Lorem Ipsum

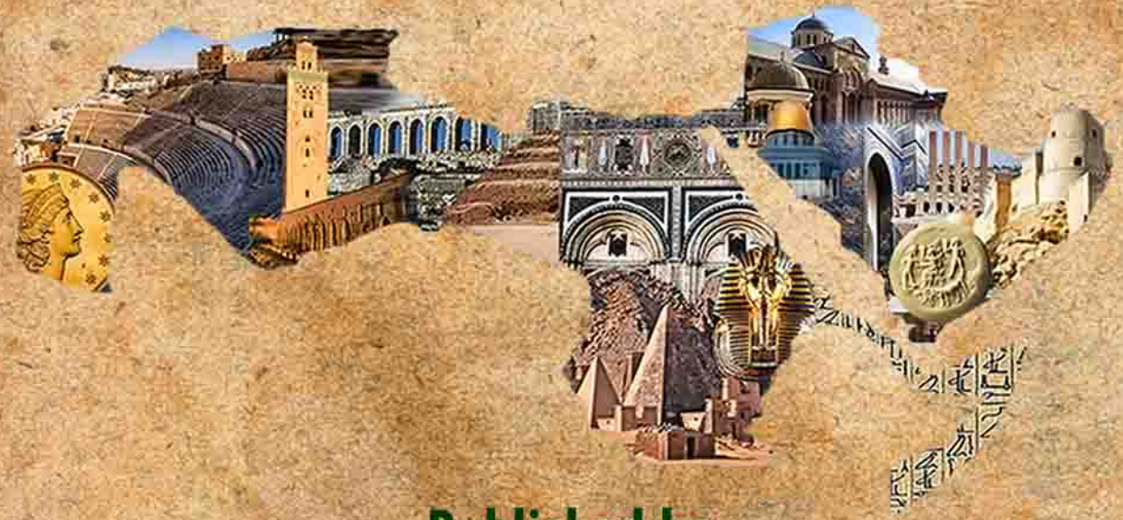
اتحاد الجامعات العربية

ANNAL OF ARAB ARCHAEOLOGISTS

Studies in the Arab World monuments

peer-reviewed academic annal

dedicated to the publication of researches and specialized studies in the fields of Archaeology and Museums, Restoration and Arab World Civilizations



Published by

The General Union of Arab Archaeologists Continued to Associate of arab universities

ISSUE (25)

ISSN 2682-3802

اتحاد الجامعات العربية

حولية الآثاريين العرب

دراسات في آثار الوطن العربي

دورية علمية محكمة

تعنى بنشر البحوث والدراسات في كافة جوانب علوم الآثار والمتاحف والحفائر وحضارات الوطن العربي

تصدر عن

الاتحاد العام للآثاريين العرب المنبثق عن اتحاد الجامعات العربية

العدد (25)

القاهرة 2022

حولية

الاتحاد العام للآثاريين العرب

دراسات في آثار الوطن العربي

دورية علمية محكمة

تعنى بنشر البحوث والدراسات في كافة جوانب علوم الآثار والمتاحف والحفائر وحضارات الوطن العربي

العدد (٢٥)

القاهرة

١٤٤٤هـ/٢٠٢٢م

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

© م.ع للاتحاد العام للاثاريين العرب، مصر ٢٠٢٢م/ ١٤٤٤هـ

– 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 المجلس:٠٠٢ ٠١٠٠٢٥٣٤٥١٣

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

الموقع الالكترونى للحولية : https://cguaa.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 م.ع للاتحاد العام للآثاريين العرب .

رقم الإيداع الدولى والمحلى : ٢٠٢١/٨٣٤٣م

الترقيم الدولى الموحد للطباعة: 3802-2682

الترقيم الدولى الموحد الإلكتروني: 3810-2682

DOI Prefix: 10.21608/CGUAA

حولية الاتحاد العام للآثاريين العرب

مجلة علمية نصف سنوية محكمة تصدر عن م.ع. للاتحاد 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 العربية القديمة في جامعة الملك سعود (السعودية)

solali999@gmail.com

أ.د. منى فؤاد على

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

monalyeg@yahoo.com

أ.د. منى عبد الغنى حجاج

أستاذ الآثار اليونانية والرومانية كلية الآداب - جامعة الإسكندرية (مصر)

hendalius@gmail.com

أ.د.ياسر إسماعيل عبد السلام

أستاذ الآثار الإسلامية كلية 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 talian 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)

د. ايمان محمود عرفة

أستاذ مساعد بقسم الآثار الإسلامية كلية الآثار جامعة القاهرة)

أ.د. رشدية ربيع علي

أستاذ بقسم الترميم وصيانة الآثار كلية الآثار جامعة القاهرة)

المراجعة اللغوية

اللغة العربية : أ/ محمد القرشي (جامعة الأزهر)

اللغة الانجليزية: د/ عماد الدين عياشة

(دكتوراه في الدراسات الدولية من جامعة شيفيلد بالمملكة المتحدة)

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	أستاذ بالمركز الجامعي تيبازة (الجزائر)
ا.د. صباح عبود جاسم	مدير عام هيئة الشارقة للآثار (الإمارات المتحدة)
أ.د.عاطف منصور محمد	عميد كلية الآثار- جامعة الفيوم (مصر)
أ.د. مهى محمود المصرى	مدير كلية الآداب والعلوم الإنسانية الجامعة اللبنانية الفرع الخامس(لبنان)
أ.د.فوزى محفوظ	مدير المعهد الوطني للتراث (تونس)
أ.د. محمد عبد الرءوف الجوهري	أستاذ ترميم وصيانة الآثار كلية الآثار- جامعة سوهاج(مصر)
أ.د. معاوية محمد إبراهيم	أستاذ الآثار القديمة الجامعة الأردنية (فلسطين)
أ.د. ناهض عبد الرزاق دفتر	أستاذ الآثار الإسلامية جامعة بغداد (العراق)

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./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. 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 **أ.ميادة أسامة سيد**

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 عشر ورقات بحثية قيمة فى مجال الآثار القديمة والمصرية إضافة إلى ثمانى أبحاث هامة تناولت أحدث الدراسات التفصيلية فى مجال الآثار والفنون القبطية والإسلامية. وأربعة أبحاث في مجال الترميم وصيانة الآثار، وخمسة أبحاث تناولت أحدث الدراسات في مجال المتاحف والمواقع الآثرية، وخمسة تقارير ترصد واقع الآثار في الوطن العربي

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.

وقوف الحضور حداد على أرواح العلماء الأجلاء الذين قضوا نحبهم من مؤسسى الآثاريين العرب

جانب من اعمال الجلسة الإفتتاحية لأعمال المؤتمر الدولى الرابع والعشرين للآثارين العرب

جانب من اعمال الجلسة الإفتتاحية لأعمال المؤتمر الدولى الرابع والعشرين للآثارين العرب

تسليم الجوائز للسادة الفائزين

تسليم الجوائز للسادة الفائزين

تسليم الجوائز للسادة الفائزين

تسليم الجوائز للسادة الفائزين

تسليم الجوائز للسادة الفائزين

تسليم الجوائز للسادة الفائزين

جانب من ورشة الحلى والصدف التي أقامها للمركز الإقليمى للفنون والحرف والصناعات التقليدية

على هامش المؤتمر

جانب من الجلسات العلمية للمؤتمر

محتويات

بحوث ودراسات في آثار الوطن العربي

أولاً: الآثار القديمة والمصرية

١. **إبراهيم عبد الستار إبراهيم إسماعيل**
غدير فهد المحيسن– مريم مفرح المدري– مريم عيسى فقيري ١-٥٢
الأكف البشرية في الفنون الصخرية في المملكة العربية السعودية
(دراسة تصنيفية للنمط والمكان)

٢. **أحمد محمد محمد نعيم** ٥٣-٧٩
الجبانة الأثرية بتل أثار كوم عزيزة

٣. **آيه محمد أمين أمين**
لوحة جنائزية للسيدة جد إمنت إيو إس عنخ *Ḏd-Ỉmnt-iw<.s>-ꜥnḫ* ٨١-١٠٠
بالمتحف المصري (TR 25.12.24.20; SR 4/9427)

٤. **زينب عبد التواب رياض خميس**
المغرة الحمراء بين العادات والمعتقدات في مصر وأفريقيا ١٠١-١٣٥
خلال العصور القديمة

٥. **محمد جلال محمود- خالد سعد مصطفي**
موقعان ونقوش صخرية غير منشورة ١٣٧-٢٠٢
بمنطقة "الشلاتين": "نقوش وادي منيجع" – و"كهف وادي البيضا

٦. **نجوى عبد النبي عبد الرحمن إبراهيم**
تمثال نصفي من البرونز للإلهة إيزيس أو ملكة بطلمية ٢٠٣-٢٢٩
محفوظ في المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية

٧. **نورة مواس** ٢٣١-٢٤٤
الديانة الليبية والتأثيرات الخارجية

ثانياً : الآثار القبطية والاسلامية

٨. **أحمد سامى بدوى زيد** ٢٤٧-٢٨٠
تضحية إبراهيم فى الفنين المسيحي والإسلامي "دراسة فنية مقارنة"

٩. **أحمد محمد زكي أحمد** ٢٨١-٣٢٨
مظاهر الأصالة والابتكار في العمارة العثمانية الدينية

١٠. **أنطونيوس فرنسيس نخله** ٣٢٩-٣٥٣

الصور الجدارية المزينة لهيكل الكنيسة القبطية الأرثوذكسية

١١. **حسن محمد نور عبد النور** ٣٥٥-٣٨٣

سجاجيد لجاليات يهودية في العصر الإسلامي

١٢. **حنان مصطفي عبد الجواد حجازي** ٣٨٥-٤١٢

عمارة مدينة بدخلو بواحة الداخلة في العصر الإسلامي

(دراسة أثرية معمارية)

١٣. **عصام أحمد آدم صالح** ٤١٣-٤٤٨

نقوش لعناصر إسلامية على مجموعة من الآثار القبطية فى الفترة بين القرنين (١٨:٢٠م) "دراسة آثارية حضارية"

ثالثاً: تقارير عن واقع التراث في الوطن العربي:

١٤. **د.عبد القادر دحدوح** ٤٥١-٤٩٦

التراث الآثري بالجزائر وجهود الدولة في الحفظ و الترسميم والبحث

١٥. **مهى المصريّ** ٤٩٧-٥١٣

تأثير انفجار مرفأ بيروت على التّراث المعماريّ والأثريّ في لبنان مواقع أثرية- متاحف- بيوت تراثيّة

i. ancient monuments section index

1. ***Hanaa Mokhtar Abd El-Nabi*** 1-12

Unpublished bA - Statuette of Yuya

Cairo, Egyptian Museum CG 51176 (JE 95312)

2. ***Mona Taha Hussein*** 13-21

The Royal Woman Torso JE 65442

in the Egyptian Museum, Cairo

3. ***Nour Galal Abd El-Hamid*** 23-38

The Tomb of Osiris – The Tomb of Djer

The Fact of the Relationship

4. ***Randa Baligh*** 39-60

Pestilences in Ancient Egypt and Their Relation to Certain Deities and Events

5. ***Sarah Maher Halim*** 61-95

A Comparative Study Between the Representation of Quails in Ancient Egyptian and Byzantine Art

الآثار القديمة والمصرية

حولية الآثاريين العرب (٢٥) لعام ٢٠٢٢م

الأكف البشرية في الفنون الصخرية في المملكة العربية السعودية
(دراسة تصنيفية للنمط والمكان)

Human Palms in Rock Art in Saudi Arabia
(a Taxonomic Study of Style and Place)

إبراهيم عبد الستار إبراهيم إسماعيل

استاذ الآثار والتاريخ القديم المشارك. قسم التاريخ. كلية الآداب. جامعة الامام عبدالرحمن بن فيصل

iaismail@iau.edu.sa

غدير فهد المحيسن مريم مفرح المدري مريم عيسى فقيري

قسم التاريخ– كلية الآداب– جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل

Ibrahim Abd el Sattar

Associate Professor of Ancient Archaeology and History

Ghadeer Fahad Almouhesen - Maryam Mofareh Almadri -Maryam Essa Faqiri

Department of History- College of Art- Imam Abdulrahman bin Faisal University- KSA

الملخص:

تُعد الفنون الصخرية من نقوش وطبعات ورسوم من أهم معالم حضارة المملكة العربية السعودية القديمة، حيث تعد المملكة واحدة من أغنى حضارات الشرق الأدنى القديم بهذا النوع من الفنون، إذ تمتلك أكثر من ١٤٠٠ موقعًا للفنون الصخرية ومئات الآلاف من الأشكال الآدمية والحيوانية. تتناول هذه الدراسة ظاهرة انتشار نقش وطبع الأكف البشرية في الفنون الصخرية في المملكة العربية السعودية، حيث أمكن حصر ما يقرب من ٢٠٦ نموذجًا لنقوش وطبعات تلك الأكف البشرية في المملكة وهي عينة الدراسة وهي جزء من لوحات كاملة للرسوم الصخرية تمتد من الفترة النيوليثية إلى بداية الفترة الإسلامية، تم تصنيفها طبقًا لأقسام المملكة الجغرافية ومناطقها الإدارية، وقد اعتمدت الدراسة على منهجية تصنيفية لنمط الكف البشري ومكانه. وانتهت الدراسة إلى رصد أربعة أنماط لنقوش الأكف البشرية في المملكة، حيث تميز شمال وشمال غرب المملكة بنقوش نمط كف اليد بمفرده وكف اليد مع الساعد، بينما تميز جنوب وجنوب غرب المملكة بنمط كامل الذراع. كما أمكن للدراسة التمييز بين ثلاثة أنواع من الأكف، هي: الكف التبوكي مستدير الشكل، والكف (الذراع) العسيري مستطيل الشكل ذو الوشم والأصابع المستقيمة، والكف النجراني الذي نقش على شكل شبه منحرف مقلوب. كما يختلف نمط كامل الذراع في منطقة نجران عن نظيره في منطقة عسير، حيث إن الأخير يتميز بكونه رفيع مستطيل الشكل والأصابع ووجود الوشم على ظهر راحة اليد، بينما يتميز كامل الذراع في منطقة نجران باستدارة راحة اليد وسمك الذارع.

الكلمات الدالة:

دراسة تصنيفية؛ الفن الصخري؛ الأكف البشرية؛ المملكة العربية السعودية؛ نمط.

Abstract:

The rock art as inscriptions, prints and drawings is one of the most important features of the ancient civilization of Saudi Arabia. The kingdom is one of the richest civilizations in the ancient Near East in this type of art, with more than 1,400 rock art sites and hundreds of thousands of human and animal forms. This study deals with the phenomenon of the spread of engraving and printing of human hands in the rock art of KSA. It counted 206 examples of engraving and printing of those human hands that are parts of complete paintings of rock

drawings from the Neolithic period until the beginning of the Islamic period. The study classified these examples according to the geography of KSA and its administrative regions, relied on a typological methodology for the style and site of the human hands. The study has classified four patterns of the human hand in KSA, where the north and northwest of KSA were distinguished by the pattern of the hand alone and the hand with the forearm, while the south and southwest of KSA were distinguished by the pattern of the entire arm. The study has also distinguished between three types of hands, namely: the Tabuk hand of a round shape, the hand (the arm) of Asir rectangular in shape with tattoos and straight fingers, and the Najrani hand, which was engraved in the form of an inverted trapezoid. The Najrani arm differs from Al-Asiri arm that is thin, rectangular, and decorated with tattoos in that Najrani arm is characterized by the roundness of the hand and the fatness of the arm.

Keywords:

Human Hands, KSA, Rock Art, Style, Typological Study.

المقدمة:

منذ أن سكن الإنسان الأول الكهوف[١]، بدأ التعبير عن نفسه وعن البيئة المحيطة به بالرسوم الصخرية على جدران تلك الكهوف ومنها رسوم وطبعات الأكف البشرية التي ظهرت منذ حضارات العصر الحجري القديم الأعلى[٢] (الفترة السولتيرية) أي منذ حوالي ٤٠ ألف سنة ق.م. تعد الرسوم الصخرية التي ترجع إلى ذلك العصر هي أقدم الفنون التي عرفتها البشرية[٣] وانتشرت في معظم حضارات العالم القديم معبرة عن فكر وسلوك الإنسان آنذاك[٤]، مما جعلها ظاهرة عالمية تعبر عن الفكر المشترك للإنسان القديم، أو براعة في التواصل بين ثقافات العالم القديم[٥]، على الرغم من صعوبة القول بوجود اتصالات بين تلك الحضارات عبر تلك المسافات البعيدة[٦].

---

[١] يُنظر: رياض، زينب عبد التواب، "الكهف بين الحياة والموت في عصور ما قبل التاريخ"، *دورية كان التاريخية*، مؤسسة كان التاريخية، مج. ٨، ع. ٣٠، ٢٠١٥م، ٩-١٨.

[٢] حيث ظهرت تلك الطبعات في كهف جارجاس بجنوب فرنسا، وكهف ألكستلو بشمال أسبانيا. توفيق، سيد، *تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم، مصر والعراق*، ط.١، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٨٧، ٦٥-٦٩، شكل (١٣ب)؛ الدماطي، محمد ممدوح، *آثار ما قبل التاريخ*، القاهرة: كلية الآداب جامعة عين شمس، (د. ت.)، ٢٣. يُنظر ايضًا: غلاب، محمد السيد والجوهري، يسري، *الجغرافيا التاريخية: عصر ما قبل التاريخ وفجره*، ط. ٢، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٥م، ٢٢٢-٢٤١.

[٣] جراتسيوسي، باول، *دليل الفن الصخري في الصحراء الليبية*، ترجمة وتعليق: إبراهيم أحمد إحمد المهدوي، ط. ١، بنغازي: منشورات جامعة قار يونس، ٢٠٠٨م، ١٦.

[٤] الماحي، علي التجاني، "رسوم صيد الأبل في قرية الفاو بالمملكة العربية السعودية: قراءة جديدة"، *أدوماتو*، ع. ٢٢، يوليو ٢٠١٠م،٧.

[٥] خان، مجيد، "رسوم غامضة وسحرية وأسطورية في الفنون الصخرية في المملكة العربية السعودية"، *حولية الاثار العربية السعودية، أطلال* ٢٩، ٢٠٢٠م،١٠٩.

[٦] خان، مجيد، "تتبع خيوط الحضارة المفقودة في جزيرة العرب"، *حولية الاثار العربية السعودية، أطلال* ٣٠، ٢٠٢٠م، ١١٦.

تعد الفنون الصخرية من نقوش وطبعات ورسوم من أهم معالم حضارة المملكة العربية السعودية القديمة، حيث تعد المملكة واحدة من أغنى حضارات الشرق الأدنى القديم بهذا النوع من الفنون إذ تمتلك أكثر من ١٤٠٠ موقعًا للفنون الصخرية، ومئات الآلاف من الأشكال الآدمية والحيوانية[٧] وجد معظمها في شمال وشمال غرب المملكة في الجوف وسكاكا وتبوك وتيماء وكلوة وحائل وجبة والشويمس ومدائن صالح والعلا والمدينة المنورة والحناكية؛ وفي جنوب وجنوب غرب المملكة في الطائف والباحة وعسير وأبها ونجران وحما وجازان، علاوة على بعض المناطق في وسط المملكة كمواقع القويعية والدوادمي والرياض[٨].

ويمكن تمييز منطقتين رئيستين للنقوش الصخرية بالمملكة يتمحور كلاهما حول القطاعات الصحراوية الكبرى: المنطقة الأولى تتمركز في شمال وغرب وجنوب صحراء النفود، حيث الصخور الرملية الصالحة للنقش، والمنطقة الثانية تقع بين جبال طويق شرقًا والسراة غربًا في منطقة بيشة وتثليث ونجران ،حيث تتمركز حول صحراء الربع الخالي، وتتميز صخور تلك المنطقة أيضًا بأنها رملية، وتعود للزمن الجيولوجي الأول[٩].

تُعد المملكة رابع أغنى منطقة في العالم بالفنون الصخرية بعد أستراليا وأفريقيا والهند[١٠]، حيث تتمتع بمخزون حضاري غزير وغني من الفنون الصخرية المتنوعة، التي انتشرت في بيئات طبوغرافية متعددة،

---

[٧] خان، مجيد، *دراسة علم الفنون الصخرية*، ط.١، الرياض: وكالة الآثار والمتاحف، ٢٠٠٧، ٢٤.

[٨] عن توزيع الفنون الصخرية في مناطق المملكة، يُنظر. عبد النعيم، محمد، *آثار ما قبل التاريخ وفجره في المملكة العربية السعودية*، ترجمة: عبد الرحيم محمد خبير، ط.١، الرياض: فهرست مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٩٩٥، ٢٣١ –٣٠٧؛ كباوي، عبد الرحمن بكر، *الرسوم والنقوش الصخرية بالمملكة العربية السعودية*، ط.١، جدة: (د.م.)، ٢٠١٧.

[٩] كباوي، عبد الرحمن بكر، وآخرون، "حصر وتسجيل الرسوم والنقوش الصخرية ١٤١١ هـ، ١٩٩٠م (وادي الدواسر ونجران)" *حولية الآثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ١٤، ٤٩.

[١٠] بدنارك، روبرت؛ جي وخان، مجيد، "دراسات تحليلية لبعض الرسومات الصخرية في شمال المملكة العربية السعودية ٢٠٠١م، ١٤٢٢ هـ، *حولية الاثار العربية السعودية، أطلال* ١٧، ٢٠٠٢م، ١٨٧؛ خان، "رسوم غامضة وسحرية وأسطورية في الفنون الصخرية في المملكة العربية السعودية"، ١٠٩؛ خان، "تتبع خيوط الحضارة المفقودة في جزيرة العرب"، ١١٥.

وامتدت منذ الفترة النيوليثية (العصر الحجري الحديث)[١١] إلى الفترة الإسلامية[١٢]، إلا أنها لم تحظ حتى الآن في معظمها بالنشر العلمي الوافي والدراسة والتحليل والدراسات المقارنة[١٣].

الهدف من الدراسة:

تتناول هذه الدراسة ظاهرة انتشار نقش وطبع الأكف البشرية في الفنون الصخرية[١٤] في المملكة العربية السعودية، حيث حظيت تلك الظاهرة بدارسة سابقة لدكتور عبد الله الشارخ في عام ٢٠٠٥م تناول فيها الوصف والتحليل لظاهرة الأيدي المنحوتة في الفنون الصخرية في المملكة العربية السعودية وأسلوب نحتها وانتشارها في المملكة مستعينا بـ ١٨ مثالًا (المتاحة في ذلك الوقت) لنقش تلك الأكف وأشكالها وطريقة تنفيذها وتوزيعها الجغرافي في مناطق المملكة[١٥]. كذلك تم تناول ظاهرة الأكف المنقوشة والمطبوعة في نطاق

---

[١١] خان، مجيد، "التركيب والشكل في الرسوم الصخرية في شمال المملكة العربية السعودية"، *حولية الآثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ١١، ١٩٨٨م، ١١٣. يصعب تحديد بداية نشوء فن الرسوم الصخرية في المملكة، إلا أنه طبقًا للعثور على بعض الأدوات الحجرية في موقع كلوة أقدم موقع للرسوم الصخرية في المملكة يمكن إرجاع بدايات هذا الفن إلى العصر الحجري القديم الأعلى ٩٠٠٠-٧٠٠٠ ق.م. خان، مجيد، *نشأة وتطور الكتابة في الجزيرة العربية*، ترجمة: عبد الرحمن على الزهراني، ط.١، الرياض: الإدارة العامة للآثار والمتاحف، ١٤١٣ هـ، ١٣.

[١٢] عن تلك الفترة، يُنظر: كباوي، *الرسوم والنقوش الصخرية بالمملكة العربية السعودية*، ١٣٩-١٤٠.

[١٣] هناك العديد من الأطروحات العلمية التي نشرت مؤخرًا عن الفنون الصخرية في المملكة منها: القحطاني، سالم هذال، *نقوش جبل القنة في محافظة تثليث*، ط.١، الرياض: وكالة الآثار والمتاحف،٢٠٠٧م؛ الردهان، ندى مسفر، الخيل في الفنون الصخرية في المملكة العربية السعودية "دراسة آثارية"، *سلسلة دراسات أثرية محكمة*، ع. ٢٨، الرياض: الهيئة العامة للسياحة والآثار، ٢٠١٤؛ الدوسري، سارة فالح، *أسلوب جبة في الفنون الصخرية بالجزيرة العربية*، ط.١، مكتبة الدراسات التاريخية، ع. ١، الشارقة: دار ملامح للنشر، ٢٠١٩م؛ آل جبرين، فيصل حمد، *الفنون الصخرية في جبل الكوكب بمنطقة نجران. دراسة تحليلية مقارنة*، ط.١، الرياض: دارة الملك عبد العزيز، ٢٠١٩م؛ علاوة على ذلك، المسوحات الأثرية للفنون الصخرية التي تم نشرها في حولية الآثار العربية السعودية (أطلال) والعديد من الأطروحات العلمية التي تناولت تلك الفنون. عن تلك الدراسات، يُنظر: الشارخ، عبد الله بن محمد، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة في الفنون الصخرية في المملكة العربية السعودية"، *مجلة الجمعية التاريخية السعودية*، مج. ٦، ع. ١١، ٢٠٠٥م، ١٢-١٥؛ العبد الجبار، عبد الله عبد الرحمن، "الجنس في الرسوم الصخرية بالمملكة العربية السعودية"، *مجلة حضارات الشرق الأدنى القديم*، ع. ١، جامعة الزقازيق، ٢٠١٠، ١٧٦-١٨٥.

[١٤] عن تعريف الفن الصخري والفن البدائي، يُنظر: الشريف، أحمد الريفي، "مفهوم الفن البدائي في ما قبل التاريخ واطاره الجغرافي"، *مجلة جامعة سبها للعلوم الإنسانية*، مج. ٧، ع. ١، ٢٠٠٨م، ١٢-١٣؛ الجلال، نداء عبد الرحمن، "جماليات الرسوم الصخرية في المملكة العربية السعودية"، *سلسلة دراسات أثرية محكمة*، ع. ٧، الرياض: الهيئة العامة للسياحة والآثار، ٢٠١٠م، ١٨-٢١.

ABD EL MONIEM, H. A. A.: «Rock Art as a Source of the History of Prehistory», *Abgadiyat* 4, 2009, 12-13.

[١٥] الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، ٥-٥٤.

العديد من الدراسات التي قامت بنشر النقوش والرسوم الصخرية في المملكة، إلا أنها جاءت محصورة في سياق المناظر التي وردت بها، مع محاولة طرح بعض دلالات نقشها أو طباعتها.

وتشمل الدراسة الحالية المزيد من النماذج التي تم اكتشافها أو رصدها في المملكة حيث تم حصر المزيد من تلك النقوش من خلال الدراسات العلمية وتصوير بعض الهواة الذين لهم دور كبير في إلقاء الضوء على ثراء الفنون الصخرية بالمملكة؛ الأمر الذي جعل هيئة التراث بالمملكة تطلق مبادرة وطنية في عام ٢٠٢١م بعنوان **(نقوش السعودية)** لاستكشاف وتوثيق النقوش والفنون الصخرية بكل مناطق المملكة، يشارك فيها كل الشرائح الاجتماعية تحت إشراف هيئة التراث بالمملكة.

وتعتمد الدراسة الحالية على منهج الشارخ في التصنيف (النمط والمكان)، إلا أنها قسمت المملكة إلى ٤ مناطق جغرافية رئيسة، وكل منطقة تحتوي على عدة مناطق إدارية تشمل مناطق المملكة الثلاثة عشرة؛ وذلك لتحديد خصائص كل منطقة من حيث انتشار النمط (الشكل) وخصائصه.

وعلى الرغم من أن الأمثلة التي استعان بها الشارخ كانت قليلة، إلا أنها كانت عينة ممثلة، ظهرت فيها كل الأشكال (الأنماط) الخاصة بالأكف البشرية في المملكة، حيث صنف الشارخ أشكال الأكف البشرية في المملكة إلى ثلاثة أنماط[١٦]، هي:

١- كف اليد. ٢- كف اليد والساعد. ٣- كامل الذراع.

وقد صنفت الدراسة الحالية أشكال الأكف البشرية إلى أربعة أنماط، هي:

١- كف اليد بمفرده أو بجزء صغير من المعصم.
٢- كف اليد مع الساعد.
٣- كف اليد مع الساعد والكوع والعضد أو جزء منه.
٤- "كامل الذراع" أي كف اليد مع الساعد والعضد والكوع ولوحة الكتف أو مفصله.

وتهدف هذه الدراسة كذلك إلى تصنيف نقوش وطبعات الأكف البشرية- حيث لم يتم رصد أي نماذج مرسومة[١٧]- في مناطق المملكة طبقًا للتوزيع الجغرافي: شمال وشمال غرب المملكة (الجوف وتبوك وحائل والمدينة المنورة)، غرب المملكة (مكة المكرمة)، وسط المملكة (الرياض)، جنوب وجنوب غرب المملكة (الباحة- عسير- نجران- جازان).

[١٦] يُنظر: الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، ٢٥.

[١٧] عن شكل الكف البشري المرسوم في الجزيرة العربية، يُنظر: الماحي، على التيجاني، "الإبل في الرسوم الصخرية في ظفار، عمان: كيف ولماذا؟"، *مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية*، مج. ٢٠، ع. ٧، جامعة السلطان قابوس، (شكل ٩)، ١١٣.

وتُعد مشكلة تأريخ تلك الأكف من الأمور التي تحتاج إلى دراسات ميدانية وتحليلية دقيقة، وهي ليست هدفًا لهذه الدراسة، إلا أنها سوف تتناول في سياق التصنيف ما ذهب إلية البعض في تأريخ تلك النقوش أو الطبعات.

التوزيع الجغرافي لنقوش وطبعات الأكف البشرية في المملكة العربية السعودية

تتركز معظم نقوش وطبعات الأكف البشرية في شمال وجنوب وغرب المملكة، بينما لم ترصد الدراسة أي نماذج لنقوس تلك الأكف في شرق وشمال شرق المملكة (المنطقة الشرقية[١٨]، الحدود الشمالية، القصيم[١٩]). كما تتميز المملكة بظاهرة الأكف البشرية المنفذة بطرق النقر والحز والحك، علاوة على طبعات الأكف البشرية المنفذة بطريقة الرش[٢٠] (Handprint)، وهي الطريقة الأقدم التي عُرفت في معظم الكهوف العالمية[٢١] منذ الفترة السولتيرية[٢٢]، حيث تتناول الدراسة ٣٧ نموذجًا لطباعة الأكف البشرية أمكن حصرها بغار الدهنة في موقع شدا الأسفل في الباحة، وملجأي الشامية والشرقي بجبل القهر في جازان.

---

[١٨] تندر النقوش والوسوم الصخرية في المنطقة الشرقية عامة؛ بسبب قلة الصخور التي يمكن النقش عليها، ويمكن حصرها في موقعين في سبخة الضبطية جنوب ثاج بحوالي ٥٠ كم وعلى تل صخري جنوب شرق تل الزاير. ينظر: حشاش، عبد الحميد، وآخرون، "تقرير حفرية ثاج (تل الزاير) لموسم ١٤١٩هـ، ١٩٩٨م، *حولية الآثار العربية السعودية*، *أطلال* ١٦، ٢٠٠١م، لوحة ٦٤أ؛ الهاجري، سعيد، وآخرون، "تقرير سبخة الضبطية، *حولية الآثار العربية السعودية*، *أطلال* ١٧، ٢٠٠٢م، ١٦٥-١٦٦؛ حشاش، عبد الحميد، وآخرون، "تقرير حفرية ثاج لموسم ١٤٢١هـ، ٢٠٠١م"، *حولية الآثار العربية السعودية*، *أطلال*، ع. ٢٢، ٢٠٠٥م، لوحة ٢,١٧ب، لوحة ٢,١٨أ.

[١٩] عن الرسوم والنقوش الصخرية بالقصيم، يُنظر: العمير، عبد الله إبراهيم والذييب، سليمان عبد الرحمن، "النقوش والرسوم الصخرية بالجواء في منطقة القصيم"، *مجلة الدارة*، ع.٢، السنة ٢٣، الرياض، دارة الملك عبد العزيز، ١٤١٨، ١٠٧-٢١١.

[٢٠] تُعد طريقة الرش هي أقدم الطرق المستخدمة في تنفيذ طبعات الأكف البشرية، يليها طريقة الرسم ثم طريقة النقش. يُنظر: سعد، خالد مصطفى ومحمود، محمد جلال، "ثلاثة مواقع للرسوم الصخرية غير المنشورة بشبة جزيرة سيناء: كهف طور محني- منطقة الفرش- وادي الرحايا"، *حولية الاتحاد العام للأثريين العرب*، ع. ٢٤، ٢٠٢١م، ٤٢١-٤٢٢.

[21] CHAZINE, J.: «Rock Art, Burials, and Habitations: Caves in East Kalimantan», *Asian Perspective* 44, №.1, 2005, 219-230; GUNN, R. G.: «Hand Sizes in Rock Art: Interpreting the Measurements of Hand Stencils and Prints», *Rock Art Research* 23, №.1, 2006, FIGS. 21-22, 97-112; DUBEY-PATHAK, M., & CLOTTES, J.: «Handprints in the Rock Art and Tribal Art of Central India», In *Ancient Hands Around the World, International Federation of Rock Art Organizations* 2013 Proceedings, edited by Peggy Whitehead & Mavis Greer, American Indian Rock Art 40, Glendale, Arizona: American Rock Art Research Association, 2013, 373, 382, FIGS. 1-10; CLOYTON, Mc., *Rock Art Thematic Study*: *Report to the Department of the Environment and the Australian Heritage Council 26 May 2016*, University of WA: Centre for Rock Art Research and Management, 2016, 27, photograph 14; FONSECA, E.: «Hand Designs in Rock Art from Northern Baja California, Mexico», *California Archaeology* 10, №.1, 2018, 1-25, FIGS. 1, 3, 4, 5, 6.

[٢٢] تُعد طبعات الأكف البشرية بطريقة الرش من أقدم النماذج التي ظهرت في العصر الحجري القديم الأعلى والعصر الحجري الحديث.

HUYGE, D.: «Rock Art», *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, edited by Willeke Wendrich, Los Angeles, 2009, 1-13, FIG.8.

تتناول الدراسة ما يقرب من ٢٠٦ نموذجًا، هي ما أمكن حصره لنقوش وطبعات تلك الأكف البشرية في المملكة تمثل عينة الدراسة، وهي جزء من لوحات كاملة للرسوم الصخرية تمتد من الفترة النيوليثية إلى بداية الفترة الإسلامية[٢٣]، ويمكن تقسيمها على النحو التالي:

١- ١٠٢ نموذجًا لكف اليد (أحيانًا بجزء من المعصم) (٤٩,٥%).
٢- ٥٨ نموذجًا لكف اليد بالساعد (٢٨,٢%).
٣- ٥ نماذج لكف اليد بالساعد والكوع والعضد أو جزء منه (٢,٤%).
٤- ٤١ نموذجًا لكف اليد بالساعد والكوع والعضد ولوحة الكتف أو مفصلة (١٩,٩%).

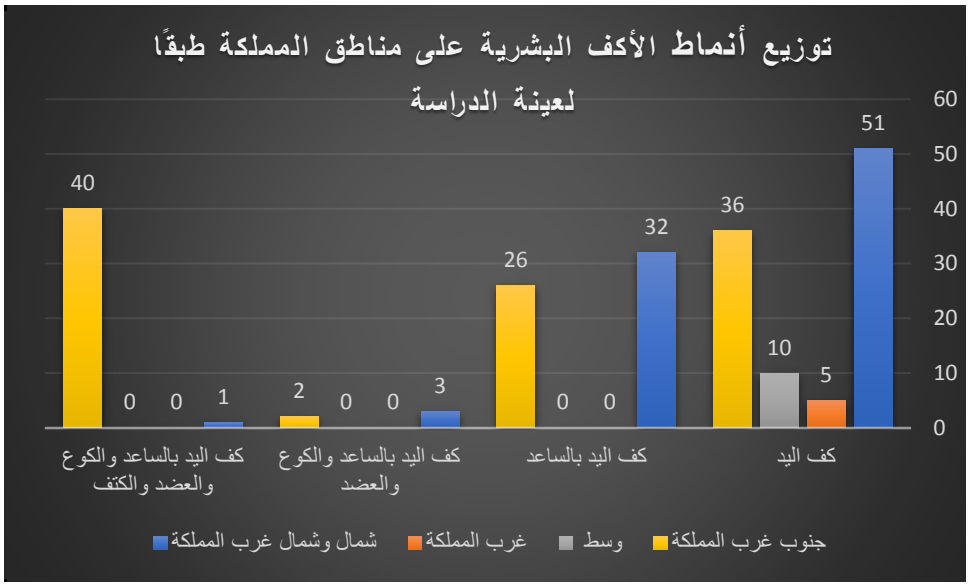
وعلى الرغم من أن نقش كف اليد بمفرده كان الأكثر شيوعًا، إلا أن أشكال الكف مع الساعد أو مع الساعد والكوع والعضد أو كامل الذراع تعادل مجتمعة مجموع نقوش كف اليد طبقًا لعينة الدراسة، وهو الأمر الذي يطرح العديد من الأسئلة: لماذا نقش أو طبع كف اليد بمفرده؟ لماذا نقش أو طبع كف اليد مع الساعد أو مع الساعد والعضد والكوع؟ وهل لكل حالة دلالتها؟ وهل انتشر كل نموذج في منطقة معينة ولماذا؟

وتتوزع نماذج تلك الأكف البشرية في إحدى عشرة منطقة من مناطق المملكة العربية السعودية، وهي: (الجوف- حائل- تبوك- المدينة المنورة- مكة المكرمة- الرياض- الباحة- عسير- نجران- جازان)، بينما لم يُرصد أي نموذج من مناطق (الحدود الشمالية- القصيم- الشرقية) حتى إعداد تلك الدراسة.

ويمكن توزيع تلك النماذج على النحو التالي:

	شمال وشمال غرب المملكة	غرب المملكة	وسط المملكة	جنوب غرب المملكة
كف اليد	٥١	٥	١٠	٣٦
كف اليد بالساعد	٣٢	–	–	٢٦
كف اليد بالساعد والكوع والعضد	٣	–	–	٢
كف اليد بالساعد والكوع والعضد والكتف	١	–	–	٤٠
المجموع	٨٧	٥	١٠	١٠٤

[23] KHAN, M.: «Rock Art of Saudi Arabia», *Arts* 2, 2013, 466, FIG. 26. Cf., KHAN, M., *An Introduction to the Rock Art of Saudi Arabia*, Riyad: Saudi Commission for Tourism and National Heritage, 2017, 26.



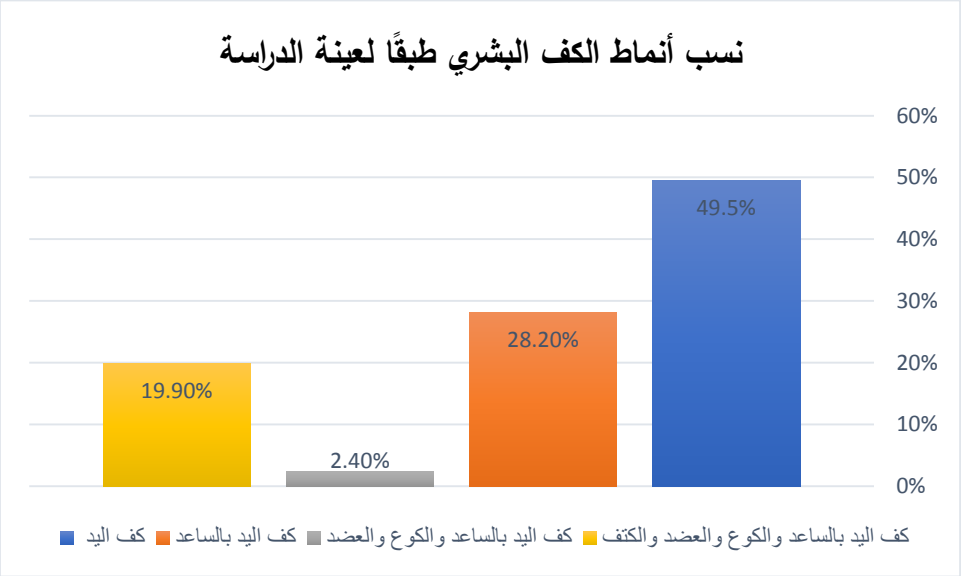
ويتضح من الجدول السابق انتشار ظاهرة الأكف البشرية في جنوب وجنوب غرب المملكة بنسبة أكبر من تلك التي وجدت في شمال وشمال غرب المملكة التي تتميز بنقوش نمط الكف بمفرده ونقوش نمط الكف مع الساعد حيث يوجد بها أكبر عدد من هذين النمطين، بينما تفتقر بشكل واضح لنقوش نمط كف اليد مع الساعد والكوع والعضد أو نمط "كامل الذراع". علاوة على ذلك لم ترصد الدراسة أي طبعات أو رسومات للأكف البشرية في شمال وشمال غرب المملكة، على عكس ما تم رصده من نماذج لطبعات الأكف السالبة في جنوب وجنوب غرب المملكة.

وتميزت مناطق جنوب وجنوب غرب المملكة بظهور نمط "كامل الذراع"، بحيث أصبح سمة مميزة في تلك المناطق وبدلالات حضارية مختلفة وخاصةً في منطقتي عسير ونجران؛ مع ظهور نماذج عديدة لنمط كف اليد بمفرده ونمط كف اليد مع الساعد. كما تميزت مناطق الجنوب وبخاصة منطقتي الباحة وجازان بطبعات الأكف السالبة والتي نفذت بطريقة الرش. وتميزت منطقة وسط وغرب المملكة بنقوش نمط كف اليد فقط دون الساعد، حيث لم ترصد الدراسة أي أنماط أخرى خلاف ذلك، إلا أنه لا يمكن الجزم بعدم وجودها.

ومن الجدير بالذكر أنه لم يتم رصد أي نماذج لرسم الأكف البشرية داخل المملكة، حيث إن الرسوم الصخرية التي تمت بطريقة التلوين في المملكة قليلة جدًا، ولا توجد إلا في جنوب غرب المملكة فقط في الباحة وأبها وبيشة، وخميس مشيط[٢٤]. وعلى الرغم من غياب رسوم الأكف البشرية في المملكة، إلا أن هناك أسلوب أخر تم رصده في جازان وهو تنفيذ كف اليد بطريقة الحز ثم تلوين هذا الحز كإطار خارجي دون باقي أجزاء الكف أو الساعد.

[٢٤] خان، *دراسة علم الرسوم الصخرية*، ٩٢.

هذا من حيث التوزيع الجغرافي لأشكال نقوش وطبعات الأكف البشرية طبقًا للتقسيم الحديث لمناطق المملكة، إلا أن الدراسة ستتناول أيضًا التوزيع الداخلي لكل منطقة، وسمات وخصائص كل موقع من حيث شكل (نمط) الكف وطريقة نقشه أو طبعه.



أولًا: مناطق شمال وشمال غرب المملكة (الجوف – تبوك – حائل – المدينة المنورة)

يتضح من نتائج برنامج المسح الأثري الشامل بالمملكة العربية السعودية– الذي بدأ عام ١٩٧٥ واستمر لمدة خمس سنوات من العمل في رصد وتسجيل المواقع الأثرية ومنها مواقع النقوش الصخرية، وكذلك برنامج المسح الشامل للنقوش والرسوم الصخرية والذي بدأ عام ١٩٨٤– انتشار نقوش الأكف البشرية في شمال وشمال غرب المملكة[٢٥] على النحو التالي:

- الجوف (منطقة قلعة الطوير – الموقعان ٤٦–٢٠١، ٩٤–٢٠١).
- حائل (جبل ياطب، وجبل الصليحات، وجبل جانين).
- تبوك (مناطق بطينة ونقع وبني مر وقحازة ووادي العصافير ووادي أبقر وتيماء، وغار الحمام)[٢٦].
- المدينة المنورة (العلا وخيبر).

معظم أعمال تلك المسوحات لم تقم بنشر غالبية الصور الخاصة بتلك الأكف واكتفت فقط بذكر مواقعها وإحداثيات بعض تلك المواقع، مع شرح مبسط للوحات النقوش الصخرية، وتأريخ بعضها بصورة مبدئية. ويمكن توزيع نماذج الأكف البشرية في شمال وشمال غرب المملكة طبقًا لعينة الدراسة على النحو التالي:

[٢٥] عن توزيع مواقع الرسوم والنقوش الصخرية في تلك المناطق، يُنظر: كباوي، *الرسوم والنقوش الصخرية بالمملكة العربية السعودية*، ٢٠١٧.

[٢٦] الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة "، ١٨–٢١.

	الجوف	تبوك	حائل	المدينة المنورة
كف اليد	٥	٦	٣٢	٨
كف اليد بالساعد	–	٢٦	٥	١
كف اليد بالساعد والكوع والعضد	–	٢	١	–
كف اليد بالساعد والكوع والعضد وجزء من الكتف	–	–	١	–
المجموع	٥	٣٤	٣٩	٩

ويتضح من الجدول السابق أن نقش نمط كف اليد بمفرده كان الأكثر انتشارًا في مناطق شمال وشمال غرب المملكة، وخاصةً في منطقة حائل، أما نقش نمط كف اليد مع الساعد فيأتي في المرتبة الثانية من حيث الظهور والانتشار، حيث قامت الدراسة بحصر ٣٢ نموذجًا في مناطق تبوك وحائل والمدينة المنورة، ولم يُرصد أي نموذج في منطقة الجوف. وتظهر نقوش نمط الكف مع الساعد في تبوك بنسبة كبيرة جدًا؛ جعلت هذا الشكل سمة مميزة لمنطقة تبوك.

الجوف:

طبقًا لأعمال المسح الأثري الميداني الذي تم عام ١٤٠٥ هـ (١٩٨٥م) فقد تم رصد العديد من نقوش الأكف البشرية في منطقة قلعة الطوير، كما تم رصد المزيد منها بجانب طبعات الأقدام في الموقعين (٤٦-٢٠١، ٩٤-٢٠١)[٢٧]، التي تم تأريخها بالفترة ما بين العصر البرونزي إلى العصر الحديدي حوالي ٢٥٠٠-١٠٠٠ ق.م. تقريبًا[٢٨].

وطبقًا للنماذج الخمسة التي تم حصرها من منطقة الجوف وبالتحديد من محافظة سكاكا يمكن القول بأن منطقة الجوف قد عرفت نقش الأكف البشرية منذ العصر الحجري النحاسي[٢٩] إلى الفترة الإسلامية، حيث يتضح من (شكل ١) الذي نفذ بطريقة الحز اجتماع كفي اليد اليمنى واليسرى في مع نقوش لطبعات أقدام

[٢٧] كباوي، عبد الرحمن بكر، وآخرون، "تقرير مبدئي عن المرحلة الثانية عن المسح الشامل للرسوم والنقوش الصخرية في المنطقة الشمالية للعام ١٤٠٥ هـ، ١٩٨٥م"، *حولية الاثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ١٠، ١٩٨٦ /١٤٠٦هـ، ١٠٣-١٠٥.

[٢٨] الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، ١٩.

[٢٩] يُنظر: خان، "رسوم غامضة وسحرية وأسطورية في الفنون الصخرية في المملكة العربية السعودية"، لوحة ٨,٣ج.

يعلوها أشكال مستطيلة الأجسام؛ ربما تمثل معبودات. وقد تم نقش هاذين الكفين بجانب رؤوس تلك المعبودات[٣٠] في وضع تعبدي.

وفي جنوب قلعة الطوير بسكاكا[٣١] وجد نقش أخر لكف بشري نفذ بطريقة الحز، وبجانبه طبعة قدم وما يشبه عيون بشرية يعلوها الحاجب، ربما نفذت في أوقات مختلفة عن فترة نقش هذا الكف[٣٢] (شكل ٢). وربما يماثل هذا الكف في تفسيره النقش السابق مع استبعاد صفة الشمانية[٣٣] التي ذهب إليها مجيد خان في تفسيره لهذا النقش[٣٤].

ومن الفترة الثمودية وجد نقش لكف بشري في موقع القدير جنوب سكاكا، نفذ بطريقة النقر بصورة رديئة حيث الأصابع الطويلة التي لا تتناسب مع حجم راحة اليد، وبجانبه يوجد نقشان ثموديان يُرجح أن النقش القصير منهما (نقش ٧٨) هو النقش الذي يخص هذا الكف وقد ترجم الذييب هذا النص بـ "مزت سيدهم أو زعيمهم" مما يشير إلى أن هذا الكف إنما يعبر عن صاحبه "مزت" (شكل ٣)[٣٥].

ومن الفترة الإسلامية وجد نقش لكف بشري عثر عليه في سكاكا نفذ بطريقة الحك، وكتب بجانبه بالخط العربي الكوفي اسم صاحب الكف[٣٦] (شكل ٤). وقد أشار الشارخ إلى نقش آخر من منطقة الجوف نشره "وينيت" و"ريد" ليدين منحوتتين وبجوارهما نقش ثمودي يرى الشارخ عدم ارتباطه باليدين[٣٧]، إلا أنه في نفس الوقت يؤكد على فكرة تميز منطقة الجوف بنقش نمط كف اليد بمفرده سواء بطريقة الحز أو الحك، وأن النماذج القليلة التي أمكن رصدها تدل على امتداد زمني كبير.

---

[30] KHAN, M., *The Prehistoric Rock Art of Northern Saudi Arabia, A Synthetic Approach to the Study of the Rock Art from Wadi Damm*, Northwest of Tabuk, Riyad: Department of Antiquities and Museum, 1993, PL. 76B; KHAN, *Rock Art of Saudi Arabia*, 469, FIG. 30; KHAN, *An Introduction to the Rock Art of Saudi Arabia*, 17; KHAN, M.: «Mysteries and Mysticism in the Arabian Desert», *Journal of Literature and Art Studies* 4, №. 7, June 2018, 549, FIG. 15.

[٣١] كباوي، عبد الرحمن بكر، وآخرون، "تقرير مبدئي عن المرحلة الثانية عن المسح الشامل للرسوم والنقوش الصخرية في المنطقة الشمالية للعام ١٤٠٥ هـ، ١٩٨٥م"، لوحة ٨٨.

[32] KHAN, *Rock Art of Saudi Arabia*, 468, FIG. 29.

[٣٣] عن الشمانية وارتباطها بالفن الصخري، يُنظر: *العريني، أشرف إسماعيل، بدايات الفن في عصور ما قبل التاريخ*، القاهرة، (د.م.)، (د. ت.)، ٢٩-٣٨.

[34] KHAN, *Mysteries and Mysticism in the Arabian Desert*, 548, FIG. 14.

[٣٥] الذييب، سليمان عبد الرحمن، *نقوش ثمودية من سكاكا (قاع فريحة، والطوير، والقدير) المملكة العربية السعودية*، دراسة تحليلية، الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٤٢٢ هـ/ ٢٠٠٢م، ٩١، ١٦٥، ٢٠٠.

[36] KHAN, *Rock Art of Saudi Arabia*, 466, FIG. 26.

[٣٧] الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، ١٧.

تبوك:

تُعد منطقة تبوك من المناطق الغنية بنقوش الأكف البشرية في المملكة، حيث تم حصر ٣٤ نموذج من نقوش الأكف البشرية في تلك المنطقة، ٢٦ نموذجًا منها لنقوش نمط كف اليد مع الساعد[٣٨] وهو عدد يفوق ما قامت الدراسة برصده وحصره في كل مناطق شمال وشمال غرب المملكة، ويعادل أيضًا أكثر من أربعة أضعاف ما تم رصده وحصره في منطقة حائل. علاوة على ذلك فقد تم رصد ٦ نماذج لنقوش نمط الكف بمفرده، ونقشين أحداهما لنمط كف اليد مع الساعد وجزء من الكوع والعضد.

ويمكن القول إن هناك سمات مميزة لتلك الأكف في منطقة تبوك، مما جعل الدراسة تطلق عليه اسم "**الكف التبوكي**"، وهو نقش لكف اليد بشكل دائري كامل أو شبه دائري سواء كان بطريقة النقر أو الحز أو الحك. وعلى الرغم من ذلك فإن هناك حالات ظهرت فيها نقش كف اليد بشكل مغاير للشكل الدائري؛ حيث إنه من بين ٢٦ نموذجًا لنقوش الكف مع الساعد، تم حصر ٢٣ نموذجًا منها مما أطلقت عليه الدراسة مسمى "**الكف التبوكي**" الذي تم نقشه بشكل رأسي بطريقة النقر غير المباشر والحك (أشكال ٥-١١)، أو بطريقة الحز (أشكال ١٢-١٣)، أو بطريقة الحز والحك معًا أو النقر والحك معًا (أشكال ١٤-١٧). ولعل انتشار شكل راحة اليد الدائرية أو شبه الدائرية في تبوك وظهورها كصفة سائدة للكف هناك هو ما جعل الدراسة تطلق عليها مصطلح الكف التبوكي.

ويتميز الكف التبوكي سواء الذي تم رصده في تبوك أو في تيماء بنقش راحة اليد على شكل دائرة صغيرة كاملة أو غير منتظمة الشكل أحيانًا ، تم توزيع الأصابع على النصف العلوي منها مع وجود مسافات بين تلك الأصابع. كما لُوحظ في بعض النماذج أنه كان يتم حز الشكل الدائري لراحة اليد أولًا، ثم يتم بعد ذلك حز الأصابع والساعد (شكلي ١٢-١٣). ومن وادي الموشمة على الحدود السعودية الأردنية وجدت بعض النصوص العربية الثمودية وبجانبها أربعة نماذج لنقش الكف مع الساعد يظهر فيها أسلوب الكف التبوكي الدائري[٣٩]، كما أن واحدًا من تلك النماذج قد نفذ بطريقة حز الشكل الدائري أولًا قبل تفريغه بواسطة الحك[٤٠]. وقد ارتبط هذا النوع من نقوش الكف مع الساعد بالنقوش والكتابات الثمودية، والأشكال الآدمية العودية الصغيرة التي يمكن أن تساعد في تأريخها إذا ما تطابقت درجة العتق بينهما (أشكال ٨، ١٢، ١٣، ١٦)[٤١].

---

[٣٨] قارن: لخضر، بو زيد، *الطاسيلي آزجر في ما قبل التاريخ: المعتقدات والفن الصخري*، الجزائر: (د.م.)، ٢٠١٨، لوحات. ٥٩-٦٠.

[٣٩] الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، ٤٦، لوحة ١٠.

[٤٠] نقلًا عن الشارخ، يظهر من الشكل أن اثنتين من الأيدي الأربعة هما الأصل بينما يمثل اليدان الأخريان تقليدًا سيئًا لهما. الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، ٢٢.

[٤١] يرى خان أن الأشكال الأدمية العودية في المملكة العربية السعودية تؤرخ بالعصر الحجري النحاسي وحتى العصر الحديدي=

وبخلاف ذلك، تم رصد ثلاثة نماذج لكف اليد مع الساعد نقشت فيه راحة اليد بشكل يميل إلى الاستطالة (شكلي ١٥، ١٦)، تميز اثنان منهم بأنهما لليد اليسرى واليد اليمنى معًا مع وجود خطوط طولية نفذت بطريقة الحز في نصف الساعد الأسفل، وخطوط عرضية منكسرة نفذت أيضًا بطريقة الحز في نصف الساعد الأعلى؛ ربما تشير إلى نوع من الملابس أو الزخارف وبجانبهما كتابات ثمودية (شكل ١٦).

كما وجد بجانب النموذج الثالث، نموذج لنقش كف اليد بالساعد والكوع والعضد، حيث نُفذ كلاهما بالنقر الغائر البسيط حيث يظهر من خلال طبقة العتق (Patina) أنهما متعاصران.

كما تم رصد نموذج آخر بمنطقة تبوك لنمط كف اليد مع الساعد والكوع والعضد، وقد تم تنفيذه بطريقة النقر المباشر ونقش بجانبه شكل ثعبان كبير ملتوي[٤٢] (شكل ١٨). ويبدو أن تصوير الكف البشري وبجانبه ثعبان أو شكل أفعواني كبير ملتوي يُعد من السمات المميزة لنقش كف اليد في تلك المنطقة، فإلى جانب هذا المثال وجد أيضًا نموذجين آخرين لنقش كف اليد وبجانبه ثعبان: النموذج الأول من وادي ضم بتبوك يمثل نقش لكف اليد مع الساعد وبجواره ثعبان كبير وأنواع أخرى من الزواحف ربما تمثل نوع من السحالي (شكل ٩)[٤٣]، والنموذج الآخر وجد أيضًا في وادي ضم بتبوك موقع (٢) صخرة (٣) ويمثل نقش لكف اليد فقط نفذ بطريقة الحز، وبجانبه نقش لقدم ولثعبان كبير ملتوي[٤٤] (شكل ١٩).

ويتضح من خلال ستة نماذج لنقش كف اليد بمفرده أنها نفذت بطريقة النقر غير المباشر، أو الحز[٤٥]، أو الحك، كما يُلاحظ أنها تحمل سمات الكف التبوكي من حيث استدارة راحة اليد، مع إطالة في الأصابع، وخاصةً في النماذج التي نفذت بطريقة الحك[٤٦].

ويمكن التمييز بوضوح بين نموذجين لنقش نمط كف اليد بمفرده في منطقة تبوك: النموذج الأول نفذ بطريقة النقر غير المباشر والحز وتظهر فيه الدقة في نقش راحة اليد والأصابع والتناسب بينهما من حيث الحجم (أشكال ١٩-٢١)، أما النموذج الثاني فقد نفذ بطريقة الحك ويظهر فيها عدم الدقة في نقش راحة اليد وحجم الأصابع الطويلة، وارتباطها بحروف وكتابات ثمودية ووسوم قبلية، مما يساعد على تأريخها (أشكال ٢٢-٢٤)[٤٧].

=KHAN, *Rock Art of Saudi Arabia*, 155.

[٤٢] خان، *دراسة علم الرسوم الصخرية*، ٤٧، لوحة ٣١.

[43] KHAN, *The Prehistoric Rock Art of Northern Saudi Arabia*, 174, PL. 70.

[44] KHAN, *The Prehistoric Rock Art of Northern Saudi Arabia*, 174, PL. 19.

[45] KHAN, *The Prehistoric Rock Art of Northern Saudi Arabia*, 174, PL. 19.

[٤٦] خان، *دراسة علم الفنون الصخرية*، صوره ٥٩؛ ومن موقع ٢٠٤-٢٦١ بتيماء. كباوي، عبد الرحمن بكر، وآخرون، "حصر وتسجيل الرسوم والنقوش الصخرية (الموسم الرابع ١٤٠٨ هـ)"، *حولية الاثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ١٢، ١٩٨٩، لوحة ٣٨أ.

[٤٧] خان، مجيد، *الوسوم. الرموز القبلية في المملكة العربية السعودية*، ترجمة عبد الرحمن بن على الزهراني، الرياض: وكالة الآثار والمتاحف، ٢٠٠٠، لوحة (٩).

حائل:

تتناول الدراسة ٣٩ نموذجًا لنقوش كف اليد، ٣٢ نموذجًا منها لنمط كف اليد بمفرده معظمها أتى من كهف جانين، حيث تميزت أكف هذا الكهف بعدة مميزات، منها: استدارة راحة اليد بالنسبة للأكف الصغيرة، ونقر راحة اليد على شكل شبه منحرف مقلوب للأكف الكبيرة (اشكال ٢٩-٣٢)[٤٨]. أما من حيث الأسلوب فقد نفذت تلك الأكف بالحفر الغائر مع حز الأصابع (شكل ٣١)، أو حز كامل الكف والأصابع (شكل ٣٢).

وفي جبل الصليحات بجبة وجبل المركابة والشويمس وصبحة وجد المزيد من نقوش تلك الأكف البشرية سواء نقش نمط الكف بمفرده، أو نمط الكف بالساعد، أو نمط الكف بالساعد وجزء من الكوع والعضد، أو كامل الذراع بجانب بعض الأشكال الآدمية العودية والحيوانات المستأنسة كالجمل وبعض الحروف الثمودية (أشكال ٢٧، ٣٤، ٣٥)[٤٩]. وتميز نقش أو حك الكف بمفرده بنقش جزء من المعصم (أشكال ٢٦، ٣٤، ٣٥)[٥٠]، وعدم انتظام نقش أو حك راحة اليد (أشكال٢٥، ٢٦، ٢٧)[٥١] – فيما عدا أمثلة قليلة (شكلي ٢٨، ٣٣)[٥٢] – وطول الأصابع (أحيانًا ٦ أصابع) وعدم انتظام المسافات بينهم (شكل ٢٦)[٥٣].

ويتضح من نماذج الأكف البشرية بالساعد، عدم الدقة في نقر أو حك الساعد، بحيث يظهر وكأنه عصا رفيعة مدببة أو سميكة غير منتظمة الشكل تنتهي براحة يد مستطيلة أو مستديرة الشكل (أشكال ٢٤، ٣٦، ٣٧).

وعلى صخرة حجرية من حائل، نُقر عليها بالحفر الغائر البسيط بطريقة رأسية الأنماط الأربعة للأكف البشرية: نمط كف اليد (مع المعصم)، ونمط كف اليد بالساعد، ونمط كف اليد بالساعد والكوع وجزء من العضد، ونمط كامل الذراع. كما نقش بجانبهم بعض العلامات الثمودية المتطابقة معهم في طبقة العتق مما يرجح تأريخهما بفترة الكتابات الثمودية في حائل (شكل ٣٦). ويُعد ذلك النقش- طبقًا لعينة الدراسة- هو الحالة الوحيدة التي جمعت بين كل أنماط الأكف البشرية في المملكة.

---

[٤٨] خان، "تتبع خيوط الحضارة المفقودة في جزيرة العرب"، لوحة ٩,٥ ب، السعيد، سعيد فايز وآخرون، *آثار منطقة حائل، سلسلة آثار المملكة العربية السعودية*، الرياض: وزارة المعارف- وكالة الآثار والمتاحف، ٢٠٠٣م، ١٦٩.

KHAN, *The Prehistoric Rock Art of Northern Saudi Arabia*, 174, PL. 42; BEDNARIK, R.G., & KHAN, M: «Scientific Studies of Saudi Arabian Rock Art», *Rock Art Research* 22, №.1, 2005, FIG.8.

[٤٩] خان، "رسوم غامضة وسحرية وأسطورية في الفنون الصخرية في المملكة العربية السعودية"، لوحة ٨,٤ د، السعيد وآخرون، *آثار منطقة حائل*، ١٦٩.

[٥٠] السعيد وآخرون، *آثار منطقة حائل*، ١٦٩.

[٥١] الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، لوحات ٨-٩.

[٥٢] السعود، عبد الله، وآخرون، "تقرير مسح مواقع جبة بحائل ١٤٢٢هـ، ٢٠٠٢م"، *حولية الاثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ١٨، ٢٠٠٥، لوحة ٧,٩.

[٥٣] عبد النعيم، *آثار ما قبل التاريخ وفجره في المملكة العربية السعودية*، ٢٧٣-٢٧٤، شكل ٣٦:٤.

المدينة المنورة:

تم العثور في المدينة المنورة ومحافظتي العلا وخيبر على ٩ نماذج للأكف البشرية، ٨ نماذج منها لنمط كف اليد بمفرده ونموذج واحد لنمط كف اليد مع الساعد. ويتضح من دراسة تلك الأكف عدم وجود سمة عامة تجمعها سوى طول الأصابع المبالغ فيه، فمن ٦ نماذج وجدت في العلا يُلاحظ اختلاف شكل راحة اليد في نفس اللوحة بين شبه المستدير وشبه المنحرف واتفاقها في طول الأصابع ونقشها بطريقة النقر الغائر البسيط بجانب العديد من الحيوانات مثل النعام، والجمال، والماعز الجبلي، وأشكال آدمية عودية مما يرجح تأريخها ما بين ٢٠٠٠-١٠٠٠ ق.م. (شكلي ٣٨-٣٩)[٥٤].

وفي موقع (٢٠٥-٩٨) بمحافظة خيبر ١٧٠كم شمال المدينة المنورة، تم رصد نموذج لكف اليد نُفذ بالنقر الغائر بشكل مخروطي، وبجانبه مجموعة من الحيوانات غير واضحة المعالم (شكل ٤٠)[٥٥].

كما يتضح من النموذج الذي عثر عليه في المدينة المنورة أن راحة كف اليد قد نفذت أيضًا بطريقة النقر الغائر البسيط بشكل شبه مستدير وبأصابع طويلة (شكل ٤١). وعلى صخرة بالقرب من المدينة المنورة تم العثور على حفر غائر لكف بشري مع الساعد، نفذ بطريقة رديئة من حيث استدارة راحة اليد وطول الأصابع وانحنائها، ويُلاحظ وجود بعض الكتابات بالخط العربي الكوفي بجانبه، حيث تم نقشه فوق تلك الكتابات فمحى بعضها؛ مما يدل على أنه أحدث منها زمنيًا، علاوة على اختلاف شكل طبقة العتق بينهما (شكل ٤٢).

ثانيًا: وسط وغرب المملكة

يشمل وسط وغرب المملكة منطقتي الرياض ومكة المكرمة، حيث تم حصر ١٥ نموذجًا للأكف البشرية موزعة على النحو التالي:

	الرياض	مكة المكرمة
كف اليد	١٠	٥
كف اليد بالساعد	–	–
كف اليد بالساعد والكوع وجزء	–	–

[٥٤] عبد النعيم، *آثار ما قبل التاريخ وفجره في المملكة العربية السعودية*، شكل ١٠:٤د؛ الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، ٢١؛ آل جبرين، *الفنون الصخرية في جبل الكوكب بمنطقة نجران*، لوحة (٩٧).

[٥٥] كباوي، عبد الرحمن بكر، وآخرون، "حصر وتسجيل الرسوم والنقوش الصخرية (الموسم الرابع ١٤٠٨ هـ)"، *حولية الآثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ١٢، ١٩٨٩م، لوحة ٣٧، الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، ٢١.

من العضد		
كف اليد بالساعد والكوع والعضد وجزء من الكتف	–	–
المجموع	١٠	٥

ويتضح من الجدول السابق عدم رصد الدراسة لأي نموذج للأكف البشرية سوى نمط كف اليد بمفرده، وإن كانت الدراسة لا تجزم بعدم وجود الأنماط الأخرى من الأكف البشرية.

الرياض:

أمكن رصد ١٠ نماذج من الأكف البشرية تمثل نمط كف اليد بمفرده، ٦ نماذج منها من موقع هضبة المصيقرة بمحافظة القويعية (أشكال ٤٤-٤٦)[٥٦]، ونموذج من وادي الطيوي في جبل ثهلان بمحافظة الدوادمي (شكل ٤٧)[٥٧]، ونموذج بالقرب من مدينة الرياض (شكل ٤٨)، ونموذج من جبل عرفان بوادي الدواسر (شكل ٤٩)[٥٨]، ونموذج من جبل أم قلات شرق مركز الحنابج بمحافظة عفيف (شكل ٥٠)[٥٩].

ويتضح من دراسة تلك الأكف اشتراكها في سمة واحده وهي استدارة راحة اليد بدرجة ما تتوسط من حيث الشكل بين الكف التبوكي المستدير والكف النجراني شبه المنحرف المقلوب، علاوة على أنها نُفذت بطريقة النقر الغائر على أحجار صلده سواء كانت منفردة (أشكال ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٥٠)، أو منفردة وبجانبها اسم صاحبها بالنقش الثمودي (شكل ٤٩)، أو كانت بجوار بعض الحيوانات كالجمل ونقوش ثمودية وطبعات للأقدام (شكلي ٤٤، ٤٥).

مكة المكرمة

من موقع راكة بجبل المعلمات بمحافظة القنفذة بمكة المكرمة، أمكن رصد ٥ نماذج لأكف بشرية نفذت بالنقر الغائر والحز على واجهة صخرية (شكل ٤٣)[٦٠]. ويتضح من دراسة تلك الأكف أنها تتميز

---

[٥٦] آل الجبرين، فيصل حمد، "الفن الصخري في محافظة القويعية بمنطقة الرياض"، *رسالة دكتوراه*، كلية السياحة والآثار/ جامعة الملك سعود، ١٤٤٠ هـ، لوحات ١٦،٢.

[٥٧] القنور، نايف علي، *الرسوم الصخرية في سلسلة جبال ثهلان بمحافظة الدوادمي*، الرياض: دارة الملك عبد العزيز، ١٤٣٢ هـ، لوحة ٥٦.

[٥٨] أسكوبي، خالد بن محمد عباس، وآخرون، "المسوحات الأثرية شمال وادي الدواسر ١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م"، *حولية الاثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ٢٢، ٢٠١٢، لوحة ٦,٥ب.

[٥٩] العتيبي، سعيد، وآخرون، "المسح الأثري لمحافظة عفيف (الموسم الأول ١٤٢٨ هـ، ٢٠٠٧م)"، *حولية الاثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ٢١، ٢٠٠١، لوحة ٦,٢ ج.

[٦٠] كباوي، عبد الرحمن بكر، وآخرون، "حصر وتسجيل الرسوم والنقوش الصخرية ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م (الموسم السابع)"، *حولية الاثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ١٥، ١٤٢٠هـ، ٢٠٠٠م، لوحة ٣١أ.

باستدارة كاملة لراحة اليد وأصابع طويلة، منحنية بدرجة ما، ومنفصلة عن راحة اليد، حيث نُفذت بطريقة الحز، بينما نفذت راحة اليد بطريقة النقر الغائر.

ثالثًا: جنوب وجنوب غرب المملكة

وتشمل مناطق: عسير، الباحة، نجران، جازان، ويمكن توزيع نماذج جنوب وجنوب غرب المملكة طبقًا لعينة الدراسة على النحو التالي:

	الباحة	عسير	نجران	جازان
كف اليد	١٨	٢	١٦	–
كف اليد بالساعد		٢	٥	١٩
كف اليد بالساعد والكوع والعضد	–	–	٢	–
كف اليد بالساعد والكوع والعضد وجزء من الكتف	–	٢٣	١٧	–
المجموع	١٨	٢٧	٤٠	١٩

ويتضح من الجدول السابق، انتشار نقوش نمط كف اليد بمفرده في مناطق الباحة ونجران، وانتشار نقوش نمط كامل الذراع في مناطق عسير ونجران، مع ظهور نماذج لنمط كف اليد بالساعد بطريقة النقش في مناطق عسير ونجران، وبطريقة الطباعة في منطقة جازان.

عسير

تعد منطقة عسير من المناطق الغنية بالنقوش الصخرية في جنوب غرب المملكة[٦١]، حيث عثر على تلك النقوش ببعض محافظاتها (النماص، بلقرن، أحد رفيدة، أبها، بيشة، خميس مشيط، سراة عبيدة، طريب وتثليث). وتعد محافظة تثليث أغنى محافظات منطقة عسير بالنقوش الصخرية، يليها محافظة بيشة[٦٢]. وتنتشر نقوش الأكف البشرية سواء بمفردها أو بكامل الذراع في محافظات (طريب، سراة عبيدة، تثليث، بيشة، أبها، خميس مشيط)، ويتضح من دراسة نقوش الأكف التي تم حصرها في منطقة عسير وعددها ٢٧ نموذجًا، تميزها بثلاثة سمات:

[٦١] الخثعمي، مسفر سعد محمد، "الرسوم الصخرية في مدينة أبها وضواحيها. دراسة توثيقية لنماذج مختارة منها"، *الدارة*، ع. ٢، السنة الحادية والثلاثين، ربيع الآخر ١٤٢٦ هـ.، ١٥٧.

[٦٢] الخثعمي، مسفر سعد محمد، *موسوعة الآثار والتراث والمعالم السياحية في منطقة عسير– دراسة توثيقية*، جـ.٣، بيشة، أبها: جامعة الملك خالد، ١٤٢٩ هـ، ٦٤.

- أن معظمها تمثل نمط كف اليد بالساعد والكوع والعضد وجزء من لوحة الكتف (كامل الذراع).
- الكف المستطيل ذو الوشم الذي أطلقت عليه الدراسة اسم **(الكف العسيري)** ذو الأصابع المستقيمة المتقاربة، وهو يختلف عن **الكف التبوكي** الدائري الكامل أو شبه الدائري، وكذلك **الكف النجراني** شبه المنحرف المقلوب ذو الأصابع المتباعدة والخالي من الوشم.
- ارتباط تصوير كامل الذراع برؤوس آدمية ملتحية ذات دلالات دينية أو اجتماعية.

ولقد أمكن للدراسة حصر ١٤ نموذجًا لنمط كامل الذراع، وبسمات تتميز بها منطقة عسير فقط، حيث ظهر هذا النمط في شكلين:

- الشكل الأول قام فيه الفنان بتفريغ كافة إطار اليد والذراع بطريقة الحك، مع تفريغ وسط الراحة فقط وترك جزء منها على طبيعته أي بلون الصخر ليمثل الوشم أو نقشة الحناء (أشكال ٥٢-٥٩، ٦١-٦٢، ٦٥).

الشكل الثاني قام فيه الفنان بتحديد اليد بإطار خارجي، إلا أنه لم يقم بتفريغه باستثناء جزء دائري صغير وسط راحة الكف ليمثل الوشم أو نقشة الحناء (أشكال ٥١، ٦١، ٦٣، ٦٤).

- كف اليد مستطيل في كلتا الحالتين.
- الأصابع مفتوحة ومستقيمة في كلتا الحالتين.

ولقد ظهر الشكل الأول في موقع عذقة بالعرقين بمحافظة سراة عبيدة[٦٣]، ومركز الصبيخة[٦٤]، وموقع جال النخيل (٢١٧-٥٠ ص) في وادي أرخيمان بمحافظة تثليث[٦٥]، والعطيفة والتهامي وهضبة السوق والغبيبة بمحافظة طريب[٦٦]، وموقع الوحي على بعد ٢كم من مركز المضة بمحافظة خميس مشيط[٦٧]. وقد

[٦٣] الخثعمي، مسفر سعد محمد، *موسوعة الآثار والتراث والمعالم السياحية في منطقة عسير- دراسة توثيقية*، ج.٧، سراة عبيدة، أبها: جامعة الملك خالد، ١٤٢٩ هـ، لوحة ٣٥.

[٦٤] الخثعمي، مسفر سعد محمد، *موسوعة الآثار والتراث والمعالم السياحية في منطقة عسير- دراسة توثيقية*، ج.٨، تثليث، أبها: جامعة الملك خالد، ١٤٢٩ هـ، لوحة ٩٩.

[٦٥] كباوي، عبد الرحمن بكر، *الرسوم والنقوش الصخرية بالمملكة العربية السعودية*، لوحة ٢٧ (٢١٣).

[٦٦] أسكوبي، خالد بن محمد عباس، "دراسة تحليلية لرسوم صخرية ونقوش ثمودية من طريب بمنطقة عسير جنوبي المملكة العربية السعودية"، *أدوماتو*، ع. ٢٠، يوليو ٢٠٠٩، لوحات ١-٣.

[٦٧] الخثعمي، مسفر سعد محمد، "فن الرسوم الصخرية في منطقة خميس مشيط (دراسة تحليلية للأساليب الفنية)"، *حوليات آداب عين شمس*، مج. ٢٤، يناير- مارس ٢٠٠٦، لوحات ٨، ١٥، ١٧؛ الخثعمي، مسفر سعد محمد، *موسوعة الآثار والتراث والمعالم السياحية في منطقة عسير- دراسة توثيقية*، ج.٢، خميس مشيط، أبها: جامعة الملك خالد، ١٤٢٩ هـ، لوحات ٢٤، ٣٢، ٣٤.

ظهر الشكل الثاني في وادي شد في خيبر الجنوب بمحافظة خميس مشيط[٦٨]، وموقع الوحي مركز المضة بمحافظة خميس مشيط[٦٩]، ووادي الشريعاء شمال شرق محافظة أبها[٧٠].

وقد ظهرت سمة أخرى ارتبطت بتلك الأذرع في منطقة عسير، ولم يتم رصدها في مناطق أخرى من المملكة، وهو نقشها إلى جانب عدد من أشكال الرؤوس الآدمية ذوات اللحى. وقد قسم الخثعمي[٧١] تلك الرؤوس من حيث الأسلوب الفني إلى نوعيين، هما:

– النوع الأول: عبارة عن رؤوس بيضاوية الشكل تقريبًا، حيث قام الفنان بعمل إطار لتحديد الرأس والوجه، وقام بتفريغ منطقة اللحية وكافة الوجه بواسطة الحك باستثناء العينين والأنف والفم، وقد ظهر منها نوعين: الأول كان بدون لحية وظهر في محافظة سراة عبيدة (شكل ٥٤)، والثاني كان بشعر ولحية طويلة وظهر في موقع الوحي بالمضة (أشكال ٥٩، ٦١، ٦٢)، ومحافظة طريب (شكل ٥٦)، وموقع جال النخيل بمحافظة تثليث (شكل ٥٨). وفي نفس النقش من موقع الوحي في مركز المضة بمحافظة خميس مشيط، اتبع الفنان أسلوبين في تحديد الفم عن طريق تركة دون حك مع حك الوجه من حوله، أو عن طريق حكه وترك الإطار من حوله دون حك (شكلي ٦١، ٦٢).

– النوع الثاني: قام الفنان بنقش رأس آدمية دائرية الشكل بحيث لم يقم بإكمال الإطار الذي يحيط بالرأس والوجه، كما أنه لم يقم بتفريغ منطقة الوجه باستثناء منطقة الذقن، والفم، والأنف، والعينين. وقد ظهر هذا النوع في شكل رأس واحدة في محافظة طريب (شكل ٥٥)، وفي وادي شد بمحافظة خميس مشيط (شكل ٦٤)، وفي شكل ثلاثة رؤوس متصلة الإطار الخارجي كما ظهر في محافظة طريب (شكل ٥٧)، وموقع جال النخيل بمحافظة تثليث (شكل ٥٨)، أو ثلاثة رؤوس غير متصلة الإطار الخارجي كما ظهر في موقع الوحي بمحافظة خميس مشيط (شكل ٦٠)، أو أربعة رؤوس متصلة الإطار الخارجي كما ظهر في وادي الشريعاء بمحافظة أبها (شكل ٦٣).

ويُلاحظ أن كل نماذج نمط "كامل الذراع" بمنطقة عسير قد نقشت بصورة رأسية، حيث تم حك أو حز كف اليد في الأعلى بينما مفصل الكتف، أو جزء من لوح الكتف في الأسفل[٧٢]، لتظهر وكأنها تشير لأشكال الرؤوس الآدمية، بالرغم من خلو بعض تلك النقوش من تلك الرؤوس الآدمية.

---

[٦٨] الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، لوحة ١.

[٦٩] الخثعمي، "فن الرسوم الصخرية في منطقة خميس مشيط"، لوحة ١٦؛ الخثعمي، *موسوعة الآثار والتراث والمعالم السياحية في منطقة عسير*، خميس مشيط، لوحة ٣٣.

[٧٠] الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، لوحة ٢.

[٧١] الخثعمي، "فن الرسوم الصخرية في منطقة خميس مشيط"، ٢٢٣.

[٧٢] الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، ١٦.

ويؤرخ أسكوبي[٧٣] النقوش التي ظهرت في محافظة طريب بالعصر البرونزي المبكر والمتأخر والعصر الحديدي أي بين ٢٠٠٠ إلى ١٠٠٠ ق.م. كما أن ارتباط نقوش الأكف البشرية في منطقة عسير بالكتابات الثمودية يجعلنا نؤرخ تلك النقوش بالفترة الممتدة بين القرن الثامن ق.م ونهاية القرن الرابع الميلادي (شكل ٦٥)[٧٤]، وهو ما يتفق مع رأي كباوي في تأريخه لنقوش الذراع الكامل والرؤوس الآدمية بفترة ما قبل الإسلام[٧٥].

وفي منطقة عسير، تم رصد نموذجين لنمط كف اليد مع الساعد، أحداهما من موقع الوحي بالمضة[٧٦]، والآخر من وادي شد[٧٧]. النموذج الأول تم تنفيذه بطريقة النقر غير المباشر بكف وأصابع مستقيمة ومفتوحة كسمة تميزت بها منطقة عسير، وفي وضع رأسي بجوار أحد الحيوانات ربما كان جمل (شكل ٦٦)، والنموذج الثاني لكف يد مع الساعد نقش بشكل أفقي بجوار ذراع كامل تم نقشه بشكل رأسي يعلوه أحد الرؤوس الآدمية الملتحية.

أما عن كف اليد بمفرده[٧٨] فقد تم أيضًا رصد نموذجين (شكلي ٦٧-٦٨)[٧٩]: النموذج الأول من وادي قار شمال غرب تبالة بحوالي ٣٠كم تقريبًا بمحافظة بيشة، والنموذج الثاني من جبل القنة بمحافظة تثليث.

---

[٧٣] أسكوبي، "دراسة تحليلية لرسوم صخرية ونقوش ثمودية من طريب بمنطقة عسير جنوبي المملكة العربية السعودية"، ٧٢.

[٧٤] عن الامتداد الزمن للنقوش الثمودية، يُنظر: الذييب، سليمان عبد الرحمن، *نقوش ثمودية من المملكة العربية السعودية*، الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٤٢٠ هـ/١٩٩٩م، ٩.

[٧٥] كباوي، *الرسوم والنقوش الصخرية بالمملكة العربية السعودية*، ١٥٠. ويذكر كباوي أن نقوش الأذرع الكاملة بجانب الرؤوس الأدمية قد ظهرت أيضًا في وادي سمارة بمحافظة تثليث، وموقع الزرق (٢١٧-٤٨ ص) في وادي نجد النقاش. كباوي، *الرسوم والنقوش الصخرية بالمملكة العربية السعودية*، ٩٠.

[٧٦] الخثعمي، "فن الرسوم الصخرية في منطقة خميس مشيط"، لوحة ١٨؛ الخثعمي، *موسوعة الآثار والتراث والمعالم السياحية في منطقة عسير*- خميس مشيط، لوحة ٣٥.

[٧٧] الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، ١٦، لوحة ١.

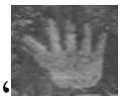
[٧٨] عثر فريق المسح الأثري سنة ١٤١٠ هـ في موقع الجبيل (٢١٧-٢٨ص) بقرية بطنة بمحافظة بيشة على ثلاثة نقوش لأيد تتميز بطول أصابعها، والتي تصل إلى٦٠سم، إلا أن البعثة لم ترفق صورة لهم في تقريرها. كباوي، عبد الرحمن، وآخرون، "تقرير مبدئي عن مسح الرسوم والنقوش الصخرية (الطائف/ الباحة) "الموسم الخامس" ١٤١٠ هـ، *حوليات الآثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ١٣، ١٤١١هـ، ١٩٩٠م، ٤٤، الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة في الفنون الصخرية في المملكة العربية السعودية"، ٢٠.

[٧٩] أشار الشارخ نقلًا عن أناتي أنه تم العثور على طبعة كف منحوتة على الصخر بالقرب من آبار الدثمي شمال مدينة بيشة بحوالي ٥٠ كم. الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة في الفنون الصخرية في المملكة العربية السعودية"، ١٦.

نفذ النموذج الأول بطريقة الحك بجانب أنواع متعددة من الحيوانات كالأبقار والوعول والجمال وبعض الأشكال الآدمية[٨٠]، بينما نُفذ النموذج الثاني بطريقة النقر غير المباشر على صخرة بازلتية[٨١].

نجران:

تُعد منطقة نجران أغنى مناطق الجنوب من حيث احتواءها على كافة أنماط الأكف البشرية موضوع الدراسة، حيث أمكن للدراسة رصد ١٦ نموذجًا لنمط كف اليد بمفرده، و١٧ نموذجًا لنمط كف اليد بالساعد والعضد والكوع وجزء من الكتف (كامل الذراع)، و٥ نماذج لنمط كف اليد مع الساعد، ونموذجين لكف اليد مع الساعد والكوع والعضد.

وتميزت نقوش الأكف البشرية التي تصور فقط راحة اليد بأنها صغيرة الحجم على شكل شبه منحرف مقلوب، وأصابع صغيرة متناسقة المسافات أطلقت عليه الدراسة اسم "الكف النجراني"  ، وهو كف يختلف عن ذلك الذي وجد أيضًا في نجران في نمط كامل الذراع.

وقد نفذت تلك الأكف بطرق النقر أو الحفر البارز والغائر، والحك، والحز، ومثال ذلك ما وجد على صخرة بأحد جدران موقع الأخدود لكف بشري نقش بصورة أفقية وبطريقة الحفر الغائر[٨٢] أرخه أناتي بالمرحلة الأولى من فترة الكتابة (شكل ٧٠)، وكذلك ما وجد في الجزء الجنوبي من سور موقع الأخدود على كتلة صخرية ساقطة على سطح الأرض حفر عليها بالنقش البارز كف بشري أرخه أناتي بنفس الفترة السابقة[٨٣](شكل ٧١). ويمكن مقارنة تلك الأكف من حيث الشكل بالنموذجين (شكلي ٧٢-٧٣) اللذين تم تنفيذهما بالنقر الغائر. ويُلاحظ أن (الشكل ٧٣) قد نقش أعلاه حصان وأسفله نقش بالمسند مكون من ثلاثة حروف، وبجانبه نقش لثعبانين يلتف كل منهما حول الآخر[٨٤].

ومن موقع جبل قارا توجد نماذج لكف اليد نفذت بطريقة الحك (شكل ٧٤) أرخها خان بالعصر الحجري النحاسي[٨٥]، كما يوجد نماذج أخرى عثر عليها في نجران نفذت بطريقة الحز وتحديد إطار راحة اليد والأصابع فقط (شكل٧٥). واستمر شكل الكف النجراني شبه المنحرف المقلوب حتى فترة الألف الأول ق.م.،

---

[٨٠] الخثعمي، مسفر سعد محمد، *موسوعة الآثار والتراث والمعالم السياحية في منطقة عسير- دراسة توثيقية*، ج.٣، بيشة، أبها: جامعة الملك خالد، ١٤٢٩ هـ، ٦٩، لوحة ٢٢.

[٨١] القحطاني، سالم هذال، *نقوش جبل القنة في محافظة تثليث*، لوحة ٧٦.

[٨٢] الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، ١٧، لوحة ٣.

[٨٣] الشارخ نقلًا عن أناتي. الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، ١٦-١٧.

[٨٤] المريح، صالح، "نجران وموقع الأخدود"، تحرير: على إبراهيم وآخرون، *طرق التجارة القديمة. روائع آثار المملكة العربية السعودية*، الرياض: الهيئة العامة للسياحة والآثار، ٢٠١٠، ٣٥٦.

[٨٥] خان، مجيد، "رسوم غامضة وسحرية وأسطورية في الفنون الصخرية في المملكة العربية السعودية"، ٨,٣ ب.

فمن موقع الهمايم من حمى بنجران وجد كف بشري نفذ بطريقة الحز مصحوبًا بنقش بخط المسند يذكر اسم صاحبه "سعد ذو وادعة" (شكل ٧٨)[٨٦].

وتميزت نقوش الأكف البشرية في نجران بحفرها أو نقرها وحكها في شكل كف اليد البسيط أو كف اليد مع الساعد والكوع والعضد بجانب شكل أنثوي راقص ربما يمثل المعبودة "علياء"، وهي معبودة وملكة أسطورية تمثل الحب والخصوبة صورت بكثرة في جبلي قارا والكوكب بنجران، وأيضًا في شمال اليمن. ويؤرخ خان تصويرها في نجران في الفترة بين ١٥٠٠-١٠٠٠ ق.م.[٨٧]، كما يري أن أشكال الأكف البشرية حول تلك المعبودة ربما تشير إلى العبادة، حيث يمثل المكان معبد مفتوح للعبادة[٨٨]. ويُلاحظ أن نقش الأكف في نفس اللوحة قد نفذ بأكثر من طريقة كالنقر والحك معًا أو الحز بمفره (أشكال ٦٩، ٧٦-٧٧).

أما نمط كف اليد مع الساعد الذي عثر عليها في نجران[٨٩] فقد أمكن للدراسة رصد ٤ نماذج منه امتازت بنقشها بطريقة رأسية على غرار نقشها في مناطق تبوك وحائل وعسير، حيث أنها سمة مميزة لنقش كف اليد مع الساعد في المملكة (شكلي ٨٥-٨٦).

وأمكن للدراسة حصر ١٧ نموذجًا لنمط كامل الذراع نفذت كلها بطريقة رأسية على غرار ما وجد في منطقة عسير، إلا أن الذراع النجراني يختلف عن الذراع العسيري من حيث اختفاء الوشم أو نقشة الحناء واستطالة راحة اليد والأصابع وسمك الذراع. كما يمتاز الذراع النجراني بأن راحة اليد مستديرة والأصابع بينها مسافات على غرار الكف التبوكي، كما أن الذراع النجراني أكثر سمكًا من الذراع العسيري (شكلي ٨٢-٨٣).

ولعل من أبرز الأمثلة لهذا النمط من الاذرع هو ما نقش على واجهة "صخرة يدمة" حوالي ١٧٥كم شمال مدينة نجران، حيث نقش بالحفر الغائر على واجهة تلك الصخرة ستة من الأذرع البشرية الكاملة تتفاوت في طولها تفاوت بسيط، بينما نقش على خلفية الصخرة ثلاثة من الأذرع البشرية حفر أحداهما بالنقش الغائر، بينما لم يظهر من الذراعين الأخريين سوى الإطار الخارجي لليد فقط[٩٠] (شكل٧٩).

---

[٨٦] آل مستنير، محمد حريش، *حِمَى.. معزوفة التاريخ- دراسة ميدانية للنقوش والرسوم الصخرية في منطقة حمى بنجران*، بيروت: مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤٤٠ هـ، ١١٤، صورة ١١٣.

[87] KHAN, *Rock Art of Saudi Arabia*, 459, FIGS. 15-16.

[88] KHAN, Mysteries and Mysticism in the Arabian Desert, 541-43, FIG. 5.

[٨٩] آل مستنير، *حِمَى.. معزوفة التاريخ*، صورة ١٦٥؛ خان، "تتبع خيوط الحضارة المفقودة في جزيرة العرب"، لوحة ٩,٤د.

[٩٠] العمري، عبد العزيز منسي وآخرون، *آثار منطقة نجران*، سلسلة آثار المملكة العربية السعودية، الرياض: وزارة المعارف- وكالة الآثار والمتاحف، ٢٠٠٣م، ٨٥؛ الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، ٢٣-٢٤، لوحات ١١-١٢.

كما تم العثور على أربعة أذرع مماثلة على واجهة صخرة بين آبار حما وجبل الكوكب نفذت بالنقر الغائر بصورة رأسية مع تفريغ كامل الذراع على غرار أذرع صخرة يدمة (شكل ٨٠)[٩١]، وبجوارها شكل ربما يعبر عن "المحالة" ، وفي الإطار نُقشت دائرة صغيرة بها حبل ربما تعبر عن الدلو[٩٢]. ومن موقع نجد مسمع، وجد نموذج لنمط كامل الذراع[٩٣] نفذ بطريقة النقر الغائر بشكل رأسي، وبجانبه بعض النقوش الثمودية، ويلاحظ أن عضد الذراع أطول من ساعده (شكل ٨١).

وقد وجد نموذج لنمط كامل الذراع نفذ بطريقة رديئة عن طريق الحك مع حز الأصابع بطريقة مستقيمة، وبجانبه ثلاثة أشكال آدمية كاملة نقشت بحيث يعلو كل شكل الشكل الأخر بطريقة رأسية. ويُلاحظ وجود محاولة لنقش وجه آدمي بجانب الذراع على غرار ما وجد في منطقة عسير (شكل ٨٤).

جازان والباحة:

يمكن بصفة عامة تمييز نوعين من طبعات الأكف البشرية: النوع الأول عرف بالبصمة الإيجابية التي يتم تنفيذها عن طريق غمس راحة اليد في الطلاء أو بوضع الطلاء في باطن الكف ثم الضغط مباشرة على سطح جدار الصخر، والنوع الثاني عرف بالبصمة السالبة المعروفة عالميًا باسم Stencil، والتي تم تنفيذها بقذف أو رش الألوان بالفم على اليد الموضوعة فوق جدار الصخر، فتصبغ الألوان ما حول الكف، ويبقى مكان راحة اليد أو الكف خالي من التلوين كالظل[٩٤].

وتعد طبعات الأكف البشرية التي تم رصدها في منطقتي جازان والباحة من النوع الثاني المعروف بالبصمات السالبة، والتي تم تنفيذها بطريقة الرش.

---

[٩١] كباوي، عبد الرحمن بكر، وآخرون، "حصر وتسجيل الرسوم والنقوش الصخرية ١٤١٢ هـ/ ١٩٩٢م (الموسم السابع)"، *حولية الاثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ١٥، ٢٠٠٠، لوحة ٣٢أ؛ خان، "رسوم غامضة وسحرية وأسطورية في الفنون الصخرية في المملكة العربية السعودية"، لوحة ٨,٢أ.

KHAN, Rock Art of Saudi Arabia, 467, FIG. 28.

[٩٢] قارن، الخثعمي، "فن الرسوم الصخرية في منطقة خميس مشيط"، لوحة ٢١.

[٩٣] كباوي، عبد الرحمن بكر، وآخرون، "حصر وتسجيل الرسوم والنقوش الصخرية ١٤١٢ هـ، ١٩٩٢م (الموسم السابع)"، *حولية الاثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ١٥، ١٤٢٠هـ، ٢٠٠٠م، لوحة ٢٤.

[٩٤] الحديثي، فوزية عبد الله، *الرُسوم الصخرية الملونة في كهوف جنوب غرب المملكة*، ط.١: الرياض، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٢٠، ٢٩٧؛ رياض، زينب عبد التواب، "الأوضاع التعبدية التي أظهرها الفن الصخري في مصر وشمال أفريقيا خلال العصر الحجري الحديث"، *مجلة مركز الدراسات البردية*، مج.٣٨، ع.١، جامعة عين شمس، ٢٠٢١، ٢٩.

جازان:

وجد على سطح صخري مستوي بملجأ عرف باسم ملجأ الشامية ٢ بجبل القهر بمنطقة جازان طبعتين سالبتين لكف بشري مع جزء من الساعد نفذت بطريقة الحز وتلوين الجزء المحزز باللون الأحمر الداكن فوق قافلة من الحمير تسير باتجاه اليمين، ويصاحب تلك المناظر أيضًا مناظر أخرى لأشكال آدمية في وضع العراك، وثلاثة أشكال من الوعول نفذت أيضًا بطريقة الحز على طبقة عتق أحدث[٩٥]. ويُلاحظ وجود رسوم لرجال طوال القامة يقفون بجانب نساء يرتدين ثيابًا ذات حاشية واسعة مزركشة ربما تمثل نوع من الزواج أو الاحتفال، بينما أطلقت عليه فوزية الحديثي احتفال الزواج المقدس (شكل ٨٧)[٩٦].

كما وجد على سطح واجهة أحد التجاويف بملجأ عرف باسم ملجأ الشرقي على بعد ٧ كم من ملجأ الشامية السابق بجبل القهر بمنطقة جازان ٨ طبعات لأكف بشرية سالبة يمنى ويسرى مع الساعد نفذت بطريقة الرش باللون الأحمر مع وجود تأثيرات من اللون الأصفر، وبأحجام متفاوتة بعضها مبتور الأصابع[٩٧] (شكل ٨٩).

وعلى واجهة أخرى لذات الملجأ، تم أيضًا رصد ٩ طبعات لأكف بشرية سالبة مع الساعد بأحجام متفاوتة وبأصابع مكتملة وزعت بشكل متساو، نفذت أيضًا بطريق الرش باللون الأحمر الداكن، مع ملاحظة وجود طبعة كف ليد يسرى مع وجود ما يشبه الوشم بداخلها[٩٨] (شكل ٨٨).

الباحة:

تم حصر ١٨ نموذجًا لطبعات كف اليد بمفرده نفذت بطريقة الرش بالطلاء الأحمر عن طريق أنبوب رش على واجهة جرانيتيه لملجأ عرف باسم غار الدهنة بموقع شدا الأسفل بمنطقة الباحة. ويُلاحظ أن تلك الطبعات صغير ومتأكلة نُفذ بعضها على أخرى أقدم منها[٩٩]. كما أمكن تمييز سبعة أكف مكتملة من يدين يمنى ويسرى، وطبعتي كف مكتمل من يد يسرى، وأنامل صغيرة لأكف قد تآكلت تمامًا[١٠٠] (شكل ٩٠).

---

[٩٥] الحديثي، *الرُسوم الصخرية الملونة في كهوف جنوب غرب المملكة*، ١٤٦، لوحة ٣٤، شكل ٣٤.

[٩٦] الحديثي، *الرُسوم الصخرية الملونة في كهوف جنوب غرب المملكة*، لوحة ٣٤، شكل ٣٤.

[٩٧] الحديثي، *الرُسوم الصخرية الملونة في كهوف جنوب غرب المملكة*، ١٥٣–١٥٥، لوحة ٣٧–أ، لوحة ٣٧، شكل ٣٧.

[٩٨] الحديثي، *الرُسوم الصخرية الملونة في كهوف جنوب غرب المملكة*، ١٥٦، لوحة ٣٨، شكل ٣٨.

KHAN, Rock Art of Saudi Arabia, FIG. 27.

[٩٩] الحديثي، *الرُسوم الصخرية الملونة في كهوف جنوب غرب المملكة*، ١٠٤.

[١٠٠] الحديثي، *الرُسوم الصخرية الملونة في كهوف جنوب غرب المملكة*، ١٠٥، لوحة ١٨، شكل ١٨.

ويمكن تفسير الغرض من تلك الطبعات إذا علمنا بوجود مقابر أثرية بجانب هذا الملجأ الذي يقع على ارتفاع ١٢٠٠ قدم جنوب غرب جبل شدا الأسفل في منطقة تسمى رهوة الدهنة المطلة على وادي الأحسبة[١٠١].

دلالات الأكف البشرية

لا يمكن القطع برأي جازم بشأن طباعة ورسم ونقش الأكف البشرية في الفن الصخري، إلا أن هناك العديد من الإشارات التي صاحبت نقشها وطباعتها في المملكة العربية السعودية ترجح حالة خاصة بكل موقع. ولقد تعددت الآراء حول تلك الأكف وانتشارها كظاهرة عالمية منذ العصر الحجري القديم الأعلى وحتى وقتنا الحاضر[١٠٢]، حيث ذهب البعض إلى كونها تعبر عن أشكال فنية ارتبطت بالسلوك البشري منذ المجتمعات البدائية وحتى العصر الحديث لدرء الشر والحسد[١٠٣]. ويذكر مجيد خان أن آثار الأيدي المنقوشة على حوائط كهف جانين تمثل تقليدًا موازيًا لفن الكهوف في العصر الحجري الأوربي[١٠٤].

وبالرغم من كون تلك الأكف تمثل شكلًا فنيًا وتحقق معايير الأشكال الفنية، إلا أنها قد تعبر أيضًا عن اسم الإنسان ورغبته في تسجيل مروره بهذا المكان[١٠٥]، ورغبته في ترك علامة تدل على ذلك[١٠٦]. كما أن بصمة كف الإنسان لا تتشابه مع غيرها من البصمات الأخرى؛ وهذا ربما يدل على أن الشخص كان يرغب في تدوين اسمه في هذا المكان التي تمارس فيه احتفالاته وطقوسه العقائدية المقدسة[١٠٧]. والحقيقة أنه لا يوجد غرض واحد لتفسير طباعة أو رسم أو نقش تلك الأكف البشرية، بل أن جميع ما سبق يمكن أن تكون أغراض متعددة لذلك.

وهناك أدلة على أن نقش الأكف البشرية في المملكة يمكن أن يكون لأغراض سحرية[١٠٨]، وهناك أيضًا أدلة ترجح أن نقش الكف البشري ربما يعبر عن اسم الانسان ورغبته في تسجيل مروره في مكان ما، حيث

---

[١٠١] الحديثي، *الرُسوم الصخرية الملونة في كهوف جنوب غرب المملكة*، ١٠٤، لوحة ١٨-أ.

[١٠٢] عاصر الكاتب في دلتا مصر وهو صبي عملية ذبح الأضاحي والطيور وغمس الأيادي في الدم وطبعها على الجدران في مصر حتى تسعينات القرن العشرين.

[103] SHAHEEN, A. M.: «The Palm Painting Motif: An Interpretation of a Continuing Tradition», *GM* 130, 1992, 79-107.

[104] KHAN, *The Prehistoric Rock Art of Northern Saudi Arabia*, 174.

[105] GUNN, «Hand Sizes in Rock Art: Interpreting the Measurements of Hand Stencils and Prints», FIGS. 21-22, 97-11.

[106] KJELDSEN, R., & KENDER, J.: «Finding Skin in Color Images», *Proceedings of the Second International Conference on Automatic Face and Gesture Recognition*, IEEE, Killington, 1996, 312-17.

[١٠٧] سعد، خالد مصطفى ومحمود، محمد جلال، "ثلاثة مواقع للرسوم الصخرية غير المنشورة بشبة جزيرة سيناء"، ٤٢١؛ لمزيد من الآراء حول دلالات تلك الأكف البشرية، يُنظر: سعد، خالد مصطفى، *النقوش والرسوم الصخرية في الجلف الكبير والعوينات*، القاهرة: (د.م.)، ٢٠٢١، ١٩٣-١٩٥؛ رياض، "الأوضاع التعبدية التي أظهرها الفن الصخري في مصر وشمال أفريقيا"، ٢٨-٣٠.

[108] KHAN, CF., Mysteries and Mysticism in the Arabian Desert, 548, FIG. 14.

عثر على نقش لأحد الأكف من موقع الهمايم من حمى بنجران مصحوبًا بنقش بخط المسند يذكر اسم صاحبه "سعد ذو وادعة"[١٠٩]، ونقش من موقع القدير بجنوب سكاكا لكف بشري وبجانبه نقش ثمودي يذكر أيضًا اسم صاحبه ومكانته الاجتماعية (مزت سيدهم أو زعيمهم)[١١٠]، علاوة على نقش أخر لأحد الأكف البشرية مصحوبًا بالخط العربي يقول: "هذا كف سليمان اليماني"[١١١]. بالإضافة إلى ذلك فإن هناك أدلة على أن تصوير تلك الأكف ربما لدرء الخطر، حيث وجد نقش في وادي ضم بتبوك، وآخر في شمال غرب تبوك يمثل الأول نقش لكف اليد مقترن بإثنين من آثار الأقدام وشكل إفعواني كبير[١١٢]، أما النقش الآخر فيمثل الذراع كاملًا بكف اليد والساعد والكوع والعضد وبجانبه أيضًا ثعبان كبير[١١٣]. وربما يرمز هذان النقشان إلى السيطرة على تلك الزواحف السامة. كما نقشت تلك الأكف بجانب نقوش الحيوانات ربما لحمايتها ودرء الخطر عنها[١١٤].

وفي كهف جانين في حائل شمال شرق الجزيرة العربية نقش كف اليد بأعداد كبيرة خاصة في المدخل وعلى الحائط الأيسر (الغربي) للكهف، وفي داخل الكهف نقشت آثار الأيدي داخل إطار مزخرف مستطيل مع كتابات ثمودية[١١٥]. وربما كان هذا الكهف مكان للاجتماع وممارسة الطقوس العقائدية والتي رغب أصحابها في تسجيل زيارتهم لهذا المكان عن طريق نقش أكفهم التي ربما ترمز إلى المعبود الوثني "لينهو"[١١٦] بناء على وجود اسم هذا المعبود[١١٧]. وربما تمثل نقوش ومطبوعات الأكف البشرية في غار جانين في

---

[١٠٩] آل مستنير، *حِمَى.. معزوفة التاريخ*، صورة ١١٣.

[١١٠] الذييب، *نقوش ثمودية من سكاكا (قاع فريحة، والطوير، والقدير) المملكة العربية السعودية*، ٩١.

[111] KHAN, Rock Art of Saudi Arabia, 466, FIG. 26; Khan, Cf., *An Introduction to the Rock Art of Saudi Arabia*, 26.

[112] KHAN, *The Prehistoric Rock Art of Northern Saudi Arabia*, 174, PL. 19.

[١١٣] خان، *دراسة علم الرسوم الصخرية*، ٤٧، لوحة ٣١.

[١١٤] رياض، "الأوضاع التعبدية التي أظهرها الفن الصخري في مصر وشمال أفريقيا خلال العصر الحجري الحديث"، ٢٩.

[115] KHAN, *The Prehistoric Rock Art of Northern Saudi Arabia*, 174.

[١١٦] اشارت بعض الدراسات إلى ارتباط ظاهرة الأيدي المنحوتة في مجتمعات جنوب وشمال الجزيرة العربية قبل الإسلام ببعض الموضوعات حيث تمثل رمزًا دينيًا لهم مثل المعبود ألمقة أو تمثل البركة الممنوحة من بعض المعبودات إذا كانت اليد خاصة بالمعبودات أو تشير إلى الصلاة أو التعبد إذا كانت خاصة بالإنسان. يُنظر: باخشوين، فاطمة، *الحياة الدينية في ممالك معين وقتبان وحضرموت*، الرياض: (د.م.)، ١٤٢٣ هـ، ٣٣٥، لوحات ٧-٩؛ الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، ٣٠-٣١. المصري، إياد رستم ومصطفى، ميرنا حسين، "دلالات اليد في المعتقدات الدينية والمنحوتات السامية"، *المجلة الأردنية للفنون*، مج.٤، ع.٢، ٢٠١١، ١٠٠، ١٠٥-١٠٧. ظهرت أيضًا قطع منحوتات معدنية لقبضة اليد واليد والساعد من البرونز في قرية الفاو مما يدل على أهمية ودلالات معينة. الأنصاري، عبد الرحمن الطيب، *قرية الفاو. صورة للحضارة العربية قبل الإسلام في المملكة العربية السعودية*، الرياض: جامعة الرياض، ١٤٠٢هـ، ٩٨-٩٩.

[117] KHAN, *The Prehistoric Rock Art of Northern Saudi Arabia*, 174.

حائل، وغار الحمام بتيماء، وغار الدهنه في الباحة وغاري الشامية والشرقي في جازان إلى قدسية تلك الغيران كأماكن للمعبودات وحماية الموتى[١١٨].

وربما تشير نقوش طريب، وموقعي الوحي ووادي شد بمحافظة خميس مشيط، وآبار الدثمي بمحافظة بيشة، وموقع وادي الشريعاء بمحافظة أبها، ونقش سراة عبيدة، وجال النخيل بمحافظة تثليث بمنطقة عسير إلى استخدام الذراع في العبادة حيث نقشت الأذرع كاملة (الكف مع الساعد والعضد والكوع) يعلوها نقش لرؤوس آدمية ربما ترمز إلى بعض المعبودات المحلية خاصة أن هذه الرسوم قد وجدت في مناطق صخرية مرتفعة وهي مناطق مثالية للتعبد[١١٩] أو كما يري كباوي أنها تمثل المعبود "ود"[١٢٠]، مع عدم استبعاد الرأي القائل بأنها تمثل اتحاد مجموعة من القبائل كنوع من الحلف أو العهد[١٢١]. والحقيقة أن موضوع تلك النقوش قد اقتصر فقط على منطقة عسير[١٢٢] دون باقي مناطق المملكة، بينما وجد أيضًا في نجران (صخرة يدمه) ولكن بدون الرؤوس الآدمية الملتحية.

وقد لاحظ الشارخ وأيدته الدراسة الحالية أن بعض أنماط تلك الأكف البشرية قد جاءت مجتمعة في منطقة واحده، مما يعكس دلالات حضارية مختلفة ذات ارتباط بالأشخاص الذين نفذوا هذه النقوش أو الطبعات[١٢٣]. وخلاصة القول إن نقش وطبع الأكف البشرية في المملكة يخضع في دلالاته لشكل الكف ومكانه بحيث لا توجد دلالة محددة، بل عدة دلالات وتفسيرات مختلفة.

النتائج:

انتشرت نقوش وطبعات الأكف البشرية في المملكة العربية السعودية على الواجهات الصخرية للجبال والكتل الصخرية والغيران مثل غار الحمام بتيماء، وغار جانين بحائل، وغار الدهنة بالباحة، وغاري الشامية والشرقي بجازان. وامتدت الفترة الزمنية لنقش وطبع تلك الأكف ما بين الفترة النيوليثية إلى بدايات الفترة الإسلامية.

---

[١١٨] يُنظر، الحديثي، *الرُسوم الصخرية الملونة في كهوف جنوب غرب المملكة*، ٢٦١-٢٦٣، ٢٩٨.

[١١٩] الخثعمي، "فن الرسوم الصخرية في منطقة خميس مشيط "، لوحات ٢٢٤.

[١٢٠] كباوي، *الرسوم والنقوش الصخرية بالمملكة العربية السعودية*، ٩٠.

[١٢١] الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، ٣٠؛ أسكوبي، "دراسة تحليلية لرسوم صخرية ونقوش ثمودية من طريب بمنطقة عسير"، ٧٣.

[١٢٢] الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة في الفنون الصخرية في المملكة العربية السعودية"، لوحات ١-٢؛ أسكوبي، "دراسة تحليلية لرسوم صخرية ونقوش ثمودية من طريب بمنطقة عسير"، ٧٣-٧٤، لوحات ١-٣؛ الخثعمي، "فن الرسوم الصخرية في منطقة خميس مشيط"، لوحات ١٥-١٧؛ خان، *مقدمة عن الفنون الصخرية في المملكة العربية السعودية*، ٧٢.

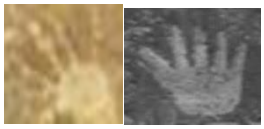
[١٢٣] الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، ٣٥.

رصدت الدراسة أربعة أنماط لنقوش الأكف البشرية في المملكة، حيث تميزت مناطق شمال وشمال غرب المملكة بنقوش نمط كف اليد بمفرده، بينما تميزت مناطق جنوب وجنوب غرب المملكة بنمط كامل الذراع. ويندر وجود نمط "كامل الذراع" في شمال وشمال غرب المملكة، وفي وسطها وغربها. كما ينتشر نمط كف اليد مع الساعد في كل من مناطق شمال وشمال غرب المملكة ومناطق جنوب وجنوب غرب المملكة بشكل متساو تقريبًا.

وعلى صعيد المناطق، فقد تميزت منطقة حائل بنقوش نمط الكف بمفرده، بينما تميزت منطقة تبوك بنمط كف اليد مع الساعد. وتميزت منطقتي حائل ونجران بنقوش الأنماط الأربعة– محل الدراسة– للأكف البشرية. كما تركزت طبعات تلك الأكف في غيران منطقتي الباحة وجازان، أما منطقة عسير فتميزت بنقوش كامل الذراع ذات الوشم.

كما أمكن للدراسة التمييز بين ثلاثة أنواع من الأكف، هي: الكف التبوكي مستدير الشكل، والكف (الذراع) العسيري مستطيل الشكل ذو الوشم والأصابع المستقيمة، والكف النجراني الذي نقش على شكل شبه منحرف مقلوب.

الكف التبوكي **الكف العسيري** **الكف النجراني**



وفي حائل تميز الكف بالشكل شبه المنحرف المقلوب مع نقش أو حك جزء من المعصم، أما الأصابع فطويلة نوعا ما. وفي العلا ظهرت الأكف ذات راحة اليد المستديرة، وذات الشكل شبه المنحرف المقلوب معًا، أما الأصابع فكانت طويلة بشكل مبالغ فيه. وفي خيبر ظهرت راحة اليد في شكل مخروطي وبأصابع طويلة، بينما ظهرت راحة اليد في المدينة المنورة بشكل مستدير وأصابع طويلة. واشتركت الأكف البشرية التي وجدت في منطقة مكة أيضًا في استدارة راحة اليد مع أصابع طويلة ومنحنية، بينما توسط شكل الأكف في منطقة الرياض بين الشكل المستدير وشكل شبه المنحرف المقلوب.

كما يختلف نمط كامل الذراع في منطقة نجران عن نظيره في منطقة عسير، حيث إن الأخير يتميز بكونه رفيع مستطيل الشكل والأصابع ووجود الوشم على ظهر راحة اليد، بينما يتميز كامل الذراع في منطقة نجران باستدارة راحة اليد وسمك الذارع.

كما كان لتلك الأكف البشرية دلالات دينية وحضارية متعددة اختلفت طبقًا لاختلاف نمط الكف، ومكانه وما جاوره من نقوش وكتابات ونقوش صخرية أخرى. ويمكن القول إن ظهور أشكال الرؤوس الآدمية بجانب الأذرع والتي تميزت بها منطقة عسير إنما تدل على نوع من العبادة، ويمكن القول إن تلك السمة قد ظهرت بشكل أيضًا نادر في منطقة نجران، حيث تميزت منطقتي عسير ونجران بنقوش نمط "كامل الذارع".

ثبت المصادر والمراجع

أولًا: المراجع العربية:

- أسكوبي، خالد بن محمد عباس، "دراسة تحليلية لرسوم صخرية ونقوش ثمودية من طريب بمنطقة عسير جنوبي المملكة العربية السعودية"، *أدوماتو*، ع. ٢٠، يوليو ٢٠٠٩م.
- Iskūbī, Ḥālid bin Muḥammad ʿAbbās, "Dirāsa taḥlīlīya li rusūm ṣaḫrīya wa nuqūš ṭamūdīya min ṭarīb bi manṭiqat ʿasīr ğanūbī al-Mamlaka al-ʿArabīya al-Suʿūdīya", *Adumatu 20*, July 2009.
- أسكوبي، خالد بن محمد عباس، وآخرون، "المسوحات الأثرية شمال وادي الدواسر ١٤٢٨هـ/ ٢٠٠٧م"، *حولية الاثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ٢٢، ٢٠١٢م .
- Iskūbī, Ḥālid bin Muḥammad ʿAbbās& Other, "al-Msūḥāt al-aṯarīya šamāl wādī al-dawāsir 1428A.H/ 2007A.D", *Ḥawlīyat al-aṯār al-ʿarabīya al-suʿūdīya, Aṭlāl 22*, 2012.
- الأنصاري، عبد الرحمن الطيب، *قرية الفاو. صورة للحضارة العربية قبل الإسلام في المملكة العربية السعودية*، الرياض: جامعة الرياض، ١٤٠٢هـ.
- al-Anṣārī, ʿAbd al-Raḥman al-Ṭayīb, *Qaryat al-fāāw. ṣūra liʾl-ḥaḍāra al-ʿarabīya qabl al-islām fī al-Mamlaka al-ʿArabīya al-Suʿūdīya*, Riyad: University of Riyad, 1402.
- باخشوين، فاطمة، *الحياة الدينية في ممالك معين وقتبان وحضرموت*، الرياض: (د.م.)، ١٤٢٣ هـ .
- Bāḫšūīn, Fāṭima, *al-Ḥayāh al-dīnīya fī mamālik maʿīn wa qatbān wa ḥaḍara mawūt*, Riyad: (d.m), 1423.
- بدنارك، روبرت. جي وخان، مجيد، "دراسات تحليلية لبعض الرسومات الصخرية في شمال المملكة العربية السعودية ٢٠٠١م/ ١٤٢٢ هـ"، *حولية الاثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ١٧، ٢٠٠٢م.
- Bednarek, Robert. Ji and Khan, Majid, "Dirāsāt taḥlīlīya li baʿḍ al-rusūmāt al-ṣaḫrīya fī šamāl al-Mamlaka al-ʿArabīya al-Suʿūdīya 2001A.D/ 1422A.H", *Ḥawlīyat al-aṯār al-ʿarabīya al-suʿūdīya, Aṭlāl 17*, 2002.
- .....، "مجموعة فنون صخرية جديدة في المملكة العربية السعودية"، *حولية الاثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ٣٠، ٢٠٢٠م.
- ....., "Mağmūʿat funūn ṣaḫrīya ğadīda fī al-Mamlaka al-ʿArabīya al-Suʿūdīya", *Ḥawlīyat al-aṯār al-ʿarabīya al-suʿūdīya, Aṭlāl 30*, 2020.
- توفيق، سيد، *تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم، مصر والعراق*، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٨٧م.
- Tawfīq, Sayīd, *Tārīḫ al-fan fī al-šrq al-adnā al-qadīm, Miṣr waʾl-ʿIrāq*, Cairo: Dār al-nahḍ al-ʿarabīya, 1987.
- آل الجبرين، فيصل حمد، "الفن الصخري في محافظة القويعية بمنطقة الرياض"، *رسالة دكتوراه*، كلية السياحة والآثار/ جامعة الملك سعود، ١٤٤٠ هـ .
- Al al-Ğabrīn, Fayṣal Ḥamad, "al-Fan al-ṣaḫrī fī muḥāfaẓat al-Quwīʿīya bi manṭiqat al-Riyāḍ", *PhD Thesis*, Faculty of Tourism and Archeology/ King Saud University, 1440.
- .....، الفنون الصخرية في جبل الكوكب بمنطقة نجران. دراسة تحليلية مقارنة، الرياض: دارة الملك عبد العزيز، ٢٠١٩م.
- ....., *al-Funūn al-ṣaḫrīya fī ğabal al-kawkab bi manṭiqat Nağrān. dirāsa taḥlīlīya muqārana*, Riyad: King Abdulaziz Foundation, 2019.

- جراتسيوسي، باول، *دليل الفن الصخري في الصحراء الليبية*، ترجمة وتعليق: إبراهيم أحمد إحمد المهدوي، ط. ١، بنغازي: منشورات جامعة قار يونس، ٢٠٠٨م.
- Grazioes, Powell, *Dalīl al-fan alṣaḫī fī al-ṣaḥarāʾ al-lībīya*, Translated by: Aḥmad Aḥmad al-Mahdāwī, 1sted., Benaghazi: Manšūrāt ğāmiʿat Qār Yūnus, 2008.
- الجلال، نداء عبد الرحمن، *جماليات الرسوم الصخرية في المملكة العربية السعودية*، سلسلة دراسات أثرية محكمة ٧، الرياض: الهيئة العامة للسياحة والآثار، ٢٠١٠ .
- al-Ğalāl, Nidāʾ ʿAbd al-Raḥman, *Ğamālīyāt al-rusūm al-ṣaḫrīya fī al-Mamlaka al-ʿArabya al-Suʿūdīya*, Silsilat dirāsāt aṯarīya muḥkama 7, Riyad: al-Hayʾa al-ʿāmma liʾl-siyāḥa waʾl-aṯār, 2010.
- حامد، سعيد على، "النقوش والرسوم الصخرية في منطقة جبال أكاكوس في ليبيا"، *مجلة البحوث التاريخية*، مج. ٣٥، ع. ١٠، يناير ٢٠١٤م.
- Ḥāmid, Saʿīd ʿAlī, "al-Nuqūš waʾl-rusūm al-ṣaḫrīya fī manṭiqat ğibāl akākūs fī Lībyā", *Revue des Recherches Historiques 10*, vol.35, January 2014.
- الحديثي، فوزية عبد الله، *الرُسوم الصخرية الملونة في كهوف جنوب غرب المملكة*، ط.١، الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٢٠م .
- al-Ḥadīṯī, Fawzīya ʿAbdullah, *al-Rusūm al-ṣaḫrīya al-mulawwana fī kuhūf ğanūb ġarb al-mamlaka*, 1sted., Riyad: Markaz al-malik Fayṣal liʾl-buḥūṯ waʾl-dirāsāt al-islāmīya, 2020.
- حشاش، عبد الحميد، وآخرون، "تقرير حفرية ثاج (تل الزاير) لموسم ١٤١٩هـ/١٩٩٨م، *حولية الآثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ١٦، ٢٠٠١ م.
- Ḥaššāš, ʿAbd al-Ḥmīd& Other, "Taqrīr ḥafrīyat ṭāğ (Tal al-zāīr) li mūsim 1419A.H/ 1998A.D, *Ḥawlīyat al-aṯār al-ʿarabīya al-suʿūdīya, Aṭlāl 16*, 2001.
- .....، "تقرير حفرية ثاج لموسم ١٤٢١هـ/ ٢٠٠١م"، *حولية الآثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ٢٢، ٢٠٠٥م.
- ....., Taqrīr ḥafrīyat ṭāğ li mūsim 1421A.H/ 2001A.D", *Ḥawlīyat al-aṯār al-ʿarabīya al-suʿūdīya, Aṭlāl 22*, 2005.
- خان، مجيد، "التركيب والشكل في الرسوم الصخرية في شمال المملكة العربية السعودية"، *حولية الآثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ١١، ١٩٨٨م.
- Ḥān, Mağīd, "al-Tarkīb waʾl-šakl fī al-rusūm al-ṣaḫrīya fī šamāl al-Mamlaka al-Arabīya al-Suʿūdīya", *Ḥawlīyat al-aṯār al-ʿarabīya al-suʿūdīya, Aṭlāl 11*, 1988.
- .....، *نشأة وتطور الكتابة في الجزيرة العربية*، ترجمة: عبد الرحمن على الزهراني، الرياض: الإدارة العامة للآثار والمتاحف، ١٤١٣ هـ.
- ....., *Našʾat wa taṭwur al-kitāba fī al-ğzīra al-ʿarabīya*, Translated by: ʿAbd al-Raḥman ʿAlī al-Zahrānī, Riyad: al-Idāra al-ʿāmma liʾl-aṯār waʾl-matāḥif, 1413.
- .....، *الوسوم. الرموز القبلية في المملكة العربية السعودية*، ترجمة عبد الرحمن بن على الزهراني، الرياض: وكالة الآثار والمتاحف، ٢٠٠٠م.
- ....., *al-Wusūm. al-rumūz al-qabalīya fī al-Mamlaka al-ʿArabīya al-Suʿūdīya*, Translated by: ʿAbd al-Raḥman ʿAlī al-Zahrānī, Riyad: Wakālat al-aṯār waʾl-matāḥif, 2000.
- .....، *دراسة علم الفنون الصخرية*، الرياض: وكالة الآثار والمتاحف، ٢٠٠٧م.
- ....., *Dirāsat ʿilm al-funūn al-ṣaḫrīya*, Riyad: Wakālat al-aṯār waʾl-matāḥif, 2007.

- .....، *مقدمة عن الفنون الصخرية في المملكة العربية السعودية*، ترجمة: عيد القحطاني، الرياض: الهيئة العامة للسياحة والتراث الوطني، ٢٠١٧م.
- ....., *Muqaddima ʿan al-funūn al-ṣaẖrīya fī al-Mamlaka al-ʿArabīya al-Suʿūdīya*, Translated by: ʿId al-Qaḥṭānī, Riyad: al-Hayʾa al-ʿāmma liʾl-siyāḥa waʾl-turāṯ al-waṭanī, 2017.
- .....، "رسوم غامضة وسحرية وأسطورية في الفنون الصخرية في المملكة العربية السعودية"، *حولية الاثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ٢٩، ٢٠٢٠م.
- ....., "Rusūm ġāmiḍa wa siḥrīya wa ʾusṭūrīya fī al-funūn al-ṣaẖrīya fī al-Mamlaka al-ʿArabīya al-Suʿūdīya", *Ḥawlīyat al-aṯār al-ʿarabīya al-suʿūdīya, Aṭlāl 29*, 2020.
- .....، "تتبع خيوط الحضارة المفقودة في جزيرة العرب"، *حولية الاثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ٣٠، ٢٠٢٠م.
- ....., "Tatabbuʿ ẖiyūṭ al-ḥaḍāra al-mafqūda fī ǧazīrat al-ʿarab", *Ḥawlīyat al-aṯār al-ʿarabīya al-suʿūdīya, Aṭlāl 30*, 2020.
- الخثعمي، مسفر سعد محمد، "الرسوم الصخرية في مدينة أبها وضواحيها. دراسة توثيقية لنماذج مختارة منها"، *الدارة*، ع. ٢، السنة الحادية والثلاثين، ربيع الآخر ١٤٢٦ هـ .
- al-Ḥaṯʿamī, Misfir Saʿd Muḥammad, "al-Rusūm al-ṣaẖrīya fī madīnat Abhā wa ḍawāḥīhā. dirāsa tawṯīqīya li namāḏiǧ muḫtāra minhā", *al-Dāra 2*, al-Sana al-ḥādiya waʾl-ṯalāṯīn, rabīʿ al-aẖar 1426.
- .....، "فن الرسوم الصخرية في منطقة خميس مشيط (دراسة تحليلية للأساليب الفنية)"، *حوليات آداب عين شمس*، مج. ٢٤، يناير – مارس ٢٠٠٦م.
- ....., Fan al-rusūm al-ṣaẖrīya fī manṭiqat ẖamīs mšīṭ (dirāsa taḥlīlīya liʾl-asālīb al-fannīya)", *Ḥawlīyāt adāb ʿayīn šams*, vol.24, January- March 2006.
- .....، *موسوعة الآثار والتراث والمعالم السياحية في منطقة عسير– دراسة توثيقية*، ج.٢، خميس مشيط، أبها: جامعة الملك خالد، ١٤٢٩ هـ .
- ....., *Mawsūʿat al-aṯār waʾl-turāṯ waʾl-maʿālim al-siyāḥīya fī manṭiqat ʿUsayīr - dirāsa tawṯīqīya*, vol.2, Ḫamīs mšīṭ , Abha: King Khalid University, 1429.
- .....، *موسوعة الآثار والتراث والمعالم السياحية في منطقة عسير– دراسة توثيقية*، ج.٣، بيشة، أبها: جامعة الملك خالد، ١٤٢٩ هـ.
- ....., *Mawsūʿat al-aṯār waʾl-turāṯ waʾl-maʿālim al-siyāḥīya fī manṭiqat ʿUsayīr - dirāsa tawṯīqīya*, vol.3, Bīša, Abha: King Khalid University, 1429.
- .....، *موسوعة الآثار والتراث والمعالم السياحية في منطقة عسير– دراسة توثيقية*، ج.٧، سراة عبيدة، أبها: جامعة الملك خالد، ١٤٢٩ هـ.
- ....., *Mawsūʿat al-aṯār waʾl-turāṯ waʾl-maʿālim al-siyāḥīya fī manṭiqat ʿUsayīr - dirāsa tawṯīqīya*, vol.7, Sarāt ʿubayda, Abha: King Khalid University, 1429.
- .....، *موسوعة الآثار والتراث والمعالم السياحية في منطقة عسير– دراسة توثيقية*، ج.٨، تثليث، أبها: جامعة الملك خالد، ١٤٢٩ هـ.
- ....., *Mawsūʿat al-aṯār waʾl-turāṯ waʾl-maʿālim al-siyāḥīya fī manṭiqat ʿUsayīr - dirāsa tawṯīqīya*, vol.8, Taṯlīṯ, Abha: King Khalid University, 1429.
- الدماطي، محمد ممدوح، *آثار ما قبل التاريخ*، القاهرة: كلية الآداب/جامعة عين شمس، (د. ت.) .
- al-Damāṭī, Muḥammad Mamdūḥ, *Aṯār mā qabl al-tārīẖ*, Cairo: Faculty Of Arts/ Ain Shams University, (d.t.).

- الدوسري، سارة فالح، *أسلوب جبة في الفنون الصخرية بالجزيرة العربية*، ط.١، مكتبة الدراسات التاريخية (١)، الشارقة: دار ملامح للنشر، ٢٠١٩م.
- al-Dūsarī, Sāra Fāliḥ, *ʾUslūb ǧubba fī al-funūn al-ṣaḫrīya biʾl-Ǧazīra al-ʿArabīya*,1sted., Maktabat al-dirāsāt al-tārīḫīya (1), Sharjah: Dār al-malāmiḥ liʾl-našr, 2019.
- الردهان، ندى مسفر، *الخيل في الفنون الصخرية في المملكة العربية السعودية، دراسة آثارية*، الرياض: سلسلة دراسات أثرية محكمة ٢٨، ٢٠١٤م.
- al-Radhāān, Nadā Misfir, *al-Ḫayīl fī al-funūn al-ṣaḫrīya fī al-Mamlaka al-ʿArabīya al-Suʿūdīya, dirāsa aṯārīya*, Riyad: Silsilat dirāsāt aṯarīya muḥakkama 28, 2014.
- رياض، زينب عبد التواب، "الكهف بين الحياة والموت في عصور ما قبل التاريخ"، *دورية كان التاريخية*، مؤسسة كان التاريخية، مجـ. ٨، ع. ٣٠، ٢٠١٥م .
- Riyāḍ, Zaynab ʿAbd al-Tawwāb, "al-Kahf bayīn al-ḥayāh waʾl-mawūt fī ʿuṣūr mā qabl al-tārīḫ", *Dawrīyat kān al-tārīḫīya 30*, Muʾasasat kān al-tārīḫīya, vol.8, 2015.
- .....، "الأوضاع التعبدية التي أظهرها الفن الصخري في مصر وشمال أفريقيا خلال العصر الحجري الحديث"، *مجلة مركز الدراسات البردية*، مجـ.٣٨، ع.١، جامعة عين شمس، ٢٠٢١م.

DOI: 10.21608/BCPS.2021.203552

- ....., al-ʾWḍāʿ al-taʿabbudīya al-latī aẓharahā al-fan al-ṣaḫrī fī Miṣr wa šamāl Ifrīqyā ḫilāl al-ʿaṣr al-ḥaǧarī al-ḥadīṯ", *Bulletin Of the Center Of Papyrological Studies 1*, vol.38, Ain Shams University, 2021.
- الذييب، سليمان عبد الرحمن، *نقوش ثمودية من المملكة العربية السعودية*، الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٤٢٠ هـ/١٩٩٩م.
- al-Ḏīb, Sulaymān ʿAbd al-Raḥman, *Nuqūš ṯamūdīya min al-Mamlaka al-ʿArabīya al-Suʿūdīya*, Riyad: Maktabat al-Malik Fahd al-waṭanīya, 1420A.H/ 1999A.D.
- .....، *نقوش ثمودية من سكاكا (قاع فريحة، والطوير، والقدير) المملكة العربية السعودية، دراسة تحليلية*، الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٤٢٢ هـ/ ٢٠٠٢م.
- ....., *Nuqūš ṯamūdīya min sakākā (qāʿ frīḥa, waʾl-ṭuwīr, waʾl-qadīr) al-Mamlaka al-ʿArabīya al-Suʿūdīya, Dirāsa taḥlīlīya*, Riyad: Maktabat al-Malik Fahd al-waṭanīya, 1422A.H/ 2002A.D.
- سعد، خالد مصطفى، *النقوش والرسوم الصخرية في الجلف الكبير والعوينات*، القاهرة، (د.م.)، ٢٠٢١م.
- Saʿd, Ḫālid Muṣṭafā , *al-Nuqūš waʾl-rusūm al-ṣaḫrīya fī al-Ǧulf al-kabīr waʾ-Uwaynāt*, Cairo, (d.m.), 2021.
- سعد، خالد مصطفى ومحمود، محمد جلال، "ثلاثة مواقع للرسوم الصخرية غير المنشورة بشبة جزيرة سيناء: كهف طور محني– منطقة الفرش– وادي الرحايا"، *حولية الاتحاد العام للأثريين العرب*، ع. ٢٤، ٢٠٢١م، ٤١٧– ٤٥٧. DOI: 10.21608/CGUAA.2021.60307.1066
- Saʿd, Ḫālid Muṣṭafā& Maḥmūd, Muḥammad Ǧalāl, "Ṭalāṭat mawāqiʿ liʾl-rusūm al-ṣaḫrīya ġayīr al-manšūra bi Šibh Ǧazīrat Saynāʾ: Kahf ṭūr maḥnī- Manṭiqat al-farš-wādī al-raḥāyā", *Ḥawlīyat al-itiḥād al-ʿām liʾl-aṯarayīn al-ʿarab 24*, 2021.
- السعود، عبد الله، وآخرون، "تقرير مسح مواقع جبة بحائل ١٤٢٢هـ، ٢٠٠٢م"، *حولية الاثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ١٨، ٢٠٠٥م.
- al-Suʿūd, ʿAbdullah& Other, "Taqrīr masḥ mawāqiʿ ǧubba bi Ḥāʾil 1422A.H/ 2002A.D", *Ḥawlīyat al-aṯār al-ʿarabīya al-suʿūdīya, Aṭlāl 18*, 2005.

- السعيد، سعيد فايز وآخرون، *آثار منطقة حائل، سلسلة آثار المملكة العربية السعودية*، الرياض: وزارة المعارف– وكالة الآثار والمتاحف، ٢٠٠٣م.
- al-Saʿīd, Saʿīd Fāīz& Other, *Aṯār manṭiqat Ḥāʾil, Silsilat aṯār al-Mamlaka al-ʿArabīya al-Suʿūdīya*, Riyad: Ministry Of Education- Antiquities and Museums Agency, 2003.
- الشارخ، عبد الله بن محمد، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة في الفنون الصخرية في المملكة العربية السعودية"، *مجلة الجمعية التاريخية السعودية*، مج. ٦، ع. ١١، ٢٠٠٥.
- al-Šāriḥ, ʿAbdullah bin Muḥammad, "Dirāsa waṣfīya taḥlīlīya li ẓāhirat al-aydī al-manḥūta fī al-funūn al-ṣaḫrīya fī al-Mamlaka al-ʿArabīya al-Suʿūdīya", *Mağallat al-ğam ʿīya al-tārīḫīya al-suʿūdīya 11*, vol.6, 2005.
- الشريف، أحمد الريفي، "مفهوم الفن البدائي في ما قبل التاريخ واطاره الجغرافي"، *مجلة جامعة سبها للعلوم الإنسانية*، مج. ٧، ع. ١، ٢٠٠٨.
- al-Šarīf, Aḥmad al-Rīfī, "Mafhūm al-fan al-bidāʾī fī mā qabl al-tārīḫ wa iṭāruh al-ğuġrāfī", *Mağallat ğāmiʿat sabhā liʾl-ʿulūm al-insānīya 1*, vol.7, 2008.
- العبد الجبار، عبد الله عبد الرحمن، "الجنس في الرسوم الصخرية بالمملكة العربية السعودية"، *مجلة حضارات الشرق الأدنى القديم*، ع. ١، جامعة الزقازيق، ٢٠١٠م.
- al-ʿAbd al-Ğabbār, ʿAbdullah ʿAbd al-Raḥman, "al-Ğins fī al-rusūm al-ṣaḫrīya fī al-Mamlaka al-ʿArabīya al-Suʿūdīya", *Mağallat ḥaḍārāt al-šarq al-adnā al-qadīm 1*, Zagazig University, 2010.
- عبد النعيم، محمد، *آثار ما قبل التاريخ وفجره في المملكة العربية السعودية*، ترجمة: عبد الرحيم محمد خبير، الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٩٩٥م.
- ʿAbd al-Naʿīm, Muḥammad, *Aṯār mā qabl al-tārīḫ wa faǧruh fī al-Mamlaka al-ʿArabīya al-Suʿūdīya*, Translated by: ʿAbd al-Raḥīm Muḥammad Ḥabīr, Riyad: Maktabat al-Malik Fahd al-waṭanīya, 1995.
- العتيبي، سعيد، وآخرون، "المسح الأثري لمحافظة عفيف (الموسم الأول ١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م)"، *حولية الاثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ٢١، ٢٠٠١م.
- al-ʿItībī, Saʿīd& Other, "al-Masḥ al-aṯarī li muḥāfaẓat ʿAfīf (al-Mūsim al-awwal 1428A.H/ 2007A.D)", *Ḥawlīyat al-aṯār al-ʿarabīya al-suʿūdīya, Aṭlāl 21*, 2001.
- العريني، أشرف إسماعيل، *بدايات الفن في عصور ما قبل التاريخ*، القاهرة: (د.م.)، (د.ت.).
- al-ʿArīnī, Ašraf Ismāʿīl, *Bidāyāt al-fan fī ʿuṣūr mā qabl al-tārīḫ*, Cairo: (d.m.), (d.t.).
- العمري، عبد العزيز منسي وآخرون، آثار منطقة نجران، سلسلة آثار المملكة العربية السعودية، الرياض: وزارة المعارف– وكالة الآثار والمتاحف، ٢٠٠٣م .
- al-ʿAmrī, ʿAbd al-ʿAzīz Mansī& Other, *Aṯār manṭiqat Naǧrān, Silsilat aṯār al-Mamlaka al-ʿArabīya al-Suʿūdīya*, Riyad: Ministry Of Education- Antiquities and Museums Agencym 2003.
- العمير، عبد الله إبراهيم والذييب، سليمان عبد الرحمن، "النقوش والرسوم الصخرية بالجواء في منطقة القصيم"، *مجلة الدارة*، ع.٢، السنة ٢٣، ١٤١٨، الرياض: دارة الملك عبد العزيز.
- al-ʿUmayīr, ʿAbdullah Ibrāhīm& al-Ḏīb, Sulaymān ʿAbd al-Raḥman, "al-Nuqūš waʾl-rusūm al-ṣaḫrīya biʾl-ǧawāʾ fī manṭiqat al-Qaṣīm", *Mağallat al-dāra 2*, Y23 1418, Riyad: King Abdulaziz Foundation.

- غلاب، محمد السيد والجوهري، يسري، *الجغرافيا التاريخية: عصر ما قبل التاريخ وفجره*، ط. ٢، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٥ .
- Ġallāb, Muḥammad al-Sayīd& al-Ğawharī, Yusrī, *al-Ğuġrāfyā al-tārīẖīya: ʿaṣr mā qabl al-tārīẖ wa faġruh*, 2nded., Cairo: Maktabat al-anğlū al-miṣrīya, 1975.
- القحطاني، سالم هذال، *نقوش جبل القنة في محافظة تثليث*، ط.١، الرياض: وكالة الآثار والمتاحف، ٢٠٠٧م.
- al-Qaḥṭānī, Sālim Haḍḍāl, *Nuqūš ğabal ak-qinna fī muḥāfaẓat Taṯlīṯ*, 1sted., Riyad: Antiquities and Museums Agency, 2007.
- القنور، نايف علي، *الرسوم الصخرية في سلسلة جبال ثهلان بمحافظة الدوادمي*، الرياض: دارة الملك عبد العزيز، ١٤٣٢هـ .
- al-Qunūr, Nāīf ʿAlī, *al-Rusūm al-ṣaẖrīya fī silsilat ğibāl ṯahlān bi muḥāfaẓat al-Dawādmī*, Riyad: King Abdulaziz Foundation, 1432.
- كباوي، عبد الرحمن بكر، وآخرون، "تقرير مبدئي عن المرحلة الثانية عن المسح الشامل للرسوم والنقوش الصخرية في المنطقة الشمالية للعام ١٤٠٥ هـ، ١٩٨٥م"، *حولية الاثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ١٠، ١٤٠٦ هـ، ١٩٨٦م .
- Kabāwī, ʿAbd al-Raḥman Bakr& Other, "Taqrīr mabdaʾī ʿan al-marḥala al-ṯāniya ʿan al-masḥ al-šāmil liʾl-rusūm waʾl-nuqūš al-ṣaẖrīya fī al-manṭiqa al-šamālīya liʾl-ʿām 1405A.H/ 1985A.D", *Ḥawlīyat al-aṯār al-ʿarabīya al-suʿūdīya, Aṭlāl 10*, 1406A.H/ 1986A.D.
- .....، "حصر وتسجيل الرسوم والنقوش الصخرية (الموسم الرابع ١٤٠٨ هـ)"، *حولية الاثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ١٢، ١٩٨٩م.
- ....., Ḥaṣr wa tasğīl al-rusūm waʾl-nuqūš al-ṣaẖrīya (al-mūsim al-rābiʿ 1408A.H), *Ḥawlīyat al-aṯār al- al-suʿūdīya, Aṭlāl 12*, 1989.
- .....، "تقرير مبدئي عن مسح الرسوم والنقوش الصخرية (الطائف/ الباحة) "الموسم الخامس" ١٤١٠ هـ، *حوليات الآثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ١٣، ١٤١١هـ، ١٩٩٠م .
- ....., "Taqrīr mabdaʾī ʿan masḥ al-rusūm waʾl-nuqūš al-ṣaẖrīya (al-Ṭāʾif/ al-Bāḥa) "al-mūsim al-ẖāmis" 1410A.H, *Ḥawlīyat al-aṯār al- al-suʿūdīya, Aṭlāl 13*, 1411A.HL 1990A.D.
- .....، **"**حصر وتسجيل الرسوم والنقوش الصخرية ١٤١١ هـ/١٩٩٠م (وادي الدواسر ونجران)**"** ، *حولية الاثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ١٤، ١٤١٦ هـ/ ١٩٩٦م.
- ....., "Ḥaṣr wa tasğīl al-rusūm waʾl-nuqūš al-ṣaẖrīya 1411A.H/ 1990A.D (wādī al-dawāsir wa Nağrān)", *Ḥawlīyat al-aṯār al- al-suʿūdīya, Aṭlāl 14*, 1416A.H/ 1996A.H.
- .....، "حصر وتسجيل الرسوم والنقوش الصخرية ١٤١٢ هـ، ١٩٩٢م (الموسم السابع)"، حولية الاثار العربية السعودية، أطلال، ع. ١٥، ١٤٢٠هـ، ٢٠٠٠م .
- ....., "Ḥaṣr wa tasğīl al-rusūm waʾl-nuqūš al-ṣaẖrīya 1412A.H/ 1992A.D (al-mūsim al-sābiʿ)", *Ḥawlīyat al-aṯār al- al-suʿūdīya, Aṭlāl 15*, 1420A.H/ 2000A.D.
- .....، الرسوم والنقوش الصخرية بالمملكة العربية السعودية، ط.١، جدة: (د.م.)، ٢٠١٧.
- ....., *al-Rusūm waʾl-nuqūš al-ṣaẖrīya biʾl-Mamlaka al-ʿArabīya al-Suʿūdīya*, 1sted., Jeddah: (d.m.), 2017.
- لخضر، بو زيد، الطاسيلي آزجر في ما قبل التاريخ: المعتقدات والفن الصخري، الجزائر: (د.م.)، ٢٠١٨.
- Liẖiḍr, Bū Zayīd, *al-Ṭāsīlī azğur fī mā qabl al-tārīẖ: al-muʿtaqadāt waʾl-fan al-ṣaẖrī*, Algeria: (d.m.), 2018.

- آل مستنير، محمد حريش، *حِمَى.. معزوفة التاريخ– دراسة ميدانية للنقوش والرسوم الصخرية في منطقة حمى بنجران*، بيروت: مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤٤٠ هـ .
- Al Mustanīr, Muḥammad Ḥarīš, *Ḥimā..... maʿzūfat al-tārīḫ- dirāsa maydānīya liʾl-nuqūš waʾl-nuqūš al-ṣaḫrīya fī manṭiqat Ḥimā bi nağrān*, Beirut: Muʾasasat al-riḥāb al-ḥadīṯa liʾl-ṭibāʿa waʾl-našr waʾl-tawzīʿ, 1440.
- الماحي، على التيجاني، "الإبل في الرسوم الصخرية في ظفار، عمان: كيف ولماذا؟"، *مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية*، مجـ. ٢٠، ع. ٧ ، جامعة السلطان قابوس ، ٢٠١٥م.
- al-Māḥī, ʿAlī al-Tīğānī, "al-Ibil fī al-rusūm al-ṣaḫrīya fī Ẓfār, Amman: Kayīf wa limāḏā?", *Mağallat al-adāb waʾl-ʿulūm al-iğtimāʿīya 7*, Vol.20, Sultan Qaboos university, 2015.
- .....، "رسوم صيد الأبل في قرية الفاو بالمملكة العربية السعودية: قراءة جديدة"، أدوماتو، ع. ٢٢، يوليو ٢٠١٠.
- ....., "Rusūm ṣayīd al-ibil fī qaryat al-fāw biʾl-Mamlaka al-ʿArabīya al-Suʿūdīya: qirāʾa ğadīīda", *Adumatu 22*, July 2010.
- المريح، صالح، "نجران وموقع الأخدود"، تحرير: على إبراهيم وآخرون، طرق التجارة القديمة. روائع آثار المملكة العربية السعودية، الرياض: الهيئة العامة للسياحة والآثار، ٢٠١٠.
- al-Marīḥ, Ṣāliḥ, "Nağrān wa mawqiʿ al-ʾuḫdūd", Released by: ʿAlī Ibrāhīm& Other, Ṭuruq al-tiğāra al-qadīma. rawāʾiʿ aṯār al-Mamlaka al-ʿArabīya al-Suʿūdīya, Riyad: al-Hayʾa al-ʿāmma liʾl-siyāḥa waʾl-aṯār, 2010.
- المصري، إياد رستم ومصطفى، ميرنا حسين، "دلالات اليد في المعتقدات الدينية والمنحوتات السامية"، *المجلة الأردنية للفنون*، مج.٤، ع.٢، ٢٠١١م.
- al-Miṣrī, Iyād Rustum& Muṣṭafā, Mīrnā Ḥusayīn, "Dalālāt al-yad fī al-muʿtaqadāt al-dīnīya waʾl-manḥūtāt al-sāmiya", *al-Mğalla al-ʾurdunīya liʾl-funūn 2*, vol.4, 2011.
- الهاجري، سعيد، وآخرون، "تقرير سبخة الضبطية"، *حولية الآثار العربية السعودية، أطلال*، ع. ١٧، ٢٠٠٢م.
- al-Hāğirī, Saʿīd&Other, "Taqrīr sabḫa al-ḍabṭīya", *Ḥawlīyat al-aṯār al-ʿarabīya al-suʿūdīya, Aṭlāl 17*, 2002.

ثانيًا: المراجع الأجنبية:

- ABD EL MONIEM, H. A. A.: «Rock Art as a Source of the History of Prehistory», *Abgadiya*t 4, 2009, 11-35. DOI: 10.21608/ABGAD.2009.61075
- BEDNARIK, R. G., & KHAN, M.: «Scientific Studies of Saudi Arabian Rock Art», *Rock Art Research* 22, №.1, 2005, 49-81.
- CHAZINE, J.: «Rock Art, Burials, and Habitations: Caves in East Kalimantan», *Asian Perspective* 44 №.1, 2005, 219-230. DOI: 10.1353/asi.2005.0006
- CLOYTON, Mc., *Rock Art Thematic Study*: *Report to the Department of the Environment and the Australian Heritage Council 26 May 2016*, University of WA: Centre for Rock Art Research and Management, 2016.
- DUBEY-PATHAK, M., & CLOTTES, J.: «Handprints in the Rock Art and Tribal Art of Central India», *In Ancient Hands Around the World*, International Federation of Rock Art Organizations 2013 Proceedings, edited by PEGGY WHITEHEAD & MAVIS GREER, *American Indian Rock Art* 40, Glendale, Arizona: American Rock Art Research Association, 2013, 373-382.

- FONSECA, E.: «Hand Designs in Rock Art from Northern Baja California, Mexico», *California Archaeology* 10, №.1, 2018, 1-25. DOI: 10.1080/1947461X.2018.1444362

- GUNN, R. G.: «Hand Sizes in Rock Art: Interpreting the Measurements of Hand Stencils and Prints», *Rock Art Research* 23, №.1, 2006, 97-112.

- HUYGE, D.: «Rock Art», *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, edited by Willeke Wendrich, Los Angeles: University of California, 2009, 1-13.

- KHAN, M., *The Prehistoric Rock Art of Northern Saudi Arabia*, A Synthetic Approach to the Study of the Rock Art from Wadi Damm, Northwest of Tabuk, Riyad: Department of Antiquities and Museum, 1993.

- ……..…..: «Rock Art of Saudi Arabia», *Arts* 2, 2013, 447-475. DOI: 10.3390/arts2040447.

- ……, *An Introduction to the Rock Art of Saudi Arabia*, Riyad: Saudi Commission for Tourism and National Heritage, 2017.

- ……..…..: «Mysteries and Mysticism in the Arabian Desert», *Journal of Literature and Art Studies* 4, №.7, June 2018, 539-556. DOI: 10.17265/2159-5836/2014.07.006.

- KJELDSEN, R., & KENDER, J.: " Finding Skin in Color Images", *Proceedings of the Second International Conference on Automatic Face and Gesture Recognition*, IEEE, Killington, 1996, 312-17. DOI: 10.1109/AFGR.1996.557283.

- SHAHEEN, A. M.: "The Palm Painting Motif: An Interpretation of a Continuing Tradition", *GM*130, 1992, 79-107.

الأشكال

(شكل ١) سكاكا– الجوف

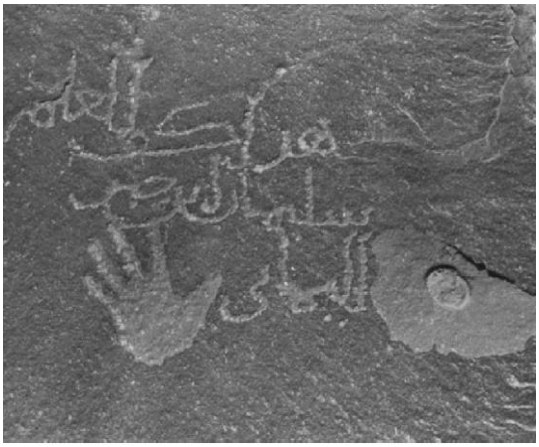
خان، "رسوم غامضة وسحرية وأسطورية في الفنون الصخرية في المملكة العربية السعودية"، لوحة ٨,٣ج.

(شكل ٢) قلعة الطوير – سكاكا– الجوف

كباوي، "تقرير مبدئي عن المرحلة الثانية عن المسح الشامل للرسوم والنقوش الصخرية في المنطقة الشمالية للعام ١٤٠٥ هـ ، لوحة ٨٨.

(شكل ٣) القدير – سكاكا– الجوف

الزيبب، *نقوش ثمودية من سكاكا* ، ٢٠٠.



(شكل ٤) سكاكا– الجوف

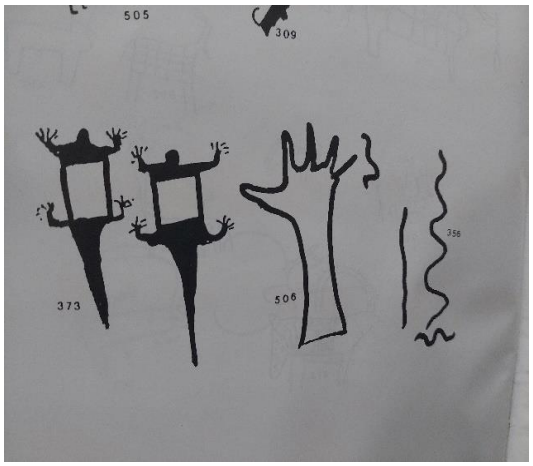
KHAN, «Rock Art of Saudi Arabia», 466, FIG. 26.

(شكل ٥) تبوك– © تصوير الباحث

(شكل ٦) تبوك– تفصيل للصورة السابقة

(شكل ٧) تبوك– © تصوير الباحث

(شكل ٨) تبوك– ©تصوير الباحث



(شكل ٩) وادي ضم– تبوك

KHAN, *The Prehistoric Rock Art of Northern Saudi Arabia*, 174, PL. 70

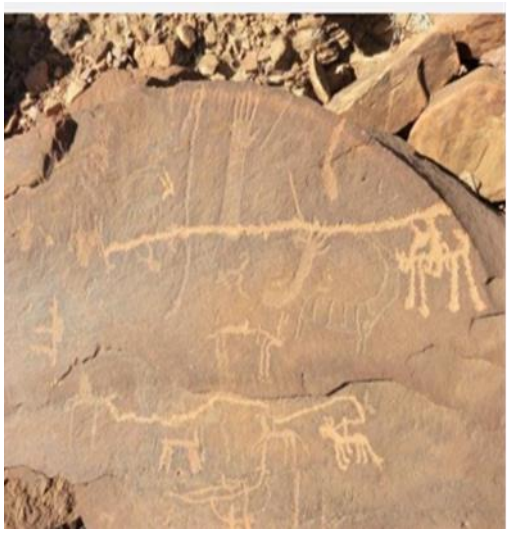
(شكل ١٠) حفرة لقط– تيماء–© تصوير الباحث

(شكل ١١) حفرة لقط- تيماء

(شكل ١٢) تبوك- © تصوير الباحث

(شكل ١٣) تبوك- © تصوير الباحث

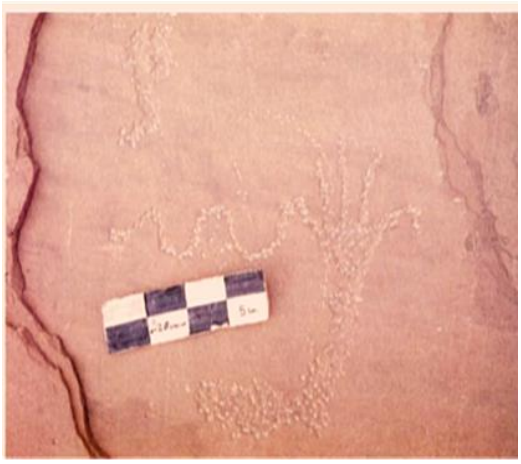
(شكل ١٤) تبوك- © تصوير الباحث



(شكل ١٥) تبوك- © تصوير الباحث

(شكل ١٦) تبوك- © تصوير الباحث

(شكل ١٧) تبوك- ©تصوير الباحث



(شكل ١٨) شمال غرب تبوك

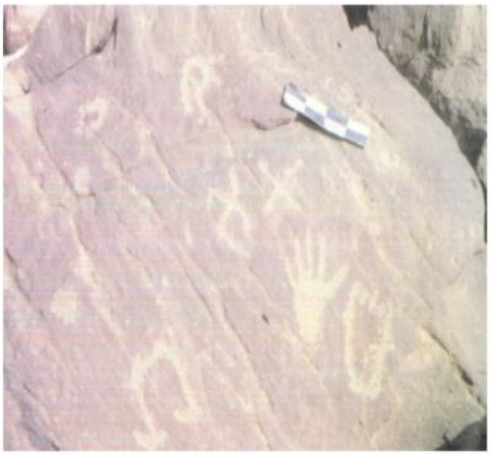
خان، *دراسة علم الرسوم الصخرية*، ٤٧، لوحة ٣١.

(شكل ١٩) وادي ضم- تبوك

KHAN, *The Prehistoric Rock Art of Northern Saudi Arabia*, 174, PL. 19.

(شكل ٢٠) تبوك- © تصوير الباحث

(شكل ٢١) تبوك- © تصوير الباحث



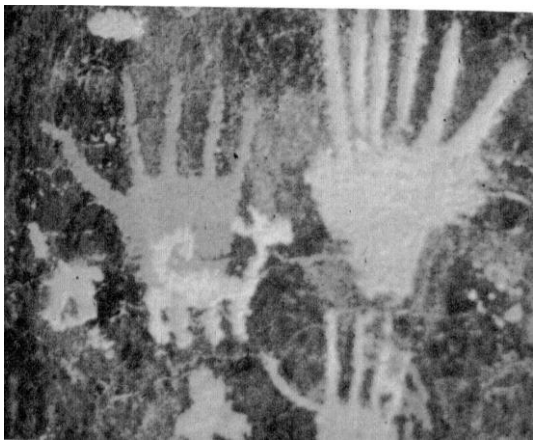
(شكل ٢٢) شمال غرب المملكة- تبوك

خان، *دراسة علم الفنون الصخرية*، صوره ٥٩.

(شكل ٢٣) موقع ٢٠٤-٢٦١- تيماء
كباوي، "حصر وتسجيل الرسوم والنقوش الصخرية (الموسم الرابع ١٤٠٨ هـ)"، لوحة ٣٨أ.

(شكل ٢٤) تبوك- © تصوير الباحث

(شكل ٢٥) جبل الصليحات- جبة- حائل
الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، لوحة ٩.



(شكل ٢٦) حائل
عبد النعيم، *آثار ما قبل التاريخ وفجره في المملكة العربية السعودية*، ٢٧٣-٢٧٤، شكل ٣٦:٤.

(شكل ٢٧) جبل الصليحات- جبة- حائل
الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، ٤٠، لوحة ٨.

(شكل ٢٨) حائل- © تصوير الباحث

(شكل ٢٩) كهف جانين– حائل

KHAN, *The Prehistoric Rock Art of Northern Saudi Arabia*, 174, PL. 42.

(شكل ٣٠) كهف جانين– حائل

السعيد، *موسوعة آثار المملكة*، حائل، ١٦٩.

(شكل ٣١) كهف جانين– حائل

خان، *أطلال* ٣٠، لوحة ٩,٥ ب.

(شكل ٣٢) كهف جانين– حائل– تفاصيل لنقش الكف.

(شكل ٣٣) جبل المركابة– حائل

السعود،"تقرير مسح مواقع جبة بحائل ١٤٢٢هـ، ٢٠٠٢م"، لوحة ٧,٩.

(شكل ٣٤) الشويمس– حائل

خان، "رسوم غامضة وسحرية وأسطورية في الفنون الصخرية في المملكة العربية السعودية"، لوحة ٨,٤ د.

(شكل ٣٥) صبحة– حائل

السعيد، *موسوعة آثار المملكة، حائل*، ١٦٩.

(شكل ٣٦) حائل– © تصوير الباحث

(شكل ٣٧) حائل– © تصوير الباحث

(شكل ٣٨) العلا– المدينة المنورة– © تصوير الباحث

(شكل ٣٩) غرب العلا– المدينة المنورة

عبد النعيم، *آثار ما قبل التاريخ وفجره في المملكة العربية السعودية*، شكل ١٠:٤د.

(شكل ٤٠) خيبر– شمال المدينة المنورة

كباوي،"حصر وتسجيل الرسوم والنقوش الصخرية (الموسم الرابع ١٤٠٨ هـ)"١٢، لوحة ٣٧.

(شكل ٤١) المدينة المنورة– ©تصوير الباحث

(شكل ٤٢) قرب المدينة المنورة– ©تصوير الباحث

(شكل ٤٣) راكة– جبل المعلمات– القنفذة– مكة المكرمة؛ كباوي، "حصر وتسجيل الرسوم والنقوش الصخرية ١٤١٢ هـ، ١٩٩٢م (الموسم السابع)"، لوحة ٣١أ.

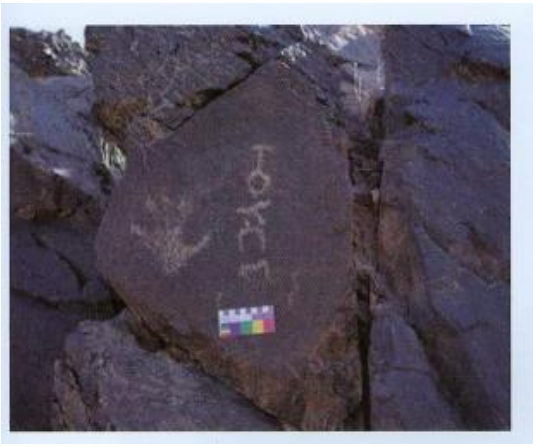
(شكل ٤٤) موقع المصيقرة– القويعية ©تصوير الباحث

(شكل ٤٥) موقع المصيقرة– القويعية– واجهة (٢) آل الجبرين، "الفن الصخري في محافظة القويعية بمنطقة الرياض"، لوحة ٢.

(شكل ٤٦) سلسلة جبال المصيقرة– القويعية– واجهة (١٦) آل الجبرين، "الفن الصخري في محافظة القويعية بمنطقة الرياض"، لوحة ١٦.

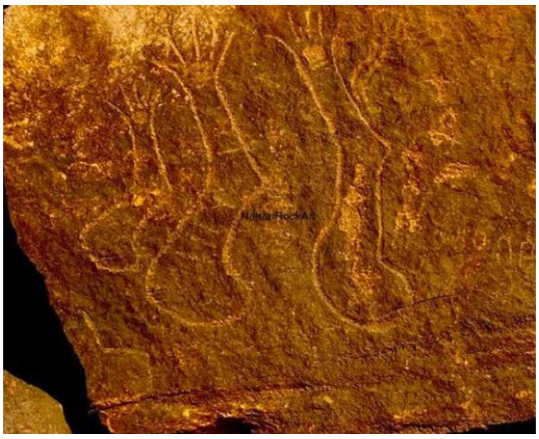
(شكل ٤٧) وادي الطيوي– جبل ثهلان– الدوادمي
القنور، *الرسوم الصخرية في سلسلة جبال ثهلان*، لوحة ٥٦.

(شكل ٤٨) الرياض– © تصوير الباحث



(شكل ٤٩) جبل عرفان– وادي الدواسر
أسكوبي،"المسوحات الأثرية شمال وادي الدواسر ١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م"،٢٢، لوحة ٦,٥ ب.

(شكل٥٠) جبل أم قلات– شرق مركز الحنابج– عفيف؛ العتيبي،"المسح الأثري لمحافظة عفيف (الموسم الأول ١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م)"، لوحة ٦,٢ ج.



(شكل ٥١) عسير– تصوير شخصي

(شكل ٥٢) موقع عذقة بالعرقين– سراة عبيدة– عسير
الخثعمي، *موسوعة الآثار والتراث*، جـ. ٧، سراة عبيدة، لوحة ٣٥.

(شكل ٥٣) مركز الصبيخة- تثليث- عسير؛ الخثعمي، *موسوعة الآثار والتراث*، ج. ٨، تثليث، لوحة ٩٩.

(شكل ٥٤) سراة عبيدة- عسير- متحف الرياض

(شكل ٥٥) طريب- عسير
أسكوبي،"دراسة تحليلية لرسوم صخرية ونقوش ثمودية من طريب بمنطقة عسير جنوبي المملكة العربية السعودية"، لوحة ٢.

(شكل ٥٦) طريب- عسير
أسكوبي،"دراسة تحليلية لرسوم صخرية ونقوش ثمودية من طريب بمنطقة عسير جنوبي المملكة العربية السعودية"، لوحة ٣.

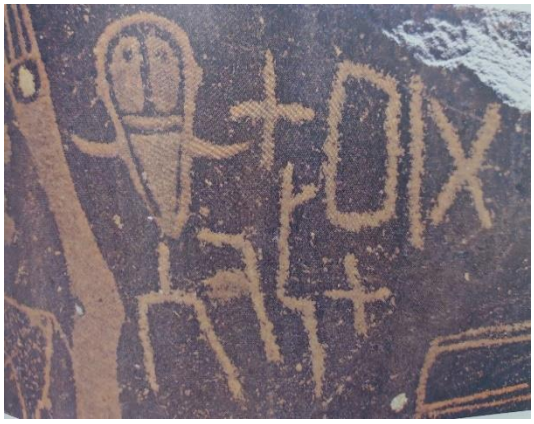
(شكل ٥٧) طريب- عسير
أسكوبي،"دراسة تحليلية لرسوم صخرية ونقوش ثمودية من طريب بمنطقة عسير جنوبي المملكة العربية السعودية"، لوحة ١.

(شكل ٥٨) جال النخيل- جبل الكوكب- نجران
كباوي، *الرسوم والنقوش الصخرية*، لوحة ٢٧ (٢١٣).

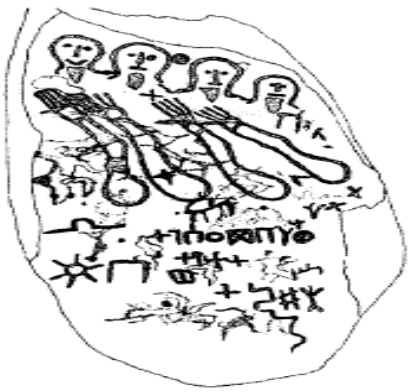
(شكل ٥٩) موقع الوحي– المضة– خميس مشيط– عسير؛ الخثعمي،"فن الرسوم الصخرية في منطقة خميس مشيط"، لوحة ١٧.

(شكل ٦٠) موقع الوحي– المضة– خميس مشيط الخثعمي،"فن الرسوم الصخرية في منطقة خميس مشيط"، لوحة ١٦.

(شكل ٦١) موقع الوحي– المضة– خميس مشيط الخثعمي،"فن الرسوم الصخرية في منطقة خميس مشيط"، لوحة ٨.



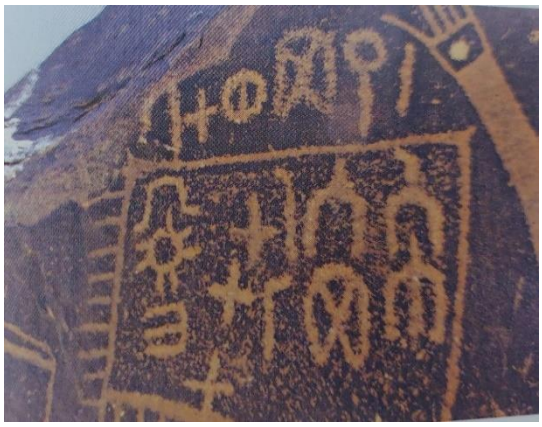
(شكل ٦٢) موقع الوحي– المضة– خميس مشيط الخثعمي،"فن الرسوم الصخرية في منطقة خميس مشيط"، لوحة ١٥.



(شكل ٦٣) وادي الشريعاء– أبها– الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، لوحة ٢.

(شكل ٦٤) وادي شد– خيبر الجنوب– خميس مشيط الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، لوحة ١.

DOI 10.21608/cguaa.2022.115981.1104 | إبراهيم عبد الستار-غدير فهد -مريم مفرح - مريم عيسى



(شكل ٦٥) هضبة الذلان– المضة–خميس مشيط– عسير؛ الخثعمي، *موسوعة الآثار والتراث*،ج. ٢، خميس مشيط، لوحة ٤٣.

(شكل ٦٦) موقع الوحي– المضة– خميس مشيط

الخثعمي، "فن الرسوم الصخرية في منطقة خميس مشيط"، لوحة ١٨.

(شكل ٦٧) وادي قار– تبالة– بيشة– عسير

الخثعمي، *موسوعة الآثار والتراث*، جـ. ٣، بيشة، لوحة ٢٢.

(شكل ٦٨) جبل القنة– تثليث– عسير

القحطاني، *نقوش جبل القنة*، لوحة ٧٦.

(شكل ٦٩) نجران

KHAN, «Mysteries and Mysticism in the Arabian Desert», 541-43, FIG. 5.

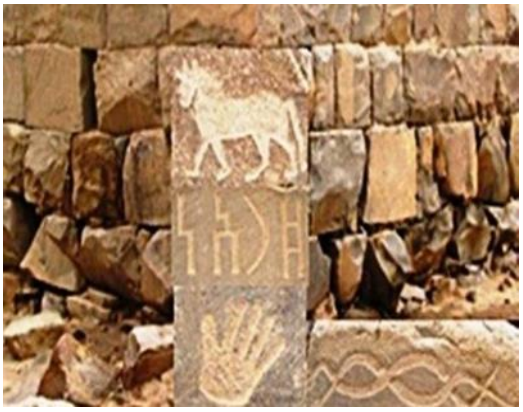
(شكل ٧٠) موقع الأخدود– نجران

الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، لوحة ٣.

(شكل ٧١) موقع الأخدود – نجران

يُنظر: الشارخ، "دراسة وصفية تحليلية لظاهرة الأيدي المنحوتة"، ١٦-١٧.

(شكل ٧٢) موقع الأخدود– نجران © تصوير الباحث

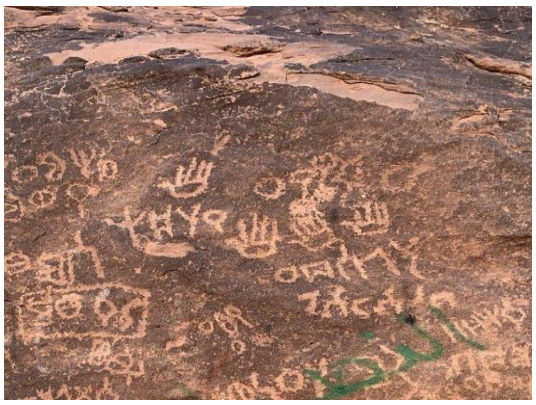


(شكل ٧٣) موقع الأخدود– نجران

الغبان وآخرون، *طرق التجارة القديمة*، ٣٥٦.

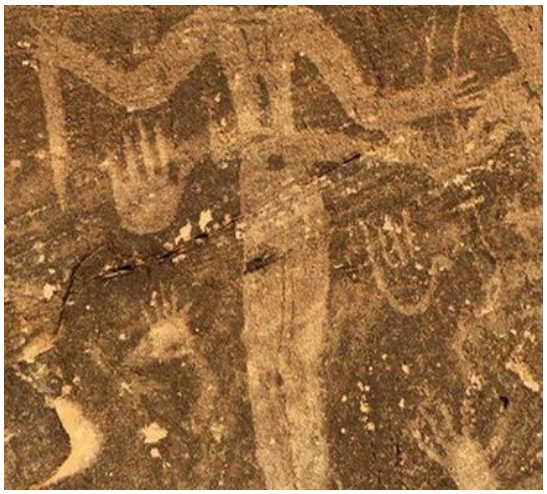
(شكل ٧٤) جبل القارة– نجران

خان،"رسوم غامضة وسحرية وأسطورية في الفنون الصخرية في المملكة العربية السعودية، لوحة ٨,٣ ب.



(شكل ٧٥) نجران © تصوير الباحث

(شكل ٧٦) يدمة– نجران ©تصوير الباحث



(شكل ٧٧) نجران © تصوير الباحث

(شكل ٧٨) موقع الهمايم– حمى– نجران
آل مستنير، حمى. *معزوفة التاريخ*، صورة ١١٣.

(شكل ٧٩) عان الحنعنة– يدمه– نجران– متحف الرياض
العمري، *موسوعة آثار نجران*، ٨٥.

(شكل ٨٠) بين آبار حما وجبل الكوكب– نجران
كباوي،"حصر وتسجيل الرسوم والنقوش الصخرية ١٤١٢ هـ، ١٩٩٢م (الموسم السابع)"، لوحة ٣٢أ؛ خان، *أطلال* ٢٩، لوحة ٨,٢أ.

(شكل ٨١) نجد مسمع– جبل الكوكب– نجران
كباوي، "حصر وتسجيل الرسوم والنقوش الصخرية ١٤١٢ هـ، ١٩٩٢م (الموسم السابع)، لوحة ٢٤.

(شكل ٨٢) نجران– © تصوير الباحث

(شكل ٨٣) نجران– © تصوير الباحث

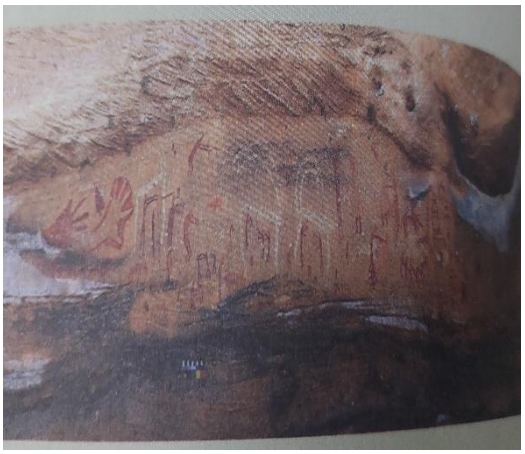
(شكل ٨٤) نجران © تصوير الباحث

(شكل ٨٥) عان الهلكان– حمى– نجران

مستنير، حمى. *معزوفة التاريخ*، صورة ١٦٥.

(شكل ٨٦) جنوب المملكة

خان،"تتبع خيوط الحضارة المفقودة في جزيرة العرب"، لوحة د٩,٤.



(شكل ٨٧) ملجأ الشامية– جبل القهر–جازان

الحديثي، *الرسوم الصخرية الملونة*، لوحة ٣٤.

(شكل ٨٨) ملجأ– الشرقي– جبل القهر– جازان

KHAN, «Rock Art of Saudi Arabia», FIG.27

(شكل ٨٩) ملجأ الشرقي– جبل القهر–جازان الحديثي، *الرسوم الصخرية الملونة*، لوحة ٣٧.

(شكل ٩٠) غار الدهنة– موقع شدا الأسفل– الباحة الحديثي، *الرسوم الصخرية الملونة*، لوحة ١٨.

الجبانة الأثرية بتل أثار كوم عزيزة

Tell Kom Azeza Necropolis

إبراهيم صبحى ابراهيم – أحمد محمد محمد نعيم – أحمد عبد الهادى فايد

مفتش أثار – وزارة السياحة والأثار، منطقة أثار البحيرة

Ebrahim Sobhi Ebrahim - Ahmed Mohamed Mohamed naem

Ahmed Abd El Hady Fayd

Inspector of Antiquities Ministry of Tourism and Antiquities, Lake Antiquities District

ahmednaeminspector79@gmail.com

الملخص:

يبعد تل آثار كوم عزيزة حوالي ٩ كم شمال مدينة أبو حمص م البحيرة، وعلى بعد ١٢ كم تقريباً جنوب غرب م إدكو، على الأطراف الجنوبية الشرقية من بحيرة إدكو، وهو يتبع الإقليم السابع من أقاليم الوجه البحري قديما، عثر به علي جبانة ترجع لعصر (بداية الأسرات) وتمتد حتي الفترة اليونانية الرومانية، بها أمثلة واضحة للنماذج التي اتبعها المصري القديم في الحفاظ علي جثث موتاه وذلك بداية من حفر دفن بسيطة، يتم الدفن بها مباشرة، يتم الدفن أحيانا بوضع القرفصاء، ثم تطورت عملية الدفن لبناء مقابر بسيطة تأخذ شكل مصاطب شبه مستطيله، لها جزء بارز يعلو سطح الأرض وأخر أسفلها، تلاحظ اتباع انسان ذلك العصر لبعض طرق الحفاظ علي جثامين موتاه، ومن ذلك تغطية الجثمان بطبقة سميكة من الطمي اللزج كوسيلة من وسائل تأمين وحفظ الجسد، أما البناء الذي يعلو سطح الأرض كان من الطوب اللبن وفي بعض الأحيان يستخدم بعض أغصان النباتات لإبراز الهيكل العام للمقبرة، تم الكشف في الناحية الشمالية من التل عن جبانة ضخمة تم تأريخها بالفترة اليونانية الرومانية، ضمت العديد من أنماط الدفن المختلفة، تنوعت ما بين حفر دفن بسيطة وأخري بها توابيت فخارية بشكل أدمي، توابيت برميلية تدفن داخل حفره بالأرض مباشرة، والبعض منها تم احاطته بمجموعه كبيرة من الامفورات الفخارية، وضعت معكوسة الفوهة لأسفل والقاعدة لأعلي، كما عثر علي بعض المقابر المبنية بالطوب اللبن، والبعض من الطوب الأحمر، ومن خلال دراسة محتويات هذه المقابر تلاحظ اخضاع جثامين الموتى لبعض الطقوس ومعالجه الجسد قبل دفنه.

الكلمات الدالة: جبانة كوم عزيزة؛ دفنات؛ توابيت؛ مقابر ؛ بداية اسرات.

Abstract:

The Tell of Kom Azeza, is about 9 km from the city of Abu Homs, and about 12 km southwest of the center of Idku, on the southeastern outskirts of Lake Idku. A large cemetery was found in it, rooted at (the beginning of the dynasties) and up to the Greco-Roman period: It gives clear examples of several different models that the ancient followed since the early dynastic era in preserving the bodies from the dangers in the other world, This is

from simple burial pits that are directly buried in, and the burial was sometimes done by squatting, then the burial process developed to build simple tombs that take the form of semi-rectangular terraces with a prominent part above the surface of the ground and another below. It is noted that people of that era followed some methods of preserving the dead bodies,, including covering the body with a thick layer of highly viscous silt to secure and preserve the

body. As for the superstructure , it seems that it was made of mud bricks, and sometimes some plant branches are used to highlight the general structure of the cemetery.

A huge cemetery was discovered on the hill's northern side, , which was dated to the Greco-Roman period and included many different burial styles.

Which varied between simple burial pits and others with pottery coffins in human form or barrel coffins buried directly inside a pit in the ground? By studying some of the contents of these tombs, it is note that the bodies of the dead were subjected to some rituals and the body was treated before burial.

Key words: Kom Azeza Necropolis; Predaynstic; Tomb; Burial; Cofin

المقدمة:

تعد الجبانة الأثرية بتل أثار كوم عزيزة واحدة من أهم الجبانات الأثرية التي كشف عنها في غرب الدلتا، ذلك لما تميزت به من تباعد زمني طويل، بدأ بعصر بداية الأسرات و انتهى بالعصر اليوناني الروماني، كما انها انفردت بنماذج من الدفنات لم يعثر علي مثلها في إقليم غرب الدلتا ككل، و تلقي الضوء علي العديد من الجوانب الاجتماعية، الاقتصادية لمستوطني هذه المنطقة، عبر العصور التاريخية المختلفة، تم الاستعانة بفريق عمل متخصص في دراسة البقايا العظمية البشرية، لإمكانية استخلاص أكبر قدر من المادة العلمية من خلال تلك الدراسة **وهم:**

(ا/اية سالم، ا/شرين المرسى، ا/محمد عبد العزيز، ا/رمضان حسين، ا/وليد عبد الباري، ا/وفاء حسن، ا/عصام العبد، ا/وليد ابو زيد) .

تمهيد:

تأثر النشاط البشري الاستيطاني لمنطقة غرب الدلتا بثلاث مسطحات مائية، عبر تاريخها وهي: نهر النيل، البحر المتوسط، البحيرات الشمالية. كان لنهر النيل الدور الرئيسي في التأثير علي جوانب الحياة المختلفة في المجتمع المصري القديم، وطبقا لما ذكر في العديد من المصادر التاريخية القديمة؛ بأن دلتا النيل القديمة كان لها العديد من الروافد التي تدفقت من النهر تجاه البحر ومع ذلك فقد حدثت عدة تغيرات جذرية خلال الألفي عام المنصرمة في أعداد تلك الروافد وأشكالها، إلا أن معظمها كان صالحا للملاحة ؛ و ساهمت في إثراء وتطوير نظام النقل الداخلي بين البؤر الاستيطانية المختلفة في أرجاء البلاد، تبع التغير في الطبيعة الجغرافية لمنطقة الدلتا تغير سياسيا بتغير حدود الأقاليم وأعدادها في الوجه البحري عامة نظرا لتغير جغرافيا المكان من أن لأخر، إذ عرف عدد أقاليم مصر السفلي في الأسرة الرابعة بـ ١٤ إقليم ، ١٧ اقليم في الأسرة الخامسة، و١٢ اقليم في الأسرة السادسة عشر، و١٨ اقليم في الأسرة التاسعة عشر ثم عرف في العصر البطلمي بـ٢٢أقليم، وذلك علي الخلاف من مصر العليا التي عرفت بثبات أعداد وحدود أقاليمها، من

الأسرة الرابعة وحتي الأسرة الثلاثين[١]، وكان من أهم تلك الروافد المائية "الفرع الكانوبي" المصدر الرئيسي للمياه العذبة بغرب الدلتا، تلا ذلك المصدر في الأهمية البحيرات الشمالية ، التي تكونت نتيجة لغزو البحر للساحل الشمالي من الدلتا، فصارت تلك البحيرات من المصادر الرئيسية للمياه في تلك المناطق.

