أشكال من التواصل البصري والشفهي مع الموسيقي، مما اضطر الباتو إلى الاختزال في شكل وصفي لفن لوحات اللفافة "جارانو باتا" والذي ما زال يصارع من أجل البقاء[٥٤]، مما سبق يتضح أن الباتو بشكل عام هو مصور وشاعر وأيضًا مغني يروي قصة لوحاته بأغنية تتخللها دروس أخلاقية .

٣- أنواع تصاوير الباتا في غرب البنغال :

تعددت أنواع لوحات الباتا في غرب البنغال على النحو التالي:

"جارانو باتا" Rolling Pat Jarano: وتعني تصاوير اللفائف وفيها يتم تصوير القصة بتسلسل الأحداث وموضوعة بطريقة رأسية ومحاطة بإطار مزين بزخارف نباتية ولكل صورة إطار يحيط بها ويفصلها عن التصويرة التالية لها، ويعرف بأسماء أخرى مثل Dighal pata – Latai Pata ويستغرق عمل اللفافة الواحدة من شهر لعدة أشهر حيث تعتمد المدة على مدى طول اللوحة وهذا النوع من الباتا يعتمد على قصة درامية يقوم الباتو بوصفها في أغنيته[٥٥].

Arelatai Pat: وتكون بصورة أفقية وفى نهايتها عصوان من الخشب تمكن الباتو من فتحها وعرضها أمام الجمهور وتحتوي على ما يقرب من ست إلى ثماني تصويره .

Choukosh pat: تشوكوش باتا وهي مربعة الشكل تعد صورة فردية لإله واحد أو حدث واحد تتنوع أحجامها من حجم كروت البريد الصغيرة إلى أحجام كبيرة[٥٦].

كاليغات باتاتشيترا: وهو نوع من لوحات الباتو الموجود بالقرب من معبد كاليغات بكالكوتا، حيث تمركز مصورو الباتا حول معبد كالي وقاموا في البداية بتصوير لوحات للمعبود كالي عثرفت باسم كاليغات باتا أو كالغيات باتاتشيترا لبيعها للقادمين لزيارة المعبد من الحجاج، ثم تحولوا لتصوير موضوعات أخرى لجذب

51 BHATTACHARYA , and Narayanaswami, «Pattachitra: Indian Art in Context ,6.

52 BANU, «Acritical Study of The Progressive art movement in Bengal», *PhD of Philosophy in Fine Arts* , Department of Fine Arts Aligarh,2018, 58.

53 MAJUMDER , Disappearing Traditions , The Narrative Songs of Bengal,38.

54 PALIT ,& DATTA , Transformation from Performativeaer ,218.

55 BAJPAI : «Intangible Heritage Transformation – Patachitra of Bengal Exploring Modern New Media», *International Journal of History and Cultural Studies (IJHCS)*, vol.1, Nº. 1,June 2015, 2.

56 BHATTACHARYA, &Narayanaswami, Pattachitra: Indian Art in Context, .26.

السياح[٥٧]، ومع الوقت احتوت علي تصاوير للرموز الدينية الإسلامية والهندوسية، حيث احتوت على رسم لحصان الإمام الحسين والبراق وغيرها من الأساطير الإسلامية المتداولة هذا بجانب رسوم للمعبودات والأساطير الهندوسية، وتميزت بكثرة التأثيرات الأوروبية على لوحاتها[٥٨]. وهناك أنواع أخرى من تصاوير الباتا في البنغال تُعرف باسم القرية التي تقوم بإنتاجها مثل باتاتشيترا ميدنابورى Midnapuri باتاتشيترا بيربهوم Birbhum[٥٩].

ومن حيث موضوعات باتا البنغال فقد تنوعت ما بين موضوعات دينية وأسطورية ثم أضيف إليها لاحقًا الموضوعات الاجتماعية ثم التاريخية، وبذلك لعبت باتا البنغال دورًا رئيسًا في ترفيه الجماهير وتثقيفهم بشكل غير مباشر[٦٠].

جدير بالملاحظة أن وجود لوحات ممتدة أفقية أو رأسية وتحتوي على أكثر من مشهد تصويري وجدت بمفهوم قريب من موضوع الدراسة في اليابان يُطلق عليه "يامتاتو" Yamato-e ويصور قصصاً شعبية سردية ترجع إلى فترة العصور الوسطى في اليابان، وقد انتقلت إلى اليابان عن طريق الصين حيث ظهرت لوحات اللفافة أو التمرير في الصين وتعود أقدم إشارات معرفة الصين بلوحات اللفافة إلى القرن٤م واهتمت في البداية بتصوير موضوعات الأخلاق والتقاليد البوذية [٦١]، ثم طورت في القرن ١هـ/ ٧م وأصبحت تهتم بالمناظر الطبيعية، كما أصبحت تُعرف باسم ماكيمونو Makimono وبلغت قمة تطورها في القرنين٤-٥هـ/ ١٠-١١م [٦٢]، وتندر الدراسات التي تتناول العلاقة بين شكل لوحات اللفائف في الهند ووجودها في الصين ثم اليابان؛ لذلك أُرجِّح أن اللوحات اللفافة السردية انتقلت من الهند إلى الصين مع انتقال التعاليم البوذية إلى الصين خاصة وأن أقدم الإشارات الأدبية في الهند ترجع إلى فترة انتشار التعاليم البوذية، وإذا انتقلنا إلى الصين نجد أن بداية معرفتهم بهذه اللوحات كانت لتوضيح التعاليم البوذية ومع مرور الزمن أصبح لها

57 JEFFERSON,P., *The Art of Survival Bengali Pats Patuas and Evdution of Folk Art in India* , New DELHI, Independent Study Project (ISP) Collection,2014, .7.

58 MANDAL, Historical Ornamentation of Chinese Scroll Painting ,95.

59 KOLAY, & Roy : «The Designing alternative Paradigm for Traditional Visual Storytelling, ICORD'15» *Indian Institute of Science*, Bangalore, 7-8 January,2015,3.

60 BHATTACHARY, and NARAYANASWAMI, Pattachitra: Indian Art in Context,26.

[٦١] وصلت البوذية إلى الصين في النصف الثاني من القرن الثاني الميلادي في أواخر حكم أسرة هان Han عن طريق ارتحال الرهبان البوذيين على طول الطريق التجاري المؤدي من شمال غرب الهند خلال آسيا الوسطي إلى غرب الصين، وقد قامت في ذلك الجزء من الهند، مراكز بوذية واسعة ومأهولة بالبوذيين ثم كثر قدوم الحجاج البوذيين الصينيين إلى الهند " أرض بوذا المقدسة" وكان من بينهم مجموعة جاءت للبحث عن النصوص المقدسة ومعرفة الطقوس البوذية وكان ذلك في فترة القرنين ٤-٥م. بارندر، جفري ، *المعتقدات الدينية بين الشعوب*، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة عبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة، ١٩٩٣م، ١٩٩-٢٠١.

62 MANDAL, Historical Ornamentation of Chinese Scroll Painting, 90-91.

نوال جابر محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150

استخدامات وأشكال أخرى، لذلك من المرجح تأثر الصينيين بهذا النوع من اللوحات لنشر التقاليد البوذية من خلالها.

وعرفت أيضًا اللفائف المصورة خارج الهند مثل بلاد فارس، ولكن اختلف استخدامها في بلاد فارس عن الهند، فلم تستخدم لتصوير قصة بشكل سردي مع روايتها عن طريق المصور أو الباتو، وإن وجد الشكل الفني وهو لوحات مصورة ممتدة أفقية أو رأسية[٦٣].

٤- الأسلوب الفني للفائف الباتا "جارانو باتا" في غرب البنغال:

ترجع أصول فن التصوير في البنغال إلى فترة حكم أسرة بالا (القرن٣-٦هـ/٩-١٢م) حيث نشأت مدرسة للتصوير لها سمات فنية خاصة تتشابه إلى حد ما مع التصاوير الجدارية في كهوف أجانتا، وقد وصلنا من عصر أسرة بالا مجموعة من مخطوطات سعف النخيل، وعلى الرغم من وجود مدرسة فنية للتصوير خلال الفترة (القرن٣-٦هـ/٩-١٢م) فإن الفترة اللاحقة حتى القرن٩هـ/١٥م لم يصلنا ذكر عن وجود مدرسة للتصوير خلال هذه الفترة، وخلال القرن ٩هـ/١٥م بدأ ينتشر الأسلوب الفني لباتا البنغال في الريف الذى جاء متأثراً بمخطوطات سعف النخيل التي ترجع إلى عصر أسرة بالا، ومن أهم الأحداث السياسية التي أثرت في فن التصوير في البنغال ما حدث عام١٠٠١هـ/ ١٥٩٢م عندما تولى راجا مونا سينغ(٩٥٦-١٠٢٢هـ/١٥٥٠-١٦١٤م) حاكم مدينة جايبور Jaipur صوبه دار(الحاكم المحلي أو نائب الملك للصوبة وتعني المقاطعة) البنغال وبيهار من قبل الإمبراطور المغولي[٦٤]، وهو ما نتج عنه حدوث اتصال ثقافي وفني

---

[٦٣] عرف الفنانون الفرس لوحات التمرير "اللفافة" ولكن بشكل مختلف عن لوحات موضوع الدراسة فظهرت لوحات "لفافة" تصور أماكن الحج الإسلامية عرفت بأنها "وثيقة زيارت نامة" وهي تستخدم كوثيقة باسم شخص قد قام بأداء الحج ويوقع عليه مجموعة من الشهود ومنها لوحة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالدوحة ترجع إلى الفترة التيمورية مؤرخة ب ٢١ محرم ٨٣٧هـ/ ٦ سبتمبر ١٤٣٣م ويبلغ طولها ٦١٥سم وعرضها ٣٥سم وتمتد رأسية وتضم رسومًات للأماكن الإسلامية المقدسة من الحرم المكي ومسجد الرسول بالمدينة والمسعى بين الصفا والمروة وقدم الرسول والحرم القدسي وقبة الصخرة بالإضافة إلى ضريح على بن أبي طالب وضريح الإمام الحسين بكربلاء مع كتابات باللغة الفارسية والعربية ويفصل بين كل تصويرة كتابات من آيات قرآنية وهى تُعرف بوثيقة زيارة نامة فكانت بمثابة وثيقة تؤكد أن صاحبها قد أتم الفروض الكبرى وعدت وثيقة تذكارية، وأقدم الوثائق المعروفة من هذا النوع ١٥٠ وثيقة مؤرخة بين عامي٤٧٧-٧١٠هـ/ ١٠٨٤- ١٣١٠م عثر عليها في الجامع الأموي الكبير بدمشق عام١٣١١هـ/ ١٨٩٣م.

ABUDAYA,M.CH., & others .: «Sayyid Yusuf's 1433 Pilgrimage Scroll (Ziyaratnama) in The Collection of the Museum of Islamic Art Doha», *Muqarnas*, vol.33,2016, 345-348

[٦٤] الأمير راجا مان سينج أحد أمراء مدينة أمير والتي عُرفت بعد ذلك باسم مدينة جايبور، أصله راجبوتي من وسط الهند، وقد عين من قبل الإمبراطور أكبر حاكم لإقليم البنغال وبهار وأوريسا، وكانت عاصمته في أول حكمه في بيهار في مدينة روهتاس، وفي سنة ١٠٠٣هـ/١٥٩٥م قام بتأسيس عاصمة جديدة للبنغال واتخذها مقرًا لحكمه سميت باسم أكبر نجر في مدينة داكا (جنوب غور الحالية).

ROY, *history of Bengal: Mughal period*, , Calcutta: Nabharat publishers, 1968,30.

بين راجستان والبنغال، حيث قدم من راجستان مجموعة من التجار والفنانين والنحاتين إلى البنغال وبيهار[٦٥]، وكان لهذا الاتصال أثر في انتقال سمات التصوير الراجبوتي المبكر على فن التصوير في البنغال فامتزجت مع سمات التصوير المحلي لمدرسة البنغال والتي تعود إلى مدرسة التصوير في عهد أسرة بالا، وكونت أسلوبًا خاصًا بها ظهر بشكل خاص في لوحات باتا البنغال خاصة التي ترجع إلى مدرسة التصوير الشعبي بمدينة مرشد آباد والقرى التابعة لها، هذا بخلاف بعض سمات التصوير المغولي الهندي التي كانت سائدة في مدرسة التصوير في بلاط نواب البنغال في العاصمة مرشد آباد خلال النصف الأول من القرن ١٢هـ/١٨م[٦٦]، وجدير بالملاحظة أن مدرسة التصوير بالبنغال لم تتأثر بالتصوير المغولي إلا في القرن١٢هـ/ ١٨م على الرغم من فتح المغول للبنغال منذ القرن١٠هـ/ ١٦م، ويرجع ذلك إلى صعوبة الوصول إلى أرض البنغال ذات الغابات الكثيفة[٦٧]؛ لذلك نجد أن الأسلوب المغولي الهندي لم يتنشر كثيرًا في لوحات باتا البنغال فغلب الأسلوب المحلي الشعبي خاصة في ريف غرب البنغال، ويلاحظ عدم مواكبة تصوير باتا البنغال لتطور قواعد التصوير المعاصرة من عدم اتباعها لقواعد المنظور والبعد الثالث، وحفاظهم على موروثهم المحلي الذي يتميز ببساطة الأسلوب الفني دون إدخال سمات فنية جديدة من المدارس الفنية المعاصرة المحيطة بهم، كما يلاحظ اقتصار المصور على عدد قليل من خطوط الأرضية وربما نجد في بعض التصاوير خط أرضية واحد تُرسم عليه جميع عناصر التصويرة، وسادت هذه السمات كل المراكز الفنية لتصوير الباتا في البنغال، وعلى الرغم من انتشار فن لوحات الباتا في كثير من مدن البنغال الغربية، إذكان لكل مدينة أو قرية سمات فنية مميزة لها، فإن هناك اختلافات طفيفة في الأسلوب الفني لكل مدينة تظهر في الرسوم الآدمية والعناصر المعمارية والملابس، ومما زاد من صعوبة تحديد سمات خاصة لكل مدينة أن كل

إمام، محمود أحمد محمد،" مساجد غرب البنغال بالهند في عصر السلاطين والعصر المغولي القرن ٨هـ- ١١هـ/ ١٤م-١٧م"، *رسالة دكتوراة*، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة عين شمس،٢٠٢١م، ٢٦.

[65] DAS,N.: « Importance of Linearity in Indian art with special reference to Eastern Indian folk paintings», *PhD thesis of Philosophy*, Department of arts, Assam University,2014 , 40.

[٦٦] لمعرفة المزيد عن فن تصوير البلاط في مدينة مرشد آباد المعروفة باسم أسلوب مرشد آباد انظر :

LOSTY, J.P., *'Towards a New Naturalism: Portraiture in Murshidabad and Avadh 1750-80', in After the Great Mughals: Painting in Delhi and the Regional Courts in the 18th and 19th Centuries*, Bombay: ed. B. Schmitz, 2002, 34-55.

LOSTY, J.P.: «Early Views of Gaur and Pandua by the Indian Artist Sita Ram», *Journal of Bengal Art*, v. 1, 1996, 189-205

LOSTY, J.P.: «An Album from Bengal 1795-1810» in F. Galloway, *Imperial Past: India 1600-1800*",London, Francesca Galloway sale catalogue 2011, 66-87.

[٦٧] يرجع بعضهم عدم وصول سمات التصوير المغولي إلى البنغال إلى أن المغول عدوا البنغال منطقة ذات جغرافية وعرة أو منطقة مستنقعات وغابات يتعذر الوصول إليها، وبالتالي اكتفى المغول بجباية الضرائب فقط، وبحلول القرن١٢هـ/ ١٨ م دخلت إمبراطورية المغول في مرحلة الضعف والتدهور فظهرت ممالك مستقلة مثل البنغال وفى ظل صوبه دار مرشد قولي خان استطاع إدخال ثقافة المغول وآداب البلاط . GHOSH,I .: «Murshidabad's Darbari Culture and the Incipient Nawabi of Bengal c.A.D. 1704-1740»,*Urbanisation in India: Past and Present: Professor Nisith Ranjan Ray Birth Centenary Volume*, Edited by Chittabrata Palit, Institute of Historical Studies,2009 ,341-342

نوال جابر محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150

لوحات الباتا تخلو من توقيعات المصورين[٦٨]، وسوف نقتصر في دراستنا على السمات الفنية التي ترجع إلى لوحات الباتا بمدينة مرشد آباد والتي تميزت بمميزات فنية تفوق المراكز الأخرى والتي ستتضح من خلال دراستنا التحليلية للوحات موضوع الدراسة.

٥-السمات الفنية المميزة للفائف الباتا "جارانو باتا" بالمركز الفني بمدينة مرشد آباد:

التكوين الفني للوحة: تتكون من لفائف تمتد رأسية مقسمة لعدة تصاوير يفصل بين كل تصويرة إطار من فروع نباتية، ويظهر هذا الإطار من الفروع النباتية يحيط بالتصاوير الجدارية التي ترجع لعصر اسرة بالا، ويبدو أنه يتم تجهيزها في البداية بعمل الإطارات الخارجية والإطارات التي بين التصاوير، ثم يتم الرسم ويتضح ذلك من خلال أن مساحة بعض التصاوير لم تكف فتخرج بعض العناصر خارج الإطار، وتنقسم التصويرة في أغلب الأحيان إلى قسمين، قسم به شكل قاعة معقودة، ويجلس بداخلها شخص أو أكثر، والقسم الثاني يعبر عن منظر طبيعي خارج المبنى، يظهر به شجرة ضخمة وستارة في أعلى التصويرة يعبر بها عن السماء وفي بعض التصاوير يرسم دائرة حمراء يعبر بها عن القمر(تصويرة رقم ١-٣-٦-١١-١٦-١٩-٢١-٢٢/أ)، وفي بعض الأحيان يتشابه القسم الثاني مع الأول في كونه قاعة معقودة، ومن الجدير بالملاحظة مراعاة المصور التماثل بين عناصر التصويرة بصورة كبيرة ونشاهدها على سبيل المثال في طريقة رسم الكوخين في (تصويرة رقم ٩/أ – ١٣/أ -٢٨/أ) أو في رسم عدد الأشخاص بشكل متساوٍ في كلا الجانبين من التصويرة ونشاهدها في(تصويرة رقم ٢٠/أ) حيث قسمت التصويرة إلى قسمين احتوى القسم الأيمن على عدد أشخاص مساوٍ لعدد الأشخاص نفسه في القسم الأيسر، وفي طريقة رسم الشجرتين في(تصويرة رقم ٣٤/أ -٤٩/أ)، وفي طريقة رسم السمكتين في (تصويرة رقم ٥١/أ)

وجدير بالملاحظة أن التكوين الفني لتصاوير اللفافة يتشابه مع تصوير مدرسة راجستان المبكر(تصويرة رقم ب) من حيث بساطة الأسلوب الفني وطريقة رسم العناصر على خط أرضية واحد وفي طريقة رسم السماء وسمة التماثل بين الشجرتين بالإضافة إلى قلة الرسوم الآدمية في التصويرة، كما يلاحظ أيضًا رسم العناصر بحجم كبير وهى من السمات المحلية لمدرسة بالا ونشاهدها على سبيل المثال في تصويرة من مخطوطات مدرسة بالا (تصويرة رقم جـ).

ويعد فن لوحات الباتا بصفة عامة فنًا ثنائي الأبعاد لا يظهر به قواعد المنظور، يهتم بزخرفة الإطارات المحيطة بالتصويرة، كما جاءت ملامح وهيئة الرسوم الآدمية مكررة والاختلاف بينهما يكون في ألوان الملابس، كما أغفل المصور قواعد النسب والتناسب بين العناصر فيُظهر الشخص مساويًا لطول الشجرة وربما يرجع ذلك لصغر المساحة المعدة للرسم مع استخدام خط أرضية واحد لرسم عناصر التصويرة على سبيل المثال (تصويرة رقم٢٦/أ).

[68] Jefferson, "The Art of Survival Bengali Pats Patuas" ,7.

الرسوم الآدمية: تنوعت الرسوم الآدمية الواردة بالتصاوير موضوع الدراسة ما بين رسوم لرجال ونساء، وتتميز لوحات باتا البنغال وخاصة مرشد آباد باهتمامها بالرسوم الآدمية في المقام الأول فجاءت كبيرة الحجم، ورسمت الأجسام بوضع ثنائي الأرباع رشيقة وممتدة، والوجوه بوضع جانبي وطويلة والجبين عريض وحواجب كثيفة وعيون واسعة مفتوحة وأنف مدبب وذقن صغير والأطراف طويلة والأصابع نحيلة وممدودة[٦٩].

وهناك بعض الآراء التى تذكر أن شيوع الوضع الجانبي بدأ في مدارس التصوير المحلية وخاصة أسلوب راجستان المبكر المعروف باسم أسلوب تشورابانشاسيكا Chaurapanchasila style ، ثم بعد ذلك انتشر في باقي المدارس المحلية كتأثير لمدرسة راجبوت المبكرة مثل المدرسة الجينية، كما تأثرت به المدرسة المغولية الهندية في بعض الفترات[٧٠].

وجاءت جميع الرسوم الآدمية حافية القدمين، كما تميزت بتوضيح الاختلاف بين المسلمين والهندوس **من خلال الشكل والملابس سواء للرجال أو النساء على النحو التالي:**

رسوم الرجال: استطاع مصوروا باتا البنغال التعبير عن توضيح الاختلاف بين الرجال المسلمين المتصوفة والهندوس من حيث الشكل والملابس، فصوروا المسلمين بذقن ولحية ويضعون دائمًا غطاء رأس قبعة مثلثة أو كُلاه(شكل رقم١) جاءت في الأغلب بيضاء اللون، و يرتدون ملابس مميزة لهم إما لونجي (Lungi) أو سارونجSarong (شكل رقم٢) وهو قطعة قماش تلتف حول الخصر وتصل إلى الكاحل وهو زي خاص بالرجال المسلمين منتشر في بعض الأماكن بالهند وخاصة إقليم البنغال[٧١] (لوحات رقم ٢-١٦-١٧-٣٢/أ)، أو سروال واسع فضفاض من أسفل وقميص واسع من أعلى يصل إلى ما يقرب من أعلى الركبتين(لوحات رقم٣-٤-١١-١٨/أ)(شكل رقم٣)، كما وجد بعضهم يرتدي الجامة التي تصل إلى أسفل الركبة ومن أسفلها باجامة، على سبيل المثال الخدم والشخص الذي يحمل ريش الطاووس في (تصويرة رقم ٤٣/أ).

كما ميز المصور رجال الدين المسلمين وخاصة الزاهدين(البير) بسمات خاصة، فيظهرون وهم يضعون قلادة من الخيط إما سوداء أو حمراء أو الاثنين معا والمسبحة وعصا في يده وفي بعض الأحيان يحمل وعاءً يجمع فيه النذور، وشالًا أو شاشًا حول الكتفين (يعرف في البنغال باسم جاموتشا)(شكل رقم٢)، هذا بالإضافة إلى الاهتمام بالشخصية الرئيسة للأسطورة أو القصة التي تمثلها لوحة الباتا وتوضيح سمات الشخصية المتعارفة بين جموع الناس ورسمها بحجم أكبر من بقية العناصر بالتصويرة، وينطبق هذا على الشخصيتين الرئيستين في التصاوير موضوع الدراسة، وهما غازي بير ومانيك بير وإن كانت صفات مانيك بير هي الأكثر تداولًا في الأساطير الشعبية، إذغالبًا ما يصور ببشرة فاتحة يشبهه الكثيرون" بأن بشرته فاتحة

---

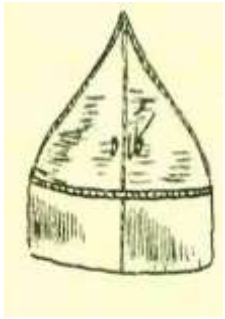
[69] DATTA, Folk Paintings of Bengal",109.

[70] ATSUSHI,I .: «Profiled Figures: The Modes of Representation of Faces in South Asian Painting», *Kyoto Bulletin of Islamic Area Studies* 10, March2017, 68.

[71] SCHENDEL , W.V., *The Bengal Borderland : Beyond State and Nation in South Asia,* Delhi: Anthem South Asian Studies,2004, 334.

كلون السحابة وله شعر طويل مجعد ولحية كثيفة وعصا في يده ومسبحة في يده الأخرى، في حين تختلف ملابسه ولكنها غالبًا ما تكون ملابس بسيطة بوصفه صوفيًا، ويغلب على ملامحه هو وغازي بير التقوى الصوفية [٧٢] .

وجدير بالملاحظة أن المصور في بعض التصاوير لا يميز بين ملامح شخصية الصوفي غازي بير ومانيك بير إلا في تصاوير معدودة عندما صور مانيك بير بهيئته المعروفة من الشعر الأبيض والوجه الأشهب(لوحات ١٦-١٨-١٩-٣٦/أ) ففي بعض التصاوير التي تتناول قصة مانيك بير صور بهيئة غازي بير وخاصة في التصاوير الأولى رقم (١٧/أ) والتي تتناول جزءًا من قصة مانيك بير وسيدة الحليب ثم تُكمل القصة في التصاوير اللاحقة بهيئة مانيك المعروفة، وربما يرجع ذلك الأمر إلى عمل أكثر من مصور في هذه اللوحة فعبر كل مصور عن شخصية البير بأسلوبه وهذا هو الأرجح، ويظهر رسوم الأشخاص خلف الحاكم بالشكل نفسه الموجود في تصاوير المخطوطات المغولية الهندية وهو يحمل ريش الطاووس ويرتدي الملابس المغولية في تصويرة رقم٣٩-٤٣-٤٧-٥٣/أ).



(شكل رقم ١)غطاء رأس المسلمين الكُلاه نقلا عن: دهلوى، ، *فرينك اصطلاحات بيڤه ورال*،ص١٤٦

(شكل رقم٢) زي اللونجي والجاموتشا من تصويرة رقم ٣٢/أ عمل الباحثة)

(شكل رقم٣) من ملابس الصوفية المسلمين في البنغال تصويرة رقم ٣٢/أ

(شكل رقم ٤) من ملابس الرجال الهندوس "الدهوتي من تصويرة رقم ٣٢/أ(عمل الباحثة)

أما الرجال الهندوس فصوروا حليقي الوجه بدون لحية وشارب، حليقي شعر الرأس فيما عدا جزء صغير في المنتصف مربوط بهيئة الذيل، كما صوروا دائمًا لا يرتدون شيئًا من أعلى ومن أسفل يرتدون دهوتي الأبيض[٧٣]، ويلتف طرفه على الكتف، وكان الدهوتي رمزًا للطبقة العليا الهندوسية ثم أصبح من أكثر ملابس الهندوس استخدامًا، ونشاهد ذلك في لوحات (رقم ٢-٣-٨-١١-١٥/أ) .

[72] STEWART, T.K.: «The Tales of Manik Pir-Protector of cows in Bengal, Tales of God's Friends», *Islamic Hagiography in Translation* , ed. John Renard, Berkeley: University of California Press,2009, 313.

[٧٣] يعرف زي البراهمة باسم باشا كاشام (Pacha Kacham) والمعروف أيضًا باسم "دهوتي" وهو قطعة قماش طويلة غير مخيطة تلتف من منتصف الخصر حتى أسفل..ACHARYA, *Sacred Complex of Budhi Santani*, 82-83.

رسوم النساء : تميزت رسوم النساء بحفاظها على تقاليد مدرسة التصوير المحلية منذ عصر أسرة بالا وهى تصوير النساء كاشفات الصدر فظهرت ترتدي من أسفل (لهنجا) وتضع على رأسها شالًا(شاشًا) أو دوپٹه يغطي كامل شعرها وهو طويل ينسدل على كتفيها ويصل حتى أسفل القدمين وتظهر بكامل زينتها ترتدي جميع مجوهراتها من حلي الوجه والرقبة واليد والرأس(شكل رقم ٥)(لوحات رقم ٣-٤-١٩-٢٣-٢٥-٣٧/أ)، ومنهن من ترتدي چولي ولاهنجا (تصويرة رقم١/أ)، وظهر في بعض التصاوير رداء النساء المسلمات وهو عبارة عن ثوب طويل وله أكمام طويلة(تصويرة رقم ٣٢/أ).(شكل رقم ٦)

أدوات البير: العصا: وتكون ملازمة للبير وهي رمز السلطة والوقار والهيبة وغالبًا ما تكون ملازمة للزاهدين والصوفية للاتكاء عليها أو تعليق ملابسه وأدواته المسبحة: ويطلق عليها في الهند مالا ويحملها البير أو الصوفي في يده لكي يسبح ويذكر الله دائمًا، ورقة بها كتابات يحملها دائمًا تحت إبطيه أو في يده وربما تكون الإجازة أو الآذن كما تعرف عن الصوفية[٧٤].

كما يلاحظ أن المصور كان يميز الشخصية الرئيسة بوضع ما يشبه المظلة فوق رأسها وتكون عبارة عن مظلة من القماش يتدلى منها شراشيب ومعلقة من الطرفين في سقف القاعة التي يجلس بها .(لوحات٢٣-٢٩-٣١-٣٢-٣٣-٤٣-٤٨/أ).

(شكل رقم٥) زي الرجال المتصوفة- زي النساء الهندوس- التماثل-من تصويرة رقم١٦ (عمل الباحثة)

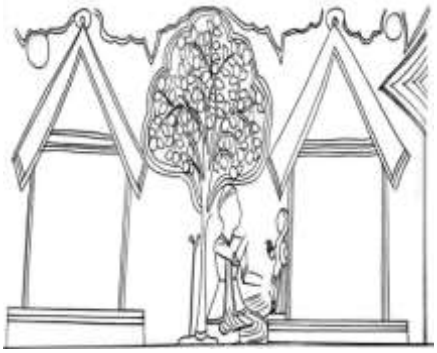
(شكل رقم٦) زي النساء المسلمات- العقد الخماسي- مظلة- من تصويرة رقم٣٢ (عمل الباحثة)

[٧٤] من أبرز آداب الشيخ الصوفي التي أوردها أعلام الفكر الصوفي في رسائلهم ومؤلفاتهم، أن يكون صاحب علم شرعي يؤهله للتصدر للدعوة والإرشاد وعقد مجالس العلم والفقه، وذلك بأن يحصل على إذن بالمشيخة أو إجازة من شيخه الذي تربى على يديه ونهل عنه العلم، أو أن يشهد له طائفة من الناس العارفين بأهليته لذلك، وذهب كثير من أعلام الفكر الصوفي إلى ضرورة أهلية الشيخ الصوفي للتصدر لمجالس العلم. الزبون، أحمد محمد عقلة، "آداب الشيخ والمريد الواردة في الرسائل والمؤلفات الصوفية في الفترة الزمنية الممتدة من القرن الثالث إلى السابع الهجريين "دراسة تحليلية ونقدية في ضوء الكتاب والسنة"، *المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية*، مج.١٢، ١٤٣٧هـ/٢٠١٦م،٢٠٢-٢٠٣.

DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150 | نوال جابر محمد

العناصر المعمارية : ظهرت بالتصاوير موضوع الدراسة أسلوب تغطية لرسوم العمائر مستوحاة من الأسقف المنحنية البنغالية "تشالا"، و هو من أنواع الأقبية، يتميز بنهاية مقوسة للجدارين الجانبين الأطول، أما الجدران الجانبية الأصغر فيميزها أن للقبو شكلًا مدببًا جمالونيًا، كما أن سقف التشالا أشبه بالمظلة المقوسة ذات الشكل الجمالوني، وتبرز أطراف هذه المظلة من الجوانب الأربعة[٧٥]، وتعد سمة مميزة للعمارة البنغالية، فقد أسهم الاندماج بين التأثيرات المحلية من استخدام الخيزران في تغطية مساكن البنغاليين في تطوير المعمار المسلم لشكل السقف المنحني، فأصبحت أشكال الأسقف المصنوعة من الخيزران والقش دو تشالا (do-chala ذو الجانبين) و تشارتشالا– char-chala ذو الأربعة جوانب) وتحويلها إلى أسقف من الطوب أو الحجر[٧٦]، ويعد السقف المنحني من أهم سمات العمارة البنغالية خاصة المقابر والمساجد[٧٧]، وهذه الأسقف مستوحاة في الأصل من العمارة المحلية في البنغال، لتتناسب مع البيئة المناخية للبنغال لسهولة تصريف مياه الأمطار الموسمية الغزيرة من أسطح أكواخ السكن البنغالية المنحدرة المصنوعة من القش وتحويلها إلى مادة دائمة في العمارة الإسلامية، فاستبدل بهذا السقف الطوب وهو مادة البناء الأساسية في العمارة الإسلامية بالبنغال[٧٨]، وبعد تطويره في القرن١١هـ/ ١٧م انتقل هذا السقف إلى العمارة المغولية بدلهي وفي القرن١٢هـ/ ١٨م إلى لاهور[٧٩]، فكان من أهم السمات المعمارية للعمارة الإسلامية في البنغال خلال القرن٩هـ/١٥م والنصف الأول من القرن١٠هـ/ ١٦م، وأصبح من أهم السمات التي تحدد شكل العمارة الدينية الإسلامية الإقليمية في البنغال والتي انتقلت إلى المعابد وأصبحت تعرف طراز تشالا للمعابد [٨٠].

(شكل رقم٧) ضريح له سقف تشارتشالا من تصويرة رقم ٣٦(عمل الباحثة)



(شكل رقم ٨) الأسقف الجمالونية من تصويرة رقم ٩(عمل الباحثة)

(شكل رقم٩) الثعبان من تصويرة رقم ١٥ (عمل الباحثة)

[٧٥] إمام ، مساجد غرب البنغال بالهند في عصر السلاطين والعصر المغول،٢٥٨.

[76] MICHELL, G., *The Islamic Heritage of Bengal* , Paris: United Nations Educational , Unesco,1984, .20.

[77] GUHA,S. & Bandyopadhyay,A.: «Terracotta Temples of Bengal : A Culmination of Pre-existing Architectural Styles» ,The Chitrolekha Journal on Art and Design, vol.1, Nº.1 , 2017, 47.

[78] GUHA, & Bandyopadhyay, Terracotta Temples of, 56.

[79] MICHELL, *The Islamic Heritage of Bengal* ,148.

[80] HITESRANJAN S.: « Religious architecture in Bengal(15th-17th Century): A Study of the Major Trends», *Proceedings of the Indian History Congress*, vol.32, Nº.1,1970, 417-420.

ومما سبق نستطيع القول: إن لوحات باتا البنغال أمدتنا بجانب واقعي في تصاويرها عند التعبير عن جانب من السمات المميزة للعمارة البنغالية في الفترة موضوع الدراسة وهي الأكواخ البنغالية ذات الأسقف المنحنية من النوعين تشار تشالا ودو تشالا، والتى استخدمت كأسلوب تغطية للمنازل(لوحات رقم ١١-١٢-١٧-٢١-٣١-٣٣-٢٨-٤٧/أ)، و هناك المبنية بالطوب وأخرى بالخشب، وظهر أيضًا طراز المساجد ذات الثلاث قباب الموجود في البنغال في (تصويرة رقم٤٩/أ)، ويعد هذا النوع من أكثر طرز المساجد المغولية شيوعًا في البنغال، وتمتد جذور هذا الطراز إلى بلاد فارس[٨١]، كما جاءت شكل الأضرحة في الوسط المقام المدرج الشكل يعلوه شكل سقف منحني مبني من الطوب من نوع تشارتشالا (شكل رقم ٧)(لوحات رقم٣٦-٤٢/أ)، كما وجدت الأسقف الجمالونية في أسقف بعض المساكن مثل(لوحات رقم ٦-٧-٩-٢٧/أ)(شكل رقم ٨).

أشكال العقود: ترجع العقود الثلاثية المستندة على أعمدة إلى الموروث المحلي البنغالي حيث كانت موجودة في عمارة المعابد ثم تحولت إلى عقد ذات فصوص متعددة مع العمارة الإسلامية[٨٢]، فقد صورت كل الشخصيات تجلس أسفل عقود إما ثلاثية الفصوص(لوحات رقم ٢-٨-٢٤-٢٩-٣٢-٣٩/أ)أو خماسية(شكل رقم ٥)(لوحات رقم ٣-٢٣-٢٩-٤٠-٥٣/أ) .

رسوم عناصر الطبيعة: طريقة تمثيل المياه،فمن الملاحظ في لوحات باتا البنغال بمدينة مرشد آباد كثرة وجود الأنهار في التصويرة وهو مرتبط بأحداث قصة الصوفيين، حيث كان مكان وجودهم بالفعل حول نهر الغانج وأحداث كثيرة من قصصهم الشعبية المتداولة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بهذا النهر، ومن الناحية الفنية، فقد جاءت طريقة تمثيل مياه النهر بأسلوب تجريدي بهيئة خطوط متموجة متوازية بشكل أفقي تُعبر عن حركة الأمواج ملونة بدرجات اللون الأزرق اللبني واللون الأبيض، فتبدو المياه القريبة بلون أزرق داكن والمياه في الجزء الأوسط بلون أزرق فاتح ثم أزرق داكن مرة أخرى، ويفصل بينها خطوط متعرجة باللون الأبيض ليعبر بها عن تطاير الزبد بسبب حركة الأمواج، وربما كان يقصد من التدرج اللوني هذا تبعًا لبعد المياه أو قربها من الشاطئ فالمياه القريبة من الشاطئ تكون ذات لون فاتح وتتدرج في اللون الداكن كلما ابتعدنا عن الشاطئ، وربما أراد أن يعبر عن الشكل الواقعي لمياه النهر بطريقته وأسلوبه البسيط.(لوحات رقم ١٠-٢٥-٢٦-٣٠-٣١-٤١/أ)

دائما ما تظهر بها الأسماك و الأوز السابح في المياه كما وجدت الفيلة ووحوش النهر كالتمساح(لوحات رقم ٤-٣٥-٤٤-٥٠-٥١/أ) وهذه الطريقة في تمثيل مياه الأنهار انفرد بها فن تصوير باتا مرشد آباد فلم نشاهدها في مدارس التصوير المعاصرة كمدرسة راجستان والمدرسة الجينية، كما جاءت

[81] ISLAM, I., & NOBLE,A.G.:« Mosque Architecture in Bangladesh : The Archetype and Its Changing Morphology», *Journal of Cultural Geography*, vol.17, Nº.2,1998, 9.

[82] GUHA, & BANDYOPADHYAY , Terracotta Temples of Bengal ,53.

نوال جابر محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150

رسوم الأشجار والنخيل بطريقة اصطلاحية مبسطة كبيرة الحجم، ولا تخلو تصويرة من تصاوير اللوحة من رسم الأشجار، وهو أمر واقعي خاصة وأن البيئة التي تدور بها أحداث الأسطورة كانت في غابات البنغال، فالبنغال غنية بالغابات، وتظهر الغابات فوق التلال والجبال وتكثر الأشجار فوق قمم جبال البنغال[٨٣](لوحات رقم ٥-١٦-٣٤/أ).

رسوم الحيوانات والطيور: استطاع المصور أن يعبر عن رسوم الحيوانات في لوحات باتا بحسب أسلوب مدرسة مرشد آباد بواقعية ومراعاة للنسب التشريحية للحيوان واهتمامه بعتاده وزينته كالحصان (تصويرة رقم ٥٥/أ) والفيل والذي جاء بطريقة تصويره نفسها في المدرسة المغولية الهندية خاصة بالهودج الذي يحمله والذي غالبًا ما يكون خاصًّا بطبقة الحكام والراجات والاختلاف هنا في مظلة (الهودج) المشابهة للسقف المنحني تشالا، ويعرف الهودج ذو المظلة بالاوردو باسم عمَاري "amri" وهو مصطلح يُطلق على الهودج ذي المظلة الذي يعلو ظهر الفيل[٨٤](تصويرة رقم ٣٨/أ)، كما اتسم تصوير بعض الحيوانات الأخرى بالواقعية ومراعاة النسب التشريحية مثل البقرة(لوحات رقم ٥-١-١٤-١٨/أ) والنمر(لوحات رقم ٣٤-٤٥/أ) الذي جاء مرافقًا لغازي بير المعروف عنه ترويض النمور أشهر الحيوانات وجودًا في غابات البنغال أيضًا وفي رسم الحيوانات البحرية مثل التمساح(لوحات رقم ٤٤-٤٨/أ)، كما ظهر في تصويرة (رقم ٤٧/أ) طائر الطاووس الذى يرمز إلى الخلود وطول البقاء والحب؛ ونظرًا لأن الطاووس يجدد ريشه وجسده فقد كان من المعتقد أنه غير قابل للفناء، كما يرمز إلى القديسين حيث إن ذيله مثل الهالة النورانية، وكان قديمًا ريش الطاووس هو الجائزة التي تُمنح لأصحاب المقام الرفيع ولكبار الموظفين تقديرًا لخدماتهم الجليلة، حيث إنه يدل على التأييد الملكي، وله رمزية عند كثير من الشعوب القديمة، و يهمنا هنا أن تجسيد الطاووسين اللذين يقفان على جانبي شجرة الحياة الثنائية والطبيعية المزدوجة للإنسان ويرمز الطاووس أيضًا إلى الملكية[٨٥]، كما عبر تصوير باتا مرشد آباد بغرب البنغال عن شكل الوحوش بكائن خرافي عملاق أسود اللون فاتح فمه الكبير الأحمر اللون وله عينان كبيرتان ويرتدي سروالًا قصيرًا (تصويرة رقم٤٦/أ)، وعبر عن شكل الثعبان الضخم بطريقة اصطلاحية في (تصويرة رقم ١٥/أ) شكل رقم ٩.

بالإضافة إلى رسم حصان مزين بالوورد وعليه أسلحة من ترس وسيف وقوس وجعبة سهام وهو بذلك يتشابه مع هيئة "حصان الإمام الحسين"1 في التصاوير ذات الموضوعات الشيعية وهو رمز من رموز

---

[٨٣] عبد الحليم، الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية،١٥٩.

[٨٤] دهلوى، *فرينك اصطلاحات پيٹه ورال "سند ستان كى مختلف فنون اور صنعتون كى اصطلاحى الفاظ ومحاورات كاجامعه مجموعة"*، ٣٢٦.

[٨٥] كوبر، جي. سى. ، *الموسوعة المصورة للرموز التقليدية*، ترجمة مصطفي محمود، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط.١، ٢٠١٤م، ٤٣٨-٤٣٩

الشيعة أثناء احتفالات الشيعة بذكري كربلاء كرمز للمعركة. وهو بذلك يشير الى أن المصورين الذين قاموا بتصوير هذه اللوحة يعتنقون الإسلام على المذهب الشيعي.

وجاءت طريقة رسم السماء في كل التصاوير تتشابه مع طريقة رسم السماء في تصاوير المخطوطات الراجستانية المبكرة(تصويرة رقم ب) وتصاوير المدرسة الجنيية، وهي عبارة عن ستارة متموجة موجودة في أعلى التصوير غالبًا ما تلون باللون الأزرق الداكن أو الأسود ويتخللها في أغلب الأحيان القمر، ويكون لونه أبيضاً أو برتقاليًا، أو سُحبًا بيضاء تُذكرنا بالسحب الصينية في التصوير المغولي الهندي المتأثر بدوره بالتصوير الفارسي، وجاءت طريقة التعبير عن النيران مُتشابةً مع مثيلاتها في التصوير الراجستاني من ألسنة لهب مثلثة الشكل حمراء اللون (لوحات رقم١٣-٤٠/أ).

الألوان: تميزت لوحات باتا مرشد آباد بألوانها الزاهية خاصة اللون الأحمر والذهبي ولون الزنجفرCinnabar، وقد استخدم اللون الأحمر بكثرة، فكانت الخلفية في كثير من الأحيان تُلون باللون الأحمر وتعرف الخلفية الحمراء في لوحات باتاتشيترا بصفة عامة باسم Tlingula [٨٦]، وقد تميزت لوحات باتا البنغال باستخدام خمسة ألوان رئيسة وهي الأبيض والأسود والأحمر الأزرق والأصفر، وتُستخدم الألوان تبعًا لوجودها المحلي حيث تنتج الألوان من مواد خام محلية أغلبها من مصادر نباتية، وكان مصوروا لفائف الباتا يقومون بوضع مادة غراء لاصقة على الورق قبل الرسم عليه لتجعله صلباً ومتماسكاً ومن ثم يتمكن من الرسم عليه، كما قاموا بخلط اللون مع مادة صمغية، ونتج عن ذلك أن أصبحت الألوان زاهية وبراقة[٨٧].

٦-مراكز إنتاج لوحات الباتا في غرب البنغال:

كان بمدينة مرشد آباد مراكز فنية للتصوير الشعبي "الباتا" مثل قرية Bharatpur – kandi-jemorkandi-Gokarna – وغيرها من القرى التابعة لمرشد آباد، وبصفة خاصة قرية جانكار ذات الأغلبية المسلمة والتي يُنسب إليها لوحات جارانو باتا التي تتشابه مع اللوحة موضوع الدراسة من حيث الأسلوب الفني،(تصويرة رقم د)، وعرفت باتا مرشد آباد شكلين من لوحات الباتا جارانو باتا (اللفائف) وCauka اللوحات المربعة، ومن ناحية الموضوعات تنوعت ما بين موضوعات دينية إسلامية وأساطير هندوسية، كما تميزت هذه المراكز بميلها إلى بعض أساليب الفن المعاصر أكثر من بقية مراكز إنتاج لوحات الباتا في بقية أنحاء إقليم غرب البنغال، حيث اتسمت لوحات باتا البنغال بمرشد آباد باستخدامهم الأسلوب الفني المحلي مع قليل من تأثير فن البلاط المغولي والأسلوب الراجستاني وهو الأسلوب الذي بدأ مع نهاية القرن١٠هـ/١٦م ووصل إلى مرحلة كبيرة من الانتشار في القرن١٢هـ/١٨م وأوائل القرن ١٣هـ/١٩م ويمكن ملاحظة هذا التأثير في الأزياء وطريقة تصوير طبقة الأثرياء المعاصرين، كما تميزوا بالدقة في رسم

[86] BHATTACHARYA, & NARAYANASWAMI, Pattachitra, Indian Art in Context,.21.
[87] DAS, Importance of Linearity in Indian art , 109.

العناصر الفنية واستخدام الألوان في إبراز الرسوم الآدمية بتفاصيلها كافة من ملامح الوجوه والملابس والحلي التي يرتدونها، وظهر تميزهم أيضًا في كيفية دمج الألوان[٨٨].

الخاتمة والنتائج:

تمثل هذه الدراسة من الأهمية كونها أول دراسة تناولت فرعًا من التصوير الشعبي بالبنغال المعروف باسم باتاتشيترا وهي باتا مرشد آباد بغرب البنغال من النوع جارانو باتا بالتطبيق على لوحة غازي بير.

– وضحت اللوحة موضوع الدراسة أهمية رجال الدين الإسلامي من المتصوفة "البير" لدى شعوب مناطق شرق الهند.

– بينت الدراسة أهمية فن التصوير الشعبي في البنغال المعروف بباتا البنغال، كوسيلة اتصال بالجماهير من خلال عرض لفافة مصورة تحتوي على قصة أسطورية أو ملحمية يصاحبها الحكواتي أو الباتو الذي يروي القصة للمشاهدين مع عرض اللوحة.

– أظهرت الدراسة أن هذه اللوحات من الموروثات الفنية القديمة في كل أنحاء الهند ارتبط ظهورها مع العقيدة البوذية، ولكن استخدامها اختلف من منطقة إلى أخرى، كما انتقل هذه النوع من التصوير إلى الصين واليابان مع انتشار العقيدة البوذية في هذه المناطق، وكما يرتبط أيضًا بالقصص الأسطورية، ومع الوقت بدأ يُستخدم في جوانب أخرى.

– كشفت الدراسة عن السمات الفنية التي تميز هذا النوع من اللوحات والتي جاءت مزيجًا من السمات الفنية للمدرسة الراجبوتية المبكرة والمغولية بالإضافة إلى الموروثات المحلية في البنغال التي ترجع إلى عهد أسرة بالا (ق ٨–١٢م).وأهمها الحفاظ على الموروث الفني في البنغال واستمراراً لبعض السمات الفنية لمخطوطات مدرسة أسرة بالا، مع تأثرها بمدرسة التصوير الراجبواتية المبكرة في كثير من العناصر الفنية.

– تعرفنا من خلال هذه اللوحات على ملامح شخصية رجل الدين الصوفي "البير" وأهمية شخصية البير في المجتمع البنغالي على اختلاف طوائفه وعقائده، فكان يلاقي احترام الجميع، وقد وضعه بعضهم في مكانة الآلهة الهندوسية لديهم.

– أظهرت لنا هذه اللوحات جانبًا مهمًّا من ملامح البيئة البنغالية متمثلة في الغابات والأنهار التي شهدت أحداث القصص المصورة وموضوعها، بالإضافة إلى أنها أمدتنا برسوم عناصر العمارة البنغالية التي تتفرد بها البنغال من أساليب التغطية التى تتلاءم مع البيئة البنغالية، وبينت لنا أشكال المساجد والأضرحة والمعابد في إقليم البنغال.

– وضحت لنا جانبًا مهمًّا من الحياة الاجتماعية في البنغال وهو الاندماج بين المسلمين والهندوس والذى وضحت آثاره في اتفاقهما على الإيمان بمعجزات رجال الدين الإسلامي من الصوفية وكراماتهم، وزيارات الهندوس لأضرحة هؤلاء الصوفية والتي اتضحت من خلال تصاوير اللوحة موضوع الدراسة.

[88] DATTA,S., Folk Paintings of Bengal,.105-106.

– كشفت لنا هذه اللوحات عن وجود فن تصوير شعبي يتناسب مع ثقافة الريف المستمع لقصة يشاهدها أمامه من خلال اللوحة المصورة، والتي دائمًا ما تكون هدفها النصيحة والعظة، في مقابل مدرسة التصوير التابعة للبلاط الحاكم والتي كان مقرها العاصمة مرشد آباد وكانت تعد أحد فروع المدرسة المغولية الهندية، فكانت مواكبة للتطور الذي حدث لفن التصوير في هذه الفترة على عكس فن التصوير الشعبي المتمثل في تصوير الباتا والذي ظل محافظًا على التقاليد الفنية المتوارثة.

– اتضح من خلال تصاوير اللوحة موضوع الدراسة أن المصور أضاف على لوحاته عقيدته الدينية بجانب القصة فنجده يضيف تصاوير ليس لها علاقة بموضوع القصة مثل تصويرة تمثل البراق وهو يحمل التعزية التي يحملها الشيعة عند احتفالاتهم بذكري كربلاء ونشاهد بداخل التعزية عمامتين تشيران إلى الحسن والحسين.

– توصي هذه الدراسة بمحاولة دراسة جهود المصورين المسلمين في مدارس التصوير المحلية في أنحاء الهند والتي لم تنل حقها في الدراسة كمدارس التصوير في المراكز الفنية الرئيسة، خاصة وأن هذه المدارس تتميز بسمات فنية تختلف عن مدارس التصوير التابعة للبلاط الحاكم حيث تظهر ارتباط فن التصوير باحتياجات الشخص العادي، وتحمل الكثير من العناصر الفنية التي تظهر ملامح الحياة الاجتماعية والبيئية.

قائمة المصادر والمراجع

أولا:المراجع العربية:

- الشوكي، أحمد السيد ،" ملابس وحلى المرأة الهندية من خلال تصاوير المخطوطات المغولية والدكنية"، *مجلة رسالة المشرق*، عدد خاص أعمال مؤتمر المرأة في الحضارات والآداب الشرقية في الفترة من ٤-٥ أكتوبر ٢٠١١م، مج.٢٧، ج.٢.

- al-Šawkī, Aḥmad al-Sayid, "Malābis wa ḥuly al-marʾā al-hindīya min ḫilāl taṣāwīr al-maḫtūtāt al-maġūlīya waʾl –dkunīya", *Maǧalat risālat al- mašriq , A special issue of the works of the Women's Conference in Eastern Civilizations and Literatures,* from 4-5 October2011, vol.27, vol.2.

- بارندر ، جفري ، *المعتقدات الدينية بين الشعوب*، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة: عبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة، ١٩٩٣م.

- Bārindar, Ǧafrī, *al-Muʿtaqadāt al-dīnīya baīn al-šuʿūb*, Translated by: Imām ʿAbd al-Fattāḥ, Reviewed by: ʿAbd al- Ġaffār Mikāwī, ʿālam al-mʿrifa, 1993.

- دهلوى، ظفر الرحمن صاحب، *فرينك اصطلاحات پيٹه ورال "سند ستان كى مختلف فنون اور صنعتون كى اصطلاحى الفاظ ومحاورات كاجامعه مجموعة"*، دلهى *:* ثمان جلد، انجمن ترقى اردو ، ١٩٣٩، مجلد خامس،١١١.؛ حسين، سيد تصدق، *لغات كشورى*، لكهنو، مطبع منشي نولكشوره، ١٩٠٧.

- Dhlawī, Ẓafr al-Raḥman Ṣāḥib, *Frynk aiṣṭilāḥāt byṯh wrāl" snd stān kī Muḥtlf funūn āwr ṣanʿtwn kī ʾaṣṭlāḥī al-fāẓ wa mḥāwrāt kāğāmʿh maǧmwʿa*, dlhī, 8 vol., Army Development Association 1939, vol.5/111 by Ḥusayn, Sayīd taṣdq , Vocabulary country, lakhnw: mnšy nwlkšwrh Press,1907

- الرحمن ، سعيد ، "الأعياد والمهرجانات الهندوسية في ولاية البنغال الغربية"، *ثقافة الهند*، مج. ٥٦، ع.١، ٢٠٠٥م.

- al-Raḥman, Saʿīd, "al-Aʿyād waʾl-mahraǧānāt al-Hindūsīya fī wilāyat al-Binġāl al-ġarbīya1", Ṯaqāfat al-Hind,vol.56,2005.

- الزبون، أحمد محمد عقلة، "آداب الشيخ والمريد الواردة في الرسائل والمؤلفات الصوفية في الفترة الزمنية الممتدة من القرن الثالث إلى السابع الهجريين "دراسة تحليلية ونقدية في ضوء الكتاب والسنة"، *المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية*، مج.١٢، ١٤٣٧هـ/٢٠١٦م.

- al-Zubūn, Aḥmad Muḥammad ʿAqla, "Adāb al-Šayḫ waʾl-marīd al-wārida fī al-rasāʾi l waʾl -mūʾalafāt al-ṣūfīya fī al-fatra al-zamanīya al-mumtada min 3rd to 7th AD century *Dirāsa taḥlīlīya wa naqdīya* fī ḍū' al-kitāb waʾl -sunna" *Jordan Journal of Islamic Studies* vol.12, 1437 A.H / 2016 A.D.

- عبد الرحيم، عاطف على، "رسوم المذبات في تصاوير المدرسة المغولية الهندية"، *مركز الدراسات البردية والنقوش*، جامعة عين شمس، المؤتمر السادس، مج.٢، القاهرة، ٢٠١٥م.

- ʿAbd al-Raḥīm, ʿĀṭif ʿAlī," Rusūm al-maḍabāt fī taṣāwīr al-madrasa al-Maġūlīya al-Hindīya", *Markaz al-dirāst al-bardīya waʾl-nuqūš*, Ain-Shams University, Sixth conference, vol.2, Cairo, 2015.

- عبد الفتاح، سعيد، *رسائل صوفية مخطوطة*، مج.١، ط.١، بيروت: دار الكتب العلمية،٢٠٠٧م.

- ʿAbd al-Fattāḥ, Saʿīd, *Rasāʾil ṣūfīya maḫṭūṭa*, vol.1, 1est ed. , Beirut: Dār al-kutub al-ʿilmīya, 2007.

- عبد الله، علي حسن، "التأثيرات الصوفية على نقود "فتح شاه" سلطان البنغال(٨٨٦هـ/١٤٨١م -٨٩٣هـ/١٤٨٧م)"، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، ع.١٨، نوفمبر ٢٠١٧م.

- ʿAbdullah, ʿAlī Ḥasan, "al-Taʾṯīrāt al-ṣūfīya ʿalā nuqūd" Fatḥ šāh" *Sulṭān* al-Binġāl *(886 - 1481 A.H / 893 1487 A.D), Mağalat al-itiḥād al-ʿām liʾl-aṯāryīn al-ʿarab 18,* November 2017.

- قبيصي، سارة محمد ، "صورة المجتمع الهندى في شعر نظير أكبر آبادى مع ترجمة مختارات"، *رسالة ماجستير*، قسم اللغات الشرقية وآدابها ، كلية الآداب/ جامعة عين شمس، القاهرة،٢٠١٧م.

- Qubyṣī, Sāra Muḥammad," Ṣūrat *al-muğtamaʿ* al-Hindī fī šiʿr naẓīr Akbar Abādī *maʿa* tarğamat muḫtārāt", *Master Thesis,* Department of Oriental Languages and Literature, Faculty of Arts/Ain Shams University, Cairo , 2017.

- كوبر، جي. سى. ، *الموسوعة المصورة للرموز التقليدية*، ترجمة: مصطفي محمود، القاهرة: المركز القومي للترجمة،، ط.١، ٢٠١٤م.

- Cooper, G. C., *al-Mawsūʿa al-muṣawara liʾ-rumūz al-tqlīdīya*, Translated by: Muṣṭafā Maḥamūd, Cairo: National Center for Translation, 1est ed., 2014.

- الشيخة، ماجدة على ،" تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولى الهندى من خلال المخطوطات والتحف التطبيقية"، *رسالة ماجستير*، قسم الآثار الإسلامية، كلية الأثار/ جامعة القاهرة،٢٠١٢.

- al-Šayḫa, Māğida ʿAlī ," Tsāwīr al-mʿārik al-ḥarbīya liʾl-ğayīš al-Maġūlī al-Hindī min ḫilāl al-maḫtūtāt waʾl-tuḥaf al-taṭbīqīya", *Master Thesis*, Department of Islamic Archeology, Faculty of Archeology/ Cairo University, 2012.

ثانيا: المراجع الاجنبية:

- ABUDAYA,M.Ch., and others:«Sayyid Yusuf's 1433 Pilgrimage Scroll (Ziyaratnama) in The Collection of the Museum of Islamic Art Doha», *Muqarnas*, vol.33,2016.

- .Acharya,*P.K., Sacred Complex of Budhi Santani* ,New Delhi: Concept Publishing Company, 2003.

- AHMED,S.I.: «Performing and Supplicating Manik Pir: Infrapolitics in the Domain of Popular Islam»,*TDR The Drama Review*, vol.53, Nº.2,2009.

- ATSUSHI, I.: «Profiled Figures: The Modes of Representation of Faces in South Asian Painting», *Kyoto Bulletin of Islamic Area Studies* , 10(March2017).

- BAJPAI ,L.M.: «Intangible Heritage Transformation – Patachitra of Bengal Exploring Modern New Media», *International Journal of History and Cultural Studies, IJHCS*1, Nº. 1,June 2015.

- BANU ,U., *Pattcitra of Bengal ; An Emotion of Community, Strangi Bengal Patachitra* , New Delhi , 2018.

- BANU, R. SH:. «Acritical Study of The Progressive art movement in Bengal», *PhD of Philosophy* in Fine Arts , Department of Fine Arts Aligarh,2018.

- BHATTACHARYA,S. AND NARAYANASWAMI,M., *Pattachitra: Indian Art in Context*,New Delhi, Indian Studies , 2017.

- BRITSCHGI , J. & GUY, J., *Wonder of the Age : Master Painters of India, 1100-1900* ,New York: Metropolitan Museum of Art, 2011.

- DAS, N.: «Importance of Linearity in indian art with special reference to Eastern Indian folk paintings», *Doctor of Philosophy*, Department of arts, Assam University,2014.

- DASGUPTA,G. Buddhism During the Pala Period», *PhD of Philosophy*, Department of Fine Arts, Calcutta University,1976.

- DATTA ,S.: « Folk Painting of Bengal» *PhD of Pholosophy* , Department of ancient indian History and Culture University of Calcutta,1982.

- DEHEJIA, V.: «On Mode of Visual Narration in Early Buddhist Art», *The Art Bulletin* , vol.72, Nº.3, Sep.1990., 377.

- DINESCHANDRA ,S. , *Folk Literature of Bengal*, Being Lectures Delivered to the Calcutta in 1917 as Ramtanu Lahiri Research Fellow in the History of Bengali Language and Literature, Gyan Publishing House, 2006.

- GHOSH,I.: « Murshidabad's Darbari Culture and the Incipient Nawabi of Bengal c.A.D. 1704-1740»,*Urbanisation in India: Past and Present: Professor Nisith Ranjan Ray Birth Centenary Volume*, Edited by Chittabrata Palit, Institute of Historical Studies,2009.

- GUHA,S. AND BANDYOPADHYAY,A.: «Terracotta Temples of Bengal : A Culmination of Pre-existing Architectural Styles» ,The Chitrolekha Journal on Art and Design, vol.1, Nº.1 , 2017.

- GUPTA, S.D.: «Village of Painters: A Visit to Naya, Pingla», *Chitrolekha International Magazine on Art and Design*, vol. 1, Nº.3,2011.

- GUPTA,S . D.: «Village to Naya, Pingla, Traditional Art», *Chitrolekha International Magazine on Art and Design* ,vol.1, Nº.3,2011.

- HAUSER,B.: «From Oral Tradition to "Folk Art": Reevaluating Bengali Scroll Paintings», *Asian Folklore Studies*, vol.61, Nº.1,2002.

- HITESRANJAN SANYAL:«Religious architecture in Bengal(15th-17th Century): A Study of the Major Trends», *Proceedings of the Indian History Congress*, vol.32, Nº.1,1970.

- ISLAM ,I & NOBLE, A.G.: « Mosque Architecture in Bangladesh : The Archetype and Its Changing Morphology», *Journal of Cultural Geography*,vol.17,Nº.1,1998.

- JAIN, J.: «The Art of Indian Picture Showmen : Tradition and Transformation", *Storyelling and Puppet traditions of India*, Dhurjjati Sarma, New Delhi: Indira Gandhi National Centre For the Arts,2010.

- JANA, TH.: «Educational Marginality : A Crisis Among the Patuas at Naya, West Bengal», *Chitrolekha International Magzine on Art and Design* , vol.6, Nº.2,2016.

- JEFFERSON, P.: «The Art of Survival Bengali Pats Patuas and Evdution of Folk Art in India» , *Independent Study Project (ISP) Collection*1815,2014.

- KOLAY, S. AND ROY, SH. Th, Designing alternative Paradigm for Traditional Visual Storytelling, ICORD'15, Indian Institute of Science, Bangalore, 7-8 January,2015.

- LOSTY, J.P.: «An Album from Bengal 1795-1810' in F. Galloway, *Imperial Past: India 1600-1800*», Francesca Galloway sale catalogue, London, 2011.

- LOSTY, J.P.: «Early Views of Gaur and Pandua by the Indian Artist Sita Ram», *Journal of Bengal Art*, v.1, 1996.

- LOSTY, J.P., '*Towards a New Naturalism: Portraiture in Murshidabad and Avadh 1750-80', in After the Great Mughals: Painting in Delhi and the Regional Courts in the 18th and 19th Centuries*, Bombay: ed. B. Schmitz, 2002.

- MAJUMDAR, S.N.: «Bengal Pata Chitra: Painting, Narrating and Siging with Twists and Turns», *Strangi Bengal Patachitra*, New Delhi, 2018.

- MAJUMDER ,R.: «Disappearing Traditions , The Narrative Songs of Bengal Pata Painting» , *Kalakalpa-IGNCA Journal of Arts*, vol.IV, Nº. 2, 2020.

- MANDAL, R., «Historical Ornamentation of Chinese Scroll Painting and Bengal Pata Painting», *The Chitrolekha Journal on Art and Design*, vol.2, Nº.3,2018.

- MICHELL, G., *The Islamic Heritage of Bengal* , Paris: United Nations Educational , Unesco,1984.

-Mitra ,A.: *District handbooks Murshidabad* ,Calcutta: Sree Saraswaty press,1953.

- NOORUR RAHMAN,SH., «Pir Cult Evidence of Hindu-Muslim Amity in Mughal Bengal», *Proceedings of the Indian History Congress* , Golden Jubilee Session, vol.50, 1989.

- PALIT ,S. & DATTA, D.B.: «Transformation from Performativeaer to Demonstrative Art: A Survival Strategy for Patachitra», *Asian Journal of Multidisciplinary Studies*, vol.4, Nº.2, 2016.

- ROY,A. CH., *history of Bengal: Mughal period* , Calcutta: Nabharat publishers, 1968.

- Rudgley,R. *The Encyclopedia of Psychoactive Substances*, New York: Great Britain – Brown and Company, 1999.

- SCHENDEL , W.V., *The Bengal Borderland : Beyond State and Nation in South Asia*, Delhi: Anthem South Asian Studies,2004.

- Sen ,B.: «Betwixt Hindusand Muslims», *Asian Ethnology*, vol.76, Nº.2, 2017.

- SOUMIK N. M.: «Bengal Pata Chitra: Painting, Narrating and Siging with Twists and Turns», *Satrangi Bengal Patachitra*, Ojas Art, New Delhi, 2018.

- STEWART, T.K.: «The Tales of Manik Pir-Protector of cows in Bengal, Tales of God's Friends», *Islamic Hagiography in Translation* , ed. John Renard, Berkeley: University of California Press,2009.

- TRIPTHY, M.:«Folk art at the crossroads of tradition and modernity: A study of Patta Painting in Orissa», *Journal of the Anthropological Society of Oxford* 29, №.3, 1998.

ثالثاً: المواقع الالكترونية:

- https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1955-1008-0-95(Accessed 12/9/2020)

- https://www.metmuseum.org/art/collection/search/74909(Accessed 21/12/2020)

تصويرة رقم أ لفافة مصورة "جورانو باتا" تمثل قصة الصوفي غازي بير – ترجع الى مدينة مرشد اباد بغرب البنغال– محفوظة فى المتحف البريطاني بلندن رقم الحفظ: 1955,1008,0.95 رابط الموقع:

https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1955-1008-0-95

تصويرة رقم ١/أ

تصويرة رقم ٦/أ

تصويرة رقم ٢/أ

تصويرة رقم ٧/أ

تصويرة رقم ٣/أ

تصويرة رقم ٨/أ

تصويرة رقم ٤/أ

تصويرة رقم ٩/أ

تصويرة رقم ٥/أ

تصويرة رقم ١٠/أ

نوال جابر محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150

تصويرة رقم ١١/أ

تصويرة رقم ١٦/أ

تصويرة رقم ١٢/أ

تصويرة رقم ١٧/أ

تصويرة رقم ١٣/أ

تصويرة رقم ١٨/أ

تصويرة رقم ١٤/أ

تصويرة رقم ١٩/أ

تصويرة رقم ١٥/أ

تصويرة رقم ٢٠/أ

تصويرة رقم ٢١/أ

تصويرة رقم ٢٦/أ

تصويرة رقم ٢٢/أ

تصويرة رقم ٢٧/أ

تصويرة رقم ٢٣/أ

تصويرة رقم ٢٨/أ

نوال جابر محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150

تصويرة رقم ٢٤/أ

تصويرة رقم ٢٩/أ

تصويرة رقم ٢٥/أ

تصويرة رقم ٣٠/أ

تصويرة رقم ٣١/أ

تصويرة رقم ٣٦/أ

تصويرة رقم ٣٢/أ

تصويرة رقم ٣٧/أ

تصويرة رقم ٣٣/أ

تصويرة رقم ٣٨/أ

تصويرة رقم ٣٤/أ

تصويرة رقم ٣٩/أ

تصويرة رقم ٣٥/أ

تصويرة رقم ٤٠/أ

تصويرة رقم ٤١/أ

تصويرة رقم ٤٦/أ

تصويرة رقم ٤٢/أ

تصويرة رقم ٤٧/أ

تصويرة رقم ٤٣/أ

تصويرة رقم ٤٨/أ

تصويرة رقم ٤٤/أ

تصويرة رقم ٤٩/أ

تصويرة رقم ٤٥/أ

تصويرة رقم ٥٠/أ

تصويرة رقم ٥١/أ

تصويرة رقم ٥٤/أ

تصويرة رقم ٥٢/أ

تصويرة رقم ٥٥/أ

تصويرة رقم ٥٣/أ

تصويرة رقم ٥٦/أ

نوال جابر محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150

تصويرة رقم ٥٧/أ

تصويرة رقم ب تمثل رادها تخبر صديقتها ساخي عن كريشنا– مخطوط جيتاجوفيندا ١٥٠٠–١٥١٨م اسلوب راجستان المبكر–مدينة جوليوار متحف الفنون الجميلة – بوسطن.

Orchha ,Datia , Konrad Seitz ,Panna: «Malwa» -Miniaturen von den Rajputischen Höfen Bundelkhands 1580 - 1850 , vol. I, Fig. 1.10B, 84.

تصويرة رقم ج تصويرة من مخطوط Ashtasahasrika Prajnaparamita من مدرسة بالا اوائل القرن ١٢م – غرب البنغال– متحف المتروبوليتان –نيويورك .

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/74909(Accessed 21/12/2020)

تصويرة رقم د لوحة أو لفافة غازي بير – مرسومة على الورق – القرن ١٢هـ/١٨م تنسب إلى قرية جانكار – مدينة مرشد آباد– محفوظ بمتحف فكتوريا والبرت رقم الحفظ IS.106-1955

http://collections.vam.ac.uk/item/O17892/scroll-painting-unknown(Accessed 12-9-2020)

"السِقايات والعيون (الـچشم) في العصر السلجوقي في بلاد الأناضول"

Sabils and fountains (çeşmeler) in Anatolia during the seljuk period

هالة محمد أحمد أحمد

مدرس الآثار الإسلامية بقسم الآثار والحضارة– كلية الآداب/جامعة حلوان

Hala Mohamed Ahmed Ahmed

Lecturer at the Archaeology and Civilization Department, Faculty of Arts, Helwan University

hala_ahmed@arts.helwan.edu.eg

الملخص:

شكلت السِقايات المائية والعيون والأسبلة أهمية كبيرة في الحضارة الإسلامية، وكانت سقاية الماء وتيسير سُبل الحصول عليه سمة من السمات الحضارية المهمة عند المسلمين، وقد انتشرت هذه المنشآت وبكثرة ببلاد الأناضول حيث حرص سلاطين السلاجقة ووزرائهم وكبار رجال الدولة على تشييد هذا النوع من العمائر وإلحاقه بمجموعاتهم المعمارية الضخمة فألحقت الـچشم بالجوامع والمدارس والخانات وغيرها، أو شُيدت مستقلة لا تتصل بأية أبنية، فبنوها على تقاطع الطرق وبداخل المدن وخارجها وبالأسواق، وكان الهدف من انشائها أنها تُعد عملاً من اعمال البر والتقوى، ووجه من أوجه الخير الغرض منه التقرب إلى الله وابتغاء مغفرته ورحمته.

يهدف البحث إلى دراسة الـچشم السلجوقية المتبقية ببلاد الأناضول، ومحاولة تفنيد طرزها وأنماطها المختلفة من خلال دراسة وصفية وتحليلة، مع الوقوف على أهم عناصرها المعمارية والعناصر والوحدات الزخرفية والمواد الخام المستخدمة، بالإضافة إلى حصر النصوص الكتابية المتبقية عليها واستخلاص أهم السمات التى اتسمت بها هذه المنشآت في تلك الفترة.

الكلمات الدالة:

چشمة؛ سِقاية؛ عين؛ الأناضول؛ سلجوقي

Abstract:

Water fountains, wells, and sabils are crucially important for Islamic civilization. Providing water and facilitating its sources were one of the important cultural features for Muslims. These establishments were prevalent in Anatolia as the Seljuk sultans, ministries, and men of state were keen on constructing this type of buildings and including it within their enormous complexes. Moreover, they added "Çeşme" to the mosques, Madrasahs, and inns, or they were independently built on the crossroads inside and outside the cities as well as the markets. The target behind building these establishments was charity and a means to get closer to God and seeking His Mercy. The study aims at examining the Seljuk Çeşme residual in Anatolia in an attempt to analyze their forms and features via a descriptive, analytical approach. In addition, it focuses on revealing the most important architectural elements, ornamental units, raw materials employed as well as the remaining inscriptions to identify the salient features of these establishments during this period. The attached catalog includes the most substantial shapes and paintings

Key Words:

Sabils, fountain, Seljuk, Architecture, Anatolia.

المقدمة:

حث الدين الإسلامي الحنيف على فضل سُقيا الماء، وقد جعل الله عزوجل الماء سبباً من أسباب الحياة، وتعددت الآيات القرآنية التي أشارت إلى الماء وأهميته، يقول جل ذكره: ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾[١] وفي موضع آخر:﴿أَفَرَأَيْتُمُ الْمَاءَ الَّذِي تَشْرَبُونَ (٦٨) أَأَنْتُمْ أَنْزَلْتُمُوهُ مِنَ الْمُزْنِ أَمْ نَحْنُ الْمُنْزِلُونَ (٦٩)﴾[٢]، كما ذُكر فضل سُقيا الماء في غير موضع في الأحاديث النبوية الشريفة، واعتبره نبينا الكريم عملاً من أعمال البرّ والخير وبذل المعروف بل أفضل الصدقة، قال عثمان: قال النبي (ﷺ) "مَنْ يَشْتَرِي بِئْرَ رُومَةَ فَيَكُونُ دَلْوُهُ فِيهَا كَدِلَاءِ الْمُسْلِمِينَ"، فاشتراها عثمان رضي الله عنه، وفي حديث آخر عن ثواب سقي الماء وعظيم أجره : (حدَّثَنَا عَبْدُ اللَّهِ بْنُ يُوسُفَ أَخْبَرَنَا مَالِكٌ عَنْ سُمَيٍّ عَنْ أَبِي صَالِحٍ عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ –رضي الله عنه– أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ – صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ– قَالَ: "بَيْنَا رَجُلٌ يَمْشِي فَاشْتَدَّ عَلَيْهِ الْعَطَشُ، فَنَزَلَ بِئْرًا فَشَرِبَ مِنْهَا، ثُمَّ خَرَجَ فَإِذَاهُوَ بِكَلْبٍ يَلْهَثُ يَأْكُلُ الثَّرَى مِنَ الْعَطَشِ، فَقَالَ: لَقَدْ بَلَغَ هَذَا مِثْلُ الَّذِي بَلَغَ بِي، فَمَلأَ خُفَّهُ ثُمَّ أَمْسَكَهُ بِفِيهِ، ثُمَّ رَقِيَ فَسَقَى الْكَلْبَ، فَشَكَرَ اللَّهُ لَهُ فَغَفَرَ لَهُ. قَالُوا: يَا رَسُولَ اللَّهِ وَإِنَّ لَنَا فِي الْبَهَائِمِ أَجْرًا؟ قَالَ: فِي كُلِّ كَبِدٍ رَطْبَةٍ أَجْرٌ") [٣].

وعلى مر العصور نرى المسلمين يقدّرون الماء الذي جعل الله منه كل شيء حي، فعلى مقربة من مصادره المختلفة ابتدعوا الطرق التي تكفل خزنه أو نقله إلى داخل المدن، وكفى أن مدينة أندلسية مثل مجريط (مدريد حالياً) اكتسبت اسمها من مجاري الماء التي كانت تندفع خلالها المياه إلى قلب المدينة عبر عدة كيلو مترات من المرتفعات، وقد كانت المياه للعرب الذين خبروا جدب الصحراء نعمة لمن يوفرها للناس ومكرمة تغنّى بها الشعراء، وقد لاقت الأسبلة رواجاً وترحيباً من المسلمين نظراً لما ترتبط به من فعل الخير بتوفير المياه للمارة وابن السبيل، بل تعداه من البشر إلى الحيوانات والدواب فعينت أحواضاً لسقياها[٤]. ولا شك أن لمكة المكرمة دوراً عظيماً في بلورة مفهوم السِّقايات والأسبلة وقيامها بدورها الأساس من سقاية الناس وحجاج البيت، ولا عجب في فخر قريش وبنو هاشم بهذا المقام الرفيع؛ ذلك أن سدنة الكعبة والسقاية كانتا أجلّ المهام وأعظمها على الإطلاق، ومن بلد الله الحرام انتقل شرف وفضل سقي الماء إلى سائر الدول الإسلامية من مشرقها لمغربها. ولقد تطورت السقايات والعيون وتزايدت أعدادها ببلاد الأناضول مع حكم المسلمين وحرص سلاطين الأتراك وأمرائهم على تشييد المنشآت المائية المختلفة وعلى رأسها السقايات والعيون والچشم والصهاريج لاعتبارها من المنشآت الخيرية وعملاً من أعمال البر والخير، بل ونافسهم في

---

[١] سورة الأنبياء، الآية ٣٠.

[٢] سورة الواقعة، الآيتان ٦٨ – ٦٩.

[٣] البخاري، أبي عبد الله محمد بن إسماعيل، *صحيح البخاري*، دمشق– بيروت: دار ابن كثير، ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م، ٥٦٦، ٥٦٩.

[٤] إبراهيم، مجدي إبراهيم، السبيل الإسلامي (عطش الطريق)، *مجلة الوعي الإسلامي*، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، ع٤٨٩، ٢٠٠٦م، ٦٠.

ذلك الوزراء وكبار رجال الدولة وميسورو الحال، حتى زخرت شتى مدن الأناضول بأعداد ضخمة منها، وكان الانتشار الكبير لها في العصرين السلجوقي والعثماني. ومن المعروف أن سلاجقة الروم قد استفادوا بشكل كبير من منشآت المياه والسقاية السابقة التي وجدوها ببلاد الأناضول من صهاريج وآبار وعيون ونوافير، ولما بدأت هذه المنشآت تتهالك ولم تعد تلبي حاجة سلاجقة الروم كما يجب ومع اتساع الدولة وازدياد حاجاتها بنوا السقايات والحِشم الجديدة[٥].

تعريف السقاية :

السقاية لفظة عربية من مصدرها السقي، والسِّقاية بكسر السين هي الموضع الذي يتخذ لسقاية الناس والسقاء يكون للماء واللبن، والاستسقاء طلب السقي مثل الاستمطار لطلب المطر، وقد أطلق إسم السقاية في مصر في العصر الإسلامي على أي منشأة تستخدم في سقي الناس بصرف النظر عن ضرورة تميز هذه المنشأة بتصميم معماري خاص لها، فأطلق إسم السقاية على العقود الحاملة لقنوات المياه، كما أطلق على السبيل والبئر والصهريج، وقد انشأ المسلمون السقايات وحافظوا على إخراجها في صورة فخمة وتقديمها بمستوى عال من البناء والاستخدام مع تجميلها بالعديد من الزخارف المعمارية والفنية بحيث أصبحت السقايات من اروع المنشآت المائية[٦]، وسقايات مكة من أقدم السقايات المعروفة والتي ورد ذكرها في المصادر العربية وتحديداً سقاية العباس بن عبد المطلب رضي الله عنه أقدم السِّقايات المعروفة [٧]، ولا شك أن السِقايات هي النواة الأولى لظهور المنشآت المائية مختلفة الطرز ومتنوعة الوظائف، ولفظة السِقاية هي الأعم والأكثر شمولاً، ويمكن أن تُطلق على العيون والأسبلة والحِشم والصهاريج والأحواض.

---

[5] KARADEMİR, M. ,«Edirne Çeşmeleri», *yüksek lisans tezi*, Sosyal Bilimer Enstitüsü, Selçuk Universitesi, Konya, 2007,40.

[٦] نوار، سامي محمد، *المنشآت المائية بمصر منذ الفتح الإسلامي وحتى نهاية العصر المملوكي*، الأسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ١٩٩٩م، ٦٧، ٧٠.

[٧] تُعد سقاية العباس بن عبد المطلب رضي الله عنه من أقدم السِقايات التي عُرفت في العالم الإسلامي، وكان موقعها بين بئر زمزم والكعبة المُشرفة حيث كانت تبعد عن البناء المقام على بئر زمزم من ناحيته الشمالية الغربية حوالي ٣٩ ذراعاً، ومن ناحيته الجنوبية الغربية ٤٩ ذراعاً و٩ أصابع، وقد عُمّرت وأجريت لها عدة تغييرات وإصلاحات عبر خمسة قرون إلا أن المراجع التي تتناول هذه التغيرات خلال تلك الفترة شحيحة، ولعل ما توافر من مصادر حول تجديدها يرجع لسنة ٧٠٦هـ / ١٣٠٦م وهي الفترة التي جدد فيها الناصر محمد بن قلاوون صاحب مصر بناء القناة، وقد كانت صفة هذه السقاية بيت مربع يعلوه قبة كبيرة، وللسقاية حوضان من الرخام وبركة كبيرة تُملأ من بئر زمزم. ويفهم من المصادر التاريخية أن عدد الأسبلة (السقايات) التي أنشئت بمكة المكرمة لوحدها في القرن ٣هـ / ٩م قد بلغ نحو مائة سبيل موزعة في فجاج مكة من باب المسجد الحرام إلى منى ونواحيها ومن باب المسجد الحرام أيضاً إلى جهة مسجد التنعيم.غباشي، عادل محمد نور عبد الله، "المنشآت المائية لخدمة مكة المكرمة والمشاعر المقدسة في العصر العثماني"، *رسالة دكتوراة*، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م، ١٠٢-١٠٣.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | هالة محمد أحمد أحمد

تعريف العين :

العين[٨] هي ينبوع الماء الذي يتفجر من الأرض ويخرج منها، وورد ذكرها في القرآن الكريم في غير موضع كما في :

"وَفَجَّرْنَا الأَرْضَ عُيُونًا"[٩]، "وَجَعَلْنَا فِيهَا جَنَّاتٍ مِّن نَّخِيلٍ وَأَعْنَابٍ وَفَجَّرْنَا فِيهَا مِنَ الْعُيُونِ"[١٠]، وايضًا "فِيهَا عَيْنٌ جَارِيَةٌ"[١١]، وجميعها تُشير إلى مكان تدفق الماء وخروجه.

تعريف الچشمة :

الچشمة Çeşme لفظة فارسية الأصل معناها عين جارية أو نبع أو ينبوع وتنطق تشمة، ويطلق الأتراك هذا المسمى على صنبور الماء الجاري لخدمة الناس في الطريق وشاع استخدامه زمن العثمانيين[١٢]، وكان يستخدم في سقي الماء والوضوء ويملأ ويستخدم في حاجات الناس اليومية من طهو طعام ونحوه، وقد اتخذت الچشم شكل الحنية المعقودة في الجدار وبصدرها حوض رخامي، واستعملت أحياناً كوحدة مستقلة بذاتها وفي أحيان أخرى ألحقت بمبان ومجموعات معمارية، وقد انتقل هذا التكوين إلى القاهرة إبان العصر العثماني وعرف باسم السبيل المُصاصة وإن اختلف شكله ووصفه المعماري تبعاً للاستخدام وتمشياً مع البيئة المصرية[١٣]، ومسمى الچشمة من المسميات التي ظهرت بعد مسمى السِّقاية والسبيل وتحديداً في القرن ٨هـ / ١٤م وكانت اكثر شيوعاً في العصر العثماني[١٤]، ويؤكد ذلك نصوص الإنشاء التي لازالت باقية على هذه المنشآت أو تلك الموجودة بالمتاحف والتى ترجع إلى ما قبل القرن ٨هـ / ١٤م، حيث إن معظمها ورد عليه لفظة السِقاية أو العين، ولكن بما أن لفظة الچشمة ذاعت بين الأتراك فيما بعد وأطلقوها على تلك الحنايا المتصلة بواجهات المنشآت، والتي امتازت بشكل معماري معروف؛ فقد عُمم مسماها ليشمل تلك الأسبلة السلجوقية التي اتخذت نفس الشكل حتى وإن لم يُعرف هذا المسمى زمن السلاجقة أنفسهم ولم ينقشوه على هذه السِقايات والأسبلة. ولا يختلف السبيل من حيث الغرض عن الچشم والسِّقايات فبدوره منشأة عامة خيرية

---

[٨] تُعد عين زبيدة بمكة المكرمة من أبرز الأسبلة المائية، وتنسب لأم جعفر أمة العزيز وهي ابنة عم الرشيد وزوجته وأم الأمين، وكانت من فضليات النساء وهي التي بنت الآبار والبرك والمصانع بمكة المشرفة، وحفرت العين المعروفة باسمها وقد جلبت إليها الماء من أقصى وادي نعمان شرقي مكة، وأقامت له الأقنية حتى أبلغت مكة، فقيل عنها أنها سقت أهل مكة الماء بعد أن كانت الراويه عندهم بدينار، وأنها أسالت الماء عشرة أميال بحط الجبال ونحوت الصخر حتى غلغلته من الحل إلى الحرم. سعدات، محمود فتوح محمد، *الفضائل النفسية والأجتماعية والقيمية لبناء الأسبلة المائية الوقفية الخيرية*، جـ١، بناء الأسبلة المائية، دار الهدى للنشر، ط٢، ١٤٣٦هـ، ٢٥.

[٩] سورة القمر، الآية ١٢.

[١٠] سورة يس، الآية ٣٤.

[١١] سورة الغاشية، الآية ١٢.

[١٢] عيسى، ميرفت محمود، "الچشمة دراسة وثائقية أثرية"، *مجلة كلية الآداب*– جامعة طنطا، ع٢٠، جـ١، ٢٠٠٧م، ٢٦٤.

[١٣] الحسيني، محمود حامد، *الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة (١٥١٧ – ١٧٩٨م)*، القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٨٨م، ٣٣٩.

[14] KARADEMİR, «Edirne Çeşmeleri», 40.

جُعلت لسِقاية المارة وعابري السبيل ابتغاء فضل الله وثوابه، وقد وجدت الأسبلة متصلة بالعمائر أو مستقلة، ولكن من حيث التخطيط والطراز المعماري فإن الأسبلة كانت تتكون من ثلاثة طوابق، السفلي ويمثل صهريج الماء، والأول ويمثل حجرة السبيل، والأخير ويُمثل الكتّاب، وهكذا عُرفت الأسبلة في مصر، في حين أن الچشم أبسط في التخطيط ولا تحتوى على صهريج الماء الضخم[١٥]، وعلى الرغم من ذلك فإن الحصول على الماء من الچشمة أسهل منه في السبيل الذي يتوجب أن يكون بداخله شخص موظف بعملية ملء الأكواب ووضعها على شبابيك التسبيل، أمّا الچشمة فالحصول على الماء منها يكون بطريق مباشر من الصنبور أو عن طريق السقائين الذين يملأون قربهم بالماء من تلك الچشم ويطوفون بها على البيوت[١٦]، هذا وقد ظهرت عدة مترادفات أخرى غير السقاية والسبيل و الچشمة، كلفظ المحسنة الذي شاع استخدامه في اليمن، ولفظ المعروف، وغيرها من الألفاظ التي تدل على ذلك النوع من الأبنية [١٧].

طرز الچشم السلجوقية:.

تؤرخ معظم الچشم السلجوقية الموجودة ببلاد الأناضول بالقرن ٧هـ / ١٣م، ولم تصلنا أية نماذج لچشم ترجع للقرن ٥هـ / ١١م، كما أنه لم يثبت بشكل مؤكد وجود أية چشم يمكن أن تؤرخ بالقرن ٦هـ/ ١٢م[١٨]، ويُمكن القول وفقاً للأمثلة المتبقية والتي ترجع للقرن ٧هـ / ١٣م أن السلاجقة قد عرفوا طرازين من الچشم، أولهما: طراز الچشم المستقلة، وثانيهما: طراز الچشم الملحقة بعمائر ذات أغراض وظيفية متنوعة، ولحسن الحظ أن مجموعة كبيرة من الچشم السلجوقية لازالت موجودة وبحالة جيدة، الأمر الذي أسهم في معرفة كيف كان شكل الچشم حينذاك، وأهم طرزها وأنواعها، وأهم المواد الخام التي كانت تبنى بها، والأشكال الزخرفية التي نُفذت عليها. ذهب عدة باحثين بالقول بأن السلاجقة لم يعرفوا طراز الچشم المستقلة، وأن كل ما عرفوه هي چشم متصلة ارتبطت بمنشآت مهمة كالمساجد والمدارس والخانات، وكانت ذات موقع استراتيجي مهم لوقوعها على الطرق الرئيسة، وكانت عبارة عن حوض ماء يرتفع قليلاً عن مستوى سطح

---

[١٥] كانت الچشمات تستمد مياهها من خزانات تقع خلفها فوق سطح الأرض إلا أنها لم تعرف فكرة عمل الصهاريج في تخوم الأرض إلا في نهاية القرن السادس عشر الميلادي، حيث ظهر السبيل كمنشأة معمارية مصرية التخطيط بالأناضول، فهو تأثير مصري في تكوينه المعماري وكذلك الصهريج الذي يوجد في تخوم الأرض فهو فكرة مصرية انتقلت لتركيا. إبراهيم، فهيم فتحي، *العمائر الدينية السلجوقية والمصرية حتى نهاية العصر المملوكي دراسة مقارنة لأساليب التخطيط*، مصر: المكتب العربي للمعارف، ٢٠١٤م، ٢١٤.

[١٦] عبد الشافي، صباح، "سقايات (چشمات) استانبول الچشمة الألمانية نموذجاً"، *مجلة كلية الآداب*–جامعة طنطا، ج١، ع٣١، ٢٠١٧م، ٣٧٩.

[١٧] سيد، جمال صفوت، "العمائر الدينية فى غرب الأناضول إبان عهد الإمارات (البكوات)"، *رسالة دكتوراة غير منشورة*، كلية الآثار جامعة القاهرة، ٢٠٠٩م، ٢٧٧.