يقع تل آثار كوم عزيزة على الأطراف الجنوبية الشرقية من بحيرة إدكو؛ التي تكونت بفعل المد والجزر في الفترة الزمنية من: ٦٠٠٠ ق.م- ٣٠٠٠ ق.م[٢]، وتراجعت تدريجياً فيما بعد، وقد أثبتت الدراسات الجيولوجية الحديثة أن: بحيرة إدكو أصبحت من أكثر الأماكن عذوبة في مصر سنة ٣٢٠٠ ق.م تقريباً، مما جعلها مقصدا سعى الإنسان القديم لإستيطانه لوفرة مياهها العذبة. [٢]

التل عبارة عن: جزيرة رملية صفراء صافية، تكونت بفعل الترسيبات البحرية، والعوامل الجوية (الرياح) علي أطراف البحيرة، و تعرف جيولوجيا باسم ظهر السلحفاة "Turtle Backs" التي غالبا ما كان يركن الانسان القديم لاستيطان تلك الجزر الرملية، وسط المناطق المغمورة بالمياه و الأحراش.

يقع التل أقصى الشمال على بعد حوالي ٩ كم من مدينة أبو حمص، وعلى بعد ١٢ كم تقريباً جنوب غرب مركز إدكو (شكل١)، بالقرب من التل الأثري لكوم عزيزة العديد من المواقع الأثرية الأخرى التابعة للمجلس الأعلى للآثار مثل " تل آثار كوم هاشم " الذي يقع شمال غرب موقع كوم عزيزة بحوالي ١،٥ كم، تل آثار "كوم الضباع" الذي يقع شمال غرب التل بحوالي ١كم، كذا تل آثار "النخلة القبلية " ويقع جنوب التل بحوالي ٤ كم، و تل آثار " كوم تقاله " ويقع جنوب غرب التل بحوالي ٥ كم[٣].

من خلال أعمال الحفر والتنقيب بالموقع، اتضح وجود حاضرة سكنية تضرب بجذورها إلي بداية العصور التاريخية (بداية الأسرات) كشف عن بعض بقاياها السكنية (لوحة ٣)، وظهرت فى العصر اليوناني الروماني، حيث عثر على بقايا لوحدات سكنيه وورش صناعية بطلمية ورومانية، تبع لكل منهما جبانة كبيرة، ركن الإنسان القديم إلي دفن موتاه بها، طبقا لمعتقداته وطقوسه المتعارف عليها، في كل مرحلة من مراحل تاريخه، حفاظا علي أجساد الموتى من فتك الحيوانات الضارية[٤]، مستغلا بذلك عناصر البيئة المحيطة به، التى استطاع تطويعها واستغلالها علي الوجه الأمثل، و ظهر ذلك جليا فى الفصل بين الجبانات وبعضها البعض وفقا لكل حقبة زمنية علي حدة، حيث نجد أن الجبانة الرومانية تقع علي الأطراف الشمالية من تل

---

[١] السعدي، حسن محمد، *حكام الأقاليم في مصر الفرعونية "دراسة في تاريخ الأقاليم حتي نهاية الدولة الوسطى"*، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩١، ٤٨.

[2] KHLIL, E, *The Sea the River and the Lake*: *All the Waterways lead to Alexandria,* [ebok] Roma: Bollittan Di Archeologia, 2008. Available at : http://www.cmauch.org at Accessed 14 May 2022.

[3] HSEGAWA, So., *Preliminary Report of Archeological survey at Kom Al Diba*, Waseda University, 2014, 3.

[٤] لافيه، ديو، *صديق الأثار دليل مكتشفي العصور*، ترجمة هيثم خشبه، اعداد صبري شكري، الإسكندرية:هاربو قراتس للطبع والنشر،٢٠٠٨م، ٧٦.

كوم عزيزة الكبير بينما الجبانة المصرية القديمة "الفرعونية" تقع علي الأطراف الجنوبية الشرقية من التل الصغير (شكل ٢).

كما تبين اعادة استخدام منطقة السكن الفرعونية في دفن الموتى في الفترات اليونانية والرومانية علي العكس من الجبانة القديمة "الفرعونية" خصص لها مكان محدد ومنظم يبعد عن منطقة السكن الي الجنوب الشرقي ببضعة أمتار[٥].

الجبانة الفرعونية بتل أثار كوم عزيزة

كان لظهور العديد من الشواهد واللقى الأثرية (أوانى فخارية للإستعمال اليومى، بعض الأدوات الحجرية، قوالب صناعة الخبز) و التى عثر عليها بمنطقة الجبانة الرومانية و تم تأريخها بفترات تاريخية تسبق العصر الروماني[٦] بالكثير الدافع الأساسي وراء المحاولة للإجابة عن عدة أسئلة طرحت نفسها وكان أهمها علي الإطلاق هو متي بدء استيطان هذه البقعة من دلتا مصر ؟ وما هي المراحل التاريخية التي مرت بها ؟...

ادي العمل علي الأطراف الجنوبية من التل الأثري الي ظهور: نتائج مغايرة تماما لنتائج المواسم السابقة، الي جانب تفسير العديد من التساؤلات التي شابها الغموض في المواسم السابقة، وكان أبرز هذه النتائج هو: العثور علي جبانة أثرية تضرب بجذورها الي بداية العصور التاريخية القديمة (الأسرة الأولي والثانية) "archaic period" حيث عثر علي خمس مقابر من الطوب اللبن علي شكل مصطبة، وتعتبر تطور طبيعي لحفر الدفن البسيطة، وهي من أقدم نوعيات المقابر التي عرفها المصري القديم، وشاع استخدامها علي مر العصور الفرعونية [٧]، تم تأريخها بعصر بداية الأسرات [٨]وفقا لدراسة وتأريخ اللقى الأثرية التى عثر عليها داخل تلك المقابر(لوحة ٢٢)، ووجد إثنين منها بها هياكل عظمية " الأولى والخامسة "وخلت الأخريات من الهياكل بسبب الحفر خلسة والتدمير الذى لحق بها .

المقبرة الأولي:

عبارة عن بناء شبه مستطيل من الطوب اللبن، أبعاده: ٤،٨م×٣،٦م تقريبا وسمك الجدران ٤٠سم، حجم الطوب المستخدم في البناء: ٤٠×٢٠×١٠سم ، ينقسم البناء طوليا الي جزئيين يفصل بينهما جدار طولي بطول: ٤م وعرض: ٤٠سم؛ يمتد بناء المقبرة من الجنوب الشرقي إلي الشمال الغربي بزاوية: ٣٤٠ ° تقريبا، تضم وحدتي دفن (لوحة ٤).

---

[٥] ابراهيم صبحي ابراهيم ، تقرير حفائر بعثة المجلس الأعلى للأثار بكوم عزيزة ٢٠١٦، غير منشور

[6] *Egypt Exploration Society official website,* "AZIZA, T [626]", 2004-2021. https://www.ees.ac.uk/aziza626. [Accessed 11 May 2021]

[7] SPENCER, A, J., *Death in Ancient Egypt*, Harmondsworth: Penguin Books, *1982*. 266.

[٨] نعيم، احمد محمد، *تقرير حفائر بعثة وزارة الدولة للسياحة والأثار بكوم عزيزة*، ٢٠٢١"غير منشور."

الأولي:تم تكسيتها من الجوانب والأرضية ببلاطات من الحجر الجيري، جمعت مع بعضها البعض لتشكل صندوق حجري أبعاده: ٢٧٠سم×١٣٠سم تقريبا ، وعمق ٤٠سم تقريبا، عثر بداخله علي بقايا لهيكل عظمي، متهالك تحللت أجزاء كثيره منه تحللا كاملا، أقصي طول له: ١٦٠سم وعرض ٤٥سم تقريباً، وسد علي ظهره علي الأرضية الحجرية من التابوت ؛ اليد اليمني تعلو القفص الصدري لتلامس الزراع الأيسر، الذي كان ممتدا بطول الجسد ومستندا علي مدماك من الطوب اللبن، يبدو أنه لذكر بالغ من معاينة عظام العانة ونمو عظام المفاصل [٩].

يتقدم ذلك التابوت الحجري الي الشمال وحدة مربعة الشكل أبعادها الداخلية: ١٢٠سم ×١٣٠سم، عثر بها علي طبقة بها أثار حريق وخلت من أي شواهد أثرية أخري.

الثانية: تقع الي الجانب الغربي من الوحدة السابقة، يفصل بينهما جدار من الطوب اللبن وأبعادها الداخلية: ١٨٥سم×٩٥سم، عثر بداخلها علي هيكل عظمي، بحالة جيدة من الحفظ موسدا على ظهره، اليدان ممتدان بجانب الجسد، العينان تتجهان الي الشرق، واتجاه الدفن الي الشمال الغربي، بزاوية ٣٤٢°،أقصي طول: ١٧٠سم،أقصي عرض:٤٥سم، يبدو أنه لأنثى، استنادا لعظام الحوض، والجمجمة، يتراوح عمرها ما بين: ٣٣ـ٤٥سنه وفقا لنمو الأسنان .

و يبدو أن هذا الهيكل قد خضع لمعالجة قبل عملية الدفن، يظهر ذلك من بعض بقايا اللون البني الظاهرة علي العظام ؛ بالأخص في منطقة الجمجمة والحوض، والتى أكسبتها صلابة ما، ساهمت في تماسك العظام وقوتها، وحالت بينها وبين تحللها، تلاحظ: خلو الأسنان من أي تسوس أو فقد، مما يشير الي البنية القوية للجسد، تلاحظ: تحرك بعض العظام من مكانها خاصة في منطقة الكتفين والفك السفلي، ربما نتج ذلك بفعل ضغط التربة علي الهيكل العظمي، تبين وجود مجموعة مداميك من الطوب اللبن وضعت بانتظام حول الهيكل، كنوع من التدعيم والحماية له (لوحة ٥)

المقبره الخامسة:

تقع تلك المقبرة علي الأطراف الشمالية لحدود التل الأثري الصغير، هي عبارة عن بناء مستطيل الشكل يأخذ شكل المصطبة أبعاده: ٤م ×٦ م تقريبا وسمك ٨٠سم مكونه من وحدتين للدفن يفصل بينهما جدار عرضي سمكه٨٠سم (شكل ٨).

وحدة الدفن الأولي: تقع في الطرف الجنوبي للمقبرة ابعادها:١٣٠سم ×٢٤٠سم تنقسم بدورها إلي جزئيين أحدهما بالطرف الجنوبي الغربي وهو عبارة عن: طبقة سميكة من الغرين والطمي شديد اللزوجة، بالحفر به تبين وجود هيكل عظمي مدفون بوضع القرفصاء، موسد علي جانبه الأيسر وهو ما يعرف بـ" loosely "

[9] BROOKS, S. & SUCHEY, J., «Skeletal Age Determination Based on the Os Pubis: A Comparison of the Acsáidi-Nemeskéri and Suchey-Brooks Methods», *Human Evolution* 53, 1990, 227-238.

flexed lying on left side [١٠] الوجه ناحية الشرق، أقصي طول: ٩٠سم، أقصي عرض: ٣٥سم، الدفن إلي الشمال الغربي بزاوية: ٣١٥ °، يبدو أنه لسيدة من شكل الجمجمة وهو بحالة جيدة من الحفظ . تلاحظ عدم وجود قطع في الطبقة الطينية لإتمام عملية الدفن، بسبب صب طبقة الطمى السميكة فوق جثمان المتوفى بعد الدفن مباشرة، لحفظها وإضفاء نوع من الحماية لها[١١] .

والجزء الأخر بالنهاية الجنوبية الشرقية من المقبرة وهو مربع الشكل وأرضيته عبارة عن: طبقة رملية لونها أصفر سهلة الحفر، بها بعض الكتل الطينية المتناثرة عثر بها علي إناء صغير كمثري الشكل من الألباستر؛ وبعض كسر الفخار، ولم يتم العثور علي لقي أثرية أخري مصاحبة للدفنه.

الوحدة الثانية في المقبرة وتقع بطرفها الشمالي أبعادها: ٢٣٠سم ×٢٤٠سم، يفصلها عن الوحدة السابقة جدار من الطوب اللبن بسمك: ٨٠ سم تقريبا، وهي بدورها مقسمة إلي جزئيين: الجزء الأول يقع في الناحية الغربية من الوحدة أبعاده: ١٤٠سم ×٢٤٠ سم ، به طبقة سميكة من الطمي اللزج بالحفر، بها تبين وجود مجموعة كبيرة من الأواني الجنائزية من المواد المختلفة " ألبا ستر، نايس، رخام، فخار،نحاس" (لوحة ٧)، وضعت جميعها حول هيكل عظمي، تبين من بقاياه أنه دفن بوضع القرفصاء؛ علي جانبه الأيسر، تم صب الطبقة الطينية عليه لحمايته، تبين وجود قطع طولي حديث به أمبوب بلاستيك يسمح بمرور الصرف الزراعي من خلاله ولكنه شطر الهيكل العظمي إلي نصفين، مما أدي إلي فقدان غالبيته فلم يتبقى منه سو أجزاء من اليدين والساقين، اتضح من قياساتهما مدي ضخامة وقوة بنيان صاحبهما .

أما الجزء الأخر: يقع في الناحية الشرقية منها أبعاده: ٩٠سم ×٢٣٠سم ، تلاحظ أن له أرضية من الرمال الصفراء السهلة، بها حبيبات الطمي، خلت من أي شواهد أثرية.

الجبانة الرومانية بتل أثار كوم عزيزة:

تقع تلك الجبانة علي الأطراف الشمالية الغربية من تل أثار كوم عزيزة الكبير، علي كتلة هائلة من الكثبان الرملية الصفراء الصافية ، أولى بوادر الكشف عنها بحفائر المجلس الأعلى للأثار عام ١٩٨٨م [١٢]، استؤنف العمل بها عام ٢٠١٥ م، تم رصد ودراسة ٥٣ دفنه في تلك الجبانة احتوت علي٦٩ هيكل عظمي، تم دفنها في عدة طرز مختلفة من الدفن تمثلت في (حفر دفن بسيطة، الدفن في توابيت فخارية مختلفة الأشكال والأحجام، الدفن في مقابر ذات سياج من الفخار، مقابر من الطوب الأحمر وأخري من الطوب اللبن).

[10] KAISER, J., *Human Osteology Training Manual, – Ancient Egypt Research Associates*, In-house publication, 2011, 5.

[11] SNAPE, S.R., STEVEN R.N., *Ancient Egyptian Tombs the Culture of Life and Death*. ISBAN.2011, 1- 4.

[١٢] شكري، صبري . *تقرير حفائر هيئة الأثار المصرية بكوم عزيزة*. ١٩٨٨م "غير منشور ".

أنماط الدفن في تلك الجبانة:

أولا: حفر دفن بسيطة: "Burial Cut"

تتم عملية الدفن في حفرة بسيطة داخل الأرض مباشرة ، تعد لشخص أو أكثر، يتم حفرها وتمهيدها لتوسيد الجثمان عليها مباشرة، تغطيته بالرمال والأتربة بعد اتمام عملية الدفن، (لوحة ٩)، و أحيانا أخري يتم تحديد هذه الحفرة بشكل مستطيل محاط بإطار خارجي من الطوب اللبن(Mud – line Grave) قد تعلو عن سطح الأرض قليلا وتغطي بالأتربة والرمال[١٣]

عثر بالموقع علي العديد من تلك النماذج "حفر الدفن"، تلاحظ وجود هذا النمط في الدفن في منطقة محددة من الجبانة وبالتحديد في الطرف الشمالي الشرقي منها؛ ولم يتم العثور عليه في أماكن أخري من الجبانة، وقد تبين أن هذه المنطقة التي نفذت فيها عمليات الدفن بتلك الطريقة لم تكن أرضا بكرا خصصت لدفن الموتى كما في باقي أجزاء الجبانة ، إنما كانت عبارة عن أطلال، وبقايا لمساكن (لوحة ٣) تضرب بجذورها للعصور الفرعونية "دولة قديمة "[١٤]طبقا لدراسة بعض اللقى الفخارية التى عثر عليها بتلك المنطقة حيث عثر على: مجموعة من أوانى الحياة اليومية، قوالب صناعة الخبز، والعديد من الأدوات الحجرية، تم تأريخها بعصر الدولة القديمة، و أعيد استخدام هذه المنطقة لدفن الموتى في تلك الحقبة التاريخية اللاحقه.

نماذج لحفر الدفن في حفر بسيطة:

وهي من أكثر النماذج شيوعا وذلك لتكلفتها الاقتصادية الزهيدة مما جعلها الأنسب للكثير من الطبقات الاجتماعية الفقيرة وفيما يلى بعض من نماذجها:

دفنه رقم ١:

عبارة عن: حفره بسيطة غير واضحة الحدود ، معده لشخص واحد، الهيكل بحالة جيدة من الحفظ ، العظام متماسكة الي حد ما ولونها يميل الي البني، ربما يشير الي خضوعه الي نوع من المعالجة قبل الدفن، يتضح انه لأنثى، اعتمادا على عظام الحوض والجمجمة، وعثر علي بقايا عظمية داخل منطقة الحوض ربما (بقايا جنين)، والهيكل مسجى على ظهره، الراس متجهه لأعلى، اليدين ممدودتين لتغطيا منطقة الحوض، والقدمين ممدودتين، والرأس نحو الغرب

واقصى طول للهيكل: ١,٦٧م وأقصى عرض: ٣٨ سم، وزاويه الدفن: ٤٦° (لوحة ٩).

[13] HAMADA, A.,, «Excavations at Kôm El-Hisn: Third Season», *ASAE* 46 ,1947,103.
[14] https://www.ees.ac.uk/aziza626. [Accessed 11 May 2021]

دفنه رقم ٢:

عبارة عن: حفرة دفن في باطن الأرض، شبه مستطيلة أبعادها: ١م ×٢م تقريبا وعمقها: ٤٠سم محاطه بإطار من الطوب اللبن، معده لشخص واحد، بالنسبة للهيكل فهو لشخص بالغ أنثى اعتمادا على عظام الجمجمة والحوض، وفي المرحلة العمرية (١٨– ٢٥) ويرجح من خلال نمو الأسنان أنها بعمر + ١٨، والهيكل مسجى على ظهره، الرأس لأعلى، والأيدي متده فوق الحوض،والقدمين ممدودتين، ربما كان لهذا الهيكل تابوت من البلاستر حيث تم العثور على بقايا بلاستر فوق طبقة الطين[١٥]، وربما كان يلف بالكتان بعد معالجة الجسم بالراتينج، الذى عثر على بقاياه داخل الجمجمة.

أقصى طول للهيكل حوالي: ١,٦٠ م، وأقصى عرض: ٣٩ سم، زاوية الدفن: ٢٤٠ ° (لوحة ١٠).

دفنه رقم ٣:

عباره عن: حفره دفن بسيطة،مستطيلة الشكل ابعادها :٢٢٠سم ×١١٠سم وبعمق: ٤٠سم تقريبا، عثر بها على أثنين من الهياكل العظمية، يبدو أنهما دفنا سويا في وقت واحد.

الهيكل الأول:لشخصً بالغ؛ ذكر، اعتمادا على عظام الجمجمة والحوض، فى المرحلة العمرية (٤٣ – ٥٥). يظهر به تأكل الأسنان بوضوح، الهيكل مسجى على ظهره، الوجه متجه ناحية الشمال، الزراع الأيسر مفرودة على عظمة الفخذ، بينما الأيمن يعلو الزراع الأيسر فوق الفخذ الأيسر، والقدمان ممدودتان، أقصى طول للهيكل حوالى:١,٧٠م، وأقصى عرض: ٢٨سم، بزاوية دفن: ٤٥°.

الهيكل الثاني: فهو هيكل لشخصً بالغ أنثى،اعتمادا على عظمة الجمجمة و الحوض في المرحلة العمرية (+٤٠) حسب تأكل الأسنان، والهيكل مسجى على ظهره، الوجه متجه للجنوب

واليدين متقاطعتين فوق الحوض، والقدمين ممدودتين، وأقصى طول للهيكل ١,٧٥م، وأقصى عرض ٣٠ سم، وبزاوية دفن ٤٦° (لوحة ١١).

ثانيا:دفنات الفخار:

هذه النماذج من الدفنات شائعة الإستخدام فى الجبانة، حيث اعتبرت الأواني والجرار الفخارية من العناصر الأساسية التي استخدمت في دفن الموتى، تعددت أشكال وأنماط الأواني الفخارية المستخدمة في عمليات الدفن، ما بين: أواني صنعت خصيصا لهذا الغرض"التوابيت الفخارية " عثر علي مجموعة كبيرة من التوابيت الفخارية، تنوعت أشكالها،وطرق استخدامها .

[15] EL-MORSI, SH., & SALEM, A.M., Burial Practices in West Delta: Cases from kom Aziza", *The Ancient Egyptians & the Natural World. Flora, Fauna & Science*, Leiden: Sidestone Press, 2021, 9.

منها التوابيت البرميلية "Double Burial Coffin"، توابيت تأخذ الشكل الأدمي Anthropoid "Coffin"، وأخري عبارة عن أواني وجرار تخزين التى أعيد استخدامها في عملية الدفن.

النموذج الأول : توابيت برميلية "Double Burial Coffin "

يتكون من إناءين من الفخار بشكل مخروطي، يتم وضع أحدهما في حفرة الدفن أولا، ويتم إدخال جثمان المتوفى من ناحية الرأس، يتم إدخال باقي أجزاء الجسد (الأطراف) في الجزء الثاني من التابوت، ويحكم اغلاقه بجمع طرفي التابوت ببعضهما البعض، يتم تكحيل الفاصل بينهما بطبقة سميكة من الطمي اللزج ؛ للإضفاء نوع من التماسك علي جزئي التابوت، ولمنع التسرب منه وإليه، عثر بالجبانة علي ما يقرب من عشرة دفنات من هذا النوع تطابق معظمها في نوعية التوابيت واسلوب الدفن، وتم رصد بعض الاختلافات الطفيفة فيما بينها،وفيما يلى بعض منها:

دفنه رقم٤:

عبارة عن: تابوت برميلي الشكل، يتجه من الشرق للغرب، لم يعثر له على شاهد قبر يميزه، و التابوت يتكون من: جزئيين طولهما ١٨٠ سم بحيث يكون طول كل جزء: ٩٠ سم، قطر الفوهة ٦٠سم ؛ قطر القاعدة: ٥٠سم، توجد فتحه دائرية صغيرة بقطر: ٥ سم بالقرب من قاعدة كل جزء، استخدمت للتهوية، ولتخفيف ضغط الغازات الناتج عن تحلل الجثة داخل التابوت، حتي لا يتحطم، ربط الفاصل بين جزئي التابوت بطبقة من الطين اللزج ذو الكثافة العالية، والتابوت بحالة سيئة من الحفظ، كونه مصنوع من الفخار المحلي غير محروق جيدا، وعند فتحه عثر بداخله على هيكل عظمي بحالة سيئة الحفظ ، نتيجة العوامل البيئية وارتفاع منسوب الرطوبة، ولم يعثر بجوار هذه الدفنه على أي لقى أثريه (لوحة ١٢).

دفنه رقم ٥:

عبارة عن: تابوت برميلي الشكل مكون من جزئيين، طولهما معا: ١٨٤سم تقريبا، قطر الفوهة ٥٨سم، القاعدة بقطر: ٣٠سم ، جمع جزئي التابوت ببعضهما البعض وتم تكحيلها بطبقة سميكة من الطمي، يعلو بدن التابوت جزء من أمفورة تبرز قاعدتها لأعلي، استخدمت كشاهد قبر للدفنة، عثر بالتابوت علي هيكل عظمي بطول ١٦٥سم تقريبا، موسدا علي ظهرة والرأس متجها ناحية الغرب، والأيدي ممتدة علي الجانبين (لوحة ١٣).

دفنة رقم٦:

عبارة عن: حفرة شبة مستطيلة الشكل " Cut "، يتخللها تابوت فخاري جيد الصناعة، مكون من جزئيين، متجهين من الشرق للغرب، يميل أحد جوانبه لأسفل لتسهيل عملية الدفن، لأحدهما حافة تضيق عن الأخرى قليلا؛ ليتم تعشيقهما ببعض، طول التابوت حوالي: ١٦٣ سم، طول الجزء الأول: ٨٣سم، قطر الفوهة:

٥٣سم، قاعدته بقطر: ٣٠سم، وله حافة رقيقة بارتفاع :٤سم تقريبا، الجزء الأخر طوله: ٨٠سم، قطر الفوهة: ٤٧سم وقاعدته بقطر: ٣٠سم، التابوت مصنوع من فخار محلي مصقول، جيد الحرق، لونه أحمر وردي، وخلت قاعدته من فتحات التهوية التي شهدناها في التوابيت السابقة، عثر بداخله على هيكل عظمي بحالة جيدة الحفظ، يعلوه بقايا نسيج كتاني، مشبع بمواعد را تنجيه أكسبته اللون الأسود، وظهر ذلك واضحاً بمنطقة الساق، كما وجد مجموعة من البذور النباتية " لب – عدس" التى تم نثرها على جانبي الساق. أما منطقة الرأس، فكانت تغطى بطبقة سميكة من الكتان عليها مواد را تنجية أكسبت الكتان اللون الأسود الداكن، عثر بين طياتها على بقايا قشرة رقيقة تأخذ اللون الذهبي، وقد أثرى ذلك التابوت منطقة العمل، حيث أن ما بداخله أكد على وجود محاولات لمعالجة الجسد " تحنيط "، حيث انتشر هذا الأسلوب من أساليب معالجة الجسد في الفترة البطلمية [١٦] كما ألقى الضوء على عملية طقسية، وهى نثر مجموعة من البذور النباتية حول الساقين، وهو تقليد مصري قديم، تمثل في تقديم تلك النوعية من البذور النباتية كنذور وطعام للمتوفي في حياته الأخرة[١٧]. (لوحة ١٤).

النموذج الثاني :"Anthropoid pottery coffin"

عبارة عن: دفنه، مكونة من: ثلاث توابيت من الفخار المحلي (لوحة ١٥)، ردئ الصنع؛ سئ الحرق، ذات شكل أدمي، يتكون كل تابوت منهم من: قاعدة صندوقية، يعلوها غطاء، يحمل تصوير رمزي غير دقيق ؛ لملامح وجه أدمي (حاجبان بارزان، عينان، أنف، شفاه، و اذنان، لحية صغيرة). نفذت بطريقة الإضافة، وتختفي باقي تفاصيل الجسد الأدمي من علي الغطاء، وتصنف جميعها تحت المجموعة الثانية من تصنيف التوابيت الأدمية المصنوعة من الفخار؛ والتي تتميز بملامح الوجه الأدمي بشكل أسطوري غير دقيق [١٨]، و عثر نماذج مشابهة للتوابيت الفخارية بالشكل الأدمي في مقابر (دير البلح، لاخيش، تل الفرعا)، وان كان البعض يري أنها تخص موظفين مصريين عملوا بتلك المناطق ودفنوا علي أرضها طبقا لعادات الدفن المصرية.[١٩]

دفنه رقم ٧: هى نموذج لدفنه في تابوت فخاري بشكل أدمى "Anthropoid Coffin "طول قاعدتة: ١,٦٢ تقريباً، و عرضه :٤٥ سم أما الغطاء فطوله حوالي: ١,٧٢ م و يظهر عليه ملامح وجه بشري.

---

[١٦] صالح، احمد، *التحنيط:" فلسفة الخلود في مصر القديمة*، ط.١، القاهرة: حور الثقافية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م، ٢٩.

[١٧] ايشيه، ساندرا. *دليل النباتات في مصر القديمة*، ترجمة هالة نايل بركات، ط.١، الأسكندرية: مجموعة الشرقاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م، ١٥.

[18] PERRY, W.J.:«18. Sumer and Egypt», *Royal Anthropological Institute of Britain and Ireland* 29, 1929, 30

[١٩] الحويلي، سليمان حامد، "عادات الدفن المصرية في فلسطين منذ القرن الرابع عشر وحتي القرن العاشر قبل الميلاد"، *مجلة الخليج للتاريخ والأثار*، السعودية، ٢٠١٣م، ١٤.

الهيكل العظمي لشخص بالغ ذكر، اعتمادا على عظام الجمجمة والحوض، في المرحلة العمرية (١٨ – ٢٥)، وذلك طبقا لنمو الأسنان، مسجى على ظهره، الرأس متجه لأعلى، واليد اليمنى ممتدة بجوار عظمة الفخذ، واليد اليسرى فوق عظمة الفخذ اليسرى، والقدمين ممدودتين، أقصى طول للهيكل: ١,٥٧م واقصى عرض: ٣٥سم، زاويه الدفن: ٤٦ °(لوحة ١٦).

النموذج الثالث: الدفن في الاواني الفخارية

عثر بالموقع علي عدة نماذج من الدفن في أواني فخارية، أعيد استخدامها في عملية الدفن وغالبا ما ارتبط هذا النوع من الدفنات بدفنات الاطفال، وعادة ما كان يتم استخدام الامفورات كوعاء مناسب من حيث الحجم لمثل هذه الدفنات، حيث يتم كسر الجزء العلوي من الأمفوره ويتم تجميعه مرة أخري بعد الدفن، ويحكم غلقة بسدادة من الطين ، وأحيانا أخري يتم استخدام الجزئيين السفليين من أمفورتين ويتم تجميعهما مع بعضهما البعض ، والربط بينهما بالطمي [٢٠](لوحة١٧).

عثر علي نموذج أخر لاثنين من الاواني الفخارية التي كانت تستخدم كقواديس لسواقي المياه أعيد استخدامها كتابوت لدفن طفل صغير حيث تم تجميع فوهة الأناءين بعضهما لبعض وتكحيل الفاصل بينهما بطبقة من الطمي السميك (لوحة ١٨) وهو ما استخدم في الدفنه **رقم٨:**

هى عبارة عن أناءين متقابلين من الفخار المحلي لونهما احمر، الإناء أسطواني الشكل، له قاعدة صغيرة مسلوبة دائرية الشكل مصمته،، ويحملان بعض الحزوز على البدن، مع نتوء دائري أسفل الفوهة، ليناسب الاستخدام الذي صنع لأجله في الأصل(كقواديس لرفع المياه بالسواقي)، تم وصلهما ببعضهما البعض بعد عملية الدفن وأحكم غلقهما بطبقة سميكة من الطمي اللزج، حتي يحافظ علي تماسك جزئيها وهما بطول :٩٦سمم تقريبا وقطر: ١٩سم تقريبا عثر بها علي بقايا عظمية لطفل صغير، في حالة تحلل شبه كامل، و في الحجم الصغير لهذه الأنية إشارة الى صغر سن الطفل المدفون بهما، فلربما كان حديث الولادة[٢١] .

المقابر الهرمية:

هو طراز من المقابر الفخارية، التي تكاد تنفرد به الجبانة الرومانية بتل أثار كوم عزيزة، دون غيرها من الجبانات الرومانية، في تلك المنطقة و المناطق المحيطة بها، وهو النمط الأكثر تميزا بين أنماط الدفن المستخدمة في هذه الجبانة وهو عبارة عن:

مجموعة من الامفورات المتراصة الي جانب بعضها البعض؛ بشكل معكوس، بحيث تكون القواعد لأعلي وفوهاتها لأسفل، ستة أزواج منها تتقاطع من أعلى، حيث تلتقي كل قاعدة بأخرى لتشكل في النهاية

[20] HAMADA, A., FARID, SH.:«Greco-Roman Cemetery at Kôm el-kharaz», *ASAE* 48, 1948, 327-333.

[٢١] ابراهيم . تقرير حفائر بعثة المجلس الأعلى للأثار بكوم عزيزة . ١٤.

شكل هرمي " هيئة جمالونيه "(لوحة ١٩). لتغطى بداخلها تابوت فخارى أو هيكل عظمي بدون تابوت [٢]، وفي مؤخرة الدفنه وضعت أمفورة لتغطيتها، أما بمقدمة الدفنه فوضعت أمفورة أخرى، ذات منسوب يرتفع قليلا عن مستوي الثلاثة عشر أمفوره الأخرى، المحيطة بالتابوت الفخاري، كما لو كانت شاهد قبر للدفنة ، ويتم تكحيل الفواصل بين الامفورات بطبقة سميكة من الطمي، وذلك ليحول دون تسريب أي شيء داخل أو خارج الدفنه.

كما كانت بعض الامفورات فارغة من الداخل، والبعض الأخر ممتلئ بالرمال، وذلك بشكل تبادلي، وربما كان الهدف من ذلك إضفاء نوع من التوازن والتدعيم لهيكل المقبرة. تلاحظ أن معظم الامفورات التي استخدمت لتشكيل الهيكل الخارجي للمقبرة بها بعض العيوب، كفقدان لأجزاء منها مثل الأيدي، كسور وشروخ بجسم الأمفوره، بها عيوب صناعية مثل، انبعاج أجزاء منها، وكل ذلك يشير إلى هذه الامفورات أعيد استخدامها في غرض الدفن بعد حدوث تلف بها؛ و أصبحت غير صالحة لأعمال التخزين التي صنعت في الأصل لأجلها، وعثر علي مثل هذه النماذج من الدفنات في مناطق معينة من الجبانة وخلت مناطق أخرى من مثل هذه النماذج[٢٢]

دفنه رقم٩ :

عبارة عن: ١٢ أمفوره، موضوعة بشكل جمالون بطريقة زوجية، القاعدة لأعلى والفوهة لأسفل، بارتفاع حوالي: ١,٢٠سم تقريباً، تلتقي كل قاعدة بأخرى لتشكل في النهاية شكل جمالونيى لتحوى بداخلها تابوت فخاري، وفي نهاية الدفنه وضعت أمفوره تغطي قاعدة التابوت ، أما في مقدمة الدفنه وضعت أمفوره أخرى ذات منسوب يرتفع بحوالي: ٥٥سم عن مستوي الثلاثة عشر أمفورات الأخرى، كما لو كانت شاهد قبر للدفنة[٢٣] (لوحة ١٩).

وقد تم تكحيل الفواصل بين الامفورات بطبقة سميكة من الطمي لإضفاء نوع من والحماية والتدعيم لهيكل المقبرة. وتلاحظ أن معظم الامفورات التي استخدمت لتشكيل الهيكل الخارجي للمقبرة بها بعض العيوب.

غطت هذه الامفورات تابوت فخاري مكون من جزئيين من نوع "Double Burial Jar" و هو تابوت ركيك الصناعة، طوله: ١٧٠ سم، طول كل جزء من أجزاءه: ٨٥ سم، وقاعدته بقطر: ٢٨سم وفوهتة بقطر: ٦٠سم، تلتصق كلا الفوهتين ببعضهما البعض ويتم تكحيل الفاصل بينهما بطبقة من الطمي.

[٢٢] عبد الفتاح، أحمد، "أعمال التنقيب بتل كوم عزيزة الأثري م ابو حمص"، *حوليات المجلس الأعلى للأثار*، ع.١، ٢٠٠٤م، ٢٠ .

[٢٣] نعيم ، تقرير حفائر بعثة وزارة السياحة والأثار بكوم عزيزة ، ٣.

بالقرب من القاعدة و بكل جزء من أجزاء التابوت وجدت فتحة جانبية بقطر: ١٠ سم، وسد التابوت على مصطبة من الرمال المختلطة بالطمي بسمك: ٢٠ سم، مستطيلة الشكل، اكتنف زواياها أربعة كوات من الطمي، بقطر خارجي لكلً منها: ٤٥ سم، داخلي ٢٥ سم وبعمق ١٥ سم، وربما كان الغرض منها طقسي ليوضع بها بعض القرابين المقدمة للمتوفى.

وسد جسمان المتوفى على طبقة من الرمال الناعمة داخل التابوت، وعثر عليه متحللاً، نظراً لارتفاع نسبة الرطوبة، تلاحظ أن الجسد مسجى على الظهر، والرأس ناحية الغرب الوجه ناظراً لأعلى، ولم يتم العثور على لقى أثرية داخل التابوت.

ثالثا: مقابر ذات هيكل علي شكل مصطبة

عثر بالناحية الجنوبية الغربية من الموقع علي نماذج من المقابر التي لها هيكل مبني من(الطوب اللبن، الطوب المحروق) وكلاهما تأخذان الشكل المستطيل وربما يكون هذا الشكل تجسيد لفكرة التابوت عند المصري القديم، وندر وجود مثل هذه النوعية من المقابر في جبانة كوم عزيزة ؟...

مقبرة الطوب اللبن :

هي مقبره تأخذ شكل المصطبة أبعادها: ٤,٥ × ٢,٧٠م، حجم قالب الطوب: ٤٠ × ٢٠×١٠ سم، ويقع مدخلها بالناحية الجنوبية منها بفتحه شبه دائرية قطرها ٦٠ سم تقريباً تم سدها بكسر طوب وطين، وهي تشبه في تخطيطها ذلك النوع من المقابر التي شاع استخدامه في كافة العصور الفرعونية وعثر علي نماذج مشابهة في تل بسطة تم تأريخها بالعصر البطلمى[٢٤]. وقوالب الطوب اللبن مصنوعه من الطمي المختلط بالقش وترص في مداميك منتظمة (٦ مداميك) تصل لارتفاع حوالي ٨٠ سم تقريباً، ولم يتثنى لنا فتح هذه المقبرة ودراسة محتوياتها إلا انه من المؤكد أن تأريخها يسبق الحقبة الزمنية للمقابر ذات الشكل الهرمي والتى أرخت بالقرن الأول الميلادى "طبقا لطراز الأمفورات المستخدم فى الدفنات "، حيث تم قطع جزء منها في الناحية الشمالية لبناء مقبرة من الامفورات بشكل هرمي (لوحة ٢٠)

مقابر الأجر(الطوب المحروق):

عثر بموقع الجبانة الرومانية بتل أثار كوم عزيزة (التل الكبير) علي نموذج من المقابر التي أستخدم فيها الطوب المحروق (الأجر) كعنصر أساسي في البناء وعثر علي مقبرتين فقط من هذه النوعية من المقابر في الأطراف الشمالية الشرقية من التل أحداهما عثر عليها بموسم حفائر ١٩٨٨م وهو النموذج المكتمل والمقبرة الأخرى عثر عليها بموسم عمل ٢٠١٦م وكانت شبه مهدمة .

[24] PETRIE, W., *Hyksos and Israelite Cities*, London: British School of Egyptian Archaeology, 1906, 41.

الدراسة التحليلية للجبانة الأثرية بكوم عزيزة :

كانت الفكرة العقائدية فى الحفاظ علي الجثمان لتهتدي اليه الروح في العالم الأخر، الدافع الأساسي وراء تطور عمارة المقابر علي مر العصور القديمة، ابتداء بحفر الدفن، المصطبة، المقابر الهرمية بأنواعها، و ما تلا ذلك من تنوع وتطور في طرز المقابر وأنماطها، سعيا وراء الطريقة المثلي للحفاظ علي جسد المتوفي.

من خلال دراسة العناصر الأثرية لما كشف عنه من جبانة كوم عزيزة حتى الأن، يتضح أنها واحدة من أهم الجبانات التي كشف عنها في غرب الدلتا لامتداد جذورها منذ عصر بداية الأسرات لتعود للظهور مرة أخرى في الفترة اليونانية الرومانية، حيث عثر بالأطراف الجنوبية للتل الصغير علي منطقة خصصت لغرض الدفن، وخلت من وجود شواهد أثرية تشير الي أي نشاط بشري يسبق مرحلة الدفن، كما روعي تنظيم بناء تلك المقابر من حيث الفراغات بينها، كي تسمح بممارسة الطقوس المختلفة أثناء عملية الدفن وبعدها، توحدت محاور المقابر من الشمال الشرقي الي الجنوب الغربي وكذلك طراز البناء المستخدم وهو المصطبة.

يغلب الظن أن هذه الأبنية التحتية للمقابر التى عثر عليها بالموقع كان يتبعها أبنية سطحية مساوية تماما للأبنية التحتية، وذلك مقارنة بما عثر علية في بعض الجبانات المعاصرة لتلك الفترة مثل مقابر تل الفرخة[٢٥]، ومما يدلل علي وجود هياكل فوق سطح الأرض لمصاطب الدفن وظهورها بوضوح هو عدم وجود خلط أو قطع بين هذه المقابر بعضها البعض، علي النقيض من مقابر تل أثار كوم الخلجان، والتي أرخت بنفس الفترة الزمنية (عصر بداية الأسرات) وجدت متقاطعة، ومتداخلة فيما بينها، مما يوحي بعدم وجود هيكل علوي فوق سطح الأرض يميز موضع كل مقبرة عن الأخرى[٢٦].

والهدف الرئيسي من وجود الهيكل العلوي للمقبرة هو الحفاظ على المقبرة ضد اعتداءات الأخرين المقصودة بغرض السرقة أو الغير مقصودة، ولذلك تعددت أشكال هذا الهيكل السطحي للمقبرة من بناء منتظم مستطيل الشكل يماثل التخطيط التحتي للمقبرة (مقابر كوم عزيزة، تل الفرخة)، أو يميز الجزء السطحي من المقبرة بكومة من الحصي والرمال، مثل مقابر تل "كفر حسن داوود [٢٧]".

ولم يتم الاكتفاء بتأمين المقابر عن طريق هياكلها العلوية فقط، بل اتبع انسان هذا العصر مجموعة من الوسائل مثل، تغطية المقبرة بالكامل بالحصير، أو بكساء نباتي ليحول دون ملامسة التربة للجثمان بطريقة مباشرة، لكن سرعان ما كان يتحلل هذا الكساء النباتي ويفقد فاعليته، وأحيانا أخرى يتم ملئ المقبرة

[25] DĘBOWSKA-LUDWIN, J., «Early Egyptian Tomb Security – Middle Class Burials from Tell el- Farkha», *Studies in Ancient Art and Civilization*, 15, 2011, 30.

[26] KROEPER, K., "Minshat Abu Omar", In: *Encyclopedia of the Archaeology of Ancient Egypt*, , edited by K.A. Bard, London, New York, 1999. 529-531.

[27] TUCKER, T. L., "Bio Archaeology of Kafr Hassan Dawood: Preliminary Investigations", In: *Egyptology at the Dawn of the Twenty-first Century*, Proceedings of the Eighth International Congress of Egyptologists, Cairo 2000, edited by Z. Hawass , Cairo, New York, 2003, 530-535.

من الداخل بكمية كبيرة من الطوب ليحول دون الوصول لجثمان المتوفي وما يصاحبه من أثاث جنائزي، ولكن الإسراف في وضع كمية كبيرة من الطوب في بعض الأحيان قد يؤدي الي سحق المحتويات الداخلية للمقابر، مثلما حدث في بعض مقابر تل الفرخة[٢٨]

ومن الأساليب التي اتبعت لتأمين المحيط الداخلي للمقابر، و ظهرت بوضوح في مقابر كوم عزيزة هي صب طبقة سميكة من الغرين (الطين اللزج) فوق جثمان المتوفي والأثاث الجنائزي المصاحب له، مما أوجد صعوبة في حفر تلك الطبقة قديما وحديثا، حيث تجاوز سمكها في بعض المقابر ٧٠سم، مما قد يعطي انطباعا بخلو المقبرة من محتوياتها، والتي تكمن تحت هذه الطبقة السميكة من الغرين، وان كانت هذه الطريقة ذات فاعلية في الحفاظ علي محتوي المقابر من السرقة، إلا أنها أوجدت بيئة رطبه، أدت الي تحلل العديد من محتويات تلك المقابر بفعل النسب العالية للرطوبة.

كان الدفن في تلك المقابر يتم بوضع القرفصاء وأحيانا أخري يسجي جسد المتوفي علي ظهره، والوجه متجها ناحية شروق الشمس، والرأس الي الشمال الغربي، كما صاحب كل دفنه داخل المقابر جزء خصص لتأدية الطقوس المصاحبة لعملية الدفن.

تم الكشف بالناحية الشمالية الغربية من التل على جبانة أخرى تم تأريخها بالفترة اليونانية الرومانية وفقا لدراسة بعض الأمفورات والأوانى الفخارية التى عثر عليها بالجبانة[٢٩]، و تميزت دفناتها بالتنوع ما بين حفر دفن بسيطة، والدفن في توابيت فخارية متنوعة تشابهت مع معظم الجبانات الأخرى في غرب الدلتا، انفردت بنوعية دفنات ذات سياج من الفخار تحوي بداخلها تابوت الدفن لم يعثر على شبيه لها فى جبانات غرب الدلتا[٣٠]، كما عثر أيضا علي مقابر من الطوب اللبن واخرى من الطوب المحروق وتشبه في شكلها المصطبة، والمستوحاة في الاصل من شكل التابوت، وهذا التنوع في شكل القبور ما هو الا تجسيدا للنظام الاجتماعي من خلال إلقاء الضوء علي جوانب الحياة لبعض فئات المجتمع[٣١] حيث خصصت منطقة بعينها لحفر الدفن البسيطة التى تحوى جثامين الموتى الأكثر فقرا، ثم تلاها منطقة المقابر المخروطية ذات سياج من أمفورات الفخار وقد يكون أصحابها أكثر ثراء من سابقيهم ومن العاملين بورشة الفخار الضخمة التى عثر عليها بالموقع، وفي الأطراف الشمالية الغربية عثر على مقابر بطراز المصطبة من الطوب اللبن و الأجر وهى طرز لم يعثر عليها فى باقى مناطق الجبانة التى كشف عنها. وغالبا ما كانت عملية التحنيط

---

28 W.L .NASH, F.S.A., *Tombs of the Ancient Egypt*, privately printed, 1909, 5.

٢٩ تم عمل دراسة للعديد من اللقى الفخارية بالموقع " أواني حياة يومية والأمفورات" التي عثر عليها وأعيد استخدامها في عمليات الدفن وثبت أن البعض منها يعود الي نهايات القرن الأول الميلادى والبعض الأخر الى القرن الأول والثانى الميلادى كما تم العثور بالموقع على ورشة كبيرة لتصنيع الفخار وتم تأريخ بالفترة البطلمية وظلت مستخدمها حتى نهاية القرن الأول الميلادى.

٣٠ عبد الفتاح، *أعمال التنقيب بتل كوم عزيزة الأثرى*، ١٨.

31 DĘBOWSKA-LUDWIN, Early Egyptian Tomb Security, 32.

أحد المظاهر التي تعكس الحالة الإجتماعية لأصحابها و ظهر هذا جليا بدراسة بعض النماذج بكوم عزيزة حيث تم رصد مستويين من مستويات التحنيط، أحدهما: أكثر إتقانا من الأخر حيث روعى فيه حفظ الجثمان داخل تابوت فخارى محكم الغلق يمنع التسريب من و الى التابوت، ويتم معالجة أحشاء البطن وإعادتها الى أماكنها ويدهن الجسد ببعض المواد الراتينجية لحفظه، ثم يلف بالكتان.

والأخر: وهو ماتم رصده في الغالبية العظمي من الدفنات بالجبانة الرومانية بكوم عزيزة، وهو أقل إتقانا وتكلفة من سابقه، والأوسع انتشار لتناسب تكلفته مع طبقات العوام من الناس،ولا يهتم المحنط بالأحشاء الداخلية للجسد، بل يتم تجفيف الجسد و دهنه بالدهون والتي غالبا ما تكون محلية الصنع مثل (نبيذ التمر، راتنج السمط، زيت البصل، زيت الزيتون....) [٣٢] ولفه باللفائف.

تم دراسة ما يقرب من ٥٥ هيكل عظمي بالجبانة الرومانية تبين منها أن الفئات العمرية لأصحابها كالأتى:

الأطفال الرضع عددهم: ٥، الأطفال أقل من ١٦سنه عددهم :٣ الشباب البالغين عددهم :١٣، الرجال متوسطى العمر عددهم: ٣١، كبار السن عددهم: ٣ (شكل ٢٣).

كما تم تحديد النوع بين تلك الهياكل التي تم دراستها وتبين أن الذكور منها (عددهم ٢٩) والإناث (عددهم ١٩) وسبعة هياكل دون السن لم يتم تحديد أنواعها (شكل ٢٣).

النتائج:

من خلال دراسة الفخار واللقى الأثرية التي عثر عليها مصاحبة لتلك الدفنات تبين وجود جبانتين أحدهما ترجع إلي عصر بداية الأسرات ARCHAIC PERIOD (أسرة أولي . ثانية) والأخرى تؤرخ بالفترة اليونانية الرومانية، طبقا لدراسة اللقى الأثرية التى عثر عليها بالجبانتين.

التخطيط المنظم للجبانة الفرعونية وضخامة حجم مقابرها يدلل علي وجود مجتمع متحضر وهيئة تنظيمية تشرف علي هذه الجبانة

طراز المصطبة هو النموذج المعماري المتبع في بناء تلك المقابر ويبدو أن المقابر كان لها جزء يعلو سطح الأرض وجزء أخر أسفلها والتي تتم به عملية الدفن.

للجبانة امتداد كبير وحدودها ممتدة أسفل منطقة ورشة صناعة الفخار البطلمية المجاورة لها حيث عثر علي بقايا أثار لدفنات أسفل منطقة الورشة، كما عثر علي كمية كبيرة من العظام الحيوانية، عظام الأسماك، فربما كان هذا المكان موضع مخصص لتنظيم تقديم القرابين والأضاحي، وإن لم نتمكن من الكشف عن تلك المنطقة بوضوح، لوقوعها أسفل الطريق العام وجزء منها أسفل ورشة الفخار، والكتلة السكنية المحيطة بها.

[٣٢] حسن، سليم، *مصر القديمة*، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م، جـ.٢، ٣٨٨.

بالنسبة للجبانة الرومانية فهى الأكثر حظا في الدراسة، نظرا لإتساع رقعتها بالموقع وكثرة الدفنات بها وتنوعها ومن خلال دراسة الهياكل العظمية بها تم التوصل لبعض النتائج أهمها:

بالرغم من تنوع الدفنات والمقابر وطرز الدفن المختلفة التي عثر عليها بتلك الجبانة والتى تدلل على التباين الطبقى والإجتماعى بين أصحابها إلا أنها في مجملها تندرج تحت الجبانات الفقيرة التى تخدم العوام من أفراد المجتمع حيث لم يعثر بها على لقى أثرية ذات طابع جنائزي تذكر إذا ما قورنت بغيرها، من الجبانات فى حواضر أخرى معاصرة لها تاريخيا (قويسنا، الجبانة الرومانية بـ سلفاجو، كوم الخرز، كوم أبو بللو...).[٣٣]

. لم تغطى أعمال الحفائر بالموقع سوى٣٠% من مساحته، ولا زال الموقع بحاجة للمزيد من مواسم العمل لتأكيد بعض الحقائق مثل: المراحل الإستيطانية المختلفة للموقع، وان كانت نتائج دراسة عينات الفخار وتحاليل قطاعات التربة التى تم جمعها من الموقع بواسطة الباحثة الإنجليزية "بينى ويلسون" عامى (٢٠٠٥ـ ٢٠٠٧م) ضمن مشروعها البحثى "WEST DELTA REGIONAL SURVEY"، تم تأريخها بالدولة القديمة، الحديثة، والعصر المتأخر، إضافة الى العصر اليونانى الرومانى.[٣٤] وأكدت نتائج العمل الميدانى بالموقع على صحة بعض تلك النتائج وهى وجود دلائل على الإستيطان بالموقع بداية من عصر بداية الأسرات والدولة القديمة وخلال العصر اليونانى الرومانى، وقد تسفر الأعمال القادمة بالموقع عن نتائج تثبت إستيطان الموقع من عدمه فى باقى الحقب التاريخية سالفة الذكر.

[33] DHENNIN, S., «Mefkat, Térénouthis, Kôm Abou Billou», Nouvelles Recherché Archaeologies à l'ouest du Delta de l'*IFAO*, Le Caire, 2012, 22.
[34] https://www.ees.ac.uk/aziza626

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المراجع العربية:

- ابراهيم صبحي ابراهيم ، تقرير حفائر بعثة المجلس الأعلى للأثار بكوم عزيزة ٢٠١٦ غير منشور.

–Ibrāhīm, Ṣūbḥī Ibrāhīm, Taqrīr ḥafāʾir bʿṯat al-mağlis al-ʾaʿlā liʾl-aṯār bikūm ʿAzīza, ġaīr manšūr, 2016.

- الحويلي، سليمان حامد، "عادات الدفن المصرية في فلسطين منذ القرن الرابع عشر وحتي القرن العاشر قبل الميلاد"، مجلة الخليج للتاريخ والأثار ، السعودية، ٢٠١٣م، ١٤.

- al-Ḥiwilī, Sulaymān Ḥāmid. "ʿAdāt al-dafn al-Miṣrīya fī falasṭīn mūnḏu al-qarn al-rābiʿ ʿašr wa ḥatta al-qarn al-ʿāšir qabl al-mīlād", *Gulf Journal of History and Archeology*14, Saudi Arabia, 2013

السعدي، حسن محمد. *حكام الأقاليم في مصر الفرعونية "دراسة في تاريخ الأقاليم حتي نهاية الدولة* الوسطى"، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية. ١٩٩١. ٤٨ .

- aL-Saʿdī, Ḥasan Muḥmmad. Ḥukām al-aqālīm fī miṣr al-firʿūnīya ,"Dirāsa fī tārīḫ al-aqālīm ḥatta nihāīyat al-dawla al-wūsṭa" , Alexandria: Dār al-maʿrifa al-ğāmiʿa, 48. 1991.

- حسن، سليم، *مصر القديمة*، جـ.٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م.

- Ḥasan , Salīm., *Miṣr al-qdīma*, vol.2, Cairo: al-Haīʾia al-miṣrīya al-ʿāma liʾl-kitāb, 1992.

- شكري، صبري ، *تقرير حفائر هيئة الأثار المصرية بكوم عزيزة*، ١٩٨٨م "غير منشور ".

- Šukrī, Ṣabrī, *Taqrīr ḥafāʾir hayʾat al-aṯār al-miṣrīya bukūm ʿAzīza*, unpublished, 1988.

- صالح، احمد، *التحنيط، فلسفة الخلود في مصر القديمة*، القاهرة : حور الثقافية للنشر والتوزيع، ط.١، ٢٠٠٠

- Sāliḥ , Aḥmad, *al-Taḥnīṭ:" falsafat al-ḫulūd fī Miṣr al-qdīma*, Cairo: ḥūr al-ṯaqāfīya liʾl-našr waʾl-tawzīʿ, 1st ed., 2000.

- عبد الفتاح، أحمد، "أعمال التنقيب بتل كوم عزيزة الأثري م ابو حمص"، *حوليات المجلس الأعلى للأثار*، ع.١، ٢٠٠٤م.

- ʿAbd al-Fatāḥ, Aḥmad , "Aʿmāl al-tanqīb bital kūm ʿAzīza al-aṯrī M Abū Ḥūmuṣ", *Annals of the Supreme Council of Antiquities*1,, 2004.

- نعيم، احمد محمد، *تقرير حفائر بعثة وزارة الدولة للسياحة والأثار بكوم عزيزة*، ٢٠٢١"غير منشور"

- Nʿīm, Aḥmad Muḥammad. *Tqrīr ḥfāʾir bʿṯ̈ ūzārẗ al-dūla llsīāḥa w ālʾaṯār bkūm ʿzīza*,ġīr mnšūr. 2021.

- ايشيه، ساندرا، *دليل النباتات في مصر القديمة*، ترجمة: هالة نايل بركات، ط.١، الأسكندرية : مجموعة الشرقاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م، ١٥.

- ʿAʾīša , Sāndrā, *Dalīl al-nabātāt fī Miṣr al-qadīma*, Transleted by: Hāla, Nāyl Barkāt, 1st ed., Alexandria: mEl Sharkawy Group for Publishing and Distributionw ,2007.

– لافيه، ديو، *صديق الأثار دليل مكتشفي العصور*، ترجمة هيثم خشبه، اعداد صبري شكري، الإسكندرية :هاربو قراتس للطبع والنشر، ٢٠٠٨م.

- lavé, duet, *Sāḍīq al-aṯār dalīl mktašfī al-ʿṣūr*, Transleted by: Hāyṯam ḫāšba, Prepared by: Ṣabrī Šukrī, Alexandria: hārbū qrātis liʾl-ṭābʿ waʾl-nāšr,2008

ثانياً: المراجع الأجنبية:

-BROOKS, S. & SUCHEY, J., «Skeletal Age Determination Based on the Os Pubis: A Comparison of the Acsáidi-Nemeskéri and Suchey-Brooks Methods», *Human Evolution* 53, 1990, 227-238.

Dhennin, S., «Mefkat, Térénouthis, Kôm Abou Billou», Nouvelles Recherché Archaeologies à l'ouest du Delta de l'*IFAO*, Le Caire, 2012.

Egypt Exploration Society official website, "AZIZA, T [626]", 2004-2021. https://www.ees.ac.uk/aziza626 [Accessed 1١ May 202١]

–HAMADA, A.: «Excavations at Kom El-Hisn: Third Season», *ASAE* 46, 1947, 367-399

–……., Farid, Sh., «Greco-Roman Cemetery at Kôm el-kharaz», *ASAE* 48, 1948, 327-333

- Hsegawa, So., Preliminary Report of Archeological Survey at Kom Al Diba, Waseda University, 2014.

- Joanna Dębowska-Ludwin Kraków, «Early Egyptian Tomb Security – Middle Class Burials from Tell el-Farkha», *Studies in Ancient Art and Civilization*, 15, 2011, 31-36. 30.

- KAISER, J., *Human Osteology Training Manual. – Ancient Egypt Research Associates*, In house publication, 20115.

–KHLIL, E., *The Sea the River and the Lake*: *All the Waterways lead to Alexandria.* [ebok] Roma: Bollittan DiArcheologia, special volume, 2008. Available at :< http://www.cmauch .org > [Accessed 14 May 2022]. KROEPER K., "Minshat Abu Omar". In *Encyclopedia of the Archaeology of Ancient Egypt*, edited by K.A. Bard, London, New York, 1999, 529-531.

- PERRY, W.J. "18. Sumer and Egypt", *Royal Anthropological Institute of Britain and Ireland:* vol. 29, 1929,30.

- PETRIE, W. *Hyksos and Israelite Cities*, London: British School of Egyptian Archaeology,1906.

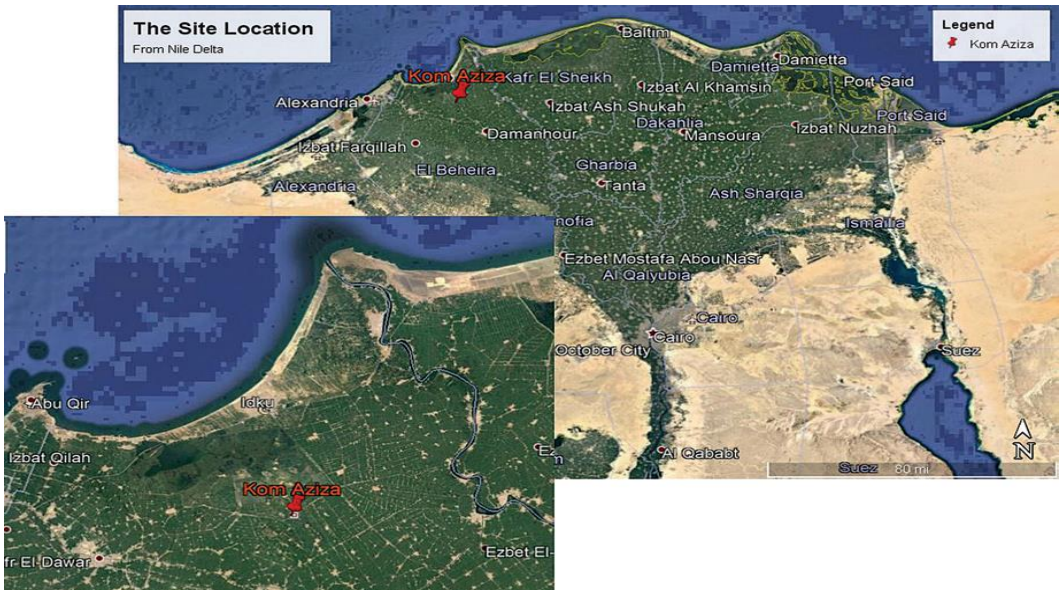
-SHEREEN EL-MORSI & AYA M. SALEM, "Burial Practices in West Delta: Cases from kom Aziza". *The Ancient Egyptians & the Natural World. 'Flora, Fauna & Science*, , Leiden: Sidestone Press, 2021.

-SNAPE, S.R., STEVEN R.N., *Ancient Egyptian Tombs the Culture of Life and Death*, ISBAN.2011, 1- 4.

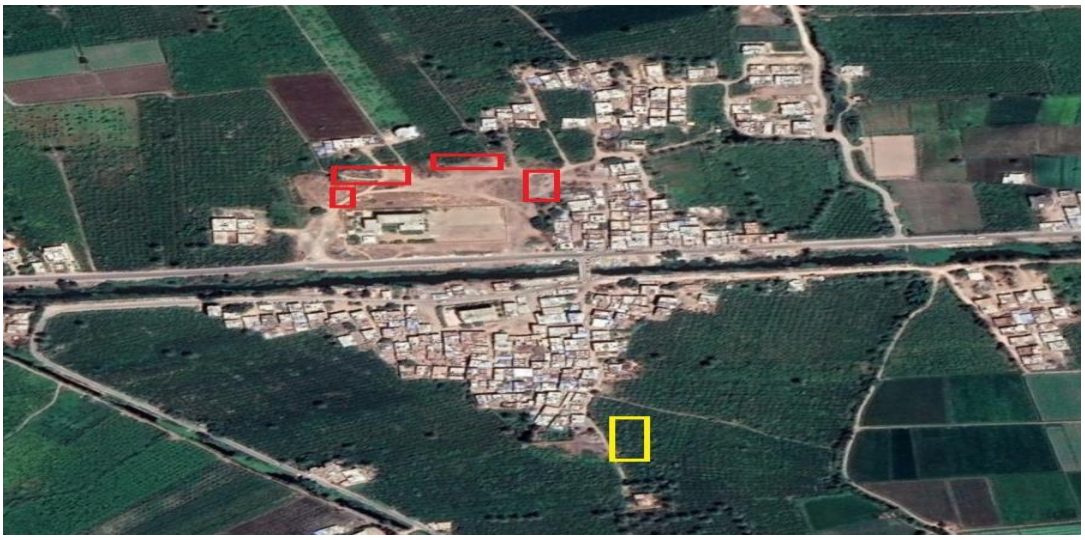
- TUCKER, T. L., "Bio Archaeology of Kafr Hassan Dawood: Preliminary Investigations", In: *Egyptology at the Dawn of the Twenty-first Century*, Proceedings of the Eighth International Congress of Egyptologists, Cairo 2000, edited by Z. Hawass, Cairo, New York, 2003, 530-535.

-W.L .NASH,F.S.A ,Tombs of the Ancient Egypt, privately printed, 1909.

الصور والأشكال



(شكل ١)، خريطة من جوجل ايرث توضح موقع كوم عزيزة بمنطقة غرب الدلتا

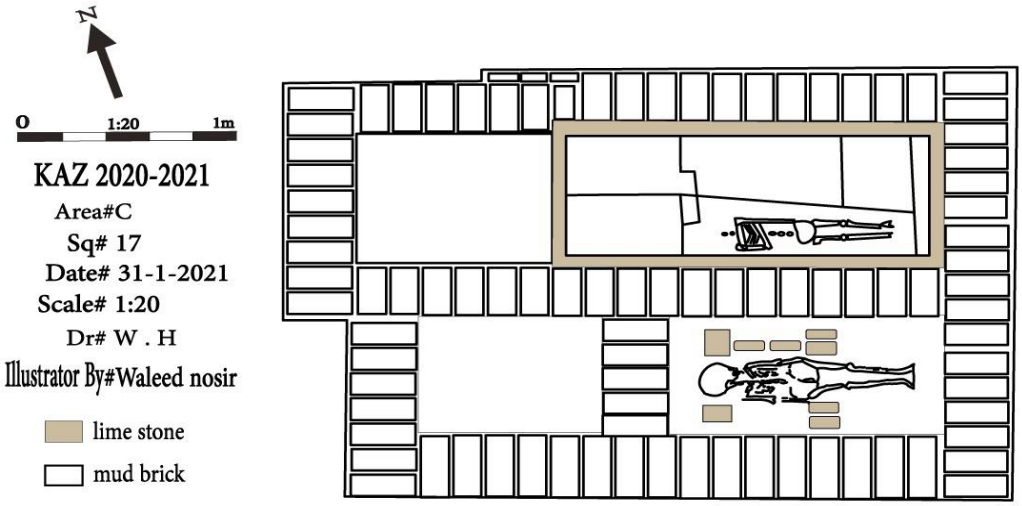


(شكل ٢)، خريطة من جوجل لموقع كوم عزيزة موضح عليها باللون الأصفر موقع الجبانة الفرعونية وباللون الأحمر موضع الجبانة اليونانية الرومانية نقلا عن نعيم، احمد محمد، *تقرير حفائر بعثة وزارة الدولة للسياحة والأثار بكوم عزيزة*، ٢٠٢١"

DOI 10.21608/CGUAA.2022.115124.110 | إبراهيم صبحى ابراهيم- أحمد محمد نعيم- أحمد عبد الهادى فايد

(لوحة ٣)، نماذج من الوحدات السكنية الفرعونية ـ والبطلمية التي عثر عليها بالموقع .كاميرا / ابراهيم صبحى

(لوحة ٤) تبرز وحدتي الدفن في المقبرة رقم ١ بجبانة عصر بداية الأسرات . كاميرا/ نعيم ، احمد محمد

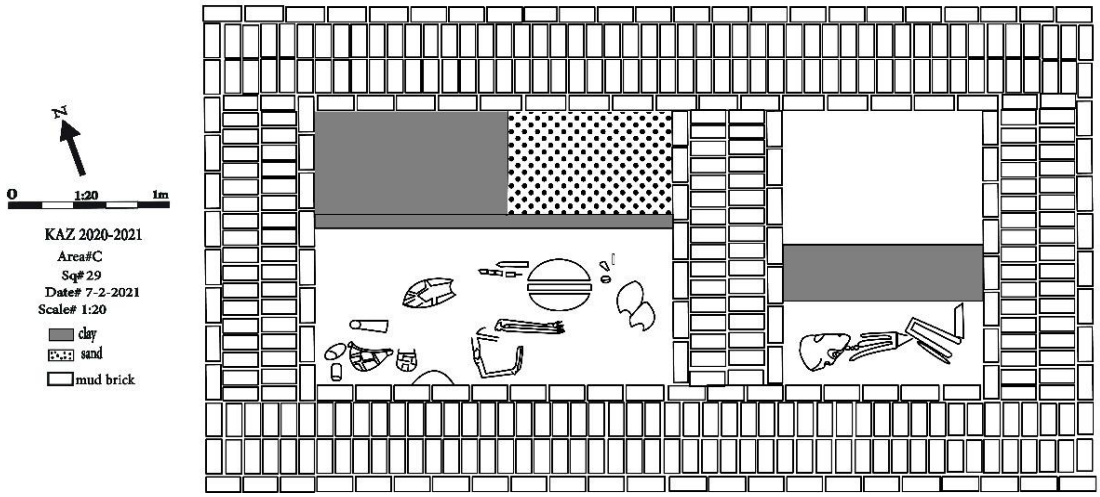


(شكل ٥) يبرز تخطيط المقبرة رقم١

(لوحة ٦) تبرز وضع الدفن للهيكل في المقبرة رقم١ . كاميرا/ احمدعبد الهادى

(لوحة ٧) تبرز وحدتي الدفن في المقبرة رقم ٥ بجبانة عصر بداية الأسرات والأثاث الجنائزى بهما .كاميرا/ نعيم ، احمد محمد

DOI 10.21608/CGUAA.2022.115124.110 | إبراهيم صبحى ابراهيم- أحمد محمد نعيم- أحمد عبد الهادى فايد



(شكل ٨) يبرز تخطيط المقبرة رقم ٥

(لوحة ٩) تبرز الهيكل العظمي داخل حفرة دفن بسيطة . كاميرا/ أيه سالم

(لوحة ١٠) تبرز هيكل عظمي داخل حفرة دفن بإطار من الطوب اللبن كاميرا/ نعيم ، احمد محمد

(لوحة رقم ١١) تبرز حفرة دفن بسيطة مزدوجة. كاميرا / ايه سالم

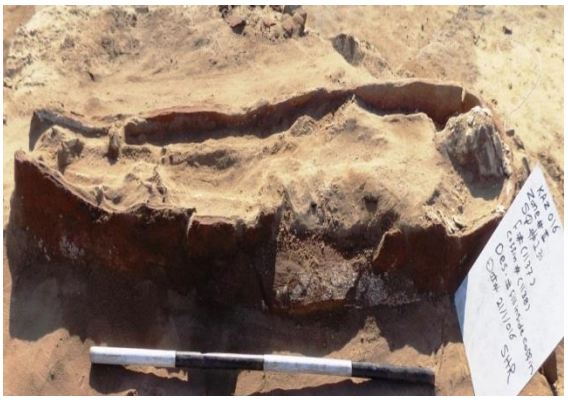
(لوحة ١٢) تظهر احد التوابيت البرميلية كاميرا/ ابراهيم صبحى

(لوحة ١٣) تظهر احد التوابيت البرميلية يعلوه شاهد للدفن كاميرا/ ابراهيم صبحى

DOI 10.21608/CGUAA.2022.115124.110 | إبراهيم صبحى ابراهيم- أحمد محمد نعيم- أحمد عبد الهادى فايد

(لوحة رقم ١٤) تظهر بعض بقايا النسيج الكتاني الذي كان يغطي الهيكل العظمي . كاميرا/ وليد عبد البارى

(لوحة ١٥) تمثل مجموعة توابيت فخارية بشكل أدمي عثر عليها بالموقع. تصوير / شرين المرسى



(لوحة ١٦)، تظهر الهيكل العظمي داخل احد التابوت

(لوحة ١٧)، لأحد نماذج دفنات الأطفال داخل اناء تخزين

كاميرا / شرين المرسى

(لوحة ١٨) تبرز نموذج لأحد دفنات الأطفال . كاميرا / رمضان محمد

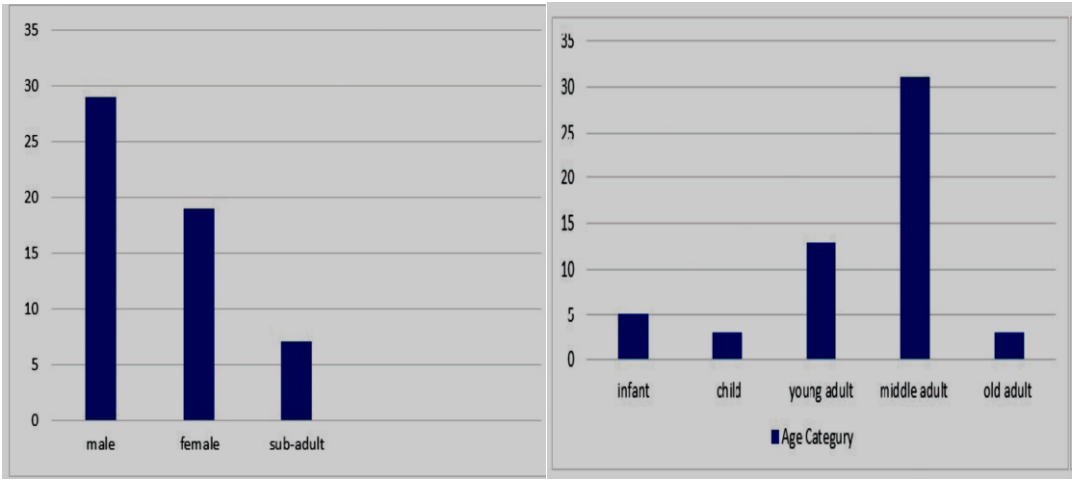
(لوحة ١٩) لأحد نماذج المقابر المحاطة بسياج من الفخار

(لوحة ٢٠) لمقبر بشكل مصطبة من الطوب اللبن.

كاميرا / محمد عبد العزيز

(لوحة ٢١) نماذج من الأثاث الجنائزي الذي عثر علية بمقابر جبانة بداية الأسرات. كاميرا/ ابراهيم صبحى

(لوحة ٢٢) نماذج من اللقي الأثرية بالجبانة الرومانية. كاميرا/ ابراهيم صبحى



(شكل ٢٣) رسم بيانى يبرز الدراسة الإحصائية للأعمار والأنواع "الجنس" بالجبانة اليونانية الرومانية

لوحة جنائزية للسيدة جد إمنت إيو إس عنخ *Ḏd-ỉmnt-iw<.s>-ꜥnḫ*

بالمتحف المصري (TR 25.12.24.20; SR 4/9427)

Funerary Stela of a Lady *Ḏd-ỉmnt-iw<.s>-ꜥnḫ*

in the Egyptian Museum in Cairo (TR 25.12.24.20; SR 4/9427)

آيه محمد أمين أمين

دكتوراه الفلسفة في الآداب من كلية الآداب – جامعة الإسكندرية تخصص آثار مصرية، وآخصائي آثار بمعهد البحوث والدراسات القبطية – بكلية الآداب– جامعة الإسكندرية

Aya Mohamed Amin Amin

Ph.D. in Egyptian Archaeology, Faculty of Arts, Alexandria University.
Inspector of Archaeology at Faculty of Arts, Alexandria University.
a.amin@alexu.edu.eg

الملخص:

يتناول هذا البحث لوحة جنائزية لسيدة تدعى "جد إمنت إيو إس عنخ *Ḏd-ỉmnt-iw.<s>-ꜥnḫ* " ، بالنشر والدراسة، وهي محفوظة بالمتحف المصري بالقاهرة تحت رقم TR 25.12.24.20; SR 4/9427، وتؤرخ بعصر الأسرة الثانية والعشرين، وتتميز مناظر هذه اللوحة بأنها بحالة جيدة، ويوجد بها كسر في جانبها الأيسر، وطولها حوالي ٢٥سم، وهي ذات قمة مستديرة. وتنقسم اللوحة إلى صفين، فضلا عن قمتها المستديرة، ومصور عليها صاحبة اللوحة والمعبود رع حور آختي وأنواع مختلفة من القرابين، وتميزت بتصوير منطقة جبل الموتى وبعض التفاصيل الخاصة به، وقد كتبت صيغة القرابين في خمس أعمدة رأسية بالكتابة الهيروغليفية، وكذلك بعض الألقاب. وتتضمن الدراسة قراءة ما ورد على اللوحة من صيغة قرابين وبعض الألقاب، فضلا عن دراسة المناظر المصورة على اللوحة وتحليلها.

الكلمات الدالة:

لوحة جنائزية؛ عصر الانتقال الثالث؛ الأسرة الثانية والعشرين؛ SR 4/9427، TR 25.12.24.20 ؛ *Ḏd-ỉmnt-iw<.s>-ꜥnḫ*

Abstract:

This research is a publication of the stela of *Ḏd-ỉmnt-iw<.s>-ꜥnḫ*, No. SR4/9427 and TR 25.12.24.20 in the Egyptian Museum in Cairo, and the stela is dated back to the 22nd Dynasty.

The scenes in the stela are in good condition, and its considered from the stelae with a round top shape, hieroglyphic text, and two registers of scenes.

The main aim of the research is to focus on reading hieroglyphic texts and iconographic resources based on stela as the development of clothes, wigs, and offerings and comparing this stela with the stelae of the 3rd intermediate period.

Key words:

, *Ḏd-ỉmnt-iw<.s>-ꜥnḫ*, Third Intermediate Period, TR25.12.24.20 -SR 4/9427 Funerary stela, 22nd Dynasty

المقدمه:

يتناول هذا البحث نشرًا علميًا للوحة الجنائزية الملونة ذات القمة المستديرة[١]، الخاصة بالسيدة "جد إمنت إيو إس عنخ" *Ḏd-Imnt-iw<.s>-ꜥnḫ* ، والتي عثر عليها بالشيخ عبد القرنه بطيبة، والمحفوظة بالمتحف المصري بالقاهرة تحت رقم TR 25.12.24.20; SR 4/9427 ، (لوحه قم ١،٢).

ولقد امتازت اللوحة موضوع الدراسة بعدد من السمات والخصائص العامة منها وجود علامة السماء أعلى الاستدارة، وهي سمه من سمات اللوحات في عصر الانتقال الثالث، وظهور المعبود "رع حور آختي" على معظم لوحات العصر المتأخر، وقد تميزت مائدة القرابين في هذا العصر بأنواع كثيره من القرابين، وقد تميز الصف السفلي بتصوير مناظر الجبانة وكذلك مناظر الأشجار، وتأتي أهمية الدراسة من خلال تحليل المناظر والنصوص التي جاءت على اللوحة، ومن الصعوبات التي واجهتني هي صعوبة قراءة بعض العلامات التي جاءت على اللوحة، ومقارنة هذه اللوحة باللوحات المعاصره لها، وقداعتمدت الدراسه على المنهج العلمي المتبع على الوصفي والتحليلي.

١. وصف اللوحة (شكل١، ٢)

نوع اللوحة محل الدراسة:	لوحة جنائزية ذات قمة مستديرة
عصر اللوحة:	عصر الانتقال الثالث – الأسرة الثانية والعشرون[٢]
مكان الأكتشاف:	الشيخ عبد القرنة بطيبة.
مكان حفظ اللوحة:	المتحف المصري بالتحرير
مادة الصنع:	الخشب المطلي بالجص[٣]
أبعاد اللوحة:	طول اللوحة ٢٥سم، عرضها ٢٣سم، سمكها ٣سم

[١] تُمثل اللوحة بوجه عام عنصر أثري مصنوع إما من الحجر أو من الخشب، وتنقسم اللوحات من حيث الوظيفة إلى لوحات الحدود (لوحات ملكية) ولوحات جنائزية (لوحات الأفراد) ومن حيث الشكل إلى لوحات مستطيلة ولوحات ذات قمة مستطيلة ولوحات ذات قمة هرمية (لوحات شمسيه)، وقد عرفت اللوحات ذات القمة المستديرة منذ عصر الاسرة الأولى، عندما كان يوضع منها زوجان أمام المقبرة الملكية كعلامة لمقابرهم، ولتدوين أسمائهم عليها، وتحديد مكان وضع القرابين، وذلك نظرًا لأهمية الاسم والحفاظ على شخصية المتوفي حيه للأبد، وكان المنظر الشائع على هذه اللوحات هو منظر المتوفي أمام مائدة القرابين تصاحبه صيغة تقديم القرابين، أما الكتابات فهي تعطي معلومات عن أصل الشخصية ووضعها الاجتماعي وحياتها، وتعد اللوحات الجنائزية عنصر أثري مرتبط بالمقبرة أو المقاصير الجنائزية، وهي الأكثر شيوعًا بالنسبة للأفراد عامة سواء من الطبقات العليا أو الطبقات المتوسطة الذين يرغبون في تخليد أسمائهم وطلب القرابين بعد الموت للمزيد انظر:

VANDIER, J., *Manuel d'Archaéologie Archaéologie Egyptiene*, Pairs, 1952, 482-520; HERMANN, H., *Die Stelen der Thebanischen Felsgräber der 18 dyn*., Hamburg 1940, 32.

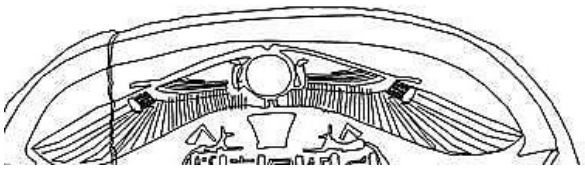
[2] PORTER, B. & MOSS, R. *The Theban Necropolis* I, part 2, Private Tombs, Oxford, 1964, [=*PM.*], 801.

[٣] سجلات المتحف المصري بالتحرير.

حالة اللوحة: اللوحة بحالة جيدة، لكن يوجد كسر بجانبها الأيسر، ومازلت تحتفظ بألوانها الرائعة، قد ميز الكاتب العلامات الهيروغليفية باللون الأسود، أما المناظر فقد نوع تلوينها بين الألوان الأسود، والأخضر والأحمر، والأزرق.

وتتكون اللوحة من قمة مستديرة وصفين من المناظر.

١,١ القمة المستديرة (شكل ١)



(شكل ١) **القمة المستديرة**

تفريغ الباحثة

بالنسبة للشكل المستدير (المقوس) لقمة اللوحة فقد ظهر في الاسرة الثالثة[٤]، ويعطي فيسندورف WESTENDORF تفسيرًا دينيًا لذلك بأن هذا التقوس هو تمثيل ومحاكاة لقبة السماء، حيثُ يعبر إله الشمس رع في رحلته اليومية[٥] .

فقد صُورت علامة السماء 𓇽 أعلى استدارة اللوحة، وقد ظهرت هنا محمولة على علامتي *w3s* اللذان ظهرا كأنهما عمودان يحملان السماء وأسفلهما علامة الأرض[٦]، وحسب تصوير الفنان المصري فقد صورت السماء أعلى منطقة الاستدراة، لتُمثيل عالم الأحياء.

وقد صُور قرص الشمس المجنح أسفل السماء باللون البرتقالي، ويحيط بها جناحان ذوا ريش باللون الأخضر، ويحيطها من كل جانب حَيَّتا الكوبرا، وقرص الشمس ينشر جناحيه لحماية كل الرموز الدينية الموجودة على اللوحة، وكذلك للحماية والدفاع عن المتوفَّى في العالم الأخر، ويرمز لضوء الشمس والبعث في العالم الآخر، ولقد ظهر قرص الشمس على قمة اللوحات منذ عصر الدولة الوسطى، بينما ترمز حَيَّتا الكوبرا إلى الشمال والجنوب[٧].

---

[4] HERMANN, *Die Stelen*, 32.

[5] WESTENDORF, W.: «Altägytische Darstellungen des Sonnenlaufes auf der Abschüssigen Himmelsbahn», *MÄS 10*, 1966, 74.

[٦] ولكنسون، ريتشارد هـ.: *قراءة الفن المصري: دليل هيروغليفي للتصوير والنحت المصري القديم*، ترجمة: يسرية عبدالعزيز حسني، القاهرة، المجلس الأعلى للآثار، ٢٠١٠، ١٢٦-١٢٧.

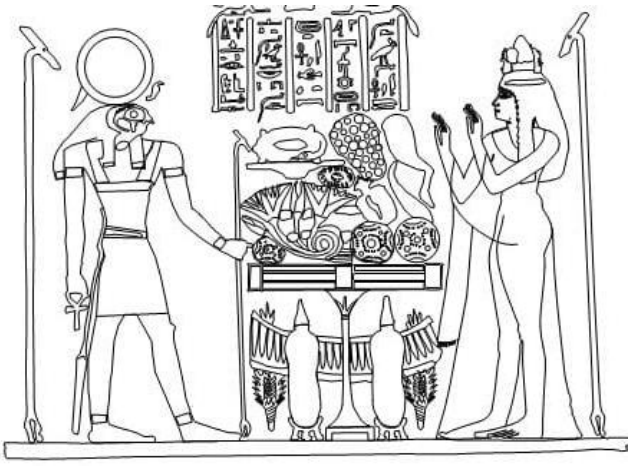
[7] GARDINER, A. H.: «Horus the Behdetite» *JEA* 30, 1944, 46-48; HÖLZL, R.:«Rond Topped Stelae from Middle kingdom to the Late Period, Remarks on the Decoration of the Lunttes», *SCIE 1*, 1992, 288.

DOI 10.21608/CGUAA.2022.116940.1113 | ايه محمد أمين أمين

وصور أسفل الكوبرا إناء يعرف باسم *wsḫ* 𓎛 بدون علامات الماء وذلك بين كفي ابن آوى، ويرى HERMANN أن الإناء يرمز إلى كوب يشرب به المتوفَّى. أما WESTENDORF فيشير فقط لوظيفته باعتباره إناء قرابين، ويبدو أن تم تصوير الإناء كوعاء بما يمكن استخدامه في تقديم القرابين من النبيذ والماء أو الجعة، ويمكن أن يكون الإناء اختصارًا للفعل *iʿb* أو *ʿb* أو *ʿb3* والذي يترجم بمعنى يقدم، وقد جاء ذكر الإناء كمخصص لبعض الكلمات مثل *ḥnkt* بمعنى قربان الجعة، و *rnpwt* بمعنى قربان الخضروات، ولعل ظهور الإناء دليلًا على أن كل ما يتم تقديمه للمتوفى جيدٌّ ونقيٌّ، ويمكن أن يكون ظهور الإناء بين كفين ابن آوى ما يشير أيضًا إلى وظيفته باعتباره رمزًا للقرابين[٨].

وصُور إنبو في هيئة ابن آوى 𓃢 على قمة اللوحة؛ لحماية المتوفى واللوحة معًا[٩]، ويبرز من مُنتصف ظهره المذبة[١٠]، وكان دوره أن يُنير للمتوفَّى الطريق في العالم السفلي[١١]، وتجدر الإشارة هنا إلى أن وجود إنبو في منطقة الاستدارة، يعود لكون المنطقة تُمثل الجبل، حيث أن إنبو قد حمل لقب *tpy ḏw.f* الذي على جبله، ويشير هذا اللقب إلى أن المعبود "إنبو" يشاهد الموتى وجباناتهم من فوق الجبل في الصحراء.

٢,١ الصف العلوي: (شكل ٢)



(شكل ٢) الصف العلوي

تفريغ الباحثة

[8] RADWAN, A.: « The Stela Louver C211», *BACE* 21, 2010, 109.

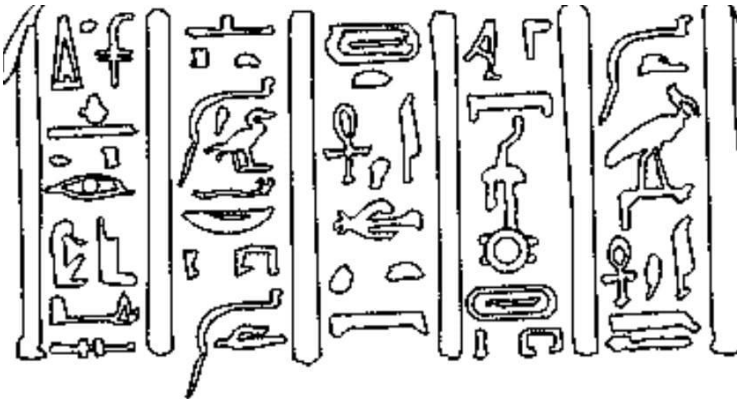
[9] HÖLZL, «Rond Topped Stelae from Middle kingdom to the Late Period» , 288.

[10] RADWAN, A.: «Six Ramesside Stelae in the Poulae Pyramidion-from», *ASAE* 71, 1987, 223.

[11] ALI, N.O.: «Three Stelae from Aine-Shams», In *The Horizon Studies in Egyptology in Honour of M.A. Nur El-din 10-12 April 2007*, edited by Basem Sami El-Sharkawy, III, Cairo: American University Press, 2009, 66.

١,٢,١أعمدة رأسية بالكتابة الهيروغليفية (شكل ٣)

تبداء مناظر الصف العلوي بخمسة أعمدة عمودية رأسية على النحو التالي:



(شكل ٣) أعمدة رأسية بالكتابة الهيروغليفية

تفريغ الباحثة

ḥtp-di-nsw Wsir
di {.s} ḥtp ḏf3w
(n) nb<.t> pr Ḏd-ʾImnt –iw<.s> ʿnḫ
ms.t s3.t ḥry ḥmw-pr-ʾImn
Ḏd-Ḏḥwty-iw<.f>-ʿnḫ
m3ʿ-ḫrw

قربان يعطيه الملك وأوزير،

الذي يعطي قرابين جفاو،

لسيدة المنزل "جد إمنت أيو إس عنخ"،

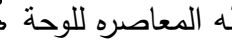
ابنة المشرف محبوب المعبود رئيس حرفيي معبد "آمون"،

" جد جحوتي أيوف عنخ"، صادق الصوت.

١,١,٢ .١التعليق على الكتابة الهيروغليفية

جاء اتجاه كتابة العلامات هنا من اليمين إلى اليسار، لكن قراءتها كان عكس ذلك، أي من اليسار لليمين، إلا بعض العلامات فقد جاءت قراءتها من الشمال، أي عكس اتجاه علامات النص؛ مثل كلمة *ḥtp* فقد جاءت في العمود الأول بهذا الشكل وجاءت كذلك في العمود الثاني بهذا الشكل ، وفي العمود الأول جاءت مكان ، أما العلامة *ḥmw* فجأت في إتجاه اليسار، وقد أخطأ كاتب اللوحة في العمود الأول في صيغة الضمير الغائب المفرد في *di.s* وهي تعود للضمير الغائب المؤنث، فكان يجب أن يكتب الضمير الغائب المذكر *di.f*؛ لأن الضمير هنا يشير إلى المعبود "أوزير".

ظهور المعبود "رع حور آختي" على معظم اللوحات في العصر المتأخر، ربما يرجع إلى انتشار عبادته في هذه الفترة، أو أحد صور إله الشمس، وقد ظهر على شكل إنسان برأس صقر ويعلوه قرص الشمس وثعبان الكوبرا، ويتكون اسمه من اسم رع وكذلك حور والأفق[١٢]، وظهر حاملا علامة *ꜥnḫ* التي تشير للحياة والوجود[١٣]، ويحمل صولجان *wꜣs* المعبر عن للقوة والسلطة[١٤].

أما بخصوص اسم صاحبة اللوحة فقد تم قرائته[١٥] *Ḏd-ʾImn.t-iw.<s>-ꜥnḫ*، حيثُ أن الصيغة المؤنثه من الاسم ترد على النحو الذي أورده Ranke[١٦] من أحد الأمثله المعاصره للوحة  ، والذي يتضح فيه وجود ضمير الغائب للشخص الثالث المؤنث ضمن الأسم، أما بخصوص ترجمة الاسم ترجم بمعنى "تقول إمنت فلتعش أعضائها"، وهو اسم مؤنث ظهر في العصر المتأخر.

ونظرًا لعدم وضوح علامة ( ) في العمود الثالث بعد اسم صاحبة اللوحة، فقد تعددت القراءات، فقد ترجمها ABDALLA[١٧] بمعنى صادق الصوت، وإن كان من الأرجح قراءتها بـ *ms.t-sꜣ.t*، وتعني المنسوبة (ابنة)، حيث يمكن قراءتها بما أورده قاموس برلين على النحو التالي [١٨]، حيث أن *mꜣꜥ-ḫrw* قد أوردها كاتب اللوحة بشكل واضح في أخر العمود الخامس.

ولقد ظهر لقب *ḥry ḥmw-pr-ʾImn* في رأي AL-AYEDI في عصر الدولة الحديثة، بالدلالة الصوتية *ḥry ḥmw n ʾImn*[١٩] بمعنى رئيس حرفيي آمون، وكذلك *ḥry ḥmw nw ḥm nṯr ʾImn*[٢٠] بمعنى رئيس حرفيي معبد آمون.

٢,٢,١ مناظر الصف العلوي

استخدم الفنان اللون الأزرق الفاتح كخلفية لهذا الصف بما يحاكي لون السماء، وصُورت أسفل الكتابة الهيروغليفية صاحبة اللوحة وتدعى "جد إمنت إيو إس عنخ" *Ḏd- ʾImn.t –iw<.s> ꜥnḫ* رافعة يديها في وضع تعبُّد للمعبود "رع حور آختي"، وترتدي رداءً ذا كم واحدٍ، والرداء واسع فضفاض شفاف ذو طيات من البليسيه، وشعرًا مستعاراً عليه القمع العطري، وأرتدت قلادة *wsḫ*.

---

[١٢] نور الدين، محمد عبد الحليم، *الديانة المصرية القديمة، المعبودات*، جـ.١، ط.٢، القاهرة: دار الأقصى، ٢٠١٠م، ٢٥٧.

[١٣] نور الدين، *الديانة المصرية القديمة، المعبودات*، ٤٢.

[١٤] ولكنسون، *قراءة الفن المصري*، ١٨٠.

[15] ABDALLA, A.: «Wooden Stelae from the Late Period in the Cairo Museum», *Varia Egyptiaca* 3, San Antonio, Van Siclen Books, 1987, 13; PORTER, & MOSS, *PM* I², 801

[١٦] وقد قراءها RANKE *Ḏd-ʾImn -iw.s-ꜥnḫ*.

RANKE, H., *Die Ägyptischen Personennamen*, vol. 2, Glückstadt, Hambourg, 1952, 334, №.7 [=*PN*.].

[17] ABDALLA, *Varia Aegyptiaca*, 3, 13.

[18] ERMAN, A., & GRAPPOW, H., (eds.), *Wörterbuch der Agyptiscen Sprache,* vols. II, Leipzig: J. Hinrichs, 1927, 140, 14. [=*Wb*.].

[19] AL-AYEDI, A., *Index of Egyptian Administrative, Religious and Military Titles of the New Kingdom*, Ismaillia, Obelisk Publications, 2006, 398, №. 1342.

[20] AL-AYEDI, *Index of Egyptian Administrative*, 398, №. 1343.

صُوِّر المعبود "رع حور آختي" في هيئة إنسان برأس صقر، يعلوه قرص الشمس، ويحيط به ثعبان الكوبرا، ويرتدي نقبة قصيرة لها حزام ذو ذيل، ويحمل في إحدى يديه صولجان *wꜣs* وبالآخرى علامة *ꜥnḫ*.

وصُورت بين صاحبة اللوحة والمعبود "رع حور آختي" مائدة قرابين رئيسية عليها ثلاثة أرغفة من الخبز المستدير، وستة حبات من البلح الرطب، وثلاث حبات من البلح الأحمر، ورمانة واحدة، وعنقود من العنب الأسود، وباقة من زهور اللوتس، وكتف ثور، وإوزة مذبوحة وضعت فوق مائدة صغيرة وضعت أعلى القرابين، وظهر أسفل مائدة القرابين الرئيسية إناءان كبيران.

١ .٢,٢,١ صاحبة اللوحة وزينتها

ومن الملاحظ أن الفنان لوَّن خلفية هذا الصف باللون السماوي الأزرق الفاتح؛ للتعبير عن الحياة الدنيوية، ولعل وضع صولجان *wꜣs* على جانبي هذا الصف، جاء في تعبير منهما لكي يمثلان عمودين يحملان السماء، ويعود تصوير ذلك المنظر لعصر الانتقال الثالث.

بالنسبة للرداء الذي ترتديه صاحبة اللوحة جد إمنت إيو إس عنخ *ḏd- ꜣmn.t –iw<.s> ꜥnḫ* فيتميز بأن طويل إذ يصل طوله إلى الأرض، وذو طيات من البليسيه يغطى الذراع الأيمن بوشاح ذو كم واسع، وتُرك الذراع الأيسر عاريًا، ويرجع هذا الرداء إلى عصر الأسرة الثامنة عشرة[٢١]. وترتدي صاحبة اللوحة شعر مستعار ثلاثي طويل[٢٢]، يغطي الأذن[٢٣] تتدلى الخصلة اليسرى منه لتغطي الصدر، وقد أمتاز الشعر المستعار بالكثافة وكثرة التعريجات وألتف حول الشعر من الأعلى شريط للزينة.

وكان هذا الشعر المستعار يرتديه الرجال والنساء وكذلك المعبودات، وكل الطبقات الاجتماعية في مصر القديمة، وقد ظهر الملوك في عصر الأسرة الثالثة يرتدونه؛ فقد ارتداه الملك جسر، وكذلك الملك "حور" من الأسرة الثالثة عشرة، كما ارتداها بعض الأفراد من الأفراد في عصر الدولتين القديمة والوسطى، ويبدو أن الغرض من ارتداء هذا النوع من الشعر المستعار إنما هو غرض ديني؛ حيث ارتداها المعبودات، وخاصة المعبود " أوزير"، وظهر هذا الشعر على التوابيت الآدمية منذ نهاية الأسرة الثانية عشرة بشعر طويل، وهذا يمثل اتحاد المتوفى مع المعبود " أوزير"، ومما سبق نستنتج أن الأحياء والأموات وكذلك المعبودات ارتدوه، وذلك ما يؤكد فكرة ارتباط الأحياء والمعبودات معًا، وفكرة البعث بعد الموت[٢٤].

[21] JOBNSTONE, J. M.: "Clothing Represented on the Salahkana Stelae", In *The Salakhana Trove Votive Stelae and other Objects from Asyut, Oxfordshire Communications in Egyptology 7*, edited by DuQuesne, Terence, London, 2009, 539-540.

[22] TASSIE, G. J.: "Hairstyles Represented on the Salahkana Stelae", In *the Salakhana Trove Votive Stelae and other Objects from Asyut, Oxfordshire Communications in Egyptology 7*, edited by DuQuesne, Terence, London, 2009, 465.

[23] HEMA, R. A.: " Typology of the Clothing and wigs", In *Grop Statues of Private Individuals in the New Kingdom*, British Archaeological Reports, *1413*, vol. I, *chapter 2*, Oxford, 2005, 375; Tassie, In *the Salakhana Trove Votive Stelae and other Objects from Asyut*, 465.

[24] TASSIE, In *the Salakhana Trove Votive Stelae and other Objects from Asyut*, 465-466.

وتجدر الإشارة إلى ظهور الشعر المستعار للأفراد منذ عصر ما قبل الأسرات واستمراره حتى العصر البطلمي، وتزين به كلٌّ من النساء والرجال، فقد زينت به التماثيل العاجية لسيدة من الكوم الأحمر[٢٥]، وفي عصر الدولة القديمة أصبح أكثر شعبية، فقد ارتدته كل نساء الطبقات الاجتماعية، وقد ظهر على نقوش مقابر الدولة القديمة، وقد أصبح نادرًا ما يصور على تماثيل النساء، أما في عصر الدولة الوسطى فقد أصبح الشعر المستعار خلف الأذن، وأكثر انحناءً ومنتفخًا وبدون أي فرق، وكان في هذا العصر خاص بالنساء والرجال والكهنة فقط من يرتدونه، أما في عصر الدولة الحديثة فقد أصبح أكثر طولًا وسمكًا وأكثر أنتشارًا بين طبقات الشعب المختلفة. وإن كان من الملاحظ تخصيصه للمعبودات والملكات وسيدات الطبقة الوسطى في عهد الملك "أمنحتب الثاني"، أما باقي السيدات، فقد ارتدين شعر الاحتفال أو الشعر المغلف.

واختص عهد الملك "أمنحتب الثاني" أيضًا بطراز جديد من هذا الشعر الثلاثي، وكان عبارة عن خصلات من الضفائر محززة، وفي عهد الملك "توت عنخ آمون" اختلف عن الشعر الثلاثي التقليدي والمنتفخ، إذ أصبح أكثر طولًا، وقُسِّم الشعر إلى ثلاث خصلات بكل خصلة مجموعة من الضفائر، التي عقدت نهايتها بإحكام، وفي الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين أصبح الشعر الثلاثي أخف وأكثر طولًا، كما كانت له ضفائر وأحيانًا بدونها.

ثم أصبح الشعر الثلاثي التقليدي في العصر المتأخر أكثر شعبية، لكن ليس طويلًا في معظم المناظر، أو مزخرف كما في منتصف الدولة الحديثة، ويشبه شعر الدولة الوسطى؛ فقد كان منتفخًا وخلف الأذن مثله، ونادرًا ما يظهر الشعر المستعار أكثر طولًا وأخفَّ، كما ظهرت النساء ترتديه في العصر البطلمى؛ لكن الطراز الهليني ساد عليها بشعر رفيع ذي ضفائر قصيرة، وذلك تقليداً للنساء المصريات[٢٦]. وترتدي السيدة صاحبة اللوحة القمع العطري فوق الشعر المستعار الثلاثي، وظهر ذلك على المناظر منذ الأسرة الثامنة عشرة، وهو عبارة عن قمع من الدهن المختلط بالعطر، ويستخدم في وقاية الشعر من أشعة الشمس التي تسبب جفاف الشعر[٢٧]، وكذلك كان يوضع لإضفاء رائحة ذكية تذوب فوق الشعر بعد تعرض صاحبته لأشعة الشمس[٢٨].

---

[25] BROWN, S.: "Hair Styles and Hair Ornaments", In *Egyptian Art: Principles and Themes in Wall Scenes* , edited by Leonie Donovan & Kim McCorquodale, Prism Archaeological Series 6, Guizeh: Prism publications office, 2000, 183; TASSIE, G. J., The Social and Ritual Contextualisation of Ancient Egyptian Hair and Hairstyles from the Proto Dynastic to the End of the Old Kingdom», vol. II, *Ph.D Thesis*, University College London, 2009, 410; TASSIE, In *the Salakhana Trove votive Stelae and other objects from Asyut*, 466.

[26] HEMA, In *Grop Statues of Private Individuals in the New Kingdom*, 376; TASSIE, In *the Salakhana Trove Votive Stelae and other Objects from Asyut*, 467-470.

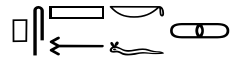
[27] CHERPION, N.: «Le Cône d'onguent, Gage de Survie», *BIFAO* 94, 1994, 79; Brown, In *Egyptian Art: Principles and Themes in Wall Scenes*, 187.

[28] LUCAS, A.: «Society Cosmetics, Perfumes and Incense in Ancient Egypt», *JEA* 16 , 1930, 44.

وكان يتم تثبيته بواسطة مادة صمغية كالراتينج[٢٩]، وهو عبارة عن قمع صنع من دهن الحيوان[٣٠]، ولقد كان لاستخدم القمع العطري لدى المتوفي رمزيه دينيه؛ فهو يُعبر عن فكرة البعث وتجديد الحياة، حيثُ ظهر أحد الموتى في بعض المناظر أمام محكمة "أوزير" بالقمع العطري دون الشعر المستعار، وهذا ما يؤكد رمزيته الدينية[٣١]، وكان بداية ظهور القمع العطري في عهد الملك "أمنحتب الثالث" واستمر في فترة الرعامسة، التي زاد انتشاره فيها، كما استبدل القمع العطري أحيانًا بزهرة لوتس كبيرة؛ وتم استخدام القمع العطري من قِبل الرجال والنساء على حد سواء[٣٢].

٢,٢,١. ٢ القرابين

عُرف الخبز المستدير باسم *psn*[٣٣]، وقد ذُكر فى قوائم القرابين منذ عصر الأسرة الرابعة، وكثر استخدامه في عصر الدولة الحديثة[٣٤]، ويعد قربان الخبز من أهم القرابين التي ظهرت على المناظر، وكانت تقدَّم للآلهة والملوك والأفراد على اللوحات بصفة خاصة، والخبز هو الغذاء الأساسي للمصريين[٣٥].

ولم يقتصر استخدام الخبز كطعام في الحياة اليومية فقط، فالبعض من أنواعه له دور طقسي في إعادة بعث المتوفى، ومنها ما أطلق عليها  *psš- kf*[٣٦] وهو نفس الاسم الخاص بإحدى الأدوات المستخدمة في طقسة فتح الفم، ويبدو أن الغرض من تصوير قربان الخبز فوق موائد القرابين هو تقديمه إلى المتوفى كغذاء بعد وفاته؛ ليضمن له استمرارية الحياة في العالم الآخر[٣٧].

---

29 CHERPION, *Le Cône d'onguent, Gage de Survie*, 81.

30 BROWN, In *Egyptian Art: Principles and Themes in Wall Scenes*, 183, 187.

31 CHERPION, *Le Cône d'onguent, Gage de Survie*, 83.

32 CHERPION, *Le Cône d'onguent, Gage de Survie*, 85; FAULKNER, R.O.: «The Bremner -Rhind Papyrus: I. A. The Songs of Isis and Nephthys», *JEA* 22, 1936, 131.

وعن مناظر القمع العطري فوق رأس أحد الموتى والذي ظهر حلية الرأس في مقبرة "تب آمون" انظر

CHERPION, *Le Cône d'onguent, Gage de Survie*, FIG. 2.

33 ERMAN, & GRAPPOW, (eds), *Wb.*, vol. I, 549, №. 18-21

٣٤ المهدي، ايمان محمد أحمد، *الخبز في مصر القديمة*، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩م، ٢٩-٣٠.

٣٥ تيبو، روبير جاك، *موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية*، ترجمة: فاطمة عبدالله محمود، ومراجعة: محمود ماهر طه، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٤، ١٣٧.

ANDERSON, J.B., «The Tomb Owner at the Offering Table», In *Egyptian Art: Principles and Themes in Wall Scenes"*, edited by Leonie Donovan & Kim McCorquodale, Prism Archaeological Series 6, Guizeh: Prism publications office, 2000, 132.

36 ERMAN, & GRAPPOW, (eds), *Wb.*, vol . I, 555, №. 3;

المهدي، *الخبز في مصر القديمة*، ٣١.

٣٧ عبد العال، عائشة محمود، "لوحات أفراد الدولة الوسطى (مجموعة المتحف المصري بالقاهرة)"، *رسالة ماجستير* غير منشورة، كلية الآثار جامعة القاهرة، ١٩٩٥م، ٢٢٩-٢٣٣.

أما عن كتف الثور، فمن المرجح أن أقدم تصوير لذبح الثور يرجع إلى عصر الأسرتين الأولي والثانية، وانتشر بكثرة في عصر الدولة القديمة وحتى العصر المتأخر[٣٨].

ويُعد هذا الجزء من أهم أجزاء الأضاحي إلي جانب أهميته كطعام، فقد كان له دورًا هامًا في الشعائر الدينية، إذ يرمز إلي القوة الكامنة في الحيوان كما أنه أقوي أجزائه، وعلي هذا يمكن أن تنتقل القوة والحيوية إلي المتوفي، كما أنه أكثر الأجزاء تصويرًا على موائد القرابين، وكذلك جاء في إحدي البرديات لكاهن يخاطب الملك قائلًا: "انهض لكي تستمتع بأكل كتف الثور"[٣٩]. وأشار إيج برت EGGEBREHT أنه رمز للقوة والحيوية التي سوف تنقل للمتوفي لكي يُبعث مرة أخري من جديد ويعيش بقوته[٤٠]، ويؤكد يونكر *JUNKER* أن كتف الثور من أهم القرابين التي تقدم للأموات[٤١]. ويرى تافيلد TEVELD أن قطع كتف الثور تقليداً لما قام به "حور" من قطع كتف المعبود "ست" الممثل في هيئة الثور، وكان قطعها بمثابة القضاء على الشر[٤٢]. ويُستدل على ما سبق ما ورد في التعويذه رقم ٤٠٨٥ في نصوص الأهرام

[٤٣]

rḫst(w) n.f kꜣ.w
spt.(tw) n.f ḫpš.w
pr.f ir ḥwt Ḥr ir(y).t pt

تذبح له الثيران،

وتقطع له الأفخاذ؛

لكي يصعد إلى مقر "حور" في السماء

وعليه فإن الغرض من قطع كتف الثور إنما هو لإعادة البعث والحياة والقضاء على الشر، كما ترمز كلمة *ḫpš* إلى القوة الكامنة في الحيوان وصعود الروح إلى السماء.

وكانت الطيور وخاصةً الإوز المذبوح من أهم القرابين التي تقدم للمعبودات والأشخاص على حدٍّ سواء، وتكاد لا تخلو الموائد منها، وكان لها دور مهم في الشعائر الدينية، وتُعد من بين القرابين التي تكاد لا

[38] MONTET, P.: «Les Scénes de Boucherie dans les Tombe de l' Ancien Empire», *BIFAO* 7 , 1910, 44, FIG. 2.

[٣٩] صديق، يسر، "قرابين الأضاحي في نصوص ومناظر الدولة الحديثة والعصر المتأخر في مصر القديمة"، *رسالة ماجستير* غير منشورة/ كلية الآثار – جامعة القاهرة، ١٩٨٧م، ١٨٧.

[40] EGGEBRECHT, A., *Schlachtungsbräuche im Alten – Ägypten und ihre Wiedergable im Flachbild bis zum Ende des Mittleren Reiches: Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München*, Münhen, 1973, 55.

[41] JUNKER, H., *Gîza. X. Bericht über die von der Akademie der Wissenschaften in Wien auf Gemeinsame Kosten mit Grabungen auf dem Friedhof des Alten Reiches bie den Pyramiden von Gîza* III, Wien; Leipzig: Hölder-pichler-Tempsky, 1951, 109.

[42] TEVELD, H., *Seth the God Confusion*, Leiden, 1976, 86.

[43] FAULKNER, R.O., *The Ancient Egyptian Pyramid Texts* 1, Oxford, 1969, 172, PT, 485, *Pyr*. 1026b-c.

تخلو منها اللوحات، وقد صُورت الإوز بعدة أشكالاً مختلفة؛ ومنها في شكل فصلت رأسه عن جسده، أو كانت به الرأس تتدلى من الطائر؛ كما على اللوحة محل الدراسة، ويبدو أن رمزية تقديم الإوز المذبوح للمتوفى هو انتقال القوة الحيوية التي في الطائر إلى المتوفى، والقضاء على الأعداء المتمثلين في هيئة الإوز[٤٤].

تعد زهرة اللوتس نباتًا مائيًّا ينمو في البرك والمستنقعات، وتعتبر زهرة اللوتس ذات رمزية دينية وخاصة في العالم الآخر؛ فهي رمز لإعادة الحياة بعد الموت[٤٥]. ولقد أطلق المصري القديم عليها في المصرية القديمة عدة أسماء منها[٤٦] *sšn* [٤٧] وأطلق على البراعم أسم *nḥbt* [٤٨] ولقد ارتبطت بالمعبود "نفرتم"، كما رمزت لتجديد الولادة والبعث، فهذه الزهرة قادرة على الحياة وكان المتوفى يأمل في الفصل ٨١ من كتاب الموتى أن يتحول إلى زهرة اللوتس، حيثُ يبعث من جديد، وذلك باعتبارها رمزاً للبعث[٤٩].

ولم تخلو مائدة القرابين أيضًا من الفاكهة فقد صُور الرمان عليها، وعرف في مصر القديمة باسم *ỉnhmn*[٥٠]، وقد ظهر منذ عصر الدولة الوسطى، لكن زُرِعَ في مصر في عصر الدولة الحديثة، فقد عاد بها الملك "أحمس" من غزواته من آسيا، وزرعها في حديقته النباتية، وأُسْتُخْدِم كغذاء وفي الوصفات الطبية كذلك[٥١].

وصُور أيضًا العنب على مائدة القرابين، فقدعُرف العنب في اللغة المصرية القديمة باسم *ỉ3rrt*[٥٢]، وزُرِعَ منذُ عصر ما قبل الأسرات، فقد عُثر على أقدم عينة له في منطقتي العمرى ونقادة، واستخدم العنب كغذاء[٥٣]، وفي صناعة النبيذ والوصفات الطبية.

---

[٤٤] الزهري، نشأت حسن، *المناظر المصورة على تماثيل الأفراد حتى نهاية الأسرة الخامسة والعشرين*، القاهرة، وزارة الثقافة – المجلس الأعلى للآثار، سلسلة الثقافة التاريخية والآثرية، مشروع المائة كتاب ٥٨، ٢٠٠٩م، ٢٧– ٢٨.

[٤٥] الزهري، *المناظر المصورة على تماثيل الأفراد حتى نهاية الأسرة الخامسة والعشرين*، ٣٩.

HARER, W. B.:« Lotus» In *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt* II, edited by Donald B. Redford, 2001, 305.

SPASTOS, W. D. (ed.) «Water Lilies of Egypt», In *Ancient Egypt* I , London, 1917, 1-5.

[46] BRUNNER-TRAUT,E.: «Lotos», *LÄ* III , 1980, 1091.

[47] ERMAN, & GRAPPOW, (eds), *Wb*., vol. V, 293, №. 9-12.

[48] ERMAN, & GRAPPOW, (eds), *Wb*., vol. II, 294, №. 2-3.

[٤٩] الزهري، *المناظر المصورة على تماثيل الأفراد حتى نهاية الأسرة الخامسة والعشرين*، ٤٠–٤١.

[50] FAULKNER, O. R. A., *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*, Oxford, 2002, 24.

[51] WILLSON, H., *Egyptian food Drink*, Britian, Oxford, 1962, 40-44.

[52] ERMAN, & GRAPPOW, (eds), *Wb*., vol. I, 32, №. 12-13.

[53] TACKHOLM, V.L.: «Botanical Identification», *BIE 32*, 1951, 133.

أما الخضروات فقد جاء تصوير الخيار ضمن القرابيين، فقد ذكرته النصوص باسم *bndt*[٥٤]، وربما الغرض من وجود الخيار فوق موائد القرابين هو إمتداد المتوفى بكل ما سيحتاج إليه في العالم الآخر.

أما عن الإناءين أسفل مائدة القرابين فهما من نوع *ds*، وكتب هكذا و [٥٥] وقد عَرفَ المصري القديم هذا النوع من الأواني منذ عصر الدولة القديمة، وبالتحديد في عصر الأسرة الخامسة حيثُ ذُكِر في نصوص الأهرام[٥٦]، وهو عبارة عن إناء ذي رقبة طويلة تأخذ شكل القمع، وببدن منتفخ، والجزء السفلي مدبب الشكل، وهو أحد أواني قرابين الشراب، وظهر أسفل موائد القرابين، وكان يلف حولها برعم اللوتس، واستخدم لتخزين الجعة أو الماء أو اللبن[٥٧] .

١. ٣ مناظر الصف السفلي: (شكل ٤)

(شكل ٤) مناظر الصف السفلي

تفريغ الباحثة

صُور في هذا الصف مناظر الجبانة (الجبل الغربي)، في شكل جبل مموج عليه مجموعة من المقابر التي أخذت أشكالاً مختلفة؛ منها ما أتخذ شكله العلوي شكل الكورنيش الذي يعتليه شكل مقبى، أو المقبرة ذات الشكل الهرمي، ولكل مقبرة باب، وتتميز المقبرة التي أخذت الشكل الهرمي بأن لها درج يؤدي إلى مدخل الفناء الأمامي، وصورت أمام هذه المقابر سيدة جالسة في وضع الحداد ترتدي رداءً ضيقًا ملون باللون الأسود على جسدها؛ لكن الجزء العلوي منه مكشوف، ربما تمثل أحد أقارب المتوفى، وتنثر بإحدى يديها التراب على رأسها دليلًا على الحزن، وتضع الأخرى على ركبتيها المرفوعة، وذات شعر متشابك وقصير جدًّا، وخلفها يوجد شجرة الجميزة محمله بثمارها، وكذلك نخلتان، تحمل كل واحدة منهما بلحًا أسود وأحمر، وبين شجرتي النخيل يوجد مائدة قربان عليها رغفين من الخبز المستدير، وأسفل مائدة القرابين يوجد حوض من الماء على شكل بحيرة[٥٨].

---

[٥٤] مانكه، ليزا، *التداوي بالأعشاب في مصر القديمة*، ترجمة: أحمد زهير أمين ومراجعة: محمود ماهر طه، مكتبة مدبولي، ١٩٩٣م، ١٧٢.

[55] ERMAN, & GRAPPOW, (eds), *Wb*., vol. V, 485, №. 3:15.

[56] DU MENSIL DU BUISSON, *Les Noms et signes Èqyptiens Designant des Vases ou Objets Similaires*, Paris, 1935, 18.

[57] ERMAN, & GRAPPOW, (eds), *Wb*., vol. V, 485, №.14-15; IKRAM, S.P., *Egyptian Art*, Cairo: The American UniversityPress, 2014, 374.

[58] ABDALLA, *Varia Aegyptiaca*, 3, 13; WRESZINSKI, W., *Atlas Altaegyptischen Kulturgeschichte*, Leipzig, 1923, TAFEL. 417.

١,٣,١التعليق على الصف السفلي

عرفت شجرة النخيل في اللغة المصرية القديمة باسم *bnri.t*[٥٩]، وقد صُور على اللوحة شجرتان نخيل في الصف السفلي يحملان البلح، وظهر نوعان من البلح؛ وهما البلح الأحمر الجاف والبلح الأسود الطري ويسمى الرطب على مائدة القرابين، وقد زُرع النخيل في مصر منذ عصر ما قبل الأسرات، ولربما منذ العصر الحجري القديم الأعلى في منطقة الواحة الخارجة[٦٠]، استخدم البلح كغذاء في إعداد الخبز والفطائر، كما استخدم في صناعة النبيذ كمشروب، وفي عملية تنظيف الأحشاء أثناء عملية التحنيط، وفي علاج بعض الأمراض، كما استخدم الجريد في صناعة هياكل الأدوات وصناعة الكراسي، لكن كان الهدف من تصويرها بالقرب من الجبانة هو حماية المتوفى من حر الشمس[٦١].

أما شجرة الجميزة *nht*، فقد عظم دورها في تجسيد للمعبودات مثل المعبودة "حتحور" أو المعبودة "نوت" أو المعبودة " إيزة"، واعتقد المصري القديم في قوتها الإلهية، وأن الأرواح توجد عليها، وفي التعويذة رقم ٥٧٤ من نصوص الأهرام تظهر المعبودة " حتحور" كسيدة الجميزة الجنوبية، وكانوا يظنوا أن أرواح الموتى ستظل بها، وتجد ضالتها في الطعام والشراب لديها[٦٢]، وارتبطت كذلك بالأمومة بوصفها أم المعبود "حور" والمعبود "إحي"[٦٣]. وعرفت شجرة الجميزة منذ عصور ما قبل الأسرات؛ حيثُ عثر على ثمارها في مقابر نقادة الأولى[٦٤].

تكررت مناظر أشجار النخيل مع شجرة الجميزة في الصف السفلي على لوحة رقم C1598 في المتحف المصري بتورينو بإيطاليا، كما ظهرت الشجرة المعبوده داخل شجرة النخيل ذات البلح، وشجرة الجميزة على لوحة رقم JE. 53542 بالمتحف المصري بالتحرير، وظهرت المعبوده هنا تقوم بإعطاء المتوفى الماء والقرابين، وهذا يدل على أهمية هذه الأشجار حول الجبانة. وظهرت أشجار النخيل والجميزة حول البحيرة في مواجهة المعبود "أوزير" والمعبودة "ماعت" في كتاب الموتى للمدعو "نخت"[٦٥]، وهو يشبه المنظر المصور على اللوحة محل الدراسة. والأرجح أن هذه الأشجار لها رمزية دينية أكثر من أن يستظل بها

---

[59] ERMAN, & GRAPPOW, (eds), *Wb.*, vol . I. 462, №. 1, 2, 3; BUDGE, W., *Egyptian Hieroglyphic Dictionary*, London, 1920, 218.

[٦٠] شاهين، علاء الدين عبدالمحسن، "النخيل في المصادر الآثرية والنصية في حضارات الشرق الأدنى القديم"، *مجلة كلية الآداب، جامعة جنوب الوادي*، ع. ٧، ١٩٩٧م، ١١٣.

[61] GAMER-WALLEN, I.: «Die Palmen im Alten Ägypten: Eine Untersuchung ihrer Prakischen, Symbolischen und Religiösen Bedeutung», *MÄS* 1, Berlin, 1962, 131.

[٦٢] السعدي، حسن محمد محي الدين وسعد الله، علي، *موضوعات في ديانة مصر القديمة*، الإسكندرية: دار المعارف، ٢٠٠٥م، ١٥.

[63] DAUMAS, F.: «Les Objects Sacrés de la Déesse Hathor à Dendara», *RdE* 22 , 1970, 1024.

[64] PETRIE, M. F., *The Royal Tombs of the Earliest Dynasties*, part II, London, 1901, 36.

[٦٥] شاهين، النخيل في المصادر الاثرية، ١٤٠ شكل ٥٣ و ٥٤.

DOI 10.21608/CGUAA.2022.116940.1113 | ايه محمد أمين أمين

المتوفين وهي أن هذه الأشجار مقدسة لارتباطها بالمعبودات التي تقوم بإمتداد المتوفى بالطعام والشراب، كما ظهر على اللوحة رقم JE. 53542.

وتجدر الإشارة إلى أن الطراز المقبي لقمة المقابر المصورة على اللوحة إنما تحاكي قبة السماء[٦٦]. أما المقبرة ذات القمة الهرمية المصورة على اللوحة في تُمثل في ماهيتها الدينية للوحات ذات القمة الهرمية، حيثُ حلت الأخيرة محلها في عصر الرعامسه، وكلاهما تطور من فكرة الهرم الكامل وأشترك معه في رمزيته الخاصة المتعلقة بالعقيدة الشمسيه، ونشر أشعة الشمس على المقبرة بأكملها.

وبالرغم من أن برويرBRUYÈRE أشار إلى إندثار ذلك الطراز من المقابر وما كان موجود حوله من أشجار حيثُ رجح تعرضه للهدم عبر العصور[٦٧]، إلا أن تأكيد ذلك يحتاج لمزيد من الدراسة، إذ ما كان المقبرة ذات الطراز الهرمي في قمتها وجدت لتحاكي ما ورد وصفه بدقه على اللوحة محل الدراسة، أم أن القمه الهرمية حاكت اللوحات الهرمية التي وضعت فوق حفرة الدفن بالمقبرة كشاهد قبر وليست مقبرة بالمفهوم التقليداًي[٦٨].

الخاتمة

قد تم استخلاص أهم النتائج من هذه الدراسه وهي:

– تميزت اللوحات في العصر المتأخر بوجود علامة السماء *pt* على القمة المستدير، ويبدو أن الغرض من ذلك التأكيد على فكرة أن قمه اللوحة إنما هي السماء.

– ظهرت السماء محمولة على علامتي *w3s* وهما يرمزان إلى السلطة والقوة، وكأن السماء محمولة بقوة وسلطة الملك.

– صُور قرص الشمس المجنح أسفل السماء، ويدل ذلك على فكرة إحتضان السماء لرموزها الدينية، حيث تُعبر الكوبرا عن للحماية، وكذلك يُعبر جناحا قرص الشمس عن الحماية، إذ أن قرص الشمس بجناحية يرمز لحماية المتوفي وضمان ميلاده مرة أخرى.

– يعد تصوير ابن آوى (إنبو) رابضًا فوق مقصورته أسفل قرص الشمس المجنح، إنما هو لجلب الضوء في العالم الآخر وحماية القرابين.

– الغرض من تصوير إناء *wsḫ* بين كفين المعبود ابن "آوى" إنما هو التعبير عن حمايته للإناء، لكي ترتوي به صاحبة اللوحة في العالم الآخر.

---

66 WESTENDORF,« Altägytische Darstellungen», 74.

67 BRUYERE, M.B.: «Rapport sur les Fouilles de Deir el Médineh (1924-1925), Le Caire, 1926, 6. FIG. 5.

٦٨ للمزيد عن اللوحات التي اتخذت شكل المقبرة انظر أمين، آية محمد، "اللوحات ذات القمة الهرمية من عصر الرعامسة"، *رسالة دكتوراه* غير منشورة، كلية الاداب، جامعة الإسكندرية، ٢٠١٨م.

– كتبت العلامات الهيروغليفية في صيغة القرابين في إتجاه اليمين، لكنها تقرأ من اليسار، وقد انتشر هذا الفكر في العصر المتأخر.

– من المرجح قراءة، العلامة ( ) الواردة في السياق التالي( ) ويقرأ *ms.t-s3.t* بمعنى المنسوبة (ابنة).

– الغرض من تصوير صاحبة اللوحة أمام المعبود "رع حور آختي" إنما هو ضمان مرافقة رع في رحلته الليلية، والبعث في سلام والحياة مرة آخرى في العالم الآخر، فقد صُور المعبود "رع حور آختي" على معظم اللوحات التي ترجع للعصر المتأخر، إذ أنه المعبود المسيطر على لوحات هذا العصر.

– صُور في الصف السفلي مناظر الجبانة وعليها مجموعة من المقابر المختلفة، التي أخذت الشكل المقبى أو الهرمي، لكي تنشر الشمس أشعتها على المقابر بأكملها.

– تصوير الأشجار حول الجبانة مع رمز البحيرة، إنما ليضمن المتوفي حاجاته من الطعام والشراب في العالم الآخر.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المراجع العربية والمعربة:

- أمين، آية محمد، "اللوحات ذات القمة الهرمية من عصر الرعامسة"، *رسالة دكتوراه* غير منشورة، كلية الآداب/ جامعة الإسكندرية، ٢٠١٨م.
- Amīn, Aīa Muḥammad, " al-lawḥāt ḏāt al-qīma al-haramiya min ʿaṣr al-Raʿāmisa", *Ph.D Thesis*, Faculty of Arts/Alexandria University, 2018.
- تيبو، روبير جاك، *موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية*، ترجمة: فاطمة عبدالله محمود، ومراجعة: محمود ماهر طه، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٤م.
- Tibo, Rubik Jack,: *Mawsūʿat al-asāṭīr waʾl-rumūz al-firʿawniya* , translated by: Fāṭim ʿAbdullāh Maḥmūd, Reviewed by: Maḥmūd Māhir Ṭāhā, al-Mağlis al-Aʿlá liʾl-ṯqāfa, Cairo, 2004.
- الزهري، نشأت حسن، *المناظر المصورة على تماثيل الأفراد حتى نهاية الأسرة الخامسة والعشرين* وزارة الثقافة –المجلس الأعلى للآثار، سلسلة الثقافة التاريخية والآثرية، القاهرة، مشروع المائة كتاب ٥٨، ٢٠٠٩م.
- al-Zuharī , Našʾat Ḥasan , *al-Manāẓir al-muṣawwara ʿalá tamāṯīl al-afrād ḥattá nihāyat al-usra al-ḫāmisa wal-ʿišrūn* , Wizārat al-ṯaqāfa, al-Mağlis al-Aʿlá liʾl-āṯār, silsilat al-ṯaqāfa al-aṯariya waʾl-tārīḫiya, Mašrūʿ al-māʾat kitāb 58, Cairo, 2009.
- السعدي، حسن محمد محي الدين وسعد الله، محمد علي: *موضوعات في ديانة مصر القديمة*، الإسكندرية: دار المعارف، ٢٠٠٥م.
- al-Saʿdī, Ḥasan Muḥammad,& Saʿd-Allāh, Muḥammad ʿAlī, *mawḍwʿāt fi dyānat miṣr al-qadīma*, Alexandria: Dār al-mʿārif, 2005.
- شاهين، علاء الدين عبد المحسن، "النخيل في المصادر الآثرية والنصية في حضارات الشرق الأدنى القديم"، *مجلة كلية الآداب، جامعة جنوب الوادي بقنا*، ع. ٧، ١٩٩٧م، ١٠٩– ١٨٣.
- Šāhīn, ʿAlāʾ al-Dīn ʿAbd al-Muḥsin, "al-nāḫīl fī al-māṣādir al-aṯrīya waʾl-nāṣīya fī ḥaḍārāt al-šarq al-adná al-qadīm", *Journal of the Faculty of Arts*, South Valley University, Qena, Nº 7, 1997.
- صديق، يسر، "قرابين الأضاحي في نصوص ومناظر الدولة الحديثة والعصر المتأخر في مصر القديمة"، *رسالة ماجستير* غير منشورة، كلية الآثار– جامعة القاهرة، ١٩٨٧م.
- Saddīq, yusr, "Qarābīn al-aḍāḥī fī Nuṣūṣ wa manāẓir al-dawla al-ḥadīṯa al-ʿaṣr al-Mutaʾaḫir fī Miṣr al-qadīma » *Master's Thesis*, Cairo University, Cairo, 1987.
- عبد العال، عائشة محمود: «لوحات أفراد الدولة الوسطى (مجموعة المتحف المصري بالقاهرة) »، *رسالة ماجستير* غير منشورة/ كلية الآثار جامعة القاهرة، ١٩٩٥م.
- ʿAbd al-ʿāl, ʿAʾiša Maḥamud, «lawḥāt afrād al-dawla al-wusṭá (Mağmūʿat al-Mutḥaf al-Miṣrī biʾl-Qāhira » *Master's Thesis*, Cairo University, Cairo, 1995.
- مانكه، ليزا، *التداوي بالأعشاب في مصر القديمة*، ترجمة، أحمد زهير أمين ومراجعة محمود ماهر طه، القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٩٣م.
- Manka, LīzA,: *Al-tadāwī biʾl-aʿšāb fī Miṣr al-qadīma*, translated by: Aḥmad Zuhayr Amīn , reviewed by: Maḥmūd Māhir Ṭaha, Maktabaẗ Madbūlī , Cairo, 1993.

- المهدي، ايمان محمد أحمد: *الخبز في مصر القديمة* ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩م.
- al- Mahdī, Iman Mūḥammad Aḥmad: *al-ẖbz fi Misr al-qadiīma*, Cairo: al-Hīyʾa al-ʿama liʾl-kitāb, 2009.
- نور الدين، عبد الحليم، *الديانة المصرية القديمة، المعبودات*، جزء الأول المعبودات، ط.٢، القاهرة: دار الأقصى، ٢٠١٠م.
- Nūr al- Dīn, -ʿAbd al- Ḥalīm.: *al-Dīyānat al-misriyyat al-qadīmaï, al-maʿbūdāt*, vol.1, Cairo (Dār al-Aqṣā), 2010.
- ولكنسون، ريتشارد هـ.، *قراءة الفن المصري: دليل هيروغليفي للتصوير والنحت المصري القديم*، ترجمة: يسرية عبدالعزيز حسني، القاهرة، المجلس الأعلى للآثار، ٢٠١٠م.
- Wilkinsūn , Rītšārd H.,: *Qirāʾat al-fann al-miṣrī : dalīl hīrūġlīfī li-l-taṣwīr wa-al-naḥt al-miṣrī al-qadīm*, *Dalīl al-fan al-miṣrī al-qadīm*, translated by : Yusriyaʿ Abd al-ʿAzīz Ḥusnī, Cairo: al-Mağlis al-aʿlá liʾl-āṯār, 2010.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

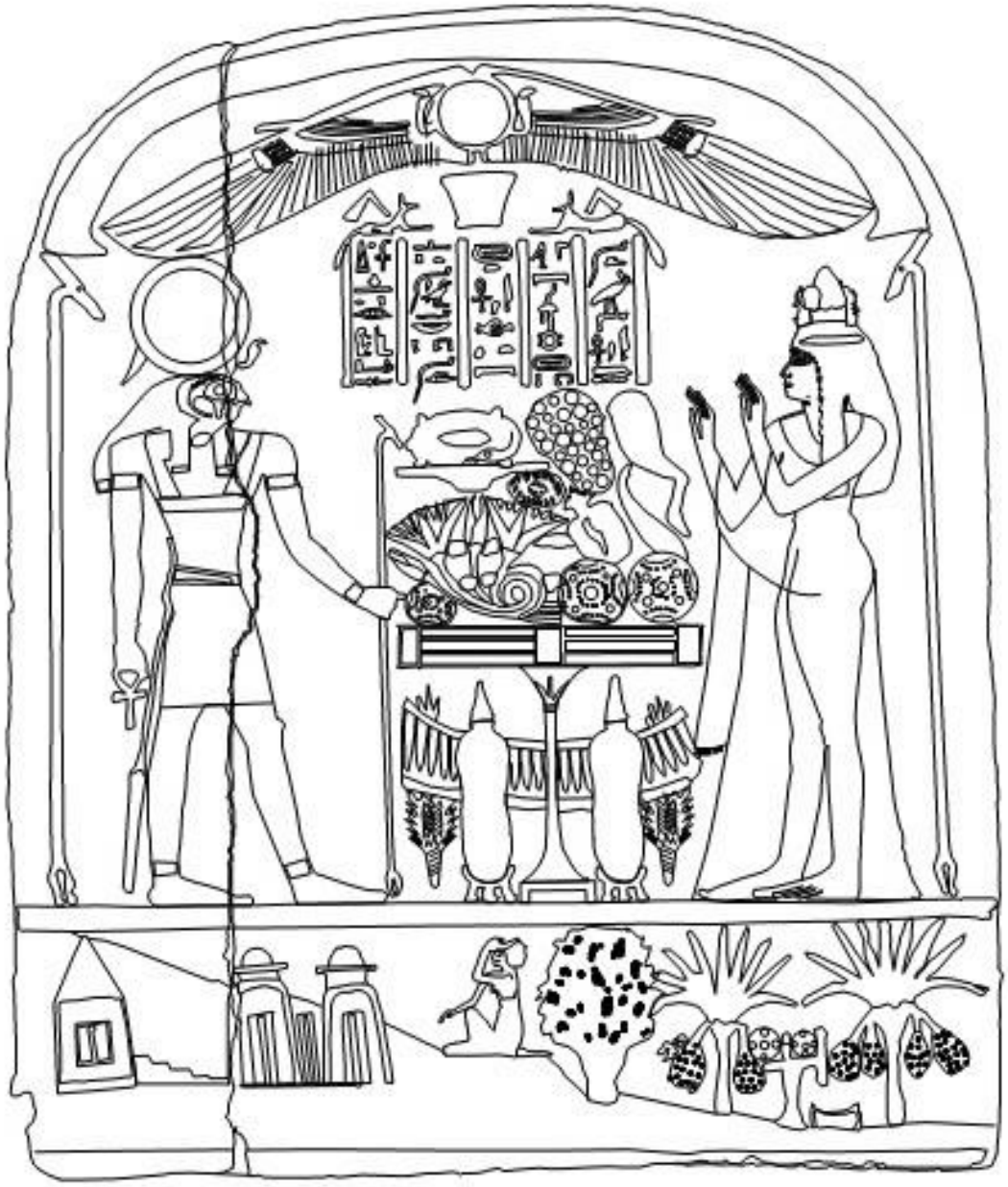
- ABDALLA, A.: «Wooden Stelae from the Late Period in the Cairo Museum», *Varia Aegyptiaca* 3, San Antonio, Van Siclen Books, 1987, 5-17.
- ANDERSON, J.B.: "The Tomb Owner at the Offering Table", In *Egyptian Art: Principles and Themes in Wall Scenes*, edited by Leonie Donovan & Kim McCorquodale, Prism Archaeological Series 6, Guizeh: Prism publications office, 2000, 129-140.
- ALI, N, O.: «Three Stelae from Aine-Shams», In *The Horizon Studies in Egyptology in Honour of M.A. Nur El-din 10-12 April 2007*, edited by Basem Sami El-Sharkawy, III, Cairo: American University Press, 2009.
- AL-AYEDI, A.: *Index of Egyptian Administrative, Religious and Military Titles of the New Kingdom*, Ismaillia, Obelisk Publications, 2006.
- BROWN, S.: «Hair Styles and Hair Ornaments», In *Egyptian Art: Principles and Themes in Wall Scenes* , edited by Leonie Donovan & Kim McCorquodale, Prism Archaeological Series 6, Guizeh: Prism publications office , 2000, 181-190.
- BRUNNER-TRAUT, E.: «Lotos», *LÄ* III, 1980, 1092- 1098.
- BRUYERE, M. B.: Rapport sur les Fouilles de Deir el Médineh, (1924-1925),Le Caire, 1926.
- BUDGE, W., *Egyptian Hieroglyphic Dictionary*, London: John Murray, 1920.
- CHERPION, N.: «Le Cône d'onguent, Gage de Survie», *BIFAO* 94, 1994, 79-106.
- DAUMAS, F.: «Les Objects Sacrés de la Déesse Hathor à Dendara», *RdE* 22, 1970, 63- 78.
- DU MENSIL DU BUISSON, *Les Noms et Signes Èqyptiens Designant des Vases ou Objets Similaires*, Paris, 1935.
- EGGEBRECHT, A.: Schlachtungsbräuche im Alten Ägypten und ihre Wiedergable im Flachbild bis zum Ende des Mittleren Reiches, *Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München*, Münhen, 1973.
- ERMAN, A., & GRAPPOW, H., (eds.), *Wörterbuch der Agyptiscen Sprache*, vols. 1-5, Leipzig: J. Hinrichs, 1926-1931[=*Wb*.].
- FAULKNER, R.O.: «The Bremner-Rhind Papyrus: I. A. The Songs of Isis and Nephthys», *JEA* 22, 1936, 121-140.
- ……., *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*, 1, Oxford, 1969.
- ……., *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*, Oxford, 2002.

- GAMER-WALLEN, I.: «Die Palmen im Alten Ägypten: Eine Untersuchung ihrer Prakischen, Symbolischen und Religiösen Bedeutung», *MÄS* 1, Berlin, 1962,
- HARER, W.B.: «Lotus», In *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt* II, edited by Donald B. Redford, 2001, 305.
- HEMA, R. A.: "Typology of the Clothing and Wigs", In *Grop Statues of Private Individuals in the New Kingdom*, British Archaeological Reports; *1413*, vol I, *chapter 2*, Oxford, 2005, 361-380.
- HERMANN, H., *Die Stelen der Thebanischen Felsgräber der 18 dyn*., Hamburg 1940.
- IKRAM, S.P.: *Egyptian Art*, Cairo: The American University Cairo Press, 2014.
- HÖLZL, R.:«Rond Topped Stelae from Middle kingdom to the Late Period, Remarks on the Decoration of the Lunttes», *SCIE 1*, 1992.
- JOBNSTONE, J. M.: « Clothing Represented on the Salahkana Stelae» In *The Salakhana Trove Votive Stelae and other Objects from Asyut, Oxfordshire Communications in Egyptology 7*, edited by DuQuesne, Terence, London, 2009, 537-599.
- JUNKER, H., *Gîza, Grabungen auf dem Friedhof des Alten Reiches bie den Pyramiden von Gîza* III, Leipzig, 1951.
- LUCAS, A.: « Society Cosmetics, Perfumes and Incense in Ancient Egypt», *JEA* 16, 1930, 41-53.
- MONTET, P.: « Les Scénes de Boucherie dans les Tombe de l' Ancien Empire», *BIFAO* 7, 1910, 41-65.
- PETRIE, M. F., *The Royal Tombs of the Earliest Dynasties*, part II, London, 1901.
- PORTER, B. & MOSS, R., Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic, Texts, Statue, Relief's and Paintings, I, IV, Oxford, 1927,1934. [=*PM.*].
- RANKE H., *Die Ägyptischen Personennamen*, 3 vols, Glückstadt, Hambourg, 1935-1977 [=*PN.*].
- SPASTOS, W. D.: « Water Lilies of Egypt», In *Ancient Egypt* I, London, 1917.
- Tackholm, V.L.: « Botanical Identification», *BIE 32*, 1951, 133.
- TASSIE, G. J.: « Hairstyles Represented on the Salahkana Stelae», In *the Salakhana Trove Votive Stelae and other Objects from Asyut, Oxfordshire Communications in Egyptology 7*, edited by DuQuesne, Terence, London, 2009, 459-503.
- ……..…, «The Social and Ritual Contextualization of Ancient Egyptian Hair and Hairstyles from the Proto Dynastic to the End of the Old Kingdom», vol. II, *Ph.D Thesis*, University College London, 2009.
- TEVELD, H., *Seth the God Confusion*, Leiden, 1976.
- VANDIER, J., *Manuel d'Archaéologie Archaéologie Egyptiene*, Pairs, 1952.
- WESTENDORF, W.: «Altägytische Darstellungen des Sonnenlaufes auf der Abschüssigen Himmelsbahn», *MÄS 10*, 1966.
- WILLSON, H., *Egyptian food Drink*, Britian, Oxford, 1962.
- WRESZINSKI, W., *Atlas Altaegyptischen Kulturgeschichte*, Leipzig, Hinrichs'sche Buchhandlung, 1923.

(لوحة ١) لوحة السيدة جد إمنت إيو إس عنخ

Cairo Museum (TR 25.12.24.20; SR 4/9427)

©تصوير الباحثة



(لوحة ٢) تفريغ للوحة ١ للسيدة جد إمنت إيو إس عنخ

Cairo Museum (TR 25.12.24.20; SR 4/9427)

© تفريغ بواسطة الباحثة

المغرة الحمراء بين العادات والمعتقدات في مصر وأفريقيا خلال العصور القديمة

Red ocher between Customs and Beliefs in Egypt and Africa During the Ancient Times

زينب عبد التواب رياض خميس

أستاذ مساعد بقسم الآثار المصرية– كلية الآثار– جامعة أسوان

Zainab Abd El-Twab Riyad khamis

Assistant Professor, Department of Egyptology،

Faculty of Archeology - Aswan University

Nfrtkmt77@yahoo.com - zeinab.abdeltwab@aswu.edu.eg

الملخص:

تعد المغرة الحمراء من الأصباغ المهمة التي استخدمت في مصر وأفريقيا منذ عصور ما قبل التاريخ، وكان لها قيمةٌ كبيرة لدى شعوب العالم القديم، إذ استُخدمَتْ لأغراض فنية وطبية وشعائرية، والمَغْرَة الحمراء هي الشكل الترابي لمعدن الهيماتيت الذي وجد بوفرة في مصر وفي شتى بقاع القارة الأفريقية، ولقد استخدمت هذه المادة في تلوين مناظر الفن الصخري خلال عصور ما قبل التاريخ، واستخدمت أيضاً كمادة من مواد الزينة والتجميل، وقد اقترن هذا اللون ببعض العادات الجنائزية في عقيدة إنسان عصور ما قبل التاريخ، إذ عُثر على آثار مسحوق المغرة الحمراء في العديد من الدفنات الآدمية ببعض الجبانات المصرية خلال عصور ما قبل وبداية الأسرات، وكذلك وجدت آثاره منتشرة حول رفات الموتى في دفنات عدة بمختلف مواقع قارة أفريقيا، مما يُشير إلى ارتباط المغرة بالدم كرمز، وربما كان الغرض منها التعبير عن الرغبة في عودة المتوفى للحياة، كما ارتبطت أيضاً بتقدمة القرابين وببعض الممارسات الطقسية الأخرى، ولقد رأت الدراسة ضرورة الربط في هذا الموضوع بين مصر وقارة أفريقيا خلال عصور ما قبل التاريخ، وأن تعقد مقارنة بين الماضي والحاضر وذلك لما تجسده المغرة الحمراء من أهمية سواء في مصر وأفريقيا قديماً أو لدى العديد من القبائل البدائية الحالية في قارة أفريقيا، ولا شك أن الربط بين التراث والموروث من شأنه أن يوضح ويفسر أموراً غابت عن العيان لا سيما خلال عصور ما قبل التاريخ.

الكلمات الدالة:

المغرة الحمراء؛ مصر، أفريقيا، عادات، طقوس، معتقدات.

Abstract:

Red ocher is one of the important pigments that have been used in Egypt and Africa since prehistoric times; it had a great value in the ancient world. It is still used today on a large scale among some primitive tribes in Africa. The red ocher was used for Artistic, medical, and ritual purposes in ancient Egypt and Africa. It was used in coloring cave rock art during prehistoric times, and it was also used as a cosmetic material. On the other hand, it played an important role in prehistoric human thoughts; it was associated with burial customs, sacrificial offerings, and other ritual practices. Red Ocher was found in many human burials during pre-dynastic cemeteries in Egypt and various tombs in many sites in middle and southern Africa. The author

aimed to compare Egypt and Africa, to clarify the importance of the red ocher in life and death, and to compare prehistoric Egypt with primitive tribes in Africa, to clarify its role and importance, especially during prehistoric times.

Keywords:

Red ocher; Egypt, Africa, Customs, Rituals, Beliefs.

المقدمة:

لا زال صدى الكثير من العادات والمعتقدات القديمة متواجدًا في بعض الأماكن التي احتفظت بالموروث من الثقافات القديمة، ولقد وضح ذلك بشدة لدى العديد من القبائل البدائية في بعض مواقع القارة الأفريقية؛ ولذا فعند تناول موضوع حضاري متعلق بظاهرة معينة يجد الدارس نفسه محبذًا فكرة عدم التقيد بإطار زمني محدد، وعدم الاقتصار على مكان بعينه لا سيما لو كان صدى هذا الموضوع متواجدًا حتى وقتنا الحالي، ومن ثم كان الاتجاه عند تناول موضوع "المغرة الحمراء" نحو دراسته خلال عصور ما قبل التاريخ في مصر وأفريقيا بصفة عامة، دون الاكتفاء بحقبة زمنية معينة أو مكان بعينه، مع مقارنة ذلك بالعصر الحالي إذ لا زالت المغرة الحمراء تُستخدم لدى بعض قبائل القارة الأفريقية شمالاً وجنوباً حتى اليوم، وما بين التراث والموروث كثيراً ما تكتمل الصورة بل ويصبح في مقدور الدارس تفسير غير المكتوب من أحداث.

فعند دراسة حياة إنسان عصور ما قبل التاريخ يواجه الدارس صعوبة في إظهار الوصف الدقيق للسلوك المتبع والعادات والعلاقات الاجتماعية، فكلما تزيد توغلاً في القدم تزداد الصعوبة لا سيما في فترة العصر الحجري القديم؛ نظراً لانعدام المادة المكتوبة وقلة البقايا المادية، مما يجعل الأمر أقرب إلى التخمين منه إلى اليقين[١]، ولكن لو تم دراسة حياة إنسان عصور ما قبل التاريخ من منظور الإنسان البدائي في العصر الحالي، لأصبحت الأمور أكثر يسراً ووضوحاً وهذا ما سعت إليه الدراسة.

أولاً: المغرة وأنواعها:

المغرة نوع من أنواع الأصباغ الترابية تتباين من حيث اللون بين الأصفر والبني والأحمر، وقديمًا كان يتم استخراج المغرة بأنواعها من المصادر المعدنية لا سيما "الهيماتيت"[٢]، وكان يتم طحنها لتصبح مسحوقًا ناعمًا يسهل استخدامه [٣] (شكل ١) ولقد اشتق مصطلح "Ocher" من الكلمة اليونانية Ochros، وهي نوع من الأكاسيد الحديدية، ويصنف علماء المعادن أكاسيد الحديد إلى مجموعتين فرعيتين هما أكاسيد

[١] رشدي، جراية محمد، "ملامح الحياة الاجتماعية خلال عصور ما قبل التاريخ"، *مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية*،ع. ٢١، مارس ٢٠١٧م، ٢٢٧. https://www.asjp.cerist.dz/en/article/79425

[2] NORTHAM, J.K.: «*Red Ocher: An Archaeological Artifact*», *Master of Arts*, Muncie, Ball State University, Indiana: 2013, 16.

[3] WOLF, S. & OTHERS.: «The Use of Ochre and Painting During the Upper Paleolithic of the Swabian Jura in the Context of the Development of Ochre Use in Africa and Europe», *Open Archaeology* 4, 2018, 186. https://doi.org/10.1515/opar-2018-0012

وهيدروكسيدات، يوجد الحديد بشكل عام في الحديدوز (Fe II) ومن خلال عمليات أكسدة الحديد يتم تحويله إلى شكل الحديد (Fe III)، وتكون صبغة أكسيد الحديد (II) سوداء بشكل عام، بينما يكون أكسيد الحديد (III) أحمر اللون، وقد استخدم الأخير كصبغة في تلوين رسوم الفن الصخري[٤]، ويربط معظم الباحثين مصطلح الـ Ocher بالهيماتيت، أو المغرة الحمراء، والمعروف كيميائيًّا باسم Fe2O3[٥]، وتعد الهيماتيت هي أكثر أكاسيد الحديد شيوعًا وتوجد عادة على شكل كتل أو عقيدات في الطبقات الأرضية (شكل ٢)، أو في شكل بقايا أو مسحوق متمسك بالصخور[٦]، وتمثل المغرة الحمراء المصدر الرئيس الذي استخدمه المصريون القدماء للحصول على اللون الأحمر، وقد ثبت أن الألوان الضاربة إلى الحمرة على فخار عصر ما قبل الأسرات كانت عبارة عن مغرة حمراء[٧]، وقد ظل استخدام المغرة في مصر القديمة على مر العصور[٨].

ولقد ظهرت المغرة الصفراء واستخدمت إلى جانب المغرة الحمراء في بعض مواقع شمال أفريقيا، ففي جزيرة ساي Sai بالسودان عُرفت المغرة الصفراء وكانت هي النمط السائد بها، إذ عُثر على عينات من المغرة الصفراء من مواقع عدة بالجزيرة حيث كانت هي الشكل السائد هناك، وقد ارتبط استخدامها بظهور إنسان الهومو سابينس Homo sapiens وساد تفضيل الأصباغ الحمراء عن غيرها من الألوان الأخرى بعد ذلك، وقد أشار Rifkin أن سبب تفضيل اللون الأحمر لا زال محل نقاش، وأن إحدى النظريات ربطت بين اللون الأحمر وبين الدم والخصوبة والحياة، وقد استخدم مسحوق المغرة في استخدامات رمزية ووظيفية متنوعة[٩]

ثانياً: أماكن تواجد المغرة الحمراء وبداية استخدامها

عثر على أدلة تواجد واستخدام المغرة الحمراء في مواقع عدة بمصر وأفريقيا، ففي مصر كان من أهم الأماكن التي حصل منها المصري القديم على المغرة الحمراء موقعان: أحدهما بالغرب من أسوان، والآخر بالواحات البحرية في الصحراء الغربية[١٠]، كما عثر في بعض مواقع العصر الحجري القديم في سيناء على مكاشط حجرية تحمل آثار وجود المغرة الحمراء على طول حوافها الحادة، ربما أنها استخدمت لكشط المغرة،

---

[4] RIFKIN, R.E.: «*The Symbolic and Functional Exploitation of Ochre during the South African Middle Stone Age*», *Ph.D Thesis*, University of the Witwatersrand, 2012, 11.

[5] TARLACH, G.: «What the Ancient Pigment Ochre Tells Us about the Human Mind», *Discover*, Mar 16, 2018, 2:00 AM, (https://www.discovermagazine.com/planet-earth/prehistoric-use-of-ochre-can-tell-us-about-the-*evolution-of-humans).*

[6] WOLF, & OTHERS, *The Use of Ochre*, 186.

[٧] الرشيدي، تامر أحمد فؤاد أحمد، "رمزية الألوان في العمارة والفنون المصرية حتى نهاية عصور الدولة الحديثة"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ٢٠٠٤، ٣٩.

[٨] مصطفى، ضحى محمود، "الألوان في مصر القديمة ودلالتها التاريخية"، *مجلة المؤرخ المصري*، ع.٥، ١٩٩٠م، ١٥، 10.21608/jejh.1978.205605

[9] RIFKIN, *The Symbolic and Functional Exploitation of Ochre*, 11.

[١٠] مصطفى، *الألوان في مصر القديمة*، ١٥.

وقد تم العثور على قطع من المغرة أيضاً في بعض هذه المواقع[١١]، وقد عرف المصريون القدماء عدة أنواع متفاوتة في اللون من المغرة بدرجات متنوعة بين البني والأصفر والأحمر، وأطلقوا عليها تسميات مختلفة ربما تشير إلى مصادرها المتفرقة في أنحاء البلاد.[١٢]

وفي أفريقيا عُرفت المغرة الحمراء على نطاق واسع، ففي شمال أفريقيا عثر على آثار المغرة الحمراء في مواقع عدة منها كدانارتي بالقرب من كرمة والتي تبعد حوالي ٦٠ كم شمال دنقلا شمال السودان والتي يعود تاريخها إلى ١،٦ مليون إلى نصف مليون سنة مضت تقريباً، إذ تم العثور على آثار السكان الأوائل وأدوات تشير إلى إمكانية طحن وتجهيز الأغذية النباتية واستغلالها وإنتاج أصباغ من اللون الأحمر والأصفر.[١٣]

ولقد أشار Wolf إلى أن أقدم دليل على استخدام المغرة بأفريقيا يعود إلى حوالي ٥٠٠,٠٠٠ إلى ٣١٠,٠٠٠ سنة مضت وجاء من عدة مواقع في جنوب إفريقيا تؤرخ بالعصر الأشولي المتأخر والمرحلة الانتقالية وهناك أدلة أخرى عُثر عليها في مواقع أخرى متفرقة في جنوب الصحراء الكبرى الأفريقية، وقد حدثت زيادة طفيفة في استخدام المغرة منذ بداية العصر الحجري القديم الأوسط، حوالي منذ ٣١٠,٠٠٠ إلى ٢١٠,٠٠٠ سنة مضت، ومن المحتمل أن زيادة استخدام المغرة الحمراء كان مرتبطًا بالإنسان العاقل المبكر، وقد عثر على آثارها في زامبيا وأثيوبيا وكينيا إذ كان استخدام المغرة منتشرًا جغرافيًا خلال هذه الفترة.[١٤]

وقد أرجع Tarlach تأريخ معرفة إنسان النياندرتال للمغرة الحمراء إلى أكثر من ٢٥٠,٠٠٠ سنة، وإن كان البعض يرجع معرفته واستخدامه إلى أبعد من ذلك بكثير[١٥]، وقد أكد Wolf على زيادة الإقبال على استخدام المغرة الحمراء في الفترة اللاحقة بين حوالي ٢١٠,٠٠٠ و ١٤٠,٠٠٠سنة إذ انتشر استخدام المغرة عبر غالبية القارة الأفريقية، ومن الواضح أن تلك الزيادة قد ارتبطت بالإنسان العاقل، وقد جاءت أهم أدلة استخدام المغرة آنذاك من جزيرة ساي في السودان وشلالات زامبيا وزيمبابوي، وزاد استخدام المغرة الحمراء منذ حوالي ١٤٠,٠٠٠ سنة وخلال هذه المرحلة أصبحت المغرة الحمراء من أكثر اللقى الأثرية اكتشافًا في جنوب وشرق وشمال وغرب أفريقيا، وكان لجنوب أفريقيا الغلبة في ذلك، إذ أسفرت الاكتشافات وأعمال التنقيب هناك عن نتائج كبيرة وعثر على مجموعات تتراوح بين مئات وآلاف القطع من المغرة الحمراء[١٦].

---

11 WRESCHNER, E.E. & Others.: «Red Ochre and Human Evolution: A Case for Discussion and Comments and Reply», *Current Anthropology* 21, №. 5, 1980, 631. DOI: 10.2307/2741829

١٢ مصطفى، *الألوان في مصر القديمة*، ١٦.

13 MOHAMED, A., A.: *Sudanese Cultural Heritage Sites including Sites Recognized as the World Heritage and those Selected for being Promoted for Nomination*, UNESCO, Sudanese National Corporation for Antiquities and Museums, 2017, 6.

14 WOLF, & Others, *The Use of Ochre*, 186.

15 TARLACH, *What the Ancient Pigment Ochre tells Us*, https://www.discovermagazine.com.

16 WOLF, & OTHERS, *The Use of Ochre*, 186.

ثالثاً: المغرة الحمراء وبداية التطور الفكري

بظهور الإنسان العاقل أصبح هناك تفضيل واضح للون الأحمر، وربما انتبه أسلافنا في عصور ما قبل التاريخ إلى دلالات هذا اللون في مرحلة مبكرة في حياتهم، و يرى WRESCHNER أن هناك نقاطاً معينة بتوافرها في المجتمع يكون هناك تطور فكري وحضاري لأفراد هذا المجتمع أو ذاك، ويعد استخدام المغرة الحمراء وصناعة الأدوات الحجرية على السواء من أهم الأمور التي من خلالها يمكن الوصول إلى معرفة إلى أي مدى كان التطور العقلي والفكري للإنسان خلال عصور ما قبل التاريخ، فهما مؤشران يدلان على المهارات البشرية والقدرات العقلية والتطور الاجتماعي والثقافي للإنسان آنذاك[١٧]، ويؤكد RIFKIN على ذلك من خلال ما عُثر عليه في كهف بلومبوس شرق كيب تاون على الساحل الجنوبي بجنوب أفريقيا (شكل ٣) إذ عُثر على خمسة عشر قطعة من المغرة الحمراء عليها بعض النقوش التجريدية التي تُشبه الحزوز المحفورة عن قصد[١٨]؛ وذلك ضمن مجموعتين من الأدوات الحجرية والعديد من قطع المغرة داخل طبقة تؤرخ بالعصر الحجري القديم الأوسط MSA[١٩]، ظهر على بعض تلك القطع نقوش بأشكالٍ هندسية أو شبه هندسية تشبه العلامات أو الخطوط المتقاطعة[٢٠]، وتوضح هذه القطع تطور السلوك البشري آنذاك[٢١]، والاتجاه نحو استخدام الرمزية كتعبير عن الفكر الإنساني وعن ثقافة المجتمع آنذاك، هذا بخلاف العثور على أصداف بحرية ربما استخدمت كأوعية أو حاويات عُثر بداخلها على بقايا من آثار المغرة الحمراء أيضاً، وإلى الشرق من مقاطعة كيب الغربية في جنوب أفريقيا[٢٢]، وعُثر أيضاً في كهف سيبودو في كوازولو ناتال على بقايا قشرة حجرية من طبقة عمرها ٤٩٠٠٠ عام وجد أنها تحتوي على بقايا خليط مركب بتحليله تبيت أنه مزيج من مسحوق المغرة ممزوج بالحليب كمادة رابطة، هذا بخلاف العثور على بقايا أخرى من المغرة الحمراء مختلطة ببعض الحلي الشخصية مثل عدد من أصداف بحرية مثقوبة يعود تاريخها إلى ما بين ١٣٠,٠٠٠ و ٧٠,٠٠٠ سنة مضت، وجميع هذه اللقى تشير إلى استخدام الحلي سواء من الصدف أو الخرز آنذاك، وتلوينه بالمغرة الحمراء، وأن الخيوط التي وضعت فيها الخرزات كانت مشبعة بالمغرة الحمراء، وفي كهف بورد Border Cave في جنوب إفريقيا عثر على أنواع من أدوات الزينة مخروطية الشكل مثقوبة ومصبوغة باللون الأحمر[٢٣]، وفي كهف بلومبوس جنوب أفريقيا والذي يعود تاريخه إلى ما يقرب من ١٠٠,٠٠٠ عام ، عُثر على مجموعات من أدوات عليها آثار المغرة الحمراء، بخلاف العديد من قطع المغرة

17 WRESCHNER, & Others, *Red Ochre and Human Evolution*, 631.

18 RIFKIN, *The Symbolic and Functional Exploitation of Ochre*, 16.

19 SIDDALL, R.: «Mineral Pigments in Archaeology: Their Analysis and the Range of Available Materials», *Minerals* 8, 2018, 6. 10.3390/min8050201

20 HANSEN, I.A.: «The Role of Ochre in the Middle Stone Age», *Master Thesis*, Faculty of Humanities, University of Oslo, 2011, 42.

21 MCKINNEY, S.: Adorning the Dead, A Bio-Archaeological Analysis of Ochre Application to Gravettian Burials, University of Victoria, 2016,٥ .

22 RIFKIN, R.F.: «Ethnographic and Experimental Perspectives on the Efficacy of Red Ochre as a Mosquito Repellent», *South African Archaeological Bulletin* 70, №.201, 2015, 65. https://www.jstor.org/stable/24643609

23 WOLF, & Others, *The Use of Ochre*, 187.

الخام، وكذلك قطع أخرى تحمل نقوشاً وزخارف هندسية، وهي أقدم فن معروف من نوعه، ويشير تواجده إلى أن البشر الأوائل كان لديهم حس فني واضح من خلال ذلك السلوك الفني[٢٤]. (شكل ٤) ويُعد فن النقش من أهم المظاهر الحضارية الدالة على السلوك الرمزي، فهو أحد العلامات التي تُعبر عن اللغة والتفكير المجرد من خلال نقش مجموعة من الرموز فيما يُعرف بـ (النقش الرمزي) والذي يعد من أهم سمات تطور الحضارة الإنسانية[٢٥]، وقد عثر في مستويات العصر الحجري الأوسط الثاني لكهف نهر كلاسيس بجنوب إفريقيا، والذي يؤرخ بالفترة ما بين ١٠٠,٠٠٠ و٨٥,٠٠٠ سنة مضت على عدد من حصوات المغرة تحمل بعض الحزوز الخطية المتعمدة، وقد كشف التحليل المجهري أنه قد تم صقل سطح الحصوات حتى تصبح ملساء قبل أن يتم نقشها بسلسلة من الخطوط المتوازية[٢٦]. (شكل ٥)

وفي كيب الشمالية جنوب إفريقيا عثر على بقايا من كتل المغرة ضمن مجموعة من اللقى الأثرية التي عثر عليها في الموقع، والتي تؤرخ بحوالي ٥٠٠,٠٠٠ عام، على الرغم من أن بعض الباحثين يشككون في هذا التاريخ[٢٧]، ولقد أشار Rifkin إلى أن استخراج الأصباغ من مسحوق المغرة الحمراء في حد ذاته يعد دليلاً على تقدم السلوك البشري "الرمزي" و"الواقعي"[٢٨]

فقد لعبت الأغراض الرمزية والوظيفية للمغرة دوراً مهماً في تعزيز التقدم السلوكي والفكري للإنسان خلال عصور ما قبل التاريخ، إذ عملت على تعزيز العلاقات الاجتماعية والحفاظ عليها داخل مجتمعات الهوموسابينس[٢٩]، ولقد أشار Wreschner إلى أن أدلة تطور استخدام المغرة الحمراء قد ظهرت منذ بداية العصر الحجري القديم الأوسط حوالي ٧٠,٠٠٠ عام في العديد من مواقع ذلك العصر بجنوب إفريقيا، إذ عُثر هناك على خمسة عشر موقعًا لإنتاج المغرة، توزعت ما بين مستويات الاستيطان البشري والدفنات الآدمية[٣٠]، وفي زامبيا عُثر على قطع من المغرة يصل عمرها إلى ٢٦,٦٠٠٠ سنة تشمل أحجار كوارتزيت عليها آثار المغرة الحمراء، ويرىWreschner أنه ربما كانت هذه هي أول أداة معروفة لمعالجة المغرة[٣١]،

---

24 TARLACH, *What the Ancient Pigment Ochre tells Us*, https://www.discovermagazine.com.

25 O'GRADY, J.: «The Evolution of Symbolic Inscription in Prehistory», *The Post Hole* 52, 2019, 62, https://www.theposthole.org/read/article/396

26 D'ERRICO, F.; MORENO, R.G. & RIFKIN, R.F.: «Technological, Elemental and Colorimetric Analysis of an Engraved ochre Fragment from the Middle Stone Age Levels of Klasies River Cave 1, South Africa», *Journal of Archaeological Science*, 39, 2012, 942. DOI:10.1016/j.jas.2011.10.032

27 TARLACH, *What the Ancient Pigment Ochre tells Us*, https://www.discovermagazine.com.

28 RIFKIN, R.F: «Processing Ochre in the Middle Stone Age: Testing the Inference of Prehistoric Behaviors from Actualistically Derived Experimental Data», *Journal of Anthropological Archaeology* 31 2012, 174. DOI: 10.1016/j.jaa.2011.11.004

29 RIFKIN, *The Symbolic and Functional Exploitation of Ochre*, iii.

30 WRESCHNER, & Others, *Red Ochre and Human Evolution*, 632.

31 TARLACH, *What the Ancient Pigment Ochre Tells Us*, https://www.discovermagazine.com.

وقد تم اكتشاف أدوات حجرية من مواقع Capstan في شمال إفريقيا تبين بالدراسة أنها كانت قد غُمست في خليط من المغرة والجبس[٣٢].

رابعاً: استخدامات المغرة الحمراء

تنوعت استخدامات وأغراض المغرة الحمراء بين الأغراض الدنيوية والدينية والجنائزية، ولقد وضح الدور الدنيوي للمغرة الحمراء سواء في مصر أو بعض مواقع قارة أفريقيا منذ عصور ما قبل التاريخ، إذ استُخدمت المغرة الحمراء في مواضيع الرسم والتلوين، وفي عمليات الزينة والتجميل، وكذلك عُدَّت من المواد المستخدمة ضمن بعض الوصفات العلاجية، هذا بخلاف استخدامه كمداد للكتابة. أما الدور الجنائزي للمغرة الحمراء فقد وضح من خلال عادات الدفن المُتبعة في العديد من مقابر عصر ما قبل وبداية الأسرات، إذ استخدم المصري القديم المغرة الحمراء أحياناً داخل المقابر بعد دفن المتوفى ربما رغبة منه في بعثه وإعادة ميلاده من جديد في العالم الآخر، هذا بخلاف استخدام المغرة الحمراء أحياناً في التحنيط، واستخدمت كذلك في العديد من الدفنات في مقابر عدة لا سيما بجنوب أفريقيا.

وكان للمغرة الحمراء أهميتها الدينية أيضاً، إذ كان للون الأحمر دلالته العقائدية التي وضحت من خلال رمزية هذا اللون وعلاقته ببعض الرموز الإلهية والمعتقدات الدينية، بل وجمعه بين الدلالة السلبية والإيجابية أو بين رموز الخير والشر معًا في بعض الأحيان.

١- الاستخدام الدنيوي للمغرة الحمراء:

تعددت الأغراض والاستخدامات الدنيوية للمغرة الحمراء خلال عصور ما قبل التاريخ، وكان من بين هذه الاستخدامات ما يلي: -

أ- استخدام المغرة الحمراء في الرسم والتلوين.

ب- استخدام المغرة الحمراء في الزينة والتجميل.

ج- استخدام المغرة الحمراء في الوقاية والعلاج.

د- استخدام المغرة الحمراء مع الراتنج كمادة لاصقة.

ولقد امتد الاستخدام الدنيوي للمغرة الحمراء زمنياً ليستمر حتى العصر الحالي لدى بعض القبائل البدائية.

[32] WRESCHNER, & Others, *Red Ochre and Human Evolution*, 631.

DOI 10.21608/CGUAA.2022.107721.1095 | زينب رياض

أ- استخدام المغرة الحمراء في الرسم والتلوين:

عُرفت فكرة استعمال الألوان في الرسم والتصوير الصخري منذ عصور ما قبل التاريخ، وقد لعبت الصدفة دورها في هذا الشأن، وقد عرف الإنسان في بادئ الأمر ألواناً بعينها مثل الأسود والبني والأحمر[٣٣]، ولقد اسُتخدمت المغرة على اختلاف درجاتها اللونية والتي تتنوع ما بين اللون الأحمر الزاهي والبني والأصفر للرسم على جدران الكهوف، كما استخدم الفنان بعض المواد الطبيعية مثل الفحم والعظام المتفحمة للحصول على اللون الأسود، والحجر الجيري لإبراز البياض الطباشيري كخلفية للرسم، والمغرة بدرجاتها المختلفة للتلوين فاستطاع بذلك رسم الخطوط العامة للعديد من الحيوانات، وكذلك ترك رموز معينة تشير إلى دلالات عقائدية مثل بصمات الأيدي التي كان يتركها على جدران الكهوف، إما بنثر المساحيق المعدنية على خلفية لزجة بواسطة وضع اليد بأصابع مبعثرة على سطح الصخر لعمل بصمة خالية وذلك من خلال أنابيب من عظام الحيوانات أو قصبة يتم نثر الألوان من خلالها لعمل صور ظلال لليد، وقد نفذت أغلبها بأقدم لونين استخدمهما الإنسان وهما اللون الأحمر والأسود وقليل منها باللون الأصفر[٣٤]، وكانوا لملء الأجسام الحيوانية المرسومة بالطلاء يقومون بخلط المساحيق مع الماء أو مادة سائلة وبياض البيض ودهن حيواني أو دم؛ ثم كانوا يقوموا بتطبيق الألوان على سطح الحجر الجيري، ويرى بعض الباحثين أن التلوين كان يتم أيضاً عن طريق تغطية الكف بالمغرة مسبقاً ثم الضغط بها على الحجر الجيري[٣٥].

وقد ظهر الرسم والتلوين منذ العصر الحجري القديم الأعلى على نطاق واسع في كل من أوراسيا وأفريقيا وأستراليا في نفس الوقت تقريبًا ما بين ١٠٠٠٠ و ٤٠٠٠٠ سنة مضت[٣٦] إذ قام فنانوا ما قبل التاريخ باستخدام مسحوق الهيماتيت (خام الحديد) في تلوين الأشكال المرسومة على جدران الكهوف، وكانت في أكثر الأحيان تمثل أشكالاً مركبة تجمع بين الهيئات الآدمية والحيوانية ربما للتعبير عن أغراض الصيد، ولقد رأى بعض الباحثين أن هذه الكائنات المركبة التي تجمع بين الآدمية والحيوانية، هي أشخاص يمكنهم الاتصال بعالم الأرواح من خلال الإتيان ببعض السلوك الشعائري[٣٧]، وقد استخدمت المغرة الحمراء في تلوين أغلب هذه الرسوم واللوحات الجدارية؛ وذلك على غرار ما عُثر عليه في العديد من كهوف ومأوي منطقة

[٣٣] عبد الرازق، إيمان محمد، "تأثير أسلوب حياة الإنسان البدائي على السمات الفنية لرسومه التعبيرية"، *مجلة كلية التربية*، جامعة بورسعيد، ع.٩، جـ.١، يناير، ٢٠١١م، ١٤٩.

[٣٤] عبد الرازق، *تأثير أسلوب حياة الإنسان البدائي*، ١٤٨.

[35] KATHLEEN, R., *Handed an Inquiry into the Meaning of Prehistoric Red Ochre Handprint*, Oxford University, 2006, 8-10

[36] KATHLEEN, *Handed an Inquiry into the Meaning of Prehistoric Red Ochre*, 8-10.

[37] KATHLEEN, *Handed an Inquiry into the Meaning of Prehistoric Red Ochre*, 8-10.

التاسيلي بالجزائر إذ تم اكتشاف آثار مادة المغرة الحمراء التي رسمت بها صور بشرية وحيوانية في مناظر ارتبطت بطقوس العالم الآخر.[٣٨]

ولقد عثر على العديد من الرسوم الصخرية على غرار تلك اللوحات الجدارية في شتى مواقع الشمال الأفريقي والصحراء الكبرى، فلكل مجتمع فلسفته الخاصة به فيما يتعلق بتقاليده وثقافته وبنمط حياته ومتطلباتها والتي يعبر عنها من خلال فنونه وتراثه الذي يصله بالأجيال التي تليه، وقد كانت المنطقة الغربية من ليبيا ومنذ العصر الحجري الحديث ترتبط ارتباطا وثيقا بحضارات نيجيريا والسودان والنيل الأعلى، وتمتد المنطقة الشرقية بواحاتها من منطقة الجبل الأخضر غربا إلى الفيوم شرقا، ومن شاطئ البحر المتوسط شمالا إلى واحة الخارجة جنوبا وفيها نشأ طراز مستقر من الحضارة الليبية[٣٩]، ولقد كان اللون الأحمر هو اللون المميز لأغلب أصحاب حضارة الصحراء الكبرى خلال الألف الخامس ق.م من العصر الحجري الحديث، وتساوى في ذلك الرجال والنساء، ولم يكتف الفنان آنذاك بتلوين الأجسام فقط بالأحمر، بل وكذلك الملابس حرصًا على تلوينها باللون الأحمر الداكن[٤٠].

ب- استخدام المغرة الحمراء في الزينة والتجميل:

استخدمت المغرة الحمراء خلال عصور ما قبل التاريخ في أعمال الزينة وتجميل الجسم، إذ كانت المرأة المصرية تزين وجنتيها بمساحيق حمراء اللون، وكانت تطلي الشفاه بمسحوق أو عجينة حمراء، وكانت تضع هذه المادة على الشفاه إما بالأصبع أو بنوع من الفرجون الصغير، أما عن المادة التي كانت تُستعمل في هذا الشأن فهي أكسيد الحديد الأحمر "الهيماتيت" الذي كان متواجداً في البيئة بوفرة، ووجدت منه آثار على بعض اللوحات التي كانت تستخدم لسحن المساحيق الخاصة بالزينة[٤١].

استخدمت الأصباغ والألوان أيضاً في عمليات الوشم وتنوعت ألوان رموز الوشم بين الأزرق والأخضر والأسود[٤٢]. ولقد وضح الاهتمام بمستحضرات التجميل في عصور ما قبل التاريخ من خلال ما عُثر عليه من

---

[٣٨] عبد المؤمن، محمد بن، "عقائد ما بعد الموت عند سكان بلاد المغرب القديم"، *رسالة دكتوراة غير منشورة*، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، جامعة وهران، ٢٠١٢م، ١٠٠.

[٣٩] الربيعي، جبار حميدي محيسن، "الرسوم الصخرية لعصور ما قبل التاريخ في ليبيا"، *مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية*، ٣١، ٢٠١٧، ١٩٠. DOI: 10.54633/2333-016-031-010

[٤٠] الربيعي، *الرسوم الصخرية لعصور ما قبل التاريخ*، ١٩٩، ٢٠٢.

[٤١] زايد، عبد الحميد، "التجميل عند قدماء المصريين"، *المجلة التاريخية المصرية*، مج. ١٢، ١٩٦٥م، ١٠. 10.21608/jejh.1964.185196

[٤٢] كانت هذه الألوان الثلاثة من أكثر الألوان المفضلة في عملية الوشم، ولم يقتصر الوشم في مصر على الأجسام الآدمية وإنما عثر على العديد من التماثيل الأنثوية الصغيرة لا سيما الفخارية التي حرص المصري القديم على رسم رموز وشمية عليها، ولقد كان وشم التماثيل الفخارية من الأمور التي لفتت الانتباه لا سيما في الألف الرابع ق. م، وكانت الألوان في أول الأمر تحفظ في عظام مجوفة، وكانت من مصادر طبيعية نباتية أو حيوانية عُرفت منذ العصر الحجري الحديث: -

متاع جنائزي في العديد من المقابر، ففي جبانة جبل الرملة في الصحراء الغربية جنوب مصر والتي تؤرخ ببداية العصر الحجري الحديث، عُثر على العديد من أدوات ومواد الزينة وكان من بين أهم ما عُثر عليه هناك ثلاثة أنواع من الأحجار الملونة التي كانت تُستخدم للتجميل وهي: قطعة من المغرة الحمراء (الهيماتيت)، وقطعة من الليمونيت الأصفر الخام، وقطعة من خام أخضر اللون ربما من أصل نحاسي "الملاخيت" وقد تم العثور علي الأخير داخل حاوية مزخرفة من قرن البقر، هذا بخلاف قطع من أحجار الطحن ولوحات من الجرانيت والحجر الجيري الوردي، وقد حوت إحدى هذه اللوحات آثار مسحوق المغرة الحمراء، هذا بخلاف العثور أيضًا على أربع حاويات أخرى لحفظ مواد الزينة ثلاث منها مصنوعة من قرون البقر المزخرف، والرابعة من العاج، وهناك نموذج واحد لإناء حجري صغير من حجر النيس الرمادي المخضر[٤٣] (شكل ٦) وقد استعمل المصريون القدماء المغرة الحمراء لتلوين الشفاه والوجنات باللون الأحمر، وقد عُثر على الكثير من أدوات ومواد الزينة بالمقابر المصرية القديمة، وعلى الكثير من بقايا هذه الألوان على ألواح الزينة في المقابر، والغالب أن المصريات لونَّ به خدودهن وشفاههن[٤٤]، وكان طلاء الأظافر معروفاً لديهن، كما كانوا يطلون الشفتان باللون الأحمر، وربما كان يصنع من الشحم والمغرة أو الشحم مع أحد النباتات التي تستخدم في الصباغة، وكان الطلاء يوضع على الشفاه باستخدام الفرش أو ملاعق التجميل، وكان يتركب من المغرة الحمراء والدهن مع قليل من صمغ الراتنج[٤٥]، ولقد فضل المصري القديم اللون الأحمر عند اختياره لأنواع معينة من الأحجار ذات الألوان الجذابة (الأحجار الكريمة أو نصف كريمة)، لما تمثل له من معانٍ مختلفة، فاستخدم العقيق لتميزه باللون الأحمر باعتباره لون الدم الذي يسير في العروق وترتبط حياة الإنسان باستمرار تدفقه، وهكذا كان الناس يدهنون أجسادهم بالمغرة الحمراء ويرتدون الحلي المصنوعة من العقيق الأحمر حيث يرمز اللون الأحمر لفكرة الحياة والنصر[٤٦]، ولقد ارتبطت الأحجار الكريمة ذات اللون الأحمر بقوة الحياة وبقوة المعبودة إيزيس وهي الملقبة بـ "المشعوذة "أو" سيدة السحر"[٤٧]، فاللون الأحمر هو لون الدم بكل دلالاته على الطاقة والحركة والقوة وحتى الحياة نفسها، وكانت الأحجار

VANDIER, J., *Manuel d'Archéologie Égyptienne, tome 1: Les Epoques de Formation: La Préhistoire*, vol 1, Paris: PICARD, 1983, 430; POON, K.W. C.: «In Situ Chemical Analysis of Tattooing Inks and Pigments, Modern Organic and Traditional Pigments in Ancient, Mummified Remains», unpublished *Master Thesis*, The University of Western Australia, 2008, 194.

43 KOBUSIEWICZ, M. & Others.: «Discovery of the First Neolithic Cemetery in Egypt's Western Desert», *Antiquity* 78, №.301, September 2004, 549. https://doi.org/10.1017/S0003598X00113225

٤٤ فياض، محمد؛ أديب، سمير، *الجمال والتجميل في مصر القديمة*، القاهرة: دار نهضة مصر، ٢٠٠٠م، ٣١.

٤٥ فياض؛ وأديب، *الجمال والتجميل*، ١١٩.

٤٦ الحايك، مي نديم، "عادات الدفن في بعض مواقع شرق الدلتا وموقع " أبو صير " (شمالي سقارة) في العصر العتيق (دراسة أثرية – أنثروبولوجية)"، *رسالة دكتوراه غير منشورة*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ٢٠٠٩م، ٢٦٢.