[18] ÖNGE, Y., *Türk mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde su yapıları*, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1997, 37.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | هالة محمد أحمد أحمد

الأرض[١٩]، ولا شك أن السلاجقة قد عرفوا بناء الچشم المستقلة غير المتصلة بأية أبنية أو مجموعات معمارية، ومنها چشمة الاجا بأفيون (٦٧٧هـ / ١٢٧٨م) – اندثرت– بل وعرفوا أيضًا الچشم المستقلة ذات الواجهتين والتي ظهرت فيما بعد ذلك في القرن ٩هـ / ١٥م، إلا أنه لم تصلنا منها أية أمثلة متبقية حتى الآن[٢٠].

أولاً : الچشم المستقلة :

چشمة الآجا Alaca (٦٧٧هـ / ١٢٧٨م) المندرسة:

تقع چشمة الآجا بمدينة أفيون بمنطقة بولوادين Bolvadine [٢١] مقابل جامع السلطان علاء الدين كيقباد، وقد اندثرت الچشمة عند توسعة الطريق بهذه المنطقة عام ١٩٧٢م[٢٢]، ويُشير أونجه إلى أن هذه الچشمة كانت من الچشم المستقلة غير المتصلة بأبنية وأن ما اتصل بها من منازل وملحقات قد أضيف عليها [٢٣]، شيّدها بيرم بن عبد الله بأمر من السلطان غياث الدين كيخسرو الثالث، كانت الچشمة ذات قطاع مستطيل المسقط (شكل ١) ولها حِنية معقودة بعقد مدبب يتصل بها من أسفل حوض له ثلاثة بزابيز تنساب منها المياه (لوحة ١-٢)، يعلوها نص إنشاء الچشمة مكتوباً بخط الثلث السلجوقي في أربعة أسطر ومنفذاً على لوحة رخامية (المرمر الأبيض) مستطيلة الشكل (لوحة ٣):

١- أمر بإنشاء هذه العين الجارية في أيام دولة.

٢- السلطان الأعظم غياث الدنيا كيخسرو بن قلج أرسلان.

٣- العبد الضعيف بيرم ابن عبد الله الصاحبي[٢٤] أحسن الله خاتمته

٤- في محرم سنة سبع وسبعين وستمايه[٢٥].

---

[١٩] بدر، منى محمد، *أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي على الحضارتين الأيوبية والمملوكية بمصر*، جـ٢ العمارة، القاهرة: زهراء الشرق، ٢٠٠٢م، ١٣٧.

[20] ÖNGE, *Türk mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde su yapıları*, 11.

[٢١] مدينة أفيون من المدن التركية القديمة، وقد كانت تُعرف باسم اكرونيوم Akronium واكرونيوس Acroneos، ونيكوبولس Nikopolis، وارتبط اسمها باسم الوزير السلجوقي صاحب عطا، وعُرفت باسم صاحب قره حصار، وتحولت إلى قره حصار ثم أفيون قره حصار، وأفيون من مدن غرب الأناضول يجاورها من المدن قونية وعشاق واسكي شهر وكوتاهية، وتشتهر بآثارها المعمارية السلجوقية.

KARASU, G., «Afyon Çeşmeleri», *Yüksek Lisans Tezi*, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazi universitesi, Ankara, 2006, 7.

[22] GEMİCİ, N., «Selçuklu Devri Afyon Çeşmeleri», *Yükseklisans tezi*, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Marmara Üniversitesi, Istanbul, 1993, 16.

[23] ÖNGE, *Türk mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde su yapıları*, 58.

[٢٤] اشتهر لقب الصاحب بين وزراء سلاجقة الروم ومنهم الوزير فخر الدين على بن الحسين، وورد اللقب على النص الإنشائي لهذه الچشمة، كما سنلاحظ وروده مرة أخرى على المدرسة والجشمة المعروفتين باسمه بمدينة قيصري.

[٢٥] السطر الأخير لا يوجد بالصور الموجودة لنص الإنشاء ولكن قراءته موجودة في بعض المراجع التركية: =

=KARASU, «Afyon Çeşmeleri», 196; GEMİCİ, N., *Selçuklu Devri Afyon Çeşmeleri*, 14.

ولقد أُزيل النص عند هدم الچشمة وتم الاحتفاظ به، ووضع مؤخرا على چشمة حديثة جنوب جامع يُعرف بنفس إسم الچشمة القديمة، ومما تجدر ملاحظته من خلال الصور المتبقية للچشمة الإطار الزخرفي الموجود على الواجهة، وهو شريط زخرفي هندسي لوحدات نصل الرمح وتعرف بزخرفة السهم أو الحربة، وهي من الزخارف الهندسية المميزة واسعة الانتشار على عمائر سلاجقة الروم الدينية من جوامع ومدارس وعلى الخانات أيضًا، وقد مثلت چشمة الآجا نموذجاً فريدا لظهور هذه الزخرفة على هذا النوع من الأبنية. والحقيقة أنه من بين ٣٣ چشمة موجودة بمدينة أفيون، فإن چشمة هودالي الموجودة بشارع يُعرف بنفس الإسم، بمنطقة بيدرك Bedrik Mahallesi تسترعي النظر بشكلها غير المألوف وتاريخ بناءها المثير للجدل، فالچشمة ذات مسقط مستطيل، لها حنية معقودة بعقد مدبب تنتهي من أسفل بحوض، ويغطي الچشمة سقف جمالوني (لوحة ٤)، ويرجع البعض الچشمة إلى العصر السلجوقي، ولكن نمط البناء واتصال الچشمة بخزان مياه مقبى، والتغطية بالأسقف الجمالونية جميعها عوامل ترجح تآريخها بفترة لاحقة وربما ترجع للعصر العثماني [٢٦] ويستعين البعض في ترجيحهم بتآريخ الچشمة بالعصر السلجوقي، بنص الإنشاء الموجود عليها، ويقرأ (لوحة ٥):

١- السلطان المعظم عز الدنيا و

٢- الدين أبو الفتح كيكاوس بن كيخسرو

٣- برهان أمير المؤمنين[٢٧] أمر بعمارة

٤- المقام المبارك العبد الضعيف

٥- شمس الدين عمر بن عثمان....

٦- في تاريخ سنة ..... وسبعماية

---

[26] KARADEMİR, *Edirne Çeşmeleri*, 42.

[٢٧] لقب برهان أمير المؤمنين يُعد من الألقاب الشهيرة التي ارتبط ذكرها مع أسماء سلاطين سلاجقة الروم، ولقد تلقب بها السلاجقة العظام أولاً ثم تبعهم في ذلك سلاجقة الروم، ويُعد السلطان علاء الدين كيقباد، وعز الدين كيكاوس، وقلج أرسلان الرابع، وابنه كيخسرو من أشهر السلاطين الذين أطلق عليهم لقب برهان أمير المؤمنين، ومن المنشآت التي ورد عليها لقب برهان أمير المؤمنين جامع علاء الدين بقونية، وقد ورد في غير موضع، كما ورد في نص إنشاء مسجد بشاره بك بقونية، وفي نص إنشاء مسجد الخاتونية بقونية أيضاً، ونلاحظ وجوده في نص انشاء دار الصلحاء بمدينة انطاليا، وقد جاء بصيغة:

" تمت عمارة دار الصلحا (ء) المباركة فى دولة مولانا السلطان الأعظم شاهنشاه المعظم ظل الله في العالم مالك رقاب الأمم سلطان ملوك وسلاطين العرب والعجم عز الدنيا والدين غياث الإسلام والمسلمين أبو الفتح كيكاوس بن كيخسرو بن كيقباد برهان أمير المؤمنين في شهور سنة ثمان وأربعين وستمايه"، إبراهيم، فهيم فتحى، "نصوص الإنشاء بالعمائر الدينية السلجوقية في الأناضول (المساجد – المدارس – الخانقاوات – الزوايا)"، *كتاب المؤتمر الثالث عشر للإتحاد العام للآثاريين العرب*، الندوة العلمية الثانية عشر، دراسات فى آثار الوطن العربي، الحلقة الحادية عشر بالتعاون مع مصلحة الآثار الليبية، جـ٢، القاهرة ، ١٤٣١هـ / ٢٠١٠م، ١٤٥٨.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | هالة محمد أحمد أحمد

والمدهش في الأمر أن هذا النص هو نفسه دليل قوى على أن هذه الچشمة لا ترجع للعصر السلجوقي؛ فالنص لم يُذكر فيه سوى كلمة "المقام المبارك" وهي لفظة تُستخدم للإشارة إلى الأضرحة أو المنشآت الدينية من جوامع وزوايا وخانقاوات وغيرها، فعلى سبيل المثال لقد وردت على نص إنشاء زاوية سنبل بابا بتوقات ٦٩١هـ / ١٢٩١م بصيغة "توسل بإنشاء هذا المقام المبارك"[٢٨]، ولم ترد على أي نص كتابي للچشم السلجوقية، مما يرجح أن هذا النص الكتابي قد وُضع على الچشمة ولكنه لا يخصها.

ثانياً: الچشم المتصلة بمنشآت:.

١- الچشم المتصلة بمنشآت مندرسة:

ويُقصد بها تلك الچشم – المستقلة حالياً– والتي كانت فيما مضى جزءا من منشآت ضخمة لم يحالفها حظ البقاء، وقد كشفت الحفائر التى أجريت حولها عن وجود آثار أبنية غير منتظمة[٢٩].

١,١. الچشمة الكبيرة بإسبرطة Büyük Çeşme (٦٣٦هـ /١٢٣٦م):

تقع الچشمة بالقصبة القديمة بمنطقة اولوبورلو بمدينة إسبرطة[٣٠]، وهي ذات قطاع مستطيل الشكل عبارة عن إيوان يُفتح على الخارج بعقد نصف مستدير (منفذ على غير دقة) (لوحة٦ – ٧)، يتصدر الچشمة حوض للماء مستطيل الشكل، يعلوه لوحة رخامية مربعة نُقش عليها نص إنشاء الچشمة في أربعة أسطر مكتوبة بخط الثلث السلجوقي، وتُقرأ (لوحة ٨):

١- أكمل هذه العمارة المباركة في أيام الدولة السلطان

٢- الأعظم ظل الله في العالم غياث الدنيا والدين

٣- أبو الفتح كيخسرو بن كيقباد (برهان أمير)[٣١] المؤمنين العبد الضعيف المحتاج إلى

---

[٢٨] وجدت بعض المنشآت السلجوقية التي لم يرد عليها اسم يدل على وظيفتها سواء جامع أو مدرسة أو غيره، وإنما كان يحل محلها لفظ العمارة المباركة مثل مدرسة قره طاي بقونية ٦٤٩هـ إبراهيم، *نصوص الإنشاء بالعمائر الدينية السلجوقية في الأناضول (المساجد – المدارس– الخانقاوات – الزوايا)*، ١٤٦٩– ١٤٧٤.

[29] ÖNGE, *Türk mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde su yapıları*, 13.

[٣٠] تقع مدينة إسبرطة بجهة الأناضول الجنوبية الغربية مجاورة لمدينتى قونية وأفيون قره حصار، تتكوّن المدينة من ١٣ مديرية أشهرهم إسبرطة المركز، اولوبورلو، اغردير، ومنطقة عطا بك، وتمتاز مدينة إسبرطة باحتوائها على عدد لا بأس به من الآثار السلجوقية، والآثار التي ترجع لفترة الإمارات التركمانية (البكوات)، والآثار العثمانية، ويبلغ عدد جوامعها حوالي ٤٢ جامع، و٣ مدارس، و١٣ ضريح، و١١ حمام، بالإضافة إلى ٢٦ چشمة، هذا فضلاً عن الخانات والقلاع، والأسواق وغيرها من المنشآت. Isparta Kültür Envanteri, Part1(1); T.C. *Isparta Valiliği IL Kültür Ve Turizm, Müdürlüğü, Isparta*, 2009.

[٣١] بعض المراجع التركية أوردتها برهان المؤمنين ولكنها أوقع أن تكون برهان أمير المؤمنين، ويؤكد ذلك أنها وردت بنفس الصيغة على چشمة خطير أوغلو بنيغدة Hatıroğlu Çeşmesi ٦٦٦هـ /١٢٦٧م، ووردت على نص موضوع على جشمة هودالي بأفيون ويرجع لعام ٦٤٨هـ / ١٢٥٠م (لوحة ١٢)، ووردت على معظم جوامع مدينة قونية السلجوقية كجامع= =علاء الدين بقونية ٦١٦هـ / ١٢١٩م، وجامع بشاره بك ٦١٦هـ / ١٢١٩م، والمدرسة الشفائية بسيواس ٦١٤هـ / ١٢١٧م وغيرها العديد.=

٤- رحمه ربه ـــــــــــــــــ (سته) وثلثين وستمايه

يعلو هذا النص جزء كتابي آخر عليه كلمة السلطاني فقط (لوحة ٩)، وعلى الرغم من أن الكلمة نُفذت بشكل قريب للغاية من نص الإنشاء وعلى الأرجح أنها تعود لنفس الفترة أيضًا إلا أنها على ما يبدو لا تخص الچشمة؛ لأن بمقارنة چشم تلك الفترة لم يكن يوجد عليها سوى نص كتابي واحد يعلو الحوض الرخامي ويتخذ الشكل المستطيل أو المربع ويكون مقسماً إلى أشطر، كما أن كلمة السلطاني منفذة في مربع مما يرجح أنها كانت تقابلها كلمة أخرى وهو شكل غير مألوف للكتابات على الچشم السلجوقية. تمتاز هذه الچشمة تحديدا بطرازها الفريد؛ لأنها تعد الچشمة الوحيدة المستقلة الموضوعة داخل إيوان، ويُمكن أن نُطلق على هذا النوع من الچشم طراز الچشمة الإيوان، على غرار التربة الإيوان، وهي قريبة الشكل الخارجي من الأخيرة باختلاف وظيفة المنشأة والمساحات المستخدمة التي أثرت على باقي التخطيط. أمّا بالنسبة لتاريخ الچشمة فلقد طُمس الجزء الكتابي الذي يشير إلى مُشيدها وأصبح من الصعب للغاية محاولة استنتاجه وفقاً لنهايات الحروف وقاماتها، ولكن النص يوضح بشكل لا يقبل الشك أن الچشمة تم الانتهاء من بنائها في أيام السلطان غياث الدين كيخسرو (الثاني) بن السلطان علاء الدين كيقباد بن كيخسرو (٦٣٤ – ٦٤٤هـ / ١٢٣٧ – ١٢٤٦م)، ولفظ (أكمل) المستخدم في أول نص الإنشاء يُشير إلى أن بداية إنشاء الچشمة كانت قبل ذلك، وتُرجح دوغان أن الچشمة قد شُيدت مطلع القرن ٧هـ / ١٣م أو على الأكثر في الربع الأول منه، ثُم استُكملت على عهد السلطان غياث الدين كيخسرو الثاني[٣٢].

=Isparta Kültür Envanteri, Part2(2), 209. ; ŞAMAN DOĞAN, N.: «Eski Uluborlu'daki Hamam ve Çeşmeler», *Vakıflar Dergisi*, 28, 2004, 270.

[32] ŞAMAN DOĞAN, Eski Uluborlu'daki Hamam ve Çeşmeler, 270

تذكر المصادر عنه أنه لما توفى والده اتفق أهل المملكة على سلطنته فوليها وهو شاب، فاشتغل باللهو واللعب، والمجون وشرب الشراب؛ فاختل عليه قانون ملكه وطُمع فيه مع كثرة عساكره؛ فقصد التتار وزعيمهم باجو مدينة أرزن الروم (أرضروم)، وأخذوها، وأخذوا منها أموالاً عظيمة، فأشار رجال السلطنة على غياث الدين كيخسرو الثاني بتجنيد العساكر، وبالفعل حشدهم وصار بهم إلى عسكر التتار؛ فانكسر وتشرد عسكره وأُسرت أمه، وكانت وفاته سنة ٦٤٣هـ / ١٢٤٥م. وعلى عهده كانت معركة كوسه داغ (Köse Dağ –Kosedagh)٦٤١هـ / ١٢٤٣م التي انهزم فيها السلاجقة أمام التتار، كان السلطان كيخسرو الثاني متزوجاً من رومية وكرجية، أما الكرجية فهي الأميرة روزدان إبنة ملك الكرج، والتى اشتهرت فيما بعد باسم خاتون الجورجية، أو جورجي خاتون، ولقد ترك لها كيخسرو الثاني حرية العبادة فظلت على دينها، وقد شُغف بحبها وهام بها إلى حد أن أراد تصويرها على الدراهم، فأشير عليه أن يصور صورة أسد عليه شمس، لينسب إلى طالعه ويحصل به الغرض. ابن الفوطي، كمال الدين أبو الفضل عبد الرزاق بن تاج الدين أحمد، *تلخيص مجمع الآداب في معجم الألقاب*، تحقيق: مصطفى جواد، جـ٤، القسم ٢، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق :مطبوعات مديرية احياء التراث القديم،١٩٦٣م، ١٢٠٤. وعلى الرغم من أن فترة حكم غياث الدين كيخسرو الثاني تعد بداية انحطاط قوة سلاجقة الروم، وتدخل المغول فى شئونهم،= =إلا أن غياث الدين كيخسرو نجح في أن يكون راعياً للفن في بلاد الأناضول، وأن يشيد العديد من المنشآت المهمة، والخانات العديدة، كخان إنجير، خان قيرقوز، خان أغزيكارا، خان كارجي، خان جاكالي، وخان شارافسا.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | هالة محمد أحمد أحمد

١. ٢. چشمة خطير اوغلو بنيغدة Hatıroğlu Çeşme (٦٧٦هـ /١٢٧٧م):

تقع الچشمة بمدينة نيغدة (نيده) التركية[٣٣]، وتُعرف باسم چشمة الجامع الكبير، وهي ذات قطاع مستطيل المسقط تبلغ أبعاده ١,٣٢م× ٤,٠٥م× ٤,٥٥م (شكل ٢) مبنية من الحجر المصقول[٣٤] ولها حنية معقودة بعقد نصف دائري مكوّن من أربع عشرة صنجة (لوحة ١٠-١١)، وبأسفل الحنية لوحة مستطيلة بها فتحتين لصنبورين لا أثر لهما حاليا، وقد استبدلتا بثلاث فتحات حديثة، يعلوها لوحة مستطيلة من الرخام نُقش عليها نص الإنشاء في أربعة أسطر بخط الثلث السلجوقي، وتقرأ (لوحة ١٢):

١- أمر بعمارة هذه العين المباركة في أيام الدولة السلطان الأعظم شاهنشاه

٢- المعظم مالك رقاب الأمم سيد سلاطين العرب والعجم ظل الله في الأرض غياث الدنيا والدين[٣٥] أبو الفتح كيخسرو

٣- بن قلج أرسلان برهان أمير المؤمنين خلد الله دولته العبد الضعيف المحتاج إلى رحمه الله[٣٦]

٤- تعالى وغفرانه مسعود بن الخطير أحسن الله عواقبه في بعض شهور سنة سته وسبعين وستمايه

ويبدو من نص الإنشاء أن الچشمة قد شُيدت على عهد السلطان غياث الدين كيخسرو الثالث (٦٦٤- ٦٨١هـ / ١٢٦٥- ١٢٨٢م) الذي تولى سلطنة الأناضول وهو لم يتجاوز الرابعة بعد أن قتل التتار والده السلطان ركن الدين قيليج أرسلان الرابع، ولصغر سنه انفرد وزير أبيه البرواناه معين الدين سليمان بأمر المملكة السلجوقية، وفي عهده كانت موقعة أبلستين والتي كان من نتائجها الخطيرة أن دولة سلاجقة الروم لم تعد مملكة مستقلة إنما أصبحت ولاية تابعة للمغول يتولاها أحد قاداتها كنائب عن الخان، وخلال السنوات

---

[٣٣] من مدن وسط الأناضول الموجودة بمنطقة كبادوكيا، ونيغده (نكيدا) ضبط أسمها بفتح النون وإسكان الكاف ودال مهملة مفتوحة، وهي مدينة كبيرة، كثيرة العمارة، قد تخرب بعضها، يشقها النهر المعروف بالنهر الأسود، وهو من كبار الأنهار عليه ثلاث قناطر، إحداها بداخل المدينة، واثنتان بخارجها، وعليه النواعير بالداخل والخارج، ومنها تُسق البساتين. ابن بطوطة، أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم، *رحلة ابن بطوطة المسماه تحفة الأنظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار*، جـ١، مصر: المكتبة التجارية الكبرى، ١٣٧٧هـ / ١٩٥٨م، ١٨٨.

[34] ÖZKARCI, M., *Niğde'deTürkMimarisi*, TTK.2001 ,164, https://nigde.ktb.gov.tr

[٣٥] يُلاحظ أن كل سلطان قد تميز ببعض الألقاب الخاصة دون غيره؛ فمثلاً نجد أن السلطان كيخسرو الأول بن قلج أرسلان (٦٠١ - ٦٠٧هـ/ ١٢٠٤- ١٢١٠م) اتخذ لقب غياث الدنيا والدين، وكان قاصراً عليه وعلى اى سلطان من بنى سلجوق يحمل نفس الاسم، ولقد وجد لقب غياث الدنيا والدين على المنشآت التي شيدها السلطان كيخسرو الثانى بن كيقباد، أو التي شُيدت في عهده، وكذلك وجدت على المنشآت التي شيدها السلطان كيخسرو الثالث أو التي شُيدت في عهده، وهو لقب حرص عليه سلاطين السلاجقة مثله مثل عز الدين وعلاء الدين وجميعها تحمل معنى أن هؤلاء السلاطين هم حماة الدين وغياثه وعلائه وهم من يستمدون شرعية حكمهم من الله. للمزيد انظر : إبراهيم، *نصوص الإنشاء بالعمائر الدينية السلجوقية في الأناضول*، ١٤٨٤.

[٣٦] هذه الألقاب تفيد التضرع إلى الله والتذلل إليه والتقرب منه عسى أن يتقبل الله منهم هذه المنشآت، وقد وردت بعدة صيغ كالعبد الضعيف المحتاج إلى رحمة ربه، العبد الضعيف الراجي رحمة ربه، العبد الراجي المحتاج رحمة الله تعالى، العبد الفقير إلى رحمة الله. انظر : إبراهيم، *نصوص الإنشاء بالعمائر الدينية السلجوقية في الأناضول*، ١٤٩٣.

التالية انقسمت فيما بينها ولم يعد لها لا حول ولا قوة [٣٧]، أمّا مسعود بن الخطير نفسه فهو شرف الدين مسعود بن خطير الدين الزنجاني Şerefeddin Mesud Hatıroğlu أمير مدينة نيغدة وأحد الأمراء المشهورين بكفاحهم ضد المغول، ذاع صيته إبان حكم السلطان غياث الدين كيخسرو الثالث عندما عيّنه أميرا على نيغده، واستطاع في وقت قصير أن يحقق بها الاستقرار وأن يكوّن جيشاً قوياً للمدينة [٣٨] ولا تذكر المصادر التاريخية الكثير عن حياته سوى أنه من أسرة ترجع أصولها لمدينة زنجان الإيرانية، وقد كان له أخوين هما؛ ضياء الدين بن خطير Ziyaüddin Hatıroğlu، وصارم الدين بن خطير Sarımeddin Hatıroğlu، وله ابن يسمى نظام الدين أوحد Nizameddin Evhet [٣٩]، وللأمير شرف الدين مسعود بن الخطير مواقف عظيمة في جهاده ضد المغول ومنها أنه أرسل أخاه ضياء الدين إلى السلطان ركن الدين بيبرس البندقداري في دمشق طلباً لعونه في التخلص من المغول، وبالفعل فقد حشد السلطان المملوكي جيوشه بدمشق ومصر وتحرك به حتى وصل إلى ابلستين Elbistan، إلا أن خيانة البرواناه معين الدين حالت دون ذلك، وداهم المغول الأمير شرف الدين مسعود وأعدموه ومثّلوا بجسده [٤٠] وفي رواية أخرى يذكرها اليونيني في ذيل مرآة الزمان أن البرواناه معين الدين سليمان قد تحالف مع ابغا أمير المغول واتفقا على غزو الشام، وخرج البرواناه بعسكر عدته عشرة آلاف فارس وصل به إلى مرعش وكانوا على وشك أن يغيروا على أطراف حلب؛ فتقدم الملك الظاهر وعسكر دمشق وأرسل إلى مصر فخرجت له الجيوش بقيادة الأمير بدر الدين بيسري ووصلوا إليه، ولما سبق إلى التتر خبره ولّوا على أعقابهم [٤١]، ويؤكد الذهبي أن شرف الدين ابن الخطير قُتل بغدر البرواناه في جمادى الأولى وبعث برأسه إلى قونيه وبإحدى يديه إلى أنكوريه (أنقرة حالياً) وبالأخرى إلى أرزنجان، وذلك بعد أن تبينوا أنه مال إلى صاحب مصر وراسله [٤٢]. ولقد تبقى من منشآت الأمير شرف الدين مسعود بن الخطير بمدينة نيغده الجشمة سالفة الوصف [٤٣] والتي بقيت شاهدة على تلك الفترة وسيرة الأمير الطيبة الذي مات غدرا أثناء مقاومته للمغول.

---

[٣٧] عطا، زبيدة، *بلاد الترك فى العصور الوسطى بيزنطة وسلاجقة الروم والعثمانيين*، دار الفكر العربي، د.ت.، ١٤٤– ١٤٥.

[38] DEĞİRMENÇAY, V.: «Sadr-I konevi ve Anadolu Selcuklu Emirlerine Mersiyesi», *Sosyal Bilimler Dergisi* 54, Edebiyet Fakültesi, Ataturk Üniversitesi, 2015, 37.

[39] GÖKSU, M., «Şerefeddin Hatıroğlu ve Moğollara Karşı İsyanı», *Yüksek lisans Tezi*, Sosyal Bilimler Enstitüsü Selçuk Üniversitesi, Konya, 2000, 21.

[40] DEĞİRMENÇAY, V., *Sadr-I konevi ve Anadolu Selcuklu Emirlerine Mersiyesi*, 38.

[٤١] اليونيني، قطب الدين موسى بن محمد، *ذيل مرآة الزمان*، مج ٢، حيدر أباد: دائرة المعارف العثمانية، ١٣٧٥هـ / ١٩٥٥م، ٤٦٧.

[٤٢] الذهبي، شمس الدين محمد بن احمد بن عثمان(سنة ٦٥١ : ٧٠٠هـ)، *تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام*، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، جـ ١٤، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٦م، ٣٥٧.

[43] GÖKSU, *Şerefeddin Hatıroğlu ve Moğollara Karşı İsyanı*, 38.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | هالة محمد أحمد أحمد

٢- الچشم المتصلة بمنشآت باقية:.

انتشر بناء الچشم الملحقة بعمائر ذات أغراض وظيفية مختلفة كالجوامع والمدارس والخانات بجميع أرجاء الأناضول، الأمر الذي يؤكد مدى اهتمام السلاطين بهذا النوع من المنشآت الإجتماعية[٤٤]، ولا شك أن الدافع من إلحاق الچشم بالمدارس والمنشآت الأخرى أعمال البر والخير وإمداد الناس بالماء دون مقابل، وقد كانت هذه الچشم المُلحقة تُشيد مطلة على الشوارع وفي المواضع التي تتقاطع بمقرها الطرق في كل مدن الأناضول لتوفير الراحة للمسافرين والقوافل التجارية، وكوحدات ملحقة بالعمائر المختلفة لتخدم المارة [٤٥]، وتعتبر الچشم المتصلة أكثر انتشارا من الچشم المستقلة، والنماذج المتبقية توضح أن أغلب هذه الچشم قد أُلحقت بمنشآت ضخمة ومجموعات معمارية شيدها سلاطين وأمراء ووزراء، وقد ساعد تنوع وتعدد هذه الچشم على تقسيمها وتفنيد أنماطها وأشكالها على عكس الچشم المستقلة المتبقية.

٢. ١. چشم الخانات :

شيد سلاجقة الروم الخانات كمنشآت تجارية ضخمة في المدن وعلى طوال طريق القوافل، ووزعت بجميع آراضي الأناضول حتى غدت شبكة كبيرة متصلة، وتشهد الآثار المتبقية على عظمة هذه العمائر وإحكام بنيانها وضخامة أوقافها وتنوع وحداتها المعمارية، ومن خلال الأمثلة الباقية يمكن القول: إن الخانات السلجوقية أكثر المنشآت التي اتصلت بها الچشم. ومنهم: خان الارا (٦٢٧هـ / ١٢٣٠ أو ٦٢٩هـ / ١٢٣١ – ١٢٣٢م) بالانيا، وخان خاتون (٦٣٦هـ / ١٢٣٨-١٢٣٩م) على طريق توقات، وخان ساري أو الخان الأصفر (ق٧هـ / ق١٣م) بأفانوس[٤٦].

أ- چشمة خان الارا (٦٢٧هـ / ١٢٣٠ أو ٦٢٩هـ / ١٢٣١ – ١٢٣٢م):

يقع خان الارا على طريق انطاليا- الانيا، ويتضح من نصه الإنشائي أن الخان يرجع لعام ٦٢٧هـ / ١٢٣٠ أو ٦٢٩هـ / ١٢٣١ – ١٢٣٢م[٤٧]، وقد شُيد في عهد السلطان علاء الدين كيقباد بن كيخسرو[٤٨]،

---

[٤٤] بدر، *أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي على الحضارتين الأيوبية والمملوكية بمصر*، جـ٢ (العمارة)، ١٣٨.

[٤٥] إبراهيم، *العمائر الدينية السلجوقية والمصرية حتى نهاية العصر المملوكي*، ٢٠٩.

[46] TARGUT, D., «Mahperi Huand hatun ve Yaptirdiği Hanlar», *The International Conference on studies in Turkology (ICOSTURK2016)*, Barcelona-Spain, 2016, 6.

[٤٧] يرجع السبب في هذا الاختلاف لصعوبة قراءة التاريخ بسبب كتابته بخط ضيق جدا، وتراكب الكلمات فوق بعضها بسبب ضيق المساحة المخصصة له، كما أن كلمتي "سبع" و"تسع" قريبتان من حيث الرسم والشكل ولا يفرق بينهما إلا التنقيط. إبراهيم، فهيم فتحي، "خانات الطرق في عهد سلاجقة الروم (٤٧٠ – ٧٠٨هـ / ١٠٧٧ – ١٣٠٨م) دراسة أثرية معمارية"، *رسالة دكتوراة*، كلية الآداب بسوهاج، جامعة جنوب الوادى، ١٤٢٧هـ / ٢٠٠٧م، ٤٠٦.

[٤٨] يُعد السلطان كيقباد السلطان العاشر من سلاجقة الروم، ويطلق عليه السلطان علاء الدين الكبير، وعلاء الدين المعلى، كما استطاع أن يتخذ لقب السلطان الأعظم، ولقد صادق الخليفة العباسي بشكل رسمى على هذا اللقب، وهو يُعد من أعظم سلاطين السلاجقة، حتى أن الأتراك يوازون مكانته بمكانة السلطان العثماني سليمان القانوني، امتاز عهد كيقباد الأول بالرفاهية وزيادة العمران، وتطور التجارة، وتنمية الصناعة وتقدم الزراعة، ولقد استطاع أن يرفع من مكانة دولة سلاجقة=

والخان له مسقط مستطيل يتوسطه فناء يُفتح عليه عدة وحدات معمارية أهمها الإيوان الذي به الچشمة (شكل ٣)، يقع الإيوان على يسار الداخل لخان الارا، وتبلغ مساحته حوالي ٤،٤٥م × ٣،٤٦م مبنياً بالحجر المصقول، ويغطيه قبو مروحي الشكل[٤٩] (لوحة ١٣)، يتصل بجداره الشمالي درج سلم حجري يؤدي لسطح الخان، وتقع الچشمة بجداره الشرقي وقد حاول اللصوص فيما مضى الحفر والتنقيب أسفل الإيوان، حيث قاموا بتخريب أجزاء عدة من أرضية الإيوان[٥٠] والچشمة عبارة عن دخلة تنتهي بشكل مفصص مشع يعلوها بقايا دائرتين زخرفيتين، وللچشمة فتحتي صنبور (لوحة ١٤) وحوض خُصص لسقي الدواب ولا تزال بقاياه موجودة[٥١]. ويلفت النظر بقايا شكلين زُخرفيين يقعان أسفل الدخلة مباشرة، كانا – على الأغلب – عبارة عن أسدين (شكل ٤).

ب- چشمة خان خاتون (٦٣٦هـ / ١٢٣٨-١٢٣٩م):

يُعد خان خاتون أو خان ماهبري خاتون [٥٢] الواقع على طريق آماسيا – توقات، والمُشيد عام ٦٣٦هـ / ١٢٣٨ – ١٢٣٩م على قدر كبير من الأهمية؛ وذلك لعدة أسباب لعل أهمها أنه الخان الوحيد الباقي من

=الروم، كما استطاع أن يخضع بلاد القرم للنفوذ السلجوقي، وقوى علاقته بالعالم الإسلامي بمصاهرته للسلطان الأيوبي الملك العادل، توفى السلطان علاء الدين كيقباد مسموماً،وترك من الأولاد ثلاثة وهم عز الدين قيليج أرسلان وركن الدين وكيخسرو. أحمد، هالة محمد، "عمائر مدينة قيصري إبان عصر سلاجقة الروم"، *رسالة دكتوراة غير منشورة*، كلية الآداب، جامعة حلوان، ٢٠١٥، ٢٤ – ٢٥.

[٤٩] سقف الإيوان مرمم حديثاً، ويبدو في إحدى الصور التي التقطت في عام ١٩٦٦م أن الإيوان مكشوف تماماً ودون سقف.

YAVUZ, A.: « Anadolu Selçuklu Kervansaraylarında Mekan-İşlev İlişkisi İçinde Savunma ve Barınma», *Vakıf Haftası Dergisi*, 1992, 273.

[50] ERDOĞDU, İ., *Alara Han*, lisans tezi, Fen edbiyat Fakültesi, Pamukkale Üniversitesi, Denizli, 2018, 10.

[٥١] إبراهيم، *خانات الطرق في عهد سلاجقة الروم*، ٤١٠.

[٥٢] هي الأميرة ديستينا (Destina)، ابنة الحاكم كيروارد (Ker fard)، حاكم قلعة كالونوروس، تلك المدينة التي عُرفت فيما بعد بالعلائية أو الانيا، تزوجها علاء الدين كيقباد بعد أن حاصر كالونوروس، وهادن صاحبها؛ فكان هذا الزواج بمثابة ربط أواصر الصلة بين السلطان وقيروارد، وتوطيد للسلام بين الطرفين، وتُعد الأميرة ديستينا، والتي منحها كيقباد لقب ماه بري، لجمالها ورقتها، أولى زوجاته، وأم إبنه كيخسرو، وقد عرفها الناس باسم "ماه بري"، ولقبها السلطان كيقباد بلقب الخوند خاتون، كما لُقبت بصفوة الدنيا والدين، والزاهدة، وعصمة الدين، ويُذكر عن ماه بري خاتون أنها كانت حكيمة، ذكية، وكانت دؤوبة في العمل، مراعية لشئون القصر السلجوقي، ومشرفة على كل ما يتعلق به، وكانت محبة لمجالس العلم، وكان علاء الدين كيقباد يتنقل ما بين مدينتي الانيا وقونية في فصل الشتاء، أما فصل الصيف فكان يقضيه في مدينة قيصري، بقصر الكيقبادية، ويأتى إليه العلماء من أنحاء الأناضول، ويجالسهم ويوقرهم، وقد تأثرت السلطانة ماه بري بهذه الحياة العلمية، وكثيراً ما تناقشت مع العلماء ورجال الدين في ذلك الوقت، وماه بري خاتون من خواتين البيت السلجوقي اللواتي تمتعن بشخصية قوية، فلقد استطاعت بمساندة الوزير السلجوقي سعد الدين كوبك أن تجعل ابنها غياث الدين كيخسرو يعتلى العرش رغم معارضة بعض الأمراء ورغم منافسة إخوته أبناء الأميرة الأيوبية (العادلية الزوجة الثانية للسلطان علاء الدين كيقباد)، وكانت ماهبري خاتون راعية للعمارة والفنون كزوجها علاء الدين كيقباد، ويذكر أنها أنشأت ما لا يقل عن خمسة خانات ومجموعة كبيرة من العمائر أشهرهم مجموعتها الضخمة بمدينة قيصري. أحمد، *عمائر مدينة قيصري إبان عصر سلاجقة الروم*، ٤٨ – ٤٩.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | هالة محمد أحمد أحمد

ضمن مجموعة لا تقل عن خمسة خانات قامت بإنشائها ماهبري خاتون[٥٣]، كما أن الچشمة الخاصة به تُعد الوحيدة المتبقية المتصلة بواجهة خان، على عكس چشمة خان الارا، وچشمة خان ساري الموجودين داخل الخان.

الخان من الخانات ذات القسمين، حيث يحتوي على قسم ذو فناء، وقسم مغطى، كلاهما مقسم إلى بائكات ترتكز على دعامات حجرية (شكل ٥)، كما يحتوي على مدخل ثان داخلي يؤدي إلى القسم المغطى، تقع الچشمة (شكل ٦) شرق مدخل الخان، وهي عبارة عن حنية معقودة بعقد مدبب ينتهي عند مفتاحه بشكل ذو ثلاثة رؤوس (لوحة ١٥)، وللچشمة حوض رخامي مستطيل يعلوه فتحتان كانتا مخصصتين لصنابير المياه، وقد كانت من النحاس وتتخذ شكل رأس ثعبان يُخرج الماء من فمه، وينتهي الصنبور بقرص مستدير يُثَّبت على الجدار، وقد فقد صنبور منهما في حين يحتفظ متحف يوزغاد بالصنبور الآخر (لوحات ١٧-١٨)، يعلو ذلك لوحة كتابية ذات شكل مستطيل مكتوبة بخط الثلث السلجوقي في سطرين (لوحة ١٦):

١- عمارة هذه السقاية

٢- بتوفيق الله والهداية

وعلى الرغم من أن النص بسيط ولا يحمل تاريخا أو يُشير إلى ماهبري خاتون كنص الإنشاء أعلى المدخل الرئيس والثاني الموجود أعلى الباب المؤدي للقسم المغطى، إلا أنه يحظى بأهمية كبيرة حيث يُعد النص الكتابي الوحيد الموجود على چشم الخانات، فضلاً عن لفظة السقاية التي استخدمت للإشارة إلى السبيل أو الچشمة.

جـ- چشمة خان صارى: (شكل ٧)

يقع الخان على طريق قيصري – آقسراي إلى الشرق من أفانوس بمسافة ٥ كم، وللأسف لا توجد أية كتابة تُشير إلى تاريخ إنشاء الخان، ويرجح البعض أنه يرجع لفترة حكم السلطان غياث الدين كيخسرو الثاني (٦٣٤ – ٦٤٤هـ / ١٢٣٥ – ١٢٤٦م) أو فترة حكم السلطان عز الدين كيكاوس الثاني، والخان من الخانات ذات القسمين؛ قسم مغطى مكوَّن من خمس بلاطات يُغطيها أقبية، وقسم ذو فناء مكشوف يعلو دهليز مدخله مسجد يُصعد إليه عن طريق سلم حجري جانبي، وإلى الجنوب من دهليز المدخل وبالركن الجنوبي الشرقي للفناء يوجد إيوان به چشمة الخان[٥٤]، والچشمة –(شكل ٨)– عبارة عن دخلة مستطيلة مجوفة يؤطرها إطار زخرفي لوحدات نصل الرمح (لوحة ١٩). وكما بنى سلاجقة الروم الچشم داخل الخانات وألحقوها أيضًا بالواجهات، كذلك بنوا بعض الچشم على مقربة من الخان مثلها في ذلك مثل الجسور أو الحمامات التي كانت تُعد من وحدات الخان الأساسية وإن لم تتصل به بشكل مباشر، وخان دوقزون(٦٠٧هـ / ١٢١٠م) الواقع على طريق قونية آقشهر له چشمة تبعد مسافة ٢٠م جنوب غرب الخان، وهي عبارة عن جدار حجري

[٥٣] من بينهم أربعة خانات على طريق مدينتي سيواس وقيرشهر. آصلان آبا، اوقطاى، *فنون الترك وعمائرهم*، ترجمة : أحمد محمد عيسى، استانبول، ١٩٨٧م، ١٣٠.

[٥٤] إبراهيم، *خانات الطرق في عهد سلاجقة الروم*، ١٩٩.

يتوسطه دخلة معقودة بعقد نصف مستدير وبصدرها لوح رخامي، ولها صنبور واحد، ويوجد على اللوح الرخامي كتابة تؤرخه بعام ١٨٩٢م، وعلى الأغلب أن هذا التاريخ هو تاريخ تجديد الچشمة وأن الچشمة من زمن بناء الخان حيث ترجع لعام ٦٠٧هـ / ١٢١٠م، والدليل على ذلك وجود ذكر لچشمة الخان في إحدى وقفيات قرمان أوغلو ومؤرخة بعام ١٤٥٤م مما يؤكد أنها تعود إلى ما قبل التاريخ الموجود على اللوح الرخامي، وأن هذا التاريخ ما هو إلا نص كتابي لتجديد الچشمة[٥٥].

٢ . ٢. چشم المدارس :

اهتم سلاجقة الروم بالعمائر الدينية على وجه الخصوص، وألحقوا بجوامعهم ومدارسهم العديد من الوحدات المعمارية ذات الوظائف المهمة، وتُعد الچشم واحدة من هذه الوحدات، ولا شك أن السلاجقة قد شيدوا الكثير من الچشم ولكن مع الأسف فإن ما تبقى منها قليل للغاية مقارنة بما تركوه من إرث معماري وحضاري كبير، ويكفي القول إن الچشم المتبقية لهذا النوع من الچشم الملحقة جميعها من إنشاء شخص واحد وهو الوزير فخر الدين صاحب عطا[٥٦]، ويمكن تخيل ما شيده الأمراء والوزراء ورجال الدولة من چشم لم يحالفها حظ البقاء.

والوزير فخر الدين على بن الحسين ابن أبى بكر، ت: ٦٨٧هـ / ١٢٨٨م، Fakher al- din Ali bin al- husayn ibn abu bakr، ذكره اصلان آبا بفخر الدين على أبو البركات، ويكنى بأبو بكر زاده حسين أوغلو، ولقبه صاحب عطا، وفخر الدين صاحب عطا أحد أهم رجالات الدولة السلجوقية الذين كان لهم أكبر الأثر في الحياة السياسية بدولة سلاجقة الروم، وهو واحد من أهم رعاة الفن والعمارة، تدرج صاحب عطا في العديد من المناصب، وتقلد العديد منها، ومن أهمها أنه كان أمير داد منذ عام ٦٤٨هـ / ١٢٥٠ – ١٢٥١م، وحتى عام ٦٥٧هـ / ١٢٥٨ – ١٢٥٩م، وفي عام ٦٥٨هـ تولى منصب الوزارة وكان حينذاك من أهم مناصب الدولة السلجوقية، وقد ظل في هذا المنصب حتى عام ٦٧٠هـ/ ١٢٧٢م ثم أُقيل منه ورجع له بعد عاما واحد، والحقيقة أن تدرج صاحب عطا في المناصب المتعددة إنّما يدل على شخصيته السياسية الفذة، وقدرته على إدارة شئون الدولة، وحسن تصريفه لأمورها، الأمر الذي أهله للوصول إلى وزارة الدولة السلجوقية، بل وحتى حصوله على لقب الصاحب الأعظم Sahib - I- Azam، وهو أمر غاية في الرفعة، حيث لم يكن يحظى بهذا التقدير إلا من كان له حظوة لدى السلطان، عمل صاحب عطا تحت إمرة ثلاثة من سلاطين سلاجقة الروم، وهم عز الدين كيكاوس الثانى، قيليج أرسلان الرابع، وغياث الدين كيخسرو الثالث، وكما كان صاحب عطا شخصية سياسية فذة؛ فإنه كان محباً للعمارة والفنون، ولقد أنشأ العديد من المساجد، المدارس، الخانقاوات، الخانات، الچشم، وغيرها، ولقد وصلت منشآته درجة من الفخامة والشهرة أنها كانت تنافس عمائر السلاطين أنفسهم، بل إن بعض سلاطين سلاجقة الروم لم يشيدوا مثل ما شيده الوزير صاحب عطا، والذى كان مهتماً إلى حد كبير بالعمارة والفنون درجة جعلته يُوقف الأوقاف

[٥٥] إبراهيم، *خانات الطرق في عهد سلاجقة الروم*، ٣٥٩ – ٣٦٠.

[٥٦] أحمد، *عمائر مدينة قيصري إبان عصر سلاجقة الروم*، ١٤٩ – ١٥٠ .

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | هالة محمد أحمد أحمد

الضخمة من منشآت ومحال وقرى وبساتين على عمائره، وينسب إلى فخر الدين صاحب عطا العديد من الأعمال المعمارية المهمة، ومنها :

١-منشآته بمدينة قونية :

-جامع لارندا Larenda Camii، والمعروف بجامع صاحب عطا، مؤرخ بعام ٦٥٦هـ / ١٢٥٨م.

- مجموعة معمارية ضخمة شيدها صاحب عطا بقرية مرام بقونية، تتكوّن من جامع، مدرسة، تكية، حمّام، وضريح، وجشمتين متصلتين بواجهة الجامع، وقد حولت هذه المجموعة إلى متحف يحوى العديد من روائع الفن السلجوقي.

-حمام السلطان المعروف باسم حمام لارندا أو حمام صاحب عطا.

-خان إيلجين Ilgin han، ويقع بالقرب من ينابيع المياه في إيلجين إيليجاسي Ilgin Ilcası، والتي تقع ما بين مدينتي آق شهر وقونية، وهذا الخان من عمل المهندس كالويان القنوي، ومؤرخ بعام ٦٦٦هـ / ١٢٦٧ - ١٢٦٨م (لا أثر له حاليا).

٢-منشآته بمدينة آق شهر :

-خانقاة صاحب عطا بآق شهر، والتي ترجع لعام ٦٥٩هـ / ١٢٦٠م، وهي مندرسة حالياً.

-مدرسة طاش Taş Medrese بآق شهر (٦٤٨هـ / ١٢٥٠ - ١٢٥١م).

٣-منشآته بمدينة أفيون :

- خان صاحب عطا، المعروف بخان إسحاقلى Ishakli – han ويقع على طريق آق شهر وأفيون ويرجع لعام ٦٤٧هـ / ١٢٤٩ - ١٢٥٠م، بالإضافة إلى حمام ببولوادين ٦٤٧هـ / ١٢٤٩م.

٤-منشآته بمدينة سيواس :

- مدرسة جوك بسيواس وتؤرخ بعام ٦٧٠هـ / ١٢٧١ - ١٢٧٢م، ويتصل بها چشمة لا تحمل تاريخ إنشاء خاص بها ولكنها تعود لنفس تاريخ بناء المدرسة على الأرجح.

٥-منشآته بمدينة قيصري :

- مدرسة وچشمة الصاحبية التي ترجع لعام ٦٦٦هـ / ١٢٦٧م.

أ- چشمتا مجموعة صاحب عطا بقونية (٦٥٦هـ / ١٢٥٨م):

تُعد المنشآت التي أنشأها الوزير السلجوقي صاحب عطا في قونية من أهم المنشآت المعمارية التي تحتوى على چشم – بخلاف الخانات – مثل المجموعة المعمارية التي نُسبت إلى اسمه وشيدها في قونية سنة ٦٥٦هـ / ١٢٥٨م[٥٧]، والمجموعة تتكوّن من جامع وتربة وخانقاة وحمام مزدوج وچشمتان ومجموعة من

[٥٧] بدر، *أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي على الحضارتين الأيوبية والمملوكية بمصر*، جـ٢، العمارة، ١٣٨.

الحوانيت، أمّا الچشمتان فتقعان على يمين ويسار واجهة الجامع (شكل ٩)، ولكل منهما مسقط مستطيل تبلغ مساحته حوالي ٣،٨٠ م× ٢،٨٠م[٥٨].

وللچشمة فتحة معقودة بعقد مدبب يعلوها كتابة قرآنية ثم يتوجها عقد مثلث مملوء بصفوف المقرنصات ويرتكز على عمودين زخرفيين، ويؤطر الفتحة المعقودة مجموعة من الأطر الزخرفية التي تتنوع ما بين الكتابية والهندسية – ولا جدال أن هذا التكوين الزخرفي للچشمتان ما هو إلا صورة مصغرة من المداخل السلجوقية بالأناضول؛ حيث اتخذت نفس الشكل والتكوين– والچشمتان لهما نفس الشكل تقريبا(لوحة ٢١) فيما عدا أن الچشمة الواقعة على يسار الداخل للجامع تحتوى كوشات عقدها على صرتين بارزتين (لوحة٢٢)، وقد استبدلهما المعمار بجامتين تحويان اسمه على الچشمة الواقعة يمين الداخل للمجموعة، جامة كتب عليها "عمل كولوك"، وجامة "بن عبد الله"[٥٩] (لوحة ٢٣).

أمّا الكتابات القرآنية التي تخص الماء وأهميته، والتي تؤطر الواجهة بخط الثلث البارز على شريط رخامي وذلك للإعلان عن وجود مصدر المياه بهذه المنشأة، وهي الچشمة[٦٠]، أمّا الكتابة الكريمة فنصها "وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاء كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ" [٦١]، وقال تعالى "وَأَنْزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً طَهُورًا * لِنُحْيِيَ بِهِ بَلْدَةً مَيْتًا وَنُسْقِيَهُ مِمَّا خَلَقْنَا أَنْعَامًا وَأَنَاسِيَّ كَثِيرًا" [٦٢]، وقال تعالى "وَأَنزَلْنَا مِنَ المعصرات مَآءً ثَجَّاجاً"[٦٣]، ويوجد بأعلى فتحة الچشمة اليمنى نفسها آية كريمة تؤكد وجود هذه الچشمة وهي "وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا" [٦٤].

ب- چشمة المدرسة الصاحبية بقيصري (٦٦٦هـ / ١٢٦٧م): (شكل ١٠)

تقع المدرسة الصاحبية بمنطقة ملك غازى، بميدان الجمهورية، بالمقابل من أسوار القلعة مباشرة، ويُحيط بالمدرسة بعض البنايات الحديثة المهمة، كمركز تسوق مدينة قيصري، وتعرف المدرسة الصاحبية بإسم مدرسة سرتشونو Serçeönü Medrese لوقوعها في حي يُعرف بنفس الاسم، حي سرتشونو، ولقد قام بإنشائها الوزير صاحب عطا مدرسته في عهد السلطان كيخسرو الثالث عام ٦٦٦هـ / ١٢٦٧م؛ وذلك طبقاً لما هو وارد على نصي الإنشاء الموجودين على المدرسة والجشمة الملحقة بها، تقع الچشمة بالجهة الجنوبية

---

[58] DOĞAN, K.: «Konya Sahip Ata Külliesi ve vakif Müzesi»„ *Vakıflar Dergisi Aralik38*, 2012, 177.

[٥٩] كان مسيحي أرثوذوكسي، واعتنق الإسلام في البلاط السلجوقي، وهو أحد أهم معماري عصره، ولقد قام بتشييد العديد من المنشآت السلجوقية المهمة لعل أبرزها مجموعة صاحب عطا بقونية ١٢٥٨م، ومدرسه انجه منارة ١٢٧٩م، والمعمار كولوك هو واضع تخطيط مدرسة جفته منارة Çifte Minare بسيواس.

DOĞAN, *Konya Sahip Ata Külliyesi*, 175.

[٦٠] إبراهيم، فهيم فتحى، "الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأدعية الدينية بالعمائر الدينية السلجوقية في الأناضول"، *المؤتمر الدولي الثالث لكلية الآثار*، جـ١، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٠م، ٢٩٤.

[٦١] القرآن الكريم، سورة الأنبياء، الآية ٣٠.

[٦٢] القرآن الكريم، سورة الفرقان، الآيتان ٤٨ –٤٩.

[٦٣] القرآن الكريم، سورة النبأ، الآية ١٤.

[٦٤] القرآن الكريم، سورة الأنسان، الآية ٢١.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | هالة محمد أحمد أحمد

للمدرسة، وهي تُعد واحدة من أهم الچشم السلجوقية على الإطلاق؛ ذلك أنها تُعد من النماذج القليلة المتبقية على حالتها الأصلية محتفظة بأهم السمات المعمارية والزخرفية [٦٥] (لوحة ٢٤).

كانت الجشمة بمستوى المدرسة ومع زيادة منسوب الطريق، أصبح ينزل إليها عن طريق خمس درجات حجرية ذات شكل نصف دائري، والجشمة عبارة عن بناء مستطيل يتصدره دخلة معقودة بعقد نصف دائري، يزخرف كوشتيه صرتان بارزتان، يزخرفهما شكل نجمة ذات ستة رؤوس يخرج منها مجموعة من الأشكال الهندسية كالشكل سداسي الأضلاع، وشكل الخنجر، ويوجد بصدر العقد لوحتان من الرخام الأبيض، العلوية منهما يبلغ ارتفاعها حوالي ٣٧ سم، وعرضها حوالي ١،١٣م، منقوش عليها نص الإنشاء بخط الثلث السلجوقي في ثلاثة أسطر (لوحة ٢٥):

١- رسم باجراء هذه العين المباركة في دولة السلطان الأعظم غياث الدنيا

٢- والدين أبو الفتح كيخسرو بن قلج أرسلان خلد الله سلطانه العبد الضعيف

٣- المحتاج إلى رحمة الله تعالى الصاحب على بن الحسين جعلها لله فى صفر سنة ست وستين وستمايه

أما اللوحة الثانية فتقع أسفل نص الإنشاء مباشرة، ويبلغ ارتفاعها حوالي ٣٢سم، وعرضها حوالي ١،١٣م، وهي عبارة عن زخرفة رومي تركي لأشكال أفرع نباتية ملتفة ومورقة تنتهى عند الطرف الشرقي والغربي بورقة مدببة (على الأرجح أنها مضافة). وتنتهي الجشمة من أسفل بحوض حجري طوله حوالي ١،٤٠م، وعرضه حوالي ٦٣سم، وقد كان يعلوه بزبوزان مياه [٦٦].

جـ- چشمة مدرسة كوك بسيواس (٦٧٠هـ / ١٢٧١ – ١٢٧٢م): (لوحة ٢٦)

شُيد الوزير صاحب عطا االمدرسة عام ٦٧٠هـ / ١٢٧١ – ١٢٧٢م في عصر السلطان غياث الدين كيخسرو الثاني، والمدرسة على وجه الخصوص إحدى منشآت السلاجقة المميزة التي يجتمع فيها براعة التخطيط ودقة التنفيذ، وقد خصص لهذه المدرسة أوقافا عظيمة ومنها ٨٥ دكاناً، ١٨ منزلاً، ٩ قرى بسيواس، ٥ حواصل، ٤ بساتين، ١٢ قطعة أرض، بالإضافة إلى وقف مزرعة وطاحونة، وأسطبلين، وخانين وحمامين[٦٧] ولقد عهد الوزير صاحب عطا إلى المعمارى المشهور قالويان القنوي بتشييد هذه المدرسة[٦٨]، وقالويان يُعد من معماري السلاجقة المعروفين بنبوغهم وبراعتهم المعمارية وهو أستاذ المعماريين، وقد أنشأ للوزير صاحب عطا عدة منشآت أهمها خان ايلجن Ilgin (٦٦٦هـ / ١٢٦٧ – ١٢٦٨م) بالقرب من إيفلين ايليجاسى على طريق قونية – آق شهر، ومدرسة كوك، وتجدر الإشارة هنا إلى أن توقيع قالويان الموجود على أسوار مدينة قونية لا علاقة له بالمعماري قالويان القنوي وإنما هو لأحد أمراء السلاجقة الذين أسهموا

[٦٥] أحمد، *عمائر مدينة قيصري إبان عصر سلاجقة الروم*، ١٦٠.

[٦٦] أحمد، *عمائر مدينة قيصري إبان عصر سلاجقة الروم*، ١٦١.

[67] ŞAHİN, S., *Sivas Gök Medrese Ve Kitabelerindeki rivayetlerin Hadis Değeri*, Ilahiyat Fakültesi degrisi clit x, Cumhuriyet üniversitesi, 2006, 148.

[68] DEMİREL, Ö.: « Sivas Çeşmeleri», *Osmanli Tarihi araştirma ve uygulama Merkezi dergisi* 3, ocak-1992, 26.

في إنشاء أسوار مدينة قونية وسجلوا اسمهم عليها بشكل تذكاري [٦٩]. تتصل الچشمة بالواجهة الرئيسة لمدرسة كوك (شكل ١١)، وتحديدا على يسار الداخل، وهي ذات قطاع مستطيل الشكل، والچشمة عبارة عن حنية من الحجر المنحوت المكسو بألواح من الرخام الأبيض والأزرق يُتوجها عقد ثلاثي الفصوص زُخرف بخمسة عشر صنجة معشقة (شكل ١٢)، وكوشتي العقد قُسمت بواسطة إطار قالبي إلى ست مناطق هندسية مضلعة ومتشابكة على كل جانب ملئت بالرخام الأزرق اللون، يعلو العقد إطار مستطيل الشكل مُنفذ عليه بالحفر البارز بخط الثلث السلجوقي نقش كتابي في شريطين ضيقين يقرأ :

١- أمر بإنشاء هذه العين في أيام دولة السلطان الأعظم شاهنشاه المعظم غياث الدنيا والدين أبي الفتح كيخسرو بن قلج أرسلان خلد الله دولته

٢- الصاحب الأعظم والدستور المعظم أبي الخيرات والحسنات فخر الدولة والدين على بن الحسين أحسن الله عواقبه.

ثم يلي ذلك إطاران حجريان يؤطران واجهة الچشمة، الداخلي عبارة عن شريط من الزخارف النباتية من طراز الرومي، أمّا الخارجي فعبارة عن شريط لزخارف هندسية، وكان يوجد بصدر الحنية ثلاثة صنابير ينساب من خلالها الماء، وكانت عبارة عن حلقات نحاسية تتخذ شكل فم ثعبان [٧٠]، وقد كان للچشمة حوض لا أثر له حالياً [٧١] (لوحة ٢٧).ولا شك أن چشمة مدرسة كوك واحدة من الچشم السلجوقية المهمة؛ ذلك أنها تُعد الچشمة الوحيدة المتبقية بمدينة سيواس والتي ترجع للعصر السلجوقي، ووفقاً للنماذج المتبقية بالمدينة؛ يُمكن القول: إن معظمها يعود للعصر العثماني وتحديدا القرن الثامن عشر الميلادي على وجه الخصوص [٧٢].

د- چشمة مدرسة الخاتونية بأرضروم: (لوحة ٢٨)

تُعرف بالمدرسة ذات المئذنتين الناقصتين (چفتة منارة لي) çifte minareli medrese، المدرسة لا يوجد بها أي نص كتابي يُشير إلى تاريخ إنشائها أو مُشيدها، والحقيقة أن تاريخ إنشاء هذه المدرسة يكتنفه غموض شديد، وأثيرت حوله عدة تكهنات ودراسات جادة، وزاد من هذا الغموض أن المدرسة قد اكتمل بناؤها معمارياً في حين أن باقي العناصر الزخرفية والكتابية لم تكتمل، على الرغم من وجود أماكن مهيأة لها على الواجهة؛ فصارت جميع هذه المعطيات موضع جدل عظيم حول منشأ المدرسة، المعماري، وسبب عدم

---

[٦٩] أحمد، *عمائر مدينة قيصري إبان عصر سلاجقة الروم*، ٤٢٨. واشتهر المعماري كالويان أو قالويان بتوقيعه بصيغة "عمل كالويان" كتوقيعه الموجود على قسم حمام النساء بالقين ٦٦٦هـ / ١٢٦٧م، ووقع "عمل الأستاذ كالويان القونوي" على مدرسة كوك بسيواس.انظر: إبراهيم، فهيم فتحى، "أرباب الوظائف والحرف على الآثار في العصر السلجوقي"، *أعمال المؤتمر الدولي السابع لمركز الدراسات البردية والنقوش*، مج ٣، مركز الدراسات البردية والنقوش، جامعة عين شمس، ٢٠١٦م، ٣٢٤.

[٧٠] عبد العزيز، هانم، "عمائر مدينة سيواس خلال العصر السلجوقي"، *رسالة دكتوراة غير منشورة*، كلية الآداب، جامعة حلوان، القاهرة، ١٤٣٨هـ / ٢٠١٧م، ٢٧١ – ٢٧٢.

[٧١] يظهر الحوض في الصور القديمة الملتقطة لواجهة المدرسة.

[72] DEMİREL, *Sivas Çeşmeleri*, 174.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | هالة محمد أحمد أحمد

اكتمال باقى العناصر الزخرفية؟ ويُمكن اختصار نتائج الدراسات التركية حول هذا الموضوع في ثلاث نقاط رئيسة:

أولاً : شيدت خواند خاتون أبنة السلطان علاء الدين كيقباد المدرسة وملحقاتها، وهذا الرأي يستند على سجل محفوظ بأرشيف وزارة الأوقاف التركية ومؤرخ بعام ٩٤٧هـ / ١٥٤٠م جاء فيه أن خواند خاتون ابنة السلطان علاء الدين كيقباد قد أنشأت مدرسة وحمام بوسط مدينة أرضروم[٧٣].

ثانياً: أن المدرسة من إنشاء بادشاه خاتون زوجة الوالى الإيلخاني كيخاتو، شيدتها مع نهاية القرن ٧هـ / ١٣م.

ثالثاً: المدرسة من إنشاء هاوند خاتون (هاونزاده) إبنة زوجة الوزير البرواناه معين الدين سليمان، وقد كان الوزير متزوجاً من تامار إبنة الملكة الجورجية روزدان، وقد كانت الأخيرة زوجة للسلطان السلجوقى غياث الدين مسعود، وهي كانت من السلاجقة الذين أقاموا بأرضروم؛ مما يجعلها أقرب الروايات، ويعزى جورباز سبب عدم اكتمال الزخارف إلى أن البرواناه حين شيد المدرسة للخاتون اضطر أن يوقف البناء لما شهدته تلك الفترة من قلق سياسي مع المغول انتهى بإعدام البرواناه ودخول المغول للبلاد، فخاف المعماريون والصناع إكمال هذه الزخارف لشخص عُدَّ عدوًا لدوداً للحكام الجدد[٧٤]. والچشمة بسيطة للغاية (شكل ١٣)، وربما السبب في ذلك يرجع لعدم اكتمال عناصر الواجهة الزخرفية كما سبق القول، و الچشمة عبارة عن حنية معقودة بعقد مدبب يعلوها إطار قالبي مستطيل الشكل (شكل ١٤)، ويتصل بالچشمة من أسفل حوض صغير مرتفع عن الأرض، والمدرسة الخاتونية قريبة الشبه إلى حد كبير بمدرسة كوك بسيواس(٦٧٠هـ / ١٢٧١ – ١٢٧٢م)، من حيث التخطيط والعناصر المعمارية والعناصر الزخرفية، وبالنسبة لموقع الچشمة على يسار الداخل للمدرسة، ومن حيث شكل الحنية البسيط وإن كانت چشمة مدرسة كوك متفردة بزخارفها، وربما إن اكتملت زخارف واجهة المدرسة الخاتونية لنافستها جمالاً، والدليل على ذلك أن الزخارف التي نُفذت على المئذنتين وشكل الزخارف النباتية والنسر مزدوج الرأس وبعض الأطر الهندسية توضح تقارب الزخارف بين المدرستين.

نظام عمل الچشم :

تشتهر بلاد الأناضول بوجود العديد من مصادر المياه العذبة كالعيون والينابيع والأنهار، وقد أسهم هذا الأمر في تعدد وكثرة المنشآت المائية هناك، وقد اهتم سلاطين سلاجقة الروم بتشييد منشآتهم الضخمة بالقرب من مصادر المياه لضمان تلبية حاجة الناس من اغتسال ووضوء ومأكل ومشرب، والچشم والأسبلة واحدة من هذه المنشآت، ولم تعرف بلاد الأناضول الصهاريج التي كانت تُبنى أسفل الأسبلة إلا في نهاية

[73] GÜRBÜZ, O.: «Erzurm Çifte minareli Medresenin yapim tarihi ve banisi hakkinda yeni Bir yaklaşim», *A.ü.Turkiyat araştirmalari Enstitüsü Dergisi* 25, Erzurum, 2004, 147.

[74] GÜRBÜZ, Erzurm Çifte minareli Medrese, 158.

القرن ١٠هـ / ١٦م، وقد انتقل إليها كتأثير وافد من مصر[٧٥]، وعلى الأرجح أن الچشم السلجوقية كانت تستمد مياهها من العيون ومياه الأنهار القريبة منها عبر قصبات فخارية موضوعة في قنوات محفورة تحت الأرض، وكان في بعض الأحيان يثبت خزان صغير خلف هذه الچشم لضمان خزن الماء بشكل كاف ليتزود به الناس ويقضون به حاجاتهم المختلفة. وقد كانت هذه القصبات أو الأنابيب المغيبة تصل لداخل جدران المنشأة وتتوزع داخلها لتنساب في أحواض الچشم، فعلى سبيل المثال چشمة خان الارا كان يتم تزويدها بالماء الجاري من النهر ويؤكد ذلك أن فلاحاً قروياً كان يعمل في تنظيف الخان قد أخبر عن وجود قصبة فخارية تبدأ من الچشمة ثم تسير أسفل حجرات الخان وتمتد إلى الخارج في الركن الجنوبي الغربي وتتجه إلى النهر[٧٦]، وچشمة خان دوقوزون تستمد مياهها من المنبع الموجود بالوادي والذي كان يفي باحتياجات الخان من مياه[٧٧]. ومن الصور القديمة الملتقطة في أعمال ترميم مدرسة كوك بسيواس تظهر جلياً بعض الأنابيب المتصلة بالحوض السفلي للچشمة والتي كانت تمر داخل الچشمة وتنساب من صنابير المياه (لوحة ٢٧).

ويشير كلام أونجه عند تفنيده لأنماط الچشم السلجوقية وفق طريقة عملها، أن الچشم كانت ثلاثة أنواع :

- چشم ذات أنابيب يجري فيها الماء بشكل دائم.
- چشم تجلب لها المياه من آماكن بعيدة.
- چشم متصلة بخزان خلفها[٧٨].

وهذا التصنيف يدل بالفعل على أن بعض الچشم كانت تتصل بقصبات أو أنابيب تتصل بشكل مباشر بمياه الأنهار كچشمة خان الارا، وأن بعضها كانت تجلب لها المياه من المصادر القريبة ويتم تجميعها وخزنها ومن ثم استخدامها في الأغراض المختلفة.

الدراسة التحليلية لطرز الچشم السلجوقية:.

أولاً– التخطيط المعماري :

من خلال النماذج موضع الدراسة يُمكن تقسيم طرز الچشم السلجوقية سواء المتصلة بعمائر أو المستقلة إلى أربعة أنماط أساسية:

١ – چشم الواجهة الإطارية:

وفي هذا النمط تكون الچشمة عبارة عن إطار مستطيل[٧٩]، ولها صنبور أو صنبوران يتصلان بها وحوض بسيط من أسفل، وهذا النمط من الچشم يتصل بطرف الواجهة أو يقع ملاصقًا للمدخل، ومن نماذجه چشمة خان خاتون(٦٣٦هـ/ ١٢٣٨–١٢٣٩م) بتوقات وتقع ملاصقة للمدخل، وچشمة مدرسة كوك (٦٧٠هـ/

[٧٥] الحسيني، *الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة*، ٣٣٩.

[٧٦] إبراهيم، *خانات الطرق في عهد سلاجقة الروم*، ٥٤٨ – ٥٤٩.

[٧٧] إبراهيم، *خانات الطرق في عهد سلاجقة الروم*، ٣٦٠.

[78] ÖNGE, *Türk mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde su yapıları*,41.

[79] KARADEMİR, «Edirne Çeşmeleri», 41.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | هالة محمد أحمد أحمد

١٢٧١ – ١٢٧٢م) بسيواس وتقع بطرف الواجهة، بالإضافة إلى چشمة مدرسة الخاتونية (ق٧هـ/ ١٣م) بأرضروم وتقع مجاورة للمدخل.

٢- الچشم على هيئة حنايا معقودة:

تكون الچشمة عبارة عن حنية عميقة إمّا متصلة بواجهة البناء سواء جامع أو مدرسة أو نحوه، أو تكون عبارة عن حنية عميقة كبناء مستقل قائم بذاته، وهذه الحنايا تكون معقودة بعقود مدببة وأحياناً نصف دائرية، وللچشمة حوض كبير يتم النزول إليه عن طريق درجتي سلم أو أكثر، وإن كان على الأرجح أنه كان يتم الصعود إلى هذه الچشم ولكن مع زيادة منسوب الشوارع أصبح ينزل إليها. من أمثلة هذا النمط چشمة المدرسة الصاحبية (٦٦٦هـ / ١٢٦٧م) بقيصري، وچشمة مدرسة طاش (٦٧٧هـ/ ١٢٧٨ – ١٢٧٩) بأفيون (لوحة ٢٩)، وچشمة خطير اوغلو(٦٧٦هـ /١٢٧٧م) بنيغدة كنماذج للچشم المتصلة بمنشآت، أمّا بالنسبة للچشم المستقلة فتعد چشمة الآجا Alaca (٦٧٧هـ / ١٢٧٨م) بأفيون من أهم أمثلة هذا النمط.

٣- الچشم الإيوان:

وفي هذا النمط تكون الچشمة موضوعة داخل إيوان كبير مقبى بقبو، ويُفتح بكامل اتساعه على الخارج، وتعد الچشمة الكبيرة بإسبرطة (٦٣٦هـ /١٢٣٦م) النموذج المتفرد لهذا النمط.

٤- الچشم على هيئة حنية محراب:

تتخذ الچشمة شكلاً يقارب حنايا المحاريب، وقد توجد بالواجهة أو بفناء المبنى الداخلى، وأحياناً بأحد الأواوين [٨٠]، من أمثلة هذا النوع چشمة مجموعة صاحب عطا (٦٥٦هـ / ١٢٥٨م) بقونية وهما چشمتان تقعان على يمين ويسار الواجهة، يأخذان شكل حنايا المحاريب المتوجه بصفوف المقرنصات، وچشمة خان الارا (٦٢٧هـ / ١٢٣٠ أو ٦٢٩هـ / ١٢٣١ – ١٢٣٢م) وتأخذ شكل حنية متوجه بشكل مشع وتشبه في تكوينها شكل المحاريب، وعلى الرغم من أن چشمة خان الارا موجودة داخل إيوان إلا أنه لا يُمكن تصنيفها ضمن نمط الچشم الإيوان؛ ذلك أن الإيوان هنا يُمثل إحدى وحدات الخان المعمارية ولم ينشأ خصيصاً للچشمة.كما أن مساحة وحجم حنية الچشمة صغير للغاية مقارنة بالچشمة الكبيرة بإسبرطة، مما يجعلها أقرب لإدراجها في هذا النوع، وعلى غرارها چشمة خان قيزيلوران (٦٠٣هـ / ١٢٠٦ – ١٢٠٧م).

والحقيقة أنه على الرغم من كثرة عدد الخانات السلجوقية بالأناضول وتنوعها إلا أنه لم يتبق من الخانات التي اتصلت بها چشم سوى القليل مثل: چشمة خان الارا (٦٢٧هـ / ١٢٣٠ أو ٦٢٩هـ / ١٢٣١ – ١٢٣٢م) وچشمة خان خاتون (٦٣٦هـ / ١٢٣٨–١٢٣٩م) وچشمة خان صارى (٦٣٦هـ / ١٢٣٨–١٢٣٩م)، ويمكن استيضاح بعض سمات الچشم المتصلة بالخانات من خلال هذه النماذج المتبقية؛ فمن حيث موقع الچشمة من الخان نجد أن خان الارا وخان صاري (الخان الأصفر) كلاهما قد شيدت الچشم الملحقة بهم داخل إيوان يقع على يسار الداخل إلى الخان، أمّا چشمة خان خاتون فقد اتصلت بالواجهة الرئيسة للخان بجوار المدخل، وإذا ما أضفنا إلى ذلك رأي علماء الآثار الأتراك بأن خان قيزيلوران(٦٠٣هـ /

[80] KARADEMİR, «Edirne Çeşmeleri», 41.

١٢٠٦ – ١٢٠٧م)على طريق قونية بيشهر يضم مسجدا بطابق ثان أعلى كتلة المدخل، وأن چشمة كانت تقع أسفل منه[٨١] (شكل ١٥) –على الأقل هذا ما تؤكده إمدادات المياه الموجودة أسفل المسجد والتي عبث بها المخربون واللصوص– فذلك يرجح أن بعض الخانات كانت تحتوي على چشم تقع أسفل مسجد الخان سواء المسجد الكوشك بوسط الخان أو المسجد الموجود بالطابق الثاني للخان، وبما أن مسجد خان قيزيلوران يقع أعلى المدخل مباشرة فقد استغل المعمار المساحة المربعة أسفله وبنى الچشمة وقد غطاها بقبو متقاطع وجعلها من الجهات الثلاث مفتوحة بعقود، وهي تقع على يسار الواجهة الرئيسة للخان (لوحة ٢٠)؛ ولو كانت الچشمة موجودة اليوم لتشابهت هي وچشمة خان خاتون من حيث وجودهما بالواجهة الرئيسة وليس داخل الخان. أمّا الچشم المتصلة بالمدارس فاتسمت أيضًا بوقوعها على يسار المدخل، كما في چشمة مدرسة كوك (٦٧٠هـ / ١٢٧١ – ١٢٧٢م) بسيواس، چشمة مدرسة الخاتونية (ق٧هـ / ١٣م) بأرضروم، وچشمة مدرسة طاش (٦٧٧هـ/ ١٢٧٨ – ١٢٧٩) بأفيون، تتميز عنهم الچشمتان الملحقتان بواجهة مجموعة صاحب عطا (٦٥٦هـ / ١٢٥٨م) بقونية، فتبدوان كعملاً فنياً بديعاً ومتقناً للغاية، وهما حالتان فريدتان من الچشم السلجوقية الثنائية، كما امتازتا هاتان الچشمتان بأنهما الوحيدتان المتصلتان بواجهة جامع، أمّا باقي الچشم فاتصلت بواجهات مدارس، كما يُمكن أن يلاحظ على هذه الچشم جميعها أنها كانت ذات واجهة واحدة سواء كانت المتصلة بمنشآت أو تلك المستقلة، وعلى الأرجح أن الچشم ذات الواجهات المتعددة لم تظهر ببلاد الأناضول إلا في العصر العثماني. وقد شكّلت الچشم السلجوقية طرازاً معماريًا وفنيًا له خصوصيته وسماته التي انفردت بها بلاد الأناضول، وقد استمر هذا الطراز في الظهور خلال عصر الإمارات التركمانية (البكوات) ومن أهم أمثلته چشمة جامع اورخان بك في بجين (٧٣٢هـ / ١٣٣١م)، وچشمة جامع إلياس بك في مانيسا (٧٦٤هـ / ١٣٦٢م)، وچشمتا مدرسة إسحاق بك في مانيسا (٧٦٨هـ / ١٣٦٦م)، وچشمة جامع عيسى بك في سلجوق (٧٧٦هـ / ١٣٧٥م)، وچشمة مدرسة أحمد غازى بك في بجين (٧٧٧هـ / ١٣٧٥م) وتؤرخ الچشمة بالقرن٨هـ / ١٤م، وچشمة أحمد غازى في ميلاس (٧٨٠هـ / ١٣٧٨م) [٨٢] وغيرها من الچشم التى استمر انتشارها حتى وصلت إلى قمة تطورها المعماري والفني في العصر العثماني الذي شهد نهضة معمارية كبيرة لكافة أنواع العمائر بشكل عام، ولعمارة الأسبلة على وجه الخصوص، فعلى سبيل المثال أنه كان ثمة ١٠٣٩٠ سبيلا تقوم بوظيفتها على عهد السلطان مراد الرابع وحده (١٦٢٣ – ١٦٤٠م)[٨٣].

---

[81] KUNDURACİ, O.: «Konya-Alanya Güzergâhındaki Selçuklu Kervansaraylarının Eşrefoğlu Beyliği'ne Sunduğu Katkılar», *Uluslararası Orta Anadolu ve Akdeniz Beylikleri Tarihi*, Kültürü ve Medeniyeti Sempozyumu - 1 Eşrefoğulları Sempozyumunda sunulan bildirinin yeni bilgiler eklenerek güncellenmiş halidir, 11-13 Eylül 2014, 186.

وأيضًا انظر: إبراهيم، *خانات الطرق في عهد سلاجقة الروم*، ٣٤٢.

[٨٢] سيد، *العمائر الدينية فى غرب الأناضول إبان عهد الإمارات*، ٢٧٨.

[٨٣] آصلان آبا، *فنون الترك وعمائرهم*، ٢٣٥.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | هالة محمد أحمد أحمد

ثانياً- المواد الخام :

١- الأحجار:

يعد الحجر عنصرا متكاملا كمادة بنائية يسهل عليها تنفيذ الزخارف المختلفة سواء كانت نباتية أو هندسية أو نقوش كتابية، كذلك الزخارف ذات الصفة البنائية أو المعمارية بأنواعها المختلفة دون الحاجة إلى إضافة آية مواد أخرى، وعُرف استخدام الأحجار بمنطقة الأناضول منذ القدم فقد استخدم خلال العصرين الرومانى والبيزنطى، كما امتازت بلاد الأناضول باحتوائها على محاجر يستخرج منها أنواع مختلفة من الأحجار ككحجر البروفيرى والحجر الأبيض وحجر التوفة [٨٤].

تنوعت الأحجار التى استخدمها السلاجقة فى بناء عمائرهم بسبب غِنى الطبيعة بالأحجار المختلفة، وإن كان هذا لم يمنع من استخدامهم الأحجار المستجلبة من الأبنية القديمة، وبشكل عام يمكن القول إن الحجر بأنواعه المختلفة كان أكثر العناصر المستخدمة لدى سلاجقة الروم لاسيما الحجر الجيري بأنواعه وألوانه المختلفة إلى جانب أحجار التوفة البركانية وأحجار التوفة الجيرية[٨٥]، ولقد حرص السلاجقة على اظهار واجهات عمائرهم بشكل عام و الچشم على وجه الخصوص في أبهى صورة، ولذلك استخدموا الأحجار المصقولة في معظم عماراتهم الخارجية، فمعظم الچشم المتصلة بمنشآت شُيدت بالأحجار المستوية المصقولة سواء الچشم التى ألحقت بالمدارس أو التى ألحقت بالخانات، وعلى ما يبدو أن وضع هذه الچشم كونها ملحقة بمنشآت تذكارية ضخمة جعلت المعمارى شديد الحرص على تنظيم وتهذيب واجهاتها، أمّا الچشم المستقلة فاستخدم بها ما توافر لديه من أحجار، فالچشمة الكبيرة بإسبرطة بُنيت بحجر الدقشوم دون قطع أو مراعاة لأحجام هذه الأحجار ويلاحظ أن أحجار الثلث السفلي من البناء أكبر حجما وأضخم من أحجار الأجزاء العلوية للچشمة.

٢- الرخام:

استخدم سلاجقة الروم الرخام ونفذوا به أجمل الأشكال الزخرفية التي انتشرت على عمائرهم، من لوحات زخرفية وتكسيات وحنايا وأفاريز ونصوص كتابية وأعمدة وغيرها، والرخام من المواد الخام التي انتشرت بشكل كبير في بلاد الأناضول، لا سيما في الأجزاء الغربية منها كمنطقة إيجة ومرمرة. وقد ارتبط بناء بعض المنشآت بالرخام بشكل كبير كالحمامات والچشم والأسبلة، والأخيرة على وجه التحديد من الوحدات المعمارية التي ارتبط بناؤها بمادة الرخام لما له من خواص طبيعية تلاءمت وطبيعة المياه المنسابة داخل هذه الأبنية، ولما له من فعالية في تبريد المياه وتيسير جريانها داخل الأحواض؛ ولذلك حرص المعمار على استخدام الرخام في الأحواض وبعض الأجزاء المعمارية، وعلى الرغم من أن معظم واجهات الچشم قد بُنيت بالأحجار، إلا أنه توجد بعض النماذج الفريدة التي بُنيت كلها بالرخام أو على الأقل كُسيت به،

---

[٨٤] سيد، *العمائر الدينية فى غرب الأناضول إبان عهد الإمارات*، ٢٨٢.

[٨٥] عبد العزيز، هانم أحمد، "الجسور السلجوقية في بلاد الأناضول (دراسة تطبيقية على نموذج جسر كسيك بمدينة سيواس)"، *مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش*، مركز الدراسات البردية والنقوش جامعة عين شمس، جـ٤، القاهرة، ٢٠١٦م، ٢٣٨.

كالچشمتان الملحقتان بواجهة مجموعة صاحب عطا (٦٥٦هـ / ١٢٥٨م) بقونية واللتان تُعدان من أجمل الأمثلة للچشم الرخامية، كما تميزت چشمة مدرسة كوك (٦٧٠هـ / ١٢٧١ – ١٢٧٢م) بسيواس بتكسياتها الرخامية الملونة.

ثالثاً– العناصر المعمارية :

١– العقود :

امتازت الچشم السلجوقية ببساطة عناصرها المعمارية، فهي لا تحتوى على عناصر معمارية كثيرة أو معقدة، وتعد العقود أهم ما يميزها من عناصر.استخدم المعمار أربعة أنواع من العقود بالچشم موضع دراسة، العقد النصف دائري والعقد المدبب والعقد المثلث المملوء بالمقرنصات والعقد المفصص، ويُعد العقد النصف دائري من أقدم العقود وأبسطها وقد شاع استخدامه منذ القدم، ومن نماذجه عقد الچشمة الكبيرة بإسبرطة، وعقد چشمة خطير أوغلو بنيغدة، وعقد چشمة المدرسة الصاحبية بقيصري. كما تعدد استخدام العقد المدبب على عمائر سلاجقة الروم واستخدموه في غير موضع، ويُلاحظ وجوده بچشمة الآجا، وچشمة خان خاتون، وإطار چشمة المدرسة الخاتونية. أمّا العقد المثلث المملوء بصفوف المقرنصات فيُعد بحق أهم إنجاز حققه السلاجقة في تطويرهم للعقود، ومعظم مداخل عمائر سلاجقة الروم وُضعت في حجور عميقة تنتهي بطاقية ملئت بعدد من حطات المقرنصات، بحيث كانت تتدرج حطات المقرنصات وتأخذ شكلا هرمياً، تتدرج فيه من الحطة الأولى وتتزايد في كل حطة حتى تصل إلى الحطة العاشرة أو أكثر من ذلك، وينتهي عقد المدخل بطاقة واحدة من المقرنص[٨٦]، وچشمتا مجموعة صاحب عطا بقونية هما النموذج الفريد للچشم المتوجه بالعقد المثلث المملوء بالمقرنصات، فللچشمتان عقد مملوء بخمسة صفوف من المقرنصات في حين أن مدخل المجموعة نفسها له عقد مملوء بأربعة عشر صفا من المقرنصات (لوحات٢١– ٢٣). كما لم يغفل المعمار السلجوقي عن استخدام العقود المفصصة، فقد استخدمت على العديد من الوحدات المعمارية من واجهات ومداخل ومحاريب، ويلفت النظر أن چشمة مدرسة كوك بسيواس يتوجها عقد مفصص (ثلاثي الفصوص) وچشمة خان الارا لها عقد مفصص مكوّن من خمسة فصوص وباطن العقد له شكل مشع (لوحة ١٤).

٢– الأحواض :

هي أحواض حجرية أو رخامية تتصل بالچشم من أسفل لتسهيل عملية الحصول على الماء من خلال الآواني أو عن طريق الشرب بشكل مباشر؛ ولهذه الأحواض العميقة وظيفة مهمة في منع تسرب المياه وجريانه خارج الچشم.وهذه الأحواض لها شكل معماري بسيط يتناسب وأبعاد الچشمة وطولها، ويبلغ متوسط طول الأحواض حوالي المتر ونصف، وغالبًا ما يأخذ الشكل المستطيل كحوض الچشمة الكبيرة بإسبرطة،

[٨٦] أحمد، *عمائر مدينة قيصري إبان عصر سلاجقة الروم*، ٣٥٧.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | هالة محمد أحمد أحمد

وحوض چشمة الآجا، وحوض چشمة المدرسة الصاحبية بقيصري، وحوض چشمة كوك بسيواس. وبعض الچشم السلجوقية الأخرى لا تحتوى على هذه الأحواض وإنما اكتفى المعمار بوضع عارضة من الحجر أو الرخام مُعد لوضع أوانى الشرب، كچشمة خان الارا وخان خاتون، وچشمتا مجموعة صاحب عطا.

رابعاً- العناصر الزخرفية :

استطاع الفنان السلجوقي أن يوظف جميع عناصره الزخرفية وأن يستخدمها بشكل فني متقن ودقيق، واستطاع أن يطوّر من الزخارف وينوع فيها وأن يصل بها إلى مرحلة متقدمة للغاية، ومع مطلع القرن السابع الهجري/الثالث عشر الميلادي وصلت هذه الزخارف إلى درجة كبيرة من الدقة والإبداع وظهرت الزخرفة المعروفة بزخرفة الرومي، ومع منتصف هذا القرن أيضاً بدأت الزخارف النباتية والهندسية تندمج مع بعضها البعض لتغطي مساحات كبيرة، في تناسق لا مثيل له، حتي وصلت مع نهاية القرن إلى شكل مختلف تماماً من التميز والانفراد، وظهر نمط مغاير عن الزخارف المتعارف عليها، وظهرت بدايات بعض الأشكال التي يمكن أن تُفند وفق طراز زخرفة الباروك[٨٧].

وعلى الرغم أن المنشآت السلجوقية اتسمت بكثرة العناصر الزخرفية المنفذة عليها، وتحديدا المداخل، إلا أن الچشم بسيطة الزخارف مقارنة بها، وقد جاء بعضها دون زخرفة على الإطلاق كالچشمة الكبيرة بإسبرطة(٦٣٦هـ /١٢٣٦م)، وچشمة خطير أوغلو بنيغدة (٦٦٦هـ /١٢٦٧م)، ومعظم الچشم الملحقة بالمنشآت المعمارية، وما وصلنا من چشم عليها زخارف هم أربع چشم: چشمتا مجموعة صاحب عطا بقونية (٦٥٦هـ / ١٢٥٨م)، چشمة المدرسة الصاحبية بقيصرى (٦٦٦هـ / ١٢٦٧م)، چشمة مدرسة كوك بسيواس(٦٧٠هـ / ١٢٧١ – ١٢٧٢م)، چشمة الآجا بأفيون(٦٧٧هـ / ١٢٧٨م) ويلفت النظر أن الزخارف قد اقتصرت على الأشكال الهندسية والعناصر النباتية والكتابات.

١- الأشكال الهندسية:

زخرفة نصل الرمح :

وتُعرف بزخرفة السهم، أو الحربة، وهي من أكثر أنواع الزخارف انتشاراً على عمائر سلاجقة الروم، كما نجدها تزخرف العديد من التحف التطبيقية التي ترجع لنفس الفترة، وقد ظهرت على مجموعة من السجاد مؤرخة بالقرن ٧هـ / ١٣م عثر عليها بمدينة قونية، وقد استمرت في الظهور والتطوّر خلال العصر العثماني[٨٨]، ولقد انتشرت هذه الزخارف بكثرة على المداخل، واتخذت هيئة الأطر الطويلة التي تؤطر كتلة المدخل جميعها، وكانت عبارة عن شكل وحدات نصل رمح مكررة يفصل بينها أشكال مثلثات بالتبادل، وقد وجدت هذه الزخارف تزين معظم مداخل الخانات السلجوقية بالأناضول، ومنها خان السلطان بقيصري (٦٣٠ – ٦٣٤هـ / ١٢٣٢ – ١٢٣٦م)، وخان اغزيكارا (٦٢٨ – ٦٣٤هـ / ١٢٣٠ – ١٢٣٦م) بآقسراي، وخان

[87] NAZAN, Ö, *The Anatolian Seljuk Turks Journey of A thousand years 600 - 1600*, Royal Academy, London, 2005, 12.

[٨٨] سيد، *العمائر الدينية فى غرب الأناضول إبان عهد الإمارات*، ٤١٢.

سعد الدين (٦٣٣ – ٦٣٥هـ / ١٢٣٥ – ١٢٣٧م) بقونية، وخان آق بدنيزلي (٦٥١هـ / ١٢٥٣م)، ولقد زخرفت وحدات نصل الرمح مداخل العديد من المساجد والأضرحة السلجوقية، ومنها مدخل جامع كولوك بقيصري (ق٧هـ / ١٣م)، وبجامع حاجى قيليج بقيصرى(٦٤٧هـ / ١٢٤٩م)، وقد اتخذت الوحدات فيه شكل إطار زخرفي يدور حول الدخلة الموجودة بالواجهة الشرقية، كما انتشرت بكثرة على واجهات الأضرحة، ومنها ضريح جفته (٦٤٥هـ / ١٢٤٧م)، وضريح على جعفر بقيصري[٨٩]. وقد انتشرت هذه الزخرفة على الچشم السلجوقية بشكلين، الأول بشكل إطار يحمل عدة وحدات متماثلة ومتتابعة يدور حول الچشمة كما في چشمة خان صارى بأفانوس ٦٣٤ – ٦٤٤هـ / ١٢٣٥ – ١٢٤٦م) (شكل ١٦)، وچشمة الآجا بأفيون(٦٧٧هـ / ١٢٧٨م)، والشكل الثاني بهيئة وحدة واحدة تزخرف مفتاح عقد الچشمة، ومن أمثلتها خان خاتون (٦٣٦هـ / ١٢٣٨–١٢٣٩م).