٤٧ حجاج، هدى رجب خميس، "الدلالة الرمزية لبعض ألوان الأحجار الكريمة في الفكر المصري القديم"، *مجلة كلية الآداب*، جامعة الفيوم، ع. ١٥، يناير ٢٠١٧، ١٨٥. https://search.mandumah.com/Record/1041829

الحمراء كالعقيق واليشب الأحمر هي الأكثر شيوعًا في صناعة الخرز والتمائم وفي الترصيع[٤٨]، ولقد استخدمت المغرة الحمراء في أغراض الزينة والتجميل في شمال أفريقيا، ففي الجزائر استُخدمت المغرة الحمراء مضافا إليه مسحوق طباشيري كصبغة تجميلية يخضب بها الوجه[٤٩]، وكان من مظاهر العصر الحجري الحديث بالصحراء الجزائرية والذي يُعرف بـ "العصر الحجري الحديث الصحراوي ذو التقاليد السودانية"، زيادة اهتمام أصحاب تلك الحضارة بتزيين أجسامهم سواء بالحلي وأدوات الزينة على اختلاف أنواعها، من أساور وخلاخل وعقود، أو تلوين أجسامهم وتخضيب وجوههم بالمغرة ذات الألوان المختلفة[٥٠]

ج–استخدام المغرة الحمراء للوقاية والعلاج:

أوضح O'Grady أن المغرة الحمراء استخدمت في عدد من الأغراض النفعية، كأدوية وكطارد للحشرات[٥١]، وهذا ما أكدته Tarlach إذ أوضحت أن استخدام المغرة الحمراء في عصور ما قبل التاريخ لم يكن فقط كواقٍ من أشعة الشمس ومادة لاصقة، وإنما كان أيضًا كطارد للحشرات وكمواد حافظة للجلد[٥٢]، كما تم استخدامه في العصر الحجري الأوسط الأفريقي كعنصر في وصفة تستخدم في إزالة التجاعيد، هذا بخلاف ما كان لها من دلالة رمزية[٥٣]، وقد أكد Rifkin أن المغرة الحمراء استخدمت كواقٍ من الشمس إذ إنها تعمل على حماية الجلد من الأشعة فوق البنفسجية وتعمل على إضعاف الكمية الممتصة فتحافظ على الخلايا الحية في الجلد، ولها القدرة على منع حروق الشمس[٥٤]، ومن ثم أوضحت Tarlach أهمية المغرة الحمراء وإسهامها بشكل مباشر في أعظم إنجازات الإنسان المبكر العاقل، حيث يسرت أمر انتشاره في جميع أنحاء العالم، إذ بينت أن استخدام المغرة الحمراء كواقٍ من الشمس قد مكّن البشر من عبور مسافات أطول دون الإصابة بشكل مفرط بحروق الشمس، وكانت هذه ميزة تكيفية مذهلة ويحتمل أن يكون استخدام المغرة الحمراء كواقٍ شمسي قد حدث في نفس الوقت الذي بدأ فيه البشر في استخدام قشر بيض النعام كحاويات للمياه وغيرها من المؤن أثناء تجواله، وذلك منذ حوالي ٦٥,٠٠٠ عام، وبمجرد أن تمكن الإنسان من حمل الماء، كان لديه واقٍ شمسي جيد وطارد للبعوض متمثل في "المغرة الحمراء" التي مكَّنته من التوسع من أفريقيا[٥٥]، ولقد اقترحت Tarlachأيضاً احتمالية استخدام المغرة الحمراء ضمن قائمة مأكولات الإنسان الأول، ورجحت ذلك بسبب العثور على أنواع مختلفة من الأصداف كانت تحتوي على المغرة في العديد من

---

48 EL-MAGEED, E. A. & IBRAHIM, S.A.: «Ancient Egyptian Colours as a Contemporary Fashion», *Journal of the International Colour Association* 9, 2012, 39. http://www.aic-colour-journal.org/

٤٩ رشدي، جراية محمد، "الصحراء الجزائرية خلال العصر الحجري الحديث (٦١٠٠-١٠٠٠ ق.م)"، *رسالة ماجستير في التاريخ القديم*، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية/ قسم التاريخ والآثار، جامعة منتوري – قسنطينة، ٢٠٠٨م، ٩٧.

٥٠ رشدي، *الصحراء الجزائرية خلال العصر الحجري*، ٩٧.

51 O'GRADY, *The Evolution of Symbolic Inscription in Prehistory*, 61.

52 TARLACH, *What the Ancient Pigment Ochre tells Us*, https://www.discovermagazine.com.

53 O'GRADY, *The Evolution of Symbolic Inscription in Prehistory*, 61.

54 RIFKIN, *The Symbolic and Functional Exploitation of Ochre*, 138.

55 TARLACH, *What the Ancient Pigment Ochre Tells Us*, https://www.discovermagazine.com

مواقع عصور ما قبل التاريخ حول العالم، مما جعل بعض العلماء يرجح فكرة تناول الإنسان الأول للمغرة الحمراء جنبًا إلى جنب مع استهلاك المأكولات البحرية[٥٦]، (شكل:٧) وقد تم توثيق أكل التراب عن قصد في العديد من الثقافات القديمة والحالية، إذ ثبت طبياً أن تناول أنواع معينة من التربة لها تأثيرها في منع الإسهال ويعمل على زيادة الحديد في الجسم[٥٧] .

ومن الجدير بالذكر أن عادة أكل التراب كانت معروفة في العديد من الثقافات حول العالم، إذ غالبًا ما كانت النساء الحوامل تتوق إلى تناول التراب أو الطين، ففي أفريقيا جنوب الصحراء الكبرى، تأكل النساء الحوامل التراب أثناء الثلث الأول أو الثاني أو الثالث، غالبًا عدة مرات في اليوم، فالتراب له تأثير مهدئ على معدة أولئك الذين يعانين من غثيان الصباح، كذلك يعمل على توفير الفيتامينات والمعادن التي تتوق إليها أجسامهن المتغيرة، إذ أن هناك أنواعاً معينة من التراب تحتوي على نسبة عالية من الحديد والكبريت؛ ولذا فهو من المواد التي تساعد النساء الحوامل لفترة طويلة بشكل طبيعي لأن أجسامهن تتطلب المزيد من الهيموجلوبين والبروتين الموجود في خلايا الدم الحمراء الذي يحمل الأكسجين إلى خلايا الجسم لإنتاج الدم من أجل نمو الطفل ورفع مناعته[٥٨].

وفي مصر القديمة كان الهيماتيت هو الحجر الأغنى بأكسيد الحديد ويذكر أن مسمى هيماتيت في اللغة المصرية القديمة هو كلمة "بيا" ومعناها "حديد" المكون الرئيس له، مما يعنى من خلال ما أكدته **حجاج** أن المصري القديم كان على دراية بماهية الحجر وتكوينه وكيفية الاستفادة منه[٥٩]، وقد ذكرت **حجاج** أن الأحجار الحمراء وعلى الأخص حجر الهيماتيت كان من أكثر الأحجار المستخدمة في الوصفات العلاجية في مصر القديمة، فقد ورد في بردية "إيبرس "الشهيرة، وصفة لعلاج أحد ظواهر مرض السكر وذلك في الفقرة رقم (١٩٧) العمود ٣٩، السطر السابع[٦٠]، حيث ذُكر ما يلي: "عليك إعداد هذه المكونات لعلاج ذلك: "الحجر الأحمر من إلفنتين– وهي منطقة حجر الهيماتيت، الأرض(؟)؛ الحبوب الحمراء؛ الخروب، تطهى في الزيت (ويوضع عليها) العسل؛ وينبغي أن يأكلها المريض لمدة أربعة أيام (صباحًا) لإزالة عطشه وعلاج مرضه"، ويلاحظ من خلال النص السابق أنه كان هناك بعض الرُّقى المستخدمة لتفعيل القيمة العلاجية لبعض الوصفات الطبية[٦١]، وارتبط اللون الأحمر روحياً بالعلاج إذ اعتبرت التمائم الحمراء مثلما في عقدة

56 TARLACH, *What the Ancient Pigment Ochre Tells Us*, https://www.discovermagazine.com

57 TARLACH, *What the Ancient Pigment Ochre Tells Us*, https://www.discovermagazine.com

58 AXE, J., Eat Dirt, Why *Leaky Gut May Be the Root Cause of Your Health Problems and 5 Surprising Steps to Cure It*, New York: Harper Wave, 2016, 71.

٥٩ حجاج، *الدلالة الرمزية لبعض ألوان الأحجار الكريمة*، ٢٠٦.

٦٠ حجاج، *الدلالة الرمزية لبعض ألوان الأحجار الكريمة*، ٢٠٥.

٦١ حجاج، *الدلالة الرمزية لبعض ألوان الأحجار الكريمة*، ٢٠٦.

إيزيس tit التي اعتبرت من التمائم المهمة في مصر القديمة[٦٢]، إذ كانت علامة tit رمز المعبودة إيزيس، وكانت تُكتب باللون الأحمر، وقد اعتبرت تلك العلامة رمزاً لدماء إيزيس كتميمة قوية وفعالة للحماية، وكثيراً ما كانت توضع مع المتوفي في مقبرته تبركاً بها.[٦٣]

د-استخدام المغرة الحمراء كمداد:

عُرفت الكتابة في مصر القديمة منذ (حوالي ٣٢٠٠ قبل الميلاد)، وكان يتم استخدام الحبر الأسود لكتابة النص الرئيس للنص، بينما كان الحبر الأحمر يُستخدم في كثير من الأحيان لتمييز العناوين والتعليمات والكلمات الرئيسة وما إلى ذلك، وكانت الأحبار سواء السوداء أو الحمراء تستخرج من مواد عضوية وغير عضوية، وكان السخام والمغرة بشكل أساس من أهم المواد المستخدمة في هذا الشأن، وكان يتم خلطها مع الصمغ كمادة رابطة، وأحياناً كان يتم استخدام الماء كمادة رابطة عن طريق خلط المسحوق بقليل من الماء، وكان الكاتب يستخدمه في الكتابة[٦٤]، وقد استخدم المصري القديم اللون الأحمر كمداد، وظهر ذلك بشكل كبير فيما يخص الكتابات السلبية أكثر من الإيجابية، حيث كُتبت به النصوص السحرية ونصوص اللعنات، وكذلك ميزت به أيام النحس عند المصريين القدماء في التقويم، وأسماء الكائنات الشريرة في العالم الآخر والشياطين وإسميَ" ست "و" أبو فيس"[٦٥]، ولقد أكد بعض الباحثين أن السحر يصبح أكثر قوة وفعالية كلما احتوى ألوانا تُوافق الغرض منه، ووفقا لحجاج يمكن تصنيف الألوان في مصر القديمة بشكل محدد إلى مجموعات بحيث يكون اللون الأحمر والأزرق والأخضر في المجموعة الأولى وهي الأكثر أهمية، يليها الأسود والأبيض والأصفر في المجموعة الثانية[٦٦]، ولقد ارتبط اللون الأحمر منذ وقت مبكر بالمعبود "ست" ومن ثم فقد استخدم في كتابة اسم "أبو فيس" وغيره من الأمور المكروهة مثل النذير في تقويم الأيام ذات الفأل الحسن والأيام ذات الفأل السيئ[٦٧]، ومن ثم فقد حرص المصري القديم على كتابة الأيام السيئة في النتائج باللون الأحمر، والأيام الطيبة تُكتب باللون الأسود.[٦٨]

---

[٦٢] مصطفى، *الألوان في مصر القديمة*، ١٧.

[٦٣] الرشيدي، *رمزية الألوان في العمارة والفنون المصرية*، ١١٢.

[64] CHRISTIANSEN, T. & Others, «Insights into the Composition of Ancient Egyptian Red and Black Inks on Papyri Achieved by Synchrotron-Based Microanalyses», *PNAS*, November 10, 117, №.45, 2020, 27825, https://doi.org/10.1073/pnas.2004534117.

[٦٥] حجاج، *الدلالة الرمزية لبعض ألوان الأحجار الكريمة*، حاشية ١٨٤.

[٦٦] حجاج، *الدلالة الرمزية لبعض ألوان الأحجار الكريمة*، ١٨٨.

[٦٧] مصطفى، *الألوان في مصر القديمة*، ١١-١٢.

[٦٨] مصطفى، *الألوان في مصر القديمة*، ١٧.

هـ – استخدام المغرة الحمراء كمادة لاصقة:

ارتبطت المغرة الحمراء ببعض الوظائف النفعية، وكان من أهم هذه الفرضيات النفعية هو استخدامها مع بعض المواد اللاصقة كالراتنج "الصمغ النباتي" في صناعة بعض الأدوات الحجرية وتجهيز أدوات التقطيع، ففي كهف "Sibudu" سيبودو جنوب إفريقيا تم اكتشاف بقايا مغرة حمراء مختلطة ببعض المواد الراتنجية على عدد كبير من الأدوات الحجرية، وكانت المغرة على هذه الأدوات بمثابة مادة لاصقة تم معالجتها بخلطها بالراتنج ووضعت حول حواف الأدوات الحجرية كمادة لاصقة (شكل: ٨) ويُعتقد أن تلك القطع الحجرية كانت تُثبت في عصى خشبية واستخدمت كأسلحة صيد أو سكاكين، وكان يتم تدعيمها أيضاً ببقايا الألياف النباتية أو بالأحشاء الحيوانية[٦٩].

وربما دلت هذه الأدوات من وجهة نظر البعض على مدى حرص سكان منطقة سيبودو على تلوين بعض أسلحتهم لمغزى رمزي، ربما للدلالة على الدم الناتج عن اصطياد الفريسة والتغلب عليها[٧٠]، وإن كان Wadley يرى أن الغرض من هذا المزيج من المغرة الحمراء مع الراتنج هو تدعيم وتثبيت الأداة أو السن الحجري المدبب في المقبض الخشبي لضمان اختراق الأداة لجسد الحيوان عند قذفها عليه[٧١].

٢ – الاستخدام الجنائزي للمغرة الحمراء:

اعتقد العديد من علماء الأنثروبولوجيا وعلماء ما قبل التاريخ أن استخدام المغرة ارتبط بشكل أساس بالعادات الجنائزية من قبل مجموعات الإنسان العاقل في العصر الحجري القديم الأعلى، إلى أن تم اكتشاف دفنات يدة لإنسان النياندرتال، وعُثر ضمن آثارها على بقايا المغرة الحمراء[٧٢]، مما جعل البعض يُرجع استخدام المغرة إلى أشباه البشر أي إلى حوالي نصف مليون سنة على الأقل، حيث عثر عليها في العديد من المواقع الأفريقية[٧٣]، ولقد وضحت الأهمية الجنائزية للمغرة الحمراء في مصر من خلال عادت الدفن التي اتبعت في العديد من الجبانات، ففي جبل الرملة بالصحراء الغربية جنوب مصر عُثر على جبانة تؤرخ بالعصر الحجري الحديث المتأخر[٧٤]، اشتملت الجبانة على عدد من الدفنات الآدمية التي تنوعت بين الفردية والجماعية، والتي احتوت على العديد من أنواع المتاع الشخصي[٧٥] (شكل:٩)، وكانت المغرة الحمراء من أكثر الأشياء تواجدًا في أغلب دفنات جبانة جبل الرملة، فقد عثر على كتل متنوعة الأحجام من خام المغرة

---

69 HANSEN, *The Role of Ochre in the Middle Stone Age*, 83-84.

70 WADLEY, L., HODGSKISS, T., & GRANT, M.: «Implications for Complex Cognition from the Hafting of Tools with Compound Adhesives in the Middle Stone Age, South Africa» *PNAS* 16, Vol. 106, Nº.24, 2009, 9590. https://doi.org/10.1073/pnas.0900957106

71 WADLEY, L.: «Putting Ochre to the Test: Replication Studies of Adhesives that May Have Been Used for Hafting Tools in the Middle Stone Age», *Journal of Human Evolution* 49, Nº. 5, 2005, 587. https://doi.org/10.1016/j.jhevol.2005.06.007

72 WRESCHNER, & OTHERS, *Red Ochre and Human Evolution*, 631.

73 WOLF, & OTHERS, *The Use of Ochre*, 186.

74 KOBUSIEWICZ, & OTHERS.: *Discovery of the First Neolithic Cemetery in Egypt's Western Desert*, 545.

75 KOBUSIEWICZ, & OTHERS, *Discovery of the First Neolithic Cemetery*, 546.

كانت متواجدة بين البقايا العظمية، وفي أربع دفنات عثر على كتل من خام الليمونيت وهو من أنواع أكاسيد الحديد المائية ذات اللون الأصفر[٧٦]، وقد كثر العثور على المجوهرات والحلي وعلى عدة شفرات من حجر الصوان ظهرت عليها آثار المغرة، ومن الملفت للنظر أن بعض الهياكل العظمية كانت مغطاة جزئيًّا على الأقل بمسحوق المغرة الحمراء، ولا تزال آثار المغرة موجودة على سطح العظام، وفي بعض الحالات تسربت المغرة إلى حفرة الدفن داخل المقبرة[٧٧]، مما يشير إلى أهمية المغرة الحمراء عقائدياً وجنائزياً لدى سكان الصحراء الغربية جنوب مصر خلال العصر الحجري الحديث.

وفي الدقهلية شمال مصر عُثر على حوالي ٨٣ مقبرة لأشخاص كانوا قد دفنوا في توابيت طينية، وكان من بين هذه المقابر مقبرة لشخص دُفن في تابوت من الطين، وزُود بالمتاع الجنائزي وكانت المغرة الحمراء تغطي جزءًا من المقبرة، ويبدوا أنها نُثرت على المقبرة بعد دفن المتوفى، تؤرخ المقبرة بعصر نقادة الثالثة ٣٢٠٠ – ٣٠٠٠ ق. م[٧٨]. (شكل:١٠)، وفي المعادي وبوتو تميزت عادات الدفن بالبساطة، وتميزت بوجود اختلافات ضئيلة بين الدفنات بحسب الطبقة الاجتماعية، ففي المعادي عثر على عدد من الدفنات التي احتوت على العديد من أنواع المتاع الشخصي وأدوات ومواد الزينة لا سيما الملاخيت والمغرة الحمراء، وصلايات الطحن وقد بدى عليها آثار طحن تلك المواد، ولقد وضح الاهتمام بعادات الدفن في مصر العليا خلال عصور ما قبل التاريخ، ويأتي الكم الأكبر من الدلائل الأثرية التي تؤكد ذلك من خلال ما عُثر عليه من دفنات آدمية، إذ وضح الاهتمام آنذاك بالجبانات والطقوس الجنائزية، واختيار طرق جديدة لمعالجة الأجساد، ويظهر أيضاً بهذا الوقت فجوة كبيرة ما بين دفنات علية القوم والأغلبية العظمى من عامة الشعب.[٧٩] ولقد استمرت الأهمية الجنائزية للمغرة الحمراء في مصر خلال عصر الدولة القديمة والوسطى والحديثة، ففي الواحة الداخلة كان هناك اهتمام بدفن الأطفال وكان يوضع أسفل منهم طبقة من الطين الأحمر، إذ عُثر في مقبرة كليس ٢ بواحة الداخلة على عدد من دفنات الأطفال، تم ترتيب الجثث على ظهورهم وكانت الرأس متجهة إلى الغرب والقدمان إلى الشرق، والذراعان إلى الجانبين أو فوق منطقة الحوض، وعادة ما كان يتم التكفين بلفائف وأشرطة من الكتان، وفي بعض الأحيان كان يتم وضع حصى خشن وطبقة من الطين الأحمر أسفل الجسم، وهي ممارسة عُرفت أيضاً في دفنات البالغين[٨٠].

[76] CZEKAJ-ZASTAWNY, A. & OTHERS.: «Gebel Ramlah—a Unique Newborns' Cemetery of the Neolithic Sahara», *Afr Archaeol Rev*, 35, 2018, 35, 399. https://doi.org/10.1007/s10437-018-9307-1

[77] KOBUSIEWICZ, M., & OTHERS, *Discovery of the First Neolithic Cemetery*, 549.

[78] GEGGEL, L.: «Dozens of Ancient Egyptian Graves Found with Rare Clay Coffins», *Live Science*, February 21, 2020. https://www.livescience.com/ancient-egypt-clay-graves.html

[79] STEVENSON, A.: «Predynastic Burials», *UCLA Encyclopedia of Egyptology*1, №.1, 2009, 5. https://escholarship.org/terms

[80] MAGDY, H.: «Children's Burials in Ancient Egypt» , *Journal of Association of Arab Universities for Tourism and Hospitality*, 16, vol. 11, Issue 3, 2014, 83. 10.21608/JAAUTH.2014.57552

ولقد وضحت الأهمية الجنائزية للمغرة الحمراء في عادات الدفن النوبية خلال الفترة ٣٧٠٠- ١٥٠٠ ق.م، إذ كان غالبية شعب المجموعة الحضارية الثالثة بالنوبة قد دفنوا موتاهم عراة مع تغطيتهم بالجلود الحيوانية، حيث وجدت كميات كبيرة من الجلد في مقابرهم، وكان المتوفى يُدفن في بعض الأحيان مرتدياً مآزر وتنورات وقبعات وأحذية، وفى بعض الأحيان كان شعب هذه الحضارة يقوم بتلوين الجلد بالمغرة الحمراء، وكذلك تغطية هذه الجلود بالمغرة الحمراء في كثير من الأحيان[٨١]، وعُثر على العديد من كتل المغرة الحمراء لا سيما في مقابر المجموعة الحضارية الثالثة[٨٢]، ومن المحتمل أنها استخدمت كصبغات في أغراض الزينة.[٨٣]

ويلاحظ أنه بمقارنة عادات الدفن الآدمية هنا بالعادات والتقاليد الحالية لبعض القبائل البدائية بأفريقيا لتبين وجود كثير من التشابه سواء في تلوين الجسم بالمغرة الحمراء، أو في ارتداء الجلود الحيوانية وتلوينها بالمغرة الحمراء.

ولقد ظهرت أهمية المغرة الحمراء في عادات الدفن بشتى مواقع شمال أفريقيا خلال عصور ما قبل التاريخ، ففي المغرب عُثر على بقايا عظام آدمية في الكُهُوفِ الأولى التي سكنها إنسان النياندرتال والتي تعود إلى ما يقرب من ١٠٠ ألف سنة حيث ثبت استعمال المغرة الحمراء آنذاك لتلوين جُثث الموتى وسلخِ اللحم عن أجسادهم[٨٤]، وفي موقع كلُومناطة قُرب تيارت بالجزائر شمال أفريقيا كان هناك أيضاً اهتمام جنائزيٌّ كبيرً بالمغرة الحمراء، إذ تم العثور على عظام آدمية ملونة ومبعثرة، كدلالة على استخدام إنسان الحضارة القفصية للمغرة الحمراء وتخلية الجثة من اللّحم كما شيدوا لهم مقابر ذات غرف جنائزية من الحجر وكأنهم أرادوا لها البقاء الأبدي، ودفنوا جثث موتاهم في وضعيات مختلفة ومصحُوبة بالمتاع جنائزيٍ، وهي سُلوكياتٌ تبرهن على وجود معتقدات دينية عُرفت بقوة آنذاك ومازالت بعض من آثارها متواجدة إلى اليوم.[٨٥]

---

[٨١] حسن، سهير فكرى أحمد، "الأثاث الجنائزي في النوبة خلال الفترة ٣٧٠٠- ١٥٠٠ ق.م منذ عصور ما قبل التاريخ وحتى بداية الدولة الحديثة"، *مجلة العمارة والفنون*، ع.٤، ٢٠١٦، DOI: 10.12816/0036576.٧

[٨٢] ففي الجبانة رقم ٥٨ التي تنتسب للمجموعة C والتي تؤرخ بدءاً من عصر الدولة الوسطى وحتى نهاية عصر الدولة الحديثة عثر على المقبرة رقم ١٤ وهي مقبرة مستطيلة ذات جوانب مستديرة، احتوت المقبرة على هيكل عظمي راقد بوضع القرفصاء على جانبه الأيمن، وكان الجسم مغطى بنقبة جلدية ملونة أو مدبوغة باللون الأحمر، وفي المقبرة رقم ١٨ عثر على هيكل عظمي بوضع القرفصاء، جاءت جميع عظامه ملطخة، وتم تغطيته بملابس جلدية مصبوغة باللون الأحمر.

[82] FIRTH, C.M., The Archeological Survey of Nubia Report for 1908-1909, Vol.1, Cairo: Government Press, 1912, 56- 57.

[٨٣] حسن، *الأثاث الجنائزي في النوبة*، ٨.

[٨٤] العطية، "عادات الدفن وتقديم القرابين عند الانسان المغاربي القديم"، مجلة ليكسوس، العدد ٩، ٢٠١٧، ١٤.

[٨٥] العطية، *عادات الدفن وتقديم القرابين عند الانسان المغاربي القديم*، ١٥.

وفي تونس كشفت التنقيبات بـ (عين مترشم) عن هيكل عظمي يعود للعصر القفصي الأعلى، ظهر ممدداً على الجهة اليمنى، وبدت أطرافه السفلية مثنية ودفن فوق سرير من الرماد، ووجد بنفس المدفن على مجموعة من حلقات عقد مصنوعة من قشور بيض النعامة التي وضعت إلى جانب رأس الجثة، ومفاصل اليد والركبتين، كما طُليت العظام بالمغرة الحمراء، ويمكن تفسير ذلك طبقاً لما ذكره **عبد المؤمن** إلى نقطتين؛ إما أن هذه الجثة تكون قد طليت بالمغرة الحمراء أثناء دفنها أو بعد تجريدها من لحمها، لكن المهم أن هذا الطقس الجنائزي يندرج ضمن عقائد ما بعد الموت؛ لأن قبر مترشم قد احتوى على عنصرين مهمين، وهما المغرة الحمراء وقشور بيض النعام اللذان يتعلقان بعالم ما بعد الموت.[٨٦]

وقد عثر على آثار المغرة الحمراء أيضًا داخل العديد من المغارات الطبيعية بالمغرب الأقصى، إذ عُثر داخل تلك المغارات على بعض الجثث الآدمية في وضعيات مختلفة للدفن وبصحبتها بعض المتاع الجنائزي ومصبوغة باللون الأحمر، مثل مغارة العروية El Arouia والتي ترجع للعصر الحجري الحديث، والتي احتوت على وعاء حجري عثر بداخله على بقايا المغرة الحمراء والتي استعملت بكثرة في كل مواقع ما قبل التاريخ ببلاد المغرب القديم لأغراض جنائزية[٨٧]، ولقد كانت المغارات أنسب الأماكن للدفن، فقد عثر في المغرب الأقصى على مجموعة من مغارات الدفن الطبيعية التي تسبق العصر الحجري الحديث في تأريخها بكل من (تازة – كيفان بلغوماري – رأس سبارتل وغيرها من المواقع الأخرى)[٨٨] ولقد أمكن من خلال هذا النوع من المدافن– المغارات– معرفة العديد من التقاليد والشعائر الجنائزية المتبعة هناك، والوقوف على أهمية المغرة الحمراء لديهم جنائزياً ومدى حرصهم على توفير كل احتياجات المتوفى لضمان سلامة رحلته في العالم الآخر[٨٩]، مما يوضح العِناية الكبيرة بدفن الموتى التي مردها الاهتمام بظاهرةِ الموتِ، وهو ما يبينُ أن الإنسان المغاربي القديم قد مارس أولى معتقداته في فترات ما قبل التاريخ، كما يدل على درجة عالية من التقدم الفكري، وقد بين **البشير** أن سبب اختيار الإنسان للمغارات آنذاك كان مرجعه ما تتسم به تلك المغارات من عمق واتساع حتى يضمن المأوى لأكبرِ عددٍ مُمكن، كما أنها كانت توفر مكانًا أكثر قربًا من الإله حسب اعتقادات المغاربة آنذاك[٩٠]، وقد أكد **عبد المؤمن** على أهمية المغرة الحمراء بالنسبة لسكان المغرب القديم منذ عصور ما قبل التاريخ إذ اعتبرها رمزاً للحياة ولون الدم، ومن ثم كانت تطلى به الجثة أو جزء منها كالأطراف أو الجمجمة، واستعمل في تزيين التوابيت والغرف الجنائزية والأواني الفخارية، والأقنعة، ورموز

[٨٦] عبد المؤمن، *عقائد ما بعد الموت عند سكان بلاد المغرب القديم*، ٩٦.

[٨٧] عبد المؤمن، *عقائد ما بعد الموت عند سكان بلاد المغرب القديم*، ٧٧.

[٨٨] عبد المؤمن، *عقائد ما بعد الموت عند سكان بلاد المغرب القديم*، ٧٧.

[٨٩] عبد المؤمن، *عقائد ما بعد الموت عند سكان بلاد المغرب القديم*، ٨٠.

[٩٠] العطية، *عادات الدفن وتقديم القرابين عند الانسان المغاربي القديم*، ١٦.

العالم الآخر، فكانت توضع هذه المادة داخل أوانٍ فخارية بجوار المتوفى، والمراد في استعمالاتها تكمن في قوتها السحرية التي تمد المتوفى في اعتقاداتهم بالقوة والحيوية التي تشبه مفعول الدم[٩١].

ولقد عرفت المطامير كمدافن ميزت فجر التاريخ بالمغرب الجزائري ووسطه وبالمغرب الأقصى، وتميز هذا النوع من المدافن بتوافر المتاع الجنائزي والتنوع في أوضاع الدفن، وظهرت آثار شعيرة تجريد الجثة من اللحم، وخلط العظام مع بعضها البعض، وتغطيتها بالمغرة الحمراء مما يؤكد على وجود بُعِد عقائدي الغرض منه الخلود، والحياة في العالم الآخر[٩٢].

وفي شمال أفريقيا عُثر بالخرطوم ضمن مواقع العصر الحجري الحديث على دفنات أشبه بِحُفر دائرية أو شبه دائرية تتفاوت أقطارها من ١٢٠ سم إلى ١٦٠ سم، احتوت كل دفنة على هيكل عظمي بوضع القرفصاء، زُينت الهياكل العظمية بعدد من الحلي المتمثل في أساور وعقود، وأقراط شفاه وصدف محار، ووضح الاهتمام بمواد الزينة إذ عُثر على بقايا آثار مادة خضراء اللون "ملاخيت"، ووجدت كذلك آثار مادة حمراء اللون انتشرت على العظام والترسيبات المحيطة بها؛ ووجد آثار لون أبيض سميك أسفل الجماجم والقدمين، وفي منتصف حفرة الدفن عُثر على أوانٍ فخارية، وفي بعض الدفنات عُثر على أدوات من الحجر والعظم[٩٣]، ويرى **فرنسيس** أن الغرض من تزيين جثمان المتوفى بتلك الحلي ربما كان الحصول على الحماية التي قد توفرها تلك الحلي –كتمائم على سبيل المثال– وتُظهر الألوان التي وجدت داخل حفر الدفن وجود اهتمامٍ كبير بجثمان المتوفى، وتأكد ذلك سواء من خلال بقايا مادة المغرة الحمراء التي كانت أشبه بغطاء أو كساء لجسد المتوفى، أو من خلال مساند الرأس ومساند القدمين (المادة السميكة بيضاء اللون) وطلاءات الوجه ذات الأهمية السحرية لا سيما اللون (الأخضر) الذي عثر عليه، وكل هذه الدلائل تؤكد على مدى الاهتمام بعادات الدفن آنذاك، وهي موضوعات تشير إلى حياة المتوفى ووضعه الاجتماعي، ولم تكن الجرار الفخارية هناك بغرض احتواء الطعام، كما قد يعتقد، فقد بين **فرنسيس** أنها كانت توضع دائماً مقلوبة وفى حالات أخرى وضع بعضها فوق بعض، ويحتمل أن تكون قد استخدمت أثناء احتفال طقسي معين قبل إغلاق المقبرة[٩٤]، فلقد حرصت مجتمعات شمال أفريقيا على إحاطة المتوفى بعناية فائقة بعد الموت، كما جرت العادة على نثر تراب أحمر (المغرة) على جسد المتوفى، وهي عادة وجدت كذلك في مصر، وكان التراب الأحمر يرمز إلى عودة المتوفى إلى الحياة مرة أخرى[٩٥]، ولقد عُرفت عادة طلاء أو دهن الجمجمة

---

[٩١] عبد المؤمن، *عقائد ما بعد الموت عند سكان بلاد المغرب القديم*، ١٣٤– ١٣٥.

[٩٢] عبد المؤمن، *عقائد ما بعد الموت عند سكان بلاد المغرب القديم*، ٩١–٩٢.

[٩٣] جيوز، فرانسيس، عادات الدفن في وادي النيل *الأعلى: لمحة عامة*، مترجم، *مجلة الآثار السودانية*، ع. ٤، فبراير، ٢٠٠٣، https://kosharkamani.blogspot.com/2017/03/blog-post_66.html 1/27

[٩٤] جيوز، *عادات الدفن في وادي النيل الأعلى*. https://kosharkamani.blogspot.cm/2017/03/blog-post_66.html 1/27

[٩٥] بولغيتي، أسماء، "الصلات الحضارية بين منطقة وادي النيل وشمال إفريقيا في العصر الحجري الحديث"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية :العلوم الإنسانية والاجتماعية والعلوم الإسلامية، جامعة أحمد دراية أدرار، الجزائر، ٢٠١٩، ٦١.

بالمغرة الحمراء كنوع من العلاج الطقسي لها، وربما أشار ذلك إلى مدى الاهتمام بالموتى منذ ذلك الوقت المبكر، إذ ارتبط الحفاظ على جمجمة الموتى (أو جزء منها) بعبادة الأجداد وبفكرة أن الروح تسكن في رأس المتوفى كنوع من الأفضلية، وبصفة عامة فقد ثبت معرفة وممارسة عادة فصل الجماجم البشرية والحفاظ عليها بشكل منتظم تمامًا بدءًا من المرحلة الأخيرة من العصر الحجري القديم الأعلى، ثم تطورت خلال العصر الحجري الوسيط[٩٦]، ولقد استمرت عادة فصل الجمجمة وطلاء عظام الموتى باللون الأحمر في شمال أفريقيا خلال بداية العصور التاريخية، إذ عثر في الكاميرون على جمجمة زنجية تم طلاؤها باللون الأحمر، وكانت عادة نزع الجمجمة وتلوينها من بين عادات الدفن المتبعة هناك آنذاك[٩٧].

٣- الاستخدام الديني للمغرة الحمراء:

عند دراسة حياة أي مجتمع خلال عصور ما قبل التاريخ يواجه الدارس صعوبة في إظهار الوصف الدقيق لطبيعة تلك الحياة، فكلما تزيد توغلا في القدم تزداد الصعوبة نظراً لانعدام المادة المكتوبة[٩٨]، وعند دراسة الأهمية الدينية للمغرة الحمراء خلال تلك الفترة فالأمر لن يخلو من الاعتماد على المقارنات، وعلى دراسة الرمزية، فليست الألوان مجرَّد مادة خام منحتها الطَّبيعة للإنسان، بل إنَّ لها من الدّلالات والمعاني والرُّموز ما يشير إلى أهمّيتها وفاعليَّتها في شتى جوانب حياته، فاللون الأحمر هو لون النار والدم وكثيرا ما ارتبط في تفسيره بالطاقة والغضب والخطر والقوة والتصميم والعاطفة والرغبة والحب، وربما انتبه الإنسان خلال عصور ما قبل التاريخ إلى دلالات هذا اللون في مرحلة مبكرة من حياته[٩٩].

وقد كان اللونان الأحمر والأصفر من الألوان الأكثر دفنًا، مما يفسر السبب وراء انتشار المغرة الحمراء، أو الهيماتيت[١٠٠]، ففي مصر عبر اللون الأحمر في العقيدة المصرية القديمة بشكل عام عن مفهوم رمزي أكثر حيوية، فهو يرتبط بلون الدماء التي تحمل الحياة في الجسد الإنساني، مما يعنى كونه عنصر الحياة والحماية والاستمرارية، فإن حفظه في الجسد حياة وإراقته هي الموت[١٠١]، ومن ثم كان الأحمر في بعض الأحيان رمزاً للشمس الحمراء القوية وما تمثله من القوة الغاشمة، وهو رمز المعبودة سخمت التي كانت تُصور على هيئة لبؤة فوق رأسها قرص الشمس الأحمر، وجدير بالذكر أنه قد ورد في كتاب الموتى وصفا لمعبد سوبك بأنه من العقيق الأحمر، وهو المعبود المعروف بالخصوبة والحماية والقدرة على طرد الشر، هذا

---

[96] ZIELO, A.: «After-Death Manipulation: The Treatment of the Skull in Prehistoric Funeral Contexts», *Global Journal of Archaeology & Anthropology*, 6(2): 2018, 28. 10.19080/GJAA.2018.06.555681

[97] CHARLES, P.: "Red Paint", *Journal de la Société des Américanistes*, Tome 19, 1927, 213. https://doi.org/10.3406/jsa.1927.3626

[٩٨] رشدي، *ملامح الحياة الاجتماعية خلال عصور ما قبل التاريخ*، ٢٢٧.

[99] RIFKIN, R.F.: Ethnographic Insight into the Prehistoric Significance of Red Ochre, 7.

[100] STRONG, M.E., «Do You See What I See? Aspects of Color Choice and Perception in Ancient Egyptian Painting», *Open Archaeology*, 2018, 178. 10.1515/opar-2018-0011

[١٠١] حجاج، *الدلالة الرمزية لبعض ألوان الأحجار الكريمة*، ١٨٣.

وقد كان للون الأحمر وجه آخر، يتمثل في الأرض الحمراء والتي يُقصد بها" الصحراء "، وهو روح الفوضى والشر "الممثلة في ست"، ولما كان المصري القديم يؤمن بأن الشر ليس مفهومًا مطلقًا، فله أيضا جوانب أخرى قد يستفاد منها، بمعنى أنه يجمع بين احتمالات الخير والشر معا، فهو لون النار المشتعلة التي ينضج بها الطعام، كما تحرق وتشوه أيضًا، ومن ثم فهو كما ذكرت **حجاج** خير تمثيل للتناقض بين عنصري البقاء والدمار معاً، ويمتد المعنى المحدد لكلمة "دشر" إلى واحد من الاصطلاحات المهمة، مثل:(دشر– إيب) (dšr–ib) والتي تعنى "القلب الأحمر"، وقد قصد بها القلب الغاضب، وانطلاقا من معانى "دشر" المتناقضة، استرعى المصري القديم جانبا ما من القوة المحتملة في ذلك اللون، فقدس الأحجار الحمراء بشكل عام[١٠٢].

وقد عبرت كلمة dšr عن اللون الأحمر في الكتابة المصرية القديمة، وقد كتبت الكلمة بواسطة العلامة الثلاثية dšr التي تمثل طائر الفلامنجو، والذي كان يُمثل باللون الأحمر، وقد بين **الرشيدي** كيف كان اللون الأحمر يحمل في طياته الكثير من الجوانب الرمزية الإيجابية، وفي المقابل الكثير من الجوانب الرمزية السلبية، فقد كان اللون الأحمر يرمز لرب الشمس وانتصاره على أعدائه؛ ولذا صار رمز هذا اللون لفكرة النصر، ومن ثم فقد مثلت ساريات الأعلام في المعابد الإلهية والقصور الملكية باللون الأحمر، وكان الناس في مصر القديمة خلال الأعياد والاحتفالات يقومون بدهن أجسادهم بالمغرة الحمراء ويرتدون الحلي المصنوعة من العقيق الأحمر حيث رمز اللون الأحمر لفكرة الحياة والنصر[١٠٣]، وكان استخدام اللون الأحمر في تلوين الشمس بناء على ما ذكره **الرشيدي** يُعد بمثابة أمر يؤكد على وجود علاقة وثيقة بين اللون الأحمر والشمس، الأمر الذي يؤكد أن اللون الأحمر يمثل لوناً شمسياً، حيث كان الفنان المصري القديم يتعامل مع الألوان من خلال طريقتين، الأولى هي إعطاء الأشياء ألوانها كما تظهر بها في الطبيعة، أما الطريقة الثانية فقد كانت تقوم على أساس تلوين الأشياء بالألوان التي كانت تعبر عن رمزيتها[١٠٤]، كذلك فقد كان اللون الأحمر هو لون النار الموقدة التي تحرق العُصاة، وقد أوضح **الرشيدي** ذلك من خلال ما جاء في الساعة الخامسة من كتاب ما هو موجود في العالم السفلي، حيث صورت المنطقة السفلى من كهف سوكر باللون الأحمر؛ وذلك كإشارة إلى بحيرة النار التي كان يُعاقب فيها العصاة المذنبون أعداء رب الشمس[١٠٥]

وعلى صعيد آخر فقد وضحت الازدواجية التي جمعت بين حب وبغض المصري القديم لهذا اللون، فكثيراً ما كان هناك نفور من اللون الأحمر ولم يكن ذلك راجعاً فقط إلى ارتباطه بالمعبود ست، وإنما لارتباطه بأمور أخرى جعلت هناك ازدواجية في وجهة النظر تجاه هذا اللون، وقد بين **مصطفى** أن اللون

---

[١٠٢] حجاج، *الدلالة الرمزية لبعض ألوان الأحجار الكريمة*، ١٨٤.

[١٠٣] الرشيدي، *رمزية الألوان في العمارة والفنون المصرية*، ١١٢.

[١٠٤] الرشيدي، *رمزية الألوان في العمارة والفنون المصرية*، ٢٤٩.

[١٠٥] الرشيدي، *رمزية الألوان في العمارة والفنون المصرية*، ١١٣.

الأحمر لم يكن مرادفاً للشيء الضار في جميع الحالات إذ إنه ارتبط بضوء الشمس والنار المضيئة، فالشمس تكافح شياطين الظلام في العالم السفلي، وقد عُدَّ اللون الأحمر هو لون الانتصار المماثل لضوء شمس الظهيرة الظافرة، وكان المصري القديم عموماً يعتقد أن هناك ألواناً "خيرة" وألواناً "شريرة" حتى أنه كان يدعو الآلهة أن تخلصه من تلك الألوان الشريرة، ويتضح ذلك من خلال ما ذكره **مصطفى** في نص من بردية إيزيس يقول: "أوه يا إيزيس حرريني من كل الأشياء الشريرة الحمراء"، فمعظم الأدلة تشير إلى كراهية المصريين القدماء للون الأحمر، ولقد تحدث بلوتارخ عن نفي الأجانب "الحمر" إلى الكاب، كما ذكر ديودور التضحية بذوي الشعور الحمراء عند قبر أوزير، وغالباً ما كان يُضحى بالأبقار الحمراء، أو الغزلان الحمراء والخنازير ويُعد قتلها بمثابة القضاء على "ست" ذاته، وبالتالي كانت الحمير والكلاب المبقعة باللون الأحمر تُعد ملعونة[١٠٦]، فقد عبر اللون الأحمر في كثير من الأحيان عن الجوانب ذات الطابع السلبي، وقد بين **الرشيدي** كيف ربط المصري القديم بين اللون الأحمر والمعبود ست، بينما ربط حور باللون الأبيض، وربط أوزير باللون الأسود، ولقد كان يُشار إلى "ست" باعتباره معبوداً ذو شعر أحمر وعيون حمراء، وأن ما يصنعه من أعمال شريرة إنما كانت أشياء حمراء، كذلك فقد كانت الحيوانات الممثلة لست في عيون المصريين القدماء حمراء وعلى رأسها فرس النهر الأحمر، وكذلك الماشية والثيران الحمراء التي كان يجب ذبحها وحرقها للدلالة في القضاء على شر هذا المعبود، وكان ذبح وحرق تلك الماشية والثيران الحمراء يعد أمراً مهمًّا وأساسياً في طقوس الدفن خلال العصر المتأخر؛ وذلك حتى يأمن المتوفى (باعتباره أوزير) من شر هذا المعبود الأحمر في العالم الآخر[١٠٧]، وهكذا يتبين كيف أنه رغم ارتباط اللون الأحمر بالشمس والدم إلا أنه أيضاً كان بمثابة لون خطير لا يمكن السيطرة عليه وكان مرتبطًا بالصحراء وبإله الفوضى ست[١٠٨]، ولقد ربط **O'Connor** بين الدم وبين اللون الأحمر، وأن السماء كان المصري القديم يراها حمراء عند شروقها بالفجر، ومن ثم كان اعتقاد المصريين القدماء – من وجهة نظر **O'Connor** – بأن لون السماء الأحمر في ذلك التوقيت إنما هو تعبير عن نهاية معركة دامية كانت بين رع وأعدائه؛ وأن التاج الأحمر لمصر السفلى بناء على ذلك ارتبط بشروق الشمس، ومن ثم كان للون الأحمر مغزى وأهمية سياسية؛ وذلك بوصفه لون تاج مصر السفلى dšrt[١٠٩]، فاللون الأحمر بصفة عامة يحمل كماً هائلاً من

[١٠٦] مصطفى، *الألوان في مصر القديمة*، ١٧.

[١٠٧] الرشيدي، *رمزية الألوان في العمارة والفنون المصرية*، ١١٣.

[108] STRONG, *Do You See What I See?*, 175.

[109] O'CONNOR, D., "The Narmer Palette: A New Interpretation", In Before the Pyramids: The Origins of Egyptian Civilization, edited by E. Teeter, Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago 2011, 149-152.

DOI 10.21608/CGUAA.2022.107721.1095 | زينب رياض

التفسيرات، فهو لون النار التي مثلت الدفء والأمان من خطر الوحوش المفترسة التي كانت تحيط بالإنسان الأول، ولون الدم سر الحياة والحب والعاطفة الجياشة.[١١٠]

خامساً: استخدام المغرة الحمراء لدى بعض القبائل البدائية الحالية:

لا تزال الصلة بين رمزية اللون الأحمر وارتباطه بالحياة سائدة في العديد من الثقافات على وجه الأرض، ولا تزال الممارسات الطقسية المرتبطة برمزية اللون الأحمر تسود أغلب المجتمعات البدائية[١١١]، ومن ثم تحتل المغرة الحمراء أهمية كبرى حتى يومنا الحالي لدى العديد من القبائل البدائية في أفريقيا شمالاً وجنوباً، إذ يتم تطبيق المغرة الحمراء على الأجسام والمصنوعات المختلفة بطريقة يغلب عليها الرمزية، ووضح ذلك بشدة ضمن طقوس مجتمعات الصيد والجمع إذ يتم طلاء الجسم باللون الأحمر لا سيما عند مرحلة البلوغ والزواج وذلك على غرار ما يحدث من قبل فتيات "سان" في بوتسوانا ولدى نساء بعض شعوب الجنوب الأفريقي، إذ يقمن بتزيين ملابسهن ووجوهنَّ بالهيماتيت، إذ يعد الهيماتيت لديهن ذا قيمة جمالية كبيرة وهو من الأمور الموروثة لديهم إذ عثر هناك على العديد من حاويات قشر بيض النعام المليئة بالمغرة الحمراء، كما عُثر كذلك على العديد من الأواني الفخارية المليئة بمسحوق المغرة في العديد من المقابر[١١٢].

وفي شرق أفريقيا، كانت خرافة غدر الشياطين تحكم السكان الأصليين، فعندما كان يقتل أحد أفراد شعب "ناندي" الذين يسكنون شرق أفريقيا فردًا من قبيلة أخرى، فإنه كان يدهن جانبًا من جسده ورمحه وسيفه باللون الأحمر، والجانب الآخر باللون الأبيض، وكان يعتقد أن هذا يحميه من شبح الضحية، وفي جنوب أفريقيا، كان قاتل الأسُود يدهن جسمه باللون الأبيض، ويجلس في عزلة لأربعة أيام، ثم يعود إلى قريته ولحمه مغطًّى باللون الأحمر[١١٣]، وفي المجتمع السوداني تنوعت استعمالات اللون الأحمر، فظهر استخدام هذا اللون في طقوس العبور بوجه خاص إذ كان هذا اللون علامة على مرور الفرد بمرحلة انتقالية مهمة في حياته، إما ختان أو زواج أو وفاة[١١٤]، وللون الأحمر دلالة حرزيه لدى النساء هناك لا سيما النفساء لكونه لون الدم، وحرز من الأرواح الشريرة حيث يقوم اللون كعامل علاجي من شأنه تقوية المرأة وتسهل من تطهير الجرح بعد الولادة وهذه من خواص اللون الأحمر العلاجية[١١٥]، وقد بين **فضل** كيف يساعد اللون الأحمر على التئام الجروح وإعادة بناء كريات الدم الحمراء، كما أن ارتداء اللون الأحمر يوحي بثقة عالية في النفس وقوة

---

[١١٠] فضل، تسنيم محمد أحمد؛ عبد الرحمن، محمد، "الدلالات الإيضاحية للون الأحمر في طقوس العبور في وسط السودان"، *مجلة العلوم الإنسانية*، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، مج٢١،ع ٢، يونيو ٢٠٢٠م، ١٤٣.
http://repository.sustech.edu/handle/123456789/25501

[111] EL-MAGEED, E. A. & IBRAHIM, S.A.: Ancient Egyptian Colours as a Contemporary Fashion, 41.

[112] RIFKIN, *The Symbolic and Functional Exploitation of Ochre*, 12.

[١١٣] بيرين، فيبر، الألوان والاستجابات البشرية، مترجم، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٧م، ٢٤.

[١١٤] فضل؛ عبد الرحمن، *الدلالات الإيضاحية للون*، ١٤١.

[١١٥] فضل؛ عبد الرحمن، *الدلالات الإيضاحية للون*،١٤٧.

كبيرة[١١٦]، ولا تزال المغرة الحمراء مستخدمة لدى العديد من المجتمعات البدائية، ففي البيئة القاحلة في جنوب إثيوبيا على سبيل المثال، تستخدم قبائل "الهمر" المغرة لتنظيف شعرهم، وهم يستخدمون المغرة لأسباب جمالية بالإضافة إلى أسباب صحية[١١٧]، ولقد وضحت أهمية المغرة الحمراء بشدة لدى قبيلة الهيمبا، ويعد شعب أو قبيلة الهيمبا واحداً من الشعوب الرعوية الرحل في شمال ناميبيا في منطقة كينيني الواقعة في صحراء أوكلاند شرق أفريقيا[١١٨]، وكان من عادات هذه القبيلة أن تقوم النساء بتغطية أنفسهن بمزيج من الزيت وأكسيد الحديد الذي يسمى "أوتجيز" الذي يمنح جلدهن مسحة ضاربة إلى الحمرة وذلك بغرض الحماية من لدغات الحشرات ومن شدة حرارة أشعة الشمس[١١٩]، ويرمز اللون الأحمر في اعتقادهم الى لون الأرض الحمراء الغنية ولون الدم الذي يشير إلى الحياة، كما تجدل النساء شعر بعضهن البعض ثم يغطونه بهذا المزيج[١٢٠](شكل ١١)، ولا تكتفي نساء الهيمبا بتغطية أجسادهن وشعرهن بهذا المزيج وإنما كذلك يصبغن ملابسهن الشخصية بمادة المغرة الحمراء المختلطة بالدهون المشتقة من منتجات الألبان، أو مزج المغرة الحمراء بالحليب المغلي والمصفى، ويتم تخزين المسحوق والزبدة المصفاة بشكل تقليدي في حاويات مصنوعة من قرون الماشية والجلد، ويعد الاهتمام بتطبيق هذا الخليط على الجسم نوع من السمات الثقافية العرفية للمحافظة على التقاليد الموروثة التي تميز هذا الشعب وتُشعره بالانتماء إلى العشيرة، فلا توجد نساء هيمبا ليست حمراء، ويتم تطبيق هذا المزيج من قبل الرجال عند الزواج أو القيام برحلات طويلة[١٢١] (شكل ١٢)، وعادة ما تقوم امرأة الهيمبا بتطبيق هذا الخليط الذي يُعرف باسم otjise على بشرتها كل يومين إلى ثلاثة أيام، سواء بشكل شخصي على الجلد أو بصبغ متعلقاتها مثل القرع والمآزر الجلدية وأغطية الرأس والفساتين والحاويات الخشبية بهذا الخليط[١٢٢]، كما يتم تغليف المجوهرات بالمزيج، ويلاحظ أن كلا من الرجال والنساء "مغرمون بدهن الجلد" بالأوتجيز(شكل ١٣-١٤) وعادة ما يبدأ الرجال في تطبيق تلك الممارسة عندما يتزوجون أو عندما يقومون على نطاق واسع بالرحلات، إذ استخدموا خليط otjise كواقٍ من الشمس وطارد للبعوض، هذا بخلاف استخدام المغرة الحمراء أحياناً كعلاج من قبل النساء الحوامل والأطفال الصغار، ويتم تطبيق هذا الخليط أيضاً على الجثث البشرية قبل الدفن، إذ لا تعد المغرة الحمراء مستحضر للتجميل فقط، فله استخدام رمزي عُرف لدى البشر الأوائل إذ كانوا يغطوا أجسادهم بالمغرة الحمراء، وأصبح

---

[١١٦] فضل، عبد الرحمن، *الدلالات الإيضاحية للون*، ١٤٩.

[117] TARLACH, *What the Ancient Pigment Ochre Tells Us*, https://www.discovermagazine.com

[١١٨] قبيلة الهيمبا الوجه الأصيل لدولة ناميبيا، *مجلة أفريقيا قارتنا*، ع.١٣ ، يونيو، ٢٠١٤م، ١.
https://www.sis.gov.eg/newvr/africa/13/18.pdf

[119] MOLEFE, O.: «*Physico-Chemical Characterization of African Traditional Cosmetics Produced by the Ovahimba Tribes of Northern Namibia*», *Master Thesis*, University of the Witwatersrand, Johannesburg, 2015, 5-6.

[١٢٠] قبيلة الهيمبا الوجه الأصيل لدولة ناميبيا، ٢.

[121] RIFKIN, Ethnographic Insight into the Prehistoric Significance of Red Ochre, 8.

[122] LANGLEY, M.C., & O'CONNOR, S., «*Exploring Red Ochre Use in Timor-Leste and Surrounds: Headhunting, Burials, and Beads*», In The Archaeology of Portable Art, edited by Langley, M.C., Litster, M., Wright, D., & May, S.K., 2018, 31-32. DOI: 10.4324/9781315299112-3

هذا من الموروث والمتعارف عليه لدى قبيلة الهيمبا[١٢٣]، والأمر نفسه يتبعه أفراد قبيلة الماساي في كينيا وشمال تنزانيا[١٢٤].(شكل ١٥)

وهكذا يتضح كيف أن كلاً من الشعوب القديمة والحديثة على السواء كانت ولا تزال تستخدم المغرة لتزيين أنفسهم وممتلكاتهم، وكذلك استخدام المغرة الحمراء كواقٍ من الشمس بخلاف بعض التطبيقات الوظيفية الأخرى[١٢٥]، ولا تزال المغرة الحمراء تُستخدم في كثير من أغراض السحر العلاجي[١٢٦].

نتائج البحث:

– المغرة واحدة من مجموعة متنوعة من أشكال أكسيد الحديد التي توصف بأنها أصباغ أرضية، هذه الأصباغ استخدمها الإنسان خلال عصور ما قبل التاريخ في التلوين، واستُخرج منها الدهانات والأصباغ ذات اللون الأحمر والأصفر والبني، ورسم بها العديد من اللوحات الفنية الصخرية ورسوم الفخار.

– استخدمت المغرة الحمراء في فنون العصر الحجري القديم الأوسط في أفريقيا، ولقد تم العثور على بقايا آثار المغرة في كهف بلومبوس وكهف سيبودو في جنوب أفريقيا كما عثر فيه على أمثلة من قطع المغرة المنقوشة، وألواح لطحن المغرة جاءت آثار الطحن عمداً على سطحها.

– تُعد المغرة الحمراء أقدم صبغة معروفة استخدمها البشر في الطلاء والتلوين، إذ استخدمت في تلوين الجلود والحلي ومواد الزينة، ولقد استخدمت المغرة الحمراء في أغراض الزينة والتجميل في مصر وشتى مواقع قارة أفريقيا.

– تنوعت أغراض واستخدامات المغرة الحمراء بين الأغراض الدنيوية والدينية والجنائزية، ولقد وضح الدور الدنيوي للمغرة الحمراء سواء في مصر أو بعض مواقع قارة أفريقيا منذ عصور ما قبل التاريخ، إذ استُخدمت المغرة الحمراء في مواضيع الرسم والتلوين، وفي عمليات الزينة والتجميل، وكذلك عُدَّت من المواد المستخدمة ضمن بعض الوصفات العلاجية، هذا بخلاف استخدامه كمداد للكتابة لا سيما في مصر.

---

123 RIFKIN, *The Symbolic and Functional Exploitation of Ochre*, 127.

124 TARLACH, *What the Ancient Pigment Ochre Tells Us*, https://www.discovermagazine.com

125 TARLACH, *What the Ancient Pigment Ochre Tells Us*, https://www.discovermagazine.com

١٢٦ "كان للون الأحمر في حد ذاته أهمية كبرى لدى العديد من القبائل البدائية، إذ استخدم الهندوس على سبيل المثال هذا اللون في بعض حالات السحر العلاجي، حيث كان يُستعان بهذا النوع من السحر للعلاج من بعض الأمراض كالصفرة على= =سبيل المثال، وكانت الفكرة الرئيسية تقوم على أساس نقل الصفرة من المريض إلى الشمس الصفراء اللون، حيث يقوم الساحر بحقن المريض بدم ثور أحمر، ومناولته ماء ممزوجاً بشعر ثور أحمر وجعله ينام على جلد دب أحمر، ثم يدهن جسمه بلون أصفر ويربط إلى سريره ثلاثة أنواع من الطيور الصفراء كالببغاوات، ويتلو المُعالج رقية توحي بانتقال تلك الصفرة إلى تلك الببغاوات أو الطيور الصفراء ويقوم بقلع بعض شعرات حمراء من الثور ولصقها بجلده"؛ نصيرة، بن عبد المولى؛ حمادي، أنور، "الطقوس البدائية وعلاقتها بالممارسات الدينية المعاصرة، زيارة الأضرحة في الجزائر أنموذجا"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، معهد الفلسفة، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة وهرن، الجزائر، ٢٠١٤م، ٦٤.

– وضح الدور الجنائزي للمغرة الحمراء من خلال عادات الدفن المُتبعة في العديد من مقابر عصر ما قبل وبداية الأسرات، إذ استخدم المصري القديم المغرة الحمراء أحياناً داخل المقابر بعد دفن المتوفى ربما رغبة منه في بعثه وإعادة ميلاده من جديد في العالم الآخر، هذا بخلاف استخدام المغرة الحمراء أحياناً في التحنيط.

– ربما كان الغرض من دهان أجساد الموتى بالمغرة الحمراء هو التعويض عن الشحوب الذي يعتري الجثة، وهذا ما تأكد من خلال ما وضح لدى العديد من القبائل البدائية التي تعيش في إفريقيا حتى الآن، حيث ظهر أنهم مازالوا يصبغون الجثث بهذه المغرة لاعتقادهم بأنها علامة الحياة.

– بمقارنة عادات الدفن الآدمية خلال عصور ما قبل التاريخ ببعض مواقع أفريقيا مع العادات والتقاليد الحالية لبعض القبائل البدائية وجد كثير من التشابه سواء في تلوين الجسم بالمغرة الحمراء، أو في ارتداء الجلود الحيوانية وتلوينها بالمغرة الحمراء.

– كان للمغرة الحمراء أهميتها الدينية أيضاً، إذ كان اللون الأحمر دلالته العقائدية التي وضحت من خلال رمزية هذا اللون وعلاقته ببعض الرموز الإلهية والمعتقدات الدينية، بل وجمعه بين الدلالة السلبية والإيجابية أو بين رموز الخير والشر معًا في بعض الأحيان.

– كان المصري القديم يعتقد أن هناك ألواناً "خيرة" وألواناً "شريرة" حتى أنه كان يدعو الآلهة أن تُخلصه من تلك الألوان الشريرة، وتشير أغلب الأدلة إلى كراهية المصريين القدماء للون الأحمر، إذ كان يتم نفي الأجانب "الحمر" إلى الكاب، وغالباً ما كان يُضحى بالأبقار الحمراء، أو الغزلان الحمراء والخنازير ويُعد قتلها بمثابة القضاء على "ست" ذاته، ومن ثم عُدَّ الحمير والكلاب المبقعة باللون الأحمر من الحيوانات الملعونة.

استخدم المصري القديم اللون الأحمر كمداد، وظهر بشكل كبير فيما يخص الكتابات السلبية أكثر من الإيجابية، حيث كتبت به النصوص السحرية ونصوص اللعنات، وكذلك ميزت به أيام النحس عند المصريين القدماء في التقويم، وأسماء الكائنات الشريرة في العالم الآخر.

– رمز اللون الأحمر إلى لون الدم بكل دلالاته على الطاقة والحركة والقوة والحياة نفسها، وكانت الأحجار الحمراء كالعقيق واليشب الأحمر هي الأكثر شيوعًا في صناعة الخرز والتمائم وفي الترصيع.

– كانت الشعوب القديمة والحديثة على السواء تستخدم المغرة لتزيين أنفسهم وممتلكاتهم، وكذلك استخدموا المغرة الحمراء كواقي من الشمس بخلاف بعض التطبيقات الوظيفية الأخرى. لا زال من بين عادات بعض القبائل البدائية بأفريقيا لا سيما قبيلة الهيمبا أن تقوم النساء بتغطية أنفسهن بمزيج من المغرة الحمراء والدهون الذي يسمى "أوتجيز" والذي يمنح جلدهن مسحة ضاربة إلى الحمرة؛ وذلك بغرض الحماية من لدغات الحشرات ومن شدة حرارة أشعة الشمس.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المراجع العربية:

- ببولغيتي، أسماء، "الصلات الحضارية بين منطقة وادي النيل وشمال إفريقيا في العصر الحجري الحديث"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية والعلوم الإسلامية، جامعة أحمد دراية أدرار، ٢٠١٩م.

- Bibūlġītī, *Asmāʾ, al-ṣilāt al-ḥdariyā bayn manṭiqat wādī al-nīl wa šamāl ifrīqīā fi al- ʿAṣr al-Ḥağarī al-Ḥadīṯ*", *master*, Faculty of Humanities and Social Sciences and Islamic Sciences, Ahmed Draya University, 2019.

- بيرين، فيبر، الألوان والاستجابات البشرية، مترجم، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٧م.

- Birīyn, faībr, "al-alwān wa al-istigābāt al-bašariyā", mwʾsāsit hindāwy, Cairo, 2017.

- جيوز، فرانسيس، "عادات الدفن في وادي النيل الأعلى: لمحة عامة"، *مجلة الآثار السودانية*، ع ٤. ، فبراير، ٢٠٠٣م، https://kosharkamani.blogspot.com/2017/03/blog-post_66.html 1/27

- ğaiūwz, Frānsīs, "ʿādāt al-dafin fi wādī al-nīl al-aʿlā: lamḥa ʿāma", Sudanese Archeology Journal, 4, 2003.

- الحايك، مي نديم، "عادات الدفن في بعض مواقع شرق الدلتا وموقع " أبو صير " (شمالي سقارة) في العصر العتيق (دراسة أثرية – أنثروبولوجية)"، *رسالة دكتوراه غير منشورة*، كلية الاثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٩م.

- Nādiym, al-ḥāīyk, Maī, *"ʿādāt al-dafn fi baʿḍ mwāqiʿ šarq al-diltā wa mawqiʿ abū ṣayr" (šamāly Saqarā) fi ʾal-ʿaṣr al-ʿatiyq Dirāsa (aṯariyā- anṯiropologiyā)", Phd*, faculty of archaeology, Cairo University, 2009.

- حجاج، هدى رجب خميس، "الدلالة الرمزية لبعض ألوان الأحجار الكريمة في الفكر المصري القديم"، *مجلة كلية الآداب*، جامعة الفيوم،ع. ١٥، ٢٠١٧م، ١٦٩-٢١٣.

https://search.mandumah.com/Record/1041829

- Ḥağağ, Hudā ragab ḥamīs, "al-dlālā al- ramzīḫ libʿd alwān al-ʾḥgār al-karīma fi ʾal-fikr al-masriy al-qadīmʿ", *Journal of the Faculty of Arts*, Fayum University, 15, 2017, 169-213.

- حسن، سهير فكرى أحمد، "الأثاث الجنائزي في النوبة خلال الفترة ٣٧٠٠- ١٥٠٠ ق.م منذ عصور ما قبل التاريخ وحتى بداية الدولة الحديثة"، مجلة العمارة والفنون،ع.٤، ٢٠١٦م، ٩٤-١٠٩.10.12816/0036576

- Ḥasan, Suhīr fikrīy Aḥmad, "al-ʾṭāṭ ʾal-Ğanāʾizī fī al--wbah ḫilal al-fatrah 3700-1500 B.C munz ʿswur ma qabl al-tariḫ wa ḥata nihayh al-dāwla al-ḥadiṯa", *Journal of Architecture, Arts*, 4, № 1, 2016, 94-109.

- الربيعي، جبار حميدي محيسن، "الرسوم الصخرية لعصور ما قبل التاريخ في ليبيا"، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، ٣١، ٢٠١٧م، ١٩٠-٢١٧.Doi: 10.54633/2333-016-031-010

- al-rabiʿiy, Gbār ḥamidy mḥiysin, "ʾal-riswm al-saḫriyā liʿuṣūr mā qabl al-tārīḫ fī libiyā", *Misan Journal of Academic Studies*, 16, №31, 2017, 190-217.

-رشدي، جراية محمد، "الصحراء الجزائرية خلال العصر الحجري الحديث (٦١٠٠-١٠٠٠ ق.م)"، *رسالة ماجستير في التاريخ القديم*، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة مينتوري، قسنطينة، ٢٠٠٨م.

-Rušdī, Ğīrāīya Muḥammad, "al-*Ṣaḥrā' ʾal-Ğzāirīya ḫilal ʾal-ʿasr al-Ḥaǧarī al-Ḥadīṯ, (6100-1000 B.C)*", *master* in ʾal-tariḫ ʾal-qadīm, Faculty of Humanities and Social Sciences, 2008.

-.....، "ملامح الحياة الاجتماعية خلال عصور ما قبل التاريخ"، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية،ع. ٢١، ٢٠١٧م، ٢٢٦-٢٤١.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/7942

-....., "mlāmiḥ al-ḥiyah al-iğtimaʿ ḫilal ʿswur ma qabl ʾal-tariḫ", *Journal of Social Studies and Research*, 21, 2017, 226-241.

-الرشيدي، تامر أحمد فؤاد أحمد، "رمزية الألوان في العمارة والفنون المصرية حتى نهاية عصور الدولة الحديثة"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤م.

-Al-rašidī, Tamir Aḥmad Fuʾād Aḥmad, "*ramziyāt al-ālwān fī al ʿAmāra wa al- funūn al-miṣrīā ḥata nihīyat ʿuṣūr ʾal-dāwla al-Ḥadīṯā*", *Master*, Faculty of Archaeology, Cairo University, 2004.

-زايد، عبد الحميد، "التجميل عند قدماء المصريين"، *المجلة التاريخية المصرية*، مج.١٢، ١٩٦٥م، ٧-٤٢.
10.21608/jejh.1964.185196

-Zāiyīd, ʿbd al-ḥamīyd, "al-tāğmīl ʿind qūdmāʾ al-miṣrīin", *The Egyptian Historical Journal*, 12, 1965, 7-42.

- عبد الرازق، إيمان محمد، "تأثير أسلوب حياة الإنسان البدائي على السمات الفنية لرسومه التعبيرية"، *مجلة كلية التربية*، جامعة بورسعيد، ع .٩، ج ١، يناير،٢٠١١م، ١٤٣-١٥٨.

-ʿAbd Al-rāziq, Imān Muḥammad, "taṯhīr aūslwb ḥiāyāt al-insān al-bidāʾīy ʿalā al-sīmāt al-faniyā li-rīysūmh al-taʿabirīyā", *Journal of the College of Education,* Port Said University, 9, № 1, 2011, 143-158.

- عبد المؤمن، محمد بن، عقائد ما بعد الموت عند سكان بلاد المغرب القديم، *رسالة دكتوراة غير منشورة*، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، جامعة وهران، ٢٠١٢م.

-ʿAbd Al- Muʾmin, Muḥammad bin, *ʿqaʾāid ma baʿd ʾal-mawt ʿind sukān bilād ʾal-maghrib ʾal-qaiym*, *PhD Thesies*, Faculty of Humanity Sciences and Islamic Civilization, Oran University, 2012.

- العطية، كحيل البشير،"عادت الدفن وتقديم القرابين عند الانسان المغاربي القديم"، *مجلة ليكسوس*،ع. ٩، ٢٠١٧، ١١-٣٠.

https://search.mandumah.com/Record/885251

-ʿAtīyā, kaḥīyl ʾal-bašīyr, ʿAdāt al-dafin wa taqdīym al-qrābīn ʿind al-insān al-Maġārībīal-qadīm, *Lixus Journal* 9, 2017, 11-30.

-فضل، تسنيم محمد أحمد؛ و عبد الرحمن، محمد، "الدلالات الإيضاحية للون الأحمر في طقوس العبور في وسط السودان"، *مجلة العلوم الإنسانية*، مج٢١، ع.٢، يونيو ٢٠٢٠م، ١٤١-١٥٥.

http://repository.sustech.edu/handle/123456789/25501

-Faḍl, Tasnīym Muḥammad Aḥmad, ʿabd al-rāḥman, Muḥammad, "al-dlālāt al-iḍaḥīya liʾl-alwān al-Aḥmar fī ṭiqūs al-ʿibūr fī wasaṭ al-Sūdān", *Journal of Humanity Sciences* 21, № 2, 2020, 141-155.

-فياض، محمد؛ أديب، سمير، *الجمال والتجميل في مصر القديمة*، القاهرة، دار نهضة مصر، ٢٠٠٠م.

-Faiyāḍ, Muḥammad, Adīyb, Samīr, *al-Ğamāl wa ʾal-taĞmīl fi miṣr*, al-qadīma, Nahdet Misr Publishing House, Cairo, 2000.

-"قبيلة الهيمبا الوجه الأصيل لدولة ناميبيا"، مجلة أفريقيا قارتنا، ع.١٣، يونيو، ٢٠١٤م، ١-٤.

https://www.sis.gov.eg/newvr/africa/13/18.pdf-

-Qāapilt ʾ al-himbā al-wagih ʾ al-ʾ siyl lidawlit namibiā, mağalat Afriqiā qaratinā13, 2014, 1-4.

-مصطفى، ضحى محمود، "الألوان في مصر القديمة ودلالتها التاريخية"، *مجلة المؤرخ المصري*، ع. ٥، ١٩٩٠م، ١١-٣٣، 10.21608/jejh.1978.205605

-Mūstafa, Duḥā Muḥmmūwd, " al-alwan fī miṣr al-qadīma wa dlālātihā al-tariḫiyā", *Journal of the Egyptian Historian* 5, 1990, 11-33.

-نصيرة، بن عبد المولى، حمادي، أنور، "الطقوس البدائية وعلاقتها بالممارسات الدينية المعاصرة، زيارة الأضرحة في الجزائر أنموذجاً"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية العلوم الاجتماعية/ جامعة وهران، ٢٠١٤م.

-Naṣira, Bin ʿAbd al-Mawlā, ḥmadī, Anwar, "al-ṭiqūs al-bidāʾīā wa ʿAlāqatīhā bil-mumarsāt al-dīnīyā al-muʿaṢrh, ziyarit al-aḍriḥa fi al-Ğazāʾir anmūzağ", *Master Thesis*, Faculty of *Social Sciences*, Oran University. 2014.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

-AXE, J., Eat Dirt, Why Leaky Gut May Be the Root Cause of Your Health Problems and 5 Surprising Steps to Cure It, New York: Harper Wave, 2016.

-CHARLES, P., "Red Paint", *Journal de la Société des Américanistes*, Tome 19, 1927, 207-244. https://doi.org/10.3406/jsa.1927.3626

-CHRISTIANSEN, T. & OTHERS, «Insights into the Composition of Ancient Egyptian Red and Black Inks on Papyri Achieved by Synchrotron-based Microanalyses», *PNAS*117, №.45, November 10 , 2020, 27825–27835,

https://doi.org/10.1073/pnas.2004534117

-CZEKAJ-ZASTAWNY, A. & OTHERS, «Gebel Ramlah—a Unique Newborns' Cemetery of the Neolithic Sahara», *Afr Archaeol Rev* 35, 2018, 35, 393-405. DOI:10.1007/s10437-018-9307-1

-D'ERRICO, F. MORENO, R.G. & RIFKIN, R.F., «Technological, Elemental and Colorimetric Analysis of an Engraved Ochre Fragment from the Middle Stone Age Levels

of Klasies River Cave 1, South Africa», *Journal of Archaeological Science* 39, №.4, 2012, 942-952. DOI:10.1016/j.jas.2011.10.032

- EL-MAGEED, E. A. & IBRAHIM, S.A.: «Ancient Egyptian Colors as a Contemporary Fashion», *Journal of the International Colour Association*9, 2012, 32-47. http://www.aic-colour-journal.org/

- FIRTH, C.M.: The Archeological Survey of Nubia Report for 1908-1909, 1, Cairo: Government Press, 1912

- GEGGEL, L., «Dozens of Ancient Egyptian Graves Found with Rare Clay Coffins», *Live Science*, February 21, 2020. https://www.livescience.com/ancient-egypt-clay-graves.html

- HANSEN, I.A.: «*The Role of Ochre in the Middle Stone Age*», *Master Thesis*, Faculty of Humanities, University of Oslo, 2011.

- KATHLEEN, R., Handed an Inquiry into the Meaning of Prehistoric Red Ochre Handprint, Oxford University, 2006.

- KOBUSIEWICZ, M. & OTHERS, «Discovery of the First Neolithic Cemetery in Egypt's Western Desert», *Antiquity* 78, №. 301, 2004, 545-557. DOI:

10.1017/S0003598X00113225

- LANGLEY, M.C., & O'Connor, S., "Exploring Red Ochre use in Timor-Leste and Surrounds Headhunting, Burials, and Beads", In The Archaeology of Portable Art, edited by Langley, M.C., Litster, M., Wright, D., & May, S.K., 2018, 25- 36. DOI: 10.4324/9781315299112-3

- MAGDY, H., «Children's Burials in Ancient Egypt», *Journal of Association of Arab Universities for Tourism and Hospitality* 16/ 11, №. 3, 2014, 78-94. DOI: 10.21608/JAAUTH.2014.57552

- MCKINNEY, S., Adorning the Dead A Bio-Archaeological Analysis of Ochre Application to Gravettian Burials, University of Victoria, 2016.

- MOHAMED, A., A., Sudanese Cultural Heritage Sites including Sites Recognized as the World Heritage and those Selected for being Promoted for Nomination, UNESCO: Sudanese National Corporation for Antiquities and Museums, 2017.

- MOLEFE, O.: «*Physico-Chemical Characterization of African Traditional Cosmetics Produced by the Ovahimba Tribes of Northern Namibia*», *Master Thesis*, University of the Witwatersrand, Johannesburg, 2015.

- NORTHAM, J.K.: «*Red Ocher: An Archaeological Artifact*», *Master of Arts*, Muncie, Ball State University, Indiana: 2013.

- O'CONNOR, D., "The Narmer Palette: A New Interpretation", In Before the Pyramids: The Origins of Egyptian Civilization, edited by E. Teeter, Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago 2011, 149-152.

- O'GRADY, J., «The Evolution of Symbolic Inscription in Prehistory», *The Post Hole*, 52, 2019, 60-78. https://www.theposthole.org/read/article/396

- POON, K.W.C., «*In situ Chemical Analysis of Tattooing Inks and Pigments, Modern Organic and Traditional Pigments in Ancient, Mummified Remains*», unpublished *Master Thesis*, The university of Western Australia, 2008.

- RIFKIN, R.E., «The Symbolic and Functional Exploitation of Ochre during the South African Middle Stone Age», *Ph.D. Thesis*, University of the Witwatersrand, 2012.

- RIFKIN, R.F., «Ethnographic and Experimental Perspectives on the Efficacy of Red Ochre as a Mosquito Repellent», *South African Archaeological Bulletin*70, №. 201, 2015, 64–75. https://www.jstor.org/stable/24643609

- RIFKIN, R.F., «Processing Ochre in the Middle Stone Age: Testing the Inference of Prehistoric Behaviors from Ritualistically Derived Experimental Data», *Journal of Anthropological Archaeology*, 31, 2012, 174- 195. DOI: 10.1016/j.jaa.2011.11.004

- SIDDALL, R., «Mineral Pigments in Archaeology: Their Analysis and the Range of Available Materials», *Minerals* 8, 2018, 1-35. DOI: 10.3390/min8050201

- STEVENSON, A., «Predynastic Burials», UCLA Encyclopedia of Egyptology 1, №.1, 2009, 1-10. https://escholarship.org/terms

- STRONG, M.E., «Do You See What I See? Aspects of Color Choice and Perception in Ancient Egyptian Painting», *Open Archaeology*, 4, 2018, 173- 184. DOI:10.1515/opar-2018-0011.

- TARLACH, G., «What the Ancient Pigment Ochre Tells Us about the Human Mind», *Discover*, Mar 16, 2018, 2:00 AM,

(https://www.discovermagazine.com/planet-earth/prehistoric-use-of-ochre-can-tell-us-about-the-*evolution-of-humans).*

- VANDIER, J., Manuel d'Archéologie Égyptienne, tome 1: Les Epoques de Formation: La Préhistoire, 1, Paris, Publisher: PICARD, 1983.

- WADLEY, L. HODGSKISS, T. & GRANT, M., « Implications for Complex Cognition from the Hafting of Tools with Compound Adhesives in the Middle Stone Age, South Africa», *PNAS*, 16, vol. 106, №.24, 2009, 9590-9594. Doi:

10.1073/pnas.0900957106.

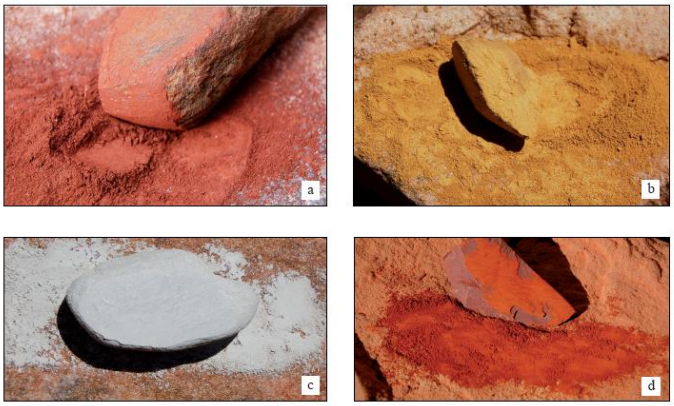
- WADLEY, L., «Putting Ochre to the Test: Replication Studies of Adhesives that May Have Been Used for Hafting Tools in the Middle Stone Age», *Journal of Human Evolution*, 49, Issue 5, 2005, 587-601. Doi: 10.1016/j.jhevol.2005.06.007

- WOLF, S. & OTHERS, « The Use of Ochre and Painting During the Upper Paleolithic of the Swabian Jura in the Context of the Development of Ochre Use in Africa and Europe », *Open Archaeology*, №.4, 2018, 185-205. DOI: 10.1515/opar-2018-0012

- WRESCHNER, E.E. & OTHERS, « Red Ochre and Human Evolution: A Case for Discussion and Comments and Reply», *Current Anthropology* 21, №. 5, 1980, 631-644. DOI: 10.2307/2741829

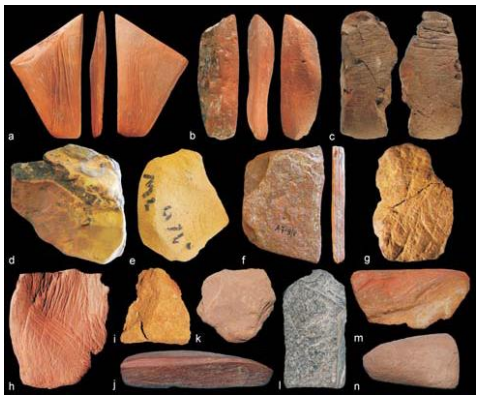
- ZIELO, A., « After-Death Manipulation: The Treatment of the Skull in Prehistoric Funeral Contexts », *Global Journal of Archaeology & Anthropolog* 6, №.2, 2018, 28-32. DOI: 10.19080/GJAA.2018.06.555681

قائمة الأشكال



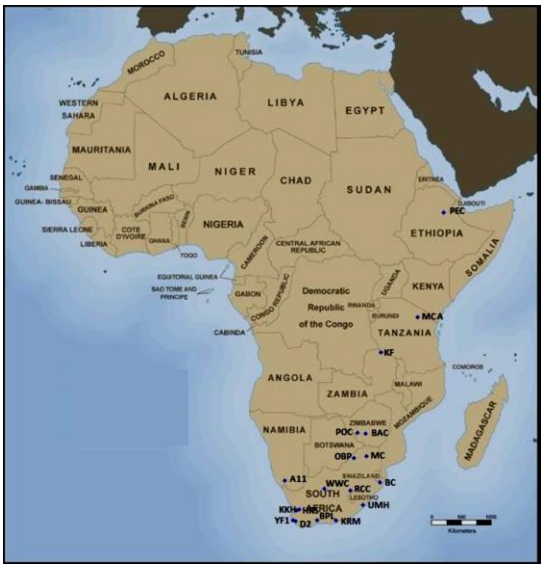
(شكل١) صورة تبين كيفية استخراج مسحوق المغرة بأنواعه من مصادره المعدنية

RIFKIN, R.E., *The Symbolic and Functional Exploitation of Ochre*, 157.



(شكل٢) نماذج من خام المغرة

RIFKIN, R.F., *Ethnographic Insight into the Prehistoric*,7.

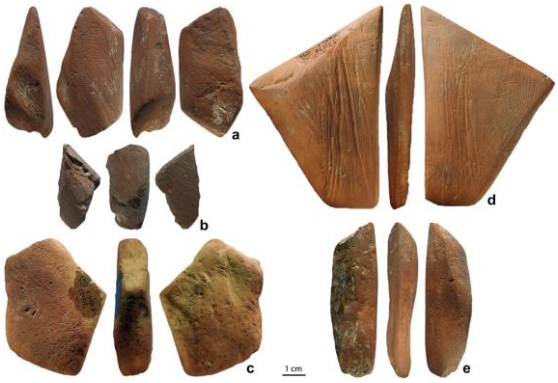


(شكل٣) أماكن تواجد المغرة الحمراء في أفريقيا خلال العصر الحجري القديم الأوسط

HANSEN, *The Role of Ochre in the Middle Stone Age*, 36, FIG.6.

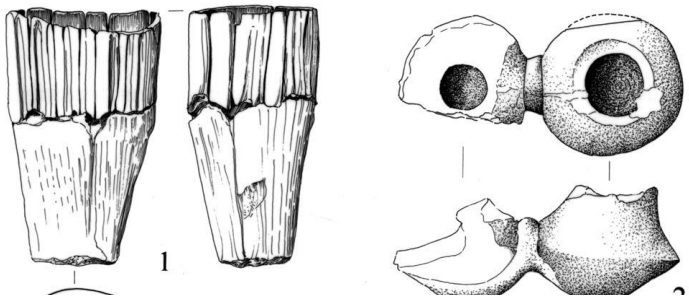
(شكل ٤) قطعة من حجر المغرة الحمراء عليها نقش بخطوط هندسية – كهف بلومبوس – ٧٧,٠٠٠ عام ق.م

BAILEY, D., *Prehistoric Art. In Stokstad, M. and Cothren*, M. (eds.) Art History, 4th ed., Pearson/Prentice Hall, New York, 2010, 4, FIG1.4.



(شكل٥) قطع مغرة من كهف نهر كلاسيس ١، الطبقة ١٤، تحمل آثارًا من الحزوز الخطية الناتجة عن الطحن والكشط

'ERRICO, MORENO, & RIFKIN, *Technological, Elemental and Colorimetric*, 945.

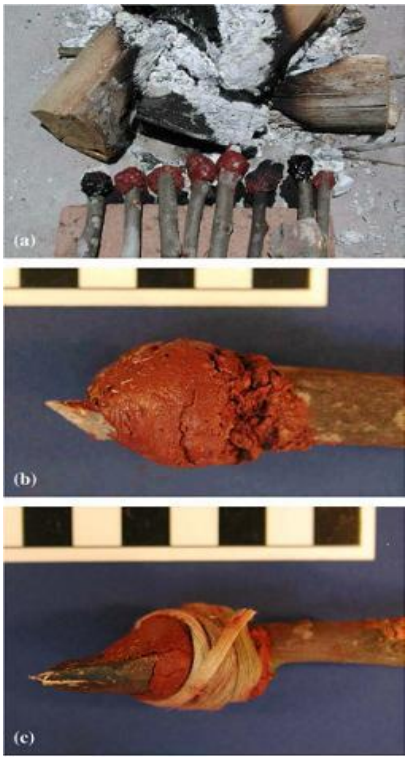


(شكل ٦) حاويات من العاج وقرن البقر لحفظ مواد الزينة – جبانة جبل رملة

KOBUSIEWICZ, & OTHERS., *Discovery of the First Neolithic Cemetery*, FIG.5, 1-2.

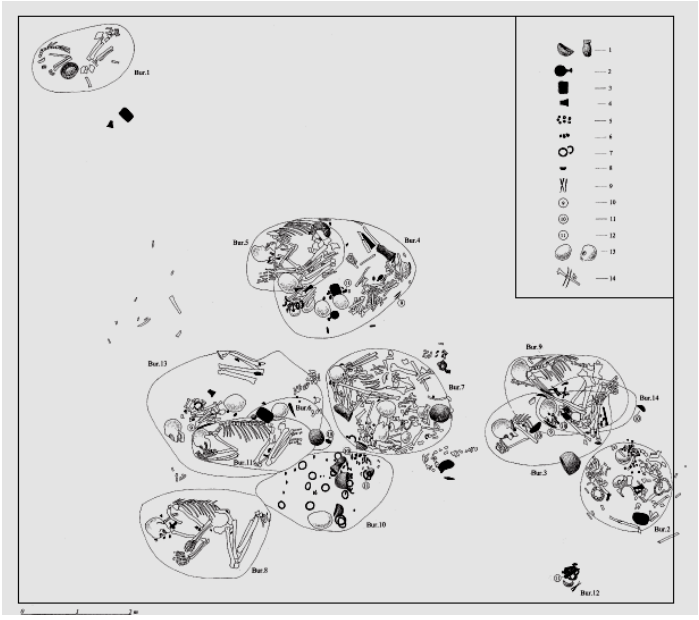
(شكل: ٧) – أصداف تحتوي على المغرة الحمراء كهف بلومبوس في جنوب إفريقيا .

TARLACH, *What the Ancient Pigment Ochre Tells Us*, https://www.discovermagazine.com



(شكل ٨) نماذج من أدوات حجرية استخدمت معها المغرة المراء مع الراتنج كمادة لاصقة كهف سيبودو جنوب أفريقيا

HANSEN, *The Role of Ochre in the Middle Stone Age*, FIG.16.



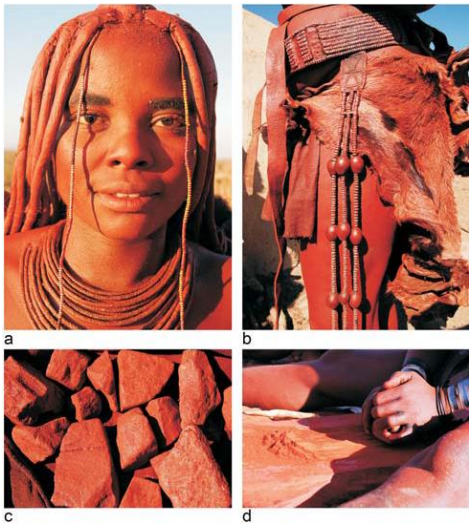
(شكل ٩) بعض الدفنات الآدمية المكتشفة بجبانة جبل رملة

KOBUSIEWICZ, M., KABACI´NSKI, J., SCHILD, R., IRISH, J.D., & FRED WENDORF, F., Discovery of the First Neolithic, FIG.2.

زينب رياض | DOI 10.21608/CGUAA.2022.107721.1095

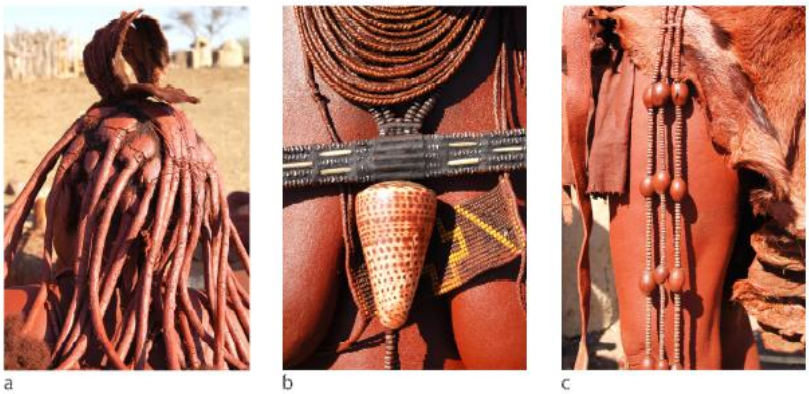
(شكل ١٠) دفنة آدمية بجبانة الدقهلية كانت مُغطاه جزئياً بالمغرة الحمراء.

GEGGEL, *Dozens of Ancient Egyptian Graves*, Live Science, February 21, 2020, https://www.livescience.com/ancient-egypt-clay-graves.html



(شكل ١١) صورة توضح نساء الهيمبا واستخدامهم للمغرة الحمراء في تلوين أجسادهن

RIFKIN, *Ethnographic Insight into the Prehistoric*, FIG.2.



(شكل ١٢) صورة توضح كيفية تطبيق نساء الهيمبا لخليط الـ otjise

RIFKIN, *The Symbolic and Functional Exploitation of Ochre*, FIG.8.

(شكل١٣) امرأة وطفلها من الهيمبا بناميبيا دُهنت أجسامهم بالمغرة الحمراء للحماية من حرارة الشمس

HANSEN, *The Role of Ochre in the Middle Stone Age*, FIG.2.

(شكل ١٤) طحن المغرة واستخدامها كدهان للجسد من قبل نساء ورجال الهيمبا – ناميبيا

RIFKIN, R.F., *The Symbolic and Functional Exploitation of Ochre*, 128, FIG.2.

DOI 10.21608/CGUAA.2022.107721.1095 | زينب رياض

" موقعان ونقوش صخرية غير منشورة بمنطقة "الشلاتين": "نقوش وادي منيجع" – و"كهف وادي البيضا"

Two Unpublished Sites and Rock Art in Alshalateen Area "Wadi Mneija- Wadi Al-Bayda"

محمد جلال محمود

مدرس، بقسم آثار شبه الجزيرة العربية، كلية الآثار والإرشاد السياحي، جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا.

Mohamed Galal Mahmoud

Lecturer at College of Archeology and Tourism Guidance, Department of Arab-Peninsula Archaeology, Misr University for science & Technology. mohamed.galal@must.edu.eg.

خالد سعد مصطفي

مدير عام الإدارة العامة لآثار ما قبل التاريخ، وزارة السياحة والآثار، جمهورية مصر العربية.

Khaled Saad Mostafa

General Director of The General Administration of Prehistoric Archaeology- Ministry of Tourism and Antiquities, Egypt, khaledprehistory@Gmail.com.

الملخص:

يتناول هذا البحث دراسة موقعين من المواقع الأثرية التي لم تُدرس من قبل بمنطقة "الشلاتين" دراسةً علميةً موثقةً، حيث تعد تلك المنطقة واحدة من أهم المناطق التي تنتشر بها الفنون الصخرية في صحراء مصر الشرقية لفترات زمنية مختلفة. وكانت مقراً هاماً لوجود الإنسان القديم خاصة منذ بدايات العصر الحجري القديم الأعلى وطوال فترة العصر الحجري الحديث حيث كان الوادي موطن رعي واستيطان على الأرجح بشكل شبه دائم كما عبرت عن ذلك الشواهد الأثرية، ولم تؤثر التغييرات المناخية التي أدت إلى نزوح التجمعات البشرية بالصحراء الغربية لوادي النيل كما أثرت في وادي منيجع، فقد استمر توافر الغطاء النباتي والحياة البرية بالوادي مما أدى بسكان هذا الوادي إلى استكمال مسيرتهم الحضارية، كما استخدم الوادي أيضاً معبراً برياً في العصور التاريخية اللاحقة. رُصد عدد من مواقع الفنون الصخرية الغير منشورة والتي أمدتنا بالكثير عن الأنشطة الدالة على استخدام الوادي بعد ذلك طريق للحجيج وتبين ذلك جراء المسح الأثري الذي قامت به الإدارة العامة لآثار ما قبل التاريخ بوزارة السياحة والآثار في تلك المنطقة الجغرافية الهامة من وطننا الغالي مصر والتي لم يسبق القيام بأي مسح أثري بها. وارتكزت الدراسة على نشر موقعين جديدين للنقوش الصخرية في جنوب منطقة "الشلاتين" بصحراء مصر الشرقية وهما: **الموقع الأول:** "وادي منيجع"، وهو الوادي المؤدي لوادي البيضا اتجاه طريق "شلاتين –سهيل" شمال شرق جبل جرف، وتنتشر فيه النقوش الصخرية بكثافة بعضها يصور نقوش الكباش والوعول والماعز الجبلي والإبل وطائر النعام، كما يحوي جبانة ضخمة ومنجم ومنشآت سكنية لعمال المنجم ومقابر ركامية ومنطقة الآبار. **أما الموقع الثاني:** موقع كهف "وادي البيضا"، والذي يتميز بكهفه الأثري ذو الشكل القمعي النادر والذي يُعدّ الكهف الوحيد المكتشف حتى الآن بمنطقة الشلاتين، وتنتشر خارجه عدد من النقوش الصخرية المميزة للحياة البرية، بالإضافة إلى انتشار عدد كبير من النقوش الصخرية وتؤرخ لفترات تاريخية مختلفة منها. وكذلك مجموعة متنوعة من الكتابات، منها الثمودي كانت في حالة سيئة من الحفظ نظراً لتأثرها بالعوامل الجوية، ومصاحب لها كتابات عربية ونقوش مبكرة، كذلك تضم منطقة تحجير والتي تؤكد على استمرار استخدام المنطقة إبان العصر اليوناني كما تؤكد وقوع الكهف في وادي استخدم في العصور الاسلامية اللاحقة كمسار لبعض طرق الحج القديمة القادمة من وإلى ميناء عيذاب على ساحل البحر الأحمر.

وقد اتضح من خلال الدراسة أن تلك المواقع تحوي تصنيفات من أهم النقوش الصخرية وأندرها بمنطقة شلاتين، كما أنها تحوي مناطق بكر لجبانات ومناجم على نطاق واسع استخدمت في عصور تاريخية مختلفة لتنضم إلى قوائم مواقع النقوش الصخرية والكتابات المكتشفة حديثاً في مصر والتي نقترح إدراجها كمواقع تراث عالمي.

الكلمات الدالة: شلاتين؛ وادي؛ كهف؛ نقوش صخرية؛ نواميس؛ منشآت معمارية؛ آبار ؛ جبانة؛ كتابات ثمودية، كتابات عربية.

Abstract:

This research aims to study two unpublished archaeological sites in the “Shalateen” area, as this area is one of the most important areas which contains a very distinctive rock art in the eastern desert of Egypt. It was an important location for the existence of ancient man, especially since the beginning of the Mesolithic period and throughout the Neolithic period as a settlement until the occurrence of climatic changes led him to migrate to the Nile Valley and complete his civilizational path, and he also used it as land crossings in the later historical ages. Where many unpublished rock art sites have been monitored, which gave us important information about the ancient man's activities because of the archaeological survey carried out by the General Administration of Prehistoric Archaeology- Ministry of Tourism and Antiquities, in this important geographical area of our dear homeland, Egypt, which has not carried out any archaeological survey there before.

The study is based on the publication of two new sites of rock art in the south of the "Shalateen" area in the Eastern Desert of Egypt. Which have not been published before; the first site: is named the "Wadi Mneija", the valley leading to the Valley of Al Bayda towards the "Shalatin-Suhail" road northeast of Jabal Jarf, where rock carvings are widespread, as well as a huge cemetery, mine and residential, and wells. The second site: is named the “Wadi Al-Bayda” site, which is characterized by an archaeological cave with a rare funnel shape, which is the only cave discovered so far in the Shalateen and Halayeb region. Outside the cave, there are many Pictographs and Petrographic of wildlife, where different forms of carvings of rams and cows are spread, dating to various historical periods, as well as a variety of Thamudic inscriptions in a very poor state of preservation, perhaps dating to the late period around 500 BC, accompanied by early Arab inscriptions, as well as the area of mines and ancient wells.

It became clear through the study that the site of the “Shalateen” area, "Wadi Al-Bayda" - Wadi Mneija" is one of the most important areas which contains a very distinctive rock art in the eastern desert of Egypt, both those dated For the Neolithic period or dated later times, to join to the lists of sites of newly discovered rock Art in Egypt that must be listed as world heritage sites.

Key words: Shalateen; Valley; Cave, Petroglyphs; Pictrographs; Architectural Structures; Nawamis; Wells; Cemetery; Thamudic, Islamic and Modern Arabic writings.

المقدمة:

يعتبر مثلث (شلاتين – أبو رماد – حلايب) الواقع جنوب شرق مصر من الكنوز التاريخية والجيولوجية والجغرافية والأنثربولوجية والتراثية التي لم تأخذ حقها في الدراسة بعد لدى الباحثين والمتخصصين على الرغم من أهميتها الاستراتيجية القصوى كحدود جنوبية لمصر من جهة الجنوب وامتداد طبيعي لشريان الحضارة في مصر عبر العصور مروراً بميناء عيذاب ذات الدور التاريخي العظيم وطرق الحجّ القديمة التي

تمرّ بين دروبها العتيقة بثرواتها الهائلة وأطلال منشأتها التي كشفت الدراسة عن بعضها ومستوطناتها المليئة بالأسرار وتنتظر معول المنقب لكشفها. وهذه الدراسة تميط اللثام عن جزء يسير شاهد على أهمية هذه المنطقة الهامة وذلك بإلقاء الضوء على موقعين من مواقعها، وهما: "وادي منيجع" و"وادي البيضا"، حيث كُشف عن عدد من مواقع النقوش الصخرية على جدران أوديتها، عن شواهد أثرية من مختلف العصور التاريخية. ونحن نعمل بقدر الإمكان على الكشف عن المزيد من المواقع الأثرية لإبراز أهمية تلك المنطقة الغالية من أرض مصر وذلك بنشر مجموعة من المواقع الأثرية الجديدة لم تنشر من قبل بنقوشها ورسومها وشواهدها الأثرية لتضاف إلى سجل قوائم مواقعها الأثرية، كي نعيد ترتيب أولوياتنا وتوجهاتنا في كيفية التعامل مع منطقة (شلاتين وحلايب) في الفترة القادمة.

منهج البحث:

اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي للنقوش الصخرية والشواهد والمنشآت الأثرية التي كُشف عنها بمناطق الدراسة، بهدف دراستها دراسة علمية دقيقة والتوصل إلى تأريخ تقريبي لها، وذلك في إطار **التقسيم الآتي:**

المواقع الجغرافية لمناطق الدراسة:

ترتكز الدراسة على نشر واديين بمنطقة الشلاتين[١] بمحافظة البحر الأحمر[٢] (خريطة.١) وهم (وادي منيجع – وادي البيضا) بالقرب من ميناء عيذاب[٣]، ويمكن الوصول إليهم عبر وادي سهيل جنوب منطقة

[١] تقع منطقة "شلاتين" جنوب مصر ضمن حدود مثلث حلايب الإدارية، وهو مثلث يبدأ شمالاً من قرية الحميرة، وينتهي جنوبا عند قرية رأس حدارية (هدارب) على خط عرض ٢٢ الحدودي مع دولة السودان الشقيق، وتستحوذ مدينة شلاتين على النصيب الأكبر من مساحة المثلث الجغرافية والسكانية، وتمتاز مدينة "شلاتين" بالعديد من المواقع الأثرية والتي في الغالب كانت مراكز للتجمعات البشرية خلال العصور القديمة. واستمرّت هذه المراكز حتى الوقت الحالي مأهولة بتجار قوافل الجمال لتوافر المصادر المائية بالأودية مثل ("وادي الجمال"– و"الغفيري" – و"تنضبه") وهذه مواقع لم يُنقب بها حتى الآن، وتنتشر في معظمها العديد من اللقى الأثرية، مثل: كسرات الفخار والأدوات الحجرية، للمزيد عن مثلث حلايب؛ أنظر: بدوي، نادية *يوميات باحثة مصرية في حلايب*، دار الهلال، ١٩٩٣م.

DZUREK, D. J., «Parting the Red Sea: Boundaries, Offshore Resources and Transit», *University of Durham. International Boundaries Research Unit* 3, №.2, 2001, 4-7.

[٢] تعتبر محافظة البحر الأحمر من المحافظات الحدودية لجمهورية مصر العربية، وتضم عدة مدن هي: رأس غارب، الغردقة، وهي عاصمة المحافظة، القصير، سفاجا، مرسى علم: وتضم برنيس وقرية أبو الحسن الشاذلي، شلاتين، مدينة حلايب، وقد عرف البحر الأحمر في النصوص المصرية القديمة باسم "واچ–ور"، أى: "الأخضر الكبير"، إشارة إلى اخضرار لون مياه البحر الناتج عن وجود أعشاب بحرية أو شعب مرجانية بهذا اللون. ومنذ البدايات الأولى للتاريخ المصري القديم والمصريون يهتمون بالبحر الأحمر، حيث كانت السفن تبنى عند رأس خليج السويس لتمخر عباب البحر الأحمر بعد ذلك لتربط بين مصر، وإفريقيا، وبلاد العرب، والهند؛ للمزيد عن المواقع الأثرية بالمحافظة وعن تاريخ البحر الأحمر في العصور القديمة؛ أنظر: نور الدين، عبد الحليم، *مواقع الآثار اليونانية الرومانية في مصر*، ط.٥، ٢٠١٠م، ٦٦٣–٦٧٢؛ عبد الحليم، عبد

"الشلاتين" على طريق– سوهين "سهيل"، ومحيط وادي أبو حجليد المتفرع من وادي "شعيب" بجوار جبل "حمره دوم" وجبل جرف الذي يمكن النفاذ منه في اتجاه الشمال إلى وادي البيضا، وبدايته من وادي سهيل الذي يمتد حوالي ٦ كيلو ويتفرع منه واديين متقابليين الشرقي هو وادي البيضا؛ ويمتد بطول حوالي ١٨ كم، والغربي وادي منيجع بطول ٣٤ كم ثم إلى وادي و"بئر منيجع"، وذلك في نطاق ظهير مثلث (شلاتين–أبو رماد[٤]–حلايب[٥]) (خريطة.٢) من ناحية وادي علاقي–أسوان وهي تتبع إدارياً محافظة البحر الأحمر بصحراء مصر الشرقية؛ ووصفهم على النحو الآتي:

الموقع الأول: وادي منيجع:

يقع وادي منيجع" (خريطة.٣) على بعد ٣٦ كم من مدينة الشلاتين جنوباً على طريق وادي سهين (سهيل) ويمتد الوادي ٤٥ كم حتى بداية وادي البيضا الذي يمتد حوالي ١٨ كم، وهو وادي يؤدي إلى وادي البيضا، ويمكن الوصول إليه عبر وادي أبو حجليد ثم الطريق الأسفلتي شلاتين/وادي سوهين، ثم الاتجاه للجنوب الغربي، وصولاً إلى وادي كريجه، ومنه إلى وادي منيجه (منيجع) شمال شرق جبل جرف.

المنعم، *البحر الأحمر وظهيره في العصور القديمة*، جـ.١، الإسكندرية، ١٩٩٣؛ عبد الحليم، عبد المنعم، *البحر الأحمر وظهيره في العصور القديمة*، الجزء الثاني، الإسكندرية، ٢٠٠٧، "مقالات متنوعة".

[٣] يقع ميناء عيذاب إلى الشمال من مدينة حلايب الحالية، وهو من أهم الموانئ التي ترجع إلى عصور ما قبل التاريخ، مثل ميناء وادي "الجواسيس" بالقصير وتتبعه العديد من المواقع الأثرية الهامة لعصور ما قبل التاريخ، مثل: بئر مسيح، وبئر أبو حديد، وجبل شلاني، وجبل علبة، وجبل الطير الفوقاني، وشنب. للمزيد عن الميناء؛ انظر: عبد العزيز، نهى عبد الحافظ، "الأهمية التاريخية لميناء عيذاب الأثري"، *دراسات إفريقية*، ع.٣٦، ٢٠٠٦م، ٢٠٤ – ٢١٦؛ الدجاني، إلهام محمد هاشم، "طريق الحج المصري في العصور الوسطى الإسلامية "عيذاب – جدة"، *مجلة كلية الآداب*، مج.٧٠، جـ.٤، ٢٠١٠م، ٥٣ – ٨٨؛ زيادة، عبدالغني عبد العزيز، "ميناء عيذاب في العصر الوسيط ٤٦٠ – ٦٦٦ هـ / ١٠٥٧– ١٢٦٧ م، دراسة في الجغرافية التاريخية"، *مجلة كلية الآداب*، مج.٧٤، جـ.٧، ٢٠١٤م، ١٧١– ٢٥١؛ الرويلي، سلطانة بنت ملاح الدغمي، "مدينة عيذاب كما وصفها الجغرافيون العرب والمسلمون منذ القرن الثالث الهجري إلى القرن الثامن الهجري"، *مجلة العلوم العربية والإنسانية*، مج.١٥، ع١، ٢٠٢١م، ٣٠٩ – ٣٥٧.

[٤] قرية تقع قبل الطريق المؤدي إلى مدينة "حلايب" بحوالي ٤٠ كيلو تقريباً، وتبعد 125 كم جنوب مدينة شلاتين.

[٥] تقع منطقة حلايب بين دائرتي عرض ٢٢ ٢٣ شمالاً، وخطي طول ٣٧ ٣٤ شرقاً، وتشغل الجزء الجنوبي الشرقي من الهضبة الجنوبية، يحدها من الجنوب الحدود المصرية السودانية، ومن الشمال وادي حوضين، ومن الجهة الشرقية ساحل البحر الأحمر. أما الجهة الغربية فهي خط تقسيم المياه بالصحراء الشرقية. ويتكون خط تقسيم المياه في منطقة المثلث من مجموعة كتل جبلية أهمها "جبل علبة"، وجبل "ايس"، وجبل "سواريب"، وجبل "أتويب"، وجبل "الناقة"، وجبل "شياتيت"، وجبل "أم حطة"، "وجبل "عقاب"، وجبل "صول حامد"، وتفصل بينها أودية سريعة الجريان أهمها أودية "سفيرة"، و"شاب وشبيب"، "وميسبة"، و"كراف"، "والدريره"، و"دعيب"، "وسرمتاي"، "وشلال وأي كوان"، و"حدربة"؛ للمزيد عن المنطقة؛ أنظر: نوح، ناصر عبدالستار عبد الهادي، "الخريطة المورفولوجية لمنطقة حلايب كأداة أساسية للتنمية في جنوب شرق لمصر"، *مجلة كلية الآداب*، ع.١٢، ٢٠١٥م، ١٤٠ – ٢٠٦.

وصف الوادي ومميزات الموقع:

١- يتميز وادي "منيجع" بأنه معبر من المعابر التجارية عبر وادي سهين (سهيل) والذي يعتبر طريق تجاري يستخدم في نقل البضائع من وإلى السودان.

٢- استحالة الدخول إلى الوادي (صورة.١) إلا سيراً على الأقدم، نظراً لتدحرج كتل حجرية مختلفة الأشكال والأحجام والناتجة عن جرفها عن طريق مياه السيول المنحدرة من نهاية الوادي واستقرت في بداية الوادي مكونة تراكم صخري أدت إلى غلق شبه كامل لمدخلة.

٣- تتكون جبال وادي منيجع من صخور نارية غير منتهية النضج، والتي تشبه الأخشاب المتحجرة وتنتشر الرسوم في المسطحات الصخرية الممهدة والصالحة للكتابة والرسم.

٤- يبدأ الوادي بمساحة تصل إلى ٢ كم مسطحة حتى تبدأ الظواهر الجبلية الحاوية للرسوم.

٥- كثافة النقوش وتعدد فتراتها الزمنية الدالة على استمرارية استيطان الوادي حتى نهاية العصور الإسلامية. وأدى- كما تعتقد الدراسة- تحول الطريق المؤدي إلى ميناء "عيذاب" إلى طرق أخرى بفعل ظهور وسائل النقل الحديثة والتي أنهت استخدام الوادي.

الشواهد الأثرية بالوادي:

يحتوى الوادي على عدد من الشواهد الأثرية (خريطة ٤) ستتناولها الدراسة بالوصف والتحليل وإعطاء تأريخ تقريبي لها في إطار إتباع الوسائل العلمية للتأريخ، وهذه الشواهد عبارة عن الآتي:

أولاً: المنشآت المعمارية والشواهد الأثرية (بوادي منيجع):

١- **المنشآت السكنية:** إنتشر عدد من المنشآت الأثرية والتي ربما كانت تُستخدم كغرض سكني لعمال المنجم القريب من المكان على غرار المساكن التي كُشف عنها في منطقة بئر أم الفواخير، وهي عبارة عن مساكن للعمال في وسط الوادي أعلى المنجم (صورة ٢) تؤرخ للفترة (اليونانية الرومانية)، شُيدت على هيئة تجمعات دائرية ومربعة في منطقة آمنة من الوادي (صورة ٣)، وينتشر حولها العديد من شقف الفخار المؤرخ بالفترة اليونانية الرومانية (صورة ٨).

٢- **منطقة المنجم:** هو منجم أثري يقع في وسط الوادي (صورة ٤)، يجاور البئر من جهة الغرب، ويُقترح تأريخه إلى العصر اليوناني الروماني، استناداً إلى أنماط شقف الفخار (صورة ٨) المعروفة في تلك الفترة؛ وهو منجم سطحي حيث قُطعت الأحجار التي تحوي الذهب من على الحافة السطحية للجبل وليس بالتعمق بداخله وهو مسطح كبير من الصخور النارية الغير مكتملة النضج قائمة على مسطح من الصخور الرسوبية وتنتشر بالموقع أجزاء صغيرة من رحايا طحن الصخور بالإضافة إلى آثار صهر المعادن واختلاط (الخبث) برمال الوادي المنجرفة جراء مياه السيل.

٣- **مقبرة ركامية:** وثقت الدراسة مقبرة ركامية صغيرة وسط الوادي (صورة ٥)، وتتميز المقابر الركامية[٦] بأنها أنماط بدائية ترجع إلى بدايات العصر الحجري الحديث، ولكن هناك نماذج قد تكون أقدم من ذلك ترجع إلى فترة نهايات العصر الحجري القديم، وهي مقابر بدائية عبارة عن دفنة بسيطة تحتوي على الهيكل العظمي للمتوفى ثم يقوم أهالي المتوفى بوضع مجموعة من الركام في شكل رأسي أو الرديم فوق سطح الأرض فوق الجسد ثم يقومون بوضع علامة من كتلة حجرية أو من خشب متحجر أو من مادة عضوية، مثل: الخشب أو العظم في البداية، ولاحظ أهل المتوفى أن المقابر الركامية السطحية تتعرض إلى النبش من الحيوانات الضارية، لذلك عمقوا ما يسمى بمكان الدفن، وتعميق مكان الدفن كان يستدعى إحداث حفرة لا تبعد عن سطح الأرض بمسافة ٤٠-٥٠ سم، ثم يقوم أهل المتوفى بوضع الجثة في هذا المكان المنخفض. بعد ذلك يقومون بوضع الرديم ثم كتل الأحجار بحيث يمنع نبش الحيوانات الضارية للمدفن. وفي حالات نادرة أصبحت المقابر الركامية رموز لما نسميه بعلامات شواهد القبور حيث كانت المقابر الركامية تتميز بوجود الدفنة ثم وضع نوع من أنواع السياج الحجري حول المقبرة الركامية بالإضافة إلى وجود الركام فوق الدفنة نفسها وهذه الحالات لم تتكرر كثيراً فقد انتشرت فقط في منطقة وادي رحبة[٧] (صورة ٦) شمال مرسى علم بجوار المزاول الشمسية، وكذلك المقابر الركامية بوادي حوضين[٨]. حيث انتشرت المقابر الركامية دائرية بيضاوية الشكل واستخدم في صنعها أنواع من النصب الحجرية من الحجر المحلي البازلتي او الجرانيتي الغير مستوى، وتشابهت تلك المقابر الركامية مع تلك التي انتشرت في شبه الجزيرة العربية كقبور فرزان بمحافظة الخرج غرب جبل فرزان[٩] بالمملكة العربية السعودية التي قام بدراستها عبدالعزيز الغزي، ومدافن الظهران الركامية بمنطقة جنوب الظهران وهي من المواقع الأثرية الهامة بالمنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية، وتقع غربي مدينة الثقبة جنوب مطار الظهران شمال عين السيح، وكذلك المدافن الركامية الحجرية

[٦] هي صنف من أصناف المنشآت الحجرية، وهي عبارة عن ركام حجري غير منتظم البناء تراكم بعضها فوق بعض لتكون شكلاً مقبباً يختلف شكلة وحجمه من مكان إلى آخر. وقد عُثر على أعداد كبيرة من هذه الرجوم في كثير من مواقع عصور ما قبل التاريخ في مصر والشرق الآدني القديم، للمزيد انظر: الغزي، عبدالعزيز بن سعود بن جارالله. "مواد أثرية من محافظة الزلفي:دراسة مقارنة"، *مجلة جامعة الملك سعود-الآداب*، كلية الآداب/ جامعة الملك سعود، مج.١٩، ع. ٢، ٢٠٠٧م، ٥٣٤.

[٧] منطقة رحبة في شمال مرسى علم فهي تبعد تقريباً في اتجاه الشمال حوالي ٣٠ كم في اتجاه وادي أبرك وركن الجاهلية.

[٨] يبعد وادي حضين عن منطقة مرسى علم بحوالي ٣٥ كم باتجاه الشمال ويمكن الدخول إلى الوادي عن طريق وادي أبرق وبئر الجاهلية ثم نعبر وادي رحبة ومنه نصل إلى وادي حضين ومنطقته السهلية الواسعة، يحدها منطقة جبلية من على الطرفين يتخللها وادي حضين الذي كان يمر فيه مياه السيل الأتية من منطقة الشمال والشمال الغربي في اتجاه البحر الأحمر، ويرجح أنها كانت مسرحاً لوجود الحياة البرية وحياة صيد في فترات نهاية العصر الحجري القديم وبداية العصر الحجري الحديث.

[٩] عبد العزيز بن سعود الغزي، *مشروع مسح وتوثيق المنشآت الحجرية في محيط عيني فرزان، "دراسة ميدانية مقارنة للمقابر الركامية الحجرية"*، دارة الملك عبد العزيز، مجلدان، مج.١، ٢٠١٢.

بمنطقة الصبية في شمالي دولة الكويت، والمدافن الركامية بدلمون في مملكة البحرين والقبور الركامية بجبال الحجر في سلطنة عمان.

٤- **منطقة البئر**: تتميز تلك المنطقة بوجود أكثر من بئر للمياه في وسط واديي منيجع والبيضا تؤرخها الدراسة إلى الفترة اليونانية الرومانية على أقل تقدير:

فالبئر الأول (صورة ٧) يقع في بداية الوادي من الجهة الجنوبية الغربية، ويعود إلى العصر اليوناني الروماني. وتتضح عوامل القِدَم عليه ما عدا جزئيه العلوي والسطحي فقد رُمِمَ حديثًا من سكان المنطقة (البدو)، حيث أضافوا له أحواض مياه جانبية، كما طُليت فوهته بالأسمنت، والبئر ما زال يستخدم حتى الآن في سقاية الإبل والأغنام.

البئر الثاني (صورة ٩): يقع بامتداد الوادي تجاه الشمال وعلى بُعد حوالي كيلو متراً واحداً بجوار مستوطنة العصر اليوناني الروماني، وسجلت الدراسة حوله كمية من شقف الفخار المؤرخ بالعصر اليوناني الروماني (صورة ٨-١٠) وهو بئر قديم (صورة ١١) نعيده إلى فترة تأريخ الفخار المنتشر حوله وهو من مستويين في البناء، القطع الحجرية الكبيرة في الأسفل على أحد جوانب البئر تعود إلى العصر اليوناني الروماني. وقد تعرض البئر لاحقاً إلى إضافات تعود إلى العصر الإسلامي بالحجر الأصفر(صورة ١٢)، وأخري معاصرة قد تم تحديث الفتحة الخاصة بالبئر بإضافة عدد من المداميك بالطوب الأسمنتي (صورة ١٣)، ثم عمل شفة للبئر بحوالي ١٥٠ سم، وهو عميق نسبياً عن البئر الأول، ويستخدم في سقاية الإبل والأغنام حتى الوقت الحالي، حيث وُضعت هرابة لجمع المياه لسقي الإبل (صورة ١٤).

ثانياً: "النقوش الصخرية" المنتشرة في بداية ووسط وادي "منيجع":

إنتشرت مجموعة كبيرة من النقوش الصخرية في محيط وادي منيجع تعود إلى فترات تاريخية مختلفة[١٠] إستناداً إلى أمرين؛ الأول: موضوعاتها وطرق تنفيذها ومقارنتها بمثيلاتها من رسوم في صحراء مصر الغربية

[١٠] أرخت الدراسة هذه النقوش ما بين عصور ما قبل التاريخ والعصر الإسلامي طبقاً لاختلافات طرق تنفيذها وسماتها ومميزاتها في كل عصر؛ فعلى سبيل المثال، تُؤرخ رسوم عصور ما قبل التاريخ من خلال طرق تنفيذ الرسم: مثل: طريقة النقر والتهشير والحز والتهشير مع النقر والتهشير مع الحز وتظهر رسوم العصر الحجري الوسيط على شكل حرف U كخطوط بسيطة لعمل شكل تصويري. ويظهر على رسوم العصر الحجري الحديث شكل حرف V بشكل أدق، أما رسوم العصر الإسلامي فتظهر فيها طريقتي النقر والتهشير أو النقر فقط مع وجود حيوانات جديدة وتفاصيل جديدة. وموضوعات مختلفة، ويتسم الرسم بالحركات الجديدة ويكون خطه سريعاً؛ للمزيد أنظر الأساليب المستخدمة لتأريخ نقوش وادي الزرانيق وكهف طور محني بشبه جزيرة سيناء، وتأريخ نقوش جبل العوينات والجلف الكبير على التوالي؛ محمود، محمد جلال، درويش، خالد سعد مصطفي، موقعان للنقوش الصخرية والنواميس غير المنشورة بشبة جزيرة سيناء: "وادي الزرانيق" ومنطقة جبل الجُنة"، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج.٢٣، ع.١، ٢٠٢٢م، ٩٩٣-١٠٣٣؛ درويش، خالد سعد مصطفى، محمود، محمد جلال، "ثلاثة مواقع للرسوم الصخرية غير المنشورة بشبة جزيرة سيناء: كهف طور محني-منطقة الفرش- وادي الرحايا"، *حولية*

DOI10.21608/cguaa.2022.121388.1120 |محمد جلال محمود -خالد سعد مصطفي

والشرقية وشبه جزيرة سيناء، والثاني: المعايير العلمية التي وضعها العلماء والمتخصصين في هذا الشأن حول كيفية تأريخ النقوش الصخرية[١١] اعتماداً على التقنية أو "تكنيك" تنفيذ النقش وبين الأداة المستخدمة وقد تنوعت في الغالب أنواع المواد الحجرية المستخدمة في الحز ولكن كان الصوان أكثر هذه المواد الحجرية استخداما وشيوعاً في عصور ما قبل التاريخ لإعتبارات متعددة كان منها تميز أحجار الصوان بإعطاء نهايات بارزة وحادة تستطيع أن تحدث تجويف في أنواع الأسطح الحجرية المختلفة التي تنفذ عليها العملية التسجيلية التصويرية تاركة حز في السطح الحجري غائراُ على هيئة حرف V أو حرف U، وبالتالي نستطيع التمييز ما بين النقش الذي ينتمي إلى العصور الحجرية عن الذي ينتمي إلى مراحل لاحقة كما هو الحال في النقوش محل الدراسة، ومنها:

١-نقوش علامات التحجير؟ أو الوسوم؟ المنتشرة في وسط وبداية الوادي:

انتشر الكثير من العلامات الغير محددة ذات أشكال متعددة غير منتظمة، والتي ربما تدل على استخدامها من قبل عمال التحجير بوادي منيجع (صورة ١٥) ونظراً لإنتشار هذه العلامات بشكل كبير جداً وإختلافها في نفس الموقع (صورة ١٦) وتشابهها مع العلامات المنتشرة في وادي البيضا (صورة ١٧) فإننا من خلال الدراسات المقارنة بينها وبين ما وجدت في أماكن أخرى كالعلامات التي انتشرت في كهف الصدمين بطريق قفط القصير (صورة ١٨)، والعلامات التي انتشرت في وادي الجمال – تنيده – واحة الداخلة (صورة ١٩)، الأمر الذي جعلنا نتساءل عن الغرض الحقيقي لهذه العلامات فانتشارها الكثيف في الوادي والأودية المجاورة يوحي بأهميتها ودورها الغامض، وارتأت الدراسة أن هذه العلامات ربما تمثل إحدى أمرين في ضوء ما توافر لديها من مصادر:

الأول: أن استخدامها من عمال التحجير بوادي منيجع والأودية المجاورة كان وسيلة من وسائل الإشارة التي تبين مدى صلاحية هذا المكان للتحجير وهو رأي لم يجد ما يعضده بالشكل الكافي.

الاتحاد العام للآثاريين العرب، ع. ٢٤، ٢٠٢١م، ٤١٧-٤٥٧؛ درويش، خالد سعد مصطفي، "الرسوم والنقوش الصخرية في عصور ما قبل التاريخ في هضبة الجِلفْ الكبير وجبل العوينات"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ٢٠١٢م.

[10] SHAW, W.B.K., *The Mountain of Uweinat*, Antiquity 8, 1934, 63-64.

[١١] للمزيد عن الطرق المتبعة في تأريخ النقوش والمواد العضوية انظر: سليم، أحمد أمين، "الرسوم الحيوانية تسيطر على فنون عصور ما قبل التاريخ"، *نشرة مركز الخطوط بمكتبة الإسكندرية*، أبريل ٢٠٠٧م، ١٦-٢٣؛ ومنها ما أوضح كيفية وضع تقويم زمني للمادة الأثرية بصفة عامة انظر: بكر، الشريف حسن، "في البحث عن طرق تقويم زمني للمادة الأثرية لما قبل التاريخ"، *مجلة كلية الآداب*، ع. ٣، سوهاج، ١٩٨٣م، ١٥٣؛ ومنها ما أوضح معايير تأريخ النقوش فقط، انظر: بركة، سعد عبد المنعم محمد، "الرسوم الصخرية بالصحراء الكبرى في العصر الحجري الحديث" دراسة في الانثروبولوجيا الثقافية"، *رسالة دكتوراه*، معهد البحوث والدراسات الافريقية/ جامعة القاهرة، ١٩٩٣م، ١٦-١٩؛ ومنها معايير تأريخ نقوش كهوف هضبة الجلف الكبير؛ انظر: درويش، *الرسوم والنقوش الصخرية في عصور ما قبل التاريخ*، ٦٠-٦٣؛ ومنها ما أوضح تفسيراً لكل وحدة من وحدات التأريخ مع شرح موجز لها، انظر:

WILKER, H., A., *Rock-drawings of Southern Upper Egypt*, vol. II, London, 1939, 22-23.

الثاني: أن هذه العلامات ما هي إلا (وسوم) لبعض القبائل العربية التي مّرت بالواديٌ، وهو مرجح إذا أخذنا في الحسبان أن الوادي قد استخدم لعصور عدة كطريق، سواء القديمة أو الإسلامية كطريق للحجيج. ومما يؤيد هذا الرأي دراسة قام بها مجيد خان عن وسوم القبائل بين الماضي والحاضر[١٢] وأشار في تعريفه لها أنها في الأصل علامات للحيوانات أو للدلالة على ملكيتها هنا واستخدمت من قبل سكان البادية (عرب الصحراء)، وأنها علامات للهوية والإنتماءات القبلية تدمغ على أجساد الحيوانات خاصة الجمال والخيول والبقر والغنم. وهذه الوسوم عبارة عن علامات تحمل عناصر هندسية أو تجريدية منتشرة في معظم أجزاء المملكة العربية السعودية منقوشة على واجهات الصخور والتلال، والكهوف والقطع الحجرية الكبيرة المتناثرة في الأدوية وأماكن إقامة البدو، وكذلك بقرب مصادر المياه الدائمة أو المؤقتة مثل الآبار والجداول والبحيرات.

كما أن التقليد المتعارف عليه بين عرب الصحراء هو دمغ وسومهم على الصخور قرب مخيماتهم، وحتى وقتنا الحاضر فإننا نلحظ الرعاة يقومون بنقش وسومهم على الصخور التي يجلسون عليها للراحة، وفي بعض الحالات يقومون بنقش الوسم على واجهات صخرية تحمل كتابات قديمة، أو نقوشاً بالقرب من مخيماتهم كما هو الحال في وادي منيجع ووادي البيضا. ونشير هنا إلى أن رمزية تلك الوسوم ومغزاها الحقيقي غير واضح، غير أن ما أكده مجيد خان بهذا الصدد يشير إلى أنه لا يعدو رمزاً قبلياً ظهر منذ العصر الحجري الحديث، يشير إلى وجود نظام وحدة إجتماعية في صورة عشائر وقبائل. وأستمر عبر الفترات التاريخية اللاحقة وربطه بتحديد ملكية القبيلة أو المجموعة البشرية التي تقطن في هذه المنطقة، والمقصود ملكية أماكن الرعي بما عُرف لاحقًا في الفترة الإسلامية بنظام الحمى[١٣]، وهذا ما أكده ظهور تلك العناصر التجريدية والهندسية في مواقع جبه والحناكية في شمال شبه الجزيرة العربية، وفي بير حما بنجران جنوب المملكة العربية السعودية بأشكال تتشابهه مع أشكال الوسوم التي ظهرت في مواقع وادي "منيجع"

[١٢] تنتشر الوسوم في مواقع مختلفة في شبه الجزيرة العربية خاصة في المملكة العربية السعودية؛ ويعد انتشار تلك الوسوم في السعودية أمراً فريداً من حيث كميتها التي لا يوجد مثلها في الأقطار المجاورة لها، مثل: اليمن، وسلطنة عمان، والبحرين، وقطر، والعراق، والأردن؛ للمزيد أنظر: خان، مجيد خان حسن، *وسوم القبائل بين الماضي والحاضر، في مداولات اللقاء العلمي السنوي الثاني: دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية عبر العصور الرياض*، جمعية التاريخ والآثار بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، ٢٠٠٠م، ١٢.

[١٣] نظام الحمى هو نظام لحوكمة منطقة تحميها سلطة محلية لفائدة المصلحة العامة، ساد هذا النظام في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، وهو نظاماً قانونياً لحامية المناطق الطبيعية من أجل تحقيق منافع جامعية، وهي متمثلة في "حمى القبيلة"؛ للمزيد أنظر: الحديثي، محمود يونس حمادة، *كسب الملكية في الفقه الإسلامي والقانون الوضعي*، عمان: دار غيداء للنشر، ٢٠١٦، ٢٠-٢١.

JUMP U., GARI, L., *A History of the Hima Conservation System. Environment and History*, Cambridge: The White Horse Press, UK. 12, 2006, 213–228.

و"كهف وادي البيضا" (أنظر صورة١٩-أ)[١٤]، كما ظهرت أيضاً في موقع وادي الرحايا [١٥]بشبه جزيرة سيناء (أنظر صورة١٩-ب)[١٦].

٢-نقوش عصور ما قبل التاريخ والعصر العتيق وتنقسم إلى:

أ- نقوش العصر الحجري القديم الأعلى؟:

انتشرت في الوادي مجموعة مميزة من النقوش التي تبدو عليها بدايات الفن الصخري تعود على الأرجح إلي العصر الحجري القديم الأعلى وهي عبارة عن تشكيلات حيوانية غير محددة بدقة متداخلة مع نقوش ماشية من العصر الحجري الحديث (صورة ٢٠)، ومجموعة من العلامات التحزيزية أشبه بالأرقام البدائية؟ أو العلامات الرأسية المنفصلة (صورة ٢١).

ب-نقوش العصر الحجري الحديث:

انتشرت في الوادي النقوش الصخرية ذات الهيئة الحيوانية المنفذة بطريقة الحز والنقر والتهشير، وتظهر فيها الطرق المختلفة لناتج تنفيذ الأدوات الحجرية، وقد أرختها الدراسة بالعصر الحجري الحديث، نظراً لمطابقتها لسمات نقوش تلك الفترة، مثل: نقوش مثيلة لها في الصحراء الشرقية والغربية، وتعددت مواضيع هذه النقوش ومضامينها، مثل: نقش محز لغزال في وضع أشبه بالجري بصفات تشريحية غير متناسقة ذات رقبة طويلة (صورة ٢٢)، وكذلك نقش لماعز جبلي بقرون ملتوية (صورة ٢٣)، ونقش أخر لنعامتين[١٧] في وضع الجري، إحداهما كبيرة والأخري صغيرة (صورة ٢٤)، ونقش رائع لرقبة غزال في وضع

---

[١٤] للمزيد عن وسوم القبائل وأغراضها ونشأتها؛ أنظر: خان، مجيد خان حسن، "وسوم القبائل بين الماضي والحاضر،" ١١ – ٢٣، الحمود، محمد بن سعود، "الوسوم الأثرية في مدينة الرياض، *مجلة القافلة*، مج. ٤٩، ع ٣، ٢٠٠٠، ٤٣ – ٤٧، على، أوشيك آدم، "وسوم الإبل عند قبائل البجا بشرق السودان"، *مجلة الدراسات السودانية*، مج٢١ ٢٠١٥، ٧١ – ١١٠؛ هيئة التحرير، "هداية الفهم الى بعض أنواع الوسم"، *العرب*، مج٣٠، ع١،٢ ١٩٩٥، ٣٤ – ٥٨، الهلال، عارف عواد، "الوسم عند أهل البادية"، *أفكار*، ع٣٩١، ٢٠٢١، ٥٧ – ٦٢؛ أسكوبي، خالد بن محمد، *المدينة المنورة منبع الحضارات، المسوحات الآثرية في المدينة المنورة خلال الأعوام ١٤٢١ هـ – ١٤٢٢ هـ – ١٤٢٤ هـ*، في ندوة المدينة في الوطن العربي في ضوء الاكتشافات الآثارية – النشأة والتطور الرياض، مؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية – السعودية، ٢٠٠٨، ٢٥١ – ٢٦٢.

[١٥] تقع هذه المنطقة الأثرية جغرافياً على بعد نصف كيلو متر من منطقة كهف طور محني بشبه جزيرة سيناء. وتنتشر فيها الكثير من الرسوم الصخرية تعود إلى فترات زمنية مختلفة منها (نقوش حيوانية لعصور ما قبل التاريخ (العصر الحجري الحديث) وكتابات "نبطية" وثمودية، ونقوش صخرية للعصر الإسلامي، هذا إلى جانب كثير من القطع الأثرية المستخدمة، ربما من العصور المصرية القديمة، مثل: رحى الطحن؛ للمزيد عنها: درويش، خالد سعد مصطفى، محمود، محمد جلال، "ثلاثة مواقع للرسوم الصخرية غير المنشورة بشبة جزيرة سيناء: كهف طور محني-منطقة الفرش- وادي الرحايا"، ٤٣٠.

[١٦] درويش، خالد سعد مصطفى، محمود، محمد جلال، "ثلاثة مواقع للرسوم الصخرية غير المنشورة بشبة جزيرة سيناء: كهف طور محني-منطقة الفرش- وادي الرحايا"، صورة ٣٢، ٤٥٦.

[١٧] ظهر طائر النعام في الرسوم الصخرية بكثرة في معظم حضارات الشرق الأدنى القديم، ففي مصر ظهر في جبل العوينات في كهف وادي صورا II بأكثر من نمط كنمط الطريقة الخيطية حيث أُستخُدمتْ فيها أدوات مدببة أو ذات نهايات حادة جداً نُفذ

إلتفاف ذات قرون مميزة (صورة.٢٥)، ونقش متفرد لنعامة في وضع السير (صورة ٢٦)، ونقش لكبش – (نفذ بطريقة الحز) (صورة.٢٧)، ونقش لنعامة (نفذ بطريقة التهشير) (صورة ٢٨)، ونقش لحيوان أشبه بالفصيلة القططية (نفذ بطريقة التهشير) (صورة ٢٩) ونقش لكبش ذو فم طويل (صورة ٣٠)، يتشابه مع ذلك النقش الذي ظهر في العوينات بنفس الفم الطويل (صورة ٣١)، وهناك نقوش تفصيلية أحدها لغزالة بقرون مميزة (صورة ٣٢)، والآخر لكباش(نُفذت بطريقة الحز) (صورة ٣٣).

ج–نقوش عصر ما قبل الأسرات أو العصر العتيق:

نظراً لمظاهر الاستيطان المستمرة في الوادي لفترات زمنية مختلفة، فقد رجحت الدراسة أن نقشين من النقوش يعودان إلي عصر ما قبل الأسرات أو العصر العتيق إذا أخذنا في الحسبان السمات التشريحية التي ظهر هذان النقشان، فالنقش الأول منهما صَوَر كباش وغزلان نُفذت بطريقة الحز، نُقشا بطريقة المنظور(صورة ٣٤)، وكذلك نقش لبقرة بحجم كبير جاء بسمات تشريحية متطورة ربما يعود النقش إلى العصر العتيق (صورة ٣٥).

٣–الكتابات الثمودية والعربية المبكرة:

أ– الكتابات الثمودية:

انتشر فى الوادي عدد من الكتابات الثمودية تبين بعد دراستها أنها تعود من خلال أشكال حروفها إلى الفترتين المتوسطة أو المتأخرة بين القرنين الخامس والثالث قبل الميلاد. وقد كانت القبائل الثمودية في تلك الفترة تجوب الصحارى والطرق المختلفة للتجارة ومنها طريق وادي منيجع. والمؤسف أن هذه الكتابات قد تأثرت كثيراً بالعوامل البيئية، ومنها نوع الصخر، فهو من الصخور النارية غير منتهية النضج ويشبه الأخشاب المتحجرة. لذلك أختفت العديد من النقوش والكتابات. ولم تتمكن الدراسة إلا من قراءة تحريزية لنقشين، الأول: يقرأ (هْ بْ لْ) أي "الإبل" (صورة ٣٦–٣٦–أ)، وذكر الإبل في هذا النقش إشارة إلى استخدامها كوسيلة للإنتقال ونقل البضائع ويؤيد ذلك انتشار العديد من نقوش الإبل في الوادي خاصة في الفترة الإسلامية المبكرة، وتم رصد لفظ "الأبل" في النقوش العربية القديمة بكثرة مما يؤكد على أن الجمل عُرف عند العرب في الشرق الأدنى القديم، في حدود الألف الثاني قبل الميلاد، وقد ظهر بالاسم (ا ب ل/ ب ل) في الكتابات الآتية: (الثمودية، الصفائية، السبئية) وبصيغة مشابهة، هي: (ا ي– ي ل و) و(هـ ب ل

النقش فيها بطريقة سهلة وذات تأثير حاد على السطح الحجري وترجع لعصور ما قبل التاريخ. كما تضمنت المصادر الأثرية من العصور التاريخية بأدوارها الثلاثة الرئيسة إشارات إلى وجود هذا الطائر في حضارات بلاد النهرين، وإلى الاستخدامات المحتملة لبيضة كمصدراً للطعام، أو إناءاً حاوياً للشراب. وكان لطائر النعام أهمية دينية فقد أُعتبر ريشه عند الإنسان القديم رمزاً مقدساً لبعض الآلهة المصرية؛ للمزيد أنظر: شاهين، علاء الدين عبد المحسن، "طائر النعام في بعض حضارات الشرق الأدنى القديم"، *المجلة العربية للعلوم الإنسانية*، جامعة الكويت – مجلس النشر العلمي، مج. ١٨، ع.٦٩، ٢٠٠٠م، ٨ – ٤١؛ درويش، *الرسوم والنقوش الصخرية في عصور ما قبل التاريخ*، ١٤٨–١٤٩.

ن) على التوالي في الأكادية والسريانية، وعَرَفَ العربي الذكر من الإبل بالجمل أو البعير، والناقة للمؤنث من الإبل. والأولى (ج م ل) استخدمت أيضًا عند العديد من الشعوب السامية، مثل: (الأشورية، الآرامية، السبئية، الثمودية، الصفائية)، والثانية (ن ق ت) عُرفت في اللغات ذاتها عدا السريانية التي وردت فيها اللفظة: ج م ل ت ا "الجملة" عوضًا عن الناقة، وقد ظهر في الأكادية بصيغة أبي– لوو (ibi- lu)، ومع أن البعض يفسر "ا ب ل" بانه يعني: "إيل هو الأب، الراعي، الحافظ"، إذا أخذنا في الحسبان أنه من عنصرين، الأول: ا ب وهو صفة المعبود، والثاني هو المعبود السامي إيل، وهناك من يرى أن اشتقاقه بكل بساطة من الفعل الأكادي وبالو (wabalu)، ابالو (ibalu) أي "نقل، جلب"، إلا أننا لا نستبعد أن الاسم مشتق من ب ل أو ب ل ل، والبِلَّةُ هي "الخير والرزق"، وأَبَل تعني "نجا"، ويقال أبل المريض أي "برأ". وهذان المعنيان يعكسان سبب التسمية، فهو إما خير ورزق أو لأنه المخلوق الذي غالبًا ما ينجو من الصحراء وصعوبتها[١٨].

أما النقش الثاني: فنقرأه بتحفظ (ع دْ بْ نْ). عدبان (أو) (ع د. ب ن) .... عاد بن ...وإذا صحت هذه القراءة فسنكون أمام أول نقش يذكر اسم العلم "عاد" في القوش الثمودية في صحراء مصر الشرقية ملحقاً بلفظ البنوة (صورة ٣٧–٣٧–أ).

ب– الكتابات العربية المبكرة.

رصدت الدراسة عدداً آخر من الكتابات العربية المبكرة إلى جانب نقوش حيوانية، مثل الجمال، والخيول العائدة إلى العصر الإسلامي، بلغت أربعة نقوش، الأول كُتب بالخط الكوفي نقرأه بتحفظ «وكيد

[١٨] للمزيد أنظر: الصمادي، سحر طلعت، "الإبل في النقوش الصفوية ورسومها"، في المؤتمر الدولي الخامس بعنوان الكلمة والصورة في الحضارات القديمة، جامعة عين شمس، مركز الدراسات البردية والنقوش القاهرة، جـ٣، ٢٠١٤، ١٦٧ – ١٩٣؛ جهيلان، عبدالحكيم عبد الله غالب، "من ألفاظ الأبل قديما وحديثا: دراسة لغوية تاريخية"، *رسالة ماجستير*، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٩٨٨، العثيم، إبراهيم، "لمحة عن الإبل في الجزيرة العربية"، مجلة الخطاب الثقافي، جامعة الملك سعود – *جمعية اللهجات والتراث الشعبي*، ع٢، ٢٠٠٧، ٢٨٧ – ٣١٤؛ الماحي، على التجاني، "الإبل في الرسوم الصخرية في ظفار، عمان: كيف ولماذا؟"، *مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية*، جامعة السلطان قابوس – كلية الآداب والعلوم الاجتماعية مجـ٢، ع٧، ٢٠١٥م، ١٠١ – ١١٤؛ على، أوشيك آدم، "وسوم الإبل عند قبائل البجا بشرق السودان"، *مجلة الدراسات السودانية*، جامعة الخرطوم – معهد الدراسات الافريقية والاسيوية مجـ.٢١، ٢٠١٥م، ٧١ – ١١٠؛ الهاشمي، رضا جواد، "تاريخ الإبل في ضوء المخلفات الآثارية والكتابات القديمة"، *مجلة الآداب*، كلية الآداب/ جامعة بغداد، ملحق، ١٩٧٨م، ١٨٥ – ٢٣٢؛ فرعون، نداء محمد ناصر خليل، وإيمان محمد أمين خضر الكيلاني، "التطور الدلالي لألفاظ الإبل ومتعلقاتها، معجم لسان العرب أنموذجاً" *رسالة ماجستير*، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، ٢٠١٦؛ الماحي، علي التجاني، "رسوم صيد الإبل في قرية الفاو بالمملكة العربية السعودية: قراءة جديدة،" *أدوماتو*، مركز عبد الرحمن السديري الثقافي، ع.٢٢، ٢٠١٠م، ٧ – ٢٠؛ زنيد، خالد أحمد، "الإبل وأهميتها الحضارية في شبه الجزيرة العربية خلال القرن الأول الهجري/السابع الميلادي"، *مجلة العلوم الإنسانية*، جامعة منتوري قسنطينة، ع. ١٨، ٢٠٠٢م، ١٧٧ – ١٩٢.

محمد بن سالم ربيع بن العسدي»" (صورة ٣٨-٣٨-أ)، والثانى ربما يعود إلى الفترة المملوكية، لكنه غير مقروء (صورة ٣٩)، والثالث نقش يقرأ بتحفظ«كان في هواه ج ليل»وأسفله نقش لمحارب(صورة ٤٠)، أما النقش العربي الرابع فيقرأ هكذا «لمن الملك اليوم» محاط بنقوش لجمال تؤرخ بالعصر الإسلامي(صورة ٤١).

٤-النقوش والفنون الصخرية الإسلامية.

وثقت الدراسة مجموعة متميزة من الفنون والمناظر الصخرية في بداية ووسط وادى منيجع، منها منظر لفرسان يمتطون ظهور الجمال والخيول، ويحملون حراب طويلة بحركات مختلفة (صورة ٤٢). وهناك أيضاً نقوش لمحاربين أحدهم على جواد رافعاً قدميه الأماميتين لأعلى في وضع تأهب يحيط بها نقوش مميزة للجمال نُقشت بطريقة تدل على أنها تعود إلى العصر الإسلامي (صورة ٤٣). وتنتشر أيضاً نقوش لجمال متعددة الحركة على الواجهات الصخرية بعضها متقارب والبعض الآخر متباعد (صورة ٤٤). ومن أهمها الآتي:

١-فارسان يمتطان ويشدان لجام جمل (صورة ٤٥)؛ ٢- و فارسان على جوادين يمسكان أسلحتهما (صورة ٤٦)٣- فارسان أحدهما يرتدي درعاً ممسكاً قوساً بيده، والآخر راكباً جواده وممسكاً بحربته (صورة ٤٧). ٤- منظر لجمل وعليه هودج منفصل ومجموعة من المحاربين في أوضاع حركية مختلفة (صورة ٤٨). ٥- نقوش جمال متباعدة، وكأنها قافلة أتخذت من الوادي مكاناً للراحة والاسترخاء حيث تظهر بعض أوضاع الجمال وهي تتهيأ للجلوس والبعض الآخر ربط وقُيدت حركته، ووضع أمامه المسقي (صورة ٤٩).

٥-النقوش المتداخلة والمختلطة:

ونشير أخيراً إلى مجموعة من النقوش سجلتها الدراسة في بداية الوادي ووسطه وتكمن أهميتها في استمرارية الاستيطان في الوادى لفترات تاريخية مختلفة أطلقت عليها الدراسة مسمى النقوش المختلطة لأنها تعود إلى فترات زمنية مختلفة، ومن أهمها الآتي:

١-(صورة ٥٠) تمثل نقوش مختلطة أ-رجل يمتطى جملاً يعود إلى الفترة الإسلامية. ب-رسم لكبش نعيده إلى ما قبل التاريخ. ج-علامات تحجير يوناني روماني ٢- (صورة ٥١) تمثل كتابات ونقوش إسلامية مختلطة بالنقوش القديمة، ٣- (صورة ٥٢) تضمنتْ تنوعاً واضحاً من الجانبين الزمني والموضوعي، فقد امتدت زمنياً من عصور ما قبل التاريخ حتى العصور الإسلامية. وهذا التنوع الفني والاختلاف الزمني نجده بشكل ملحوظ في الأودية التي تستقطب الناس للمرور بجانبها خصوصاً أنها مع الوقت تصبح طرق تجارية أو طرق للحجيج، ٤- (صورة ٥٣) تمثل نقوش مختلطة لنعام في وضعين مختلفين، واقفاً أو راكضاً؛ وكذلك الكباش والغزلان. إما الرسوم الإسلامية فإحداها لرجل يمتطي جملاً إضافة إلى رسوم ورموز نعدها علامات تحجير أو وسوم قبائل. ٥- (صورة ٥٤) تمثل نقوش مختلطة رجل يمتطي جمل نعود بها للعصر الإسلامي؛

ورسم لكبش يؤرخ للعصر الحجري الحديث؛ ونقش لغزال ذات حركة ونقش لنعام يؤرخ للعصر الحجري الحديث.

الموقع الثاني: وادي البيضا:

يقع وادي البيضا (خريطة ٥) على طريق شلاتين/سوهين (سهيل)، حتى وادي أبو حجليد الذي يمكن النفاذ منه في اتجاه الشمال إلى وادي البيضا (خريطة ٦-٧). وقد أطلق الأهالي المحليين عليه هذا الاسم؛ ويتفرع من وادي شعيب بجوار جبل حمرة دوم وجبل جرف "بئر منيجة" وبدايته من وادي سهيل، الذي يمتد حوالي ٦ كم ويتفرع منه واديين متقابليين الشرقي، هو وادي البيضا الممتد بطول حوالي ١٨ كم، والغربي وادي منيجع بطول يمتد حوالي ٣٤ كم.

إحداثيات الموقع:

N : 22.47.14.452
E : 35.12.22.243
H: 75m □

مميزات الموقع

١-امتاز الموقع بكثرة النقوش والفنون الصخرية على واجهة الجبل المجاور، وهي عبارة عن عدد كبير جداً من النقوش التي غطت الفترات الزمنية الآتية: عصور ما قبل التاريخ، عصر ما قبل الأسرات، العصر اليوناني الروماني، والعصور الإسلامية، وأخيراً الفترة المعاصرة؛ والأخيرة أكدتها الكتابات الحديثة. وتضمنت موضوعات النقوش تصوير للجمال والأشخاص، ونقش لخريطة لمسارات الخروج والدخول للوادي، والعديد من النقوش التي ترجع لفترة ما قبل الأسرات والتي تصور النعام، والماعز البري، والأبقار، بالإضافة إلى رسوم بدائية لأشخاص، كما توجد نقوش لجمال وفرسان مما يدل على استخدام الوادي كطريق للحج في العصر الإسلامي. ونشير هنا إلى أن التنوع في مضامين النقوش والاختلاف الزمنى يؤكد استمرارية الاستيطان بنوعيه الدائم والمؤقت بالوادى وهذا شيء معتاد عليه في الأودية الصحراوية التي استخدمت بعد ذلك كطرق للحجيج.

٢- وجود محجر قديم بالقرب من الكهف من جهة الغرب، ربما يرجع إلى العصر اليوناني الروماني، حيث عُثر على الكثير من شقف الفخار الذي يمكن تأريخه طبقاً لأنماطه الفنية إلى العصر اليوناني الروماني؛ وهو محجر سطحي تُقطع منه الأحجار التي قد تحتوي على معدن الذهب الذي نجده على الحافة السطحية للجبل دون التعمق بداخله.

٣- انتشار النقوش العائدة – كما تظن الدراسة- إلى نهاية العصر الحجري القديم الأعلى بالإضافة إلى نقشان غاية في الدقة والروعة لزوج من الأبقار تعود إلى العصر الحجري الحديث.

٤- الجبانة الأثرية الضخمة التي تعتبرها الدراسة من المكتشفات الهامة، وهي بالقرب من نهاية الوادي على تل أثري مرتفع.

أولاً: الشواهد الأثرية بالوادي:

أولاً: منطقة كهف البيضا والمنشآت المعمارية المحيطة به: (خريطة ٦-٧)

١- منطقة كهف البيضا:

وصف كهف البيضا:

هو أحد الكهوف الجديدة التي كُشف عنها خلال المسح الأثري في وادي حوضين، على بعد حوالي ٥٠٠ م تقريباً من بداية وادي البيضا في إتجاه الشرق (صورة ٥٥). وهو كهف أثري طبيعي[١٩] غائر في صخر الجبل قمعي الشكل، له مدخل عرضه حوالي ثمانية أمتار (صورة ٥٦) - إرتفاعه حوالي ٢,٥٠ - عمقه حوالي خمسة عشر متراً (صورة ٥٧).

نقوش مدخل الكهف:

تتوزع على جانبي المدخل النقوش الصخرية المختلفة (صورة ٥٨)، فعلى يسار مدخله نقشان رائعان لزوج من الأبقار منفذين بطريقة الحز والتنقير مؤرخان للعصر الحجري الحديث (صورة ٥٩). وبسبب الطبيعة الجيولوجية للكهف وموقعه الجغرافي في منطقة تغمرها السيول، فقد كان مدخله عرضة للسيول التي تغمره لفترات طويلة مما أثر على طبيعة الصخر. لذلك تكونت ترسبات على طبقة الصخر محاطة بخط أفقي يدل على نهاية مستوى غمر السيل فوق فتحة المدخل وهذا مع الأسف تأثيره جداً سيئ، فهو مدعاة لتدمير كافة النقوش علي الجدران الداخلية للكهف وكذلك على المسطحات الصخرية على جانبيه حتى مستوى غمر السيل (صورة ٦٠).

٢- الجبانة الأثرية بوادي البيضا:

تم العثور على أطلال جبانة أثرية ضخمة تقع بالقرب من نهاية الوادي (صورة ٦١) على تل أثري مرتفع عن الوادي قسمته مياه السيول إلى ثلاثة مناطق (شرقية، وغربية، ووسطى) (صورة ٦٢)، وتحوي الجبانة مجموعة كبيرة من الدفنات تؤرخ للعصر اليوناني الروماني (صورة ٦٣) وبدراسة أطلال هذه المباني

[١٩] كانت الكهوف بالنسبة للإنسان الأول بمثابة الملاجئ والملاذات قام بتسجيل الكثير من مظاهر البيئة المحيطة به على جدرانها بطريقة مرسومة خالية من الكتابات، وقد عثر على كثير من الأدلة الأثرية التي تدل على استيطان الإنسان للكهوف كالرسوم الصخرية، وبقايا الأدوات الحجرية (الظرانية)؛ للمزيد عن فن الكهوف وتعريفها وتأثيرها على حياة إنسان تلك العصور؛ انظر: رياض، زينب عبد التواب، "الكهف بين الحياة والموت في عصور ما قبل التاريخ"، *دورية كان التاريخية*، مؤسسة كان التاريخية، مجـ٨، ع٣٠، ٢٠١٥م، ٩ - ١٨، درويش، "الرسوم والنقوش الصخرية في عصور ما قبل التاريخ"، ١٥٣-١٥٤.

يخيل لمن يراها من بعيد أنها أطلال قرية أثرية (صورة ٦٤)، إلا أن المسح الأثري تبين أنها جبانة. وتتكون من عدد كبير من المقابر المبنية من شرائح من حجر الجرانيت المحلي (صورة ٦٥).

بعضها يتكون من غرفة واحدة بها لحد مستطيل الشكل في أحد الجوانب، وبعضها مكون من حجرتين عبارة عن بهو ثم حجرة دفن بها لحد مستطيل أو بيضاوي الشكل، وبعضها من ثلاث وأربع غرف، مكونة من بهو وغرفة ملحقة، وغرفة أو أكثر للدفن. ويتضح أن بعض هذه المقابر فرديه وبعضها جماعيه (صورة ٦٦)، وقد عُثر على كمية كبيرة من كسر الفخار، الذي يرجع إلى العصر اليوناني الروماني، وكانت هذه الكسر منتشرة داخل المقبرة وخارجها، إضافة إلى بعض الشقف المشابهة إلى حد كبير بفخار عصرى ما قبل الأسرات والعصر العتيق، وهو فخار محلي الصنع (صورة ٦٧).

ثانياً: النقوش الصخرية في وادي البيضا:

انتشرت في بداية وادي البيضا مجموعات متنوعة من النقوش التي أعادتها الدراسة إلى فترات زمنية مختلفة آخذين في الحسبان سماتها وطريقة تنفيذها التي تختلف من مرحلة إلى أخرى ومنها الآتى:

١- نقوش العصر الحجري القديم الأعلى:

تم العثور على نقوش تعود -كما ترجح الدراسة- إلى العصر الحجري القديم الأعلى؟، وقد تنوعت بين نقوش لخرائط طبوغرافية للوادي، منها نقش تفصيلي لخريطة ربما تبين مداخل الوادي ومخارجه وهى عبارة عن حزوز وأشكال متقاطعة ومتعرجة بشكل غير منتظم تدل على ما يبدو محاولة نقش نوع من أنواع "الخرائط" أو نقش مسارات تقريبية لطرق الخروج والدخول إلى الوادي وهي شبيه لأنماط نقوش ما يُعرف بنقوش المتاهات "اصطلاحاً" أو النقوش الحلزونية المتعرجة الزجزاجية والتي انتشرت بكثرة في عصور ما قبل التاريخ[٢٠].

ويحيط بها نقش لبقرة منفذ بطريقة الحز الغشيم (صورة ٦٨)، ومنها أيضاً نقوش لخريطة توضح الدخول والخروج من وإلى الوادي منفذة بطريقة النقر يجاورها نقش لغزال منفذ بطريقة الحز بالإضافة لمنظر بشري لرجلان منفذ بطريقة الحز بأداة حجرية غشيمة[٢١] (صورة ٦٩)، ومن بين نقوش الحيوانات المتميزة

[٢٠] ظهرت هذه النقوش في قارة إفريقيا خلال عصور ما قبل التاريخ بأشكال متنوعة وبأشكال مختلفة، وهي تشير إلى نوع من الخطوط الحلزونية المتداخلة والمتشابكة يصعب تفسير الغرض منها بشكل واضح. للمزيد عن تلك النقوش ودلالتها؛ انظر: خميس، زينب عبد التواب رياض، "المتاهة ودلالتها الفنية والعقائدية في مصر وإفريقيا ما قبل التاريخ"، *مجلة ليكسوس*، ع.٣٢، ٢٠٢٠م، ٧ -٢٩.

[٢١] كانت الكتل الصوانية هي المادة الخام الأولي التي أستخرج منها الكثير من الأدوات وأستخدمها في أعمال الحز على الأسطح الحجرية فبدأ في العصر الحجري القديم عن طريق أداة تسمى المطرقة Hammer وكان يطرق بها على النواة فينتج عن ذلك مجموعة من الشظايا حادة الجوانب أستطاع أن يستخدمها كما هي في أغراض متعددة، ثم تطور فكره من العصر الحجري القديم الأعلى إلى العصر النيوليثي فبدأ يزيل قشرة النواة، ومن المتعارف عليه أنه لم يزل قشرة النواة إلا بداية من=

غزالان يُرجح تأريخهم إلى العصر الحجرى القديم الأعلى أحدهما نُحت بطريقة الحز المنقور والآخرى بطريقة التهشير فقط (صورة ٧٠).

وهناك مجموعة نقوش أخرى أحدهما لهيئات آدمية مختلفة بأوضاع واقفة منفذة بطريقة الحز الغشيم (صورة ٧١-٧٢)، ومنظر تفصيلي لنقشين فوق مدخل الكهف أحدهما لشكل آدمى ربما لرجل منفذ بطريقة الحز الغشيم يؤرخ على الأرجح إلى العصر الحجري القديم الأعلى والآخر منفذ بالأسلوب المعروف فى العصر الحجري الحديث (صورة ٧٣).

٢-نقوش العصر الحجري الحديث:

حوت نقوش فترة العصر الحجري الحديث بالوادي على تصاوير لعدد من الحيوانات بأوضاع مختلفة. ومنها: ١- نقوش تعود إلى بدايات العصر الحجري الحديث لزوج من الماشية أحدهما منفذ بطريقة بدائية (الحز) والآخر الأحدث نسبياً نُفذ بطريقة الحز والتنقير (صورة ٧٤). ٢-نقش مؤرخ بالعصر الحجري الحديث لبقرة (صورة ٧٥)، ٣- نقش بطريقة الحز والتهشير لغزال (صورة ٧٦)، ٤- منظر لزوج من الماشية أحدهما طويل الرأس لم يعد موطنه الأصلي الآن مصر(صورة ٧٧)، ٥- إضافة إلى نقوش صخرية متنوعة لغزلان وماشية منتشرة بشكل واضح في الوادي (صورة ٧٨).

=العصر الحجري القديم الأوسط حيث أظهرت نتائج البحث الميداني نماذج من الأدوات الحجرية منزوعة جزء من قشرتها ترجع لفترات زمنية قبل العصر الحجري القديم الأوسط، وكان من هذه الأدوات التي استخدمت في أعمال النقش الصخري معظم الأدوات التي تحمل نهايتها أطرافاً مدببة كي تترك تأثيرا غائراً علي السطح الصخري المراد عمل النقش الصخري عليه تحمل صفة الغشيمة الغير متساوية الأطراف، وكما هو معلوم لدي متخصصي عصور ما قبل التاريخ أن الأداة المصاحبة لعمل النقوش الصخرية هي الأداة التي علي أساسها يتم التأريخ للنقوش الصخرية، حيث يري بعض الباحثين أن الأداة الحجرية "الشظايا" قد سبقت تصنيعها وجود النقش الصخري بفترات زمنية كبيرة (الأداة ٢٠٠٠٠٠عام ق.م علي أقل تقدير، والنقش ٢٠٠٠٠ عام ق.م علي أقل تقدير)، واستخدمت في البداية نماذج من البصيلات الحجرية Flake، وهي أداة حجرية تنزع من سطحها قطع صغيرة لجعلها أكثر فاعلية من صناعات إنسان العصر الحجري القديم الأوسط، ثم تم تحويلها إلى أداة ذات وظيفة محددة واستخدمت في أعمال متعددة ربما كان منها المحاولات الاولي لأعمال النقش الصخري، غير أن الأداة التي استخدمت بعد ذلك وكانت أكثر شيوعا هي أداة النصل Blade، وهي أداة نصليه تصنع من نصال حجرية طويلة للواحدة جانبان حادان متوازيان شاعت في العصر الحجري القديم الأعلى؛ للمزيد عن تأريخ تلك الأدوات ووصفها؛ أنظر: درويش، خالد سعد مصطفي، "الرسوم والنقوش الصخرية في عصور ما قبل التاريخ في هضبة الجِلفْ الكبير وجبل العوينات"، ٥٣-٥٦؛ أبو غنيمة، خالد، معجم *مصطلحات ما قبل التاريخ*، كلية الآثار والأنثروبولوجيا/ جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠٠٩م، ٥٢؛ وكذلك:

TIPPETT, V., "Dreamtime Stories, The Living History of Aboriginal Art", in Unknown Australia, land of contrasts, Australia-UNESCO press, 1988, 4-5; FERD W., & Others, Prehistory Human Cultures In Egypt, The Egyptian Geological Survey And Mining Authority {FGSMA} & The National Authority for Remote Sensing and Space Sciences {NARSS} In Cooperation with UNDP and UNESCO and SCA, Cairo, 2005, 65; INIZA, M.L., & Others, *Technology and Terminology of Knapped Stone, Préhistoire de la Pierre Taillée*, Translated by J. Feblot-Augustins, France: Nanterre, 1999, 17-32.

٣- النقوش المتداخلة بوادي البيضا:

نظراً لإستخدام الوادي كمعبر لطرق القوافل على غرار "وادي منيجع" عبر فترات تاريخية مختلفة، فقد أدى إلى ظهور ما يعرف بالنقوش الصخرية المتداخلة والتي انتشرت في مختلف ربوع الوادي بين عصور زمنية مختلفة والتي نُفذت بطرق فنية مختلفة، ومنها نقوش متداخلة لمناظر جمال من العصر الإسلامي وإلى اليسار نقش لبقرة من العصر الحجري الحديث (صورة ٧٩-٨٠)، بالإضافة إلى نقش لبقرتين تعودان إلى العصر الحجري الحديث وإلى جانبهما نقوش لجمال من العصر الإسلامي (صورة ٨١).

٤- نقوش العصر الإسلامي يميزها (نقش للكعبة المشرفة؟)- وادي البيضا:

تم العثور في ربوع هذا الوادى على نقوش متميزة عنصرها الأساسى هو: سفينة الصحراء "الجمل"، نُفذ بأوضاع مختلفة يحيط به نقوش وسوم أشرنا إليها في "وادي منيجع" والأودية الأخري[٢٢]، وبعض الهيئات الآدمية التي امتطت الجمال تُقشت وكأنها في خط سير قوافل تجارية تعبر الوادي. وللتأكيد على الفارق بين رسم الجمال في العصور السابقة للإسلام وخلاله

نشير إلى نقش فريد لجمل في منطقة كركور طلح[٢٣] نُفذ بالطريقة الدقيقة[٢٤] (انظر صورة ٨٢-ب)[٢٥] مؤرخ بالعصر الحجري الحديث، فهو يختلف إختلافاً تاماً عن نقوش الجمال التي تنتمي للفترة الإسلامية في

[٢٢] ظهر الجمل في الرسوم الصخرية في شبه الجزيرة العربية ومصر حيث ظهر في موقع كلوة بالسعودية عصر حجري حديث، وفي منطقة أم النار بالإمارات في الألف الثالث ق.م، وفي مصر في شبه جزيرة سيناء والصحراء الشرقية والغربية في وادي الريان، ووادي أبو واصل من عصور ما قبل الأسرات؛ للمزيد عن نقوش الجمال في مصر وشبه الجزيرة العربية والشمال الأفريقي والفرق بين طرق تنفيذهم؛ انظر: عمار، حسني، "أضواء جديدة عن الجمل في الفن المصري القديم." *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، الاتحاد العام للآثاريين العرب*، ع.١٣، ٢٠١٢م، ١٢٢- ١٤٥؛ ابن أبو زيد، لخضر، "الجمل في ما قبل التاريخ الشمال الإفريقي" *مجلة علوم الإنسان والمجتمع*، جامعة محمد خيضر بسكرة -كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع.٦ ، ٢٠١٣، ٧٩ – ٩٩؛ السيد، محمود عبد الباسط عطية، "الإبل في الكتابات والفنون الصخرية بمنطقة حائل، "*مجلة الجمعية السعودية لدراسات الإبل*، جامعة الملك سعود -الجمعية السعودية لدراسات الإبل، ع.١، ٢٠١٩م، ٣٨ – ٦٢؛ الماحي، علي التجاني، "رسوم صيد الإبل في قرية الفاو بالمملكة العربية السعودية: قراءة جديدة"، *أدوماتو*، مركز عبد الرحمن السديري الثقافي، ع.٢٢، ٢٠١٠م، ٧ -٢٠. وللمزيد عن الجمل في وادي النيل انظر:

RIPINSKY, M .: «The Camel in Dynastic Egypt», *JEA 71*, 1985, 234–35, ROWLEY, C, P.: «The Camel in the Nile Valley, New Radiocarbon Accelerator (AMS) Dates from Qasr Ibrîm», *JEA 74*, 1988, 245.

[23] SHAW, W.B.K., *The Mountain of Uweinat*, Antiquity 8, 1934, 63-64.

[٢٤] يختلف هذا النمط عن الأنماط الأخرى في صغر حجم الأشكال المنقوشة وذلك عن طريق النقر فقط وبشكل صغير جداً وتُعْد نسبة النقوش التي نُفذت بهذه الطريقة أقل بكثير من نظائرها. وفي الغالب تكون على أضيق الحدود، وغير منتشرة بشكل واضح، ويكون حجم النقش فيها أصغر وتمثل في الغالب إشارات محددة من الفنان إلى شيء محدد. للمزيد انظر: درويش، الرسوم والنقوش الصخرية في عصور ما قبل التاريخ، ٧١.

[٢٥] درويش، "الرسوم والنقوش الصخرية في عصور ما قبل التاريخ"، شكل رقم (٥١)-٢.

مناطق عدة، هي: كهف البيضا بشلاتين (انظر صورة.٨٢-أ)، وموقعى الفرش[٢٦]، (انظر صورة.٨٢-ج)، والزرانيق[٢٧] بشبه جزيرة سيناء (انظر صورة.٨٢-د)، والفارق واضح بين النقش الصخري المحز العائد إلى العصر الحجري الحديث ويتميز بالخط المحز الصريح، يحاول فيه الفنان التأكيد على الشكل من حيث طول الرقبة والظهر. والنقش في الفترات اللاحقة حيث نُفذ كامل الشكل بحرفية أكبر مع ثقل داخل جسم الشكل، وتنتشر حالات قليلة لوجود النمط وليس الشكلين في مكان واحد في العديد من المواقع مثل (وادي النصب في سيناء – السليك ووادي الدوم في السويس ٤٥ كم من العين السخنة – جبل العوينات في هضبة الجلف الكبير)[٢٨].

ومن هذه النقوش محل الدراسة في وادي البيضا: نقوش متنوعة لجمال من العصر الإسلامي يحيط بها علامات تحجير أو وسوم للقبائل (صورة ٨٢)، ونقوش لقوافل من الجمال يظهر في أحدهما شخص يمتطي جمل والأخرى يظهر فيها شكل الهودج (صورة ٨٣)، ونقوش متنوعة أخرى لما يشبه الهودج ويصاحبه شخص بالغ يمسك بسوط بيده اليمنى وأمامه جمل بحجم صغير (صورة ٨٤).

أما النقش الأخير فهو نقش مميز جداً ونادر لم نجد له مثيل في الوادي والأودية المحيطة به جاء على شكل الكعبة المشرفة؟ (صورة ٨٥)، والتفسير الأقرب له من وجهة نظر الدراسة أنه ربما يمثل الجزء العلوي منه تحديد رمزي جانبي لشكل الكعبة والجزء الأسفل الحجر الأسود؟ (صورة ٨٦)، خاصة عند مقارنة هذا الشكل مع الصور الحديثة للكعبة المشرفة المصورة من منظور مقارب لمنظور النقش (صورة ٨٧) بالإضافة إلى تتبعنا لتاريخ ومراحل بناءها[٢٩]، وإذا صح هذا التفسير خاصة أن إتجاه هذا النقش في الوادي هو نفس إتجاه القبلة الصحيح والذي يمثل بطبيعة الحال الجهة المقابلة للمملكة العربية السعودية والحرم

---

[٢٦] تبعد منطقة الفرش حوالي نصف كيلو عن كهف طور محني بشبه جزيرة سيناء، وسُميت من قبل البدو. حيث يُطلق كلمة الفرش على المنطقة لأنهم يفترشون أرضها ويبيتون فيها وقت هطول الأمطار والتي يطلقون فيها ماشيتهم للرعي، وتنتشر بها النقوش الصخرية للجمال والخيول المؤرخة بالعصر الإسلامي، وقليل من النقوش التي تعود إلى العصر الحجري الحديث. للمزيد عن نقوشها الصخرية وتأريخها؛ أنظر: درويش، خالد سعد مصطفى، محمود، محمد جلال، "ثلاثة مواقع للرسوم الصخرية غير المنشورة بشبة جزيرة سيناء: كهف طور محني–منطقة الفرش– وادي الرحايا"، ٤٢٦-٤٣٠.

[٢٧] تقع منطقة "زارنوق" بامتداد الضفة اليمنى لوادي جرافي في الجانب الغربي من نفس الوادي، وتبعد عن منطقة كهف طور محني حوالي ٤ كم، وعن سانت كاترين حوالي ٣٤ كم تقريباً، ويقع بالقرب من هذا الوادي عدد من المواقع الأثرية التي تؤرخ لعصور ما قبل التاريخ بالإضافة إلى بواقي دعائم حجرية لبعض المآوي الحجرية المبنية. وتنتشر فيها النقوش الصخرية بكثافة عالية جداً، عبارة عن مناظر عدة مثل: مناظر الصيد البري ومناظر الحرب باستخدام الجمال والخيول ومناظر القتال باستخدام أنواع مختلفة من الأسلحة والدروع إلى جانب مناظر الرحلات التجارية. للمزيد عن الوادي ونقوشه الصخرية؛ أنظر: محمود، محمد جلال، درويش: خالد سعد مصطفي، موقعان للنقوش الصخرية والنواميس غير المنشورة بشبه جزيرة سيناء: "وادي الزرانيق" ومنطقة جبل الجُنة"، ٩٩٣-١٠٣٣.

[٢٨] درويش، خالد سعد مصطفى، *الرسوم والنقوش الصخرية في عصور ما قبل التاريخ*، ٨٤-٨٥.

[٢٩] للمزيد؛ الخربوطلي، علي حسني، *الكعبة على مر العصور*، ط٢، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٦.

المكي، فإن صاحب النقش ربما قَصَدَ من تمثيل هذا النقش تحديد إتجاه القبلة أو ربما كان فقط رسم رمزي للكعبه والحجر الأسود، خاصة وهو في طريقه إلي مكة عبر هذا الوادي، ليعبر عن تشوقه لرؤيتها. وفي هذا الإطار نكون أمام أقدم تصوير رمزي للكعبة المشرفة على واجهات الصخور والوحيد في صحراء مصر الشرقية حتى الآن[٣٠].

الدراسة التحليلية والنتائج:

في إطار الدراسة الوصفية لهذه المواقع تم التوصل إلى عدد من النتائج، منها:

أولاً: تأريخ الرسوم والنقوش:

إتبعت الدراسة المعايير العلمية في تأريخ هذه الرسوم والنقوش بالاعتماد على التقنية والأنماط الفنية، مثل: النمط الدقيق، ونمط الحز الموضوعي، والحز المختلط، وكذلك النمط البدائي، والطراز الفني المتتابع، هذا بالإضافة لعقد مقارنات مع المتشابهات لهذه الرسوم والنقوش في مواقع مؤرخة؛ وبناءاً عليه تم تأريخ الرسوم والنقوش الصخرية في هذين الموقعين بالعصور التالية: العصر الحجري القديم الأعلى والعصر الحجري الحديث والعصر الإسلامي.

ثانياً: طرق تنفيذ النقوش الصخرية:

نُفذت النقوش الصخرية بطرق متعددة، مثل: النقش المحز والنقش المنقور والتهشير، هذا إلى جانب الأنماط الأخرى، مثل: النمط الدقيق، والمختلط، والموضوعي، والتصويري. وهذه الطرق وغيرها من المعايير العلمية لتأريخ النقوش الصخرية وبالتالى أمكن التمييز أولاً بين النقش البدائي والأكثر حداثة منه وثانياً كيفية التفريق بين النقوش المحزاة المنتشرة بهذه الأماكن عن النقوش التي تنتمي إلى فترات زمنية لاحقة من الحضارة المصرية.

وأرخت الدراسة هذه النقوش معتمدة على الاختلاف في: طرق التنفيذ وسمات كل فترة زمنية ومميزاتها آخذين في الحسبان الأداة الحجرية المستخدمة، فعلى سبيل المثال، تؤرخ نقوش عصور ما قبل التاريخ من خلال طريقة النقر والتهشير والحز والتهشير مع النقر والتهشير مع الحز وتظهر نقوش العصر الحجري الحديث على شكل حرف (V) لمحاولة عمل شكل تصويري بشكل أدق. أما نقوش العصر النبطي

٣٠ أقدم رسم إسلامي معروف للمسجد الحرام حتى الآن على لوح من المرمر أبعاده ١٥×٣٣ سم، للنحات عبد الرحمن المكي في نهاية القرن ٥هـ (١١م)"؛ بمتحف بغداد. ونُقل من على جدار "مسجد إبراهيم" الموجود بالموصل. وقد انكسرت أجزاء من الطرف العلوي الأيسر والأيمن منه، ويتكون النقش من ثلاثة إطارات: العلوي على شكل نصف دائرة، والأوسط مربع به رسم المسجد الحرام، والسفلي مستطيل به كتابات، ويوضح الرسم الكعبة المشرفة في وسط المربع الذي تظهر في أطرافه أروقة المسجد الحرام، ويظهر في رسم الكعبة الحجر الأسود والباب، وحِجَر إسماعيل، للمزيد عن هذا النقش؛ أنظر: مرزا، معراج نواب أحمد؛ و شاووش، عبد الله صالح، *الأطلس المصور لمكة المكرمة والمشاعر المقدسة، مكة المكرمة في أعين الرسامين المسلمين*، ط.٢، دارة الملك عبد العزيز، الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٤٢٧هـ، ١٠-١١.

فتكون النقوش رفيعه وبسيطه وتفاصيلها أدق "حيوان فقط مثلاً". ويظهر فيها طريقة "الحز" فقط. أما نقوش العصر الإسلامي تظهر فيها طريقتي النقر والتهشير أو النقر فقط مع وجود حيوانات جديدة وتفاصيل جديدة وموضوعات مختلفة في النقش الذى يتسم بالحركات الجديدة ويكون خط النقش سريعاً.

ثالثاً: الدلالة الوظيفية لنقوش عصور ما قبل التاريخ:

أبانت النقوش والرسوم العائدة إلى عصور ما قبل التاريخ على مهارة الفنان القديم في التمييز بين نقوش الحيوانات فميز الصفات التشريحية لهذه الحيوانات والطيور عن بعضها البعض، مثل: الكباش وفصائل أخرى من الغزلان، والأبقار، والنعام، وحتى الشكل الآدمى سواء كان هذا الشكل بمفرده ودلالاته أو كان مصاحباً لأقرانه أو نقشه لبعض فصائل الحيوانات والغرض منها. وقد تضمنّت هذه النقوش والرسوم تسجيل بيئي للحياة البرية، والحياة الإجتماعية، ومناظر صيد.

رابعاً: الدلالة الوظيفية لنقوش العصر الإسلامي:

اشتملت النقوش المؤرخة بالعصر الإسلامي على تسجيل للحياة الاجتماعية، ومناظر قتال، وتسجيل بعض الكتابات التذكارية الثمودية القلم وبعض الكتابات العربية المبكرة، وعدد من مناظر القوافل التجارية بالجمال.

خامساً: الدراسة الإحصائية للنقوش والشواهد الأثرية:

صنفت الدراسة موضوعات وأنواع النقوش والشواهد الأثرية الموجودة بالمواقع محل الدراسة؛ على النحو الآتي:

الموقع الأول: وادي منيجع:

أولاً: المنشآت المعمارية والشواهد الأثرية (بوادي منيجع):

١. المنشآت السكنية.

٢. منطقة المنجم.

٣. مقبرة ركامية.

٤. منطقة البئر.

ثانياً: "النقوش الصخرية" المنتشرة في بداية ووسط وادي "منيجع":

١- نقوش علامات التحجير؟ أو الوسوم؟ المنتشرة في وسط وبداية الوادي.

٢- نقوش لعصور ما قبل التاريخ والعصر العتيق وتنقسم إلى:

أ- نقوش تعود إلى العصر الحجري القديم الأعلى؟ بشكل ترجيحي.

ب–نقوش أرختها الدراسة بالعصر الحجري الحديث.

ج– نقوش أرختها الدراسة لعصر ما قبل الأسرات أو العصر العتيق بشكل إحترازي.

٣– كتابات ثمودية وعربية مبكرة منتشرة في بداية الوادي وتنقسم إلى:

أ– كتابات ثمودية تعود إلى الفترة المتوسطة ما بين ٥٠٠ أو ٣٠٠ ق.م.)

ب–كتابات عربية مبكرة.

٤– نقوش تعود إلى العصر الإسلامي في بداية ووسط وادي منيجع.

٥– نقوش متداخلة مختلطة من فترات زمنية مختلفة في بداية ووسط وادي منيجع.

الموقع الثاني: وادي البيضا:

أولاً: منطقة كهف البيضا والمنشآت المعمارية المحيطة به:

١– منطقة كهف البيضا (وصف الكهف) ونقوش مدخل الكهف.

٢– الجبانة الأثرية بوادي البيضا.

ثانياً: النقوش الصخرية في بداية وادي البيضا وتنقسم إلى:

١– نقوش أُرخت إلى العصر الحجري القديم الأعلى؟ بشكل إحترازي.

٢– نقوش تعود إلى العصر الحجري الحديث.

٣– نقوش متداخلة مؤرخة بالعصر الحجري الحديث والعصر الإسلامي.

٤– نقوش مؤرخة بالعصر الإسلامي يميزها (نقش للكعبة؟).

جدول يوضح الدراسة الإحصائية للنقوش والشواهد الأثرية بموقعي الدراسة

الموقع	نقوش ما قبل التاريخ	التأريخ	نقوش إسلامي	التأريخ	كتابات ثمودي	التأريخ	كتابات عربية	التأريخ	منشآت	التأريخ
منيجع	١٦	عصر حجري قديم أعلى	٤٣٤	متنوع	٣	٥٠٠ ق.م	٤	متنوع	١- مقبرة ركامية	عصر نحاسي
	٣٨٢	عصر حجري حديث							١- منجم ١٧٣ مسكن عمال	يوناني روماني يوناني روماني
البيضا	٨	عصر عتيق								
	١٩ ١١٧	عصر حجري قديم اعلى عصر حجري حديث	٢٢٦	متنوع	–	–	–	–	٢٠٢ مقبرة (جبانة أثرية) ١- كهف	عصر نحاسي ع ح ح

توصيات الدراسة:

نستطيع القول من خلال الدراسة أعلاه التي اعتمدنا فيها على المنهج الوصفي التحليلي للشواهد الأثرية والنقوش الصخرية لموقعي الدراسة والمؤرخة لفترات زمنية مختلفة أن منطقة شلاتين تُعدْ من المناطق البكر الهامة جداً والتي حوت على الكثير من الشواهد الأثرية التي ستمُكننا من إزالة الغموض حول استيطان الإنسان في هذه المنطقة عبر الفترات التاريخية المختلفة سواء أكان استيطان دائم أو مؤقت.

وقد وضعت الدراسة مجموعة من التوصيات التي نأمل الأخذ بها وتنفيذها من الجهات المختصة، ومن أهمها الآتى:

١- ضرورة استكمال أعمال المسح والتوثيق والرفع المساحي والمعماري لأخذ المقاسات والأبعاد المطلوبة وإجراء الحفائر العلمية مع عمل مجسات اختبارية في المناطق محل الدراسة والمناطق المحيطة بها وهي: ظهير مثلث (شلاتين – أبو رماد – حلايب) من ناحية وادي علاقي– أسوان وهي تتبع إدارياً محافظة البحر

الأحمر. والذي سوف يسفر عن نتائج مذهلة استناداً إلى المسح الأثري المبدئي والشواهد الأثرية المكتشفة التي وثقتها الدراسة.

٢- البدء في إجراءات رفع جميع المواقع المكتشفة واستصدار قرارات الإخضاع والضم لها.

٣- تشكيل بعثة أثرية لاستكمال المسح الأثري.

٤- حظر أعطاء تراخيص أو تصاريح للبعثات الأجنبية للعمل بهذه المواقع وقصرها على البعثات المصرية الخالصة مراعاة للبعد الأمني.

٥- رفع تقرير للجهات الأمنية والمحافظة بعدم إعطاء أي تراخيص أو تصاريح لهذه المواقع في أعمال المحاجر والمناجم أو أي أنشطة أخرى إلا بعد الرجوع لوزارة الآثار.

٦- انشاء منطقة آثار جنوب البحر الأحمر (برانيس – شلاتين – أبو رماد – حلايب) على أن يكون مقرها مدينة شلاتين ومخاطبة محافظة البحر الأحمر لتخصيص مقر واستراحة بمدينة شلاتين.

٧- التحرك نحو إدراج هذه المواقع الهامة ضمن خريطة البحر الأحمر السياحية، وكذلك خريطة الدولة، مع بحث وجود تمويل من الهيئة العامة لتنشيط السياحة ومحافظة البحر الأحمر لتطويرها في إطار مفهوم التنمية المستدامة.