زخرفة الخطوط المتداخلة :

لعبت الخطوط دورا مهما في الزخرفة الهندسية، وقلما نجد منشأة سلجوقية تخلو من هذه الزخارف، ولا شك أن السلاجقة تفننوا في استخدام هذه الخطوط بأشكال متنوعة ومختلفة، وكانت إما تمثل عنصرا محوريا للزخرفة أو بهيئة زخرفة متحدة مع العناصر الأخرى، ومن أمثلة زخرفة الخطوط المتداخلة على الچشم السلجوقية شكل الخطوط التى تزخرف كوشتي عقد چشمة مدرسة كوك بسيواس(٦٧٠هـ / ١٢٧١ – ١٢٧٢م) وهي تشكل مجموعة من الخطوط التى تتداخل مع بعضها البعض لتكوّن أشكالاً مثلثة ومربعة وأخرى سداسية (شكل١٧)، كما يمكن ملاحظة استخدام الخطوط الهندسية المتداخلة بچشمتا مجموعة صاحب عطا (٦٥٦هـ / ١٢٥٨م) بقونية في غير موضع بأشكال مختلفة، حيث استخدمها المعمار على العمودين الزخرفيين ليشكل بها وردة كأسية، واستخدمها أيضًا بكوشتي العقد المدبب الذي يعلو الچشمة مباشرة في شكل مماثل للزخرفة الموجودة على مدخل المجموعة نفسها، وفي نفس الوقت قريبة الشبه من تلك الموجودة على چشمة مدرسة كوك بسيواس، كما زخرفت الجامات المستديرة المحصورة في الشريط الكتابي على الچشمة التي على يسار المدخل، ويمكن ملاحظتها أيضًا بالإطار الخارجى حيث تكون ما يشبه الطبق النجمي (لوحة٢٢– ٢٣)، كما زخرف الفنّان وحدات النهود بالخطوط الهندسية المتداخلة في چشمتا مجموعة صاحب عطا بقونية، وبچشمة المدرسة الصاحبية بقيصري.

٢– العناصر النباتية:

لقد أبدع الفنان السلجوقي في زخرفة المنشآت بالعناصر النباتية المختلفة، من أفرع نباتية متموجة، ووريدات متعددة البتلات، وأوراق نباتية، ومراوح نخيلية، وثمار وغيرها، ونفذها بهيئة وحدات مستقلة، أو متحدة مع الأشكال الهندسية. ولقد انتشرت الزخارف النباتية على الچشم السلجوقية بنموذجين مهمين وهما

[٨٩] أحمد، *عمائر مدينة قيصري إبان عصر سلاجقة الروم*، ٣٨٧.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | هالة محمد أحمد أحمد

چشمتا مجموعة صاحب عطا (٦٥٦هـ / ١٢٥٨م) بقونية، وچشمة مدرسة كوك بسيواس(٦٧٠هـ / ١٢٧١ – ١٢٧٢م)، وزخارفهما كانت عبارة عن زخارف الرومي.

زخرفة الرومي :

هي زخرفة نباتية قوام زخرفتها فروع نباتية مرسومة بطريقة محوّرة، لا تخضع في شكلها واتجاهاتها ونموها لنظام الطبيعة مما جعل لها طابعاً خاصاً، ويمكن أن يُطلق عليها زخرفة التوريق أو الأرابيسك، وهذه الزخارف محورة بشدة لدرجة يصعب معها معرفة وتحديد ماهية العناصر النباتية، هذا بالإضافة إلى أن أطرافها تلتف في بعض الأحيان بهيئة تشبه رؤوس الطيور والحيوانات مما يزيد الأمر تعقيداً [٩٠]، وقد اقتبست زخارفها أيضًا من قوائم وأجنحة ومناقير الطيور والحيوانات كالآرانب والثعالب والأسماك ورسوم الكائنات الخرافية المجنحة [٩١]، ويرى بعض الباحثين أن زخرفة الرومي قد ظهرت على أيدى المسلمين في سامراء، وتطورت بعد ذلك على يد السلاجقة في العراق وإيران ثم جاءت معهم إلى آسيا الصغرى [٩٢]. ولزخرفة الرومي أنواع متعددة كالرومي البسيط Sade Rumi، والرومي ذو الأفرع Dendali Rumi، والرومي ذو الطرفين Sencide Rumi، والرومي الملفوف Sarilma Rumi، والرومي المتداخل بحيث يكون عبارة عن زخارف كبيرة تحصر بداخلها زخارف رومي أصغر حجما Hurde Rumi [٩٣] (شكل ١٩). يمكن ملاحظة زخرفة الرومي بـچشمتا مجموعة صاحب عطا (٦٥٦هـ / ١٢٥٨م) بقونية وتحديدا بالإطار الداخلي للچشمة الواقعة على يسار المدخل (شكل ١٨).كما توجد أيضًا بإطار چشمة مدرسة كوك بسيواس(٦٧٠هـ / ١٢٧١ – ١٢٧٢م).

٣- الكتابات:

احتفظت معظم العمائر السلجوقية بنصوص كتابية متعددة منها النصوص الدينية كالآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة، والعبارات الدعائية، والألقاب، ونصوص الإنشاء. وتُعد الچشم السلجوقية من المنشآت المهمة التى حظيت بعدد لا بأس به من النصوص يتناسب وعدد الچشم المتبقية، يوجد ستة نصوص متنوعة وجدت على ست چشم سلجوقية ببلاد الأناضول يُمكن من خلالها استيضاح بعض السمات لما كانت عليه كتابات الچشم في تلك الفترة.

---

[٩٠] مرزوق، محمد عبد العزيز، *الفنون الزخرفية الاسلامية*، مصر :الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م، ٧٦.

[٩١] عبد العزيز، هانم أحمد، "زخرفة الرومي على عمائر مدينة سيواس في العصر السلجوقي"، *مجلة التراث والحضارة*، ، ع٩، مركز بحوث التراث والحضارة، جامعة قناة السويس، ٢٠١٦م، ٤٠٢.

[٩٢] مرزوق، *الفنون الزخرفية الاسلامية*، ٧٦.

[٩٣] عبد العزيز، *زخرفة الرومي على عمائر مدينة سيواس في العصر السلجوقي*، ٤٠٧.

جدول يوضح بعض سمات الكتابات على الچشم :

الچشمة / السمة	نوع الخط	نوع النص	موضع النص	المسمى
چشمة خان خاتون	ثلث	دعائي	داخل حنية الچشمة	السقاية
الچشمة الكبيرة	ثلث	إنشائي	داخل إيوان الچشمة	غير محدد
چشمتا صاحب عطا	ثلث	قرآني	داخل حنية الچشمة	لا يوجد
چشمة خطير أوغلو	ثلث	إنشائي	تتوسط حنية الچشمة	العين
چشمة المدرسة الصاحبية	ثلث	إنشائي	تتوسط حنية الچشمة	العين
چشمة مدرسة كوك	ثلث	إنشائي (دون تاريخ)	أعلى حنية الچشمة	العين
چشمة الآجا	ثلث	إنشائي	داخل حنية الچشمة	العين

نوع الخط:

يتضح من خلال كتابات الچشم المتبقية أن جميعها كُتبت بخط الثلث السلجوقي، وخط الثلث من الخطوط التي كان لها نصيب كبير في زخرفة العمائر الإسلامية بصفة عامة، وعمائر الأناضول بصفة خاصة؛ وذلك لما امتاز به من جمال الشكل، واستطالة الحروف، وانسيابية التنفيذ، كما له قابلية كبيرة في تطويع شكل حروفه لملأ المساحات، فكان الخط الأنسب الذي اعتمده السلاجقة على عمائرهم.

موضع وشكل النص:

حرص المعمار على أن يُبرز النص الكتابي من خلاله موقعه من الچشمة، ومعظم النصوص وضعت داخل حنية الچشمة بحيث تقع أسفل العقد مباشرة أو بعده بقليل. وقد نقشت جميع كتابات الچشم داخل لوحات مستطيلة، فيما عدا الچشمة الكبيرة بإسبرطة(٦٣٦هـ /١٢٣٦م)، وچشمة الآجا بأفيون(٦٧٧هـ / ١٢٧٨م) حيث نُفذت الكتابات داخل لوحات مربعة الشكل، وتراوح عدد الأسطر لهذه النصوص بين سطرين (چشمة خان خاتون وچشمة مدرسة كوك)، وثلاثة أسطر (چشمة المدرسة الصاحبية بقيصري)، وأربعة أسطر(الچشمة الكبيرة بإسبرطة وچشمة خطير أوغلو بنيغدة وچشمة الآجا بأفيون).

مسمى المنشأة:

على الرغم أن معظم الچشم قد فقدت نصوصها الإنشائية، إلا أنه من خلال النصوص المتبقية يُمكن القول: إن لفظ العين كان هو المصطلح الأكثر استخداما للدلالة على هذه المنشآت، فقد أطلق هذا اللفظ على عدة چشم، منها: چشمة خطير أوغلو(٦٧٦هـ /١٢٧٧م) بنيغدة، چشمة المدرسة الصاحبية (٦٦٦هـ / ١٢٦٧م) بقيصري، چشمة مدرسة كوك (٦٧٠هـ / ١٢٧١ – ١٢٧٢م) بسيواس، وچشمة الآجا (٦٧٧هـ / ١٢٧٨م) بأفيون، وچشمة إلتي خاتون الواقع بمنطقة Mazgirt شرق الأناضول، وهي متصلة بجامع يعرف بنفس الاسم ويُنسب إلى الأميرة التي خاتون (الچشمة غير مؤرخة) وقد ورد على نص الچشمة أيضًا لفظ عين، والنص كالتالي:

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | هالة محمد أحمد أحمد

- هذه العين رحمة وغياثا شيدتها كريمة الدين زخرا
- فجميع الآنام تهدو لها الشكر ورب السما يكتب أجرا (لوحة ٣٠)

أمّا لفظ "السقاية" فقط ورد بمثال واحد بچشمة خان خاتون (٦٣٦هـ / ١٢٣٨-١٢٣٩م) بتوقات، وتُركت الچشمة الكبيرة بإسبرطة دون تحديد للمسمى، واكتفى المعمار بلفظ "العمارة المباركة".

الآيات القرآنية:

لم ترد الآيات القرآنية بكثرة على الچشم وإنما وجدت بمثال واحد بچشمتا مجموعة صاحب عطا (٦٥٦هـ / ١٢٥٨م) بقونية، وهى آيات قرآنية تُشير إلى الماء "وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاء كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ"[٩٤]، وقال تعالى "وَأَنْزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً طَهُورًا * لِنُحْيِيَ بِهِ بَلْدَةً مَيْتًا وَنُسْقِيَهُ مِمَّا خَلَقْنَا أَنْعَامًا وَأَنَاسِيَّ كَثِيرًا" [٩٥]، وقال تعالى "وَأَنزَلْنَا مِنَ المعصرات مَآءً ثَجَّاجاً" [٩٦]، ويوجد بأعلى فتحة الچشمة الثانية آية كريمة نصها "وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا" [٩٧]، وقد استعاض المعمار عن نص الإنشاء للچشمتين بهذه الآيات الكريمة التي توضح ماهيتهما ووظيفتهما.

العبارات الدعائية:

وردت على الچشم السلجوقية عبارات دعائية خاصة بالسلاطين، وعبارات دعائية خاصة بمنشأ الچشمة نفسه، ولقد جاءت العبارات الدعائية الخاصة بالسلاطين بلفظ "خلد الله دولته" بنص چشمة خطير أوغلو(٦٧٦هـ /١٢٧٧م) بنيغدة، وبچشمة مدرسة كوك (٦٧٠هـ / ١٢٧١ – ١٢٧٢م) بسيواس، كما وردت بلفظ "خلد الله سلطانه" بچشمة المدرسة الصاحبية (٦٦٦هـ / ١٢٦٧م) بقيصري، وهى عبارات دعائية تُفيد التضرع إلى الله بتثبيت السلطان وتوطيد أركان ملكه، أمّا العبارات الدعائية الخاصة بمنشأ الچشمة فقد وردت بصيغة "أحسن الله عواقبه" بنص چشمة خطير أوغلو، وبنص چشمة مدرسة كوك، وورد بلفظ "أحسن الله خاتمته" بچشمة الآجا (٦٧٧هـ / ١٢٧٨م) بأفيون، وهي عبارات دعائية تلتمس من الله العفو والمغفرة وحسن الخاتمة. كما استخدم المعمار عبارات دعائية تُشير إلى التوفيق والهداية من الله عزوجل، كالتي وردت بصيغة "عمارة هذه السقاية بتوفيق الله والهداية" على چشمة خان خاتون (٦٣٦هـ / ١٢٣٨-١٢٣٩م) بتوقات.

الألقاب:

حرص سلاجقة الروم على اتخاذ الألقاب وتصنيفها وربطها بأسمائهم أو حتى منحها للوزراء وكبار رجال الدولة حتى صارت سجلاً حافلاً، ولا شك أن من حفظ هذا السجل خير الحفظ هي المنشآت المعمارية التي شيدوها بأطراف الدولة المترامية، وقد تعددت الألقاب التي وردت على الچشم موضع الدراسة –سبقت

[٩٤] القرآن الكريم، سورة الأنبياء، الآية ٣٠.

[٩٥] القرآن الكريم، سورة الفرقان، الآيتان ٤٨ –٤٩.

[٩٦] القرآن الكريم، سورة النبأ، الآية ١٤.

[٩٧] القرآن الكريم، سورة الأنسان، الآية ٢١.

الإشارة إلى العديد منها خلال البحث– وتتشابه جميعها من حيث الصيغة والمضمون، كالسلطان، الأعظم أو المعظم، ظل الله في العالم أو ظل الله في الأرض، شاهنشاه، مالك رقاب الأمم، سيد سلاطين العرب والعجم، وجميعها القاب تفخيم وتعظيم للسلاطين، بعضها القاب فخرية وبعضها ذات مدلولات سياسية، وبعضها يعبر عن سيادة الحكم السلجوقي واتساع نفوذ الدولة[٩٨]

نتائج الدراسة :

من خلال النصوص الكتابية المتبقية على الچشم يتضح أن السلاجقة لم يستخدموا لفظ الچشمة ولم ينقشوه على هذه المنشآت، وإنما أطلقوا عليها لفظ العين والسِقاية، ولفظ چشمة ذاع بين الأتراك فيما بعد وأطلقوه على تلك المنشآت التي امتازت بشكل معماري معروف؛ وعُمم مسماها ليشمل تلك الأسبلة السلجوقية التي اتخذت نفس الشكل حتى وإن لم يُعرف هذا المسمى زمن السلاجقة أنفسهم.

تعد چشمة الآجا بمدينة أفيون – مندرسة – واحدة من الچشم السلجوقية المستقلة البناء، وللأسف قد تم هدمها عند توسعة الطريق عام ١٩٧٢م، وعليه يمكن الترجيح بأن جميع الچشم الباقية ببلاد الأناضول هي چشم متصلة بعمائر.

وفقا للنماذج موضع الدراسة يُمكن القول: إن الچشم المتصلة بمنشآت كانت الأكثر انتشارا ببلاد الأناضول.

جميع الچشم السلجوقية المتبقية ببلاد الأناضول ذات واجهة واحدة إلا أن هذا لا يمنع أن يكون السلاجقة قد عرفوا الچشم ذات الواجهتين.

الچشم السلجوقية المتبقية ببلاد الأناضول تؤرخ بالقرن ٧هـ / ١٣م، ولا توجد أمثلة يُمكن أن تؤرخ بشكل مؤكد إلى القرنين ٥–٦هـ / ١١–١٢م.

من خلال النماذج المتبقية يُمكن تفنيد طرز الچشم السلجوقية إلى أربعة طرز أساسية وهي: چشم الواجهة الإطارية، الچشم على هيئة حنايا معقودة، الچشمة الإيوان، والچشمة على هيئة حنية محراب.

يتضح أن الچشم السلجوقية ببلاد الأناضول كانت ذات زخارف متنوعة، وقد تفنن المعمار في استخدام الأشكال الهندسية المختلفة وخاصة وحدات نصل الرمح والخطوط المتداخلة والأشكال النجمية، كما تُعد زخرفة الرومي التركي من أشهر الزخارف التى زخرفت الچشم.

يتبين من خلال كتابات الچشم المتبقية أن جميعها كتبت بخط الثلث السلجوقي، وكانت عبارة عن نصوص إنشائية، آيات قرآنية، عبارات دعائية، وألقاب.

[٩٨] للمزيد عن هذه الألقاب انظر إبراهيم، نصوص الإنشاء بالعمائر الدينية السلجوقية في الأناضول.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | هالة محمد أحمد أحمد

المصادر والمراجع

المراجع العربية:

- القرآن الكريم

– - The Holy Quran

- إبراهيم، فهيم فتحي، *العمائر الدينية السلجوقية والمصرية حتى نهاية العصر المملوكي دراسة مقارنة لأساليب التخطيط*، مصر :المكتب العربي للمعارف، ٢٠١٤م.

– Ibrahīm, Fahīm Fatḥī, *al-ʿAmāʾir al-dīnīya al-Sulğūqīya waʾl-Maṣrīya ḥatā nihāyat al-ʿasr al-Mamlūkī, Dirāsa muqārana li asālīb al-taḫtīt*, Egypt: al- Maktab al-ʿarabī liʾl-maʿārif, 2014.

- .....،" خانات الطرق في عهد سلاجقة الروم) (٤٧٠ – ٧٠٨هـ. / ١٠٧٧ – ١٣٠٨م) (دراسة أثرية معمارية"، *رسالة دكتوراة*، كلية الآداب بسوهاج/جامعة جنوب الوادى، ١٤٢٧هـ / ٢٠٠٧م.

– ....., "Ḥānāt al-ṭuruq fī ʿahd Salāğiqat al-Rūm (470-708A.H/1077-1308A.D) Dirāsa aṯarīya miʿmārīya",*Ph.D Thesis*, Faculty of Arts in Sohag/South Valley University, 1428 A.H / 2007A.D.

- .....، الآيات القرأنية والأحاديث النبوية والأدعية الدينية بالعمائر الدينية السلجوقية في الأناضول، *المؤتمر الدولي الثالث لكلية الآثار*، جـ.١، كلية الآثار /جامعة القاهرة، ٢٠١٠م.

– ....., al-Ayāt al-Qurʾānīya waʾl- aḥādīṯ al-nabawīya waʾl-adʿiya al-dīnīya biʾl-ʿamāʾir al-dīnīya al-Salğūqīya fī al-anāḍūl, the third internationa Conference Faculty of Archaeology, Faculty of Archaeology/ cairo university, 2010.

- .....، نصوص الانشاء بالعمائر الدينية السلجوقية في الأناضول) المساجد – المدارس – الخانقاوات – الزوايا)، *كتاب المؤتمر الثالث عشر للإتحاد العام للآثاريين العرب*، الندوة العلمية الثانية عشر، دراسات فى آثار الوطن العربي، الحلقة الحادية عشر بالتعاون مع مصلحة الآثار الليبية، جـ.٢، طرابلس ، ١٤٣١هـ /٢٠١٠م.

– ....., Nuṣūṣ al-inšāʾ biʾl-ʿamāʾir al-dīnīya al-Salğūqīya fī al-anāḍūl (almasajidu walmadarsu walkhankuatu walzawaiia), The Arab Archeologists League magazine, Dirasatu fi Alwatan Al'arbii Edition 11, Tripoli, 1431 A.H / 2010A.D.

- إبراهيم، مجدي إبراهيم، السبيل الإسلامي، *مجلة الوعي الإسلامي*، ع٤٨٩، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، ٢٠٠٦م.

– Ibrāhīm, Magdī Ibrāhīm, al-Sabīl al-islāmī, *Mağallat al-waʿy al-islāmī 489*, Ministry of Awqaf and Islamic Affairs, 2006.

- أحمد، هالة محمد،" عمائر مدينة قيصري إبان عصر سلاجقة الروم"، *رسالة دكتوراة* ، كلية الآداب /جامعة حلوان، ٢٠١٥م.

– Aḥmad, Hāla Muḥammad, ʿAmāʾir madīnat Qayṣarī ibbān ʿaṣr Ṣalāğiqat al-Rūm, *Ph.D Thesis*, Faculty of Arts/ Helwan University, 2015.

- ابن بطوطة، أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم، *رحلة ابن بطوطة المسماه تحفة الأنظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار*، جـ.١، مصر :المكتبة التجارية الكبرى، ، ١٣٧٧هـ / ١٩٥٨م.

- Ibn Batūta, ʿAbdullah Muḥammad bin ʿAbdullah Muḥammad bin Ibrahīm, *Riḥlat lbn Batūta al- musammāh Tuḥfat al-anẓār fī ġarāʾib al-amṣār wa ʿağāʾib al-sfār*, vol.1, Egypt: al-Maktaba al-tuğārīya al-kubrā, 1377A.H/ 1958A.D.

- ابن الفوطي، كمال الدين أبو الفضل عبد الرزاق بن تاج الدين أحمد، *تلخيص مجمع الآداب في معجم الألقاب*، تحقيق : مصطفى جواد، جـ.٤، القسم ٢، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق :مطبوعات مديرية احياء التراث القديم، ، ١٩٦٣م.

- Ibn al-fūṭī, Kamāl al-Dīn Abū al-Faḍl ʿAbd al-Razzāq bin Tāğ al-Dīn Aḥmad, *Talḫīṣ muğammaʿ al-adāb fī muʿğam al-alqāb*, Reviewed by: Muṣṭafā Ğawād, vol.4, part.2, Ministry of Culture and National Guidance, Damascus: Maṭbūʿāt Mudurīyat aḥyāʾ al-turāṯ al-qadīm, 1963.

- البخاري، أبي عبد الله محمد بن إسماعيل، *صحيح البخاري*، ، دمشق –بيروت، :دار ابن كثير ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م.

- al-Buḫārī, Abī ʿAbdullah Muḥammad bin Ismāʿīl, *Ṣaḥīḥu al-Buḫārī*, Damascus- Beurit: Dār ibn Kaṯīr, 1423A.H, 2002A.D.

- الذهبي، شمس الدين محمد بن احمد بن عثمان، *تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام*، تحقيق :مصطفى عبد القادر عطا، جـ. ١٤ (سنة ٦٥١ : ٧٠٠هـ)، بيروت :دار الكتب العلمية، ٢٠٠٦م.

- al-Ḍahabī, Šams al-Dīn Muḥammad bin Aḥmad bin ʿUṯmān, Tārīḫ al-islām wa wafīyāt al-mašāhīr waʾl- iʿlām, Reviewed by: Muṣṭafā ʿAbd al-Qādir ʿAṭā, vol.14,)651:700A.H), Beurit: Dār al- kutub al-ʿilmīya, 2006.

- آصلان آبا، اوقطاى، *فنون الترك وعمائرهم*، ترجمة : أحمد محمد عيسى، استانبول، ١٩٨٧م.

- Aslan Abba, Oqtay, *Funūn al-Turk wa ʿumrāʾihim*, Translated by: Aḥmad Muḥammad ʿīsā, Istanbul, 1987.

- بدر، منى محمد، *أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي على الحضارتين الأيوبية والمملوكية بمصر*، ج.٢(العمارة)، القاهرة: زهراء الشرق ، ٢٠٠٢م.

- Badr, Munā Muḥammad , *Aṯar al-ḥaḍāra al-suljūqīya fī duwal šarq al-ʿālam al-islāmī ʿalā al-ḥaḍāratayn al-Ayūbīya waʾl-Mamlūkīya bi Miṣr*, vol.2 (Architecture), Cairo: Zahrāʾ al-šarq, 2002.

- الحسيني، محمود حامد، *الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة* (١٥١٧ – ١٧٩٨م)، مكتبة مدبولي، ١٩٨٨م.

- al-Ḥusaynī, Maḥmūd Ḥāmid, *al- Asbila al-ṯmānīya Bi madīnat al-Qāhira* (1517-1798), Maktabat Madbūlī, 1988.

- سعدات، محمود فتوح محمد، *الفضائل النفسية والأجتماعية والقيمية لبناء الأسبلة المائية الوقفية الخيرية، (بناء الأسبلة المائية)*، جـ.١، ط.٢ ، دار الهدى للنشر، ١٤٣٦هـ/٢٠١٥م.

- Saʿadāt, Maḥmūd Fattūḥ Muḥammad, *al-Faḍāʾil al-nafsīya waʾl-iğtimāʿīya waʾl-qaymīya li bināʾ al-asbila al-māʾīya al-waqfīya al-ḫayrīya , (Bināʾ al-asbila al-māʾīya)*, vol.1, 2nd ed., Dār al-hudā, 1436A.H/ 2015A.D.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | هالة محمد أحمد أحمد

- سيد، جمال صفوت، العمائر الدينية فى غرب الأناضول إبان عهد الإمارات (البكوات)، *رسالة دكتوراة*، كلية الأثار /جامعة القاهرة، ٢٠٠٩م.

– Sayid, Ğamāl Ṣafwat, al-ʿAmāʾir al-dīnīya fī ġarb al-Anāḍūl ibbān ʿahd al-Imārāt(al-Bakwāt), *Ph.D Thesis*, Faculty of Archeology/ cairo University, 2009.

- عبد العزيز، هانم أحمد، عمائر مدينة سيواس خلال العصر السلجوقي، *رسالة دكتوراة* ، كلية الآداب /جامعة حلوان، ١٤٣٨هـ / ٢٠١٧م.

- ʿAbd al-ʿAzīz, Hānim Aḥmad, ʿAmāʾir madīnat Sīwās ḫilāl al-ʿaṣr al-Sulğūqī , *Ph.D Thesis*, Faculty of Arts,/ Helwan University, 1438A.H/ 2017A.D..

- .....، الجسور السلجوقية في بلاد الأناضول (دراسة تطبيقية على نموذج جسر كسيك بمدينة سيواس)، *مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش*، جـ.٤، مركز الدراسات البرديه والنقوش، جامعة عين شمس، ٢٠١٦م.

– ……., al-Ġusūr al-Salğūqīya fī bi lād al--anāḍūl ,)Dirāsa taṭbīqīya ʿalā namūdağ ğisr Kisīk bi madīnat Sīwās), *Mağallat markaz al-dirāsāt al-bardīya waʾl-nuqūš*, vol.4, *markaz al-dirāsāt al-bardīya waʾl-nuqūš*,, Ain-Shams University, 2016.

- .....، زخرفة الرومي على عمائر مدينة سيواس في العصر السلجوقي، *مجلة التراث والحضارة*، ع.٩، مركز بحوث التراث والحضارة، جامعة قناة السويس،٢٠١٦م.

– ....., Zaḫrafat al-Rūmī ʿalā ʿamāʾir madīnat Sīwās fī al-ʿaṣr al-Slğūqī, *Mağallat al-turāṯ waʾl-ḥaḍāra 9*, Markaz al-turāṯ waʾl-ḥaḍāra, Suez Canal University, 2016.

- عبد الشافي، صباح، سقايات (چشمات) استانبول الچشمة الألمانية نموذجاً، *مجلة كلية الآداب*، ج..١، ع.٣١، جامعة طنطا ، ٢٠١٧م.

– ʿAbd al-Šāfī, Ṣabāḥ, Siqāyāt (čishmatu) Istānbūl al-čishma al-Almānīya namūḏağan, *Magazine of Faculty of Arts31*, vol.1, Tanta University, 2017.

- عيسى، ميرفت محمود، الچشمة دراسة وثائقية أثرية، *مجلة كلية الآداب*، ع.٢٠، جـ.١، جامعة طنطا، ٢٠٠٧م.

- ʿisa, Merfat Mahmoud: al čishma Dirasa wath ʾiqia Atharia, *The Faculty of Arts magazine20*, Tanta University, 2007.

- مرزوق، محمد عبد العزيز، *الفنون الزخرفية الاسلامية*، مصر :الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.

– Marzūq, Muḥammad ʿAbd al-ʿAzīz, *al-Funūn al-zuḫrufīya al-islāmīya*, Egypt: al-Hayʾa al-Maṣrīya al-ʿāmma liʾl-kitāb, 1987.

- نوار، سامي محمد، *المنشآت المائية بمصر منذ الفتح الإسلامي وحتى نهاية العصر المملوكي*، الأسكندرية :دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،١٩٩٩م.

– Nawwār, Sāmī Muḥammad, *al-Munšaʾāt al-māʾīya bi Miṣr munḏu al-fatḥ al-islāmī wa ḥattā nihāyat al-ʿaṣr al- Mamlūkī*, Alexandria: Dār al-wafāʾ li dunyā al- ṭibāʿa waʾl-našr, , 1999.

- اليونيني، قطب الدين موسى بن محمد، *ذيل مرآة الزمان*، مج.٢، حيدر آباد :دائرة المعارف العثمانية، ١٣٧٥هـ / ١٩٥٥م.

- al-Yūnīnī, Quṭb al-Dīn Mūsā bin Muḥammad , *Ḏaīl mirʾāt al-zamān*, vol.2, Hyderabad: Dāʾirat al-maʿārif al-ʿuṯmānīya, 1375A.H/ 1955A.D.

المراجع الأجنبية:

- DEĞİRMENÇAY, V.:«Sadr-I konevi ve Anadolu Selcuklu Emirlerine Mersiyesi», *Sosyal Bilimler Dergisi* 54, Edebiyet Fakültesi, Ataturk Üniversitesi, 2015.

- DEMİREL, Ö.:«Sivas Çeşmeleri», *Osmanli Tarihi araştirma ve uygulama Merkezi dergisi* 3, ocak-1992.

- DOĞAN, K.:«Konya Sahip Ata Külliesi ve vakif Müzesi», *Vakıflar Dergisi Aralik38*,2012.

- Erdoğdu, İ.,« Alara Han», *lisans tezi*, Fen edbiyat Fakültesi, Pamukkale Üniversitesi, Denizli, 2018.

- GEMİCİ, N .,«Selçuklu Devri Afyon Çeşmeleri», *Yükseklisans tezi*, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Marmara Üniversitesi, Istanbul, 1993.

- Göksu, M.,«Şerefeddin Hatıroğlu ve Moğollara Karşı İsyanı», *Yüksek lisans Tezi*, Sosyal Bilimler Enstitüsü Selçuk Üniversitesi, Konya, 2000.

- Gürbüz, O.:«Erzurm Çifte minareli Medresenin yapim tarihi ve banisi hakkinda yeni Bir yaklaşim», *A.ü.Turkiyat araştirmalari Enstitüsü Dergisi* 25, Erzurum, 2004.

- Isparta Kültür Envanteri, Part1(1), T.C. *Isparta Valiliği IL Kültür Ve Turizm, Müdürlüğü, Isparta*, 2009.

- Karademir, M., «Edirne Çeşmeleri», *yüksek lisans tezi*, Sosyal Bilimer Enstitüsü, Selçuk Universitesi, Konya, 2007.

- Kunduraci, O.:«Konya-Alanya Güzergâhındaki Selçuklu Kervansaraylarının Eşrefoğlu Beyliği'ne Sunduğu Katkılar», *Uluslararası Orta Anadolu ve Akdeniz Beylikleri Tarihi, Kültürü ve Medeniyeti Sempozyumu* - 1 Eşrefoğulları Sempozyumunda sunulan bildirinin yeni bilgiler eklenerek güncellenmiş halidir, 11-13 Eylül 2014.

- MEGEP(MeslekiEğitimveÖğretimSisteminin Güçlendirilmesi Teminin Projesi), İnşaat Teknolojisi, Hayavansal Motif Ve Figürleri, T.C. Millieğitim Bakanliği, Ankara, 2007.

- Nazan, Ö., *The Anatolian Seljuk Turks Journey of A thousand years 600 - 1600*, Royal Academy, London, 2005.

- Önge, Y., *Türk mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde su yapıları* , Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1997.

- Özbek,Yıldıray, Arslan, Celil, Kayseri Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri, Cilt 2, Kayseri, 2008.

- Özkarci, M., *Niğde'deTürkMimarisi*, TTK.2001.

- Şahin, S., «Sivas Gök Medrese Ve Kitabelerindeki rivayetlerin Hadis Değeri», Ilahiyat Fakültesi degrisi clit x, Cumhuriyet üniversitesi, 2006.

- Şaman Doğan, N.: «Eski Uluborlu'daki Hamam ve Çeşmeler», *Vakıflar Dergisi*28, 2004.

- Tuncer, O., *Sivas Gök Medrese*, Vakiflar genel Müdürlüğü yayınları, Ankara, 2008.

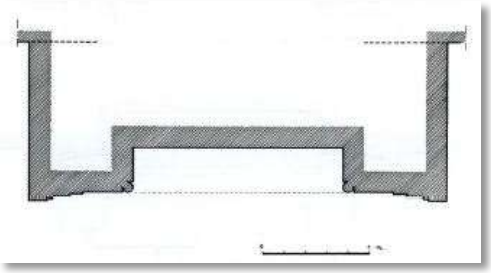
هالة محمد أحمد أحمد | DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095

– Yavuz, A. T., *Anadolu Selçuklu Kervansaraylarında Mekan-İşlev İlişkisi İçinde Savunma ve Barınma*, Vakıf Haftası Dergisi, 1992.

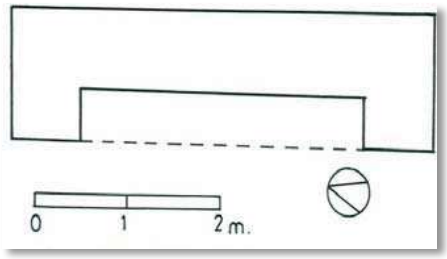
المواقع الألكترونية:

- https://nigde.ktb.gov.tr
- http://www.turkishhan.org
- http://kisacames.blogspot.com/2015/04/sahip-ata-fahreddin-ve-kulliyesi.html
- www.uluborlu.bel.trtarihi-eserler
- http://ispartaarkeolojikmiras.sdu.edu.tr/public/buyuk-cesme-pc178.aspx
- https://islamansiklopedisi.org.tr/cesme
- https://archnet.org/sites/2084/media_contents/12840
- https://www.kulturportali.gov.tr/

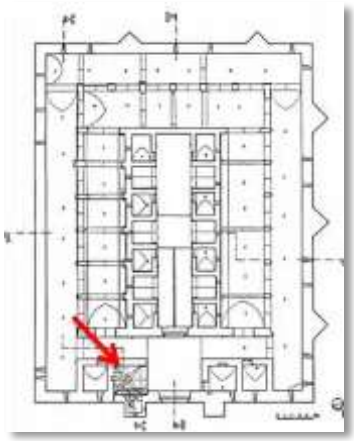
أولاً: الأشكال



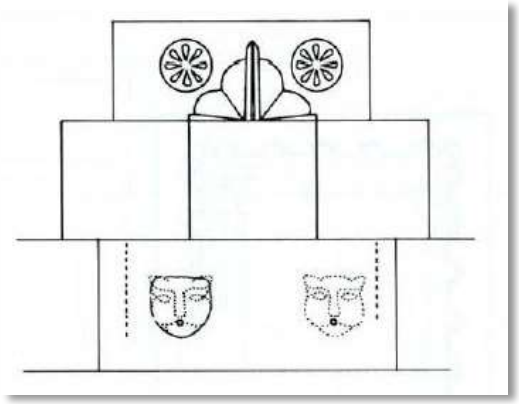
شكل (١) : تخطيط چشمة الآجا بمدينة أفيون، نقلاً عن:
Önge, Türk Mimarisinde Selçuklu, 14.



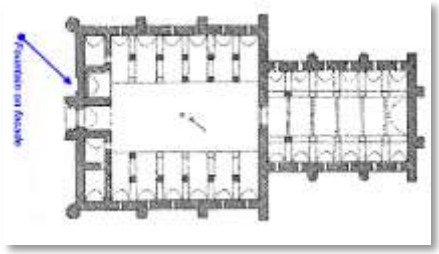
شكل (٢) : تخطيط چشمة خُطير اوغلو بمدينة نيغدة، نقلاً عن:
https://nigde.ktb.gov.tr/Eklenti/51060,hatiroglu-cesmesipdf.pdf?0



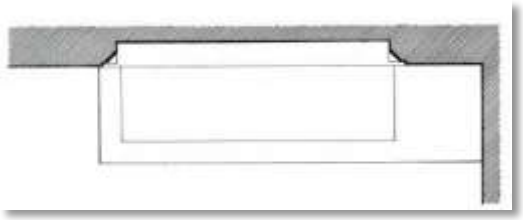
شكل (٣) : خان الارا بمدينة الانيا، نقلاً عن:
Erdoğdu, Alara Han,23.



شكل (٤) : زخرفة چشمة خان الارا ، نقلاً عن:
Önge, Türk mimarisinde Selçuklu, 6.

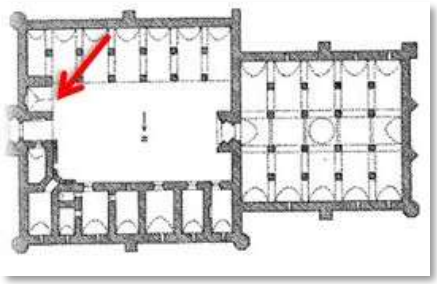


شكل (٥) : خان خاتون على طريق آماسيا–توقات، نقلاً عن:
http://www.turkishhan.org
Feb 25, 2021

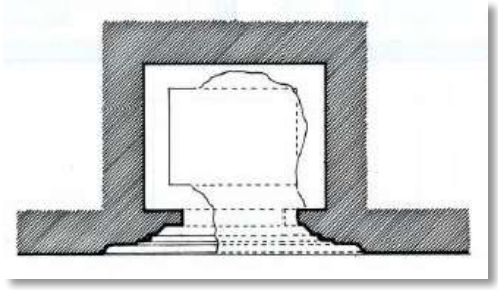


شكل (٦): تخطيط چشمة خان خاتون على طريق آماسيا–توقات، نقلاً عن:
Önge, Türk Mimarisinde Selçuklu,8.

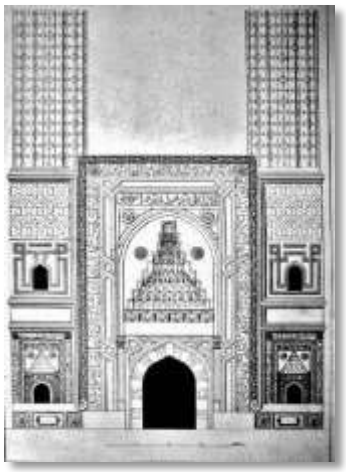
DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | هالة محمد أحمد أحمد



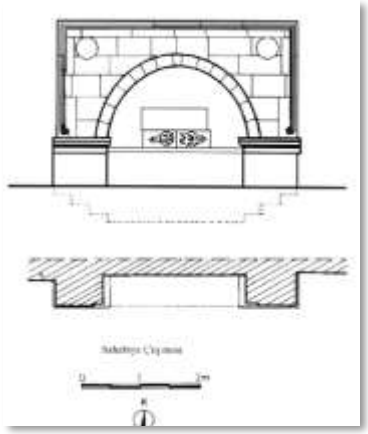
شكل (٧) : خان صاري بأفانوس، نقلاً عن:
http://www.turkishhan.org
Feb 25, 2021



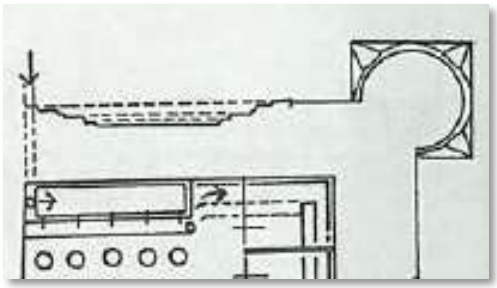
شكل (٨) : تخطيط چشمة خان صاري بأفانوس، نقلاً عن:
Önge, Türk Mimarisinde Selçuklu,5.



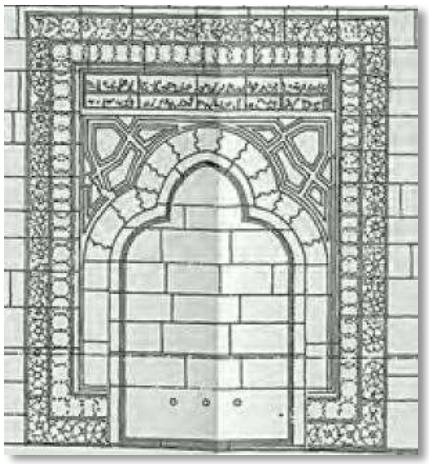
شكل (٩) : چشمة صاحب عطا بقونية، نقلاً عن:
http://kisacames.blogspot.com/2015/04/sahip-ata-fahreddin-ve-kulliyesi.html
April 11, 2020



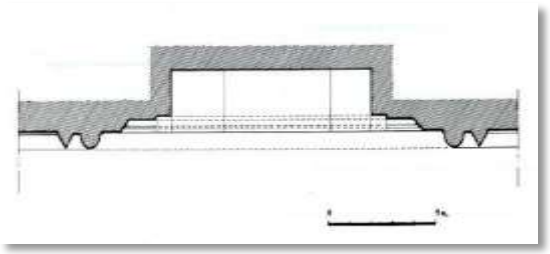
شكل (١٠) : چشمة المدرسة الصاحبية بقيصري، نقلاً عن:
Özbek&Arslan, Kayseri Taşınmaz Kültür, 532.



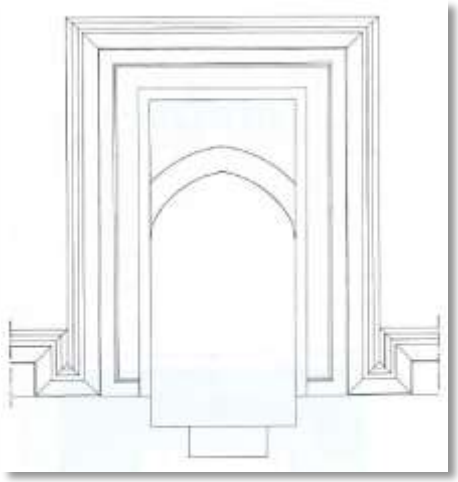
شكل (١١) : تخطيط چشمة مدرسة كوك بسيواس، نقلاً عن:
Tuncer, Sivas Gök Medrese, 193.



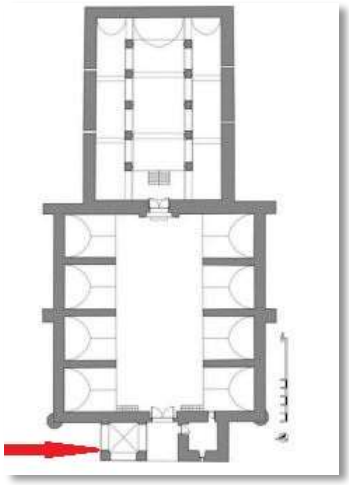
شكل (١٢) : چشمة مدرسة كوك بسيواس، نقلاً عن:
Tuncer, Sivas Gök Medrese, 205.



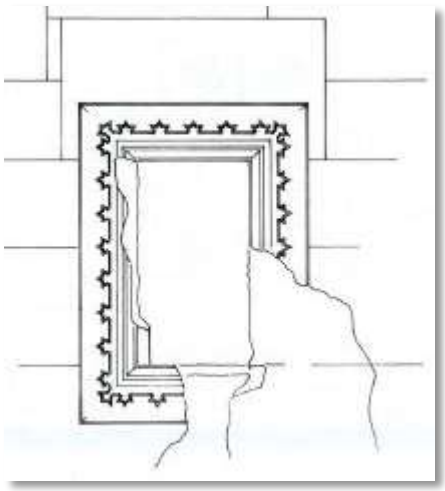
شكل (١٣) : تخطيط چشمة المدرسة الخاتونية بأرضروم، نقلاً عن:
Önge, Türk Mimarisinde Selçuklu,16.



شكل (١٤) : چشمة المدرسة الخاتونية بأرضروم ، نقلاً عن:
Önge, Türk Mimarisinde Selçuklu,16.

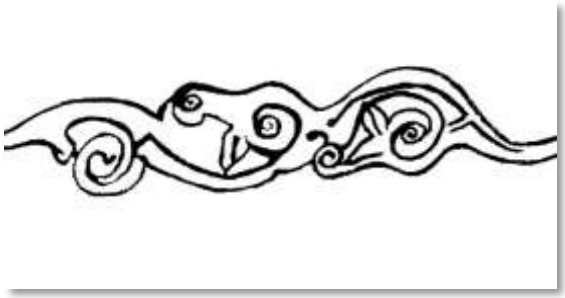


شكل (١٥) : خان قيزيلوران، نقلاً عن:
Kunduraci, Konya-Alanya Güzergâhındaki,198.



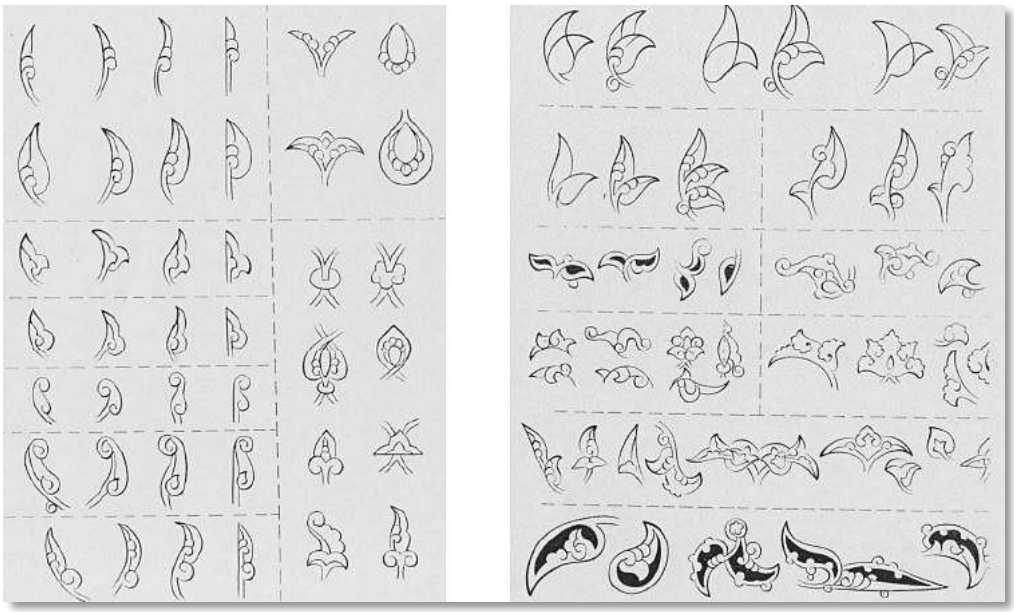
شكل (١٦) : زخرفة چشمة خان صاري، نقلاً عن:
Önge, Türk Mimarisinde Selçuklu,5.

شكل (١٧) : زخرفة الخطوط الهندسية، عمل الباحثة.



شكل (١٨) : زخرفة الرومي التركي بجشمتا مجموعة صاحب عطا بقونية، عمل الباحثة.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | هالة محمد أحمد أحمد



شكل (١٩): وحدات زخارف الرومي التركي المتنوعة، نقلاً عن:.
MEGEP (MESLEKİ EĞİTİM VE ÖĞRETİM SİSTEMİNİNGÜÇLENDİRİLMESİ PROJESİ), İNŞAAT TEKNOLOJİSİ, HAYVANSAL MOTİF VE FİGÜRLERİ, T.C. MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI, ANKARA, 2007,37.

ثانياً اللوحات

لوحة (١): چشمة الآجا بمدينة افيون، نقلاً عن:
https://www.facebook.com/bolvadinkirkgozhaber/posts/1545494425593609/
March 27, 2020

لوحة (٢) : صورة لچشمة الآجا قبل ازالتها، نقلاً عن:
http://www.sehiralem.com/Afyonkarahisar/Bolvadin/Tarihi_Yerler/1004/Bolvadin-Alaca-cesmesi.html
March 27, 2020

لوحة (٣) : نص الإنشاء بچشمة الآجا، نقلاً عن:
Karasu, Afyon Çeşmeleri, 32.

لوحة (٤) : چشمة هودالي بمدينة افيون، نقلاً عن :
Karasu, Afyon Çeşmeleri,31.

لوحة (٥) : النص الكتابي على چشمة هودالي بمدينة افيون، نقلاً عن :
Karasu, Afyon Çeşmeleri,32.

لوحة (٦) : الچشمة الكبيرة بمدينة إسبرطة، نقلاً عن:
www.uluborlu.bel.trtarihi-eserler
July 01, 2020

لوحة (٧) : الچشمة الكبيرة بمدينة إسبرطة، عن:
http://ispartaarkeolojikmiras.sdu.edu.tr/public/buyuk-cesme-pc178.aspx
July 01, 2020

لوحة (٨) : نص الإنشاء على الچشمة الكبيرة بمدينة إسبرطة، نقلاً عن:
Isparta Kültür Envanteri, Part2,209.

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | هالة محمد أحمد أحمد

لوحة (٩) : كلمة السلطاني على الچشمة الكبيرة بإسبرطة، نقلاً عن: Isparta Kültür Envanteri, Part2 ,209.

لوحة (١٠) : چشمة خُطير اوغلو بمدينة نيغدة، نقلاً عن: https://nigde.ktb.gov.tr/Eklenti/51060,hatiroglu-cesmesipdf.pdf?0

لوحة (١١) : چشمة خُطير اوغلو بمدينة نيغدة، نقلاً عن:
https://twitter.com/hashtag/hatiro%C4%9Flu
Mar 2, 2021

لوحة (١٢) : نص الإنشاء على چشمة خُطير اوغلو، نقلاً عن:
https://nigde.ktb.gov.tr/Eklenti/51060,hatiroglu-cesmesipdf.pdf?0
Mar 2, 2021

لوحة (١٣) : الإيوان الذي به الچشمة بخان الارا، نقلاً عن:
Erdoğdu, Alara Han, 52.

لوحة (١٤) : چشمة خان الارا، نقلاً عن:
Erdoğdu, Alara Han, 52.

لوحة (١٥) : چشمة خان خاتون، نقلاً عن:
http://www.turkishhan.org
Feb 25, 2021

لوحة (١٦) : النص الكتابي على چشمة خان خاتون، نقلاً عن:
http://www.turkishhan.org
Feb 25, 2021

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | هالة محمد أحمد أحمد

لوحة (١٧) : صورة قديمة لصنبوري چشمة خان خاتون، نقلاً عن:
https://islamansiklopedisi.org.tr/cesme
Jan 15, 2021

لوحة (١٨) : صنبور چشمة خان خاتون المتبقي والمحفوظ بمتحف يوزغاد بتركيا، نقلاً عن:
http://www.turkishhan.org/metalworking
Feb 25, 2021

لوحة (١٩) : چشمة خان صاري، نقلاً عن:
Önge, Türk mimarisinde Selçuklu, 30.

لوحة (٢٠) : چشمة خان قيزيلوران، نقلاً عن:
Önge, Türk mimarisinde Selçuklu, 1.

لوحة (٢١) : واجهة مجموعة صاحب عطا والچشمتان تكتنفان المدخل، نقلاً عن:
https://www.facebook.com/ArtHistory1453/photos/pcb.967909949897189/967907469897437/

لوحة (٢٢) : الچشمة الواقعة على يسار الداخل لمجموعة صاحب عطا، نقلاً عن:
https://www.facebook.com/ArtHistory1453/photos/pcb.967909949897189/967909136563937

لوحة (٢٣) : الچشمة الواقعة على يمين الداخل لمجموعة صاحب عطا، نقلاً عن:
http://www.eskiturkiye.net/3673/sahip-ata-camii-kapisi-konya-garabed-solakian-fotografi-1890-lar

لوحة (٢٤): چشمة المدرسة الصاحبية بقيصري، تصوير الباحثة

لوحة (٢٥) : النص الكتابي على چشمة المدرسة الصاحبية بقيصري، تصوير الباحثة

DOI 10.21608/JGUAA.2020.28898.1095 | هالة محمد أحمد أحمد

لوحة(٢٦): چشمة مدرسة كوك بسيواس، نقلاً عن:
https://archnet.org/sites/2084/media_contents/128405
Jan 15, 2021

لوحة (٢٧) : صورة قديمة لـچشمة مدرسة كوك بسيواس يظهر بها حوض الـچشمة ، نقلاً عن:
Tuncer, Sivas Gök Medrese, ,48.

لوحة (٢٨) : چشمة مدرسة جفتة منارة بأرضروم، نقلاً عن:
https://www.kulturportali.gov.tr
Jan 30, 2021

لوحة (٢٩) : چشمة مدرسة طاش بأفيون، نقلاً عن:
http://www.selcuklumirasi.com/architectural-buildings
Feb 25, 2021

لوحة (٣٠) : چشمة التي خاتون بمازغيرت، نقلاً عن:
Danik, Ertuğrul, Mazgirt Elti Hatun camisa ve türbesi hakkinda yeni bir degerlendirme, Gazi Üniversitesi fen- edebiyati Fakültesi sanat tarihi bölümü, Ankara, 2009, 279.

تخطيطات العمائر الدينية لعائلة كوبرولو (١٠٦٧- ١١١٤هـ/١٦٥٦- ١٧٠٢م) بمدينة استانبول وسافران بولو وحكيم خانه

Plans the Religious buildings of the Köprülü family (1067- 1114 AH/1656- 1702 AD) in the city of the Istanbul , Safranbolu and Hekimhan

هبة حامد عبد الحميد محمود

مدرس الآثار والعمارة الإسلامية بقسم الآثار كلية الآداب جامعة أسيوط

Heba Hamed Abdel_ Hamied Mahmoud

Lecturer of Islamic architecture and archaeology _ archaeology department – Faculty of Arts_ Assuit university

hebahamed959@yahoo.com

الملخص :

تناول البحث تخطيطات العمائر الدينية لواحدة من أهم عائلات القرن (١١هـ/ ١٧م) وهى عائلة كوبرولو باشا وبالرغم من انشغال هؤلاء الأشخاص الذين تولوا منصب الصدارة العظمى بالبلاد باحوال البلاد السياسية إلا أنهم اهتموا ببناء وتشيد كليات معمارية فى مدن مختلفة بالأمبراطورية وتركزت الدراسة على العمائر الدينية لثلاثة من الصدور العظام من عائلة كوبرولو وهما: كوبرولو محمد باشا، ومرزيفون قره مصطفى باشا، وامجازاد حسين باشا بمدينة استانبول وسافران بولو وحكيم خانه، حيث تعددت التخطيطات، وقد وجدت دراسات مستقلة باللغة التركية[١] تناولت هذه العمائر من الناحية الوصفية، ولكن لم تتناول الموضوع من ناحية مقارنة الموقع وأثره على التخطيط، والعوامل المناخية وأثرها على التخطيط، وتوضيح المعالجات المعمارية، وعناصر المنفعة، والأتصال والحركة، والأضاءة والتهوية، والوقاية، والعناصر الأنشائية، هذا إلى جانب عدم تخصيص دراسة وصفية مستقلة عن هذه العمائر الدينية فى المكتبة العربية من قبل، وهو ما دفعنى لتخصيص دراسة مستقلة لعمائرهم الدينية فقط دون غيرها من العمائر الأخرى حيث سلط بعض الباحثين الضوء على المنشآت الجنائزية، والخيرية والخدمية والتجارية بمدينة استانبول فى بعض الأبحاث والرسائل العلمية باللغة العربية[٢]، وهذا ما دفعنى لاختيار هذا الموضوع.

---

[١] وهذه الدراسات كالآتى :

- AYDIN,S.,"Amcazâde Hüseyin paşa külliyesi", *ansiklopedisi*, cilt. 3,1991, 9-10.
- ÇOBANOĞLU, A.,"Köprülü Külliyesi",*ansiklopedisi*, cilt .26,2002, 255- 257.
- ÇOBANOĞLU, A.,"Merzifonlu kara Mustafa paşa külliyesi", *anskliopedisi*,cilt .29,2004,249- 250.
-PAKSOY,M.,"Safranbolu Köprülü Mehmet paşa külliyesi",*lisans tezi*, sanat tarihi bölümü, edebiyat fakültesi,Hacettepe üniversitesi,Ankara,2013.
-FINDIK,N.,"Hekimhan Köprülü Mehmed paşa camii", derbend teşkilatı _ celali isyanları bağlamında XVII. Yüzyılda bir Osmanlı Menzili,*vakıflar dergisi* 39, 2013.
- BAŞ, y.,"Hekimhan Köprülü Mehmed paşa külliyesi",Turkish studies,international periodical for the languages, *literature and history of Turkish*, Ankara, turkey, vol .11, 2016.

[٢] وهذه الدراسات كالآتى: أبو زيد، محمد عبد الشكور، "عمارة الترب الباقية بمدينة استانبول خلال القرنين العاشر والحادى عشر الهجريين/ السادس عشر والسابع عشر الميلاديين: دراسة أثرية معمارية"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٦م.

– عوض، محمد أحمد بهاء الدين، " المنشآت التجارية العثمانية الباقية بمدينة إستانبول حتى أواخر القرن (١٢هـ/ ١٨م) دراسة آثارية معمارية وفنية"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٦م.

الكلمات الدالة :

كوبرولو؛ جامع؛ مدرسة؛ مثمن؛ بيت الصلاة.

Abstract:

The research studied the plans religious buildings one of the most important families of the century (11 AH / 17 AD) which is the family of Köprülü Pasha,Despite the preoccupation of these people who held the position of the Sadrazam in the country with the political conditions of the country, but they were interested in building and construction complex architectural in different cities of the empire, the study focused on the Religious building the three Sadrazam of the Köprülü family, namely, Köprülü Mehmed paşa, Merzifonlu kara Mustafa paşa,Amcazâde Hüseyin in the city of the Istanbul , Safranbolu and Hekimhan, Where there are many plans, and independent description studies have been found in the Turkish language on these facilities, but it didn't study the site and its impact on planning, climate and their impact on planning, and clarifying architectural treatments, in addition to clarifying the functional purpose of the architectural units and elements, the architectural treatments, the utility elements, the communication and movement, the lighting and ventilation, the protection, the structural, This is in addition to not allocating an independent study on these religious establishments in the Arabic language before, which prompted me to devote an independent study to their religious buildings only, and not to other buildings, as some researchers shed light on the funeral, charitable, service and commercial building in Istanbul in some research and dissertation in the Arabic language, which led me to choose this subject.

Keywords :

Koprulu, Mosque, Madrasas, octagon, Prayer hall.

– =خالد، دعاء صلاح سعد، "عمارة الأسبلة العثمانية الباقية بمدينة إستانبول من أواخر القرن ١٠هـ/ ١٦م حتي الربع الأول من القرن ١٤هـ/٢٠م دراسة أثارية معمارية وفنية"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٧م.

– السباعي، أميرة عماد فتحي، الكُتبخانات العثمانية الباقية في بلغاريا من القرن (٩هـ/ ١٥م) حتي بداية القرن (١٣هـ/١٩م) دراسة آثارية معمارية، *مجلة الدراسات البردية والنقوش جامعة عين شمس*، مج٣٤، ع١، ٢٠١٧م، ٤١– ٧٥.

تمهيد:

شهدت الدولة العثمانية فى القرن (١١هـ/١٧م) ظهور سلاطين ضعاف مما أتاح الفرصة (للإنكشارية- Yeniçeri)[٣] للتدخل فى سياسات الدولة ووصل تدخلهم إلى حد تعيين وعزل الصدور العظام والسلاطين أنفسهم مما أوصل البلاد إلى حالة يرثى لها، وعندما تولى السلطان محمد الرابع[٤] الحكم شهدت الدولة تمردات الجند ومطالباتهم بمزيد من الامتيازات مما أدى إلى انشقاق فى صفوف الجيش فأصبح الجيش غير قادر على خوض الحروب وعمت الفوضى فى البلاد لا سيما بعد أن دخلت كوسم[٥] سلطان فى صراع مرير مع السلطانة خديجة تورخان وانتهى الامر بمقتل كوسم سلطان وعينت خديجة تورخان كوبرولو محمد باشا فى منصب الصدارة العظمى[٦] وتعد أسرة كوبرولو من أهم الأسر التى تولت منصب الصدارة العظمى ولعبت دوراً هاماً فى سياسة الدولة، حيث استطاع هو وأسرته من بعده أن يقضى على الفساد الداخلى والصراعات التى انتشرت فى الدولة وأعاد هيبة الدولة من جديد[٧].

ويعد محمد كوبرولو مؤسس عائلة كوبرولو[٨] ولد فى قرية (روجنك- Rudnik) قرب مدينة (بيرات- Berat) فى ألبانيا وهاجرت أسرته إلى أسيا الصغرى واستقرت فى مدينة (كوبرو- Köprü)[٩]،

---

[٣] الانكشارية كلمة تركية مكونة من مقطعين ينى بمعنى جديد، وچرى بمعنى الجيش فيصبح معناها العسكر الجديد، وهو جيش من المشأة أنشئ فى عهد السلطان أورخان بن عثمان. دهمان، محمد أحمد، *معجم الألفاظ التاريخية فى العصر المملوكى*، ط١، دمشق: دار الفكر، ١٩٩٠م، ٢٥.

[٤] السلطان محمد الرابع ابن السلطان إبراهيم الأول من السلطانة خديجة تورخان ولد فى عام (١٠٥٢هـ/١٦٤٢م)، تولى السلطنة فى عام (١٠٥٨هـ/ ١٦٤٨م) قبل أن يكمل السابعة من عمره، وكانت جدته السلطانة مه بيكر الملقبه بكوسم سلطان هى التى تدير شئون البلاد، استمر فى الحكم حتى عزل فى عام (١٠٩٨هـ/١٦٨٧م)، وتوفى بعد خمس سنوات من العزل فى عام (١١٠٤هـ/ ١٦٩٣م). كوندز، أحمد آق، أوزتورك، سعيد، *الدولة العثمانية المجهولة ٣٠٣ سؤال وجواب توضح حقائق غائبة عن الدولة العثمانية*، استانبول وقف البحوث العثمانية، ٢٠٠٨م، ٣١٦، ٣٢١، ٣٢٣.

[٥] كوسم والدة سلطان هى زوجة السلطان أحمد الأول وأم السلطانين مراد الرابع وإبراهيم الأول. مخلوف، ماجدة صلاح، *الحريم فى القصر العثمانى*، ط١، القاهرة: دار الافاق العربية، ١٩٩٨م، ٥٠.

[٦] الصدر الأعظم: هو الوكيل المطلق للسلطان فى إدارة كافة أمور الدولة. صالح، صالح سعداوى، *مصطلحات التاريخ العثمانى (معجم موسوعى مصور)*، ٣ أجزاء، الرياض: دارة الملك عبد العزيز، ٢٠١٦م، ج٢، ٨٠٩.

[٧] أحمد، محمود أحمد عبد اللهى، "محمد كوبرولى باشا وتولية منصب الصدارة العظمى"، *مجلة الدراسات التاريخية والاجتماعية*، جامعة نواكشوط، ٢٠٠٨م، ٥- ٢٨، ٥، ٧.

[٨] مصطفى، أحمد عبد الرحيم، *فى أصول التاريخ العثمانى*، ط٢، بيروت: دار الشروق، ١٩٨٦م، ١٥٣؛ تضاربت الأراء حول تاريخ مولده البعض ذكر أنه مواليد (٩٧٨هـ/ ١٥٧٠م). الصمادى، إيناس زكريا، "صدارة آل كوبرولى فى العهد العثمانى (١٦٥٦- ١٧٠٢م)"، *رسالة ماجستير*، قسم التاريخ، كلية الآداب، جامعة اليرموك، ٢٠٠٢م، ٢٥؛ والبعض ذكر أنه من مواليد ١٥٨٣م. أحمد، *كوبرولى باشا*، ٩.

[٩] كوبرو سميت فيما بعد (وزير كوبرو- Vezirköprü) تابعة لمقاطعة (سامسون- Samsun) بأماسيا المطلة على البحر الأسود وتبعد عن سامسون ١١٥كم.

نشأ وترعرع فيها وإليها نسب (كوبرولو (كوبريلى)–Köprülü) ، وانتقل إلى استانبول حيث شغل مناصب عديدة فى عاصمة الدولة العثمانية والمدن التابعة لها، حيث عمل كطباخ فى القصر السلطانى فى عام (١٠٣٣هـ/١٦٢٣م)[١٠]، وتولى منصب الخازندار[١١] للصدر الاعظم خسرو باشا(١٠٣٧هـ/ ١٦٢٧م)، كما شارك فى فتح بغداد فى عهد السلطان مراد الرابع، وعين والى على مدينة طرابزون، وفى عام (١٠٥٧هـ/ ١٦٤٧م) عين والى على مدينة دمشق، وفى عام (١٠٦٦هـ/ ١٦٥٥م) عين والى على مدينة طرابلس الشام، وتسلم منصب الصدارة العظمي للدولة فى عام (١٠٦٧هـ/ ١٦٥٦م) واستمر فى منصبه خمس سنوات حتى توفى فى عام (١٠٧٢هـ/١٦٦١م) فى أدرنة ونقل إلى استانبول ودفن فى تربته ضمن كليته[١٢]، ولم يؤثر اهتمام كوبرولو محمد بالفتوحات والإصلاحات السياسية والأقتصادية على الاهتمام بالانشاء والتعمير فهو واحد من أهم رجال الدولة الذي تركوا بصمة فى أعمال البناء والتشييد فى أماكن مختلفة من الإمبراطورية العثمانية أكثر بكثير مما أسسه غيره فى تلك الفترة[١٣] مثال ذلك: كليته[١٤] بمدينة استانبول، وبمدينة (سافران بولو Safranbolu)، وجامعه فى(بوزجاده – Bozcaada)، ومصلي وچشمة فى (وزير كوبرو– Vezirköprü) مسقط رأسه، وكليته بالشام فى (جسر الثغور– Cisr şuğur) بسوريا[١٥]، وبمدينة (حكيم خانه – Hekimhan).

خلفه فى الصدارة العظمى ابنه (فاضل أحمد باشا– Fazıl)[١٦] وفقاً لوصية والده محمد باشا على فراش الموت وبذلك ورث منصب الصدارة العظمى[١٧] للدولة فى عام (١٠٧٢هـ/١٦٦١م) واستمر فى منصبه

= DUMAN, M.,«Köprülü Mehmed paşa hayatı, şahsiyeti ve faaliyetleri»,*yüksek lisans tezi*, islam tarihi ve sanatları anabilim dalı, sosyal bilimler enstitüsü, Selçuk üniversitesi, Konya,2006, 3.

[10] AL-AYVANSARAYIS, H., *the garden of the mosques*,translated and annoted by, CRANE, H., vol.1, Birll, Leiden, Boston, Köln, 2000, 103, m.795; ILGÜREL, M.:«Köprülü Mehmed paşa (ö 1072/1661) osmanlı sadrazamı»,*Türkiye diyanet vakfı islam anskliopedisi*, cilt.26, 2002, 258-260,258; AGOSTON, G., Masters, B., *encyclopedia of the ottoman empire*, facts on file, new york, 2009, 314.

[١١] الخازندار هى كلمة مركبة من خزانة بالعربية، ودار بمعنى ممسك أى ممسك الخزانة أو المسئول عنها. حلاق، حسان، وصباغ، عباس، *المعجم الجامع فى المصطلحات الأيوبية والمملوكية والعثمانية*، ط١، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٩م، ٨٢.

[١٢] الصمادى، *صدارة آل كوبرولى*، ٢٥–٢٨.

[13] AGOSTON, *encyclopedia of the ottoman*, 315.

[١٤] تعرف (الكلية – Külliye) بصفة عامة بأنها عبارة عن مجموعة من الأبنية تقوم بوظائف مختلفة سواء كانت دينية أو إجتماعية أو تجارية لتشكل فى النهاية مجموعة معمارية وهى ما تعرف عند الأتراك بالكلية. محمد، محمود السيد، وأخرون، "نشأة الكلية المعمارية ووظائفها خلال العصر العثمانى"، *مجلة كلية الآثار*، جامعة القاهرة، مج.١٠، ع ٢٤، ٢٠٢١م، ١٣٦.

[15] PAKSOY,M.,«Safranbolu Köprülü Mehmet paşa külliyesi», *lisans tezi*, sanat tarihi bölümü, edebiyat fakültesi, Hacettepe üniversitesi,Ankara,2013,19.

[16] AL-AYVANSARAYIS, *The garden of the mosques*,103, m.795.

[١٧] كولن، صالح، *سلاطين الدولة العثمانية*، ترجمة: جمال الدين، منى، ط١، القاهرة: دار النيل، ٢٠١٤م، ١٨٨.

حتى توفى فى عام (١٠٨٧هـ/ ١٦٧٦م)[١٨]، وأهتم أيضاً بالأنشاء والتعمير حيث شيد أول مكتبة مستقلة مفتوحة للعامة ضمن كلية كوبرولو باستانبول، ومدرسة بوزيركوبرو[١٩].

تولى (مرزيفونلى قره مصطفى- Merzifonlu kara Mustafa) الصدارة العظمى بعد وفاة فاضل أحمد باشا فى عام (١٠٨٧هـ/ ١٦٧٦م)، ولد فى عام (١٠٤٤هـ/١٦٣٤- ١٦٣٥م)[٢٠] وفى عام (١٠٤٩هـ/ ١٦٣٩م) توفى والده وهو صغير اهتم كوبرولو محمد بتربيته واصطحبه معه لاستانبول واهتم بتعليمه وزوجه من ابنته، واعتبره الكثيرون الأبن الأخر لكوبرولو محمد حتى أنهم يسمونه قره مصطفى كوبرولو[٢١]، تولى الكثير من المناصب قبل توليه الصدارة العظمى منها نيابة ديار بكر[٢٢]، اعدم بأمر من السلطان محمد الرابع فى عام (١٠٩٥هـ/١٦٨٣م) فى العام الثامن من وزارته[٢٣]، وسجل تاريخ وفاته فى نقش كتابى يعلو فتحة الباب التى فتحت بالسور المحيط بكليته بمدينة استانبول وفق حساب الجمل وهو كالأتى:

ودودا	مصطفى	باشايه	احسان	ايله	فردوسي
٢١	٢٢٩	٣١٩	١٢٠	٤٦	٣٦٠
١٠٩٥					

واهتم مصطفى باشا أيضاً بالبناء والتعمير وشيد كلية بمدينة استانبول[٢٤]، وممن تولوا منصب الصدارة العظمي أيضاً من عائلة كوبرولو (عموجه زاده) حسين باشا فى عام (١١١٠هـ/ ١٦٩٨م) في عهد السلطان مصطفى الثانى[٢٥] وهو ابن عم الصدر الاعظم فاضل أحمد باشا كوبرولو، وفى عام (١١١٤هـ/ ١٧٠٢م) قدم استقالته من منصبه بعد ان بقي ٤ سنوات في الحكم وربما يكون بسبب تدخل شيخ الاسلام المستمر فى معظم أمور الدولة وسلطات الصدر الاعظم[٢٦]، ولقبه ابن عمه فاضل أحمد باشا بلقب (امجازاد-

---

[١٨] الشناوي، عبد العزيز محمد، *الدولة العثمانية دولة إسلامية مفتري عليها*، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠م، ج١، ٣٦٦.

[19] KUBAN, D., *ottoman architecture*, translated by Mill, A. ,Antique collectors club,England, 2010,391,559.

[20] ÖZCAN, A., «Merzifonlu Kara Mustafa paşa (ö 1095/1683) osmanlı sadrazamı», *Türkiye Diyanet vakfı islam ansiklopedisi*, cilt .29,2004, 246- 249, 246.

[٢١] الصمادى، *صدارة آل كوبرولى*، ٣٠؛ علاوى، نسيبة عبد العزيز الحاج، "دور آل كوبرلو فى إصلاح أوضاع الدولة العثمانية ١٦٥٦- ١٧٠٢م"، *المؤتمر العلمي السنوى الأول لكلية التربية الأساسية*، جامعة الموصل، مجـ. ٦، ع٢، ٢٠٠٧م، ٢٤٤- ٢٦٩، ٢٥٤، ٢٥٥.

[٢٢] المحبي، محمد أمين بن محب الدين بن محمد، *خلاصة الأثر فى أعيان القرن الحادى عشر*، ٤ أجزاء، المطبعة الوهبية، ج٢، ١٢٨٤هـ، ١٧٣٦.

[23] AL-AYVANSARAYIS, *The garden of the mosques*, 190.

[24] ÖZCAN,«Merzifonlu»,248.

[٢٥] مصطفى الثانى بن محمد الرابع تولى الحكم (١١٠٦هـ/ ١٦٩٥م) واستمر حتى (١١١٥هـ/ ١٧٠٣م). كوندز، *الدولة العثمانية المجهولة*، ٣٣١، ٣٣٣.

[٢٦] الصمادى، *"صدارة آل كوبرولى"*، ٣٠.

Amcazade)[٢٧]، وبعد ١٧ يوم من استقالته توفى وبموته وضع الختم على السياسة الإصلاحية التى وضعها كوبرولو محمد باشا قبل نص قرن تقريبا[٢٨]، أهتم أيضاً بالبناء فى استانبول وأدرنة والبوسنة ومرزيفون[٢٩].

المبحث الأول: الدراسة الوصفية :

العمائر الدينية للصدر الاعظم كوبرولو محمد باشا:

مدرسة ومسجد كوبرولو محمد باشا بمدينة استانبول:

الموقع وتاريخ الإنشاء: شيد هذه الكلية[٣٠] محمد باشا فى عام (١٠٧٠هـ/١٦٥٩- ١٦٦٠م)[٣١] بحى (چمبرلى تاش- çemberlitaş) فى (ديوان يولو-Divanyolu)[٣٢] بالقرب من عمود قسطنطين[٣٣] ويعد طريق الديوان الشارع الرئيسي (الشارع الأعظم) بمدينة استانبول لأنه كان يشهد مرور موكب السلطان الذى يبدأ من ميدان السلطان أحمد إلى قلب المدينة التجاري القديم الذى يوجد به (السوق المغطى - Kaplıçarşı)[٣٤] بحي بايزيد وچمبرلى تاش المقابل لعمود قسطنطين، وسمى بهذا الاسم بسبب المواكب المزدحمة التى ترافق السلاطين ذهاباً واياباً بين ديوان يولو وقصورهم وديوان يولو ليس مجرد شارع أو ممر فردي ولكنه كان مجموعة من الشوارع الممتدة من آيا صوفيا وطوبقابي سراي إلى أدرنة قابى ويديكولى[٣٥]. (خريطة١أ- ١ب)

---

[27] AL-AYVANSARAYIS, *The garden of the mosques*,102,790.

[٢٨] علاوى، "دور آل كوبرلو فى إصلاح أوضاع الدولة العثمانية"، ٢٦١.

[29] YILDI, M.,«Vakfiyelerine Göre Veziriazam Amcazade Hüseyin paşa»,*vakıflar dergisi, Vakıflar genel* 73,Sayı .35, *Müdürlüğü yayınları*,Ankara, 2011, 81- 106, 84.

[٣٠] تتكون الكلية من مدرسة ومسجد (درسخانة- dershane) ومحلات تجارية وچشمة وتربة (وسبيل مندثر الآن) وأضاف فاضل أحمد باشا فيما بعد مكتبة، وخان المعروف بخان الوزير. (شكل١)

ÇOBANOĞLU, A.:«Köprülü Külliyesi istanbul'da XVII.yüzyılın ikinci yarısında inşa edilen bir külliye», *Türkiye diyanet vakfı islam ansiklopedisi*,cilt .26, 2002, 255- 257, 255-256.

[31] JOHN, F., *Ahistory of ottoman architecture*,Witpress Southampton, Boston, 2011, 347.

[32] GOODWIN, G., *A history of ottoman architecture*, first published, Thames&Hudson,London,1971,361.

[33] YERASIMOS, S., *Constantinople istanbul's historical heritage*, ullman, paris, 2007,335.

سمى الحى بهذا الأسم نسبة إلى عمود چمبرلى تاش هو واحد من أقدم النصب التذكارية البيزنطية فى المدينة أقامها الامبراطور قسطنطين عام ٣٣٠م. علي، إيمان إسماعيل، "الحمامات العامة فى مدينة إستانبول خلال العصر العثمانى فى ضوء نماذج منتقاة من حمامات السلاطين والصدور العظام (دراسة آثارية معمارية مقارنة)"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، قسم الآثار(شعبة الآثار الإسلامية)، كلية الآداب، جامعة أسيوط، ٢٠١٩م، ٢٤٠، هامش٥.

[٣٤] يقع السوق المغطى فى قلب المدينة القديمة، ويعد أقدم وأكبر سوق مغطى بمدينة استانبول، وقد وضع حجر الأساس لهذا الصرح السلطان محمد الفاتح. وللمزيد من التفاصيل أنظر: عبد الحميد، هبة حامد، "عمائر السلاطين والولاة بمدينتى استانبول والقاهرة منذ القرن ١٠هـ/ ١٦م حتى نهاية القرن ١٢هـ/ ١٨م دراسة آثارية معمارية مقارنة"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة أسيوط، ٢٠١٦م، ٦٩، هامش ١.

[٣٥] عبد الحميد، عمائر السلاطين، ٧٠.

التخطيط المعمارى للمدرسة:

يوجد بالجدار الشمالى الغربى للكلية فتحة باب يفضى إلى صحن المدرسة مباشرة، وتتبع فى تخطيطها صحن مكشوف يتوسطه فسقية رخامية مربعة يحيط بها قاعدة حجرية سداسية الشكل، وأروقة على هيئة حرف L[٣٦] أى أنها فى ضلعين فقط وهما الجنوبى الشرقى والجنوبى الغربى للكلية، وترتفع أرضيتها عن أرضية الصحن، ويتكون كل رواق من بلاطة واحدة بواسطة بائكة يطل الرواق الجنوبى الشرقى على الصحن بواسطة أربع عقود ترتكز على أربع أعمدة، ويطل الرواق الجنوبى الغربى على الصحن بواسطة ثلاثة عقود ترتكز على أعمدة، وخلف الرواقين حجرات الطلبة فى ضلعين فقط أيضاً بواقع ١١ غرفة وأبواب الحجرات تفتح على الأروقة، وفتح بالحجرات نوافذ مستطيلة، ويغطى الغرف والأروقة قباب صغيرة ترتكز على مثلثات كروية. (شكل١، لوحة ١)

التخطيط المعماري للمسجد:

يقع المسجد فى الركن الشمالى من الكلية[٣٧] تقوم الدرسخانه بالمدرسة مقام المسجد، يتبع في تخطيطه الشكل المثمن مغطى بقبة، يتوسط جدار القبلة محراب[٣٨] ذات تجويف نصف دائرى، وعلي يمينه منبر خشبى حديث الصنع[٣٩]، احتوى المسجد على ثمانية واجهات (أضلاع)، أربعة واجهات منه تطل على شارع الديوان، وأربعة تطل على صحن المدرسة الداخلى، حيث تطل واجهة جدار القبلة على صحن المدرسة، وفتحت النوافذ فى مستويين من الواجهات حيث يحتوى المستوى السفلى بكل ضلع على نافذتين مستطيلتين مغشاة بمصبعات معدنية فيما عدا الضلع الشمالى المطل على شارع الديوان الذي فتح به كتلة المدخل يخلو من فتحات النوافذ، ويحتوى المستوى السفلى من الضلع الجنوبى على باب الدخول للمسجد من صحن المدرسة ونافذة مستطيلة تشبه السابقة، ويشغل المستوى السفلى للضلع الغربى المطل على الشارع چشمة، والضلع الجنوبى الغربي لا يحتوى على فتحات نوافذ نظراً لوجود المحلات التجارية من جهة زقاق بيكخانة، بينما فتح فى المستوى العلوى من واجهات الجامع بكل ضلع من أضلاعه نافذتان معقودتان مغشاة بستائر من الجص المعشق بالزجاج على هيئة خلايا النحل، يلاصق الواجهة من أعلى جوسق خشبي يعلوه قمة مخروطية مصفحة بألواح الرصاص ربما يقوم بوظيفة المأذنة. (شكل١، لوحة ٢، ٣، ٤، ٥، ٦)

= شيد بطول طريق ديوان يولو الكثير من المبانى منذ ق (١٠هـ/ ١٦م) حتى منتصف القرن (١٣هـ/ ١٩م) كان أشهرها كلية (عتيق على باشا– Atik) (٩٠٢هـ/ ١٤٩٦– ١٤٩٧م)، وكلية السلطان بيازيد الثانى (٩٠٦– ٩١١هـ/١٥٠٠– ١٥٠٥م)، وكلية (قوجه سنان باشا- Koca sinan) (١٠٠١هـ/ ١٥٩٣م)، وكلية كوبرولو محمد باشا، وكلية قره مصطفى باشا، وكلية (تشورلولو على باشا - çorlulu) (١٧٠٧هـ/ ١٧٠٩م). (خريطة ١أ)

KUBAN, *ottoman architecture*,389.

[36] ÇOBANOĞLU, «Köprülü Külliyesi»,255.

[37] DIREN,Ş.:«feyzullah Efendi Medresesi restorasyon projesi», *yüksek lisans tezi*, Istanbul teknik üniversitesi, fen bilimleri enstitüsü, 2003,76.

[38] ALÇEP, H., Karaman, Erdal.,*Fatih Camileri ve Mescidleri*,Turkiye Diyanet vakfı, Fatih şubesi, 2017,329.

[39] ÇOBANOĞLU, «Köprülü Külliyesi»,255.

جامع كوبرولو محمد باشا بمدينة سافران بولو:

الموقع وتاريخ الإنشاء :

أقام كوبرولو محمد باشا فى مدينة سافران بولو فترة قبل توليه منصب الصدارة العظمى[٤٠] تطل مدينة سافران بولو التابعة لمقاطعة (قره بوك – كارابوك Karabük) بتركيا على البحر الأسود[٤١]، اسم مدينة سافرانبولو مشتق من (الزعفران– Safran)، وبولو تعني المدينة حيث كانت مدينة سافرانبولو مركز لزراعة الزعفران ولا يزال يزرع الزعفران حتى اليوم فى قرية (داؤد باشا– Davutobası) علي بعد ٢٢كم شرق سافران بولو[٤٢](خريطة ٢) شيد محمد باشا كلية بمدينة سافران بولو[٤٣]، تقع فى منطقة السوق القديم وهى منطقة تجارية بالمدينة، يرجع تاريخ انشاء الجامع إلي عام (١٠٧٢هـ/ ١٦٥٨– ١٦٦١م)، رمم الجامع على يد الوالى محمد آغا فى عام (١١٢٨هـ/ ١٧١٥م) ولكن غير معروف تحديداً ماذا فعل، بالإضافة إلى ترميم المبنى مرتين من قبل المديرية العامة للأوقاف فى عامى ١٩٧٠م، ١٩٩٥م[٤٤].

التخطيط المعمارى للجامع:

يتبع فى تخطيطه الجامع ذو القبة الواحده يتقدمه سقيفة من الواجهة الشمالية معقودة بخمس عقود ترتكز على ست أعمده ويغطي السقيفة أقبية طولية[٤٥]، يتوسط السقيفة فتحة باب تؤدى مباشرة إلى داخل الجامع، اقتصر الامر فى واجهات الجامع على نوافذ مستطيلة فى المستوى السفلى، ونوافذ معقودة فى المستويين الثانى والثالث من واجهات الجامع. (شكل٢، لوحة ٧– ٩)

الجامع من الداخل عبارة عن مساحة مستطيلة تبلغ أبعاده (٢٤,٥ × ٢٠م^{٢})[٤٦] يغطى بيت الصلاة قبة مركزية ترتكز على حنايا ركنية، ويتوسط جدار القبلة الجنوبى محراب ذو تجويف نصف دائرى، وعلى يمينه منبر خشبى حديث الصنع، ويوجد فى الجدار الشمالى محفل يرتكز على أعمدة، وتقع المئذنة فى الركن الشمالى الغربى من الجامع. (شكل ٢، لوحة ١٠، ١١)

---

40 DUMAN, «Köprülü Mehmed paşa»,89.

41 EMECEN, F., «Safranbolu Karabük iline bağlı ilçe merkezi tarihi kasaba», *Türkiye diyanet vakfı islam ansiklopedisi*, cilt. 35,2008,481-483, 481.

42 https://artravelers.com/c/902874 Accessed/7/1/2021.

٤٣ تضم الكلية جامع ومدرسة وأراستا وچشمه ولسوء الحظ أختفت المدرسة الآن وتم أضافة غرفة ميقاتى فى وقت لاحق.

PAKSOY, «Safranbolu»,13,21.

44 PAKSOY, «Safranbolu», 21,22,29,41.

45 PAKSOY, «Safranbolu»,13,33,30,31.

46 PAKSOY, «Safranbolu», 32.

جامع كوبرولو محمد باشا بمدينة حكيم خانه:

الموقع وتاريخ الإنشاء:

شيد محمد باشا كليته بمدينة حكيم خانه التابعة لمدينة ملاطيا التركية[٤٧] (خريطة ٣) حيث بدأ الأنشاء وفقاً للنص التأسيسي الذي يعلو كتلة المدخل في عام (١٠٧١هـ/١٦٦٠م)، وانتهى البناء عام (١٠٧٢هـ/١٦٦١م) تحت إشراف حسن اغا الناظر[٤٨]، نصه كالآتى : (لوحة ١٢)

ياپدى بو جامع شريفى يمنيلى خيرات ايدوپ	صدر أعظم كوپريلى عادل محمد پاشا
كم جوردى هاتف ديدى تحسين ايلوب تاريخنى	احسن الله اليكم ويسر الله ما يشاء
وضع بناؤه فى سنة ١٠٧١ حسن اغا الناظر	قد وقع الفراغ فى سنة ١٠٧٢
كتبه فنونى	

ترجمة النص للغة العربية كالأتى :

شيد هذا الجامع الشريفى كأحد الخيرات المباركة	الصدر الأعظم كوبريلي العادل محمد باشا
من رآه هتف وقال صنعه باتقان تاريخه	أحسن الله اليكم يسر الله ما يشاء
وضع بناؤه فى سنة ١٠٧١ حسن اغا الناظر	قد وقع الفراغ فى سنه ١٠٧٢
كتبه فنونى[٤٩]	

وتعرض الجامع للتجديدات وفقاً للنصوص التأسيسية وذلك فى عام (١١٨٥هـ/ ١٧٧١م) وفى عام (١٢٣٠هـ/ ١٨١٥م)[٥٠].

التخطيط المعمارى للجامع:

يشغل الجامع مساحة صغيرة مستطيلة الشكل مغطاة بقبة فى الوسط وقبوين مدببين على الجانبى الشرقى والغربى[٥١]، يتقدم الواجهة الشمالية من الخارج سقيفة خماسية ترتكز على أربع أعمدة تحمل خمس عقود ويغطى السقيفة خمس قباب[٥٢]، ترتكز على مثلثات كروية، يتوسط السقيفة كتلة المدخل تنخفض المنطقة التى تتقدمه عن مستوى السقيفة ويتقدمه درج، ويكتنف كتلة المدخل نافذتين مستطيلتين، ترتكز القبة

[٤٧] تقع مدينة ملاطيا شرق الأناضول، استولى عليها الدانشمنديون ثم السلاجقة، ووقعت تحت الحكم العثمانى فى عهد السلطان سليم الأول (٩٢٢هـ/ ١٥١٦م). أحمد، هالة محمد، "عمائر مدينة قيصري إبان عصر سلاجقة الروم"، *رسالة دكتوراه غير منشورة*، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، ٢٠١٥، ٣٥.

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%84%D8%B7%D9%8A%D8%A Accessed 9/10/1/2021.

[48] BAŞ,Y., «Hekimhan Köprülü Mehmed paşa külliyesi»,Turkish studies,international periodical for the languages, *literature and history of Turkish*, Ankara, turkey, vol 11, 2016, 14,15,16,18.

[٤٩] ترجم لأول مرة للغة العربية.

[50] FINDIK,N., «Hekimhan Köprülü Mehmed paşa camii», derbend teşkilatı_celali isyanları bağlamında XVII. Yüzyılda bir Osmanlı Menzili, *vakıflar dergisi* 39, 2013, 93.

[51] FINDIK., «Hekimhan»,94- 96.

[52] FINDIK., «Hekimhan»,96; BAŞ.,Hekimhan,26.