٨- إعداد ملف خاص بأهم مواقع التجمعات الحضارية في (شلاتين وحلايب) لكونها مواقع تستحق التسجيل على قائمة التراث العالمي ، نظراً لتفردها دون غيرها بمميزات أثرية وحضارية.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المراجع العربية:

- ابن منظور، الإمام أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري، *لسان العرب*، بيروت: دار صادر، جـ.١٥، مجـ.١٠ ، ١٩٥٥ –١٩٥٦م.
- Ibn Manẓūr, al-Imāam al-Faḍl Ğamāl al-Dīn Muḥammad bin Mukrim al-Afrīqī al-Miṣrī, *Lisān al-ʿarab*, Beirut: Dār ṣādir, 15Ğuzʾ, vol.10, 1955-1956 .
- ابن أبو، زيد، لخضر، "الجمل فى ما قبل التاريخ الشمال الإفريقي"، مجلة *علوم الإنسان والمجتمع*، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية / جامعة محمد خيضر بسكرة، ع.٦، ٢٠١٣، ٧٩ –٩٩.
- http://search.mandumah.com/Record/962934
- Ibn abū Zayīd, al-Ḥiḍr, "al-Ğumal fī mā qabl al-tārīḫ al-šamāl al-ifrīqī", *Revue des Sciences de l'Homme et de la Société 6*, Faculty of Humanities and Social Sciences / Mohamed Khider University of Biskra -, 2013 .
- أبو غنيمة، خالد، معجم *مصطلحات ما قبل التاريخ*، كلية الآثار والأنثروبولوجيا، الأردن: جامعة اليرموك، ٢٠٠٩م.
- Abū Ġanīma, Ḥālid, *Muʿğam muṣṭalaḥāt mā qabl al-tārīḫ*, Faculty of Archeology and Anthropology/ Yarmouk University, Jordan, 2009.
- الدجاني، إلهام محمد هاشم، "طريق الحج المصري في العصور الوسطى الإسلامية "عيذاب – جدة"، *مجلة كلية الآداب*، مجـ.٧٠، جـ.٤، ٢٠١٠م.
- http://search.mandumah.com/Record/699987.
- al-Duğānī, Ilhām Muḥammad Hāšim, "Ṭarīq al-ḥağ al-miṣrī fī al-ʿuṣūr al-wūsṭā al-islāmīya "ʿIḏāb- Ğadda", *Mağallat kullīyat al-adāb*, vol.70, vol.4, 2010.
- الرويلى، سلطانة بنت ملاح الدغمى، "مدينة عيذاب كما وصفها الجغرافيون العرب والمسلمون منذ القرن الثالث الهجري إلى القرن الثامن الهجري"، *مجلة العلوم العربية والإنسانيه*، مجـ.١٥، ع.١، ٢٠٢١م.
- http://search.mandumah.com/Record/1186474.
- al-Ruwīlī, Sulṭāna bint Malāḥ al-Daġmī, "Madīnat ʿIḏāb kamā waṣafahā al-ğuġrāfīyūn al-ʿrab waʾl-muslimūn munḏu al-qarn al-ṯāliṯ al-hiğrī ʾilā al-qarn al-ṯāmin al-hiğrī", *Mağallat al-ʿulūm al-ʿarabīya waʾl-insānīya 1*, vol.15, 2021.
- الغزي، عبد العزيز بن سعود بن جار الله، "مواد أثرية من محافظة الزلفي: دراسة مقارنة"، *مجلة جامعة الملك سعود، كلية الآداب*/جامعةالملك سعود ، مجـ. ١٩، ع .٢، ٢٠٠٧م، ٥١٧ – ٥٥١.

http://search.mandumah.com/Record/478876

- al-Ġazī, ʿAbd al-ʿAzīz bin Suʿūd bin Ğār allah, "Mawād aṯarīya min Muḥāfaẓat al-Zulfā: Dirasa muqarana", *King Saud University Journal*, College of Arts/King Saud University 19, Nº. 2, 2007, 517-551.
- **.....**، *مشروع مسح وتوثيق المنشآت الحجرية في محيط عيني فرزان*، دراسة ميدانية مقارنة للمقابر الركامية الحجرية، دارة الملك عبد العزيز، (مجلدان)، مجـ.١، ٢٠١٢م.
- **-**....., *Mašrūʿ masḥ wa tawṯīq al-munšaʾāt al-ḥağarīya fī muḥīṭ ʿaynay Farzān*, Dirāsa maydānīya muqārana liʾl-maqābir al-rukāmīya al-ḥağarīya, KING ABDULAZIZ FONDATION FOR RESEARCH AND ARCHIVES, 2vols, vol.1, 2021.
- الحمود، محمد بن سعود، "الوسوم الأثرية في مدينة الرياض"، *مجلة القافلة*، مجـ.٤٩، ع.٣، ٢٠٠٠م.

-http://search.mandumah.com/Record/431716.

- al-Ḥammūd, Muḥmmad bin Suʿūd, "al-Rusūm al-aṯrīya fī madīnat al-Riyāḍ", *Mağllat al-qāfila 3*, Nº.49, 2000.

- الهلال، عارف عواد، "الوسم عند أهل البادية"، *أفكار*، ع.٣٩١، ٢٠٢١.
- http://search.mandumah.com/Record/1194353
- al-Hilāl, ʿArif ʿAwwād, "al-Wasm ʿinda ahl al-bādiya", *AFKAR 391*, 2021.
- إسكوبي، خالد بن محمد، "المدينة المنورة منبع الحضارات، المسوحات الآثرية في المدينة المنورة خلال الأعوام (١٤٢١هـ - ١٤٢٢هـ - ١٤٢٤هـ)"، *في: ندوة المدينة في الوطن العربي في ضوء الاكتشافات الآثارية - النشأة والتطور*، الرياض: مؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية ، ٢٠٠٨م.
- http://search.mandumah.com/Record/514920
- Iskūbī, Ḥālid bin Muḥmmad, "al-Madīna al-Munawwara manbaʿ al-ḥaḍarāt, al-Msūḥāt al-atṛīya fī al-Madīna al-Munawwara ḥilāl al-aʿwām (1421- 1422- 1424A.H)", *Fī: Nadwat al-Madīna ḥī al-ẇaṭn al-ʿarabī ḥī ḍawʾ al-iktišāḥāt al-aṭārīya- al-Našʾa waʾl-taṭwwur*, Riyad: Muʾsasat ʿAbd al-Raḥman al-Sidīrī al-ḫyrīya, 2008 .
- الصمادي، سحر طلعت، "الإبل في النقوش الصفوية ورسومها"، *المؤتمر الدولى الخامس بعنوان الكلمة والصورة في الحضارات القديمة*، جامعة عين شمس –مركز الدراسات البردية والنقوش القاهرة، ج.٣ ،٢٠١٤م، ١٦٧ - ١٩٣.
- http://search.mandumah.com/Record /675539
- al-Ṣamādī, Saḥar Ṭalʿat, " al-Ibil fīʾl-nuqūš al-Ṣafawaya wa rumūhā", *The Fifth International Conference entitled Word and Image in Ancient Civilizations*3, Ain Shams University - Center for Papyrology Studies and Arabic Inscriptions ,2014, 167 - 193.
- العثيم، إبراهيم، "لمحة عن الإبل فى الجزيرة العربية"، *مجلة الخطاب الثقافي*، جامعة الملك سعود – جمعية اللهجات والتراث الشعبي، ع.٢، ٢٠٠٧م.

http://search.mandumah.com/Record/705449

- al-ʿUṯaīm, Ibrāhīm, "Lamḥa ʿan al-ʾibil fī al-Ğazīra al-ʿArabīya", *Mağallat al-ḫṭṭāb al-ṯaqāfī 2*, Ğamʿīyat al-lahağāt waʾl-turāṯ al-šaʿbī, King Saud University, 2007 .
- الهاشمي، رضا جواد. "تاريخ الإبل في ضوء المخلفات الآثارية و الكتابات القديمة." *مجلة الآداب، كلية الآداب/ جامعة بغداد* ، ١٩٧٨م، ١٨٥ – ٢٣٢.
- http://search.mandumah.com/Record /648690
- al-Hāšimī, Riḍā Ğawād, "Tārīḫ al-ibil fī ḍūʾ al-muḥallafāt al-aṭārīya waʾl-kitābāt al-qadīma", *Mağllat al-adāb*, Faculty of Arts/ University of Baghdad, 1978 .
- الماحي، علي التجاني، "الإبل في الرسوم الصخرية في ظفار، عمان: كيف ولماذا؟"، *مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية*، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية/ جامعة السلطان قابوس مجـ.٢، ع.٧، ٢٠١٥م، ١٠١ – ١١٤.
- http://search.mandumah.com/Record /843373
- al-Māḥī, Alī al-Tiğānī, "al-Ibil fī al-rusūm al-ṣaḫrīya fī Ẓifār, ʿUmān, Kāyf wa limāḏhā?.", *Journal of Arts and Social Sciences, College of Arts and Social Sciences/ Sultan Qaboos University2*, Nº.7, 2015, 101 - 114.
- _____، *رسوم صيد الإبل في قرية الفاو بالمملكة العربية السعودية*: قراءة جديدة. *أدوماتو*، مركز عبد الرحمن السديري الثقافي، ع.٢٢، ٢٠١٠م، ٧ – ٢٠.
- http://search.mandumah.com/Record /658811
- _____, " Rusūm ṣayd al-ibil fī Qaryat al-Fāw biʾl-Mamlaka al-ʿArabīya al-Suʿūdīya : Qirāʾa ğadīda"*Adumatu Journal* 22, Abdul Rahman Al-Sudairi Cultural Center, 2010, 7- 20.

- السيد، محمود عبد الباسط عطية، "الإبل فى الكتابات والفنون الصخرية بمنطقة حائل." *مجلة الجمعية السعودية لدراسات الإبل: جامعة الملك سعود – الجمعية السعودية لدراسات الإبل* ع.١، ٢٠١٩م، ٣٨ – ٦٢.
- http://search.mandumah.com/Record /1071021
- al-Šarīf Ḥasan Bakr, " Fī al-baḥṯ ʿAn Ṭuruq taqwīm zamanī liʾl-māda al-aṯarīya limā qabl al-tārīḫ", Journal of the Faculty of Arts 3, 2019, 38-62
- الحديثي، محمود يونس حمادة، *كسب الملكية في الفقه الإسلامي والقانون الوضعي*، عمان: دار غيداء للنشر، ٢٠١٦م.
- al-Ḥdīṯī, Maḥmūd Yūnus Ḥamāda, *Kasb al-milkīya fī al-fiqh al-islāmī waʾl-qānūn al-waḍʿī*, Oman: Dār ġaydāʾ liʾl-našr, 2016 .
- الخربوطلي، علي حسني، *الكعبة على مر العصور*، ط.٢، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٦م.
- al-Ḫarbūṭlī, ʿAlī Ḥusnī, *al-Kaʿba ʿalā mar al-ʿuṣūr*, 2nded., Cairo: Dār al-maʿārif, 1986 .
- بكر، الشريف حسن، "في البحث عن طرق تقويم زمني للمادة الأثرية لما قبل التاريخ"، *مجلة كلية الآداب، ع. ٣، سوهاج*، ١٩٨٣م، ١٥٣.
- Bakr, al-Širīf, Ḥasan, "Fī al-baḥṯ ʿan ṭuruq taqwīm zamanī liʾl-mādda al-aṯarīya limā qabl al-tārīḫ", *Mağallat kullīyat al-adāb 3*, Sohag, 1983 .
- بركة، سعد عبد المنعم محمد، "الرسوم الصخرية بالصحراء الكبرى في العصر الحجري الحديث" *دراسة في الانثروبولوجيا الثقافية*"، *رسالة دكتوراه*، معهد البحوث والدراسات الافريقية/ جامعة القاهرة، ١٩٩٣م.
- Bārāka, Saʿd ʿAbd al-Munʿam Muḥammad, "al- Rusūm al-ṣaḫrīya biʾl- Ṣaḥrāʾ al-Kubrā fī al-ʿAṣr al-Ḥağarī al-Ḥadīṯ, Dirāsa fī al-anṯrūbūlūğya a-ṯaqāfīya", *Ph.D Thesis*, Institute of African Research and Studies, Cairo University, 1993.
- جهيلان، عبد الحكيم عبدالله غالب، "من ألفاظ الأبل قديما وحديثا: دراسة لغوية تاريخية"، *رسالة ماجستير*، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٩٨٨م.
- http://search.mandumah.com/Record/533582
- Ğihīlān, ʿAbd al-Ḥakīm ʿAbdullah Ġālib& Aḥmad ʿAlm al-Dīn Ramaḍān al-Ğindī, "Min alfāẓ al-ʾibil qadīman wa ḥadīṯan: Dirāa laġawīya tārīḫīya", *Master's thesis*, Umm Al-Qura University, Makkah Al-Mukarramah, 1988 .
- درويش، خالد سعد مصطفى، محمود، محمد جلال، "ثلاثة مواقع للرسوم الصخرية غير المنشورة بشبة جزيرة سيناء: كهف طور محني–منطقة الفرش– وادي الرحايا"، *حولية الاتحاد العام للآثاريين العرب*، ع. ٢٤، ٢٠٢١م، ٤١٧–٤٥٧.
- DOI10.21608/cguaa.2021.60307.1066
- Darwīš, Ḫālid Saʿd Muṣṭafā, &, Maḥmūd, Muḥammad Ğalāl, "Ṯalāṯat mawāqiʿ liʾl-rusūm al-ṣaḫrīya ġaīr al-manšūra bi šibh ğazīrat saynāʾ: (Kahf ṭūr maḥnī- Manṭiqat al-farš- Wādī al-raḥāyā)", Anal of the General Union of Arab Archaeologists 1, No.24, Cairo:2020-2021.
- درويش، خالد سعد مصطفي، "الرسوم والنقوش الصخرية في عصور ما قبل التاريخ في هضبة الجِلفْ الكبير وجبل العوينات"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ٢٠١٢م.
- mūṣṭāfā, Dārwīš, Ḫālid sāʿd, " al- waʾl- nuqūš al-ṣaḫrīya fī ʿuṣūr ma qabl al-tārīḫ fī haḍabit al-Ğulf al-Kabīr wa Ğabal al-ʿUwaynāt", *Unpublished Ph.D Thesis*, Faculty of Archeology/Cairo University, 2012.

- خان، مجيد خان حسن، "وسوم القبائل بين الماضي والحاضر"، في *مداولات اللقاء العلمي السنوي الثاني: دول مجلس التعاون لدول الخليج العربي عبر العصور*، الرياض: جمعية التاريخ والآثار بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربي، ٢٠٠٠م.
- http://search.mandumah.com/Record/855421
- Ḥān, Mağīd Ḥān Ḥasan, "Wūsūm al-qabāʾil bayīn al-māḍī waʾl-ḥāḍir", *Fī mudāwalāt al-liqāʾ al-ʿilmī al-sanawī al-ṯānī: Duwal maǧlis al-taʿāwn li duwal al-ḫalīǧ al-ʿarabī ʿabr al-uṣūr*, Riyad:GCC.SOC.FOR HISTORY& ARCHAEOLOGY, 2000.
- خميس، زينب عبد التواب رياض، "الكهف بين الحياة والموت في عصور ما قبل التاريخ"، *دورية كان التاريخية، مؤسسة كان التاريخية، مجـ.٨، ع.٣٠، ٢٠١٥م*، ٩ – ١٨.

http://search.mandumah.com/Record/778889

- Ḥamīs, Zaynab ʿAbd al-Tawwāb, "al-Kahf bayn waʾl-mawt fī ʿuṣūr mā qabl al-tārīḫ, Historical Kan Periodical8, №.30, 2015, 9-18.
- _____، "المتاهة ودلالتها الفنية والعقائدية في مصر وإفريقيا ما قبل التاريخ"، *مجلة ليكسوس، ع.٣٢، ٢٠٢٠م*، ٧ –٢٩.
- Ḥamīs, Zaynab ʿAbd al-Tawwāb& Muḥammad Abīhī, "al-Matāha wa dalāltuhā al-fannīya waʾl-ʿaqāʾidīya fī Miṣr wa Ifrīqīyā mā qabl al-tārīḫ", *The Lixus journal of history and Humanities 32*, 2020.
- زنيد، خالد أحمد، "الإبل وأهميتها الحضارية في شبه الجزيرة العربية خلال القرن الأول الهجري / السابع الميلادي"، *مجلة العلوم الإنسانية*، جامعة منتوري قسنطينة، ع .١٨ ، ٢٠٠٢م.

http://search.mandumah.com/Record/4579

- Zanīd, Ḫālid Aḥmad, "al-ʾIbil wa ahammīyātuhā al-ḥaḍārīya fī Šibh al-Ǧazīra al-ʿArabīya ḫilāl al-qarn al-awwal al-hiǧrī/ al-sābiʿ al-mīlādī", *Revue SCIENCES Humaines 18*, Mentouri University of Constantine, 2002.
- زيادة، عبد الغني عبدالعزيز، "ميناء عيذاب في العصر الوسيط (٤٦٠– ٦٦٦هـ/ ١٠٥٧– ١٢٦٧م)، دراسة في الجغرافية التاريخية"، *مجلة كلية الآداب*، مجـ.٧٤، جـ.٧، ٢٠١٤م.

http://search.mandumah.com/Record/874555

- Ziyāda, ʿAbd al-Ġanay ʿAbd al-ʿAzīz, "Maynāʾ ʿIḍāb fī al-ʿaṣr al-wasīṭ (460- 666A.H/ 1057-1267A.D), Dirāsa fī al-ǧuġrāfya al-tārīḫīya", *Maǧallat kullīyat al-adāb*, vol.47, vol.7, 2017.
- سليم، أحمد أمين، "الرسوم الحيوانية تسيطر على فنون عصور ما قبل التاريخ"، *نشرة مركز الخطوط بمكتبة الإسكندرية*، أبريل ٢٠٠٧م، ١٦–٢٣.
- Silīm, Aḥmad Amīn, " al-Rusūm al-ḥaywanīya tusaayṭir ʿalā funūn mā qabl al-tārīḫ našrat markaz al-ḫuṭūṭ bimaktabat al-iskandarīya, 2007, 16-33 .
- شاهين، علاء الدين عبد المحسن، "طائر النعام في بعض حضارات الشرق الأدنى القديم"، *المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجـ. ١٨، ع.٦٩*، جامعة الكويت / مجلس النشر العلمي، ٢٠٠٠م، ٨ – ٤١.
- http://search.mandumah.com/Record /471243.
- Šahīn, ʿAlāʾ al-Dīn ʿAbd al-Muḥsin, Ṭāʾir al-naʿām fī baʿḍ ḥaḍārāt al-šarq al-adnā al-qadīm, *The Arab Journal of the Humanities*18, №.69, Kuwait University/Scientific Publication Council, 2000, 8-41 .
- نور الدين، عبد الحليم، *مواقع الآثار اليونانية الرومانية في مصر*، ط.٥، ٢٠١٠م.
- Nūr al-Dīn, ʿAbd al-Ḥalīm, *Mawāqiʿ al-aṯār al-yūnānīya al-rūmānīya fī Miṣr*, 5th ed., 2010.

- عبد الحليم، عبد المنعم، البحر *الأحمر وظهيره في العصور القديمة*، جـ.١، الإسكندرية، ١٩٩٣م.
- ʿAbd al-Ḥalīm, ʿAbd al-Minʿim, *al-Baḥr al-aḥmar wa ẓahīruh fī al-ʿuṣūr al-qadīma*, vol.1, Alexandria, 1993.
- .....، *البحر الأحمر وظهيره في العصور القديمة*، جـ.٢، الإسكندرية، ٢٠٠٧م.
- ....., *al-Baḥr al-aḥmar wa ẓahīruh fī al-ʿuṣūr al-qadīma*, vol.2, Alexandria, 2007.
- عبد العزيز، نهى عبد الحافظ، "الأهمية التاريخية لميناء عيذاب الأثري"، *دراسات إفريقية*، ع.٣٦، ٢٠٠٦م.
- http://search.mandumah.com/Record/700968
- ʿAbd al-ʿAzī, Nuhā ʿAbd al-Ḥāfiẓ, "al-Ahmmīya al-tārīḫīya li maynāʾ ʿIḏāb al-aṭarī", *Dirāsāt ifrīqīya 36*, 2006 .
- علي، أوشيك آدم، "وسوم الإبل عند قبائل البجا بشرق السودان"، *مجلة الدراسات السودانية*، مج.٢١، معهد الدراسات الافريقية والاسيوية/ جامعة الخرطوم، ٢٠١٥م.
- http://search.mandumah.com/Record/790043
- ʿAlī, Ušīk Adam, "Wūsūm al-ʾibil ʿinda qabāʾil al-bağā bi šarq al-Sūdān", *Mağllat al-dirāsāt al-sūdānīya*, vol.21, Institute of African and Asian Studies/ University of Khartoum, 2015.
- عمار، حسنى، "أضواء جديدة عن الجمل فى الفن المصرى القديم"، *مجلة الإتحاد العام للآثاريين العرب*، ع.١٣،٢٠١٢م، ١٢٢ – ١٤٥.
- http://search.mandumah.com/Record/847951
- ʿAmār, Ḥusnī, "Aḍwāʾ Ğadīda ʿan al-fan al- miṣrī al-qadīm,*Journal of the General Union of Arab Archaeologists*13, 2012 , 122 - 145.
- فرعون، نداء محمد ناصر خليل؛ وإيمان محمد أمين خضر الكيلاني، "التطور الدلالي لألفاظ الإبل ومتعلقاتها، معجم لسان العرب نموذجاً"، *رسالة ماجستير*، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، ٢٠١٦م.
- http://search.mandumah.com/Record/820220
- Firʿwūn, Nidāʾ Muḥmmad Nāṣir Ḥalīl& Imān Muḥmad Amīn Ḥiḍr al-kīlānī, "al-Taṭwwur al-dalālī li alfāẓ al-ʾibil wa mutaʿallaqātihā, Muʿğam lisān al-ʿrab namūḏğn", *Master Thesis*, The Hashemite University, Zarqa, 2016 .
- محمود، محمد جلال، درويش، خالد سعد مصطفي، "موقعان للنقوش الصخرية والنواميس غير المنشورة بشبة جزيرة سيناء: "وادي الزرانيق" ومنطقة جبل الجُنة"، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج.٢٣، ع.١، ٢٠٢٢م.
- DOI 10.21608/jguaa.2022.71243.1179
- Maḥmūd, Muḥmmad Ğalāl& Muṣṭafā, Ḫālid Saʿ, "Mawqiʿān liʾl-nuqūš al-ṣaḫrīya waʾl-nawāmīs ġair al-manšūra bi Šibh Ğazīrat Saynāʾ: "Wādī al-zarānīq" wa manṭiqat ğabal al-ğanna", *Journal of the General Union of Arab Archaeologists 1*, vol.23, 2022 .
- مرزا، معراج نواب أحمد ؛ شاووش عبد الله صالح، *الأطلس المصور لمكة المكرمة والمشاعر المقدسة، مكة المكرمة في أعين الرسامين المسلمين*، ط.٢، دارة الملك عبد العزيز، الرياض، مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٤٢٧هـ.
- Mirzā, Miʿrāğ Nawwāb Aḥmad& Šāwūš ʿAbdullah Ṣāliḥ, *al-Aṭlas li Makka al-Mukarrama waʾl-šaʿāʾir al-muqaddasa, Makka al-Mukarrama fī aʿyun al-rassāmīn al-muslimīn*, 2nd ed., KING ABDULAZIZ FONDATION FOR RESEARCH AND ARCHIVES, Riyad: King Fahd National Library, 1427 .
- بدوي، نادية، *يوميات باحثة مصرية في حلايب*، دار الهلال، ١٩٩٣م.
- Badawī, Nādya, *Yawmaīyāt bāḥiṯa maṣrīya fī Ḥalāīb*, Dār al-hilāl, 1993 .

– نوح، ناصر عبدالستار عبد الهادى، "الخريطة المورفولوجية لمنطقة حلايب كأداة أساسية للتنمية فى جنوب شرق لمصر"، *مجلة كلية الآداب*، ع.١٢، ٢٠١٥م.

– Nūḥ, Nāṣir ʿAbd al-Sattār ʿAbd al-Hādī, "al-Ḥarīṭa al-mūrfūlūğīya li manṭiqat Ḥalāīb ka adāh asāsīya liʾl-tanmiya fī ğanūb al-šarq li Miṣr", *Mağallat kullīyat al-adāb 12*, 2015 .

– هيئة التحرير، "هداية الفهم الى بعض أنواع الوسم"، *مجلة العرب*، مج.٣٠، ع.٢،١، ١٩٩٥م.

– Hayʾat al-taḥrīr, "Hidāyat al-fihm ʾilā baʿḍ anwāʿ al-wasm", *Mağallat al-ʿarab 1,2*, vol.30, 1995.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

–DZUREK, DANIEL J., "Parting the Red Sea: Boundaries, Offshore Resources and Transit, University of Durham", *International Boundaries Research Unit.3*, №.2, 2001.

–FERD W., & Others, *Prehistory Humman Cultures in Egypt*, (The Egyptian Geological Survey And Mining Authority {FGSMA} & The National Authority for Remote Sensing and Space Sciences {NARSS} in Cooperation with UNDP and UNESCO and SCA, Cairo, 2005.

–INIZA, M. L., & Others ,"Technology and Terminology of Knapped Stone", Préhistoire de la Pierre Taillée, Translated by J. Feblot-Augustins, Nanterre Cedex, France, 1999.

–JUMP, U., GARI, L., *A History of the Hima Conservation System. Environment and Histo*ry, The White Horse Press, Cambridge, UK. 12, 2006, 213–228.

–RIPINSKY, M., «The Camel in Dynastic Egypt», *JEA, 71*, 1985, 251-262.

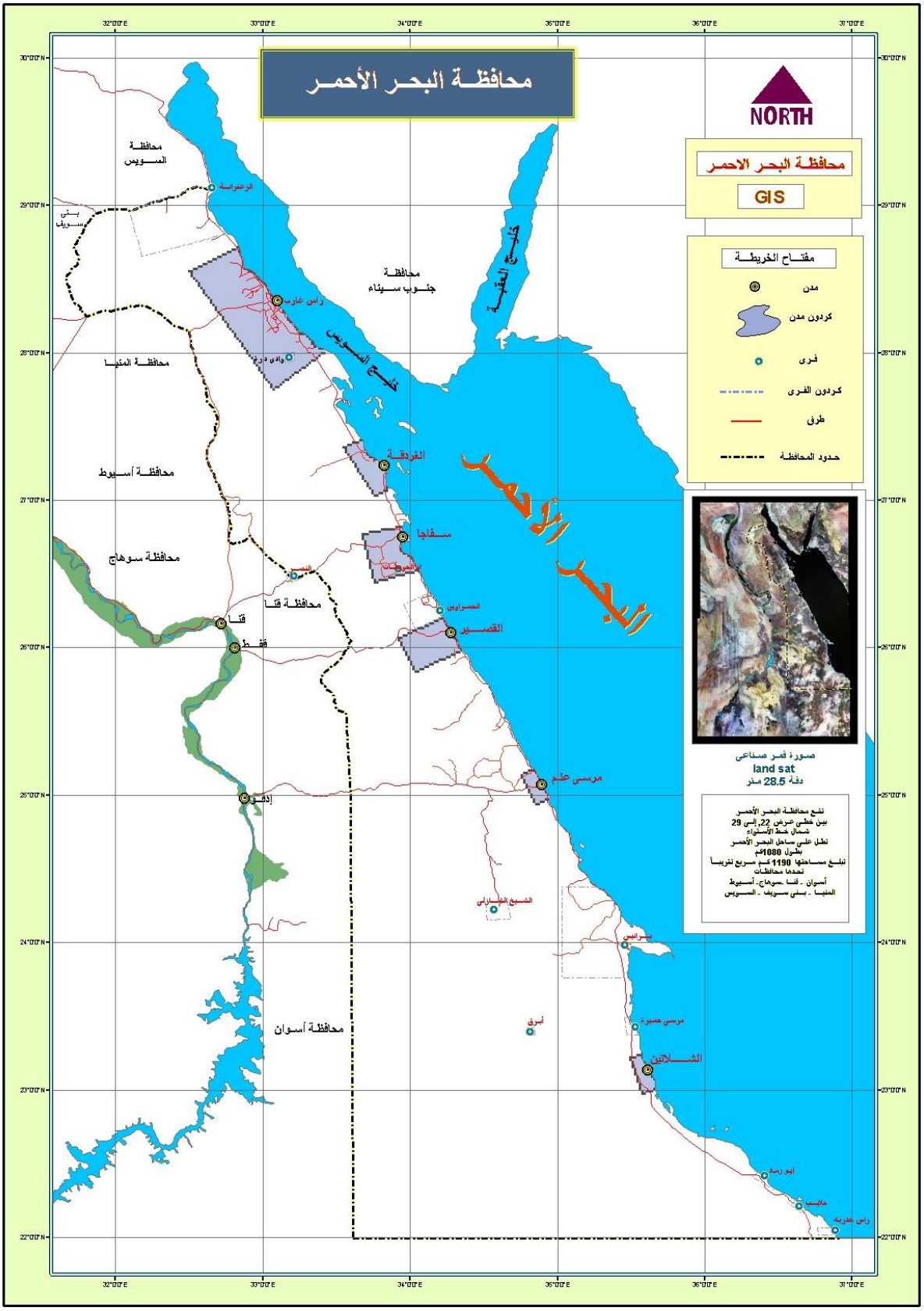
–ROWLEY, C, P., «The Camel in the Nile Valley, New Radiocarbon Accelerator (AMS) dates from Qasr Ibrîm», *JEA 74*, 1988, 245-248.

–SHAW, W.B.K., "The Mountain of Uweina*t*", *Antiquity* 8, 1934.

–TIPPETT, V., *Dreamtime Stories, the Living History of Aboriginal Art*, Australia-Unesco press, 1992- 1998.

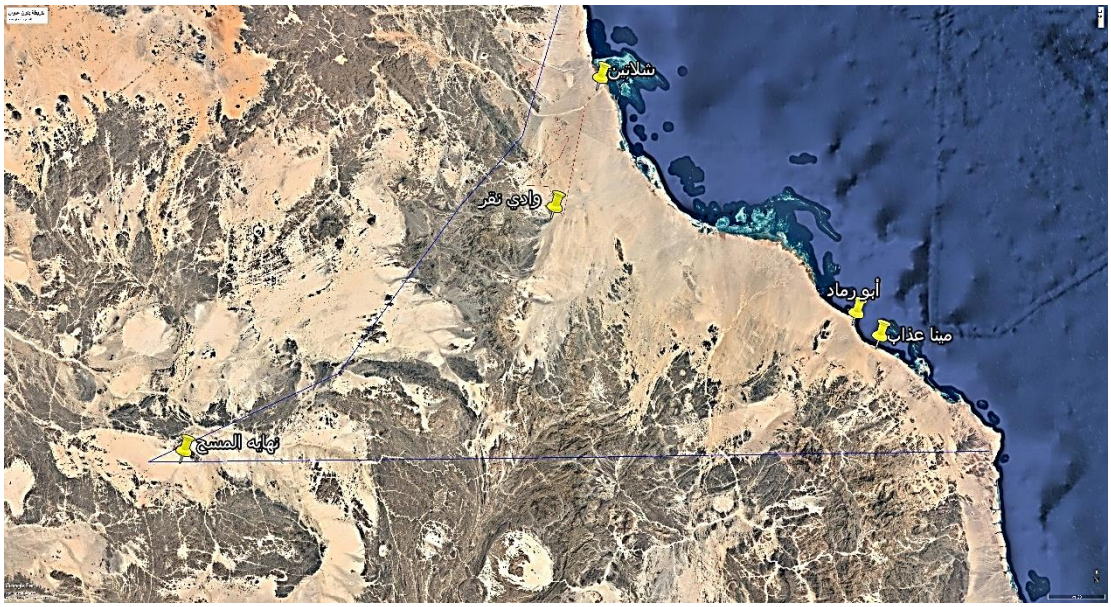
–WILKER, H., A., *Rock-drawings of Southern Upper Egypt*, II, London, 1939.

ملحق الخرائط والصور

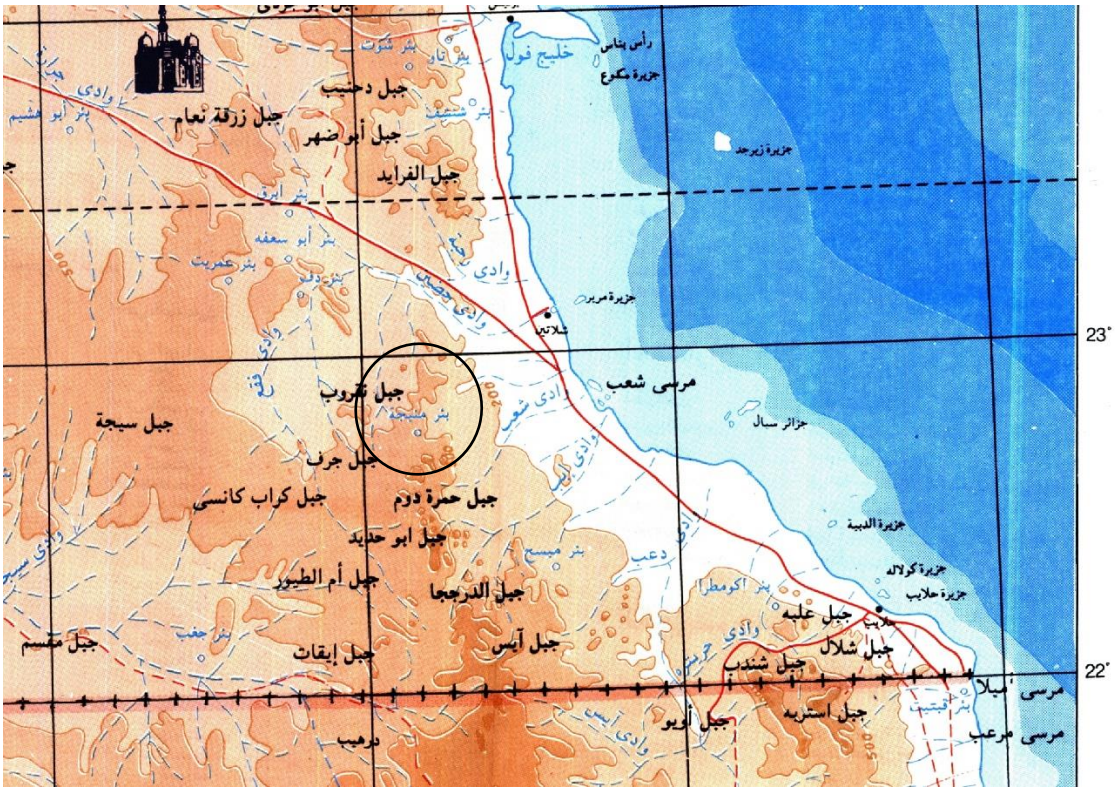


(خريطة ١) خريطة للنطاق الإداري لمحافظة البحر الأحمر حيث يقع في نطاقها منطقة الشلاتين محل الدراسة؛ نقلاً عن: الهيئة المصرية العامة للمساحة (GIS)

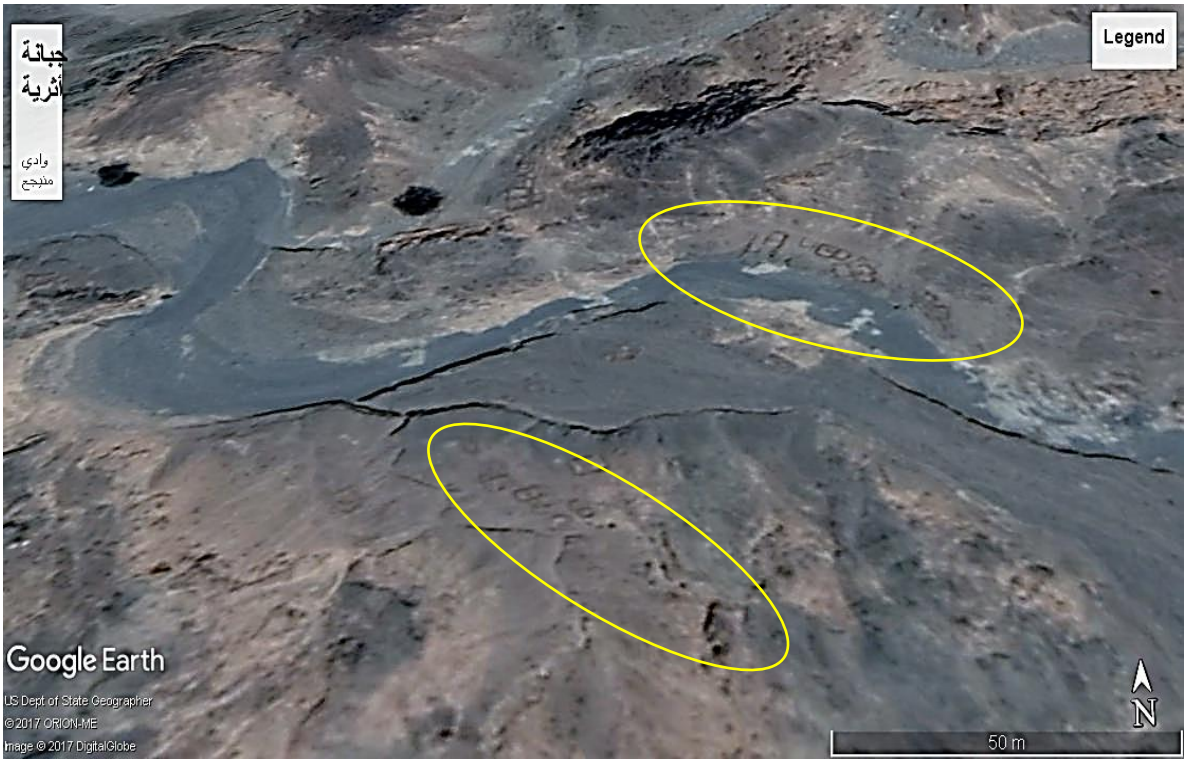
DOI10.21608/cguaa.2022.121388.1120 |محمد جلال محمود –خالد سعد مصطفي



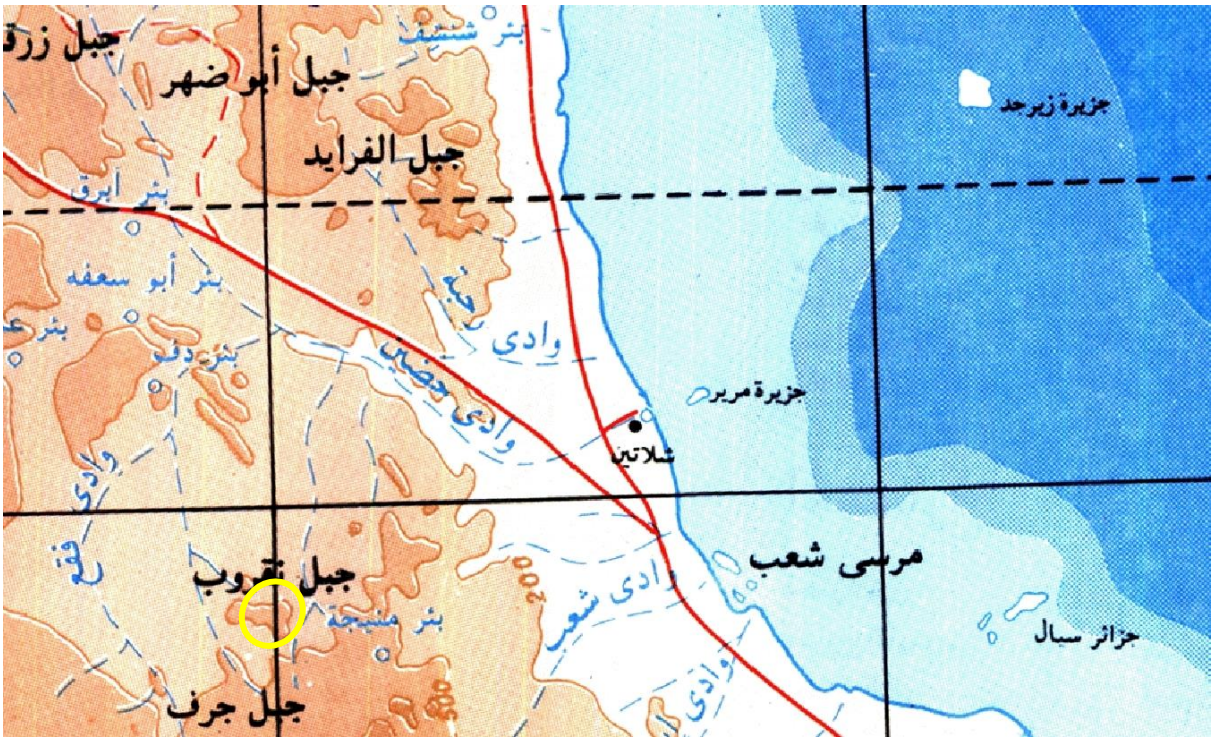
(خريطة ٢) لمنطقة المسح الأثري مثلث (شلاتين–أبو رماد –حلايب) من "Google Earth" من ميناء عيذاب وحتى كهف البيضا طبقاً لإحداثيات الموقع كالتالي: H: 75m E : 35.12.22.243 N : 22.47.14.452



(خريطة ٣) محدد عليها داخل الدائرة موقع "وادى منيجع"؛ نقلاً عن: الهيئة المصرية العامة للمساحة مقياس الرسم: ١: ٢,٠٠٠,٠٠٠



(خريطة ٤) لمنطقة المسح الأثري لوادي منيجع من "Google Earth" يظهر عليها داخل الإطار البيضاوي أطلال المساكن أو المقابر؟.



(خريطة ٥) محدد عليها داخل الدائرة موقع كهف البيضا والجبانة الأثرية؛ نقلاً عن: الهيئة المصرية العامة للمساحة مقياس الرسم: ١: ٢,٠٠٠,٠٠٠

DOI10.21608/cguaa.2022.121388.1120 |محمد جلال محمود -خالد سعد مصطفي

(خريطة ٦) لمنطقة المسح الأثري لوادي البيضا من "Google Earth" موضح عليها توزيع لمواقع الشواهد الأثرية التالية: المنجم القديم والمنجم الروماني –بئر البيضا ١ و ٢ – مواقع متفرقة للنقوش الصخرية

(خريطة ٧) لمنطقة المسح الأثري لوادي البيضا من "Google Earth" موضح عليها المنحنيات الجغرافية لوادي البيضا المؤدية للكهف وتوزيع لمواقع الشواهد الأثرية التالية: منطقة الكهف والجبانة الأثرية ومواقع متفرقة للمنشآت المعمارية الأثرية والنقوش الصخرية.

(صورة ١) منظر عام لوادي منيجع – © تصوير الباحث

(صورة.٢) المنشأت السكنية لعمال المنجم والصورة من أعلى المنجم (وادي منيجع)–© تصوير الباحث

(صورة.٣) المنشأت المعمارية المنتشرة على جانبي الوادي للعمال العاملين بالمنجم (وادي منيجع)– © تصوير الباحث

(صورة ٤) منجم منيجع وشواهد استخدامه من قبل الإنسان القديم– © تصوير الباحث

DOI10.21608/cguaa.2022.121388.1120 |محمد جلال محمود –خالد سعد مصطفي

(صورة ٥) المقبرة الركامية وسط الوادي (وادي منيجع)– © تصوير الباحث

(صورة ٦) المقبرة ركامية (وادي رحبة) © تصوير الباحث"

(صورة.٧) منظر لبئر منيجع (١) يؤرخ للعصرين اليوناني الروماني ما زال مستخدم حتى الآن (وادي منيجع)–"تصوير الباحث"

(صورة.٨) مجموعة من شقف الفخار المنتشر بالوادي بكثرة حول منطقة البئر والمنجم والمنشآت السكنية، (وادي منيجع)– © تصوير الباحث

(صورة.٩) منظر عام للبئر الثاني (وادي منيجع)–© تصوير الباحث

(صورة.١٠) فخار يوناني روماني منتشر بجوار المنشأت المعمارية (السكنية – منطقة المنجم– منطقة البئر)– (وادي منيجع)– © تصوير الباحث

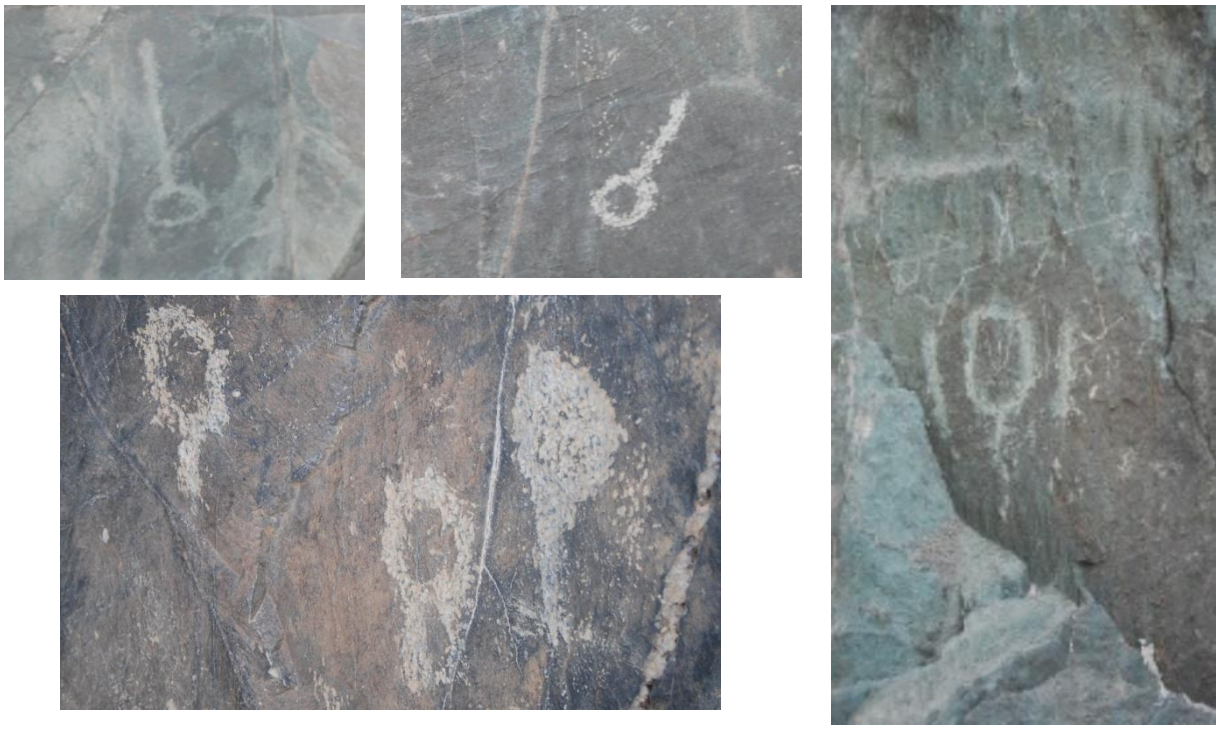
(صورة١١) منظر تفصيلي لبئر منيجع (يوناني روماني) – © تصوير الباحث

(صورة.١٢) الفرق بين مستويين البناء حيث تبدو القطع الحجرية الكبيرة (عصر يوناني روماني) مع الإضافات التي تمت في العصر الإسلامي (الحجر الأصفر). بئر (وادي منيجع)– © تصوير الباحث

(صورة.١٣) منظر للجزء المبني من بئر منيجع – © تصوير الباحث

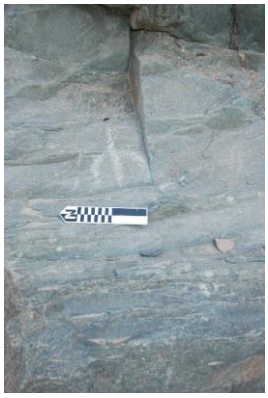
(صورة.١٤) هرابة جمع المياه لسقي الحيوانات (حديثة) توجد بجوار البئر–يوناني روماني) – بئر (وادي منيجع)– © تصوير الباحث

DOI10.21608/cguaa.2022.121388.1120 |محمد جلال محمود –خالد سعد مصطفي



(صورة ١٥) نقوش علامات التحجير؟ أو الوسوم؟ بوادي منيجع – © تصوير الباحث

(صورة.١٦) توضح مدى اختلاف أشكال نقوش (علامات التحجير؟) أو (الوسوم؟) المتواجدة في نفس الموقع بوادي منيجع – © تصوير الباحث

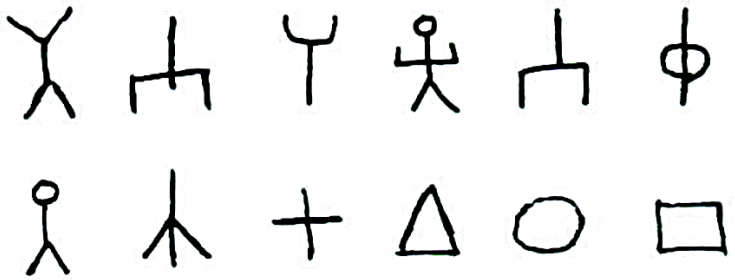


(صورة.١٧) توضح مدي تشابهه نقوش (علامات التحجير؟) أو(الوسوم؟) بوادي البيضا مع النقوش السابقة لوادي منيجع – ©تصوير الباحث

(صورة.١٨) مقارنة بين (علامات التحجير؟) أو (الوسوم؟) من كهف الصدمين بطريق قفط القصير–© تصوير الباحث

DOI10.21608/cguaa.2022.121388.1120 |محمد جلال محمود –خالد سعد مصطفي

(صورة ١٩) مقارنة بين (علامات التحجير؟) أو (الوسوم؟) من وادي الجمال – تنيده– واحة الداخلة– © تصوير الباحث



(صورة ١٩–أ) بعض وسوم القبائل في مواقع جبه والحناكية ، شمال شبه الجزيرة العربية، وفي بير حما بنجران جنوب المملكة العربية السعودية والتي تتشابهه بشكل كبير مع وسوم وادي منيجع ووادي البيضا بصحراء مصر الشرقية بمصر، وهي عبارة عن مجموعة من العناصر التجريدية والهندسية ، نقلاً عن: خان، "وسوم القبائل بين الماضي والحاضر"، لوحة.٣، ١٦.

(صورة ١٩–ب) مجموعة من الوسوم مصاحبة لبعض الكتابات الثمودية من وادي الرحايا بشبه جزيرة سيناء.

نقلاً عن: درويش، محمود، "ثلاثة مواقع للرسوم الصخرية غير المنشورة بشبة جزيرة سيناء: كهف طور محني–منطقة الفرش–وادي الرحايا"، صورة ٣٢ ، ٤٥٦.

(صورة ٢٠) مجموعة من النقوش الصخرية (عصر حجري قديم أعلى؟) متداخلة مع نقوش ماشية (عصر حجري حديث)- (وادي منيجع) -© تصوير الباحث

(صورة ٢١) علامات تحزيز أشبه بالأرقام البدائية؟ (عصر حجري قديم أعلى؟) - (وادي منيجع) - © تصوير الباحث

(صورة ٢٢) نقش غزال (عصر حجري حديث) (وادي منيجع) -© تصوير الباحث

(صورة ٢٣) نقش ماعز جبلي (عصر حجري حديث) (وادي منيجع) - © تصوير الباحث

(صورة ٢٤) نقش لنعامتان في وضع الجري إحداهما كبيرة والأخرى صغيرة (عصر حجري حديث) (وادي منيجع) – © تصوير الباحث

(صورة.٢٥) منظر رائع لرقبة غزال في وضع إلتفاف ذات قرون مميزة (عصر حجري حديث) – (وادي منيجع) – © تصوير الباحث

(صورة ٢٦) نقش لنعامة (عصر حجري حديث) (وادي منيجع) – © تصوير الباحث

(صورة ٢٧) نقش لكبش – (نفذ بطريقة الحز) (عصر حجري حديث) (وادي منيجع) – © تصوير الباحث

(صورة ٢٨) نقش لنعامة (نفذ بطريقة التهشير) (عصر حجري حديث) (وادي منيجع) – © تصوير الباحث

(صورة ٢٩) نقش لحيوان أشبه بالفصيلة القطية (نفذ بطريقة التهشير) (عصر حجري حديث) (وادي منيجع) – © تصوير الباحث

(صورة ٣٠) نقش لكبش ذو فم طويل (عصر حجري حديث) (وادي منيجع)– © تصوير الباحث"

(صورة ٣١) نقش الكبش ذو الفم الطويل في العوينات (عصر حجري حديث)– © تصوير الباحث

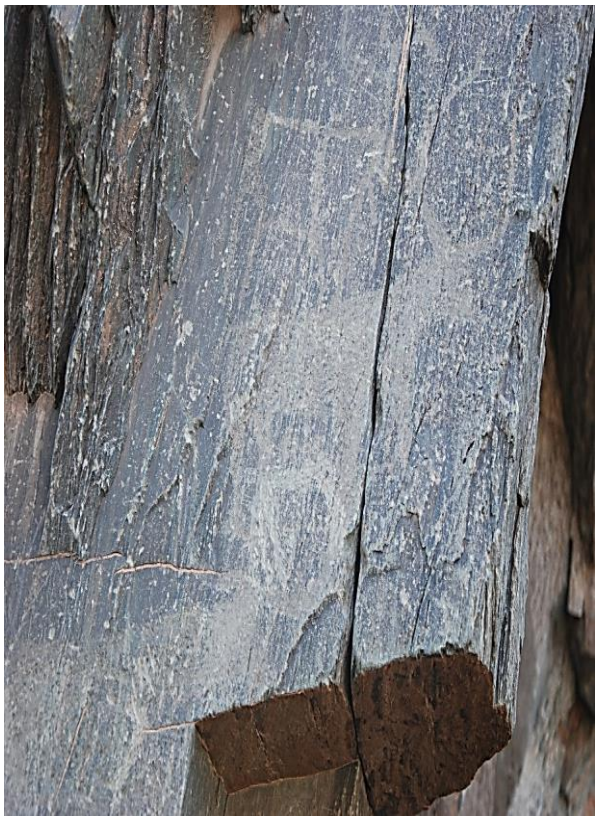
(صورة ٣٢) نقش تفصيلي لغزال (عصر حجري حديث) (وادي منيجع)– © تصوير الباحث

(صورة ٣٣) نقش تفصيلي لبعض الكباش(نفذت بطريقة الحز) (وادي منيجع)– © تصوير الباحث

DOI10.21608/cguaa.2022.121388.1120 |محمد جلال محمود –خالد سعد مصطفي

(صورة ٣٤) مجموعة من النقوش الصخرية لمجموعة كباش وغزلان (نفذت بطريقة الحز)

عصر ما قبل التاريخ وربما عصر ما قبل الأسرات (وادي منيجع)– © تصوير الباحث



(صورة ٣٥) نقش لبقرة بحجم كبير بسمات تشريحية متطورة ربما (عصر عتيق) (وادي منيجع)– © تصوير الباحث

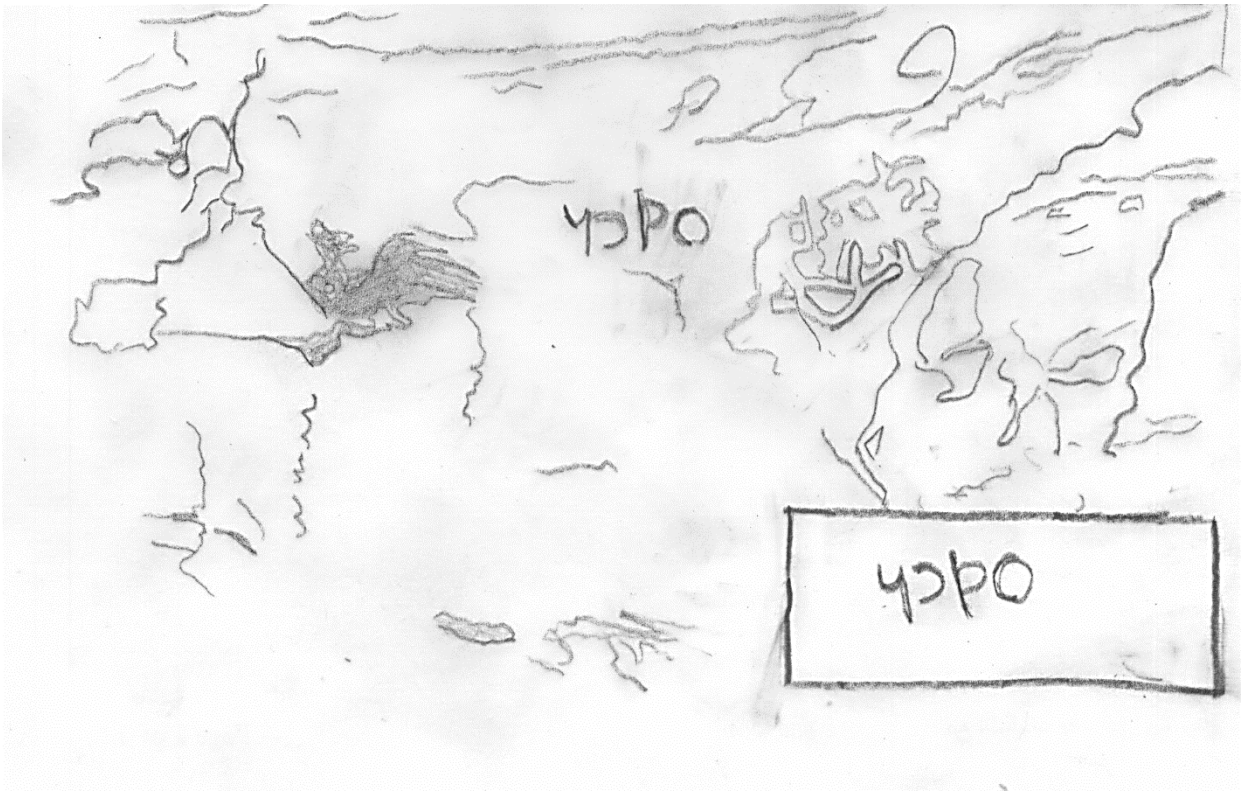
(صورة ٣٦) نقش ثمودي في حالة سيئة من الحفظ يصعب قراءته ربما يقرأ (هـ ب ل) أي "الابل" – (وادي منيجع)–
© تصوير الباحث

(صورة ٣٦–أ) رسم خطي للنقش السابق

DOI10.21608/cguaa.2022.121388.1120 |محمد جلال محمود –خالد سعد مصطفي

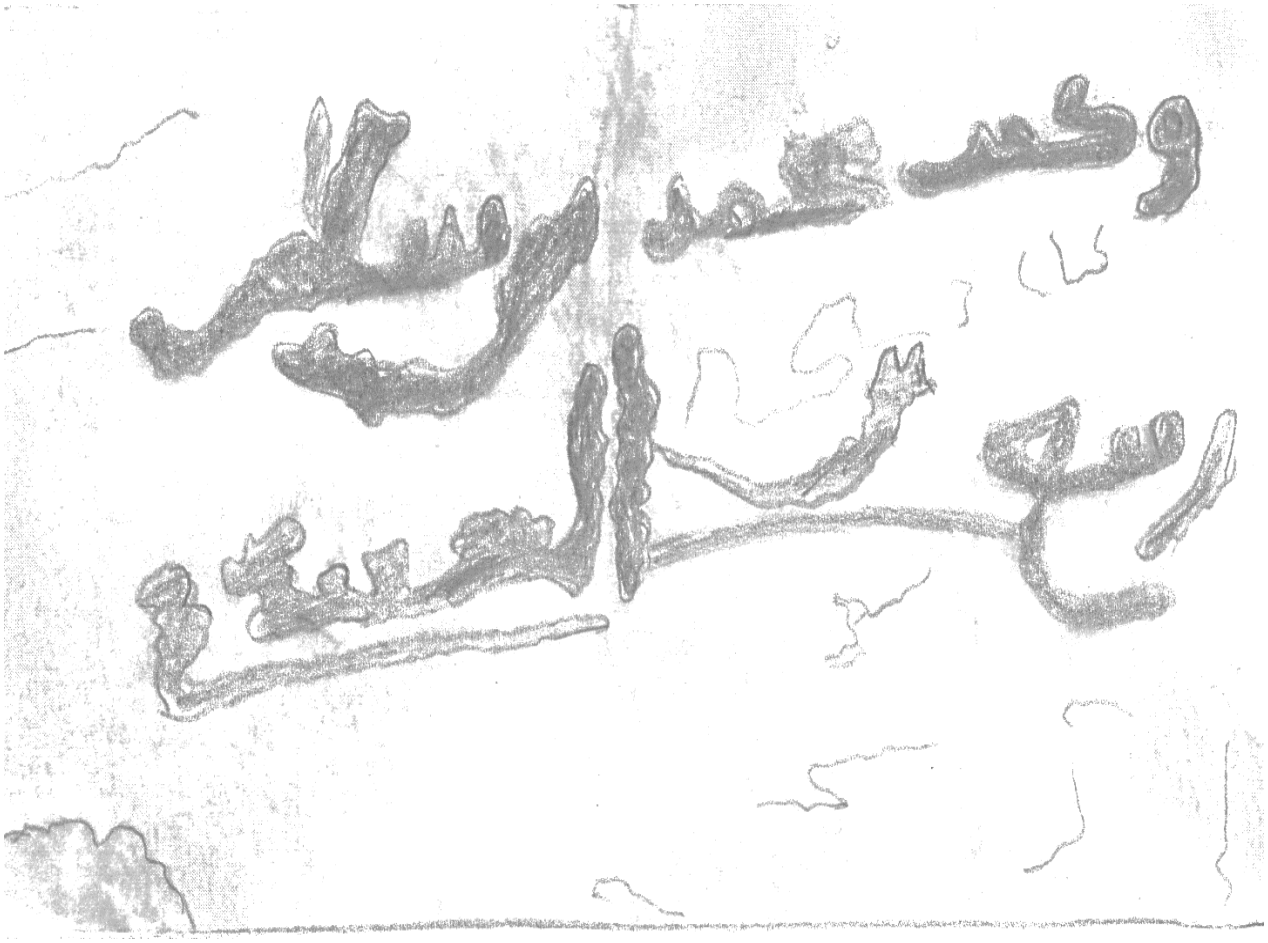
(صورة ٣٧) نقش ثمودي يرجع للفترة المتوسطة او المتأخرة ما بين ٥٠٠ أو ٣٠٠ ق.م

قراءة تحريزية: (ع د ب ن). عدبان (أو) (ع د. ب ن) .... عاد بن ... (وادي منيجع)– © تصوير الباحث

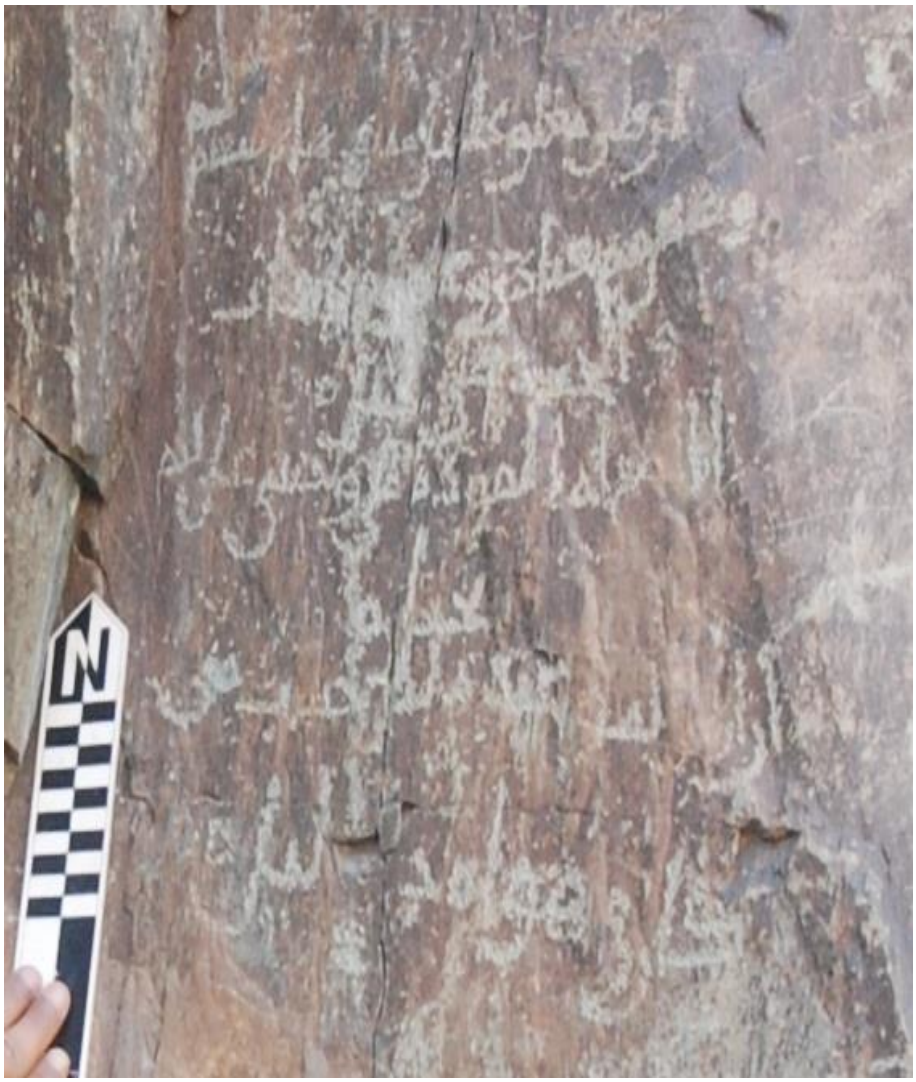


(صورة ٣٧–أ) رسم خطي للنقش السابق

(صورة ٣٨) نقش بالخط الكوفي يُقرأ بشكل إحترازي «وكيد محمد بن سالم ربيع بن العسدي»" (وادي منيجع)- © تصوير الباحث



(صورة ٣٦-أ) رسم خطي للنقش السابق



(صورة ٣٩) نقوش عربية (مملوكية؟) (وادي منيجع)– © تصوير الباحث

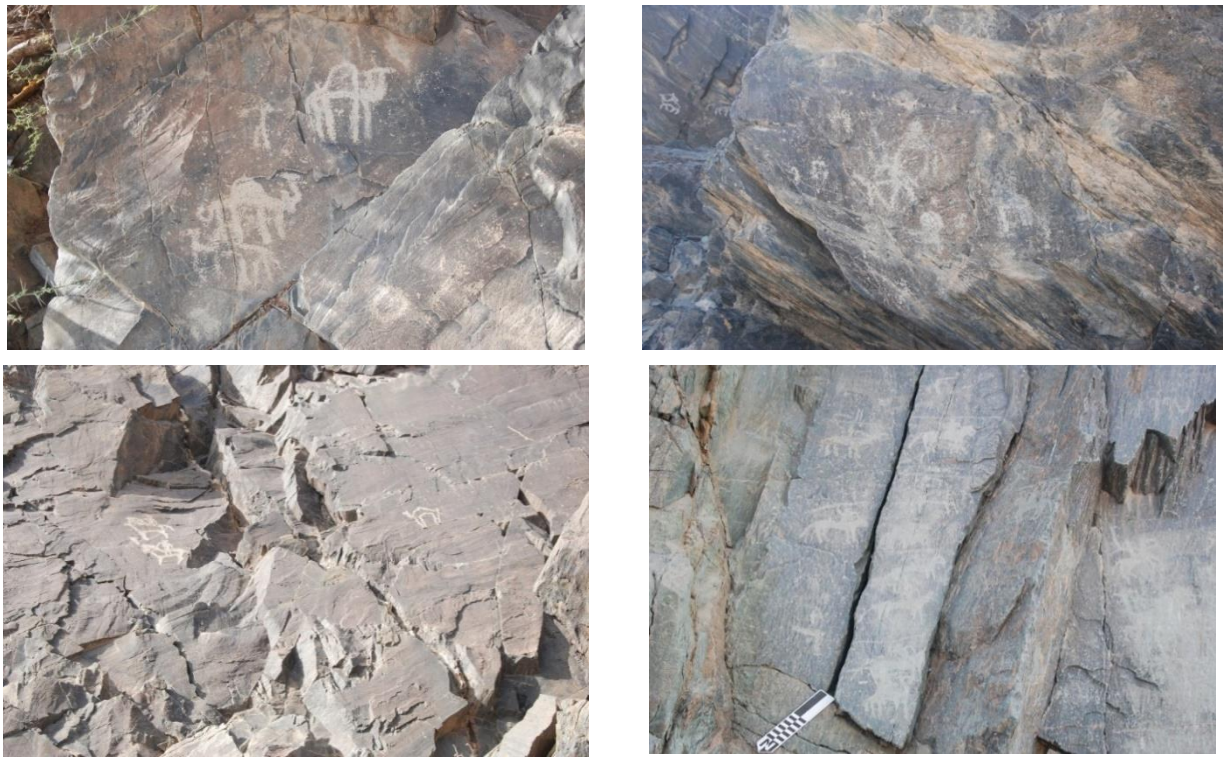
(صورة.٤٠) نقش عربي يقرأ: بشكل إحترازي «كان في هواه ج ليل» وأسفله نقش لمحارب (وادي منيجع)–"تصوير الباحث"

(صورة ٤١) نقش عربي يقرأ «لمن الملك اليوم» يحيط به نقوش لجمال من العصر الإسلامي (وادي منيجع)- © تصوير الباحث

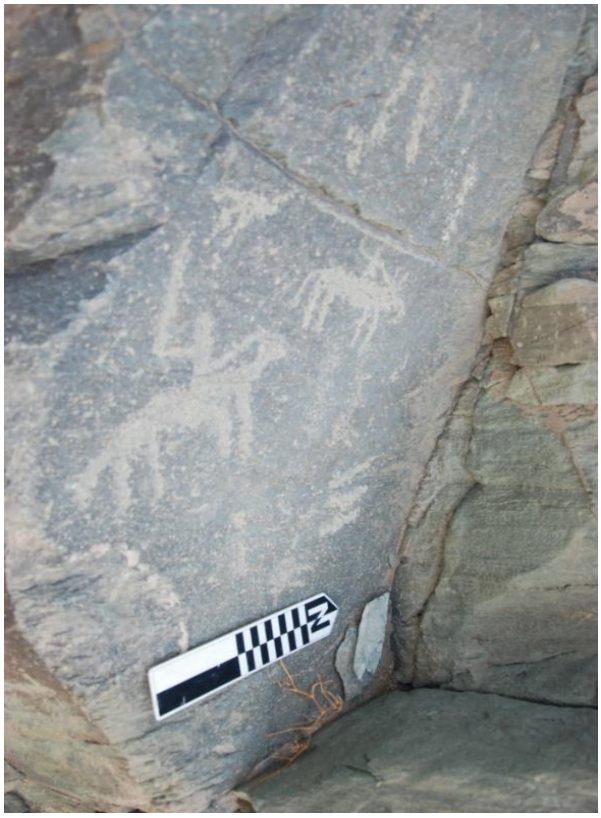
(صورة ٤٢) نقوش لفرسان يمتطون جمال-عصر إسلامي (وادي منيجع)- © تصوير الباحث

(صورة ٤٣) نقوش لمحاربين أحدهم على جواد ونقوش مميزة للجمال-عصر إسلامي (وادي منيجع)- © تصوير الباحث

DOI10.21608/cguaa.2022.121388.1120 |محمد جلال محمود -خالد سعد مصطفي



(صورة ٤٤) نقوش لجمال متعددة الحركة – عصر إسلامي (وادي منيجع)– © تصوير الباحث



(صورة ٤٦) فارسان يمتطيان جوادين يمسكون أسلحة–عصر إسلامي (وادي منيجع)– © تصوير الباحث

(صورة ٤٥) منظر لفارسين يمتطان و يشدان لجام جملين– عصر إسلامي (وادي منيجع)– © تصوير الباحث

(صورة ٤٧) نقش لمحارب بقوس ودرع وآخر على جواد يمسك حربة – عصر إسلامي (وادي منيجع)– © تصوير الباحث

(صورة ٤٨) لوحة صخرية لجمل وهودج وآخر لمجموعة من المحاربين–عصر إسلامي (وادي منيجع)– © تصوير الباحث

(صورة ٤٩) مجموعة من نقوش الجمال المتباعدة – عصر إسلامي (وادي منيجع)– © تصوير الباحث

DOI10.21608/cguaa.2022.121388.1120 |محمد جلال محمود –خالد سعد مصطفي

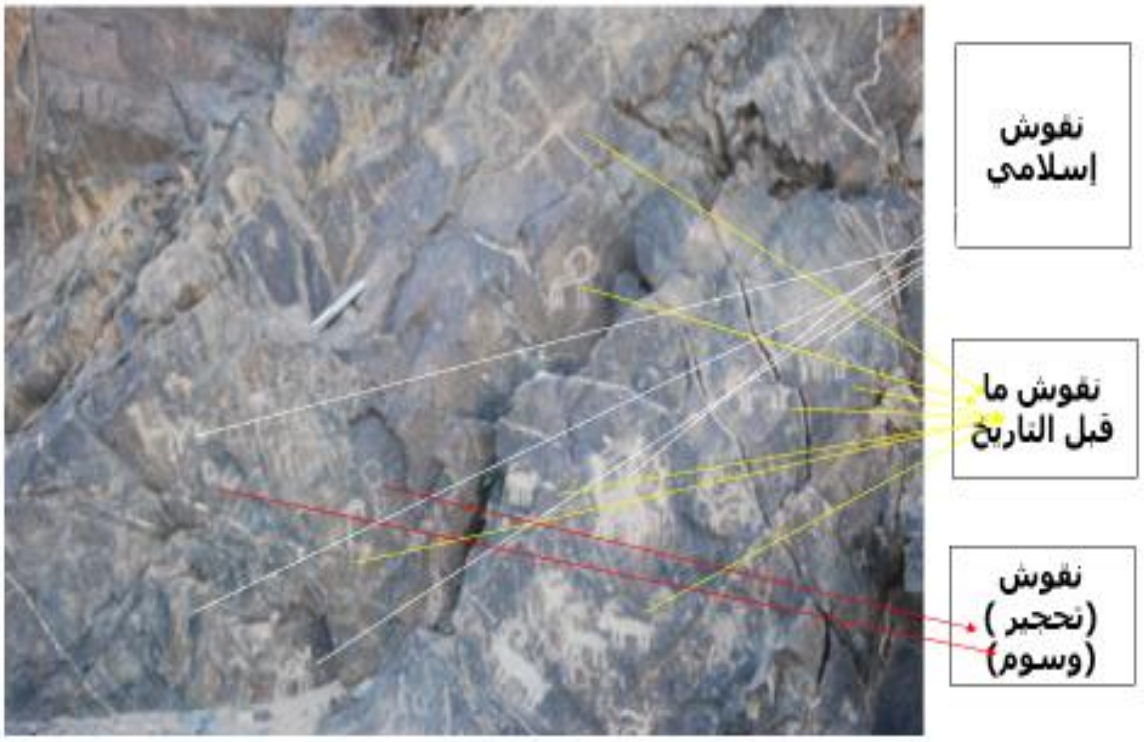
(صورة ٥٠) لوحة: تبين النقوش المختلفة زمنياً- ١-رجل على جمل إسلامي-٢-منظر لكبش من ما قبل التاريخ – ٣- علامات تحجير يوناني روماني، (وادي منيجع)- © تصوير الباحث

(صورة ٥١) كتابات ونقوش اسلامية مختلطة بالنقوش القديمة- (وادي منيجع)-© تصوير الباحث

نقوش عصور ما قبل التاريخ

نقوش عصور إسلامية

(صورة ٥٢) لوحة تضمنت نقوش تعود إلى عصور ما قبل التاريخ والعصور الإسلامية؛ وهذا التنوع الزمنى نجدة كثيراً في الأودية خاصة التي أستخدمت كطرق للحجيج، (وادي منيجع)- © تصوير الباحث



(صورة ٥٣) نقوش مختلطة لنعام في وضع الوقوف والركوض وكباش وغزلان وعلامات تحجير ونقوش إسلامي لرجل على جمل (وادي منيجع)– © تصوير الباحث

(صورة ٥٤) نقوش مختلطة رجل يمتطي جمل (إسلامي) – منظر لكبش (عصر حجري حديث) وغزال بحركة ونقش لنعام (عصر حجي حديث) (وادي منيجع)– © تصوير الباحث

DOI10.21608/cguaa.2022.121388.1120 |محمد جلال محمود –خالد سعد مصطفي

(صورة ٥٥) بداية الوادي المؤدي إلى كهف البيضا–(وادي البيضا)–© تصوير الباحث

(صورة ٥٦) مدخل كهف البيضا– –(وادي البيضا)– © تصوير الباحث

(صورة ٥٧) منظر تفصيلي لعمق الكهف –(وادي البيضا)– © تصوير الباحث

(صورة ٥٨) توزيع النقوش على جانبى مدخل كهف البيضا –(وادي البيضا)– © تصوير الباحث

(صورة ٥٩) مدخل كهف البيضا والنقوش الصخرية الموجودة على يسار مدخل الكهف لزوج من الأبقار منفذة بطريقة الحز والتنقير تؤرخ للعصر الحجري الحديث –(وادي البيضا)– © تصوير الباحث

(صورة ٦٠) مدخل كهف البيضا وآثار غمر مياه السيول –(وادي البيضا)– © تصوير الباحث

DOI10.21608/cguaa.2022.121388.1120 |محمد جلال محمود –خالد سعد مصطفي

(صورة ٦١) مدخل جبانة البيضا –(وادي البيضا)– © تصوير الباحث

(صورة ٦٢) آثار تأثر الجبانة بمياه السيول حيث قامت بقطع الجبانة لأكثر من جزء –(وادي البيضا)– © تصوير الباحث

(صورة ٦٣) منظر عام لجبانة البيضا الأثرية الموجودة بمدخل الوادي قبل مدخل الكهف –(وادي البيضا)– © تصوير الباحث

(صورة ٦٤) بعض الدفنات المنتشرة بشكل كبير في وادي البيضا – © تصوير الباحث

(صورة ٦٥) أحدى الدفنات–(وادي البيضا)– © تصوير الباحث

(صورة ٦٦) مقبرتان ركاميتان– وادي البيضا – © تصوير الباحث

DOI10.21608/cguaa.2022.121388.1120 |محمد جلال محمود –خالد سعد مصطفي

(صورة ٦٧) مجموعة متنوعة لبقايا الكسرات الفخارية من جبانة البيضا– © تصوير الباحث

(صورة ٦٨) نقش تفصيلي لشكل خارطه توضح مداخل الوادى ومخارجه مع نقش لبقرة منفذ بطريقة الحز الغشيم ربما يعود تأريخه إلى العصر الحجري القديم الأعلى؟ –(وادي البيضا)– © تصوير الباحث

(صورة ٦٩) نقوش لخريطة الوادى توضح الدخول والخروج منه ربما يؤرخ للعصر الحجري القديم الأعلى

–(وادي البيضا)– © تصوير الباحث

(صورة ٧٠) نقش ربما يؤرخ للعصر الحجري القديم الأعلى لغزال نحت بطريقة الحز المنقور وأخري بطريقة التهشير فقط – (وادي البيضا)– © تصوير الباحث

DOI10.21608/cguaa.2022.121388.1120 |محمد جلال محمود –خالد سعد مصطفي

(صورة ٧١) نقوش صخرية تعود إلى نهايات العصر الحجري القديم الأعلى؟–(وادي البيضا)– © تصوير الباحث

(صورة ٧٢) نقش تفصيلي لمنظر آدمى ربما يعود لنهايات العصر الحجري القديم الأعلى؟ نُفذ بأسلوب الحز الغشيم– (وادي البيضا)– © تصوير الباحث

(صورة ٧٣) منظر تفصيلي لنقشان فوق كهف البيضا إحدهما لشكل آدمى ربما لرجل منفذ بطريقة الحز الغشيم ربما يؤرخ للعصر الحجري القديم الأعلى والآخر منفذ بطريقة العصر الحجري الحديث –(وادي البيضا)– © تصوير الباحث

(صورة ٧٤) نقوش تعود إلى بدايات العصر الحجري الحديث لزوج من الماشية أحدهم منفذ بطريقة بدائية (الحز) والآخر أحدث نسبياً بطريقة الحز والتنقير–(وادي البيضا)–© تصوير الباحث

(صورة ٧٥) نقش لبقرة يعود إلى العصر الحجري الحديث– (وادي البيضا)– © تصوير الباحث

(صورة ٧٦) نقش لغزال بطريقة الحز والتهشير مؤرخ بالعصر الحجري الحديث–(وادي البيضا)– © تصوير الباحث

DOI10.21608/cguaa.2022.121388.1120 |محمد جلال محمود –خالد سعد مصطفي

(صورة ٧٧) منظر لزوج من الماشية أحدهما طويل الرأس لم يعد موطنة الأصلي مصر –(وادي البيضا)–©تصوير الباحث

(صورة ٧٨) نقوش صخرية متنوعة من العصر الحجري الحديث –(وادي البيضا)– © تصوير الباحث

(صورة ٧٩) نقوش متداخلة لمناظر جمال من العصر الإسلامي وإلى اليسار نقش لبقرة من العصر الحجري الحديث –(وادي البيضا)–© تصوير الباحث

(صورة ٨٠) صورة تفصيلية لنقش البقرة من المنظر السابق –(وادي البيضا)– © تصوير الباحث

(صورة ٨١) نقش لبقرتان يعودان إلى العصر الحجري الحديث بجوار نقوش لجمال من العصر الإسلامي–(وادي البيضا)– © تصوير الباحث .

DOI10.21608/cguaa.2022.121388.1120 |محمد جلال محمود –خالد سعد مصطفي

(صورة ٨٢–أ) نقوش متنوعة لجمال من العصر الإسلامي يحيط بها علامات تحجير أو وسوم للقبائل–(وادي البيضا)–©تصوير الباحث

(صورة ٨٢–ب) جملان من عصر ما قبل التاريخ من منطقة "كركور طلح"

نقلاً عن: درويش، "الرسوم والنقوش الصخرية في عصور ما قبل التاريخ"، شكل رقم (٥١)–٢.

(صورة ٨٢–ج) مجموعة من الفرسان أحدهم يمتطي جملا ويحمل نوع من أنواع الأسلحة تم تنفيذه بطريقة الحز وأمامه نوع من أنواع المساقي تؤرخ للعصر الإسلامي. " منطقة الفرش بشبه جزيرة سيناء

نقلاً عن: درويش، محمود، "ثلاثة مواقع للرسوم الصخرية غير المنشورة بشبة جزيرة سيناء، صورة ٢١ ، ٤٥٢.

(صورة ٨٢–د) محاربون على ظهور الجمال– أحدهم يمسك هراوة وجمل في وضع الجري "عصر إسلامي" وادي الزرانيق– شبه جزيرة سيناء.

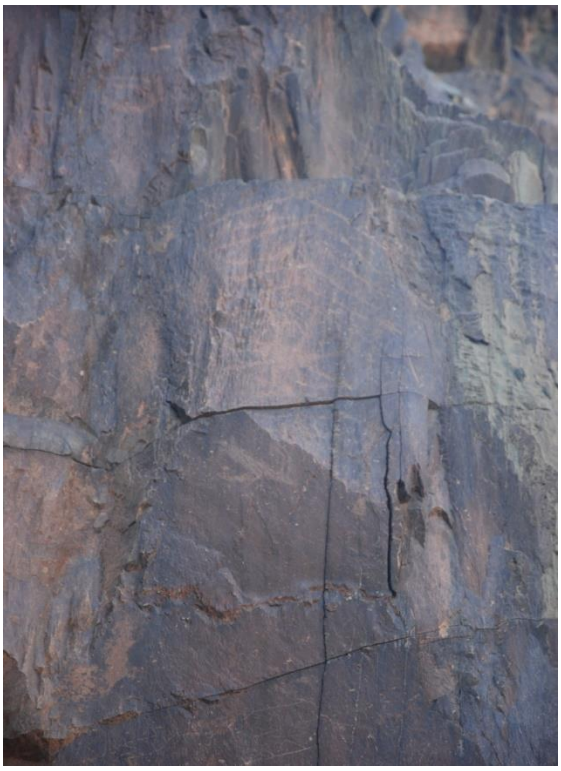
نقلاً عن: درويش، محمود، موقعان للنقوش الصخرية والنواميس غير المنشورة بشبة جزيرة سيناء: "وادي الزرانيق" ومنطقة جبل الجُنة"، صورة ٤٧–٥٠ ، ١٠٣٠.

(صورة ٨٣) قوافل من الجمال من العصر الإسلامي–(وادي البيضا)– © تصوير الباحث

DOI10.21608/cguaa.2022.121388.1120 |محمد جلال محمود –خالد سعد مصطفي

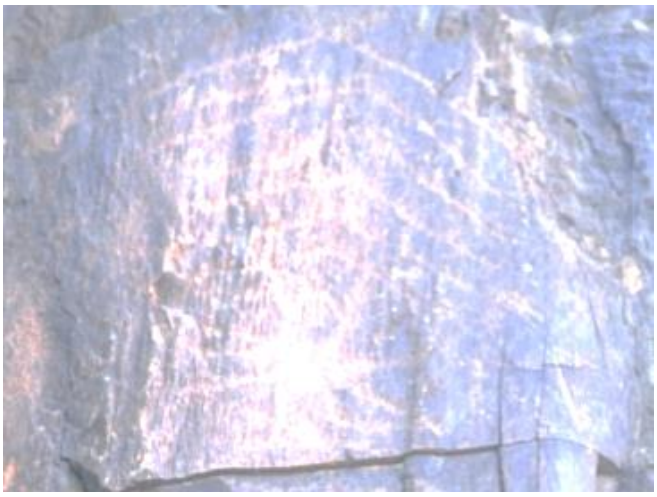
(صورة ٨٤) نقوش متنوعة من العصر الإسلامي

-(وادي البيضا)- © تصوير الباحث



(صورة ٨٥) نقش مشابهه للكعبة والحجر الأسعد؟

-(وادي البيضا)- © تصوير الباحث



(صورة ٨٦) تفصيل لنقش ربما للكعبة والحجر الأسعد؟

-(وادي البيضا)- © تصوير الباحث

(صورة ٨٧) صورة حديثة للكعبة المشرفة مقارنة بالنقش المقابل لها لتقريب تصور شكل النقش

تمثال نصفي من البرونز للإلهة إيزيس أو ملكة بطلمية محفوظ في المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية

Bronze Bust of Isis or Ptolemaic Queen in Alexandria Greco-Roman Museum

نجوى عبد النبي عبد الرحمن إبراهيم

أستاذ الآثار اليونانية والرومانية المساعد كلية الآثار جامعة عين شمس

Nagwa Abdel Naby Abdel Rahman Ibrahim

Assistant Professor, Faculty of Archaeology, Ain Shams University

Nagwa.Ibrahim@arch.asu.edu.eg

الملخص:

يحتوي المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية علي تمثال نصفي مصنوع من البرونز جاء من أبو قير (كانوب)، وهو صغير الحجم يمثل الإلهة إيزيس أو ملكة بطلمية ربما برنيكي الثانية بوضع أمامي مع رأس تتجه قليلا جهة اليسار، التمثال مجوف من الخلف مما يُثير العديد من التساؤلات حول الوظيفة التي صنع من أجلها فهو يستخدم من الأمام فقط؛ فربما أنه كان يستخدم كحلية Applique. ومن هنا يتناول البحث دراسة وصفية لهذا التمثال النصفي وكذلك تحليلية لمعرفة الغرض المصنع من أجله تحديدا من خلال مقارنته بالتماثيل البرونزية النصفية المستخدمة كحليات زخرفية سواء الأسرة أو الآرائك أو الصناديق البرونزية والخشبية أو المذابح البرونزية المتنقلة، بالإضافة إلى أنواع معينة من الأواني البرونزية في مصر خلال العصرين اليوناني والروماني، حيث جاءت العديد من الأمثلة لهذه التماثيل النصفية المصنوعة من البرونز والتي تمثل إلهة أو ملوك. كذلك مقارنة التمثال ببعض التماثيل النصفية المصنوعة من البرونز أو مواد أخرى من داخل مصر أو خارجها والتي تمثل الإلهة إيزيس وكذلك برنيكي الثانية.

الكلمات الدالة: تمثال نصفي لإيزيس؛ برنيكي الثانية؛ برونز؛ حلية زخرفية؛ صناديق؛ مذابح.

Abstract:

The Greco -Roman Museum in Alexandria contains a bronze bust of Isis goddess or a Ptolemaic Queen came from Abu Qir (Canopus). It is a small, representing Isis in a frontal position with a head facing slightly to the left. The statue is hollow from the back, which raises many questions of the function it, It was using from the front only; Perhaps it was using as an applique. The research deals with a descriptive study of this bust as well as an analytical study to find out the function of this bust. And also we will compare it with the bronze busts used as an applique on fulcra of klinae and beds, boxes, vessels and altars from Egypt in the Greek and Roman period. There are many examples of these bronze busts representing the goddess or kings. In addition to compare the statue with some busts made of bronze and other materials from Egypt or out, which represent Isis goddess, and Berenice II.

Key Words: Isis bust, Berenice II, Bronze, Applique, Boxes, Alters.

المقدمة

عثر على العديد من الأشكال النصفية البرونزية في مصر خلال العصرين البطلمي والروماني والتي جاءت من الإسكندرية والفيوم وغيرها من الأماكن الأخرى، حيث جاء معظمها لإلهة أو ملوك وملكات بطالمة أو أباطرة. فضلا عن أن أغلب هذه التماثيل النصفية كانت مجوفة من الخلف مما يدل على استخدامها كحليات زخرفية، والتي تنوعت في احجامها وطريقة تصميمها على حسب الشيء التي كانت تزينه. فكانت الحليات الزخرفية المزينة للفولكرا صغيرة الحجم وبها التفافة قليلة، علي العكس من الحليات الزخرفية التي كانت تزين الصناديق البرونزية أو المذابح المتنقلة والتي كانت تصور بشكل أمامي وكبيرة الحجم. ومن بين هذه الأمثلة التمثال النصفي الخاص بالدراسة وهو تمثال صغير الحجم أيضا تم ذكره في المتحف اليوناني والروماني بالإسكندرية على أنه للإلهة إيزيس وقام بريتشيا بذكر معلومات قليلة عنه.

الوصف:

(صورة ١أ، ب) عبارة عن تمثال نصفي من البرونز مقعر من الخلف، الارتفاع ٥,٥ سم، صنع عن طريق الصب في قالب واحد، يميل لونه إلى اللون الأصفر كناية عن ازدياد معدن النحاس عن القصدير. جاء من ابوقير (كانوب) ومحفوظ في المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية تحت رقم ٢٢٢٨٨ ويرجع إلى العصر الهلينيستي كما ذكر بريتشيا[1]. يصور إيزيس بالتفافة قليلة في الجسم والرأس جهة اليسار، مع ارتفاع الرأس لأعلي قليلا، صورت بوجه ممتلئ وجبهة صغيرة وعيون كانت مطعمة ربما بالزجاج أو الفضة وهو تأثير مصري يوناني معا وحواجب مقوسة. صفف الشعر بتسريحة crock screw حيث ينقسم من المنتصف في شكل خصلات ملتوية على الجانبين، ويتجمع من الخلف في شكل بوكلة كبيرة مع تدلي خصلات ملتفة ومجعدة علي الجانبين، ربما أنها ترتدي عصبة Diadem. كما ترتدي تونيك له فتحة مثلثة عند الرقبة ذو العقدة الإيزيسية مع وجود ثنايا على الأكتاف والصدر. يعلو الرأس تاج عبارة عن الريشة المزدوجة وبينهما قرص الشمس. وهناك شكل أسطواني مثبت في التاج من الخلف.

يتشابه هذا التمثال مع تمثال نصفي أخر من البرونز (صورة ٢)، جاء من جزيرة كريت، الارتفاع ١٧,٥ سم، يرجع للقرن الثاني أو الأول ق.م ومحفوظ في متحف الآثار بهيراكليون تحت رقم AE1736[2] تم صنعه عن طريقة الشمع المفقود، والتمثال مقعر من الخلف. ترتدي إيزيس خيتونا بدون أكمام ومن فوقه عباءة الهيماتيون التى تغطي الكتف الأيمن، والمربوطة في وسط الصدر فيما يعرف بالعقدة الإيزيسية. بينما

[1] BRECCIA, E., *Municipalité le musee Greco-romain*, Bergamo: Istituto italiano d'arti, 1925-1931, 18, pl. IIV, no. 27; LIMC, s.v. Isis, 770, no. 111.

وأيضا راجع: مسعود، عبد الحميد عبد الحميد، "منطقه ابو قير في العصر اليوناني الروماني"، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب/ جامعة عين شمس، ٢٠٠٤، صورة رقم ١٤٠ .

[2] KARETSOU, A., *Κρήτη - Αίγυπτος : Πολιτιστικοί δεσμοί τριών χιλιετιών, κατάλογος; Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου*, 21 Νοεμβρίου 1999 - 21 , Ηρακλείο,, 2000, 498, fig. 499.

تتساقط الحافة الأخرى علي الكتف الأيسر. تميل الرأس قليلا جهة اليمين وتحمل تاج الإلهة حتحور البازيليون Basileion قرص الشمس بين قرني البقرة ويعلوه ريشه مزدوجة، الشعر طويل ومنقسم في منطقة الوسط، بعض الخصلات تتسدل علي الكتفين، ويتجمع الشعر من الخلف في شكل بوكله[٣].

وكذلك يتشابه مع تمثال نصفي آخر من البرونز (صورة ٣) جاء من دروبيتا تورنو سيفيرين Drobeta-Turnu Severin جنوب غرب رومانيا، يمثل إيزيس تصعد من الأكانثوس[٤]. تصور إيزيس بوضع أمامي ومرتدية للخيتون ومن فوقه الهيماتيون الذي يغطي الكتف الايمن والمعقود من أسفله عند الصدر بعقدة إيزيس كما في المثال الخاص بنا، ويتراجع علي الكتف الأيسر، الوجه ممتلئ والرأس تميل قليلا جهة اليمين، والرقبة سمينة والشعر عبارة عن خصلات منقسمة في الوسط، ويتجمع من الخلف في شكل بوكلة كبيرة وهناك خصلات ملتوية ومجعدة تتسدل أسفل الأذنين وعلي الكتفين، وترتدي تاج البازيليون كما في مثال كريت. وثمة مثال آخر من البرونز (صورة ٤) الإرتفاع ٤,٥ سم، ربما أنها كانت ترتدي شيء علي رأسها ولكنه مفقود ربما تاج البازيليون وهناك كسر في الجزء العلوي من الرأس. الشعر منقسم في المنتصف وينسدل علي الكتفين في شكل خصلات مجعدة. ترتدي خيتونا مزينا بإكليل من الزهور وينسدل بين الثديين[٥].

الأشكال النصفية البرونزية:

وفيما يتعلق بتصوير الأشكال النصفية المصنوعة من البرونز في مصر خلال العصرين اليوناني والروماني والتي كانت تمثل الآلهة أو الملوك فهناك العديد من الأمثلة علي ذلك ومنها:

تمثال نصفي من البرونز (صورة ٥) الإرتفاع ١١,٤سم ، جاء من مصر ومحفوظ في متحف ولترز للفنون في بالتيمور تحت رقم ٥٤,٥٩٨. يرجع للعصر الهلينيستي القرن الثالث ق.م. يمثل ملك بطلمي في هيئة ديونيسوس مرتديا لتاج اللبلاب المربوط بأشرطة. نفذ الوجه بالملامح الهلينيستية للحكام والملوك من عيون ذات نظرة عميقة وحواجب متدلية و شفاه مفترقة بعض الشيء وذقن بارزة، الرأس مصورة في وضع ثلاثة ارباع اللفة وتميل إلي اليسار[٦].

وتمثال نصفي آخر من البرونز (صورة ٦) لديونيسوس بقرون الثور Dionysus Tauros مع آثار للباتينا patina باللون الزيتي وعيون مطعمة بالفضة وقرون فضية، المقاسات ٩,١ × ٦,٤ × ٣,١ سم، جاء من الإسكندرية ويرجع للقرن الثاني أو الأول ق.م[٧]. يمثل ديونيسوس بشكل شبابي يصعد من جبهته

[3] KARETSOU, *Κρήτη - Αίγυπτος* , 498, fig. 499.
[4] LIMC, V, 2, Isis , 118.
[5] BRICAULT, L. & PODVIN, J.L.: « Statuettes d' Isis en argent et en bronze », *In Bibliotheca Isiaca*, I, edited by L. Bricault , France, 2008, 20, fig. 28.
[6] HEMINGWAY, S, & PICÓN, C.A., *Pergamon and the Hellenistic Kingdoms of the Ancient World*, New York: the Metropolitam Museum of Art, 2016, 209, no. 130.
[7] MOREL-DELEDALLE, M.: "Migrations divines ", *Catalogue de l'exposition du MUCEM*, Marseille,24 juin au 15 novembre 2015, Arles Actes Sud, 2015, 43-44 et 47, n° 25

قرنان ومرتديا للمترا وإكليل اللباب، وشعر قصير مع خصلات طويلة علي الجوانب وتتدلي علي الرقبة، نفذ بشكل مخيف من خلال تطعيم العين التي جاءت تنظر نظرة مخيفة لمن أمامها مع إنثنائه بسيطة في الرأس، والحواجب المقوسة وفتح الشفاه قليلا. يرتدي خيتونا ذو فتحة علي شكل حرف V ومن فوقه معطف والنبريس Nebris[٨]. كما صور زيوس آمون هليوس (صورة ٧) على هذا النوع من التماثيل من خلال تمثال نصفي من البرونز، جاء من الإسكندرية ويرجع للقرن الثاني أو الأول ق.م[٩] .

وظيفة التماثيل النصفية البرونزية:

وحول وظيفة هذا النوع من التماثيل النصفية المصنوعة من البرونز فهناك العديد من الاستخدامات:

أولها استخدامها كحليات زخرفية Applique لتزين مساند الآرائك أو الأسرة فولكرا fulcra خلال العصرين الهلينيستي والروماني والتي كانت تزين بهذا النوع من التماثيل حيث كان يتم تركيب الأريكة أو السرير ثم توضع الفولكرا (قوائم مساند الأرائك) علي الخشب مباشرة . ومن أبرز الأمثلة أريكة محفوظة في معرض ولترز للفنون في بالتيمور[١٠]مزينة بفولكرا من البرونز بها حليات زخرفية عبارة عن تماثيل نصفية (صورة ٨).

والجدير بالذكر أن الفولكرا كانت تأخذ شكل إطار منحني علي هيئة حرف S حيث يتناسب هذا الشكل مع شكل الذراع، وكانت تزخرف من أعلي بشكل حيواني، أما من أسفل فتزخرف بميدالية بداخلها شكل بشري، مع تزيين المنطقة الواقعة في الوسط بزخارف نباتية[١١]. وهناك العديد من الأمثلة علي ذلك كمثال لفولكرا (صورة ٩، ١٠) تزخرف من أعلي برأس حصان مفتوح الفم وأنف واسع وأذان مطوية للخلف، ومن أسفل بتمثال نصفي للإلهة أرتميس داخل ميدالية مرتدية لخيتون يكشف عن الكتف الأيسر، أما الكتف الأيمن فعليه جلد نبريس وتظهر جعبة السهام من خلف كتفها، وتتجه الرأس جهة اليسار[١٢]. وكذلك نموذج آخر لفولكرا (صورة ١١) تزخرف من أعلى برأس بغل ومن أسفل برأس ساتير داخل ميدالية ومن بينهما زخارف نباتية[١٣]. بالإضافة إلى زوج فولكرا من البرونز (صورة ١٢) جاء من كبمانيا ومحفوظ في المتحف

---

[8] MOREL-DELEDALLE, *Catalogue de l'exposition du MUCEM*, 43-44 , 47, n° 25.

النبريس νεβρίς هو عبارة عن جلد الغزال الصغير ارتبط بديونيسوس وأتباعه. لمزيد من التفاصيل راجع:

SMITH, W ., *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, 2nd ed., Boston: Little, Brown, and Company, 1875, s.v. Nebris.

[9] GRIMM, G.: «Die Vergöttlichung Alexanders des Grossen Ägypten und ihre Bedeutung für den ptolemäischen Königskult», In*: Das ptolemäische Ägypten, Akten des internationalen Symposions* 27. – 29, edited by. H. Machler & V. M. Strocka , Berlin, 1976, 103-112, FIG. 95.

[10] MOREL-DELEDALLE, *Catalogue de l'exposition du MUCEM* , 9, FIG. 1.

[11] BAUDOIN, C., LIOU, B, & LONG, L.: «Une cargaison de bronzes hellénistiques: L'épave *Fourmigue C* à Golfe- Juan », *Archaeonautica* , 12, 1994, 45.

[12] BAUDOIN, & Others, Une cargaison de bronzes hellénistiques, 46; https://www.alamy.com/fulcrum-with-bust-of-artemis-and-horse-protome-.html .

[13] BAUDOIN, & Others, Une cargaison de bronzes hellénistiques, FIG. 23- 32.

البريطاني تحت رقم 1784,0131.4.1 ويرجع إلي القرن الأول الميلادي. مزينة برأس بغل من أعلي وساتير من أسفل وبينهما زخارف نباتية، عيون البغل والساتير مُطعَّمة بالفضة والنحاس[١٤].

كما أنه من الممكن أن يكون التمثال النصفي يزين الفولكرا بدون ميدالية أو إطار دائري وفي هذه الحالة أحيانا يكون محلي الصنع، حيث إن الشكل المعتاد به ميدالية[١٥]. وهناك بعض الأمثلة التي تم تفسيرها بالفعل بأنها فولكرا كالتمثال النصفي الخاص بديونيسوس (صورة ٦) والذي فسر على أنه كان يزين الفولكرا الخاصة بأثاث حجرة المآدب أو من الممكن أن يزين أرجل المناضد[١٦].

ثانيهما: أن هذا النوع من التماثيل النصفية من الممكن أن يُستخدم لتزيين الصناديق المعدنية أو الخشبية[١٧]حيث تم تفسير تمثال إيزيس الذي جاء من كريت (صورة ٢) بأنه كان يزين صندوق أو إناء كبيراً[١٨]. وهناك مثال لصندوق جاء من بومبيي ومحفوظ في متحف نابولي عُرف باسم صندوق تماثيل الآلهة[١٩](صورة ١٣) يزين الوجه الأمامي منه بستة تماثيل نصفية برونزية ربما أنها كانت مطلية بطبقة رقيقة من الفضة نظرا لوجود لون رمادي نتيجة لأكسدة الفضة وضمت هذه التماثيل النصفية الإلهة أثينا وهرميس وديونيسوس وأحدى المعبودات وأبوللو وأرتميس[٢٠]. كما زين الغطاء بتمثال نصفي لسيرابيس ولكنه مفقود الآن. وتم تفسير هذه التماثيل علي أنها تماثيل لملوك وملكات بطالمة في هيئة آلهة حيث صور بطلميوس الثاني في هيئة الإله ديونيسوس. وبرنيكي الثانية في هيئة الإلهة أثينا وبطلميوس الثالث في هيئة الإله هيرميس[٢١].

هذا وقد تم العثور على تمثال نصفي كان يزين صندوق جاء من حي Skardhana في ديلوس (صورة ١٣) ومحفوظ في متحف ديلوس تحت رقم F 133 ويرجع للقرن الثاني ق.م . يمثل الإله هيرميس برأس يخرج منها جناحان علي عكس تصويره علي صندوق بومبيي بدون أجنحة علي الرأس[٢٢]. كما تم تفسير التمثال البرونزي للملك البطلمي في هيئة الإله ديونيسوس على أنه فولكرا لسرير أو آريكة، ولكن من خلال الحجم الكبير لهذا التمثال النصفي فيري البعض أنه كان يزين شيء أخر عبارة عن قطعة من الأثاث وهو صندوق ملكي[٢٣].

14 MOREL-DELEDALLE, *Catalogue de l'exposition du MUCEM*, 9, FIG. 3.
15 BAUDOIN, & Others, Une cargaison de bronzes hellénistiques, 54.
16 MOREL-DELEDALLE, *Catalogue de l'exposition du MUCEM*, 43-44 et 47, n° 25.
17 KARETSOU, *Κρήτη - Αίγυπτος* , 498, FIG. 499.
18 KARETSOU, *Κρήτη – Αίγυπτος*, 498, FIG. 499.
19 QUEYREL, F.: «Portraits de souverains lagides à Pompéi et à Délos», *BCH* 108, 1984, 267, FIGS. 1,2.
20 QUEYREL, «Portraits de souverains lagides à Pompéi», 269.
21 QUEYREL, «Portraits de souverains lagides à Pompéi», 269ff.
22 QUEYREL, «Portraits de souverains lagides à Pompéi», 295; SIEBERT, G.: « Mobilier délien en bronze», *BCH. Suppl*, 1, 1973, 561.
23 HEMINGWAY & PICÓN, *Pergamon and the Hellenistic Kingdoms*, 209, no. 130.

والجدير بالذكر أنه من خلال الحليات الزخرفية بهذا الشكل سواء لإيزيس أو غيرها من الآلهة فيبدو أن هذا النوع من الصناديق التي كانت تزين بهذه الحليات كان موجود في مصر ولكن لم يعثر علي هذه الصناديق بل عثر علي الحليات التي كانت تزينها سواء في مصر أو كريت حيث أن مصر هي التي أثرت في كريت فقد كان تمثيل مثل هذه الأشكال النصفية على الصناديق يرمز إلى ذوق بعض الملوك المصريين الذين يحتفظون في هذه الصناديق بأشياء ثمينة خلال العصر الهلينيستي[٢٤].

ثالثهما: أن هذا النوع من الحليات الزخرفية من الممكن أن يزين المذابح البرونزية المحمولة الخاصة بإيزيس وهناك أجزاء من مذبح (صورة ١٤) جاء من لأَمبَايزيس شمال شرق الجزائر تم تركيب المذبح علي صندوق خشبي، الطول ٧٢ سم، العرض ٢١سم، ومحفوظ في متحف الجزائر كل وجه من الوجوه الأربعة للمذبح مستطيل الشكل ومزين بحليات زخرفية برونزية ، أما الأركان الخاصة بالصندوق فمزخرفة بسلينوي ومن فوقه اسفنكس[٢٥] .

لذا ومن خلال استعراض وظائف هذا النوع من التماثيل البرونزية وكذلك حجم التمثال الصغير محل الدراسة مقارنة بأحجام الأمثلة الأخرى وطريقة تنفيذ التمثال التي تميل قليلا جهة اليسار وبزاوية، فمن الممكن القول: أن هذا التمثال النصفي كان يزين الجزء السفلي من فولكرا أحد الأرائك أو الأسرة. أو من الممكن أنه كان يزين صندوقاً ولكنه صغير الحجم بيكسيس Pyxis من البرونز والذي كان يستخدم في حفظ الحلي والمتعلقات الخاصة بالنساء[٢٦] حيث كان يوضع في الجوانب وليس الوسط نظرا لطريقة تصوير الجسم كما ظهر في التماثيل الجانبية الخاصة بصندوق بومبيي فربما كان معها تماثيل نصفية أخرى أو ملوك في شكل آلهة.

عبادة إيزيس:

عبدت إيزيس من قبل في مدن اليونان الساحلية في نهاية القرن الرابع ق. م وانتشرت في جميع أنحاء اليونان وآسيا الصغرى في القرن الثالث والثاني ق. م وعبدت في مصر خلال العصر الهلينيستي بواسطة المصريين واليونانيين ضمن الثالوث المقدس فهي زوجة لسيرابيس وأما لحربوقراط ، بل وأصبحت أهم آلهة الثالوث السكندري المقدس بدلا من سيرابيس وانتشرت عبادتها بشكل كبير فهي أعظم إلهة بين الآلهة جميعا، أما عن معابدها فتشير المصادر الأدبية ومنها Arrian أن الإسكندر الأكبر أمر ببناء معبد لها في لوخياس عند تأسيسه مدينة الإسكندرية[٢٧]. وكان لها العديد من المعابد في العصر البطلمي وكان

[24] QUEYREL, «Portraits de souverains lagides à Pompéi», 299f.

[25] LAPORTE, J-P.: «Isiaca d' Algérie ,Maurétanie, Numidie et Partiedela Proconsulaire », In *Isis en Occident, Religions in the Graeco-Roman World*, 151, edited by. H.S. Versnel, & R.V. Broek, 2015, 303 , fig. 21.

[26] RICHTER, G., LITT ,D .,& MILNE, M., *Shapes And Names Of Athenian Vases*, New York :The Metropolitan Museum of Art, 1935, 20 .

[27] ARRIAN, *The Anabasis of Alexander*, III, I.

أهمها معبدين؛ معبد بهبيت الحجر في الدلتا ويسمى إيزيون[٢٨]، ومعبدها في فيله في صعيد مصر حيث كان هذا المعبد من أهم أماكن عبادتها في عهد البطالمة[٢٩] فلم تكن تبني هذه المعابد دون تدخل الدولة حيث كانت إيزيس تتمتع بعلاقة مميزة مع السلطة[٣٠]، ومن المرجح أن البطالمة أقاموا لها معابد كثيرة أخرى في الإسكندرية ومحيطها حيث عبدت باعتبارها إلهة فاروس الحامية (إيزيس فاريا)[٣١]. كما كان لها أماكن عبادة لم تكن أقل أهمية عن هذه الأماكن في وادي النيل؛ فبني لها معبدا في أسوان في عصر بطلميوس الثالث والرابع، وكذلك معبد في دير الشلويت بالقرب من مدينة حابو. هذا بالإضافة إلي معابد أخرى لها في هرموبوليس وأوكسيرنخوس ومنف وقرى الفيوم. وربما أن بعض من أماكن عبادتها كانت عبارة عن مقاصير يخدمها عدد قليل من الكهنة أو من الممكن أن يكون كاهن واحد[٣٢]. كما انتشرت عبادتها بقوة خلال العصر الروماني سواء داخل مصر أو خارجها ومن بين المعابد الخاصة بها خلال العصر الروماني معبد الرأس السوداء بالإسكندرية[٣٣]. أما عن عبادتها في (كانوب) أبو قير وهو مكان العثور علي التمثال النصفي محل الدراسة فلم يذكر بريتشيا الذي قام بنشره المكان المحدد الذي تم العثور عليه، هل هو هيراكليون أم مينوتس؟ فقد رجحت الآراء إلى وجود معبد لها على التل الرملي في مينوتس[٣٤]، مع وجود معبد لسيرابيس يرجع للعصر البطلمي خاص بالاستشفاء[٣٥] وبما أنها طرف من الثالوث السكندري فربما كان لها مقصورة خاصة بها في هذا المعبد. أو ربما كان لها مقصورة في معبد أفروديتي المتحدة مع زيفيروس Zephyrus إله الرياح الغربية والمتشبهة بإيزيس في زفيريون بأبو قير[٣٦]. فقد اختلف اللقب الذي حملته باختلاف الأماكن التي عبدت فيها؛ فعرفت في هيراكليون بإلهة البحار وفي كانوب هادية الآلهة وفي مينوتس إلهة الحق[٣٧].

---

[٢٨] دونان، فرانسواز، زفي كوش، كريستيان ، *الآلهة والناس في مصر من ٣٠٠٠ ق.م إلى ٣٩٥ م*، ت. فريد بوري، ذكية طبوزادة، القاهرة، ١٩٩٧،٢٥٢.

[٢٩] قادوس، عزت، *آثار مصر في العصرين اليوناني والروماني*، الإسكندرية، ٢٠٠١م، ٢٠٣ وما بعدها.

[30] DUNAND, F.: «culte d' Isis ou religion Isiaque », *In Isis on the Nile: Egyptian Gods in Hellenistic and Roman Egypt*. Proceedings of the IVth International Conference of Isis Studies, Liège, November 27-29 2008, edited by. Laurent-Bricault & M. J., Versluys, Leiden, 2010, 43.

[٣١] قادوس، عزت، *فنون الإسكندرية القديمة*، الإسكندرية، ٢٠٠١م، ١٠٦.

[٣٢] دونان، *الآلهة والناس في مصر*، ٢٥٢.

[٣٣] قادوس،عزت، *مواقع أثرية من العصرين اليوناني والروماني*، ١٣٩ وما بعدها؛ عاقول، هند، "معبد الرأس السوداء بالإسكندرية مثال فريد للعمارة الرومانية في مصر"، *دراسات في آثار الوطن العربي*، ع. ١٨، ٢٠١٦م، ٦٨٤– ٧٠٧.

[٣٤] حسني، يسريه عبد العزيز، *البعث الجديد، اكتشاف الآثار الغارقة في أبي قير والإسكندرية*، القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٨م، ٢٧، ١١٤.

[35] STRABO, Geog, XVII, I, 17.

وأنظر أيضا: حسني، *البعث الجديد*، ٧٩.

[٣٦] حسني، *البعث الجديد*، ٧٧.

[٣٧] حسني، *البعث الجديد*، ٨٤. وراجع أيضا:

P. Oxy, vol. XI, P. 197, no. 1380, line. 60f. .

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه الآن: هل هذا التمثال النصفي للإلهة إيزيس بالفعل أم أحدى ملكات البطالمة في هيئة إيزيس؟ حيث تشبهت بالإلهة إيزيس العديد من ملكات البطالمة من ارسينوي الثانية ومن خلفوها، فمن الممكن أن يكون هذا التمثال النصفي لأرسينوي الثانية أو برنيكي الثانية فهما اكثر الملكات البطلميات التي تشبهت بإيزيس وعبدت في أبو قير. حيث جاءت العديد من الأمثلة الخاصة بملوك وملكات البطالمة من خليج أبو قير ومن بينها تماثيل لبرنيكي الثانية (صورة رقم ١٥ب) لرأس من حجر الديوريت الارتفاع ١٣,٧سم، ويرجع إلى القرن الثالث ق.م[٣٨] والتى كان لها عبادة مثلها في ذلك مثل الملوك والملكات البطالمة؛ فمن المعروف أن بطلميوس الثاني أسس عبادة لوالديه بطلميوس الأول وبرنيكي الأولي وبعدما لقيت هذه العبادة قبول وترحاب من الشعب قام بتأسيس عبادة له هو وزوجته أرسينوي الثانية، ومن بعد ذلك قام البطالمة بنفس الشيء. وتُحدثنا المصادر الأدبية عن احتفال خاص ببرنيكي أنشأهُ لها بطلميوس الثالث (٢٤٧ – ٢٢١ ق.م) فقد ذكر مرسوم كانوب عام ٢٣٨ ق.م[٣٩] أنه عندما توفيت برنيكي قام بطلميوس الثالث بإنشاء عبادة لها واحتفال خاص تكريماً لها في جميع المعابد[٤٠]. كما قام بطليموس الرابع بتأسيس عبادة لها عام ٢١١–٢١٠ ق.م[٤١] وتم تأليهها هي وبطلميوس الثالث أثناء حياتهما تحت لقب يورجيتيس[٤٢] . وتم الكشف عن بقايا معبد لها في الإسكندرية بمنطقة كوم الدكة وخبيئة كبيرة من التماثيل ترجع للعصر البطلمى مختلفة الأحجام والأنواع[٤٣]. كما عثر ايضا على لوحة تأسيس معبد من الذهب الخالص لبطلميوس الثالث في القطاع الشمالي من هيراكليون في عام ٢٠٠٣م وكانت تحمل نقشا يونانيا مذكور به بطلميوس الثالث وزوجته برنيكي الثانية وهو دليل على تأسيس معبد لبطلميوس الثالث وبرنيكي الثانية في هيراكليون ووجود عبادة لهما[٤٤].

ويمكن ترجيح أن هذا التمثال النصفي الخاص بنا هو لبرنيكي الثانية وذلك من خلال ملامح الوجه وطريقة تصوير الرقبة حيث يتشابه التمثال النصفي محل الدراسة مع رأس من الرخام لبرنيكي الثانية (صورة ١٥ج) محفوظة في متحف الآثار في ميونخ وترجع إلي ٢٤٦– ٢٢١ ق.م فتظهر نفس النظرة العلوية التي

38 GODDIO, F., & CLAUSS, M. (eds.), *Egypt's Sunken Treasures*, Berlin: Martin-Gropius-Bau, 2006, FIG. 17.

39 PFEIFFER, S., Das Dekret Von Kanopos (238 v.chr), Kommentar und Historische Auswertung eines dreisprachigen synodaldekretes der Ägyptischen priester zu ehren Ptolemaios III und Seiner Familie, Leipzig: Saur München, 2004, 190 ; COLIN, F., « les prêtresses indigenes dans L'Egypte Hellénistique et Romaine une Question á la Croisée des sources Grecques et Égyptiennes », *le Rôle et le statut de la femme en Égypte hellénistique* , romaine et byzantine, edited by H., Melaerts, & L. Mooren , Bruxelles-Leuven 27-29 Novermbre 1997, 2002, 69 .

40 SHARPE, S., *The Decree of Canopus, in Hieroglyphics and Greek with translations and an Explanations of the Hieroglyphical Characters*, London: Russel Smith, 1870 , 18 , 55.

41 GODDIO, & CLAUSS, *Egypt's Sunken Treasures*, FIG. 17.

42 MAHAFFY, J.P., *A History of Egypt Under the Ptolemaic Dynasty*, IV, New York, 1899, 79ff.

43 GODDIO, & CLAUSS, *Egypt's Sunken Treasures*, FIG. 17.

٤٤ الارتفاع: ١١سم، العرض ٥سم، محفوظة في المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية تحت رقم SCA876 لمزيد من التفاصيل راجع:

GODDIO, & CLAUSS, *Egypt's Sunken Treasures*, FIG.161.

تميزت بها ملكات البطالمة. كذلك الوجه البيضاوي والوجنات الممتلئة والشفاه الممتلئة والذقن الدائرية كما ذكرت أولجا بالاجيا Olga Palagia في مقالتها عن برنيكي الثانية بأنها كانت تتميز بهذه الملامح في التصوير[٤٥]، بالإضافة إلى الرقبة السمينة المحتوية علي خطوط، وطابع الحسن وهي الملامح التي ظهرت بها علي الأعمال الفنية المختلفة كرأس من الرخام جاء من هيرموبوليس ماجنا بالمنيا[٤٦] (صورة ١٥د). وكذلك لوحة الفسيفساء التي جاءت من تل تيماي Timai والمحفوظة في المتحف اليوناني والروماني بالإسكندرية[٤٧] والتي صورتها بنفس هذه الملامح التي ظهرت بها علي العملات البطلمية أيضا.

التاج:

ترتدي برنيكي الثانية تاج عبارة عن قرص الشمس بين ريشتين وليس البازيليون التي اعتادت إيزيس الظهور به علي هذا النوع من التماثيل أثناء العصرين البطلمي والروماني وهو التاج الخاص بحتحور وهو عبارة عن قرص الشمس بين قرني البقرة ويعلوه الريشتان وظهر في مثال كريت كما ذكرنا سالفا، وظهرت أيضا على تماثيل أخرى من البرونز والفضة ترجع للعصر الروماني بنفس التاج[٤٨] مما يرجح أنها ليست إيزيس وأنها برنيكي الثانية التي ارتدت تاجاً عبارة عن قرص الشمس بين ريشتين وهو تاج شائع كان يرتديه الملوك والملكات سواء في مصر الفرعونية أو في العصرين البطلمي والروماني، حيث كان من المعتاد أن يرتدي الملوك والملكات البطالمة التيجان المصرية الخالصة وكذلك أن تصور الملكات بملابس وعقدة إيزيس[٤٩].

وصورت نفرتاري ترتدي هذا التاج الشائع من خلال رسم جداري (صورة ١٦أ) من مقبرة الملكة نفرتاري بوادي الملكات في طيبة الأسرة التاسعة عشر[٥٠]. وكذلك بعض الآلهة الأخرى المصرية مثل الإله مونتو إله الحرب كتصويرة على لوحة تمثل مرسوماً علي شرف كاليماخوس (صورة ١٦ب) جاءت من صرح معبد الكرنك ومحفوظة في المتحف المصري بتورين وترجع إلي ٣٩ ق.م[٥١] يظهر الإله مونتو بقرص الشمس بين ريشتين. كما ارتبط بشكل كبير بالإله آمون رع وهناك مثال من البرونز (صورة ١٦ج)، الارتفاع ٢٦سم، جاء من صا الحجر (سايس)، ومحفوظ في متحف طنطا تحت رقم TA 3373، يصور الإله أمون رع واقفا علي قاعدة مستطيلة الشكل ومرتديا نفس التاج من قرص الشمس بين ريشتين ويتقدمها حية الصل[٥٢].

45 PALAGIA, O.: «Berenike II in Athens», In *Early Hellenistic Portraiture: Image, Style, Context*, 14, edited by P. SCHULTZ, & R.VON DEN HOFF, , Cambridge, 2007, 242F.

46 DASZEWSKI, W.A, *Corpus of mosaics from Egypt, I: Hellenistic and early Roman period*, Mainz am Rhein, 1985, PL. 42.

47 DASZEWSKI, *Corpus of mosaics from Egypt*, PL. 41a.

48 BRICAULT, & PODVIN, *In Bibliotheca Isiaca*, 24- 27.

49 GODDIO & CLAUSS, *Egypt's Sunken Treasures*,60.

50 COLE, S. E., *Beyond the Nile: Egypt and the Classical World*, Los Angeles: Paul Getty, 2018, FIG. 7.

51 COLE, *Beyond the Nile*, fig. 102.

52 BOUSSAC, M.F & SEIF EL DIN, M., *La gloire d' Alexandrie*, Musées de la ville de Paris.; Musée du Petit Palais, Paris, 1998, CAT. 115.

بالإضافة إلى استمرار ظهوره مع الأباطرة الرومان فظهر به الإمبراطور نيرون (صورة ١٦د) وغيره[٥٣]. ومن خلال ما سبق يتضح أن هذا التمثال النصفي يصور ملكة بطلمية وهي برنيكي الثانية في هيئة الإلهة إيزيس.

التأريخ:

ذكر بريتشيا أن هذا التمثال النصفي يرجع للعصر الهلينيستي[٥٤] ويؤكد ذلك طريقة تصوير الملكة البطلمية برنيكي الثانية وهي تتشبه بإيزيس بالعقدة الإيزيسية وتسريحة الشعر crock screw حيث إن هذه التسريحة ظهرت مع الملكات البطلميات منذ القرن الثاني ق.م وقبل ذلك كانت تسريحة melon coiffure وكذلك يتضح أيضا من خلال النماذج الخاصة بالمقارنة سابقة الذكر.

الخاتمة:

- ظهرت التماثيل النصفية صغيرة الحجم أو كبيرة الحجم والتي كانت مجوفة من الخلف لتستخدم كحليات زخرفية Appliqué لترى من الأمام فقط حيث أنها كان يتم لصقها من الخلف في القطعة التي كانت تزينها .
- ظهرت الأشكال النصفية البرونزية بكثرة في مصر خلال العصرين اليوناني والروماني والتي كانت تمثل إلهة يونانية أو مصرية أو ملوك وملكات بطالمة في هيئة إلهة.
- استخدمت هذه الأشكال النصفية البرونزية لتزين الفولكرا الخاصة بمساند الآرائك أو السرائر وفي هذه الحالة تكون التماثيل النصفية المصنوعة من البرونز صغيرة الحجم ومن الممكن أن تكون داخل إطار دائري وهو الشكل المعتاد، حيث تزين الفولكرا التي تتخذ شكلاً أقرب ما يكون لحرف S من أعلى برأس حيوان ومن أسفل بشكل نصفي لإلهة أو ملكة في شكل إلهة وتزين المسافة الواقعة بينهما بالزخارف النباتية.
- كما استخدمت هذه الأشكال النصفية المصنوعة من البرونز أيضا لتزين الأواني البرونزية صغيرة الحجم مثل أواني البيكسيس.
- فضلاً عن استخدام الأشكال النصفية البرونزية كبيرة الحجم لتزين الصناديق البرونزية والخشبية حيث من الممكن أن تزين واجهة الصندوق أو تزين الغطاء الخاص به. والجدير بالذكر أن هذا النوع من الصناديق الملكية عرف في مصر خلال العصرين البطلمي والروماني وكان يزين بتماثيل نصفية لملوك وملكات البطالمة ولكن لم يتم العثور على الصندوق كامل بل عثر على التماثيل البرونزية النصفية التي كانت تزينه. وفي بعض الأحيان كان من الممكن أن تزين هذه الأشكال النصفية المذابح البرونزية المتنقلة.

53 GERNIER, J.C., «L' empereur et le pharaon », *In Egypte Romaine*: l' autre Egypte, edited by. A., Bernand , 1997.

54 BRECCIA, *Municipalie le musee Greco-romain*, 18, pl. IIV, no. 27; LIMC, s.v. Isis, 770, no. 111.

- يعتبر هذا التمثال النصفي محل الدراسة هو للملكة برنيكي الثانية المتشبهة بالإلهة إيزيس وليس للإلهة إيزيس وذلك من خلال ملامح الوجه المميزة الخاصة ببرنيكي الثانية، كما أنها ارتدت تاجاً عبارة عن قرص الشمس بين ريشتين، وليس تاج البازيليون التي اعتادت إيزيس على الظهور به في هذا النوع من التماثيل التي ترجع للعصرين اليوناني والروماني، حيث أن هذا التاج هو تاج مصري خالص ارتبط بشكل كبير بالإله أمون رع ولكن علي الرغم من ذلك صور مع العديد من الإلهة المصرية والملوك والملكات البطالمة وكذلك الأباطرة الرومان.

- تم تأليه برنيكي الثانية هي وزوجها بطلميوس الثالث أثناء حياتهما تحت لقب يورجيتيس وعبدت ف مدينة الإسكندرية حيث عثر على بقايا معبد لها في منطقة كوم الدكة، وكذلك عبدت أيضا في هيراكليون والتي وجد بها لوحة ودائع الأساس لبطلميوس الثالث الذي اسس معبد لعبادته هو وزوجته.

ثبت المصادر و المراجع

أولا: المصادر:

–ARRIAN, *The Anabasis of Alexander*, trans by.Chinnock, EJ., (LCL), London, 1883 .

–P. Oxy, I, GRENFEL, B. & HUNT,A.S., *Oxyrhynchus Papyri*. Egypt Exploration Fund, Graeco-Roman Branch, London, 1898 .

–STRABO, *Geography*, with an English trans. by. H.Jones, (LCL), London , 1924.

ثانيا: المراجع العربية:

– مسعود، عبد الحميد عبد الحميد، "منطقه ابو قير في العصر اليوناني الروماني"، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب/ جامعة عين شمس، ٢٠٠٤.

– Masʾūd, ʿAbd al- Ḥamīd, "Manṯiqat Abū qīr fi al ʿaṣr al Yūnānī waʾl-Rūmānī", Master Thesis, Faculty of Arts, Ain Shams University, 2004 .

– قادوس، عزت حامد ذكي، *آثار مصر في العصرين اليوناني والروماني*، الإسكندرية، ٢٠٠١.

– Qādūs, ʿIzzat Ḥāmid Zakī, *Aṯar Miṣr fi al-ʿasrīn al-Yūnānī waʾl-Rūmānī*, Alexandria, 2001.

– .....، *مواقع أثرية من العصرين اليوناني والروماني*، الاسكندرية،٢٠١٠.

– ....., *Mawāqiʿ aṯarīya min al- ʿaṣrīn al-yūnānī waʾl-Rūmānī*, Alexandria, 2001.

– دونان، فرانسواز ، زفي كوش، كريستيان ، *الآلهة والناس في مصر من ٣٠٠٠ق.م – ٣٩٥م*، ت. فريد بوري، ذكية طبوزادة، القاهرة، ١٩٩٧.

– Dunand, Françoise , Zivie-Coche, Christiane, *al -Aliha waʾl-nās fi Miṣr min 3000-395 BC*, translated by. Farid Boury, Zakia Topozada, Cairo, 1997.

– عاقول، هند، "معبد الرأس السوداء بالإسكندرية مثال فريد للعمارة الرومانية في مصر"، *دراسات في آثار الوطن العربي*، ع. ١٨، ٢٠١٦م.

– ʿAqūl, Hind, «Maʿbad al- Raʾs al-Sawdāʾa biʾl-Iskandarīya miṯāl farīd liʾl-ʿImāra al-rūmānīya fi Miṣr», *Dirāsāt fi aṯār al-Watan al-ʿArabī* 18, 2016.

– حسني، يسريه عبد العزيز، *البعث الجديد، أكتشاف الآثار الغارقة في أبي قير والإسكندرية*، القاهرة، ٢٠٠٨م.

– Husnī, Yusrīya, ʿAbd al-ʿAzīz, al-baʿaṯ al-ġadīd, Iktišāf al-aṯār al-ġāriqa fī Abū Qīr waʾl-Iskandarīya, Cairo, 2008 .

ثالثا: المراجع الأجنبية:

– BRECCIA, E., *Municipalie le musee Greco-romain*, Bergamo: Istituto italiano d'arti, 1925-1931.

– BRICAULT, L. & PODVIN, J.L.: « Statuettes d' Isis en argent et en bronze », In *Bibliotheca Isiaca*, I, edited by L. Bricault , France, 2008.

– BAUDOIN, C., LIOU, B, & LONG, L.: «Une cargaison de bronzes hellénistiques: L'épave *Fourmigue C* à Golfe- Juan », *Archaeonautica* , 12, 1994.

– BOUSSAC, M.F& SEIF EL DIN, M., *La gloire d' Alexandrie*, Musées de la ville de Paris.; Musée du Petit Palais, Paris, 1998.

– COLE, S. E., *Beyond the Nile: Egypt and the Classical World*, Los Angeles: Paul Getty, 2018.

– COLIN, F. « les prêtresses indigenes dans L'Egypte Hellénistique et Romaine une Question á la Croisée des sources Grecques et Égyptiennes », *le Rôle et le statut de la femme*

en Égypte hellénistique , romaine et byzantine, edited by H., Melaerts, & L. Mooren , Bruxelles-Leuven 27-29 Novermbre 1997, 2002.

- DASZEWSKI, W.A, *Corpus of mosaics from Egypt, I: Hellenistic and early Roman period*, Mainz am Rhein, 1985.
- DUNAND, F.: «culte d' Isis ou religion Isiaque », *In Isis on the Nile: Egyptian Gods in Hellenistic and Roman Egypt.* Proceedings of the IVth International Conference of Isis Studies, Liège, November 27-29 2008, edited. by. Laurent-Bricault & M. J., Versluys, Leiden, 2010.
- HEMINGWAY, S, & PICÓN, C.A., *Pergamon and the Hellenistic Kingdoms of the Ancient World*, New York: the Metropolitam Museum of Art, 2016.
- GERNIER, J.C., «L' empereur et le pharaon », *In Egypte Romaine*: l' autre Egypte, edited by. A., Bernand , 1997.
- GODDIO, F., & CLAUSS, M. (eds.), Egypt's Sunken Treasures, Berlin: Martin-Gropius-Bau, 2006.
- GRIMM, G.: «Die Vergöttlichung Alexanders des Grossen *Ägypten und ihre Bedeutung für den ptolemäischen Königskult* » , *In Das ptolemäische Ägypten, Akten des internationalen Symposions* 27. – 29, edited. by. H. Machler & V. M. Strocka , Berlin, 1976, 103-12.
- KARETSOU, A., *Κρήτη - Αίγυπτος : Πολιτιστικοί δεσμοί τριών χιλιετιών, κατάλογος*, Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου, 21 Νοεμβρίου 1999 - 21 , Ηρακλείο,, 2000.
- LAPORTE, J-P.: «Isiaca d' Algérie ,Maurétanie, Numidie et Partiedela Proconsulaire », In *Isis en Occident, Religions in the Graeco-Roman World*, 151, edited. by. H.S. Versnel, & R.V. Broek, 2015.
- MAHAFFY, J.P., *A History of Egypt Under the Ptolemaic Dynasty*, IV, New York, 1899.
- MOREL-DELEDALLE, M.: "Migrations divines ", *Catalogue de l'exposition du MUCEM*, Marseille,24 juin au 15 novembre 2015, Arles Actes Sud, 2015, 43-44 et 47.
- NIKOLOSKA, A., *The Bronze Bust of Isis- Demeter from Nicea*, 903, 2 – 146, 9- 19, fig. 1- 15.
- PALAGIA, O.: «Berenike II in Athens», In *Early Hellenistic Portraiture: Image, Style, Context*, 14, edited by P. SCHULTZ, & R.VON DEN HOFF, , Cambridge, 2007.
- PFEIFFER, S., Das Dekret Von Kanopos (238 v.chr), Kommentar und Historische Auswertung eines dreisprachigen synodaldekretes der Ägyptischen priester zu ehren Ptolemaios III und Seiner Familie, Leipzig: Saur München, 2004.
- QUEYREL, F.: «Portraits de souverains lagides à Pompéi et à Délos», *BCH* 108, 1984.
- RICHTER , G. , LITT ,D . ,& MILNE , M ., Shapes And Names Of Athenian Vases , New York :The Metropolitan Museum of Art, 1935 .
- SHARPE, S., *The Decree of Canopus, in Hieroglyphics and Greek with translations and an Explanations of the Hieroglyphical Characters*, London: Russel Smith, 1870.
- SIEBERT, G.: « Mobilier délien en bronze», *BCH. Suppl*, 1, 1973.
- SMITH, W., *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, 2nd ed., Boston: Little, Brown, and Company, 1875.

أ

ب

(صورة ١ أ، ب) وجه وظهر تمثال من البرونز، الارتفاع ٥,٥ سم، جاء من ابو قير ومحفوظة في المتحف اليوناني والروماني بالإسكندرية تحت رقم 22288 ويرجع إلى العصر الهلينيستي.

BRECCIA, *Municipalie le musee Greco-romain*, 18, PL. IIV, no. 27; LIMC, s.v. Isis, 770, no. 111.

(صورة ٢) تمثال نصفي من البرونز، جاء من جزيرة كريت، الارتفاع ١٧,٥ سم، محفوظ في متحف الآثار بهيراكليون تحت رقم AE1736. ويرجع للقرن الثاني أو الأول ق.م

Karetsou, A, Κρήτη - Αίγυπτος , 498, fig. 499.

(صورة ٣) تمثال نصفي من البرونز جاء من دروبيتا تورنو سيفيرين. يمثل إيزيس تخرج من الأكانثوس.

LIMC, V, 2, Isis , 118

DOI 10.21608/cguaa.2022.117741.1115 | نجوى عبد النبي

(صورة ٤) تمثال نصفي من البرونز، الارتفاع ٤,٥ سم.

BRICAULT,& PODVIN, In *Bibliotheca Isiaca*, 20, FIG. 28.

(صورة ٥) تمثال نصفي من البرونز، الارتفاع ١١,٤سم ، جاء من مصر ومحفوظ في متحف ولترز للفنون في بالتيمور تحت رقم ٥٤,٥٩٨. ويرجع للعصر الهلينيستي القرن الثالث ق.م. يمثل ملك بطلمي في هيئة ديونيسوس.

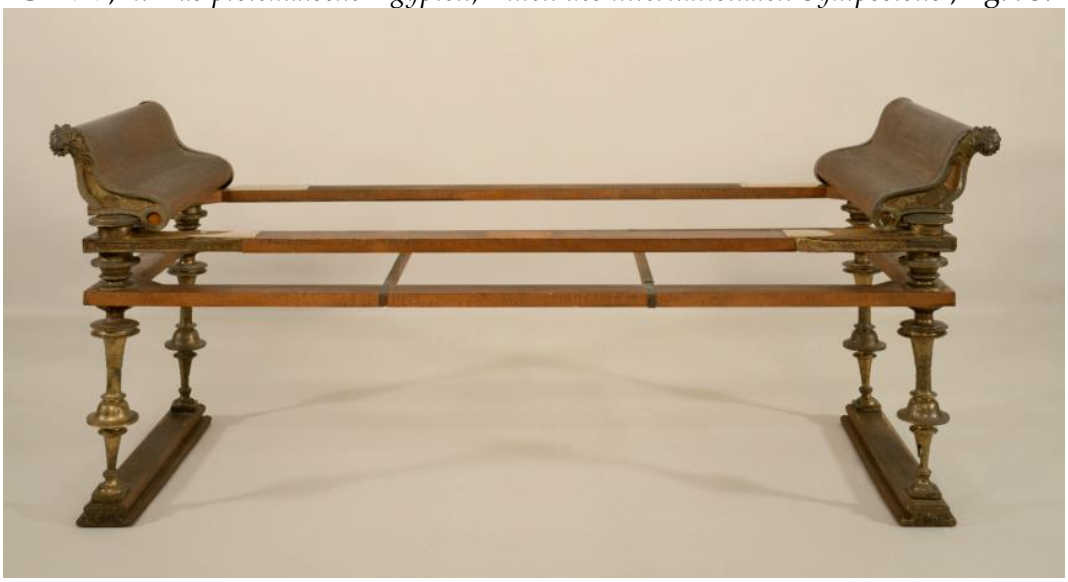
HEMINGWAY, & PICÓN, *Pergamon and the Hellenistic*, 209, no. 130.

(صورة ٦) تمثال نصفي من البرونز لديونيسوس بقرون الثور، المقاسات ٩,١ × ٦,٤× ٣,١ سم، جاء من الإسكندرية، ومحفوظ من ضمن مجموعة خاصة في ألمانيا تحت رقم ٠٣,٠٥,٢٠١١ ويرجع للقرن الثاني أو الأول ق.م.

MOREL-DELEDALLE, *Catalogue de l'exposition du MUCEM*,, 43-44 ,47, n° 25.

(صورة ٧) تمثال نصفي من البرونز، جاء من الإسكندرية، ويرجع للقرن الثاني أو الأول ق.م . يمثل زيوس آمون هليوس.

GRIMM, *In Das ptolemäische Ägypten, Akten des internationalen Symposions* , fig. 95.



(صورة ٨) أريكة محفوظة في معرض ولترز للفنون في بالتيمور مزينة بالحليات الزخرفية ابليك على الفولكرا قوائم مساند الأرائك.

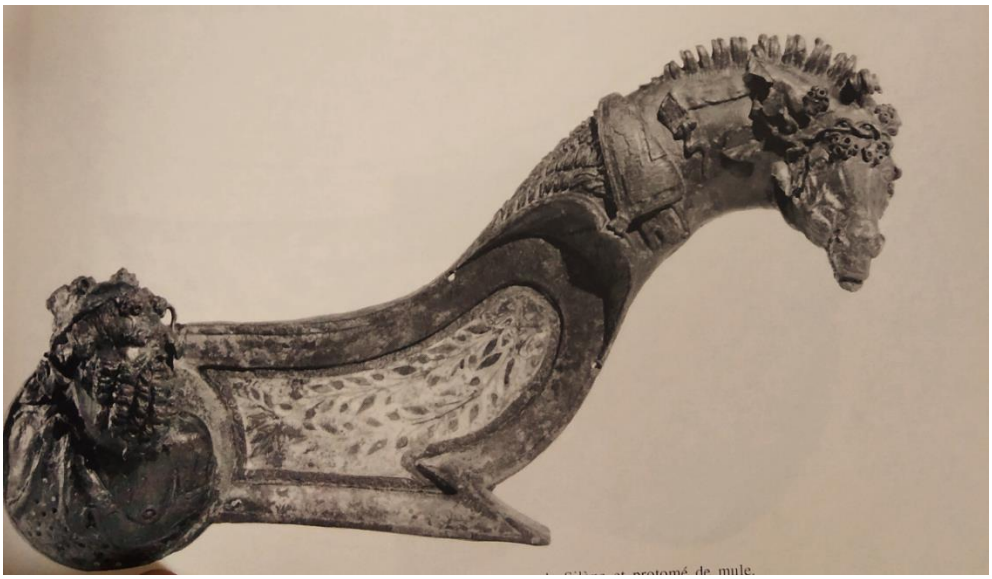
MOREL-DELEDALLE, *Catalogue de l'exposition du MUCEM*, 9, FIG. 1.

(صورة ٩) فولكرا من البرونز ومزين من أعلي براس حصان ومن أسفل بتمثال نصفي لأرتميس.

BAUDOIN, & Others, Une cargaison de bronzes hellénistiques, FIG. 107.

(صورة ١٠) فولكرا جاءت من ايطاليا ومحفوظة في المتحف القومي بروما وترجع إلي القرن الأول أو الثاني الميلادي، تمثل رأس حصان وتمثال نصفي لأرتميس.

https://www.alamy.com/fulcrum-with-bust-of-artemis-and-horse-protome-.html.



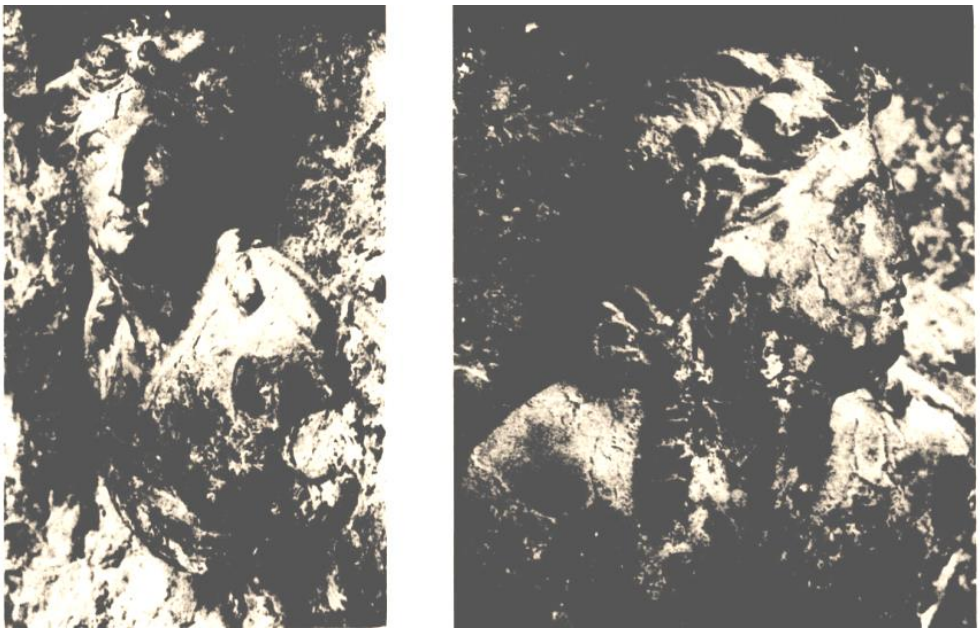
(صورة ١١) فولكرا من البرونز تزخرف من أعلى برأس بغل ومن أسفل برأس ساتير داخل ميدالية ومن بينهما زخارف نباتية.
BAUDOIN, & Others, Une cargaison de bronzes hellénistiques, FIG. 23- 32.

(صورة ١٢) زوج قوائم مساند الآرائك فولكرا من البرونز، جاء من كبمانيا ومحفوظ في المتحف البريطاني تحت رقم 1784,0131.4.1 ويرجع إلي القرن الأول الميلادي.

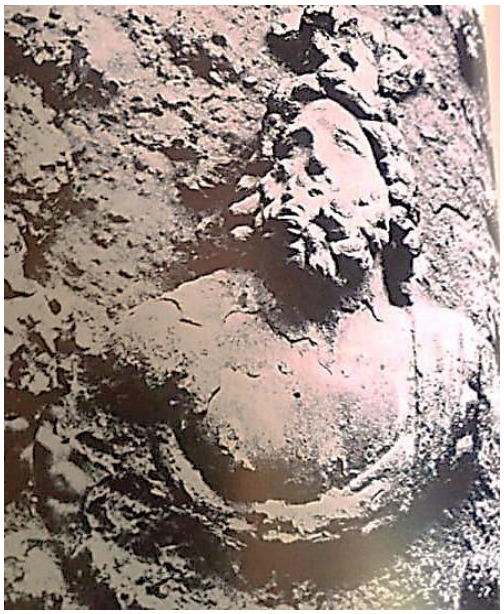
MOREL-DELEDALLE, *Catalogue de l'exposition du MUCEM*, FIG. 3.

(صورة ١٣ أ، ب) صندوق جاء من بومبيي ومحفوظ في متحف نابوليس عرف باسم صندوق تماثيل الألهة

QUEYREL,« Portraits de souverains lagides à Pompéi», FIG. 4a,b.

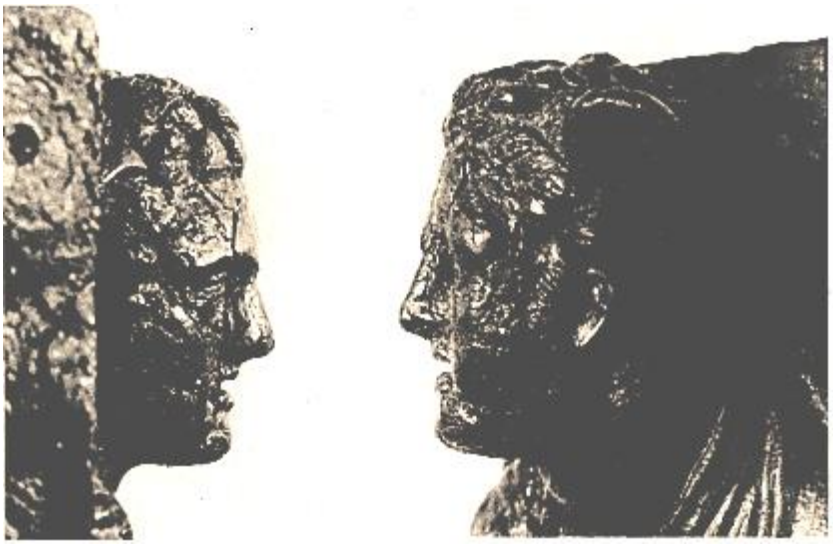


ج) تمثال نصفي لديونيسوس من البرونز يزين صدوق بومبي.



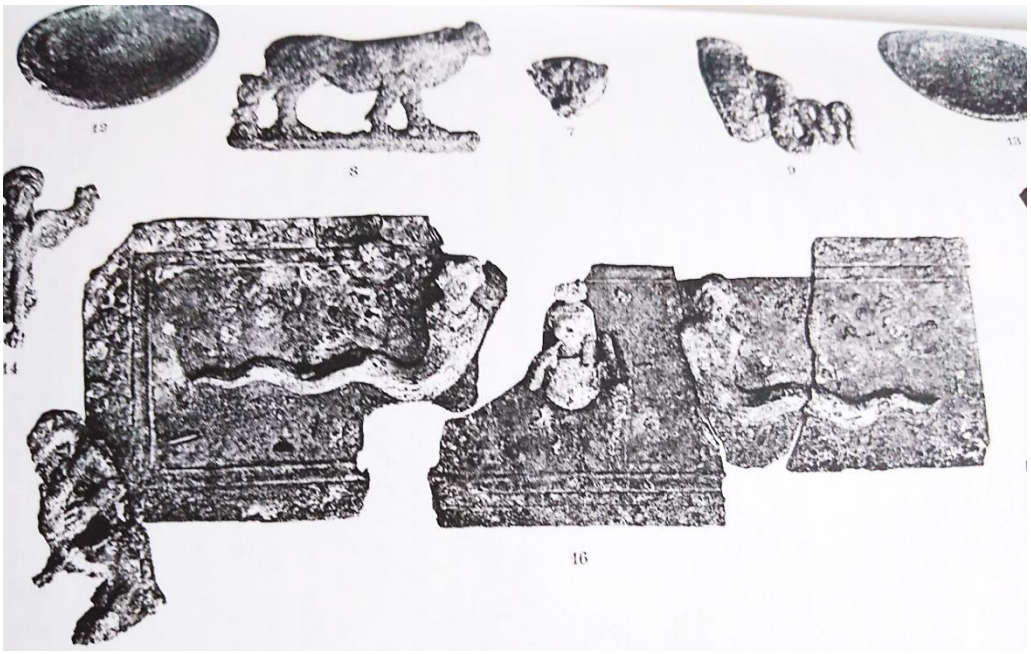
د) تمثال نصفي لسيرابيس من البرونز كان يزين غطاء صندوق بومبي مفقود الأن.

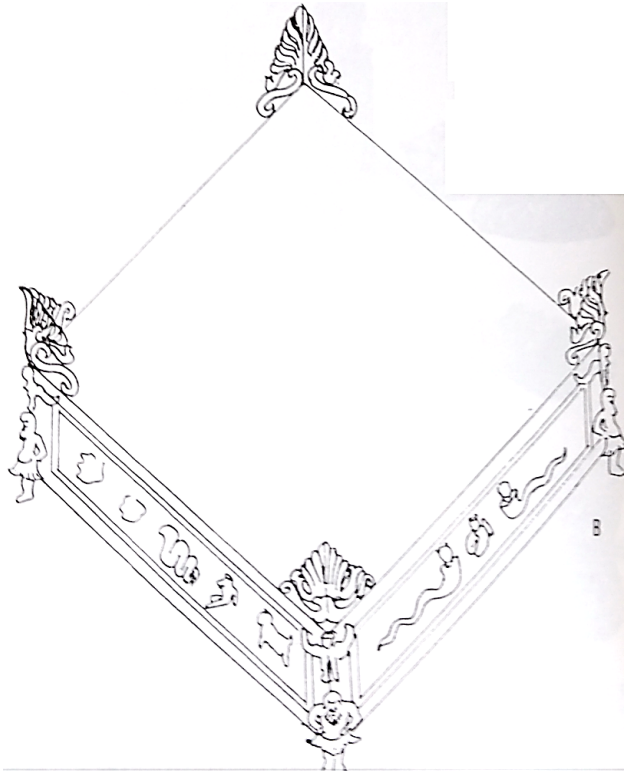
QUEYREL, Portraits de souverains lagides à Pompéi, FIG. 4a,b.



هـ

و





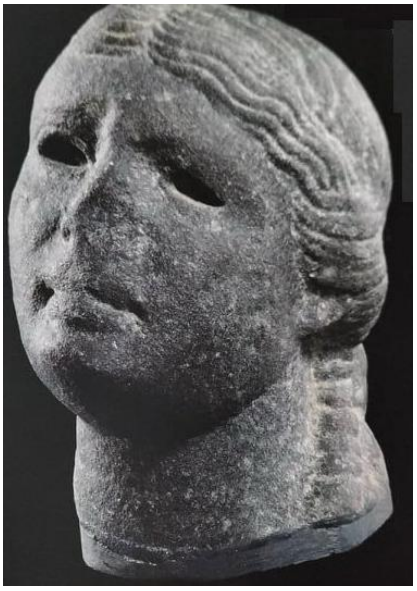
(صورة ١٤) أجزاء من مذبح جاء من لَمبَايزيس شمال شرق الجزائر الطول ٧٢ سم ، العرض ٢١سم ومحفوظ في متحف الجزائر.

LAPORTE, In *Isis en Occident, Religions in the Graeco-Roman World*, 303 , FIG. 21.

نجوى عبد النبي | DOI 10.21608/cguaa.2022.117741.1115

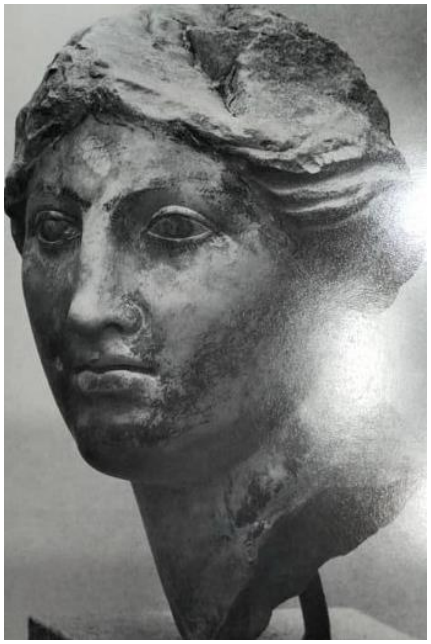
أ

ب



ج

د



(صورة ١٥)

أ) تفصيل في التمثال النصفي .

ب) رأس من الديوريت، الارتفاع ١٣,٧سم، جاء من خليج أبو قير لبرنيكي الثانية ويرجع إلى القرن الثالث ق.م.
GODDIO & CLAUSS, *Egypt's Sunken Treasures*, fig. 17.

ج) رأس من الرخام لبرنيكي الثانية محفوظة في متحف الآثار في ميونخ وترجع إلي ٢٤٦– ٢٢١ ق.م

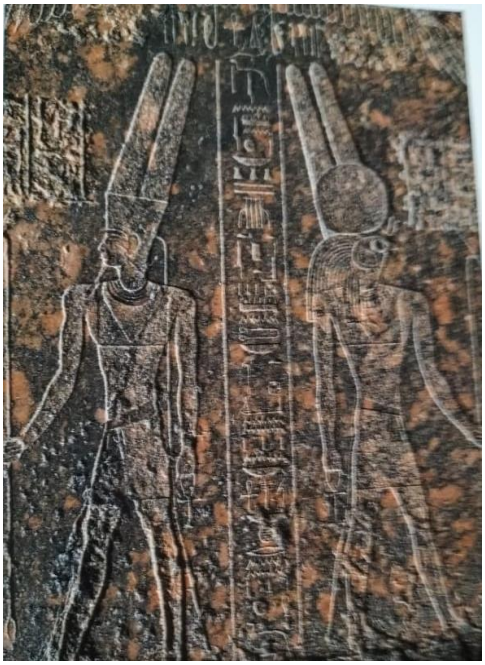
د) رأس من الرخام لبرنيكي الثانية جاءت من هيرموبوليس ماجنا في المنيا.

Corpus of mosaics from Egypt, PL. 42.DASZEWSKI

(صورة ١٦)

أ) رسم جداري من مقبرة الملكة نفرتاري بوادي الملكات في طيبة الاسرة ١٩.

COLE, *Beyond the Nile*, FIG. 7.



ب) لوحة تمثل مرسوم علي شرف كاليماخوس جاءت من صرح معبد الكرنك ومحفوظة في المتحف المصري بتورين وترجع إلي ٣٩ ق.م. يمثل الإله مونتو بقرص الشمس بين ريشتين.

COLE, *Beyond the Nile*, FIG. 102.

ج) تمثال من البرونز، الارتفاع ٢٦سم، جاء من صا الحجر، ومحفوظ في متحف طنطا تحت رقم TA 3373، يصور الإله آمون.

BOUSSAC & SEIF EL DIN, *La gloire d' Alexandrie*, CAT. 115.

د) الإمبراطور نيرون يقدم القرابين.

GERNIER, *In Egypte Romaine*,50

الديانة الليبية والتأثيرات الخارجية

The Lybian Religion and the foreign influence

نورة مواس

كلية العلوم الإنسانية، جامعة الجزائر ٢، أبو القاسم سعد الله، الجزائر

Nora Mouas

UNIVERSITY of Algiers -2- Abou El Kassem Saadallah Algeria

nora.mouas@univ-alger2.dz

الملخص:

يروم هذا البحث إلى التعريف بموضوع الديانة الليبية القديمة والتأثيرات الخارجية في بلاد المغرب القديم، حيث يأخذ الموضوع حظوته من دراسته للديانة الليبية المحلية القديمة والتأثير القوى للديانات الأجنبية الشرقية والغربية في المعتقد الديني الوثني، وهو ما يجسد أحد أهم أشكال التعبير المعنوي عند الليبيين القدماء، ويعبر عن مدى تلاقح الثقافات القديمة المتوسطية؛ نظرا لانفتاح الليبيين القدماء على تجارب دينية مختلفة لشعوب قديمة أخرى كالقرطاجية والمصرية و الرومانية وغيرها.

نريد في هذه الدراسة إلقاء الضوء على مراحل تطور الديانة الليبية؛ وذلك بالتنويه لأهم المعبودات التي قدسها الليبيون، مستهلا بعبادة الظواهر الطبيعية التي أخذوا ينسجون لها القصص والأساطير، ثم عبادة الأرواح التي جسدت في الجبال والينابيع مثلا، إلى عبادة الحيوانات طوطمية كالطيور، الثعابين، الثيران، وأخيرا تشخيص الآلهة المجردة فضلا عن التأثيرات الأجنبية، و تفاعلهم في هذا العرض مع تلك الشعوب، فتأثّروا بها وأثروا فيها، فإلى جانب المعبودات المحلية، نجد الأجنبية، التي برزت ضمن صلتهم الحضارية مع الشعوب الأخرى.

الكلمات الدالة: الليبيون، آلهة محلية، بلاد المغرب القديم، آلهة أجنبية

Abstract :

This research aims to introduce the ancient Lybian religion and its external impact in the ancient Maghreb. The study will include the local ancient religion and the strong influence of the eastern and the western foreign religions in the idolatry religious beliefs. That's what reflects and expresses the form of the abstract communication among the ancient Lybians, and shows the integration of the ancient mediteranien cultures. Since the open minded attitude from the ancient Lybians towards different ancient religious experiences among ancient populations like the Karthage, Egyptians, Roman's and others.

The target of this study is to enlighten about the stages of the Lybian religious development, through mentioning the main worshiped idols by the lybians Starting by worshiping natural phenomenon ,which they invented by myths and stories , then worshiping spirits appeared through mountains and .Watersorces For example .the worshipping symbolic animals like birds, snakes ,cows,at the end by personfying their idols in addition to the foreign influence, and their interaction and their interaction in this exhibition with those people So they were affected with and affected them .Added to their local idols, there are foreign ones ,which appeared inside their civilizational relation with other people .

Keywords: Libyans, local deities, ancient Maghreb, foreign deities.

المقدمة:

عرف الليبيون العقيدة الدينية منذ وجودهم على هذه المعمورة، حيث كان الحس الديني جزءاً لا يتجزأ من كيانهم ووجودهم، فالتاريخ شاهد على وجود فكر ديني وعقيدة تتناسب و المجتمعات القديمة، ولا يزال الدين حيا ومؤثرا لأنه مصدر بدائي للثقافة الإنسانية، فالليبيون القدماء شأنهم شأن الشعوب القديمة الأخرى، عرفوا مرحلة دينية تميزت بتعدد الآلهة، التي اتسمت بأسماء وصفات وأشكال مختلفة عن بعضها البعض .

وكان لتباين المعتقدات الدينية عند الليبيين القدماء، أن أصبح لكل جماعة معتقداتها الخاصة، التي تميزها عن الجماعات الأخرى وإن طغت بعض العبادات على الأخرى، فكان لحياتهم اليومية الأثر الكبير في معتقداتهم، إذ لعبت هذه المعبودات دورا كبيرا في تعزيز الارتباط بين مكونات المجتمع، خاصة الاتحاد بين القبائل للاستفادة من المجالات الخاضعة لها والدفاع عنها.

ولتتبع مراحل تطور ديانة الليبيين القدماء ارتأينا طرح مجموعة من الأسئلة منها:

ما هو واقع الديانة الليبية المحلية القديمة؟

ماهي أهم التأثيرات الخارجية على الديانة الليبية؟

أهمية الموضوع:

باعتبار الدين عاملا أساسيا من العوامل التي بنى عنها الليبيون القدماء حياتهم، فإن اهمية الدراسة تكمن في إجلاء خفايا الديانة الليبية القديمة وتأثرها بالديانات الخارجية؛ وذلك من خلال توضيح بداية معرفة الليبيين القدماء بالديانة والتطورات الحاصلة فيها.

١.الليبيون ودواعي انصياعهم وراء المعتقد:

ذكرت النصوص الهيروغليفية المصرية الشعوب والجماعات القاطنة إلى غرب نهر النيل بعدة أسماء مثل " التحنو" و" التمحو" و" الليبو" و" المشوش" عبر العصور المصرية القديمة على التوالي على ما يذكر هيرودوت حسب الباحث ستيفان قزال(S.Gsell)[١](١)، ويذهب الباحث محمد الهادي حارش إلى أن اسم الليبيين قد ذُكر في العديد من المصادر كالتوراة، التي تحدثت عن الليبيين الذين حاربوا في جيش الفرعون[٢]

[١] نقلا عن:

Gsell, S., Herodote , texts relatifs à l'histoire de l'Afrique du Nord ,éd.Jordann et E.Leureux alger-paris, Imprimeur-Libraire De L'université ,1916 , 70

[٢] في عام ٩٢٦ق م وبعد موت سليمان بخمسة سنوات قام شاشناق مؤسس الأسرة الثانية والعشرين الليبية في مصر بمهاجمة روبعام بن سليمان ونهب كنوز الهيكل، وقد دمر القدس وسبا أهلها وأخذ كنوز بيت الرب يهوذا، وقام بحملات خاطفة دمر فيها دمر فيها عشرات المدن إليهودية والمستعمرات .

ضد روبعام[٣]، وعنه يمكن القول :إن الليبيين كل القبائل التي تسكن السواحل الأفريقية من حدود مصر شرقا إلى المحيط الأطلسي غربا [٤].

وهؤلاء الليبيون القدماء القاطنون في تلك المنطقة على ما يذكر الباحث ويلز، عرفوا ظهور المعتقدات الدينية لسبب خوفهم، ونظرا لضعفهم بين مظاهر الطبيعة وكائناتها قدسوا الأشياء والأشخاص [٥]، وتحت التأثير من قوى وكائنات ظنوا أنها قادرة على دفع الرهبة من نفوسهم فعملوا على التقرب منها ليتقوا شرها ويضمنوا نفعها، فأصبحت جميع القوى الطبيعية آلهة تُعبد من طرفهم[٦]، و الزمن كان كفيل بتحويل تلك الافكار الى عقيدة دينية، فكانت بداية نشأة الدين عند الليبيين القدماء شأنهم في ذلك شأن المجتمعات البشرية الأخرى.

٢ .الديانة الليبية: تطورت الديانة عند الليبيين القدماء عبر المراحل التالية:

٢. ١ المرحلة الأولى:

شملت هذه المرحلة بعض الظواهر الطبيعية، التي لفتت نظر الليبيين القدماء، فأخذوا ينسجون لها القصص والأساطير، فالشمس كانت أول العبادات الليبية [٧]، وهو ما أكده الباحث ستيفان قزال(S. Gsell) الذي أشار إلى أن الليبيين القدماء في القسم الشمالي من ليبيا كانوا يقدمون لها الأضاحي[٨]، بل هناك من الدراسات أيضا التي نادت بتجذر هذه العبادة بين الليبيين، ففي الموضوع ذاته يذكر الباحث كامس(Camps)، أن الخطيب شيشرون (Cicero) أشار إلى تقديس الملك النوميدي ماسينيسا[٩] للشمس،

---

[٣] الهادي، حارش محمد، *التاريخ المغاربي القديم السياسي والحضاري منذ فجر التاريخ الى الفتح الإسلامي*، الجزائر: دار هومة، ٢٠١٤. ١٨.

[4] POLYBE , Histoire, trad.D.Roussel ,N.R.F Gallimard (Bibliiotihèqde la Pléiad),Paris, les Belles lettres, 1970 , 1.77

[٥] ويلز، ج.، أ.، *معالم تاريخ الإنسانية*، ترجمة: عبد العزيز توفيق جاويد، مج١، ط١، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، (ب . ت)، ١١١، ١١٢.

[٦] نجيب، عمارة، *الإنسان في ظل الأديان*، القاهرة: المكتبة التوفيقية، ١٩٧٦، ٣٢-٣٣.

[٧] عبد الحميد ، عمران، *الحركة الدوناتية بتُ الانشقاق الديتٍ والتحرر ٣٠٥- ٤١١ م*، قسنطينة، ٢٠٠٥، ٣٧.

[8] GSELL, S., *Hérodote texte relatifs Lhistoir de Lafriqùe dù nord* , 185

[٩] ماسينيسا(٢٣٨ -١٤٨ ق م) ولد في مدينة ثوقة، التي كانت من أشهر المدن النوميدية في ذلك الوقت، توسع الملك ماسينيسا على حساب قرطاجة لاسترجاع أراضي أسلافه التي استولى عنها القرطاجيون، وكاد أن يحقق شعار" أفريقيا للأفارقة بابتلاع الممتلكات القرطاجية، ولم تكن روما تجهل نوايا الملك ماسينيسا تجاه قرطاجة، وما يمكن أن يترتب عن تلك النوايا الإقليمية من مخاطر على المصالح الرومانية، فتدخلت الأخيرة لقطف ثمار انتصاراته على قرطاجة؛ للمزيد انظر:

APPIEN ,Histoire Romaine ,Trad.par H.white (Loeb.lass.Libr.),London: les Belles lettres,1912-1928,VIII , 94 ,444 .

حيث قال نقلا عن سيبيو [١٠]: "...عانقني بعيون دامعة، ثم نظر إلى السماء قائلا: أشكرك أيتها الشمس كما أشكرك أيتها الكائنات السماوية ..." [١١].

كما لا نغفل في الموضوع، عن ذكر بعض النقوش القديمة التي عُثر عنها في مواقع متفرقة من الجزائر مثل: أوزيا (سوق هراس حاليا) التي تحمل معنى "الشمس العظيمة" [١٢] كدليل على تلك العبادة منذ منتصف القرن الخامس قبل الميلاد، وبالرغم من كثرة القبائل الليبية إلا أنهم كانوا يقدسون نفس الظواهر الطبيعية، ويتقربون لها بالقرابين الحيوانية [١٣]، ولنا في القمر المتجسدة في عبادة الإله آمون الممثل بقرني الكبش حسب المؤرخ بيلينوس[١٤] و عبادة النجوم التي ارتبطت بأوقات الزراعة(البذر و الحصاد)، أكبر دليل على انتشار هذه العبادة [١٥]، فالإمبراطور الليبي سيبتيموس سيفيروس[١٦](Septimius Severus) (١٩٣ . ٢١١م) اشتهر في مجال علم الفلك [١٧] ما يؤكد استمرار تلك العبادة لفترة متأخرة في بلاد المغرب القديم بين الليبيين.

٢ .٢ المرحلة الثانية:

انتقل الليبيون القدماء في هذه المرحلة إلى عبادة الأرواح[١٨]، فكانت الجبال، الصخور، إلينابيع، الكهوف والمغارات، عبادتهم الطبيعية؛ لأنها في اعتقادهم مساكن للآلهة [١٩]، حيث يذكر الباحث

---

[١٠] سيبيو ايميليانوس(١٨٥. – ١٢٩ ق م)، قنصل وقائد روماني، اشتهر بمآثره العسكرية خلال الحرب البونيقية الثالثة (١٤٩ –١٤٦ق م) ضد قرطاج وأثناء حرب النومانتيين في أسبانيا(١٤٧ – ١٣٩ق م)، للمزيد انظر، سالوستيوس، حرب يوغرطة، ١٨.

[١١] كامس، ج .، البربر الذاكرة والهوية، ترجمة جادالله عزوز الطلحي، طرابلس، افريقيا الشرق، ٢٠١٤، ٢٤٠.

[12] GSELL, *Hérodote texte relatifs*, 185-186

[13] HERODIANUS, *Histoire de la république romane* ,trad JAC. Buchan, Paris, Ed. C. Delagrave, (,s.d), les Belles lettres, II, 594 -595

[14] PLINUS, *Histoire Naturelle*, XV, Trad. Par. Jehan Desanges, Paris, les Belles lettres ,XXXVII ,7 II,103

[١٥] ويلز، *معالم تاريخ الإنسانية*، ١٢٠

[١٦] سيبتميوس سيفيروس(Septimius Severus): الإمبراطور روماني، تمكن من إرساء قواعد السلطة في أسرته ، فكانت فترة حكمه الممتدة من١٩٣ إلى٢١١م نقطة تحول في مصير الإمبراطورية الرومانية ؛ لذلك كانت أهم إصلاحاته في المنطقة المغاربية انظر:

EUTROPE, F., *Abregé d'histoire romaine* , Ltrad .Joseph Hellegouarch , paris:Les belles Lettre, 2002 ,VIII,18.9; HERODIANUS, *Histoire de la république romane* , 594 -595

[17] LEGLAY, M., *Saturne Africain, Monuments ,Numidie Maurétanie* ,paris: centre national de la recherche Scientifique ,1966,420

[١٨] قدس الليبيون ديانة مقابرية حقيقية يطلعنا عنها العدد الكبير من الأنصاب المعدة لعبادة الأموات، وتشير إليها زخارف بعض القبور والأثاث التي اشتملت عنها المدافن التي سجلت لنا جملة من ممارسات الليبيين القدماء والتي يكشف استقراؤها أن مفهوم العبادة هنا هو نوع من التكبير والتوقير، لذلك اتخذ الليبيون في بلاد المغرب القديم، المدافن البدائية أماكن للعبادة، فممارسات "النسآمون" تدعم الفكرة المذكورة سابقا، إذ كانوا يقسمون بأخيار الرجال منهم ويحتكمون إليهم، ولعل انتشار القبور في المنطقة الصحراوية من مملكة موريطانيا إلى فزان دليل قاطع على ذلك.

[19] BATES, O., *The Eastern Libyans* ,Lodon Macmill and Co.,Limited st.Martins stareet,1914, .201-202

باتس(Bates) أن لكل تل روحا تسكنها [٢٠]، ولنا في ما ذهب إليه المؤرخ بومبينوس ميلا(P. Mela) في معرض حديثه عن حجر آمونيوم الذي اعتبره الليبيون ذات طبيعة روحانية أكبر دليل على هذه العبادة القديمة [٢١]، وهو ما أكده كذلك المؤرخ هيروديانوس(HERODOTUS) حينما ذكر أن الليبيين في عصره كانوا يقدسون الجبال [٢٢]، كما لا نغفل عن ذكر الدراسة الوافية للباحث باسي(BASSET) التي من خلالها عرفنا تقديس الليبيين للكهوف و الدليل الإله باكاكس[٢٣](BACAX) أبرز المعبودات الليبية شهرة ويستدل على ذلك بالنقوش التي عُثر عنها في مدينة قالمة (كالاما قديما)على جدران كهف "تيليبيليس" (THIBILIS)، كدليل على اتخاذ الكهف كمكان لعبادة هذا الإله [٢٤]، وهو الأمر الذي أكده الباحث ماسكوري (Masqueray) في معرض حديثه عن " افري " الذي قال: إنها اسم لإله الكهوف[٢٥].

لقد استمرت هذه العبادة[٢٦] معهم حتى مرحلة الاحتلال الروماني لبلاد المغرب القديم(١٤٦. ٤٢٩ م)، فالايمان بالأرواح الطبيعية كان أكثر المعتقدات البدائية انتشارا بين القبائل الليبية؛ لأنهم يعتقدون أن التلال.

الأشجار والينابيع مثلا كلها أماكن تستقر فيها القوى الخفية(الأرواح) مثلما كان عند أغلبية الشعوب كذلك، حيث ظلت هذه القوى مسيطرة على عقول الليبيون القدماء فترة من الزمن[٢٧] ولعل الإهداء المقدم إلى جن "منبع بومرزوق " قرب موقع "سيلا القديمة" [٢٨] والينبوع المقدس بواحة سيوة أحد أهم مظاهر هذه العبادة عند الليبيين القدماء [٢٩].

كما لا نغفل في الموضوع ذاته عن ذكر أرواح الأسلاف التي قدسها الليبيون، فهي بمثابة آلهة يقسمون بها ويستشيرونها في أمورهم الخاصة على ما يذكر المؤرخ هيردوت (Herodotus) [٣٠] في معرض حديثه عن النسآمونس[٣١] حيث كانوا يقسمون برجال منهم، عرف عنهم الورع [٣٢].

---

[20] BATES, *The Eastern Libyans*, 174

[21] Pomponius Mela , Géographie, I . 6, Trad., Baudet (L.) , éd., Panckoucke, Paris, les Belles lettres,1843, 1,8

[22] HERODOTUS, Historiae. L.C.L.,Translated by A.D. Godley, London, 1950 , IV, 184

[٢٣] الإله باكاكس: كرست له مغارات كثيرة لعبادته مثل غار الجماعة في جبل الطاية في ضواحي قالمة، حيث اعتقد المغاربة القدماء أن الإله باكاكس يختص في رعاية تنقلات القطعان وتسهيل المبادلات التجارية .

[24] BASSET, R., « Recherches sur la religion des Berbères», *R.H.R.Tr. Ernest Leroux* ,Paris: les Belles lettres, 1910, 7-8

[25] Masqueray, E., *Comparaison du Vocabulaire des Zenagas,* Paris:Archives des missions Scientifiques, 1879,481

[26] PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle* ,V ,1

[٢٧] البرغوثي، عبد اللطيف، *التاريخ الليبي القديم منذ أقدم العصور حتى الفتح الإسلامي*، جـ.١، بيروت: منشورات الجامعة الليبية، دار صار، ١٩٧١م، ٢٠٣.

[28] BATES, «Recherches sur la religion des Berbères», 174

[29] POMPONIUS MELA ,*Géographie*,1,8 ,3

[30] HERODOTUS, *Historiae*, VI, 188

DOI 10.21608/cguaa.2022.110117.1097 | نورة مواس

٢ .٣ المرحلة الثالثة:

انتقل الليبيون في هذه المرحلة، إلى عبادة حيوانات طوطمية[٣٣] كالطيور، الثعابين، الثيران، فضلا عن الكبش الذي أظهرته الرسوم الصخرية كحيوان مقدس للإله آمون،

يحمل بعنقه قلادة، وعلى رأسه دائرة[٣٤] وهو شأن الثور كذلك الذي صوروه في الإله قورزيل[٣٥]، الذي تبينه رسوم ونقوش كثيرة[٣٦] في مواقع متباينة بالخصوص في موقع سيلات(Silet)[٣٧] في صحراء الجزائر.

كما ذكر الباحث كامس(Camps) أن النوميديين[٣٨] كانوا يقدسون الثعابين كثيرا ودليله علي ذلك الإهداءات والقرابين المقدمة لها في صورة الإله دراكون[٣٩]، التي عثر عنها في مملكة نوميديا الغربية[٤٠](الماسيسيل)، وهي حيوانات طوطمية لقبيلة البسوللاي (Psylli) الذين اشتهروا في علاج مختلف

---

[٣١] النسآمونس: قبيلة ليبية تقع أراضيهم حسب المؤرخ هيرودوت إلى الغرب من موطن الأوسخيساي(قبيلة تقع عند المناطق الداخلية من مدينة برقة) دون أن يحدد إلى أي مدى يمتد موطنهم نحو الغرب، كان موطن قبيلة النسآمونس موجود حول خليج سرت طوال العصور القديمة، للمزيد انظر: HERODOTUS, Historiae,VI,188

[٣٢] استمرار الليبيين إلى يومنا هذا في تقديس قبور الأولياء في القسم الغربي من شمال أفريقيا، حيث لا تكاد تخلو أية قرية من ضريح يقدسه سكانها، بالإضافة إلى المدن التي سميت نسبة إليهم، دليل قاطع عن علاقة هذه العبادة بالعبادة السابقة.

[٣٣] الطوطمية: تعني تقديس حيوان أو نبات او ظاهرة طبيعية كالماء والمطر باعتباره الأصل الذي انحدرت منه القبيلة، فالطوطم هو الأب والروح الحامية للعشيرة والرمز المقدس لها، لذلك يمنع على العشيرة قتل طوطمها أو أكله، للمزيد أنظر : BATES, *Recherches sur la religion des Berbères*, 174.

[34] VAN GENNEP, A., l'Etat actuel du problème totémique, paris , éd.E.Leroux ,192 ,21

[٣٥] قورزيل: ابن وحي الإله آمون، المجسد برأس الثور، يحمل صفات الحماية لمختلف الجيوش، للمزيد أنظر: BATES , *Recherches sur la religion des Berbères*, 189

[36] FLAMAND, G., *les pierres écrites (Hadjrat Mektoubat), Gravures rupestres et inscriptions du nord-africain*, Paris: éd. Masson et Cie, 1921: 65-66

[37] LEGLAY , M. ,*Saturne Africain, Monuments* , Numidie Maurétanie ,Paris :centre national de la recherche Scientifique, II,1966.,423

[٣٨] النوميديون: يصف المؤرخ سترابون المنطقة الماسيلية (نوميديا الغربية) على الشكل التالي :" إنه من قرطاجة إلى أعمدة هرقل كانت المنطقة على العموم ثرية وخصبة، ولكنها مليئة بالحيوانات البرية مثلها مثل بقية مناطق ليبيا الداخلية ويطلق اسم (Numadas) على جزءاًمن سكان المنطقة، الذين قد استمدوا اسمهم من الحياة التي كانوا عنها في صراعهم مع الحيوانات البرية التي يستحيل معها ممارسة الزراعة وعنه " يفهم من نص سترابون أن النوميديين في بداية أمرهم كانوا غير مستقرين يعتمدون على الرعي أكثر من الزراعة، للمزيد انظر:

Strabon, Géographie ,Trad. Amédée Tardieu, Paris LIBRAIRIE HACHETTE, 1890,II,5 ,33 ;XVII,3,15

[٣٩] كامس، *البربر الذاكرة والهوية*، ٢٤٣ .

[٤٠] نوميديا الغربية: هي مملكة المازيسيل(الماسيسيل)، التي توافق حاليا وسط وغرب الجزائر الحالية حتى وادي الملوية (ملوخة) بينما كانت نوميديا الشرقية أو الماسيل تتربع على الشرق الجزائري وأجزاء من تونس الحالية، لقد وحد الملك ماسينيسا (٢٣٨ – ١٤٨ق.م) الشطرين ـالمازيسيل والماسيل ـ في دولة واحدة عرفت باسم نوميديا الموحدة بعد انتصاره على الملك سيفاكس في=

لدغات الثعابين[٤١]، فضلا عن عبادة القردة التي كانت منتشرة في المنطقة الممتدة إلى الغرب من قرطاجة[٤٢] وشأنها شأن الأسد الذي بينته نقوش ورسوم الاطلس الصحراوي والشرق القسنطيني تقديسه[٤٣] من قبل الليبيين القدماء.

هكذا، كان للحيوان مكانة مهمة عند الإنسان، منذ أقدم العصور لاعتماده عنه في مجالات عديدة، وشأن ذلك المغاربة القدماء الذين أضفوا على أنواع منها طابع القداسة وعملوا على التقرب منها وحمايتها فعبدوا أنواعا مختلفة من الحيوانات كالكبش والثور والثعابين، بالإضافة إلى العجل "قورزيل" والأسد والتنين "دراكون" (الحيوان الخرافي)، والأسباب كانت متباينة يأتي في مقدمتها اعتمادهم على بعضها في معاشهم، ولقوتها الخفية.

٢. ٤ المرحلة الرابعة:

انتقل الليبيون بعد تقديسهم للأرواح [٤٤]إلى مرحلة تشخيص الآلهة المجردة المختلفة، وهو ما بينته لنا بعض النصوص والنقوش اللاتينية، التي تحمل أسماء مجردة لآلهة كثيرة، أقام لها الليبيون القدماء هيكلاً في مناطق متفرقة من الجزائر، كتبسة، قالمة[٤٥]، تيمقاد (ثاموقادي) وتازولت[٤٦] ومن أبرزها الإله سينيفري (Sinifere)، الذي كان يُعبد من قبل قبيلة الماكسيس؛ لأنه كان يمدهم بيد المساعدة، فيقدمون له القرابين لكسب رضاه حسب ما ذكره المؤرخ كوريبوس(F. Corippus) في ملحمته[٤٧]، وهو شأن الإله بوسيدون

=معركة السهول الكبرى ٢٣ يونيو ٢٠٣ق م، للمزيد أنظر: سالوستيوس، حرب *يوغرطة*، ترجمة محمد الهادي حارش، الجزائر: منشورات دحلب، ١٩٩١م، ١٦.

41 BATES, *Recherches sur la religion des Berbères* , 180.

42 Diodore de Sicile, Bibliothéue Historique,Traduction en francais par Ferd Hoefer , paris, Librairie de I.Hachette et C° , 1851 , XX, 58

43 CAMPS, G., *Aux origines de la Berbérie : Massinissa ou les debuts de l'histoire,*T. l.VIII, Paris, Librairie de I.Hachette ,1960, 206

٤٤حظي الملوك بمكانة متميزة عند الليبيين القدماء، و يدل على ذلك العمارة الجنائزية أو النقوش أو كتابات المؤرخين القدماء، فقدماء المغاربة يضعون ملوكهم في مقام الإلهة، والشواهد كثيرة على أن الملوك البربر كانوا موضع عبادة، فالملك مسينيسا سعى في أن يكون عاهلا وأن يظهر بمظهر الإله للمحليين، والدليل على ذلك أن عبادة الإله الملك ظهرت في عهده، وبعد عشر سنوات من وفاته أقيم له معبد في مدينة ثوقة، وكدليل آخر على تقديس الليبيين لملوكهم، نقيشة قيصرية أو شرشال الحالية، التي تُشير إلى المعبد الذي أقيم للملك مسيبسا، وتترجم أسباب تعظيم المغاربة لهذا الملك، كونه الحامي للوطن ورئيس الأمراء المتسامح، بالإضافة إلى مظاهر الازدهار، التي سادت عهده، أما بالنسبة للضريح المقام له بعد وفاته فيرجح أنه بسبب حنين النوميديين إلى فترة السلم والأمن والتطور الذي عرفوه خلال عهد هذا الملك(مسينيسا).

45 GSELL, S., *Histoire ancienne de L' Afrque du nord,* T.IV,I, paris ,Hachette,1928, 137

46 VARS, M.Ch., « Inscriptions découvertes à Timgad en 1901», *R.S.A.C.*,XXXV , 264 ;

47 Flavius ,Cresconius Corippus , Johannis. Editiones et commentarii operum Iggle , J. and Goodyear, F.R.D. (eds.) *Iohannidos Libri*. Cambridge,1970,IV,14-38 ;VIII ,286-312

(Poseidon) المنتشرة عبادته حول بحيرة تريتونيس[٤٨] (Tritonis)[٤٩]، فالليبيون كانوا يسمون بوسيدون "اله البحر" [٥٠]، له سلطان على مختلف الظواهر الطبيعية كالرياح والعواصف والزلازل[٥١].

كما عرف الليبيون القدماء إلى جانب الإله بوسيدون، في هذه المرحلة الإله أمون (AMMON)[٥٢]، فقدسوه في صورة حيوان الكبش البري المعروف بقوته[٥٣] وشاعت عبادته عند مختلف الليبيين فأقاموا له العديد من المعابد في مواقع كثيرة كالجرامنت و مدينة جرمة، فضلا عن جنوب مدينة بنغازي[٥٤] فاستمرت عبادته إلى الحقبة الرومانية[٥٥] (١٤٦ . ٤٢٩ م) في بلاد المغرب القديم.

وعند وصول التجار الفينيقيين إلى شواطئ أفريقيا حملوا معهم آلهتهم وخاصة كبير آلهتهم الإله "بعل" الذي اقترن بالإله آمون فيما أصبح يُعرف في شمال أفريقيا بالإله "بعل حمون "(Baal ammon)[٥٦]عند القرطاجيين، فانتشرت عبادته في المناطق الساحلية بين الليبيين، وعلى إثر ذلك طرأ تطور على عبادة الإله آمون، بعد دمج الإله بعل أمون والإله ساتورنوس[٥٧] وجوبتر[٥٨].

---

[٤٨] بحيرة تريتونيس: توجد هذه الأسماء في بلاد الاغريق، ويرجح أن بحيرة تريتونيس" هي " بحيرة السرت الصغرى"، في خليج قابس؛ للمزيد أنظر: GSELL, Histoire ancienne de L' Afrique du nord,T.I, 32

[49] POLYBIUS, Histoire , VII,9,II.II

[٥٠]أحدث الاحتكاك بين الشعبين الإغريقي وقدماء بلاد المغرب تفاعلا في المجال الديني، فبينت الآثار المادية أن الإلهة الإغريقية "سيبيل" انتشرت في بلاد المغرب بالخصوص المناطق الساحلية و كذلك حتى المناطق الداخلية وقد عثر على اثر لها في وليلي، وقد أصبحت سيبيل أكبر آلهة شرقية وأكثرها شهرة في الواجهة الغربية للبحر المتوسط الإله آمون : اله نبوءات =و الخير وخلود الروح والشمس عند الليبيين، وهو إله زراعة وحصاد، للمزيد أنظر : العربي عقون محمد، الاقتصاد والمجتمع في الشمال الإفريقي القديم، دار الهدى، عين مليلة، ٢٠٠٨، ٢١٢.

[51] HERODOTUS, *Historiae*,VI ,II,50

[٥٢]عقون محمد، الاقتصاد والمجتمع في الشمال الإفريقي القديم، ٢١٢-٢١٣.

[٥٣] البرغوثي عبد اللطيف محمود، التاريخ الليبي القديم منذ أقدم العصور حتى الفتح الإسلامي، ٢٢١؛ Bates, Recherches sur la religion des Berbères . 196

[54] MATTINGLY, *Tripolitania,* London, Istedion, Bast ford Iimited, 1995, 133

[55] Mattingly, *Tripolitania*,38

[٥٦] بعل حمون: اختلف الباحثون في تحديد أصل هذا الإله، فهناك من أشار الى أنه من أصل محلي، نتج عن ربط الفينيقيين بين آلههم المعروف في الساحل الفينيقي و إله المغاربة (آمون)، ليظهر كنتيجة لهذا التمازج الإله البوني "بعل حمون" (B'l- hmn)، في حين ذهب آخرون إلى أنه من أصول شرقية استنادا على نقيشة مدينة بيبلوس التي تعود إلى القرن ١١ق.م، والتي حملت نقشا نذريا كتب عنها "بعل حمون" (B'l- hmn)، وعنه ذكر الباحث فنطر أن " بعل حمون" هو الإله الأعلى الذي يسهر على حماية القرطاجيين، وتواصلت عبادته بين القبائل الليبية بعد زوال النفوذ السياسي للقرطاجيين، فتعددت المعابد الخاصة به في المدن النوميدية؛ للمزيد انظر:

FANTAR, Mh., Carthage approche d'une civilisation, t.2, Tunisie, 1992, t.2, pp.268, 269; Gilbert Charles Picard, Les Religions de L'Afrique Antique, , Paris, Librairie Plon, 1954, 59.

[57] M.Rosse, G.Garbini,"Nuovi documenti epigrafici dalla Tripolitania Romana", Libya, Antiqua, 13-14,1976-1977, 7-20

وفي الموضوع ذاته يذكر الباحث ستيفان قزال أن الفينقيين مزجوا آلهتهم مع الإله أمون من قبل في بلاد الشرق وعُبد من طرف العديد من الليبيين بصورته الأولية[٥٩] و أصبح فيما بعد يُعرف بالإله ساتورنوس[٦٠]، ونظرا للتأثير القرطاجي في العالم البوني، أقام له الليبيون القدماء نُصباً في ليبيا، وهو ما دلتَّ عنه نصوص النقائش والرسوم الكثيرة في معبد الحفرة بقسنطينة في الشرق الجزائري، التي كانت مهداة إلى هذين الإلهين،

كما توضح ذلك الأضاحي التي كان النوميديون يقدمونها للإله بعل حمون بالخصوص[٦١]، فما لا ينكره جاحد أنه خلال فترة التمازج الحضاري الليبو البوني عبد الليبيون عدداً كبيراً من الآلهة أبرزها الإله " بعل يدر" (الإله الوطني)، ولكن لم تكن بمكانة الإلهين بعل حمون والإلهة تانيت[٦٢]، اللذان احتلا الصدارة في مجمع الآلهة القرطاجية واحتفظ على نفس المكانة في مجمع الآلهة الليبية.

وبدخول الرومان شمال أفريقيا، انتشرت عبادات مختلفة من أصل روماني، أشهرها عبادة الإله جوبتر، الذي امتزج والإله آمون فأصبح يُطلق عنه اسم "جوبتر[٦٣] آمون"، فضلا عن عبادة الإله "ساتورنوس" الذي كان له تأثير كبير على معتقدات الليبيين، الذين كانوا يقدمون له الأطفال علنا كقربان على ما يذكر

---

[٥٨] جوبتر: رب الأرباب والبشر عند الرومان، يتحد في العبادة مع الإله ساتورن، وهو استنساخ للإله القرطاجي بعل حمون، للمزيد انظر: الصغير، غانم محمد، *الملامح الباكرة للفكر الديني الوثني في شمال إفريقيا*، الجزائر:، دار الهدى، ٢٠٠٥م، ٨٨

[59] GSELL, *Histoire ancienne de L'Afrique du nord*, T6.414

[٦٠] ساتورنوس (Saturnus) يعرف بساتورن الأفريقي، ورغم العديد من الأسماء التي عرف بها إلا أنه حافظ على خصائصه باعتباره إله الشمس ورمز الخصوبة والنماء والإنتاج، والذي يظهر في هيئة رجل واقف بمدخل المعبد يعلو رأسه قرص الشمس يمسك بيده عنقود عنب أو سعفة نخيل، للمزيد انظر: عفراء على الخطيب، الثالوث المقدس، الرباط، منشورات معهد الدراسات الافريقية، (ب ـ ت)؛ ١٧٧– ٢٠٢؛ LEGLAY, *Saturne Africain*,403

[٦١] كانت بعض آلهة القرطاجيين موضع تقديس عند المحليين فنجد من بين الإلهة الفينيقية–القرطاجية التي انتشرت عبادتها ببلاد المغرب القديم الإله "بعل حمون" المذكور سابقا و الإله "ملقارت" الذي كانت تقدم له القرابين في المناطق المختلفة التي ارتادوها بمملكة موريطانيا، بالإضافة الى انتشار عبادة الإلهة "تانيت"، التي ظهرت كمعبودة رسمية في قرطاجة منذ القرن الخامس قبل الميلاد، ولا نغفل عن ذكر تقديس وعبادة قدماء المغاربة للإلهة عشتار "الإلهة الفينيقية" إلهة الحب والخصوبة"، هي تأكيد لحضور الديانة الفينيقية بقوة في منطقة بلاد المغرب لدى الليبيين؛ للمزيد انظر: الفرجاوي، أحمد، *بحوث حول العلاقات بين الشرق الفينيقي وقرطاجة*، ط١، تونس: المجمع التونسي للعلوم والاداب والفنون بيت الحكمة، ١٩٩٣، ١٦٣.

[٦٢] تانيت: قدسها الليبيون القدماء منذ القرن الخامس قبل الميلاد، ترمز "تانيت " للأمومة والخصوبة وهي من المعبودات الأكثر انتشارا بين الليبيين إلى جانب الإله" بعل حمون " وعنه أصبحت تُعرف" بتانيت بنيبعل" التي نقلها الملاحون الفينيقيون إلى قرطاجة؛ للمزيد انظر: الصغير، *الملامح الباكرة للفكر الديني الوثني في شمال إفريقيا*، ٨٨ – ٨٩.

[٦٣] احتل الإله جوبتر من هؤلاء الصدارة، فحمل لقب" الأفضل و الأعظم"، انتشرت عبادته في الكثير من المناطق، أبرزها "جنوب الأوراس" بالإضافة الى مدينة سيتيفيس(سطيف الرومانية) ومختلف المدن المترومنة، ولنا في متحف بعنابة (هيبو ريجيوس سابقا) عدد من الشواهد الأثرية التي تؤرخ لعبادة الإله جوبتر في المنطقة، بالإضافة الى عبادة الإله مارس (اله الحرب)، الذي عثر له في مدينة "تيفيست" على الكثير من الأثار.

ترتوليانوس[٦٤]، وهو شأن الإلهة كايليستيس[٦٥](Caelestis)، التي كانت محل احترام كبير من قبل الليبيين القدماء.

هكذا كانت عبادة الإلهة "كايليستيس" والإله" ساتورنوس"، أكثر العبادات انتشارا عند الليبيين أثناء الاحتلال الروماني لبلاد المغرب، حيث انتشرت عبادتهما من ضواحي "لبدة" إلى " إيول " ومن السواحل إلى الهضاب الداخلية المطلة على الصحراء. ومما لا شك فيه أن المعمرين الرومان منهم موظفون وجنود نقلوا إلى إفريقيا معتقداتهم التي يتصدرها الثالوث الكابتولي "جوبتر"، "مينيرفا"، و"جونو".

الخاتمة:

من خلال دراستنا لموضوع " الديانة الليبية والتأثيرات الخارجية "، توصلنا إلى مجموعة من النتائج منها:

– تبرز الأهمية الكبيرة للدين في حياة الليبيين القدماء، من خلال ما تركوه من بقايا نقوش وآثار تعود إلى العصور العتيقة واستمرت معهم في المراحل التاريخية اللاحقة، فالدين ظاهرة فطرية عند الإنسان الليبي القديم عكس البقايا المادية المختلفة التي هي منذ عصوره الأولى.

ـ أثرت البيئة المتنوعة في بلاد المغرب القديم على فكر الليبيين القدماء، من خلال تضاريسها ومناخها بالكثير من الأوهام التي بنوا عنها معتقداتهم وصاغوا منها طقوسهم وشعائرهم الدينية، التي رافقت حياتهم أجيالا طويلة؛ وكغيرهم من الشعوب القديمة كان لهم معتقداتهم ودينهم الخاص.

ـ تباينت المعتقدات الدينية الليبية، فكان لكل جماعة معتقداتها الخاصة، التي تُميزها عن الجماعات الأخرى وإن طغت بعض العبادات على الأخرى، فكان للحياة إليومية لليبيين القدماء الأثر الكبير في معتقداتهم، إذ لعبت هذه المعبودات دورا كبيرا في تعزيز الارتباط بين مكونات المجتمع الليبي، خاصة الاتحاد بين القبائل للاستفادة من المجالات الخاضعة لها والدفاع عنها، وعنه مارس الليبيون، العديد من الطقوس الدينية، التي لا يزال البعض منها يمارسها إلى يومنا هذا.

– لقد انفتح الليبيون القدماء على تجارب دينية لشعوب مختلفة، فإلى جانب المعبودات المحلية المختلفة، نجد آلهة أجنبية كثيرة، برزت ضمن صلتهم الحضارية الشاملة مع الشعوب الأخرى، فتأثّروا بها وأثروا فيها و اختلفت درجة التأثير المتبادل بينهم بحسب مدة و طبيعة تلك العلاقات القائمة بينهم، لكن رغم الانتشار الواسع لهذه العبادة إلا أن ذلك لم يؤثر على الأهالي تأثيرا مطلقا،حيث صمدوا في وجه التأثيرات الخارجية، التي استمدت روحها من آلهة محلية، كالإله "جوبتر " والإله" ساتورنوس " اللذين استمدا روحهما بدورهما من

---

[٦٤] نقلا عن: الصغير، *الملامح الباكرة للفكر الديني الوثني في شمال إفريقيا*، ٨٨ – ٨٩.

[٦٥] كايليستيس: سيدة السماء، والأرض وما عنها، كما أنها تُشرف على عالم الأموات، انتشرت عبادة الإلهة كايليستيس على نطاق واسع في شمال إفريقيا القديم بين النوميديين والقرطاجيين، و تربعت على عرش البانثيون الإفريقي، وتُعد كايليستيس نسخة مرومنة للإلهة تانيت؛ للمزيد انظر: HERODOTUS, *Historiae*, IV, 184 ; IV, 188

الإله بعل حمون والإلهة كايليستيس، التي استمدت روحها كذلك من الإله بعل حمون، فلقد كانت عبادة كايليستيس وساتورنوس من قبل الليبيين القدماء أكثر العبادات انتشارا في بلاد المغرب القديم في الفترة الرومانية.

ثبت المصادر و المراجع:

أولا :المراجع العربية:

–البرغوثي، عبد اللطيف محمود، التاريخ الليبي القديم منذ أقدم العصور حتى الفتح الإسلامي، جـ.١، بيروت: منشورات الجامعة الليبية، دار صار،١٩٧١.

- al-Bārġūṯī, ʿAbd al-Lātīf Māḥmud, *al-Tariḫ al-lībī al-qādīm munḏu aqḏam al-ʿuṣūr ḥatṯā al-faṯḥ al-islāmī* , Vol.1, Beirut , mašūrāt al- ğāmiʿa al-lībīya, Dār ṣāḍir,1971.

– بن سالم، الصالح، "عبادة الإله آمون والإلهة تانيت ببلاد المغرب القديم، بين الأصل المحلي والاحتواء الأجنبية"، *مجلة الباحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية*، ع. ٥، رمضان ١٤٣٧/جوان٢٠١٦.

- Bin salim al-Ṣalah , "ʿibadat al-ilāh Amūn wa Alihat tānit bi bilad al-maġrib al-qadim, bayn al-aṣl al-maḥali wa āhtiwāʾ al-Iğnabya, *Mağalat al-baḥīt fi al-ʿulūm al-insānīya waʾl-iğtimāʿīya*5, 1437/ 2015.

ـ الخطيب، عفراء على، الثالوث المقدس، الرباط: منشورات معهد الدراسات الافريقية،(ب . ت).

- al-Ḥaṭīb , ʿAfrāʾ ʿAlī , *al- Ṯālūṯ al-muqads, Rabat* , manšūrāt maʿhad al-dirāsāt al-ifrīqīya,(b . t).

– العربي، عقون محمد، الاقتصاد والمجتمع في الشمال الإفريقي القديم، دار الهدى: عين مليلة، ٢٠٠٨م.

- ʿAġūn, mūḥammad al-ʿArabī , *al-Iqtīṣāḍ waʾl-muğtamaʿ fi al-šamal al-Ifriqīya al-qadima,* Ain Melilla, Dār al-hāḍā, 2008.

– عبد الحميد، عمران، الحركة الدوناتية بين الانشقاق الديني والتحرر 305 – ٤١١م، قسنطينة، ٢٠٠٥م .

- ʿImrān, ʿAbd al-Ḥamid, *al-Ḥarakāt al-dunatīya bayn al-inšiqāq al-dinī waʾl-taḥarur 305 – 411 A D*, 2005 .

ـ نجيب، عمارة، *الإنسان في ظل الأديان*، القاهرة: المكتبة التوفيقية، ١٩٧٦م.

ʿImāra, Nağīb , *al-Insān fī ẓil al-adyān* , Cairo, al-maktaba al-tūfīqīya, 1976.

– الصغير، غانم محمد، *الملامح الباكرة للفكر الديني الوثني في شمال إفريقيا*، الجزائر: دار الهدى، ٢٠٠٥م.

–Ġānim muḥammad al-Ṣaġir, *al-Malāmiḥ al-bākirat liʾl-fikr al-dīnī al-waṯanī fī šamāl ifriqīya*, Algeria, Dār al-huda, 2005.

– الفرجاوي، أحمد، بحوث حول العلاقات بين الشرق الفينيقي وقرطاجة، تونس: المجمع التونسي للعلوم والاداب والفنون بيت الحكمة، ط١٩٩٣،١م .

- al-Farğawi Aḥmad , *Buḥuṯ ḥawla al-ʿalaqāt bayna al-Šarq al-Finiqi wa qartāğa* , 1est ed., Tunisia: al-Mağamaʿ al-tunīsī liʾl-ʿulūm waʾl- adāb wʾl-funūn, Bayt al-Ḥikma, 1993.

– كامس، ج .، البربر الذاكرة والهوية، ترجمة: جادالله عزوز الطلحي، طرابلس: افريقيا الشرق، ٢٠١٤.

- Kāms, Ğ ., al-Barbar, *al-Ḏākira waʾl-hawīya* , Transleted by: Ğadalla ʿAzūz al-Ṭalhī, Tripoli: Ifriqīya al-Šarq, 2014.

–كايوس سالستيوس كريسبوس،حرب يوغرطة، ترجمة محمد الهادي حارش، الجزائر: منشورات حلب،١٩٩١ .

- Caius Celestius Crispus, Ḥarb yuġarta, Transleted by: Muḥammad al-Hadī Ḥariš, Algeria: Manšurat Ḥalab,1991

ـ حارش، محمد الهادي، التاريخ المغاربي القديم السياسي والحضاري منذ فجر التاريخ الى الفتح الإسلامي، الجزائر: دار هومة، ٢٠١٤.

– Muḥammad al-Hadi Ḥariš, al-*Tārīḫ al-maġārIbī al-qadīm al-sīyāsī waʾl-ḥḍārī munḏu faġr al-tārīḫ ilā al-fatḥ al-islāmī* ,Algeria: Dār hūma, 2014.

– ويلز، ج.،أ، معالم تاريخ الإنسانية، ترجمة،عبد العزيز توفيق جاويد، القاهرة، لجنة التإليف والترجمة والنشر (د . ت).

- Wilz , Ğ.,A., *Maʿālim tariḫ al-insānīya*, Transleted by:ʿAbd al-ʿAzīz Tawfīq Ğawīd, Cairo: lağnat al-taʾlīf waʾl-tarğama waʾl-našr (d - t).

ثانيا :المراجع الأجنبية:

- APPIEN, *Histoire Romaine* ,Trad.par H.white Loeb.libr.,London,1912-1928.

- BASSET, R., «Recherches sur la religion des Berbères», *R.H.R.*, Paris: Ernest Leroux, 1910.

- BATES, O., The Eastern Libyans, Lodon Macmill and Co.,Limited st.Martins stareet,1914.

–CAMPS, G., Aux origines de la Berbérie : Massinissa ou les debuts de l'histoire, T. l.VIII, Paris, Librairie de I. Hachette ,1960.

- Flavius ,Cresconius Corippus, Johannis. Editiones et commentarii operum Iggle , J. and Goodyear, F.R.D. (eds.) *Iohannidos Libri*. Cambridge,1970

-Diodore de Sicile, *Bibliothéue Historique*, Traduction en francais par Ferd Hoefer , paris, Librairie de(3 I. Hachette et C° , 1851 .

-EUTROPE, F., *Abregé d'histoire romaine,* Ltrad .Joseph Hellegouarch , paris ,Les belles Lettre,2002

-FANTAR, Mh., *Carthage approche d'une civilisation*, 2nd ed., Tunisie: Éditions de la Méditerranée, 1992.

-FLAMAND, G., *les pierres écrites (Hadjrat Mektoubat), Gravures rupestres et inscriptions du nord-africain*, Paris , éd. Masson et Cie ,1921.

- Gilbert Charles Picard, *Les Religions de L'Afrique Antique,* Paris: Librairie Plon, 1954

-GSELL, S., *Histoire ancienne de L' Afrique du nord*, T.IV,I, paris , Hachette,1928,

-……, *Hérodote texte relatifs Lhistoir de Lafriqùe dù nord* , edjordane Lerux , Alger , Imprimeur-Libraire De L'université , 1916 .

-HERODIANUS, *Histoire de la république romane* ,II,trad JAC.Buchan,Paris ,Ed.C.Delagrave , (,s.d) .

Herodotus, *Historiae*. L.C.L.,Translated by A.D. Godley, London, 1950 .

-LEGLAY, M. , *Saturne Africain, Monuments* ,II,Numidie Maurétanie ,Paris ,centre national de la recherche Scientifique, ,1966.

-Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XV, Trad. Par Jehan Desanges, Paris, les Belles lettres ,S.D, 1980.

نورة مواس | DOI 10.21608/cguaa.2022.110117.1097

- POLYBE , Histoire, trad.D.Roussel ,N.R.F Gallimard (Bibliiotihèqde la Pléiad),Paris, les Belles lettres, 1970

-POMPONIUS Mela ,*Géographie* , I . 6 , Trad. Baudet L ., Parisé ,d. , Panckoucke, 1843.

-ROSSE, M. , Garbini G.,"Nuovi documenti epigrafici dalla Tripolitania Romana", *Libya Antiqua*, 13-14,1976-1977.

- STRABON, GEOGRAPHIE ,TRAD. AMEDEE TARDIEU, PARIS LIBRAIRIE HACHETTE, 1890

-MASQUERAY, E. , Comparaison du Vocabulaire des Zenagas, Paris, Archives des missions Scientifiques, 1879 .

-MATTINGLY, Tripolitania, London, Istedion, Bast ford Iimited, 1995.

-VARS, M.Ch., Inscriptions découvertes à Timgad en R.S.A.C., 1901.

-VAN GENNEP, A., l'Etat actuel du problème totémique, paris ,éd.E.Leroux, ,1920.

الآثار القبطية والاسلامية

حولية الآثاريين العرب (٢٥) لعام ٢٠٢٢م

تضحية إبراهيم فى الفنين المسيحي والإسلامي "دراسة فنية مقارنة"

The Sacrifice of Abraham in Christian and Islamic Arts "A Comparative Artistic Study"

أحمد أبو بكر أحمد على

دكتوراة بالاثار والفنون الإسلامية والقبطية

Ahmed Abo Bakr Ahmed Ali

PHD Holder in Archeology

dr.ahmedabobakr26@gmail.com

الملخص:

تعد قصة تضحية النبي إبراهيم بابنه جزءا لا يتجزأ من التقاليد اليهودية والمسيحية والإسلامية، بالنسبة إلى اليهود، كان إسحاق هو ذبيحة إبراهيم المقصود، ومن ذريته ينحدر بنو إسرائيل. وفي المسيحية، يلعب إسحاق دورًا مهمًا فى التمهيد مسبقًا ليسوع كمخلِّص، تمامًا مثلما يكفر إسحاق عن خطايا بني إسرائيل، فإن تضحية المسيح تكفر عن خطايا الجنس البشري كله وبينما تُشكّل تضحية إسحاق جزءا من علاقة العهد بين الرب وبني إسرائيل، فإن تضحية المسيح تمثّل بداية عهدٍ جديد.

أما فى الإسلام، فتلعب قصة الأضحية المقصودة دورًا بارزًا، حيث نجد أن إسماعيل هو الأضحية المقصودة، و لم تزل فدية إبراهيم بمثابة مصدر إلهام عظيم، لكل من الفنانين المسيحي والمسلم، يلجأ إليها الفنان المسيحي حينما يريد أن يعبر عن الآلام وما يتبعها من آمال فى غد مشرق للمستضعفين، ويرمز بأحداثها إلى وقائع هامة تمس صميم فكره العقائدي، ليوضح من خلالها مفاهيم، ما كان لكثير من الناس فهم مغزاها بدون تصوير هذا الموضوع.

والبحث الذى بين أيدينا يهتم بدراسة هذا الموضوع دراسة فنية مقارنة، من خلال ترجمة القصة ووصف أحداثها المصورة، وتحليل ما تتضمنه من فكر ورمز يقوم المصور بإبرازه، ونظرًا إلى أهمية القصة في الكتب السماوية، فمن غير المستغرب أن يصوّر الفنانون عبر العصور قصة التضحية بطرق مختلفة، وهنا، سوف أعلق على كيفية إثبات الفنانين فهمًا عميقًا لنصوصهما المقدسة، وكيف تتقاطع لوحاتهما وتختلف.

الكلمات الدالة: تضحيه؛ إبراهيم؛ إسحق؛ إسماعيل؛ فن مسيحي؛ فن إسلامي.

Abstract:

The story of Abraham's sacrifice of his son is important in Judaism, Christianity and Islam. In Christianity, Isaac was the sacrifice and had an important role in preparing for Jesus as Savior. Just as Isaac atones for the sins of the children of Israel, so Christ's sacrifice atones for the sins of the entire human race. While Isaac's sacrifice is part of the covenant relationship between God and the children of Israel, Christ's sacrifice marks the beginning of a new era.

In Islam, the intended sacrifice is different, and it is the Prophet Ismail, and Abraham's sacrifice is considered a great source of inspiration for Christian and Muslim artists. The Christian artist resorts to it when he wants to express the pain and the hopes that follow it for a bright future for the weak and symbolizes its events to facts. It is an important matter that

touches the core of his ideological thought to clarify concepts through which many people would not have understood their meaning without depicting this topic.

The research is interested in studying this subject as a comparative artistic study by translating the story, describing its illustrated events, and analyzing the thought and symbols that the painters want to highlight to know how artists demonstrate a deep understanding of their sacred texts.

Keywords: Sacrifice, Ibrahim, Isaac, Ismail, Christian art, Islamic art.

المقدمة:

تعد قصة تضحية النبي إبراهيم من القصص الهامة التى ركز عليها الفنان المسيحي والمسلم، وذلك لأهمية القصة فى الكتاب المقدس والقرآن الكريم، وقد اختلف الفنان المسيحي عن الفنان المسلم فى تصوير شخصية الذبيح، فنجد الفنان المسيحي صوره على أنه النبي إسحق بينما الفنان المسلم صوره على أنه النبي إسماعيل، وهذا يرجع إلى اختلاف القصة من المصدر المقتبس منه سواء الكتاب المقدس أو القرآن الكريم، وهذا ما حاول الفنانون إبرازه من خلال تصاويرهم المختلفة، وهذا ما سنوضحه فى بحثنا هذا.

أهمية الموضوع:

– تكمن أهمية هذه الدراسة فى تناول تصاوير النبي إبراهيم وأهم حدث بهذه القصة، وهو التضحية بابنه إسحق وفق الفن المسيحي أو إسماعيل وفق الفن الإسلامي، حيث ترتبط هذه التصاوير بالكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، والقرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة.

– يستقي البحث أهميته من علاقة الفن بالدين سواء كان الدين مسيحي أو إسلامي، وتأكيد النزعة الدينية وفقًا لتنوع القصص والأحداث التى تكشف سردية الفكرة والموضوع.

وقد اتبع الباحث المنهج الوصفي على النحو التالي:

المقدمة: وتتناول أسباب دراسة الموضوع ومنهج البحث.

التمهيد: يتناول سرد قصة النبي إبراهيم من واقع الروايات المختلفة فى الكتاب المقدس والقرآن الكريم.

المبحث الأول: دراسة وصفية لتصاوير التضحية بالفن المسيحي (القبطي، المسيحي الإيطالي).

المبحث الثاني: دراسة وصفية لتصاوير التضحية بالفن الإسلامي.

الدراسة التحليلية ثم الخاتمة وفيها النتائج التى توصل إليها الباحث من خلال الدراسة.

المصادر والمراجع – اللوحات.

تمهيد:

سرد القصه بالكتاب المقدس:

النبي إبراهيم أب الآباء والأنبياء، جاءته هذه الدعوة فى وقت لم يكن يتوقعه[١]، وكان اللقاء بدء حياة جديدة، وكان اسمه في ذلك الحين ابرآم[٢]، ووردت قصة التضحية بابنه إسحق بالكتاب المقدس[٣]، فى العهد القديم بسفر التكوين (٢٢: ١٦-١٧) ما يفيد أن الله أراد أن يمتحن إبراهيم فأمره بأن يقدم ابنه إسحق محرقة على جبل الموريا (مكان الجلجثة)، وهو جبل الهيكل[٤] ببلاد الشام، وبالفعل أعد إبراهيم السكين والحطب والنار، وأخذ ابنه إسحق معه وكان مؤمنًا بأن الله الذى أمره بذبح ابنه قادر على أن يقيمه من الأموات، وبعد أن بنى المذبح ورتب الحطب وربط ابنه ووضعه على المذبح، وبدأ برفع السكين إذا بصوت من السماء يمنعه من ذبح الغلام، وأرسل لإبراهيم كبشًا فأصعده محرقة عوضًا عن الغلام، وتحدث ميليتو أسقف ساردیس (تنيح قرابة عام ١٩٠م) عن هذا الحدث واصفًا إياه بأنه صورة مسبقة لذبيحة المسيح، وأنه يقارن إسحق حاملًا الحطب بالمسيح الذى حمل الصليب، وإبراهيم مقدمًا ابنه الوحيد بالآب الذى قدم ابنه الوحيد، والكبش المربوط فى الشجرة بالمسيح المُسمّر على الصليب[٥].

سرد القصة بالقرآن الكريم:

ذكرت القصة بسورة *الصافات* الآيات (١٠١: ١١٢)، ومفادها أنه لما كبر إسماعيل وصار يرافق أباه ويمشي معه، رأى أبوه ذات ليلة فى المنام أنه يذبح ولده إسماعيل، قال تعالى إخبارًا عن إبراهيم " قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِن شَاء اللَّهُ مِنَ

---

[١] لا يأتي ملكوت الله بمراقبة لو ١٧: ٢٠.

[٢] "وقال الرب لآبرام: اذهب من أرضك ومن عشيرتك ومن بيت أبيك إلى الأرض التى أريك". تك١٢، شنوده الثالث، *بعض شخصيات الكتاب*، ط.١، جـ.٢، القاهرة: مركز معلم الأجيال لحفظ ونشر تراث البابا شنوده الثالث، ٢٠١٥، ١١.

[٣] كما ذكر فى العهد الجديد أن إبراهيم هو مثالاً للإيمان والأعمال الصالحة التى يكتمل بها الإيمان، وقد أشار المسيح إلى مكانته السامية بين القديسين فى السماء. وقد بلغ إبراهيم مئة وخمسة وسبعين سنة عند وفاته، ولما كان إبراهيم ابن مئة عام ولدت له سارة ابنهما إسحاق، ولما كبر إسحاق أراد الرب أن يمتحن إبراهيم، فأمره بأن يذهب إلى أرض المريا ويصعد ابنه محرقه هناك، وإذ كان على وشك تقديمه ذبيحة، ناداه ملاك الرب قائلاً: ""لا تمد يدك إلى الغلام ولا تفعل به شيئًا"، فرفع إبراهيم عينيه ونظر وإذا كبش وراءه ليصعده إبراهيم محرقه عوضًا عن ابنه؛ العهد الجديد؛ *رو* ٣:٤، ١١، ١٨، *عب* ١١:٨، *غلا* ٣:٢٩، *رو* ٤:١١.

[٤] وصفي، مكسيموس، *المرشد الجغرافي التاريخي للعهد القديم*، القاهرة، الأنبا رويس الأوفست بالكاتدرائية – العباسية، ١٩٩٤، ٣٢ .

[٥] ابن العبري، غريغوريوس أبي الفرج بن اهرون الملطي، *تاريخ مختصر الدول*، ط. ٢، لبنان: دار الرائد اللبناني، ١٩٩٤، ٢٣؛ هونديلينك، هـ، *فى الفن والثقافة القبطية*، تقديم جودت جبرة، مراجعة حشمت مسيحة، القاهرة: المعهد الهولندي للآثار والدراسات العربية ودار شهدي للنشر والتوزيع، ١٩٩١م، ٥٠.

DOI 10.21608/CGUAA.2022.121055.1117 | أحمد أبو بكر

الصَّابِرِينَ"[٦] ورؤيا الأنبياء وحي وحق، و لم يقصد إبراهيم أن يشاور ولده فى تنفيذ أمر الله ولا كان مترددًا، إنما أراد أن يعرف ما فى نفس ولده، فأخذ إبراهيم ابنه إسماعيل وابتعد به حتى لا تشعر الأم، وأضجعه على جبينه، قال تعالى " فَلَمَّا أَسْلَمَا وَتَلَّهُ لِلْجَبِينِ"[٧] فقال إسماعيل: يا أبت اشدد رباطي حتى لا أضطرب واكفف عنى ثوبك حتى لا يتلطخ من دمى فتراه أمى فتحزن، وأسرِع مَرَّ السكين على حلقي ليكون أهون للموت علي، فإذا أتيت أمى فأقرئ عليها السلام منى. فأقبل عليه إبراهيم يقبله ويبكي ويقول: نعم العون أنت يا بني على أمر الله، فأمَرَّ السكين على حلقه فلم تقطع، وقيل انقلبت. فقال له إسماعيل: ما لك؟ قال: انقلبت. فقال له: اطعن بها طعنًا، فلما طعن لم تقطع شيئًا، وذلك؛ لأن الله هو خالق كل شيء وهو الذى يخلق القطع بالسكين. ونودي: يا إبراهيم قد صدقت الرؤيا، هذا فداء ابنك، فنظر إبراهيم فإذا جبريل معه كبش من الجنة، قال تعالى " *وَفَدَيْنَاهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ*"[٨]، أي أن الله تعالى خلص إسماعيل من الذبح بأن جعل فداءً له كبشًا أقرن عظيم الحجم والبركة.

القربان والفداء: فى بضعة أسطر تعبر عن الأسلوب القرآني المختزل تحافظ الرواية القرآنية للقربان والفداء على أهم عناصر الرواية التوراتية الطويلة والمليئة بالتفاصيل (*الصافات* ٩٩-١١٢)، وكما نلاحظ من قراءة النصين فإن الرواية القرآنية قد جعلت من إسماعيل موضوعًا للقربان بدلًا من إسحاق فى الرواية التوراتية، وذلك على الرغم من عدم ذكرها إسماعيل صراحة، ولكن نستدل على ذلك من قوله تعالى في نهاية القصة " *وَبَشَّرْنَاهُ بِإِسْحَاقَ نَبِيًّا مِنَ الصَّالِحِينَ*"[٩]، أي إن إسحاق لم يكن قد ولد حينئذ، وبطل القصة هنا هو إسماعيل[١٠].

كما نلاحظ أن إسحاق كان في الرواية التوراتية طفلًا غافلًا عما يجري من حوله، وقد استسلم للربط على المحرقة دون مساءلة أو توقع لما سيحدث له، أما فى الرواية القرآنية فقد كان إسماعيل فتىً يافعًا، وضرب مثلًا فى الخضوع للمشيئة الربانية.[١١]

أولًا: تصاوير التضحية بالفن المسيحي (قبطي، المسيحي الإيطالي):

من ناحيه تناول الفنان المسيحي لهذه الموضوعات يمكن أن نستخلص بعض السمات العامه لموضوعات العهد القديم المصورة فى الفن القبطي، حيث يتضح من المقارنه بين الموضوعات المصورة فى

---

[٦] سورة الصافات الآية ١٠٢.

[٧] سورة الصافات الآية ١٠٣.

[٨] سورة الصافات الآية ١٠٧.

[٩] سورة الصافات الآية ١١٢.

[١٠] السواح، فراس، *أساطير الأولين القصص القرآني ومتوازياته التوراتية*، ط٢، دمشق :دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ٢٠١٦، ٥٩.

[١١] السواح، *أساطير الأولين القصص القرآني ومتوازياته التوراتية*، ٥٩.

مصر ومثيلتها فى أوروبا أنها تحمل نفس المفاهيم الموضوعيه المعينة بذاتها ولا تختلف عنها نهائيًا، وهو الأمر الذى يقرر وحدة المصدر ووحدة اهتمام المسيحية بذات الموضوع المصور، مثل موضوعات آدم وحواء، والنبي نوح والفلك، وأضحيه إبراهيم، والنبي يونان والحوت، وعبور موسى البحر، وغيرها من الموضوعات.

وبالرغم من أن الموضوعات المصورة فى تلك الفتره قبل الاعتراف بالمسيحيه مستمدة مباشرة من قصص العهد القديم، إلا أنه لوحظ فى تلك الموضوعات اختيار مواقف بعينها تمثل لحظة معاناة شديدة للشخصية المصورة، حيث صور الفنان تلك اللحظة بما يملكه من إمكانيات تصويرية أو رمزية للقصة، مثلما نجد فى مزاري الخروج والسلام بالبجوات مع مقارنتها بما مثلته تصاوير الفن المسيحي الإيطالي لتلك الموضوعات[١٢].

خلاصه القول أن الموضوعات المستوحاة من العهد القديم انتشرت فى الفن القبطي فى نفس وقت انتشارها فى العالم المسيحي، مما يؤكد على أنها سياسة عامة تحت ظل الإمبراطورية الرومانية آنذاك، ويرجع ذلك إلى ما تتسم به هذه الموضوعات من سمات إيمانية وتعليمية كبيرة، كان الدين المسيحي فى بعض فترات تاريخه فى حاجة إليها منذ الفترة المبكرة.

الدراسة الوصفية:

تصاوير التضحية فى الفن القبطي:

١- تصويرة إبراهيم و إسحق بمزار الخروج[١٣] القرن الرابع الميلادي (لوحة١):

فى وسط الجدار الشرقي لهذا المزار، نجد منظر تضحية إبراهيم بإسحق، يرتد إبراهيم قميصًا أبيض اللون ويظهر بوضعية البروفايل أمام مذبح[١٤] غير مستوٍ على شكل حرف (V)، تشتعل فوقه النار، وبالجانب الآخر من المذبح يقف إسحق مستسلمًا فى خضوع تام، ذراعاه متشابكان من الخلف[١٥]، بينما تقف الأم

---

[١٢] قادوس، عزت زكي حامد و السيد، محمد عبدالفتاح، *الآثار القبطية والبيزنطية*، الإسكندرية: دار البستاني للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢، ٩١.

[13] ABD ELMOTAGALLY, H.K, «Female Representations in Coptic Wall Paintings», *Master thesis*, Faculty of Tourism and Hotels, Minia University, 2013, 16.

[١٤] المذبح هو مكان مرتفع تقدم عليه الذبيحة أو التقدمة أو البخور أثناء العبادة، وبنى بأشكال مختلفة سواء كان مستديرًا أو مربعًا من الحجر وكانت تُكرس تلك المذابح للآلهة وتسمى بأسمائها، وعادة ما كان يتم تزيينها بالأكاليل والأزهار، وينحت على جوانبها تماثيل للآلهة، وقد وردت في العهد القديم أكثر من أربعمائة إشارة إلى المذابح، وكانت أول إشارة للمذبح في الكتاب المقدس عند خروج نوح من الفلك وتقديمه ذبيحة للرب إمعانًا في شكر الرب؛ وصفي، *المرشد الجغرافي التاريخي للعهد القديم*، ١٠.

[15] SMITH, A., «The Iconography of the Sacrifice of Isaac in Early Christian Art», *AJA*26, Archaeological Institute of America, 1922, 162.

بجانب ولدها تحت شجرة رافعة وجهها وذراعيها إلى السماء مصلية من أجل إسحق[١٦]، ويُرى الكبش[١٧] تحت الشجرة، كما نرى تجسيد ليد الرب نازلة من السماء، وهي ذات لون أحمر إلى اليمين من اسم إبراهيم[١٨].

٢- تصويرة إبراهيم وإسحق بمزار السلام[١٩] القرن الرابع الميلادي (لوحة ٢):

صور الفنان النبي إبراهيم فى هيئة رجل كبير، يتشح برداء ذى لون أبيض مائل إلى الإصفرار يلفه حول جسمه، ويلقى بطرفه على كتفه الأيسر، وحواف الرداء وطياته ذات لون أحمر، وشعره أبيض اللون لتوضيح كبر سنه[٢٠]، ويرتدى إسحق زيًا مماثلًا لزي أبيه، ويمسك فى كفه المفتوح بقطعة بيضاء مستطيلة من البخور، يحاول وضعها فى النار التى على المذبح، وإلى يسار إبراهيم نرى يد الرب تلقى بسكاكين، اثنان منها فى الهواء، بينما يمسك إبراهيم بالثالثة، ويضعها فوق رأس إسحق استعدادًا لذبحه، ويقف إسحق فى سكينة بدون مقاومة[٢١]. ونصال السكاكين ذات لون رمادي مائل إلى الزرقة ولكن مقابضها صفراء محمرة، والسكين السفلي فى حال أفضل من الحفظ، ونرى بحافته السفلى ثلاث نقط زرقاء بمثابة زخرفة ولا تشبه المسامير التى تستخدم فى تثبيت النصل[٢٢].

وإلى يسار إبراهيم يقف كبش الفداء تحت شجرة، والمذبح على الطراز الفارسي دائري له قرون بالزوايا، واللهب الذى يتصاعد منه ذو لون أبيض مائل إلى الإصفرار، وخلف مذبح النار تقف زوجة إبراهيم سارة[٢٣]، ترتدي ثوبًا طويلًا أصفر اللون، به شريطان يمتدان من الكتفين إلى الذيل، وهى ذات شعر أشقر، وتحيط

---

16 ROBERTS, C. H, «Early Christianity in Egypt: Three Notes», *The Journal of Egyptian Archaeology* 40 , №.1, 1954, 164.

[١٧] من المشاهد التى تكررت في معظم أعمال الفنان القبطي تلك الموضوعات التي ارتبطت بفكرة الفداء والذبيحة والتي يصور فيها الفنان شكل الكبش أو الحمل واقفًا مستعدًا للذبح لتتم عملية الفداء وبذلك أصبح الكبش من الرموز ذات الدلالة المرتبطة بالفداء التطهير وكثيرًا ما أشار الكبش إلى السيد المسيح الذى جاء لفداء العالم من الخطيئة بحسب العقيدة المسيحية؛ للمزيد= =انظر: صادق، نشوى نعيم، "الدلالات والمعاني المرتبطة باستخدام الرمز واستعارة الشكل الخيالي فى الفن القبطي"، *مجلة بحوث التربية النوعية*، جامعة المنصورة، ع. ٢٥، ٢٠١٢، ٦٥٧.

[١٨] فخري، أحمد، *الصحراء المصرية جبانة البجوات في الواحة الخارجة*، مراجعة آمال العمري، القاهرة: مطبعة هيئة الآثار المصرية، ١٩٨٩، ٩٤.

19 ABD ELMOTAGALLY, «Female Representations in Coptic Wall Paintings», 16.

[٢٠] بطرس، جمال هيرمينا، "المناظر الطبيعية والدينية والرمزية في التصوير القبطي دراسة فنية تحليلية مقارنة بالفن المصري والفن الإسلامي"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ٢٠١٠م، ١٩١.

21 WILKINSON, C.K., «Early Christian Paintings in the Oasis of Khargeh», *BMAA* 23, 1928, 31.

[٢٢] فخري، أحمد، *الصحراء المصرية جبانة البجوات فى الواحة الخارجة*، مراجعة آمال العمري، القاهرة، مطبعة هيئة الآثار المصرية، ١٩٨٩م، ١٠٥.

[٢٣] ورد فى الكتاب المقدس أن سارة لم تكن مع إبراهيم عندما قدم ابنه ذبيحة بينما في مزار السلام دمج المنظر وجعل سارة أحد أبطال القصة. بطرس، *المناظر الطبيعية والدينية والرمزية فى التصوير القبطي دراسة فنية تحليلية مقارنة بالفن المصري والفن الإسلامي*، ١٩٢.

برأسها هالة، وتمسك بصندوق بخور أبيض اللون فى يدها اليسرى، بينما تمسك بين أصابع اليد الأخرى بقطعة بيضاء من نفس المادة تقدمها إلى زوجها، وقد كتبت أسماء الأشخاص الثلاثة فوقهم[٢٤].

٣- تصويرة إبراهيم وإسحق بدير أبمقار بوادى النطرون القرن السابع – الثامن الميلادي (لوحة ٣):

صور الفنان كلًا من إبراهيم وإسحق فى أحد الجوانب، وخدام إبراهيم على الجانب الآخر، يقفون على أرضية خضراء ويتجهون لأعلى فى هيئة شبابية بشعر طويل يتدلى على الرقبة، الأول على اليسار بتونيك أحمر غامق مشدود بحزام أخضر ومعطف صغير يغطى الأكتاف، أما الثانى فيرتدى تونيك رمادي ومعطف أحمر، يلتفت بخفة نحو الآخر ويشير باليد اليمنى، ويمسك عصا باليد الأخرى، أمامهما حمار ينزل نحو المنحدر تستقر على ظهره لبادة حمراء مزينة. وعلى الجانب الآخر إبراهيم بحجم هائل، يرتدى تونيك أصفر ومعطف أحمر غامق، استدار جهة اليسار ليرى شعاع ينزل من السماء، وهو على وشك أن يذبح ابنه إسحق الذى صور على هيئة فتى يديه خلف ظهره، ذى شعر طويل أسود، يمسك إبراهيم بيده اليسرى شعر إسحق بقوة، ويمسك سكينًا مقوسة فى يده اليمنى المرتفعة إلى أعلى[٢٥]، ونرى ملاك برداء أحمر ومعطف أصفر ينزل من السماء، ويشير بيده بعلامة البركة، وهذا الجزء تالف نرى من خلاله رأس الكبش ولا نرى وجه الملاك[٢٦].

٤- تصويرة إبراهيم وإسحاق بدير الأنبا أرميا بسقارة ويرجع تاريخها إلى القرن السادس – السابع [٢٧] (لوحة ٤):

فى تلك الصورة نجد أن نصف الرسم الأعلى متآكل، ونستطيع أن نميز الجزء الأسفل المتبقى، وفيه يظهر إبراهيم يمسك بيده اليمنى سيفًا، وينوي أن يذبح به ابنه إسحق الواقف إلى يساره بحجم أصغر منه على الدرجة الأولى لسلم المذبح، وقد ربطت يداه خلفه، ويرتدى مئزر بينما يرتدى النبي إبراهيم رداءً طويلًا يصل إلى الركبتين مع وشاح أحمر ينسدل على الصدر والوسط، ويده اليسرى تقبض على رأس إسحق من الخلف، وباليد اليمنى سكينًا، ولكن السكين هنا يشبه السيف، وخلفه الكبش، وفى طرف الرسم من الجهة

[٢٤] فخري، *الصحراء المصرية جبانة البجوات فى الواحة الخارجة*، ١٠٦.

SMITH, *The Iconography of the Sacrifice of Isaac in Early Christian Art*, 162.

[٢٥] والترز، كولن كريستوفر، *الأديرة الأثرية فى مصر*، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم، القاهرة: المجلس الأعلى للآثار مكتبة الأسرة، ط.١، ٢٠٠٢م، ٤٥٥.

[26] LEROY, J., et al, *Les Peintures des Couvents du Ouadi Natroun*, *MIFO*, Le Caire, 1982, 35.

[27] GABRA, G., & Eaton-Krauss, M, *The Treasures of Coptic Art in the Coptic Museum and Churches of Old Cairo*, Cairo:AUC Press, 2006, 106.

DOI 10.21608/CGUAA.2022.121055.1117 | أحمد أبو بكر

اليسرى نرى الملاك الذى أرسله الله لإبراهيم، يرتدى رداءً طويلًا يصل إلى القدمين مع عباءة حمراء، وأسفل هذا المنظر إطار من الزخارف البديعة[٢٨] يطلق عليها زخرفة حرف اليوتا (I) والذى يبدأ به اسم يسوع[٢٩].

٥ – تصويرة إبراهيم وإسحق بدير الأنبا أنطونيوس[٣٠] بالبحر الأحمر القرن الثالث عشر الميلادي (لوحة٥):

بالجانب الجنوبي من الهيكل بكنيسة القديس أنطونيوس وعلى الحائط المقابل لمنظر تضحية يفتاح، نجد منظر للنبي إبراهيم مع ابنه إسحق[٣١]، ونفذ الفنان إبراهيم على هيئة رجل كبير وجهه بيضاوي أبيض، وعينيه سوداوين، وشاربه ولحيته باللون الأبيض، وشعر رأسه أبيض مرسل للخلف وتحيط برأسه هالة نورانية[٣٢]، ويرتدى معطفًا لونه أحمر غامق وتونيك بلون أزرق زاهٍ، وقد زينت الأكمام بحروف الخط الكوفي بالأبيض على أرضية سوداء، أما ثنايا التونيك فلونت بخطوط حمراء، أما إسحق فيرتدى من أسفل ملابس حمراء، ويداه مربوطتان خلف ظهره، وشعره طويل أسود اللون ومسحوب بيد أبيه اليسرى حتى أن رأس إسحق اتجهت إلى أعلى، ويمسك النبي إبراهيم السكين بيده اليمنى وقد هم بذبح إبنه، وأمامهما مذبح من الحجر ظهر أعلاه لهيب نار أحمر، أما خلفهما نرى كبشًا مربوطًا بشجرة، ومن أعلى المنظر نجد يد الرب[٣٣]، ومن المفروض أن تستكمل هذه الصورة برسم ملاك فى الخلف وهو الذى ينظر إبراهيم نحوه[٣٤]. وأسفل صورة

---

[٢٨] عوض الله، فيكتور جرجس، *اللوحات المصورة بالمتحف القبطي (الأيقونات)*، القاهرة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٦٥، ٢.

[٢٩] بطرس، *المناظر الطبيعية والدينية والرمزية في التصوير القبطي دراسة فنية تحليلية مقارنة بالفن المصري والفن الإسلامي*، ٢٢٥.

[٣٠] تأسس عام ٣٥٦م بعد وفاة الأنبا أنطونيوس مباشرة ويوجد عند جبل الجلالة فى أحد مغاراتها والكنائس تزين جدرانها رسوم نادرة وأيقونات كما توجد مكتبة بها مايزيد على ١٧٠٠ مخطوطة يدوية أما كهف الأنبا أنطونيوس الذى يعيش فيه كراهب فإنه يبعد مسافة كيلو متر عن الدير ويرتفع ٦٨٠مترًا عن سطح البحر الأحمر، وطال الجدل حول تأريخ اللوحات الفنية بالدير ومن الواضح أن معظم اللوحات ليست فى حالتها الأصلية وبالتالي فإنها تنتمي إلى فترات تاريخية عديدة وتعتبر استنتاجات العالم نيتشتيلوف مختلفة إلى حد ما حيث قسم اللوحات الفنية إلى ٦ مجموعات بفترات زمنية مختلفة والمجموعة الأولى تعود إلى الفترة السابقة على القرن ١٣م والتى تضم لوحة ذبيحة إسحق بالكنيسة الصغرى. للمزيد أنظر: ناجي، أنغام عبدالمنعم وناجي، هدى عبدالمنعم، *المعالم الأثرية والسياحية فى مصر*، القاهرة: دار نهضة الشرق، ط١، ٢٠٠٢م، ٢٦٥؛ والترز، *الأديرة الأثرية فى مصر*، ٤٤٤.

[31] BOLMAN, E.S & GODEAU, P. (Eds), *Monastic Visions Wall paintings in the Monastery of St. Antony at The Red Sea*, Cairo, The ARCE, 2002, 68; Van Loon, G, *Decoration of Coptic Churches*, Cairo: The AUC Press, 2014, 205.

[٣٢] صالح، عصام أحمد آدم، "الرسوم والتصاوير الجدارية بكنائس وأديرة البحر الأحمر دراسة أثارية فنية"، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب/ جامعة المنيا، ٢٠١٧م، ١٧٥.

[33] MOORSEL, P.V., et al, *Les Peinture du Monastère De Saint Antoine près de La Mer Rouge*, MIFAO, 1995, 35.

[٣٤] والترز، *الأديرة الأثرية فى مصر*، ٤٤٣.

الكبش سجل تاريخي مكتوب باللغه القبطية بالمداد الأسود على أرضية صفراء، مسجل بها أسماء الفنانين الذين نفذوا تلك الرسوم وهم فريق (ابن الأسقف غبريال أسقف أطفيح)[٣٥].

٦- نسيج مزدان برسوم وصور تُمثل التضحية بإسحق القرن (السابع – الثامن الميلادي) المادة الخام كتان وصوف محفوظة – متحف المنسوجات ليون (لوحة٦):

هذه القطعة من النسيج المزدان بالرسوم ربما تشكل جزءًا من زخارف رداء، وربما كم رداء، والإطار المحيط بالمربع المركزي مليئ بالزهور الصغيرة والطيور التى تنتمي إلى الطراز الساساني[٣٦]، ويشغل محور قطعة النسيج النبي إبراهيم يشهر السيف وهو ممسك بابنه الموضوع على المذبح ومقيد اليدين من الخلف من شعره[٣٧]، ويبدو تحت قدمي إبراهيم الكبش الذى سيحل محل إسحق على الهيكل، وعلى يسار المنظر من أعلى نجد يد ملاك الرب الخارجة من بين السحاب والممثلة بشريط أزرق لتوقف إبراهيم[٣٨]، وتمثل الأحرف المتناثرة على أرضية الرسم أسماء الشخصيتين.

تصاوير التضحية بالفن المسيحي الإيطالي:

١- تصوير جداري تضحية النبي إبراهيم فى Katacomb ڤيالاتينا القرن الرابع الميلادي (لوحة٧):

تم تصوير القصة بشكل مختلف حيث نجد النبي إبراهيم شاهرًا سيفه بيده اليمنى إلى أعلى، يرتدى رداءً سماوي اللون، وبجانبه يظهر إسحق مرتكزًا على ركبتيه عاريًا، وقد تشابكت يداه خلف ظهره فى خضوع تام، وأمام النبي إبراهيم يوجد المذبح الذى تشتعل به النار من أعلى، وبجانب المذبح نرى الكبش وهو ينظر باتجاه إبراهيم، والقسم الأسفل من اللوحة يصور أحد فتيان إبراهيم ومعه حماره محاولًا توجيهه، وقد ارتدى تونيكًا قصيرًا بني اللون.

٢- فسيفساء النبي إبراهيم بكنيسة San Vitale, Ravenna القرن السادس الميلادي (لوحة٨):

صور الفنان مشهدين من حياة النبي إبراهيم وجمعهما فى صورة واحدة، المنظر الأول كان ضيافة إبراهيم فى حديقة المنزل للملائكة، والنبي إبراهيم يقدم لهم الطعام، ويمسك بيديه طبق كبير به لحوم، بينما يجلس الضيوف (الملائكة) وأمامهم منضدة أسفل شجرة، وأمام كل واحد منهم قطعة خبز، ويوجهون نظرهم

[٣٥] صالح، *الرسوم والتصاوير الجدارية بكنائس وأديرة البحر الأحمر دراسة أثارية فنية*، ١٧٦.

[36] ROSEN-AYALON, M, *Sassanid Influences on Coptic Art*, *The Coptic Encyclopedia*, Vol. 7, New York, Macmillan Publishing Company, 1991, 297.

[٣٧] صادق، الدلالات والمعاني المرتبطة باستخدام الرمز واستعارة الشكل الخيالي فى الفن القبطي، ٦٥٧.

[38] CANNUYER, C., HAWKES, S., *Coptic Egypt the Christian of the Nile,* Harry N. Abrams, Inc Publishers, 2001, 25.

إلى النبي إبراهيم الذى تلقى البشاره منهم بأن إمرأته سيكون لها طفل[٣٩]، وصور الفنان السيدة سارة عند باب الخيمة تسمع البشارة من الملائكة وهى سعيدة.

بينما المشهد الثانى هو تضحية إبراهيم بإسحاق، حيث صور الفنان النبي إبراهيم واقفًا شاهرًا سيفه بيده اليمنى ونظره لأعلى، ويمسك إسحاق باليد اليسرى من رأسه والذى كان أعلى المذبح، ويهم إبراهيم بالذبح ولكن يد الرب تدخلت فى الوقت المناسب، حيث صورها الفنان أعلى المنظر وتأمر إبراهيم بأن يذبح الكبش أسفل النبي إبراهيم مباشرة مكان ابنه إسحق، وربط الفنان هنا بين الموضوعين بطريقة رائعة حيث تناول البشارة بإسحاق أولًا ثم التضحية به.

٣- فسيفساء تضحية إبراهيم بإسحق The Cathedral of Montreal القرن الثانى عشر الميلادي (لوحة٩):

صور الفنان النبي إبراهيم على هيئة رجل متقدم فى السن له شعر ولحية بيضاء اللون، ويقف رافعًا يديه لأعلى يتلقى أمر الرب، بينما على يمين المنظر صور الفنان تضحية إبراهيم بابنه إسحق، أمام المذبح الذى صوره الفنان بشكل صغير، وألسنة النيران تخرج منه لأعلى، ويمسك إبراهيم السكين بيده اليمنى ويهم بذبح ابنه إسحق، وبيده اليسرى يشد رأس ابنه للخلف، ولكن أوقفه عن ذلك الملاك الذى يظهر من أعلى الصورة ويلتفت إليه إبراهيم موجه نظره لأعلى، وأسفل الملاك نجد الكبش الذى سيأخذ مكان إسحق، وصور الفنان إسحق وهو مستسلم تمامًا وخاضعًا لأوامر أبيه بدون أي مقاومة، بينما نجد غلامي إبراهيم ومعهم الحمار وكأنهم يتابعون الحدث من بعيد[٤٠].

٤- تصوير جداري ميدالية تضحية إبراهيم بإسحاق بكنيسة Cappella Sistina, Vatican عام ١٥١١م (لوحة١٠):

يمثل المنظر تضحية إبراهيم بابنه إسحق تنفيذًا لأوامر الرب، حيث يظهر إبراهيم وهو يهم بقطع رأس شاب جالس أمامه، وهو ما يرمز إلى تضحية المسيح[٤١].

٥- لوحة تضحية إسحاق للفنان كارافاجيو ١٦٠٣م (لوحة١١):

تعتبر لوحة تضحية إسحاق للفنان الإيطالي كارافاجيو من بين أشهر اللوحات التي تصور قصة التضحية، وهي عمل رائع فى قدرته على التقاط عنصري الجمال والخوف فى القصة، فى هذه اللوحة يوشك

---

[٣٩] "فَقَالَ: إِنِّي أَرْجِعُ إِلَيْكَ نَحْوَ زَمَانِ الْحَيَاةِ وَيَكُونُ لِسَارَةَ امْرَأَتِكَ ابْنٌ». وَكَانَتْ سَارَةُ سَامِعَةً فى بَابِ الْخَيْمَةِ وَهُوَ وَرَاءَهُ".تك ١٠: ١٨.

[٤٠] وهذا يعتبر مخالف للنص الديني والذى ينفي وجودهم فى ذلك الحدث حيث أنه من المفترض أنهم ينتظرون إبراهيم وإبنه كما هو مذكور فى سفر التكوين ٢٢/١:١٨.

[٤١] شعبان، شريف، *الأسقف ومناظرها الدينية عبر العصور*، ط١، القاهرة: مطابع وزارة الآثار، ٢٠١١م، ٢٤١.

إبراهيم أن يذبح إسحاق، ولكن ملاكًا أوقف إبراهيم بشكل درامي عن طريق إمساك يده والإشارة إلى كبش الفداء، ونجد ثمة فارق كبير بين عمر إبراهيم وعمر إسحاق، ويظهر إبراهيم كرجل أصلع ذي لحية بيضاء، ومن الواضح أن الأب الجليل سوف يموت قريبا تاركًا ذريته وراءه، بينما يظهر إسحاق طفلًا صغيرًا مجبورًا على الامتثال لأمر والده، تمتلئ قسمات وجهه بأمارات الفزع وهو ينظر إلى سكين القرابين، غير مُدركٍ أن ملاكًا قد أتى لإنقاذه، وبحسب العهد القديم، لم يخبر إبراهيم ابنه إسحق أبدا بنيّته فى التضحية به، وتبدو خلفية اللوحة هادئة مطمئنة، ويبدو أن المبنى البعيد فى أقصى اللوحة ما هو إلا كنيسة تمثل الكنيسة الكاثوليكية المستقبلية، إضافة إلى ذلك، تبرز شخصيات اللوحة أوروبية الملامح من حيث بشرتها البيضاء وملامحها الشكلية، تجسّد اللوحة بشكل جيد القصة من سفر التكوين.

المبحث الثاني: تصاوير التضحية بالفن الإسلامي:

كانت القصة من المنظور الإسلامي اختبارًا من الله عز وجل للنبي إبراهيم فى أن يذبح ابنه الوحيد فى ذلك الوقت والذى جاء على كبر، وبعد ما امتثل إبراهيم وإسماعيل أمر ربهما، رحمهما من هذا العذاب وعفا عن إسماعيل وفداه بكبش من أكباش الجنة، وفدا الله الذبيح إسماعيل ووهب لإبراهيم ولدًا آخر هو إسحاق عليه السلام[٤٢].

١- تصويرة تمثل النبي إبراهيم يضحي بابنه إسماعيل مقتطفات تيمورية-هراة أو شيراز(٨١٣-٨١٤هـ/١٤١٠-١٤١١م) ، مؤسسة جولينكيان بلشبونة (لوحة١٢):

يُرى فى هذه التصويرة النبي إبراهيم وله لحية بيضاء يرتدى عمامة بيضاء وحول رأسه هالة، وقد أمسك بصبي يرمز إلى النبي إسماعيل وقد غطى عينيه وهم بذبحه بسكين، غير أن الملاك جبريل قد أتى بفداء إسماعيل وهو كبش عظيم ذى قرون يقف إلى جانبه، ويقف الملاك فى وضعية ثلاثية الأرباع يمد يديه فى إشارة لحديثه مع إبراهيم، وقد ارتدى الملاك رداءًا طويلًا فوقه عباءة مفتوحة ذات أكمام قصيرة تظهر أكمام الرداء الطويلة من تحتها، وقد زخرفت العباءة بنقط صغيرة بيضاوية الشكل، ويبدو الملاك بملامح أنثوية بوجه مستدير، ويظهر للملاك أربعة أجنحة اثنان فى كل جانب، يظهر ريشهما بشكل واضح، كما يظهر مجموعة من أربعة ملائكة يشاهدون حدث التضحية من خلال السحب[٤٣].

[٤٢] الشعراوي، محمد متولي، *قصص الأنبياء ومعها سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم*، اعتنى به إبراهيم عبد الستار علي و محمد سامح عمر، ط١، القاهرة، دار القدس للنشر، ٢٠٠٦، ١٠٦. و ابن كثير، عماد الدين أبي الفداء إسماعيل، *تفسير القرآن العظيم*، تحقيق سامي محمد السلامة، ط٢، الرياض: دار طيبة للطباعة والنشر، ١٩٩٩، ٢٠٣: ٢٠٤.

[٤٣] أحمد، أحمد عيسى، "تصاوير الملائكة بين التصوير القبطي والإسلامي"، *مجلة كلية الآثار/ جامعة جنوب الوادي بقنا*، مج٥، ع.٥، ٢٠١٠، ١٠٤.

٢- تصويرة تمثل التضحية بإسماعيل، مخطوط مجمع التواريخ لحافظ ابرو المدرسة الإيرانية التيمورية – هراة، بتاريخ (٨٢٩-٨٣٩هـ/ ١٤٢٥-١٤٣٥م)، محفوظ بمتحف طوبقابي سراي بإستانبول (لوحة١٣):

نجد النبي إبراهيم وهو جالس على الأرض على ركبتيه، وللأمام منه ابنه إسماعيل يجلس على الأرض أيضًا، وأمامهما ملاك له ملامح بشرية، يرتدى ملابس نشبه ملابس رجال تلك الفترة، كما نشاهد الأجنحة المميزة لرسوم الملائكة، وأمامه كبش لونه أبيض وله قرون سوداء، و يرتدى النبي إبراهيم جلباب بني اللون، كما أنه يرتدى عمامة بيضاء، كما تظهر من خلال اللوحة لحيته البيضاء التى تعبر عن تقدمه بالعمر أثناء تلك الحادثة، وقد رسمه الفنان وهو يمسك بيده اليمنى بالسكين المستخدم خلال عملية الذبح، أما إسماعيل فى تلك الحادثة كان فتىً صغيرًا، وهو ما نراه من خلال ملامحه التى تعبر عن حداثة السن، وهو يرتدى جلبابًا أزرق اللون، ونجد أن يدا إسماعيل أمامه يرتكز بهما على الأرض وهو فى وضعية الخضوع التام، ونجد أن كلًا من النبيين يحيط برأسه هالة ناريه مذهبة.

٣- تصويرة تمثل النبي إبراهيم يضحي بابنه إسماعيل فن شعبي مصري (لوحة١٤):

صور الفنان النبي إبراهيم فى منتصف الصورة واقفًا، يمسك بيده اليمنى سكينًا، بينما يضع يده اليسرى على رأس ابنه إسماعيل والذى صُور وهو ممدد على المذبح معصوم العينين[٤٤]، يديه خلف ظهره عارى الجسد، ويرتدى سروالًا بالجزء السفلي من جسمه، بينما نجد ملاكًا بهيئة بشرية بجناحين يحلق خلف النبي إبراهيم، ويمد يده اليسرى ليأخذ السكين من النبي إبراهيم، بينما يمسك بيده اليمنى الكبش ليقدمه له. والمنظر بأكمله تم تمثيله فى بيئة صحراوية، واستغل الفنان المساحه الشاغرة فى خلفية الصورة، وقام بكتابة بعض الآيات التى تخص موضوع الذبح.

٤- تصويرة تمثل موضوع الفداء بإسماعيل، من *مخطوط مجمع التواريخ* (كليات تاريخية) لحافظ إبرا المدرسة الإيرانية التيمورية- هراة، بتاريخ بداية القرن (٩هـ/١٥م)، محفوظ بمتحف والترز بالتيمور بالولايات المتحدة الأمريكية برقم حفظ (W.676) (لوحة١٥):

يلاحظ فى هذه التصويرة أن عناصرها تقف كل منها بمعزل عن الأخرى، حيث يشاهد النبي إبراهيم وقد هم بذبح ولده إسماعيل والذى يظهر مستور العينين، بينما يظهر كل من جبريل والكبش إلى الجوار منه، ويظهر فى هذه التصويرة مراعاة المصور فى رسمه للكبش ما جاء عنه من وصف فى كتب التفسير

[٤٤] ويذكر ابن كثير أن النبي إسماعيل لم يكن معصوم العينين ويوضح أن النبي إبراهيم ألقى النبي إسماعيل على وجهه قيل أراد أن يذبحه من قفاه لئلا يشاهده فى حال ذبحه، وقيل أيضًا أن النبي إبراهيم أضجعه كما تضجع الذبائح وبقى طرف جبينه لاصقًا بالأرض. أنظر: ابن كثير، عماد الدين أبي الفداء إسماعيل، *قصص الأنبياء*، تحقيق عبدالحي الفرماوي، القاهرة: دار الطباعة والنشر الإسلامية، ط.٥، ١٩٩٧م، ٢٠٣.

والتاريخ، من كونه كبش أبيض أعين أقرن أي شديد سواد العينين وكبير القرنين[٤٥]، راعى المصور أيضا فى تمثيله للمشهد بشكل عام أن يجعل أحداثه تدور فى الصحراء بين الجبال الموحشة التى لا يظهر فيها سوى شجرة وحيدة تنبت فى سفح أحد الجبال، حيث أن هذه القصة حدثت بين الجبال في شعاب مكة[٤٦].

٥- تصويرة تمثل موضوع الفداء بإسماعيل، من *مخطوط قرق سؤال المدرسة العثمانية*، مؤرخة بأواخر القرن (١٠هـ/١٦م)، محفوظة فى دار الكتب المصرية، برقم حفظ (٧ كلام تركي طلعت)[٤٧] (لوحة١٦):

قام الفنان بتصوير اللحظة التى يهبط فيها جبريل بالكبش، بينما يظهر إبراهيم وقد هم بالذبح، واقتصرت عناصر الصورة على إبراهيم وإبنه إسماعيل وجبريل والكبش، وصور الفنان المنظر بأكمله فى الصحراء بين الجبال.

٦- تصويرة تمثل موضوع الفداء بإسماعيل، من مخطوط قصص الأنبياء للنيسابوري، المدرسة الإيرانية الصفوية – قزوين، بتاريخ (٩٨٩هـ/١٥٨١م)، محفوظة فى المكتبة الأهلية بفرنسا برقم حفظ (person.54) (لوحة١٧):

يشاهد فى هذه الصورة جبريل لحظة هبوطه من السماء بالكبش، بينما يظهر ابراهيم ممسكًا بيمينه سكين، يتقدمه ولده إسماعيل جاثٍ على ركبتيه يضع يديه وراء ظهره، بينما يظهر خلف إبراهيم الشيطان، وقد شوهت ملامح وجهه وصوره الفنان بلون أسود.

ولعل وجود الشيطان فى هذه التصويرة يرجع إلى تأثر المصور بما أورده النيسابوري الثعلبي فى مصنفه قصص الأنبياء مرفوعًا عن أبي هريرة عن كعب الأحبار عن ابن إسحق، أن إبراهيم لما رأى فى المنام أنه يذبح ابنه، أقسم الشيطان أن يفتنه عن ذلك، فجاء الشيطان إلى إبراهيم فى صورة رجل وقال له: "إنى أرى أن الشيطان جاءك فى منامك يأمرك بذبح ابنك هذا"، فعرفه إبراهيم وقال له: "إليك عني يا ملعون والله لأمضين فى أمر ربى"، ومن ثم فليس من المستبعد أن يكون ذلك أحد المؤثرات الأدبية التى تأثر بها المصور فى إضافة الشيطان إلى عناصر الصورة[٤٨].

---

[٤٥] جاء أيضا فى وصف هذا الكبش أنه رآه مربوطًا بسمرة فى سبير (جبل من أعظم جبال مكة) وقال الثوري عن عبدالله بن عثمان بن خثيم، عن سعد بن جبير، عن بن عباس، قال :كبش قد رُعى فى الجنة أربعين خريفًا، وعن ابن عباس قال :هبط عليه من سبير كبش أعين أقرن له ثغاء فذبحة، وهو الكبش الذى قربه ابني آدم، وروي عن ابن عباس أنه كان وعلًا، وعن الحسن أنه كان تيسًا، ويذكر ابن كثير أن غالب هذا الوصف من الإسرائيليات وأن القران الكريم قد أجمل ذلك فى قوله تعالي "*وَفَدَيْنَاهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ*" سورة الصافات آية ١٠٧؛ للمزيد أنظر: ابن كثير، *قصص الأنبياء*، ٢٠٤.

[٤٦] موسى، محمد عبد العظيم أحمد، "تصاوير الكائنات السماوية فى التصوير الإسلامي دراسة آثارية فنية"، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب جامعة حلوان، ٢٠١٦، ٢٢٢.

[٤٧] موسى، *تصاوير الكائنات السماوية فى التصوير الإسلامي دراسة آثارية فنية*، ٢٢٢.

[٤٨] موسى، *تصاوير الكائنات السماوية فى التصوير الإسلامي دراسة آثارية فنية*، ٢٢٣، ٢٢٤.

الدراسة التحليلية:

أولًا: الموضوع الفني:

قصة تضحية النبي إبراهيم:

اشتركت الفنون الثلاث (القبطي والمسيحي الإيطالي والإسلامي) فى الشكل العام لموضوع التضحية، وذلك لتشابه الروايات بين الكتاب المقدس والقرآن الكريم، واختلف الفنانون فى هوية الذبيح، حيث قام الفنان المسيحي بتصوير إسحق على أنه هو الذبيح، بينما قام الفنان المسلم بتصوير الذبيح على أنه هو إسماعيل عليه السلام، فقام كل فنان بتنفيذ الصورة كما وردت فى المصادر التى استقى منها هذا الموضوع.

وركز الفنانون فى تصوير منظر التضحية على الشخصيات الأساسية بالقصة، وهم النبي إبراهيم وهو يمسك السكين بيده اليمنى، ويده اليسرى يمسك بها رأس إسحق أو إسماعيل، واختلفت أوضاع إسحق أو إسماعيل من فن لآخر، فتارة نجده على المذبح (لوحات ٦، ٨، ٩، ١٠، ١٤،)، وتارة نجده جاث على ركبتيه (لوحات ٣، ٥، ٧، ١٢، ١٣، ١٥، ١٦، ١٧)، وتارة نجده واقفًا (لوحات ١، ٤).

في التصوير القبطي: استمد الفنان القبطي أحداث تلك القصة من الكتاب المقدس، ورمز بقصة الفداء إلى طاعة إبراهيم للرب، كما رمز بأحداثها إلى السيد المسيح وتضحيته وفداءه على الصليب من أجل خلاص البشر، كما أن إسحق فى حمله لحزمة الحطب التى سوف يُحرق عليها، يرمز بذلك إلى السيد المسيح فى حمله الصليب، ودائماً ما كان الفنان القبطي يصور النبي إبراهيم لحظة الذبح وهو يمسك السكين فى يد، واليد الأخرى يمسك بها رأس إسحق.

ورغم اقتباس الفنان القبطي لأحداث الموضوع من الكتاب المقدس، إلا أنه لم يلتزم بالنص المذكور فى الكتاب المقدس بسفر التكوين٢٢[٤٩]، حيث جاءت بعض التصاوير مخالفة لذلك النص، ومن ذلك وجود

---

[٤٩] " وَحَدَثَ بَعْدَ هذِهِ الأُمُورِ أَنَّ اللهَ امْتَحَنَ إِبْرَاهِيمَ، فَقَالَ لَهُ: «يَا إِبْرَاهِيمُ!». فَقَالَ: هأَنَذَا. فَقَالَ: خُذِ ابْنَكَ وَحِيدَكَ، الذى تُحِبُّهُ، إِسْحَاقَ، وَاذْهَبْ إِلَى أَرْضِ الْمُرِيَّا، وَأَصْعِدْهُ هُنَاكَ مُحْرَقَةً عَلَى أَحَدِ الْجِبَالِ الذى أَقُولُ لَكَ فَبَكَّرَ إِبْرَاهِيمُ صَبَاحًا وَشَدَّ عَلَى حِمَارِهِ، وَأَخَذَ اثْنَيْنِ مِنْ غِلْمَانِهِ مَعَهُ، وَإِسْحَاقَ ابْنَهُ، وَشَقَّقَ حَطَبًا لِمُحْرَقَةٍ، وَقَامَ وَذَهَبَ إِلَى الْمَوْضِعِ الذى قَالَ لَهُ اللهُ .وَفِي الْيَوْمِ الثَّالِثِ رَفَعَ إِبْرَاهِيمُ عَيْنَيْهِ وَأَبْصَرَ الْمَوْضِعَ مِنْ بَعِيدٍ، فَقَالَ إِبْرَاهِيمُ لِغُلاَمَيْهِ: اجْلِسَا أَنْتُمَا ههُنَا مَعَ الْحِمَارِ، وَأَمَّا أَنَا وَالْغُلاَمُ فَنَذْهَبُ إِلَى هُنَاكَ وَنَسْجُدُ، ثُمَّ نَرْجِعُ إِلَيْكُمَا .فَأَخَذَ إِبْرَاهِيمُ حَطَبَ الْمُحْرَقَةِ وَوَضَعَهُ عَلَى إِسْحَاقَ ابْنِهِ، وَأَخَذَ بِيَدِهِ النَّارَ وَالسِّكِّينَ. فَذَهَبَا كِلاَهُمَا مَعًا.وَكَلَّمَ إِسْحَاقُ إِبْرَاهِيمَ أَبَاهُ وَقَالَ: «يا أَبِي!. فَقَالَ: هأَنَذَا يَا ابْنِي. فَقَالَ:هُوَذَا النَّارُ وَالْحَطَبُ، وَلكِنْ أَيْنَ الْخَرُوفُ لِلْمُحْرَقَةِ؟ فَقَالَ إِبْرَاهِيمُ: اللهُ يَرَى لَهُ الْخَرُوفَ لِلْمُحْرَقَةِ يَا ابْنِي فَذَهَبَا كِلاَهُمَا مَعًا .فَلَمَّا أَتَيَا إِلَى الْمَوْضِعِ الذى قَالَ لَهُ اللهُ، بَنَى هُنَاكَ إِبْرَاهِيمُ الْمَذْبَحَ وَرَتَّبَ الْحَطَبَ وَرَبَطَ إِسْحَاقَ ابْنَهُ وَوَضَعَهُ عَلَى الْمَذْبَحِ فَوْقَ الْحَطَبِ.ثُمَّ مَدَّ إِبْرَاهِيمُ يَدَهُ وَأَخَذَ السِّكِّينَ لِيَذْبَحَ ابْنَهُ فَنَادَاهُ مَلاَكُ الرَّبِّ مِنَ السَّمَاءِ وَقَالَ: إِبْرَاهِيمُ! إِبْرَاهِيمُ! فَقَالَ:هأَنَذَا فَقَالَ: لاَ تَمُدَّ يَدَكَ إِلَى الْغُلاَمِ وَلاَ تَفْعَلْ بِهِ شَيْئًا، لأَنِّي الآنَ عَلِمْتُ أَنَّكَ خَائِفٌ اللهَ، فَلَمْ تُمْسِكِ ابْنَكَ وَحِيدَكَ عَن .فَرَفَعَ إِبْرَاهِيمُ عَيْنَيْهِ وَنَظَرَ وَإِذَا كَبْشٌ وَرَاءَهُ مُمْسَكًا فِي الْغَابَةِ بِقَرْنَيْهِ، فَذَهَبَ إِبْرَاهِيمُ وَأَخَذَ الْكَبْشَ وَأَصْعَدَهُ مُحْرَقَةً عِوَضًا عَنِ ابْنِهِ" تك ٢٢.

السيدة سارة أو الغلامين مع إبراهيم وإسحق أثناء التضحية، وهذا ما نجده بتصاوير الفنان القبطي بمزاري السلام والخروج بالبجوات (لوحات ١، ٢، ٣)

في التصوير المسيحي الإيطالي: اشترك مع الفنان القبطي فى استعارة الأحداث من الكتاب المقدس، وفى رمزية موضوع التضحية للسيد المسيح وصلبه، واشترك أيضًا مع الفنان القبطي فى مخالفة النص وذلك بوجود غلامين أثناء التضحية كما فى (لوحات ٧، ٨).

في التصوير الإسلامي: كانت قصة تضحية النبي إبراهيم عليه السلام من القصص الهامة فى القرآن الكريم، حيث تم ذكرها فى أكثر من سورة بتفاصيل كثيرة، وركز الفنان المسلم فى تصويره لهذا الحدث على لحظة الذبح ونزول الملاك جبريل بالكبش ليكون فداء للنبي إسماعيل.

وقد قام الفنان المسلم بتصوير الذبيح على أنه النبي إسماعيل على عكس ما تم تصويره بالفن المسيحي (القبطي، المسيحي الإيطالي) وذلك يرجع إلى اختلاف الروايات في هوية الذبيح ما بين الكتاب المقدس والقرآن الكريم.

ثانيًا : تصوير الملائكة:

تترجم كلمة ملاك فى الكتاب المقدس فى العهد القديم عن الكلمة العبرية ملاك كما فى العربية، أما فى العهد الجديد فهي تترجم عن الكلمة اليونانية (أجيلوس Aggelos) ἄγγελος، والتي تعنى رسول، وهي تعتبر أهم وظيفة للملائكة تعلقت بالبشر، أن يرسلهم الله تعالى برسالاته إلى رسله وأنبيائه، ولا يعلم رتب وأصناف الملائكة إلا الله وحده، ومصدرنا فى معرفة بعض هذه الرتب والأصناف والوظائف التى وكلوا بها هي الكتب المقدسة، حيث جاء ذكر العديد من أصناف الملائكة فى القرآن الكريم، كما ذكرتها الأحاديث النبوية الشريفة ومن أهمها (حملة العرش– المسبحون – أكابر الملائكة جبريل وميكائيل وإسرافيل وملك الموت – ملائكة الجنة وملائكة النار– كتبة الأعمال – الموكلون)، كما ذكر الكتاب المقدس عدد من رتب الملائكة منهم (السيرافيم – الكروبيم – رؤساء الملائكة وهم رافائيل و جبرائيل و ميخائيل وحنائيل وكيفائيل وأورنيل وعزقيل)، وكذلك اعتبرت الشياطين الذين يرأسهم إبليس من الملائكة الأشرار أو الملائكة الساقطين ولا يزال مسكنهم السماء[٥٠].

واتخذ كلا الفنين المسيحي والإسلامي تصوير الملائكة بملامح أنثوية، ولعل التصوير الإسلامي اقتبس شكل الملاك أنثوي الملامح من الإسرائيليات التى تصور الملائكة على أنها أنثى أو من التصوير المسيحي الذى يصورهم بملامح أنثوية، كما أن الملامح الأنثوية هي الملامح الأجمل فأراد الفنان أن يظهر الملاك فى ملامح جميلة فجعلها أنثوية[٥١].

[٥٠] أحمد، *تصاوير الملائكة بين التصوير القبطي والإسلامي*، ٨٦، ٨٧.

[٥١] أحمد، *تصاوير الملائكة بين التصوير القبطي والإسلامي*، ١٢٧.

في التصوير القبطي:

اهتم الفنان القبطي بتصوير الملائكة، حيث تعتبر من الكائنات المصاحبة للأنبياء فى قصصهم، وقام الفنان القبطي بتصويرهم بشكل آدمي مجنح، ونجد ذلك فى موضوعات التضحية بإسحق (لوحة٣)، ولكن تصويرة الملاك مهشمة تقريبًا، وفى (لوحة٤) صور الفنان الملاك بهيئة بشرية لا يظهر منه سوى نصفه السفلي، ولا نستطيع أن نحدد إذا كانت له أجنحة أم لا.

في التصوير المسيحي الإيطالي :

جاءت تصاوير الملائكة فى الفن المسيحي الإيطالي بهيئة آدمية مجنحة، حيث جاءت فى تصوير الفنان لموضوع التضحية، نجده صور الملاك بهيئة بشرية صغيرة الحجم، له جناحان فى وضع طيران، ويتجه ناحية النبي إبراهيم (لوحة ٩).

في التصوير الإسلامي:

اهتم الفنان المسلم بتصوير الملائكة فى مختلف تصاوير الأنبياء، حيث تعتبر الملائكة عنصرًا هامًا و أساسيًا فى رسالة كل نبي، لذلك نجدها فى معظم الأحداث والمواقف التى مر بها الأنبياء، ومن أهم الموضوعات الدينية التى كانت تصاوير الملائكة قاسمًا مشتركًا بها موضوع تضحية النبي إبراهيم بإسماعيل، حيث جاءت تصاوير الملائكة ممثلة فى الملاك جبريل والذى كان له دور هام بأحداث القصة، وصوره الفنان بهيئة بشرية مجنحة بوضعين مختلفين أولًا بوضعية الطيران كما فى (لوحات ١٤، ١٦، ١٧) وبوضعية الوقوف فى (لوحات ١٢، ١٣، ١٥).

ثالثًا: تصوير الشيطان:

لم يصور الفنان المسيحي سواء فى الفن القبطي أو المسيحي الإيطالي الشيطان فى قصة التضحية، وذلك لعدم ذكر أي دور للشيطان فى تلك القصة بالكتاب المقدس.

فى التصوير الإسلامي:

صور الفنان المسلم الشيطان، حيث نجده فى خلفية الصورة فى أقصى اليسار على هيئة رجل داكن البشرة، وجاء تصوير الشيطان هنا، لتتفق الصورة مع الروايات، حيث أن له دور بأحداث القصة كما فى (لوحة١٧).

رابعًا: الكتابات والخطوط:

في التصوير القبطي:

جاءت الكتابات فى تصاوير الفن القبطي توضح أسماء الشخصيات المصورة بمختلف الموضوعات باللغة اليونانية والقبطية، وظهرت هذه الكتابات بالمداد الأسود والأبيض، ودائمًا ماكان يكتبها الفنان داخل إطار الصورة.

فى تصاوير النبي إبراهيم نجد كتابة قبطية، توضح اسم النبي إبراهيم بجوار تجسيد يد الرب (لوحة٥) وفى (لوحة٢) كتبت أسماء الأشخاص الثلاثة فوقهم، بينما فى (لوحة ٣) اختلفت مواضع أسماء الشخصيات، نجدها أعلى النبي إبراهيم وأسفل رأس إسحق وأمام الغلامين، نستنتج مما سبق حرص الفنان القبطي على الكتابة فى معظم تصاويره، وترجح الدراسة أن سبب ذلك كون الفن القبطي فن تعليمي ديني، استطاع الفنان من خلاله تبسيط أحداث الكتاب المقدس فى تصاوير بها أسماء أبطال هذه الأحداث.

في التصوير المسيحي الإيطالي :

جاءت أيضًا الكتابات بالفن المسيحي الإيطالي لتوضيح أسماء الشخصيات المصورة وموضوع الصورة، وجاءت الكتابات باللغة اليونانية واللاتينية بالمداد الأسود داخل إطار الصورة كما فى (لوحة٩)، ولم يهتم الفنان المسيحي الإيطالي كثيرًا بتوضيح وكتابة الأسماء بتصاويره على عكس الاهتمام الملحوظ من الفنان القبطي.

في التصوير الإسلامي:

جاءت الكتابات بالتصوير الإسلامي قليلة نوعًا ما، واختلفت مواضع الكتابات، حيث نجد الكتابات داخل إطار الصورة تحجب بعض أجزاء خلفية العمل الفني كما فى (لوحة١٤)، وأحيانًا نجدها داخل إطارات أعلى الصورة، كما فى (لوحة١٧)، وكانت معظم الكتابات باللغة الفارسية والعربية بالمداد الأسود.

خامسًا: الملابس والأردية:

في التصوير القبطي:

اختلفت ملابس الأنبياء المصورة فى الفن القبطي من فترة لأخرى ومن مكان لآخر، حيث ظهرت الملابس بتصاوير المنفذة بمقابر البجوات مزاري السلام والخروج بخطوط بدائية ركيكة لا تظهر أي ملامح مميزة لتلك الملابس، خاصة فى (لوحة ١)، بينما فى (لوحة٢) ظهرت بعض ملامح ملابس النبي إبراهيم وزوجته، وظهر النبي إبراهيم وهو يرتدي تونيك قصير، تلتف حوله عباءة طويلة تغطى أحد الكتفين، بينما ترتدى زوجة إبراهيم ثوبًا طويلًا أصفر اللون عليه شرائط خضراء، وفى (لوحة٣) يرتدى تونيك طويل تلتف حوله عباءة تغطى أحد الكتفين وتدور حول الخصر، بينما فى (لوحات ٤، ٦) صوره الفنان وهو يرتدى تونيك قصير.

في التصوير المسيحي الإيطالي:

برع الفنان المسيحي الإيطالي فى تصوير الأنبياء ترتدى ملابس متنوعة، تُظهر أهمية كل شخص موجود بالمنظر، حيث ظهرت معظم الشخصيات ترتدى تونيك عليه عباءات، كما ظهرت بها الطيات والتى توحى بالإنسيابية فى حركة الجسد، وهذا مانجده فى (لوحات ٧، ٨، ٩).

في التصوير الإسلامي:

تعتبر الملابس من العناصر الهامة فى تصوير الشخصيات، حيث ظهرت أنواع عديدة للملابس تعكس مدى ثراء هذا العنصر فى التصوير الإسلامي واهتمام الفنانين به، ومن أهم تلك الأنواع ما يلى:

(العباءة واسعة الأكمام – القباء– الجبة)

١- **العباءة واسعة الأكمام:** وأهم ما يميز هذا النوع هو الأكمام الواسعة كما فى تصوير النبي إبراهيم (لوحات ١٢، ١٣).

٢- **القباء:** وهو لباس خارجي للرجال، فارسي الأصل وأكمامه قصيرة، وقد تكون واسعة أو تميل إلى الضيق، وهو كذلك رداء متباين الأطوال، وأحيانًا يصل إلى مافوق الركبة بقليل أو تحتها بقليل، وأحيانًا يصل إلى القدمين، وقد يكون لهذا الرداء فتحة تشبه السبعة، وقد لا يكون له هذه الفتحة، وأسفل هذا القباء يرتدى قميص داخلي ضيق الأكمام، وظهر هذا النوع من الملابس بكثرة فى التصوير الإسلامي خاصة فى المدارس الإيرانية المختلفة فى تصوير النبي إسماعيل (لوحات ١٢، ١٣، ١٥، ١٦، ١٧).

٣- **الجبة:** رداء فوقاني مخصص للرجال مشقوق من الأمام، لا يسمح اتساعها بالتقاء حافتيها الأمامتين على الصدر، ولا تقفل، وليس بها عروات أو أزرار، وقد تراوح طولها ما بين منتصف الساق إلى القدمين، ومن أهم النماذج التى ظهرت بها الجبة تصوير النبي إبراهيم (لوحات ١٤، ١٧).

سادسًا: ملامح الوجوه:

تأثر كل فنان بالبيئة المحيطة به خاصة فى رسمِه لملامح الوجوه وغيرها، ونرى ذلك واضحًا بالفن القبطي، حيث صوَّرهما بملامح مصرية، وعلى الجانب الآخر نجد الفنان المسيحي الإيطالي تأثر بالبيئة المحيطة به، وصور الشخصيات بملامح أوروبية، وكذلك الحال بالفن الإسلامي حيث تعددت به ملامح الوجوه.

في التصوير القبطي:

نجد ظهور الملامح المصرية فى رسوم الأشخاص وهي من أهم مميزات الفن القبطي، حيث نجدها مشابهة تمامًا لمثيلاتها فى الفن المصرى، وبخاصة فى السحن الآدمية لاسيما الأعين اللوزية التى تعطى الانطباع بأنها عميقة عن طريق الظلال حول وأسفل العينين كما فى (لوحات ٢، ٣)، أما الحواجب فنجدها

ترسم فى شكل مستطيل بعرض الوجه على شكل قوس خفيف فوق العينين، وأحيانًا فى شكل خط سميك منحرف قرب ركني كل عين، وكان الفنان القبطي يرسم الشفاه فى شكل خط أسود مستقيم، والفم غير واضح، وأحيانًا كان يتميز باستدارة خفيفة إلى أعلى عند الركنين، بما يعطى الإنطباع بوجود الابتسامة كما فى (لوحات ٢، ٣).

أما الأنف فقد تعمد الفنان إلى اظهاره بشكل صغير جدًا لأن الأنف يرمز إلى الشهوانية، لتقليل الجانب الشهواني فى النفس البشرية، ورسمت الأنف بشكل خط مستقيم ينتهى بنصف دائرة صغيرة، وحجم الرأس يتخذ شكل شبه بيضوي أو شكل دائرة كاملة، كما أنه يعبر عن البيئة والشخصية المصرية.

في التصوير المسيحي الإيطالي:

ظهرت الملامح الأوروبية فى تصاوير الأنبياء بالفن المسيحي الإيطالي، حيث كانت العيون لوزية مسحوبة قليلًا وقد تميل للجحوظ، أما النظرة فمن الملاحظ انعدام وجود نظرة أمامية مباشرة فى اتجاه متلقى العمل إلا فى حالات نادرة، واهتم الفنان بتفاصيل الشفاه والفم ورسمها بشكل لوزي، وأظهر الأنف بشكل طويل ومدبب، ويرجع ذلك لتأثره بالفن البيزنطي، وأظهر الفنان المسيحي الإيطالي فى تصاويره استطالة الوجه التى تميز ملامح الوجه الأوروبي متأثرًا بالبيئة، وهذا ما نجده فى أغلب تصاويره الفنية.

في التصوير الإسلامي:

من الملاحظ أن تنفيذ أوصاف وملامح السحن والوجوه للتصاوير التى تمثل الأنبياء قد اختلفت من مدرسة فنية لأخرى ومن مصور لآخر، كل حسب رؤيته الفنية والتى تعكس بوضوح صفات وعادات وتقاليد وثقافة المجتمع الذى يعيش فيه، وفى نماذج الدراسة نجد ملامح الوجوه غير واضحة بشكل كبير وإن كان يغلب عليها الطابع العربي أكثر.

سابعًا: أوضاع الجسم والحركة:

في التصوير القبطي:

سيطر الثبات على أغلب تصاوير الفنان القبطي، ونادرًا مانجد فى بعض التصاوير حركة، إلا من خلال بعض الإشارات والإيماءات الجسدية البسيطة، حيث عبَّر الفنان القبطي عن الحركة من خلال انفراج السيقان وتداخلهما، مما جعل صور الشخصيات المتصلة وكأنها تتحرك باستمرار كما فى (لوحات ٢، ٣)، وركز الفنان القبطي فى تنفيذ أغلب تصاويره على وضع المواجهة، أي فى مواجهة المتأمل للمنظر، حيث أن فى النظر وجهًا لوجه، تُكون علاقة قوية بين الناظر والشخص المرسوم، وكأن هذا الشخص يرحب بالناظر إليه ويدعوه من أجل الدخول إلى عالم الروح لينعما بنعيم أبدي، هذا بالإضافة إلى أن النظرة المواجهة للمتأمل إنما تعبر عن اهتمام روحي وشفافية خاصة، لا يشعر بها سوى المتأمل بعمق للأيقونة أو التصويرة، فهو يشعر بارتياح وسلام قلبي ينزع من داخله أي خوف أو قلق.

DOI 10.21608/CGUAA.2022.121055.1117 | أحمد أبو بكر

في التصوير المسيحي الإيطالي:

أما فى التصوير المسيحي الإيطالي فقد اختلفت أوضاع الحركة، والتفتت معظم الأجسام بحيث لا تواجه المشاهد مباشرة، سواء من خلال وضع الجسم أو الرأس أو العينين وكأنها تنغمس فى عالمها الخاص، ولاتهتم بالمواجهة، كما اهتم الفنان بالنسب التشريحية خاصة فى عصر النهضة، واهتم أيضًا بتصوير الشخصية الرئيسية بالصورة (الأنبياء)، من خلال كبر حجمها واختلافها وتميزها عن بقية الشخصيات الثانوية كما فى (لوحات ٧، ٨، ٩).

في التصوير الإسلامي:

تميز التصوير الإسلامي بتنوع كبير فى تصوير الشخصيات المصورة، وذلك نظرًا لتأثره بالعديد من الفنون المختلفة، وتعددت أوضاع الجسم من نبي لآخر، ما بين وضع الثبات أو الحركة، واختلفت الأوضاع من نبي لآخر على حسب سياق الحدث أو القصة، حيث نجد وضع الجلوس والذى انتشر بكثرة بتصاوير الدراسة، والتى تنوعت ما بين وضع الجلوس أو الجثو على الركبتين خاصة فى تصوير النبي إسماعيل كما فى (لوحات١٢، ١٣، ١٥، ١٦، ١٧)، وغالبًا ما كان يصور الفنان المسلم النبي إبراهيم وهو يميل بجزعه للأمام، وهو يهم بعملية الذبح وهذا ما نجده فى تصاوير الدراسة.

ثامنًا: أداة الذبح:

في التصوير القبطي:

ظهرت أداة الذبح فى التصوير القبطي مختلفة من تصويرة لأخرى، حيث ظهرت أداة الذبح فى بعض التصاوير السكين كما فى (لوحات ١، ٢، ٣، ٥).

وظهر السيف فى تصاوير أخرى كأداة للذبح كما فى (لوحات ٤، ٦)، والسيف هنا جاء مطابقًا للسيوف المستقيمة البيزنطية، مما يدل على مدى التأثر الواضح بالفن البيزنطي خلال تلك الفترة.

في التصوير المسيحي الإيطالي:

نجد السيف كأداة للذبح كما فى (لوحة٨)، والسكين ظهر كأداة للذبح كما فى (لوحة٩).

في التصوير الإسلامي:

ظهرت أداة الذبح متمثلة فى السكين كما فى (لوحات ١٢: ١٧).

تاسعًا: الكبش:

في التصوير القبطي:

اتخذ الكبش كأضحية ضحى بها النبي إبراهيم بدلًا من ابنه إسحاق، وارتبطت بفكرة الفداء والذبيحة والتى يصور فيها الفنان شكل الكبش أو الحمل واقفاً مستعداً للذبح لتتم عملية الفداء، وبذلك أصبح الكبش من الرموز ذات الدلالات المرتبطة بالفداء والتطهير، وكثيرًا ما أشار الكبش إلى السيد المسيح الذى جاء لفداء العالم من الخطيئة بحسب العقيدة المسيحية.

في التصوير المسيحي الإيطالي:

اشترك الفنان المسيحي الإيطالي فى نفس الرمزية للكبش مع الفنان القبطي، وظهر الكبش بتصاوير الفن المسيحي الإيطالي، ونجد الكبش هنا فى موضوعات أخرى مثل موضوع تحميل الحيوانات بسفينة نوح.

في التصوير الإسلامي:

جاء تصوير الكبش فى تصاوير التضحية بإسماعيل، والتزم الفنان بتصوير الكبش كما ذُكر فى الروايات، حيث صوره كبشًا أبيض أعين أقرن أي شديد سواد العينين وكبير القرنين[٥٢].

الخاتمة وأهم نتائج البحث:

تناول البحث قصة تضحية النبي إبراهيم فى الفن المسيحي والإسلامي، ونقصد بالفن المسيحي هنا الفن القبطي والفن المسيحي الإيطالي، أما الفن الإسلامي فنقصد به الفن الإسلامي بمدارسه الفنية المختلفة، واشتركت الفنون الثلاث فى الشكل العام لموضوع التضحية، وذلك لتشابه الروايات بين الكتاب المقدس والقرآن الكريم، واختلف الفنانون فى هوية الذبيح، حيث قام الفنان المسيحي بتصوير النبي إسحق على أنه هو الذبيح، بينما قام الفنان المسلم بتصوير الذبيح على أنه هو إسماعيل عليه السلام، فقام كل فنان بتصوير الذبيح كما ورد فى المصادر التى استقى منها هذا الموضوع.

– ركز الفنانون فى تصوير منظر التضحية على الشخصيات الأساسية بالقصة، وهم النبي إبراهيم وهو يمسك السكين بيده اليمنى، ويده اليسرى يمسك بها رأس إسحق أو إسماعيل، وإسحق أو إسماعيل حسب كل فن، وقد اختلفت الأوضاع، فتارة نجده على المذبح، وتارة نجده جاث على ركبتيه، وتارة نجده واقفًا، وتارة نجده مستلق على ظهره على المذبح .

[٥٢] جاء أيضا في وصف هذا الكبش أنه رآه مربوطاً بسمرة في سبير(جبل من أعظم جبال مكة) وقال الثوري عن عبدالله بن عثمان بن خثيم، عن سعد بن جبير، عن بن عباس، قال :كبش قد رُعى في الجنة أربعين خريفاً، وعن ابن عباس قال :هبط عليه من سبير كبش أعين أقرن له ثغاء فذبحة، وهو الكبش الذى قربه ابني آدم، وروي عن ابن عباس انه كان وعلاً، وعن الحسن انه كان تيساً، ويذكر ابن كثير أن غالب هذا الوصف من الإسرائيليات وان القران الكريم قد أجمل ذلك في قوله تعالي "وَفَدَيْنَاهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ" سورة الصافات آية ١٠٧؛ للمزيد أنظر: ابن كثير، قصص الأنبياء، ٢٠٤.

– رمز الفنان المسيحي (الفنان القبطي والفنان المسيحي الإيطالي) فى تصوير القصة إلى طاعة إبراهيم للرب، كما رمز بأحداثها إلى السيد المسيح وتضحيته وفداءه على الصليب من أجل خلاص البشر، كما أن إسحق فى حمله لحزمة الحطب التى سوف يُحرق عليها يرمز بذلك إلى السيد المسيح فى حمله الصليب.

– رغم اقتباس الفنان القبطي لأحداث الموضوع من الكتاب المقدس، إلا أنه لم يلتزم بالنص المذكور فى الكتاب المقدس بسفر التكوين٢٢[٥٣]، حيث جاءت بعض التصاوير بالفن المسيحي مخالفة لذلك النص، ومن ذلك وجود السيدة سارة بالصورة كما فى (اللوحتين١، ٢)، أو الغلامين مع إبراهيم وإسحق أثناء الحدث (لوحات ٣ب، ٧، ٩)، وهذا ما نجده بتصاوير الفن القبطي والمسيحي الإيطالي.

– فيما يتعلق بمخالفة كل من الفنانين القبطي والمسيحي الإيطالي للنص فى منظر الذبيح، إذا كان الفنانان أظهرا فى بعض التصاوير غلامي إبراهيم بجواره وقت تقديم الذبيحة، فمن المؤكد أن ذلك لم يكن بغرض مخالفة النص، وإنما كان محاولة من الفنان لإظهار الحدث بكل مكوناته ومن كانت له أدنى علاقة بالموضوع، فالنص الكتابي بيَّن أن لغلامي إبراهيم دور فى القصة: " ... *فَبَكَّرَ إِبْرَاهِيمُ صَبَاحًا وَشَدَّ عَلَى حِمَارِهِ، وَأَخَذَ اثْنَيْنِ مِنْ غِلْمَانِهِ مَعَهُ* ...."[٥٤] ، فربما يرى الفنان أن من المصلحة إظهار الغلامين، خاصة وأننا ذكرنا سالفًا أن للصورة فى الفن دور تعليمي هام، فهي بمثابة كتاب مفتوح يقرأه المتعلم والأمي على حد سواء.

– أكدت الدراسة أهمية قصة النبي إبراهيم عليه السلام حيث أنها من القصص الهامة فى القرآن الكريم، حيث تم ذكرها فى أكثر من سورة بتفاصيلها الكثيرة، وهذا ساعد الفنان أكثر فى تخيل الحدث بشكل عام وتصويره وتوضيحه.

– أظهرت الدراسة مخالفة الفنان المسلم للنص حيث أنه كان من المفترض أن يتم تصوير جبين النبي إسماعيل على الأرض كما ذكر في القرآن الكريم "*فَلَمَّا أَسْلَمَا وَتَلَّهُ لِلْجَبِينِ*"، أي ألقاه على وجهه، وقيل أن النبي إبراهيم أراد أن يذبح إسماعيل من الخلف لئلا يشاهده فى حال ذبحه، ولكن نجد الفنان هنا قام بتصوير النبي إسماعيل بأوضاع مختلفة وهو جاث على ركبتيه، وبأوضاع مخالفة لما ذكر فى الآية القرآنية.

---

[٥٣] " *وَأَخَذَ اثْنَيْنِ مِنْ غِلْمَانِهِ مَعَهُ، وَإِسْحَاقَ ابْنَهُ، وَشَقَّقَ حَطَبًا لِمُحْرَقَةٍ، وَقَامَ وَذَهَبَ إِلَى الْمَوْضِعِ الذى قَالَ لَهُ اللهُ .وَفِي الْيَوْمِ الثَّالِثِ رَفَعَ إِبْرَاهِيمُ عَيْنَيْهِ وَأَبْصَرَ الْمَوْضِعَ مِنْ بَعِيدٍ، فَقَالَ إِبْرَاهِيمُ لِغُلاَمَيْهِ: اجْلِسَا أَنْتُمَا هٰهُنَا مَعَ الْحِمَارِ، وَأَمَّا أَنَا وَالْغُلاَمُ فَنَذْهَبُ إِلَى هُنَاكَ وَنَسْجُدُ، ثُمَّ نَرْجِعُ إِلَيْكُمَا .فَأَخَذَ إِبْرَاهِيمُ حَطَبَ الْمُحْرَقَةِ وَوَضَعَهُ عَلَى إِسْحَاقَ ابْنِهِ، وَأَخَذَ بِيَدِهِ النَّارَ وَالسِّكِّينَ. فَذَهَبَا كِلاَهُمَا مَعًا.وَكَلَّمَ إِسْحَاقُ إِبْرَاهِيمَ أَبَاهُ وَقَالَ: «يَا أَبِي!. فَقَالَ: هأَنَذَا يَا ابْنِي. فَقَالَ:هُوَذَا النَّارُ وَالْحَطَبُ، وَلكِنْ أَيْنَ الْخَرُوفُ لِلْمُحْرَقَةِ؟ فَقَالَ إِبْرَاهِيمُ: اللهُ يَرَى لَهُ الْخَرُوفَ لِلْمُحْرَقَةِ يَا ابْنِي فَذَهَبَا كِلاَهُمَا مَعًا* " تك ٢٢

[٥٤] تك ٢٢.

– أوضحت الدراسة مخالفة الفنان للنص فى طريقة تصويره للكبش كما فى (لوحة١٦)، حيث صوره صغير الحجم منقط باللون الأسود، وهذا مخالف للتفاسير التى توضح أنه كبش أبيض اللون شديد سواد العينين أقرن (أي عظيم سواد العينين وكبير القرنين) وهو الكبش الذي قربه ابن آدم فتقبل منه.

– أكدت الدراسة التزام الفنان المسلم بتصوير النبي إسماعيل على أنه فتًى مدرك للأمور من حوله عمره تقريبًا يتراوح ما بين ١٢: ١٦ سنة.

– أوضحت الدراسة مخالفة أخرى بمكان ذبح النبي إسماعيل عليه السلام، حيث أنه كان فى شعب ثبير (جبل من أعظم جبال مكة)، ولم يوضح الفنان فى خلفية اللوحة أي شيء يدل على هذا المكان (لوحات١٢، ١٣، ١٤).

– أظهرت الدراسة مدى تأثر الفنانين بالبيئة المحيطة بهم، وهذا كان واضحًا فى تصويرهم لملامح الوجوه، حيث نجد أنه بالفن القبطي تأثر الفنان بالبيئة المصرية فى تنفيذه لملامح الوجوه بعناصر الصورة الرئيسية، كذلك الحال فى التصوير المسيحي الإيطالي، حيث نجد غلبة الملامح الأوروبية على النبي إبراهيم وإسحق، ونجد أيضًا بالفن الإسلامي غلبة الملامح العربية على تصوير النبي إبراهيم وإسماعيل.

– أظهرت الدراسة اختلاف الفنانين فى تصوير أداة الذبح، خاصة فى الفن المسيحي (القبطي والمسيحي الإيطالي)، حيث نجد أن الفنان قام بتصوير أداة الذبح التى يمسكها النبي إبراهيم، السكين تارة والسيف تارة أخرى، ومن المتعارف عليه أن أداة الذبح كانت السكين وليس السيف، حيث أن السيف يستخدم كعقاب نتيجة لخطأ ما أو فى ساحات الوغى، وهنا الفنان خالف النص المذكور بالكتاب المقدس سفر التكوين ٢٢ " *فَأَخَذَ إِبْرَاهِيمُ حَطَبَ الْمُحْرَقَةِ وَوَضَعَهُ عَلَى إِسْحَاقَ ابْنِهِ، وَأَخَذَ بِيَدِهِ النَّارَ وَالسِّكِّينَ. فَذَهَبَا كِلاَهُمَا مَعًا.*" بالإضافة إلى أنه خالف الأعراف الفنية والتقاليد المتبعة فى عادة الذبح.

ثبت المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر والمراجع العربية:

- القرآن الكريم

- The Holy Quran

- الكتاب المقدس

- Bible

- ابن العبري، غريغوريوس أبي الفرج بن اهرون الملطي، *تاريخ مختصر الدول*، ط ٢، ، لبنان، دار الرائد اللبناني، ١٩٩٤م.

- Ibn al-ʿIbrī, Ġrīġūryūs abī al-Faraǧ bin Ahrūn al-Malṭī, *Tārīḫ muḫtaṣar al-duwal*, 2nd ed., Lebanon: (Dār al-rāʾid al-libnānī,) 1994 .

- ابن كثير، عماد الدين أبي الفداء إسماعيل، *قصص الأنبياء*، تحقيق عبدالحي الفرماوي، ط. ٥، القاهرة: دار الطباعة والنشر الإسلامية، ١٩٩٧.

- Ibn Kaṯīr, ʿImād al-Dīn Abī al-Fidāʾ Ismāʿīl, *Qiṣaṣ al-anbiyāʾ*, Reviewed by: ʿAbd al-Ḥay al-Faramāwī, 5th ed., Cairo: Dār al-ṭibāʿa waʾl-našr al-islāmīya, 1997.

- ابن كثير، عماد الدين أبي الفداء إسماعيل، *تفسير القرآن العظيم*، تحقيق سامي محمد السلامة، ط.٢، الرياض: دار طيبة للطباعة والنشر، ١٩٩٩.

- …….. , *Tafsīr al-Qurʾān al-ʿaẓīm*, Reviewed by: Sāmī Muḥammad Salāma, 2nd ed., Riyad Dār ṭaība liʾl-ṭibāʿa waʾl-našr, 1999..

- أحمد، أحمد عيسى،" تصاوير الملائكة بين التصوير القبطي والإسلامي"، *مجلة كلية الآثار/ جامعة جنوب الوادي* بقنا، مج٥، ع.٥، ٢٠١٠.

- Aḥmad, Aḥmad ʿIsā, "Taṣāwīr al-malāʾika baīn al-taṣwīr al-qibṭī waʾl-islāmī", *Journal of the Faculty of Archeology/ South Valley University 5*, South Valley University in Qena, 2010 .

- بطرس، جمال هيرمينا، "المناظر الطبيعية والدينية والرمزية فى التصوير القبطي دراسة فنية تحليلية مقارنة بالفن المصري والفن الإسلامي"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ٢٠١٠م.

- Buṭrus, Ǧamāl Hermīnā, "al-Manāẓir al-ṭabīʿīya waʾl-dīnīya waʾl-ramzīya fī al-taṣwīr al-qibṭī dirāsa fanīya taḥlīlīya muqārana biʾl-fan al-miṣrī waʾl-fan al-islāmī", *PhD Thesis*, Faculty of Archeology/ Cairo University, 2010 .

- السواح، فراس، *أساطير الأولين القصص القرآني ومتوازياته التوراتية*، ط. ٢، دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ٢٠١٦م.

- al-Sawwāḥ, Firās, *Asāṭīr al-awwalīn al-qaṣaṣ al-qurʾānī wa mutawāziyātihi al-tawrātīya*, 2nded, Damascus: (Dār al-takwīn liʾl-taʾlīf waʾl-tarǧama waʾl-našr,) 2016.

- شعبان، شريف، *الأسقف ومناظرها الدينية عبر العصور*، القاهرة: مطابع وزارة الآثار، ط١، ٢٠١١م.

- Šaʿbān, Širīf, *al-Asquf wa manāẓiruhā al-dīnīya ʿabr al-ʿuṣūr*, 1st ed., Cairo: (Maṭābiʿ Wizārat al-aṯār,) 2011 .

- الشعراوي، محمد متولي، *قصص الأنبياء ومعها سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم*، اعتنى به إبراهيم عبد الستار علي و محمد سامح عمر، القاهرة: دار القدس للنشر، ط.١، ٢٠٠٦.

- al-Šaʿrāwī, Muḥammad Mutwallī, *Qaṣaṣ al-anbiyāʾ wamaʿahā sirat al-Rasūl ṣallāllah ʿalīhi wa sallam*, Commented by Ibrāhīm ʿAbd al-Sattār & Muḥammad Sāmiḥ ʿUmar, 1st ed., Cairo: Dār al-quds liʾl-našr, 2006.

- شنوده الثالث، *بعض شخصيات الكتاب*، القاهرة: مركز معلم الأجيال لحفظ ونشر تراث البابا شنوده الثالث، ط١، ج.٢، ٢٠١٥.

- Šunūda al-Ṯāliṯ, *Baʿḍ šaḫṣīyāt al-kitāb*, vol.2, 1st ed., Cairo: (Markaz muʿallim al-aǧyāl liḥifẓ wa našr turāṯ al-Bābā Šunūda al-Ṯāliṯ,) 2015.

- صادق، نشوى نعيم، " الدلالات والمعاني المرتبطة باستخدام الرمز واستعارة الشكل الخيالي فى الفن القبطي"، *مجلة بحوث التربية النوعية*، جامعة المنصورة، ع.٢٥، ٢٠١٢./ 10.21608/MBSE.2012.145557

- Ṣādiq, Našwā Naʿīm, "al-Dalālāt waʾl-maʿānī al-murtabiṭa biʾistiḥdām al-ramz wa istiʿārat al-šakl al-ḫayālī fīʾl-fan al-qibṭī", *Research Journal of Specific Education* 25, Mansoura University, 2015 .

- صالح، عصام أحمد آدم، "الرسوم والتصاوير الجدارية بكنائس وأديرة البحر الأحمر دراسة أثارية فنية"، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب/ جامعة المنيا، ٢٠١٧.

- Ṣāliḥ, ʿIṣām Aḥmad Adam, "al-Rusūm waʾl-taṣāwīr al-ǧidārīya bikanāʾis wa adīrat al-Baḥr al-Aḥmar dirāsa aṯarīya fanīya", *Master Thesis*, Faculty of Arts/ Minia University, 2017.

- عاصي، مي أحمد محمد محمود، "تصوير أنبياء العهد القديم فى الفن القبطي"، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب/ جامعة كفر الشيخ، ٢٠١٦م.

- ʿAṣī, May Aḥmad Muḥammad Maḥmūd, "Taṣwīr anbiyāʾ al-ʿahd al-qadīm fīʾl-fan al-qadīm", *MA Thesis*, Faculty of Arts/ Kafr El-Sheikh University, 2016 .

- عكاشة، ثروت، *موسوعة التصوير الإسلامي*، ط١، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠١م.

- ʿUkāša, Ṯarwat, *Mawsūʿat al-taṣwīr al-islāmī*, 1st ed., Lebanon: (Maktabat Libnān nāširūn,) 2001 .

- عوض الله، فيكتور جرجس، *اللوحات المصورة بالمتحف القبطي (الأيقونات)*، القاهرة: الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٦٥.

- ʿAwaḍullah, Victūr Ǧuirǧis, *al-Lawḥāt al-muṣawwara biʾl-matḥaf al-qibṭī (al-ayqūnāt)*, Cairo: (al-Hayʾa al-ʿāmma lišuʾūn al-maṭābiʿ al-amīrīya,) 1965 .

- فخري، أحمد، *الصحراء المصرية جبانة البجوات فى الواحة الخارجة*، مراجعة آمال العمري، القاهرة: مطبعة هيئة الآثار المصرية، ١٩٨٩.

- Faẖrī, Aḥmad, *al-Ṣaḥarāʾ al-miṣrīya ǧabbānat al-baǧawāt fīʾl-wāḥa al-ẖārǧa*, Reviewed by Amāl al-ʿImarī, Cairo: Maṭbaʿat hayʾat al-aṯār al-miṣrīya, 1989 .

- قادوس، عزت زكي حامد و السيد، محمد عبدالفتاح، *الآثار القبطية والبيزنطية*، الإسكندرية، دار البستاني للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢.

- Qādūs, ʿIzzat Zakī Ḥāmid & al-Sayīd, Muḥammad ʿAbd al-Fattāḥ, *al-Aṯār al-qibṭīya waʾl-bīzanṭīya*, Alexandria: Dār al-bustānī liʾl-našr waʾl-tawzīʿ, 2002 .

- موسى، محمد عبد العظيم أحمد،" تصاوير الكائنات السماوية فى التصوير الإسلامي دراسة آثارية فنية"، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب/ جامعة حلوان، ٢٠١٦.

- Mūsā, Muḥammad ʿAbd al-ʿAẓīm Aḥmad, "Taṣāwīr al-kāʾināt al-samāwīa *fīʾl*-taṣwīr al-islāmī dirāsa aṯārīya fannīya", *MA Thesis*, Faculty of Arts / Helwan University, 2016.

- ناجي، أنغام عبدالمنعم و ناجي، هدى عبدالمنعم، *المعالم الأثرية والسياحية فى مصر*، ط١، القاهرة، دار نهضة الشرق، ٢٠٠٢.

- Nāǧī, Anġām ʿAbd al-Munʿim & Nāǧī, Hudā ʿAbd al-Munʿim, *al-Maʿālim al-aṯarīya waʾl-siyāḥīya fī Miṣr*, 1st ed., Cairo: (Dār nahḍat al-šarq,) 2002 .

- هونديلينك، ه، *فى الفن والثقافة القبطية*، تقديم جودت جبرة، مراجعة حشمت مسيحة، القاهرة، المعهد الهولندي للآثار والدراسات العربية ودار شهدي للنشر والتوزيع، ١٩٩١.

- Hondellink, H, *Fīʾl-fan waʾl-ṯaqāfa al-qibṭīya*, Taqdīm: Ǧawdat Ǧabra, Reviewed by Ḥišmat Masīḥa, Cairo: (al-Maʿhat al-hūlandī liʾl-aṯār waʾl-dirāsāt al-ʿarabīya wa dār šuhdī liʾl-našr waʾl-tawzīʿ,) 1991.

- والترز، كولن كريستوفر، *الأديرة الأثرية فى مصر*، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم، ط١، القاهرة، المجلس الأعلى للآثار مكتبة الأسرة، ٢٠٠٢.

- Walters, Colin Christopher, *al-Adyura al-aṯarīya fī Miṣr*, Translated by Ibrāhīm Salāma Ibrāhīm, 1st ed., (Cairo: al-Mağlis al-aʿlā liʾl-aṯār, Maktabat al-ʾusra,) 2002.ʾ

– وصفي، مكسيموس، *المرشد الجغرافي التاريخي للعهد القديم*، القاهرة: الأنبا رويس الأوفست بالكاتدرائية – العباسية، ١٩٩٤م.

– Waṣfī, Maksīmūs, *al-Muršid al-ğuġrāfī al-tārīẖī liʾl-ʿahd al-qadīm*, Cairo: al-Anbā Ruwīs al-ʾufist biʾl-katidrāʾīya- Abbasid, 1994 .

ثانياً: المراجع الأجنبية:

- ABD ELMOTAGALLY, H.K, «Female Representations in Coptic Wall Paintings», *Master theseis*, Faculty of Tourism and Hotels / Minia University, 2013.

- BOLMAN,E.S & GODEAU,P (Eds) , Monastic Visions Wall paintings in the Monastery of St. Antony at The Red Sea, Cairo, The American Research Center in Egypt, 2002.

- BOURGET, P. DU, *Art paleochrétien*, Lausane, 1970.

- CANNUYER, C., HAWKES, S, *Coptic Egypt - the Christian of the Nile*, (New York) Harry N. Abrams, Inc Publishers, 2001.

- GABRA, G., & EATON-KRAUSS, M, *The Treasures of Coptic Art in the Coptic Museum and Churches of Old Cairo*, Cairo (AUC Press) 2006. - Leroy, J. et Al, *Les peintures des couvents du Ouadi Natroun*, Le Cairo (MIFAO), 1982.

- MOORSEL, P. VAN ET AL, *Les peintures du Monastère de saint Antoine près de la Mer Rouge*, Le Caire (MIFAO) 1995.

- ROBERTS, C. H, «Early Christianity in Egypt: Three Notes», *The Journal of Egyptian Archaeology* 40, №.1, 1954.

- ROSEN-AYALON, M, «Sassanid Influences on Coptic Art», *The Coptic Encyclopedia*, vol.7, New York (Macmillan Publishing Company) 1991.

- SMITH, A., «The Iconography of the Sacrifice of Isaac in Early Christian Art», *AJA*26, Archaeological Institute of America, *1922.*

- VAN LOON, G., *Decoration of Coptic Churches*, Cairo: AUC Press, 2014.

- WILKINSON, C. K., «Early Christin Paintings in the Oasis of Khargeh», *BMAA* 23, 1928.

- ZIBAWI, M., *Bagawat: Peintures paléochrétiennes d'Égypte*, Paris : Picard, 2005.

ثالثاً: المواقع الإلكترونية:

- https://www.wga.hu/index1.html 4/1/2022

تصاوير التضحية بالفن القبطي:

(لوحة١) تصوير جداري يمثل التضحية بإسحق بمزار الخروج بالبجوات القرن(٤م)

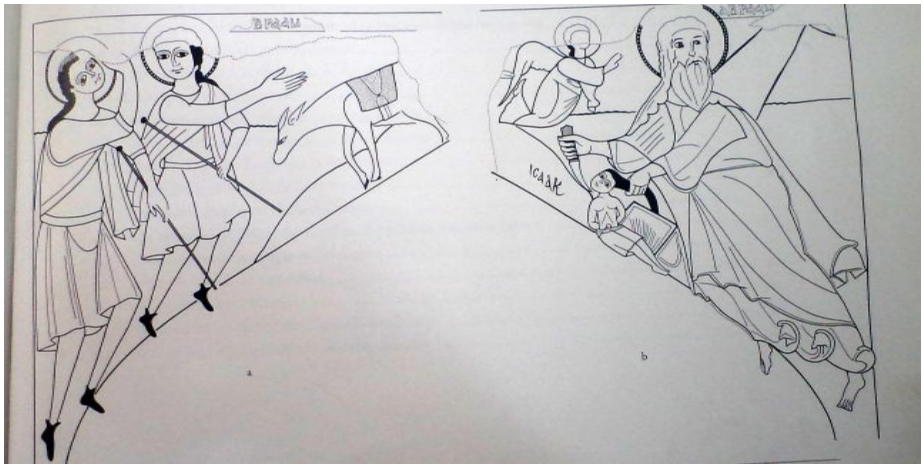
Zibawi, *Bagawat*, 120.

(لوحة٢) تصوير جداري يمثل التضحية بإسحق بم ا زر السلام بالبجوات القرن (٤م)

Zibawi, *Bagawat*, 111.

(لوحة٣أ) النصف الأيمن من اللوحة تصوير جداري يمثل النبي إبراهيم يهم بذبح إبنه إسحق. بدير أبومقار بوادي النطرون القرن (٧: ٨م) عاصي، "تصوير"، ٣٨.

(لوحة٣ب) النصف الأيسر من اللوحة تصوير جداري يمثل غلامي النبي إبراهيم. بديرأبومقار بوادي النطرون القرن (٧: ٨م) عاصي، "تصوير"، ٣٨.



(لوحة٣ج) اللوحة كاملة بكل أجزائها تصوير جداري يمثل التضحية بإسحق وغلامي النبي إبراهيم بدير أبومقار بوادي النطرون القرن (٧: ٨م) عاصي، "تصوير"، ٣٨.

(لوحة٤) تصوير جداري يمثل التضحية بإسحق بدير الأنبا أرميا بسقارة القرن (٦: ٧م)

Gabra & Eaton-Krauss, *Treasures*, 106-107.

(لوحة٥) تصوير جداري يمثل التضحية بإسحق بدير الأنبا أنطونيوس بالبحر الأحمر القرن (١٣م) بطرس، *المناظر*، ١١٦.

(لوحة٦) نسيج مزدان برسوم وصور تُمثل التضحية بإسحق مصر، محفوظة في ليون، متحف المنسوجات القرن (٧: ٨م).

CANNUYER, *Coptic Egypt*, 25.

تصاوير التضحية بالفن المسيحي الإيطالي:

(لوحة٧) تصوير جداري يمثل التضحية بإسحاق في كتاكومب ڤيالاتينا القرن (٤م)

BOURGET, *Art*, 136.

(لوحة ٨) فسيفساء بشارة الملائكة للنبي إبراهيم والتضحية بإسحاق بكنيسة San Vitale, Ravenna القرن (٦م).

4/1/2022https://www.wga.hu/html_m/zearly/1/4mosaics/2ravenna/5vitale/index.html

(لوحة٩) فسيفساء التضحية بإسحق بكاتدرائية The Cathedral of Monreale القرن(١٢م).

4/1/2022https://www.wga.hu/html_m/zgothic/mosaics/5monreal/index.html

(لوحة١٠) تصوير جداري تمثل التضحية بإسحق بكنيسة Cappella Sistina, Vatican بداية القرن (١٦م).

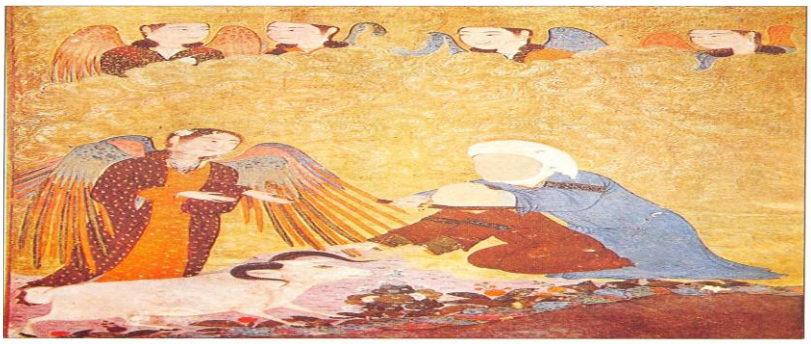
شعبان، *الأسقف*، ٢٤١.

DOI 10.21608/CGUAA.2022.121055.1117 | أحمد أبو بكر

(لوحة١١) لوحة التضحية بإسحق للفنان كارافاجيو محفوظة بـ Galleria degli Uffizi, Florence بتاريخ (١٦٠٢م).

From: https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/caravagg/06/index.html 4/1/2022.

تصاوير التضحية بالفن الإسلامي:



(لوحة١٢) تصويرة تمثل النبي إبراهيم يضحي بابنه إسماعيل مقتطفات تيمورية – هراة أو شيراز محفوظة في مؤسسة جولينكيان بلشبونة، بتاريخ (٨١٣-٨١٤هـ/١٤١٠-١٤١١م). نقلًا عن: عكاشة، ثروت، *موسوعة*، لوحة٤٥٤م.

(لوحة١٣) تصويرة تمثل التضحية بإسماعيل، مخطوط مجمع التواريخ لحافظ ابرو المدرسة الإيرانية التيمورية – هراة، محفوظ بمتحف طوبقابي سراي بإستانبول، بتاريخ (٨٢٩-٨٣٩هـ/ ١٤٢٥/١٤٣٥م). نقلًا عن: موسى، تصاوير، لوحة ٢٧.

(لوحة١٤) تصويرة تمثل النبي إبراهيم يضحي بابنه إسماعيل فن شعبي مصري:

نقلًا عن: عكاشة، موسوعة، لوحة ٤٦١م.

(لوحة١٥) تصويرة تمثل موضوع الفداء بإسماعيل، من مخطوط مجمع التواريخ (كليات تاريخية) لحافظ ابرا المدرسة الإيرانية التيمورية– هراة، محفوظ بمتحف والترز بالتيمور بالولايات المتحدة الأمريكية برقم حفظ (W.676)، بتاريخ بداية القرن (٩هـ/١٥م).

نقلًا عن: موسى، تصاوير، لوحة٢٧٦.

(لوحة١٦) تصويرة تمثل موضوع الفداء بإسماعيل، من مخطوط فرق سؤال المدرسة العثمانية، محفوظة في دار الكتب المصرية، برقم حفظ (٧ كلام تركي طلعت)، مؤرخة بأواخر القرن (١٠هـ/١٦م).

نقلًا عن: موسى، تصاوير، لوحة ٢٧٨.

(لوحة١٧) تصويرة تمثل موضوع الفداء بإسماعيل، من مخطوط قصص الأنبياء للنيسابوري، المدرسة الإيرانية الصفوية – قزوين، محفوظة في المكتبة الأهلية بفرنسا برقم حفظ (person.54)، بتاريخ (٩٨٩هـ/١٥٨١م).

نقلًا عن: موسى، *تصاوير*، لوحة ٢٧٩.

مظاهر الأصالة والابتكار في العمارة العثمانية الدينية

Manifestations of Originality and Innovation in the Ottoman Religious Architecture

أحمد محمد زكي أحمد

أستاذ بقسم التاريخ والآثار المصرية والإسلامية – كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

Aḥmad Muḥammad Zakī Aḥmad

Professor, Department of History, Egyptian and Islamic Archeology - Faculty of Arts - Alexandria University

الملخص:

يتناول هذا البحث مفنداً وفق المنهج العلمي القائم على المقارنة والتحليل التُهم التي ألصقها البعض من مؤرخي الفن بالعمارة العثمانية، والتي يدعي فيها بأنها صورة طبق الأصل من العمارة البيزنطية؛ وبالتالي فهي معدومة الأصالة، بحيث تشكلت من عدة أنماط مختلفة ودون أي ابتكار أو تطوير يميزها، ومعتمدة فقط على كثرة استخدام عنصري القباب والأقبية بشكل مبالغ فيه، بحيث أكثروا من احداث المساحات لكي تغطى بهذين العنصرين الإنشائيين.

ومن خلال الدراسة يتضح مجانبة ما سبق من ادعاءات للحقيقة والصواب؛ وذلك عن طريق تناول البحث بالتكوين المعماري وهندسة البناء الخارجي والداخلي لنماذج عدة مختلفة من العمائر العثمانية الدينية، وذلك منذ فترة النشأة وحتى الازدهار، والتي يتضح من خلالها أن التصميم الذي توصل إليه المعمار العثماني في مخططه لطراز الجامع العثماني يمثل نتاج لتجريب طويل بدأه في منطقة الأناضول من خلال ارث يمثل أصالة ورثها عن أجداده السلاچقة هناك، وقد أخضع هذا الميراث الأصيل للابتكار والتطوير والتجريب المستمر بداية من طرز بورصة الثلاثة، وحتى العصر الذهبي للعمارة العثمانية وما تلاه عقب فتحه لمدينة القسطنطينية (٨٥٧هـ/ ١٤٥٣م)، وظهور النموذج الأمثل لهذا الطراز الفني.

وقد أثار البحث كذلك تساؤلاً حول الفرضية الجدلية القائلة بتقليد المعمار العثماني الأعمى للعمارة البيزنطية وتحديداً كنيستها العظمى آيا صوفيا وهذا التساؤل هو: هل توقف المعمار العثماني عند تقليده لهذا المخطط البيزنطي في مخططه لجامع بايزيد الثاني في إستانبول وفقط لأنه لم يجد جديداً يقلده بعدها، أم أنه أكمل بعده بتصاميم أخرى مختلفة ومتطورة؟! والحقيقة أن ما وجدناه من خلال البحث يختلف عن ذلك بالكلية؛ إذ إن المعمار العثماني لم يتوقف واستكمل سلسلة تجاربه في زيادة مساحة الفراغ المركزي، والتي بدأها بطرز بورصة الثلاثة وما تلاها، وصمم تخطيطات أخرى أكثر تطوراً لجوامع عدة.

الكلمات الدالة:

العمارة العثمانية؛ طرز بورصة الثلاثة؛ العمارة البيزنطية؛ كنيسة آيا صوفيا؛ الفراغ المركزي.

Abstract:

This research deals with the refutation, according to a scientific method based on comparison and analysis, of the charges that some art historians have attached to the Ottoman architecture, in which they claim that it is an exact copy of Byzantine architecture. Therefore, it has no originality, as it was formed from several different styles and without any innovation or development that distinguishes it, and depends only on the frequent use of the elements of

domes and vaults to a great extent, so that they increased the work of multiple spaces to be covered with these two structural elements.

Through the study, it becomes clear that the above falsehoods are incorrect, by addressing the research on the architectural composition and architecture of the external and internal construction of several different models of Ottoman religious buildings, from inception to prosperity, through which it is clear that the design reached by the Ottoman architecture in his plan for the Ottoman mosque style It represents the product of a long experiment initiated by the Ottoman architecture in the Anatolia region through a legacy that represents the authenticity he inherited from his Seljuk ancestors there, This original inheritance was subjected to innovation, development and experimentation, starting with the three Bursa styles, until the golden age of Ottoman architecture and what followed after its conquest of the city of Constantinople (857 AH / 1453 AD), and the emergence of the ideal model for this artistic style.

The research also raised a question about the controversial hypothesis that the Ottoman architecture blindly imitated Byzantine architecture, specifically its Great Church, Hagia Sophia. He completed it with other different and advanced designs?! In fact, what we found through research is completely different from that; As the Ottoman architecture did not stop, but instead completed a series of experiments in increasing the wide central space, which he started with the three Bursa styles and what followed, and he designed other more advanced layouts for several mosques.

Keywords:
Ottoman Architecture, Bursa Three Styles, Byzantine Architecture, Hagia Sophia Church, Central Space.

المقدمة:

ادعى البعض من مؤرخي الفن الإسلامي متهماً العمارة العثمانية بأنها معدومة الأصالة، وأنها تتشكل من عدة أنماط مختلفة؛ وبالتالي فهي تخلو من أي ابتكار أو تطوير، إذ إنها بمثابة صورة طبق الأصل من العمارة البيزنطية، بل زاد البعض منهم قائلاً: "بأن المعمار العثماني كان يعتمد فقط على كثرة استخدام عنصري القباب والأقبية بشكل مبالغ فيه بعمائره، بحيث كان يُكثر من احداث المساحات لكي تغطى بهذين العنصرين الانشائيين" [١]، ونحاول من خلال هذه الدراسة تفنيد هذه الأقوال والرد عليها وفق منهج علمي قائم على التحليل والمقارنة لنماذج عدة من العمائر العثمانية الدينية منذ النشأة والتكوين وحتى الازدهار والتطوير، بهدف إثبات أن الطراز العثماني قائم على عنصري الأصالة والتطوير والابتكار مثله في ذلك مثل كل طرز الفن الإسلامي المختلفة، بحيث تتمثل الأصالة [٢] فيما ورثه الفنان والمعمار المسلم في كل طراز من هذه

[١] حول أراء بلوشيه وكرابتشك وفريد شافعي، راجع، شافعي، فريد، *العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها*، ط.١، عمادة شئون الكتاب، الرياض، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م، ١٣٧ – ١٤٣، ١٤٦ – ١٤٧، ١٩٨؛ وكذا، مرزوق، عبد العزيز، *الفنون الزخرفية فى العصر العثماني*، القاهرة: هيئة الكتاب، ١٩٨٧م، ٢٢٩ – ٢٣٠.

[٢] الأصالة: الأصل: أسفل كل شيء، وجمعه (أُصول)، ويقال: أصل مؤصَّل، وأصل الشيء: صار ذا أصل، قال أُمية الهذلي: "وما الشغل إلا أنني متهيبٌ لعِرضِكَ، ما لم تجعل الشيء يأصُلُ"، وكذلك: تأَصلَ، وأصل الشيء: قتله علماً فَعَرَفَ أصله، ورجل أصيل: له أصل، ورأي أصيل: له أصل، وقد أصُل أَصالة، وفلان أصيل الرأي وقد أُصل رأيه أَصالة، ومجد أصيل أي=

الطرز الفنية المتعددة عن أسلافه وأجداده من الفنانين والمعماريين، مع صبغ هذا الإرث الفني واخضاعه لعملية الاستنباط الإسلامي، والتي تعتمد على حيوية وتدفق الملكات الفكرية عند الفنان المسلم، فتخرج يديه فناً أصيلاً معتمداً على جذوره السابقة دون التقليد الأعمى والنقل وفقط، وانما صبغه بخاصية التطور المتواصل والابتكار والإبداع الدائم والمستمر واللامحدود.

والحقيقة أن العثمانيين كما ورثوا أبناء عمومتهم سلاچقة الروم في ملكهم بمنطقة الأناضول (آسيا الصغرى)، ورثوهم كذلك في ارثهم الفني في العمارة والفنون [٣]، ولم يقفوا أمام هذا التراث الموروث بالنقل والمحاكاة طويلاً، بل أخضعوه إلى سلسلة طويلة من التجريب والتطوير الدائم والمستمر، والقائم على مجموعة من الأهداف والتي وضعها الفنان والمعمار العثماني نصب عينيه لتنفيذها فظهر الطراز العثماني في العمارة والفنون الزخرفية بشكل جديد ومتطور ومبتكر عن سلفه السلجوقي، إذ إن له سماته وخصائصه التي تميزه عن غيره، ومن هذه الأهداف التي وضعها المعمار والفنان العثماني نصب عينيه، وعمل بشتى السُبل على الوصول إليها وحل معضلاتها وفق الضوابط الشرعية ما يلي:

=ذو أَصالة، وفي المعجم الوسيط: أصَلَ الشيء – أَصلاً: استقصى بحثه، حتى عرف أصله، (أَصُلَ) – أصالةً: ثبت وقَوِيَ، (أَصَّلَ) الشيء: جعل له أصلاً ثابتاً يُبنَى عليه، و(الأَصَالة) في الرأي: جودته، و – في الأُسلوب: ابتكاره، و – في النسب: عراقته، و(أَصل) الشيء: أساسه الذي يقوم عليه، و – منشؤه الذي ينبت منه، والأَصل: كرم النسب.

ومن كل هذه التعريفات اللغوية، يمكننا أن نُعرّف أصالة الفن في الاصطلاح بأنها: "المحافظة على ذاتية الفن، باستناده إلى أصوله الأولى وتمسكه بمبادئه الأساسية"، راجع: ابن منظور، الإمام العلاّمة أبى الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري (ت ٧١١هـ/ ١٣١١م)، *لسان العرب*، طبعة جديدة مصححة وملونة اعتنى بتصحيحها أمين محمد عبد الوهاب ومحمد صادق العبيدي، ١٨جـ.، ط.٣، بيروت: دار احياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، ١٤١٩هـ / ١٩٩٩م، ج١، ١٥٥؛ وكذا، *المعجم الوسيط*، أشرف على طبعه مجمع اللغة العربية، ط.٤، مكتبة الشروق الدولية، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م، ٢٠.

[٣] يتمثل الإرث الذي ورثه المعمار العثماني عن أجداده السلاچقة فيما يلي: الأساليب المعمارية وطرز التخطيط السلجوقية – وهو ما سيرد تفاصيله بهذا البحث لاحقاً – وكذلك الحال في العديد من العناصر المعمارية الإنشائية (الوظيفية)، ووحدات التصميم السلجوقية، إلى جانب الحليات والعناصر الزخرفية المطلقة مثل: السقيفة التي تتقدم المساجد، وأسلوب التغطية بالقباب والأقبية بأنواعها، ومناطق انتقال القباب من حزم من المثلثات التركية أو الأخرى المروحية الشكل، وكذلك الحال في شكل المحاريب وما يتوجها من المقرنصات في داخل تكوين مثلث، ونماذج من المآذن السلجوقية الطراز والمبنية بالآجر، وفكرة تعددها، إلى جانب البناء بتناوب مداميك الحجارة والآجر، وأيضاً في استخدامهم للمقرنصات ذات الدلايات المستقيمة المتميزة والمختلفة عن الأخرى المنتشرة في مصر وبلاد الشام وغيرها من البلدان العربية، بالإضافة إلى استخدام الخزف في الزخارف الجدارية سواء في الداخل أو الخارج للمباني، وغيرها من العناصر الأخرى، راجع،

YETKIN, S. K.: «The Evaluation of Architectural form of Turkish Mosques (1300 – 1700) », *Studia Islamica*11, Paris, 1959, 78 – 88؛

آطيل، اسين، "الفنون والعمارة عند العثمانيين"، *الفصل الأول من الباب الخامس ضمن كتاب الدولة العثمانية تاريخ وحضارة*، ترجمة صالح السعداوي، اشراف أكمل الدين احسان أُوغلو، مجـ. ٢، إستانبول: مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (إرسيكا)، ١٩٩٩م، مجـ.٢، ٦٩٣ – ٦٩٥.

DOI 10.21608/CGUAA.2022.114458.1100 | أحمد محمد زكى أحمد

١. مواجهة العامل البيئي ممثلاً في جو الأناضول القارس البرودة إلى حد الجليد الدائم والمستمر، والذي يتطلب مساحة مركزية مغطاة بقباب وأقبية تتفق مع طبيعته.

٢. العمل على زيادة مساحة هذا الفراغ المركزي الممتد في عمائره أسفل هذه المساحة المغطاة؛ لكي يلائم أداء عقيدته وسنة وهدي رسوله الكريم – صلى الله عليه وسلم – في عدم قطع صفوف المصلين الممتدة، طبقاً لما ورد من أحاديثه النبوية الشريفة، والتي وردت في كتب الحديث الأربعة الصحيحة للبخاري ومسلم وابن ماجه والنسائي، باب النهي عن الصلاة بين الأساطين؛ ومن ثم العمل على استكمال طرز مخططات المساجد منذ طراز المسجد النبوي بالمدينة، ومن بعده الطراز الإيواني أو السني (الصليبي المتعامد)، ثم طراز القبة التي يتقدمها صحن سماوي مكشوف، وذلك وفق الضوابط الشرعية لتخطيط المساجد والتي وضعها الفقهاء [٤].

٣. مواجهة المشكلة الأبدية التي تواجه المعمار المسلم في كل العصور والأزمنة وهي معضلة نقص الرخام المتوفر وفكرة إعداد الأعمدة اللازمة لتشييد عمائره.

وقد سعى المعمار العثماني بكل السبل إلى تنفيذ كل هذه الأمور من خلال سلسلة من التجريب والتطوير المتواصل المصبوغ بميراث أجداده السلاچقة، حتى وصل إلى حد بعيد إلى ما يرنو إليه وفق الضوابط الشرعية التي وضعها الفقهاء، وهو ما ستعالجه الدراسة فيما يلي:

أولاً– مظاهر الأصالة والابتكار في طرز بورصة الثلاثة

(الطراز المبكر– بداية العمارة العثمانية):

يعد طراز بورصة هو الطراز المبكر الذي نشأ منذ فتح العثمانيين لمدينة بورصة (بورسة – بروصة) Bursa[٥] في عام (٧٢٦هـ / ١٣٢٦م)، واتخاذهم اياها حاضرة لدولتهم، أي منذ القرن (٨هـ / ١٤م) وحتى

---

[٤] عن تفاصيل هذه الأحاديث النبوية والضوابط الشرعية راجع دراستنا المفصلة، زكي، أحمد محمد، "تطور مساحة الفراغ المركزي في المساجد العثمانية بإستانبول"، *المجلة المصرية للآثار الإسلامية (مشكاة)*، مجـ.٤، وزارة الثقافة، ٢٠٠٩م، ٧٩ – ١٥٧.

[٥] مدينة بورصة أو بورسة Bursa: ذكر ابن بطوطة عن هذه المدينة أثناء زيارته لها حول اسمها: "ثم سرنا إلى مدينة بُرْصىَ وضبط اسمها بضم الباء الموحدة وإسكان الراء وفتح الصاد" ووصفها قائلاً: "مدينة كبيرة عظيمة حسنة الأسواق فسيحة الشوارع تحفها البساتين من جميع جهاتها والعيون الجارية وبخارجها نهر ماء شديد الحرارة، يصب في بركة عظيمة، .....، والمرضى يستشفون بهذه الحِمّة"، ويقول عن فاتحها: "ووالده (أي عثمان) هو الذى فتح مدينة بُرْصىَ من أيدى الروم وقبره بمسجدها وكان مسجدها كنيسة"، وتقع هذه المدينة بمنطقة مرمرة في شمال غرب الأناضول، بين مدينتي إستانبول وأنقرة، وقد فُتِحت عام (٧٢٦هـ / ١٣٢٦م) على يد أورخان غازي ابن عثمان بك، والذي تخلف عن الفتح بسبب المرض، فعلم بفتح مدينة بورصة وهو على فراش الموت؛ إذ وافته المنية فى ٢١ رمضان (٧٢٦هـ/ ١٣٢٦م)، ودُفِن بها، وقد شهدت تلك المدينة عصراً ذهبياً بالفتح العثماني لها؛ فقد أصبحت منذ ذلك التاريخ حاضرة للدولة العثمانية الناشئة عقب تولي أورخان لمقاليد الدولة، واستمرت حاضرة لها حتى عام (٧٧٠هـ/ ١٣٦٨م)، وقد شهدت هذه الفترة نشاطاً معمارياً ملحوظاً إذ شُيدت بها العديد من الجوامع، والمدارس والأضرحة والمقابر والحمامات، وقد شجع أورخان ومن خلفه، المعماريين العثمانيين على تطوير مواهبهم لإنتاج=

القرن (٩هـ / ١٥م)، أي أنه استمر ما يقرب من قرنين من الزمان لما بعد فتح مدينة القسطنطينية (٨٥٧هـ / ١٤٥٣م)، فنشأ طرازاً فنياً مصبوغاً بصبغة سلاچقة الروم، والبكويات (الدويلات) الناشئة على انقاضها في غرب منطقة الأناضول، ويتجلى هذا الطراز في ثلاثة نماذج هي:

أ- **النموذج الأول:** الجامع ذو القبة وتتقدمه سقيفة (طراز بورصة الأول).

ب- **النموذج الثاني:** الجامع المتعدد القباب (الجامع الكبير-الأولو جامع (Ulu Camii) - الجامع ذو الأكتاف أو الأعمدة - طراز بورصة الثاني).

جـ- **النموذج الثالث:** الجامع على شكل حرف (T) الإنجليزي المقلوب، أو جامع طراز بورصة، أو الجامع ذو الأجنحة، أو الجامع ذو الزوايا، أو الطراز الإيواني أو طراز بورصة الثالث (The Reverse T).

وقد قام المعمار العثماني بتطوير هذا الإرث الأصيل لأجداده بما يخدم متطلبات واحتياجات عصره فاتجه إلى الابتكار والتطوير على النحو التالي:

١- ورث المعمار العثماني طراز بورصة الأول عن أجداده السلاچقة من مسقط أفقي مربع القطاع تعلوه قبة - وأحياناً سقف جملوني مسنم الشكل - وتتقدمه سقيفة (Portico) - وقليلاً ما يتم الاستغناء عنها - مغطاه بقباب صغيرة أو أقبية أو الإثنين معاً أو بسقف خشبي مسطح مائل - كما في مسجد بشارة بك (٦١٠هـ/ ١٢١٣م)، ومسجد طاش (لحاچي فروح) (٦١٢هـ/١٢١٥م) السلجوقيين، غير أن المعمار العثماني قد عمل على زيادة مساحة الفراغ المركزي الناشئ عن هذه المساحة الداخلية الناتجة عن هذا الطراز من خلال أساليب عدة ومتنوعة لتحقيق ذلك، إما بمد مساحة الفراغ على المحورين الجانبيين للقبة المهيمنة على هذا التخطيط (الجناحين الجانبيين لها)، كما في جامع رستم باشا بأمينونو Eminönü [٦] في إستانبول

=أشكالاً معمارية متأثرة بالطراز السلجوقي مع الابتكار والتجديد، راجع، ابن بطوطة، أبو عبد الله محمد بن عبد الله اللواتي الطنجي (ت ٧٧٩هـ/ ١٣٧٧م)، *رحلة ابن بطوطة*، ٤جـ.، نشر دفرمري C.Defrimery، وسنجوينتي B.R.Sanguinetti، باريس ١٨٥٣م، جـ.٢، ٣١٧ - ٣٢٢؛ وكذا، مصطفى بن الحاج إبراهيم، مخطوط تاريخ الملوك العثمانية والوزراء والصدور ومشايخ الإسلام والقبودانات، *نسخة مصورة بمكتبة كلية الآداب/جامعة الإسكندرية*، رقم (٢٨١٢)؛ وكذا،

VOGT – GÖKNIL, U., *Living Architecture*: *Ottoman*, London, 1966, 11؛ وكذا، فريد بك المحامي، محمد، *الدولة العلية العثمانية*، تحقيق إحسان حقي، دار النفائس، بيروت، ١٩٧٧م، ١١٩ - ١٢٠، ١٢٤؛ وكذا، أوزتونا، يلماز، *تاريخ الدولة العثمانية*، ترجمة: عدنان محمود سلمان، مراجعة وتنقيح د. محمود الأنصاري، ٢مجـ.، منشورات فيصل للتمويل - تركيا، استانبول، ١٩٨٨م، مجـ.١، ٩٢ - ٩٣.

[٦] حول التكوين المعماري وهندسة بناء جامع رستم باشا في أمينونو، ومنشئه رستم باشا الصدر الأعظم زمن السلطان سليمان القانوني، وسقيفته المزدوجة، وعناصره المعمارية وحلياته الزخرفية، وبلاطاته الخزفية الرائعة، راجع،

GOODWIN, G., *A History of Ottoman Architecture*, London, 1971, 249 – 250;

KURAN, A., *Sinan the Grand Old Master of the Ottoman Architecture*, Istanbul, 1987, 138 - 140;

زكي، أحمد محمد، "المنشآت العثمانية الدينية في أعمال المهندس سنان"، ٢مجـ.، *مخطوط رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الآداب/جامعة الإسكندرية، ٢٠٠٢م، مجـ.١، ١٥٦ - ١٥٧، ٢٤٩ - ٢٥٨.

(٩٦٩هـ / ١٥٦٢م)، ثم على محور المحراب في شكل دخلة تعلوها نصف قبة، كما في مخطط جامع صوقللو محمد في باب العَزَبْ (عزب قابى) Azabkapi بإستانبول (٩٨٥هـ/ ١٥٧٧ – ١٥٧٨م)، ومخطط جامع مسيح محمد باشا Mesih Paşa (٩٩٤هـ /٨٥– ١٥٨٦م) بشارع اسكي علي باشا في إستانبول[٧]، أو بمد مساحة الفراغ على المحاور الأربعة بشكل صريح كما في مخطط مسجد الفاتحية الصغير (٨٩٤هـ / ١٤٨٨م) بأثينا في اليونان. (أشكال ١ – ٤)، (لوحات ١، ٤، ٥)

٢- عمل كذلك المعمار العثماني على التنوع في القطاعات التي تقوم عليها القباب التي تعلو مساحة العمائر في طراز بورصة الأول ما بين القطاع المربع، والقطاع المسدس كما في جامع الأدميرال سنان باشا Sinan Paşa في بشكطاش Beşikataş (٩٦٣هـ/ ١٥٥٥ – ١٥٥٦م) [٨] بإستانبول، والقطاع المثمن الشكل كما في مخطط جامع خادم إبراهيم باشا İbrahim Paşa في سليورى قابى (باب سيلورى) Silivri Kapi (٩٥٨هـ / ١٥٥١م) [٩]، والقطاع الذي يتشكل من ستة عشر ضلعاً لقاعدة القبة، كما في جامع السنانية في

---

[٧] يعد صوقللو محمد باشا واحداً من أعظم الصدور العظام في الدولة العثمانية، فقد تولاها أواخر عهد السلطان سليمان القانوني، وطوال عهد ابنه السلطان سليم الثاني، وبداية عهد السلطان مراد الثالث، وذلك منذ عام (٩٧٢هـ / ١٥٦٥م) وحتى عام (٩٨٧هـ / ١٥٨٩م)، ويرجع أصله إلى البوسنة حيث ولد في قلعة صوقل (Sokol)، وللاستزادة حول كونه من أبناء الدوشيرمة، والمناصب التي تولاها، وعمائره العديدة والتي منها: جامع ومدرسة بقادرغه، وآخر عند عزب قابي في إستانبول، وغيرهما، راجع، بروكلمان، كارل، *تاريخ الشعوب الإسلامية*، ترجمة بنيه أمين فارس، ومنير البعلبكي، ط ٥، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٨م، ٤٧٥؛ وكذا؛GOODWIN, *A History of Ottoman Architecture*, 271 – 276, 281 – 282;

KURAN, *Sinan the Grand Old Master*, 114 – 121 ؛ وكذا، زكي، المنشآت العثمانية الدينية في أعمال المهندس سنان، مجـ.١، ٢٧٢ – ٢٨٨.

وللاستزادة عن التكوين المعماري وهندسة بناء جامع مسيح محمد باشا في إستانبول، وترجمة منشئه، وعناصره المعمارية وحلياته الزخرفية، وقبته القائمة على قطاع مثمن، وأجنحته الجانبية، إلى جانب أهم عمائره بمصر، راجع،

GOODWIN, *A History of Ottoman Architecture*, 270 – 271؛ و"وثيقة وقف مسيح باشا الوالي العثماني كافل المملكة الشريفة الإسلامية بالديار المصرية والأقطار الحجازية واليمن، رقم ٢٨٣٦ أوقاف"، تحقيق المليجي، علي محمود سليمان، *إصدارات مجلة كلية الآداب/جامعة الإسكندرية*، ع.١٦، الإسكندرية ١٩٩١ – ١٩٩٢م، ١– ٥٤؛ وكذا، زكي، المنشآت العثمانية الدينية في أعمال المهندس سنان، مجـ.١، ٣٩٦ – ٣٩٨.

[٨] للاستزادة حول جامع الأدميرال سنان في بشكطاش بإستانبول، وتاريخ بنائه، والتكوين المعماري وهندسة البناء للمجمع، والجمع بين الجامع والمدرسة حول فناء أوسط مكشوف، وفكرة السقيفة المزدوجة في هذا الجامع، وما ساقه جودوين من كون السقيفة الداخلية تم إدماجها في عصر لاحق، راجع،

GOODWIN, *A History of Ottoman Architecture*, 241; KURAN, *Sinan the Grand Old Master*, 104 – 110;

زكي، المنشآت العثمانية الدينية في أعمال المهندس سنان، مجـ.١، ١٨٤ – ١٨٨.

[٩] حول جامع خادم إبراهيم باشا في سليوري قابي وترجمة منشئه، وتكوينه المعماري وهندسة بنائه، وسقيفته؛ راجع:

GOODWIN, *A History of Ottoman Architecture*, 244; KURAN, *Sinan The Grand Old Master*, 101 – 104 ؛ وكذا، زكي، المنشآت العثمانية الدينية في أعمال المهندس سنان، مجـ.١، ١٦٤ – ١٦٨.

منطقة بولاق أبو العلا (٩٧٩هـ/١٥٧١م) غرب القاهرة – أثر رقم (٣٤٩) – وجامع محمد بك أبو الدهب تُجاه الجامع الأزهر (١١٨٧–١١٨٨هـ/١٧٧٣– ١٧٧٤م) بميدان الأزهر – أثر رقم (٩٨) – في القاهرة. (أشكال ٥ – ٨)، (لوحات ٢، ٣)

٣- اتجه المعمار العثماني كذلك إلى التنوع في مناطق انتقال القباب التي تغطي مساحة عمائره في طراز بورصة الأول، والتي تتفق مع نوعية كل قطاع منهم، ما بين المثلثات الكروية والتي حلت محل المثلثات التركية (Turkish Tringles) – السلجوقية الأصل – وذلك في القطاع المربع، والذي يحتاج لأركان قوية تتحمل الثقل الناتج عن القباب التي تعلوها، وهو ما يختلف عن القطاعين المسدس والمثمن للقباب، واللذين يحتاجان إلى جوانب قوية، وبالتالي تتفق معهما الحنايا الركنية، والتي تنقل الثقل إلى الجوانب لا إلى الأركان، إلى جانب الحنايا الركنية الثلاثية، على هيئة العقد الثلاثي الفصوص (المدائني)، والتي تتفق مع القطاع الذي يتشكل من ستة عشر ضلعاً لقاعدة القبة، كما في جامع السنانية في بولاق أبو العلا، وجامع محمد بك أبو الدهب تُجاه الجامع الأزهر.(أشكال ٧، ٨)، (لوحات ٢، ٣)

٤- عمل المعمار العثماني كذلك على تحديث وتطوير المساحة الخارجية التي تتقدم عمائر هذا الطراز ذي القبة أو ما يُعرف بالسقيفة التي تتقدمه، من حيث زيادة مساحتها وامتدادها، إلى جانب التنوع في نماذجها وأنواعها، فظهرت منها السقيفة التي تقع على محور المحراب، كما في جامع اسكندر باشا في اخلاط (خلاط) Ahlat – Khalat (٩٧٢هـ /٦٤ – ١٥٦٥م) على الشاطئ الشمالي الغربي لبحيرة وان بمنطقة الأناضول الشرقية، أو السقيفة الواقعة على غير محور المحراب، كما في سقيفة جامع أحمد كتخدا العزب يمين المار من باب العزب بالقسم الجنوبي لقلعة الجبل في القاهرة (١١٠٩هـ / ١٦٩٨م)، والواقعة بالجهة الشمالية الشرقية منه [١٠]، أو بازدواج السقائف داخلياً كما في مخطط يشيل جامع في إزنيك (٧٨٠ – ٧٩٥هـ/ ١٣٧٨ – ١٣٩٢م)، أو خارجياً بحيث تتقدم المدخل الرئيس على محور المحراب سقيفتان الأمامية منها من سقف مائل، كما في سقيفة جامع رستم باشا في امينونو بإستانبول، كما ظهرت السقيفة المزدوجة والتي تأخذ شكل حرف (L) الإنجليزي، كما في سقيفة جامع شمسي أحمد باشا (Şemsi Ahmed Paşa) بأسكدار (٩٨٨هـ / ٨٠ – ١٥٨١م) على ضفاف مياه البسفور [١١]، وظهرت كذلك السقيفة الأخرى المزدوجة

[١٠] عن منشئ الجامع وموقعه في القسم الجنوبي للقلعة مما يلي باب العزب (باب السلسلة – باب الإصطبل)، إلى جانب تكوينه المعماري وهندسة بنائه وتأصيل مخططه في العمارة العثمانية داخل وخارج مصر؛ راجع: المليجى، على سليمان، "الطراز العثماني فى عمائر القاهرة الدينية"، *مخطوط رسالة ماجستير غير منشورة*، ٢مجـ.، *كلية الآداب/أسيوط* ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م، مجـ.١، ٣٥٥ – ٣٥٩؛ وكذا، الحداد، محمد حمزة إسماعيل، *موسوعة العمارة الإسلامية في مصر من الفتح العثماني حتى عهد محمد علي (المدخل)، (الكتاب الأول)*، مكتبة زهراء الشرق، د.ت، ١٠٣ – ١٠٥، شكل رقم (١٤٨).

[١١] عن مخطط مجمع شمسي أحمد باشا وترجمته كأول صدر أعظم من أصل عثماني نبيل؛ إذ لم يكن من أبناء الدوشيرمة (الدفشيرمة) وذلك زمن السلطان العثماني مراد الثالث، إلى جانب موقع المجمع على ضفاف البسفور بأسكدار في إستانبول، إلى جانب تكوينه المعماري وهندسة بنائه؛ راجع:

GOODWIN, *A History of Ottoman Architecture*, 282 – 283; KURAN, *Sinan, The Grand Old Master*, 199 – 201.

DOI 10.21608/CGUAA.2022.114458.1100 | أحمد محمد زكى أحمد

في شكل حرف (U) الإنجليزي، في شكل رواقين جانبيين من الخارج مفتوحين على السقيفة الأمامية بحيث يتصلان بها، أي السقيفة التي تحيط بالمبنى من جميع جهاته عدا جهة جدار القبلة، كما في سقيفة جامع يعقوب شاه (٨٩٥هـ / ١٤٨٠م) بإستانبول، والتي يغطيها سقف خشبي مائل نوعاً، وكذلك الحال بسقيفة جامع السنانية في بولاق أبو العلا، وسقيفة جامع محمد بك أبو الدهب تُجاه الجامع الأزهر في القاهرة.
(أشكال ٧ – ١١)، (لوحات ١ – ٣)، (٦ – ٨)

٥-نَوَعَ المعمار وطور كذلك في شكل العناصر المعمارية الإنشائية، والحليات والزخارف في التكوين المعماري الداخلي، والتكوين المعماري الخارجي (السقائف) لهذا الطراز [١٢].

٦-بالنسبة لطراز بورصة الثاني وهو الجامع المتعدد القباب، والذي يُعرف باسم أولو جامع (Ulu Cami) أو الجامع الكبير فقد حاكى فيه المعمار العثماني عمائر أجداده في العالم الإسلامي شرقاً كما في مخطط جامع بلخ (بأفغانستان حالياً) والمؤرخ بنهاية النصف الأول من القرن (٣هـ / ٩م)، وغرباً كما في جامع الباب المردوم بطليطلة (٣٩٠هـ/ ٩٩٩م)، كما حاكى المعمار في هذا الطراز كذلك أجداده الأتراك ولعل من أقدم نماذج هذا التصميم لديهم أولو جامع في نيكسار Niksarf بتوقات Tokad (٥٤٠هـ/ ١١٤٥م) [١٣]، واولو جامع في اورفا Urfa، واولو جامع في ايبليكجى Iplikçi بقونية Konya عام (٥٥٨هـ/ ١١٦٢م) [١٤]، ومع هذا فلم يقبل المعمار العثماني على هذا الطراز البنائي وذلك لكونه يتعارض بعض الشيء مع أهدافه التي يسعى لتحقيقها، غير أنه سعى لإخضاعه إلى فكرة التطوير والتجريب لكي يُلائم أهدافه التي يسعى دوما لتنفيذها فعمل على تقليل عدد الدعائم أو الأعمدة التي تنتج عن فكرة هندسة تخطيط هذا الطراز، والذي يتشكل من تقاطع البائكات الطولية والعرضية معاً؛ مما يؤدي إلى كثرة وتعدد الدعائم أو الأعمدة في نماذج الجوامع الضخمة من هذا الطراز بشكل كبير، وهو ما ظهر قبل العثمانيين في الجامع الكبير بمدينة سيواس، والذي كان يتشكل من عدد (٥٠) كتفاً مما يقطع صفوف المصلين بالأكتاف والدعائم الضخمة، فقام المعمار

---

[١٢] للاستزادة حول المزيد من مظاهر الأصالة والابتكار في طراز بورصة الأول، راجع، زكي، أحمد محمد، "مظاهر الأصالة والابتكار في طراز بورصة الأول (الجامع ذو القبة الواحدة وتتقدمه سقيفة)"، *منشور بمجلة كلية الآداب/جامعة الإسكندرية*، ع.٩٨، لسنة ٢٠١٩م.

[١٣] أرجع آصلان آبا تاريخ بناء الجامع الكبير فى نيكسار إلى عام (٦٠٢هـ / ١٢٠٥م) أي إلى أيام كيخسرو بن قليج أرسلان استناداً إلى نص منقوش بالجامع، راجع، آصلان آبا، أوقطاي، *فنون الترك وعمائرهم*، ترجمة أحمد عيسى، مركز البحوث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول، إستانبول ١٩٨٧م، ٦٩.

[١٤] شيد جامع ايبليكجى بقونية (٥٥٨هـ / ١١٦٢م) وزير السلطان السلجوقى قليج أرسلان الثانى Kiliç Arslan، ويعد البناء كله من الحجر، ولعل أهم ما فى تخطيطه أنه تم تخفيض عدد دعائمه لتصل إلى إثني عشر كتفاً فقط، وتتكئ عليها العقود فتشكل بوائك تجرى فى اتجاهين متقاطعين، بحيث تحمل فوقها أقبية متقاطعة، فيما عدا الرواق الأوسط على محور رواق القبلة، فتعلوه قباب على محور طولي، ويشبهه فى تخطيطه أولو جامع فى أورفا Urfa وجامع نيكسار Niksar فى توقات Tokad.

ÜNSAL, B., *Turkish Islamic Architecture in Suljuk and Ottoman Times (1071 – 1923)*, London, 1959, 17.

العثماني بتقليل عدد الأكتاف بشكل كبير وملحوظ بحيث وصل عددهم إلى اثني عشر كتفاً في مخططه لأكبر جوامع هذا الطراز على الإطلاق، بل أكبر جوامع مدينة بورصة ومنطقة الأناضول قاطبة، وهو الجامع الكبير (اولو جامع) لبايزيد الأول (٧٩٩ – ٨٠٣هـ / ١٣٩٦– ١٤٠٠م) في بورصة، إذ تبلغ مساحته (٥٦ × ٦٨) متراً، وتغطيها عدد (٢٠) قبة [١٥]، بل وتوالت تجاربه الأخرى لتقليل عدد هذه الأكتاف حتى عن هذا العدد من الأكتاف وذلك في نماذج أخرى لاحقة. (شكل ١٢)، (لوحة ٩)

٧- اتجه المعمار العثماني كذلك إلى تطوير التكوين الخارجي لهذا الطراز المعماري وذلك بإضافة سقائف إلى مخططه، وهو أمر لم يكن معتاداً في نماذجه السلجوقية السابقة، فظهرت السقيفة الخارجية التي أضافت مساحة خارجية للجامع كما في شهادة جامع (جامع الشهادة) للسلطان مراد الأول (٧٦٧م/ ١٣٦٥م) في بورصة، وكذلك الحال في سقيفة اسكي جامع (الجامع القديم – العتيق) بأدرنة (٨٠٦ – ٨١٧هـ/ ١٤٠٣– ١٤١٤م)، وغيرهما. (شكل ١٣)، لوحة ١٠)

٨- رغم أن المعمار العثماني في طراز بورصة الثالث – الجامع على شكل حرف (T) المقلوب (The ReverseT) – والمعروف بطراز بورصة أو الطراز الإيواني أو ذو الأجنحة أو الزوايا قد حاكى مدارس أجداده سلاچقة الروم بالأناضول ذات القباب، مثل: مدرسة قرة طاى Kora Tay في مدينة قونية (٣٤٩ هـ/ ١٢٥١م)، ومدرسة انجه منارة لى Ince Minareli (٦٥٩– ٦٦٤هـ/ ١٢٦٠– ١٢٦٥م) وغيرهما من المدارس الأخرى، إلا أن المعمار قد أخضع هذا الطراز الثالث من طرز بورصة إلى فكره الخاص بحيث أصبح بمثابة طرازاً فريداً مبتكراً ومتطوراً، فقد وظف تصميمه كمصلى وزاوية للصلاة – بالاختلاف عن السلاچقة فقد كان في الأصل مدرسة وملحق بها مسجد صغير بالنسبة لبعض نماذجه – ملحق بها قاعات بجانبي الصحن للاعتكاف والتصوف في أول الأمر، ويجاورها حجرات أخرى في الأركان كانت تخصص كدار للضيافة (تاب خان)، أو حجرات للدراسة، أو كمطبخ (إمارت)، كما في مسجد اورخان بأزنيك (٧٢٥هـ/ ١٣٢٥م)، ومسجده الآخر في بورصة (٧٤٠هـ/١٣٤٠م)، وجامع روم محمد باشا (٨٧٦هـ/ ٧١ – ١٤٧٢م) بحي روم محمد باشا بأسكدار في استانبول. (أشكال ١٤ – ١٧)

[١٥] يكاد يتطابق جامع بورصة الكبير لبايزيد الأول مع جامع ايبليكجى IplikÇi في قونية Konya (٥٥٨هـ/ ١١٦٢م)، وذلك من حيث أن كليهما يحتوى على إثني عشر كتفاً، إلا أن أكتاف جامع ايبليكجى مصلبة الشكل وتنتظم في صفين، وتعلوها عقود، فتشكل بائكات تتقاطع فيما بينها مكونة (٢١) وحدة يغطيها أقبية متقاطعة، فيما عدا رواق محور القبلة الأوسط والمتعامد على المحراب فتغطيه قباب، بينما الجامع الكبير فى بورصة أكتافه منتظمة في ثلاثة صفوف (أروقة) بموازاة جدار القبلة، وتتقاطع معها أخرى عرضية مكونة فيما بينها (٢٠) قسماً فراغياً تغطى كل قسم قبة، غير أن قباب رواق القبلة الأوسط تغطيه قباب أكثر ارتفاعاً من القباب الأخرى، بل إن قبة الوسط والتي تُذكر بالصحن وهى القبة التالية لقبة المدخل هي الأكثر ارتفاعاً من كل القباب بل هي الأعلى عن باقي قباب المحور الطولي الأوسط، وهي مفتوحة من أعلاها – مغطاة بزجاج الآن – وأسفلها شادروان، راجع، آصلان آبا، *فنون الترك وعمائرهم*، ١٧٤؛ وكذا، المليجي، الطراز العثماني في عمائر القاهرة الدينية، مج.١، ٢٣٥.

٩- أضاف المعمار العثماني القاعات الجانبية إلى مساحة المصلى بهدف زيادة تكوينه الداخلي، كما في مسجد اورخان في بورصة، ومسجد ومدرسة مراد الأول خداوندكار في بورصة (٧٦٨ – ٧٨٧هـ / ١٣٦٦ – ١٣٨٥م)، وجامع بايزيد الأول في بورصة (٧٩٣ – ٧٩٧هـ/ ١٣٩٠ – ١٣٩٥م)، ويشيل جامع (الجامع الأخضر) في بورصة (٨١٥ – ٨٢٢هـ/ ١٤١٢– ١٤١٩م)، وذلك على الرغم من كونها كانت في أول الأمر غير مخصصة للصلاة؛ إذ إنها كانت بمثابة قاعات للاعتكاف والتصوف. (شكل ١٨)

١٠-جعل المعمار العثماني هذا الطراز ضمن مجمع (كلية – كليت) Külliy أو مجموعة بنائية تضم عدة منشآت معاً، من مسجد صغير وزاوية، ومدرسة وحمام وإمارت (مطبخ عام)، ومضيفة (تاب خان)، وضريح للمنشئ، ويرى Doğan أن: "تشييد مثل هذه المجموعات التي تكونت حولها مدن ومستوطنات، كانت رد فعل لسياسة التوطين والاستقرار التي يتبعها الحكام، إذ أصبحت تمثل النواة التي خلقت حولها مدن جديدة في البلاد التركية في الأناضول" [١٦].

١١-حلت نصف القبة محل قبة المحراب في مخطط هذا الطراز كنوع من التطوير كما في دار المرق الخضراء ليخشي بك في منطقة تيرا (Tire) بأزمير (Izmir) (٨٥٠هـ/ ١٤٤٦م). (شكل ١٩)

١٢-قام المعمار العثماني بإضافة ثلاث أنصاف قباب إلى مخطط هذا الطراز بحيث تتعامد على الدرقاعة الوسطى، وذلك لأول مرة في جامع سليمان باشا الخادم والمعروف بجامع سيدي سارية بقلعة الجبل في القاهرة (٩٣٨ هـ / ١٥٢٨ م) – أثر رقم (١٤٢) – ثم في جامع مهرماه Mihrimah Sultan بأسكدار Üsküdar (٩٥٤هـ/ ١٥٤٧–١٥٤٨م) في إستانبول. (أشكال ٢٠ – ٢١)، (لوحات ١١، ١٢)

١٣-أضاف المعمار العثماني لهذا الطراز مساحة خارجية في شكل سقيفة خارجية مضافة له بحيث تتقدمه على محور المحراب كما هو معتاد في طراز بورصة الأول، ويختلف امتدادها بحسب امتداد واجهة كل نموذج، ولعل من أمثالها على سبيل المثال لا الحصر: بجامع أورخان في ازنيك، وجامع بايزيد الأول في بورصة، ومسجد ومدرسة السلطان مراد الأول خداونكار في بورصة، ويشيل جامع أو الجامع الأخضر في بورصة، ودار المرق الخضراء ليخشي بك في تيرا، وغيرهم، كما نَوَعَ في شكلها فجعلها سقيفة مزدوجة كما في جامع مهرماه بأسكدار في إستانبول [١٧]. (أشكال ١٥ – ٢١)، (لوحة ١٢)

[16] KUBAN, D. & Others: *L'Art en Turquie, (ed.) Ekrem Akurqal*, Fribourg, 1980. , 143.

[١٧] نقوم حالياً بإعداد دراسة مفصلة وفق منهج تحليلي مقارن عن المزيد من مظاهر التجديد والتطوير التي اتبعها المعمار العثماني في طرز بورصة الثلاثة مقارنة بمثيلاتها وأصولها الأولى السلجوقية، في بحث بعنوان: "أضواء جديدة على عمارة المسجد العثماني بالتطبيق على طرز بورصة الثلاثة".

ثانياً- مظاهر الأصالة والابتكار في مخطط الجامع ذو القبة المركزية ويتقدمها صحن سماوي في العصر الذهبى (Golden Age) للعمارة العثمانية:

١- جامع أوچ شرفلى (أوچ شرفه لى) بأدرنة (٨٤١ - ٨٥١هـ / ١٤٣٧- ١٤٤٧م):

ظل الهدف الرئيس الذى يبتغيه المعماري العثماني عند بنائه للجوامع العثمانية هو إيجاد المزيد من الفراغ المركزي الممتد واللامحدود في داخل بيت الصلاة (جناح القبلة)، والذي لا تقطعه صفوف الأعمدة أو الدعائم في البوائك؛ وهو ما نهى عنه الرسول الكريم – صلى الله عليه وسلم – ضمن أحاديثه المتعددة والتي نهى فيها عن الصلاة بين الأساطين، وبالتالي إيجاد مكان متسع يحوى صفوف المصلين الممتدة دون وجود أى عوائق تقطع امتدادها، وهو ما يُلائم عقيدته الإسلامية، وكذلك لتسهيل رؤية المحراب من أي اتجاه في الجامع؛ ولهذا سخر جهوده وفكره من أجل إيجاد حل لتلك المعضلة، وعمل على تكثيف جهوده في نهاية القرن (٩هـ/ ١٥م) جامعاً كل الحلول والنتائج للمشاكل التي واجهته عند تطويره للجامع العثماني خلال القرن (٨هـ/ ١٤م) والنصف الأول من القرن (٩هـ/ ١٥م)، وقام بتصميم أول جامع عثماني كبير يجمع فيه كل النتائج التي تم التوصل إليها خلال تلك الفترة والتي تمثل طرز بورصة الثلاثة، فكانت أولى تجاربه في جامع أوچ شرفلى (أوچ شرفه لى) Uç Şerefeli، أو ما يُعرف بالجامع ذو الثلاث شرفات، والذى شيده السلطان مراد الثاني (٨٢٤ - ٨٥٥هـ / ١٤٢١- ١٤٥١م)، في مدينة أدرنة (٨٤١ - ٨٥١هـ/ ١٤٣٧- ١٤٤٧م) الحاضرة الثانية للدولة العثمانية.

ويعد تخطيط هذا الجامع بمثابة أنموذجاً كبيراً لطراز بورصة الأول، فكان تصميمه من قبة ضخمة جداً إذ يبلغ قطرها ولأول مرة ما يقرب من (٢٤،١٠م)، بحيث تهيمن على بيت الصلاة (جناح القبلة)، كما أن هذه القبة الضخمة تقوم على قطاع أو قاعدة سداسية الشكل، كأول نموذج لهذا القطاع في العمارة العثمانية، ويمتد هذا الفراغ الناتج عن هذه القبة على المحورين الجانبيين لها في شكل جناحين جانبيين، بحيث يكتنف هذه القبة رواق بكل جانب يميناً ويساراً، ويقسم كل رواق إلى قسمين تعلوهما قبتان، فيبدو بيت الصلاة (جناح القبلة) على هيئة قطاع أفقي مستطيل الشكل قياساته (٦٦،٥ × ٦٤،٥م)، مقسم إلى ثلاث محاور المركز (القلب) ويضم القبة المركزية الضخمة، والمحورين الجانبيين ويمثلان الأجنحة المستعرضة أو الجناحين الجانبيين [١٨].

ويتقدم بيت الصلاة أو جناح القبلة في مخطط هذا الجامع الضخم صحن سماوي مكشوف (حرم – Avlu)، من الراجح أنه يعد بمثابة أول نموذج له في تاريخ العمارة العثمانية، وهذا الصحن مستطيل الشكل قياساته (٦٠ × ٣٥،٥م)، ويدور حوله رواق وبائكة من أربع جهات، ويغطى هذا الرواق (٢٢) قبة تدور حول الصحن، وهى قباب متنوعة الحجم بين الكبيرة والأخرى الصغيرة، ومتنوعة كذلك في الشكل والتكوين

[١٨] آصلان آبا، *فنون الترك وعمائرهم*، ١٨٢ – ١٨٣؛ وكذا، الحداد، محمد حمزة إسماعيل، *العمارة الإسلامية في أوروبا العثمانية*، ط.١، الكويت/جامعة الكويت، د.ت. مج.١، ١٨٤ – ١٨٧– ١٨٨، ٢١٤ – ٢١٥.

الهندسي ما بين المستدير والبيضاوي، ويتوسط الصحن شادروان، وهكذا فإن تخطيط جامع أوچ شرفلى يعد اتجاهاً فنياً جديداً وغير متوقعاً في العمارة العثمانية [١٩]؛ إذ إنه هو أول نموذج للجامع العثماني ذي القبة المركزية الكبرى ويتقدمه صحن، بحيث تتجلى فيه تصاميم طراز بورصة الأول بتطوراته من قبة مركزية في القلب ويكتنفها جناح بكل جانب تعلوه القباب وهو ما يمكن أن يُطلق عليه (الأجنحة المستعرضة)، ولكن بقياسات أكبر وأضخم، وبدل من أن تتقدمه سقيفة فقد حل محلها الصحن السماوي الكبير المكشوف.