المركزية على مثلثات كروية، ويتوسط جدار القبلة الجنوبى محراب ذو تجويف مضلع من خمسة أضلاع وعلي يمينه منبر[٥٣]، تم إضافة محفل خشبى بالجدار الشمالى للجامع فى وقت لاحق[٥٤]، وتقع المئذنة فى الركن الشمالى الغربى من الجامع. (شكل٣، لوحة ١٣– ١٥)

العمائر الدينية للصدر الأعظم مرزيفون قره مصطفى باشا والصدر الأعظم امجازاد حسين باشا :

مدرسة ومسجد مرزيفون قره مصطفى باشا:

الموقع وتاريخ الإنشاء:

شيد قره مصطفى باشا كليته[٥٥] بديوان يولو باستانبول بالقرب من السوق المغطى[٥٦] وبالقرب من كلية تشورلولو باشا[٥٧] وعلى بعد ٣٠٠م شمال چمبرلى تاش[٥٨] (خريطة ١أ) فى عام (١٠٩٤هـ/ ١٦٨٣م) وأكتمل البناء علي يد ابنه علي بك (١١٠٢هـ/١٦٩٠– ١٦٩١م) بواسطة المعمار حمدي[٥٩]، وذلك وفقاً للنقش الكتابى الموجود على مدخل قاعة الدرسخانه[٦٠]، نصه كالآتى : (لوحة ١٧)

مصطفى نامى او وزير اعظم صاحب خيرك	جاين اى بارى خدا روضه رضوان ايله
بو مقامى كه بنا ايتمش ايدى نصفنه دك	ديديلر كوشه عزم در منان ايله
كمسيه باقى دگلدر بو سراى كردون	عين عبرتله باقوب دقت و امعان ايله
على بيك يعنى كه فرزاندى ديدى حمدى يه	پدرم خيرانه كل سعى فراوان ايله
مكتب ومسجد ايله دار حديثى تكميل	ايليرب هر نه كه لازم ايسه بنياد ايله
اول دخى ايلدى اكمالنه همت يارب	ايكي عالمده انك مشكلى اسان ايله
بو مقامك ديدى اتمامنه هاتف تاريخ	روح بانيسنه كل فاتحه احسان ايله

ترجمته إلى العربية كالآتى :

اسم صاحب هذا الخير ذلك الوزير الأعظم مصطفى	فاجعل ياالله يا بارئ مستقره ومقامه فى روضة الرضوان
يقولون أنه أنشأ هذا المقام وأقتسمه	عازماً على الحظى بمقام مع الملك المنان
لن يخلد قصر الدنيا هذا لأحد	فنظر إليه بعين الاعتبار ودقة وإمعان

53 FINDIK., «Hekimhan»,94, 96.

54 BAŞ., «Hekimhan»,26.

٥٥ تشتمل الكلية على مدرسة(دار الحديث)، ودرسخانه–مسجد، وكتاب، وسبيل، ومحلات تجارية، وحظيرة.(شكل٤، لوحة ١٦)
ISMAIL, S., «Divanyolu, a review on the usage of historical buildings»,83.

56 ÇOBANOĞLU, A.,«Merzifonlu kara Mustafa paşa külliyesi XVII. yüzyılın sonlarında Istanbul çarşıkapı'da inşa ediln külliye»,*Türkiye diyanet vakfı islam anskliopedisi*, cilt .29,2004, 249- 250, 249.

57AL-AYVANSARAYIS, *The garden of the mosques*,190.

58 ÖZERDEM, C., «Merzifonlu Kara Mustafa Paşa külliyesi», *Mezuniyet tezi*,Universitesi Sanat Tarihi bölümü, Istanbul,1965- 1966, 4.

59 ÇOBANOĞLU, «Merzifonlu kara Mustafa paşa külliyesi XVII», 249.

60 CERASI, «The urban and architectural evolution», 83.

قال على بك يعنى ابنه إلى حمدى أقبل	إلى خير أبى واسع إليه كثيراً
وأكمل كل ما يلزم لإضافة دار الحديث إلى المسجد والكتاب	
ارزقه يالله الهمة لإكماله أيضاً	وسهل معسرته فى العالمين
قيل أن هاتف التاريخ جاء لإتمامه	فآتى إلى منشئيه وأحسن إليه بقراءة الفاتحه على روحه[٦١]

يتضمن تاريخ انتهاء بناء الكلية وفق حساب الجمل كالأتي:

روح	بانيسنه	كل	فاتحه	احسان	ايله
٨+٦+٢٠٠	٥ +٦٠+١٠+٥٠+١+٢	٣٠+٢٠	٥+٨+٤٠٠+١+٨٠	٥٠+١+٦٠+٨+١	٥+٣٠+١٠+١
١١٠٢					

التخطيط المعمارى للمدرسة:

يحيط بالكلية سور فتح به كتلة مدخل، تؤدي فتحة الباب إلى الداخل مباشرة، تتكون المدرسة من صحن مكشوف يتوسطه فسقية مثمنة يحيط به أروقة من الجهات ثلاثة على هيئة حرف u حيث يشتمل كل ضلع من الأضلاع الثلاثة الشمالية الغربية، والجنوبية الغربية، والجنوبية الشرقية، على رواق يتكون من بلاطة واحدة بواسطة بائكة معقودة بعقود ترتكز على أعمدة، يطل كلاً من الرواق الشمالى الغربى والجنوبى الشرقى على الصحن بواسطة عقدين بينما يطل الرواق الجنوبى الغربى على الصحن بواسطة أربع عقود، يغطى الأروقة قباب ترتكز على مثلثات كروية، وتقع حجرات الطلبة خلف أثنين من الأروقة من الجهات الجنوبية الغربية، والجنوبية الشرقية مغطاة بقباب. (شكل٤، لوحة ١٨)

التخطيط المعمارى للمسجد:

يقع فى الجهة الشمالية الشرقية من الصحن المكشوف قاعه الدرسخانه استخدمت كمسجد مثمن الشكل[٦٢] يشتمل على محراب ذات تجويف نصف دائرى، وفتح بالواجهة مستويين من النوافذ المستوى السفلى نوافذ مستطيلة مغشاة بمصبعات معدنية، وفتح بالمستوي العلوى نوافذ معقودة بعقد مدبب مغشاة بالجص المعشق بالزجاج على هيئة خلايا النحل، ويحيط بالمسجد سقيفة من ثلاث جهات، يتم الوصول إلى فتحة الباب من خلال درجتين والمساحة التى تتقدم كتلة المدخل تنخفض عن مستوي السقيفة، تطل السقيفة على الصحن بواسطة خمس عقود أوسطها أوسعها وتبرز العقود الثلاثة للسقيفة عن مستوى العقدين الأخريين، ترتكز العقود على ست أعمدة، ويسقف السقيفة سقف مسطح. (شكل٤، لوحة ١٩)

[٦١] ترجم لأول مرة باللغة العربية.

[62] ÇOBANOĞLU, «Merzifonlu kara Mustafa paşa külliyesi XVII», 249.

مدرسة ومسجد امجازاد حسين باشا:

الموقع وتاريخ الانشاء:

أنشئ امجازاد حسين باشا فى عام (١١١٢هـ/ ١٧٠٠م) كلية بمنطقة (سراج خانة– Saraçhane)[٦٣] بمحلة المعمار (أياس– Ayas) بالقسم الأوروبى من مدينة استانبول تتكون من مدرسة ودرسخانه أستخدمت كمسجد، ومكتبة، وكتاب وسبيل علي مساحة ٢٥٨٠م، وبعد حوالى أربعين سنة تم إضافة چشمة خضعت الكلية للكثير من التغيرات الناتجة عن الحرائق والزلازال[٦٤]. (شكل٥)

التخطيط المعمارى للمدرسة :

يحيط بالكلية سور فتح به كتلة مدخل تؤدي إلى المدرسة التى تتكون من صحن مكشوف يتوسطها فسقية مثمنة يحيط بها أروقة من ثلاث جهات على هيئة حرف U يتكون كل رواق من بلاطة واحدة بواسطة بائكة واحدة تطل علي الصحن بواسطة عقود ترتكز على أعمدة يغطى الأروقة قباب ترتكز على مثلثات كروية، وفتح بالبوائك فتحات أبواب ونوافذ تؤدى إلى غرف المدرسة بواقع ١٦ غرفة مغطاة بقباب ترتكز على مثلثات كروية.(شكل٥، لوحة ٢٠)

التخطيط المعمارى للمسجد:

على اليسار من المدرسة قاعة درسخانة استخدمت كمسجد[٦٥] بجانب الحظيرة منفصلة عن أروقة المدرسة[٦٦] يتبع فى تخطيطه مثمن الشكل[٦٧] يحيط به رواق من الجهات الثلاثة[٦٨] ما عدا جهة جدار القبلة، يتكون كل رواق من بلاطة واحدة بواسطة بائكة تطل على الصحن بواسطة عقود ترتكز على أعمدة، ويتوسط الرواق الشمالى كتلة المدخل وتنخفض المساحة التى تتقدمه عن مستوى الرواق، فتح بكل واجهة من الواجهات المثمنة من أسفل نافذتين مستطيلتين ومن أعلى نافذتان معقودتان ويسقف المسجد قبة مركزية ارتفاعها ١١م، ويتوسط جدار القبلة محراب[٦٩]، ويسقف الأروقة الثلاثة قباب وأقبية. (شكل٥، لوحة ٢٠)

---

[٦٣] سميت سراج خانه بهذا الأسم نسبة إلى الأرستا التى انشائها السلطان محمد الفاتح لتكون محل عمل السراجين الذين يصنعون سروج الخيول ورحالها. عوض، محمد أحمد بهاء الدين، "المنشآت التجارية العثمانية الباقية بمدينة إستانبول حتى أواخر القرن (١٢هـ/ ١٨م) دراسة آثارية معمارية وفنية"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٦م، ٣٢١.

[64] AYDIN,S., «Amcazâde Hüseyin paşa külliyesi»,*Türkiye diyanet vakfı islam ansiklopedisi*, cilt .3, 1991, 9-10, 9.

[65] AYDIN,«Amcazâde Hüseyin», 9.

[66] ÖZKAN, S., *Köprülü Amcazade Hüseyin paşa (1644- 1702)*,vezirkopru,2010, 296,298.

[67]AL-AYVANSARAYIS,*The garden of the mosques*,102,m.789; JOHN., *Ahistory of ottoman*,350; ÖZKAN,*Köprülü Amcazade*, 298.

[68] ÖZKAN, *Köprülü Amcazade*, 298.

[69] AYDIN, «Amcazâde Hüseyin», 10.

المبحث الثانى: الدراسة التحليلية المقارنة:

أولاً: الموقع وأثره على التخطيط:

كان لعامل الموقع دوراً فعالاً فى تخطيط المنشآت الدينية لعائلة كوبرولو تبين من خلال ما سبق تركز منشأتهم فى القسم الأوروبى من مدينة استانبول القديمة، واختيار مواقع لكلياتهم المعمارية فى مناطق حيوية ومركزية بالمدن فبالرغم من ازدحام منطقة ديوان يولو باستانبول بالمنشأت فى هذه الفترة إلا انه أوجد كوبرولو محمد باشا، وقره مصطفى باشا مساحة لتشييد كليتهم وربما كان لهدف سياسى وهو تقوية سلطتهم فى الدولة، ونظراً لمرور موكب السلطان بالشارع الرئيسي فى المدينة مما جعله مركز لجذب الانظار من قبل كبار رجال الدولة حيث أن الكثير منهم حرصوا على أن تكون لهم منشأة تشرف على هذه الشوارع الهامة ومن ثم اهتموا بعمارتها وتصميمها حتى تليق بوجودها على الطريق السلطانى، وكذلك الحال أمجازاد حسين باشا اختار موقع سراج خانه لكليته المعمارية بمدينة استانبول، وهى منطقة تجارية تقع بالقرب من كلية محمد الفاتح وتأتى أهمية الأسواق إلى جانب كونها مركز تبادل أو بيع السلع هى أيضاً مركز لتبادل الأفكار والشائعات لما يحدث من مناقشات فى أمور السياسة والأقتصاد وغيرها بما يبرز أهميتها كمراكز اتصال[٧٠]، ولذلك نجد كوبرولو محمد باشا أختار منطقة السوق أيضاً لتشيد كليته بمدينة سافران بول.

وبالرغم من اهتمام الصدور العظام موضوع الدراسة بالبناء والتشييد فى مدن مختلفة من الامبراطورية العثمانية إلا أنها اتسمت بصغر المساحة والبساطة وهذا راجع إلى عامل المساحة حيث ازدحمت مدينة استانبول بالكليات الضخمة، بالإضافة إلى كثرة وجود الجوامع فى المدينة لذلك لجأوا إلى تشييد كليات معمارية صغيرة الحجم وعادة المبنى الرئيسى يكون مدرسة وترتبط بها منشآت أخرى وتقوم المدرسة بالوظيفتين حيث أن الوظيفة الأساسية مدرسة والوظيفة التى تتبعها وألحقت بها مسجد، حيث تقوم الدرسخانه بالمدرسة مقام الجامع، بالإضافة إلى أن العمارة تعد انعكاساً صادقاً لحالة المنشئيين الأقتصادية فعمائر الوزراء لم تكن بنفس ضخامة العمائر السلطانية، وبالرغم من أن كلياتهم صغيرة فى الحجم إلا أنهم حرصوا أن تضمم عمائر متعددة الوظائف.

وللموقع أثره على تعدد الواجهات حيث نجد مسجد كوبرولو محمد باشا بمدينة استانبول يطل على الشارع بواسطة أربع واجهات، ونجد أن المعمار حريص على توزيع الوحدات المعمارية كلا حسب الوظيفة التى يقوم بها حيث نجد الضلع الغربى من الجامع به چشمة لخدمة المارة من الشارع (لوحة ٢)، ويبدو أن جامع كوبرولو محمد باشا بمدينة حكيم خانه أنشئ فى منطقة خالية من المنشآت ولذلك الجامع له أربع واجهات، وكذلك الحال فى جامع كوبرولو محمد باشا بمدينة سافران بول، وبالرغم من وجود العديد من العمائر المتجاورة بديوان يولو بمدينة استانبول كما سبق الذكر من قبل إلا أنها تدل على عبقرية المعمارى فى مراعاة خط تنظيم الطريق.

[٧٠] عوض، المنشآت التجارية، ٤٦.

ثانياً : العوامل المناخية وأثرها على التخطيط:

يعد المناخ عنصر أساسى فى التصميم المعمارى وهو المقدمة الرئيسية لخلق طابع معمارى متميز للعمارة فهو يكون انعكاساً للظروف البيئية والمناخية ولأن عامل المناخ من العوامل البيئية الطبيعية الثابتة لكل أقليم وتوحى للمعمارى بالمعالجات المعمارية التى تتلائم مع طبيعة الأقليم وبما يناسب الأنسان ومتطلباته فإن هذه المعالجات تكون تلقائية نابعة من البيئة المحلية، حيث يؤثر المناخ برداً ودفئاً وحرارة على أشكال العمائر وتكوينها من حيث الكتلة الرئيسية والتفاصيل وما يتطلبه اعدادها لمقاومة الأمطار أو الثلوج أو الحرارة الشديدة فقد حاول المعمار فى العصر العثمانى بتركيا نظراً لمناخها شديدة البرودة والممطر شتاءاً أن يكيف شكل المبنى تبعاً للظروف المناخية حيث استخدام التغطية بالقباب والاقبية إذ يلائم هذا النوع من التغطية الأقطار التى يكثر بها الثلوج وتتساقط عليها الأمطار بغزارة حيث تساعد هذه الأنواع من التغطية على عدم تراكم الأمطار والثلوج على سطحها[٧١]، تعد القباب عنصر إنشائى[٧٢] استخدمت بموضوع البحث فى تغطية أروقة وحجرات الطلبة مثال ذلك: مدرسة ومسجد كوبرولو محمد باشا باستانبول (شكل١، لوحة١-٣)، وبيت الصلاة بجامع كوبرولو محمد باشا بسافران بول (شكل ٢، لوحة ٧)، وبيت الصلاة والسقيفة بجامع كوبرولو محمد باشا بحكيم خانه (شكل ٣)، ومسجد وأروقة وحجرات طلبة مدرسة قره مصطفى باشا باستانبول (شكل ٤، لوحة ١٨- ١٩)، ومسجد وأروقة وحجرات طلبة مدرسة أمجازاد حسين باشا، ويعد تغطية الفسقية بمدرسة أمجازاد حسين باشا أحد المعالجات لحماية المتوضي من حرارة الشمس ومطر الشتاء. (شكل٥، لوحة ٢٠)

تنوعت مناطق انتقال القباب ما بين الحنايا الركنية، والمثلثات الكروية فيما يلى الآتى:

وجدت الحنايا الركنية فى قبة بيت الصلاة بجامع كوبرولو محمد باشا بسافران بول (لوحة ١٠)، والمثلثات الكروية فى قباب سقيفة وبيت الصلاة بجامع كوبرولو محمد باشا بحكيم خانه. (لوحة ١٤، ١٥)

- **الأقبيـة** : وجد القبو المدبب بموضوع الدراسة فى الدخلات الجانبية التى تكتنف بيت الصلاة بجامع كوبرولو محمد باشا بحكيم خانه (لوحة ١٤)، ووجدت الأقبية الطولية بسقيفة جامع كوبرولو محمد باشا بسافران بول.(شكل٢)

[٧١] صالح، ياسر إسماعيل عبد السلام، "العوامل المؤثرة على مخططات العمائر الدينية العثمانية فى القاهرة والوجه البحرى"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠١م، ٣٣، ١٢٩.

[٧٢] عثمان، محمد عبد الستار، *نظرية الوظيفية بالعمائر الدينية المملوكية الباقية بمدينة القاهرة*، ط١، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٥م، ١٧٨.

ثالثاً: التخطيط:

الجدير بالذكر ان الطراز الكلاسيكى للعصر العثمانى امتد من عام (٩٠٧- ١١١٥هـ/١٥٠١- ١٧٠٣م)[٧٣] اتضح ذلك فى تخطيطات المنشآت الدينية موضوع الدراسة.

١- **الجوامع:** تبين من خلال الدراسة الوصفية وجود طرازين لتخطيطات جوامع عائلة كوبرولو على النحو الآتي :

الطراز الأول: التخطيط ذو القبة الواحدة: يعد أول طرز الجوامع العثمانية المعروفة وأقدمها، ويتكون هذا التخطيط فى جوهره من مساحة مربعة تختلف من جامع لأخر مغطاة بقبة، ويتقدم غالبية الجوامع سقيفة مغطاة بقباب أو أقبية أو الأثنين معاً[٧٤]، وجد هذا التخطيط بموضوع الدراسة فى جامع كوبرولو محمد باشا بسافران بولو يتقدم بيت الصلاة سقيفة خماسية. (شكل٢)

ويعد هذا الطراز من أكثر الطرز المعمارية شيوعاً وانتشاراً بمدن الأناضول منذ فتح بروسة (٧٢٧هـ/ ١٣٢٦م) وحتى أواخر القرن (٩هـ/ ١٥م) وتظهر خصائص وسمات هذا الطراز فى العمائر العثمانية التى شيدت قبل فتح مدينة استانبول (٨٥٧هـ/ ١٤٥٣م)[٧٥] وبالرغم من ظهور الطراز الكلاسيكي فى (ق ١٠هـ/ ١٦م) إلا أن طراز المسجد القبة استمر فى (ق ١١هـ/ ١٧م) على سبيل المثال: جامع قره مصطفى باشا بمرزيفون (١٠٧٧هـ/ ١٦٦٦- ١٦٦٧م)[٧٦]، وجامع قره مصطفى باشا (١٠٨١هـ/ ١٦٧٠م) بقيصرية يتقدمه سقيفة ثلاثية[٧٧].

وتعد السقيفة بمثابة مرحلة انتقالية بين التكوين الخارجى والداخلى للمبنى، ولها دور وظيفى فهى بمثابة مكان للمتاخرين فى القدوم للصلاة فى حالة امتلاء المسجد بالمصلين ولذلك فقد أطلق على السقيفة عند العثمانيين (son cemeet yeri) مكان الجماعة المتأخرة، والدليل على ذلك وجود محاريب بها، فضلاً عن الشكل الجمالى الذى أكسبته هذه السقيفة للتكوين الخارجى للمسجد وواجهته وتمييزاً لمدخله، والسقيفة بجامع كوبرولو محمد باشا موضوع الدراسة تقع على محور المحراب، وهذا النوع من السقائف الذى نراه معتاداً منذ عصر سلاجقة الروم (ق ٧هـ/ ١٣م)، وانتقل فيما بعد للعثمانيين[٧٨]، وارتبط وجود السقيفة

---

[73] ÜNSAL, B.,*Turkish islamic architecture in Seljuk and ottoman times 1071-1923*, London, Alec tiranti ,1959, 14.

[٧٤] الحداد، *العمارة الإسلامية*، ١٦٨، ١٦٩.

[٧٥] عبد الحافظ، عبد الله عطية، *الجوامع العثمانية المبكرة فى استانبول " دراسة أثرية معمارية"* نشر فى كتاب *دراسات فى الفن التركى*، ط١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ٢٠٠٧، ٢٥٧، هامش ٢٤٧.

[76] YEŞIL, A., «Merzifonlu Kara Mustafa Paşa külliyesi (Merzifon'da XVII.yüzyılın ikinci yarısında inşa edilen külliye», *Türkiye diyanet vakfı islam ansiklopedisi*, cilt .29,2004, 252- 254, 252.

[77] GÜNGÖR, Ş., «incesu_Kara Mustafa Paşa Medresesi restorasyon projesi», *yüksek lisans tezi*, Istanbul teknik üniversitesi, fen bilimleri enstitüsü,1997, 25-26.

[٧٨] زكى، أحمد محمد، "تطور شكل السقيفة التى تتقدم المساجد العثمانية دراسة تحليلية مقارنة"، *مجلة الآتحاد العام للآثاريين العرب*، ع ١٨، ٢٠١٧م، ٢٧- ٨٤، ٣٠، ٣١، ٣٩.

الملاصقة للمنشأة والتى تبرز عنها وتمتد بطول الواجهات الخارجية بمعالجة معمارية مرتبطة بالظروف المناخية للحماية المصلين من أشعة الشمس صيفاً والمطر شتاءً[٧٩].

الطراز الثانى: الجامع ذو التخطيط الايوانى:

يمثل هذا التخطيط حلقة من حلقات تطور الجامع ذو القبة الواحدة حيث قام المعمار بزيادة مساحة الجامع من الجانبين (المحور العرضى) عن طريق إضافة رواقين غالباً أو إيوانين أحياناً عمودين على جدار القبلة ويطلان على المساحة الوسطى لبيت الصلاة المغطاة بقبة ويغطى كل منهما قباب أو أقبية أو الأثنين معاً[٨٠] وجد هذا التخطيط فى موضوع الدراسة بجامع كوبرولو محمد باشا بحكيم خانه، وتقع السقيفة أيضاً على محور المحراب (شكل ٣)، وجد هذا التخطيط من قبل أمثلة موضوع الدراسة ببلاد الأناضول على سبيل المثال: جامع قره داود باشا باستانبول (٩٠٠هـ/ ١٤٩٥م)[٨١].

٢- **المدارس:** تبين من خلال الدراسة الوصفية وجود نمطين لتخطيطات المدارس كالأتى:

تخطيط على هيئة حرف L:

يتبع فى تخطيطه صحن مكشوف وأروقة فى ضلعين فقط خلفهم مساكن الطلاب التى تعد عنصر من عناصر المنفعة حيث تخدم العملية التعليمية بالمدرسة والقائمين عليها، وجد هذا التخطيط بموضوع الدراسة فى مدرسة كوبرولو محمد باشا باستانبول (شكل١، لوحة ١)، وجد هذا التخطيط بمدينة استانبول فى (ق ١٠هـ/ ١٦م) بمدرسة شمس أحمد باشا (٩٨٨هـ/ ١٥٨٠م)[٨٢] ، ونجد أن هذا التخطيط تناسب مع المساحة المتاحة للبناء وتوزيع الوحدات المعمارية الأخرى حيث تقع التربة فى الضلع الشمالى وتطل على الطريق الرئيسى بهدف الدعاء والترحم على المتوفى. (شكل ١)

تخطيط على هيئة حرف U :

يتبع فى تخطيطه صحن مكشوف وأروقة فى ثلاثة أضلاع فقط وخلفهم مساكن الطلاب وجد هذا التخطيط بموضوع الدراسة فى مدرسة قره مصطفى باشا بمدينة استانبول، بينما تقع حجرات الطلبة خلف ضلعين فقط ويرجح عدم وجود حجرات للطلبة فى الجهة الشمالية راجع أيضاً إلى عامل المساحة حيث أن الواجهة الرئيسية للمنشآة مطلة على الشارع (شكل٤، لوحة ١٨)، وتتبع مدرسة امجازاد حسين باشا باستانبول صحن مكشوف وثلاثة أروقة وخلف الأروقة الثلاثة حجرات الطلبة. (شكل ٥)

---

[٧٩] عجوة، عماد محمد، "الحلول المعمارية المعالجة للظواهر المناخية بعمارة القاهرة منذ نشأتها حتى نهاية العصر العثمانى"، *رسالة دكتوراه غير منشورة*، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٩، ٢١٣، ٢١٤.

[٨٠] الحداد، محمد حمزة إسماعيل، *المجمل فى الآثار والحضارة الإسلامية*، ط١، القاهرة: زهراء الشرق، ٢٠٠٦م، ٥٤٣.

[٨١] محمد، محمود السيد، "المساجد العثمانية الباقية فى ضاحية إسكودار بإستانبول فى الفترة (٧٥٢- ١٢٢٣هـ/١٣٥٢-١٨٠٨م) دراسة آثارية معمارية"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الآثار، قسم الآثار الإسلامية، جامعة سوهاج، ٢٠١٨م، ١١٢.

[٨٢] محمد، المساجد العثمانية الباقية فى ضاحية إسكودار، ١٨٦.

وتعد مدرسة سليمان باشا بن أورخان غازى فى أزنيق منتصف (ق ٨هـ/ ١٤م) أقدم مدرسة عثمانية تتبع تخطيط على هيئة حرف U[٨٣]، وجد هذا التخطيط بمدينة استانبول على سبيل المثال: مدرسة الوالده عتيق (نوربانو) باسكودار (٩٧٨- ٩٩١هـ/ ١٥٧٠- ١٥٨٣م).

وجد بالمدارس العثمانية تخطيط حرف U بالحجرات حيث تتبع المدرسة فى تخطيطها صحن مكشوف محاط بأربع أروقة وخلفها حجرات الطلبة من جهات ثلاثة فقط وهو أكثر التخطيطات شيوعاً وانتشاراً على سبيل المثال: مدرسة سنان باشا بمنطقة ديوان يولو باستانبول (١٠٠٢هـ/ ١٥٩٣م)، مدرسة بيرام باشا بمنطقة خاصكى (١٠٤٤هـ/ ١٦٣٤- ١٦٣٥م)[٨٤]، وهناك أمثلة لمدارس تتبع فى تخطيطها صحن أوسط مكشوف محاط بأربع أروقة وتقع حجرات الطلبة خلف الرواقين الجانبين فقط مثال ذلك: مدرسة فاضل أحمد باشا بوزيركوبرو[٨٥].

ويعد الصحن المكشوف من عناصر الانتفاع الأساسية حيث أنه مرتبط بالتهوية والإضاءة، وهو من أهم عناصر الاتصال والحركة فى المنشأة الدينية بل يمكن اعتباره صالة التوزيع الرئيسية التى تصل بين الأروقة فلابد للداخلين إلى المنشأة أو الخارجين منها من المرور به[٨٦]، ينطبق ذلك على نماذج موضوع البحث، وبالرغم من أستخدام القباب والاقبية فى التغطية إلا أن هذا الأمر لم يمنع من استخدام الصحن المكشوف عندما يلتزم المعمارى بنمطية طراز معين كما هو الحال فى نمطية طراز تخطيط المدارس العثمانية.

كانت قاعة الدرسخانة فى المدارس المستقلة تستخدم فى نفس الوقت مسجداً وبالتالى تزود بمحراب أو مسجدا جامع فبالتالى تزود بمنبر ومئذنة[٨٧]، اتضح من خلال الدراسة أن مدارس موضوع الدراسة مستقلة غير ملحقة بجوامع وبالتالى استخدمت قاعة الدرسخانة كمسجد، اتبعت فى تخطيطها التخطيط المثمن مثال ذلك: قاعة درسخانه بمدرسة كوبرولو محمد باشا بمدينة استانبول ويعتبر التخطيط المثمن هو التخطيط الأفضل فى هذا المسجد للحفاظ على خط تنظيم الطريق والسماح بتعدد الواجهات لتوزيع العديد من العناصر عليها كالمداخل والچشمة، وقاعة الدرسخانه بمدرسة قره مصطفى باشا يتقدمها سقيفة بمدينة استانبول من ثلاث واجهات على هيئة حرف U، وقاعة الدرسخانه بمدرسة امجازاد حسين باشا بمدينة استانبول يتقدمها

---

[٨٣] عيسى، مرفت محمود، "الطراز العثمانى فى منشآت التعليم بالقاهرة (٩٢٣- ١٢١٣هـ/ ١٥١٧- ١٧٩٨م) دراسة اثرية معمارية"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٧م، ١٦٦؛ مرعى، منى السيد عثمان، "رسوم العمائر الدينية فى تصاوير المخطوطات العثمانية"، *رسالة دكتوراه غير منشورة*، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٩م، ٦٨٤.

[٨٤] عبد الحميد، عمائر السلاطين، ٣٤٠.

[85] KUBAN, *ottoman architecture*, 391.

[٨٦] عثمان، *نظرية الوظيفية*، ٣٩١.

[٨٧] الحداد، محمد حمزة إسماعيل، *العمارة الإسلامية فى أوروبا العثمانية*، ط١، جامعة الكويت، مكتبة الكويت الوطنية، ٢٠٠٢م، ٢٢٣.

سقيفة على هيئة حرف U من جميع الواجهات المثمنة فيما عدا واجهة جدار القبلة (شكل١، ٤، ٥، لوحة ٢، ٣، ٤)، ونجد أن قاعة الدرسخانة بأمثلة موضوع الدراسة وجدت منفصلة عن أروقة وحجرات المدرسة، وذلك لأنها أستخدمت كجامع، ووجد بنماذج موضوع الدراسة محراب ومنبر وأن كان غير أصلى حالياً، ويعد التخطيط المثمن سمة تميز قاعة الدرسخانة بنماذج الدراسة حيث الشائع فى المدارس التركية أن قاعة الدرسخانة عبارة عن حجرة مربعة مغطاة بقبة عادة بها محراب، ولا تشتمل على منبر[٨٨] تشترك أحياناً مع حجرات المدرسة، وأحياناً تكون منفصلة عن الحجرات، وتبرز هذه القاعة عن سمت الجدار الذى تشغله.

ونجد المعمار العثمانى اتجه إلى زيادة عدد السقائف التى تتقدم مبانيه بهدف العمل على زيادة المساحة الإجمالية للمبنى، فالسقيفة على هيئة حرف U تحيط بالمبنى من ثلاثة جوانب عدا جهة جدار القبلة وهو الأمر الذى سمح باضافة مساحة زائدة للصلاة تضاف لمساحة المبنى ظهر ذلك فى سقيفة جامع يعقوب شاه (٨٩٥هـ/ ١٤٨٠م) باستانبول، ومسجد لارى شلبى بأدرنة (٩٢٠هـ/ ١٥١٤م)، وبالجامع الخزفى باسكودار بمدينة استانبول (١١٥٠هـ/ ١٦٤٠م)، وبمدينة القاهرة فى جامع سنان باشا ببولاق (٩٧٩هـ/ ١٥٧١م)[٨٩].

وهناك ملاحظة هامة جداً يجب إلا تفوت علينا وهى أن المعمارى العثمانى كان يراعى إلى جوانب العوامل البيئية والمناخية فى هذه الزيادات فإنه كان يضع نصب عينيه العامل الدينى أيضاً فحرص فى تصميمه على ألا يكون المصلى فى هذه السقيفة يسبقه الإمام فى الصلاة فلم يجعلها المعمارى تمتد بامتداد أعمق من أمتداد جدار القبلة للمسجد وذلك تحقيقاً للقاعدة الفقهية التى تفضى ببطلان الصلاة اذا تقدم المصلى أو سبق الإمام فى الصلاة بالمسجد[٩٠].

وبالرغم من شيوع التخطيط المثمن فى الترب والأسبلة إلا أنه لم يكتب لها الشيوع والأنتشار فى المنشآت الدينية من الجوامع والمدارس حيث كان التخطيط المستطيل والمربع هو المفضل فى الصلاة لانتظام صفوف المصليين، ويعد المثمن من الأشكال الهندسية التى تحتاج إلي مساحة كبيرة من الأرض لانشاء مبنى مثمن الشكل لانه يهدر أجزاءاً كثيرة من الأرض عند إنشاء مبنى شكله الخارجى مثمن التخطيط له ثمانى واجهات خارجية وداخلية وجد فى فترة مبكرة بالأناضول فى مدرسة قابي آغاسي بأماسيا (٨٩٤هـ/ ١٤٨٨- ١٤٨٩م) تتبع التخطيط المثمن من الداخل والخارج، وتتبع مدرسة رستم باشا (٩٥٧هـ/ ١٥٥٠م) باستانبول فى تخطيطها مربع من الخارج ومثمن من الداخل يدور حول صحن أوسط مكشوف[٩١].

---

[٨٨] عبد الحميد، عمائر السلاطين، ٣٤٠- ٣٤٢.

[٨٩] زكى، "تطور شكل السقيفة"، ٤٩، ٥٢، ٥٥.

[٩٠] صالح، "العوامل المؤثرة على مخططات العمائر الدينية"، ٦٩.

[٩١] عيسى، "الطراز العثمانى"، ١٧٢، ١٧٣؛ بهجت، منى محمد بدر، "المدارس التركية العثمانية ذات التخطيط المثمن بالتطبيق على مدرستى قابى آغاسي بأماسيه ورستم باشا باستانبول"، *ندوة الآثار الإسلامية فى شرق العالم الإسلامي*، ع ٣٠ نوفمبر – ديسمبر، القاهرة، ١٩٩٩م، ٢٨١، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٤، ٢٩٥.

وربما يكون السبب وراء اضافة محراب ومنبر بقاعة الدرسخانة لنماذج موضوع الدراسة واستخدامها كمسجد الموقع الهام لهذه المدارس وهو واحد من الميادين الرئيسية بمدينة استانبول فى القسم الأوروبى، واهتمام الصدور العظام سواء فى الفترة السابقة لموضوع الدراسة أو اللاحقة بانشاء المدارس ضمن كليات تشتمل على تربة وسبيل وعدم وجود جامع باستثناء نماذج قليلة.

وتميزت مدرسة كوبرولو محمد باشا بإن أسفلها حوانيت موقوفة عليها، ووجود الحوانيت التى استخدمت فى العملية التجارية يعتبر جانب من الاستغلال الرأسى للمساحة المتاحة للبناء بعد أن صغرت للاستفادة مما تدره هذه الحوانيت من أموال تصرف على المنشأة وتساعد على قيامها بالوظائف التى انشئت من أجلها[٩٢].

رابعاً- المداخل:

تعتبر المداخل من عناصر الأتصال والحركة بالمنشأة وتبدأ عناصر الأتصال والحركة بالدرج الذى يربط بين الخارج والداخل[٩٣] نجد ذلك فى مسجد قره مصطفى باشا يتقدم السقيفة درج، وكذلك مسجد أمجازاد حسين باشا(شكل ٤، ٥) وجاءت فتحات المداخل التى تتوسط السقائف المؤدية إلى بيت الصلاة ذات أرضية منخفضة عن مستوى أرضية السقيفة التى تتقدمه بمقدار درجة ليكون على هيئة مجاز أرضي ليفصل به الحركة من وإلى بيت الصلاة عما يدور فى السقيفة من صلاة.

خامساً- المآذن:

تخلو المدارس من وجود مآذن، وقد يكون السبب الرئيسى فى اختفاء المئذنة فى المدرسة العثمانية هو التركيز على الوظيفة الأساسية للمدرسة وهى التدريس[٩٤]، بينما تشتمل جوامع موضع الدراسة على مئذنة واحدة فقط، وتعد المئذنة من عناصر الانتفاع الهامة بالمنشآت الدينية[٩٥]، تقع مآذن موضوع الدراسة فى ركن الواجهة الرئيسية الأيمن.(شكل ٢، ٣، لوحة ٧، ١٥)

والجدير بالذكر أن موقع المئذنة مرتبط بمساحة الفراغ الداخلى مع الحفاظ على أن يكون هذا الموقع على امتداد الواجهة الرئيسية فإن لعامل الموقع العام للمنشأة بالنسبة لما يحيط بها من عمائر وشوارع أثراً فى تحديد موقع الفراغ الذي يختاره المعمارى للمئذنة وهو مرتبط بشكل أساسى بالوظيفة التى تقوم بها المئذنة وهى التبليغ لأكبر عدد ممكن من سكان المناطق المجاورة ولابد وأن تكون ظاهرة للعيان من جميع الجهات المحيطة بالمسجد بأن يمثل ارتفاع المئذنة وموقعها المميز نقطة جذب لما يحيط بها وارتبط موقعها بحركات الشوارع الرئيسية والفرعية المحيطة بالمسجد والمؤدية اليه والتى يتحكم فيها موقع المنشأة الدينية العام[٩٦].

---

[٩٢] صالح، "العوامل المؤثرة على مخططات العمائر الدينية"، ٤٠، ١٢٩.

[٩٣] عثمان، *نظرية الوظيفية*، ٣٨٧.

[٩٤] عبد الحميد، *عمائر السلاطين*، ٣٢٤.

[٩٥] عثمان، *نظرية الوظيفية*، ٢٨٢.

[٩٦] صالح، *العوامل المؤثرة على مخططات العمائر الدينية*، ٩٤.

سادساً- المحاريب: تبين من خلال الدراسة وجود محراب ذو بدن مضلع، ومحاريب ذات تجويف نصف دائرى كالآتى:

المحراب ذو البدن المضلع :

وجد ذلك في محراب كوبرولو محمد باشا بحكيم خانه (شكل ٣، لوحة ١٣)، والجدير بالذكر وجدت محاريب فى (ق ١١هـ/١٧م) ذات بدن مضلع علي سبيل المثال: محراب الجامع الصينى (١٠٥٠هـ/ ١٦٤٠م) باستانبول[٩٧].

المحاريب ذو التجويف النصف دائرى :

وجد ذلك فى محراب مسجد كوبرولو محمد باشا بمدينة استانبول، ومحراب جامع كوبرولو محمد باشا بسافران بول، ومحراب مسجد قره مصطفى باشا باستانبول.(شكل ١، ٢، ٤)

سابعاً- العناصر المعمارية :

الأعمدة: تعد الأعمدة الحاملة للعقود من عناصر الإنشاء الاساسية[٩٨] وجدت بموضوع الدراسة فى أروقة مدرسة كوبرولو محمد باشا باستانبول (شكل ١)، وبسقيفة مسجد قره مصطفى باشا باستانبول، وأروقة مدرسة قره مصطفى باشا باستانبول (شكل ٤، لوحة ١٨، ١٩)، وأروقة مدرسة أمجازاد حسين باشا باستانبول، وسقيفة مسجد أمجازاد حسين باشا. (شكل ٥، لوحة ٢٠)

الفسقية: تعتبر من عناصر الإنتفاع الضرورية بالمنشآت الدينية حيث أنها تقوم بدور هام إذ تمكن المصلى من التؤضؤ استعداداً للصلاة[٩٩]، والهدف من وجود كراسى مرتفعة حول الفسقية حتى يجلس المتوضئين عليها بحيث ينصرف الماء المتبقى من الوضوء إلى قناة فى مستوى منخفض بين الكرسى وبدن الفسقية ذاتها، بالإضافة إلى أنها تعتبر عنصر من عناصر الوقاية بالمنشأة حيث يستخدم ما بها من ماء فى إطفاء ما لعله يحدث من حرائق بالمبنى لسبب أو لأخر[١٠٠]، وجدت الفسقية المثمنة فى مدرسة أمجازاد حسين باشا باستانبول، والفسقية المربع المحاطة بقاعدة سداسية فى مدرسة كوبرولو محمد باشا باستانبول. (شكل ١، ٥)

النوافذ: نجد النوافذ فى نماذج موضوع البحث من أسفل مستطيلة، ومن أعلى معقودة ويعد ذلك عنصر من عناصر الوقاية حيث أن النوافذ السفلية يسهل فتحها وغلقها من الداخل، بينما النوافذ العلوية لا يمكن غلقها أو فاتحها فجعلها المعمار ثابتة مغشاة بستائر من الجص المعشق بالزجاج تسمح بمرور الضوء ولا تسمح بتيارات الهواء، وتعد النوافذ أيضاً من وسائل التهوية والاضاءة، بينما نوافذ المستوى العلوى لم يكن الغرض

---

[٩٧] محمد، *المساجد العثمانية الباقية فى ضاحية إسكودار*، ٢٥١.

[٩٨] عثمان، *نظرية الوظيفية*، ٤٤٦.

[٩٩] عثمان، *نظرية الوظيفية*، ٣٥٢.

[١٠٠] عثمان، *نظرية الوظيفية*، ٣٧٧، ٣٧٨، ٤١٤.

الأول منها الاضاءة بينما التخفيف من ثقل بناء الواجهات، بالإضافة إلى وضعها فى تناسق وسمترية بالمنشأة يعطيها قيمة جمالية[١٠١].

واستخدم المعمارى فى النوافذ السفلية التغشية بالمصبعات المعدنية فضلاً عن الضلف الخشبية التى تغلق عليها من الداخل وذلك حتى لا تشكل ثقلاً على البناء وتؤدى إلى تصدعه وانهياره ، بالإضافة إلى أن المعدن ساعد على حماية العمائر الدينية من تسلق اللصوص وخاصة أنها تزخر بأدوات إضائتها الثمينة وسجاجيدها الغالية، بينما يغلب على نوافذ المستوى العلوى من الجدران التغشية بالجص المعشق بالزجاج الملون وربما يكون لطبيعة مادة الجص والزجاج المصنوعة منها وعدم قدراتها على تحمل الإستخدام الآدمى المستمر فى الأقسام السفلية من المبنى مع العلم أن الأقسام العليا من المبنى أكثر تعرضاً لأشعة الشمس المباشرة والغير مباشرة لذا كان هذا الموضع هو الأنسب لمثل هذه المعالجة[١٠٢].

النتائج :

– اتضح من خلال البحث أهتمام عائلة كوبرولو بالأنشاء فى أماكن متعددة من الإمبراطورية العثمانية.

– تبين من خلال الدراسة لمنشآت مدينة استانبول أن الوظيفة الأساسية مدرسة والوظيفة التى تتبعها مسجد.

– انفردت المساجد الملحقة بمدارس عائلة كوبرولو بمدينة استانبول بالتخطيط المثمن.

– تركزت منشآت أسرة كوبرولو بمدينة استانبول فى شارع ديوان يولو الرئيسي بالمدينة، وكذلك الحال بمدينة سافران بول حرص محمد باشا على أختيار موقع هام بالمدينة والهدف من ذلك الدعاية السياسية.

– اتبعت تخطيطات مدارس عائلة كوبرولو بمدينة استانبول حرف L و U.

– اتبعت تخطيطات جوامع كوبرولو محمد باشا بمدن موضوع الدراسة تخطيط الجامع ذو القبة الواحدة، والجامع ذو التخطيط الإيوانى.

[١٠١] عثمان، *نظرية الوظيفية*، ٤١١، ٤٢٢، ٤٢٥.

[١٠٢] صالح، *العوامل المؤثرة على مخططات العمائر الدينية*، ٥٢.

قائمة المصادر والمراجع :

المصادر والمراجع العربية:

– أحمد، محمود أحمد عبد اللهى، "محمد كوبرولى باشا وتولية منصب الصدارة العظمى"، *مجلة الدراسات التاريخية والاجتماعية*، جامعة نواكشوط، ٢٠٠٨م.

- Aḥmad, Muḥammad Aḥmad ʿAbdullah,"Muḥammad kūbrūlī bāšā wa tūlīh manṣib al-ṣadāra al-ʿuzmā",*mağlat al-dirasat al-tariẖīya waʾl-ağtimaiati*, Nouakchott university,2008.

– أحمد، هالة محمد، "عمائر مدينة قيصري إبان عصر سلاجقة الروم"، *رسالة دكتوراه غير منشورة*، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، ٢٠١٥ م.

- Aḥmad, Hāla Muḥammad, "ʿAmāʾir madinat Qayṣarī ibān ʿaṣr Salağiqat al-Rūm", *Ph.D thesis*, department archaeology and civilization, Faculty of Arts, Helwan university, 2015.

– بهجت، منى محمد بدر، "المدارس التركية العثمانية ذات التخطيط المثمن بالتطبيق على مدرستى قابى آغاسي بأماسيه ورستم باشا باستانبول"، *ندوة الآثار الإسلامية فى شرق العالم الإسلامى* ٣٠ نوفمبر – ١ ديسمبر، القاهرة، ١٩٩٩م.

-Baḥağt, Munā Muḥammad Badr, "al-Madaris al-turkiya al-ʿutmānīya ḏāt al-taẖṭīṭ al-muṯaman biatatbiq alā mudrasatī qabī aghasī bi'amasia warastum bāšā Istanbul", *nadwat alathar al-islamīay fi shrq alalam al-islamīya* 30 november – 1 december, Cairo,1999.

– الحداد، محمد حمزة إسماعيل، *العمارة الإسلامية فى أوروبا العثمانية*، ط١، جامعة الكويت، مكتبة الكويت الوطنية، ٢٠٠٢م.

- Alḥidad, Muḥammad ḥamza Ismail, *aleamarat al-islamīya fi Awrupa* al-utmānīat, 1st ed., Kuwait university, maktabat kuwait alwataniah,2002.

–.....*المجمل فى الآثار والحضارة الإسلامية*، ط١، القاهرة : زهراء الشرق، ٢٠٠٦م.