ورغم أن الصحن السماوى المكشوف (الحرم) في جامع أوچ شرفلى بأدرنة بهيئته وتكوينه المعماري بما يدور حوله من رواق وبائكة من أربع جهات، وبما تعلوه من القباب المتنوعة في الحجم والشكل، يعد بمثابة تطور وابتكار جديد للمعمار العثماني، إلا أن به مسحة ورائحة الأصالة فيما ورثه عن أجداده سلاچقة الأناضول، والذين عرفوا نماذج قليلة من الفناء المكشوف في مساجدهم كما في الجامع الكبير في سيواس، غير أنه كان يخلو من فكرة الرواق الدائر حوله والذي ظهر لاحقاً لهم في المساجد من عصر البكويات (الدويلات – الإمارات) الناشئة بغرب الأناضول، وقد كان هذا الرواق يدور حول الصحن من ثلاثة جوانب فقط، كما في مسجد اسحق شلبي (٧٦٨ هـ/ ١٣٦٦م)، ثم في منيسه (مغنيسه)، ثم في مسجد عيسى بك في سيواس (٧٧٧هـ / ١٣٧٥م) لا بهيئته الجديدة والمبتكرة والتي يدور فيها الرواق حول الصحن من أربعة جوانب وتعلوه قباب، والتي ظهرت ولأول مرة في جامع أوچ شرفلى بأدرنة [٢٠]. (شكل ٢٢)، (لوحة ١٣) –

٢- جامع الفاتح بإستانبول (٨٦٧ – ٨٧٥هـ / ١٤٦٢ – ١٤٧٠م):

يمثل تخطيط جامع محمد الفاتح بمدينة إستانبول اتجاهاً جديداً وتجربة أخرى فريدة بل حلقة ثانية من حلقات تطور الجامع العثماني في عصره الذهبي، فبعد أن تم توسعة الفراغ المركزي للجامع على طراز بورصة بمساحة قبة أكبر، يمتد فراغها من خلال أجنحة جانبية مستعرضة على المحورين الجانبيين لهذه القبة المركزية، وذلك في مخطط جامع أوچ شرفلى بأدرنة، فقد اتجه المعمار العثماني سنان الدين يعقوب [٢١]

---

[١٩] وبالنسبة إلى السبب الرئيس في تسمية ذلك الجامع باسم أوچ شرفه لي أي ذو الثلاث شرفات؛ فإنما يرجع إلى مآذن الجامع؛ إذ توجد في الأركان الأربعة للصحن أربع مآذن، وهي تظهر بوضعها هذا لأول مرة في العمارة العثمانية، وأطول هذه المآذن والموجودة فى الركن الجنوبي الغربي من الصحن، لها ثلاث شرفات (دورة أو بلكونة أو شرفة مؤذن) Şerefeli (بالتركية الحديثة)، ولقد اكتسب الجامع تسميته – الجامع ذو الثلاث شرفات – من تلك المئذنة، راجع،
آصلان آبا، *فنون الترك وعمائرهم*، ١٨٢– ١٨٣.

[20] ÜNSAL, *Turkish Islamic Architecture*, 78 – 79.

[٢١] نُسِبَ تخطيط جامع الفاتح فترة من الزمن إلى كريستودولوس Christodolus اليونانى، ولقد آثار شكوك حوله، إذا أن هذا الجامع يحتوي على أساليب معمارية عرفها الأتراك منذ عهد السلاچقة، ولذلك فمن المستحيل أن يتعلم أحد المعماريين المسيحيين في المدرسة البيزنطية ويكون لديه القدرة على أن ينغمس بنفسه في الروح والأشكال والتقاليد التركية، ويكون قادراً على تنفيذ التطبيقات الممكنة منها في تصميم كهذا، راجع، مرزوق، *الفنون الزخرفية في العصر العثماني*، ٣٤– ٣٥.=

هذه المرة إلى توسيع نفس هذا مخطط ولكن هذه المرة بإضافة نصف قبة Semi Dome من جهة المحراب أي على محور القبلة، وذلك في تصميمه لجامع السلطان محمد الفاتح (٨٥٥ – ٨٨٦ هـ / ١٤٥١–١٤٨١م) أعلى التل الرابع من تلال مدينة إستانبول (٨٦٧ –٨٧٥ هـ / ١٤٦٢ – ١٤٧٠م).

والحقيقة أن جامع الفاتح بإستانبول يعد هو بمثابة أول جامع كبير تظهر فيه نصف القبة؛ بحيث تتمثل وظيفتها الأساسية إلى جانب زيادة تدعيم القبة المركزية الضخمة، في العمل على زيادة الفراغ المركزي الذى تحدثه تلك القبة المهيمنة على بيت الصلاة، والتي يبلغ قطرها حوالى (٢٦م)[٢٢] – بزيادة ما يقرب من حوالي مترين عن قبة جامع أوچ شرفلى – وذلك جهة المحراب، مع العمل على مد الفراغ على المحورين الجانبيين للقبة المركزية من خلال أجنحة جانبية، تتشكل من رواق يكتنف هذه القبة يميناً ويساراً، بحيث يتفق والرواقين الجانبيين في أوچ شرفلى، غير أنه في جامع الفاتح قد زادت مساحته هو الآخر بحيث أصبح كل رواق جانبي يتشكل من ثلاث مساحات مربعة، تعلو كل منها قبة صغيرة؛ لأن إضافة نصف القبة قد أضاف مساحة ثالثة بكل رواق عن مثيله في رواقي جانبي قبة جامع أوچ شرفلى، فنتج عن ذلك مخطط يضم قبة مركزية ضخمة تحيط بها ست قباب، بواقع ثلاث قباب بكل جانب يكتنفها؛ وبالتالي فقد استطاع المعمار العثماني التقدم خطوة ثانية جديدة نحو القدرة على خلق مساحات ممتدة تجمع صفوف المصلين بدون أعداد كبيرة من الدعائم والعمد والتي تقطع فراغها المركزي.

ويرى روبرت هينجز في دراسة له بعنوان: "مشكلة المسجد القديم للفاتح" نُشرت في دورية History Review بكلية الآداب بإستانبول رقم (٩)، مارس (١٩٥٤م) : "أن النسب المحدودة لجامع أوچ شرفلى بعرضه وعمقه لا يسمح بتوسيع المبنى، وكان الحل الوحيد أمام اسكى سنان (مهندس الفاتح) والذى يمكنه من إزالة هذه الصعوبة هو بأنصاف القباب والتي رآها في آيا صوفيا [٢٣] أمام عينيه" [٢٤]، وللرد على ذلك

=والمعماري سنان الدين يعقوب، يُطلق عليه لقب اسكى سنان أي القديم، تمييزاً له عن سنان بن عبد المنان ولقد ذكره أحمد رفيق نقلاً عن كتاب تواريخ آل عثمان والذي أشار مؤلفه إلى هذا المعماري بقوله: "الحمد لله أننا رأينا بعيوننا السلطان محمد الفاتح يقتل سنان ضرباً فى السجن فيا ترى ماذا كان جرمه حتى يستحق الموت بهذه الطريقة"، راجع، جاد، محمد السيد محمد، "تذاكر المعماري سنان دراسة وترجمة إلى العربية"، *مخطوط رسالة ماجستير*، كلية الآداب/عين شمس، ١٩٨٤م، ١٧٢.

[٢٢] مخطط الجامع الموجود حالياً ليس هو الجامع الأصلي للفاتح، وإنما هو إعادة لبناء جامع الفاتح القديم الأصلي فقد تعرض الجامع الأصلي إلى زلزال عام (١١٧٩هـ/ ١٧٦٥م)، وأعيد بنائه بعد الزلزال فى أثناء عصر السلطان مصطفى الثالث (١١٨٥هـ/ ١٧٧١م)، وتخطيط الجامع المجدد الحالي يحتوي على قبة مركزية تتعامد عليها على المحاور الأربعة أربع أنصاف قباب، ومن أجل توسعة الجامع استوجبت الزيادة من الجهة الجنوبية؛ مما أدى إلى نقل ضريح السلطان الفاتح وزوجته إلى الجنوب بعد أن كان ملاصقاً لجدار القبلة نتيجة للتجديد، ولم يتبق من الجامع القديم سوى الشادروان والفناء المحاط برواق، وبعض زخارف قليلة مثل زخارف المدخل الرئيس من المقرنصات، والمدخلين إلى الفناء الداخلي، وقواعد المآذن حتى الشرفة الأولى وأجزاء من المحراب؛ راجع: ÜNSAL, *Turkish Islamic Architecture*., 84 - 85.

[٢٣] آيا صوفيا: وتعنى كنيسة الحكمة المقدسة، ومشيدها هو الإمبراطور جستنيان وقد أراد من بنائها أن تكون أنموذجاً فريداً لم يعرف العالم له مثيلاً قط، وبالفعل تحقق له ما تمنى فقد كانت تعد هي أكبر بل أعظم الكنائس البيزنطية على الإطلاق، وقد =

يمكننا القول بأن المعمار العثماني لم تكن تجربته الأولى لتصميم نصف القبة في جامع الفاتح، وإنما قد سبق له أن صممها ونفذها قبل فتحه لمدينة القسطنطينية (٨٥٧هـ/ ١٤٥٣م) [٢٥] بما يقرب من سبع سنوات، وذلك في دار للمرق (إمارت – مطبخ عام)، يُعرف باسم يشيل إمارت (دار المرق الخضراء) ليخشى بك في منطقة تيرا (Tire) بأزمير (Izmir) (٨٥٠هـ/ ١٤٤٦م)، وهو من عهد السلطان مراد الثاني، وتخطيطه على شكل

=بُدأ في بنائها عام (٥٣٢م)، وافتتحت فى (١٨) ديسمبر عام (٥٣٧م)، ووضع تصميمها رجلين ماهرين في علم الميكانيكا (الرياضيات)، وهما أنتيموس التراليسى، وإيزيدور الميليتى، وتخطيطها من قبة ضخمة ونصفي قبة على محورها، وبعد مرور عشرين عاماً على افتتاحها تصدعت القبة ثم تصدع الجزء الشرقي منها أثر حدوث زلزال عنيف ضرب المدينة في عام (٥٥٨م)، فطُلب جستنيان من إيزيدور الأصغر ابن أخو إيزيدور الأكبر– والذي توفى عقب الافتتاح مباشرة – من إصلاح الضرر، فاكتشف أن اسطوان القبة هو أضعف جزء فيها فتخلص منه، وجعلها اهليجية الشكل أي لم تصبح دائرية، وقام برفع القبة ومنحها دعائم إضافية، ثم توالت التجديدات عليها.

راجع، رو، جان بول، "الفن العثماني فى الأراضي التركية"، *بحث فى كتاب تاريخ الدولة العثمانية لمانتران، روبير*، ترجمة بشير السباعي، القاهرة: دار الفكر، ١٩٩٣م، جـ.٢، ٣٧٧– ٣٧٨.

[24] ÜNSAL, *Turkish Islamic Architecture*, 87.

[٢٥] القسطنطينية: عُرِفَت هذه المدينة بأسماء عدة، منها أنها عند السلاف كان زار غراد (مدينة الإمبراطور)، وعند سكان شمال أوربا ميكال غارد أو ميكل غارث Myklagaard or Micklegarth (البرج العظيم)، وقد عرفها اليونان والرومان باسم بيزنطة Byzantium وهى اسم مستعمرة قديمة فى هذا الموضع، كما عرفت عندهم باسم (روما الجديدة)، وفوق ذلك كله باسم قسطنطينوبولس Constantinupolis أى مدينة القسطنطين الذى أنشأ عاصمته الإمبراطورية الجديدة هناك فى (٣٣٠م) وأن الاسم الجديد فى صورة القسطنطينية كان أيضاً قد استعمله المسلمون وراء الحدود الشرقية والجنوبية للإمبراطورية، أما الاسم إستنبول، فاشتقاقه مختلف فيه، والتفسير المقبول بصفة عامة هو أنه مشتق من شبه الجملة، eisten polin ومعناها (إلى المدينة) والتي يمكن أن يكون قد سمعها المسلمون من جيرانهم اليونانيين فى آسيا الصغرى إلا أن الاسم إستنبول بالرغم من أنه استعمل بكثرة من قبل الأتراك والمسلمين الآخرين فلم يحظ بالاستعمال العثماني الرسمي، وأن تحويراً خيالياً له في شكل "اسلامبول" أي العامرة بالإسلام، ولقد فضل السلاطين العثمانيون منذ الفتح وحتى سقوط الإمبراطورية، المحافظة على الاسم (القسطنطينية)، وتنويعه بأسماء شعرية مثل (الآستانة)، و(دار السعادة)، ولم يحدث استبدال القسطنطينية باسم استنبول نهائيا ورسمياً إلا في عام (١٩٣٠م)، راجع، برنارد لويس، إستنبول وحضارة الخلافة الإسلامية، الدار السعودية ط.٢، الرياض، (١٩٨٢م)، ١١– ١٢، وقد وصف ابن بطوطة مدينة القسطنطينية وأقسامها قائلاً: "ذكر المدينة وهى متناهية في الكبر منقسمة بقسمين بينهما نهر عظيم فيه المد والجزر...، قسم من المدينة يسمى اَصطَنبُول بفتح الهمزة وإسكان الصاد وفتح الطاء المهملتين وسكون النون وضم الباء الموحدة وواو مدَّ ولام، وهو بالعدوة الشرقية من النهر، وفيه سكنى السلطان وأرباب دولته وسائر الناس وأسواقه وشوارعه مفروشة بالصُفاح متسعة وأهل كل صناعة على حدة لا يشاركهم سواهم .....، وفيه نحو ثلاث عشرة قرية عامرة والكنيسة العظمى هي فى وسط هذا القسم من المدينة" ويصف ابن بطوطة حي غَلطَة قائلاً: " وأما القسم الثاني منها فيسمى الغَلطَة بغين معجمة ولام وطاء مهمل مفتوحات وهو بالعدوة الغربية من النهر شبيه برباط الفتح فى قربه من النهر وهذا القسم خاص بنصارى الإفرنج يسكنونه وهم أصناف....،"؛ وللاستزادة راجع: ابن ياقوت الحموي، شهاب الدين أبى عبد الله ياقوت بن عبد الله (ت ٦٢٦هـ/ ١٢٢٩م)، معجم *البلدان*، جـ. ٨، بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، ١٩٥٧م، جـ.٤، ٣٤٧–٣٤٨؛ وكذا، ابن بطوطة، *رحلة ابن بطوطة*، جـ.٣، ٤٣١–٤٤٣، وحول فتح المدينة وتفاصيله راجع: صفوت، محمد مصطفى، محمد *الفاتح فاتح القسطنطينية*، دار الفكر العربي، ١٩٤٨م، ٢٥–٣٠، ٣١–٨٠.

حرف (T) المقلوب، أي وفق مخطط طراز بورصة الثالث، وهو ما ينفي بالكلية إضافة المعمار العثماني لنصف القبة بمخطط الفاتح تقليداً لما رآه في كنيسة آيا صوفيا لأنه بالفعل سبق له تنفيذها قبل الفتح.

ويدلل آصلان آبا أيضاً على قدرة وإبداع المعماريين العثمانيين في التطوير والابتكار بقوله: "إن جامع الفاتح قد مهد الطريق لقيام المساجد ذات القباب الضخمة في إستانبول بصفة عامة، بينما على امتداد (٩٠٠) سنة، ابتداء من تاريخ العمارة البيزنطية، وإلى لحظة إحلال قبة جديدة لكنيسة آيا صوفيا بعد سقوط قبتها الأصلية في زلزال (٥٦٢م)، فمن المعروف أنه لم يتيسر لأية كنيسة أن تظفر بقبة يمكن أن يتجاوز قطرها عشرة أمتار، ويتضح من كل هذا قدرة العثمانيين وسعيهم نحو خلق مساحات رحبة وضخمة وغير مجزأة"[٢٦].

ورغم أصالة مهندس جامع الفاتح في التأثر بأسلافه السلاچقة في فكرة المجمعات البنائية والتي كانت النواة لمركز حضاري متجدد دائم التطور، بحيث يكون الجامع هو بمثابة المركز لهذا المجمع (المجموعة – الكلية Külliy) الضخمة، إذ يضم مجمع الفاتح: مسجد جامع وضريح للسلطان محمد الفاتح، وضريح آخر لزوجته جلبهار خاتون، فضلاً عن مجموعة من المدارس، بلغت ست عشرة مدرسة، فكانت هي بمثابة أول جامعة تركية ضخمة ومتكاملة في العمارة العثمانية، إلى جانب مبنى شرقي بمثابة مستشفى (دار شفاء)، ومبنى غربي بمثابة مضيفة (تاب خان) Tab Han، كما يوجد إمارت Imaret (مطبخ عام – دار مرق)؛ لتقديم الطعام للطلبة والمحتاجين، كما كان يوجد كذلك خان (كرفان سراى Carvansaray) لنزول المسافرين (فندق)، إلا أن المعماري إسكي سنان قد نجح ولأول مرة في تصميم كل هذه العمائر والمنشآت المتعددة والتي يضمها هذا المجمع البنائي الضخم وفق تنظيم هندسي معماري دقيق ومنظم أي على محاور هندسية منتظمة، بحيث جعل المسجد الجامع يمثل محور المركز (القلب) بالنسبة للمجموعة البنائية في داخل فناء كبير مربع مساحته (٢٧٠م٢)، وعلى نفس محوره الضريحين، وعلى المحورين الجانبيين تم توزيع باقي العمائر الأخرى وفق تنظيم هندسي دقيق، ففي الضلع الشرقي أربع مدارس تطل على القرن الذهبي، وتسمى مدارس البحر الأسود' أما الضلع الغربي فتوجد به أربع مدارس أخرى تعرف باسم مدارس البحر الأبيض المتوسط، وتطل على بحر مرمرة، وقد ذكرت بعض المصادر بأن عدد المدارس كان ست عشرة مدرسة؛ لوجود ثمان مدارس أسفل المدارس الحالية، وربما كانت بمثابة مدارس مكملة للمدارس الأصلية خاصة بسكنى الطلبة [٢٧]؛ مما جعل هذا المجموعة البنائية تعد أول مجموعة بنائية من حيث الضخامة، وكم العمائر والمنشآت التي تضمها جنباتها، ومن حيث التنظيم الهندسي الدقيق في العمارة العثمانية في ذلك الوقت.(أشكال ١٩، ٢٢، ٢٣، ٢٧)، (لوحة ١٣)

---

[٢٦] آصلان آبا، *فنون الترك وعمائرهم*، ١٨٧.

[٢٧] القرماني، أبى العباس أحمد بن يوسف بن أحمد الدمشقي (ت. ١٠١٩هـ/ ١٦١٠م)، *أخبار الدول وآثار الأول فى التاريخ*، بيروت: عالم الكتب، القاهرة: مكتبة المتنبى، ٣٠٩؛ وكذا، آصلان آبا، *فنون الترك وعمائرهم*، ١٨٧؛
GOODWIN, *A History of Ottoman Architecture*, 128-129.

DOI 10.21608/CGUAA.2022.114458.1100 | أحمد محمد زكى أحمد

٣- جامع بايزيد الثاني (البايزيدية) في إستانبول (٩١٢هـ / ١٥٠٦م):

يعد مخطط جامع بايزيد في إستانبول هو بمثابة المرحلة والخطوة الثالثة في تطوير الجامع ذي القبة الضخمة في العمارة العثمانية، فقد تسلم راية التطوير من المعماري سنان الدين يعقوب مهندس آخر كبير ومعماري قدير هو خير الدين باشا [٢٨]، والذي شيد للسلطان بايزيد الثاني (٨٨٦ – ٩١٨هـ/ ١٤٨١ – ١٥١٢م) – فقد كانت فترة حكمه تميل للسلم مما هيأ المناخ للتعمير والبناء – ثلاثة مجمعات ضخمة تحمل اسمه، ذات تصميمات مختلفة ومتطورة في أسلوب التصميم والبناء، فقد شيد له مجمع في مدينة أماسيه (٨٩١هـ / ١٤٧٦م) Amasya، يقع على ضفاف نهر يشيل، وهذا المجمع لم يتبق منه سوى الجامع والمدرسة، وأتم بناء هذا المجمع ابن السلطان بايزيد الثاني الأمير شهزاده أحمد حاكم تلك المدينة في ذلك الوقت، ومخطط الجامع يمثل محاولة لعمل قبتين كبيرتين تهيمنان على مساحة بيت الصلاة، القبة الأولى تتقدم المحراب، ويبلغ قطرها حوالي (١٤م)، وتتقدمها قبة أخرى مركزية، يبلغ قطرها حوالي (١٥م)، ويمتد الفراغ المركزي على المحورين الجانبيين من خلال رواق بكل جانب، يتكون من ثلاث قباب صغيرة تفتح على تلك القبة المركزية، ويتقدم الجميع سقيفة خماسية القباب يتوسطها المدخل إلى الجامع [٢٩].

وقد تلا ذلك المعمار خير الدين بتصميم مجمع ثاني للسلطان بايزيد في حاضرة الدولة العثمانية الثانية وهي مدينة أدرنة، وذلك على ضفاف نهر طونجه Tunça في الفترة (٨٨٩ – ٨٩٣هـ/ ١٤٨٤ – ١٤٨٨م)، وهذا المجمع البنائي الضخم الذي يضم أكثر من مائة قبة، يعد بمثابة أضخم مؤسسة دينية واجتماعية أقيمت في القرن (٩هـ /١٥م) بمدينة أدرنة، وينقسم إلى قسمين: القسم الأول ويشمل الجامع في مركزه، وأماكن الاستقبال (تاب خان) وهما بمثابة مضيفتان، وإمارت (مطبخ عام)، وحمام ومخزن كبير للخضروات والمؤن، أما القسم الثاني فبه تتجمع الخدمات الطبية، المستشفى ومدرسة الطب [٣٠]، ويلاحظ في

---

[٢٨] يذكر أحمد رفيق أن المعماري خير الدين باشا كان من ضمن الذين اشتهروا فى عصر الفاتح، وأنه هو من شيد جامع بايزيد، كما شيد مسجداً قرب ضريح سنان فى حى (ديوان بولي) بإستانبول، وشيد خير الدين كذلك قنطرة على نهر الطونة في عام (٨٩٣هـ /١٤٨٨م) وكانت لها ستة عقود، محمد جاد، تذاكر المعماري سنان دراسة وترجمة إلى العربية، حاشية (١)، ١٧٣، ويتفق معه آصلان آبا في أن مشيد مجمعات بايزيد الثاني الثلاثة ومنها مجمعه في إستانبول هو خير الدين، مدللاً على على ذلك بقوله: "بأن بايزيد بإستانبول يكشف عن تطور فى أسلوب خير الدين سبق واستخدمه هو نفسه فى مسجدي بايزيد فى أماسيه وأدرنة ولهذا وبما أننا لا نعرف شيئاً عن يعقوب شاه، فإننا نرجح أن جامع بايزيد بإستانبول يرجع إلى المهندس خير الدين"، أما أحمد جودت فقد أورد اسم يعقوب شاه كمهندس وذلك في عام (١٩٠٩م) دون أن يقدم دليلاً قاطعاً على ذلك – على حد قول آصلان آبا – ويتفق مع جودت في نسب المجمع لشاه يعقوب عبد الله كوران؛

راجع: آصلان آبا، *فنون الترك وعمائرهم*، ١٩١–١٩٢؛ وكذا، KURAN, *Sinan, The Grand Old Master*, 194.

[٢٩] آصلان آبا، *فنون الترك وعمائرهم*، ١٨٩.

[٣٠] بالنسبة للقسم الثاني من هذا المجمع والذى يجمع فيه مركز الخدمات العلاجية فيتم الوصول إليه عن طريق الفناء الخارجي للمجموعة، وهو موقع قائم بذاته وسط موقع خلوي بهيج؛ لكى يتلاءم بجوه وهدوئه مع وظيفة المستشفى ومدرسة الطب والمصحة النفسية (الأمراض العقلية) إلى الغرب من الجامع وتخطيط المصحة النفسية، من بناء سداسي الشكل تتوسطه قبة=

تصميم الجامع محاولة خير الدين باشا ولأول مرة تصميم جامع تهيمن على بيت صلاته (جناح قبلته) قبة ضخمة فقط بدون وجود أنصاف قباب، أو حتى أجنحة جانبية، وهو ما يمثل مرحلة أخرى متطورة على مخططه الأول لبايزيد في أماسيه، فقد حاول دمج قبتي جناح القبلة (المحراب والأخرى المركزية) والأجنحة الجانبية في تصميمه بأماسيه إلى تصميم من مسقط أفقي مربع ترتفع جدرانه الأربع بمقدار (١٩م)، وتهيمن عليه قبة كبيرة يبلغ قطرها حوالي (٢١م)، وتكتنف جناح القبلة يميناً ويساراً مضيفة (تاب خان)، يغطي كل منها تسع قباب أقل ارتفاعاً من الجامع، وكل مضيفة غير متصلة بالجامع، ويتقدم بيت الصلاة صحن سماوي محاط برواق تغطيه (٢٢) قبة صغيرة ويتوسط الصحن شاذروان [٣١].

وهكذا فقد اكتسب المعمار خير الدين بتجربتيه السابقتين في أماسيه وأدرنة الخبرة والمهارة الكافية لاستمراره في التطوير والابتكار بل الإبداع الفني الأكثر تطوراً عليهما، ويضاف إلى هذا مدى ما حالفه من الدعم المادي اللامحدود له من قبل السلطان بايزيد الثاني فكانت تجربته الثالثة في مجمع بايزيد بإستانبول (٩١٢هـ/ ١٥٠٦م)، والتي تمثل المزيد من التطور في زيادة مساحة أكبر من الفراغ المركزي الانسيابي، فقرر المعمار خير الدين باشا هذه المرة الاتجاه إلى تطوير الفراغ في تصميم سلفه المعمار سنان الدين يعقوب لجامع الفاتح بإستانبول، فتحقق له ذلك بإضافته نصف قبة ثاني في المحور الأخر المقابل للمحراب، بحيث تتعامدان على قبة مركزية ضخمة يبلغ قطرها حوالي (١٨م)، وذلك في المحور المركزي الطولي لبيت الصلاة والذي يمثل قلبه، وعلى الجانبين ظهر نفس الرواق الموجود بمخطط الفاتح، وهما يمثلان جناحي بيت الصلاة، مع الاختلاف في عدد القباب بكل رواق، والتي زادت في جامع بايزيد قبة واحدة بكل جانب؛ نتيجة لإضافة نصف القبة الثاني، فبلغ عددهم بكل رواق أربع قباب، بينما كانوا ثلاث قباب برواقي جامع الفاتح، وتكتنف جناح القبلة يميناً ويساراً مضيفة (تاب خان)، بالتشابه مع جامع بايزيد في أدرنة، غير أنهما يختلفان في أنه يغطي كل مضيفة بإستانبول خمس قباب أقل ارتفاعاً من الجامع، والمضيفتان متصلتان ببيت الصلاة، بينما بلغ عددهم تسع قباب ومعزولتان عن بيت الصلاة في جامع أدرنة، ويتقدم بيت الصلاة في جامع بايزيد بإستانبول بالتشابه مع نظيره في أدرنة صحن سماوي مربع المسقط حوالي (٤٢،٥٠م^{٢}) [٣٢]،

=يتوسطها شاذروان (حوض ماء)، وتدور حول المصحة ست حجرات صغيرة، تغطيها القباب، وست حجرات أخرى للإدارة، ويذكر أوليا جلبى: "أن الموسيقى كانت تُعزف تحت القبة الكبيرة ثلاث مرات فى الأسبوع، بقصد رعاية المرضى النفسيين وعلاجهم من الاكتئاب بالموسيقى وتغذيه أرواحهم"، أما مدرسة الطب فمخططها على شكل حرف (U)، كذلك فقد تم إضافة صيدلية لدار الشفاء، راجع، القرماني، *أخبار الدول وآثار الأول فى التاريخ*، ٣١٢؛ وكذا:

ÜNSAL, *Turkish Islamic Architecture*, 40;

آصلان آبا، *فنون الترك وعمائرهم*، ١٩١.

KUBAN, D., *L'Architecture Ottomane, L'Art en Turquie,* Paris, 1962, 148.

[٣١] آصلان آبا، *فنون الترك وعمائرهم*، ١٩٠– ١٩١؛ وكذا:

ÜNSAL, *Turkish Islamic Architecture*., 40.

[٣٢] آصلان آبا، *فنون الترك وعمائرهم*، ١٩٢.

بحيث يتساوى مع المسقط الأفقي المربع الشكل لبيت الصلاة، ويحيط بالصحن رواق مغطى بعدد (٢٤) قبة ضحلة – بلغ عددهم (٢٢) قبة في أدرنة – ويتوسط الصحن شاذروان (فسقية).

ورغم ما مر من ذكر للتجريب والتطوير المتواصل من مرحلة إلى أخرى ومن تجربة إلى أخرى تمثل تطوراً للتي تسبقها فقد أثار تخطيط جامع بايزيد في إستانبول الجدل والنقاش الطويل؛ إذ يرى البعض من مؤرخي الفن بأن هذا التخطيط مأخوذ حرفياً عن مخطط كنيسة أيا صوفيا (الحكمة المقدسة)، والواقع أنه لا يمكن إغفال مدى دقة تخطيطها، ولكن أهميتها وروعة ودقة تخطيطها تختلف بالضرورة عن فكرة إسهامها في تطور العمارة العثمانية؛ وذلك لأن تطور مساحة الفراغ المركزي في الجوامع العثمانية لم يكن وليد اللحظة التي فُتحت فيها مدينة القسطنطينية بل إنه ظهر قبل الفتح بوقت كافٍ، وهو ما دلل عليه ورجحه ما سبق ذكره من تجارب متواصلة ومتتالية، بدأها المعمار العثماني منذ طرز بورصة الثلاثة في منطقة الأناضول، وحتى وصل إلى مخطط بايزيد في إستانبول، ومروراً بنماذج عدة لعل من أهمها جامع أوچ شرفلي بأدرنة؛ مما يؤكد أنه كان نتاج طبيعي لكل هذه التجارب السابقة التي بدأت منذ فترات زمنية بعيدة تسبق الفتح، بل استمرت هذه المحاولات والتجارب ولم تتوقف بعده كذلك، فنتج عن هذا مجموعة من النماذج الأخرى لمساحة الفراغ المركزي الأكثر تطوراً عن جامع بايزيد في إستانبول نفسه.

ويضاف إلى ما سبق أمور أخرى في التكوين المعماري وهندسة البناء لكلا التصميمين منها أن القبة الوسطى الكبيرة المرتفعة في مخطط تلك الكنيسة، والتي يبلغ قطرها حوالي (٣٠،٩ × ٣١،٨٢م)، وارتفاعها حوالي (٥٥،٩٢م)، وما يدعمها من نصفى قبة يشكل كياناً خاصاً قائماً بذاته يتجه إلى المستطيل البازيلكى، تاركاً التخطيط العام المربع الشكل للكنيسة ككل؛ وبالتالي ظهر أمامنا تكوين بنائي من مسقط رأسي مجزأ غير ممتد، يتكون من قبة في الوسط ونصفا قبة يتعامدان على محورها الطولي، فضلاً عن تكوين ذو أقبية، وهو ما يمثل الأروقة الجانبية المنعزلة عن المركز لتصميم الكنيسة، وهذا القطاع الرأسي المجزأ يقابله من الداخل مسقط أفقي مجزأ هو الأخر؛ حيث أن الفراغ الأوسط، ويمثله الرواق الأوسط معزول عن الأروقة الجانبية للكنيسة – الأقل منه في الاتساع والارتفاع – وذلك بصف من الأعمدة والدعائم الضخمة – تزيد عن ٣م – بكل جانب؛ فنتج عن ذلك جوانب ودهاليز مظلمة لدرجة أنه لا يمكن تمييز جدرانها والنقوش والرسومات الموجودة عليها حتى في منتصف النهار، بل لا حتى قدس الأقداس (المذبح) والذي تكسوه الظلمة نهاراً رغم كونه في القطاع الأوسط المركزي للكنيسة، فظهرت ثلاثة تقسيمات مما يحدد الشكل البازيليكى البيزنطي المعتاد في تخطيط الكنائس؛ وبالتالي يتم حجز وعزل الرواق الأوسط عن المجنبات، وهو ما يتفق والطقوس الكنسية ولكنه يختلف بالكلية ويتنافى تماماً مع الطقوس الإسلامية في أداء الصلوات، والتي تحتاج لمساحة ممتدة من الفراغ المركزي الانسيابي الممتد الذي يضم جماعة المصلين في صفوف ممتدة، وهو ما سعى إليه المعمار العثماني في الجوامع العثمانية طوال مشواره الفني المعماري منذ طرز

بورصة الثلاثة وحتى العصر الذهبي Golden Age واستمر إلى ما بعده؛ وذلك لكي يتلاءم مع عقيدته، وهي الفكرة التي خلت منها العمارة البيزنطية ولم تكن هدفاً ترنو إليه أبداً.

وبالنظر لفكرة تخطيط جامع بايزيد في إستانبول فيلاحظ أن مسقطه الأفقي الداخلي انسيابي له وظيفة واحدة متكاملة، إذ لا توجد به تقسيمات داخلية؛ وبالتالي فإن المسقط الأفقي والقطاع الرأسي الذي يعلوه يشكلان كتلة واحدة متكاملة ومتصلة معاً في تكوين هرمي مدرج من الخارج، ومن الداخل يلاحظ أن القبة الوسطى المركزية ترتكز على أربعة أكتاف ضخمة فقط، وأن هذه القبة وما يدعمها من نصفي قبة على محور المحراب تتصل بما يكتنفها من مجنبات – أروقة جانبية تعلوها أربع قباب بكل رواق – دون أن يوجد صف من البوائك ذات الأعمدة والتي تشكل حواجز بينهما، أي أن القبة الضخمة محاطة بثماني قباب جانبية بواقع أربع قباب بكل جانب، وبمعنى آخر أن المركز (القلب) ويتمثل في القبة المركزية ونصفي القبة المتعامدين عليها، يتصل دون أي انفصال بالجناحين الجانبيين (المجنبتين)، والتي تعلو كل منهما القباب الأربع، ومن ثم فإن الأجزاء في هذا المسقط الأفقي تتكامل معاً لخدمة الكل؛ وبالتالي تحقيق الهدف المنشود من تطور الجامع العثماني وهو الفراغ الانسيابي المركزي الداخلي الممتد.

وهكذا فإن فكرة وجود تشابه أو حتى شبهة اتفاق بين مسقط كنيسة أيا صوفيا ومساقط الجوامع العثمانية في العصر الذهبي تبدو واهية ولا تصمد بأي حال من الأحوال أمام الحقيقة مطلقاً، ونعنى بذلك أن الجوامع العثمانية ليست نسخة مكررة من أيا صوفيا فالاختلافات بينهما أكثر من المتماثلات، وذلك لما يلي:

أ- عدم التوافق والاختلاف التام بينهما من حيث الشكل العام ممثلاً في المسقطين الأفقي والرأسي المجزأ والمقسم في كنيسة آيا صوفيا (البازيلكي الطراز)؛ بحيث ينعزل فيها المركز عن المجنبات وهو ما يتفق والطقوس الكنسية، في مقابل المسقط الأفقي الانسيابي الممتد وغير المجزأ في جامع بايزيد بإستانبول، بل في كل الجوامع العثمانية الأخرى من قبله ومن بعده، بمعنى أن المركز (القلب) يتصل دون أي انفصال مع الجناحين الجانبيين (المجنبتين)، وذلك بالاتفاق التام مع الطقوس الدينية الإسلامية في أداء الصلاة والتي تحتاج لمساحة ممتدة من الفراغ المركزي الممتد؛ ومن ثم فإن المسقط الأفقي لكل منهما يتفق والأداء الوظيفي لكل مبنى دون الآخر.

ب- أن هذا التصميم الذي توصل إليه المعمار العثماني في مخططه لجامع بايزيد يمثل نتاج لتجريب طويل استهله المعمار العثماني بداية من طرز بورصة الثلاثة في منطقة الأناضول من خلال ارث يمثل أصالة ورثها عن أجداده السلاچقة هناك، وقد أخضع هذا الميراث الأصيل للتطوير والتجريب حتى العصر الذهبي للعمارة العثمانية وما تلاه عقب فتحه للقسطنطينية (٨٥٧هـ/ ١٤٥٣م).

ج- ما ساقه البعض من أن نصف القبة كان هو الحل لتطوير الجامع العثماني في شكله الجديد بداية من العصر الذهبي وبإلهام مما رآه المعمار العثماني في كنيسة آيا صوفيا عقب فتحه للقسطنطينية لا يصمد أمام الحقيقة تماماً؛ فالواقع يقول أن نصف القبة قد نفذه المعمار العثماني من قبل فتحه للقسطنطينية ورؤيته

لكنيستها بحوالي سبع سنوات، وذلك في مخطط دار المرق الخضراء ليخشي بك في منطقة تيرا (Tire) بأزمير (Izmir) عام (٨٥٠هـ/ ١٤٤٦م)، كما أنه قد وظفه وأخضعه للتجريب المتتالي والمتطور في نماذج لتجارب عدة قبل وبعد مخطط جامع بايزيد في إستانبول، فوظف نصف القبة الواحد بإضافته إلى مخطط أوچ شرفلي بأدرنة فنتج عنه التصميم الأصلي لجامع الفاتح في إستانبول، ثم تلاه بتجربة أخرى بإضافة نصف قبة ثاني إلى مخطط الفاتح فنتج عنه تصميم جامع بايزيد في إستانبول – أي أن تصميمه لم يأت فجأة – ثم تلاه بتوظيف ثلاث أنصاف قباب ثم أربع بل وصلوا إلى خمس فيما أعقبه من نماذج تالية لسلسلة تجاربه التي لم تنتهي وتتوقف عقب جامع بايزيد في إستانبول.

د- إذا افترضنا جدلاً تقليد المعمار العثماني الأعمى للعمارة البيزنطية وتحديداً كنيستها العظمى آيا صوفيا فهنا يثار تساؤل آخر وهو: هل توقف المعمار العثماني بعد تقليده لمخططها في جامع بايزيد بإستانبول، وبالتالي لم يصمم غيره؛ لأنه لم يجد جديداً يقلده بعدها، أم أنه أكمل بتصاميم أخرى مختلفة ومتطورة؟!

* الإجابة إن المعمار العثماني إذا كان مقلداً وفقط فمن المؤكد أنه سيتوقف عند مخطط آيا صوفيا لأنه بطبيعة الحال لن يجد مخطط آخر غيرها يقلده، والحقيقة أن ما وجدناه يختلف عن ذلك بالكلية؛ إذ إن المعمار العثماني لكونه مطوراً بطبعه من جيل إلى آخر فقد أكمل سلسلة تجاربه في زيادة الفراغ المركزي والتي بدأها بطرز بورصة الثلاثة وما تلاها؛ فصمم تخطيطات أخرى أكثر تطوراً لجوامع عدة من خلال توظيفه لنصف القبة وزيادة أعدادها حول القبة المركزية، فكان تصميمه لجامع سليمان باشا الخادم والمعروف بجامع سيدي سارية بقلعة الجبل في القاهرة (٩٣٨ هـ / ١٥٢٨ م) – أثر رقم (١٤٢) – من ثلاث أنصاف قباب حول قبة مركزية وسطى ويتقدمهم صحن سماوي، ثم في جامع مهرماه بأسكدار في إستانبول (٩٥٤ هـ/ ١٥٤٨م) وتتقدمه سقيفة مزدوجة، ثم زاد العدد فوصل إلى أربع أنصاف قباب على المحاور المركزية الأربعة للقبة المركزية وذلك في مخططه لجامع شهزاده محمد في إستانبول (٩٥٥ هـ/ ١٥٤٨– ١٥٤٩م)، وقد سبقه بتجارب عدة تمثل أصالة لهذا التصميم ورثه عن أجداده القره خانيين في آسيا الوسطى أوائل القرن (٥هـ / ١١م)، ثم زاد في عدد أنصاف القباب فبلغت خمس أنصاف قباب في جامع محمد علي باشا في القسم الجنوبي من قلعة الجبل بمدينة القاهرة (١٢٤٦ – ١٢٦٥هـ / ١٨٣٠ – ١٨٤٨م) – أثر رقم (٥٠٣) وهو النموذج الفريد الذي وصلت أنصاف القباب فيه إلى خمس، بحيث يعلو نصف القبة الخامس دخلة المحراب.

هـ- لم يكتف المعمار العثماني في تطويره المستمر على توظيف نصف القبة وزيادة أعدادها حول القبة المركزية لزيادة الفراغ وإنما سعى بشتى الطرق مستخدماً فكره في الاتجاه إلى مخططات تهيمن عليها قبة مركزية ضخمة تقوم مباشرة على جدران المسقط الأفقي لبيت الصلاة، وقد بدأها في جامع بايزيد بأدرنة، ثم تلاه بسلسلة تجارب عدة، ولعل منها القبة المهيمنة على مخطط جامع السلطان سليم الأول بإستانبول

(٩٢٩هـ/ ١٥٢٢م) [٣٣]، والأخرى المهيمنة على مخطط جامع مهرماه عند بوابة أدرنة في إستانبول (٩٧٢هـ/ ١٥٦٥م) والفراغ منه في أواخر العقد السادس من القرن (١٦م) [٣٤]، والأخير من تصميم المعمار العظيم سنان، إلى أن وصل إلى النموذج الأمثل للفراغ المركزي في العمارة العثمانية، وذلك في القبة المهيمنة على مخططه الرائع في جامع السليمية بمدينة أدرنة (٩٨٢ هـ/ ١٥٧٤– ١٥٧٥م)، وهو ما سيرد بالتفصيل لاحقاً.

و– نزيد على ما سبق أن المعماريين العثمانيين كانوا بطبيعتهم مطورين ومبتكرين لا مقلدين ويدلل على ذلك أيضاً دراستهم لبعض تصاميم أسلافهم والاتجاه إلى إعادة البعض منها بهدف معالجته وإصلاح مخططه بما يؤدي دور الفراغ المركزي بالشكل الأمثل، فعالج المعمار سنان تجربة جامع أوچ شرفلي فقلل من سمك الأكتاف والعقود، وبالتالي ساعد على زيادة ارتفاع القبة، ومن ثم زيادة الضوء الطبيعي النافذ إلى داخل الجامع وزيادة فراغه، وذلك في تصميمه لجامع سنان باشا Sinan Paşa في بشكطاش Beşiktaş (٩٦٣هـ / ١٥٥٥–١٥٥٦م) بإستانبول، واتجه مرة أخرى لمعالجة تجربة المعمار خير الدين باشا في جامع بايزيد بإستانبول وذلك في تصميمه لمخطط جامع السليمانية بإستانبول (٩٦٤هـ/ ١٥٥٧م)، فقد قضى على الرتابة التي تنتج عن الأربع قباب المتساوية في الجناحين الجانبيين لمخطط جامع بايزيد، ولكى يتجنب كذلك وجود عمود ضخم على المحور الجانبي يمر من خلال مركز القبة الرئيسة؛ وبالتالي يجعل المحاور خالية من أي عائق يحول دون امتداد الفراغ، وهو ما حاول تجنبه في تصميمه لجامعي مهرماه في أسكدار والشهزاده بإستانبول عن طريق استخدام أنصاف قباب والتي مثلها مثل القبة المركزية نصفها يمتد من عمود إلى آخر، وبالتالي يتجنب الأعمدة على المحور الجانبي [٣٥].

ومما سبق يتضح لنا أن المعمار العثماني لم يكن ناقلاً ومقلداً وفقط كما يرى ذلك البعض من مؤرخي الفن وإنما مبتكر ومطور ليصل إلى أهدافه ويحققها. (أشكال ٥، ١٩ – ٣٠، ٣٤ – ٣٦)، (لوحات ١١ – ١٨، ٢٠، ٢٣ – ٢٥)

[٣٣] للاستزادة حول مخطط جامع السلطان سليم الأول ومدى تشابهه مع مخطط جامع السلطان بايزيد الثاني في أدرنة، وحول تاريخ بناؤه والاختلاف فيما بين آصلان آبا وكوران حول من بدأ في إنشائه هل السلطان سليم نفسه أم أن ابنه وخليفته السلطان سليمان القانوني هو من أمر ببنائه بالقرب من ضريحه بالتل الخامس لمدينة إستانبول، والقول بأن المعمار سنان لم يكن هو مهندس الجامع، راجع، آصلان آبا، *فنون الترك وعمائرهم*، ١٩٤؛ وكذا: KURAN, *Sinan, The Grand Old Master*, 25.

[٣٤] حول مخطط جامع مهرماه سلطان عند بوابة أدرنة، وهندسة بناء قبته الضخمة وتفوق سنان فيها على قبة بايزيد في أدرنة، وسقيفته المزدوجة، والمدرسة، والكُتَّاب والمدفن، راجع، آصلان آبا، *فنون الترك وعمائرهم*، ١٩٨؛ وكذا،

GOODWIN, *A History of Ottoman Architecture*, 245 – 255; KURAN, *Sinan, The Grand Old Master*, 128 – 133؛ زكي، المنشآت العثمانية الدينية في أعمال المهندس سنان، مج.١، ٢٥٩ – ٢٦٨.

[35] KURAN, *Sinan, the Grand Old Master*, 98.

٤ – المعمار العظيم سنان ومظاهر الأصالة والابتكار في الجامع العثماني في عصره الذهبى:

إذا كان القرن (١٠هـ / ١٦م) من الناحية السياسية والعسكرية في تاريخ الدولة العثمانية بل في تاريخ العالم أجمع هو عصر السلطان العظيم سليمان القانوني (٩٢٦ – ٩٧٤هـ/ ١٥٢٠ – ١٥٦٦م) [٣٦] – أعظم سلاطين آل عثمان – فهو من الناحية الفنية والمعمارية هو عصر المعمار العظيم سنان بن عبد المنان أعظم معماري العالم في عصره ؛ إذ يشهد له بذلك الأجانب قبل الأتراك؛ مما جعل بعض المستشرقين يساوون بينه وبين فناني عصر النهضة، بل بعضهم يجعله متفوقاً عليهم، فيقول فرانز بابنجر: "إن سنان هو مايكل أنجلو الأتراك"، ويقول منتزل: "إن المعماري سنان هو واحد من أعظم المعماريين الذين ظهروا في التاريخ"، ويقول برنارد لويس: "ويعد سنان باتفاق الجميع من أعظم المعماريين، ويضيف آندرى كلو: "إن اسماً واحداً سيطر على فن العمارة في القرن السادس عشر: هو سنان، والذي بدونه يكون الفن التركي ناقصاً، وتكون تركيا ليست هي التي نعرفها"، وقد قابل كل هذا المديح والثناء لعبقرية سنان من جانب الأجانب تمجيداً وتعظيماً من جانب الترك له، إلى حد أن أسموه: "سر معماران جهان قوچه سنان" بمعنى "سنان العظيم، رئيس معماري الدنيا (العالم)" [٣٧]. (لوحة ١٩)

---

[٣٦] يعد السلطان العثماني سليمان الأول هو عاشر سلاطين آل عثمان، لقبه الغرب بسليمان العظيم (Magnificent) ولقبه الترك بسليمان القانوني، حيث شرع القوانين ووضع قانون نامة، وقد حكم السلطان القانوني من عام (٩٢٦هـ/ ١٥٢٠م) إلى عام (٩٧٤هـ/ ١٥٦٦م)، وهو ابن السلطان سليم خان بن السلطان بايزيد الثانى، وولد فى عام (٩٠٠هـ) وولى فى عهد أبيه سليم الأول مغنيسه، وبعد وفاة والده تولى السلطنة عام (٩٢٦هـ / ١٥٢٠م)، وكان سلطاناً قديراً بأمور الحكم والإدارة والعسكرية شارك فى العديد من المعارك وجاهد فى سبيل الله وانتصر حتى بلغت الدولة فى عصره أوج عظمتها وقوة ازدهارها، ولقد وصفه ابن العماد الحنبلي فى شذرات الذهب بقوله عنه فى وفيات سنة أربع وسبعين وتسعماية: "قال فى الإعلام كان سلطاناً سعيداً ملكاً أيده الله لنصر الإسلام، واستمر فى السلطنة تسعاً وأربعين سنة، وهو سلطان غاز فى سبيل الله مجاهداً لنصرة دين الله....، مشهوراً فى وقائعه ومراميه أيان سلك ملك، وأنى توجه فتح وفتك، وصلت سراياه إلى أقصى الشرق والغرب وأفتتح البلدان الشاسعة الواسعة بالقهر والحرب.....، وأطال فى ترجمته وترجمة أولاده، وذكر غزواته فذكر له أربع عشرة غزوة انتصر وفتح فى جميعها"، وبعد وفاته ترك دولة مترامية الأطراف عجز أبناؤه عن حمايتها والدفاع عنها"، هذه الإمبراطورية يمكن مقارنتها بالإمبراطورية الرومانية، فقد كانت تشمل، البلقان والمجر وجنوب روسيا وجزء من بولندة، إلى جانب مصر والسودان والحبشة وشمال أفريقيا، وكذلك أصبح البحر المتوسط بحراً عثمانياً وجزيرة رودس، وبغداد حتى وصل إلى أسوار مدينة فينيا، وبهذا تكون الدولة العثمانية فى عهده امتدت من بودابست على نهر الطونة إلى أسوان بالقرب من شلالات النيل، ومن نهر الفرات إلى مسافة قريبة من جبل طارق، أي أن سليمان ترك دولة من الصعب إدارتها إلا بشخصيته وللاستزادة عنه، راجع، ابن العماد، أبي الفلاح عبد الحي الحنبلي (ت ١٠٨٩هـ / ١٦٧٨م)، *شذرات الذهب في أخبار من ذهب*، ٨جـ.، المكتب التجاري، بيروت، لبنان، د.ت، جـ.٨، ٣٧٥ – ٣٧٧؛ وكذا، آصلان آبا، *فنون الترك وعمائرهم*، ١٦٦؛ وكذا، هوتسما، م.ت، وآخرين، *موجز دائرة المعارف الإسلامية*، ترجمة وإعداد وتحرير نخبة من العلماء بإشراف إبراهيم زكى خورشيد، وآخرين، ٢١جزئين، ط.١، الإمارات: مركز الشارقة للإبداع الفكري، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م، جـ. ١٨، ٥٨٠٤ – ٥٨١٧.

[٣٧] المعمار العظيم (قوچه سنان) سنان بن عبد المنان هو من أعظم معماري العالم، وللاستزادة عن نشأته، ووصفه وصفاته، وكيف تولى رئاسة المعمارية، إلى جانب عمائره ومنشآته، وتذاكره، وتحليل فترات عمله وحياته ما بين: الإعداد، والتكوين،=

أ- أولى خطوات سنان نحو تطوير مخطط جامع بايزيد الثاني في إستانبول:

اتجه المعمار سنان في مرحلة تكوينه الأولى وهي مرحلة الإعداد والتتلمذ وذلك خلال العقد الثالث وحتى منتصف العقد الرابع من القرن (١٠هـ /١٦م) في تخطيطه لجامع مهرماه سلطان بأسكدار في إستانبول (٩٥٤ هـ/ ١٥٤٨م) إلى احياء فكرة استخدام ثلاث أنصاف قباب بحيث تتعامد معاً على القبة المركزية، وهو ما يمثل ارثاً سبقه إليه المعمار المصري المتأثر بالطراز العثماني الوافد [٣٨] وذلك في تصميمه

=والنضج الفني وبلوغه الذروة، ثم الأستاذية، راجع، دراسات كل من: أدهم، إبراهيم، *أصول معماري عثماني*، إستانبول، د.ت؛ وكذا، جودت بك، أحمد، *تذكرة البنيان (قوجه معمار سنان مكملاً ترجمة جاليلة آثاري حقنده معلوماتي حاويدر مؤلف ساعي)*، دار سعادت، أقدام مطبعة سي ١٣١٥هـ؛ وكذا:

GOODWIN, G., *A History of Ottoman Architecture*, London, 1971, 197 – 201; STRATTON, A., *Sinan*, London, 1972; SELCUK, M., *Sinan Vec agi*, Istanbul, 1989; KURAN, A., *Sinan the Grand Old Master of the Ottoman Architecture*, Istanbul, 1987;

جاد، محمد السيد محمد، "تذاكر المعماري سنان دراسة وترجمة إلى العربية"، *مخطوط رسالة ماجستير*، كلية الآداب/جامعة عين شمس، ١٩٨٤م؛ وكذا: زكي، المنشآت العثمانية الدينية في أعمال المهندس سنان، مج.١، ٦١ – ١٢١.

[٣٨] نتيجة لكون مخطط جامع سليمان باشا الخادم بقلعة الجبل من الراجح أنه المثال الوحيد، بل والفريد من نوعه فى العمارة العثمانية، وهو ما دفع البعض ومنهم آصلان آبا إلى القول بأن مصممه هو المعماري سنان بن عبد المنان، والواقع أنه يمكن القول بأن جامع سليمان باشا الخادم بالقاهرة لم يكن من أعمال المعمار سنان لما يلي:

أ- تاريخ بنائه سنة (٩٣٥هـ/ ١٥٢٨م) مبكر جداً ما كان لسنان أن يبدع مخططاً كهذا هو الأول من نوعه فى العمارة العثمانية، كما أنه فى ذلك التاريخ لم يكن المعمار سنان قد تولى بعد منصب رئاسة المعمارية، والذي تولاه فى سنة (٩٤٥هـ/ ١٥٣٨م)، أي بعد بناء الجامع بحوالي عشر سنوات، ومن ثم لم يكن باستطاعته أن يخطط منشآت خارج حاضرة الدولة العثمانية بإستانبول.

ب- ثم إن جامع سليمان باشا الخادم بالقاهرة لم يذكر فى أي من تذاكر المعمار سنان الثلاث، التي فيها ترجمة له وسرد لعمائره، وهى تذكرة البنيان، وتذكرة الأبنية، وتحفة المعماريين، كما أن هذه التذاكر لم تذكر أي منشآت لسنان بمصر، ومن المعروف أن تذاكر المعمار سنان بمثابة سرد لمنشآته، التي صممها وأشرف عليها، وتلك التي أصلحها ورممها- مثل قبة الصخرة بالقدس وجامع عبد القادر جيلاني وضريحه ببغداد وغيرهما – ويبدو حذف أي من منشآت سنان من تذاكره ضعيفاً للغاية، مما يؤكد أن سنان لم يشيد أو يرمم أو يشرف على أية عمائر بمصر.

ج- ويضاف إلى ما سبق أن المعمار سنان – حتى في بداية رئاسته للمعمارية – لم يكن قد وصل بعد إلى الخبرة المعمارية الكافية، التي تؤهله لابتكار مثل هذا المخطط المعماري لجامع سليمان الخادم، فقد كان سنان آنذاك فى مرحلة الإعداد والتتلمذ والتكوين، وكان يقلد العمائر السابقة فى العمارة العثمانية، إلى أن وصل إلى الإبداع والابتكار والتطوير فى مرحلة النضج الفني له فى مجمع شهزاده بإستانبول (٩٥٥ هـ / ١٥٤٨ – ١٥٤٩م).

د- وأخيراً يمكن أن نرجح أن سناناً لم يشيد جامع سليمان باشا بالقاهرة، كما أنه لم يشيد أية عمائر بمصر، وربما يرجع هذا الجامع إلى فترة عجم على سلف المعماري سنان فى رئاسة المعمارية، ومن الراجح كذلك أن أحد المعماريين المصريين من ضمن المعماريين والصناع والحرفيين الذين أخذهم السلطان سليم الأول (٩١٨-٩٢٦هـ/١٥١٢-١٥٢٠م) معه إلى إستانبول هو الذى شيد الجامع على الطراز العثماني عقب عودته إلى وطنه مصر، مع من عاد فى رجب سنة (٩٢٧هـ/١٥٢١م)، بناء على فرمان من السلطان سليمان القانوني (٩٢٦-٩٧٤هـ/١٥٢٠- ١٥٧٤م) بعد تأثره – هو وغيره من الصناع والحرفيين=

الفريد من نوعه لجامع سليمان باشا الخادم والمعروف بجامع سيدي سارية بقلعة الجبل في القاهرة (٩٣٨ هـ / ١٥٢٨ م) – أثر رقم (١٤٢) – والذي يتقدم بيت الصلاة فيه صحن سماوي، غير أن المعمار سنان حل بالصحن سقيفة مزدوجة في تكوين فني بديع بمخططه لمهرماه، كما أنه جمع فيه بين طرازي: بورصة الثالث على شكل حرف (T) الإنجليزي المقلوب – وهو المتبع في جامع سليمان الخادم – وطراز بورصة الأول على نظام القبة التي تتقدمها سقيفة، وذلك بإضافته قبة صغيرة عن يمين ويسار نصف القبة التي على محور المحراب؛ ومن ثم تحول شكل حرف (T) المقلوب إلى المسقط الأفقي المستطيل الشكل، فظهر في شكل أنموذج متميز ومبتكر وفريد من الناحية الفنية لمثل هذا التصميم المزدوج في داخل مسقط أفقي لمخطط واحد. (أشكال٢٠ – ٢١)، (لوحات ١١ – ١٢) –

وقد تبع ذلك المعمار سنان بتجربة أخرى تمثل تصميمه لجامع شهزاده محمد في إستانبول Şehzade (٩٥٥ هـ/ ١٥٤٨– ١٥٤٩م) وذلك في بداية مرحلة نضجه الفني المعماري، والذي تجلت فيها خبراته التطويرية والابتكارية والفنية بتجربته للقبة المحاطة بأربع أنصاف قباب، أي على المحاور الأربعة لها، وبمعنى آخر على محور متقاطع مع تلك القبة المركزية، ويذكر سنان في احدى تذاكره (مذكراته) وهي تذكرة البنيان تحقيق أحمد جودت قوله في بناء جامع الشهزاده محمد: "أن الأمر الهمايونى لبناء جامع كبير قرب (اسكى أوده لو) في إستانبول من أجل روح السلطان محمد خان قرة عين حضرة السلطان سليمان بن سليم خان عليهما الرحمة والغفران قد وصله" [٣٩].

والحقيقة أن هذا التصميم يمثل ارثاً قديماً وأصيلاً ورثه المعمار العثماني عن أسلافه وأجداده الأتراك فقد ظهر من قبل أوائل القرن (٥هـ / ١١م)، وذلك على يد القره خانيين في آسيا الوسطى بمسجد ديجارون (ده غارون) Deggaron بمدينة الخزر Khazar – والتي تبعد حوالي (٤٠ كم) عن مدينة بخاري بجمهورية أوزبكستان حالياً [٤٠] – ثم تبعته نماذج أخرى عثمانية متطورة عنه سواء في: محاولة زيادة حجم

=بالأساليب العثمانية المعمارية والفنية، وطبقوها فى بعض العمائر بالقاهرة، مثل جامع السنانية ببولاق (٩٧٩ هـ / ١٥٧١م) وجامع الملكة صفية بالداودية (١٠١٩هـ/١٦١٠م) وجامع أبى الدهب بميدان الأزهر (١١٨٧–١١٨٨هـ/ ١٧٧٣– ١٧٧٤م).

[٣٩] جاد، تذاكر المعماري سنان دراسة وترجمة إلى العربية، ١٢٤،

وللاستزادة حول ترجمة شخصية شهزاده محمد ابن السلطان سليمان القانوني، وهندسة بناء جامعه هذا بإستانبول، وباقي المنشآت بداخل مجمعه البنائي، وتأصيل مخططه وتأثيراته في العمارة الإسلامية، إلى جانب أهم عناصره المعمارية وحلياته الزخرفية، راجع

KUBAN, D., *L'Architecture Ottomane, L'Art en Turquie*, 149; VOGT, Living *Architecture: Ottoman*, 98; GOODWIN, *A History of Ottoman Architecture*, 206 – 211; KURAN, *Sinan, The Grand of Old Master*, 54 – 63

زكي، المنشآت العثمانية الدينية في أعمال المهندس سنان، مجـ.١، ١٢٥ – ١٥١.

[٤٠] حول النشاط المعماري والفني للقره خانيين راجع: آصلان آبا، *فنون الترك وعمائرهم*، ١٠ – ٢٠؛ وكذا،

GOODWIN, *A HISTORY OF OTTOMAN ARCHITECTURE*, 33;

محمود، *الإسلام في آسيا الوسطى*، ١٧٨–١٨٨؛ وكذا: المليجي، الطراز العثماني في عمائر القاهرة الدينية، مجـ.١، ٩٤.

القبة المركزية المهيمنة على تخطيطه، أوالتطور كذلك في نوع التغطية للمساحات التي تحيط بالقبة على المحاور الأربعة لها، فنجدها أول الأمر من أقبية من نوع القبو المتقاطع أو البرميلي أو غيره، ثم من أنصاف القباب، بل إن المعمار العثماني قد قام بإحداث نوع من التطور في الشكل والتكوين المعماري لنصف القبة نفسها، وهو ما فعله المعمار سنان فقد أضاف في مخططه لجامع شهزاده محمد تصميماً جديداً لأنصاف القباب أكثر تطوراً عن ذي قبل، ويظهر ذلك في جعله نصف القبة أقل قليلاً من نصف قبة كاملة، كما أضاف إليها حنية ركنية (قوصرة Exedra) ترتكز على مقرنصات على جانبي (ركني) كل نصف قبة [٤١]؛ مما عمل على زيادة امتداد نصف القبة وفراغها، وتوزيع حملها على الجدران كذلك، ومن التطورات الأخرى في هذا التصميم الاختلاف كذلك في نوع التغطية لأركان كل مخطط منهم ما بين القباب أو الأقبية، فضلاً عما يتقدم جناح القبلة في هذا التصميم إما بإضافة سقيفة لغالبية نماذجه، وإما التطور بإضافة صحن سماوي وكان أول مثال له في جامع شهزاده محمد، وإما أن يتخلى في التصميم عنهما تماماً.

وتتجلى أولى النماذج العثمانية التي سبقت جامع شهزاده محمد في جامع ديموتيقا (Dimetyoka) باليونان (٨٢٤ هـ / ١٤٢١م)، على بعد أربعين كيلومتراً جنوبي أدرنة، من أجل السلطان العثماني محمد چلبي على يد المعماري حاچي إيواظ (٨٢٤هـ / ١٤٢م)، ثم مخطط مسجد الفاتحية الصغير (٨٩٤هـ / ١٤٨٨م) بأثينا في اليونان، والمسجد الكبير في إلبستان (Elbistan) بجنوب الأناضول (٩٠٥هـ/ ١٤٩٨م) وهو أحد عمائر ذولقادريين والذين قضي عليهم السلطان سليم الأول (٩١٨–٩٢٦هـ/١٥١٢–١٥٢٠م) واستولي علي إمارتهم الفاصلة بينه وبين المماليك، ومخطط مسجد فاتح باشا (٩٢٢–٩٢٧هـ/١٥١٦–١٥٢٠م)، وهو يعد أول مسجد عثماني بديار بكر في الأناضول، وقد شيده فاتحها محمد باشا البقلي زمن السلطان سليم الأول [٤٢].

وهكذا يكون المعمار العثماني قد نجح في تخطيطه هذا من القبة التي تتعامد على محاورها الأربع أنصاف قباب في التوصل إلى محاولة جديدة لتكوين فراغ انسيابي مركزي بدون أية عوائق في المركز؛ وذلك بتقليله للحواجز البنائية الحاملة لهذا التكوين الرأسي إلى أربع دعائم فقط، معتمداً على دعم أنصاف القباب الأربعة للقبة المركزية، والتي تقوم بنقل جزء من الثقل وقوة الطرد الناتجة عن القبة الضخمة إلى الجدران الأربعة لبيت الصلاة، وهو ما دفع جوكنيل Goknil بقوله حول هذا التصميم في جامع شهزاده محمد في إستانبول: "بأن سنان بتخطيطه للشهزاده قد تخاصم مع العمارة البيزنطية" [٤٣].

وقد استمر هذا التخطيط المتعامد على محاور القبة المركزية فيما بعد مخطط جامع الشهزاده والذي كان بمثابة النموذج الأمثل والذي احتذاه جُل المعماريين العثمانيين الذين أتوا بعد المعمار سنان، مع إعمالهم

[٤١] آصلان آبا، *فنون الترك وعمائرهم*، ١٩٣.

[٤٢] آصلان آبا، *فنون الترك وعمائرهم*، ١٧٨، ١٨٦، ١٩٣ – ١٩٤؛ وكذا : ÜNSAL, *Turkish Islamic Architecture*, 28.

[43] GOKNIL, *Living Architecture: Ottoman*, 98.

الفكر الفني التطويري لهم ووضع بصماتهم الفنية كالمعتاد، فظهر التصميم وتتقدمه سقيفة كما في جامع لاله مصطفى باشا (٩٧٠ – ٩٧١هـ / ١٥٦٢ – ١٥٦٣م) في أرضروم بالأناضول، وجامع نصوح باشا (١٠١٥ – ١٠٢٠هـ/ ١٦٠٦ – ١٦١١م) بديار بكر بالأناضول، ويلاحظ خلو هذا المخطط الأخير من السقيفة غير أنه أضيفت إليه من الجهة الشرقية مساحة كبيرة، ومن العمائر غير الدينية لهذا التخطيط مكتبة راغب باشا (١١٧٦هـ/ ١٧٦٢م) في إستانبول، كما ظهر هذا التصميم ويتقدمه صحن سماوي، وهو ما نفذه المعمار داود أغا في يني جامع (Yeni Cami) بامينونو في إستانبول (١٠٠٦ – ١٥٩٧هـ/ ١٠٧٤ – ١٦٦٣م)، وتلاه محمد أغا الصدفكار (الصدَّاف) في تصميمه لجامع السلطان أحمد (١٠١٨ – ١٠٢٦هـ/ ١٦٠٦ – ١٦١١م) بإستانبول، أو ما يُعرف بالجامع الأزرق، والذي يتميز ببلاطاته الرائعة والتي تكسو جدرانه، وبدعائمه المضلعة، كما يتميز بتعدد مآذنه إلى ست مآذن لأول مرة في العمارة الإسلامية بعد الحرم المكي، ثم ظهر هذا المخطط في جامع الفاتح في إستانبول، والذى جدده السلطان مصطفى الثالث في عام (١١٨٥هـ/ ١٧٧١م) [٤٤]، ثم أخيراً نفذه المهندس التركي يوسف بشناق (يوسف بشنا) في جامع محمد على باشا بالقلعة في القاهرة بمصر (١٢٤٦– ١٢٦٥هـ / ١٨٣٠– ١٨٤٨م)، والذي تفرد وتميز في مثل هذا التصميم بإضافة نصف قبة خامس ليغطي بروز المحراب. (أشكال ٤، ٣٠ – ٣٤)، (لوحات ١٩ – ٢٣)

ب – جامع السليمانية Süleymaniye بإستانبول (٩٦٤هـ / ١٥٥٧م) وتطوير مخطط جامع بايزيد الثاني في إستانبول:

بعد أن اتجه المعمار سنان بخطوات ثابتة نحو النضج الفني منذ بنائه لجامع شهزاده محمد حاملاً راية التطوير والإبداع الفني المصبوغ بالابتكار، فقد توصل في مخططه للسلطان سليمان القانوني والمعروف بجامع السليمانية ضمن مجمعه بالتل الثالث لمدينة إستانبول (٩٦٤ هـ/١٥٥٧م) [٤٥] إلى قمة النضج الفني

---

[٤٤] يرى بعض العلماء أمثال: أرنست كونل، وعبد العزيز مرزوق، وتوفيق أحمد عبد الجواد، وزكي محمد حسن، وسعد زغلول عبد الحميد أن: "سنان قد سار فى تخطيطه للشهزاده على نمط مسجد محمد الفاتح في التصميم العام"، والحقيقة أن مخطط جامع الفاتح الحالي من قبة مركزية يتعامد عليها أربع أنصاف قباب هو نفسه الذى تأثر بمخطط جامع الشهزاده وليس العكس؛ وذلك لأن جامع الفاتح الحالي هو ليس بالبناء الأصلي وإنما أعيد بناؤه فى عهد السلطان مصطفى الثالث (١١٨٥هـ/ ١٧٧١م)، اثر تعرض مخطط الجامع القديم من قبة ويتعامد عليها نصف قبة إلى زلزال دمره في عام (١١٧٩هـ/ ١٧٦٥م)، وبالتالي فجامع شهزاده بتاريخه هو الأسبق في هذا التصميم،

راجع، كونل، إرنست، *الفن الإسلامي*، ترجمة أحمد موسى، بيروت: دار صادر ١٩٦٦م، ١٧٢؛ وكذا، عبد الجواد، توفيق أحمد، *تاريخ العمارة*، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٩م، ٣٤٣، وكذلك يرى ذلك زكى محمد حسن حيث يقول "فنرى سنان فى مسجد الشهزاده يتأثر بتخطيط مسجد المحمدية"، راجع، حسن، زكى محمد، *فنون الإسلام*، بيروت: دار الرائد العربى ١٩٨١م، ١٣٧؛ وكذا: عبد الحميد، سعد زغلول، *العمارة والفنون التشكيلية فى دولة الإسلام*، الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٨٦م، ٥٥٢؛ وكذا: مرزوق، *الفنون الزخرفية فى العصر العثماني*، ٤٦.

[٤٥] حول هذا الجامع وعمائر المجمع الأخرى المتعددة، وهندسة بنائها، وتأصيل مخطط الجامع، راجع، جودت بك، *تذكرة البنيان*، ٥٨ – ٦٤؛ وكذا، آصلان آبا، *فنون الترك وعمائرهم*، ١٩٨ – ٢٠٠، ٢٥٦؛ وكذا : GOKNIL, *Living Architecture*,=

المعماري؛ إذ أراد فيه أن يكمل سلسلة إبداعه وثمرة جهوده، من خلال مخطط يتجنب فيه نقاط الضعف التي وقع فيها المهندس خير الدين في مخططه لجامع بايزيد الثاني بإستانبول (٩١٢هـ/ ١٥٠٦م)، فكان مخططه من قبة مركزية تهيمن على فراغ مركزي قطره كبير مقارنة بنماذج القباب التي شُيدت قبله إذ يبلغ قطر هذه القبة حوالي (٢٦،٥م)، ويمتد هذا الفراغ إلى محور المحراب من خلال نصف قبة يعلوه، ويزداد هذا الفراغ من خلال نصف قبة آخر على المحور الآخر المقابل للمحراب، ويلاحظ أن هذه القبة المركزية هي من أكثر قباب إستانبول ارتفاعاً؛ إذ يبلغ حوالى (٥٣م) [٤٦].

وترتكز تلك القبة على أربع دعامات ضخمة فقط (أُطلق عليها اسم أقدام الفيل) وبدون أي حواجز أخرى – كتلك التي نراها في مخطط آيا صوفيا – من كتل أو عمد أو دعائم متعددة تفصلها عن المجنبتين (الأجنحة الجانبية) واللتين تكتنفان يمين ويسار هذا التكوين المركزي الأوسط، بحيث تعلو كل مجنبة خمس قباب متنوعة الحجم، بهدف تفادي وجود دعامة أو عمود في المركز الجانبي، ومن ثم تفادي ما وقع فيه المعمار خير الدين في جامع بايزيد من وجود عمود ضخم يحول في رأي سنان جزئياً دون امتداد الفراغ بكل جانب؛ مما أحدث قبة مركزية يتعامد على محور محرابها الطولي نصفي قبة، ويحيط بها عشر قباب، بواقع خمس قباب بكل جانب؛ مما شكل فراغاً مركزياً عظيماً حال دون قطع صفوف المصلين، كما مكن من رؤية المحراب من أي مكان بالجامع وبدون أية عوائق.

وهكذا فقد نتج عن ذلك مسقط أفقي انسيابي من مساحة ممتدة وغير مجزأة، مما أدى بدوره إلى التوافق البنائي مع المسقط الرأسي (العلوي) من حيث الانسجام بين القبة ونصفيها في الوسط من جهة وبين القباب الجانبية من جهة أخرى، في تدرج هرمي رائع لأسفل كما يبدو من الخارج [٤٧]، إذ يبدأ من القبة ونصفي القبة، ويمتد إلى القباب العشر الجانبية وقباب رواق الصحن، وينتهي بتدرج المآذن الأربعة، وهذا التدرج الهرمي يساعد المشاهد من الخارج على قراءة مكونات الداخل؛ ومن ثم فإن سنان في مخططه للسليمانية قد جعل الأجزاء تتكامل معاً لتشكل الكل، أو بمعنى آخر لا يمكن فصل الجزء عن الكل.

=100; Goodwin, *A History of Ottoman Architecture*, 215 – 237; Kuran, *Sinan, The Grand Old Master*, 75 – 98
بيومي، محمد علي حامد، "كتابات العمائر الدينية العثمانية بإستانبول – دراسة أثرية فنية"، جزئين، *مخطوط رسالة دكتوراه*، قسم الآثار الإسلامية/كلية الآثار/جامعة القاهرة، ١٩٩٠م، مجـ.١، ١٩٩ –٢١٠؛ وكذا: زكي، *المنشآت العثمانية الدينية في أعمال المهندس سنان*، مجـ.١، ١٩٠ – ٢٣٩.

[٤٦] ويذكر آصلان آبا بأن قبة السليمانية تعد هي أكثر قباب إستانبول ارتفاعاً بعد آيا صوفيا، بينما يرى كوران بأن ارتفاع القبة هو (٤٩,٥٠م)، آصلان آبا، *فنون الترك وعمائرهم*، ١٩٩؛ وكذا،
KURAN, Sinan, *The Grand Old Master*, 98.

[٤٧] يذكر حسن الباشا أن تكوين آيا صوفيا من الخارج يبدو وكأنه أمواج تتصاعد كتلة بعد كتلة إلى الذروة المتمثلة فى القبة والتي لا يظهر منها إلا أعلاها نظراً إلى أن أسفلها يختفي خلف نصفي القبة من جهة وبين أكتاف النوافذ من جهة أخرى؛ راجع: الباشا، حسن، "كنيسة آيا صوفيا"، *بحث ضمن موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية*، ٥ أجزاء، ط.١، أوراق شرقية، ١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م، مجـ.٢، ٧٣.

ونجح المعمار سنان كذلك في تصميمه لمجمع السليمانية في إحداث تخطيط هندسي ذي محاور ثلاثية في تخطيطه للكلية أو المجمع ككل، والذي يشمل ما يربو على ثمانية عشر مبنى حول بناء مركزي يمثله الجامع في قلب هذا المجمع، ويفصله عن المباني الأخرى فناء خارجي في شكل حديقة، يمثل مستطيل قياساته (٢١٦ × ١٤٤م) [٤٨]، وهذا الفناء الخارجي قد أكد على مركزية الجامع بالنسبة للمجمع، كما أنه عمل على زيادة رهبة وقدسية الجامع، متفوقاً في ذلك الأمر على المركزية التي بدأت في الظهور على يد سنان الدين يعقوب في مجمع الفاتح، وعلى خير الدين باشا في مجمعي البايزيدية في مدينتي أدرنة وإستانبول.

(أشكال ٢٦ – ٢٧، ٣٥)، (لوحات ١٥ – ١٧، ٢٤) –

جـ- جامع السليمية Selimiye في أدرنة وقمة تطور العمارة العثمانية الدينية (٩٨٢ هـ/ ١٥٧٤-١٥٧٥م):

رغم الإبداع الفني والتطوير المتواصل والتجديد والابتكار الذي وصل إليه المعماريين العثمانيين فيما أحدثوه من عمائر عدة حققوا فيها أهدافهم التي كانوا حريصين على تحقيقها مع احتفاظهم بأصالة إرث أجدادهم، إلا أن رئيسهم المعماري سنان كان يرغب فيما هو أعلى وأرقى من ذلك، فقد رأى ذلك الشيخ الكبير وهذا المعماري الأستاذ الجليل الثمانيني الفذ أن يبنى بناءاً يجمع فيه خلاصة فكره ونهاية ابتكاره، ويختم به سلسلة تطور الجامع العثماني منذ طرز بورصة في القرن (٩هـ/ ١٥م)، كما أنه أراد أن يجعل منه متحفاً يضم ذروة جهوده وخلاصة ابتكاره، وثمرة السنوات الطوال والعمائر الكثيرة التي شيدها أسلافه والأخرى التي شيدها هو في سبيل الوصول إلى الفراغ الانسيابي الممتد الأمثل؛ فشيد جامع السليمية في أدرنة (٩٨٢ هـ/ ١٥٧٤- ١٥٧٥م)، والذى يعد واحداً من أجمل وأروع آثار العالم أجمع، كما استحق بحق أن يكون ليس خلاصة وذروة أعمال المعمار سنان فحسب، لكنه كان أيضاً خلاصة وذروة تجارب العمارة العثمانية منذ نشأتها وحتى نهايتها؛ إذ بمخطط جامع السليمية يكاد ينتهي الإبداع الفني المعماري العثماني، فهو يحمل بحق خلاصة الفكر المعماري كله نحو النموذج الأمثل للجامع العثماني.

الحقيقة أنه على الرغم من محاولتنا خلال هذا البحث الرد على من يقول بمدى تأثير كنيسة آيا صوفيا الواضح على العمارة العثمانية بداية من جامع الفاتح عقب فتح القسطنطينية وذلك بالنفي والاعتراض وفق منهج علمي قويم يقوم على التحليل والمقارنة، وإظهار الأصالة من الأجداد والمصبوغة بالتطوير وفق تجارب عدة إلا أننا هنا نقول بأن المعمار سنان قد وقف أمام كنيسة آيا صوفيا متأملاً لهندسة بناء قبتها لا لكي

[48] GOKNIL, *Living Architecture*, 54.

يقلدها وإنما بهدف أن يتفوق عليها وعلى المعمار البيزنطي [٤٩]، وهو ما قاله بنفسه مملياً إياه لكاتب سيرته الذاتية وتذاكره (مذكراته) الشاعر ساعي مصطفى جلبى في تذكرة البنيان حيث قال: "سمعت من الناس أنه قد شاع بين الكفرة الفجرة أن لهم الغلبة على المسلمين في مجال العمارة حيث يذكرون أنه لم تبن في عالم الإسلام قبة تضاهى قبة آيا صوفيا، كما يدعون أنه لن يتمكن أي معماري مسلم من بناء قبة كبيرة مثلها، فحز ذلك في نفسي كثيراً، وبعون الله ودعم السلطان سليم خان، قمت ببناء مسجداً قبته أكثر ارتفاعاً من قبة آيا صوفيا بمقدار ستة أذرع، ويزيد قطرها عنها بمقدار أربعة أذرع" [٥٠].

وحقاً ما قال المعمار سنان فقد نجح بالفعل في تصميمه لهذا الأثر العظيم وهو جامع السليمية بأدرنة إلى أن يصل إلى قمة العبقرية المعمارية بحق، فشيد قبة عظيمة تسيطر على الجامع كله بحيث تشكل فراغاً انسيابياً ممتداً أسفلها؛ إذ يبلغ قطرها ما يقرب من (٣١،٥٠م)، وبارتفاع حوالي (٤٣,٤٠م) من الأرض إلى عقد القبة، ولعل مثل هذا القطر يقترب من قطر قبة آيا صوفيا والذى يبلغ (٣٠،٩٠ × ٣١،٨٢م) [٥١]؛ نتيجة لتكوينها الذى يميل إلى الشكل البيضاوي قليلاً، إذ إنها ليست دائرية القطاع تماماً، وإنما يظهر على طرفيها قليلاً من الانبعاج أو ما يُعرف بالتفلطح بحيث تبدو بيضاوية وإهليلجيه الشكل، والتي كان يقال عنها أنها: "ليس لها مثيل ولن يكون لها مثيل" فأفسد سنان بعبقريته تلك المقولة، ودمر هذا الادعاء، وصمم وبنى قبة ضخمة عملاقة ترتكز على ثماني دعائم فقط، متفوقاً بذلك على قبة آيا صوفيا، بل جعل تلك الدعائم تقترب من جدران الجامع؛ فبدت القبة أعلى تلك الجدران، وأصبح الفراغ تحتها فراغاً ممتداً غير محدوداً، بحيث تعطى انطباعاً بأنها تحلق في السماء وليس لها مثيل في أي أثر في العالم، حتى في قبة آيا صوفيا والتي ترتكز على غابة كثيفة من العمد والدعائم والأكتاف العريضة؛ ومن ثم نجح سنان في خلق مساحة ممتدة، فحقق بذلك ما كان يبتغيه المعمار المسلم في العمارة العثمانية من النموذج المثالي للجامع ذي الفراغ الممتد، والذى لا يعوقه أي عائق؛ وبالتالي عدم قطع صفوف المصلين الممتدة، وسهولة رؤيتهم للمحراب والإمام والمنبر، فأصبحت قبة جامع السليمية الضخمة والمشيدة على قاعدة مثمنة، والمساحة الممتدة أسفلها، والتي تشغلها جماعة المصلين، كل ذلك يبدو وكأن المصلين تهيمن عليهم قبة السماء، وتعزلهم وتحميهم عن العالم

---

[٤٩] يذكر كوران بأن سنان قد أبدع جامع السليمانية فى سبعة أعوام، وجامع السليمية فى ستة أعوام، فى المقابل فإن كاتدرائية سان بيتر St. peter فى روما، قد استغرقت (١٦٠) عاماً من برامنتى Bramante، حتى برنينى Bernini، وكذلك سير كريستوفر ورن، Sir Christopher Wern، والذي عمل (٤٠) عاماً فى كاتدرائية سان بول St. Poll.

KURAN, *Sinan, The Grand Old Master*, 248.

[٥٠] جودت بك، *تذكرة البنيان*، ٧١.

[٥١] للاستزادة حول مخطط جامع السليمية ومنشئه السلطان سليم الثاني، وكون مخططه يمثل قمة تطور العمارة العثمانية في خلق المساحة المثالية للفراغ المركزي الممتد تحت قبة ضخمة تهيمن عليه، إلى جانب أهم عناصر هذا الجامع المعمارية وحلياته الزخرفية، راجع،

GOODWIN, *A History of Ottoman Architecture*, 261 – 266; LEVEY, M., *The World of Ottoman Art*, London, 1975, 81 – 84; KURAN, *Sinan, The Grand Old Master*, 163 – 178;

زكي، *المنشآت العثمانية الدينية في أعمال المهندس سنان*، مج.١، ٣٠٢ – ٣٣٣.

الخارجي في جو من الروحانية التامة، وهو ما يتوفق مع ما تتطلبه العقيدة الدينية، وأهداف المعمار والتي سعى إليها.

وقد نَوَعَ المعمار سنان وعَدَدَ في وسائل دعمه لمثل هذه القبة الضخمة حتى لا تسقط – كما حدث لقبة آيا صوفيا عقب افتتاحها ثم بعدها لعدة مرات – فجعل القبة ترتكز على قاعدة مثمنة تتشكل من ثماني دعامات ضخمة نوعاً ما وتقترب من الجدران الأربعة للجامع، بل تتصل بها من خلال نحور حولتها من دعائم إلى أكتاف مندمجة بالجدران الأربعة، فبدت القبة الضخمة وكأنها ترتكز على جدران الجامع مباشرة لا على الدعائم الثماني، أما مراحل الدعم الأخرى لهذه القبة الضخمة فتتمثل في الحنايا الركنية الأربعة بكل ركن من أركانها والتي تنقل ثقل القبة إلى الدعائم الثماني أسفلها وإلى الجدران خلف الحنايا، إلى جانب تدعيم القبة من الخارج من خلال رقبتها السميكة وذلك بواسطة ثمانية أبراج ممثلة للدعائم الثماني أسفل القبة.

وقد أضاف المعمار سنان المزيد من التطور والابتكار في الجامع فوضع حول القبة أربع مآذن رشيقة ومتناهية في الارتفاع، بأركان جناح القبلة، وذلك لأول مرة في تخطيط الجامع العثماني – لأن المعتاد أن تكون بأركان الصحن كما في جامع السليمانية بإستانبول – فأصبحت تلك المآذن حول القبة وكأنهم أربعة من الحراس يحرسونها، وقد كانوا بالفعل كذلك، إذ إنهم شكلوا توازناً تاماً مع تلك القبة فساعدوا في تدعيمها، ولم تكن عبقرية سنان في هذا الأثر مقصورة على التنظيم المعماري الداخلي والخارجي للبناء فقط، ولكن أيضاً أحدث قمة التفوق في إحداث توافق وتوازن بين العناصر المعمارية الإنشائية والحليات الزخرفية؛ فظهر بناء متميز ومثالي إلى حد بعيد نموذجي لا يفوقه بناء في العمارة العثمانية كلها.

وهكذا فإن فكرة الأصالة المصبوغة بالتطوير والابتكار وفق تجريب دائم ومستمر في ظل حرص على تحقيق أهداف عدة تتفق مع هدي الرسول الكريم – صلى الله عليه وسلم – وجغرافية المكان وطبيعة بيئته، والتي توالت على يد المعماريين العثمانيين تنفى المقولة التي تزعم بأن العثمانيين قد بعدوا عن أصل تخطيط الجامع الإسلامي وطرازه الأول، وأنهم قد ضيعوا حلقات تطور المسجد، بل تنفى كذلك بالكلية القول بأنهم اتجهوا إلى العمارة البيزنطية ممثلة في كنيسة آيا صوفيا فقلدوها وساروا على نهجها، وأخذوا جوامعهم من التخطيط البازيلكي لتصميمها. (أشكال ٢٧، ٣٦)، (لوحات ١٦ – ١٧، ٢٥)

النتائج:

توصلت الدراسة والبحث إلى مجموعة من النتائج حول مظاهر الأصالة والابتكار في العمارة العثمانية الدينية، وذلك على النحو التالي:

– **حاولت الدراسة** الرد على التهم التي ادعاها البعض من مؤرخي الفن بأن العثمانيين معدومي الأصالة والابتكار، وأن فنهم يتكون من عدة فنون مختلفة، تم تجميع بعضها إلى جانب بعض بلا أي توجيه محاكاة للعمارة البيزنطية، بحيث تتبعت الدراسة مظاهر أصالة العمارة الدينية العثمانية، إلى جانب الأفكار التي نفذها المعمار العثماني في سبيل تطويره لها، وإحداثه لمظاهر الابتكار عليها دون الإخلال بأصالة تكوينها العام وهندسة بنائها.

– **بينت الدراسة** الأهداف التي وضعها المعمار والفنان العثماني نصب عينيه، وعمل بشتى السبل للوصول إليها وحل معضلاتها، والتي كان على رأسها سنة وهدي الرسول – صلى الله عليه وسلم – وجغرافية المكان وطبيعة مناخه، والمواد الخام المتوفرة والتي استخدمها في البناء، كما أوضحت الدراسة كيفية نجاحه في تنفيذها بشتى الطرق وبكل السبل.

– **أظهرت الدراسة** مدى أصالة المعمار العثماني فيما نقله عن أسلافه السلاچقة في بعض طرز البناء، وعناصره المعمارية، وحلياته الزخرفية المطلقة، والمتمثلة في طراز بورصة الثلاثة (الأول ذو القبة وتتقدمها سقيفة، والثاني المتعدد القباب، والثالث الجامع الزاوية)، مع قيامه بإخضاع هذه الطرز الثلاثة إلى خاصية التطوير والابتكار، فعمل على تطوير انماطها سواء من حيث التكوين الداخلي والمساحة الداخلية، وزيادة مساحة الفراغ الممتد بها بوسائل عدة تتبعتها الدراسة وفق منهج تحليلي مقارن، وكذلك الحال من حيث التكوين الخارجي ممثلاً في اختلاف موقع السقائف بالنسبة للمبنى، والتنوع في نماذجها، بل والتطور في تكوينها المعماري وهندسة بنائها.

– **بينت الدراسة** اتجاه المعمار العثماني إلى تنفيذ هدفه المنشود بزيادة مساحة الفراغ المركزي الناتج عن طرز بورصة وذلك في تصميمه لأول قبة ضخمة تهيمن على تخطيط جامع وذلك في جامع أوچ شرفلى بأدرنة، مع مد فراغها المركزي إلى المحورين الجانبيين، وبإضافة صحن سماوي يتقدم بيت الصلاة كأول نموذج له في العمارة العثمانية.

– **رجحت الدراسة** مدى أصالة المعمار العثماني في استخدامه للصحن الذي ظهر في عمائر أجداده من قبل مع اخضاعه إلى خاصية الابتكار بحيث أخذ هيئة جديدة يدور فيها الرواق حول الصحن من أربعة جوانب كما في جامع أوچ شرفلى بأدرنة كأول نماذجه.

– **عرضت الدراسة** التجريب المتواصل للمعمار العثماني بتطويره لمخطط جامع أوچ شرفلى بأدرنة بإضافة نصف قبة له وذلك في مخططه لجامع الفاتح بإستانبول كأول نموذج لزيادة الفراغ.

– **رد البحث** على من قال بأن مهندس جامع الفاتح لم يكن له أن يقوم بزيادة فراغ مبنى أوچ شرفلى بأدرنة إلا بأنصاف القباب والتي رآها في آيا صوفيا أمام عينيه، وذلك بالقول بأن المعمار العثماني لم تكن تجربته الأولى لتصميم نصف القبة في جامع الفاتح، وإنما قد سبق له أن صممها ونفذها قبل فتحه لمدينة القسطنطينية بما يقرب من سبع سنوات، وذلك في عهد السلطان مراد الثاني بدار للمرق يُعرف باسم يشيل إمارت (دار المرق الخضراء) ليخشى بك في منطقة تيرا (Tire) بأزمير (Izmir).

– **عددت الدراسة** تجارب المعمار العثماني المتتالية في زيادة الفراغ المركزي باستخدام أنصاف القباب إما على محور طولي للمحراب وذلك في تصميمه لبايزيد الثاني في إستانبول، وإما على ثلاثة محاور كما في جامع سليمان باشا الخادم بالقاهرة، ومهرماه باسكدار، وإما على أربعة محاور وذلك في جامع شهزادة محمد بإستانبول كأول نموذج له.

– **ردت الدراسة** على ما رآه البعض من أن مخطط بايزيد الثاني في إستانبول مأخوذ حرفياً عن مخطط كنيسة آيا صوفيا بأن هذا المخطط لم يكن وليد اللحظة وإنما هو نتاج تجارب عدة بدأها المعمار بطرز بورصة الثلاثة ثم بمخطط جامع أوچ شرفلى بأدرنة، ثم تلاه في مخطط الفاتح، بل استمرت التجارب وتواصلت بعد جامع بايزيد الثاني ولم تتوقف، ولو كانت جدلية تقليد آيا صوفيا صحيحة فكان أولى بالمعمار العثماني التوقف بعد تقليدها لأنه لم يجد تصميماً يقلده بعدها.

– **عددت الدراسة** الاختلافات الكثيرة بين مخططي آيا صوفيا وجامع بايزيد الثاني في إستانبول؛ مما يؤكد عدم جدية فكرة وجود تشابه أو حتى شبهة اتفاق بين مسقط كنيسة آيا صوفيا ومساقط الجوامع العثمانية تماماً.

– **دلل البحث** على كون المعمار العثماني بطبيعته مطوراً ومبتكراً لا مقلداً وذلك من خلال قيامه بدراسة لبعض تصاميم أسلافه والاتجاه إلى إعادة البعض منها بهدف معالجته وإصلاح مخططه بما يؤدي دور الفراغ المركزي بالشكل الأمثل، ولعل من نماذج هذه المعالجات: معالجة المعمار سنان لمخطط جامع أوچ شرفلي وذلك في تصميمه لجامع سنان باشا في بشكطاش بإستانبول، واتجاهه مرة أخرى لمعالجة تجربة المعمار خير الدين باشا في جامع بايزيد بإستانبول وذلك في تصميمه لمخطط جامع السليمانية بإستانبول.

– **أظهرت الدراسة** عدم اكتفاء المعمار العثماني باستخدام أنصاف القباب لزيادة الفراغ المركزي داخل عمائره الدينية، بل إنه اتجه إلى استخدام القباب الضخمة التي تهيمن على التخطيط كله دون الاستعانة بنصف القبة

تماماً، وقد بدأها في جامع بايزيد بأدرنة، ثم تلاه بسلسلة تجارب عدة، ومنها القبة المهيمنة على مخططات جوامع عدة منها: جامع السلطان سليم الأول بإستانبول، وجامع مهرماه عند بوابة أدرنة في إستانبول وهو للمعمار سنان، إلى أن وصل إلى النموذج الأمثل للفراغ المركزي في العمارة العثمانية، وذلك في مخططه الرائع والمثالي في جامع السليمية بمدينة أدرنة.

– **بينت الدراسة** أن المعمار العثماني قد وقف أمام كنيسة آيا صوفيا متأملاً لهندسة بناء قبتها لا لكي يقلدها وإنما بهدف أن يتفوق عليها وعلى المعمار البيزنطي، وهو ما قام به المعمار سنان في جامع السليمية بأدرنة فشيد قبة عظيمة ضخمة يبلغ قطرها ما يقرب من (٣١،٥٠م) تضاهي قبة آيا صوفيا بل تتفوق عليها إذ ترتكز على ثماني دعائم فقط، وتسيطر على الجامع كله مشكلة فراغاً انسيابياً ممتداً أسفلها لا تقطعه غابة الدعائم والأعمدة الموجودة في مخطط الكنيسة، فتحقق النموذج المثالي للجامع العثماني والذي نجح فيه المعمار العثماني إلى تحقيق كل أهدافه المنشودة والتي تتفق مع هدي الرسول الكريم، وجغرافية المكان وطبيعته، ومواده الخام المتاحة.

ثبت المصادر والمراجع

- أولاً: المصادر والمراجع العربية:

–ابن العماد، أبي الفلاح عبد الحي الحنبلي (ت ١٠٨٩هـ / ١٦٧٨م)، *شذرات الذهب في أخبار من ذهب*، جـ. ٨، بيروت: المكتب التجاري، د.ت.

– Ibn al-ʿImād, Abī al-Falāḥ ʿAbd al-Ḥay al-Ḥanbalī (D:1089A.H/ 1678A.D), *Šaḏarāt al-ḏahab fī aḫbār min al-ḏahab*, vol.8, Beirut: al-Maktab al-tuğārī, d.t.

–ابن بطوطة، أبو عبد الله محمد بن عبد الله اللواتى الطنجى (ت ٧٧٩هـ/ ١٣٧٧م)، *رحلة ابن بطوطة*، ج.٤، نشر: دفرمرى؛ وسنجوينتى، باريس ١٨٥٣م.

– Ibn Baṭṭūṭa, Abū ʿAbdullah al-Lawātī al-Ṭanğī (D:779A.H/ 1377A.D), Riḥlat Ibn Baṭṭūṭa, vol.4, Posted by: Defrmary& Singuente, Paris 1853.

–ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري (ت ٧١١ هـ / ١٣١١م)، *لسان العرب*، ج.١٨، ط.٣ جديدة مصححة وملونة اعتنى بتصحيحها أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، بيروت: دار إحياء التراث، مؤسسة التاريخ العربي، ١٩٩٩م.

– Ibn Manẓūr, Abī al-Faḍl Ğamāl al-Dīn Muḥammad bin Makram al-Ifrīqī al-Miṣrī (D: 711A.H/ 1311A.D), *Lisān al-ʿarab*, vol.18, 3th ed. Ğadīda muṣaḥḥaḥa wa mulawwana iʿtanā bitaṣḥīḥihā: Amīn Muḥammad ʿAbd al-wahāb& Muḥammad al-Ṣādiq al-ʿUbaydī, Beirut: Dār iḥyāʾ al-turāṯ& Muʾasasat al-tārīḫ al-ʿrabī, 1999.

–ابن ياقوت الحموي، شهاب الدين أبى عبد الله ياقوت بن عبد الله (ت ٦٢٦هـ/ ١٢٢٩م)، معجم *البلدان*، ج.٨، بيروت: دار صادر الطباعة والنشر، ١٩٥٧م.

– Ibn Yāqūt al-Ḥamawī, Šihāb al-Dīn Abī ʿAbdullah Yāqūt bin ʿAbdullah (D: 626A.H/ 1229A.D), *Muʿğam al-buldān*, vol.8, Beirut: Dār ṣādir al-ṭibāʿa waʾl-našr, 1957.

–أصلان آبا، أوقطاي، *فنون الترك وعمائرهم*، ترجمة: أحمد محمد عيسى، إستانبول: مركز البحوث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول، ١٩٨٧م.

– Aslan Aba, Oktay, *Funūn al-turk wa ʿamāʾirihm*, Translated by: Aḥmad Muḥammad ʿIsā, Istanbul: Markaz al-buḥūṯ liʾl-tārīḫ waʾl-funūn waʾl-ṯaqāfa al-islāmīya bi istānbūl, 1987.

–آطيل، اسين، "الفنون والعمارة عند العثمانيين"، *كتاب الدولة العثمانية تاريخ وحضارة*، ترجمة: صالح السعداوي، اشراف: أكمل الدين احسان أوغلو، مج.٢، إستانبول:مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (إرسيكا)، ١٩٩٩م.

– Ateş, Asın, "al-Funūn waʾl-ʿimāra ʿind al-ʿuṯmānayīn", *Kitāb al-dawla al-ʿuṯmānīya tārīḫ wa ḥaḍāra*, Translated by: Ṣāliḥ al-Saʿdāwī, Reviewed by: Akmal al-Dīn Iḥsān ʾUġlū, vol.2, Istanbul: Markaz al-abḥāṯ liʾl-tārīḫ waʾl-funūn waʾl-ṯaqāfa al-islāmīya(Irsīkā), 1999.

–أوزتونا، يلماز، *تاريخ الدولة العثمانية*، ترجمة: عدنان محمود سلمان، مراجعة: د. محمود الأنصاري، مج.٢، إستانبول: منشورات فيصل للتمويل، ١٩٨٨م.

– Öztuna, Yılmaz, *Tārīḫ al-dawla al-ʿuṯmānīya*, Translated by: ʿAdnān Maḥmūd Salmān, Reviewed by: D.Maḥmūd al-Anṣārī, vol.2, Istanbul: Manšūrāt fayṣal liʾl-tamwīl, 1988.

–أوليا چلبي، ابن محمد ظلي، (ت ١٠٩٤هـ / ١٦٨٢م)، *سياحتنامه مصر*، ترجمة: محمد علي عوني، تحقيق: د. عبد الوهاب عزام؛ و د. أحمد السعيد سليمان، تقديم ومراجعة: د. أحمد فؤاد متولي، القاهرة: مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، ٢٠٠٣م.

– ʾUlīyā Ğalabī, Ibn Muḥmmad Ẓillī (D:1094A.H/ 1682A.D), *Siyāḥatunā fī Miṣr*, Translated by: Muḥammad ʿAwnī, Reviewed by: D.ʿAbd al-Wahāb ʿAzzām& D.Aḥmad al-Saʿīd Sulaymān, Introduced by: D.Aḥmad Fūʾād ʿAlī, Cairo: Maṭbaʿt dār al-kutub waʾl-waṯāʾiq al-qawmīya, 2003.

–الباشا، حسن، "كنيسة آيا صوفيا"، *موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية*، مج.٥، ط.١، أوراق شرقية، ١٩٩٩م.

– al-Bāšā, Ḥasan, "Kanīsat ayā ṣufyā", *Mawsūʿat al-ʿimāra waʾl-aṯār waʾl-funūn al-islāmīya*, vol.5, 1sted., Awrāq šarqīya, 1999.

–بروكلمان، كارل، *تاريخ الشعوب الإسلامية*، ترجمة: بنيه أمين فارس؛ ومنير البعلبكي، ط.٥، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٨م.

– Brockelmann, Carl, *Tārīḫ al-šuʿūb al-islāmīya*, Translated by: Binayyat Amīn Fāris& Munīr al-Baʿlabakkī, 5th ed., Beruit: Dār al-ʿilm liʾl-malāīn, 1968.

–بيومي، محمد علي حامد، "كتابات العمائر الدينية العثمانية بإستانبول – دراسة أثرية فنية"، مج.٢، *رسالة دكتوراه*، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار/جامعة القاهرة، ١٩٩٠م.

– Bayyūmī, Muḥammad ʿAlī Ḥāmid, "Kitābāt al-ʿamāʾir al-dīnīya al-ʿuṯmānīya bi Istānbūl-dirāsa aṯarīya fannīya", vol.2, *PhD Thesis*, Department of Islamic Archeology, Faculty of Archeology / Cairo University, 1990.

–جاد، محمد السيد محمد، "تذاكر المعماري سنان – دراسة وترجمة إلى العربية"، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب/جامعة عين شمس، ١٩٨٤م.

– Ğād, Muḥammad al-Sayīd Muḥammad, "Taḏākir al-miʿmārī Sinān- dirāsa wa tarğama ʾilā al-ʿarabīya", *Master Thesis*, Faculty of Arts/Ain Shams University, 1984.

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

– Ğawdat bik, Aḥmad, *Taḏkirat al-bunyān (Qūğa miʿmār Sinān mukammalan tarğamat ğālīla aṯārī ḥaqnda maʿlūmātī ḥāwīdar mūʾallif Sāʿī)*, Dār saʿādat, Aqdam maṭbaʿa sī 1315.

–*حجة وقف الأمير محمد بك أبو الذهب (أوقاف رقم ٩٠٠)*، مؤرخة ٨ شهر شوال سنة (١١٨٨ هـ / ١٧٧٤ م).

– *Ḥuğğat waqf al-amīr Muḥammad bik Abū al-Ḏahab (Awqāf Number 900), Mūʾarraḫa 8 Šahr Šawwāl Year (1188A.H/ 1774A.D).*

–حجة وقف سنان باشا بن علي بن عبد الرحمن رقم (٢٨٦٩) أوقاف، المؤرخة بالعشرين من ربيع الأول سنة (٩٩٦هـ / ١٥٨٧م).

– *Ḥuǧǧat waqf Sinān Bāšā bin ʿAlī bin ʿAbd al-Raḥman Number (2869) Awqāf, al-Mūʾarraḫa biʾl-ʿišrīn min Rabīʿ al-awwal Year (996A.H/ 1587A.D)*

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

– al-Ḥaddād, Muḥammad Ḥamza Ismāʿīl, *Mawsūʿat al-ʿimāra al-islāmīya fī Miṣr min al-fatḥ al-ʿuṯmānī ḥattā ʿahd Muḥammad ʿAlī (al-Madḫal)*, (*al-Kitāb al-awwal*), Maktabat zahrāʾ al-šarq, d.t.

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

–....., *al-ʿImāra al-islāmīya fī ʾUrubbā al-ʿuṯmānīya*, vol.1, 1st ed., Kuwait: Kuwait University, d.t.

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

– ....., "ʿAmāʾir al-wazīr Quğa Sinān Bāšā (D: 1004/ 1595) al-Bāqiya fī al-Qāhira wa Dimašq "Dirāsa taḥlīlya muqārana liʾl-taḫṭīṭ waʾu ṣūluh al-miʿmārīya", *Kitāb Buḥūṯ wa dirāsāt fī al-ʿimāra al-islāmīya (al-Kitāb al-awwal)*, 2nd ed., Cairo: Dār al-Qāhira, 2004.

–حسن، زكى محمد، *فنون الإسلام*، بيروت: دار الرائد العربي، ١٩٨١م.

– Ḥasan, Zakī Muḥammad, *Funūn al-islām*, Beruit: Dār al-rāʾid al-ʿarabī, 1981.

–رو، جان بول، "الفن العثماني في الأراضي التركية"، *كتاب تاريخ الدولة العثمانية* – مانتران، روبير، ترجمة: بشير السباعي، القاهرة: دار الفكر، ١٩٩٣م.

– Rowe, Jean Paul, "al-Fan al-ʿṯmānī fī al-arāḍī al-turkīya", *Kitāb tārīḫ al-dawla al-ʿuṯmānīya-Māntrān*, Rūbīr, Translated by: Bašīr al-Sibāʿī, Cairo: Dār al-fikr, 1993.

–زكي، أحمد محمد، "المنشآت العثمانية الدينية في أعمال المهندس سنان"، مج.٢، رسالة *ماجستير، كلية الآداب/جامعة الإسكندرية*، ٢٠٠٢م.

– Zakī, Aḥmad Muḥammad, "al-Munšaʾāt al-ʿuṯmānīya al-dīnīya fī aʿmāl al-muhandis Sinān", vol.2, *Master's Thesis*, Faculty of Arts/Alexandria University, 2002.

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

–....., "Taškīl al-ğudrān al-ḫāriğīya fī ʿamāʾir al-Qāhira al-dīnīya fī al-ʿaṣr al-ʿuṯmānī (923-1213A.H/ 1517- 1798A.D)", vol.3, *PhD Thesis*, Department of History/Faculty of Arts/Alexandria University, 2007.

–..... ، "تطور مساحة الفراغ المركزي في المساجد العثمانية بإستانبول"، *المجلة المصرية للآثار الإسلامية (مشكاة)*، مج.٤، وزارة الثقافة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ٢٠٠٩م.

– ....., "Taṭwwur misāḥat al-farāġ al-markazī fī al-masāğid al-ʿuṯmānīya bi Istānbūl", *al-Mağalla al-miṣrīya liʾl-aṯār al-islāmīya (Miškāḥ)*, vol.4, Ministry of Culture: Printing Press of the Supreme Council of Antiquitiesw 2009.

–..... ، "مظاهر الأصالة والابتكار في طراز بورصة الأول (الجامع ذو القبة الواحدة وتتقدمه سقيفة)"، *منشور بمجلة كلية الآداب*، جامعة الإسكندرية، ع.٩٨، ٢٠١٩م.

–....., "Maẓāhir al-aṣāla waʾl-ibtikār fī ṭirāz Būrṣa al-awwal (al-Ğāmiʿ ḏū al-qubba al-wāḥida wa tataqaddamuh saqīfa)", *Manšūr bi Mağllat kullīyat al-adāb 98*, Alexandria University, 2019.

–سيد أحمد، ناصر ومحمد، مصطفى؛ وآخرين، *المعجم الوسيط*، ط.١، مؤسسة التاريخ العربي للطباعة والنشر، ٢٠٠٨م.

– Sayīd Aḥmad, Nāṣir& Muḥammad, Muṣṭafā& Others, *al-Muʿğam al-wasīṭ*, 1st ed., Muʾasasat al-tārīḫ al-ʿarabī liʾl-ṭibāʿa waʾl-našr, 2008.

–شافعي، فريد، العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ط.١، الرياض، ١٩٨٢م.

– Šāfiʿī, Farīd, *al-ʿImāra al-ʿarabīya al-islāmīya māḍīhā wa ḥāḍiruhā wa mustaqbaluhā*, 1st ed., Riyad, 1982.

–صفوت، محمد مصطفى، *محمد الفاتح فاتح القسطنطينية*، دار الفكر العربي، ١٩٤٨م.

– Ṣafwat, Muḥammad Muṣṭafā, *Muḥammad al-fātiḥ fātiḥ al-Qusṭanṭīnīya*, Dār al-fikr al-ʿarabī, 1948.

–عبد الجواد، توفيق أحمد، *تاريخ العمارة*، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٩م.

– ʿAbd al-Ğawwād, Tawfīq Aḥmad, *Tārīḫ al-ʿimāra*, Maktabat al-anğlū al-miṣrīya, 1969.

–عبد الحافظ، عبد الله عطية، "نماذج من منشآت ولاة مصر العثمانيين في إسطنبول"، *ندوة الآثار الإسلامية في مشرق العالم الإسلامي*، القاهرة: دار طيبة للطباعة، ١٩٩٨م.

– ʿAbd al-Ḥāfiẓ, ʿAbdullah ʿAṭīya, "Namāḏiğ min munšaʾāt wūlāt Miṣr al-ʿuṯmānayīn fī Isṭanbūl", *Nadwat al-aṯār al-islāmīya fī mašriq al-ʿālam al-islāmī*, Cairo: Dār ṭayba liʾl-ṭibāʿa, 1998.

–.....، "الجوامع العثمانية المبكرة في إستانبول "دراسة أثرية معمارية"، *مجلة كلية الآداب*، جامعة المنصورة، ع.٢٦، يناير ٢٠٠٠م.

– ....., "al-Ğawāmiʿ al-ʿuṯmānīya al-mubakkira fī Istānbūl "Dirāsa aṯrīya miʿmārīya", *Mağallat kullīyat al-adāb 26*, Mansoura University, January 2000.

–عبد الحميد، سعد زغلول، *العمارة والفنون التشكيلية في دولة الإسلام*، الإسكندرية، ١٩٨٦م.

– ʿAbd al-Ḥamīd, Saʿd Zaġlūl, *al-ʿImāra waʾl-funūn al-taškīlīya fī dawlat al-islām*, Alexandria, 1986.

–فريد بك المحامي، محمد، *الدولة العلية العثمانية*، تحقيق: إحسان حقى، بيروت: دار النفائس، ١٩٧٧م.

– Farīd bīk al-muḥāmī, Muḥammad, *al-Dawla al-ʿulya al-ʿuṯmānīya*, Reviewed by: Iḥsān Ḥaqqī, Beruit: Dār al-nafāʾis, 1977.

–القرماني، أبي العباس أحمد بن يوسف بن أحمد الدمشقي (ت ١٠١٩ هـ / ١٦١٠م)، *أخبار الدول وآثار الأول في التاريخ*، بيروت: عالم الكتب، د.ت.

– al-Qirmānī, Abī al-ʿAbbās Aḥmad bin Yūsuf bin Aḥmad al-Dimašqay (D: 1019A.H/ 1610A.D), *Aḫbār al-duwal wa aṯār al-awwal fī al-tārīḫ*, Beruit: ʿAlam al-kutub, d.t.

–كونل، إرنست، *الفن الإسلامي*، ترجمة: أحمد موسى، بيروت: دار صادر، ١٩٦٦م.

– Konnell, Ernst, *al-Fan al-islāmī*, Translated by: Aḥmad Mūsā, Beruit: Dār ṣādir, 1966.

–لويس، برنارد، *إستنبول وحضارة الخلافة الإسلامية*، الرياض: الدار السعودية، ط.٢، ١٩٨٢م.

– Lewis, Bernard, *Istānbūl wa ḥaḍārat al-ḫilāfa al-islāmīya*, Riyad: al-Dār al-suʿūdīya, 2nd ed., 1982.

–مجمع اللغة العربية، *المعجم الوسيط*، ط.٤، مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٤م.

– Muğammaʿ al-luġa al-ʿarabīya, *al-Muʿğam al-wasīṭ*, 4th ed., Maktabat al-šurūq al-dawlīya, 2004.

–محمود، حسن أحمد، *الإسلام في آسيا الوسطى*، ١٩٧٢م.

– Maḥmūd, Ḥasan Aḥmad, *al-Islām fī Asyā al-wūsṭā*, 1972.

–مرزوق، عبد العزيز، *الفنون الزخرفية في العصر العثماني*، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٧م.

– Marzūq, ʿAbd al-ʿAzīz, *al-Funūn al-zuḫrufīya fī al-ʿaṣr al-ʿuṯmānī*, al-Hayʾa al-Hayʾa al-miṣrīya liʾl-kitāb, 1987.

–مصطفى بن الحاج إبراهيم، *مخطوط بعنوان تاريخ الملوك العثمانية والوزراء والصدور ومشايخ الإسلام والقبودانات، نسخة مصورة من المخطوط بمكتبة كلية الآداب/ جامعة إسكندرية*، رقم (٢٨١٢).

– Muṣṭafā bin al-Ḥāğ Ibrāhīm, Maḫṭūṭ bi ʿunwān tārīḫ al-mulūk al-ʿuṯmānīya waʾl-wuzarāʾ wal-ṣudūr wa mašāīḫ al-islām waʾl-qabūdānāt, Nusḫa muṣawwara min al-maḫṭūṭ bi Maktabat kullīyat al-adāb, Alexandria University, Number (2812).

–المليجي، علي محمود سليمان، "الطراز العثماني في عمائر القاهرة الدينية"، مج.٢، *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب/جامعة أسيوط، ١٩٨٠م.

– al-Milīğī, ʿAlī Maḥmūd Sulaymān, "al-Ṭirāz al-ʿuṯmānī fī ʿamāʾir al-Qāhira al-dīnīya", vol.2, *PhD Thesis*, Faculty of Arts/Assiut University, 1980.

–هوتسما، م.ت، وآخرين، موجز *دائرة المعارف الإسلامية*، ترجمة: وإعداد وتحرير نخبة من العلماء بإشراف إبراهيم زكى خورشيد، وآخرين، ج.٢١، ط.١، الإمارات: مركز الشارقة للإبداع الفكري، ١٩٩٨م.

– Houtsma, M.T& Others, *Mūğaz dāʾirat al-maʿārif al-islāmīya*, Translated by: Nuḫba min al-ʿulmāʾ biʾišrāf: Ibrāhīm Zakī Ḫuršīd& Others, vol.21, 1st ed., UAE: Markaz al-Šāriqa liʾl-ibdāʿ al-fikrī, 1998.

–"وثيقة وقف مسيح باشا الوالي العثماني كافل المملكة الشريفة الإسلامية بالديار المصرية والأقطار الحجازية واليمن، رقم ٢٨٣٦ أوقاف"، تحقيق: علي محمود سليمان المليجي، *إصدارات مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية*، ع.١٦، الإسكندرية ١٩٩١ – ١٩٩٢م.

– "Waṯīqat waqf Masīḥ Bāšā al-wālī al-ʿuṯmānī kāfil al-mamlaka al-šarīfa al-islāmīya biʾl-diyār al-miṣrīya waʾl-aqṭār al-ḥiğāzīya waʾl-Yaman, Number 2836 awqāf", Reviewed by: ʿAlī Maḥmūd Sulaymān al-Milīğī, *Iṣdārāt Mağallat kullyat al-adāb 16*, Alexandria University, Alexandria, 1991- 1992.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

–BATES, Ü.: «Façades in Ottoman Cairo, in The Ottoman City and its part's urban structure and social order», Edited by: Irene A. Bier man Rija'at A. Abou – El – Haj, Donald Preziosi, Aristide D. Caratz publisher New Rochello, New York, n.d.

–GOODWIN, G., A History of Ottoman Architecture, London, 1971.

–HILLENBRAND, R., Islamic Architecture Form, Function and Meaning Eden Burgh University Press, n. d.

–KUBAN, D., L'Architecture Ottomane, L'Art en Turquie, Paris, 1962.

–KURAN, A., Sinan the Grand Old Master of the Ottoman Architecture, Istanbul, 1987.

–LEVEY, M., The World of Ottoman Art, London, 1975.

–SELCUK, M., Sinan Vec agi, Istanbul, 1989.

–STRATTON, A., Sinan, London, 1972.

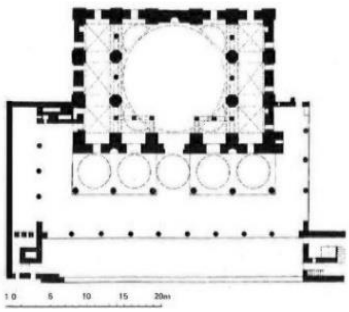
– ÜNSAL, B., Turkish Islamic Architecture in Suljuk and Ottoman Times (1071 – 1923), London, 1959.

–VOGT – GÖKNIL, U., Living Architecture: Ottoman, London, 1966.

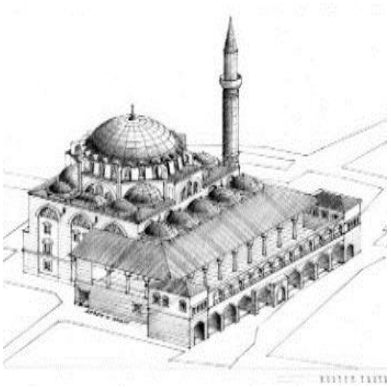
–YETKIN, S. K., «The Evaluation of Architectural form of Turkish Mosques (1300 – 1700) », *Studia Islamica* 11, Paris, 1959.

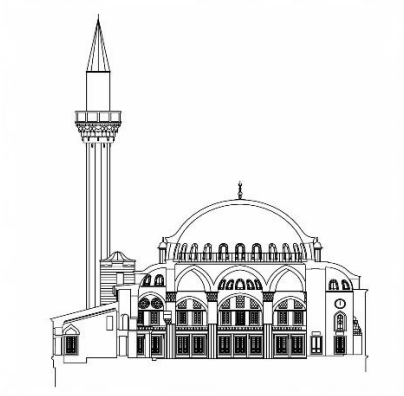
DOI 10.21608/CGUAA.2022.114458.1100 | أحمد محمد زكى أحمد

أولاً: الأشكال

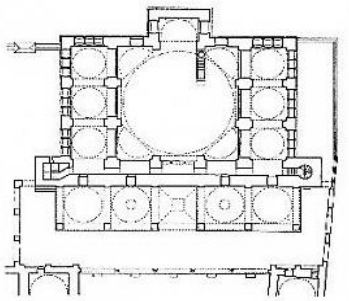


(شكل ١) مسقط أفقي ومنظور لجامع رستم باشا بامينونو في إستانبول وفق طراز بورصة الأول يوضح قبته المثمنة القطاع وسقيفته المزدوجة
https://okuryazarim.com/wp-content/uploads/2017/03/R%C3%BCstem-Pa%C5%9Fa-Cami-%C4%B0stanbul.-S%C3%B6zen.jpg
Kuran, *Sinan, The Grand Old Master*, 142, 138

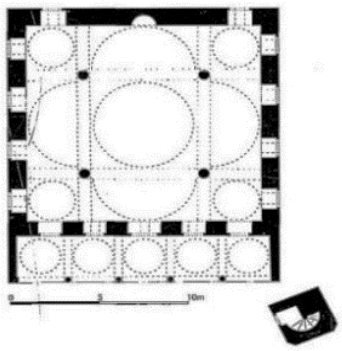




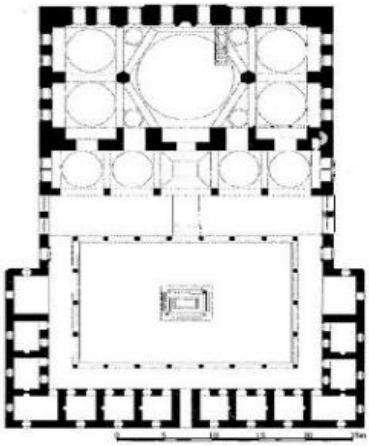
(شكل ٢) قطاع لجامع صوقللو محمد باشا بعزب قابي في إستانبول يوضح زيادة مساحة مخططه بثمانية أنصاف قباب
https://www.archnet.org/sites/2792?media_content_id=49292
Accessed at4/2022



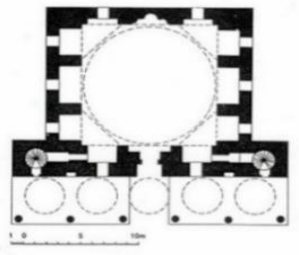
(شكل ٣) مسقط أفقي لجامع مسيح باشا بإستانبول يوضح زيادة مساحته الداخلية على محور المحراب والجناحين الجانبيين
KURAN, Sinan, The Grand Old Master, 230, 246



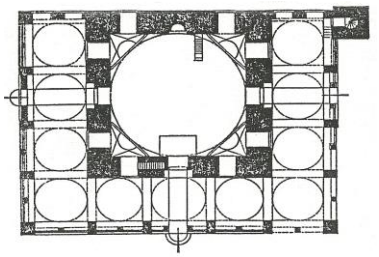
(شكل ٤) مسقط أفقي لجامع الفاتحية بأثينا باليونان يوضح زيادة مساحة مخططه على المحاور الأربعة للقبة
https://i.pinimg.com/564x/53/a6/db/53a6dbd93ffa1eb33156fc37c0 18971a.jpg
Accessed at 3/2022



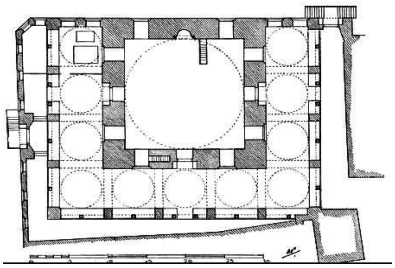
(شكل ٥) مسقط لجامع الأدميرال سنان بإستانبول يوضح قطاع قبته السداسية والصحن الذي يجمعه بالمدرسة
https://i.pinimg.com/564x/68/fa/52/68fa52ed4c2f5d9d76f9badda4a30 b32.jpg
Accessed at 3/2022



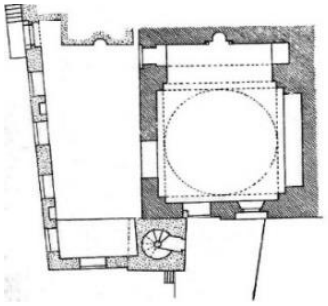
(شكل ٦) مسقط أفقي لجامع خادم إبراهيم في إستانبول يوضح قبته المثمنة القطاع Kuran, *Sinan, The Grand Old Master*, 101, 81



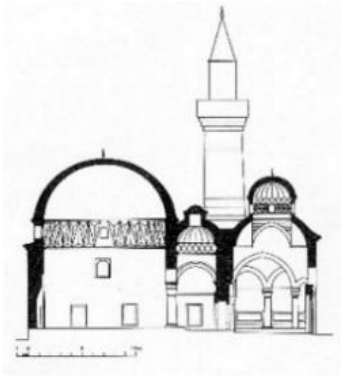
(شكل ٧) مسقط أفقي لجامع السنانية بالقاهرة يوضح منطقة انتقال قبته من حنايا ثلاثية وسقيفته بشكل حرف (U) هيئة الآثار المصرية



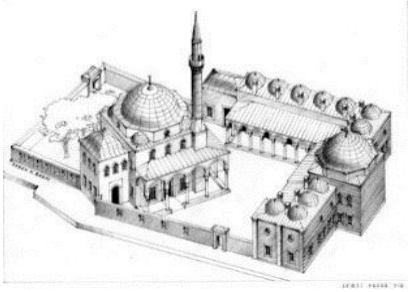
(شكل ٨) مسقط أفقي لجامع أبو الدهب بميدان الأزهر في القاهرة يوضح سقيفته على شكل حرف (U) هيئة الآثار المصرية



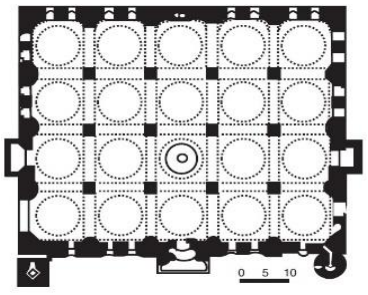
(شكل ٩) مسقط أفقي لجامع كتخدا العزب بالقاهرة يوضح زيادة مساحته من خلال دخلات وسقيفته الشمالية هيئة الآثار المصرية



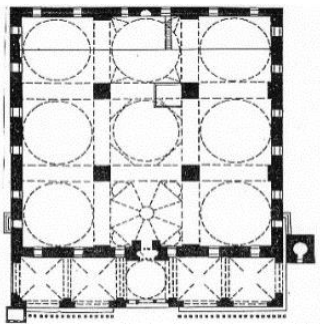
(شكل ١٠) قطاع رأسي ليشيل جامع في ازنيك يوضح السقيفة المزدوجة الداخلية والخارجية Goodwin, *History of Ottoman Architecture*, 21, 10



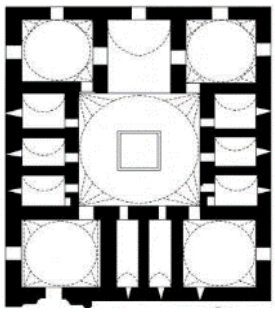
(شكل ١١) منظور لجامع شمسي أحمد باشا في إستانبول يوضح شكل سقيفته على شكل حرف (L) الإنجليزي (https://www.archnet.org/publications/1511 Accessed at 2/2022



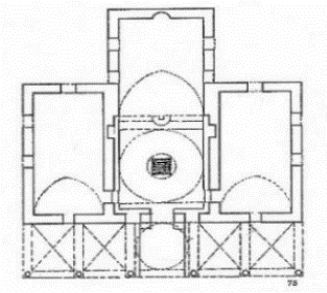
(شكل ١٢) مسقط أفقي لأولو جامع في بورصة يمثل طراز بورصة الثاني المتعدد القباب https://okuryazarim.com/wp-content/uploads/2017/01/Bursa-Ulu-Camisi.jpg Accessed at 2/2022



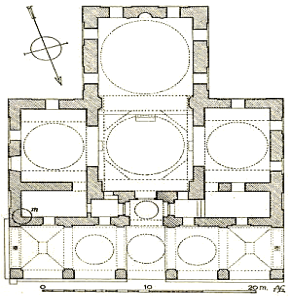
(شكل ١٣) مسقط أفقي لإسكي جامع في أدرنة يمثل طراز بورصة الثاني المتعدد القباب GOODWIN, *History of Ottoman Architecture*, 56, 50



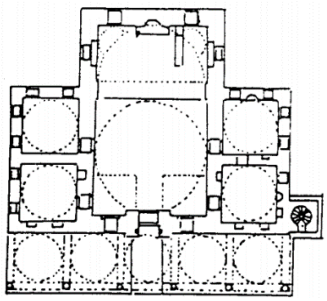
(شكل ١٤) مسقط أفقي لمدرسة قره طاي بقونية على شكل حرف (T) المقلوب https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=monument;isl;tr;mon01;7;en Accessed at 2/2022



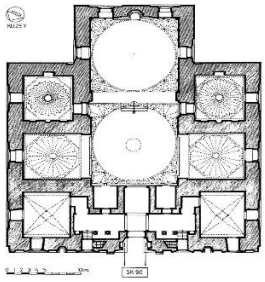
(شكل ١٥) مسقط أفقي لجامع أورخان في ازنيك على شكل حرف المقلوب (T)
https://okuryazarim.com/wp-content/uploads/2017/01/%C4%B0znik-Orhan-Cami-Plan%C4%B1.jpg Accessed at 4/2022



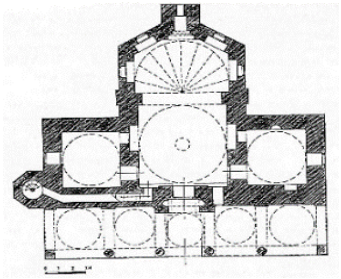
(شكل ١٦) مسقط أفقي لجامع أورخان في بورصة على شكل حرف (T) المقلوب
https://tr.pinterest.com/pin/289497082272429328/
Accessed at 4/2022



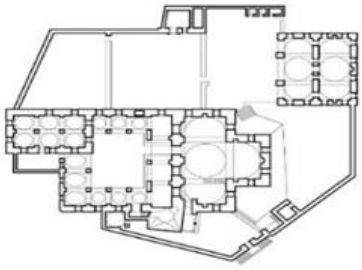
(شكل ١٧) مسقط أفقي لجامع روم محمد بإستانبول يوضح تكوينه على شكل حرف (T) المقلوب
عطية، *الجوامع العثمانية المبكرة في إستانبول*، ٥٩٨، ٦



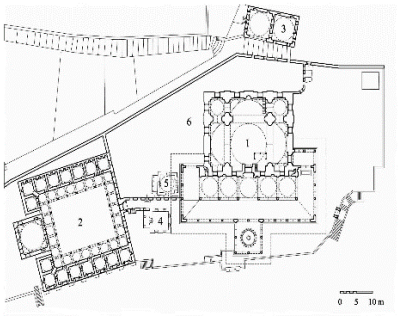
(شكل ١٨) مسقط أفقي ليشيل جامع في بورصة
https://islamansiklopedisi.org.tr/yesilcami-kulliyesi--bursa
Accessed at 4/2022



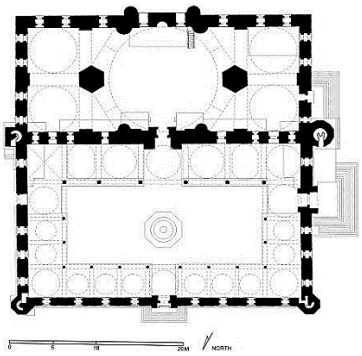
(شكل ١٩) مسقط أفقي لدار المرق الخضراء ليخشي بك في تيرا
GOODWIN, History of Ottoman Architecture, 37, 28

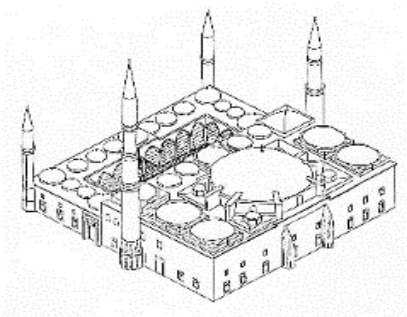


(شكل ٢٠) مسقط أفقي لجامع سليمان باشا الخادم في القاهرة على شكل حرف (T) المقلوب ويتقدمه صحن
هيئة الآثار المصرية

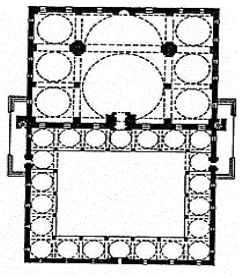


(شكل ٢١) مسقط أفقي لجامع مهرماه ضمن مجمعه بأسكدار في إستانبول يوضح سقيفته المزدوجة
https://www.archnet.org/publications/1457
Accessed at 2/2022

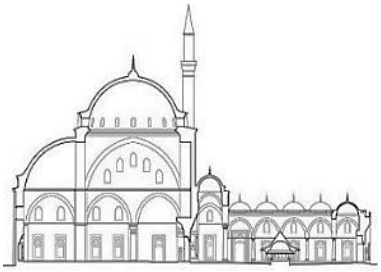


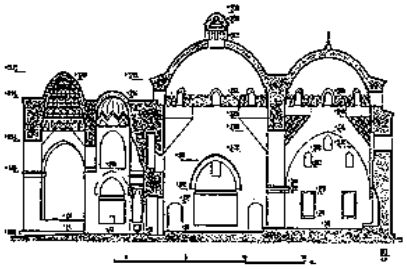


(شكل ٢٢) مسقط أفقي ومنظور لجامع أوچ شرفلي في أدرنة من قبة ويتقدمها حرم
(GOODWIN, History of Ottoman Architecture, 98, 93)

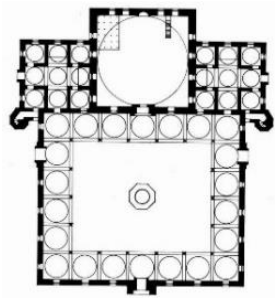


(شكل ٢٣) مسقط أفقي وقطاع لجامع الفاتح بإستانبول ومخطط الأصلي يوضح زيادة مساحته الداخلية بنصف قبة على محور المحراب
https://www.archnet.org/sites/1982?media_content_id=7774
Accessed at 1/2022

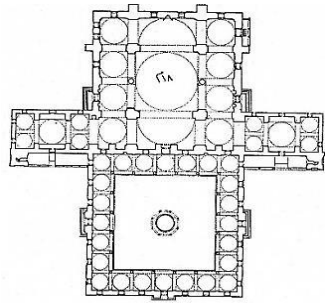




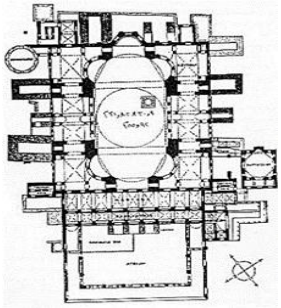
(شكل ٢٤) قطاع لجامع بايزيد الثاني بأماسيا
https://www.archnet.org/sites/1865?media_content_id=9044
Accessed at 1/2022



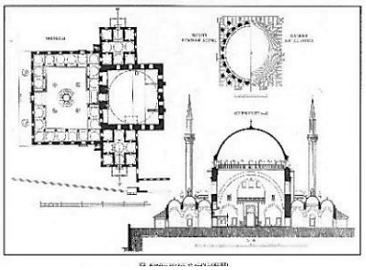
(شكل ٢٥) مسقط أفقي لجامع بايزيد الثاني ضمن مجمعه في أدرنة والذي تهيمن فيه القبة على بيت الصلاة
ASLAN ABA, *Turkish Art and Architecture*, 212, 44



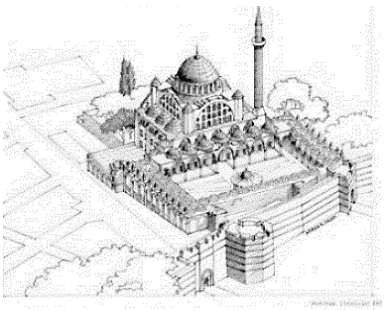
(شكل ٢٦) مسقط أفقي لجامع بايزيد الثاني في إستانبول والذي تتعامد فيه نصفا قبة على قبته المركزية
KURAN, Sinan, *The Grand Old Master*, 69, 43



(شكل ٢٧) مسقط أفقي لكنيسة آياصوفيا بإستانبول
https://www.archnet.org/sites/1989?media_content_id=115767
Accessed at 1/2022



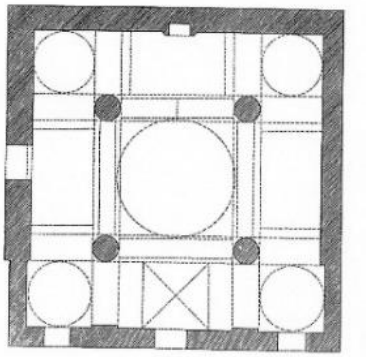
(شكل ٢٨) مسقط أفقي وقطاع لجامع السلطان سليم الأول بإستانبول والذي تهيمن القبة على مخططه ضمن مجمعه
https://i.pinimg.com/originals/3f/d3/d7/3fd3d77e57b1505fa55b9dfae7959db5.jpg
Accessed at 1/2022



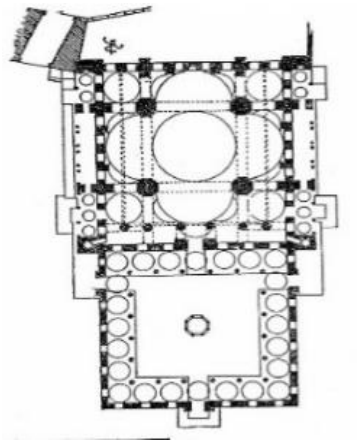
(شكل ٢٩) منظور لجامع مهرماه عند أدرنة قابي بإستانبول يوضح هيمنة القبة على مخططه
https://www.archnet.org/sites/2008?media_content_id=42983
Accessed at 1/2022

(شكل ٣٠) منظور لجامع شهزادة ضمن مجمعه يوضح مخططه من قبة تتعامد على محاورها الأربعة انصاف قباب ويتقدمهم صحن
https://www.archnet.org/sites/2018?media_content_id=42972
Accessed at 1/2022

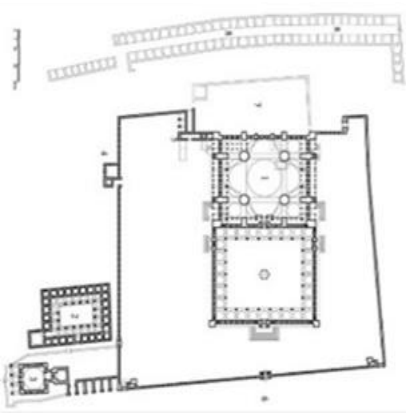
DOI 10.21608/CGUAA.2022.114458.1100 | أحمد محمد زكى أحمد



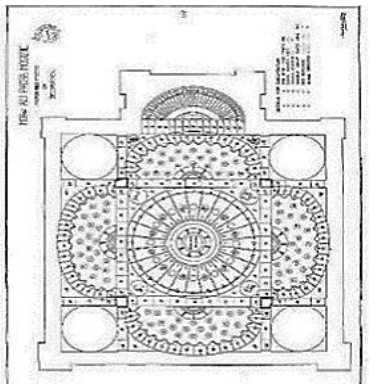
(شكل ٣١) مسقط أفقي لمسجد ديجارون بالخزر يوضح زيادة مساحة مخططه على المحاور الأربعة للقبة
ASLAN ABA, Turkish Art and Architecture, 47, 1a



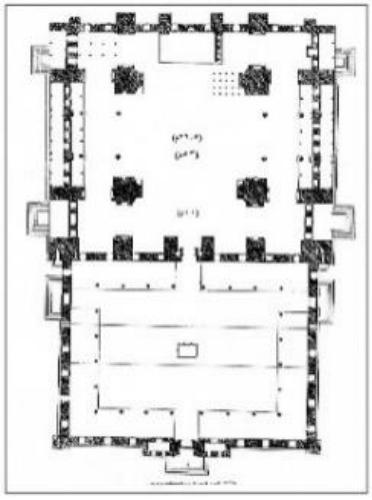
(شكل ٣٢) مسقط أفقي لجامع يني بأمينونو يوضح مخططه من قبة تتعامد على محاورها الأربعة انصاف قباب ويتقدمهم صحن
GOODWIN, History of Ottoman Architecture, 341, 340



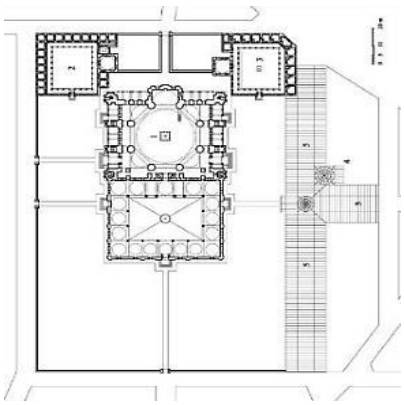
(شكل ٣٣) مسقط أفقي لجامع السلطان أحمد بإستانبول ومخططه من قبة تتعامد على محاورها الأربعة انصاف قباب ويتقدمهم صحن ضمن مجمعه
(https://www.archnet.org/publications/1521 Accessed at 1/2022)



(شكل ٣٤) مسقط أفقي لبيت الصلاة بجامع محمد علي بالقاهرة يوضح أنصاف القباب الخمس حول قبته
هيئة الآثار المصرية (بتصرف)



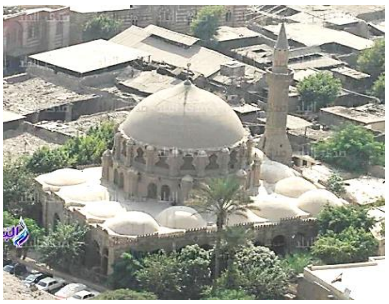
(شكل ٣٥) مسقط أفقي لجامع السليمانية في إستانبول
KURAN, Sinan, The Grand Old Master, 78, 50 (بتصرف)



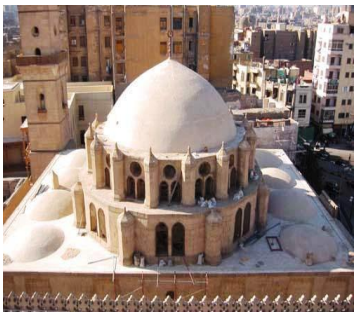
(شكل ٣٦) مسقط أفقي لجامع السليمية ضمن مجمعه بأدرنة
KURAN, Sinan, The Grand Old Master, 170, 178

ثانياً: اللوحات

(لوحة ١) السقيفة المزدوجة داخلياً وخارجياً بيشيل جامع في ازنيك http://www.3dmekanlar.com/en/3d-turkey.html (بتصرف) Accessed at 1/2022



(لوحة ٢) سقيفة جامع السنانية بالقاهرة على شكل حرف (U) https://www.elbalad.news/Upload/libfiles/667/7/926.jpg (بتصرف) Accessed at 2/2022



(لوحة ٣) سقيفة جامع أبو الدهب بالقاهرة على شكل حرف (U) https://stringfixer.com/ar/Mosque_of_Abu_al-Dhahab#wiki-4 (بتصرف) Accessed at 2/2022

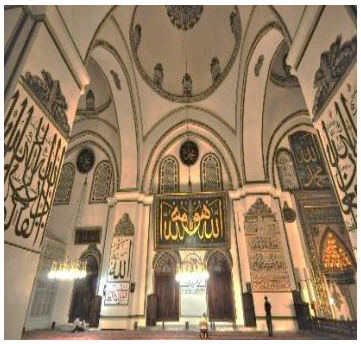
(لوحة ٤) قبة جامع رستم باشا في امينونو بإستانبول على قطاع مثمن وبلاطات جدرانه (http://www.3dmekanlar.com/en/3d-turkey.html Accessed at 1/2022

(لوحة ٥) السقف المائل الذي يغطي سقيفة جامع صوقللو محمد باشا عند باب العزب بإستانبول. https://www.archnet.org/sites/2792?media_content_id=42904 Accessed at 1/2022

(لوحة ٦) واجهة السقيفة التي تتقدم مسجد اسكندر باشا في اخلاط وفق طراز بورصة الأول https://archiqoo.com/locations/iskender_pasha_mosque_fatih_ar.php Accessed at 1/2022

(لوحة ٧) سقيفة جامع أحمد كتخدا العزب بالجهة الشمالية من تخطيطه وفق طراز بورصة الأول في قلعة الجبل بالقاهرة © تصوير الباحث

(لوحة ٨) سقيفة جامع شمسي أحمد باشا بإستانبول على شكل حرف (L) (https://www.archnet.org/publications/1511) Accessed at 1/2022



(لوحة ٩) التكوين الداخلي لأولو جامع في بورصة المتعدد القبة (http://www.3dmekanlar.com/en/3d-turkey.html Accessed at 1/2022

(لوحة ١٠) إسكي جامع في أدرنة المتعدد القباب وسقيفته الأمامية

http://www.3dmekanlar.com/en/3d-turkey.html (بتصرف)
Accessed at 1/2022

(لوحة ١١) جامع سليمان باشا الخادم بالقاهرة ومخططه على شكل حرف (T) المقلوب ويتقدمه صحن

© تصوير الباحث

(لوحة ١٢) جامع مهرماه في اسكدار بإستانبول ومخططه على شكل حرف (T) المقلوب

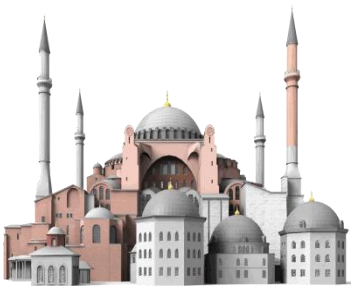
http://www.3dmekanlar.com/en/3d-turkey.html (بتصرف)
Accessed at 1/2022

(لوحة ١٣) جامع أوچ شرفلي في أدرنة وهيمنة القبة على مخططه وما يكتنفها من أجنحة جانبية والصحن الذي يتقدمهم لأول مرة في العمارة العثمانية

http://www.3dmekanlar.com/en/3d-turkey.html (بتصرف)
Accessed at 1/2022

(لوحة ١٤) القبة المهيمنة على مخطط جامع بايزيد الثاني ضمن مجمعه بأدرنة

https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/edirne/gezilecekyer/iibeyazid-kulliyesi-saglik-muzesi
Accessed at 1/2022

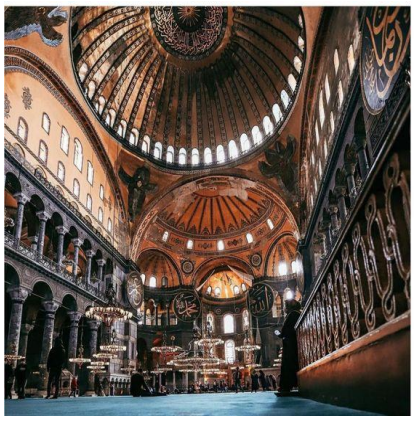


(لوحة ١٥) القبة المهيمنة على التكوين الداخلي لمخطط جامع بايزيد الثاني بإستانبول ونصفي القبة المتعامدين عليها

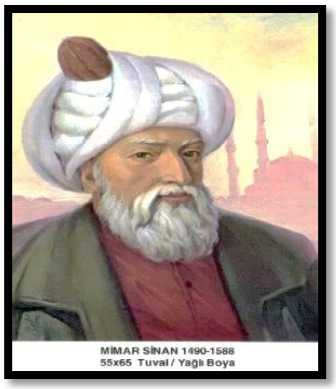
http://www.3dmekanlar.com/en/3d-turkey.html (بتصرف)
Accessed at 1/2022

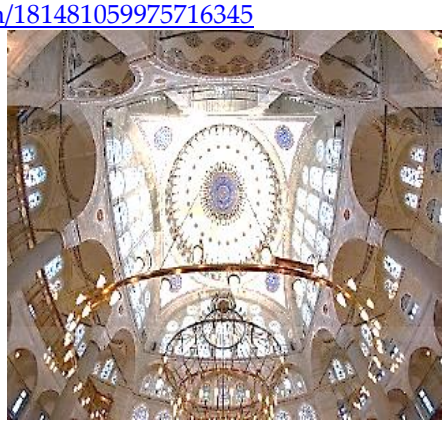
(لوحة ١٦) منظر ثلاثي الأبعاد للتكوين الخارجي لكنيسة آياصوفيا

https://www.freelogovectors.net/hagia-sophia-ayasofya-/svg
Accessed at 1/2022



(لوحة ١٧) كنيسة آياصوفيا وانعزال الرواقين الجانبين عن المركز بالاختلاف عن مخطط بايزيد الثاني في إستانبول
Accessed at 2/2022 https://tr.pinterest.com/pin/181481059975716345



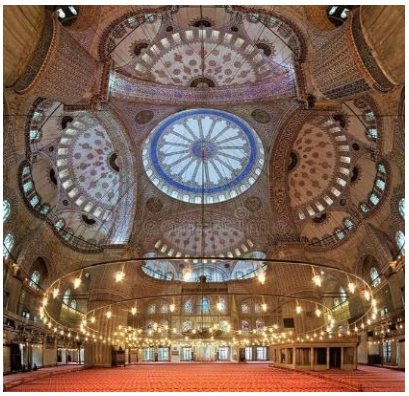


(لوحة ١٨) جامع مهرماه بأدرنة قابي في إستانبول وهيمنة القبة عليه
https://www.archnet.org/sites/2008?media_content_id=42777
Accessed at 2/2022 (بتصرف)

(لوحة ١٩) صورة للمعمار العظيم سنان بن عبد المنان وتمثاله بالقرب من مجمع السليمية بأدرنة
https://i.pinimg.com/564x/91/e0/95/91e095b574df2d1edcb75f03
Accessed at 2/2022 03fdb7a6.jpg

(لوحة ٢٠) قبة جامع شهزاده بإستانبول وتعامد أربع أنصاف قباب عليها
https://tr.pinterest.com/pin/845339/792556640580 (بتصرف)
Accessed at 2/2022

(لوحة ٢١) منظر بانورامي لجامع يني باميونو وتعامد أربع أنصاف قباب على قبته المركزية
https://imt-assets.fra1.digitaloceanspaces.com/Safaraq/posts/image_1612272720_03KZBEH6QnPrhAOPMhvwydax3NPIV9Ryr1nvxI0d.jpeg
Accessed at 2/2022



(لوحة ٢٢) جامع السلطان أحمد في إستانبول وتعامد أربع أنصاف قباب على قبته المركزية

https://tr.pinterest.com/pin/422212533826749037

Accessed at 2/2022

(لوحة ٢٣) جامع محمد علي بالقلعة في القاهرة وتعامد أربع أنصاف قباب على قبته المركزية إلى جانب نصف قبة الخامس يعلو حنية محرابه

https://i.pinimg.com/originals/33/ed/05/33ed05f7c41fce7cf26f7541e0ef846b.jpg

Accessed at 2/2022

(لوحة ٢٤) جامع السليمانية في إستانبول وتعامد نصفا قبة على قبته المركزية

http://www.3dmekanlar.com/en/3d-turkey.html

(بتصرف) https://i.pinimg.com/564x/32/3f/6e/323f6e4e95bd1e5e047c73b408329808.jpg

Accessed at 2/2022

(لوحة ٢٥) هيمنة القبة الضخمة على مخطط جامع السليمية من الخارج ودور المآذن الأربعة في تدعيمها ضمن مجمع السلطان سليم الثاني في أدرنة

https://www.lodgertravel.com/wp-content/uploads/2020/02/Selimiye-5-e1582290505673-1536x941.jpg https://i.pinimg.com/564x/a8/1a/0e/a81a0e99fc2fa41e2d06f66ceb8309bc.jpg

Accessed at 2/2022

الصور الجدارية المزينة لهيكل الكنيسة القبطية الأرثوذكسية

The Wall Paintings Decorate the Presbytery of the Coptic Orthodox Church

أنطونيوس فرنسيس نخله

حاصل علي دكتوراه في الآثار والفنون القبطية

Antonios Francis Nakhla

Ph.D in Archeology and Coptic Arts

antoniosnakhla@hotmail.com

الملخص:

اهتم الأقباط بالرسومات الجدارية؛ إذ إنهم زينوا بها جدران الكنائس والأديرة، وقد اهتم الفنان القبطيّ برسم مشاهد من الكتاب المقدس بعهديه إلى جانب أشكال القديسين والشهداء ولاسيما من الرهبان والبطاركة، وزين بهم كل أجزاء الكنيسة حتى يجعل المصلى يشعر كأنه محاط بالقديسين. وقد أهتم البحث بالهيكل ليوضح صوره الجدارية ومدي ارتباط هذه الجداريات بالهيكل.

وبسبب كثرة الصور الجدارية المرتبطة بالهيكل فقد قسمه الباحث لأجزاء مثل الشرقية والقبة. وقد أوضح أهم الموضعات المرتبطة بالهيكل مثل الملائكة، الأربعة كائنات غير المتجسدة، وذبائح العهد القديم.

الكلمات الدالة: القبطى، السيد المسيح، الهيكل، الشرقية، القبة، العهد القديم.

ABSTRACT

Copts were interested in wall paintings; they decorated the walls of churches and monasteries with them. The Coptic artist was interested in drawing scenes from the Bible in its two eras, along with the figures of saints and martyrs, especially monks and patriarchs, and was decorated with them all parts of the church so that he made the chapel looks as if it was surrounded by saints. The research focused on the Presbytery to clarify its murals and the extent to which these wall paintings are related to the Presbytery.

Due to the large number of murals associated with the Presbytery, the researcher divided them into parts such as the apse and the dome. He clarified the most important sites related to the Presbytery, such as the angels, the four the four creatures, and the sacrifices of the Old Testament.

KEYWORDS:

Coptic, Christ, Presbytery, apse, dome, Old Testament.

المقدمة:

اهتم الأقباط بالرسومات الجدارية؛[١] إذ إنهم زينوا بها جدران الكنائس والأديرة[٢]، وقد اهتم الفنان القبطيّ برسم مشاهد من الكتاب المقدس بعهديه إلى جانب أشكال القديسين والشهداء ولاسيما من الرهبان والبطاركة، وزين بهم كل أجزاء الكنيسة حتى يجعل المصلى يشعر كأنه محاط بالقديسين. وغالبًا ما اعتمد الفنان القبطيّ على الرمزية، وكان الهدف من الرسومات هو تعليم المشاهد بعض قصص القديسين أو الأنبياء. وتعد الفترة من القرن الخامس الميلاديّ إلى القرن الثامن الميلاديّ من الفترات الذهبية للفن القبطيّ ومن أهم المناطق الأثرية التي تشهد بذلك باويط، وسقارة، والدير الأحمر (الأنبا بيشاي)، وغيرها.

وسوف يهتم هذا البحث باظهار الصور الجدارية المرتبطة بالهيكل فى الكنيسة القبطية الأرثوذكسية مع توضيح دلالتها وسبب ارتباطها بالهيكل.

الهيكل Presbytery :

مشتق من المصطلح الآرامي والعبراني Hekal ("هيكل"، أو "بيت الله")، يرمز المصطلح إلى غرفة المذبح، كمكان رئيس للعبادة،[٣] وقد حدد للهيكل المنطقة المستطيلة في الطرف الشرقي من الصحن أمام الشرقية. وقد تم رفع هذه المنطقة عن باقي مستوى الكنيسة بعدة درجات لزيادة قدسيتها. كما أن العلمانيين (من الرجال فقط) لا يدخلون الهيكل إلا في بعض الأحيان لنوال الإفخارستيا (التناول) فقط[٤]، فهناك بعض الكنائس تحتوي على هيكل واحد فقط والبعض الآخر يحتوي على عدة هياكل، ولكن الأغلب يكون ثلاثة مذابح، وسبب تعدد المذابح يرجع إلى طقس الليتورجيا[٥].

ونظرًا لقدسية هذه المنطقة، فقد ميزها الفنان ببعض الرسومات عن باقي أجزاء الكنيسة ويظهر ذلك من خلال استجابة الفنانين للتحدي المتمثل في تكييف نماذج الرسم التقليدية لتناسب الهيكل؛ ولذلك سوف نقسم الهيكل إلى عدة أجزاء حتى نتمكن من إبراز مميزات كل جزء.

---

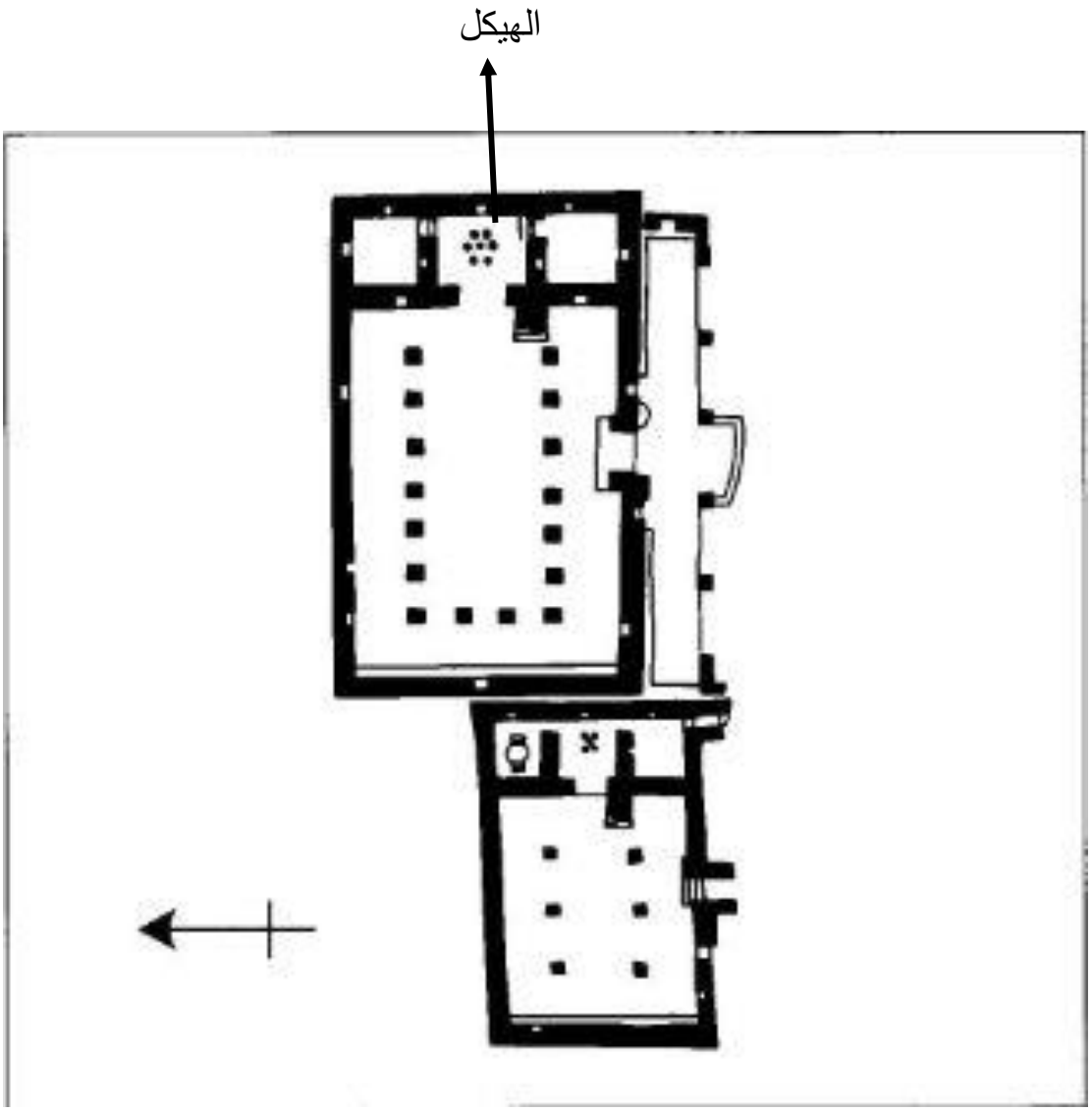
[١] لمزيد من المعلومات حول تطور التصوير الجداري راجع: غيطاس، محمد السيد، التصوير الجداري القبطي فى مصر الإسلامية حتى نهاية العصر المملوكي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة أسيوط، ١٩٨٠

[٢] الدير هو مسكن الرهبان و القديس الأنبا باخوميوس هو أول من أسس ديرًا بصعيد مصر. أما المنشوبية تعني السكن التجمعي وهو عبارة عن مجموعة من القلالي الرهبان بجوار بعضهم لبعض. لمزيد من المعلومات حول تتطور عمارة الأديرة راجع : إبراهيم، حجاجي، الحصون الدفاعية فى الأديرة المصرية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة سوهاج، ١٩٨٠

[٣] وهي منطقة مخصصة لرجال الدين للقيام بمهامهم الليتورجية، ويعتبر أقدس جزء في الكنيسة، ومنذ نشأة البازيليكات المسيحية

[4] http://ccdl.libraries.claremont.edu/cdm/singleitem/collection/cce/id/222/rec/1 (Access in 18/12/2016)

[5] KUPELIAN, M., *New testament scenes in Coptic Monasteries*, 2016, 49



(لوحة ١) تخطيط يوضح مكان الهيكل وشكله بالكنيسة الرئيسة بجبل القلالي بالبحيرة فى بداية القرن الثامن الميلادي

نقلًا عن MEINARDUS, *L'Égypte copte*, 57

الشرقية (Apse):

الشرقية (حضن الآب) هي امتداد لقاعة مستطيلية الشكل، عادةً ما تكون نصف دائرة ومغطاة بقبة نصف دائرية في الحائط الشرقي[٦]، وللحنية تأثير بصري قوي، حيث إنها تجذب العين؛ لذلك كانت تُوضع في نهاية الكنائس في وقت مبكر لتجذب الأعين نحو المذبح[٧]، والشرقية نوعان حيث تكون مجرد تجويف في الحائط الشرقي والأخرى تكون بارزة عن الحائط من الخارج، وقد كان للكنيسة القبطية دورا مهم في جعل الشرقية غنية بالزخارف عن طريق النحت، الرسومات الجدارية. ففي عصر المسيحية المبكرة، كان

[6] *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, Oxford university press, 1997, 93
[7] http://ccdl.libraries.claremont.edu/cdm/singleitem/collection/cce/id/197/rec/7 (Access in 18/12/2016)

المسيحيون يصلون في المعابد خوفًا من بطش الرومان،[٨] فقاموا بزخرفة الحنيات برموز عقائدية حتى يتمكنوا من الصلاة في هذا المكان، حيث قاموا بمزج الفن المصري القديم مع الفن اليوناني مثل زخرفة حنية بكنيسة دندره، فنجد الفنان القبطي قد نحت صَدفة داخلها علامة مصرية قديمة وهي علامة العنخ، فالصَدفة مأخوذة عن الفن اليوناني حيث إن تصوير مشهد ميلاد الآلهة أفروديتي – إلهة الحب والجمال لدى اليونانيين – وهي خارجة من صَدفة في البحر؛ ومن هنا أخذها الفنان القبطي كرمز للميلاد الجديد، أما علامة "العنخ Ankh" فهي علامة مصرية قديمة، وهي ترمز للحياة الأبدية ؛ لكن اعتبرها الأقباط رمزا للصليب، وعند النظر إلى هذه التركيبة الفريدة التي قام بها الفنان القبطي بين الفن المصري القديم واليوناني، سنجده يريدنا إن نستنتج أن الخلاص والحياة الأبدية هي عن طريق الصليب، كما سنجد نموذجا آخر أكثر صراحة في كنيسة دندره، ويظهر الصليب محاطا به إكليل من الزهور داخل صَدفة، وهو تأكيد على نفس الهدف[٩].

وبعد اعتراف الإمبراطورية الرومانية بالمسيحية والسماح ببناء الكنائس بدأ الفنان بزخرفة الشرقية برسومات جدارية، فقد كانت الشرقية من العناصر المعمارية التي ارتبطت بالتصوير الجداري ارتباطًا مباشرًا؛ ونظرًا لارتباط الشرقية بالطقوس والعبادات اليومية كانت موضوعاتها المصورة تحمل مفهومًا عقائديًا يواكب المذهب القبطي، فكانوا يصورون موضوعا واحدا، أو موضوعين، أو ثلاثة موضوعات.

فقد يصور الفنان موضوعًا واحدًا كاملًا يملأ الشرقية دون وضع فاصل، مثل حنية حجرة رقم (٧٠٩) بدير أرميا بسقارة (لوحة ٢)، حيث صور فيها السيد المسيح جالساً على العرش منفرداً فوق وسادة مزخرفة بزخارف هندسية، يليها إلى أسفل العرش باللون الأحمر ومزخرف بالجواهر والأحجار الكريمة، أما خلفية الشرقية فهي باللون الأبيض وينتشر عليها دوائر سوداء اللون بداخلها أشكال زهور باللون الأبيض، أما العرش فمحاط بشكل بيضاوي باللون الأسود يفصله عن الميداليات التي تحمل صوراً تمثل الفضائل والمنتشرة على الجدار الجانبي للحنية من الداخل، والمسيح هنا يرتدي رداءاً أرجواني اللون فوقه عباءة باللون القرمزي، ويمسك الكتاب المقدس المزخرف بالجواهر بيده اليسرى، ويشير بعلامة البركة بيده اليمنى، وقد نجده ملتحياً وذي شعر طويل أسود خلف الرأس، وتحيط برأسه هالة مستديرة بداخلها صليب مزخرف باللونين الأبيض والأحمر، وترجع للقرن السادس الميلادي[١٠].

[٨] لقد مرت العمارة الدينية المسيحية بالعديد من المراحل لمزيد من المعلومات راجع :

MEINARDUS, O., *L'Égypte copte, Citadelles & Mazenod*, Paris, 1999

[9] ATALLA, N., *Coptic art, Sculpture- Architecture,* Vol. 2, Cairo, 25-26

[١٠] قادوس، عزت، *الآثار القبطية والبيزنطية*، دار المعرفة الجامعية، ٢٠١١م، ١٤٨

(لوحة ٢) حنية (رقم ٧٩٨٩) حجرة رقم (٧٠٩) بدير أرميا بسقارة، القرن السادس الميلاديّ

نقلاً عن GABRA, *The Illustrated Guide to the Coptic Meuseum and Churches of Old Cairo,* 2007, 78 – 79

ومع زيادة مساحة الكنيسة وتضخم المبنى، صارت الشرقية أكبر مساحة مما سبق، فقام الفنان بتقسيمها إلى موضوعين أو ثلاثة موضوعات حتى يظل الفنان القبطي محافظًا على ملء الفراغات بالزخارف، ففي تصوير موضوعين نجد تكوينا ممزوجا من موضوعين متصلين أو منفصلين، وقد نجد فاصلا أفقيا يفصل بين التكوينين، وغالباً ما يصور في التكوين العلوي السيد المسيح في مُلكه ويكون في هالة النور (mandorla) وحوله الأربعة كائنات غير المتجسدة وملاكين على كل جانب، أما الجزء السفلي، فغالباً ما نجد السيدة العذراء في وضع الصلاة – يظهر هذا في التكوين المزدوج فقط – محاطة بالإثني عشر رسولاً، وقد يضاف بعض القديسين مثل حنية كنيسة XVII بباويط[11](لوحة ٣).

[11] CLEDAT, J.,« Le monastère et la nécropole de Baouit II», *MIFAO XII*, le Caire, 1904/06, Pl. XLII.

(لوحة ٣) شرقية (٧١١٨) كنيسة XVII بباويط

نقلاً عن Gabra, The Coptic Museum Old churches, Logman 1993, 58-59

أما بالنسبة للتكوين الثلاثي فلم نجد سوى مثلا واحدا نجد بقاياه موجوداً في دير الملاك بنقلون وترجع للقرن ١٢م[١٢].

ولكننا وجدنا نوعًا جديدًا من الزخارف يرجع للقرنين الخامس والسادس الميلادي، وهو إدخال أعمدة مزينة بتيجان داخل الشرقية، فتكون مجموعة من النيشيس (Niches) ويرسم بداخلها صور للقديسين، ويظهر ذلك بوضوح في الدير الأبيض والدير الأحمر.

بالنظر إلى الفص الشمالي (الشرقية) للتريكونش (Triconch) للدير الأحمر (لوحة ٤) – الذي نال جانبًا كبيرًا من الترميم على يد البعثة الأمريكية – نجدها مقسمة لثلاثة مستويات وهم:

- المستوى الأول: بطاركة الإسكندرية.
- المستوى الثاني: رؤساء الدير الأبيض.
- المستوى الثالث: نصف قبة مزينة بأيقونة العذراء المرضعة[١٣].

[12] KUPELIAN, *New testament scenes in Coptic Monasteries*, 2016, 59

[13] BOLMAN, E., *The Red Monastery Church Beauty and Asceticism in Upper Egypt*, American Research center in Egypt, 2016, 6

(لوحة ٤) الشرقية الشمالية بالدير الأحمر

نقلاً عن BOLMAN, *The Red Monastery Church Beauty and Asceticism*, 6

وبرغم من اختلاف حجم الحنايا، إلا أن موضوعاتها تشير إلى السيد المسيح، إما بتصويره بشكل صريح سواء بتصويره طفلا مع أمه أو ضابط الكل (البانطوكراطور) أو وضع أحد رموزه مثل الصليب.[١٤] فالصليب من أقدم الرموز استعمالًا وقد شاع استعماله منذ القرن الثالث الميلادي، والصليب هو الرمز الكامل للسيد المسيح لأنه ضحى بنفسه من أجل البشر، فأصبح الصليب الرمز الرسمي للمسيحيين، فهو يعني مغفرة الخطايا والخلاص[١٥]، وللصليب أشكال مختلفة، ولكن أهم شكلين ظهرا في حنية الهيكل هما:

[١٤] للصليب أشكال كثيرة منها صليب حرف التاو T، الصليب اللاتيني، الصليب العشري X ، والصليب القبطي لمزيد من المعلومات حول أشكال الصليب راجع : أميرة عبد الملك، "الصليب فى الفنون الكبرى القبطية (النحت والجداريات): الشكل والمدلول"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الآداب/ جامعة الإسكندرية، ٢٠١٥م

[١٥] فيرجستون، جورج، *الرموز المسيحية ودلالتها*، ترجمة يعقوب جرجس نجيب، ١٩٦٤م، ٧٠-٧١

١. الصليب المزين بنباتات (لوحة ٥)، مثل الصليب الذي وجد في منطقة جبل القلالي بالبحيرة، وهو يرمز للقيامة.

٢. صليب عليه كفن (لوحة ٦)، وقد وجد بالدير الأبيض وبدير الأنبا أنطونيوس بالبحر الأحمر، وهو يرمز للمجئ الثاني.

(لوحة ٥) صليب كيليا

نقلا عن MIQUEL, P., *Déserts Chrétiens d'Égypte*, Nice, 1993, Pic 67

(لوحة ٦) صليب الدير الأبيض

© تصوير الباحث

يوم ٢٠١٦/٢/٤

إذا فقد خُصصت الشرقية لتصوير السيد المسيح البانطوكراطور الجالس على العرش أو على المركبة النارية[١٦]، أو أحد رموزه.

القبة (Dome):

ترمز القبة إلى السماء، لذا اهتم الفنان القبطي بزخرفة القبة ليظهرها وكأنها ملكوت السموات؛ لذلك تم أخذها بعين الاعتبار في تصميم زخرفة غرف المذبح، فقد نص التوجيه على أنه يجب تزيين قباب الهياكل

[١٦] حسب رؤية حزقيال،الكتاب المقدس، سفر حزقيال: أصحاح ١، آية ٤ –٢١.

بما يتماشى مع رؤية القديس يوحنا لأورشليم السماوية[١٧]، أي أنها يجب أن تحتوي على صورة السيد المسيح، وبعد ذلك المخلوقات الأربعة غير المتجسدة [١٨]، وسوف نستعرض السيبوريوم وقبة الهيكل.

السيبوريوم (ciborium):

هي قبة (مظلة) مرفوعة على أربعة أعمدة، وتوضع أعلى المذبح في الكنيسة، وهو عنصر مميز للكنيسة القبطية الأرثوذكسية، ولها عددة أشكال منها المخروطي، الهرمي، القبوي، اللوزي، والكمثري، وكانت تُصنع من الخشب، الحجر، أو المعدن، وقد وجدت في كنائس القاهرة، وأبو مينا[١٩]، وأخميم، ولقد نالت السيبوريوم نفس الاهتمام من فناني الأيقونات من ناحية الرسومات والترميم، وقد وصلت إلى قمة الفن في القرن الثامن عشر[٢٠].

(لوحة ٧) صورة توضح السيبوريوم فوق المذبح بالمذبح الرئيس كنيسة أبي سيفين بمصر القديمة

نقلًا عن: GABRA, *The Treasures of Coptic Art*, 244

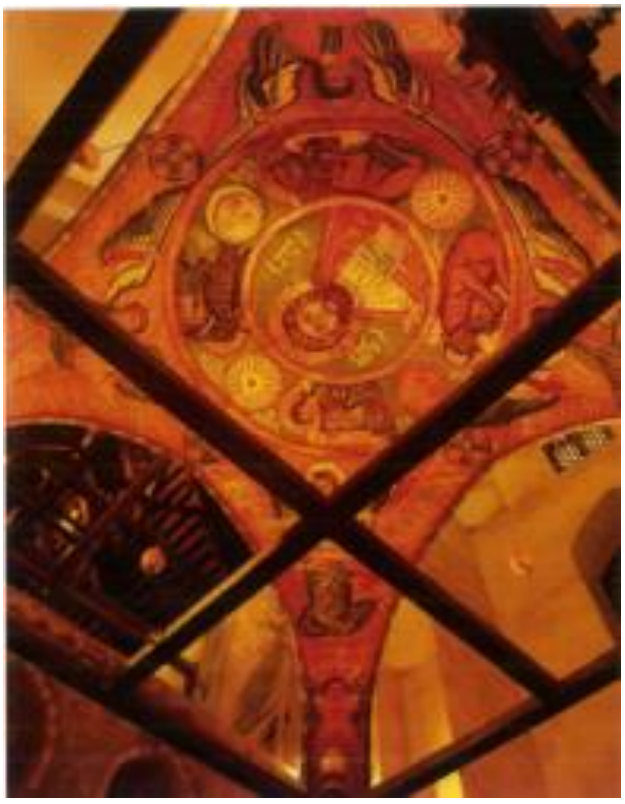
[١٧] الكتاب المقدس، سفر رؤيا يوحنا: أصحاح ٤، آية ١-١١

[18] ASSFALG,J., *Geschichte der kirchlichen georgischen Literatur, auf Grund des ersten Bandes der georgischen Literaturgeschichte von K. Kekelidze bearbeitet*, (Studi e Testi, 185.) xvii, 521 pp. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1955, 81-85

[19] http://ccdl.libraries.claremont.edu/cdm/singleitem/collection/cce/id/203/rec/1 (Access in 18/12/2016)

[20] JEUDY, A., *Icon et Ciboria: relation entre les ateliers coptes de peinture d'icônes etl'iconographie du mobilier liturgique en bois*, 2004, 68

توزع الزخرفة على ثلاثة مستويات: داخل القبة، والأقواس الكروية، وقطع الزاوية من الأقواس (العقود). ونادراً ما يتم تمديده إلى الأعمدة التي تدعم الهيكل، وغالبًا ما نجد دائمًا في السيبوريوم، تصوير السيد المسيح البانطوكراطور يحمل الكتاب بيده اليسرى ويبارك بيده اليمنى، وتحيط به المخلوقات الأربعة غير المتجسدة وأحيانًا الشمس والقمر، وهذا التصوير هو مشتق من حنية الكنيسة، والتي غالبًا ما يصور بها السيد المسيح بنفس الشكل، كما يدعم الفنان التركيب الدائري الذي في وسط القبة بتصوير الملائكة تمد أجنحتها لتحيط بالتصوير، أما في الزوايا فقد مزج بين العهدين القديم والجديد، فنجد تصوير للبشارة وذبح إسحق بشكل منهجي على الزاوية التي تواجة الصحن، كما في بعض الأحيان نجد تطهير أشعياء[٢١]، وبشارة زكريا الكاهن (والد يوحنا المعمدان)[٢٢]، واستقبال سمعان الشيخ للطفل يسوع في الهيكل[٢٣]، وهارون الكاهن الأكبر، وموسى، يطلقون لوحي الشريعة[٢٤]، ولعل من أقدم النماذج هي **مظلة المذبح الرئيس كنيسة أبي سيفين بمصر القديمة** (لوحة ٧ – ٨).



(لوحة ٨) مظلة المذبح الرئيس كنيسة أبي سيفين بمصر القديمة (من الداخل)

يظهر فيها السيد المسيح محاطًا بالحيوانات الأربعة غير المتجسدة في دائرة تحملها الملائكة

نقلاً عن جبره، *الكنائس فى مصر منذ رحلة العائلة المقدسة إلى اليوم*، ٢٠١٦م، ١٠٢

[٢١] الكتاب المقدس، سفر إشعياء أصحاح ٦

[٢٢] الكتاب المقدس، سفر لوقا أصحاح ١

[٢٣] الكتاب المقدس، سفر لوقا أصحاح ٢، آية ٢٥–٣٢

[24] JEUDY, *Icon et Ciboria: relation entre les ateliers*, 68

كانت السيبوريوم يتم ترميمها لكي يعاد استخدامها في عصور لاحقة، مثل سيبوريوم الكنيسة المعلقة الذي يرجع للعصر الفاطمي (بين القرن ١٠ و١١م) والمحفوظة بالمتحف القبطي، إلا أن بعض العناصر الزخرفية الشعبية المرسومة عليها ترجع إلى نهاية القرن ١٤م (العصر المملوكي) وإلى القرن ١٧م (العصر العثماني)، وهو دليل على إعادة استخدام السيبوريوم مع إضافة بعض العناصر الزخرفية الشعبية[٢٥].

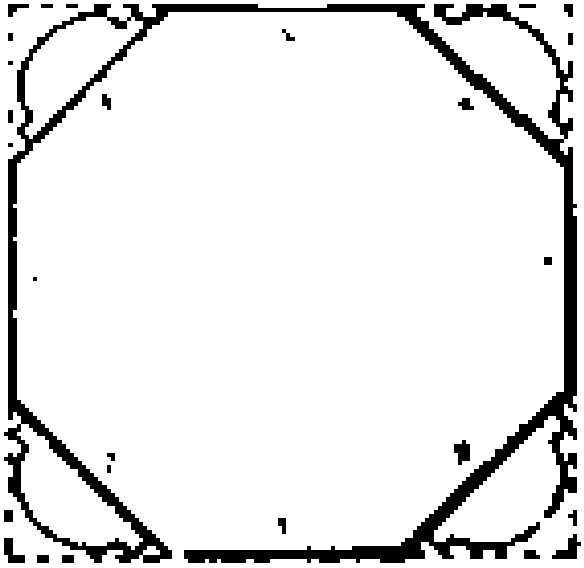
قبة الهيكل:

لم تقل قبة الهيكل أهمية عن السيبوريوم رغم ندرة قباب الهياكل المرسومة، ولكن سوف نعرض بعض النماذج التي لازالت تحتفظ برسوماتها حتى يومنا هذا، ولعل من خلال دراستنا لها يمكن أن نصل إلى تصور كامل لأهم الموضوعات التي تناولها الفنان القبطي أثناء زخرفته لها. وسوف نعرض أنموذجين لقبة الهيكل:

أولًا قبة الهيكل البحري بكنيسة القديس مكاريوس الكبير بدير أبي مقار:

سمي هذا الهيكل بهيكل مارمرقس لدفن رأس مارمرقس به لفترة طويلة، والهيكل مربع الشكل وينفصل عن الكنيسة ككل بحجاب خشبي تتخلله بعض الحشوات القديمة من الحجاب الأثري، وهذه الحشوات ترجع للعصر الفاطمي.

و أهم ما يميز الهيكل هي الرسومات الجدارية في مثمنات القبة (لوحة ٩) وهي تنقسم إلى:



(لوحة ٩) رسم تخطيطي لقبة الهيكل البحري بكنيسة القديس مكاريوس الكبير بدير أبا مقار

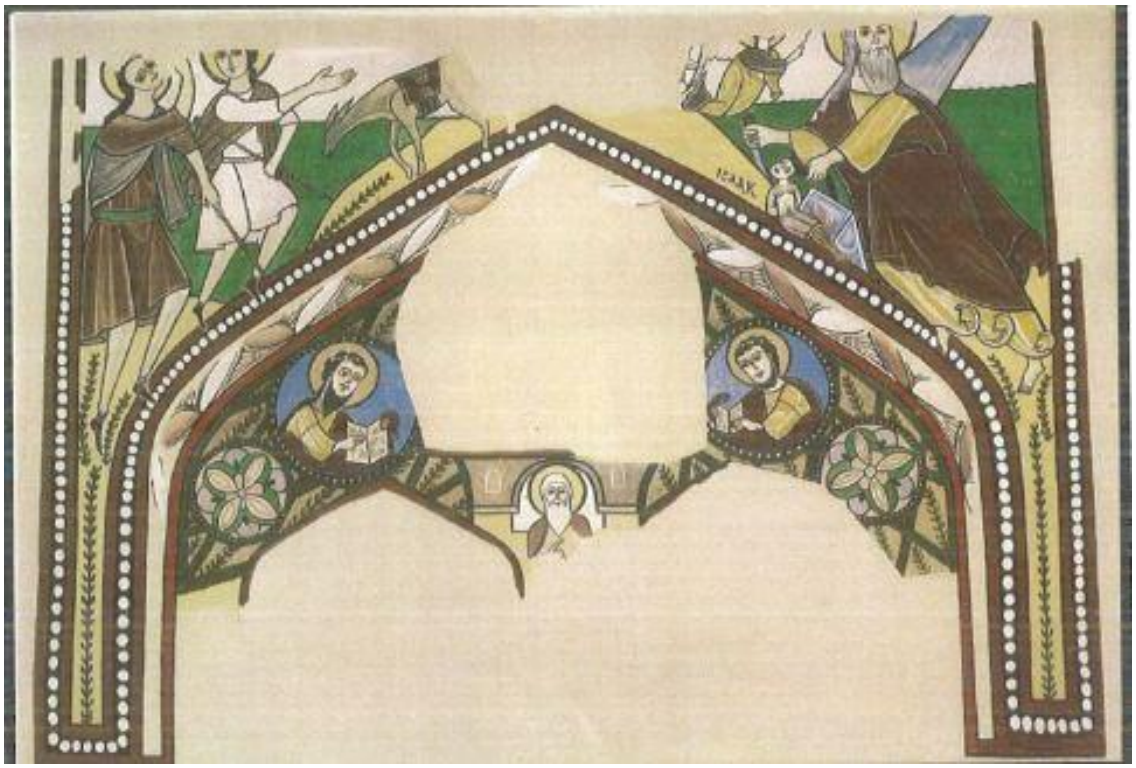
نقلاً عن كامل، ماري،" فن الرسوم الجدارية والأيقونات في أديرة وادي النطرون"، *رسالة ماجستير*، كلية السياحة والفنادق، جامعة الإسكندرية، ٢٠٠٧، ١٤٥

[25] JEUDY, *Icon et Ciboria: relation entre les ateliers*, 83

١. على الجدار الغربي: منظر ملاكين حول العقد وعلى جانبيهما يوجد أيقونتان لقديسين وهما أبي نوفر السائح وقديس آخر وبالجهة الأخرى راهب ومعه شاب.

٢. في داخل التجويف الذي يعلو الزاوية الشمالية الغربية نجد نياحة السيدة العذراء، وفي الجهة اليمنى منظر حلم يعقوب، وفى الجهة اليسرى السيد المسيح يوجه نثنائيل.

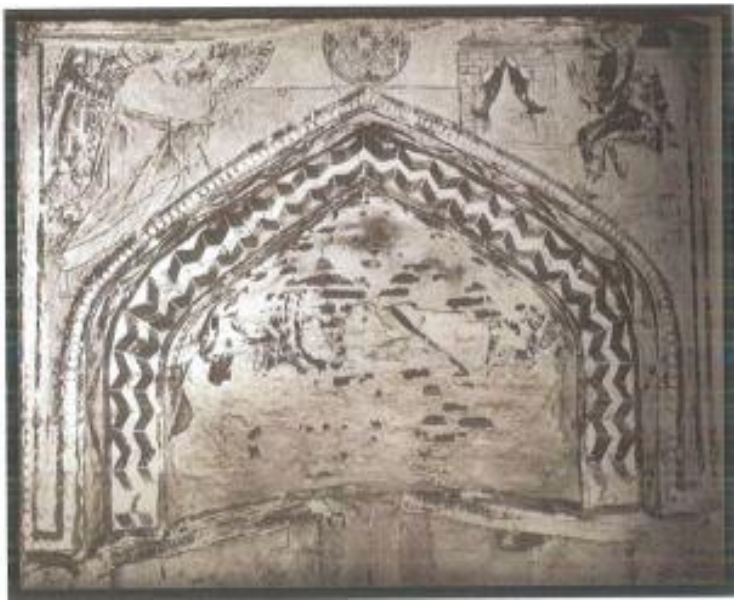
٣. في الضلع الثالث (لوحة ١٠) نجد ثلاثة مناظر: داخل العقد نجد ثلاث دوائر بداخلها اثنان من إلانجيلين وهما: متى ولوقا، وأسفلهم يوجد شخص يفترض أن يكون مرقس أو يوحنا أو بطرس، المنظر الثانى: هو تقديم إسحق، المنظر الثالث قيامة السيد المسيح.



(لوحة ١٠) الضلع الثالث نجد ثلاث دوائر بداخلها اثنان من إلانجيلين وهما: متى ولوقا تقديم إسحق

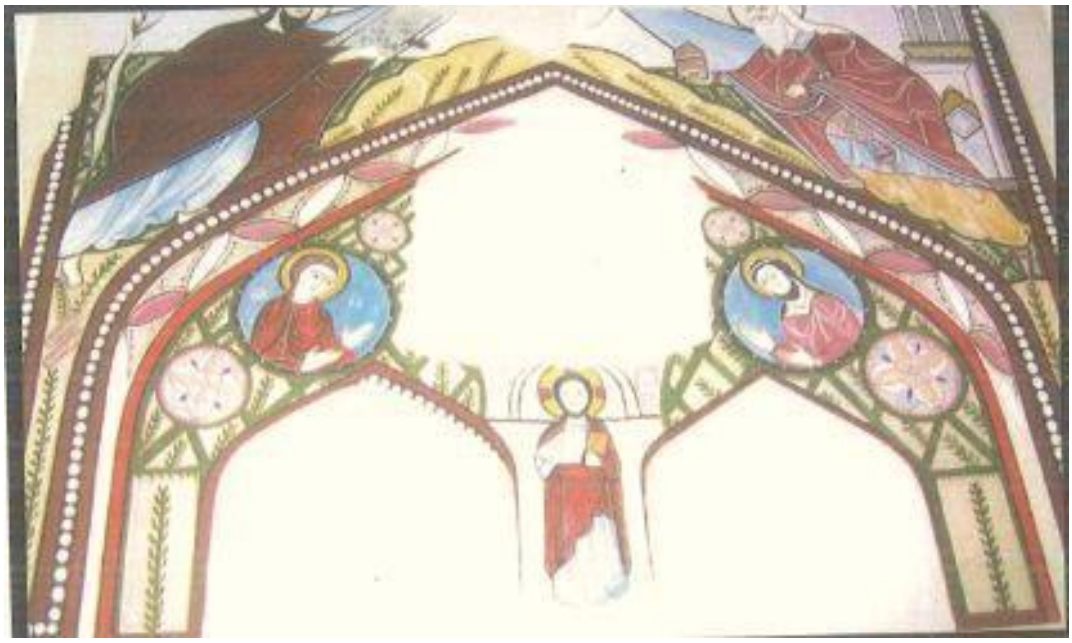
LEROY, Les peintures des couvents du Ouadi Natroun, le Caire (La peinture murale chez Jes Coptes II - *MIFAO* 101, 1982, 36

٤. داخل العقد منظر ميلاد السيد المسيح وأيضا منظر البشارة (لوحة ١١).



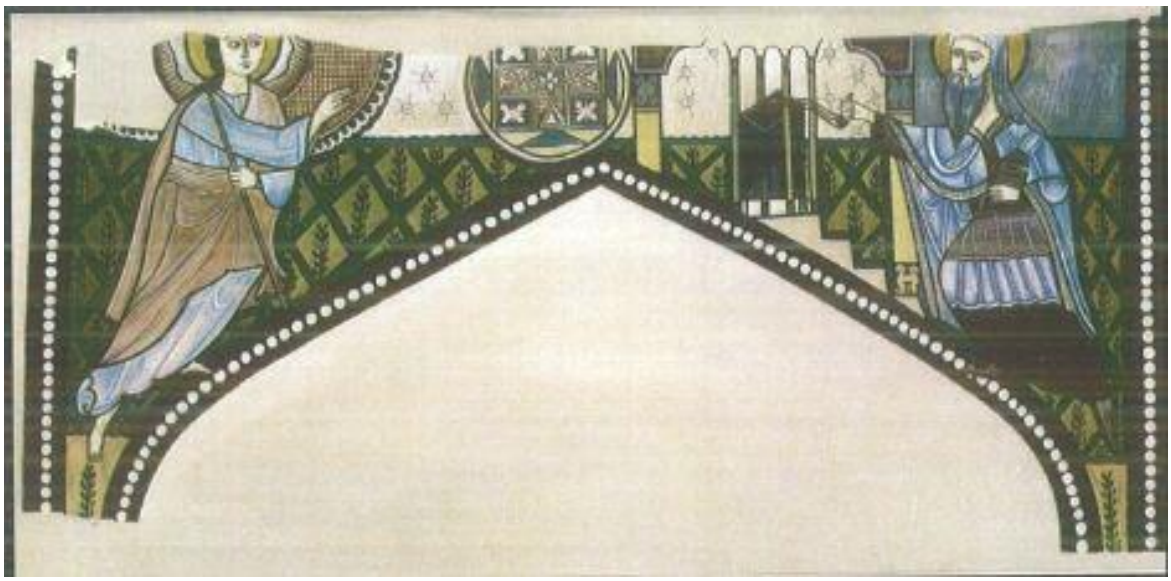
(لوحة ١١) مشهد البشارة
LEROY, Les peintures des couvents du Ouadi Natroun, 1982, PL.41

٥. نجد بالجهة اليسرى موسى النبي واليمنى هارون الكاهن، وداخل العقد يوجد تمثيل العذراء مريم والقديس يوحنا المعمدان والسيد المسيح (لوحة ١٢).



(لوحة ١٢) نجد بالجهة اليسرى موسى النبي واليمنى هارون الكاهن
LEROY, *Les peintures des couvents du Ouadi Natroun*, 54

٦. نجد منظر بشارة الملاك لزكريا النبى (لوحة ١٣).



(لوحة ١٣) منظر بشارة الملاك لزكريا النبى

LEROY, *Les peintures des couvents du Ouadi Natroun*,, PL. 62

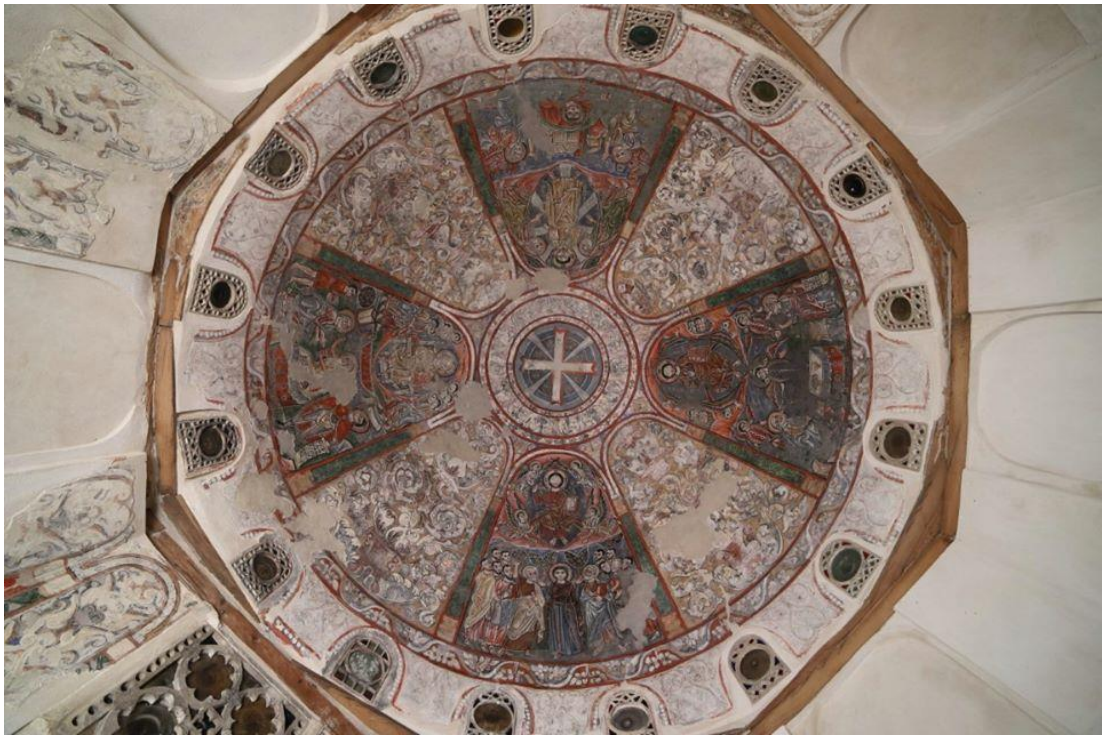
٧. في الجهة اليسرى نجد تمثيلا لرؤية أشعياء والسيرافيم وبالجهة اليمنى مقابلة إبراهيم مع ملكي صادق.

٨. منظر أيوب وأصدقائه، وداخل العقد ممثل منظر عماد السيد المسيح لكنه مهشما تماما.

ثانيًا: قبة الهيكل الرئيس بالكنيسة الأثرية بدير السريان بوادي النطرون:

خلال موسم ربيع ٢٠١٩م للبعثة الهولندية بدير السريان بوادي النطرون تحت قيادة البروفسور كارل إينيمي، والتي تركز العمل في الجزء الشرقي من الكنيسة، كشفت لنا البعثة عن جداريات حفظت تحت الجص في قبة الهيكل، وقد كانت في حالة جيدة، ويظهر في القبة دمج الموضوعات المصورة بين العهدين القديم والجديد، ولعل الموضوع الرئيس فى الأربع جهات هو الظهور الإلهي (Theophany) سواء أي تصوير أقنوم الآب بشكل رجل كبير السن أو أقنوم الابن (عمانوئيل)، أما الموضوع الثاني فيدور حول سر إلإفخارستيا، سواء ظهوره في رؤى الأنبياء المختلفة، أو اجتماع إبراهيم وملكي صادق.

تتكون القبة من صليب في الوسط و٨ مشاهد (٤ مشاهد لأشخاص و ٤ أجزاء زخارف)، وسوف نتناول كل جزء علي حدي حتى نتمكن من شرحه وأبراز ما صور فيه (لوحة ١٤).



(لوحة ١٤) صورة قبة الهيكل الرئيس بالكنيسة الأثرية بدير السريان بوادي النطرون

نقلًا عن INNEMÉE, *Project Report, A Memorial for Abbot Maqari of Deir al-Surian* (Egypt), 186

في الشرق: العذراء وسط ١٢ تلميذاً وفوقهم المسيح على العرش (لوحة ١٥)

يظهر السيد المسيح جالسا على عرش، ويحيط برأسه هالة بداخلها صليب، ويمسك بيده اليسرى كتابًا مفتوحًا، ويحيط بالعرش أربعة ملائكة، أما في الأسفل، فنجد السيدة العذراء في المنتصف واقفة ورافعة يديها في وضع الصلاة وحولها التلاميذ الإثنا عشر.

(لوحة ١٥) الجزء الشرقي: العذراء وسط ١٢ تلميذاً وفوقهم المسيح على العرش

نقلًا عن INNEMÉE, *Project Report, A Memorial for Abbot Maqari of Deir al-Surian (Egypt)*, 186

في الغرب: مشهد التجلي (لوحة ١٦)

ذكر هذا الحدث ثلاثة مرات من العهد الجديد[٢٦]، حيث أخذ السيد المسيح بطرس ويعقوب ويوحنا معه وصعد الجبل ليصلي، وبينما كان السيد المسيح يصلي تغيرت هيئته إلى صورة ممجدة وأصبحت ملابسه بيضاء ناصعة، وظهر موسى وإيليا وتحدثا معه، وغطتهم سحابة وسمع صوتا يقول: "هذا هو ابني الحبيب. له اسمعوا" ثم ارتفعت السحابة واختفى موسى وإيليا وظل يسوع وحده مع تلاميذه الذين كانوا خائفين، ثم حذرهم يسوع من أن يخبروا أحدا بما رأوه حتى يقوم من الأموات، وتعيد الكنيسة القبطية الأرثوذكسية بعيد التجلي يوم ١٣ مسري من كل عام.

يظهر السيد المسيح ممسكًا في يده اليسرى كتابا مغلقا (الكتاب المقدس) ويعطي بيده اليمنى البركة وعلى يمينه يقف موسى النبي، وعلى اليسار إيليا النبي. وفي أسفل الجدارية نجد في اليسار بطرس ثم يعقوب ثم يوحنا، وخلف كل منهم كنيسة تختلف عن الأخرى.

[٢٦] الكتاب المقدس، أنجيل متى أصحاح ١٧، آية ١-٩، أنجيل مرقص أصحاح ٩، آية ٢-١٣، أنجيل لوقا أصحاح ٢٨، آية ٢٨-٣٦

(لوحة ١٦) الجزء الغربي: مشهد التجلي

نقلًا عن INNEMÉE, *Project Report, A Memorial for Abbot Maqari of Deir al-Surian (Egypt)*, 186

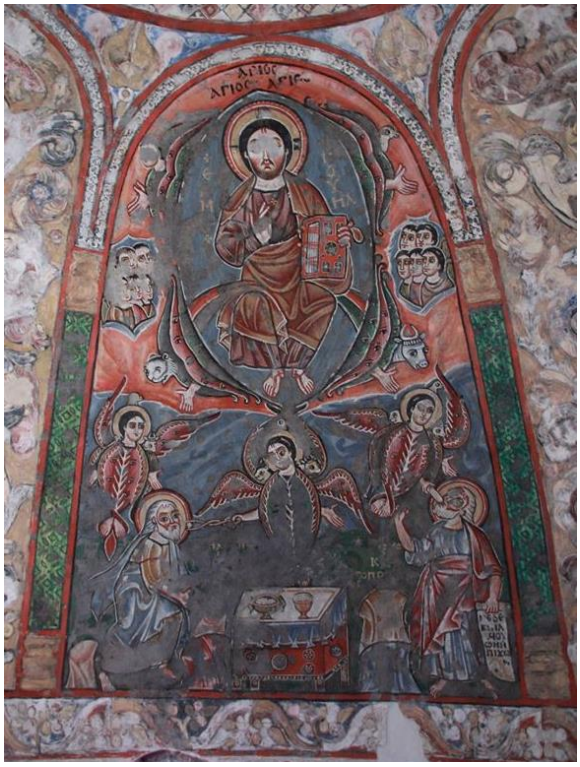
في الشمال: أشعياء وحزقيال وفوقهما المسيح على العرش (لوحة ١٧)

يظهر السيد المسيح كشاب جالسٍ على عرشه، وممسكٍ في يده اليسرى كتابا مغلقا (الكتاب المقدس) ويعطي بيده اليمنى البركة. ويحيط به الأربعة كائنات غير المتجسدة (أحدهم بوجه طائر والثاني بوجه إنسان والثالث بوجه ثور والرابع بوجه أسد)، وفي الأسفل يظهر ثلاثة من السيرافيم، أحدهم مع حزقيال النبي، والآخر يمسك بملقاط ليطهر فم أشعياء، والثالث خلف أشعياء، وقد أبدع الفنان في إنتاج الجدارية كما جاءت في رؤيتي أشعياء النبي وحزقيال النبي[٢٧].

يسجل لنا أشعياء النبي رؤياه الشهيرة، إذ رأى الله القدوس جالسًا على كرسي عالٍ ومرتفع وأذياله تملأ الهيكل، رآه في مجده الفائق تُسبحه طغمة السيرافيم، و أحد السيرافيم أخذ جمرة بالملقط من على المذبح وطرحها في فيّه، وقال له: إن هذه لمست شفتيك ترفع آثامك وتطهر من جميع خطاياك[٢٨].

[٢٧] يصف لنا حزقيال النبي في رؤياه مجد الله أي عرش الله المحاط بالملائكة وبالأربعة كائنات غير المتجسدة. راجع (الكتاب المقدس، سفر حزقيال، أصحاح ١)

[٢٨] الكتاب المقدس، سفر إشعياء أصحاح ٦



(لوحة ١٧) الجزء الشمالي: أشعياء وحزقيال وفوقهما المسيح على العرش

نقلًا عن INNEMÉE, *Project Report, A Memorial for Abbot Maqari of Deir al-Surian (Egypt)*, 186

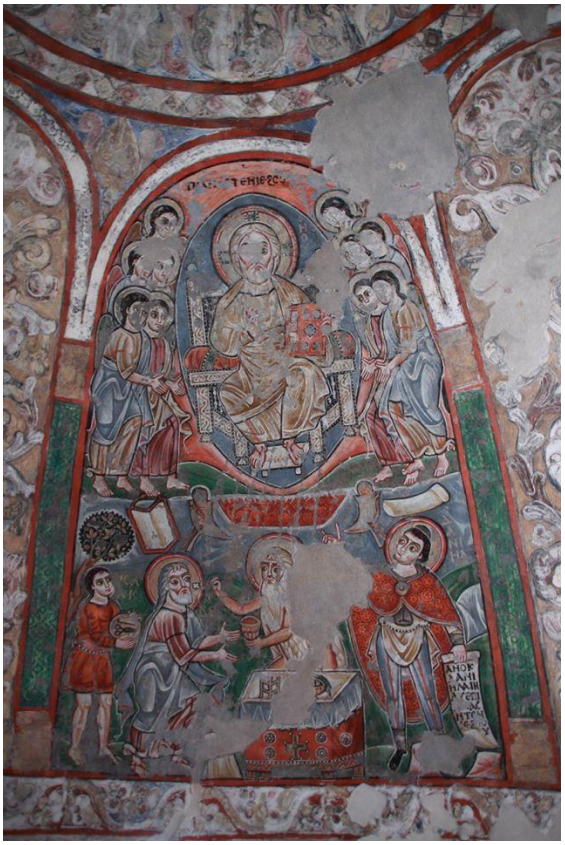
في الجنوب: النبي دنيال وبجواره ذبيحة ملكي صادق لإبراهيم وفوقهما رجل كبير (لوحة ١٨)

يظهر السيد المسيح كرجل كبير السن جالسا على عرشه، وممسكًا في يده اليسرى كتابا مغلقا (الكتاب المقدس) ويعطي بيده اليمنى البركة، وتحيط به الملائكة ستة عن يمينه وستة عن يساره، وأسفله يظهر دانيال وملكي صادق وإبراهيم وإسحق، ويمكن التعرف على دانيال الواقف على يمين الناظر إلى الأيقونة من خلال زيه الفارسي المميز، وهو يحمل في يده اليسرى كتاباً مكتوبا عليه بالقبطية "انا دانيال.. رأيت عرشاً وعليه جلس قديم الأيام.."[٢٩] ، ومن ثم يُشير بيده اليمنى إلى الجالس على العرش، كذلك يظهر ملكي صادق وهو يناول إبراهيم الإفخاريستيا من خلال ماستير[٣٠].

كذلك يظهر في الصورة إسحق وهو يحمل مقصاً وأداة أخرى، برغم أن لقاء إبراهيم وملكي صادق ملك ساليم كاهن الله العلي كان قبل ميلاد إسحق بسنين كثيرة، ولكن بطبيعة الحال فإن عامل الزمن كثيراً ما يختفي في فن الأيقونات والجداريات، وتظهر الرمزية، وبالطبع فإن الربط بين قديم الأيام، والمسيح، وكهنوت المسيح المرموز إليه بكهنوت ملكي صادق الأعلى من كهنوت هارون.

[٢٩] الكتاب المقدس، سفر دانيال، أصحاح٧، آيه ٩-١٠

[٣٠] اداة من أدوات المذبح تشبه المعلقة تستخدم ليتناول بها المؤمنون الدم أثناء سر الإفخارستيا (التناول)؛ راجع أثناسيوس، معجم المصطلحات الكنسية، جـ.٣، ط.١، ٢٠٠٣، ٢٢٤



(لوحة ١٨) الجزء الجنوبي: النبي دنيال وبجواره ذبيحة ملكي صادق لإبراهيم وفوقهما رجل كبير

نقلًا عن INNEMÉE, *Project Report, A Memorial for Abbot Maqari of Deir al-Surian (Egypt)*, 186

الموضوعات المرتبطة بالهيكل:

بما أن الهيكل هو أقدس مكان بالكنيسة وبه يحدث سر الإفخاريستيا، كان من الضروري أن يزينه الفنان بشكل مختلف فاهتم دائمًا بوضع أيقونة السيد المسيح جالسًا على العرش، وطالما وجد عرش الله يجب أن نجد حوله الملائكة لخدمته، ولعل أهم طاغمتين في الملائكة هما السيرافيم والشاروبيم؛ ولذلك أعطاهم أهمية كبيرة في الرسم، كما نجد أيضًا أنه صور بعض الموضوعات الأخرى مثل ذبيحة إسحق، وتقدمة ملكي صادق وهي مرتبطة بسر الإفخاريستيا، وسوف نتعمق في هذه الموضوعات لنظهر أسباب اختيار الفنان لهذه الموضوعات بصورة أوضح.

الملائكة[٣١]: السيرافيم:

هي لفظة عبرية تعني "المشتعل أو المحترق"، وقد ورد ذكره في رؤيا أشعياء النبي (سفر أشعياء، أصحاح ٦) وهو أحد الطغمات السمائية العالية التي تحلق فوق العرش، وعملها الأساس هو عبادة الله وتسبيحه على الدوام، وخدمته، ولكل واحد من طغمة السيرافيم ستة أجنحة، باثنين يغطي وجهه، وباثنين

[٣١] لمزيد من المعلومات حول الملائكة راجع :

ALFY, N., *Study of the scenes of Angels in coptic wall paintings*, Cairo, 2008

يغطي رجليه، من بهاء الجالس على العرش، ويطير باثنين لينفذ مشيئته، وهم يصرخون ليل ونهار قائلين: "قدوس، قدوس، قدوس، رب الجنود مجده ملء كل الأرض"[٣٢].

الشاروبيم :

هي لفظة يونانية أما بالعبرية تنطق "كاروبيم"، وكان أول ذكر لها في الكتاب المقدس في سفر التكوين، بعد طرد آدم وحواء من جنة عدن[٣٣]، وخصص الرب كاروبًا لشجرة الحياة، لمنع آدم من الوصول إليها والأكل منها، فيحيا إلى الأبد في الخطية[٣٤].

وحين يرد ذكر الطغمات السمائية تتقدمها طغمتا السيرافيم والشاروبيم، فهي الأقرب إلى العرش السماوي[٣٥]؛ ولذلك نجد الفنان رسمهم في الهيكل وبالأخص في المثلث الأفقي للقبة، يصور الملائكة وبالأخص الشاروبيم، مثل هيكل البابا بنيامين بدير أبي مقار (لوحة ١٩)، وتقرر نفس التصوير بالهيكل الرئيس بالكنيسة الأثرية بدير السريان[٣٦] (لوحة ٢٠).

(لوحة ١٩) تصوير للشاروبيم بهيكل البابا بنيامين بدير أبا مقار

نقلًا عن186 ,INNEMÉE, *Project Report, A Memorial for Abbot Maqari of Deir al-Surian (Egypt)*

[٣٢] الكتاب المقدس، سفر أشعياء، أصحاح ٦ ، آيه ٣

[٣٣] الكتاب المقدس، سفر تكوين أصحاح ٣، آيه ٢٤

[٣٤] إسكندر، ميخائيل، *دراسة شاملة عن سكان السماء وطغمات الملائكة الأبرار*، مكتبة المحبة، ٢٠٠١م، ١٦-١٧

[٣٥] أثناسيوس، *معجم المصطلحات الكنسية*، جـ.٢، ط١، ٢٠٠٢، ٢٣٣

[36] https://www.academia.edu/10957879/A_Memorial_for_Abbot_Maqari_of_Deir_al-Surian_Egypt_Wall_Paintings_and_Inscriptions_in_the_Church_of_the_Virgin_Discovered_in_2014 (Access in 18/12/2016)

(لوحة ٢٠) تصوير للشاروبيم بالهيكل الرئيس بالكنيسة الأثرية بدير السريان

نقلًا عن INNEMÉE, Project Report, A Memorial for Abbot Maqari of Deir al-Surian (Egypt), 186

الأربعة غير المتجسدة:

هم من طغمة الشاروبيم ويحملون عرش الله، وقد وصفهم حزقيال النبي بالتفصيل[٣٧]، كما جاء ذكرهم في سفر رؤيا يوحنا ووصفهم كالآتي:

الأول شبه أسد، والثاني شبه ثور، والثالث شبه إنسان، والرابع شبه نسر، وهم يطلبون ويتشفعون من أجل الإنسان ومختلف الحيوانات[٣٨].

لذا صورهم الفنان دائمًا حول عرش الله فنجدهم في الحنيات، والسيبوريوم، وأيضًا قبة الهيكل ليؤكد على ما جاء في الكتاب المقدس أنهم يحملون عرش الله.

هناك العديد من التفسيرات حول هذا الموضوع مثل

تشبتهم للكتاب البشائر الأربعة:

- شبه متى بالإنسان

[٣٧] الكتاب المقدس، سفر حزقيال أصحاح ١، آيه ١٠

[٣٨] الكتاب المقدس، سفر رؤيا يوحنا أصحاح ٤، آيه ٦-٧

- شبه مرقس بالأسد
- شبه لوقا بالثور
- شبه يوحنا بالنسر

هناك تفسير آخر أن هذه الكائنات ترمز للسيد المسيح فقد ولد كإنسان وذبح كثور وقام من بين الأموات كأسد وصعد للسماء منتصرًا كنسر.

تقدمة إبراهيم:

أراد الله اختبار حب إبراهيم فطلب منه تقديم ابنه الوحيد كذبيحة، وبالفعل كاد إبراهيم يقدم ابنه ذبيحة، ولكن الله منعه من تقديم هذه الذبيحة، فقدم إبراهيم كبشًا عوض إسحق ابنه[٣٩]. ومن هنا فسر آباء الكنيسة خلاص إسحق بالكبش، كفداء السيد المسيح للكنيسة على خشبة الصليب؛ لذا تصلي الكنيسة في يوم خميس العهد قسمة ذبح إسحق وهي تذكر تقديم المسيح نفسه كذبيحة[٤٠].

من خلال حصر التصاوير الجدارية المستوحاة من العهد القديم والمنفذة بواسطة G.van Loon، هذا المشهد تم إعادة تصويره على عقد الشرقية، وهو ممثل في أربع كنائس مهمة في مصر (دير الأنبا أرميا بسقارة، ودير أبي مقار بوادي النطرون، وكنيسة أبي سيفين بمصر القديمة، ودير الأنبا أنطونيوس بالبحر الأحمر)[٤١].

تقدمة ملكي صادق:

عند عودة أبينا إبراهيم من (كسرَةِ كدَرلَعَوْمَرَ) والملوك الذين معه، استقبله "مَلكي صادق" كاهن الله العلي وباركه[٤٢]، وقد كانت تقدمته خبز وخمر[٤٣]، وهي رمز لذبيحة الإفخارستيا، وشبه ملكي صادق بالسيد المسيح في أوجه كثيرة، كما شرح بولس الرسول: "مُشَبَّهٌ بابنِ اللهِ"[٤٤].

تقدمة يفتاح الجلعادي:

يفتاح هو أحد قضاة إسرائيل، كان قد نذر إذا انتصر في الحرب سيقدم ذبيحة لله أول من يقابله، فقابل ابنته[٤٥]، ونجد هذا المنظر مصور في الهيكل الأوسط للكنيسة الأثرية بدير الأنبا أنطونيوس بالبحر الأحمر.

---

[٣٩] الكتاب المقدس، سفر تكوين أصحاح ٢٢، آيه ١- ١٣

[٤٠] الخولاجي المقدس، *دير السيدة العذراء (المحرق)*، مطبعة دير مارمينا العجائبي بمريوط، ٢٠٠٦، ٦٦٦- ٦٧٢

[41] JEUDY, *Icon et Ciboria: relation entre les ateliers*, 68

[٤٢] الكتاب المقدس، سفر تكوين أصحاح ١٤، آيه ١٧-٢٠

[٤٣] الكتاب المقدس، سفر تكوين أصحاح ١٤، آيه ١٨

[٤٤] الكتاب المقدس، رسالة بولس الرسول إلى العبرانيين أصحاح ٧، آيه ٣

[٤٥] الكتاب المقدس، سفر قضاه أصحاح ١١

إذا نستخلص من هذا الفصل، أن الفنان القبطي خصص بعض التصاوير للهيكل ليؤكد على رمزيته كملكوت السماوات حيث يوجد عرش الله العلي، وأكد على ذلك من خلال تصوير عرش الله وحوله الملائكة الخادمة له، أو من خلال الرموز المستوحاة من العهد القديم.

إذا ارتبطت بعض مشاهد العهد القديم بالهيكل القبطي مثل الذبائح ويظهر ذلك على جدران هيكل كنيسة دير الأنبا أنطونيوس، فنجد لقاء إبراهيم وملكي صادق، وذبيحة إسحق، وذبيحة ابنة يفتاح، وتطهير أشعياء، ولكن يظهر نظام مختلف قليلاً في المنطقة العليا المثمنة من هيكل مارمرقس في دير أبي مقار[٤٦]، فقد وقع الاختيار على موسى الذي تلقى ألواح الشريعة، وهارون المسؤول في الهيكل، تطهير أشعياء، ولقاء إبراهيم وملكي صادق، وأيوب، وحلم يعقوب، وذبيحة إسحق؛ هذا يدل على تنوع الخيارات المسموح بها[٤٧]، وعلى الرغم من أن الهيكل الرئيس في دير البراموس يحتوي حاليًا فقط على لقاء إبراهيم وملكي صادق وتضحية إسحق،إلا أنه يمكن افتراض أن نظام الزخرفة كان في الأصل أكثر شمولاً[٤٨].

ويمكننا أن نستنتج أن زخرفة الهياكل في الكنائس الرهبانية كانت متشابهة إلى حد كبير، وكذلك كنائس المدن، إلا أنها كانت أسرع في التجديد، مما أدى إلى تغير الزخارف حسب الممول في بعض الأحيان.

النتائج:

- حضن الآب يكون مرتبطة بالسيد المسيح ورموزه بشكل أساسي.
- تصوير الملائكة والأربعة كائنات غير المتجسدة يزين جدران الهيكل.
- قام الفنان بتزيين باقي الجدران بذبائح العهد القديم كذبيحة إسحق، ملكي صادق.

46 LOON, G.J.M., *The Gate of Heaven. Wall Paintings with Old Testament Scenes in the Altar Room and the Hurus of Coptic Churches*, 1999, 58-60

47 LOON, *The Gate of Heaven.*, 41-55

48 Moorsel, P. Van 2000b, 240-242; Moorsel, P. Van 2000a.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع العربية:

–الكتاب المقدس.

– Holy book .

–الخولاجي المقدس، *دير السيدة العذراء (المحرق)*، مطبعة دير مارمينا العجائبي بمريوط، ٢٠٠٦

- al-Ḫūlāğī al-muqaddas, *Dīr al-Sayīda al-ʿAḏrāʾ (al-Mḥrraq)*, Maṭbaʿat dīr marmīnā al-ʿağāʾibī bi Maryūṭ, 2006

–أثناسيوس، *معجم المصطلحات الكنسية*، ج.٣، ط١، ٢٠٠٣.

–Aṯnāsyūs, *Muʿğam al-muṣṭalaḥāt al-kanasīya*, vol.1, 3th ed., 2003.

–.....، معجم المصطلحات الكنسية، ج.٢، ط١، ٢٠٠٢.

– Aṯnāsyūs, *Muʿğam al-muṣṭalaḥāt al-kanasīya*, vol.1, 2nd ed., 2002.

–إسكندر، ميخائيل، *دراسة شاملة عن سكان السماء وطغمات الملائكة الأبرار*، مكتبة المحبة، ٢٠٠١م.

–Iskandar, Mīḫāʾīl, *Dirāsa kāmila ʿan sukkān al-samāʾ wa ṭuġmāt al-Malāʾika al-abrār*, Maktabat al-maḥabba, 2001.

–جبره،جودت ؛ و فان لوون ج.م.؛ لودفيج، كارولين، *الكنائس فى مصر منذ رحلة العائلة المقدسة إلى اليوم*، المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠١٦م.

–Ğibra, *al-Kanāʾis fi Miṣr munḏu riḥlat al-ʿāʾila al-muqaddasa, ʾilā al-yawūm*, 1st ed., al-Markaz al-qawmī liʾl-tarğama, 2016.

–فيرجستون، جورج، *الرموز المسيحية ودلالتها*، ترجمة يعقوب جرجس نجيب، ١٩٦٤.

–Ferguson, George, *al-Rumūz al-masīḥīya wa dalālātuhā*, Translated by: Yaʿqūb Ğirğis Nağīb, 1964.

–قادوس، عزت، *الآثار القبطية والبيزنطية*، دار المعرفة الجامعية، ٢٠١١.

– Qādūs, ʿIzzat, *al-Aṯār al-qibṭīya waʾl-bīzanṭīya*, Dār al-maʿrifa al-ğāmiʿīya, 2011

– كامل، ماري،" فن الرسوم الجدارية والأيقونات في أديرة وادي النطرون"، *رسالة ماجستير*، كلية السياحة والفنادق، جامعة الإسكندرية،٢٠٠٧.

–Kāmil, Mārī, "Fan al-rusūm al-ğidārīya waʾl-ayqūnāt fī adīrat wādī al- naṭrūn", *Master Thesis*, Faculty of Tourism and Hotels, Alexandria University, 2007.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

- ASSFALG, J., Geschichte der kirchlichen georgischen Literatur, auf Grund des ersten Bandes der georgischen Literaturgeschichte von K. Kekelidze bearbeitet. (Studi e Testi, 185.) xvii, 521 pp. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1955.
- ATALLA, N.S., *Coptic art, Sculpture- Architecture*, vol 2, Cairo, 1993.
- BOLMAN,E.S., *The Red Monastery Church Beauty and Asceticism in Upper Egypt*, Review by: David Brakke, American Research center in Egypt, 2016. (London: Yale University Press,)
- CLÉDAT,J., «Le Le monastère et la nécropole de Baouit II», *MIFAO* XII, le Caire, 1904/06
- GABRA, G., *The Illustrated Guide to the Coptic Meuseum and Churches of Old Cairo*, 2007.
- ……, *The Treasures of Coptic Art: In The Coptic Museum And Churches Of Old Cairo*, AUC Press, 2006.

- ……, *The Coptic Museum Old churches*, Logman, 1993.
- INNEMÉE, K., *Project Report, A Memorial for Abbot Maqari of Deir al-Surian (Egypt) Wall Paintings and Inscriptions in the church of the Virgin,* Discovered in 2014
- JEUDY, A., «Icon et Ciboria: relation entre les ateliers coptes de peinture d'icônes etl'iconographie du mobilier liturgique en bois», *ECA*1, 2004, 67-88
- KUPELIAN, M., *New testament scenes in Coptic Monasteries*, Cairo, 2016.
- LEROY, J., Les peintures des couvents du Ouadi Natroun, le Caire (La peinture murale chez Jes Coptes II - MIFAO 101, le Caire, 1982.
- MEINARDUS, O., *L'Égypte copte, Citadelles & Mazenod*, Paris, 1999
- MIQUEL, P., Déserts Chrétiens d'Égypte, Nice, 1993
- *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, Oxford university press, 1997
- LOON, G.J.M., The Gate of Heaven Wall Paintings with Old Testament Scenes in the Altar Room and the Hurus of Coptic Churches, Istanbul (Publica- tions de l'Institut Historique et Archeologique Neerlandais de Stamboul, 1999,.
- MOORSEL, P., "Forerunners of the Lord. Saints of the Old Testament in Medi-eval Coptic Church Decoration", 1989, (CArch 37 : 119-133) reprinted in P.P.V. Van Moorsel 2000, Called to Egypt: Collected studies on painting in Christian Egypt, Leiden: NINO, 179-202.
- ……., 2000b, A Different Melchisedech? Some Iconographical Remarks', in: van Moorsel 2000, Called to Egypt: Collected studies on painting in Christian Egypt, Leiden: NINO, 237-250 (reprint from Krause/Schaten 1998, 329-342).

ثالثاً: المواقع الألكترونية:

- http://ccdl.libraries.claremont.edu (Accessed at 18/12/2016)
- https://www.academia.edu (Accessed at 18/12/2016)

سجاجيد لجاليات يهودية في العصر الإسلامي

Rugs for Jewish communities in the Islamic Age

حسن محمد نور عبد النور

أستاذ الآثار الإسلامية ووكيل كلية الآثار جامعة سوهاج (لشئون البيئة)

Hassan Mohammed Nour Abdel Nour

Professor of Islamic Archaeology Department, Faculty of Arts, University of Sohag

hassan_abdelnour@arch.sohag.edu.eg

الملخص:

في هذه الدراسة عرض وتحليل لثماني عشرة سجادة يهودية صنعت في العصور الإسلامية منذ القرن ٨هـ/١٤م وحتى نهاية القرن ١٣هـ/١٩م، وكانت مراكز صناعتها في مدن متعددة بالأندلس ومصر وإيران وتركيا والقوقاز والهند، ودمغت تلك السجاجيد بخصوصيتها اليهودية من كتابات عبرية ورموز يهودية مقدسة وتقاويم عبرية، وفي نفس الوقت اشتملت على زخارف إسلامية عامة أو محلية لكل قطر عاش فيه اليهود مع المسلمين فنسجوا على طرزهم الفنية، وزودت الدراسة بسبعة أشكال توضيحية.

الكلمات الدالة :

سجاد؛ يهودي؛ كتابات عبرية؛ عصور إسلامية .

Abstract:

In this study, a Presentation and Analysis of Eighteen Jewish Rugs, which were Made in the Islamic Eras from the 8th century AH / 14AD until the end of the 13th century AH / 19AD CE. and the Centers of their Manufacture in Several Cities in Andalusia, Egypt, Iran, Turkey, the Caucasus and India. These Rugs were imprinted with Jewish characters from Hebrew Writings, Sacred Jewish Symbols and Calendars Hebrew, and at the same time, they included General or local Islamic Motifs for Each Country in which the Jews lived with the Muslims, Weaving their Artistic Styles, and the Study Provided Seven Figures.

Keywords:

Rugs, Jewish, Hebrew Writings, Islamic Periods.

المقدمة :

اليهود أمة سامية عرفت التوحيد، وشريعتهم الموسوية تركت مؤلفات واسعة وفكراً عظيماً، واليهودي هو من يولد لأم يهودية حتى ولو يمارس تعاليم الدين اليهودي فهو يهودي بالمعنى الإثني، ومع ذلك هناك اختلاف بين تفاسير الحاخامات – رجال الدين اليهودي – على من ترك دينه اليهودي يظل يهوديًّا لأن أمه يهودية منها ولد فهو يهودي بالمعيار العرقي.

وتعريف الشريعة اليهودية لمن هو اليهودي تعريف يجمع عناصر دينية وعرقية دون وضع حدود لكل عنصر فلا هو بالديني ولا هو بالعرقي[١].

وشهدت العصور الوسطى تعايشًا يهوديًّا في المجتمعات والمراكز الثقافية والحضارية الإسلامية تفاعل خلالها اليهود معًا فتعلموا الثقافة العربية والإسلامية عن قرب، وأتقنوا اللغة العربية وكتبوا بها جزءًا كبيرًا من تراثهم الديني وعلومهم الدنيوية واختلطوا بالمجتمع الإسلامي رغم نزوعهم للانعزالية وتمتعوا بخبرة ومعارف وثقافات هذه المجتمعات الإسلامية وترجموها إلى لغاتهم اليهودية الكثيرة، وأخذوا حظهم في المناصب والشؤون العامة ونشطوا في المهن والصنائع الفاعلة ونعموا بالغنى وتطلعوا إلى حياة روحية أسمى على غرار ما يفعله أقرانهم في المجتمعين الإسلامي والمسيحي في المعارف والفنون والهجرة والرحلة بين الأقطار إلى غير ذلك من الأمور في تكافل المصالح المشتركة وتوثيق الروابط[٢].

واستمرت العلاقات حميمة طوال أربعة عشر قرنًا تسير سياقًا إسلاميًّا مسيحيًّا يهوديًّا يستحيل فصله في قوالب ومسارات متوازية زمنيًّا[٣].

وثمة مجموعة من العوامل ساعدت على اندماج اليهود في المجتمعات الإسلامية، منها اعتراف الإسلام بالديانة اليهودية والمسيحية، ففي الوقت الذي يرفض اليهودي المسيحية ويرفض المسيحي اليهودية يقابله اعتراف إسلامي بالديانتين، فحارات اليهود في المجتمعات الإسلامية لا تحيطها أسوار وهي مختلفة عن الجيتو الأروبي[٤].

---

[١] المسيري، عبد الوهاب، *من هو اليهودي*، القاهرة : دار الشروق، ط ٢، ٢٠٠١م، ٢٩، ٧٠.

[٢] الزعفراني،حاييم، *يهود الأندلس والمغرب*، ترجمة أحمد شحلان، الرباط، ٢٠٠٠م، جـ ١، ٩٩.

[٣] الزعفراني، *يهود الأندلس والمغرب*، جـ ١، ١٦؛ حسن، زكي محمد،" هل لليهود فن"، *مجلة الثقافة*، ع.٤٠، السنة الأولى، أكتوبر ١٩٣٩م، ١٧٢١، ١٧٢٤.

[٤] لاندوا، يعقوب، *تاريخ يهود مصر في الفترة العثمانية (١٥١٧ – ١٩١٤م)*، ترجمة جمال أحمد الرفاعي، أحمد عبد اللطيف حماد، مراجعة محمد خليفة حسن، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م، ١٩؛ وجيتو تعني الحي اليهودي، وهو نوعان، جيتو اختياري حرص اليهود على الإقامة فيه في انعزال بعيدًا عن الاندماج في الشعوب التي يعيشون بينها، وجيتو إجباري عرف في=

وساعد على سرعة اندماجهم مقدرتهم على التكيف وامتلاك زمام المبادرة وخبرتهم المهنية كأي أقلية تحاول إثبات ذاتها بالإتقان والتميز، إذ يتميز اليهودي عن غيره بطبيعته الشديدة لعشق المال والعمل على الاستحواذ عليه بكل وسيلة ممكنة، كما يتميز عن غيره بصبره الطويل وذكائه المفرط في التخطيط للوصول لهدفه[٥].

وكان لليهود في العصور الوسطى تعاونيات (نقابات) للصناع والحرفيين والتجار، الانتساب إليها اختياري، تنظم أمور كل مهنة وحرفة وتدافع عن حقوق وواجبات منتسبيها على غرار طوائف الحرف الإسلامية، وذكرت وثائق القرنين ١١ – ١٢هـ/١٧ – ١٨م أنواعاً كثيرة من هذه التعاونيات كالصرافين والخياطين والنساخ اليهود[٦].

لكن التفاعلات البشرية وأحداث التاريخ لا تسير على وتيرة واحدة فأحيانا كثيرة كان يتعرض اليهود لمظالم كبيرة كانوا هم السبب في وقوعها تارة، بينما كانت الأحداث السياسية والمجتمعية سببًا في وقوعها تارة أخرى.

ففي منتصف القرن ٤هـ/١٠م قام الروس بتشريد اليهود الخزر فانتشروا في أروبا بما يشكل معظم يهود العالم وهم الأشكناز[٧]. خاصة أروبا الشرقية والتي خضعت فيما بعد لحكم العثمانيين قرابة ثلاثة قرون. وفي القرن ١٠هـ/١٦م رضخ البروتستانت لليهود في أروبا وصار التوراة جزءًا من شعائرهم الكنسية، الأمر الذي جعل اليهود حينئذٍ يعلنون عن شخصيتهم كأمة وشعب مختار وبعث يهودي للمسيح وأرض ميعاد بفلسطين[٨].

=المجتمعات الأوربية لاتقاء مؤامرات اليهود، وعادة ما يكون النوع الثاني في أطراف المدن أو الأحياء؛ الشامي رشاد عبد الله، "الرموز الدينية في اليهودية"، *سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية*، مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة،ع. ١١، السنة ٢٠٠٠م، ١٦٧.

[٥] كوريه، يعقوب يوسف، *يهود العراق تاريخهم أحوالهم هجرتهم*، عمان، ١٩٩٨م، ٣٥.

[٦] الزعفراني، *يهود المغرب والأندلس*، جـ ٢، ٤٠٠؛ فالح، ديما جميل "آثار المملكة العبرانية المتحدة بين حقائق المكتشفات الأثرية وأساطير العهد القديم"، *رسالة ماجستير*، بكلية العلوم الاجتماعية قسم الآثار والسياحة/جامعة مؤتة، ٢٠١٠م، ٣٠، ٣٥.

[٧] بهنسي، عفيف، *تاريخ فلسطين القديم من خلال علم الآثار*، دمشق، ٢٠٠٩م، ٤٧؛ والإشكناز هم يهود الشتات الذين تجمعوا في الإمبراطورية الرومانية المقدسة في نهاية الألفية الأولى، لغتهم اليديشية، وبسبب اضطهاد أروبا لهم تجمعوا في أروبا الشرقية في العصور الوسطى، وصارت كلمة أشكناز تعني (غربي) مقابل يهود السفارديم أي الشرقيين، وهو تقابل خاطيء.

[٨] بهنسي، *تاريخ فلسطين القديم*، ٢٣.

اللغات اليهودية :

كان علماء اليهود يعتبرون اللغة العبرية أفضل من اللغة العربية بل وأفضل من بقية لغات العالم بأسره؛ لأنها هي الأصلية، أي لغة الخلق وأن الملائكة تستخدمها لرفع الصلوات فهي مقدسة[٩]، وتحدث اليهود اللغة العبرية ومعها لغة أي شعب يعيشون بينهم، بل إنهم طوروا عددًا من اللغات التي تسمى باللغات (الخليطية) لأنها تتكون من خليط من اللغة العبرية ولغة أي شعب يعيش اليهود بين ظهرانيهم ، وكان هدفهم من ذلك تطوير لغات يفهمها أعضاء الجماعات اليهودية دون غيرهم، ومن هذه اللغات الخليطية لغة اللادينو وهي إحدى اللهجات الأسبانية التي تحدث بها اليهود السفارديم أي الشرقيون وهم يهود أسبانيا والبرتغال وبها تكلموا، وإن كانت أسبانيا والبرتغال قد أحدث فيهما اليهود مجموعة أخرى من اللغات اليهودية، ففي شمال شرق أسبانيا تكلم اليهود اللغة اليهودية الكاتلانية، وفي وسط أسبانيا تكلم اليهود اللغة اليهودية الأراغونية، وفي شمال غرب أسبانيا (البرتغال) تكلم اليهود باللغة اليهودية البرتغالية[١٠].

وكان اليهود يتحدثون اللغة العربية بإتقان في جميع الأقطار العربية التي يعيشون فيها، وبها كتبوا كثيرًا من علومهم وكتبهم، لكنهم طوروا منها اللغة اليهودية العربية أي التي تُكتب بالحرف العبري وهجائيته، وتحدث يهود الأطلس والمغرب اللغة البربرية الأمازيغية ، ويهود الأكراد كانوا يتكلمون اللغة الكردية ، ويهود فارس يتكلمون اللغة الفارسية ويكتبونها بالهجائية العبرية ، ويهود تركيا يتكلمون اللغة التركية ويكتبونها بالهجائية العبرية، وهكذا فسيفساء لغوية بالهجائية العبرية[١١].

التقويم اليهودي العبري :

عمل اليهود لأنفسهم تقويما خاصا بهم من باب تميزهم عن شعوب العالم فهم شعب الله المختار، وأرخوا به كثيرًا من مخطوطاتهم ووثائقهم ومعابدهم وتحفهم التطبيقية ، كما استخدم اليهود أيضًا بعض التقاويم الأخرى غير تقويمهم مثل التقويم الميلادي كتقويم رسمي أكثر انتشارًا ، كذلك استخدموا بعض تقاويم الأمم الأخرى التي عاشوا معها.

---

[٩] شلبي، عمر دراج، "الحياة العلمية ليهود الأندلس"، *مجلة الدراسات التاريخية والاجتماعية*، جامعة نواكشوط، ع ٦، السنة ٢٠١٦م، ٦١.

[١٠] البهنسي، أحمد صلاح أحمد، " دور العبرية كلغة وسيطة في التواصل بين الثقافتين العربية والغربية "*أعمال الندوة الدولية بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية*، ٢٠١٦م، ٣٥، ٣٧.

[١١] المسيري، *من هو اليهودي*، ٢٨.

ويقوم التقويم اليهودي على دورتي الشمس والقمر، ويبدأ بيوم الاثنين السابع من شهر أكتوبر عام ٣٧٦١ قبل الميلاد (شكل رقم ١) وعند مقابلة التقويم العبري بالتقويم الميلادي نقوم بحذف خمسة آلاف ثم نضيف ١٢٤٠ سنة فنحصل على التقويم الغربي المسيحي الميلادي.

فن السجاد اليهودي في العصور الإسلامية :

نشر اليهودي أنطون فيلطون ثلاثة كتب عن السجاد اليهودي، أحدهم تأليف مشترك[١٢]، مع زميله اليهودي صموئيل كورنسكي، وفي عام ١٩٩٩م (١٤٢٠هـ) قام بمفرده بنشر كتابه الثاني[١٣]، وفي عام ٢٠١٢م (١٤٣٤هـ) قام بمفرده بنشر كتابه الثالث[١٤]، وفي عام ٢٠١٤م (١٤٣٦هـ) قامت جيهان جينفر – وهي يهودية أيضًا – بنشر مجموعة السجاجيد اليهودية القاشانية المحفوظة في المتحف اليهودي بمدينة بازل السويسرية[١٥].

ولليهود تاريخ عريق مع فن السجاد اليدوي، فقد جاء في سفر الخروج (٣٦/٢٦) كيفية صنع خيمة الاجتماع وأثاثها من الفرش والستائر الملونة والمزخرفة، كما رُسمت السجاجيد في لوحات الفسيفساء الخزفية والزجاجية التي وصلتنا من بقايا المعابد اليهودية التي ترجع للعصور الرومانية والبيزنطية والإسلامية المبكرة، ورسم السجاد بكثرة في تصاوير المخطوطات اليهودية المنفذة في البلاد الإسلامية في العصور الوسطى والمتأخرة.

وذكرت وثائق الجنيزة بعض أسماء اليهود من صناع السجاد وتجاره في الإسكندرية بمصر ومورسية بالأندلس، وجاءت فترات تاريخية طويلة كان اليهود شبه محتكرين لصناعة الصبغات بأكملها في أسبانيا وشمال أفريقية، وتشير الوثائق المؤرخة بعامي ٧١٥هـ/١٣١٥م، ٧٦٧هـ/١٣٦٥م بأن تجارة السجاد بمنطقة البحر المتوسط تكاد تكون في أيدي اليهود وحدهم سواء بين الدول الإسلامية فيما بينها، أو تجاراتها مع الدول الأروبية

12 FELTON, A & CORNSKY, S., *Jews and Carpets. (Jewish Carpets A History Guide,* London, 1997.
بدأ اهتمام فيلطون بالسجاد اليهودي عندما نشر في عام ١٩٩٧م هذا الدليل الموجز

13 FELTON, & CORNSKY, *Jewish carpets. ACC Art Books*. 1999.
يقع هذا الكتاب في مائتي صفحة ومزود باللوحات والرموز اليهودية الواردة على سجادهم.

14 FELTON, A., *Jewish Symbols and Secrets A fifteenth Century Spanish Carpet.* London. 2012.
يقع هذا الكتاب في ٣٠٤ صفحة مزودة بثلاث وسبعين لوحة وشكل ملون وغير ملون.

15 RADJAI, J.J., *The Judeo – Persian Carpets of Kashan: Zionist Art and Cultural Carpet Manufactured in Iran (Studia Rosenthaliana)*. 45, 2014, 135 – 152.

ما بين مدن جربة في تونس وكذلك القيروان أو تلمسان بالجزائر وفاس بالمغرب ودمشق بسوريا، أو مع مدن جنوب ووسط أروبا المستوردة لهذه السلعة اليدوية المهمة[١٦].

وذكرت وثيقة مؤرخة بعام ٧٣٦هـ/١٣٣٥م أن صناع السجاد من اليهود في غرناطة وليتور (Litur – Lietur) لقوا عناية خاصة من الحكام المسلمين وكذلك من الفونسو العاشر من بعدهم، ووصلتنا وثائق مؤرخة بعامي ٤٦٨هـ/١٠٧٥م وعام ٥٨٢هـ/١١٨٦م أشارت لتبرعات يهود بسجاد لمعابدهم في بعض مدن أسبانيا، كما أشارت للمواد التي صنع منها وأحيانا زخارفه وألوانه ، وكان اقتصاد مدينة ليتور الأسبانية يعتمد بشكل أساس على صناعة السجاد، ويتضح ذلك من قيمة الضرائب التي يدفعها اليهود عينية أحيانًا حتى أنها لتبلغ ثلثي قيمة ما يدفعون، وينطبق ذلك على مدن أخرى مثل غرناطة ومورسية، وثمة مرسوم صدر بتاريخ ٦ من أبريل عام ١٤٤٣م (٨٤٧هـ) ذكرت فيه أعداد غفيرة من اليهود ونوعية حرفهم في الأندلس فكان منهم الخياطون والصباغون والنجارون والخزافيون وصناع الجلود واللجم والسرج والسكاكين والإسكافية وغيرهم[١٧].

وفي نهاية القرن ١٣هـ/١٩م كانت منطقة الشرق الأدنى والأوسط كلها تحت سيطرة الاحتلال الأروبي الذي أصدرت دوله المحتلة إحصائيات رسمية قدرت عدد اليهود بالمنطقة بحوالي مليون نسمة مضافًا إليهم اليهود المهاجرون تباعًا من الدول الأروبية إلى الشرقين الأدنى والأوسط، وقد عمل هؤلاء اليهود في الحرف اليدوية شأنهم شأن المسلمين والمسيحيين مع تفضيلهم لمهن التجارة والصرافة والمجوهرات، فثمة وثيقة مؤرخة بعام ١٢٩٩هـ/١٨٨٠م ذكرت أن نصف سكان مدينة القدس كانوا من الحرفيين اليهود، وأن مدينة دمشق وحدها بها ٨٨٢ يهوديًّا يكسبون رزقهم من الحرف اليدوية، وإحصائية أخرى مؤرخة بعام ١٣١٧هـ/١٨٩٩م حددت أعداد اليهود ونوعية حرفهم في الجزائر كالآتي: ٧٠ رسامًا، ٣٩ صباغًا ، ١٠٢ نجارًا ، ١٧٨ حدادًا ، ٥٥٤ خياطًا ، ٧٣٠ صانع أحذية ، وغير ذلك كثير من المهن اليدوية حتى بلغ عددهم آنذاك (٣٢٨٧٥) في الجزائر وحدها في العام المذكور[١٨].

وفي تركيا والبلقان مرت فترات تاريخية كان يُطلق فيها على صناع السجاد مصطلح مارانوس أي الخنازير المطرودين من أسبانيا خاصة في مدن إستانبول وأبيروس وغيرها، كما وجدت أكبر نقابة لصانعي السجاد اليهود في مدينة سميرنة (أزمير) عام ١٢١٠هـ/١٧٩٥م.

وفي إيران وما وراءها في القرن ٨هـ/١٤م جلب تيمورلنك إلى مدينة بخارى عشر عائلات يهودية مهرة في صناعة السجاد جلبهم من أسبانيا، حيث فشاركوا يهود بخارى المهرة في صناعة السجاد، ووصلتنا معلومات عن

16 FELTON, *Jewish Symbols and Secrets*, 25, 34.
17 FELTON, *Jewish Symbols and Secrets* ,131, 134.
18 Jewishencyclopedia.com/articles/1834-artisans.9l6l2021.6-7-2019

سجادة صُنعت في مانجالور بالهند في أربعينيات القرن ٥هـ/١١م عليها رسم البروج الفلكية مع اسم صانعها إبراهام بن ييجو[١٩].

لقد صنع اليهود السجاد من الصوف والكتان والقطن والحرير وشعر الماعز وأحيانًا أضافوا عليه أسلاك من الفضة والذهب، واستعملوه للتعليق والزينة، وللجلوس عليه، وكأغطية لبعض أثاث المعابد، وللصلاة عليه أحيانًا ما لم يحتو على كتابات باللغة العبرية المقدسة بعد جدل وفتاوى صدرت من بعض حاخاماتهم مثل يهوذا بن آشر (٦٦٩ – ٧٥٠هـ/١٢٧٠ – ١٣٤٩م) وآشر بن يحيئيل المتوفى عام ٧٢٨هـ/١٣٢٧م وغيرهما[٢٠].

وزخرف اليهود سجادهم بثروة غنية متنوعة من الزخارف هي عبارة عن مزيج من الزخارف الإسلامية والمسيحية واليهودية المستمدة من قصصهم الديني في الكتاب المقدس، مزودة بكتابات بحروف عبرية تشرح هذا القصص أو برموز دينية يهودية صريحة أو مشتركة مع حضارات الشعوب التي يتعايشون معها، وكذلك فعلوا نفس الشيء من الناحية التقنية فقد صنع اليهود سجادهم بنفس نوع العقدة السائدة في القطر الذي يعيشون فيه، ففي أسبانيا صنعوه بالعقدة الأسبانية المفردة، وفي تركيا ومستعمراتها صنعوه بعقدة جورديز التركية، وفي إيران وما وراءها صنعوه بعقدة سينا الفارسية (شكل ٢ – أ – ب – ج).

ولنترك الأدلة الأثرية تؤكد ما سبق ذكره مما صنعه اليهود من سجاد في الأقطار الإسلامية في العصور الوسطى والمتأخرة ، ونختار منه الأمثلة الآتية:

١ – أسبانيا :

لوحة (رقم ١ – أ – ب):

سجادة سيناجوج أسبانية: لم يصلنا من طرازها سوى عدد قليل يعد على أصابع اليد الواحدة مع أنه طراز مشهور، هذه السجادة محفوظة في متحف برلين ، مقاسها ٣٠٣ × ٩٤ سم، صُنعت بالعقدة الأسبانية المفردة، اختلف الباحثون في تأريخها، فمنهم من أرَّخها بالقرن ٧هـ/١٣م، ومنهم من أرجعها للقرن ٨هـ/١٤م، وهو الأرجح، ومنهم من أرخها بالقرن ٩هـ/١٥م، السجادة مقسمة إلى ساحة وإطار، الساحة حمراء والإطار أبيض تُزخرفه حروف كوفية غير مقروءة، وفي الساحة عصا طويلة تنتهي بورقة محورة تحتل هذه العصا منتصف السجادة بطولها فتقسمها إلى قسمين، ويتفرع من هذه العصا ثلاث عصي قصيرة على الجانبين بزوايا قائمة تحمل ما يُشبه بناءً مستطيل الشكل له سقف مسنم جمالوني (شكل رقم ٣ – أ وهو الأيمن العلوي) وللبناء باب من ضلفتين كل ضلفة منهما مقسمة إلى أربعة أقسام، بكل قسم زخرفة من خطين متقاطعين كأنهما علامة

[19] FELTON, *Jewish Symbols and Secrets*, 55 , 212.
[20] FELTON, *Jewish Symbols and Secrets*, 76.

الضرب، ويعلو الباب عقد مدبب ، والواجهة على جانبي الباب مقسمة إلى مربعات صغيرة بها رسوم طيور ونجوم، ويخرج من جانبي المبنى ستة أفرع تنتهي بشكل خطاف، وأسفل البناء شكل مثلث، اختلف في تفسير هذا الرسم ودلالته، فقيل :إنه يمثل شجرة الحياة أو يمثل موضوعًا يهوديًّا ماهيته صندوق من ذلك النوع الذي تحفظ فيه ألواح الشريعة وأن العصا وأفرعها تمثل الشمعدان (المينوراة) الذي نجد له شبيهًا في فسيفساء معبد بيت ألفا، وبزخارف نسخة من الأسفار الخمسة المحفوظة بمدينة لينجراد، وغيرها من الزخارف الشبيهة التي استخدمت في الفنون اليهودية، وإن كان بعض أشكال الشمعدانات والأواني خاصة بحفظ رفات القديسين كانت تصنع في العصور الوسطى على هيئة مباني، منها ما يمثل كنائس وكاتدرائيات وعناصر أخرى، وإن صح هذا الرأي لا تكون هذه السجادة التي نصفها الآن قد صنعت لمعبد يهودي[٢١]. لكن أنطون فيلطون أكد على يهوديتها في كل كتبه المشار إليها من قبل، ونحن نؤيده لقوة حجته إذ يقول: إن اليهود عندما اضطهدوا في أسبانيا عمدوا إلى إخفاء رموزهم الدينية كلها على فنونهم المختلفة (شكل ٤) وليس على فن السجاد فحسب، فكما أخفوا عقيدتهم أخفوا معها رموزها المقدسة على فنونهم التي يصنعونها تحت سمع وبصر حكامهم من المسلمين والمسيحيين طوال القرن ٧، ٨ ، ٩هـ/١٣ ، ١٤ ، ١٥م، وهو ما تؤكده الأدلة الأثرية المتمثلة في السجاد الأسباني من طراز الكراز (الكزار – القصر) وطراز الأدميرال وغيرها من الطرز التي شارك اليهود في صناعتها ودمغوها مع الشعارات والرنوك الرسمية للحكام بزخارف ورموز يهودية بحتة مثل: نجمة داوود السداسية والمنيوراة السباعي والحانوكاة التساعي وبعض رموز القبالا – صوفية اليهود – كالكباش وقرون الشوفار والديكة والبط والحمام وشجرة الحياة والأسد وكأس النبيذ المستخدم في صلاة الكيدوش، وغير ذلك في خليط متآلف مع الأرابسك وأشكال المقرنصات وهيئات المحاريب والحروف الكوفية غير المقروءة (شكل ٥).

٢– البلاد العربية :

لوحة (رقم ٢ – أ – ب):

اليمنى سجادة قاهرية مملوكية صُنعت في النصف الأول من القرن ١٠هـ/١٦م ، محفوظة بمتحف قصر بلازا في فلورنسا الإيطالية، مقاسها ١٣٨ × ١٠٩سم، صُنعت من الصوف بعقدة سينا الفارسية مثل كل طراز السجاد المصري المملوكي، تصميمها العام من ساحة محاطة بثلاثة أطر أوسعها هو أوسطها ، وزخارفه من خرطوش وجامة بالتناوب تغشيها زخارف البردي الفرعوني الذي أعيد بعثه على السجاد المملوكي بل وانفرد بهذا العنصر الزخرفي، والساحة حمراء بهيئة محراب له عقد نصف دائري يرتكز على أعمدة لها سمات معمارية دقيقة في تيجانها وأبدانها، وتوجد بأسفل المحراب مجمرة ذات لهب مشتعل أسفلها كأس يعلوه الشمعدان (المينوراة

[٢١] محرز، جمال محمد، "السجاد الإسلامي ومشتقاته في أسبانيا " *المجلة التاريخية المصرية*، ج ١١، سنة ١٩٦٣م، ١٨١، ١٩٢.

سباعي الأذرع) يعلوه تاج صغير ذهبي وكلها رموز دينية يهودية منفذة باللون الذهبي على أرضية حمراء ناصعة، وفي كوشتي العقد توجد زهور اللالة وزخارف الهاتاي العثمانية بينما توجد أعلى المحراب حشوة مستطيلة مستعرضة بيضاء مكتوب فيها عبارة باللغة العبرية هي الآية العشرين من المزامير ١١٨ وترجمتها: "هذه بوابة الرب سيدخلها الصالحون" وكأن الناسج أراد أن يوصل لنا أنها سجادة صلاة يهودية، ويشير المحراب إلى المزارح قبلة المصلين بالجدار الشرقي في معابدهم حيث الاتجاه إلى الهيكل وبوابة الشرق بمدينة القدس المقدسة، أو أن هذه السجادة كانت في وظيفتها بمثابة (باروخت) أي حجاب يعتاد تعليقه أمام تابوت العهد المقدس في معابدهم، وبهذا تكون السجادة قد مزجت الزخارف المملوكية والعثمانية واليهودية، وعلى الرغم من كل الشواهد الزخرفية والتقنية التي تؤكد أن السجادة صناعة قاهرية إلا أن هناك من يرى بوجود احتمال ضعيف بأنها ربما صُنعت في مدينة فرارا الإيطالية لكن بمواد خام مصرية من الصوف المصبوغ بالصبغات الحمراء القرمزية والخضراء والزرقاء والصفراء البرتقالية مع الصوف الخام البني والأسود، وعلى أيدي صانع مصري يهودي يدعى سابدينو ذكرته وثيقة أروبية بأنه في ولد في القاهرة عام ٨٩٦هـ/١٤٩٠م ثم رحل إلى فرارا فأكرمه الدوق ألفونسو الأول ومنحه منزلين له ولأحفاده[٢٢]. وهو احتمال ضعيف لما سبقه من شواهد زخرفية وتقنية، وعندما عرض أنطون فيلطون لهذه السجادة قال عنها: إنها سجادة سفارديم ترجع للقرنين ٩ – ١٠هـ/١٥ – ١٦م. أما المينوراة أو الشمعدان ذي الأذرع السبعة، فهو عنصر زخرفي يهودي رمزي ، وهو وسيلة إضاءة بالزيت أو الشموع يوقد أمام ستارة التابوت بالمعبد، وهو من أهم الرموز الدينية التي حظيت بمكانة التقديس عند اليهود، فهو رمز النور الذي أمر الرب موسى بصنعه بقاعدة وساق وست شعب، وهناك شمعدان آخر يسمى حنوكاة نسبة إلى عيد الحنوكاة المسمى بعيد الأنوار، جعله اليهود من ثمانية أذرع أو أفرع يحملها تاسع ويبرز بعيدًا عن الأفرع الثمانية، يرمز إلى انتصار اليهود على اليونانيين عام ١٦٤ قبل الميلاد وطردهم من بيت المقدس، وعيد الحنوكاة يسمى بعيد التدشين، له طبيعة سياسية يحتفل فيه اليهود في نفس الفترة التي يحتفل المسيحيون فيها بعيد الميلاد[٢٣].

والسجادة اليسرى (لوحة ٢ – ب) محفوظة بمتحف المنسوجات بواشنطن[٢٤] مقاسها ١٨٦ × ١٥٥ سم، صُنعت في القاهرة في بداية القرن ١١هـ/١٧م، من الصوف المصبوغ بالأحمر والأخضر والأزرق بثلاثة أطياف من الصوف الخام العاجي أو الأسمر الضارب إلى الصفرة، صُنعت بعقدة سينا الفارسية بمعدل ١٢ × ١١،٥

[٢٢] نور، حسن محمد " السجاد المملوكي، دراسة أثرية فنية في ضوء مجموعة متحف الفن والصناعة بفينا، *رسالة دكتوراه* بكلية الآثار جامعة القاهرة، ١٩٩٢م، ٢٠٣، ٢٠٦، لوحة ١٣٣، نور، *السجاد الإسلامي*، ٤٦، لوحة ٢٥.

[٢٣] الشامي، *الرموز الدينية في اليهودية*، ١٤، ٣٢، ١٦٣.

[24] KUHNEL, E & BELLINGER, L., *Cairene Rugs and Others Technically Related 15th Century*, Washington, 1957, 31.

عقدة في كل ٢٥ مم مربع، تصميمها العام من ساحة محاطة بثلاثة أطر أوسطها هو أوسعها وتزخرفه أوراق الساز المشرشرة وزهور اللاله والقرنفل على النمط العثماني، والساحة أرضيتها حمراء يشغلها محراب له عقد نصف دائري يرتكز على زوجين من الأعمدة بكامل صفتهما المعمارية، ولكل عمود قاعدة مرتفعة وبدن حلزوني وتاج ، أسفل أرضية المحراب حزم من زهور اللاله يعلوها شكل كأس بحجم كبير ويتدلى من عقد المحراب على بدن الكأس تسعة قناديل (مشكاوات) بينما يزخرف الرومي كوشتي العقد الذي تعلوه حشوة ضيقة مستطيلة مستعرضة كتب فيها باللغة العبرية نفس العبارة الواردة على السجادة السابقة "هذه بوابة الرب سيدخلها الصالحون". جمعت السجادة سمات زخرفية وتقنية مملوكية وعثمانية ويهودية تؤكد خروجها من نفس المصنع الذي صنعت فيه سابقتها لكن بعدها بفترة من الزمن، فهيئة المشكاوات مملوكية وكذلك نوعية المواد الخام ونوع العقدة، أما الزخارف النباتية فهي من الفصيلة العثمانية البحتة، والنص عبري يؤكد وظيفة السجادة ، كما أن سيطرة الكأس بحجم كبير على ساحة المحراب يؤكد على رمزيته الدينية المقصودة لدى اليهود فهو يختلط بفكرة كأس الخلاص والشكر الواردة في الآية الثالثة عشر من المزامير ١١٦ "سأتناول كأس الخلاص وأنادي باسم الرب" أو لعله يتصل بطقس المراسم المألوف في بيت كل يهودي ليوم السبت المقدس، وإن كان للكأس رمزيته أيضا لدى الصوفية المسلمين فهو رمز المحبة الإلهية، وعندهم أيضًا ترمز المشكاة إلى نور الإيمان في قلب المؤمن، وترمز زهور القرنفل للسعادة والحكمة، كما ترمز زهور اللاله في الفن العثماني لمعاني كثيرة فحروفها هي نفس حروف اسم الجلالة (الله) ونفس حروف كلمة هلال بدلالاته الدينية والرسمية حتى دمغ به العلم العثماني، وثمة عصر بأكمله في تاريخ الفن العثماني يسمى بعصر زهرة اللاله لأهميتها، هو عهد السلطان أحمد الثالث (١١١٥ – ١١٤٣هـ/١٧٠٣ – ١٧٣٠م).

٣- تركيا :

(لوحة ٣ – أ – ب):

سجادتان يهوديتان تركيتان من القرنين ١٢ – ١٣هـ/١٨ – ١٩م، بالمتحف اليهودي بنيويورك ، اليمنى من الصوف والقطن، صنعت في مدينة جورديز التركية في القرن ١٢هـ/١٨م، مقاسها ١٦٠،٩ × ١١٨،٥ سم، وظيفتها تغطية كرسي قاريء التوراة، تصميمها كأنها سجادة صلاة تركية من ساحة محاطة بثلاثة أسطر أوسعها هو أوسطها وزخارفهم من الفصيلة النباتية، والساحة فيها شكل محراب له عقد مدبب يرتكز على أربعة أعمدة بسماتهم المعمارية، أسفل الساحة رسم كفين لكل منهما خمسة أصابع وهو رمز إسلامي مسيحي يهودي، إذ سماه اليهود "يد موسى" وترمز عندهم لفعل الخيرات واستعملوها كتعويذة تحمي من الشر والحسد، وسماه الشيعة كف فاطمة بينما أطلق عليها السنة كف العباس أو كف الرسول محمد (ص) وسماه المسيحيون "يد مريم" عليها

السلام. ويتدلى من سمت العقد شكل مشكاة، وتغشي زخارف الرومي كوشتي العقد، وثمة حشوة عليا مستطيلة ضيقة مستعرضة كتبت فيها باللغة العبرية عبارة من المزمور ٩٧ ، والجدير بالذكر أن هذه السجادة (الوبرية المعقودة) تتطابق مع ستارة توراة (باروخت) (قطيفة وبرية غير معقودة) من صناعة تركيا في القرن ١١هـ/١٧م، ولا تختلف عنها في شيء مطلقًا سوى في مضمون الكتابة العبرية التي كانت على الستارة يحيي فيها والد ذكرى ابنته المتوفاة[٢٥].

واليسرى (لوحة ٣ – ب) من الصوف المعقود صناعة الأناضول في القرن ١٣هـ/١٩م، مقاسها ١٦٥ × ١٠٤سم، تصميمها العام من ساحة محاطة بإطار من زخارف الباروك العثماني، الساحة حمراء طوبية يشغلها عقد يرتكز على عمودين، تتدلى من سمت العقد نجمة داوود السداسية وثلاث مباخر أو مشكاوات متتالية حتى تصل إلى أرضية المحراب، كما توجد بأعلى المحراب كتابات بالحروف العبرية، هذه السجادة الوبرية المعقودة تصلح لأكثر من وظيفة باروخت أو غطاء كرسي قاريء أو للصلاة لتشير لبوابة السماء.

أما عن نجمة داوود والمسماة (ماجين دافيد) وماجين بالعبرية تعني القوة والحماية والملجأ والدرع، وهو رمز لقوة مملكة إسرائيل في عهد داوود، لكنه رمز غامض لا توجد أية إشارة له سواء في العهد القديم أم في التلمود، ونسب أيضًا إلى عهد سيدنا سليمان بن سيدنا داوود وربما تطور عنه وكان يسمى ختم أو خاتم سليمان (حوتام شلومو) [٢٦] وتتكون هذه النجمة سداسية الرؤوس من مثلثين متساويي الأضلاع،أحدهما فوق الآخر عكسيًا، فقالوا عن رؤوسها الستة أنها ترمز للأيام الستة لخلق الكون، والتي استراح الله بعدها في اليوم السابع يوم السبت (تعالى الله عن ذلك علوًا كبيرًا) كما قالوا أنها ترمز للتقاسيم الستة للتعاليم الشفهية في اليهودية، أو أنها تمثل الحرف الأول والحرف الأخير من اسم النبي داوود فحرف الدال في العبرية يشبه المثلث منقوص الضلع. ومع كل هذه الأقاويل اليهودية، فهي كانت معروفة لدى شعوب الشرق القديم قبل ظهور اليهودية وكانت ذات مغزى سحري وكتميمة تقي من الحسد وتجلب الحظ ، ثم استخدمت بكثرة في الفنون الإسلامية كرمز لتداخل السماء مع الأرض والروح مع المادة وكرمز للحكمة، لدرجة اتخذتها بعض الدول الإسلامية شعارًا لها منذ العصر العباسي وعلى مدار ألف سنة لاحقة.

[25] https://thejewishmuseum.org/press/press-release/benguiat-collection-release, Accessed at 9-6-2021

[٢٦] الشامي، الرموز الدينية في اليهودية، ٥٠

DOI 10.21608/cguaa.2022.115391.1101 | حسن نور

(لوحة ٤ – أ – ب):

سجادتان يهوديتان من الصوف المعقود، من صناعة مدينة موجور التركية[٢٧] في القرن ١٣هـ/١٩م، بالمتحف اليهودي بنيويورك، اليمنى مقاسها ١٧٠،٢ × ١٠٦سم، وتصميمها العام من ساحة وسطى محاطة بثلاثة أطر، أوسعها هو أوسطها، زخارفهم من أوراق الساز المشرشرة والزخارف النباتية المحورة، ويشغل الساحة شكل محراب عقده مدبب متدرج يقلد شكل المقرنصات في محاريب المنشآت الدينية الإسلامية، في كل كوشة من كوشتي العقد توجد نجمة داوود، بينما شغلت أرضية المحراب الحمراء الناصعة بمنوراة ذهبي له ساق طويلة ممتدة وسبعة أذرع، حوله سبعة أسطر من كتابات بحروف عبرية، كما يحد المحراب من أعلى ومن أسفل حشوة عريضة مستطيلة مستعرضة بها زخارف محورة كأنها بائكة من سبعة عقود مدببة أو معدولة ومقلوبة بالتناوب أو شرفات معمارية.

واليسرى (لوحة ٤ – ب) مقاسها ١٣٩،٧ × ١١٣سم، وهي تشبه سابقتها في المادة الخام وفي مكان وتاريخ الصناعة وكذلك في التصميم العام، لكنها تختلف عنها في الخطة اللونية فأرضية المحراب هنا زرقاء داكنة، والتفاصيل الزخرفية متنوعة حيث استبدل هنا الحانوكاة بالمنيوراة فهو تساعي الأذرع، كما زيد هنا وجود رسم إبريق التطهر الذي رُسم عدة مرات بساحة المحراب وبكوشتيه.

(لوحة ٥ – أ – ب):

سجادتان يهوديتان من صناعة مدينة هركة التركية في القرن ١٣هـ/١٩م، التصميم العام لليمنى من ساحة محاطة بإطار من الكتابات بحروف عبرية، ويشغل الساحة منيوراه بحجم كبير تنتهي أطراف أذرعه بشكل كف مضمومة الأصابع عدا إبهامها مرفوعًا، وفي الخلفية صورة طبوغرافية لمدينة القدس وأشهر مقدساتها، والساحة كأنها محراب له عقد نصف دائري تعلوه كتابات بحروف عبرية، يعلوها لوحا الشريعة مكتوب فيهما الوصايا العشر: (لا تقتل، لا تسرق، لا تزن، أكرم أباك وأمك، لا تنطق باسم الرب إلهك باطلا، اذكر يوم السبت لتقدسه، لا يكن لك آلهة أخرى أمامي، لا تصنع لك تمثالا ولا صورة ولا تسجد لهن ولا تعبدهن، لا تشهد على قريبك شهادة زور، لا تشته بيت قريبك ولا امرأته ولا عبده ولا أمته ولا ثوره ولا حماره ولا شيئا مما لقريبك) هذا وقد غلبت على التصميم التأثيرات الأروبية متمثلة في اتباع قواعد المنظور.

واليسرى (لوحة ٥ – ب) من الحرير، مقاسها ١٥٦× ١٠٨ سم، تصميمها العام من ساحة محاطة بثلاثة أطر أوسعها هو أوسطها ويشغل أركانه الأربعة نجمة داوود مع وجود صف من مزهريات تنمو منها الورود

[٢٧] موجور مدينة صغيرة بالأناضول اشتهرت بصناعة السجاد اليدوي المعقود بألوان ساطعة وبإطارات عريضة نسبيًا زخارفها تشبه تربيعات القاشاني العثماني وأرجل التنين والمفتاح اليوناني، أما الساحة فمحرابها متدرج كالمقرنصات الحقيقية بالعمائر.

القريبة من الطبيعة، وفي أعلى الساحة رسم تاج التوراة تحتضنه سنبلتا القمح ونجمة داوود، وأسفلهم شكل درع خماسي فيه رسم منيوراه ذهبي وعلى جانبيه شجيرتان محورتان ذهبيتان، والسجادة مثل سابقتها من صناعة هركة التي تقع شمال خليج أزميت (أزمير) بالقرب من إستانبول، وهي مشهورة بصناعة أجود أنواع السجاد اليدوي على مستوى العالم لأن السلطان عبد المجيد أسس فيها في عام ١٨٤٣م (١٢٥٩هـ) أفخم وأشهر مصنع للسجاد اليدوي بغرض تصدير إنتاجه إلى أروبا وروسيا، وأشرفت الدولة على إنتاج ذلك المصنع الذي كانت سجاجيده من الحرير بعقدة جورديز بتصميمات قديمة تحيي نظائرها الأناضولية في القرن ١٢هـ/١٨م فحصد إنتاجها معظم الجوائز في المعارض الدولية للسجاد لأن المتر الواحد المربع كان فيه مليون عقدة جورديز، واستمر ذلك المصنع في إنتاجه حتى مطلع القرن العشرين[٢٨].

٤- إيران وما وراءها :

(لوحة ٦ – أ – ب):

سجادتا تعليق يهوديتان من صناعة مدينة قاشان بإيران، اليمنى محفوظة بالمتحف اليهودي في بازل بسويسرا، مقاسها ٢٠٠ × ١٣٨ سم، صُنعت من الحرير والصوف بعقدة سينا الفارسية بمعدل خمسة آلاف عقدة في كل ديسمتر مربع، تصميمها العام من ساحة محاطة بثلاثة أطر، أوسعها هو أوسطها وتزخرف أركانه الأربعة أربع شجرات سرو مدببة الطرف، كما تزخرفه أيضا عشرة خراطيش بين كل خرطوش والذي يليه توجد شجرة سرو، وفي كل خرطوش كتبت بحروف عبرية وصية من الوصايا العشر، أما ساحة السجادة ففيها مجموعة من الموضوعات التصويرية في ثلاثة أقسام متتالية يعلو بعضها بعضا وكأنها محمولة على عمودين جانبيين وثلاثة عقود نصف دائرية مع كتابات عبرية ورموز يهودية شغلت الفراغات بين هذه الموضوعات التصويرية التي تبدأ من أعلى بملكين يُمسك كل منهما بعلم يرفعه فوق رأس كل من موسى وهارون الواقفان وبينهما الهيكل كبناء مقبب، وقف كل منهما في وضعية ثلاثية الأرباع بارتفاع يزيد على ارتفاع قبة الهيكل فلم تراع النسبة والتناسب، وفي القسم الأوسط جانب من قصص إبراهيم والذبيح (إسحق وليس إسماعيل) على جبل الفدا وقد أسلم كل منهما لتنفيذ أمر الرب فنام إسحق وبجواره وقف إبراهيم يشحذ سكينه، وحلق في السماء ملاك. وعلى يسارهما كبش مليح ، بينما على يمينهما شجيرات مخضرة ترمز للحياة والفداء، وثمة كتابات بإطار العقد فوقهما بالعبرية من المزامير تشرح القصة مع رسم رمز المنيوراه وأربعة من الخدم والأتباع وحمارهم، ويوجد في المستوى السفلي مدخل فخم بكامل مفرداته المعمارية ، يفضي إلى فناء به ست أشجار، وعقد المدخل نقشت فيه كتابات عبرية تعريفية بالمكان وهي قبور راحيل وزكريا ويوسف، وفي كوشتي العقد فرع نباتي مزهر ومورق.

[28] https://www.jewishheritageturkey.com/?lightbox=dataItem-ihm25n8x2.9-6-2021

DOI 10.21608/cguaa.2022.115391.1101 | حسن نور

واشتملت السجادة أيضًا على نصوص تذكارية أخرى باللغة العبرية ترجمتها "يوم الجمعة الثامن من شهر تفيت عام ٥٦٠٠ بأمر من الأصغر سنا يوسف بار الحاخام حاج مرسي رحمه الله في الجنة" وهناك من حذف من هذه الترجمة كلمة شهر واستبدلها بكلمة عشر لتصبح (الثامن عشر تفيت) وعمومًا فقد أفاد هذا النص التذكاري المهم في معرفة تاريخ صناعة السجادة بدقة ،كماعرفنا اسم الآمر بصناعتها ومرتبته الدينية، فالتاريخ المثبت على السجادة بالتقويم العبري (شكل ١) يقابل الثامن من ديسمبر عام ١٨٣٩م (١٢٥٥هـ).

هذه السجادة صُنعت بأيدي يهودية في مدينة قاشان الإيرانية المشهورة بجاليتها اليهودية الأكثر ثراء في القرن ١٣هـ/١٩م، والأكثر نشاطًا في الدعاية للحج إلى أرض الميعاد، فالآمر بصناعة السجادة (حاخام وحاج) ونحن أمام سجادة مهمة للغاية من الناحية الأثرية لمعلوماتها التذكارية ومهمة للغاية من الناحية الفنية لكونها بمثابة لوحة تصويرية متقنة وأيقونة دينية دعائية ووثيقة بصرية يهودية بحتة.

وصلتنا تسع سجاجيد من هذا النوع تكاد تتطابق في مواصفاتها التقنية والزخرفية مع السجادة موضع الوصف، صنعت كلها في مدن إيرانية هي قاشان ومشهد وتبريز في نهاية القرن ١٣هـ/١٩م، اهتم أنطون فيلطون بنشرها في كتبه المشار إليها من قبل[٢٩]، كما ذكرت جيهان جنيفر أماكن حفظ تلك السجاجيد التسع في المتحف اليهودي في بازل، والمتحف اليهودي في أمستردام، ومتحف إسرائيل بالقدس وصالتي كريستي (Christie) وسوثبي (Sotheby) بلندن، وبعض تلك السجاجيد مؤرخ بالتقويم العبري بما يقابل عام ١٨٦٦م (١٢٨٣هـ) وعام ١٨٩٢م (١٣١٠هـ) [٣٠].

واليسرى (لوحة ٦ – ب) مقاسها ٢٠٥ × ١٣٣سم، معروضة في معرض بارك بيرنيت – (Parke Bernet) في نيويورك، صنعت من الحرير بمدينة قاشان، تصميمها العام يُشبه سابقتها من ساحة محاطة بثلاثة أطر أوسعها هو أوسطها، والساحة مقسمة إلى أربعة مستويات يعلو بعضها بعضا، تزخرفها نفس الموضوعات التصويرية السابقة مع شيء من التنويع في الخطة اللونية والتفاصيل الزخرفية والرموز اليهودية الدينية بل ومضمون النصوص العبرية، فالإطار الأوسط هنا لم يشتمل على خراطيش بها الوصايا العشر، كما أن الكتابات الموجودة بإحدى حشوات الساحة تقرأ "يورشليم عير هكوديش" أي القدس هي مدينة القداسة ، والسجادة مؤرخة بالتقويم العبري بما يقابل عام ١٨٦٦م (١٢٨٣هـ).

29 FELTON, *Jewish Carpets ,18* , FELTON, *Jewish Carpets.* ACC Art Books , 15

30 RADJAI, *The Judeo – Persian Carpets* ,135 – 152.

(لوحة ٧ – أ – ب):

اليمنى سجادة يهودية صُنعت في تبريز في القرن ١٣هـ/١٩م، محفوظة بمجموعة جيسون نظميال، مقاسها ٣٤٣ × ٢٣١ سم، تصميمها العام من ساحة محاطة بثلاثة أطر، أوسعها هو أوسطها وتزخرفه ثماني جامات موزعة بالأركان وبوسط الإطار بينها زخارف الأرابسك، في كل جامة صورة شخصية نصفية (Bust) أو موضوع تصويري من الكتاب المقدس، وفي الساحة جامة مركزية بيضاوية بداخلها ومن حولها موضوعات تصويرية من الكتاب المقدس ورسوم حيوانات كالإبل والحمير ورسوم مبانٍ وأشجار وغيرها.

واليسرى (لوحة ٧ – ب) سجادة يهودية من صناعة إيران في القرن ١٣هـ/١٩م، معروضة بصالة إيباي بلندن، تصميمها العام من ساحة محاطة بثلاثة أطر، أوسطها هو أوسعها، وتسيطر الزخارف النباتية من الأشجار المورقة والمزهرة على الأطر والساحة مع وجود حشوة عليا بالساحة منقوش فيها عبارة باللغة العبرية.

(لوحة ٨ – أ – ب):

سجادتان من الحرير صناعة قاشان عام ١٩١٠م (١٣٢٩هـ) بمجموعة جيسون نظميال، اليمنى مقاسها ٢٠٦ × ١٣٢ سم، تصميمها العام من ساحة محاطة بثلاثة أطر، أوسعها هو أوسطها وتزخرفه مجموعة من تصاوير القصص الديني للأنبياء إبراهام وموسي وإسحق ويوسف ، وما يستلزم هذا القصص من أتباع وخدم وعمائر وأشجار وغير ذلك ، كما اشتملت الساحة على كتابات توضيحية كثيرة باللغة العبرية مع مجموعة من الرموز الدينية والمباني المقدسة والشخوص بما يفصله الوصف التالي من أعلى إلى أسفل، بأعلى الساحة يوجد تاج التوراة يشير إلى الشرق، أسفله لوحا الشريعة مكتوب فيهما الوصايا العشر، أسفله قرص الشمس المشع، وفي كوشتي العقد العلوي رسم النساج رموز الأسباط قبائل بني إسرائيل الإثنى عشر وهم يوسف وبنيامين ويهوذا وشمعون وراوبين ولاوي ويساكر وزبولون ودان وتفتالي وجاد وأشير (شكل ٦) من زوجات سيدنا يعقوب راحيل ولينة وبلهة، ولم يكن لإسرائيل (يعقوب) سوى ابنة واحدة هي دينة، لكل سبط رمز خاص به كالآتي: يوسف (نخلة وسنبلة قمح) شمعون (أسوار وأبراج مدينة شكيم هي نابلس الحالية) راوبين (عشبة الماندريك المعمرة ذات الأوراق المرتبة كفصوص الوردة) لاوي (صدرية كهنوتية) يهوذا (قيثارة وتاج) يساكر (شمس وقمر ونجوم) زبولون (سفينة) دان (موازين العدل) تفتالي (غزال) جاد (خيام) أشير (شجرة). وفي المستوى السفلي من الساحة رسم الناسج بوابة معبد سليمان يحرسها أسدان ويقف سيدنا موسى بلوحي الشريعة، ويظهر من خلف البوابة الهيكل بكامل مفرداته المعمارية مع تفاصيل ورموز أخرى كقرص الشمس المشع ولوحي الشريعة بين ملكين وحائط المبكى (حائط البراق) ينحني عليه بعض المصلين اليهود يؤدون طقوسهم، وتفاصيل زخرفية كثيرة جعلت من السجادة أيقونة دينية وتحفة فنية مهمة.

والهيكل جاء وصفه في سفري الملوك الأول (٦/١-٣٨) وأخبار الأيام الثاني (٣/١-٢) مبني من الحجر وسقفه من الخشب ووجهته نحو الشرق ، ويتكون من قاعتين ومدخل على جانبيه عامودين، يفضي المدخل إلى فناء فيه حوش الكهنة وخزان ماء للطهارة، وبعد المدخل مباشرة يوجد القدس ويحتوى على الأثاث وهو نفس الأثاث الذي تحويه خيمة الاجتماع أي مذبح البخور ومائدة الخبز والمنيوراه، ثم أخيرًا قدس الأقداس وفيه تابوت العهد (لوحي الشهادة) وهي الأسفار الخمسة التي نزلت على سيدنا موسى، ولكن عندما فتح سيدنا سليمان التابوت لم يجد سوى لوحي الشهادة (سفر الملوك الأول ٨/٩) كما يحوي ملكين من خشب فاردين جناحيهما فوق التابوت الموضوع في مركز قدس الأقداس، وهما غير الملكين المثبتين على غطاء التابوت، ويفصل قدس الأقداس عن القدس ستارة مزدوجة (باروخت). وقد تم تدمير الهيكل، حيث لم يصلنا ولم نعرف مكانه على وجه الدقة (شكل رقم ٧) ، ولكن هناك ثلاثة معابد يهودية تشبهه هي معبد حاصور (تل القدح) من القرن الثالث عشر قبل الميلاد، ومعبد تل تعينات بوادي عمون غرب بحيرة طبرية من القرن الثامن قبل الميلاد ويزيد عن سابقه بأن قواعد عمودي مدخله على شكل أسد وتمت المحافظة على أحدهما، ومعبد عين دارا شمال حلب بسوريا[٣١].

والسجادة اليسرى (لوحة ٨ – ب) مثل سابقتها في المادة الخام والتقنية وتاريخ الصناعة ومكان الحفظ ، بل وفي معظم الموضوعات التصويرية والرموز الدينية مع تنويع في الخطة اللونية والتفاصيل الزخرفية ومضامين الكتابات العبرية ومواضع بعض الموضوعات التصويرية ،من ذلك مثلا: أن الناسج وزع رموز الأسباط الإثنى عشر هنا في شكل قوس نصف دائري كعقد لبوابة المعبد وتتوسطها تاج التوراة واكتفى بها مختصرًا بقية المفردات المعمارية.

(لوحة ٩– أ– ب–ج):

اليمنى محفوظة بمتحف فكتوريا وألبرت، صُنعت في منتصف القرن ١٣هـ/١٩م بمدينة شيروان بالقوقاز، وهي سجادة سيناجوج من صوف جيد ، بعقدة جورديز التركية، تصميمها العام من ساحة محاطة بإطارين عريضين نسبيًا، زخارفهما هندسية بسيطة ونباتية محورة، وفي الساحة صفوف رأسية وعرضية ومائلة من تصميم يُشبه نظيره الوارد على سجادة السيناجوج الأسبانية (لوحة ١ – أ – ب) وهو يشبه صندوقاً محاطاً بزوج من المراوح النخيلية الكبيرة وله سقف جمالوني وملحقات جانبية من براعم وزهور مدرعة تحصنه كأنه صندوق مدرع ولذا يسمى هذا الطراز من سجاد القوقاز بسجاد الدرع أو الترس (Shield) ويرى أنطون فيلطون بإعادة تسميته إلى سجاد صندوق التوراة الباروكي الأروبي ، ويعلل سبب ذلك بأن يهود السفارديم قد تدفق عدد كبير منهم في

[٣١] فارح، " آثار المملكة العبرانية المتحدة " ٧٦، ٧٧، وشكل ١، ١٠٩، وشكل ٨، ١١٦.

هجرات جماعية من أسبانيا إلى القوقاز منذ القرن ١١هـ/١٧م وما بعده ونقلوا التأثيرات الفنية من سجاد السيناجوج الأسباني إلى سجاد الدرع القوقازي[٣٢].

والسجادة الوسطى (لوحة ٩– ب) من نفس الطراز مع تنويع شكل الدرع وملحقاته (شكل ٣ – ب – ج – د – هـ) لدرجة يطلق معها أحيانًا على تلك الوحدة اسم "زهرة الكنيس" وترجع السجادة إلى منتصف القرن ١٣هـ/١٩م، والثابت تاريخيًا أن أعداد يهود الخزر بلغت في عام ١٣١٥هـ/١٨٩٧م نيف وخمس وخمسين ألف نسمة موزعين على ثماني عشرة منطقة إدارية بالقوقاز ، وتذكر الوثائق أن بعضهم كان يعمل في صناعة السجاد وتجارته وأنهم أهدوا لجيرانهم سجادًا من صناعة أنوالهم، وأن بعضهم عمل في تربية دودة القز وأشجار التوت على طريق الحرير البري المار ببلادهم، بل وذهب أنطون فيلطون لأبعد من ذلك عندما ذكر أن المستشرق الكبير "أريل شتاين" قام في عام ١٩٠١م (١٣١٩هـ) بعمل حفائر في مدينة دندن أوليك الواقعة على طريق الحرير البري بآسيا الوسطى فكان من ضمن معثوراته أوراق من كتب يهودية مقدسة محررة بالعبرية ، وقطع من سراويل نسيج صفدي تركستاني يرجع لما بين القرنين ١ – ٣هـ/ ٧ – ٩م، وتصاميم الزهور في زخارفه تتشابه كثيراً مع نظائرها على سجاد السيناجوج الأسباني من القرن ٨هـ/١٤م.

هذا وقد صنع سجاد الدرع القوقازي بعدة مدن قوقازية هي كاراباغ وشيروان وكوبا وغيرها، ووصلنا من نماذجه ست وعشرين سجادة ترجع للقرن ١١هـ/١٧م وما بعده ، موزعة على متاحف العالم المختلفة.

والسجادة اليسرى (لوحة ٩ – ج) محفوظة بمجموعة خاصة بإيطاليا، وصنعت في الهند في القرن ١٢هـ/١٨م ، من الحرير وخيوط الفضة والذهب، مقاسها ٢٣٣ × ١١٧ سم، ساحتها بهيئة محراب له عقد مدبب يرتكز على عمودين لكل منهما قاعدة كأسية، ويشغل ساحة المحراب حنوكاة تساعي بحجم كبير ، مع زخارف نباتية قريبة من الطبيعة في كوشتي عقد المحراب، وثمة حشوتان ضيقتان بأعلى الساحة وبأسفلها في كل منهما صف من سبعة كؤوس تتضافر مع الحنوكاة في رمزية الكأس ودلالة الرقم سبعة لتأكيد يهودية السجادة. أما أعلى السجادة خارج إطارها فيوجد صف من شجرة الحياة أو السرو بطرفها المدبب، عددها تسع عشرة شجيرة، لعله عدد مقصود به إتمام الدلالات الرمزية على السجادة ، فهو عدد السنوات التي يضبط بها التقويم اليهودي، وهو أي الرقم ١٩م عدد صلوات وأدعية الوقوف (العميداه) في التقليد الأشكنازي سيما وأن الهند كلها آنذاك كانت تحت السيطرة الإنجليزية.

32 Felton, *Jewish Carpets ,7* , Felton, *Jewish Carpets.* ACC Art Books,56

خاتمة :

هذه السجاجيد الثماني عشرة التي شملتها الدراسة إنما هي مجرد نماذج قليلة من السجاد اليدوي الكثير الذي صنعه اليهود في الأقطار العربية والإسلامية في العصور الوسطي منذ القرن ٨هـ/١٤م وحتى نهاية القرن ١٣هـ/١٩م، وهي دليل مادي أثري لا يقبل الشك أيدته معلومات وثائق الجنيزة التي ذكرت بعض أسماء اليهود من صناع السجاد وتجاره طوال العصور الوسطى في البلاد العربية والإسلامية .

ثمة قرينة أخرى على معرفة اليهود للسجاد واستخداماته المتعددة في أمورهم الدينية والدنيوية ، وهي رسم السجاجيد في اللوحات الفسيفسائية والزجاجية في بقايا المعابد اليهودية من العصور المختلفة ، وكثرة رسومه في تصاوير مخطوطاتهم العبرية .

صنع اليهود سجادهم بنفس نوع العقدة السائدة في القطر الذي يعيشون فيه ، ففي أسبانيا صنعوه بالعقدة الأسبانية المفردة (لوحة ١– أ– ب) وفي مصر حيث كانت العقدة الفارسية سينا هي السائدة على كل طرز السجاد المملوكي والعثماني المبكر، عقدوه بنفس العقدة (لوحة ٢– أ – ب) وفي تركيا عقدوه بنفس نوع العقدة التركية جورديز (لوحة ٣– ا – ب) وفي إيران حيث كانت عقدة سينا الفارسية هي السائدة عقدوه بنفس العقدة (لوحة ٦– ا – ب) وفي القوقاز حيث عقدة جورديز التركية هي الأكثر شيوعا حيث عقدوه بنفس العقدة (لوحة ٩ – أ) و (شكل ٢ – أ – ب – ج) وكانت مراكز صناعتها في مدن متعددة بالأندلس ومصر وإيران وتركيا والقوقاز والهند .

وتنوعت الحصيلة الزخرفية على السجاجيد موضع الدراسة فثمة قصص ديني يهودي تم تصويره على بعض هذه السجاجيد (اللوحات ٦ – أ – ب) .

وتضمن البعض الآخر كتابات عبرية مشتقة من الكتاب المقدس بأسفاره ومزاميره المختلفة، كالوصايا العشر وغيرها (اللوحات ٢– أ – ب، ٥ – أ –، ٦ – أ – ب –، ٧ – ب –، ٨ –أ – ب) .

كما اشتملت بعض هذه السجاجيد اليهودية على تاريخ صناعتها وبالتقاويم العبرية إمعانا في الخصوصية وتأكيدا لها (لوحة ٦ – أ – ب).

ودمغت تلك السجاجيد بخصوصيتها اليهودية كالرموز اليهودية المقدسة مثل نجمة داوود والشمعدان السباعي الأذرع المسمى بالمينوراة والشمعدان التساعي الأذرع المسمى بالحانوكاة، وكأس النبيذ المستخدم في طقوس صلاة الكيدوش(لوحات ٢ – أ – ب ، ٤ – أ – ب ، ٥ – أ – ب) وبعض رموز القبالا وهم صوفية

اليهود كالكباش وقرون الشوفار التي ينفخ فيها عند آداء بعض شعائرهم وغير ذلك (الأشكال ٣، ٤ ، ٥ ، ٦) ورموز الأسباط الاثنى عشر (لوحة ٨ – أ – ب) .

وفي نفس الوقت اشتملت السجاجيد اليهودية على زخارف إسلامية عامة أو محلية لكل قطر عاش فيه اليهود مع المسلمين فنسجوا على طرزهم الفنية في رغبة واضحة من التعايش والتكيف مع أغلبية مسلمة، فرسموا على سجادهم أشكال محاريب سجاجيد الصلاة الإسلامية، والكتابات الكوفية غير المقروءة، وأشكال المقرنصات، وزخارف الأرابسك، وغير ذلك .

ثبت المراجع العربية والأجنبية

أولا: المراجع العربية :

- بهنسي ، أحمد صلاح أحمد،" دور العبرية كلغة وسيطة في التواصل بين الثقافتين العربية والغربية "، *أعمال الندوة الدولية بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية*، ٢٠١٦م .
- Bahnasī , Aḥmad Salaḥ Aḥmad, "Dawr al-ʿIbrīya Kaluġa wasiṭa fī al-tawāṣūl Bayn al-ṯaqafatayn al-ʿArabīya waʾl-Ġarbīya", *Proceedings of the international symposium at the College of Humanities and Social Sciences*, 2016.
- بهنسي ، عفيف ، *تاريخ فلسطين القديم من خلال علم الآثار*، دمشق، ٢٠٠٩م.
- Bahnasī, ʿAfīf , *Tārīḫ Falasṭīn al-kadīm min ḫilāl ʿilm al-aṯār*, Damascus, 2009.
- حسن ، زكي محمد، " هل لليهود فن"، *مجلة الثقافة*،ع ٤٠، السنة الأولى، أكتوبر ١٩٣٩م.(د. ن) .
- Ḥasan, Zakī Moḥammad, "Hal liʾl-Yahūd fan", *Mağallat al-ṯaqāfa 40*, 1s, October 1939.
- شلبي، عمر دراج، "الحياة العلمية ليهود الأندلس"، *مجلة الدراسات التاريخية والاجتماعية*، جامعة نواكشوط، ع. ٦، ٢٠١٦م .
- Šalabī, ʿUmar Dirāğ, "al-Ḥayāh al-ʿilmīya li Yahūd al-ʾAndalus", *Mağallat al-dirāsāt al-dīnīya waʾl-tārīḫīya 6*, Nouakchott University, 2016.
- فالح ، ديما جميل، " آثار المملكة العبرانية المتحدة بين حقائق المكتشفات الأثرية وأساطير العهد القديم"، *رسالة ماجستير*، قسم الآثار والسياحة، كلية العلوم الاجتماعية /جامعة مؤتة، ٢٠١٠م .
- Fāliḥ, Dīmā Ğamīl, "Aṯār al-mamlaka al-ʿibrānīya al-muttaḥida bayīn ḥaqāʾiq al-muktašafāt al-aṯarīya wa asāṭīr al-ʿahd al-qadīm", *Master Thesis*, Department of Archeology and Tourism, Faculty of Social Sciences/ Mutah University, 2010.
- كوريه ، يعقوب يوسف ، *يهود العراق تاريخهم أحوالهم هجرتهم*، عمان، ١٩٩٨م .
- Kūrya, Yaʿqūb Yūsuf, *Yahūd al-ʿIrāq tārīḫihim aḥwālihim hiğratihim*, Oman , 1998.
- لاندوا ، يعقوب ، *تاريخ يهود مصر في الفترة العثمانية (١٥١٧ – ١٩١٤م)* ، ترجمة: جمال أحمد الرفاعي، أحمد عبد اللطيف حماد، مراجعة: محمد خليفة حسن، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٠م .
- Lāndū, Yaʿqūb, *Tārīḫ Yahūd Miṣr fī al-fatra al-ʿuṯmānī (1517- 1914A.D)*, Translated by: Ğamāl Aḥmad al-Rifāʿī & Aḥmad ʿAbd al-Laṭīf Ḥammād, Reviewed by: Muḥammad Ḥalīfa Ḥasan, al-Mağlis al-aʿlā liʾl-ṯaqāfa, 2000.
- محرز،جمال محمد، "السجاد الإسلامي ومشتقاته في أسبانيا"، *المجلة التاريخية المصرية*، ج.١١ ،١٩٦٣م.
- Miḥriz, Ğamāl Muḥammad, "al-Siğğād al-islāmī wa muštaqqātuh fī ʾAsbānyā", *al-Mağalla al-tārīḫīya al-miṣrīya*, Vol.11, 1963.
- نور، حسن محمد، " السجاد المملوكي، دراسة أثرية فنية في ضوء مجموعة متحف الفن والصناعة بفينا "، *رسالة دكتوراه*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ١٩٩٢م .
- Nūr, Ḥasan Muḥammad, "al-Siğğād al-mamlūkī, Dirāsa aṯarīya fannīya fī ḍūʾ mağmūʿat matḥaf al-fan waʾl-ṣināʿa bi Fiyannā", *Ph.D Thesis*, Faculty of Archeology/ Cairo University, 1992.

- ..... ، *السجاد الإسلامي في شمال أفريقية والأندلس* ، الاسكندرية: دار الوفا للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٨م .
- ....., al-Siğğād al-islāmī fī šamāl Ifrīqya waʾl-Andalus, Alexandria: Dār al-wafāʾ liʾl-ṭibāʿa waʾl-našr waʾl-tawzīʿ, 2018.
- الزعفراني ، حاييم ، *يهود الأندلس والمغرب*، ترجمة: أحمد شحلان، جـ.١، الرباط ، ٢٠٠٠م .
- al-Zaʿfarānī, Ḥāyīm, *Yahūd al-ʾAndalus waʾl-Maġrib*, Translated by: Aḥmad Šaḥlān, vol.1, Rabat, 2000.
- الشامي، رشاد عبد الله، " الرموز الدينية في اليهودية"، *سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية*، مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، ع.١١، ٢٠٠٠م .
- al-Šāmī, Rašād ʿAbdallah, "al-Rumūz al-dīnīya waʾl-yahūdīya", *Silsilat al-dirāsāt al-dīnīya waʾl-tārīḫīya11*, Center for Oriental Studies at Cairo University, 2000.
- المسيري، عبد الوهاب، *من هو اليهودي*، ط.٢، القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠١م .
- al-Masīrī, ʿAbd al-Wahhāb, *Man huwa al-yahūdī*, 2nd ed., Cairo: Dār al-šurūq, 2001.

ثانيا: المراجع الأجنبية :

- FELTON, A & CORNSKY, S : *Jews and Carpets.* (Jewish Carpets A History Guide, London.1997.

- FELTON, A : *Jewish carpets.* ACC Art Books. 1999.

- FELTON, A : *Jewish Symbols and Secrets A fifteenth Century Spanish Carpet.* London. 2012.

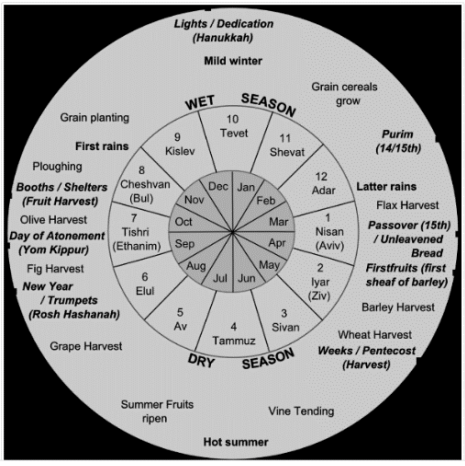
- FREUDENHEIM, T.L : Apersian Fainence Mosaic Wall in the Jewish Museum New yourk (*Kunst des Orients*) vol.5.H.2

- KUHNEL, E & BELLINGER, L : *Cairene Rugs and Others Technically Related 15th Century.* Washington. 1957.

- RADJAI , J.J : The Judeo – Persian Carpets of Kashan: Zionist Art and Cultural Carpet Manufactured in Iran (*Studia Rosenthaliana*). 45 . 2014.

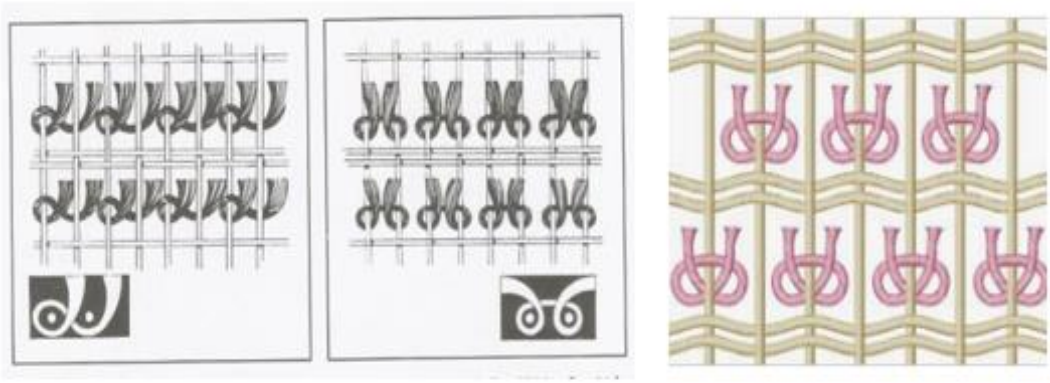
ثالثا: المواقع الإلكترونية :

- Jewishencyclopedia.com/articales/1834-artisans. Accessed at 6-7-2019
- https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D9%82%D9%88%D9%8A%D9%85_%D8%B9%D8%A8%D8%B1%D9%8A. Accessed at 9- 6- 2021
- https://en.wikipedia.org/wiki/Twelve_Tribes_of_Israel. Accessed at 9-6-2021
- https://thejewishmuseum.org/collection/8688-reader-s-desk-cover. Accessed at 6-7-2019
- https://thejewishmuseum.org/collection/19971-torah-ark-curtain-or-reader-s-desk-cover. Accessed at 6-7-2019
- https://www.jewishheritageturkey.com/?lightbox=dataItem-ihm25n8x2. Accessed at 6-7-2019
- https://www.pinterest.com/pin/160651911680640295 Accessed at.6-7-2019
- https://nazmiyalantiquerugs.com/antique-rugs/persian-rugs/tabriz-rugs/antique-tabriz-persian-rug-43144/ Accessed at 6-7-2019
- https://nazmiyalantiquerugs.com/antique-rugs/persian-rugs/kashan-rugs/antique-persian-silk-kashan-judiaca-rug-45067/ Accessed at 6-7-2019



(شكل ١) التقويم والشهور والأعياد العبرية .

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D9%82%D9%88%D9%8A%D9%85_%D8%B9%D8%A8%D8%B1%D9%8A. Accessed at 9-6-2021



(شكل ٢ – أ – ب – ج) العقدة الأسبانية المفردة، عقدة جورديز التركية، عقدة سينا الفارسية، على الترتيب .

عن: نور، حسن محمد، *السجاد الإسلامي*، شكل رقم ٧ ، ٨ ، ١٠

(شكل ٣ – أ – ب – ج – د – هـ) زهرة الكنيس أو سعفة الدرع أو مروحة نخيلية مدرعة .

FELTON, *Jewish Symbols and Secrets* .FIG.73

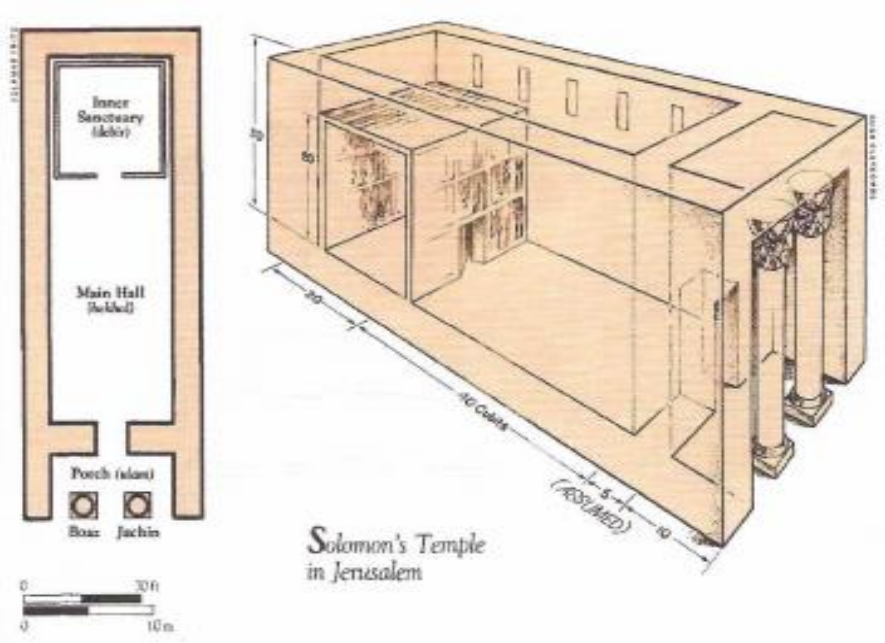
(شكل ٤) بعض أشكال الرموز اليهودية المقدسة المنفذة على فنونهم المختلفة .

(شكل ٥) نجمة داوود وكف بخمسة أصابع ومينوراة وثمرة رمان محورة وحروف كوفية غير مقروءة وطيور وحيوانات على سجادة متحف فيزكايا بفلوريدا وسجادة الأدميرال بفيلادلفيا .

FELTON, *Jewish Symbols and Secrets*, FIGS.31.56.58.63.64

(شكل ٦) تصويرة بالفسيفساء لأسباط بني إسرائيل الإثنى عشر ورمز واسم كل قبيلة باللغة العبرية وهم أبناء سيدنا إسرائيل (يعقوب) .

.wikipedia.org/wiki/Twelve_Tribes_of_Israel. Accessed at 9-6-2021https://en



(شكل ٧) مخطط تخيلي لهيكل سليمان كما ورد في العهد القديم،

عن: فارح ، " آثار المملكة العبرانية المتحدة ، شكل ١ ، ١٠٩.

اللوحات

(لوحة ١ – أ – ب) سجادة سيناجوج أندلسية من القرن ٨هـ / ١٤م ، بمتحف برلين . عن :- نور، *السجاد الإسلامي* ، لوحة ٢٤ ، ٢٥٢

(لوحة ٢ – أ – ب) سجادتان يهوديتان من القاهرة ، صنعت اليمنى في النصف الأول من القرن ١٠هـ / ١٦م ، ومحفوظة بمتحف قصر بلازا في فلورنسا ، بينما صنعت اليسرى في بداية القرن ١١هـ / ١٧م ، ومحفوظة بمتحف المنسوجات بواشنطن .

FELTON, *Jewish Symbols and Secrets*, FIG.73

(لوحة ٣– أ – ب) سجادتان يهوديتان تركيتان من القرنين ١٢–١٣هـ / ١٨–١٩م، بالمتحف اليهودي بنيويورك .

FREUDENHEIM, *Apersian Fainence* Mosaic Wall in the Jewish Museum New yourk (*Kunst des Orients*) vol.5.H.2, FIG.12-A

https://thejewishmuseum.org/collection/8688-reader-s-desk-cover. Accessed at 6-7-2019

(لوحة ٤ – ا – ب) سجادتان يهوديتان من صناعة مدينة موجور التركية في القرن ١٣هـ / ١٩م ، بالمتحف اليهودي بنيويورك .

https://thejewishmuseum.org/collection/19971-torah-ark-curtain-or-reader-s-desk-cover. Accessed at 6-7-2019

(لوحة ٥ – أ – ب) سجادتان يهوديتان من صناعة مدينة هركه التركية في القرن ١٣هـ / ١٩م .

https://www.jewishheritageturkey.com/?lightbox=dataItem-ihm25n8x2. Accessed at 6-7-2019

(لوحة ٦ – أ – ب) سجادتا تعليق يهوديتان من قاشان ، اليمنى بالمتحف اليهودي ببازل في سويسرا، مؤرخة بما يوافق الثامن من ديسمبر عام ١٨٣٩م ، واليسرى بمعرض (Parke-Bernet) بارك بيرنيت بنيويورك ، ومؤرخة بما يوافق عام ١٢٨٣هـ / ١٨٦٦م .

RADJAI, *The Judeo-Persian Carpets* ,135-152 .FIG.1

(لوحة ٧ – أ – ب) اليمنى سجادة يهودية من تبريز في القرن ١٣هـ / ١٩م بمجموعة جيسون نظميال ، واليسرى سجادة يهودية فارسية من القرن ١٣هـ م ١٩م ، معروضة بصالة ايباي (Ebay) .

https://www.pinterest.com/pin/160651911680640295. Accessed at 6-7-2019

https://nazmiyalantiquerugs.com/antique-rugs/persian-rugs/tabriz-rugs/antique-tabriz-persian-rug-43144/

(لوحة٨ – أ – ب) سجادتان من الحرير صناعة قاشان عام ١٣٢٩هـ / ١٩١٠م ، بمجموعة جيسون نظميال ،

https://nazmiyalantiquerugs.com/antique-rugs/persian-rugs/kashan-rugs/antique-persian-silk-kashan-judiaca-rug-45067/ Accessed at 6-7-2019

(لوحة ٩ – أ – ب – ج) ثلاث سجاجيد اليمنى والوسطى سجادتا سيناجوج من مدينتي شيروان وكاراباغ بالقوقاز ، منتصف القرن ١٣هـ / ١٩م ، واليسرى سجادة تعليق يهودية هندية من القرن ١٢هـ / ١٨م ، محفوظة بمجموعة خاصة بإيطاليا .

FELTON, *Jewish Symbols and Secrets*,66

عمارة مدينة بدخلو بواحة الداخلة في العصر الإسلامي

(دراسة أثرية معمارية)

The Architecture of Badkhalo City in the Dakhla Oasis in the Islamic era: An architectural archaeological Study

حنان مصطفي عبد الجواد حجازي

أستاذ الآثار الإسلامية المساعد ورئيس قسم الآثار – بكلية الآداب – جامعة الوادي الجديد

Hanan Mustafa Abdelgawad Hegazy

Associate Professor of Islamic Archaeology– Faculty Arts, New Valley University

hanan.hegazy@art.nvu.edu.eg / drhananhegazy@yahoo.com

الملخص:

تركت الفترة من القرن الأول الهجري إلي القرن الثاني عشر الهجري بصمات واضحة، فعندما تعرضت الواحات لتهديدات المحتلين القادمين من الجنوب والغرب، نشأت المدينة الحصينة مثل القصر والقلمون وبدخلو، وهذه المدينة الأخيرة أيضا لازالت تحتفظ إلى الآن بنماذج من عمائرها الطينية المبنية بالطوب اللبن وكذلك بقايا العمائر التي شكلت عمارة المدينة الإسلامية في الواحات ومدى ملائمتها للبيئة الصحراوية، من حيث بنائها بمواد البيئة المحلية ومن حيث اختيار موقعها على طريق درب الغباري وأسلوب تخطيطها، ويتوسط الجانب الجنوبي من المدينة مسجدها القديم المشيد بالطوب اللبن المغطي بطبقة من الملاط الأبيض الجيري.

تلك المدينة هي التي جاء أول ذكر لها في كتاب "مباهج الفكر ومناهج العبر" للوطواط المتوفى سنة٧١٨هـ/ ١٣١٨م باسم "بيت خلو"، وكذلك ذكرت في الانتصار لابن دقماق المتوفى سنة ٨٠٩ هـ/ ١٤٠٦م.

الكلمات الدالة:

المواد البيئية المحلية ، الصحراء، واحة ، بدخلو ، درب الغباري.

Abstract

The time from the first century AH to the twelfth century AH has clear hallmarks in the Oases , when the oases were threatened by the occupiers from the south and the west, fortified cities such as the El-Qasr, El- Calmoun and Bedkhalo emerged. The latter also still retains models of mud-brick buildings as well as the remains of the buildings that formed the Islamic city's building in the Oases, and that was suitable for the desert environment, because the city was built with local environmental materials. It is located on the path and design of Al-Ghbari. The city has an old mosque on the middle of the south side of it.

The first mention of Bedkhalo was in the book of "Mbaheg el fekr" of El- Watwat who deceasedied in 718 AH – 1318 AD, and in El- Entesar of IbnDaqmaq, who died in 809 AH–1406 AD .

Key words.Oases, Bedkhalo, local environmental materials, desert, path of Al-Ghbari.

المقدمة:

واحة كلمة مصرية قديمة تطلق على المكان البعيد وسط الصحراء، بمعني أنه المكان الذي يجد فيه المسافر الراحة من الرحلة الطويلة[١]، وبالرغم من المعلومات الغزيرة عن الواحات في العصر الفرعوني، إلا أننا لا نعرف عنها إلا القليل في العصر الإسلامي، بسبب ندرة المصادر التي تحدثت عنها[٢]، ومن المصادر التي تحدثت عنها في العصر الإسلامي كان المسعودي حيث وصفها بأنها بلد قائم بنفسه، غير متصل بغيره، ولا مفتقر إليه ويحمل إلى أرضه الزبيب والأعناب وأن حاكم الواحات حتى سنة ٣٣٢هـ/ ٩٤١م عبد الملك بن مروان من قبيلة لواتة.[٣]

وتقع الواحات في الصحراء الغربية وكانت تسمي بإقليم الواحات، وخلال العصر العثماني كانت تابعة لولاية جرجا، وتعتمد في دخلها على الرسوم التي كانت تجبي من القوافل الآتية من دارفور والتي كانت محملة بالذهب والعبيد.[٤]

وواحة الداخلة هي أحد واحات الصحراء الغربية، وكانت تسمي" كنمت" وعاصمتها" تسي تسي" أي اقطع اقطع ، وكان يشير دون شك إلي قطع الأرض أو شقها وحفرها على هيئة آبار، وهكذا يصبح معني الاسم القديم لواحة الداخلة الأرض الغنية بالآبار[٥]، ولقد عرفت الواحات الثالوث المقدس "آمون وموت وخنسو"، حتى أن عاصمة واحة الداخلة تم تحريفها من موت إلي موط.[٦]

و شهد العمران ازدهار كبير في العصر الإسلامي في واحة الداخلة، ومما يؤكد ذلك ما ذكره "ابن حوقل" في كتابه صورة الأرض، من أن بلاد الواحات معمورة بالمياه والأشجار، وأنها ناحيتان هما الداخلة والخارجة، ثم ذكر أن الناحتين عامرتان، ولكن ناحية الداخلة أكثر عمراناً، وبها واسطة البلد وبها مقر حكم الواحات، وحكامها من آل عبدون، كما أن المسلمين استحدثوا ببلاد الواحات خمسة عشر منبراً، ففي كل قرية من القرى مساجد معمورة بالصلوات الخمس.[٧]

---

[١] راجع حمدان، جمال، *شخصية مصر(دراسة في عبقرية المكان)*،جـ١، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٨٠، ٣٣٠.

[٢] بيترس، رودلف ، *وثائق مدينة القصر بالواحات الداخلة مصدراً لتاريخ مصر في العصر العثماني*، القاهرة: مطبعة دار الكتب والوثائق القومية،٢٠١١، ٢٣.

[٣] المسعودي، الإمام أبي الحسن بن علي بن حسين، *مروج الذهب ومعادن الجوهر*، تحقيق، محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٤، جـ٢، القاهرة: مطبعة السعادة، ١٩٦٤، ٢٦.

[٤] هريدي، صلاح، *دراسات في تاريخ مصر الحديث*، جـ١، القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، ٢٠٠٠، ١٨٦.

[٥] عبد الوهاب، لطفي ، وآخرون، *دليل آثار الوادي الجديد*، الإسكندرية: مركز التعاون الجامعي، د.ت،٤.

[٦] نور الدين ، عبد الحليم، *مواقع الآثار اليونانية والرومانية في مصر*، ط١، القاهرة: ١٩٩٩، ٩٦ : ٩٧.

[٧] ابن حوقل، أبو القاسم، *صورة الأرض*، القاهرة: دار الكتاب الإسلامي، د.ت، ١٤٣ – ١٤٦.

وكل هذه القرى ما زالت قائمة حتى اليوم، ومنها بدخلو ـ موضوع الدراسة ـ أحد بلدان واحة الداخلة، وتنوعت عمارة بدخلو ما بين منازل ودروب ومساجد وطواحين وسقائف، ولا يوجد بالمدينة أي حمامات أو فنادق، وأكد ذلك ابن حوقل حيث ذكر أن جميع الواحات لا يوجد حمام أو فندق يسكنه الطارئ والقادم إليها، وإذا قدم التجار والزوار على آل عبدون أنزلوهم أينما كانوا من قرارهم، ولزمهم الإنزال وجرت عليهم الضيافات إلي حين رحيلهم، وعندهم بجميع نواحيهم المطاحن بالأبل والبقر، ومياه عيونهم حارة تقوم لهم مقام الحمامات.[٨]

ويعد الإرث المعماري الطيني بالواحات ـ ومنها عمارة مدينة بدخلو موضوع الدراسة ـ أهم أنواع العمارة التي تميزت بها الواحات عن غيرها من المناطق الجافة بالمواقع الأثرية على أرض مصر، ولقد تناسبت عمارة الطين مع الظروف المناخية بالواحات، والتي تتسم بشدة الحرارة ومادة الطين تتسم بالعزل الحراري.[٩]

ويطلق المعماريون على هذه العمارة مصطلح العمارة التقليدية وهي المباني التي أنشئت وفق التقاليد المعمارية المحلية، ولا تخلو دلالة هذا المصطلح لديهم من الاهتمام بهذه العمارة باعتبارها تراثاً يعطي صورة متكاملة عن هذه العمارة بما تحتويه من حلول جيدة، تعكس ظروف البيئة المحلية والواقع الحضاري، وكذلك ما تحتويه من حلول تصميمية، تتوافق مع احتياجات الفرد الروحية والمادية، واحتياجات المجتمع أيضاً من حيث عاداته وتقاليده. [١٠]

وترجع أهمية الدراسة إلي أن عمارة الواحات من الموضوعات التي تستحق الدراسة، وذلك نظراً لقلة المراجع التي تناولتها، وسوف أقوم بدراسة عمارة مدينة بدخلو كنموذج للعمارة الطينية بالبيئة المحلية متناولا موقعها وتاريخها وملامح من نسيجها العمراني مع ذكر للعوامل المؤثرة في هذا النسيج المعماري والعمراني، مع تحليل لبعض عناصره المعمارية.

وتهدف الدراسة إلي توثيق العمارة الباقية بمدينة بدخلو بواحة الداخلة، وتوضيح خصائص هذه العمارة ومفرداتها ووحداتها وعناصرها المعمارية، وذلك للحفاظ عليها ووضعها علي خريطة التنمية المستدامة للمواقع الأثرية بالواحات عامة وبواحة الداخلة بشكل خاص.

ومن إشكاليات الدراسة غموض وتشوش النسيج المعماري لمدينة بدخلو نتيجة تهدم معظم مبانيها والقليل منها يمكن دراسة تخطيطه وعمارته بصعوبة، فضلاً عن وجود بعض المخاطر مثل الحشرات والخفاش الأمر الذي يصعب معه التوثيق الأثري والرفع المعماري.

---

[٨] ابن حوقل، *صورة الأرض*، ١٤٣ – ١٤٦.

[٩] عبدالحافظ، محمود، "الإرث المعماري الطيني في الواحات المصرية المخاطر وسبل الحماية والارتقاء"، *ندوة أمن وسلامة والآثار والمنشآت السياحية*، جامعة نايف للعلوم الأمنية، ٢٠١٥م، ٥.

[١٠] عثمان، محمد عبد الستار، *عمارة سدوس التقليدية(دراسة أثرية معمارية دراسة حالة)*، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ١٩٩٩م، ٥ – ٦ .

أولاً: موقع مدينة بدخلو:

تقع مدينة بدخلو (شكل ١) إلى الشمال من مدينة موط بواحة الداخلة وتبعد عنها بحوالي ٢١كم وهي بذلك قريبة من نقطة تقاطع الطرق القديمة التي تربط الواحات ببعضها البعض مثل درب الغباري[١١] ودرب الطويل[١٢]،حيث تقع عند هذه النقطة مدينة موط العاصمة القديمة للواحة الداخلة.

وتقع إلي الشرق من مدينة القصر وتبعد عنها بحوالي (١٠) كم، على درب الغباري، حيث نشأت على طول هذا الدرب العديد من المدن في الامتداد من الشرق للغرب ومنها تنيدة وبلاط واسمنت والمعصرة.[١٣]

وكان توفر الماء شرط أساسي لاختيار الموقع إلى جانب خصوبة أراضيها وصلاحيتها للزراعة، والتي من خلال هذين الشرطين توفر الغذاء للقاطنين وهو مطلب أساسي لاستمرار الحياة والعمران بهذه البلدان .[١٤]

ومدينة بدخلو شأنها شأن مدن الواحات مشيدة على روابي عالية حتى يتخيل لمن يراها من بعيد أنها قصور شامخة أو حصون منيعة وبيوتها مبنية بالطوب اللبن ورغماً عن ذلك فإنها غالبت الدهر ومرت بها الأجيال فلا مطر في الواحات يذيبها ويصدع أركانها[١٥]، حيث تميزت موقع مدن الواحات بالتحصين الطبيعي، فغالبية هذه المدن تقع فوق ربوة مرتفعة تضمن لها مضاعفة تحصينها ومناعتها مثل القصر والقلمون وبدخلو ـ موضوع الدراسة ـ والهنداو وبلاط بالداخلة.[١٦]

حيث أقيمت المدن الحصينة في الواحات في مواقع اختيرت بحيث تكون ذات طبيعة دفاعية غالباً هضبة أو حافة منحدر وهذه المدن قسمت إلى حارات لها بوابات تغلق عليها ليلاً في وجه المعتدين، وفي السنوات الأخيرة توسعت هذه المدن إلى ما وراء أسوارها وجدرانها الخارجية إلى السهول المتاخمة لها.[١٧]

---

[١١] درب الغباري من غبار الطريق وهو يتجه من الشرق إلي الغرب، ويمتد من جنوب هضبة أبو طرطور ليربط الداخلة بالخارجة، والطريق الحديث يتبع تقريباً نفس الطريق القديم ويبدأ الطريق من الخارجة إلي أن يصل إلي الداخلة.
VIVIAN, C., *The Western Dessert of Egypt,* Cairo: The American University in Cairo Press,2003,64.

[١٢] درب الطويل يربط هذا الدرب وادي النيل بالسودان ماراً بواحة الداخلة بعكس درب الأربعين الذي يربط وادي النيل بالسودان ماراً بواحة الخارجة. راجع حنفي، عبد المنعم محمد، *الوادي الجديد بين التاريخ والجغرافيا*، ط١، بورسعيد: كلية التربية، ٢٠٠٧، ١٨١.

[١٣] حنفي، عبد المنعم محمد،*الوادي الجديد بين التاريخ والجغرافيا*، ١٨١.

[١٤] شهاب، سعد عبد الكريم، *أنماط العمارة التقليدية في صحراء مصر الغربية(دراسة تحليلية مقارنة)*، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا النشر والتوزيع، ٢٠٠٨، ١٧.

[١٥] الجوهري، رفعت، *شريعة الصحراء (عادات وتقاليد)*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠١م، ٢٨٢.

[١٦] مسعود، محمود، "العمارة الدفاعية الباقية بواحتي الداخلة والخارجة في العصرين البيزنطي والإسلامي"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب/ جامعة طنطا، ٢٠١٧ م، ٩٦.

[16] VIVIAN, The Western Dessert of Egypt, ,135.

ثانياً : تاريخ مدينة بدخلو:

وهناك إشارات إلي أن بدخلو كانت مزدهرة خلال العصور الفرعونية، وفي العصر الإسلامي كانت بدخلو واحدة من أهم المدن الإسلامية في ذلك الوقت، ففيها تقيم وتدفع الضرائب على طول درب الغباري.[١٨]

مدينة بدخلو بواحة الداخلة، من البلدان القديمة التي ورد ذكرها في العديد من المصادر التاريخية، لم يرد ذكرها عند " ابن مماتي"(ت ٦٠٦هـ / ١٢٠٩م) ولكن أول ذكر للمدينة ذاتها كان في كتاب "مباهج الفكر ومناهج العبر" "للوطواط" (ت ٧١٨هـ/ ١٣١٨م)، باسم " بيت خلو".[١٩]

حيث ذكر " الوطواط" أن مدينة بدخلو تبع مدن واحة الداخلة، وأن واحة الداخلة حيزان قبلي وبحري فأما القبلي فيضم الهنداو وتندة وبلاط والقصبة والخبطا اسمنت والمعصرة وبنسطر وموط ....برقس أما البحري مصره القصر وهي مسورة القلمون والقلول والمونسية وعين جديد القبلية وعين جديد البحرية وبيت خلو وشكول جاقافة وبرموده وافطمية. [٢٠]

كما ذكر ابن دقماق(ت ٨٠٩هـ/ ١٤٠٦م) " بيت خلو" بأنها من ضمن أربعة وعشرون بلداً ببلاد الواحات وأن بها كروم ويزرع بها الأرز[٢١]، وجاءت باسمها الحالي بدخلو في تعداد سنة ١٣١٥هـ /١٨٩٧م وذكر أن عدد سكانها ٥٨٣ نسمة، وجاء في المعجم الجغرافي للبلاد المصرية أنها من البلاد القديمة، وأن اسمها الأصلي " بيت خلو" ثم حرف إلي " بدخلو" لسهولة النطق به، كما وردت في دفاتر الأموال الأميرية منذ سنة ١٢٧٤ هـ / ١٨٥٨م، وجاء في كتاب جغرافية مصر لمحمد أمين فكري أن سكانها من طائفة يسمون الجوربجية.[٢٢]

---

[17] VIVIAN, The Western Dessert of Egypt ,111.

[١٩] حجازي، حنان، "واحة الداخلة دراسة حضارية في العصر الإسلامي"، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب بقنا/ جامعة جنوب الوادي، ٢٠٠٤م، ٤٧.

[٢٠] الوطواط، محمد بن إبراهيم بن يحيي الكتبي، *مباهج الفكر ومناهج العبر*، تحقيق عبد العال الشامي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨١ ، ١٠٠.

[٢١] ابن دقماق، إبراهيم بن محمد بن أيدمر العلائي، *الانتصار لواسطة عقد الأمصار*، جـ. ٥، القاهرة: مطبعة بولاق، ١٨٩٣م، ١٢.

[٢٢] نصر الله، محمد خليل، *الوادي الجديد أو الواحات (تاريخ ورجال)*، ١٩٩٧، ٦٩.

وأكد ذلك على مبارك في كتابه " الخطط التوفيقية" بوجود جوربجية[٢٣] في قرية بدخلو، وذكر أنهم ينحدرون من سلالة الحكام منذ عصر سلاطين المماليك الجراكسة، وأنهم تمتعوا بالاحترام، وكانوا دائماً يرتدون زياً أنيقاً.[٢٤]

وبالنسبة لتأريخ عمائر مدينة بدخلو ، فيذكر أن أقدم نص تأسيسي مؤرخ لمنزل بعمارة المدينة يرجع إلي عام ١١٧٩هـ / ١٧٦٥م، ولكنه مفقود حالياً، وتم نشره من قبل في حوليات المعهد الفرنسي، حيث تم توضيح اسم صاحب المنزل وهو محمد بن سعد العمامي واسم البناء الذي قام ببناء المنزل وهو المعلم حسن بن المعلم حسين وهو ينتمي إلي بلدة القلمون بواحة الداخلة.[٢٥]

وتأريخ العمارة التقليدية غالباً يكون من نتائج الدراسة تأتي في إطار الاحتمال والترجيح، بعكس ما عليه الحال بالنسبة للمباني المؤرخة بنصوص تأسيسية تضع الباحث بصورة مباشرة في حدود الفترة التاريخية التي أنشي فيها المبني.[٢٦]

ثالثاً: النسيج العمراني والمعماري للمدينة:

جاء تخطيط مدينة بدخلو (شكل ٢) وفق التخطيط الدائري على غرار المدن الإسلامية كمدينة واسط وبغداد، ويشابه معها في التخطيط بواحة الداخلة كمدينة القصبة ـ المندثرة حالياًـ ومدينة بلاط (شكل ٣). ومدينة القلمون.

أما مدن واحة الداخلة والتي لها عمق تاريخي راجع لعصور سابقة على الإسلام، كمدينة القصر والهنداو فجاء تخطيطها وفق الطراز البيزنطي للمدن على غرار المدن الرومانية ذات التخطيط المتعامد، حيث الشارع الطولي الممتد من الشمال للجنوب ويقطعه عادة الشارع الرئيس الثاني الممتد عادة من الغرب للشرق.[٢٧]

وسوف تتناول الدراسة نماذج من الدروب والمنازل والمنشآت الخدمية والمسجد بمدينة بدخلو، وتوضيح خصائصها ووحداتها وعناصرها المعمارية.

---

[٢٣] جوربجية كلمة تركية لها ثلاث معاني حائز لرتبة عسكرية تعادل نقيب(يوز باشا)، أو أحد كبار رجال الحفظ في الأرياف أو أحد كبار النصارى في الأرياف؛ راجع. عبدالدائم، عبدالعزيز، مصر في عصري المماليك والعثمانيين، القاهرة: مكتبة نهضة الشرق،د.ت، ٢٢٨.

[٢٤] مبارك، على، *الخطط التوفيقية الجديدة لمصر* ، جـ١٧، القاهرة: بولاق، ١٣٠٦، ٣١.

[25] DECOBERT, CH., ET GRIL, P., «Linteaux À Épigraphes de L'Oasis de Dakhla», *Supplément aux Annales Islamologiques*115, Nº.1, Le Caire: Institut Français d'Archéologie Orientale, 1981,48

[٢٦] عثمان، *عمارة سدوس التقليدية*، ٨.

[٢٧] للمزيد عن تخطيط المدن المتعامد راجع . قادوس، عزت زكي، آثار العالم العربي في العصرين اليوناني والروماني القسم الأسيوي، الإسكندرية: منشأة المعارف، ط٢، ٢٠٠٠م، ١٤.

وقد دعا التأمين داخل المدينة الإسلامية إلي تقسيمها إلي دروب وسكك تغلق عليها الأبواب ليلاً، فتعزل كل قطاع عن الآخر عزلاً تاماً، وتؤمنه من خطر اللصوص، واجتهد العامة في إنشاء الدروب تأميناً لمنازلهم ومبانيهم[٢٨]، وفيما يلي أهم الدروب بمدينة بدخلو.

درب عائلة محجوب

ويقع درب[٢٩] عائلة محجوب بالجانب الشرقي من المدينة، يتكون الدرب من المدخل الرئيس وممر أوسط وفناء مكشوف وسقيفة وخمسة مداخل تؤدي إلى طاحونة وأربعة منازل متهدمة في الوقت الحالي. (شكل ٤).

تخطيط الدرب وعمارته

يؤدي المدخل الرئيس بالواجهة الشرقية إلى ممر أوسط يمتد من الشرق إلى الغرب إبعاده (١٠،٥ × ١,٨٠م) ينتهي في أقصى الجهة الغربية بفناء أوسط مكشوف ذو مسقط مستطيل أقرب إلى المربع أبعاده (٤،٤٠م × ٥،٨٠م) يفضي غرباً إلى سقيفة عبارة عن ممر مسقوف يمتد في اتجاه الغرب بطول (١٠،٠م) اندثرت بعدها باقي أجزاء الدرب المعمارية، بالضلع الجنوبي للممر فتحة تؤدي إلى طاحونة خاصة بالدرب، بينما تطل الدور الخاصة بالدرب على الفناء المكشوف والممر المسقوف الواقع بالنهاية الغربية من الدرب.

المدخل الرئيس للدرب:

يقع المدخل الرئيس (لوحة ١) للدرب بالواجهة الرئيسية للدرب وهو عبارة عن دخلة مستطيلة كانت معقودة بعقد نصف دائري، ولكنه تهدم وسقط في الوقت الحالي، ويوجد بصدر الواجهة فتحة باب اتساعها ١,٣٠م وارتفاعها ١,٨٠م، ويتوجها عقد مستقيم من عروق أشجار السنط والزيتون، يعلوه نافذة مستطيلة اتساعها ٢٠سم وارتفاعها ٤٠سم، وعلى جانبي فتحة الباب من كل جانب مصطبة بالطوب اللبن، ويتوج الدخلة من أعلي عقد نصف دائري كان محدد بإطار عريض مصمم بمداميك بالطوب اللبن والعقد وكوشتيه والإطار المحدد لهما جميعها مشيدة بنظام المشهر .. أبيض واحمر .. ولا يتبق من العقد المتوج لدخلة المدخل وإطاره إلا بداية رجل العقد اليمنى وبداية طرف الإطار.

[٢٨] عثمان، محمد عبد الستار، *المدينة الإسلامية*، الكويت: سلسلة عالم المعرفة رقم ١٢٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨١، ١٣٨.

[٢٩] كلمة درب تعني البوابة التي على الطريق المخصص لجماعة معينة أدي مع الزمن إلي استخدامها على الطريق ذاته، فالكثير من الناس يعتقدون أن الدرب هو الطريق، إلا أن الكثير من الكتاب استخدمها كذلك. عزب، خالد، *فقه العمارة الإسلامية*، ط١، القاهرة: دار للنشر للجامعات، ١٩٩٧م، ١٠.

الممر الأوسط:

يؤدي المدخل الرئيس مباشرة إلى ممر أوسط (لوحة ٢) تشير الشواهد الأثرية أنه كان مغطى بسقف خشبي ولكنه تهدم في الوقت الحالي، ويمتد هذا الممر الأوسط من الشرق إلى الغرب أبعاده(١٠،٥ × ١,٨٠م) يفتح جنوباً على طاحونة تخدم ساكني الدرب .

الطاحونة :

وهي ذات مسقط مربع (شكل ٤)، (لوحة ٣) طول ضلعه ٥,٥٠م، يتم الدخول إليها من فتحة الباب سابقة الذكر بالطرف الشرقي من الضلع الغربي لها، ويلاحظ سمك جدرانها الذي يصل إلي ٧٠ سم منعاً لعدم إيذاء الدور المجاورة بصوت الحيوانات التي تدير آلة طحن الغلال، وكان سقفها خشبي متبقي منها الكمرات الخشبية من العروق الخشبية من خشب السنط والزيتون، وبأعلى الأركان الأربعة لمبني الطاحونة والتي يقام عليها عروق حاملة للسقف في حين تركت المسافات بين هذه الكمرات الخشبية الركنية، وجدرانها بلا تسقيف للاستفادة منها في الإضاءة والتهوية، وبالجزء العلوي من الجدران نوافذ مستطيلة اتساع كل منهما ٣٥سم وارتفاعها ٥٠سم تفيد في زيادة الإضاءة والتهوية.

ولا تخلو الطاحونة من الدخلات الحائطية المخصصة لوضع الأدوات المطلوبة والمتعلقات الخاصة لمستخدميها، وأيضاً الدخلات الصغيرة المخصصة لوضع أداة الإضاءة.

ونجد على يسار الداخل إلي الطاحونة كوة مثلثة أغلب الظن أنه استخدمت لوضع أداة الإضاءة يليها إلي الداخل دخلة حائطية اتساعها ٤٥سم وارتفاعها ٦٠سم وعمقها ٣٥سم، ويلاحظ أن الدخلة الحائطية وكوة الإضاءة تقع علي ارتفاع قليل من منسوب الأرضية، ولا يمكن تحديد هذا الارتفاع بدقة نظراً لأن أرضيتها تغطيها طبقة من التراكمات والأنقاض الناتجة عن انهيار قمم جدران الطاحونة وسقفها، ونتيجة لهذا الرديم المتراكم بالأرضية لم يعد يظهر من آلة الطحن الخشبية والمدار الدائري إلا العمود الخشبي الرأسي القائم والجيزة المتصلة به والمثبتة بين الحائط الشرقي والغربي لها، ويلاحظ أن الجيزة في هذه الطاحونة على خلاف المعتاد فهي عبارة عن عرق من خشب السنط، بينما كان المعتاد في طواحين واحة الداخلة أن تنفذ الجيزة بجزع نخيل كما هو الحال في طواحين مدينتي القصر وبلاط.

ويحتمل أن يكون الجزء السفلي من آلة المدار الدائري الطيني المحاط به مازال موجود ومردوم أسفل الأتربة والتراكمات السميكة التي تملأ أرضية الطاحونة، وفي موقع المدار الدائري الذي يتخذ موقعه بمركز المسقط الأفقي لها، والذي يظهر جزء من قمة جدرانه لا زال الحجر الدائري موجود ربما في موقعها السليم.

الفناء المكشوف

نصل إلى الفناء المكشوف (شكل ٤) مباشرة من الممر الأوسط، الذي يفتح بكامل اتساعه على هذا الفناء، وهو مستطيل أقرب إلى المربع أبعاده (٥،٨٠م × ٤،٤٠م)، يقع عليه مدخلان من مداخل الدور المكونة للدرب، والتي تبدو بحالة سيئة ومنهارة تماماً، ويصعب الوقوف على تخطيطها أو عناصرها

المعمارية، في حين لا زالت واجهاتها المطلة على هذا الفناء المكشوف تحتفظ ببعض من عناصرها المعمارية على النحو التالي :

المدخل الكائن بالجدار الجنوبي للفناء

يؤدي هذا المدخل (لوحة ٤) إلى إحدى الدور الخاصة بالدرب وهو عبارة عن دخلة مستطيلة، اتساعها ٢,٠٠م و ارتفاعها ٣,٠م، معقودة بعقد نصف دائري غاية في الدقة والإتقان والعقد ذو واجهة بارزة حددت بإطار بارز يتخذ نفس تصميم واجهة العقد، وأعلى قمة العقد فيما يعلو موقع الصنجة المفتاحية نجد منطقة مستديرة غائرة محصورة بين منطقتين مستديرتين متشابهتين تعلو كوشتي العقد.

وتمثل هذه المناطق الثلاثة الغائرة مواقع أطباق خزفية كانت مثبتة فيها أعلى الواجهة وهو تقليد ساد واجهات مداخل الدور وقباب الدفن بالواحة الداخلة، ربما يرمز إلى كرم أهل الدار وكذلك المقبور داخل قبة الدفن.

حيث كان يوجد أعلي بعض المداخل بالمدن الإسلامية بالداخلة، أطباق كاملة من الخزف مثبتة في الحوائط أعلى المداخل بكوشتي العقد وأعلى الصنجة المفتاحية.[٣٠]

ويتصدر دخلة المدخل المعقودة فتحة باب مستطيلة اتساعها ١,١٠م وارتفاعها ١،٧٠م، توجت بعقد مستقيم من نفس تصميم عقد المدخل الرئيس للدرب، ويعلو هذا العقد المستقيم نافذة مستطيلة اتساعها ٢٥سم و ارتفاعها ٤٠سم،على جانبيها تصميم زخرفي منفذ بالطوب اللبن بنظام المشهر غاية في الدقة والإتقان قوامه معينان متماسان في كل جانب فقد جزء من التصميم الواقع على يمين النافذة.

ويعلو هذا التصميم الزخرفي الواقع على جانبي النافذة تصميم منفذ بنظام المشهر، بالطوب اللبن المرصوص في صفوف منكسرة متوازية بواقع صف باللون الأحمر بالتبادل مع صف باللون الأبيض لينشئ زخرفة دالية غاية في الدقة والإتقان، وعلى جانبي فتحة الدخول من كل جانب مصطبة بسيطة من الطوب اللبن، وفتحة الباب مسدودة في الوقت الحالي، وكانت تفتح على المنزل الجنوبي المطل على الفناء المكشوف، ولكنه تهدم وفي حالة سيئة يصعب معها الدخول إليه أو معرفة عناصره المعمارية.

المدخل الكائن بالجدار الشمالي للفناء المكشوف

مدخل بسيط (شكل ٤)، وهو عبارة عن فتحة باب متهدمة فقدت العتب المتوج لها، ولكن تشير الأجزاء المتبقية من كتفي المدخل إلى أن اتساعه لا يتعدى ٨٠سم وارتفاعه ١,٧٠م، كانت تؤدي مباشرة إلى داخل المنزل الشمالي المطل على الفناء المكشوف وهو بحالة سيئة .

[٣٠] مسعود، محمود محمد،" أشهر العمائر الدينية والجنائزية بواحتي الخارجة والداخلة"، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب/ جامعة طنطا، ٢٠١٤، ٥٦٥.

السقيفة

تقع السقيفة (لوحة ٥) بالنهاية الغربية من الدرب وهي تمثل الجزء المغطى من الممر الأوسط المكشوف تمتد من الشرق إلى الغرب أبعادها ٢،٢٠ × ١٥م مغطاة بسقف خشبي من جريد وسعف النخيل وطبقة من الدكة الطيني المحمولة على عروق من خشب السنط والزيتون، يعلو السقيفة وحدة معمارية عبارة عن غرفة تتخذ نفس أبعاد السقيفة ولكنها فقد سقفها المغطي لها في الوقت الحالي، وتطل هذه الغرفة العلوية على الممر المكشوف بواجهة شرقية مشيدة من الطوب المزين بنظام المشهر يتوسطها نافذة كبيرة مستطيلة ارتفاعها ١،٢٠م × ٠،٧٠م يعلوها نافذة ثلاثية بعقود منكسرة تشبه القندلية يكتنفها نافذتان مستطيلتان ارتفاع كل منها ٠،٤٠م × ٠،٢٠م.

منزل عائلة محروس:

يقع هذا المنزل (شكل ٥) بالجانب الشرقي من المدينة، وهو يتكون من طابقين الطابق الأول بحالة جيدة، بينما الطابق الثاني لم يتبق منه سوي بعض الجدران.

الوصف من الخارج:

الواجهة الرئيسية

يطل هذا المنزل على الخارج بواجهة واحدة هي الواجهة الشمالية (شكل ٥)، (لوحة ٦) والتي يبلغ طولها ٦،٣٠م وارتفاعها ٦،٠٠م، ويشغل الطرف الغربي منها فتحة باب الدخول إلى المنزل، والتي يبلغ اتساعها ٠،٨٠م وارتفاعها ١،٥٠ م، يعلوها على ارتفاع ٠,٢٠م دخلة مستطيلة أبعادها ٠,٣٠م × ٠,٢٠م، وتوجد في هذه الواجهة بعض الدخلات ونوافذ بالطابق الثاني، حيث يعلو فتحة باب الدخول بمسافة تصل إلى ١،٥٠ م نافذة اتساعها ٠،٦٠م وارتفاعها ١،٢٠م، تطل على الخارج من الطابق الثاني، ويعلو النافذة السابقة دخلة مستطيلة أبعادها٠,٣٥م ×٠,٢٥م.

كما يوجد دخلتن بوسط الواجهة أحداهما بالطرف الشرقي أبعادها٠,٢٥م ×٠,٢٠م، أما الأخرى فتوجد بالجانب الغربي أبعادها ٠,٣٠م× ٠,١٧م، تعلوها نافذة مستطيلة أبعادها ٠,٤٠م × ٠,٣٠م، ومن الواضح بأنه الجدار الوحيد المتبقي لهذه الحجرة من الطابق الثاني، وتعلو هذه النافذة دخلة مستطيلة، كما يتقدم الواجهة من أسفل إلى يسار الداخل إلى المنزل مصطبة مرتفعة نسبيا طولها ٤،٥٠ واتساعها ٢،٠م وارتفاعها ١،١٥م .

الوصف من الداخل:

يؤدي المدخل سابق الذكر بالواجهة الشمالية الرئيسية إلى ممر مستطيل (شكل ٥)، (لوحة ٧) ضيق يمتد من الشمال إلى الجنوب لمسافة قصيرة لا تتعدى ١،٨٠م بينما يبلغ اتساعه ١،٢٠م، يؤدي هذا الممر مباشرة إلى قاعة مستطيلة (لوحة ٨) تمتد من الشرق إلى الغرب أبعادها ٢،٢٠م × ٥،٠م، فتح في ضلعها

الجنوبي فتحتي باب أحداهما وهي الشرقية اتساعها ٠،٧٠م وارتفاعها ١،٧٠م، تؤدي إلى غرفة مربعة طول ضلعها ٢،٥٠م، أما فتحة الباب الغربية فيبلغ اتساعها ٠،٧٠م وارتفاعها ١،٥٠م وتؤدي إلى غرفه أبعادها ٣،٠٠م × ٢،٥٠م .

ويوجد بالضلع الغربي للقاعة المستطيلة فتحة باب تؤدي إلى درج سلم صاعد للطابق العلوي ويعتبر تكرار للطابق الأرضي، حيث يفضي السلم الصاعد إلى قاعة مستطيلة تمتد من الشرق إلى الغرب فتح بضلعها الجنوبي بابين، الشرقي اتساعه ٠،٧٠م وارتفاعه ١،٥٠م يؤدي إلى غرفة أبعادها ٣،٠٠م × ٢،٥٠م، أما الباب الغربي الذي يتخذ نفس أبعاد الباب السابق فهو يؤدي إلى غرفة مجاورة تتخذ أيضا نفس أبعاد ومقاسات الغرفة المجاورة لها، ويوجد بضلعها الجنوبي نافذة اتساعها ٠،٥٠م ارتفاعها ٠،٦٠م، والجدير بالذكر أن سقف الطابق العلوي تهدم أغلبه ولا يبقى إلا أجزاء منه.

ويوجد بالطرف الشمالي من الضلع الغربي للقاعة المستطيلة بالطابق العلوي فتحة باب تؤدي إلى درج سلم صاعد إلى سطح المنزل .

منزل عائلة يوسف:

يقع هذا المنزل (شكل ٦)، (لوحة ٩) بالجانب الغربي من المدينة وهو مكون من طابقين وسطح وحالة المنزل من الداخل سيئة للغاية، ويمكن الوقوف علي تخطيط المنزل بالطابق الأرضي وبعض عناصره المعمارية في حين يصعب ذلك فيما يتعلق بالطابق العلوي.

الوصف من الخارج:

الواجهة الجنوبية (لوحة ١٠) وهي الواجهة الرئيسة ويبلغ طولها ١٢,٠٠م وارتفاعها ٧,٥م، مزينة بنوافذ وفتحات للطابقين الأرضي والعلوي، فيوجد بها من أسفل صف من ثلاثة نوافذ خاصة بالطابق الأرضي يتراوح اتساعها ما بين ٠,١٥م إلي ٠,٢٥موارتفاعها ما بين ٠,٣٠م إلي ٠,٤٠م، وتقع هذه النوافذ في مستوي واحد بحيث تكون أسفل السقف وفوق مستوي بصر المارة في الطريق، وهو أمر يحفظ خصوصية ساكني المنزل.

يعلو صف النوافذ الثلاثة صفين من النوافذ الخاصة بالطابق العلوي تتخذ نفس أبعاد نوافذ الطابق العلوي ما عدا نافذة وسطي كبيرة يبلغ اتساعها ٠,٦٥م ارتفاعها ٠,٧٥م.

ويوجد مدخل المنزل (لوحة ١١) بالواجهة الغربية، وهو يقع بالطرف الشمالي للجدار ،ولا توجد بهذه الواجهة أي عناصر معمارية ولكن توجد به بعض التأثيرات مثل دوران الجدران.

الوصف من الداخل:

يؤدي المدخل سابق الذكر إلى قاعة مستطيلة تمتد من الغرب إلى الشرق أبعادها (٤،٥٠م × ٥،٤٠م) متهدمة مفقود سقفها، ويطل على هذه القاعة المستطيلة جنوباً ثلاثة فتحات أبواب ارتفاع كل منها ١،٣٠م واتساعها ٠،٦٠م، تؤدي جميعها إلى ثلاثة غرف معيشية مستطيلة تمتد من الشمال إلى الجنوب، وهي تتساوى في الأبعاد والمقاسات حيث يبلغ أبعاد كل منها ٢،٥٠م × ٤،٧٠م، ويعلو فتحة باب الغرفة الغربية دخلة ارتفاعها ٠،٤٠م واتساعها ٠،٢٥م وعمقها ٠،٢٥م.

وبجميع الغرف الثلاثة دخلات حائطية يتراوح ارتفاعها ما بين ٠،٤٠ إلى ٠،٦٠م واتساعها ما بين ٠،٣٠ إلى ٠،٤٠م بينما يتراوح عمقها ما بين ٠،٢٥ إلى ٠،٣٥م، ويتوسط الحائط الجنوبي فيما بين فتحتي مدخلا الغرفتين الشرقية والوسطى المطلتان على القاعة المربعة دخلة حائطية ارتفاعها ٠،٦٠م واتساعها ٠،٥٠م وعمقها ٠،٣٠م، قسم الجانب الشمالي من القاعة المستطيلة بواسطة جدار عمودي على الحائط الشمالي للقاعة إلى إيوانين يطلان على القاعة المستطيلة.

ويوجد بالجدار الشرقي للقاعة المستطيلة فتحة باب اتساعها ٠،٩٠م، تفضي إلى درج سلم صاعد للطابق العلوي اتساعه ١،١٠م، كان يؤدي إلى الطابق العلوي المفقود سقفه، وتجدر الإشارة إلى فقدان غالبية أسقف المنزل بالطابقين الأرضي وما يعلوه عدا بعض العروق الخشبية لازالت مثبتة بمواضعها تشير إلى استخدام عروق السنط والزيتون لحمل هذه الأسقف التي تشير الشواهد الأثرية المتاحة إلى استخدام سعف وجريد النخيل وطبقة الدكة الطينية لتنفيذها .

المسجد القديم ببدخلو:

يقع المسجد ببدخلو بالجانب الجنوبي من البلدة القديمة (شكل ٢)، والجامع مشيد بالطوب اللبن المغطي بطبقة من الملاط الجيري الحديث، وأقيم المسجد فوق هضبة عبارة عن ربوة طفليه ترتفع عما حولها من ثلاث جوانب هي الشمالية والشرقية والغربية، ويطل الجامع على الخارج بثلاث واجهات هي الشرقية والغربية والجنوبية، أما باب الدخول الرئيس فيقع بالواجهة الجنوبية،بينما يوجد للجامع باب آخر في أقصي الطرف الشمالي من الواجهة الشرقية. (شكل ٧)، (لوحة ١٢)

وشيد المسجد فوق الحافة الجنوبية لهضبة تنحدر من الشمال إلي الجنوب وهي تتكون من طفلة حمراء وهو يشبه في ذلك مسجد الحمية القرشية بمدينة القصر بالداخلة الذي شيد فوق السور البيزنطي الذي يقع أسفل منازل مدينة القصر الإسلامية والذي كشفت عنه بعثة المعهد الهولندي الفلمنكي بالجزء الجنوبي من منطقة الحمية سنة ٢٠٠٧م.[٣١]

[31] IEEMHUIS, F., *Report on Research and Restoration activities,* Qaser Dakhle project, 2008, 6 :9.

وصف المسجد من الخارج:

الواجهة الجنوبية (الرئيسة)

تطل هذه الواجهة على ساحة تتقدم المسجد، ويبلغ طولها ١١,٧٠م وارتفاعها ٣,٥م فوق الهضبة الطفيلية وبها باب الدخول الرئيس إلي الجامع، وهو عبارة عن فتحة باب مستطيلةاتساعها١,١٠م وارتفاعها ١,٨م، متوجة بعروق خشبية مصطفة إلي جوار بعضها البعض.

الواجهة الشرقية

تمثل هذه الواجهة جدار القبلة من الخارج ويبلغ طولها ١٥،٥م، وارتفاعها ٣,٥م فوق الهضبة الطفيلية ويظهر بهذا الواجهة من الخارج بروز المحراب، وإلي يسار بروز المحراب يوجد صف من ثلاث نوافذ ، وإلي اليمين من بروز المحراب نافذة مربعة، بالإضافة إلي المدخل.

وقد اعتد المعمار في تزيين هذه الواجهة كذلك على النوافذ وكتلة المدخل والشرفات المسننة التي تعلوه، حيث بهذه الواجهة صف من ثلاث نوافذ مستطيلة، وبالجزء الشمالي من هذه الواجهة و الذي يرتد إلي الغرب يوجد المدخل إلى المسجد وهو عبارة عن فتحة مستطيلة متوجة بنظام العروق الخشبية، ويعلو هذا الباب نافذة اتساعها ٠,٢٠م وارتفاعها ٠,٥٠م، وقد كانت الواجهة متوجة بشرفات مسننة يتبقي منها أربعة أعلي الجزء الشمالي من الواجهة.[٣٢]

الواجهة الغربية

يبلغ طول هذه الواجهة ١٣,٢٠م وهي تمثل واجهة المسجد والمئذنة[٣٣] المدمجة به وتشغل الركن الشمالي الغربي من الجامع، ويوجد بالجزء الشمالي من هذه الواجهة فتحة مزغلية اتساعها ٠,١٥موارتفاعها٠,٤٠م.

وصف المسجد من الداخل:

يتم الدخول إلي الجامع من الباب الموجود بالواجهة الجنوبية، وكذلك الباب الموجود بالجهة الشمالية من الواجهة الشرقية، وكل منهما يؤدي مباشرة إلي الجامع، وهو عبارة عن مساحة غير منتظمة أقرب إلي المستطيل.

[٣٢] مسعود، أشهر العمائر الدينية والجنائزية بواحتي الخارجة والداخلة"، ٥٦٢.

[٣٣] مئذنة جامع بدخلو تشبه مئذنة جامع أبي الحجاج بالأقصر من حيث مادة البناء بالطوب اللبن والقاعدة المربعة التي تضيق مع الاتجاه لأعلي، ثم يعلو القاعة بدن أسطواني تضيق قليلاً مع الارتفاع لأعلي ثم تنتهي بقبة صغيرة . راجع مسعود،" أشهر العمائر الدينية والجنائزية "، ٤٨٢.

ويبلغ طول الجدار الشرقي (جدار القبلة) ١١,١٠م وبه محرابين المحراب الرئيس ويقع إلي يسار المنبر، والمحراب الثاني ويقع بالجزء الجنوبي من جدار القبلة علي يمين المنبر، والمنبر في المسافة المحصورة بين المحرابين وهو مبني بالطوب اللبن.

وجد بمسجد بدخلو أكثر من محرابين وكان الهدف هو تأكيد جدار القبلة، حيث يلاحظ امتداد جدار القبلة بالمقارنة ببقية المساجد الأخرى في واحة الداخلة، الأمر الذي يتطلب مه ضرورة محراب آخر لتوجيه المصلين في الاتجاه الصحيح ناحية القبلة.[٣٤]

المئذنة:

وجدت المئذنة (لوحة ١٣) بمسجد بدخلو ملتصقة بالمسجد وتقع داخل رحبته، وهي عبارة عن قاعدة مربعة تضيق جوانبها الأربعة في الارتفاع، يليها بدن اسطواني يرتد إلي الداخل قليلاً عن القاعدة المربعة، وينتهي البدن الأسطواني بجوسق مستدير عبارة عن أربعة دعامات(لوحة ١٤) كل دعامة ذات قطاع أفقي عبارة عن مثلث متساوي الساقين مشطوف رأسه تحمل هذه الدعامات الأربعة سقف خشبي مستدير عبارة عن عروق خشبية. [٣٥]

ويوجد مسجد صغير ملاصق للمسجد للقديم بالجهة الشمالية، حيث يوجد على يمين الداخل مدخل يؤدي إلي هذا المسجد الصغير وكانت مساحته مستطيلة مختلفة الأضلاع، طول الضلع الشرقي ٧,٠٤م والغربي ٧,٩٠م والجنوبي ٣،٤٠م والشمالي ٢،٥٠م، وبالجدار الشرقي المحراب الذي يبلغ اتساعه ٠،٥٥م وارتفاعه ١،٥٠م وعمقه٠،٢٠م ويتوجه من أعلي عقد نصف دائري.

رابعاً: العوامل المؤثرة في تشكيل النسيج العمراني والمعماري لمدينة بدخلو:

المدينة الإسلامية الطينية ومنها مدينة بدخلو بواحة الداخلة لديها من المقومات ما يجعلها ملائمة للاستقرار البشري وتلبية حاجات الإنسان من خلال ثلاثة محاور أساسية هي :الموقع – التخطيط – العمارة، وكان لهم الدور الأكبر في الحماية والدفاع والتحصين لحفظ النفس والمال والعرض، ومن هنا شُكلت عمارة مدن هذه المنطقة الصحراوية بنظام دفاعي حربي بحت لمقاومة أسباب المخاطر البشرية والطبيعية على حد سواء.

وهذا النظام في المدينة الإسلامية الذي نشأ منذ القرن السابع حتى القرن الثامن عشر الميلادي ومنها مدينة بدخلو موضوع البحث وأطلق عليه المدن المحصنة، ولعل هذا النظام المعماري الدفاعي هو الذي جعل مؤرخي العرب منذ القرن الثالث الهجري يصفوا الواحات بأنها حصينة، وأن يصفوا مدنها بأنها حصون.

[٣٤] مسعود،" أشهر العمائر الدينية والجنائزية "، ٥٥٢.

[٣٥] مسعود،" أشهر العمائر الدينية والجنائزية "، ٥٣٧ : ٥٣٨.

وقد أسهم ارتباط شبكة الطرق بين الواحات ووقوع مدن الواحات عليها بدور واضح في التفاعل الحضاري بين هذه البلدان وما يمر بهذه الطرق من قوافل تجارية وقوافل حجيج ، فكان لذلك تأثيره الواضح في شتى مناحي الحياة وخاصة على عمارة هذه البلدان، ومن ناحية أخرى فقد كان لهذه المدن وارتباطها بالطرق التجارية أثره في توفير احتياجاتها وتصدير إنتاجها.

التخطيط والعمارة كان لهما الدور الأكبر في تحقيق مبدأ حفظ الخصوصية في المنازل والشوارع وذلك لما للعامل الديني من التأثير البارز على تخطيط وعمارة المدينة ، ومن مظاهر حفظ الخصوصية إضاءة وتهوية المنازل من داخلها النوافذ إن وجدت في جدران الطابق الأرضي قطعت أسفل السقف مباشرة أي أعلى من مستوى بصر المارة ظاهرة التنكيب [٣٦] أي عدم تقابل مداخل المنازل لسهولة ممارسة التقاليد والعادات الاجتماعية.

التخطيط والعمارة كان لهما الدور الأكبر أيضا في توفير أماكن الاجتماعات لحل المشكلات والأزمات التي قد تطرأ بين الأهالي وذلك من خلال الساحة التي تتقدم مسجد بدخلو.

الصفة الغالبة في مساجد الواحات هو التخطيط المستطيل الممتد من الشرق إلي الغرب، أما في مسجد بدخلو يأتي امتداد بيت الصلاة من الشمال إلي الجنوب، ويرجع ذلك إلي الربوة المقامة عليها المسجد والتي تتخذ مساحة مستطيلة من الشمال إلي الجنوب، حيث كسيت جوانب الهضبة المقام عليها المسجد برداء مبني من الطوب اللبن على قاعدة من الحجر، وذلك مكن المعمار من استغلال مساحة الهضبة كاملة لإقامة المسجد.

ويمكن أن يطلق على مدينة بدخلو شأنها شأن مدن الواحة الدخلة مصطلح المدينة الإسلامية في الواحات مصطلح المدينة الحصن، حيث تميزت هذه المدن بصفات حربية أنشأت من اجل حماية سكانها، والسمة الغالبة في أسوار المدن الإسلامية في الواحات تتألف من تلاصق خلفيات المباني والمنازل الواقعة علي الهضبة وهو ما يعرف (بالتشكيل المتضام).

اعتمدت المدن الإسلامية المحصنة في الواحات المصرية علي خامات البيئة المحلية في المقام الأول حيث استخدم الحجر في أساس الجدران، بينما استخدم الطول اللبن في بناء الحوائط والجدران واستخدمت جذوع النخيل وعروق الزيتون في عمل الأسقف وخشب السنط في عمل الأعتاب الخشبية والأبواب والشبابيك.

[٣٦] تنكيب الأبواب مصطلح فقهي يعني عدم تواجه الأبواب الخارجية بحيث تكون على محاور مختلفة حتي لا يكشف بعضها بعضاً .عثمان، *عمارة سدوس التقليدية*، ٢٦٧.

خامساً: العناصر المعمارية والزخرفية بعمارة مدينة بدخلو.

استخدام العقد النصف دائري في تزيين واجهات المداخل، كما في واجهة درب عائلة محجوب، ويوجد أقدم مثال للعقد نصف الدائري في أقدم آثر عربي قائم وهو قبة الصخرة.[٣٧]

استخدام الدعامات المستديرة المبنية من نفس مادة البناء وهي الطوب اللبن، والثلث العلوي من الدعامة يتخذ الشكل المربع وهو يقوم مقام التاج في العمود، ويفصل بينه وبين البدن المستدير طبلية حجرية وهذه الدعامات المستديرة تبدأ مباشرة من أرضية المسجد بلا قاعدة.[٣٨]

استخدام النظام المشهر والأطباق الخزفية في تزيين واجهات المداخل كما في واجهة مدخل درب عائلة محجوب، حيث استخدمت هذه الزخرفة أيضاً في واجهات عمائر أخري بواحة الداخلة، وهو تقليد لاستخدام زخرفة البلاطات الخزفية في زخرفة العمائر الإسلامية، وقد ظهر هذا الأسلوب في مصر في بداية القرن الثامن الهجري الرابع عشر الميلادي في زخرفة العمائر المملوكية، وتمثل هذا الأسلوب في استخدام البلاطات والفسيفساء الخزفية في تكسية قمم وأبدان المآذن ورقاب القباب والجدران.[٣٩]

نتائج البحث وأهم التوصيات

يتضح جلياً ومن خلال الدراسة أن مدينة بدخلو شأنها شأن المدن الإسلامية بالواحات من حيث أنها مدينة ذات تاريخ طويل التزمت بكافة المقومات اللازمة للاستقرار البشري الآمن

– جاء أول ذكر لها في كتاب "مباهج الفكر ومناهج العبر"للوطواط المتوفى سنة٧١٨هـ/ ١٣١٨مباسم "بيت خلو، كما أن أقدم منازلها المؤرخة يعود تاريخه إلى عام ١١٧٩هـ/ ١٧٦٥م.

– اختير للمدينة موقعها الذي ضمن لها سهولة الميرة والاتصال حيث تقع قريبة من مدينة موط العاصمة القديمة للواحة الداخلة في موقع متوسط بينها وبين القصر عاصمة الداخلة خلال العصر الإسلامي وهي بذلك قريبة من نقطة تقاطع الطرق القديمة التي تربط الواحات ببعضها البعض مثل درب الغباري ودرب الطويل.

– المدينة لازالت تحتفظ بنسيج معماري متكامل حيث يوجد بها المسجد والمنزل والطاحونة والدرب .

– توفر للمدينة عوامل التحصين والحماية بداية من اختيار موقعها المرتفع الذي يقع على طريق المواصلات والتجارة، وحتى تلاصق خلفيات المنازل التي تمثل تشكيلا متضاما يقوم لها مقام السور الذي يحميها من الاعتداءات ، ونظام الدرب الذي يغلق ليلا على مجموعة من المنازل .

---

[٣٧] شافعي، فريد، *العمارة العربية الإسلامية عصر الولاة (٢١ ـ ٣٥٨هـ/ ٦٣٩ ـ ٩٦٩م)* مج. ١، القاهرة: الهيئة المصرية للتأليف والنشر، ١٩٧٠، ٢٠١ـ ٢٠٣.

[٣٨] مسعود،" أشهر العمائر الدينية والجنائزية "، ٥٤٢ .

[٣٩] للمزيد راجع :خليفة، ربيع حامد، *فنون القاهرة في العهد العثماني*، ط٢، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠١، حاشية ١– ٥.

– راعى تخطيط المدينة وعمارتها النواحي الاجتماعية والدينية من حيث الساحات التي تقام فيها الاجتماعات لحل المشكلات وخلافها كما أن ظاهرة التنكيب الممثلة في عدم تقابل مداخل المنزل وكذلك إضاءة وتهوية المنازل من داخلها بأفنية إما تتوسطها أو ملحقة بها وكذلك وقوع الفتحات والنوافذ بحيث تكون في مستوى أعلى من مستوى بصر المارة في الطريق كلها عوامل تتضمن الخصوصية لساكني المنازل وتتبع من التقاليد الدينية الإسلامية .

– تعكس مدينة بدخلو العديد من العناصر المعمارية والزخرفية من حيث استخدام العقود النصف دائرية في تتويج المداخل ووكذلك الدعامات المستديرة في حمل سقف مسجد المدينة وأيضا النوافذ والدخلات التي تزين واجهات المنازل وأحيانا تزيين واجهات مداخلها بالأطباق الخزفية ، ولعل ابرز العناصر الزخرفية هو تنفيذ كثير من الواجهات بنظام المشهر .

أهم التوصيات :

– أعداد مشروع متكامل لتوثيق مباني المدينة توثيقاً دقيقاً وتوقيع مبانيها على خرائط بالإحداثيات .
– أعداد مشروع ترميم متكامل للمدينة لإعادتها إلى أصولها المعمارية القديمة .
– توجيه البحث العلمي نحو المدينة لدراستها من مختلف التخصصات ومن محاور مختلفة .

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع العربية:

- ابن حوقل، أبو القاسم، *صورة الأرض*، القاهرة: دار الكتاب الإسلامي، د.ت.
- IbnḤawqal, Abū al-Qāsim, *Ṣūrat al-arḍ*, Cairo: Dār al-kitāb al-islāmī, d.t.
- ابن دقماق، إبراهيم بن محمد بن أيدمر العلائي، *الانتصار لواسطة عقد الأمصار*، جـ.٥، القاهرة: مطبعة بولاق، ١٨٩٣م.
- Ibn Duqmāq, Ibrāhīm bin MuḥammadAydimar al-ʿAlāʾī, *al-Intiṣār li wāsiṭatʿaqd al-amṣār*, vol.5, Cairo: MaṭbaʿatBūlāq, 1893.
- الجوهري، رفعت، *شريعة الصحراء (عادات وتقاليد)*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠١م.
- al-Ǧawharī, Rifʿat, *Šarīʿat al-ṣaḥarāʾ (ʿAdātwataqālīd)*, Cairo: al-Hayʾa al-miṣrīya al-ʿāmma li quṣūr al-ṯaqāfa, 2001.
- المسعودي، الإمام أبي الحسن بن علي بن حسين، *مروج الذهب ومعادن الجوهر*، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط.٤،جـ.٢، القاهرة: مطبعة السعادة، ١٩٦٤م.
- al-Masʿūdī, al-ImāmAbī al-Ḥasan bin ʿAlī bin Ḥusayīn, *Murawwiǧ al-ḏahabwamaʿādin al-ǧawhar*, Reviewed by: MuḥammadMuḥī al-DīnʿAbd al-Ḥamīd, vol.2, 4th ed., Cairo: Maṭbaʿat al-saʿāda, 1964.
- الوطواط، محمد بن إبراهيم بن يحيي الكتبي، *مباهج الفكر ومناهج العبر*، تحقيق: عبد العال الشامي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨١م.
- al-Wuṭwāṭ, Muḥammad bin Ibrāhīm bin Yaḥyā al-Kutbī, *Mabāhiǧ al-fikrwamanāhiǧ al-ʿibar*, Reviewed by: ʿAbd al-ʿAl al-Šāmī, Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters, 1981.
- بيترس، رودلف، *وثائق مدينة القصر بالواحات الداخلة مصدراً لتاريخ مصر في العصر العثماني*، القاهرة: مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، ٢٠١١م.
- Peters, Rudolph, *Waṯāʾiqmadīnat al-qaṣrbiʾl-wāḥāt al-dāḫlamaṣdaran li tārīḫMiṣrfī al-ʿaṣr al-ʿuṯmānī*, Cairo: MaṭbaʿatdārKutubwaʾl-waṯāʾiq al-qawmīya, 2011.
- حجازي، حنان، "واحة الداخلة دراسة حضارية في العصر الإسلامي"، *رسالة ماجستير*، كلية الآدابقنا/ جامعة جنوب الوادي، ٢٠٠٤م.
- Ḥiǧāzī, Ḥanān, "Wāḥt al-dāḫladirāsaḥaḍārīyafī al-ʿaṣr al-islāmī", *Master Thesis*, Faculty of Arts in Qena/ South Valley University, 2004.
- حمدان، جمال، شخصية مصر (دراسة في عبقرية المكان)، جـ.١، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٨٠م.
- Ḥamdān, Ǧamāl, *ŠaḫṣīyatMiṣr (Dirāsafīʿabqarīyat al-makān)*, vol.1, Cairo: ʿAlam al-kutub, 1980.
- حنفي، عبد المنعم محمد، *الوادي الجديد بين التاريخ والجغرافيا*، ط.١، بورسعيد: كلية التربية، ٢٠٠٧م.
- Ḥanafī, ʿAbd al-MunʿimMuḥammad, *al-Wādī al-Ǧadīdbayīn al-tārīḫwaʾl-ǧuġrāfyā*, 1sted., Port Said: Faculty of Education, 2007.