- .....*al-Muğmal fi al-aṯr waʾl-hadāra al-Islamīyah* , 1st ed., Cairo: zaharāʾ al-šarq , 2006.

– حلاق، حسان، صباغ، عباس، *المعجم الجامع فى المصطلحات الأيوبية والمملوكية والعثمانية*، ط١، بيروت: دار العلم للملايين،١٩٩٩م.

- Ḥalāq, Ḥassān, Ṣabāġ, ʿAbbās, *al-muʿğam al-ğāma fi al-muṣtalaḥāt al-ayūbīya waʾl-mamlūkīya waʾl -ʿutmānīya*, 1st ed.,Beirut: Dār al-ʿilm liʾL-malāyīn,1999.

– دهمان، محمد أحمد، *معجم الألفاظ التاريخية فى العصر المملوكى*، ط١، دمشق: دار الفكر، ١٩٩٠م.

- Daḥmān, Muḥammad Aḥmad., *muğam alalfaz al-tariẖīya fi al-ʿaṣr al-mamlūkī*, 1st ed. , Damascus: Dār al-fikr, 1990.

– زكى، أحمد محمد، "تطور شكل السقيفة التى تتقدم المساجد العثمانية دراسة تحليلية مقارنة"، *مجلة الآتحاد العام للآثاريين العرب*، ع ١٨، ٢٠١٧م.

- Zakī Aḥmad Muḥammad, "Taṭawūr škl al-saqifa allata tataqadam al-masağid al-ʿutmānīat dirāsa taḥlīlīya mqarnt", *Mağlat al-itiḥad alami lilatariiyn alarab*, vol.18, 2017.

– الشناوي، عبد العزيز محمد، *الدولة العثمانية دولة إسلامية مفتري عليها*، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠م، ج١.

-al-Šinawī, ʿAbd al-ʿAzīz Muḥammad, *al-dawla* al-īutmānīya *dawla islamīya muftarā ʿalayḥā*, Cairo: Maktabat al-Anǧlū al-miṣrīya,1980, vol. 1.

– صالح، صالح سعداوى، *مصطلحات التاريخ العثمانى (معجم موسوعى مصور)*، ٣ أجزاء، الرياض: دارة الملك عبد العزيز، ٢٠١٦م، ج٢.

- Ṣāliḥ , Ṣāliḥ Ṣiʿdāwī , *Muṣṭalaḥāt al-tārīḫ al-ʿutmānī (muʿǧam mawṣūʿī muṣawar)* , 3 vols., Riyad: Dārt al-malik ʿAbd al-ʿAzīz, 2016, vol. 2.

– صالح، ياسر إسماعيل عبد السلام، "العوامل المؤثرة على مخططات العمائر الدينية العثمانية فى القاهرة والوجه البحرى"، *رسالة ماجستير*، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠١م.

- Ṣāliḥ, Yāsīr Ismaʿīl ʿAbd al-Salām, "al-ʿAwāmil al-muʾaṯira ʿalā muḫaṭaṭāt al-ʿāmaʿir al-dīnīya al-ʿuṯmānīya fī al-Qāhira wa al-waǧḥ al-baḥarī", *Master thesis*, Department Islamic archaeology, Faculty of Archeology, Cairo University, 2001.

– الصمادى، إيناس زكريا، "صدارة آل كوبرولى فى العهد العثمانى (١٦٥٦– ١٧٠٢م)"، *رسالة ماجستير*، قسم التاريخ، كلية الآداب، جامعة اليرموك، ٢٠٠٢م.

- al-Ṣamāḍī, Inas Zakariya," Ṣaḍārat al-kūbrūlī fī al-ʿaḥd al-ʿutmānī (1656 –1702 m)", *Master thesis*, Department history, Faculty of arts, Yarmouk university,2002.

– عبد الحافظ، عبد الله عطية، *الجوامع العثمانية المبكرة فى استانبول " دراسة أثرية معمارية" نشر فى كتاب دراسات فى الفن التركى*، ط١، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ٢٠٠٧.

- ʿAbd al-Ḥafīz, ʿAbdullah ʿAtiya, *al-Ǧawamiʿ* al-ʿutmānīya *fi istanbūl "Dirāsa aṯarīya miʿmārīya" nušir fī kitab dirāsāt fī al-fan al-turkī*, 1st ed., Cairo: Maktabat al-nahḍa al-miṣrīya, 2007.

– عبد الحميد، هبة حامد، عمائر السلاطين والولاة بمدينتى استانبول والقاهرة منذ القرن ١٠هـ/ ١٦م حتى نهاية القرن ١٢هـ/ ١٨م دراسة آثارية معمارية مقارنة، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة أسيوط، ٢٠١٦م.

- ʿAbd al–Ḥamīd, Hiba Hamīd, "Amāʾir al-salāṭin waʾl-wulāh bimadīnatay Istanābūl Waʾl-Qāhira munḏu al-qarn 10A.H/16A.D ḥatta nihāyat al-qarn 12A.H/18A.D, Dirāsa aṯarīya miʿmārīya muqārana", *Master thesis*, Department archaeology, Faculty of arts, Asyuṭ University,2016.

– عثمان، محمد عبد الستار، *نظرية الوظيفية بالعمائر الدينية المملوكية الباقية بمدينة القاهرة*، ط١،الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٥م.

- ʿUṯman, Muḥammad ʿAbd al-Satār, *Naẓarīyat al-waẓīfya biʾl-ʿamāʾir al-mamlūkīya al-baqya bimadīnat al-Qahira*, 1st ed., Alexandria, Dār al-wafa lidunya al-ṭibaʿa waʾl-našr,2005.

– عجوة، عماد محمد، "الحلول المعمارية المعالجة للظواهر المناخية بعمارة القاهرة منذ نشأتها حتى نهاية العصر العثمانى"، *رسالة دكتوراه غير منشورة*، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة،٢٠٠٩م.

-ʿAǧūa, ʿImād Muḥammad,"al-Ḥulūl al-miʿmarīya al-muʿalağa liʾl-ẓawahir al-munaḫīya biʿimārat l-Qāhira munḏu našʾatihā ḥattā nihāyat al-ʿaṣr al-ʿuṯmānī", *Ph.D thesis*, Department Islamic archaeology, Faculty of Archeology, Cairo University, 2009.

– علاوى، نسيبة عبد العزيز الحاج، "دور آل كوبرلو فى إصلاح أوضاع الدولة العثمانية ١٦٥٦– ١٧٠٢م"، *المؤتمر العلمي السنوى الأول لكلية التربية الأساسية*، جامعة الموصل، مج. ٦، ع٢، ٢٠٠٧م.

-ʿAllāwī, Nusayba ʿAbd al-ʿAzīz al- Ḥāǧ,"Dawr ʾāl kūbrulū fī iṣlāḥ awḍāʿ al-dawla al-ʿUṯmānīya 1656–1702 A.D", *The First Annual Scientific Conference of the College of Basic Education*, University of Al Mosul, vol. 6, 2007.

– علي، إيمان إسماعيل، "الحمامات العامة فى مدينة إستانبول خلال العصر العثمانى فى ضوء نماذج منتقاة من حمامات السلاطين والصدور العظام (دراسة آثارية معمارية مقارنة)"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، قسم الآثار(شعبة الآثار الإسلامية)، كلية الآداب، جامعة أسيوط، ٢٠١٩م.

- ʿAlī, Aman Ismāʿīl, "al-Ḥamāmāt al-ʿamā fi madinat istanbul kẖilal alaṣr al-utmānīat fi daw namadhiǧ muntaqa min ḥamamat alsalatin walṣūdūr alizam (dirāsa *aṯhrīya* mimārīya muqārana)", *Master thesis*,department archaeology, faculty of arts, Asyuṭ University,2019.

– عوض، محمد أحمد بهاء الدين، "المنشآت التجارية العثمانية الباقية بمدينة إستانبول حتى أواخر القرن (١٢هـ/ ١٨م) دراسة آثارية معمارية وفنية"، *رسالة ماجستير*، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٦م.

- Awda Muḥammad Aḥmad Biha Aldiyn, "almunšhat altiǧariat al-utmānīat albaqiat bimadinat istanbul ḥataa awakẖir al-qarn (12h/18m) dirāsa *aṯhrīya* mimārīya wafanīat",*Master thesis*,department archaeology, Faculty of Archeology,Cairo University,2016.

– عيسى، مرفت محمود، "الطراز العثمانى فى منشآت التعليم بالقاهرة (٩٢٣– ١٢١٣هـ/ ١٥١٧– ١٧٩٨م) دراسة اثرية معمارية"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٧م.

- Asy, Marafat Maḥmud, "altiraz al-utmānī fi munšhat altalim bi Qāhira (923- 1213h/ 1517-1798m) dirāsa *aṯhrīya* mimārīya", *Ph.D thesis*, Faculty of Archeology, Cairo University, 1987.

– كولن، صالح، *سلاطين الدولة العثمانية*، ترجمة، جمال الدين، منى، ط١، القاهرة: دار النيل، ٢٠١٤م.

- Kulin , ṣalḥ , *salatin aldawlat* al-utmānīat, translated by: Gamal Aldiyn , Munaa , 1st ed. , Cairo, dār al-nīl, 2014.

– كوندز، أحمد آق، أوزتورك، سعيد، *الدولة العثمانية المجهولة ٣٠٣ سؤال وجواب توضح حقائق غائبة عن الدولة العثمانية*، استانبول: وقف البحوث العثمانية ، ٢٠٠٨م.

- Kūndz, Aḥmad Aq, Aūztūrk, Sayd, *aldawlat* al-utmānīat *almaǧhula 303 sual waǧūab tuadiḥ ḥaqaiq ghaiba an al-dawla alithmaniat*, Istanbul,waqf al-buḥūṯ alithmaniat, ,2008.

– المحبي، محمد أمين بن محب الدين بن محمد، *خلاصة الأثر فى أعيان القرن الحادى عشر*، ٤أجزاء، المطبعة الوهيبة، ج٢، ١٢٨٤هـ.

- Almahabiy , Muḥammad Amin bin Maḥabu aldiyn bin Muḥammad , *kẖulasat al'athar fi aeyan al-qarn al-hdī ašr* , 4 'ajza' , almutuba alwahibat , vol. 2 , 1284.

– محمد، محمود السيد، "المساجد العثمانية الباقية فى ضاحية إسكودار بإستانبول فى الفترة (٧٥٢– ١٢٢٣هـ/١٣٥٢–١٨٠٨م) دراسة آثارية معمارية"، *رسالة ماجستير*، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة سوهاج، ٢٠١٨م.

- Muḥammad, Maḥmud Alsayd, "almasağid al-utmānīat albaqiat fi dahiat ūskūdar bi'istanbul fi alfatra (752 - 1223 h/1352 – 1808 m) dirāsa *aṯhrīya* mimārīya", *Master thesis*,department islamic archaeology, Faculty of Archeology,sohag university,2018.

– محمد، محمود السيد، وأخرون، "نشأة الكلية المعمارية ووظائفها خلال العصر العثمانى"، *مجلة كلية الآثار*، جامعة القاهرة، مج١٠، ع ٢٤، ٢٠٢١م.

- "Našhat alkūliyat almūmaria wawazayifuha khilal aleaṣr al-utmānīat", Faculty of Archeology, cairo university, vol. 10, 2021.

– مخلوف، ماجدة صلاح، *الحريم فى القصر العثمانى*، ط١، القاهرة: دار الافاق العربية، ١٩٩٨م.

-Makẖlūf,Mağd ṣalaḥ, *alḥarim fi alqaṣr* al-utmānīanya,1st ed.,cairo,dār alafaq ararbīya,1998.

– مرعى، منى السيد عثمان، "رسوم العمائر الدينية فى تصاوير المخطوطات العثمانية"، *رسالة دكتوراه*، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٩م.

- Mraī, Muna Alsyd Uthman,"rusum alamayir aldiyniat fi tasawir al-maḥṭutāṭ al-utmānīat", *Ph.D thesis*, department Islamic archaeology, Faculty of Archeology, cairo university, 2009.

– مصطفى، أحمد عبد الرحيم، *فى أصول التاريخ العثمانى*، ط٢، بيروت: دار الشروق، ١٩٨٦م.

- Mustafa, Aḥmad Abd Al-Rḥym, *fi uṣul altarikẖ* al-utmānīat, 2nd ed., Beirut, dār al-šurūq, 1986.

ثانياً : المراجع والرسائل والدوريات الأجنبية والتركية :

- AGOSTON,G., Masters, B., *encyclopedia of the ottoman empire*,facts on file,new york,2009.

- AL-AYVANSARAYIS, H., *The garden of the mosques*, translated and annoted byCrane, Howard, vol.1, Birll ,Leiden, Boston, Köln,2000.

- ALÇEP, H.,& KARAMAN, E.,«Fatih Camileri ve Mescidleri»,*Turkiye Diyanet Vakfı*, Fatih şubesi, 2017.

- AYDIN,S.: «Amcazâde Hüseyin paşa külliyesi», *Türkiye diyanet vakfı islam ansiklopedisi*, cilt.3, 1991, 9- 10.

- BAŞ, Y., «Hekimhan Köprülü Mehmed paşa külliyesi»,*Turkish studies, international periodical for the languages, literature and history of Turkish*, Ankara,turkey, vol 11, 2016.

- ÇOBANOĞLU, A., «Köprülü Külliyesi istanbul'da XVII.yüzyılın ikinci yarısında inşa edilen bir külliye», *Türkiye diyanet vakfı islam ansiklopedisi*, 2002, 255- 257.

- ……..,«Merzifonlu kara Mustafa paşa külliyesi XVII.yüzyılın sonlarında Istanbul çarşıkapı'da inşa ediln külliye»,*Türkiye diyanet vakfı islam anskliopedisi*,cilt .29,2004, 249- 250.

- DIREN, Ş.: «feyzullah Efendi Medresesi restorasyon projesi»,*yüksek lisans tezi*,Istanbul teknik üniversitesi,fen bilimleri enstitüsü,2003.

- DUMAN, M., «Köprülü Mehmed paşa hayatı, şahsiyeti ve faaliyetleri», *yüksek lisans tezi*, islam tarihi ve sanatları anabilim dalı, sosyal bilimler enstitüsü, Selçuk üniversitesi, Konya, 2006.

- EMECEN,F., «Safranbolu Karabük iline bağlı ilçe merkezi tarihi kasaba», *Türkiye diyanet vakfı islam ansiklopedisi*, cilt .35,2008,481- 483.

- Fındık, N.: «Hekimhan Köprülü Mehmed paşa camii», derbend teşkilatı _ celali isyanları bağlamında XVII. Yüzyılda bir Osmanlı Menzili, *vakıflar dergisi* 39, 2013.

- GOODWIN, G.,*A history of ottoman architecture*,first published, Thames& Hudson, London, 1971

- GÜNGÖR, Ş.: «incesu_Kara Mustafa Paşa Medresesi restorasyon projesi», *yüksek lisans tezi*, Istanbul teknik üniversitesi, fen bilimleri enstitüsü,1997.

- ILGÜREL, M .: «köprülü Mehmed paşa (ö1072/1661) osmanlı sadrazamı», *Türkiye diyanet vakfı islam anskliopedisi*,cilt.26,2002,s.258-260.

- John, F.,*Ahistory of ottoman architecture*,Witpress Southampton,Boston,2011.

- ÖZCAN, A., «Merzifonlu Kara Mustafa paşa (ö 1095/1683) osmanlı sadrazamı», *Türkiye Diyanet vakfı islam ansiklopedisi*, cilt. 29,2004, 246- 249.

- ÖZERDEM, C., «Merzifonlu Kara Mustafa Paşa külliyesi»,*Mezuniyet tezi*,Universitesi Sanat Tarihi bölümü, Istanbul,1965- 1966.

- Özcan, S.,*Köprülü Amcazade Hüseyin paşa (1644 -1702),Vezirkopru*, 2010.

- PAKSOY,M., «Safranbolu Köprülü Mehmet paşa külliyesi», *lisans tezi*, sanat tarihi bölümü, edebiyat fakültesi, Hacettepe üniversitesi,Ankara,2013.

- ÜNSAL,B., *Turkish islamic architecture in Seljuk and ottoman times 1071-1923*, London, Alec tiranti, 1959.

- YERASIMOS, S.,*Constantinople istanbul's historical heritage*, Ullman, paris, 2007.

- YEŞIL,A., «Merzifonlu Kara Mustafa Paşa külliyesi (Merzifon'da XVII.yüzyılın ikinci yarısında inşa edilen külliye»,*Türkiye diyanet vakfı islam ansiklopedisi*, cilt .29,2004, 252- 254.

- YILDI, M., «Vakfiyelerine Göre Veziriazam Amcazade Hüseyin paşa»,*vakıflar dergisi*, Vakıflar genel Müdürlüğü yayınları, Ankara, 2011,yıl 73,Sayı 35, 81- 106.

ثالثاً : المواقع الإلكترونية :

- https://artravelers.com/c/902874 Accessed 7/1/2021.

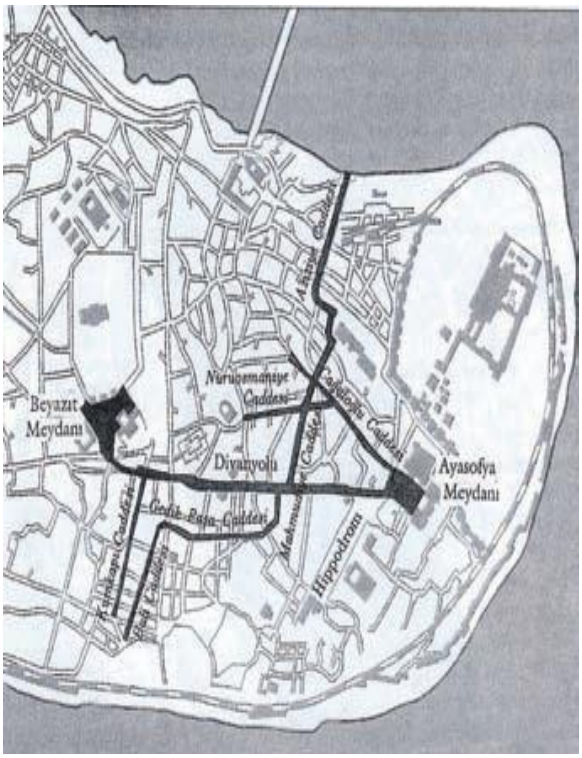
- https://www.wikiwand.com/tr/Malatya %27n%C4%B1n_il%C3%A7eleri_ Accessed 12/12/2020.

- mustafacambaz.com/details.php?image_id=21316/ Accessed 10/11/ 2020.

- http://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=3154/ Accessed 20/1/2021.

-https://tr.foursquare.com/v/k%C3%B6pr%C3%BCl%C3%BC-mehmet-pa%C5%9Fa-camii/50b9d3f6e4b0fa375b94f4c3 openPhotoId=56dade7438faf73a8abc6d0a Accessed 10/11/2020.

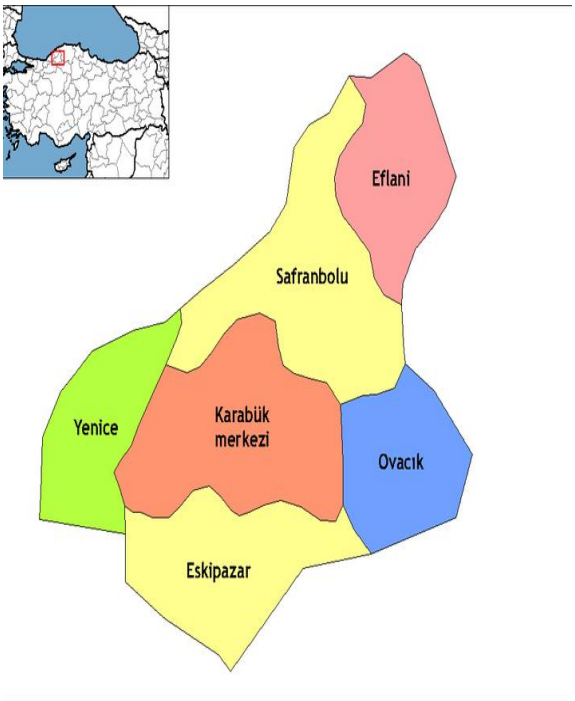
- https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%84%D8%B7%D9%8A%D8%A9 Accessed 10/1/2021.



خريطة (١أ) طريق ديوان يولو – بمدينة استانبول أهم المنشآت به كالآتى: ١- كلية بايزيد ٢- كلية تشورلو على باشا ٣- كلية قوجه سنان باشا ٤- جامع عتيق على باشا ٥- عمود چمبرلى تاش ٦- كلية مرزيفون قره مصطفى باشا ٧- مدرسة عتيق على باشا ٨- كلية كوبرولو محمد باشا ٩- كلية نور عثمانية.

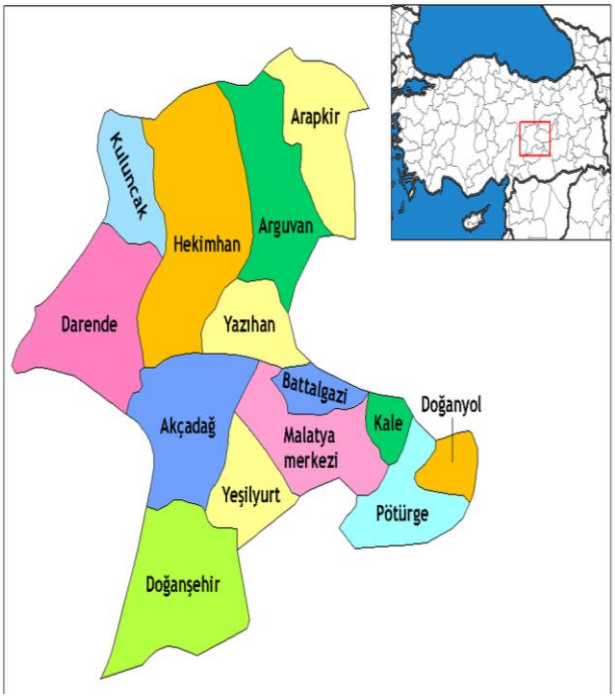
خريطة (١ب) توضح تقاطع شوارع ديوان يولو – بمدينة استانبول- نقلاً عن :

Ismail, sagdic., Divanyolu, a review on the usage of historical buildings,.78,79.



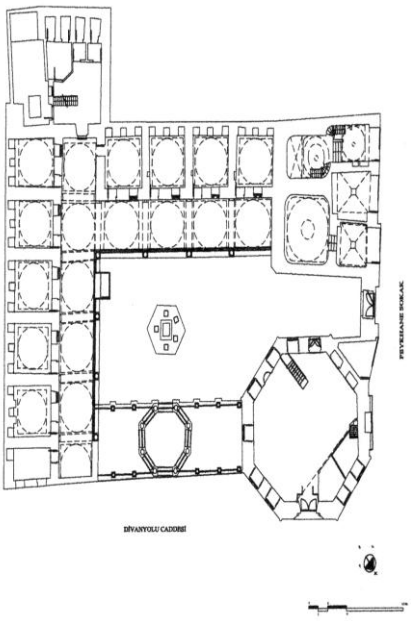
خريطة (٢) مدينة سافران بولو التابعة لمقاطعة لقره بوك – نقلاً عن:

PAKSOY, Safranbolu Köprülü,Levha.2.

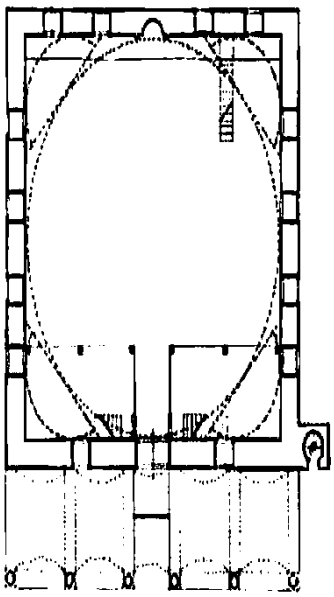


خريطة (٣) خريطة توضح موقع مدينة حكيم خانه – نقلاً عن:

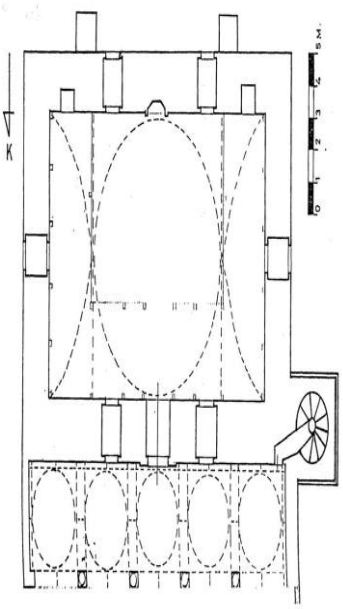
https://www.wikiwand.com/tr/Malatya%27n%C4%B1n_il%C3%A7eleri /12/12/2020.



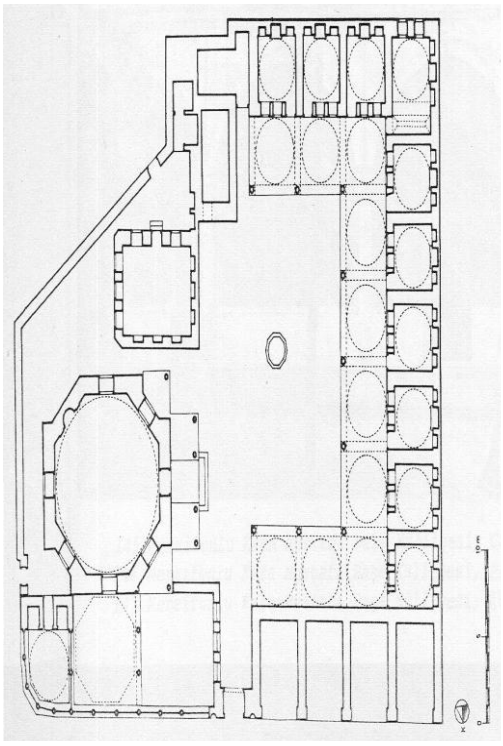
شكل (١) كلية كوبرولو محمد – بمدينة استانبول
مسقط أفقى – نقلاً عن :
DIREN.,feyzullah Efendi Medresesi, 117, şekil A.8,.



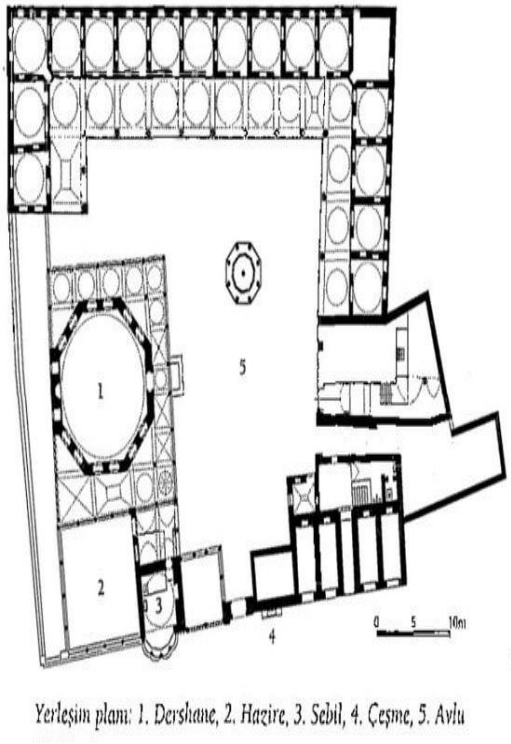
شكل (٢) جامع كوبرولو محمد – بمدينة سافرانبولو– مسقط أفقى – نقلاً عن:
PAKSOY.,Safranbolu Köprülü, şekil 17.



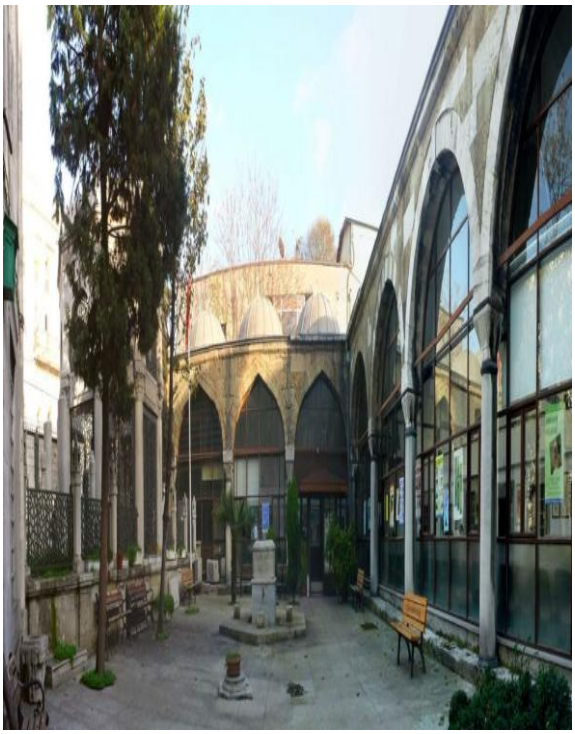
شكل (٣) جامع كوبرولو محمد– بحكيم خانه– مسقط أفقى – نقلاً عن :
FINDIK., Hekimhan Köprülü,.95, pl.1.



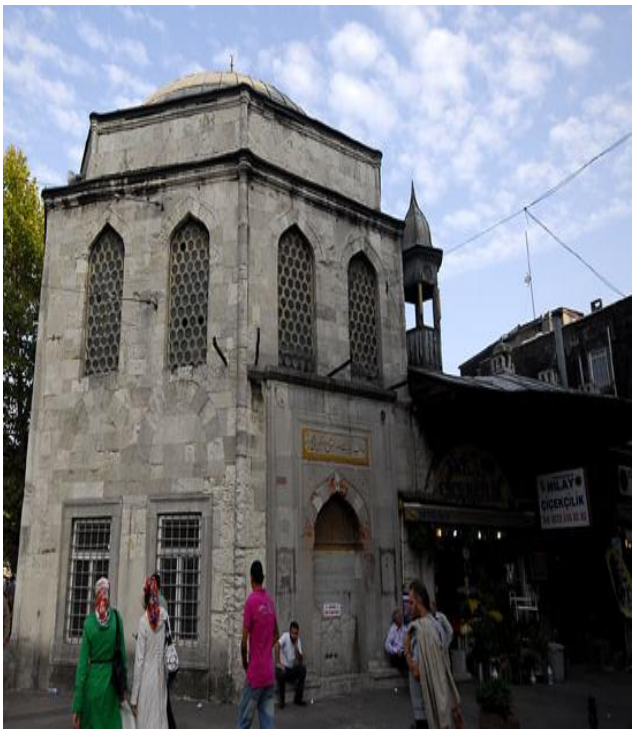
شكل (٤) كلية مرزيفون قره مصطفى باشا – باستانبول – مسقط أفقى – نقلاً عن :
DIREN.,feyzullah Efendi Medresesi,118,şekil, A.9.



شكل (٥) كلية امجازاد حسين باشا – باستانبول – مسقط أفقى– نقلاً عن :
Kösklü.,18.yüzyıl kütüphanelerinden,. 22,p. 3a.



لوحة (١) مدرسة كوبرولو محمد من الداخل – باستانبول – نقلاً عن:
ÇOBANOĞLU.,Köprülü Külliyesi,.255.



لوحة (٢) واجهات جامع كوبرولو محمد– باستانبول – نقلاً عن:
http://www.mustafacambaz.com
details.php?image_id=21316
10/11/2020.

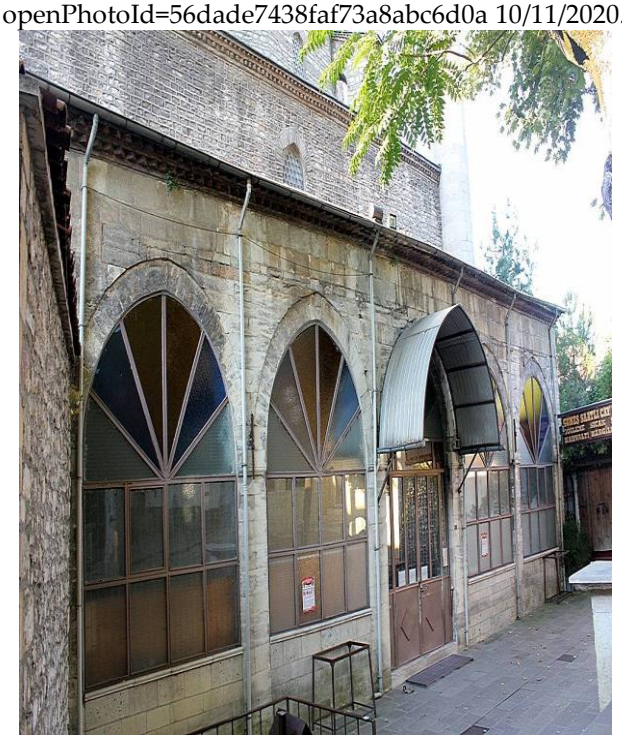
لوحة (٣) واجهات جامع كوبرولو محمد من داخل صحن المدرسة باستانبول– نقلاً عن :
http://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=3154
Accessed 20/1/2021.

لوحة (٤) مدخل مسجد كوبرولو محمد الشمالى– باستانبول – نقلاً عن :
http://www.mustafacambaz.com
10/11/2020.

لوحة (٥) مدخل مسجد كوبرولو محمد الجنوبى– باستانبول– نقلاً عن:
http://www.turkiyenintarihieserleri.com
19/1/2021.

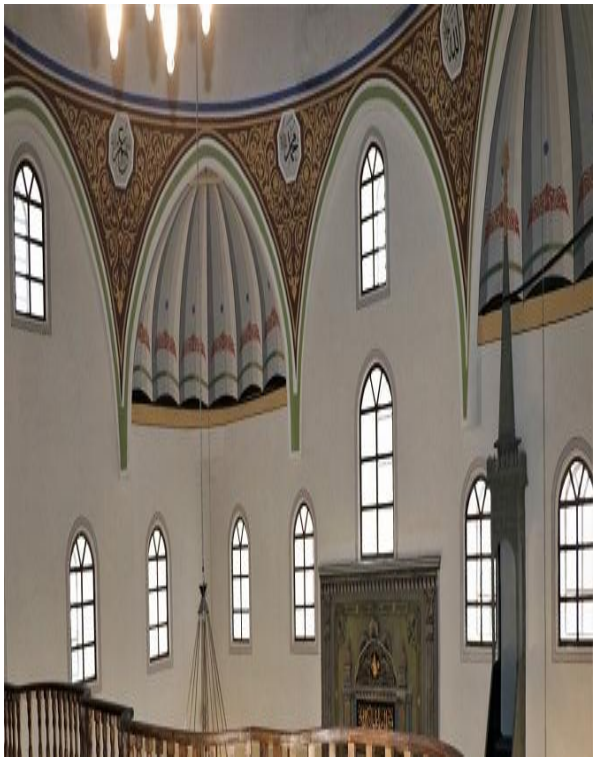
لوحة (٦) منظر عام من الداخل لمسجد كوبرولو محمد– باستانبول– نقلاً عن:
https://tr.foursquare.com/v/k%C3%B6pr%C3%BCl%C3%BC-mehmet-pa%C5%9Fa-camii/50b9d3f6e4b0fa375b94f4c3?openPhotoId=56dade7438faf73a8abc6d0a 10/11/2020.

لوحة (٧) منظر عام لجامع كوبرولو محمد – بسافرانبولو – نقلاً عن:
http://www.mustafacambaz.com /3/11/2020.



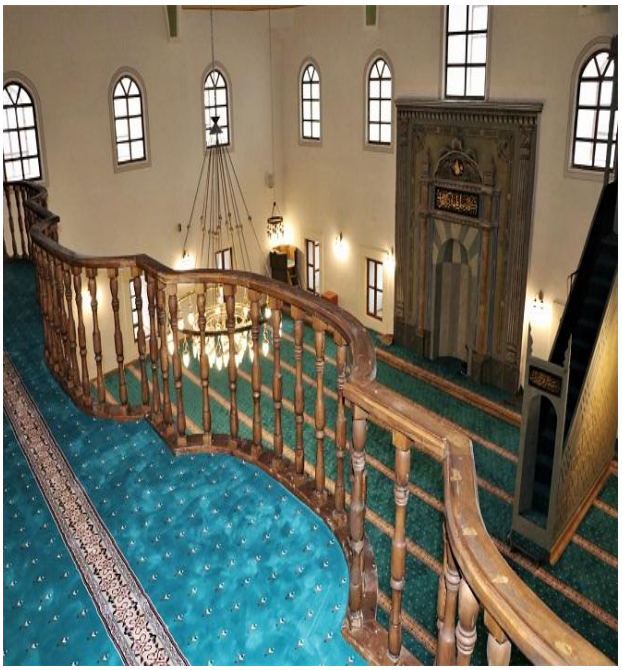
لوحة (٨) سقيفة جامع كوبرولو محمد – بسافرانبولو – نقلاً عن:
http://turkiyenintarihieserleri.com/?oku=2719
10/10/2020.

لوحة (٩) جامع كوبرولو محمد – بسافران بولو – كتلة المدخل – نقلاً عن :

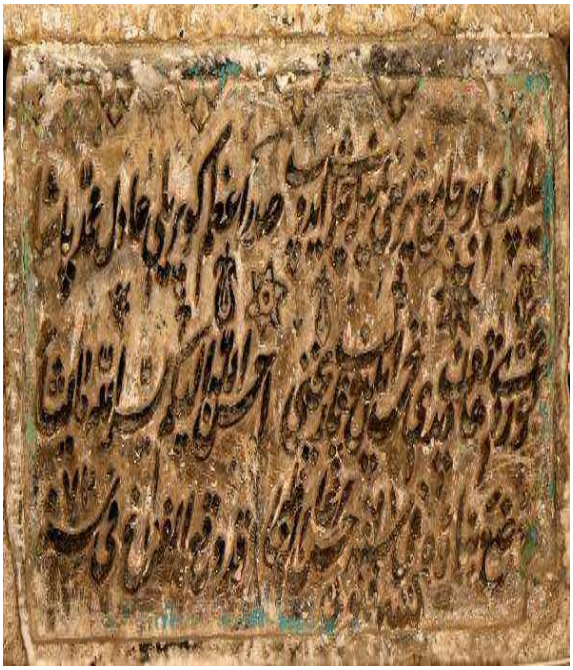


لوحة (١٠) جامع كوبرولو محمد– بسافران بولو – منطقة انتقال القبة – نقلاً عن :

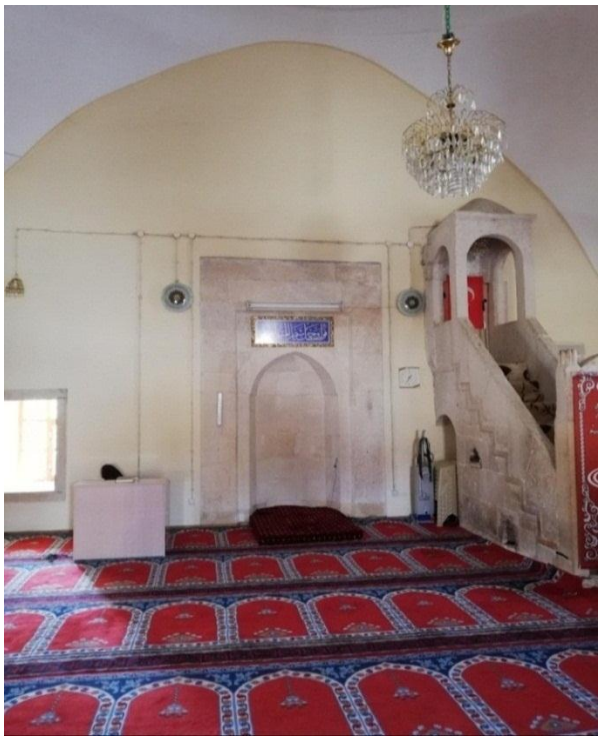
https://www.google.com/maps/7/1/2021.



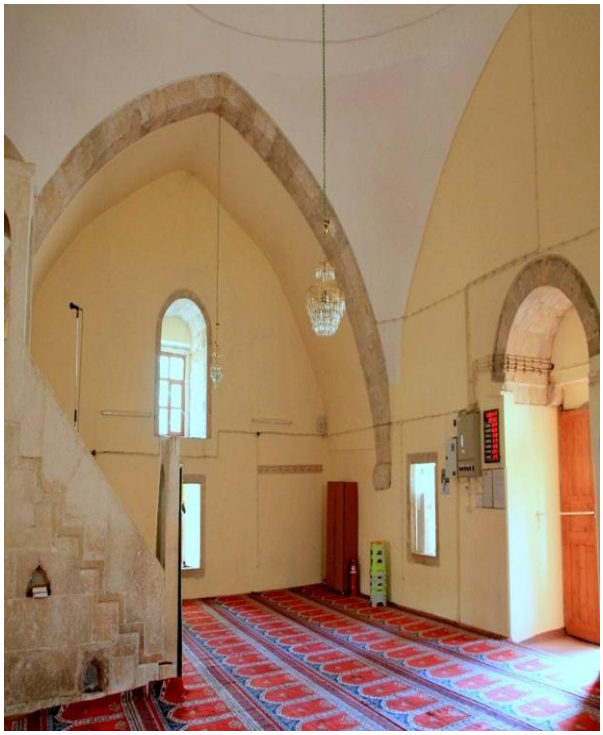
لوحة (١١) جامع كوبرولو محمد – بسافران بولو – بيت الصلاة– نقلاً عن: https://www.google.com/maps.



لوحة (١٢) نص انشاء جامع كوبرولو محمد – بحكيم خانه – نقلاً عن: BAŞ., Hekimhan Köprülü, 26,resim 6.



لوحة (١٣) جامع كوبرولو محمد– بحكيم خانه – جدار القبلة – نقلاً عن :



لوحة (١٤) جامع كوبرولو محمد– بحكيم خانه – أحد الأقبية الجانبية للجامع – نقلاً عن:

http://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=2004

لوحة (١٥) جامع كوبرولو محمد – بحكيم خانه – منظر عام للسقيفة – نقلاً عن:

https://www.google.com/maps/10/1/ 2021.

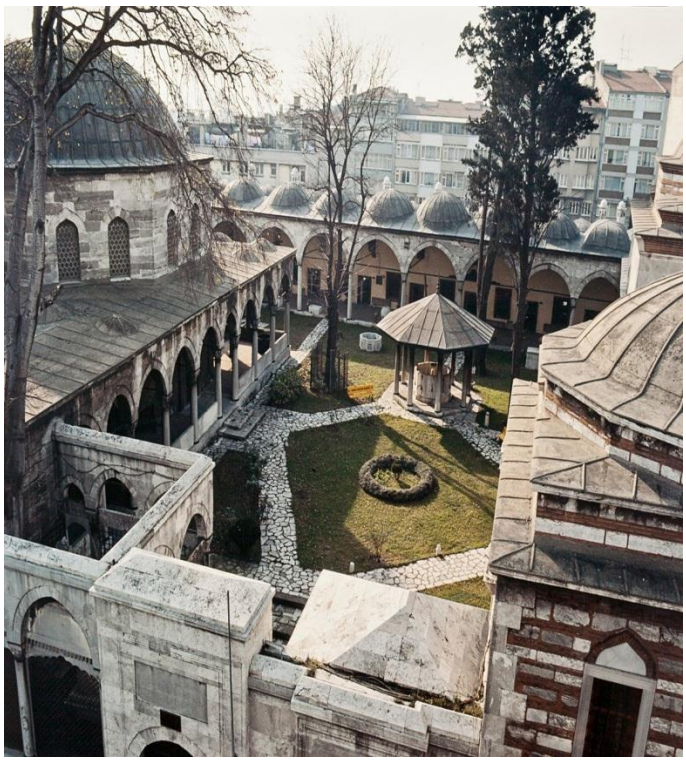
لوحة (١٦) كلية مرزيفون قره مصطفى باشا – باستانبول – منظر عام – نقلاً عن:

https://www.gezginrehberler.com/istanbul/merzifonlu-kara-mustafa-pasa-medresesi 5/12/2020.

لوحة (١٧) كلية قره مصطفى باشا – باستانبول– النص التأسيسى – نقلاً عن :
http://turkiyenintarihieserleri.com/?kategori=%C4%B0STANBUL%20%C4%B0L%C4%B0%20ESERLER%C4%B0
5/12/2020.

لوحة (١٨) مدرسة قره مصطفى باشا – باستانبول – نقلاً عن:
ÇOBANOĞLU., Merzifonlu kara Mustafa, 249.

لوحة (١٩) كلية قره مصطفى باشا – باستانبول– المسجد من الخارج – نقلاً عن:
http://turkiyenintarihieserleri.com
5/12/2020.



لوحة (٢٠) منظر عام كلية امجازاد حسين باشا – باستانبول– نقلاً عن :
https://tarihegitimi.blogspot.com/2019/04/klasik-donemde-osmanllarda-egitim-ve.html
5/12/ 2020.