- خليفة، ربيع حامد، *فنون القاهرة في العهد العثماني*، ط.٢، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠١م.
- Ḥalīfa, Rabīʿ Ḥāmid, *Funūn al-Qāhirafī al-ʿahd al-ʿuṯmānī*, 2nd ed., Cairo: Maktabatzahrāʾ al-šarq, 2001.
- شافعي، فريد، *العمارة العربية الإسلامية عصر الولاة (٢١ ـ ٣٥٨هـ/ ٦٣٩ ـ ٩٦٩م)*، مج.١، القاهرة: الهيئة المصرية للتأليف والنشر، ١٩٧٠م.
- Šāfiʿī, Farīd, *al-ʿImāra al-ʿarabīya al-islāmīyaʿaṣr al-wūlāh (21- 358A.H/ 639-969A.D)*, vol.1, Cairo: al-Hayʾa al-miṣrīyaliʾl-taʾlīfwaʾl-našr, 1970.
- شهاب، سعد عبد الكريم، *أنماط العمارة التقليدية في صحراء مصر الغربية(دراسة تحليلية مقارنة)*، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا النشر والتوزيع، ٢٠٠٨م.
- Šihāb, SaʿdʿAbd al-Karīm, *Anmāṭ al-ʿimāra al-taqlīdīyafīṣaḥarāʾMiṣr al-ġarbīya (Dirāsataḥlīlīyamuqārana)*, Alexandria: Dār al-wafāʾ li dunyā al-našrwaʾl-tawzīʿ, 2008.
- عبدالحافظ، محمود، "الإرث المعماري الطيني في الواحات المصرية المخاطر وسبل الحماية والارتقاء"، *ندوة أمن وسلامة الآثار والمنشآت السياحية*، جامعة نايف للعلوم الأمنية، ٢٠١٥م.
- ʿAbd al-Ḥāfiẓ, Maḥmūd, "al-Irṭ al-miʿmārī al-ṭīnīfī al-wāḥāt al-miṣrīya al-maḫāṭirwasubul al-ḥimāyawaʾl-irtiqāʾ", *Nadwatamnwasalāmat al-aṯārwaʾl-munšaʾāt al-siyāḥīya*, Naif University for Security Sciences, 2015.
- عبدالدائم، عبدالعزيز، مصر في عصري المماليك والعثمانيين، القاهرة: مكتبة نهضة الشرق، د.ت.
- ʿAbd al-Dāʾim, ʿAbd al-ʿAzīz, *MiṣrfīʿAṣray al-mamālīkwaʾl-ʿuṯmānayīn*, Cairo: Maktabatnahḍat al-šarq, d.t.
- عبد الوهاب، لطفي؛ وآخرون، *دليل آثار الوادي الجديد*، الإسكندرية: مركز التعاون الجامعي، د.ت.
- ʿAbd al-Wahhāb, Luṭfī& Others, *Dalīlaṯār al-Wādī al-Ǧadīd*, Alexandria: Markaz al-taʿāwūn al-ǧāmiʿī, d.t.
- عثمان، محمد عبد الستار، *المدينة الإسلامية*، الكويت: سلسلة عالم المعرفة رقم ١٢٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨١م
- ʿUṯmān, MuḥammadʿAbd al-Sattār, *al-Madīna al-islamīya*, Kuwait: Silsilat ʿAlaām al-Maʿrifa128, National Council for Culture, Arts and Letters, 1981
- .....، *عمارة سدوس التقليدية(دراسة أثرية معمارية دراسة حالة)*، الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ١٩٩٩م.
- ʿUṯmān, MuḥammadʿAbd al-Sattār, *ʿImāratsadūs al-taqlīdīya (Dirāsa aṯarīyamiʿmārīya Dirāsatḥālah)*, Alexandria: Dār al-wafāʾlidunya al-ṭibāʿawaʾl-našr, 1999A.D.
- عزب، خالد، *فقه العمارة الإسلامية*، ط١، القاهرة: دار للنشر للجامعات، ١٩٩٧ م .
- ʿAzab, Ḫālid, Fiq al-ʿimāra al-Islāmīya,1st ed., Cairo: Dār liʾl-našr, 1997.

- قادوس، عزت زكي، آثار العالم العربي في العصرين اليوناني والروماني القسم الأسيوي، ط٢، الإسكندرية: منشأة المعارف، ٢٠٠٠م.

- Qādūs, ʿIzat Zakī, Aṯār al-ʿAlam al-ʿarabī fī al-ʿaṣrīn al-Yunānī waʾl-Rumanī al-qism al-asyawī, 2nd ed., Alexandria: Munšatʾa al-Maʿārifm, 2000.

- مبارك، على، *الخطط التوفيقية الجديدة لمصر*، جـ.١٧، القاهرة: بولاق، ١٣٠٦م.

- Mubārak, ʿAlī, *al-Ḫiṭaṭ al-tawfīqīya al-ǧadīda li Miṣr*, vol.17, Cairo: Boulaq, 1306.

- مسعود، محمود محمد، " أشهر العمائر الدينية والجنائزية بواحتي الخارجة والداخلة"، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب/ جامعة طنطا، ٢٠١٤م.

- Masʿūd, MaḥmūdMuḥammad, "Ašhar al-ʿamāʾir al-dīnīyawaʾl-ǧanāʾizīya bi wāḥatay l-ḫārǧawaʾl-dāḫla", *Master Thesis*, Faculty of Arts/ Tanta University, 2014.

- ..... " العمارة الدفاعية الباقية بواحتي الداخلة والخارجة في العصرين البيزنطي والإسلامي"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب/ جامعة طنطا، ٢٠١٧م .

- ....., "al-ʿImāra al-difāʿīya al-bāqiya bi wāḥatay l-ḫārǧawaʾl-dāḫlafī al-ʿaṣrayīn al-bīzanṭīwaʾl-islāmī", Ph.D Thesis, Faculty of Arts/ Tanta University, 2017.

- نصر الله، محمد خليل،*الوادي الجديد أو الواحات (تاريخ ورجال)*، ١٩٩٧م.

- Naṣrullah, MuḥammadḪalīl, *al-Wādī al-Ǧadīd aw al-wāḥāt (tārīḫwariǧāl)*, 1997.

- نور الدين، عبد الحليم، *مواقع الآثار اليونانية والرومانية في مصر*، ط.١، القاهرة: ١٩٩٩م.

- Nūr al-Dīn, ʿAbd al-Ḥalīm, *Mawāqiʿ al-aṯār al-yūnānīyawaʾl-rūmānīyafīMiṣr*, 1sted., Cairo: 1999.

- هريدي، صلاح، *دراسات في تاريخ مصر الحديث*، جـ.١، القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠٠م.

- Harīdī, Ṣalāḥ, *DirāsātfītārīḫMiṣr al-ḥadīṯ*, vol.1, Cairo: ʿAyīnliʾl-dirāsātwaʾl-buḥūṯ al-insānīyawaʾl-iǧtimāʿīya, 2000.

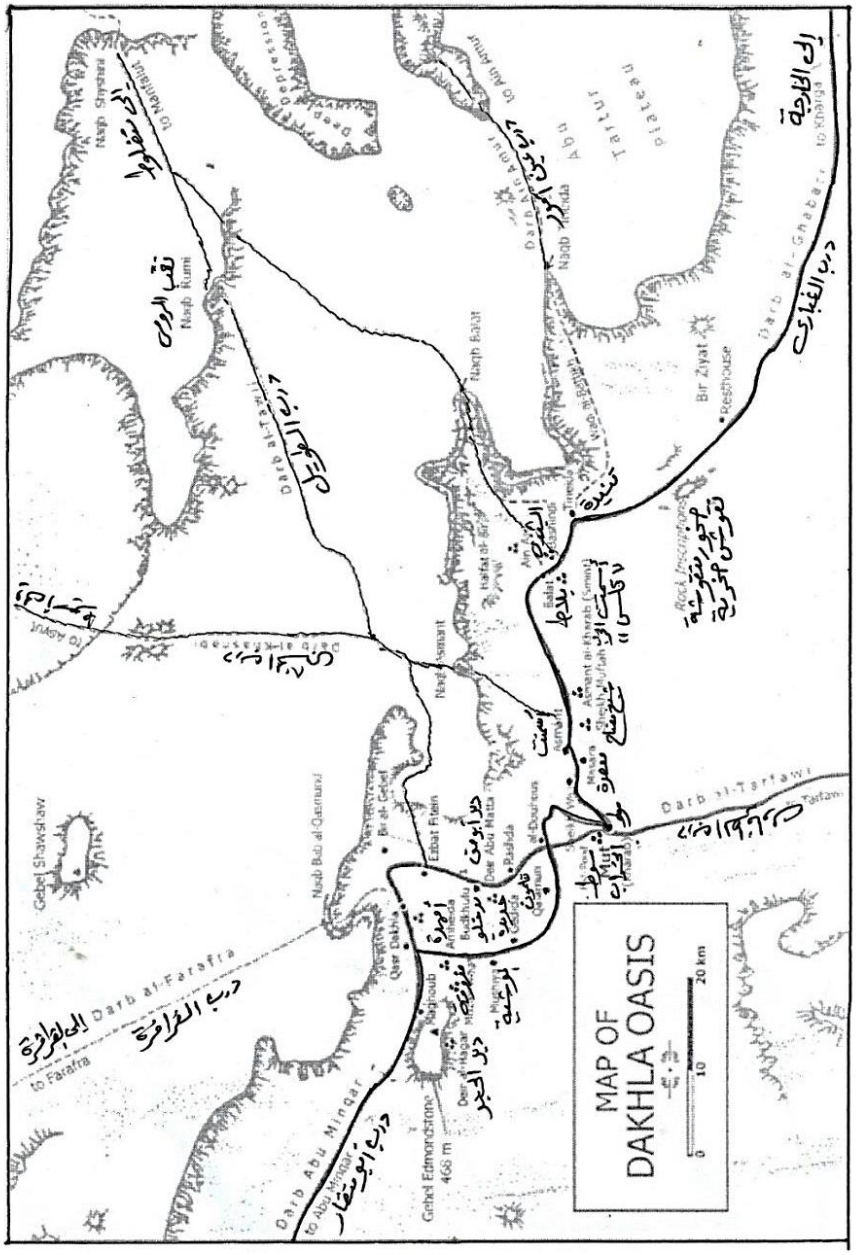
ثانياً: المراجع الأجنبية:

- DECOBERT, CH., ET GRIL, P., «Linteaux À Épigraphes de L'Oasis de Dakhla», *Supplément aux Annales Islamologiques*115, Nº.1, Le Caire: Institut Français d'Archéologie Orientale, 1981.

- IEEMHUIS, F., «Report on Research and Restoration activities», *Qaser Dakhle project*,2008.

- VIVIAN, C., *The Western Dessert of Egypt*, Cairo: The American University in Cairo Press, 2003..

الأشكال واللوحات

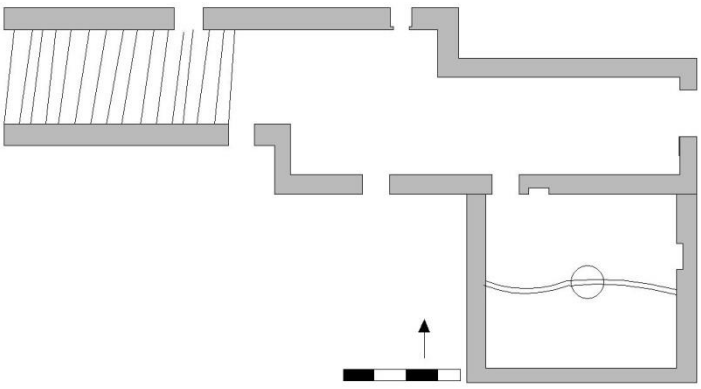


(شكل ١) تبين موقع مدينة بدخلو بواحة الداخلة بالقرب من الدروب التجارية

نقلاً عن مسعود، أشهر العمائر الدينية والجنائزية (شكل ٤).

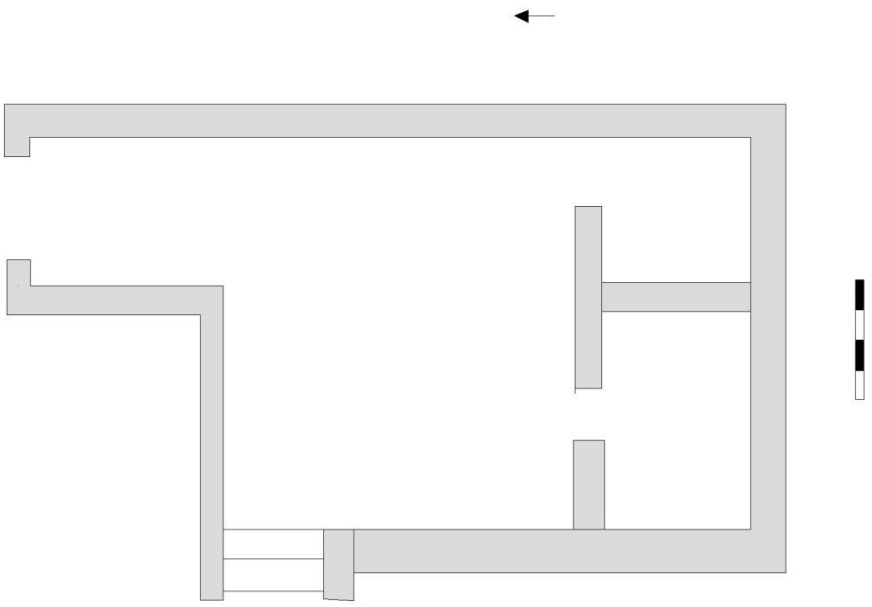
(شكل ٢) تبين موقع مدينة بدخلو بواحة الداخلة – عن Google earth

(شكل٣) تبين تخطيط الدائري لمدينة بلاط الإسلامية بواحة الداخلة، نقلاً عن سعد شهاب، أنماط العمارة التقليدية الباقية في صحراء مصر الغربية

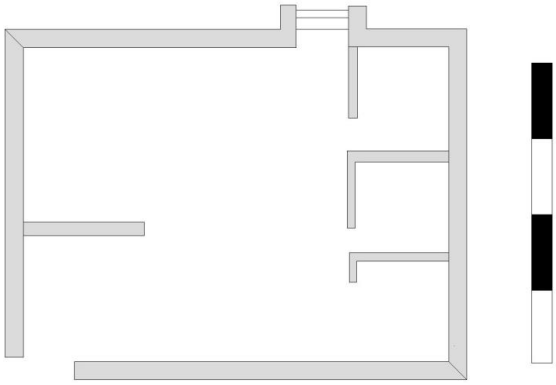


(شكل ٤) يبين المسقط الأفقي لدرب عائلة محجوب © عمل الباحثة.

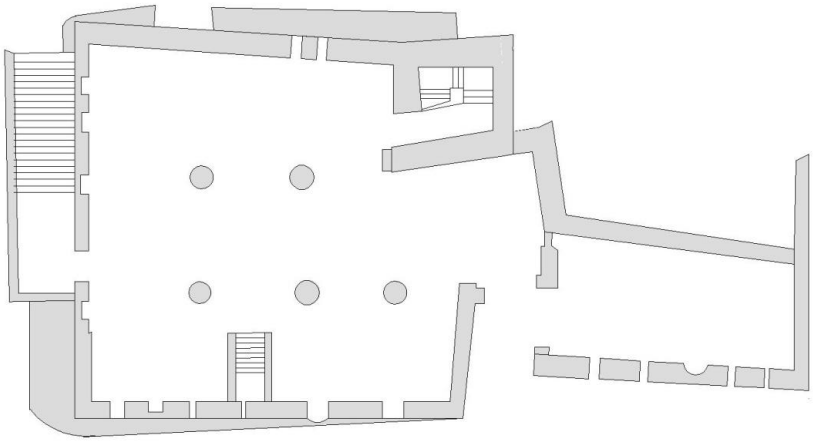
حنان مصطفي عبد الجواد حجازي | DOI 10.21608/CGUAA.2022.129887.1127



(شكل٥) يبين المسقط الأفقي لمنزل عائلة محروس © عمل الباحثة.



(شكل٦) يبين المسقط الأفقي لمنزل عائلة يوسف © عمل الباحثة.



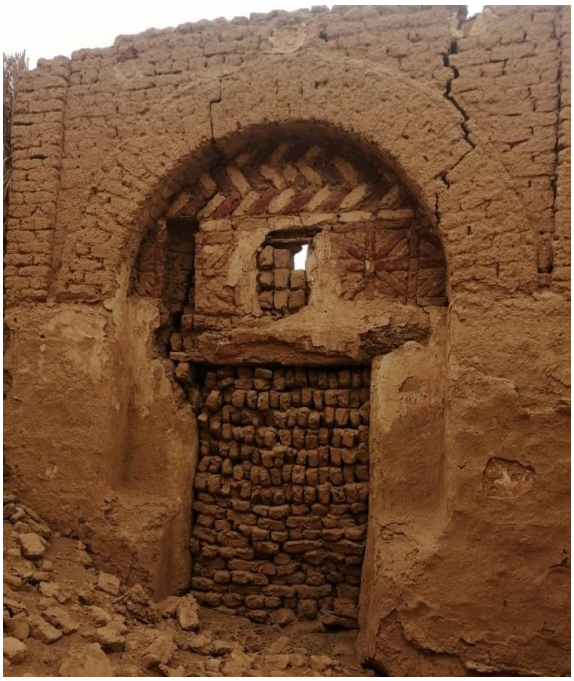
(شكل٧) يبين المسقط الأفقي للمسجد القديم بمدينة بدخلو واحة الداخلة.

نقلاً عن، "أشهر العمائر الدينية والجنائزية "، (شكل ١١٧)

(لوحة ١) تبين المدخل الرئيس الشرقي لدرب عائلة محجوب – بدخلو

(لوحة٢) تبين الممر الأوسط لدرب عائلة محجوب – بدخلو

(لوحة٣) تبين الطاحونة من الداخل وبقايا آلة الطحن – بدخلو



(لوحة٤) تبين المدخل الغربي بالجدار الجنوبي لدرب عائلة محجوب –بدخلو

لوحة(٥) تبين السقيفة بالنهاية الغربية من الدرب والغرفة التي تعلوها – بدخلو

(لوحة٦) تبين الواجهة الشمالية لمنزل عائلة محروس بدخلو

(لوحة ٧) تبين الممر بعد فتحة الدخول بالواجهة الشمالية لمنزل عائلة محروس –بدخلو

(لوحة ٨) تبين القاعة المستطيلة بمنزل عائلة محروس – بدخلو

(لوحة ٩) تبين منزل عائلة يوسف –بدخلو

(لوحة ١٠) تبين الواجهة الجنوبية لمنزل عائلة يوسف –بدخلو.

(لوحة ١١) تبين المدخل بالواجهة الغربية لمنزل عائلة يوسف – بدخلو

(لوحة ١٢) تبين المسجد القديم– بدخلو

(لوحة ١٣) مئذنة المسجد القديم –بدخلو

(لوحة ١٤) الدعامات الداخلية لمئذنة المسجد القديم– بدخلو

نقوش لعناصر إسلامية على مجموعة من الآثار القبطية فى الفترة بين القرنين (١٨: ٢٠م)
"دراسة آثارية حضارية"

"Inscriptions of Islamic Elements on a Group of Coptic Antiquities"

عصام أحمد آدم صالح

دكتوراة فى الآثار الإسلامية والقبطية– فنون. مفتش آثار بمنطقة آثار الخارجة

Essam Ahmed Adam

New Valley – Baris Bachelor of Arts- Islamic and Coptic Archeology

PhD in Islamic and Coptic Archeology- Arts Inspector of Antiquities in Kharga Antiquities Zone

الملخص:

ما زال الفن يعكس وُقُوعًا كادت أن تندثر، استطاع الفنان من خلاله أن يعبر عن قيم اجتماعية ومبادئ روحية، تدثرت برداء متين متآلف، ونسيج ممزوج بتعاليم دينية وعادات وأعراف، أضحت علمًا على المجتمع المصري منذ قديم الأزل، ذلك الصورة عبر عنها فنانوا مصر مسلمهم ومسيحيهم فى إطار من الوحدة الوطنية، فإذا بنا نرى آثارًا قبطية تحمل فى طياتها عناصر إسلامية؛ لذا جاء بحثنا (نقوشاً لعناصر إسلامية على مجموعة من الآثار القبطية) معبرًا عن الرؤية الآثارية الفنية لهذا الاتجاه المصري المتسم بالأصالة والمعاصرة.

فكرة البحث: تدور فكرة البحث حول التداخل بين العناصر الفنية والمعمارية ذو الخلفية الإسلامية الأصيلة مع الآثار القبطية التى تعبر عن المعتقد وتُشير إلى تعاليمه، ودلالات هذا التداخل وتعبيرها عن الوئام الواقعي بين أطياف المجتمع المصري.

الكلمات الدالة:

نقوشاً إسلامية؛ مئذنة؛ كرسي مصحف؛ منجلية؛ منبر؛ إمبل؛ آثار قبطية.

Abstract:

Art still reflects almost extinct occurrences, For through art the artists were able to express social values and spiritual principles, cladded in a durable, harmonious garment, and a pattern mixed with religious teachings, habits and customs, which have become a sign of the Egyptian society since ancient times; that is when are mentioned, the image of the society becomes crystal clear with all its classes have harmonized within the safekeeping of its fertile land and on the forehead of its unique ancient civilization.

Therefore, this research (Inscriptions of Islamic Elements on a Group of Coptic Monuments) expresses the archaeological artistic vision of this Egyptian trend, which has been characterized over time by being original and contemporary.

Key Words **:**

Inscriptions , Icons, Minaret , Lectern , Qur'an holder, Pulpit, Ambon

المقدمة:

تعددت أسباب اختيار موضوع البحث الموسوم (نقوشاً لعناصر إسلامية على مجموعة من الآثار القبطية)، وكان من أهمها أن هذا الموضوع من الموضوعات الدقيقة التى تحتاج إلى إبرازها وإفرادها بالدراسة والتحليل، لما يترتب عليها من نتائج مهمة وكشف لحقائق تتعلق بالمجتمع وتركيبته السكانية، من الأسباب أيضًا أن الفن فى هذه الفترة من تاريخ مصر التى تنتمى إليها ذلك الشواهد الأثرية بدأ يأخذ منحنى آخر يعبر عن اتجاه قومي تبنته الدولة المصرية آنذلك، كان أيضًا من الأسباب التى أدت إلى تناول هذا الموضوع حدوث تطور لدى الفنان القبطي فى استعمال رموز وعناصر أخرى مغايرة لما ألفه من قبل فى التعبير عن معتقده وفكره الديني.

أما عن الخلفية الأساسة للبحث فمردها إلى المجتمع ومكوناته وأطيافه، والفنانين ودورهم فى التعبير عن هذا المجتمع بأحداثه وتفاعلاته، بالإضافة إلى خصوصية التطور الفني فى مصر المتعلق بالمكون المصري الصميم، الذى يعد علمًا على الشخصية المصرية المتحدة وطنيًا حتى وإن اختلفت فكريًا وعقائديًا.

عناصر الموضوع:

أولًا المئذنة:

١- الدراسة الوصفية للأثر القبطي (الأيقونة) الذى ظهر به عنصر المئذنة.

٢- الدراسة التحليلية (وظائف المآذن- المدلولات الرمزية للمآذن- تساؤلات مهمة).

ثانيًا: كرسي المصحف:

١- الدراسة الوصفية للأثر القبطي (الأيقونة) الذى ظهر به كرسي المصحف.

٢-الدراسة التحليلية (نشأة المنجلية وتطور أشكالها- نشأة كرسي المصحف وتطور أشكاله- التأثيرات المتبادلة والقواسم المشتركة).

ثالثًا المنبر:

١- الدراسة الوصفية لنقش المنبر

٢-الدراسة التحليلية (دلالات النقش)

أولًا المئذنة:

المئذنة اسم مفرد جمعه المئذنات والمآذن، ويقصد بها منارة المسجد وهي عبارة عن بناء مرتفع كان يؤذن عليه قديمًا[١]، وتعددت مسمياتها وتنوعت ما بين المئذنة والمنارة والصومعة[٢].

ويدور حديثى داخل هذا الإطار فى عناصر ثلاثة هي (أصل النشأة وعوامل التطور– مراحل التطور– عوامل التأثير ومظاهره)

١–الدراسة الوصفية للأثر القبطي (الأيقونة) الذى ظهر به عنصر المئذنة

الأثر: أيقونة تمثل المسيح على العرش (لوحة ١).

مكان الحفظ: المتحف القبطى

رسم: يوحنا الأرميني

التاريخ: ق١٨م

الوصف: تشتمل الأيقونة على عرش يجلس عليه المسيح، يتكون من قائمين وأربعة أرجل ومقعد ومسند للظهر، بالنسبة لقائمي العرش فإنهما يوجدان فى مقدمته من الأمام على جانبي المسيح، كل قائم يعلو قدم من قدمي العرش الأماميتان، ويتكون كل قائم من ثلاثةة طوابق وقمة تتطابق فى تكوينها مع المآذن الإسلامية فى العصر المملوكي.

الطابق الأول – السفلي– مستطيل الشكل يزينه رسم هندسي منشوري متداخل، منفذ بألوان الأحمر والأسود والأصفر داخل إطار مستطيل أسود اللون، ويعلو هذا الطابق شرفة مربعة تبرز أضلاعها من جهاتها الأربع عن الطابق السفلي، ويعلو هذه الشرفة الطابق الثانى، وهو مستطيل الشكل أيضاً مكون من جزئين يمتدان رأسياً، وينتهى كل جزءاً منهما من أعلى بكابول حلزوني يحمل فوقه شرفة ثانية مربعة الشكل، ويعلو هذه الشرفة الطابق الثالث وهو مستطيل لكنه أقل ارتفاعاً من سابقيه، مدعوماً من أسفل بدعامتين مثلثتين، ويفتح فى واجهته الأمامية فتحة قنديلية تحاكى فتحات الإضاءة والتهوية وخروج الصوت فى المآذن، ويعلو هذا الطابق شرفة مربعة ثالثة تبرز عن الطابق من الجهات الأربع، تعلوها قمة بيضاوية الشكل تنتهى من أعلى بشكل دائري.

[١] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط: القاهرة: ١٣٧٩هـ/ ١٩٦٠م.

[٢] للاستزادة حول معانى ذلك المسميات راجع: موسى، عبدالله كامل، "تطور المئذنة المصرية بمدينة القاهرة من الفتح العربي وحتى نهاية العصر المملوكي"، *مخطوط رسالة دكتوراة غير منشورة*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ١٩٩٠م؛ علوان، مجدى عبدالجواد، *مآذن العصرين المملوكي والعثماني فى دلتا النيل*، مطبعة الكلمة، ط١، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٣م، ١٨ وما بعدها.

أما عن الأقدام، فلا يظهر منها سوى القدمانالأماميتان وهما عبارة عن قدم من ثلاثةة أجزاء، السفلي عبارة عن كتلة منتفخة تشبه ثمرة الرمان يعلوها عنق دائري قصير ثم كتلة مستطيلة تمتد رأسياً، ويخرج منها جزءاً مقوس يمتد أفقياً يصل بينها وبين القدم الأخرى.

أما عن المقعد فهو عبارة عن قطعة مستطيلة تمتد أفقياً من مقدمة العرش عند القائمين وتنتهى أسفل مسند الظهر من الخلف، ويعلوه وسادة أسطوانية يجلس عليها المسيح متعددة الألوان ما بين الأحمر والأسود والأخضر والأصفر، مزدانة بزخارف هندسية عبارة عن دوائر كبيرة وأخرى صغيرة متعددة الألوان، وخلف ظهره يوجد مسند الظهر يمتد رأسياً من المقعد إلى أعلى، وينتهى من أعلى بعقد مدبب، ونفذت على هذا المسند مجموعة من الزخارف الهندسية المتداخلة عبارة عن دوائر سوداء مطموسة داخل مستطيلات متوازية، داخل كل مستطيل دائرة، مكونة صفوفاًفوق بعضها البعض.

٢-الدراسة التحليلية:

لكي نفهم فلسفة هذا الظهور لابد من الحديث باستفاضة عن وظائف المآذن ومدلولاتها الرمزاًية[٣]، باعتبارهما العاملين اللذين تمخض عنهما هذا التأثير:

أ- وظائف المآذن:

رفع الأذان وهو أصل المسألة، فالأذان يحتاج إلى مكان ينادى به من عليه، وفى ذلك يحكى ابن سعد فى طبقاته عن أم زيد بن ثابت رضي الله عنهما ما نصه: " كان بيتى أطول بيت حول المسجد، فكان بلال يؤذن فوقه إلى أن بنى رسول الله صلى الله عليه وسلم مسجده، فكان بلال يؤذن على ظهر المسجد، وقد رفع له شيء فوق ظهره، يرقى على أقتاب فيه"[٤]

الإعلام بدخول وقت المغرب فى رمضان: فقد استعملت قمم المآذن فى بعض المساجد الجامعة فى الإعلام بدخول وقت المغرب فى رمضان، فكانت ذراها تضاء بالمشاعل وكبار القناديل والشموع الضخمة، فيرى ضوؤها من أنحاء المدن وأحيائها، وتطفأ هذه الأنوار مع أذان الفجر وطلوعه[٥].

فضلًا عما سبق، كانت المئذنة تعد دليلًا على الحي أو الشارع، وأداة لإرشاد القادمين فى خارج المدن، كما كانت تقاد فى أعلاها النيران للتنبيه بقدوم عدو، إذ كانت المدينة التالية تُرى بالدخان نهارًا وبالنيران ليلًا ثم التالية إلى العاصمة، كما كانت الحال فى مآذن شمال إفريقيا والمآذن الممتدة من الإسكندرية فرشيد ففوة

[٣] للاستزادة راجع، عزب، خالد، "المآذن بين الوظيفة الإعلامية والدلالة الرمزية"، *مجلة البيان*، أبوظبي، ٢٤-٧- ٢٠١٣.

[٤] العباد، عبدالمحسن، "شرح سنن أبى داود"، *موقع الشبكة الإسلامية*، الدرس٧٢، ٢٠١٦م، ١١.

[٥] وافى، عبدالمجيد، "المآذن فى آفاق المدن الإسلامية"، *مجلة الفيصل*، ع. ١٩١، ١٩٩٢م، ٧١.

عبر دلتا النيل إلى العاصمة القاهرة، ولأهمية هذه الوظيفة فقد ذُكر المؤرخون أن الخبر كان يصل من سبتة على مضيق جبل طارق إلى الإسكندرية فى ليلة واحدة وبينهما مسيرة شهر[٦].

ب المدلولات الرمزية للمآذن:

تتوقف ارتباطات المآذن عند أداء الوظائف، وإنما تتعدى ذلك إلى الارتباط بالعديد من المعانى والإشارات الرمزاًية والتى من أهمها:

إذا كان هناك غرضًا وظيفيًا للارتفاع والعلو، إلا أنه ينطوى على إشارات لمحاولات بشرية قديمة من التوق للارتقاء والاقتراب من عالم السماء، ذلك المحاولة البشرية القديمة التى جاء أشهرها قديمًا فى أسطورة برج بابل[٧]، كما يقترن الارتفاع بالتعبير عن قداسة البناء الديني وتنزيهه عن كل ما سواه، والتأكيد على تفوق أهمية الديني على الدنيوي[٨]، وفى ذلك يقول شيخ المعماريين حسن فتحى: "من ضمن ما عبر عنه المعماري المسلم، فكرة التسامى إلى العلا وربط الأرض بالسماء فى عمارة المسجد، من خلال المئذنة التى تنطلق إلى السماء فى تضاد مع أفقية الأرض، فإن كان يرمزاً إلى اتصال الأرض بالسماء على مستوى الجماعة بواسطة عنصر الشرفات، فإنه حقق ربط الأرض بالسماء على مستوى الجماعة أيضًا بواسطة عنصر المآذن، ويظهر ذلك بوضوح من خلال تقسيمات كتل المئذنة، فهي تتناقص صعودًا كلما اتجهنا لأعلى نحو السماء، ذلك التغير يظهر بوضوح من خلال التحول فى الأشكال المستخدمة من الشكل المربع إلى الشكل المثمن إلى الشكل الدائري والانتهاء بعنصر القبة أو الجوسق المنتهى، ذلك التدرج جعلها أقرب إلى فن النحت مخضعًا الإنشاء للتعبير الفني الذى يشير إلى أعلى"[٩]، كما أن فى النظر إلى المئذنة وهي ترتفع وحيدة فى السماء ترسيخ لمبدأ التَّوحيد الذى هو أساس الاعتقاد فى الإسلام، فحينما سأل النبي صلى الله عليه وسلم الجارية: " أين الله؟" قالت: " فى السماء"، قال لسيدها: " أعتقها فإنها مؤمنة"[١٠].

كان لاستخدام وبناء الشرفات فى المآذن تقسيمًا لها إلى ثلاثة أجزاء، ومحاكاة لفقرات إصبع السبابة المخصص بالرفع عند النطق بالشهادتين، كما أن تعدد رؤوس وقمم المآذن الذى انتشر فى العصر المملوكي كان له دلالاته الواضحة، فالمآذن المزدوجة ذو الرؤوس الثنائية تعبر عن التثنية والثنائيات، كالتثنية والتكرار فى جمل الأذان وثنائية الشهادتين[١١].

---

[٦] إبراهيم، محمد محمد، "المآذن فن هندسة البناء الرأسي فى العمارة الإسلامية"، *مجلة القافلة*، السعودية: ٢١-١٢-٢٠١٧م.

[٧] للاستزادة راجع، إبراهيم، عبدالله، "برج بابل"، *مجلة إيلاف*، لندن: ٤- ١- ٢٠٠٨م.

[٨] بشير، خالد، *المئذنة أكثر من مجرد بناء، موقع حفريات*، القاهرة: مركز دال للأبحاث والإنتاج الإعلامي، ١٨-٣-٢٠١٨م.

[٩] خلوصي، محمد ماجد، *حسن فتحي*، بيروت: دار قابس للطباعة والنشر، ١٩٩٧م، ٥٧.

[١٠] للاستزادة راجع، عبدالرحيم، علاء إبراهيم، "حديث "أين الله" دراسة وتحليل"، *سلسلة دفع الشبه اللغوية عن أحاديث خير البرية*، ع. ، مركز سلف للبحوث والدراسات، ط.١.

[١١] بشير، *المئذنة أكثر من مجرد بناء*، ١٣.

أدى ظهور الفرق والمدارس الصوفية فى العصر الأيوبي واعتناق البنائين والحرفيين لهذا الفكر، إلى تأثيره على التشكيل المعماري للمئذنة، ورمزية مكوناتها إلى موجودات تربط الأرض بالسماء، صارت قاعدة المئذنة ترمزاً إلى الأرض، والأربع أضلاع ترمز وتُشير إلى الجهات الأصلية الأربعة، والجزءاً الأوسط المثمن الشكل يشير إلى الملائكة الثمانية الحاملة لعرش الرحمن، ثم الجزءاً العلوي الدائري والذى يرمز إلى الكون أو العرش الإلهي، ثم الجوسق ذو النقطة العلوية التى تُشير عندهم إلى معنى المنتهى[١٢].

تُشير المئذنتان المتماثلتان فى واجهات المساجد إلى المسلم المتعبد وكأنه رافعًا ذراعيه إلى ربه طلبًا للرحمة والمغفرة، كما تعتبر توجيهاً للقبلة بطريقة غير مباشرة لأي شخص عابر يرى المئذنتان من خارج المسجد، ومن هنا استطاع المعماري المسلم تحقيق فكرة البوصلة التى ترمز وتُشير إلى اتجاه الصلاة أي القبلة، وذلك من خلال فكرة المئذنتان وضبط الخط الوهمي الرابط بينهما[١٣].

ج تساؤلات مهمة:

والآن بعد أن عرضنا للأغراض الوظيفية والدلالات الرمزية للمآذن، تأتى تساؤلات مهمة:

-هل من دلالات لظهور المئذنة – كعنصر إسلامي- بالأيقونة محل الدراسة – كأثر قبطي- ؟

-كيف ضمن الفنان القبطي هذا العنصر الإسلامي مضامين رمزاًية تخدم معتقده المسيحي؟

-**إجابة السؤال الأول:** نعم هناك دلالات لظهور المئذنة- كعنصر إسلامي- بالأيقونة محل الدراسة – كأثر قبطي- وهي كالتالى:

فضلًا عن كون هذا الظهور يعكس التأثير العميق للفن الإسلامي على الفنان القبطي، فإن الفن فى مصر صار فنًا قوميًا يعبر عن الواقع والمجتمع المصري بمختلف أطيافه وانتماءاته، فروح الوئام الواقعية انعكست على الأعمال الفنية التى تعد مرآة صادقة وانعكاسًا حقيقيًا للواقع المعاش، إن وفود العرب على مصر كان إيذانًا ببزوغ فجر عملية جديدة من عمليات بناء الأمة المصرية، تعتمد على الملاءمة بين العناصر الثقافية المستوردة وبين البيئة الخاصاًة، كان العامل الكبير الفعال فيها هو العنصر القبطي، سواءً من احتفظ بمسيحيته أو تحول إلى الإسلام، لقد علموا الوافدين على البلاد كيف يعيشون ذلك العيشة التى تلائم خير الملاءمة ظروف مصر، إلى جانب وضع الأنماط والرسوم التى ترضى أذواق الأهلين المتوارثة، لقد أسهموا فى بناء صرح الثقافة الإسلامية فى مصر، ذلك الصرح الذى كان أكثر استجابة لأثر البيئة الجغرافية ومبادئ الإسلام الأساسة، لقد سار تاريخ مصر وتطور وفقًا لخطوط تختلف اختلافًا بينًا عما سار عليه تاريخ العراق أو تاريخ المغرب، وإن أصالة تاريخنا وثقافتنا الإسلامية فى مصر، لترجع إلى تماسكها

[١٢] الجبلاوي، كمال محمود كمال محمد، "الأفكار الفلسفية والتعبيرات الرمزية للمنارات(المآذن)"، *مجلة جامعة الأزهر*، ع.٦، ٢٠١٣، ٦٤.

[١٣] الجبلاوي، كمال محمود كمال محمد،"المعنى فيما وراء الأهلة"، *مجلة جامعة الأزهر*، ع.١٣، ٢٠١٨م، ١٨٩.

الشامل وارتباطها المحكم، أكثر من رجوعها إلى أي وجه خاصاً من أوجه الحياة، وهذا هو سر بقائها على الزمن، واستدامتها أطول مما دامت فى البلدان الإسلامية الأخرى[١٤]، ولعل ذلك النقش ذو المظهر البسيط والمغزى العميق يبرز لنا هذا الأمر بوضوح.

براعة المصور يوحنا الأرميني وقوة ملاحظته التى تجلت فى تنفيذ هذا العنصر بدقة كبيرة وكأنه بنيان مرصوص، أضف إلى ذلك ثقافته الدينية العالية، واطلاعه على العناصر المعمارية والفنية فى مختلف الفنون المعاصرة له ومعرفته بمدلولاتها وإشاراتها، ولم لا؟!، والعمارة بعناصرها على مر العصور، هي المرآة التى تنعكس عليها حضارات الشعوب بخصائصها الدينية والاجتماعية والثقافية والسياسية، التى تتغير من زمان لآخر ومن مكان لآخر صعودًا أو هبوطًا مع حركة التاريخ بمؤثراته الداخلية والخارجية، ومع حركة الحياة المتغيرة تتطور الخصائص الحضارية للمجتمع، يثبت منها ما يثبت ويتغير منها ما يتغير، وذلك فى وجود خط الربط الحضاري الذى يصل فيما بين المراحل التاريخية المتتالية، وهو الخط الذى يرسب فى وجدان الإنسان وتكوينه الثقافي، أو يظهر فى الخصائص البيئية للمكان، أو فى تأثير المادة على البنيان، فهو الخط الذى يحدد عوامل الوحدة فى العمارة المحلية لكل مكان[١٥].

ونستطيع أن نتلمس مثل هذا التطور وما يتعلق به من مراحل وروابط من خلال شيئين دقيقين مترتبين على بعضهما:

الأول أن الفن القبطي فن رمزاًي صرف، فالفنان القبطي راعى رمزاًية كل شيء فى عمله، بداية من انتقاءه للمواد الخام وانتهاءً بالعمل الفني كاملًا، وبالتالى لم ينفذ عنصرًا قط من باب الرفاهية الفنية، وإنما ضمَّنها جميعًا وظيفة رمزاًية.

الثانى يتمثل فى عقلية وثقافة الفنان القبطي فى اختيار الرمزاً، وآليته فى استعماله المواكب لروح العصر الناشئ فيه، فنجد أنه فى بداية ظهور المسيحية لم يتحرج من استعمال رموز وثنية للتعبير عن معتقده الجديد، وذلك بعد أن صار لها مدلول خاصاً متفق عليه بين معتنقى الدين الجديد خلال ذلك الفترة مغاير لمدلولها الوثني، هذا الاستعمال لذلك الرموز كان له دافع قوي –مغاير للتستر من البطش الروماني– متمثل فى ارتباط العقول آنذلك بذلك الرموز أكثر من غيرها، وبالتالى كان الأثر الإيجابي المترتب على إعادة استعمالها أكثر رسوخًا فى الأذهان من استعمال عناصر أخرى، لذا حرص الفنان القبطي ورعاة الفن على التعبير عن المعتقد فى كل عصر بالعناصر الرمزاًية المنتشرة فيه والمرتبطة بواقع الناس والراسخة فى وجدانهم، ومن ثم تطورت ذلك الرموز ولم تعد جامدة أو قاصرة على عدد محدد أو شكل معين، بل صار التطور فيها كالتطور الحادث فى أي جانب من جوانب الحياة الأخرى.

---

[١٤] غربال، محمد شفيق، *تكوين مصر*، القاهرة :مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٥م، ٤٧–٤٩.

[١٥] إبراهيم، عبدالباقي محمد، *مستقبلية العمارة في مصر، المستقبلات العربية البديلة*، طوكيو:جامعة الأمم المتحدة، ٢٠١٤م، ٦.

ظهور نمط بعينه من أنماط المآذن يدل على أهميته، وأن له مدلول خاصاً يستطيع الفنان من خلاله أن يصل إلى هدف معين، والفنان هنا اعتمد على نمط المآذن المملوكية التوأمية، ويقصد بها المئذنتان المتشابهتان فى الطراز والتكوين المعماري جملة وتفصيلًا، والعجيب أنه طبق فى نقشه الضوابط الواقعية المحددة لهذا النوع من المآذن، من كونهما متفقتين فى التخطيط والتكوين المعماري والكتلة البنائية والحجم والتباعد، وكذلك الثبات والاتزان المعماري لكل مئذنة، والاتفاق فى الطراز المعماري وقمة المئذنتان، ومراعاة العلاقة بين المساحة الكلية للعرش هنا ومساحة نقش المئذنة، كما أنه راعى العوامل المؤثرة فى بناء المآذن التوأمية، كالموقع (Location) ويقصد به موقعها بالنسبة للجهات الأصلية فى المنشأة الواحدة وعلاقتها بالتصميم العام – وهو هنا حدد موقعها وربطه بجهة لقيا المسيح الجالس بوضع المواجهة على العرش، وكالموضع (Site) وهو نقطة بنائها فى كتلة المنشأة، ويرتبط الموضع بالنظام الإنشائي للمئذنة من حيث كونها مبنية بأساس من الأرض، أم بقاعدة من سطح المنشأة، أم على كتلة فارغة ككتلة المدخل[١٦] – وهو هنا نفذ نقشها وكأنها على كتلة المدخل التى استعاض عنها بقائمي العرش الأماميين.

كون الأيقونة بنقوشها منفذة فى القرن ١٨م وتصميم المئذنة الأصلية يعود إلى حوالي القرن ١٤م، يؤكد على أن الفنان أراد الوصول من وراء ذلك إلى أمر مهم –سأبرزه لاحقًا–، كما يؤكد على الازدهار الكبير الذى وصلت إليه المآذن خلال العصر المملوكي، وأن النفوس كانت تهوى نمط المآذن المملوكية، رغم عظمة ما أبدع من مآذن فى الفترات التالية، وليس هذا لأن العصر المملوكي شهد تطور المئذنة المصرية فحسب، بل لأن مآذن هذا العصر تعد متكاملة العناصر من الناحية الفنية والجمالية، وأرقى ما وصلت إليه المآذن المصرية، فشخصية العمارة المملوكية تعبر أدق تعبير عن الروح المصرية[١٧]، حيث أنها استمدت سماتها من التراث المصري[١٨] الصميم، ولعل ذلك يفسر لنا كون الطرز المملوكية أولى وأهم الطرز التى اتجهت إليها الأنظار وقتما فكر المصريون – مسلمهم ومسيحيهم– فى إحياء تراثهم الحضاري فى فترة ما بعد القرن ١٨م. لقد اتجه المعماريون والفنانون نحو ما يسمى (إحياء الطرز القومية الفرعونية والإسلامية) وانتعشت اليقظة والوعي القومي لدى الشعب المصري، ويمكن القول بأن هذا الاتجاه نحو التراث الحضاري، كان أساسه عاطفي من حيث التطلع نحو أصالة الماضى ومحاولة إحيائه من جديد والعيش به وفيه، وكان من نتيجة ذلك أن ظهرت طائفة من المعماريين والفنانين المصريين الذين أخذوا مكانتهم فى الجهات الحكومية والخاصاًة، وكان لهم دورهم وأثرهم البالغ فى إحياء الطابع الوطني للعمارة الإقليمية والمحافظة

[١٦] علوان، مجدى عبدالجواد، "المآذن التوأمية فى العمائر الإسلامية فى مصر"، *حولية الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج ٢٣، ع. ٢٣، ٢٠٢٠م، ٥٥٢– ٥٥٤.

[١٧] الغيطاني، جمال، *تجليات مصرية مآذن القاهرة*، المصري اليوم ،١١–٩–٢٠٠٩م.

[١٨] سامى، أيمن، *صابر صبري وإعادة إحياء العمارة المملوكية فى مصر*، موقع الأكاديمية بوست، ١٨–٤–٢٠٢٠م.

عليها، وظهر ذلك بوضوح فى أعمالهم التى حملت سمات الطراز الوطني فى مصر سواء أكان هذا الطراز فرعونيًا أو إسلاميًا[١٩].

إجابة السؤال الثانى: ضمن الفنان القبطي هذا العنصر الإسلامي مضامين رمزاًية تخدم معتقده المسيحي، وربما يسأل سائل فيقول: إذا كان للفنان القبطي موروث خاصاً وضخم من الرموز الخاصاًة بفنه ومعتقده، يستطيع من خلالها التعبير عما يشاء، فلماذا لجأ هنا إلى عنصر إسلامي خالص، رغم أنه الآن لا يحتاج إلى التستر والمداراة خلف الرموز كالتى كان يحتاج إليها زمن الرومان واضطهاداتهم؟.

للإجابة على ذلك نقول أنه لكي تتميز الفنون لابد من وجود سمات ودلالات ورموز تميز أصل هذا الفن فى مكان عن مكان آخر، مع اختلاف حركية الزمان وتحولاته التاريخية والجغرافية والثقافية، إذ ترتبط الهوية بالمجتمع من حيث المبادئ أو العقائد التى تجعله مرتبطًا بمجموعة معينة، ولما كان للفن الإسلامي الأثر الكبير على الفنون فى العالم أجمع، فقد أسهم بكل مكوناته ووحداته الجمالية والفنية فى تأكيد الخصوصية والهوية فى التصميم، واستطاع أن يجسد الهوية فى التصميم عن طريق مؤشرات متعددة، منها اللغة المكتوبة والرسم والتخطيط ورسم الحروف، بالإضافة إلى أسلوب عرض الرمز التراثي والمعتقد الديني والبيئة فى التصميم، ولما كانت هوية الرمزاً فى التصميم التراثي مرتبطة بمحاكاة الفنان المصور لتقاليده المتوارثة المرتبطة بالتاريخ ومرجعياته الحضارية والاجتماعية والبيئية، لذا فإن التعبير الذى يميز الهوية هو تعبير عن الارتباط بالتراث الحضاري والماضى الخالد[٢٠]، ذلك التراث القبطي – المسيحي الإسلامي– الذى تبلور على أرض مصر بأيادٍ مصرية خالصة، وفى موضعنا هذا نجد الفنان قد اعتمد على أن الرمزاً (المئذنة) تضمن المعنى وليس فقط الشارة (Sign)، والمعنى يمكن قراءته متى كان مفهومًا، كما أن فكرة الاتصال (Communication) متوفرة فى مدلوله[٢١].

من هنا فإن النقش الذى بين أيدينا طوعه الفنان لما يمكن أن يحمله من وسائل للتواصل مع الغير وتأكيد الهوية ونقل المعلومات، فإذا كان الارتفاع يقترن بالتعبير عن قداسة البناء الديني وتنزيهه عن كل ما سواه والتأكيد على تفوق أهمية الديني على الدنيوي، فإن الفنان عبر من خلال تنفيذه لعنصر المئذنة عن قداسة المسيح وتنزيهه عن كل نقص وعلو مكانته ومنزلته التى لا يضاهيه فيها أحد، وهو بذلك يقدم ترجمة لقول المسيح: " دُفع إليَّ كل سلطان فى السماء وعلى الأرض"[٢٢].

---

[١٩] عبدالرحمن، محمد أحمد، "إعادة إحياء الطراز الإسلامي فى مصر فى الفترة ما بين ١٢٨٠-١٣٣٩هـ/١٨٦٣-١٩٢٠م دراسة أثرية فنية"، *مجلة كلية الأثار*/جامعة الفيوم، ٢٠١٦م، ٤-٥ بتصرف.

[٢٠] غزوان، معتز عناد، "الدلالات الفكرية والرمزية للفن الإسلامي فى التصميم المعاصر"، *مجلة كلية الآداب*/ جامعة بغداد، ع. ١٠١، ٢٠١٠م، ٥١٠-٥١٤ بتصرف.

[٢١] أبوالقاسم، رمضان، "الرمزية والعمارة"، *مجلة كلية الهندسة*، ليبيا: جامعة مصراتة، ٢٠١٣م.

[٢٢] الكتاب المقدس،*العهد الجديد*، إنجيل متى، إصحاح ٢٨: ١٨.

وعبر من خلال تقسيم المئذنة إلى طوابق ثلاثة بواسطة شرفتين عن الثالوث، وبالشرفتين عبر عن الطبيعتان، الثالوث تأويل للنص المقدس: " فإن الذين يشهدون فى السماء هم ثلاثة: الآب والكلمة والروح القدس، وهؤلاء الثلاثة هم واحد"[٢٣]، والطبيعتان يقصد بهما لاهوت المسيح وناسوته: " وأما هذه فقد كتبت لتؤمنوا أن يسوع هو المسيح ابن الله"[٢٤]، " فى البدء كان الكلمة، والكلمة كان عند الله، وكان الكلمة الله ..... والكلمة صار جسدًا وحل بيننا"[٢٥]، ومما دفعنى لترجيح ذلك الدلالة أمران:

الأول اختياره لهذا النمط بعينه دون ما سواه من أنماط أخرى متباينة فى أعداد طوابقها وشرفاتها، وأكثر بهاءً ورشاقة منه، وذلك لم يكن إلا لأنه وجد فيه بغيته ومراده.

الثاني أنه نجح فى الربط بين تقسيمات المئذنة ورمزية الأعداد لديه، مستندًا فى ذلك على فعل الفنان المسلم ذوه لهذا الأمر، فقد أوردت آنفًا أن الفنان المسلم يرى فى استخدام وبناء الشرفات فى المآذن تقسيمًا لها إلى ثلاثة أجزاء، ومحاكاة لفقرات إصبع السبابة المخصص بالرفع عند النطق بالشهادتين، كما أن تعدد رؤوس وقمم المآذن الذى انتشر فى العصر المملوكي كان له دلالاته الواضحة، فالمآذن المزدوجة ذو الرؤوس الثنائية تعبر عن التثنية والثنائيات، كالتثنية والتكرار فى جمل الأذان وثنائية الشهادتين. ومن ثم نجده يطبق نفس قواعد الفنان المسلم المرتبطة برمزاًية الأعداد، ويسقطها على رمزيتها لديه مع إبقائه على ذو العنصر، وبالتالى صار الرمزاً واحد والمدلول متعدد وفق رؤية كل فنان ومعتقده.

وإذا كانت المئذنتان المتماثلتان فى واجهات المساجد تُشيران إلى المسلم المتعبد وكأنه رافعًا ذراعيه إلى ربه طلبًا للرحمة والمغفرة، فهما هكذا هنا، وكأن المسيحي يتضرع رافعًا ذراعيه ليسوع إلهه المتجسد أمامه على العرش قائلًا: "أبانا الذى فى السماوات، ليتقدس اسمك، ليأت ملكوتك، لتكن مشيئتك كما فى السماء كذلك على الأرض ....واغفر لنا خطايانا..."[٢٦].

وإذا كان المعماري المسلم استطاع أن يحقق فكرة البوصلة التى ترمز وتُشير إلى اتجاه الصلاة أي القبلة، وذلك من خلال فكرة المئذنتان وضبط الخط الوهمي الرابط بينهما، فهكذا الفنان القبطي استطاع أن يوجه أنظار المتعبد إلى المسيح ومجيئه الثانى من ناحية الشرق من خلال تنفيذه لذو العنصر مواجهًا لوجه المسيح الجالس على العرش: " أيها الرجال الجليليون، ما بالكم واقفين تنظرون إلى السماء؟ إن يسوع هذا الذى ارتفع عنكم إلى السماء سيأتى هكذا كما رأيتموه منطلقًا إلى السماء"[٢٧].

---

[٢٣] الكتاب المقدس، *العهد الجديد*، رسالة يوحنا الأولى، إصحاح ٥: ٧.

[٢٤] الكتاب المقدس، *العهد الجديد*، إنجيل يوحنا، إصحاح ٢٠: ٣١.

[٢٥] الكتاب المقدس، *العهد الجديد*،إنجيل يوحنا، إصحاح ١: ١– ١٤.

[٢٦] الكتاب المقدس، *العهد الجديد*، إنجيل لوقا، إصحاح ١١: ٢– ٤.

[٢٧] الكتاب المقدس، *العهد الجديد*، سفر أعمال الرسل، إصحاح ١:١١.

ثانيًا: كرسي المصحف:

كرسي المصحف هو الاسم الذى أطلقته الوثائق المملوكية والمراجع على الأدوات الخاصاًة بحمل المصحف عند القراءة[٢٨].

وأتناول هنا الحديث عن نقش ظهر بأيقونة قبطية،–لسبب معين– أقول عنه كرسي مصحف وليس منجلية، وكي نتبين فلسفة ما أقول، سيدور حديثنا حول عناصر ثلاثة هي (نشأة المنجلية وتطور أشكالها– نشأة كرسي المصحف وتطور أشكاله– التأثيرات المتبادلة والقواسم المشتركة).

أولاً: الدراسة الوصفية للأثر القبطي –الأيقونة– الذى ظهر به كرسي المصحف:

الأثر: أيقونة تمثل القديس يوليوس الأقفهصي فى مقدمتها ثلاثة منجليات منفذة على هيئة مطابقة لكرسي المصحف الرحل (لوحة ٢).

مكان الحفظ: كنيسة أبى سفين بمصر القديمة.

رسم: إبراهيم الناسخ.

التاريخ: ١٤٧٣ق/ ١٧٥٧م

وصف الكراسي أو المنجليات: تشتمل الأيقونة على ثلاثة منجليات نفذها الفنان فى مقدمة الأيقونة مطابقة لكرسي المصحف الرحل، تتكون كل منجلية من قائمين يتقاطعان سوياً على شكل حرف (X) اللاتيني، وينتهى كل ضلع أو قائم من أعلى ومن أسفل بشكل هندسي على هيئة دائرة غير منتظمة، وعند نقطة التقاء كل ضلعين زين الرسام المنجلية بصليب على شكل وردة رباعية.

ثانياً: الدراسة التحليلية:

أ– نشأة المنجلية وتطور أشكالها: المنجلية كلمة يونانية معناها مكان الإنجيل وتسمى أيضًا القراءة، وغالبًا ما تكون قائمة على أربعة أرجل، وفوقها وفى وسطها حواجز لوضع الكتاب المقدس، وعلى جوانبها توضع شوك أو مغارس لتثبيت الشمع، وأحيانًا يجعلون عند أركانها صلبانًا مرتفعة، وقد تكون المنجلية على شكل كتاب مائل إلى الأمام، والقسم الأسفل منها عبارة عن خزانة لحفظ كتب الخدمة أو لوضع الدفوف والنواقيس[٢٩]، ولم تعرف المنجليات أو ما يشابهها فى الوظيفة فيما قبل الميلاد، بل ربما تكون فكرة نشأتها مأخوذة فقط من أساليب فتح الصحف التى ظهرت فى كثير من التماثيل المصرية القديمة، حيث يجلس الشخص متربعًا فتأخذ قدماه شكل الكتاب المفتوح فيضع الصحف عليها ويقرؤها، كما فى تمثال كبير كهنة آمون ورئيس

[٢٨] الوكيل، فايزة، *أثاث المصحف فى مصر فى عصر المماليك*، القاهرة: دار القاهرة، ط.١، ٢٠٠٤م، ٢٧.

[٢٩] عوض الله، منقريوس، *منارة الأقداس فى شرح طقوس الكنيسة القبطية والقداس*، القاهرة: المطبعة التجارية الحديثة، ١٩٤٧م، ط١، جـ١، ٩٧.

الأقطار الجنوبية والذى يعود للأسرة العشرين وكان محفوظًا بالحجرة رقم (٢٤) بالمتحف المصري – قبل نقله فى الوقت الحالي إلى المتحف المصري الكبير–.

ويحتمل رجوع أقدم منجلية معروفة إلى الآن إلى القرن ٤م، وهي ذلك المحفوظة بالمتحف القبطي تحت رقم (٨٧٣١)، وهي عبارة عن كرسي من الخشب المطعم بالعاج يأخذ أعلاه شكل لفافة مفرودة منثنية من طرفيها، وتزخرفها سمكتان وحمامة ووريدة سداسية البتلات[٣٠]، ولما كان استعمال المنجليات وفق هذا التصميم يمثل عبئًا على القارئ، إذ أن المسيحيين كانوا لا يقرؤون الإنجيل إلا وقوفًا، مما يعنى أن أحدهم كان يحمل المنجلية والكتاب أعلاها ليقرأ فيه وهو واقف[٣١]، ومن ذلك ما ورد عن البابا الاكسندروس البطريرك التاسع عشر الذى ارتفع على كرسى البطريركية عام ٣١٣م، من أنه ما كان يقرأ قط فى الإنجيل جالسًا بل واقفًا والضوء أمامه[٣٢]، ترتب على ذلك تطور للمنجلية أكثر ملاءمة لوظيفتها وأيسر فى استخدامها بذلك الكيفية، اعتمد هذا التطور على أن تكون المنجلية مرتفعة لأعلى بطول قامة القارئ، على أن ترتكز على عدة جوانب وأربعة أرجل أو قائم فى الوسط.

والمنجليات المرتفعة التى تعتمد على جوانب وأربعة أقدام، أسبق فى الظهور من ذلك التى ترتكز على قائم فى المنتصف، وأقدم مثال بين أيدينا على النوع الأول يتمثل فى منجلية الكنيسة المرقصية بالعباسية والتى جلبت إليها من الكنيسة المعلقة وتؤرخ بالفترة من القرن ١٠–١١م(لوحة ٣)، وقد أبدع بتلر فى وصفها على النحو التالى: "عبارة عن تختة خشبية تبلغ مساحتها حوالى (١٥) بوصة مربعة، وارتفاعها حوالى (٤) أقدام، ومجهزة بحامل منحدر لوضع الكتاب، ويتخذ الجزءاً السفلي من هذه التختة شكل دولاب لحفظ كتب الخدمة، أما النصف العلوي فهو مفتوح فى بعض الأحيان بحيث يكشف عن الأعمدة القائمة فى الأركان، وتزخرف المنجلية بتصميمات هندسية، كما تطعم أحياناً بحشوات من العاج بطريقة تدل على مهارة الصنعة"[٣٣].

أما النوع الثانى الذى يستند على قائم فى المنتصف، فقد ظهر فى كثير من منمنمات المخطوطات المسيحية، ومن ذلك صورة تمثل يوحنا الإنجيلي ممسكًا بكتاب وأمامه منجلية، عبارة عن قائم ينتهى من أعلى بشكل قريب من الكتاب المفتوح من مخطوط البشائر الأربع المؤرخ بعام٦٢٣هـ/١٢٢٠م، ومحفوظ بالمتحف القبطي تحت رقم (١٤٧)، واستمر الأمر على هذا المنوال فى مخطوطات القرن ١٨–١٩م، فإلى مخطوطين من ذلك الفترة تنتمى صورتان، إحداهما تمثل يوحنا الإنجيلي بمخطوط بشارة يوحنا مؤرخ بعام

[٣٠] الوكيل، *أثاث المصحف فى مصر فى عصر المماليك*، ٣١.

[٣١] للاستزادة راجع:سلامة، يوحنا، *اللآلئ النفيسة في شرح طقوس ومعتقدات الكنيسة*، القاهرة: مكتبة مارجرجس، ١٩٩٩م، جـ١.

[٣٢] يوحنا، منسي، تاريخ الكنيسة القبطية، مكتبة المحبة، ١١١.

[٣٣] ألفريد، ج. بتلر، *الكنائس القبطية القديمة فى مصر*، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ٢٠١٢م، جـ٢، ٥٨.

١٧٣٧م ومحفوظ بالدار البطريركية (لوحة ٤)، وقد صور جالسًا أمامه منجلية بقائم أبيض ينتهى من أعلى بكتلة تشبه الكتاب المفتوح أعلاها كتاب يقرأ فيه القديس، والأخرى تمثل متى الإنجيلي بإحدى المخطوطات المؤرخة القرن ١٨م والمحفوظة بالمتحف القبطي تحت رقم (١٣٢/ ١٠٥)[٣٤].

كما ظهر نوع آخر يعرف باسم المنجلية المحورية، يتكون هذا النوع من ثلاثة أجزاء، الجزءاً العلوي عبارة عن حامل الكتاب، والجزءاً الأوسط يحتوى على محور متحرك يتم دورانه فى أحد الاتجاهين من أجل زيادة طول المنجلية أو تقصيرها لتكون مناسبة لطول قامة المرتل أو القارئ، أما الجزءاً الأسفل فهو عبارة عن خزانة لحفظ الكتب الدينية المستخدمة فى طقوس وصلوات الكنيسة، ومن أمثلة هذا النوع منجلية أحد الكنائس بدير المحرق مؤرخة بالقرنين ٧هـ/ ١٣م[٣٥].

واستمرت المنجليات فى سلسلة متتابعة من التطور حتى صبغت فى فترة معينة بأحد أشكال كرسى المصحف، وهذا ما سنتناوله بالتفصيل فى العنصر الأخير.

ب- نشأة كرسي المصحف وتطور أشكاله: المصحف الشريف أعظم كتاب لدى الأمة، فهو دستورها ومنهاجها وسبيل هدايتها، ومن هنا فكل شيئ ارتبط به استمد من عظمته وشرفه، ومن هنا كانت عناية المسلمين فى أصقاع المعمورة على مر الزمان بأثاثات المصحف كبيرة، حتى عد العلماء الاهتمام بذلك من فضائل الأعمال، ومن ذلك ما ورد عن الزركشي فى البرهان من أحكام تتعلق باحترام المصحف وتبجيله حيث يقول: "ويستحب تطييب المصحف وجعله على كرسي، ويجوز تحليته بالفضة إكرامًا له على الصحيح"[٣٦]، ولا نتعجب إذًا إن علمنا أن استعمال كرسي المصحف يرجع إلى القرن الأول الهجري، ونستدل على ذلك مما ورد عن الضحاك بن مزاحم الهزلي التابعي الكوفي المتوفى عام ١٠٥هـ من قوله : "لا تتخذوا للحديث كرَاسي ككراسي المصحف"، ويذُكر المقريزي بعد ذلك أن مصحف أسماء بنت أبى بكر بن عبدالعزيز بن مروان، اشتراه أخوها الحكم من ميراثها بعد وفاتها، وأقره فى المسجد الجامع، فلما تولى أبو إسماعيل خير بن نعيم الحضرمي القضاء والقصص سنة ١٢٠هـ، كان يقرأ فى المصحف قائمًا ثم يقص

[٣٤] نجيب، جمال سعد، "مدارس تصوير الأيقونات بمصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر للميلاد"، *رسالة دكتوراة غير منشورة*، كلية الآداب/ جامعة طنطا، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م، ١٣٢.

[٣٥] أحمد وألفي، معتز ونادر، "دراسة مقارنة بين المنجلية ودكة القارئ في العصرين المملوكي والعثماني"، *المجلة الدولية للتراث والسياحة والضيافة*، كلية السياحة والفنادق/ جامعة الفيوم مج١٢، ٢٠١٨م، ١١٠-١١١.

[٣٦] الزركشي، بدر الدين محمد بن عبدالله، *البرهان في علوم القرآن*، جـ١، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، ط١، ١٣٧٦هـ/١٩٥٧م، ٤٧٨.

وهو جالس[٣٧]، وتستدل فايزة الوكيل مما ذُكره المقريزي على الاعتقاد بأنه كانت هناك كراسي منخفضة لقراءة القرآن تمكن القارئ من الجلوس على الأرض أثناء القراءة[٣٨].

وإذا أردنا أن نتحدث عن تطور أشكال كرسي المصحف، فهي لا تخرج عن نوعين لا ثالث لهما مع حدوث تغييرات طفيفة فى كل نوع منهما، النوع الأول وهو الأقدم أثرًا والأكثر استمرارًا وتأثيرًا، وقد أورد الأصبهاني فى كتابه خريدة القصر وصفًا دقيقًا لهذا النوع، يعد أقدم ذُكر له إلى الآن، يقول: "وأنشدنى القاضى أبوالقاسم حمزة بن علي بن عثمان وقد وفد من مصر إلى دمشق قال: أنشدنى أبو محمد عبدالله بن عبد الرحمن العثماني الديباجي قال: أنشدنا ظافر الحداد لنفسه على كرسي النسخ:

نزه لحاظك فى غريب بدائعى... وعجيب تركيبى وحكمة صانعى

فكأننى كفا محب شبكت... يوم الفراق أصابعًا بأصابع[٣٩]

وظافر الحداد هو ظافر بن القاسم بن منصور بن عبدالله من شعراء مصر توفي عام ٥٢٨هـ[٤٠]، وهذا يعنى أن كرسي المصحف بهذا الشكل كان معروفًا منذ القرن ٦هـ، تقول فايزة الوكيل: "نستطيع أن نستشف من بيت الشعر الثانى أن الكرسي من النوع المصنوع من لوح مشقوق من طرفيه بشكل لوحين يتشابك منتصفهما تقريبًا، والذى يأخذ شكل حرف (X) عند فتحه للاستعمال، وبما أن منشد البيتين كان موجودًا منذ نهاية القرن ٥هـ تقريبًا، فهنا نستطيع أن نتأكد من وجود كراسي مصاحف (رحلات) فى العصر الفاطمي بمصر"[٤١].

وهذا النوع من كراسي المصحف المعروف باسم (الرحل) جاء بهذا الاسم ضمن وقفية بخط النسخ السلجوقي حفرت على كرسي مصحف محفوظ بمتحف قونية، والوقفية تعود إلى عام ٦٧٨هـ/١٢٩٧م، نقرأ فيها "وقف هذا الرحل على التربة المطهرة سلطان العارفين جل الحق والدين قدس الله سره عبده جمال الدين الخادم الصاحبي"، وقد شاع استعمال ذلك الكراسي فى مصر بصورة واسعة خلال العصر المملوكي، كذلك استعمل فى بعض الأقطار الإسلامية كإيران وتركيا، وقد وصلتنا منهما نماذج تدل على رقي الصناعة ودقة الزخارف[٤٢]، ومن ذلك كرسي مصحف (رحل) محفوظ بمتحف برلين مؤرخ بالقرن ٧هـ/١٣م من صناعة آسيا

---

[٣٧] المقريزي، تقي الدين أبى العباس أحمد بن علي بن عبدالقادر العبيدي، *المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار*، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م، ط١، جـ٤، ٢٠.

[٣٨] الوكيل، *أثاث المصحف فى مصر فى عصر المماليك*، ٣٥.

[٣٩] الأصبهاني، عماد الدين، خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء مصر، بالقاهرة: مطبعة دار الكتب والوثائق القومية ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م، جـ١٤،٢.

[٤٠] الأصبهاني، خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء مصر، ١.

[٤١] الوكيل، *أثاث المصحف فى مصر فى عصر المماليك*، ٣٧.

[٤٢] الوكيل، أثاث المصحف فى مصر فى عصر المماليك، ٢٧–٢٨.

الصغرى فى العصر السلجوقي تزينه مجموعة من النقوشاً الكتابية والزخارف النباتية والهندسية من عمل (عبد الواحد بن سليمان النجار) (لوحة ٥).

وانتشرت صناعة كراسى الممصحف وفق هذا النمط، واستمرت فى سائر الأقطار الإسلامية، وازدهرت كثيرًا خلال العصر العثماني، ولدينا أعدادًا كبيرة منها معظمها مصنوع من الخشب المطعم بالعاج أو الأبنوس والصدف، ومن الأمثلة الفريدة على ذلك كرسي وصندوق مصحف مستطيل الشكل مطعم بالعاج والأبنوس، اتخذ هيئة واحدة تجمع بين وظيفتي كرسي وصندوق مصحف فى نفس الوقت[٤٣]، ومن النماذج كذلك كرسي مصحف أنيق بسيط التفاصيل يعود تاريخ صنعه إلى الفترة ما بين ١٤٢٩-١٤٦٠م(لوحة ٦)، اكتفى فيه الصانع بكتابة اسمي (محمد وعلي)، ويبدو فيه تأثير مشترك للأسلوبين المملوكي والعثماني، مما يجعله قطعة متفردة تعبر عن فترة الانتقال من دولة المماليك إلى الدولة العثمانية[٤٤].

النوع الثانى يتمثل فى دكة المقرئ والتى يشكل كرسي المصحف جزءاً منها، وهي عبارة عن كتلة مربعة أو مستطيلة تشكل جوانبها الأربععناصر ارتكاز رأسية لمقعد أفقي مسطح يجلس عليه القارئ، وأمام مكان جلسة القارئ كتلة خشبية على شكل حرف (V) ملتصقة بالمقعد، وهذه الكتلة هي التى تمثل كرسي المصحف، وتتميز بضخامتها وكبر حجمها كي تتناسب مع مصاحف ذلك العصور الكبيرة الحجم، هذا هو النوع الأول إجمالًا، وأقدم نماذجه ترجع إلى العصر المملوكي وبالتحديد دكة مدرسة صرغتمش بشارع الخضيري ٧٥٧هـ/ ١٣٥٦م، ودكة القارئ بمدرسة السلطان حسن ٧٥٧-٧٦٢هـ/١٣٥٦-١٣٦١م، وفى العصر المملوكي الجركسي أضيف إلى هذا النوع درابزين من أعلى حول مقعد القارئ وكرسي المصحف، وأقدم نماذجه دكة القارئ بمدرسة الأشرف برسباي بالصاغة ٨٢٦-٨٢٩هـ/١٤٢٢-١٤٢٥م[٤٥].

ج- التأثيرات المتبادلة والقواسم المشتركة:

يشير تغير شكل المنجلية فى هذه الأيقونة عن شكلها التقليدي إلى شكل مطابق لكرسي المصحف الرحل إلى عدة أمور بيانها كالتالى:

من خلال دراسة الآثار والفنون الإسلامية يمكن القول بأن هذه التحفة وإن كانت سميت بهذا الاسم – كرسي المصحف– إلا أن تكوينها العام يتيح استخدامها فى حمل أي كتاب يمكن قراءته، وليس أدل على ذلك من أن كرسي المصحف وجد فى بعض صور المخطوطات المسيحية، ومنها تصويرة من مخطوط الرسائل وأعمال الرسل المحفوظ بمتحف الفن القبطي بالقاهرة تحت رقم (١٤٦) ورقم (٩٤ مقدسة)، والتى تمثل بولس الرسول يعلم بعض تلاميذه لوحة (٧)، وفيها نشاهد أمام بولس كرسي بنفس التكوين والشكل

[٤٣] محمد، أحمد السيد، كنوز الفن– التحف الخشبية التركية، *مجلة البيان*، الإمارات العربية المتحدة، ١٣ نوفمبر ٢٠٠٢م.

[٤٤] مشخص، عبير، "فنون العالم الإسلامي تعود إلى صالات المزادات في لندن"، *جريدة الشرق الأوسط*، الجمعة ٩ صفر ١٤٤٠هـ/١٩ أكتوبر ٢٠١٨م.

[٤٥] ألفي، *دراسة مقارنة بين المنجلية ودكة القارئ في العصرين المملوكي والعثماني*، ١١٣.

المعتاد لكرسي المصحف، إلا أننا لا يمكن أن نقول أن ما يحمله مصحف، بل من المؤكد أنه يحمل إحدى الكتب المقدسة التى يطلق عليها (فنجلية)، وهذا دليل على أن هذه التحفة لم يكن استخدامها قاصراً فقط على المصحف الشريف بقدر ما كانت تستخدم فى حمل العديد من الكتب المختلفة التى يحتاج الشخص لقراءتها وهو جالس متربع، فيوضع الكتاب على هذا الكرسي بنفس الطريقة التى يوضع بها المصحف على الكرسي، إلا أنه شاع إطلاق اسم كرسي المصحف على هذه التحفة نظراً لأنه من أكثر الكتب ارتباطاً بها.

ينطبق هذا الأمر على المنجليات الثلاثة التى ظهرت بالأيقونة، حيث لم تعد المنجلية تنفذ بشكلها التقليدي القديم، وإنما نفذت مطابقة لكرسي المصحف، وهذا الأمر يحمل كثيرًا من الدلالات المهمة والتى من أهمها، تتبع تطور أشكال المنجليات ووظائفها، فقد ارتبطت وظيفة المنجلية بشكلها وتصميمها، ففى الوقت الذى كانت فيه المنجلية الأولى تقوم بوظيفة فتح الكتب وحملها من أعلى، وحفظ الكتب والأشياء الثمينة من أسفل، فإن المنجلية التى ظهرت فى اللوحة السابقة تقتصر وظيفتها على حمل وفتح الكتب فقط شأنها فى ذلك شأن كرسي المصحف، أيضاً يعكس هذا الأمر قدر التداخل والتشابك والتأثير والتأثر المتبادل بين الفنين القبطي والإسلامي فى ذلك الوقت، حقيقة أن كل فن منهما كان وراءه محرك عقدي يحركه ويدفعه أغلب الأحيان فى اتجاه معين، ولكن الفن من شأنه أن يجمع فى جعبته كل متفرق ويؤلف بينه[٤٦].

أما عن القواسم المشتركة بينهما فهي كثيرة، فكلاهما من التحف الفنية ذو الأهمية الكبرى سواءً فى الفن القبطي أو الفن الإسلامي، نظرًا لارتباطهما الوثيق بقراءة الإنجيل وتلاوة والقرآن الكريم، مما دفع كلًا من الفنان القبطي والمسلم للعناية بهما وبزخارفهما بشكل كبير، أيضًا اشتركت كل من المنجلية وكرسي المصحف فى موضع كل منهما داخل موقع من أهم الموقع داخل الكنائس والمساجد، ففى الوقت الذى شغلت فيه المنجلية جزءاً من منطقة الخورس الخاصاًة بالشمامسة أمام باب الهيكل، وضع كرسي المصحف داخل إيوان القبلة الذى يعد أكثر الإيوانات أهمية داخل المسجد أو المدرسة، كذلك اشتركا فى تنوع أشكالهما وتصميماتهما وزخارفهما والتى كان أهمها وأكثرها شيوعًا الزخارف الهندسية وخاصاًة زخرفة الطبق النجمي، ثم الزخارف النباتية والنقوشاً الكتابية[٤٧].

ومن أهم القواسم المشتركة بين المنجلية وكرسي المصحف نوعية الزخارف المنفذة على كل منهما، ودلالة ذلك الزخارف على معتقد أصحاب كل تحفة منهما، فالمنجليات تشتمل على زخارف هندسية أهمها الصليب والطبق النجمي والعناصر التقليدية من مثلثات ودوائر ومعينات، بالنسبة للصليب فهو من أقدم الزخارف المسيحية استعمالاً، وقد شاع استخدامه منذ القرن ٣م حيث أصبح الرمزاً الكامل للمسيح، وبمعنى أوسع أصبح الصليب علامة الدين المسيحي عامة، وهو يعنى أيضاً الغفران للخطايا والخلاص عن طريقه،

[٤٦] آدم، عصام أحمد، رسوم التحف التطبيقية المنفذة على الأيقونات القبطية فى مصر خلال القرنين ١٨-١٩م دراسة حضارية فنية، *رسالة دكتوراة غير منشورة*، كلية الآداب/ جامعة الوادى الجديد، ١٤٤١هـ/٢٠٢٠م، ٧٦-٧٧.

[٤٧] أحمد؛ وألفي، *دراسة مقارنة بين المنجلية ودكة القارئ في العصرين المملوكي والعثماني*، ١٢٠-١٢١ بتصرف.

وهو رمزاً فداء وتضحية، أما عن العناصر التقليدية فيعد الفن القبطي فى مقدمة الفنون التى تميزت بوضوح الزخارف الهندسية، فبعد أن كانت العناصر الهندسية مجرد عناصر مساعدة فى التصميم، بدأت تظهر كعنصر رئيس وأساس فى العمل، بحيث أصبحت تملأ مساحات كبيرة بخطوط هندسية مجردة، ولم يكن استعمال الفنان القبطي لهذه الزخارف غرضه زخرفي بحت، وإنما كان لهذه الزخارف مدلول تدل عليه وترمزاً إليه ذو ارتباط وثيق بالموضوع المصور، وبالتالى استطاع الفنان القبطي أن يملأ الفراغات بأشكال زخرفية جميلة، وأن يوصل من خلالها معنى معين لكل من ينظر إليها، ومن هذه الأشكال الهندسية ذو المدلول الخاصاً، المثلث الذى يرمزاً إلى الثالوث، والدائرة التى ترمزاً إلى الأبدية[٤٨]، أما عن الطبق النجمي فهو من أهم العناصر الزخرفية التى ابتكرها الفنان المسلم منذ أواخر العصر الفاطمي[٤٩]، وتأثر بها الفنان القبطي وظهرت على كثير من تحفه الخشبية وخاصاًة المنجليات.

كما تشتمل المنجليات على مجموعة من الزخارف النباتية التى لم يقتصر الفنان القبطي فى استعمالها على النباتات التى ورد ذُكرها فى الكتاب المقدس فقط، بل إنه استخدم كثيراً من النباتات التى ظهرت فى الفنون الأخرى، ومن أهمها أوراق العنب وعناقيده التى استعارها الفنان القبطي عن الفن الهلينستي رغم أنها عرفت منذ الأزل فى مصر القديمة، وظهرت فى الأعمال الفنية المسيحية كرمزاً إلى سر التناول المقدس، فالعنب مثل نبيذ التناول ويرمزاً إلى دم المسيح، والعمل فى إنتاج عصير العنب يدل أحياناً على عمل المسيحيين الصالحين فى كرمة الرب، ويستعمل النبيذ كرمزاً للمخلص الذى هو النبيذ الحقيقي، وقد قال المسيح عن نفسه أنه هو الكرمة: "أنا هو الكرمة الحقيقية"، كما يرمزاً العنب إلى العذراء التى يقال لها: "أنت هي الكرمة الحقيقية الحاملة عنقود الحياة"، كما ترمزاً إلى الكنيسة[٥٠]، ومن الزخارف النباتية المهمة أيضًا سعف النخيل، الذى اتخذ فى المسيحية نفس رمزاًيته فى الفنون اليونانية والرومانية، فقد كان يرمزاً إلى الانتصار، وخاصاًة انتصار الشهيد على الموت، كما أن المسيح كثيرًا ما صور وهو يحمل سعفة النخيل رمزاًا لانتصاره على الخطيئة والموت[٥١]، بالإضافة إلى الأزهار والورود الرباعية والسداسية والتى سنتحدث عنها لاحقًا.

أيضًا من الزخارف المهمة التى ظهرت على المنجليات النقوشاً الكتابية، وقد نفذ الفنان القبطي ذلك النقوشاً باللغتين القبطية والعربية، وقد وردت النقوشاً القبطية فى هيئة اختصارات لعبارات دينية مثل الاختصار (Ic Xc) الذى ظهر على منجلية كنيسة القديس أبى سيفين بمصر القديمة ومنجلية كنيسة الأمير

[٤٨] آدم، عصام أحمد، *الرسوم والتصاوير الجدارية بكنائس وأديرة البحر الأحمر*، ط١، أوراق للنشر والتوزيع، القاهرة: ٢٠٢١م، ٢٢٩-٢٣١ بتصرف.

[٤٩] للاستزادة راجع؛ حسن، زكي محمد، *فنون الإسلام*، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة:١٩٤٨م، ٤٦٧.

[٥٠] آدم، *رسوم التحف التطبيقية المنفذة على الأيقونات القبطية فى مصر خلال القرنين ١٨-١٩م*، ١٧١.

[٥١] بهي الدين، دعاء محمد، "الرمزية ودلالاتها فى الفن القبطي"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الآداب/ جامعة الإسكندرية، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م، ١٩٣.

تادرس بحارة الروم، والذى يعنى "يسوع المسيح"، أما عن النقوشاً العربية فقد اشتملت على آيات من الكتاب المقدس وكتابات أخرى تذكارية ونذرية ودعائية مثل عبارة (عوض يارب عبدك فى ملكوت السموات عوض الواحد ثلاثةين وستين ومائة فى أورشليم السمائية وعوض أتعابهم غفران خطاياهم) التى وردت على منجلية كنيسة القديس أبى سيفين بمصر القديمة[٥٢].

أما عن كرسي المصحف فقد تميز أيضًا بتنوع زخارفه، ما بين هندسية ونباتية ونقوشاً كتابية، وكانت أهم العناصر الهندسية ظهورًا الأطباق النجمية، وزخارف المفروكة والمعقلي التى تمثل مرحلة متطورة من زخرفة الصليب المعقوف التى ترجع أصولها للعصر الساساني حسبما يذُكر فريد شافعي[٥٣]، بالإضافة إلى الأشكال الهندسية التقليدية من مثلثات ومربعات ومخمسات ومعينات ودوائر وتصميمات أخرى مستنبطة منها[٥٤]، كما حفلت كراسي المصحف بالزخارف النباتية وبخاصة الكراسي التى ترجع إلى آسيا الصغرى من القرن ٧هـ/١٣م، وتشتمل ذلك الزخارف على فروع متصلة من المراوح النخيلية، وأوراق نباتية وخاصاًة الثلاثةية، بالإضافة إلى تفريعات متشابكة ونباتات طبيعية مزهرة وبراعم صينية وشجيرات سرو[٥٥].

وبالنسبة للنقوشاً الكتابية فقد تضمنت كثيرًا من الآيات القرآنية كآية الكرسي، والأحاديث النبوية كحديث " خيركم من تعلم القرآن وعلمه"، والنصوص الدعائية كالدعاء بالعزة والتأييد للسلطان، بالإضافة إلى أسماء الصناع وتاريخ الصنع، وبعض أبيات الشعر[٥٦] كالتى أوردناها سابقًا.

ويبقى أمر أخير لابد من التنويه إليه، وهو أنه رغم طغيان شكل كرسي المصحف الرحل على المنجليات الثلاثة المنفذة بالأيقونة سالفة الذُكر، إلا أن الفنان قدم وسيلة التفريق للمشاهد، من خلال إضافة عناصر ونقوشاً زخرفية توحى بكونها منجليات، تمثلت ذلك الوسيلة فى إضافة عناصر زخرفية أحالتها من شكلها المطابق للرحل الخاصاً بحمل المصحف، إلى منجلية خاصاًة بالإنجيل والكتب الطقسية، العنصر الأول هو الوردة الرباعية صليبية الشكل التى نفذها الفنان عند نقطة التقاء ضلعي الرحل فى المنتصف، وذلك الوردة تدل على ذكاء المصور، فهو من ناحية نفذها رباعية على شكل الصليب رمزاً المسيحية وشعارها الأعظم، ومن ناحية أخرى اختصر كثيرًا من الدلالات خلف هذا العنصر، فبالإضافة إلى كون الوردة الحمراء رمزاً للشهادة، والوردة بلا شوك رمزاً للعذراء مريم المعصومة من الخطية[٥٧]، فإنها هنا تُشير

---

[٥٢] ألفي، *دراسة مقارنة بين المنجلية ودكة القارئ في العصرين المملوكي والعثماني*، ١١٧.

[٥٣] شافعي، فريد، *العمارة العربية فى مصر الإسلامية*، مج١، عصر الولاة، القاهرة: ١٩٧٠م، ٢١٧.

[٥٤] للاستزادة راجع؛ عبدالعزيز، شادية الدسوقي، *الأخشاب فى العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية*، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٣م، ٢٩٥ وما بعدها.

[٥٥] الوكيل، *أثاث المصحف فى مصر فى عصر المماليك*، ٥٢ بتصرف.

[٥٦] للاستزادة راجع؛ الوكيل، *أثاث المصحف فى مصر فى عصر المماليك*، ٤٩-٥١.

[٥٧] فيرجسون، جورج، *الرموز المسيحية ودلالتها*، ترجمة يعقوب جرجس نجيب، معهد الدراسات القبطية، ١٩٦٤م، ١١٣.

إلى انتشار الكنيسة على وجه الأرض من خلال ارتكازها على أربعة أعمدة هي الأناجيل الأربعة[٥٨]، كما ترمزاً أيضًا إلى المدينة الجديدة المليئة بالأفراح، فالطول يرمزاً للأفراح السماوية، والعرض يشير إلى انبثاق الفرح من كل الحواس، والارتفاع يرمزاً إلى السمو، وتساوى الأضلاع يشير إلى الفرح الدائم[٥٩]، كل ذلك تحقق من خلال الإنجيليين الأربعوما جاؤوا به من تعاليم تقرأ داخل أناجيلهم.

ومن عجيب ما يذُكر أن الفنان استطاع من خلال هذا العنصر، الربط بين مجموعة متداخلة مع بعضها من حيث المكان والغرض والوظيفة، فالكنيسة هي المأوى الرئيس للمنجلية، والمنجلية المكان المخصص لحمل الإنجيل، والإنجيل هو الكتاب المقدس الذى يحدد البناء الداخلي للكنيسة ويرتب الطقوس والشعائر ويبنى الإيمان فى نفوس أتباعه، وكأن الفنان يؤكد للمشاهد بلسان الحال أنه من خلال المنجلية وما يتلى فوقها ستتعرف على مسيحك الحبيب، وتتمتع بخلاصه على الصليب، وتشبع أفراحك كل يوم[٦٠].

أما العنصر الثاني فيتمثل فى النقوشاً الكتابية المنفذة بالمداد الأسود على أوراق بيضاء أعلى المنجليات، والتى يذُكر (Skalova) أنها تتضمن سير بعض القديسين[٦١]، وهنا أبدع الفنان من حيث استعماله للغة القبطية فى تنفيذ ذلك النقوشاً، وفى الحقيقة نجد أن لهذا العنصر أبعاد أخرى منها أن التقليد القديم الذى كان متبعًا من حيث القراءة فى الإنجيل واقفًا، لم يعد الآن قاصرًا على ذلك، بل فى كثير من منمنمات المخطوطات يظهر قديسون أمامهم منجلية تحمل كتابًا يقرؤون فيه وهم جلوس، والحق أقول، ربما كانت الكتب التى يقرؤونها وهم جلوس ليست الكتاب المقدس وإنما إحدى كتب الخدمة الأخرى، وربما كان أحدها هو الكتاب المقدس لكنه يقرأ فى منزل أو مكتبة أو مدرسة وليس داخل الكنيسة، وأيًا كان الأمر فقد استطاع الفنان أن يعبر عن أداته المكسوة بطابع إسلامي بعناصر زخرفية بسيطة المظهر عميقة المغزى.

ثالثًا المنبر:

المنبر هو منصة مرتفعة تتسع لوقوف وجلوس الخطيب، ويستخدم أيام الجمعة والأعياد أو المناسبات[٦٢].

١-الدراسة الوصفية لنقش المنبر: ظهر لفظ المنبر ضمن عبارة كتبت على جدران إحدى المزارات بجبانة البجوات بواحة الخارجة لوحة (٨).

الأثر: جبانة البجوات- مزار (١٠٧)- الجدار الجنوبي.

---

[٥٨] سيرنج، فيليب، *الرموز فى الفن- الأديان- الحياة*، ترجمة عبدالهادى عباس، سوريا: دار دمشق، ١٩٩٢، ٤٥٢ ط١.

[٥٩] هرمينا، جمال، *سلسلة الفن القبطي (١) الرموز والأساطير اليونانية فى الفن القبطي*، مطبعة ترينتى، الإسكندرية: ٢٠١٣، ٨.

[٦٠] الثاني، البابا تواضروس، *المنجلية القبطية الأرثوذكسية*، القاهرة: مطبعة دير الشهيد مارمينا العجائبي بمريوط، ٢٠١٣م، ط١، ٢١.

[61] SKALOVA, Z., GABRA, G., *Icons of the Nile Valley*, Cairo, 2003, 231.

[٦٢] وزيري، يحيى، *موسوعة عناصر العمارة الإسلامية*، الكتاب الثاني، القاهرة: مكتبة مدبولي، ط. ٢، ٢٠٠٥، ٢٧.

التاريخ: ١٣٢٥هـ/ ١٩٠٧م.

الوصف: يشتمل الجدار الجنوبي من المزار (١٠٧) بجبانة البجوات على مخربشة محفورة على طبقة الجير والملاط، تتكون من سطرين، السطر الأول يتضمن اسم شخص يدعى (محمد مسعود)، السطر الثانى يتضمن وظيفته أو لقبه المترتب على الوظيفة، بالإضافة إلى تاريخ الحضور أو ربما تاريخ تلقبه بذلك أو وقت شغله ذلك الوظيفة، فى صيغة (صاحب المنبر ١٠ الحجة ١٣٢٥).

٢-الدراسة التحليلية (دلالات النقش):

استمرار استعمال مزارات الجبانة كاستراحة للمسافرين إلى وقت قريب.

النقش منفذ بالخط النسخ الذى اشتق من الخط الكوفي على يد ابن مقلة عام ٣٢٨هـ، ثم على يد ابن البواب عام ٤١٣هـ، وبدأ مرحلة الإجادة والتطوير، وارتقى متزامنًا مع الخطوط الأخرى الشقيقة له (الثلث والريحان والمحقق)، ولما كان أسهل على الكتبة من غيره، فقد رغبوا فيه وأقبلوا عليه، حتى شاع فى الأمصار، وأمر الخلفاء أن ينسخ القرآن الكريم به[٦٣]، ولعل هذا النقش يؤكد على مدى أهمية خط النسخ وديمومته، خاصاًة إذا علمنا أن كثيرًا من مخربشات ذلك المنطقة، نفذت بعدد من الخطوط العامية التى ليس لها قواعد تسير عليها، إلا القليل منها فقد نفذ بالخط الكوفي والنسخ[٦٤].

صاحب النقش أو اللقب رجل مسلم، حيث أن اسم محمد من أشهر الأسماء وأكثرها محبة وتداولًا بين المسلمين، كما أنه اكتفى بذُكر التاريخ الهجري دون الميلادي أو القبطي، ربما أراد من ذلك أن يثبت للقارئ أن صاحب النص رجل مسلم، لأن لفظ منبر لا يثبت ذلك بمفرده، فهو لفظ متداول بين المسيحيين والمسلمين على حد سواء، كثيرًا ما ذُكر بأسفار العهد القديم، ومنها ما ورد فى سفر أخبار الأيام الثانى "لأن سليمان صنع منبرًا من نحاس وجعله فى وسط الدار.."[٦٥] ، كما ذُكر كثيرًا فى أحاديث النبي صلى الله عليه وسلم، ومن ذلك قوله: "ما بين بيتى ومنبرى روضة من رياض الجنة"[٦٦].

لقب (صاحب المنبر) لم يكن منتشرًا من قبل، اللهم إلا ما ذُكر ضمن الألقاب التى اصطلح عليها للسلطان بالديار المصرية حيث يقال: " السلطان السيد الأجل.....مُمَلِّكُ أصحاب المنابر والأسرة

[٦٣] للاستزادة راجع؛ الألوسي، عادل، *الخط العربي نشأته وتطوره*، القاهرة: مكتبة الدار العربية للكتاب، ط١، ٢٠٠٨، ٤٧ وما بعدها.

[٦٤] رمضان، صلاح رمضان محمد، المخربشات العربية الإسلامية بجبانة البجوات حتى أواخر القرن ١٣هـ/١٩م دراسة آثارية فني، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ١٤٤٢هـ/٢٠٢١م ،١٠٣.

[٦٥] الكتاب المقدس، *العهد القديم*، سفر أخبار الأيام الثاني، إصحاح ٦:١٣.

[٦٦] العسقلاني، علي بن أحمد بن حجر، *فتح الباري شرح صحيح البخاري*، دار الكتب السلفية، ٢٠١٠م، جـ ٤، ١١٩.

والتيجان"[٦٧]، وربما كان هذا اللقب من مستحدثات القرون المتأخرة، فهو كما يبدو يرجع إلى القرن ١٤هـ/٢٠م، أو ربما كان لقبًا أحبه صاحبه لنفسه فأراد أن يخلد اسمه مقترنًا به.

-تداخل مصطلح (منبر) بين المسلمين والمسيحيين وتعلقه لديهما بأمور العقيدة، جعل له وضع خاصاً جدًا، من حيث الغرض الوظيفي والمدلول الرمزاًي المترتب على تصميمه وتنفيذ زخارفه، فمن ناحية الوظيفة كان المنبر المسيحي (الإمبل أو الأمبن) يستعمل لوقوف الأسقف أو القسيس للوعظ أو لقراءة الخطب والمنشورات، وكانوا قديمًا يقرأون الإنجيل من فوقه حتى تكون قراءته من مكان مرتفع عن مكان قراءة الرسائل، كما استعمل قديمًا لقراءة الابركسيس يوم الخميس الكبير، وأمانة اللص اليمين يوم الجمعة العظيمة[٦٨]، وقد وجد فى بعض الكنائس ثلاثة أمابل، واحد لقراءة الإنجيل، وواحد لقراءة الرسائل، وواحد لقراءة النبوات، كما كانت العادة أن يتوج الإمبراطور أعلى الإمبل[٦٩].

أما عن المنبر الإسلامي، فقد كانت وظيفته الإسماع ومن ثم حسن التأثير فى المصلين، فضلًا عن تناول القضايا المهمة التى عرضت للمسلمين كحادثة الإفك، فضلًا عن تحقيق الراحة للرسول صلى الله عليه وسلم بعدما شكا ضعفًا أو ألمًا فى رجليه[٧٠]، ثم تعددت الأدوار الوظيفية المرتبطة بالمنبر الإسلامي فى الفترات اللاحقة، فقد كان من أبرز علامات العصيان والنزوع إلى الانفصال عن سلطة الخلافة هي قطع الدعاء للخليفة على المنبر وعدم ذُكر اسمه، كما كان المنبر على مر التاريخ شعلة إيقاظ لروح الحماس وإلهاباً لروح الجهاد والثورة على الظلم والطغيان، كما أن أحدًا لايمكن أن ينكر الدور الريادي للمنبر فى توجيهاً الأمة نحو الخير، والعمل المتواصل الدؤوب لنصرة الإسلام[٧١]، وفى معظم الأحوال لم يكن للمسجد سوى منبر واحد[٧٢].

وفيما يتعلق بالمدلول الرمزي المترتب على التصميم وتنفيذ الزخارف، فإن المنبر المسيحي شأنه كغيره من التحف المسيحية الأخرى، يمتلئ بالرموز الدالة على معانٍ كثيرة، فكون الأمبن مصنوع فى الأغلب من الحجر، يشير ذلك إلى الحجر المتدحرج عند باب قبر المسيح -حسب معتقدهم- والذى جلس عليه الملاك وبشر النسوة بقيامة المسيح، ومن أجل هذا جعل الأمبن للوعظ والتبشير[٧٣]، أما عن الأعمدة الحاملة للأمبن

---

[٦٧] القلقشندي، أحمد بن علي، *صبح الأعشى فى صناعة الإنشا*، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٧١م، جـ ٦، ١٢٠.

[٦٨] للاستزادة راجع؛ كمال، القس يوأنس، *ترتيب أسبوع الآلام حسب طقس الكنيسة القبطية الأرثوذكسية*، مكتبة كيرلو بشبرا، ٢٠٠١م.

[٦٩] عوض الله، منقريوس، *منارة الأقداس فى شرح طقوس الكنيسة القبطية والقداس*،جـ١ ،٩٩- ١٠١.

[٧٠] رسلان، عبدالمنعم عبدالعزيز، "نشأة المنبر عند المسلمين"، دارة الملك عبدالعزيز، مج ١٤، ع. ٤، ١٩٨٩م، ٢٨.

[٧١] إبراهيم، داليا محمد فكري، "دراسة مقارنة للمنابر المسيحية والإسلامية بالتطبيق على المنابر الباقية بمدينة القاهرة"، *رسالة ماجستير غير منشورة*، كلية السياحة والفنادق/ جامعة الفيوم، ٢٠١٠م، ٩٨-١٠٠ بتصرف.

[٧٢] إبراهيم، *دراسة مقارنة للمنابر المسيحية والإسلامية بالتطبيق على المنابر الباقية بمدينة القاهرة*، ٩٦.

[٧٣] عوض الله، *منارة الأقداس فى شرح طقوس الكنيسة القبطية والقداس*، ٩٩.

فتختلف رمزاًيتها باختلاف عددها، الأربعأعمدة ترمزاً إلى الأناجيل الأربعكما فى أمبن كنيسة العذراء بحارة زويلة، والعشرة أعمدة ترمز للوصايا العشر كما فى أمبن كنيسة أبى سرجة، والإثنا عشرة عمودًا ترمز إلى تلاميذ المسيح الإثنا عشر ويكون أحدهم بلا تاج كرمزاً ليهوذا الخائن الذى سلم المسيح إلى اليهود، والثلاثة عشر عمودًا ترمز إلى المسيح وتلاميذه كما فى أمبن كنيسة أبى سيفين، والخمسة عشر عمودًا ترمز إلى المسيح والقديسين مارمرقس ولوقا والاثنا عشر تلميذًا.

وارتفاع المنبر دليل على العلو لأن التعاليم التى تلقى من عليه ليست أرضية ولكنها سماوية، وهكذا أمر المسيح تلاميذه قائلًا: "ما سمعتموه فى الآذان نادوا به على السطوح"، وحينما قال عظته ألقاها من أعلى الجبل، ومن أعلى الجبل تجلى مجده[٧٤]، ومن هنا نفهم سر ما كتب على أمبن كنيسة أبى سيفين بمصر القديمة "فليرفعوه فى كنيسة شعبه وليباركوه فى مجلس الشيوخ"[٧٥].

أما عن الزخارف فقد تعددت عناصرها وتنوعت مدلولاتها، ومن أهمها العناصر المعمارية كالعمودين المنحوتين على أحد جانبي المقصورة بأمبن الكنيسة المعلقة واللذان يرمزاًان إلى العرش الإلهي، وكالعقد الذى يعلوهما ويرمز إلى السماء، وبنفس الأمبن نحتت قاعدة مكونة من ثلاثة أجزاء تُشير إلى الثالوث المقدس، والعناصر الهندسية كالصليب رمزاً المسيحية، والدائرة حول الصليب والتى تُشير إلى الاضطهادات وحصار المؤمنين، والعناصر البحرية كالصدفة التى تُشير إلى الخلود والحياة بعد الموت، والعناصر الآدمية كالقديسين الأربع(متى ومرقس ولوقا ويوحنا) وهم يرمزاًون إلى الأناجيل الأربعكما فى أمبن كنيسة العذراء بحارة الروم، وعناصر الطيور كالصقر الذى يرمزاً إلى الإنسان الذى آمن بالمسيح واعتنق المسيحية كما فى أمبن كنيسة العذراء بحارة زويلة.

وارتباط ذلك الرموز مع بعضها يحمل فى طياته رسالة مفادها "من يؤمن ويحمل صليبه ويحتمل الاضطهادات ويثبت على الثالوث المقدس ينال حرية أبدية ويقف فى السماء منتصرًا أمام عرش الله"[٧٦].

أما عن المنابر الإسلامية، فقد كان من أهم العوامل المحققة للاتصال الوجداني بين الخطيب والمستمعين، أن لا يبالغ فى حجم أو زخرفة المنبر بل يجب أن يتسم بالبساطة تمشيًا مع روح الدين، وتنعكس ذلك البساطة من خلال التطور التدريجي للمنبر الإسلامي من الصورة البدائية التى تمثل الجذع والمرقى أو الجذع والمصطبة من الطين إلى صورة أكثر تقدمًا ممثلة فى المنبر الخشبي الخالى من الزخارف.

---

[٧٤] مرقس، الأنبا، مقدمة في علم اللاهوت، مطبعة الكلية الإكليريكية، مطرانية شبرا الخيمة وتوابعها، القليوبية، ٢٠٠٧م، ٤٣.

[٧٥] الكتاب المقدس، *العهد القديم*، المزامير، إصحاح ١٠٧: ٣١.

[٧٦] للاستزادة راجع؛ إبراهيم، *دراسة مقارنة للمنابر المسيحية والإسلامية بالتطبيق على المنابر الباقية بمدينة القاهرة*، ٥٩ وما بعدها.

وفيما يتعلق بتصميمه من دلالات، فقد اعتاد العرب منذ القدم على أن ارتفاع المبنى يعبر عن ارتفاع المعنى، وبالتالى صار ارتفاع المنبر يعبر عن رفعة مكانة من يرتقيه، رفعة توجيهاً وإرشاد لا رفعة تطاول وكبرياء، كما صارت المنابر تمثل الرمزاً الإسلامي لصيحات الحق وألسنة الصدق المنادية بالإصلاح، أيضًا صار المنبر رمزاً للامتثال والقناعة المترتبة على ما يحوطه من إجلال وخشية وخشوع وخضوع لله رب العالمين، ففى هذا الجو يكون الإنسان أقرب إلى التجرد من الهوى والعصيان وموروثات الآباء والأجداد والعادات والتقاليد العمياء، فيصبح كل من قلبه وعقله وكيانه ممهدًا للسمع والطاعة[٧٧].

وفى الوقت الذى كان فيه منبر النبي صلى الله عليه وسلم والمنابر الأولى فى الإسلام خالية من أية زخارف، فإن أقدم منبر مسيحي عُثر عليه كان يعج بالزخارف ذو المدلول الرمزاًي وهو منبر سقارة المحفوظ بالمتحف القبطي (لوحة ٩)، وأهم ذلك الزخارف ما نفذ بأعلى مسند الظهر، حيث يشتمل على دائرة تحوى بداخلها صدفة أو قوقعة يخرج منها صليب، تُرى آمال جورجي أن ذلك الزخارف تُشير إلى خروج الشخص المعمد من جرن المعمودية، كما تحيط بالصليب كتابة قبطية ترجمتها "بسم الآب والابن والروح القدس آمين"[٧٨].

وإذا كان المنبر الأول فى صدر الإسلام بسيطًا خاليًا من الزخارف، إلا أنه فى العصور اللاحقة صار آية من آيات الفن الإسلامي بتصميماته الرائعة ونقوشاًه المتألقة، التى تنوعت ما بين الزخارف الهندسية كالأطباق النجمية، والزخارف النباتية كأوراق الشجر وفروعها وأغصانها الواقعية والمحورة كالأرابيسك، والنقوشاً الكتابية من آيات قرآنية وأحاديث نبوية وأدعية شرعية وبيوت شعرية[٧٩]، تنم جميعها عن روح العصر والانفتاح الثقافي والتلاقى الحضاري الذى حدث وقتها.

ومن هنا صار للمنبر مكانة عظيمة، فلا أحد من الناس يستطيع صعوده ولا يباح له ذلك إلا بأمر من الولاة والحكام[٨٠]، لذلك لا نعجب أبدًا من افتخار صاحب النص "محمد مسعود" بلقبه "صاحب المنبر" حتى أنه سطره على أثر قبطي.

---

[٧٧] للاستزادة راجع؛ إبراهيم، *دراسة مقارنة للمنابر المسيحية والإسلامية بالتطبيق على المنابر الباقية بمدينة القاهرة*، ٩٥ وما بعدها؛

رسلان، عبدالمنعم عبدالعزيز، "نشأة المنبر عند المسلمين"، *دارة الملك عبدالعزيز*، مج. ١٤، ٢٨ وما بعدها.

[٧٨] جورجي، آمال، "منبر أثري من دير الأنبا أرميا" ، *مجلة وطني*، ٢٥ أبريل ٢٠٢٠.

[٧٩] للاستزادة راجع؛ أبوبكر، نعمت محمد، "المنابر في مصر في العصرين المملوكي والتركي"، *رسالة دكتوراة غير منشورة*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة: ١٩٨٥.

[٨٠] للاستزادة راجع: القلقشندي، *صبح الأعشى فى صناعة الإنشا*، جـ٦.

بن خلدون، عبد الرحمن، *ديوان المبتدأ والخبر فى تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوى الشأن الأكبر*، بيروت: دار الفكر، ١٩٩٨م/١٤١٨هـ، ٢٥٤ وما بعدها.

الخاتمة:

– صار الفن فى مصر فنًا قوميًا يعبر عن المجتمع بمختلف أطيافه وانتماءاته، فروح الوئام الواقعية انعكست على الأعمال الفنية التى تعد مرآة صادقة وانعكاسًا حقيقيًا للواقع المعاش.

– حرص الفنان القبطي ورعاة الفن على التعبير عن المعتقد فى كل عصر بالعناصر الرمزاًية المنتشرة فيه والمرتبطة بواقع الناس والراسخة فى وجدانهم، ومن ثم تطورت ذلك الرموز ولم تعد جامدة أو قاصرة على عدد محدد أو شكل معين، بل صار التطور فيها كالتطور الحادث فى أي جانب من جوانب الحياة الأخرى.

– اعتمد الفنان على نمط المآذن المملوكية التوأمية، وطبق فى نقشه الضوابط الواقعية المحددة لهذا النوع من المآذن، لأنه رأى فيها تحقيقًا لبغيته، ولأن شخصية العمارة المملوكية تعبر أدق تعبير عن الروح المصرية، فقد استمدت سماتها من التراث المصري الصميم، وذلك يفسر لنا كون الطرز المملوكية أولى وأهم الطرز التى اتجهت إليها الأنظار وقتما فكر المصريون – مسلمهم ومسيحيهم– فى إحياء تراثهم الحضاري.

– طبق الفنان القبطي نفس قواعد الفنان المسلم المرتبطة برمزاًية الأعداد، وأسقطها على رمزاًيتها لديه مع إبقائه على ذو العنصر، وبالتالى صار الرمزاً واحد والمدلول متعدد وفق رؤية كل فنان ومعتقده.

– عبر الفنان من خلال تنفيذه لعنصر المئذنة عن قداسة المسيح وتنزيهه عن كل نقص وعلو مكانته ومنزلته التى لا يضاهيه فيها أحد.

– إذا كان المعماري المسلم استطاع أن يحقق فكرة البوصلة التى ترمزاً وتُشير إلى اتجاه الصلاة أي القبلة، من خلال فكرة المئذنتان وضبط الخط الوهمي الرابط بينهما، فهكذا الفنان القبطي استطاع أن يوجه أنظار المتعبد إلى المسيح ومجيئه الثانى من ناحية الشرق، من خلال فكرة المئذنتان فى مقدمة كرسي العرش.

– لم تعد المنجلية تنفذ بشكلها التقليدي القديم، وإنما نفذت مطابقة لكرسي المصحف الرحل.

– من أهم القواسم المشتركة بين المنجلية وكرسي المصحف نوعية الزخارف المنفذة على كل منهما، ودلالة ذلك الزخارف على معتقد أصحاب كل تحفة.

– رغم طغيان شكل كرسي المصحف الرحل على تحف الأيقونة سالفة الذُكر، إلا أن الفنان أضاف عناصر ونقوشاً زخرفية توحى بكونها منجليات، تمثلت فى الوردة الرباعية صليبية الشكل، والنقوشاً الكتابية القبطية المنفذة بالمداد الأسود على أوراق بيضاء أعلى المنجليات.

– المنبر لفظ متداول بين المسيحيين والمسلمين على حد سواء، كثيرًا ما ذُكر بأسفار العهد القديم، كما ذُكر فى أحاديث النبي صلى الله عليه وسلم.

– لقب صاحب المنبر لم يكن منتشرًا من قبل، إلا ما ذُكر ضمن الألقاب التى اصطلح عليها للسلطان بالديار المصرية حيث يقال: مُمَلِّكُ أصحاب المنابر والأسرة والتيجان.

- تداخل مصطلح المنبر بين المسلمين والمسيحيين وتعلقه لديهما بأمور العقيدة، جعل له وضع خاصاً من حيث الغرض الوظيفي والمدلول الرمزاًي المترتب على تصميمه وتنفيذ زخارفه.

- بينما كان منبر النبي صلى الله عليه وسلم والمنابر الأولى فى الإسلام خالية من أية زخارف، فإن أقدم منبر مسيحي عُثر عليه كان يعج بالزخارف ذو المدلول الرمزاًي المسيحي.

عصام أحمد آدم صالح | DOI 10.21608/cguaa.2022.116471.1110

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المراجع العربية :

- الكتاب المقدس.

- The Bible

- إبراهيم، داليا محمد فكري، "دراسة مقارنة للمنابر المسيحية والإسلامية بالتطبيق على المنابر الباقية بمدينة القاهرة"، *رسالة ماجستير*، كلية السياحة والفنادق/ جامعة الفيوم، ٢٠١٠م.

- Ibrāhīm, Dālyā Muḥammad Fikrī, "Dirāsa muqārna liʾl-manbir al-masīḥīya waʾl-islāmīya biʾl-taṭbīq ʿalā al-manābir al-bāqiya bi madīnat al-Qāhira", *Master Thesis*, Faculty of Tourism and Hotels/ Fayoum University, 2010.

- إبراهيم، عبدالباقي محمد، *مستقبلية العمارة في مصر: المستقبلات العربية البديلة*، جامعة الأمم المتحدة، طوكيو، ٢٠١٤م.

- Ibrāhīm, ʿAbd al-Bāqī Muḥammad, *Mustaqbalīyat al-ʿimāra fī Miṣr: al-Mustaqblāt al-ʿarabīya al-badīla*, United Nations University, Tokyo, 2014.

- إبراهيم، عبدالله، "برج بابل"، *مجلة إيلاف*، لندن، ٤- ١- ٢٠٠٨م.

- Ibrāhīm, ʿAbdalluh, "Burğ Bābil", *Mağllat Ilāf*, London, 4-1-2008.

- إبراهيم، محمد محمد، "المآذن فن هندسة البناء الرأسي فى العمارة الإسلامية"، *مجلة القافلة*، السعودية، ٢١-١٢-٢٠١٧م.

- Ibrāhīm, Muḥammad Muḥammad, "al-Maʾāḏin fan handasat al-bināʾ al-raʾsī fī al-ʿimāra al-isalāmīya", *Mağallat al-qāfila, Saudi Arabia*, 21-12-2017.

- ابن خلدون، عبد الرحمن، *ديوان المبتدأ والخبر فى تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوى الشأن الأكبر*، بيروت: دار الفكر، ١٤١٨هـ /١٩٩٨م.

- Ibn Ḫaldūn, ʿAbd al-Raḥman, *Dīwān al-mubtadaʾ waʾl-ḫabar fī tārīḫ al-ʿarab waʾl-barbar wa man ʿāṣarahum min ḏawī al-šaʾn al-ʾakbar*, Beirut: Dār al-fikr, 1418A.H/ 1998A.D.

- أبوبكر، نعمت محمد، "المنابر في مصر في العصرين المملوكي والتركي"، *رسالة دكتوراة* ، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ١٩٨٥م.

- Abū Bakr, Niʿmat Muḥammad, "al-Manābir fī Miṣr fī al-ʿaṣrayīn al-mamlūkī waʾl-turkī", *Ph.D. Thesis*, Faculty of Archeology/ Cairo University, 1985.

- أبوالقاسم، رمضان، "الرمزاًية والعمارة"، *مجلة كلية الهندسة*، جامعة مصراتة، ليبيا، ٢٠١٣م.

- Abū al-Qāsim, Ramaḍān, "al-Ramzīya waʾl-ʿimāra", *Mağallat kullīyat al-handasa*, Misurata University, Libya, 2013.

- –أحمد ، معتز وألفي ، نادر، "دراسة مقارنة بين المنجلية ودكة القارئ في العصرين المملوكي والعثماني"، *المجلة الدولية للتراث والسياحة والضيافة*، كلية السياحة والفنادق/ جامعة الفيوم، مج.١٢، عدد سبتمبر ٢٠١٨م.

- Aḥmad, Muʿtaz& Alfī, Nādir, "Dirāsa muqārana bayīn al-minğalīya wa dikkat al-qāriʾ fī al-ʿaṣrayīn al-mamlūkī waʾl-ʿuṯmānī", *International Journal of Heritage Tourism and Hospitality*, vol.12, Faculty of Tourism and Hotels/ Fayoum University, September 2018.

- آدم، عصام أحمد، "رسوم التحف التطبيقية المنفذة على الأيقونات القبطية فى مصر خلال القرنين (١٨-١٩م) دراسة حضارية فنية"، *رسالة دكتوراة* ، كلية الآداب/ جامعة الوادى الجديد، ١٤٤١هـ/٢٠٢٠م.

- Adam, ʿIṣām Aḥmad, "Rusūm al-tuḥaf al-taṭbīqīya al-munaffaḏa ʿalā al-ayqūnāt al-qibṭīya fī Miṣr ḫilāl al-qarnayīn (18-19A.D) dirāsa ḥaḍārīya fannīya", *Ph.D. Thesis*, Faculty of Arts/ New Valley University, 1441 / 2020 .

- .....، الرسوم والتصاوير الجدارية بكنائس وأديرة البحر الأحمر، ط.١، القاهرة: أوراق للنشر والتوزيع، ٢٠٢١م.

- ....., al-Rusūm waʾl-taṣāwīr al-ğidārīya bi kanāʾis wa adīrat al-baḥr al-Aḥmar, 1st ed., Cairo: Awrāq liʾl-našr waʾl-tawzīʿ, 2021.

- الأصبهاني، عماد الدين، *خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء مصر*، ج.٢، القاهرة: مطبعة دار الكتب والوثائق القومية ، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م.

- al-Aṣhabānī, ʿImād al-Dīn, *Ḫarīdat al-qaṣr wa ğarīdat al-ʿaṣr: Qism šuʿarāʾ Miṣr*, vol.2, Cairo: Maṭbaʿat dār al-kutub waʾl-waṯāʾiq al-qawmīya, 1426/ 2005.

- الألوسي، عادل، *الخط العربي نشأته وتطوره*، ط.١، القاهرة: مكتبة الدار العربية للكتاب، ٢٠٠٨م.

- al-Alwasī, ʿAdil, *al-Ḫaṭ al-ʿarabī našʾatuh wa taṭwūruh*, 1st ed., Cairo: Maktabat al-dār al-ʿarabīya liʾl-kitāb, 2008.

- بشير، خالد، *المئذنة أكثر من مجرد بناء*، القاهرة: موقع حفريات: مركز دال للأبحاث والإنتاج الإعلامي، ١٨-٣-٢٠١٨م.

- Bišīr, Ḫālid, *al-Miʾḏana akṯar min muğarrad bināʾ*, Cairo: Mawqiʿ ḥafrīyāt: Markaz dāl liʾl-abḥāṯ waʾl-intāğ al-iʿlāmī, 18-3-2018.

- بهي الدين، دعاء محمد، "الرمزاًية ودلالاتها فى الفن القبطي"، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب/ جامعة الإسكندرية، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م.

- Bahay al-Dīn, Duʿāʾ Muḥammad, "al-Ramzīya wa dalālātuhā fī al-fan al-qibṭī", *Master Thesis*, Faculty of Art/ Alexandria University, 1430/ 2009.

- الثاني، البابا تواضروس، *المنجلية القبطية الأرثوذكسية*، ط.١، مصر: مطبعة دير الشهيد مارمينا العجائبي بمريوط، ٢٠١٣م.

- al-Ṯānī, al-Bābā Tawāḍrūs, *al-Minğalīya al-qibṭīya al-arṯūḏuksīya*, 1st ed., Egypt: Maṭbaʿat dīr al-šahīd Mārmīnā al-ʿağāʾibī bi Maryūṭ, 2013.

- ج. بتلر، ألفريد، *الكنائس القبطية القديمة فى مصر*، ج.٢، ط.٣، ترجمة: إبراهيم سلامة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢م.

- G. Butler, Alfred , *al-Kanāʾis al-qibṭīya al-qadīma fī Miṣr*, vol.2, 3th ed., Translated by: Ibrāhīm Salāma Ibrāhīm, al-Hayʾa al-miṣrīya al-ʿāmma liʾl-kitāb, 2012.

- الجبلاوي، كمال محمود كمال محمد، *الأفكار الفلسفية والتعبيرات الرمزاًية للمنارات (المآذن).*

- al-Ğabalāwī, Kamāl Maḥmūd Kamāl Muḥammad, *al-Afkār al-falsafīya waʾl-taʿbīrāt al-ramzīya liʾl-manārāt (al-Maʾāḏin).*

- حسن، زكي محمد، *فنون الإسلام*، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٨م.

- Ḥasan, Zakī Muḥammad, *Funūn al-islām*, Cairo: Maktabat al-nahḍa al-miṣrīya, 1948.

- خلوصي، محمد ماجد؛ حسن فتحي، بيروت: دار قابس للطباعة والنشر، ١٩٩٧م.

- Ḫulūṣī, Muḥammad& Māğid, Ḥasan Fatḥī, Beirut: Dār qābis liʾl-ṭibāʿa waʾl-našr, 1997.

- رسلان، عبدالمنعم عبدالعزيز، "نشأة المنبر عند المسلمين"، *دارة الملك عبدالعزيز*، مج.١٤، ع.٤، ١٩٨٩م.

- Raslān, ʿAbd al-Munʿim ʿAbd al-ʿAzīz, "Našʾat al-minbar ʿinda al-muslimīn", *KING ABDULAZIZ FOUNDATION FOR RESEARCH AND ARCHIVES 4*, vol.14, 1989.

- رمضان، صلاح رمضان محمد، "المخربشات العربية الإسلامية بجبانة البجوات حتى أواخر القرن ١٣هـ/١٩م دراسة آثاريةفنية"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ١٤٤٢هـ/٢٠٢١م.

- Ramaḍān, Ṣalāḥ Ramaḍān Muḥammad, "al-Muḫarbašāt al-ʿarabīya al-islāmīya bi ğabbānat al-bağawāt ḥattā awāḫir al-qarn 13A.H/ 19A.D dirāsa aṯarīya fannīya", *Master Thesis*, Faculty of Archeology/ Cairo University, 1442/ 2021.

- الزركشي، بدر الدين محمد بن عبدالله، *البرهان في علوم القرآن*، ج.١، ط.١، بيروت: دار إحياء الكتب العربية ، ١٣٧٦هـ/١٩٥٧م.

- al-Zarkašī, Badr al-Dīn Muḥammad bin ʿAbdullah, *al-Burhān fī ʿulūm al-Qurʾān*, vol.1, 1st ed., Beirut: Dār iḥyāʾ al-kutub al-ʿarabīya, 1376/ 1957.

- سامى، أيمن، "صابر صبري وإعادة إحياء العمارة المملوكية فى مصر"، *موقع الأكاديمية بوست*، ١٨-٤-٢٠٢٠م.

- Sāmī, Ayman, "Ṣābir Ṣabrī wa iʿādat iḥyāʾ al-ʿimāra al-mamlūkīya fī Miṣr, , 18-4-2020.

-سيرنج، فيليب، الرموز فى الفن- الأديان- الحياة: ترجمة عبدالهادى عباس، ط.١، سوريا: دار دمشق، ١٩٩٢م.

Syring, Philip, al-Rumūz fī al-fan- al-adyān- al-Ḥayā, Translated by: ʿAbd al-Hadī ʿAbās, Syria: Dimašq,1992

- شافعي، فريد، العمارة العربية فى مصر الإسلامية، عصر الولاة، مج.١، القاهرة، ١٩٧٠م.

– Šāfʿī, Farīd, al-ʿImāra al-ʿarabīya fī miṣr al-islamīya, ʿAṣr al-wūlā, vol.1, Cairo, 1970

- عبدالعزيز، شادية الدسوقي، *الأخشاب فى العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية*، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٣م.

- ʿAbd al-ʿAzīz, Šādya al-Dusūqī, *al-Aḫšāb fī al-ʿamāʾir al-dīnīya biʾl-Qāhira al-ʿuṯmānīya*, Cairo: Maktabat zahrāʾ al-šarq, 2003.

- عزب، خالد، "المآذن بين الوظيفة الإعلامية والدلالة الرمزيّة"، *مجلة البيان*، أبوظبي، ٢٤-٧- ٢٠١٣م.

- ʿAzab, Ḫālid, "al-Maʾāḏin bayīn al-waẓīfa al-iʿlāmīya waʾl-dalāla al-ramzīy", *Mağallat al-bayān*, Abu Dhabi, 24-7-2013.

- العسقلاني، علي بن أحمد بن حجر، *فتح الباري شرح صحيح البخاري*، جـ.٤، دار الكتب السلفية، ٢٠١٠م.

- al-ʿAsqalānī, ʿAlī bin Aḥmad bin Ḥağar, *Fatḥ al-bārī šarḥ ṣaḥīḥ al-buḫārī*, vol.4, Dār al-kutub al-salafīya, 2010.

- علوان، مجدى عبدالجواد، *مآذن العصرين المملوكي والعثماني فى دلتا النيل*، مطبعة الكلمة، ط.١، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٣م.

- ʿIlwān, Mağdī ʿAbd al-Ğawwād, *Maʾāḏin al-ʿaṣrayīn al-mamlūkī waʾl-ʿuṯmānī fī diltā al-nīl*, 1st ed., Maṭbaʿat al-kalima, 1433/ 2013.

- عوض الله، منقريوس، *منارة الأقداس فى شرح طقوس الكنيسة القبطية والقداس*، ج.١، ط.١، القاهرة: المطبعة التجارية الحديثة، ١٩٤٧م.

- ʿAwaḍullah, Manqaryūs, *Manārat al-aqdās fī šarḥ ṭuqūs al-kanīsa al-qibṭīya waʾl-quddās*, vol1, 1st ed., Cairo: al-Maṭbaʿa al-tuğārīya al-ḥadīṯa, 1947.

- غربال، محمد شفيق، *تكوين مصر*، مصر: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٥م.

- Ġurbāl, Muḥammad Šafīq, *Takwīn Miṣr*, Egypt: Muʾasasat hindāwī liʾl-taʿlīm waʾl-ṯaqāfa, 2015.

- غزوان، معتز عناد، "الدلالات الفكرية والرمزاًية للفن الإسلامي فى التصميم المعاصر"، *مجلة كلية الآداب*، ع.١٠١، جامعة بغداد، ٢٠١٠م.

- Ġazwān, Muʿtaz ʿInād, "al-Dalālāt al-fikrīya waʾl-ramzīya liʾl-fan al-islāmī fī al-taṣmīm al-muʿāṣir", *Mağallat kullīyat al-adāb* 101, Baghdad University, 2010.

- الغيطاني، جمال، "تجليات مصرية مآذن القاهرة"، *المصري اليوم*، ١١-٩-٢٠٠٩م.

- al-Ġīṭānī, Ğamāl, *Tağlliyāt miṣrīya maʾāḏin al-Qāhira*, al-Miṣrī al-yūm, 11-9-2009.

- فيرجسون، جورج، *الرموز المسيحية ودلالتها*، ترجمة: يعقوب جرجس نجيب، معهد الدراسات القبطية، ١٩٦٤م.

- Fīrğisūn, Ğūrğ, *al-Rumūz al-dīnīya wa dalālātuhā*, Translated by: Yaʿqūb Ğirğis Nağīb, , 1964.

- القلقشندي، أحمد بن علي، *صبح الأعشى فى صناعة الإنشا*، ج.٦، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٧١م.

- al-Qalqašandī, Aḥmad bin ʿAlī, *Ṣubḥ al-aʿšā fī ṣināʿat al-inšā*, vol.6, Beirut: Dār a-kutub al-ʿilmīya, 1971.

- كمال، القس يوأنس، *ترتيب أسبوع الآلام حسب طقس الكنيسة القبطية الأرثوذكسية*، مكتبة كيرلو بشبرا، ٢٠٠١م.

- Kamāl, al-Qis Yūʾnis, *Tartīb isbūʿ al-alām ḥasab ṭaqs al-kanīsa al-qibṭīya al-arṯūḏuksīya*, Maktabat kīrlū bi Šubrā, 2001.

- مجمع اللغة العربية، *المعجم الوسيط*، القاهرة، ١٣٧٩هـ/ ١٩٦٠م.

- Muğammaʿ al-luġa al-ʿarabīya, *al-Muʿğam al-wasīṭ*, Cairo, 1379/ 1960.

- محمد، أحمد السيد،" كنوز الفن– التحف الخشبية التركية"، *مجلة البيان*، الإمارات العربية المتحدة، ١٣ نوفمبر ٢٠٠٢م.

- Muḥammad, Aḥmad al-Sayīd, "Kunūz al-fan: al-Tuḥaf al-Ḫašabīya al-turkīya", *Mağallat al-bayān*, United ststes of Emarates, 13 November 2002.

- مرقس، الأنبا، *مقدمة فى علم اللاهوت*، الكلية الإكليريكية، مطرانية شبرا الخيمة وتوابعها.

- Murqus, al-Anbā, *Muqaddima fī ʿilm al-lāhūt*, al-Kullīya al-iklīrīkīya, Muṭrānīyat Šubra al-Ḫīma wa tawābiʿhā.

- مشخص، عبير، "فنون العالم الإسلامي تعود إلى صالات المزادات في لندن"، *جريدة الشرق الأوسط*، ع.١٤٥٧٠، الجمعة ٩ صفر ١٤٤٠هـ/ ١٩ أكتوبر ٢٠١٨م.

- Mašḫaṣ, ʿAbīr, "Funūn al-ʿālam al-islāmī taʿūd ʾilā ṣālāt al-mazādāt fī Landan", *Ğarīdat al-šarq al-awsaṭ 14570*, Friday: 9Safr 1440A.H/ 19 October 2018A.D.

DOI 10.21608/cguaa.2022.116471.1110 | عصام أحمد آدم صالح

- المقريزي، تقي الدين أبى العباس أحمد بن علي بن عبدالقادر العبيدي، *المواعظ والاعتبار بذُكر الخطط والآثار*، ج.٤، ط.١، بيروت: دار الكتب العلمية ، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م.

- al-Maqrīzī, Taqy al-Dīn abī al-ʿAbbās Aḥmad bin ʿAlī bin ʿAbd al-Qādir al-ʿIbīdī, *al-Mawāʿiẓ wa al-iʿtibār bi ḏikr al-ḫiṭaṭ waʾl-aṯār*, vol.4, 1st ed., Beirut: Dār al-kutub al-ʿilmīya, 1418/ 1998.

- موسى، عبدالله كامل، "تطور المئذنة المصرية بمدينة القاهرة من الفتح العربي وحتى نهاية العصر المملوكي"، رسالة دكتوراة ، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ١٩٩٠م.

- Mūsā, ʿAbdullah Kāmil, "Taṭwūr al-miʾḏana al-mišrīya bi madīnat al-Qāhira Min al-fatḥ al-ʿarabī wa ḥattā al-ʿaṣr al-mamlūkī", *Ph.D. Thesis*, Faculty of Archeology/ Cairo University, 1990.

- نجيب، جمال سعد، "مدارس تصوير الأيقونات بمصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر للميلاد"، رسالة دكتوراة ، كلية الآداب/ جامعة طنطا، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م.

- Nağīb, Ğamāl Saʿd, "Madāris taṣwīr al-ayqūnāt bi Miṣr fī al-qarnayīn al-ṯāmin ʿašr waʾl-tāsiʿ ʿašr", *Ph.D. Thesis*, Faculty of Art/ Tanta University, 1431/ 2010.

- هرمينا، جمال، *سلسلة الفن القبطي (١) الرموز والأساطير اليونانية فى الفن القبطي*، مصر: ترينتى، ٢٠١٣م.

- Hirmīnā, Ğamāl, *Silsilat al-fan al-qibṭī(1) al-Rumūz waʾl-asāṭīr al-yūnānīya fī al-fan al-qibṭī*, Egypt: Tirīntī, 2013.

- وافى، عبدالمجيد، "المآذن فى آفاق المدن الإسلامية"، *مجلة الفيصل*، ع.١٩١، ١٩٩٢م.

- Wāfī, ʿAbd al-Mağīd, "al-Maʾāḏin fī afāq al-mudun al-islāmīya", *Mağllat al-fayṣal 191*, 1992.

- وزيري، يحيى، *موسوعة عناصر العمارة الإسلامية*، الكتاب الثاني، ط.٢، القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢٠٠٥م.

- Wazīrī, Yaḥyā, *Mawsūʿat ʿanāṣir al-ʿimāra al-islāmīya*, al-Kitāb al-ṯānī, 2nd ed., Cairo: Maktabat madbūlī, 2005.

- الوكيل، فايزة، *أثاث المصحف فى مصر فى عصر المماليك*، ط.١، القاهرة: دار القاهرة، ٢٠٠٤م.

- al-Wakīl, Fāyza, *Aṯāṯ al-muṣḥaf fī ʿaṣr al-mamālīk*, 1st ed., Cairo: Dār al-Qhira, 2004.

- سلامة، يوحنا، *اللآلئ النفيسة في شرح طقوس ومعتقدات الكنيسة*، ج.١، مصر: مكتبة مارجرجس، ١٩٩٩م.

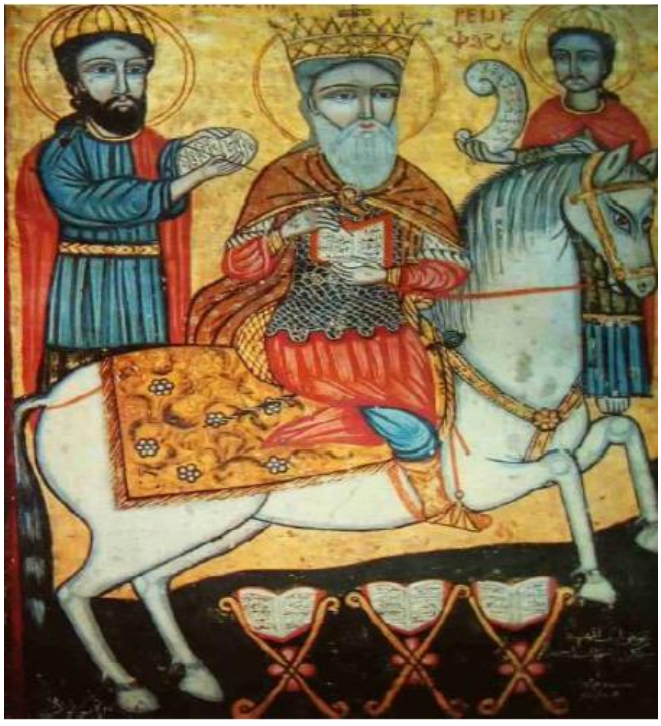
- Salāma, Yūḥannā, *al-Laʾāliʾ al-nafīsa fī šarḥ ṭuqūs wa muʿtaqadāt al-kanīsa*, vol.1, Egypt: Maktabat Māriğirğis, 1999.

- يوحنا، منسي، تاريخ الكنيسة القبطية، مكتبة المحبة، د.ت.

- Yūḥannā, Mansī, *Tārīḫ al-kanīsa al-qibṭīya*, Maktabat al-maḥabba, d.t.

اللوحات

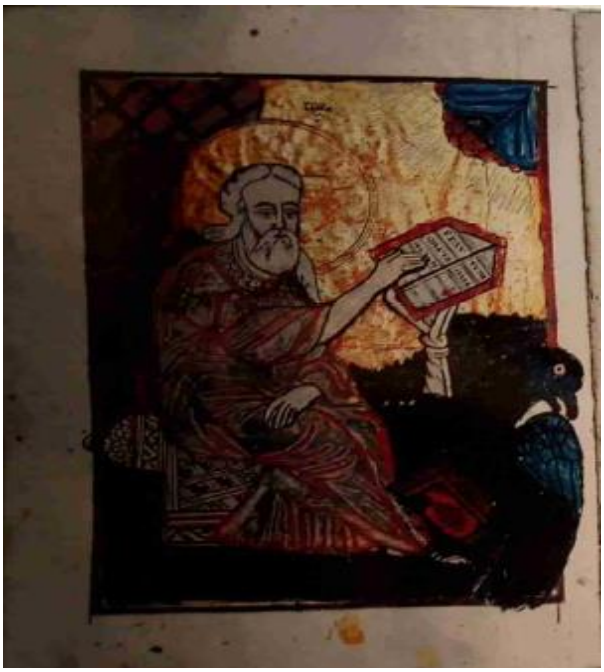
(لوحة ١) أيقونة تمثل المسيح على العرش بالمتحف القبطي- رسم يوحنا الأرميني ق ١٨م © تصوير الباحث.



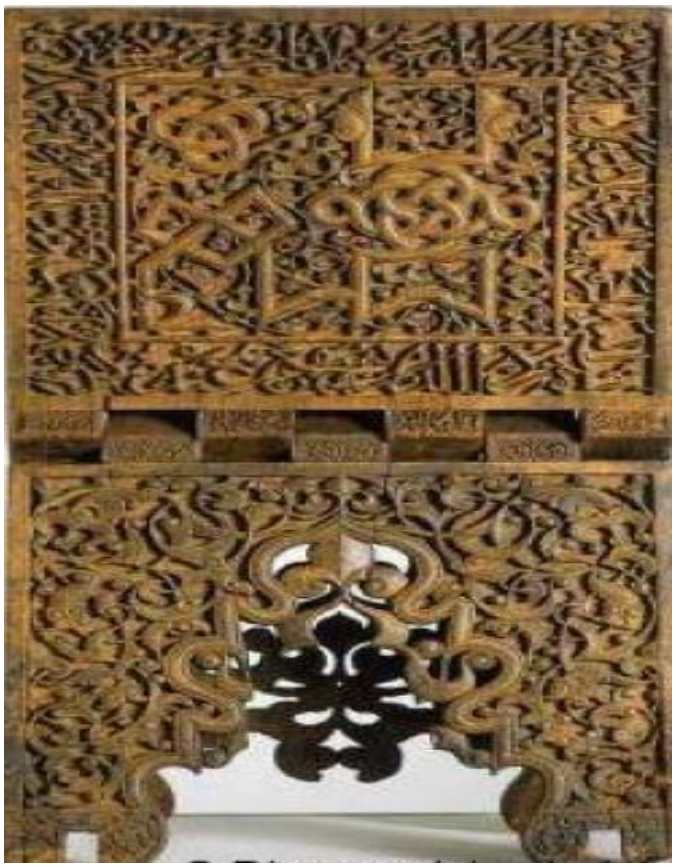
(لوحة ٢) أيقونة تمثل القديس يوليوس الأقفهصي بكنيسة أبى سفين بمصر القديمة- رسم إبراهيم الناسخ ١٤٧٣ق/ ١٧٥٧م- © تصوير الباحث.

DOI 10.21608/cguaa.2022.116471.1110 | عصام أحمد آدم صالح

(لوحة ٣) منجلية الكنيسة المرقسية مؤرخة بالفترة من القرن ١٠-١١م- ج. بتلر، *الكنائس القبطية القديمة فى مصر*، جـ.٢، ٥٨.



(لوحة ٤) يوحنا الإنجيلي بمخطوط بشارة يوحنا مؤرخ بعام ١٧٣٧م ومحفوظ بالدار البطريركية- نجيب، مدارس تصوير الأيقونات بمصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر للميلاد، ٦١.



(لوحة ٥) كرسي مصحف (رحل) محفوظ بمتحف برلين مؤرخ بالقرن ٧هـ/١٣م-
https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;de;Mus01;22;ar Acessed at 14/10/2011

(لوحة ٦) كرسي مصحف يعود تاريخ صنعه إلى الفترة ما بين ١٤٢٩-١٤٦٠م- إحدى معروضات قسم الفن الإسلامي بدار سوذبيز بلندن الذى أقيم يوم ٢٤أكتوبر ٢٠١٨م- https://www.jana.ps/articles Acessed at 5/2/2022

(لوحة ٧) بولس الرسول يعلم بعض تلاميذه من مخطوط الرسائل وأعمال الرسل المحفوظ بمتحف الفن القبطي بالقاهرة تحت رقم ١٤٦ ورقم ٩٤ مقدسة– آدم، رسوم التحف التطبيقية المنفذة على الأيقونات القبطية فى مصر خلال القرنين (١٨–١٩م) دراسة حضارية فنية"، ٣٩٢.

(لوحة ٨) لفظ المنبر ضمن عبارة كتبت على الجدار الجنوبي بمزار (١٠٧) بجبانة البجوات بواحة الخارجة

© تصوير الباحث.

(لوحة ٩) منبر سقارة المحفوظ بالمتحف القبطي ق ٦م © تصوير الباحث.

تقارير عن واقع التراث في الوطن العربي

حولية الآثاريين العرب (٢٥) لعام٢٠٢٢م

التراث الآثري بالجزائر وجهود الدولة في الحفظ و الترميم والبحث

Archaeological heritage in Algeria and the state's efforts in conservation, restoration and research

عبدالقادر دحدوح

استاذ بالمركز الجامعي تيبازة

Dahdouh abdelkader

Professor at the University Center of Tipasa

الملخص:

في هذه المداخلة نقدم نبذة مختصرة حول ما تزخر به الجزائر من تراث أثري يرجع إلى مختلف الحقب التاريخية والتي يصل عمقها الحضاري إلى ٢،٤مليون سنة، بمجموعاً ما يزيد عن ١٥٢٠٠موقع ومعلم أثري، تبذل الدولة الجزائرية ممثلة في وزارة الثقافة والفنون جهودا كبيرة من أجل حماية وصيانة وترميم وتثمين هذا التراث، والبحث والتنقيب عنه، وقد خصصت لذلك عدة مؤسسات مختصة في الحماية والصيانة والترميم والبحث والتنقيب، والتكوين، كما تتم سنويا وبشكل دوري أو متواصل عمليات مختلفة في الصيانة وأعمال الحفظ الوقائي، كما برسمجت ما يقارب ٢٠٠ مشروعاً ترسيم، وسنويا تمنح أزيد من ٢٠ إلى ٥٠ رخصة لإقامة حفريات وأسبار واستكشاف أثري، كما اعتمدت خلال الفترة الأخيرة استراتيجية جديدة لتثمين التراثاً الآثري واستغلاله كمورد اقتصادي.

الكلمات الدالة: التراث الآثري، الجزائر، الحفظ، الصيانة، الترميم، البحث .

Abstract:

Throughout this intervention, we present a brief overview of Algeria's archaeological heritage dating back to various historical periods, whose civilizational depth reaches 2.4 million years, with a total of more than 15,200 archaeological sites and landmarks. The Algerian state represented by the Ministry of Culture and Arts is making great efforts to protect preserve, restore and make valorization of this heritage, add to research and excavation, . Several institutions specialized in protection, restoration; research, excavation, and formation have been designated for this. More than 20 to 50 licenses have been issued to establish excavations, wells and archaeological exploration. Recently, a new strategy was adopted to value the archaeological heritage and exploit it as an economic resource.

Key words :Archaeological heritage, Algeria, Conservation, Restoration , Research , Protection.

المقدمة:

تمتلك الجزائر تراثاً أثرياً هائلا متجذرا في أعماق التاريخ، فحسب الدراسات الأخيرة يؤرخ أقدم موقع أثري بـ٢،٤مليون سنة، ما يجعله يحتل المركز الثاني عالميا من حيث القدم، كما تم إحصاء مؤخراً ما يزيد عن ١٥٢٠٠ موقع أثري بالجزائر، تغطي مختلف المراحل التاريخية بداية من عصور ما قبل التاريخ إلى الفترات الحديثة.

ان هذا التراث على قدر عمقه التاريخي وتنوعه الآثري المعماري والفني، تولي له الدولة الجزائرية بمختلف مؤسساتها المدنية والمنية أهمية كبيرة سواء من حيث:

- الحماية والحفظ؛
- الصيانة والترميم؛
- البحث والتنقيب؛
- التثمين والاستغلال.

وقد خصصت لأجل ذلك عدة مؤسسات متحفية ودواوين تسيير ثقافية، ومراكز ومخابر بحث، ومدارس ومعاهد وأقسام تكوين جامعية، وهيئات منية تابعة لمختلف السلطات المنية والعسكرية.

ان هذه المؤسسات كل حسب مجاله واختصاصه يسهر على خدمة التراث الآثري، تعكس حقيقة الأهمية التي توليها الدولة للتراث عامة والآثري منه خاصة، وهي الإشكالية التي نود طرحها وتناولها بالعرض والنقاش خلال مداخلتنا.

أولاً: التراث الآثري بالجزائر: العمق التاريخي التنوع والثراء

أ- آثار ما قبل التاريخ:

ترجع أقدم البقايا الآثرية بالجزائر إلى العصر الحجري القديم الأسفل الذي عرف ظهور حضارة الحصى المنحوتة، وقد وجدت بقاياها في مواقع كثيرة كعين حنش بسطيف ومنصورة بقسنطينة، ثم تطورت هذه الصناعة لتشهد في الحضارة الإشولية بروز أدوات صناعية جديدة (ذات الوجهين"البيفاص" والبليطة وثلاثية الوجوه)، ونجد لها أمثلة في مناطق بالمدية وتبسة وتلمسان[١].

[١] ابراهيمي، ك، *تمهيد حول ما قبل التاريخ في الجزائر*، ترجمة: شنيتي، محمد البشير، بورويبة ، رشيد ، الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩-٢٢؛ انظر أيضا: غانم ، محمد الصغير، مواقع وحضارات ما قبل التاريخ في بلاد المغرب القديم، عين مليلة-الجزائر: دار الهدى، ٢٠٠٣م، ٢٢-٤٥.

في العصر الحجري القديم الأوسط والذي يمتد تاريخه بين ٤٠٠٠٠ و ٢٥٠٠٠ سنة ق.م، برزت الحضارة الموستيرية والعاترية، ونجد الأولى في مواقع قليلة منها مغارة تيمية قرب وادي رهيو، أما الثانية فهي منتشرة بكثرة بالجزائر بداية من تبسة[٢].

وفي العصر الحجري القديم المتأخر سادت في الجزائر الحضارة الايبرو–مغربية، والتي كان ظهورها في حوالي ١٢٣٢٠ سنة ق.م، والحضارة القفصية وقد كان انتشارها محدودا بالجزائر، ثم ظهرت حضارتان الأولى مؤرخة بين ٦٥٠٠ و ٢٦٠٠ سنة ق.م، وكانت منتشرة في الشمال الجزائري، بينما الثانية كانت منتشرة في الجنوب[٣].

خلال العصر الحجري الحديث، دخلت الجزائر بمراحل متفاوتة حسب المناطق والحضارات السائدة فيها، ففي الجنوب ساد النيوليتي ذي الأصول السودانية بداية من ٧٦٠٠ سنة ق.م، وفي الشمال الشرقي استمرت الحضارة القفصية بصيغة نيوليتية مع نهاية الألف السادسة ق.م، أما الشمال الغربي فيحتمل ان حضارته امتدادا للحضارة الايبرو–مغربية بداية من منتصف الألف السادسة، ونجد بقايا هذه الصناعات في مناطق عدة من الوطن كوهران وورقلة وتمنراست وغيرها[٤].

وخلال هذه الفترة انتشرت النقوش الصخرية وأبدع فيها انسان ما قبل التاريخ كل الإبداع، ولازالت نماذج عديدة بالجزائر، في الجنوب الوهراني، وجنوب الوسط الجزائري، والشرق القسنطيني، و الطاسيلي–ناجر، وتعد المنطقة الأخيرة من أغنى المواقع المنقوشة وهي مصنفة ضمن التراثاً العالمي[٥].

وفي نفس الفترة و إلى غاية مرحلة فجر التاريخ أولى الانسان أهمية لدفن موتاه ومن ثم ظهرت عدة أشكال للقبور وتجمعت في مقابر لا زالت العديد من الأمثلة لها في الجزائر مثل مقبرة جبل مازلة ببونوارة بقسنطينة، ومقبرة الركنية بخنشلة، ومقبرة سيقوس على الطريق الرابط بين قسنطينة وعين البيضاء، ومقبرة مشرع الصفا بتيارت، ومقابر الهقار الكبرى[٦].

---

[٢] ابراهيمي، *تمهيد حول ما قبل التاريخ في الجزائر*،٤٧–٤٨؛ انظر أيضا: غانم ، مواقع وحضارات ما قبل التاريخ في بلاد المغرب القديم، ٥٦–٦٩، ٧٢–٧٥.

[٣] ابراهيمي، *تمهيد حول ما قبل التاريخ في الجزائر*، ٥٥–٥٧، ٧٩–٨٠. انظر أيضا: غانم، مواقع وحضارات ما قبل التاريخ في بلاد المغرب القديم، ٨٢–١٠٧.

[٤] ابراهيمي، *تمهيد حول ما قبل التاريخ في الجزائر*، ١١٨–١٢٢. انظر أيضا: غانم ، مواقع وحضارات ما قبل التاريخ في بلاد المغرب القديم، ١١٥–١٤٢.

[٥] ابراهيمي، *تمهيد حول ما قبل التاريخ في الجزائر*، ١٢٤–١٢٥. انظر أيضا: غانم، محمد الصغير، و آخرون، *المعالم الحضارية في الشرق الجزائري فترة فجر التاريخ*، عين مليلة–الجزائر: دار الهدى، ٢٠٠٦م، ٥٨–٩٧.

[٦] ابراهيمي، *تمهيد حول ما قبل التاريخ في الجزائر*، ١٣٢–١٣٣. انظر أيضا: غانم ، *المعالم الحضارية في الشرق الجزائري فترة فجر التاريخ*، ١١٥–١٤٣.

ب- الآثار القديمة:

خلال الفترات القديمة عرفت الجزائر دولا عديدة محلية وخارجية، ففي الأول جاء الفينيقيون إلى السواحل الجزائرية، ثم سيطر البربر على كامل أرجاء الوطن، وكانوا مشكلين من مملكتين الماصيل والماصيصيل، ثم وحدهما ماسينيسا وشكل المملكة النوميدية بداية من سنة ٢٠٣ق.م، ومن ثم بقيت الجزائر تحت حكم هاته المملكة إلى ان ضعفت قواها فاستغل الرومان ذلك وضموها إلى ملكهم على غرار تونس، واستمر حكمهم إلى غاية ٤٣٩م، ليجيء بعدهم الوندال الذين حاولوا كسب ود القبائل المحلية، غير ان البيزنطيين لم يتركوا لهذا الوافد الجديد ان يستمر تواجده في الجزائر، وحلوا محله في سنة ٥٣٤م، وقد حاول البيزنطيون ان يسترجعوا مجد الرومان الضائع في الجزائر، وشنوا حملات عسكرية بغية تطويع أهلها، غير ان المقاومة المحلية اشتدت وتوسع مجالها، فأصبح البيزنطيون لا يملكون من الجزائر إلا مناطق معدودة، إلى ان جاء المسلمون وفتحوا البلاد خلال عام٦٤٣م واجلوا البيزنطيين عن الجزائر وشمال إفريقية عامة.

وخلال هذه الحقبة بنيت العديد من المدن لا تزال بقايا البعض منها ماثلة إلى يومنا هذا، فإلى العهد النوميدي يرجع بناء ضريحاً المدغاسن وضريحاً الصومعة (ماسينيسا)، والضريحاً الملكي بتيبازة، فضلا عن البقايا الآثرية المكتشفة في مواقع عدة بقسنطينة (سيرتا) وغيرها وهي محفوظة بالمتحف الوطني سيرتا، وغيره من المتاحف الوطنية[٧].

والى العهد الروماني شهدت الجزائر تجديد وبناء الكثير من المدن في الساحل والداخل لا تزال بقايا الكثير منها ماثلة إلى يومنا هذا، فأما المدن الساحلية فنذكر منها هيبوريجيوس"عنابة" روسيكاد"سكيكدة" شولو"القل" ايجيجلي"جيجل" صلداي"بجاية" ايومنيوم"تيغزرت" روسوكورو"دلس" روسغونيا"برج البحري" ايكوزيوم"الجزائر" تيبازا قيصرية "شرشال" كارتينمن"تنس" وأما الداخلية فهي تتمثل في مادوروس"مداوروش" تبورسوكو نوميداروم"خميسة" كويكول"جميلة" ستيفيس"سطيف" بالاضافة إلى مدينة تيفاست"تبسة" ماسكولا"خنشلة" تاموغادي"تيمغاد" لامبيز"لمبيز"...

وبالإضافة إلى هذه المدن شيد الرومان عدة معسكرات منها معسكر زرايةZARAE وسطيفSITIFIS ليميلفLEMELLIF تملولةTHAMALLULA اكوزيتوم EQUIZITUM ثم اوزيا "سور الغزلان" رابيدوم "سور جواب" وكاستلوم طنجيتانومCASTILIUM TANGITANUM وصولا إلى البوليALBULE"عين تموشنت"، و سيلاصCELLAS "الخربة الزرقة" زابيZABI"شلغا قرب

[٧] لحسن، رابح، *أضرحة الملوك النوميد والمور*، الجزائر: دار هومه، ٢٠٠٧م، ٦٥-١٢٩. انظر أيضا: مهنتل، جهيدة، "التطور الحضاري بمدينة قسنطينة (كيرتا) في الفترة القديمة"، *رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار القديمة*، معهد الآثار/ جامعة الجزائر، ٨٤-١٠٥.

المسيلة" كلمناطة"عين تكرية قرب تيسمسيلت" لوكو LUCU"بنواحي سعيدة" بوماريا POMARIA"تلمسان" وأخيرا مقر اللفيف السوري NUMERUS SYRARUM"بمغنية"[٨].

كما ترجع إلى المماليك المورية المناهضة للرومان ومن خلفهم بعد ذلك من الوندال والبيزنطيين معالم ومواقع أثرية عديدة نذكر من أهمها أضرحة الأجدار بفرندة ولاية تيارت والتي لا يزال عددا من أصل ١٣ ضريحاً قائما ويمكن الدخول إليها والتجول في قاعاتها وأروقتها العديدة بشكل حرية[٩].

ج- الآثار الإسلامية:

تواصل بناء المدن بالجزائر خلال الفترات الإسلامية، فضلا عن الحركة العمرانية التي شهدتها بعض المدن التي كانت موجودة في السابق واستقر بها المسلمون، ولعل من أقدم المعالم الآثرية جامع سيدي غانم بميلة والذي يرجع إلى عهد أبو المهاجر دينار، حيث في عهده كانت ميلة مقرا لولاية إفريقية مدة عامين[١٠] ولا تزال بقايا هذا الجامع ماثلة إلى يومنا هذا على الرغم مما الحق به من تغييرات.

ولعل من أقدم المدن التي شيدها المسلمون بالجزائر مدينة تاهرت والتي يرجع بناؤها إلى عبد الرحمن بن رستم في سنة (١٤٤هـ/٧٦١م)، واتخذها عاصمة لدولته إلى ان سقطت بيد الفاطميين في سنة (١٤٤-٢٩٦هـ/٧٦١-٩٠٨م)، وانتقل بعدها الرستميون إلى الجنوب الجزائري وشيدوا مدينة سدراتة بورقلة، ولا تزال بقايا كل من المدينتين إلى يومنا هذا، حيث أجريت حفريات بهما وتم الكشف عن بقايا لمنشآت معمارية مختلفة، ففي تاهرت اكتشف بقايا حمام فضلا عن بقايا السور وبعض الأبراج التي تظهر فوق الانقاض، وفي سدراتة بقايا لمساكن وقصور[١١].

---

[٨] شنيتي، محمد البشير، *الجزائر في ظل الاحتلال الروماني*، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩٩م، ج.١، ١١٧، ١٢٢.

[٩] لحسن ، *أضرحة الملوك النوميد والمور*، ١٤١-٢٠٢.

[١٠] ابن تغري بردي، ابو المحاسن جمال الدين الاتابكي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ط.١، ١٣٤٨هـ/١٩٢٩م، ج.١، ١٥٢. انظر ايضا: فيلالي، عبدالعزيز، *مدينة قسنطينة تاريخ-معالم-حضارة*، عين= = مليلة-الجزائر: دار الهدى، ٢٠٠٧م، ٣٣-٣٨؛ مؤنس، حسين، *فتح العرب للمغرب*، القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، دت، ١٧٣-١٧٥.

[١١] دحدوح، عبد القادر، "الموقع الآثري تاهرت-تاقدمت: معطيات ميدانية ورؤية جديدة"، *كتاب المؤتمر العاشر للإتحاد العام للآثاريين العرب*، القاهرة، ٢٠٠٧م، ٥٩٥-٦٣٢؛ انظر أيضا: بورويبة، رشيد، *مدن مندثرة تهرت سدراتة اشير قلعة بني حماد*، مركب الطبع الرغاية الجزائر: نشر وزارة الإعلام والثقافة، ١٩٨١م؛ بورويبة، رشيد، "الفن الرستمي بتاهرت وسدراتة"، *مجلة الأصالة*، السنة ١٩٧٧، ع٤١، ١٨٠-١٩٢.

.CADENAT, P., «Recherches à Tihert –Tagdempt 1958-1959», *in* Bulletin d'archéologie algérienne, VII (1977-1979), Fasc II, 394-395.

و إلى الأدارسة يرجع تعمير مدينة أغادير بتلمسان، فقد شيد فيها ادريس الأول جامعا في سنة سنة١٧٤هـ/٧٩٠م، وهو المعلم الذي لا تزال جزء من أساساته والمئذنة التي ترجع إلى الدولة الزيانية[١٢].

خلال القرن الرابع هجري/العاشر ميلادي بنيت بالجزائر خمس مدن، أولها مدينة المسيلة التي بناها محمد القائم بأمر الله في سنة ٣١٥هـ وهو انذاك لا يزال وليا للعهد، تليها مدينة أشير التي شيدها زيري بن مناد أمير صنهاجة في سنة٣٢٤هـ، كما شيد الزيريون مدينة المدية في سنة٣٥٥هـ وملیانة في٣٦٠هـ والجزائر٣٦٢هـ، إلا ان الآثار الأولى لهذه المدن اندثرت بعدما استمر عمرانها خلال الفترات اللاحقة في ما عدا مدينة أشير التي تخرب عمرانها وقد أجريت حفريات بها تم على إثرها الكشف عن بقايا محراب و أسوار قصر وغيرها من البقايا الفخارية والحجرية[١٣].

و مع نهاية هذا القرن وبداية القرن الخامس هجري/الحادي عشر ميلادي أسس الحماديون مدينة القلعة التي تعد من المواقع المصنفة عالميا، وقد أجريت بها هي الأخرى حفريات عديدة اكتشف على إثرها الجامع وقصر البحر وقصر المنار، كما شيد الحماديون مدينة بجاية في سنة ٤٦٠هـ/ و لا تزال بقايا من سورها باقية، و إلى جانباً هذه المنشآت شيد الحماديون بمدينة قسنطينة الجامع الكبير الذي لا يزال قائما، كما بنو بمدينة عنابة جامع سيدي أبي مروان[١٤].

وفي نفس الفترة شيد المرابطون (٤٤٨-٥٤٠هـ/١٠٥٦-١١٤٥م) عدة عمائر تعد من أهم المعالم الآثرية الإسلامية بالجزائر، والمتمثلة في الجامع الكبير بالجزائر (٤٩٠هـ/١٠٩٦م)، والجامع الكبير بتلمسان

[١٢] دحماني، سعيد، "حول مخطط أغادير- تلمسان بين الفتح الإسلامي وحلول المرابطين"، عن كتاب:بلاريب دراسات عن المسكن والمدفن في الوطن العربي، *المؤتمر العاشر للآثار في البلاد العربية بتلمسان، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم*، تونس، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م، ١٠١-١٠٥.

[١٣] حول هذه المدن انظر: بويحياوي، عز الدين، "تطور العمران الإسلامي من خلال عواصم المغرب الاوسط من القرن الثاني إلى الثمن للهجرة"، *أطروحة دكتوراه دولة في الآثار الإسلامية*، قسم الآثار، جامعة الجزائر، ٢٠٠١م/٢٠٠٢م، ١٩٩-٢٢١. انظر أيضا: الجيلالي، الجيلالي، و آخرون، *تاريخ المدن الثلاث الجزائر-لمدية - ملیانة*، الأبيار-الجزائر: مطبعة صاري بدر الدين وابناؤه، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م، ١٩، ٢٩٨-٣٠٠، ٣٢١-٣٢٢.

[١٤]حول المنشآت الحمادية انظر: بورويبة، رشيد، *قسنطينة*، سلسلة الفن والثقافة، الجزائر: وزارة الإعلام والثقافة، ١٩٨٠م، ٥٥-٦٠؛ عزوق، عبد الكريم، *تطور المآذن في الجزائر*، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٦، ٤٥-٤٦؛ شغيب ، محمد المهدي بن علي، أم الحواضر في الماضي والحاضر، قسنطينة-الجزائر: مطبعة البعث، ١٩٨٠م، ٢٣٥-٢٣٧.
G.MARÇAIS, *L'Architecture musulman d'occident*, Tunisie, Maroc, Algérie, Paris, 1954, 81-84. GOLVIN, L., *Recherche Archéologique à La Kalaa des Beni Hammad*, Paris, 1965, 199. BOURUIBA.R, *l'Art Religieux Musulmane en Algérie*, S.N.E.D, Alger, 1983, 25-63.

(٤٧٥هـ/١٠٨٢م)، وجامع ندرومة (القرن ٥هـ/١١م)، كما شيدوا بجانب أغادير مدينة تاقرارت التي أصبحت خلال العهد الموحدي مدينة واحدة مع أغادير ومن ثم اشتهرت باسم تلمسان[١٥].

خلال العهد الزياني (٦٣٣-٩٤٩هـ/١٢٣٦-١٥٤٣م) صارت تلمسان عاصمة وحاضرة كبرى، وشهدت توسعا عمرانيا كبيرا، حيث شيد الزيانيون قصر المشور واتخذوه مقرا للحكم، وهو المعلم الذي لا تزال بعض من جوانبه باقية، إضافة إلى معالم أخرى مثل مسجد سيدي أبي الحسن (٦٩٦هـ/١٢٩٦م) ومسجد سيدي ابراهيم ومسجد اولاد الإمام (٧١٠هـ/١٣١٠م) ومسجد المشور (٧١٧هـ/١٣١٧م) و المدرسة التاشفينية وضريحاً سيدي إبراهيم، وغيرها من العمائر التجارية والمرافق العمومية كالحمامات والفنادق[١٦].

وبجوار تلمسان شيد المرينيون مدينة المنصورة (٧٠٢هـ/١٣٠٢م)، وهي المدينة التي لا تزال بقايا سورها وأبراجها وبعض من جوانب الجامع باقية، و إلى جانباً منشآت المنصورة شيد المرينيون بتلمسان مجمعا معماريا لا زالت معظم معالمه باقية وهي تتمثل في مسجد سيدي أبي مدين (٧٣٩هـ/١٣٣٩م) ومسجد سيدي الحلوي (٧٥٤هـ/١٣٥٣م) ومدرسة وضريحاً سيدي أبي مدين[١٧].

خلال العهد العثماني شهدت الجزائر نهضة عمرانية واسعة، حيث عمرت الكثير من المدن كالجزائر التي كان بها مقر الحكم (دار السلطان) ومدينة قسنطينة عاصمة بايلك الشرق والمدية عاصمة بايلك التيطري ومعسكر ووهران ومستغانم بالجهة الغربية من الوطن التي احتضنت لفترات مختلفة مقر بايلك الغرب، فضلا عن مدن أخرى كانت كعنابة والقل وميلة وبجاية ومازونة وملیانة وغيرها.

ولا تزال معالم معمارية عديدة ترجع إلى هذه الفترة وهي أكثر من ان تحصى، ولعل من أهمها قصبة الجزائر المصنفة ضمن التراث العالمي، وهي تضم عدة مساجد وقصور والقلعة فضلا عن الحصون و

---

[١٥] حول المنشآت المرابطية انظر: بن قربة، صالح، "العمارة الدينية في عصر المرابطين بالجزائر"، عن "مجلة سرتا"، معهد العلوم الاجتماعية، جامعة قسنطينة، ع.٤، ١٩٨٠م، ٣٥-٥٥؛ انظر ايضا:

BOURUIBA, *l'Art religieuse Musulmane en Algérie*, 108-137. GOLVIN, *Essai Sur L'Architecture Religieuse Musulman*, 179-185; MARÇAIS, *L'Architecture musulman d'occident*, 192-197.

[١٦] حول المنشآت الزيانية انظر: لعرج، عبدالعزيز، "المساجد الزيانية بتلمسان عمارتها وخصائصها"، *حوليات جامعة الجزائر*، ٦، جـ.١، ١٩٩١م-١٩٩٢م. بلوط، عمر، "الفنادق في مدينة تلمسان الزيانية"، مذكرة مقدمة لنيل *شهادة الماجستير* في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، ٢٠٠٣م-٢٠٠٤م، ٨٢-٨٨.

BOURUIB, *l'Art Religieux Musulmane en Algérie*1983, 171-21.

[١٧] حول المنشآت المرينية انظر: لعرج، عبدالعزيز، "المباني المرينية بامارة تلمسان الزيانية"، *رسالة دكتوراه دولة في الآثار الإسلامية*، قسم الآثار، جامعة الجزائر، ١٩٩٩م، ٩٣-٢٩٣. لعرج، عبد العزيز محمود، *مدينة المنصورة المرينية بتلمسان دراسة تاريخية أثرية في عمرانها وعمارتها وفنونها*، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٦م، ٥٣-١٧٤، ٢٢٣-٢٥٢؛ بورويبة، رشيد، "الطراز الموحدي ومشتقاته: الحفصي، المريني، الزياني والنصري"، عن كتاب: *الفن العربي الإسلامي*، تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٩٥م، جـ.٢، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٤، ٢٤٥.

BOURUIBA.R, l'Art Religieux Musulmane en Algérie, S.N.E.D, Alger, 1983, 249-29.

الأبراج التي بنيت بالقرب منها كحصن تمنفوست وحصن ٢٣ وغيرها، ومن أهم المعالم جامع علي بتشين والجامع الجديد وجامع كتشاوة، وقصر مصطفى باشا ودار عزيزة وغيرها[١٨].

وبقسنطينة شيد العثمانيون عدة عمائر دينية ومدنية وعسكرية ومن أهم المعالم الباقية نذكر جامع سوق الغزل والجامع الأخضر وجامع سيدي الكتاني ومدرسة جامع سيدي الكتاني وزاوية بن عبد المؤمن والزاوية الرحمانية وقصر أحمد باي، فضلا عن الدور والمساكن والحمامات التي زالت تحافظ على طرازها المعماري والفني الأصيل[١٩].

كما توجد بمعسكر عدة معالم عثمانية من أهمها جامع عين البيضاء ومدرسة وبوهران دار الباي وجامع الباشا ومسجد سيدي الهواري، وبمستغانم ضريحاً الباي بوشلاغم، وبالمدية دار الباي، وبملياناة ضريحاً سيدي أحمد بن يوسف ودار الباي، وبعنابة جامع صالح باي، وبالقل جامع الباي أحمد القلي[٢٠].

وبالإضافة إلى البقايا المعمارية تزخر الجزائر ببقايا لتحف منقولة هي الأخرى كثيرة ومتنوعة وترجع إلى فترات مختلفة، حيث تضم المتاحف الجزائرية تحفا فخارية وخزفية ومعدنية و المسكوكات والمصنوعات الخشبية والنسيجية والزجاجية، فضلا عن المخطوطات المحفوظة بالمكتبة الوطنية بالجزائر وفي الزوايا.

---

[١٨] حول هذه المنشآت انظر: عقاب، محمد الطيب، "قصور مدينة الجزائر في أواخر العهد العثماني"، *رسالة دكتوراه من الدرجة الثالثة*، جامعة الجزائر، ١٩٨٥م. خلاصي، علي، *العمارة العسكرية العثمانية لمدينة الجزائر*، الجزائر: المتحف المركزي للجيش، ١٩٨٥م، ٥١-١٢٨؛ خلاصي، علي، *قصبة مدينة الجزائر*، الجزائر: دار الحضارة، ٢٠٠٦م، ج.١، ٤٩-٢٥٤. ج.٢، ٨-٩١.

DOUKALI, *Les Mosquées de la Période Turque à Alger*, 37; BOURUIBA, R., *Apports de l'Algérie à l'Architecture Religieuse Arabo-Islamique*, Office des Publications Universitaires, Alger, 55; MARÇAIS, *L'Architecture musulman d'occident*, 426-431. GOLVIN, L., *Palais et Demeures d'Alger à la période ottomane*, INAS, Alger, 2003; GOLVIN, L., « Demeures d'Alger: la Qasba d'Alger », *in L'Habitat Traditionnel dans les Pays Musulmans Autour de la Méditerranée*, Rencontre d'Aix-Provence (6-8 JUIN 1984), le Caire, 1988, T I, 181-198.

[١٩] حول هذه المنشآت انظر: دحدوح، عبد القادر، "مدينة قسنطينة خلال العهد العثماني دراسة عمرانية أثرية"، *رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه* في الآثار الإسلامية، معهد الآثار/ جامعة الجزائر ٢، ٢٠٠٩م/٢٠١٠م، ٢٧٤-٤٩٠.

[٢٠] حول هذه المنشآت انظر: مهيرس، مبروك، *المساجد العثمانية بوهران ومعسكر*، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ٢٠٠٩، ٣٧-٥٣؛ بورويبة، رشيد، *وهران*، سلسلة فن وثقافة، الجزائر: المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ١٩٨٣م، ١٣٠-١٣٦. بن بلة، خيرة، "المنشآت الدينية بالجزائر خلال العهد العثماني"، *رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه* دولة في الآثار الإسلامية، معهد الآثار/ جامعة الجزائر، ٢٠٠٧م/٢٠٠٨م، ٨٥-٨٦، ١٤٥؛ دحدوح، عبد القادر، "*مدينة قسنطينة خلال العهد* العثماني دراسة عمرانية أثرية"، ٦٨؛ قرسمان، عبد القادر، "المنشآت المدنية في مدينة مليانة في العهد العثماني دراسة أثرية"، *رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير* في الآثار الإسلامية، معهد الآثار/ جامعة الجزائر، ٢٠٠٦م/٢٠٠٧م، ٥٥-٥٦، ٦٦-٩١؛ بو عبد الله، بلجوزي، "دراسة أثرية لنماذج من العمارة العثمانية في مدينة مستغانم"، *رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير* في الآثار الإسلامية، معهد الآثار/ جامعة الجزائر، ٢٠٠٥م/٢٠٠٦م، ٥١-٥٧.

ثانيا: الحماية والحفظ:

أ- مؤسسات الحماية والحفظ:

تُولي الجزائر أهمية كبيرة لتراثها الآثري الأمر الذي يظهر جليا في المؤسسات والإمكانيات التي سخرتها لخدمته، حيث يوجد بوزارة للثقافة والفنون مديريتان تشرفان على التراث الآثري وطنيا وتمثله دوليا، تعمل تحت إشرافها ٥٨ مديرية الثقافة في كل واحدة منها مصلحة التراث الثقافي، من ممهمها الإشراف على التراثاً الثقافي المادي غير المادي عموما بالولاية، بما فيه متابعة حالة الحفظ والحماية، ومشاريع الترميم، ومشاريع البحث والتنقيب، وإعداد ملفات الجرد والتصنيف، وتمثيل الوزارة الوصية في إبداء الرأي بخصوص رخصة انجاز مختلف المشاريع بالولاية، وضمان عدم منح الرخصة في حالة وجود بقايا أثرية، ومتابعة كل من يمس بالتراثاً الآثري أمام مصالح القضاء.

وبالإضافة إلى مديريات الثقافة يوجد مؤسسات أخرى تشمل المتاحف ودواوين الحظائر الثقافية، فأما بالنسبة للمتاحف فعددها حوالي ٥٥ متحفا، منها ٢٢ متحفا وطنيا، والباقي متاحف مواقع أثرية أو متاحف بلدية أو ولائية غير مصنفة، نوردها في ما يلي:

	اسم المتحف	الموقع	نوع المتحف
٠١	المتحف العمومي الوطني باردو	الجزائر	متحف وطني
٠٢	المتحف العمومي الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية	الجزائر	متحف وطني
٠٣	المتحف العمومي الوطني للفنون و التقاليد الشعبية	الجزائر	متحف وطني
٠٤	المتحف العمومي الوطني للفن الحديث و المعاصر	الجزائر	متحف وطني
٠٥	المتحف العمومي الوطني للزخرفة و المنمنمات و فن الخط	الجزائر	متحف وطني
٠٦	المتحف العمومي الوطني البحري	الجزائر	متحف وطني
٠٧	المتحف العمومي الوطني للفنون الجميلة	الجزائر	متحف وطني
٠٨	المتحف العمومي الوطني للفنون و التعابير الثقافية التقليدية	قسنطينة	متحف وطني
٠٩	المتحف العمومي الوطني للفن الحديث و المعاصر	وهران	متحف وطني
١٠	المتحف العمومي الوطني للفنون و التقاليد الشعبية	المدية	متحف وطني
١١	المتحف العمومي الوطني للآثار الإسلامية لمدينة	تلمسان	متحف وطني
١٢	المتحف العمومي الوطني للفن و التاريخ لمدينة	تلمسان	متحف وطني

١٣	المتحف العمومي الوطني نصر الدين ديني بوسعادة	المسيلة	متحف وطني
١٤	المتحف العمومي الوطني للخط الإسلامي	تلمسان	متحف وطني
١٥	المتحف العمومي الوطني زبانة	وهران	متحف وطني
١٦	المتحف العمومي الوطني بشرشال	شرشال	متحف وطني
١٧	المتحف العمومي الوطني بسطيف	سطيف	متحف وطني
١٨	المتحف العمومي الوطني بالمنيعة	المنيعة	متحف وطني
١٩	المتحف العمومي الوطني بشلف	الشلف	متحف وطني
٢٠	المتحف العمومي الوطني بتبسة	تبسة	متحف وطني
٢١	المتحف العمومي الوطني بسيرتا	سيرتا	متحف وطني
٢٢	المتحف العمومي الوطني بخنشلة	خنشلة	متحف وطني
٢٣	متحف الموقع الآثري تيبازة	تيبازة	متحف موقع
٢٤	متحف الموقع الآثري تيمقاد	باتنة	متحف موقع
٢٥	متحف الموقع الآثري جميلة	سطيف	متحف موقع
٢٦	متحف الموقع الآثري قلعة بني حماد	المسيلة	متحف موقع
٢٧	متحف الموقع الآثري هيبون	عنابة	متحف موقع
٢٨	متحف الأمير عبد القادر معسكر	معسكر	متحف معلم
٢٩	متحف مصنع أسلحة الأمير عبد القادر بمليانة	عين الدفلة	متحف معلم
٣٠	متحف معبد مينارف تبسة	تبسة	متحف موقع ومعلم
٣١	متحف برج موسى	بجاية	متحف موقع/ معلم/ ولائي
٣٢	متحف برج تمنتفوست	الجزائر	متحف معلم
٣٣	متحف الموقع الآثري تازولت	باتنة	متحف موقع
٣٤	متحف برج الترك	مستغانم	متحف معلم / ولائي
٣٥	متحف برج المقراني	برج بوعريريج	متحف معلم/ ولائي
٣٦	متحف الموقع الآثري هونين	تلمسان	متحف موقع
٣٧	متحف الشيخ بوعمامة بمغرار	النعامة	متحف موقع/ معلم/ بلدي
٣٨	متحف مرسى الخراز بالقالة	الطارف	متحف معلم/ بلدي/ ولائي

٣٩	متحف دار البارود	الشلف	متحف معلم
٤٠	متحف المسرح القديم	قالمة	متحف موقع/ معلم/ ولائي
٤١	متحف دار البارود تنس	الشلف	متحف موقع/ معلم/ بلدي
٤٢	متحف مسجد المشور	تلمسان	متحف موقع/ معلم/ بلدي/ ولائي
٤٣	متحف الكنيسة	تبسة	متحف موقع/ معلم/ بلدي/ ولائي
٤٤	متحف الحضنة	المسيلة	متحف ولائي
٤٥	المتحف الولائي لبشار	بشار	متحف ولائي
٤٦	متحف كتامة	جيجل	متحف ولائي
٤٧	متحف الطفل	الجزائر	متحف معلم
٤٨	المتحف الصحراوي	ورقلة	متحف ولائي
٤٩	المتحف البلدي الكنيسة	الأغواط	متحف معلم/ ولائي
٥٠	فضاء عرض بتيارت	تيارت	فضاء عرض
٥١	فضاء عرض بمقر فرع الديوان بموقع تازة	تيسمسيلت	فضاء عرض
٥٢	فضاء عرض عين تموشنت	عين تموشنت	فضاء عرض
٥٣	فضاء عرض بالموقع الآثري تيقزيرت	تيزي وزو	فضاء عرض
٥٤	فضاء عرض بالكنيسة القديمة	سطيف	فضاء عرض
٥٥	فضاء عرض بمقر فرع الديوان	الجلفة	فضاء عرض

ان هذه المتاحف تضم حوالي ٤٠٠٠٠٠ تحفة أثرية معروضة في المتاحف، و١٥٠٠,٠٠٠: قطعة أثرية مخزنة في المتاحف والبنوك بالنسبة للعملات الذهبية، دون ان ننسى المتاحف المختصة في الثورة التحررية المجيدة التي تنتشر في أغلب الولايات وأحيانا نجدها حتى على مستوى البلدات في شكل متحف بلدي، إضافة إلى المتاحف التابعة لقطاعات أخرى مثل المتحف الوطني للجيش، والمتحف الوطني للشرطة وغيرها، غير اننا نكتفي هنا بذكر المتاحف الآثرية التابعة لوزارة الثقافة والفنون دون تقديم تفصيل عما تضمه من بقايا وتحف أثرية، ولعل ما تتميز به هو اننا نجد بعض المتاحف عامة تشمل كل الحقب التاريخية، وأخرى تختص بحقبة دون أخرى، مثل المتحف العمومي الوطني للآثار الإسلامية لمدينة تلمسان، كما ان بعض المتاحف تختص بمنطقة أو ولاية مثل المتحف الصحراوي بورقلة، ومتحف الحضنة، ومتحف كتامة، أو متحف موقع أثري دون غيره من المواقع مثل متحف موقع تيبازة، ومتحف موقع جميلة، ومتحف موقع تيمقاد، هيبون، تازولت وغيرها، ومتاحف تختص بمجال دون آخر، على غرار المتحف العمومي الوطني

للفنون والتقاليد الشعبية بالجزائر، المتحف العمومي الوطني للفن الحديث و المعاصر بالجزائر، والمتحف العمومي الوطني للخط الإسلامي بتلمسان، المتحف العمومي الوطني نصر الدين ديني ببوسعادة وغيرها.

وإلى جانباً هذه المتاحف هناك فضاءات للعرض الدائم في معالم ومواقع أثرية وبعض مقرات فروعاً الديوان الوطني لتسيير واستغلال الممتلكات الثقافية المحمية، وان كانت هذه الفضاءات لا ترقى لمقاييس المتاحف إلا انها بمثابة نواة أولية لانشاء متحف خاص بها لاحقا.

كما تضم مخابر البحث الآثري على مستوى مراكز البحث التابعة لوزارة الثقافة والفنون، والمخابر البيداغوجية والعلمية التابعة لبعض الجامعات الجزائرية بشكل من قسنطينة، الجزائر وتيبازة وتلمسان بقايا وتحف أثرية بهدف التدريب والتكوين والدراسة من قبل الطلبة والباحثين بالجامعات.

الدواوين والحظائر والمراكز الثقافية هي الأخرى من المؤسسات التي تهتم بحماية وصيانة وحفظ التراث الآثري، حيث يوجد ١١ مؤسسة من هذا النوع تتوزع على التراب الوطني، أهمها الديوان الوطني لتسيير واستغلال الممتلكات الثقافية المحمية الذي يمثل أكبر مؤسسة ثقافية تهتم بالتراث الآثري على المستوى الوطني، وهو يضم فروعاً له على مستوى ٤٠ ولاية، وهو يهتم بحماية وحفظ وتسيير واستغلال الممتلكات الثقافية المصنفة والبالغ عددها ما يقارب ١٧٠ موقعا ومتحفا أثريا.

دواوين الحظائر الثقافية بالجنوب الجزائري والتي تشمل كل من ديوان الحظيرة الوطنية للتاسلي، وديوان الحظيرة الثقافية للأهقار، وديوان الحظيرة الثقافية لتيندوف، وديوان الحظيرة الثقافية لتوات قورارة تيديكلت، وديوان الحظيرة الثقافية للأطلس الصحراوي، وديوان حماية وادي ميزاب وترقيته، كلها ذات طابع واحد تهتم بتراثاً منطقة أو إقليم جغرافي معين مهمتها حماية وصيانة وتثمين المواقع والمعالم وتراث الجنوب الجزائري الذي يزخر بتراث كبير بما فيها القصور الصحراية والنقوش الصخرية وغيرها.

الوكالة الوطنية للقطاعات المحفوظة بالجزائر تختص في متابعة وتسيير وحماية ومراقبة مختلف أشغال الترميم على مستوى القطاعات المحفوظة التي يقصد بها تلك المدن التاريخية المصنفة كتراثاً قطاع محفوظ مثل قصبة مدينة الجزائر، المدينة القديمة بميلة، تنس، وغيرها.

مركز التفسير ذي الطابع المتحفي للباس الجزائري التقليدي والممارسات الشعبية في إطار إحياء الأعياد والمناسبات الإسلامية بتلمسان، هو الآخر من المؤسسات ذات الطابع المتحفي وهو يهتم باللباس التقليدي والتراث الثقافي غير المادي لمنطقة تلمسان.

وإلى جانب الهيئات الثقافية والمتحفية نذكر الهيئات المنية التي يرجع لها الفضل الكبير في محاربة سرقة ونهب وتهريب الآثار، حيث خلال سنة ٢٠٢٠ تم إحصاء ٢٧ قضية متعلقة بيع وإخفاء والمتاجرة بممتلكات ثقافية، منها واحد وعشرون (٢١) قضية معالجة من طرف مختلف أسلاك المن الوطني، وأربعة(٠٤) قضايا معالجة من طرف مصالح الدرك الوطني، و(٠١) قضية من طرف مصالح الجمارك

الجزائرية، و(٠١) قضية استلام ممتلك من مديرية الأملاك العمومية إلى مجلس قضاء ولاية غرداية، وهي العمليات التي تم من خلالها استرجاع ٦٢٠٨ تحفة أثرية من بينها ٦١٥٦ قطعة نقدية.

ثالثاً: البحث والتنقيب:

أ-مؤسسات البحث والتنقيب:

تتوزع مؤسسات البحث والتنقيب في الجزائر بين وزارة الثقافة والفنون ووزارة التعليم العالي والبحث العلمي، حيث يمكن القول ان ما تقدمه الجامعة من أبحاث علمية وتنقيبات أثرية يمثل النسبة الكبيرة من أعمال البحث التي تقام بالجزائر، خاصاًة خلال السنوات الأخيرة بعد فتح عدة أقسام علم الآثار بجامعات كثيرة على غرار جامعة قسنطينة، سطيف، باتنة، المدية، الشلف، وهران، تلمسان، تيبازة، قالمة، واعتماد عدة مخابر بحث علمي أكاديمية على مستوى جامعة الجزائر، وجامعة قسنطينة، والمركز الجامعي تيبازة، وجامعة تلمسان، ان ما تقدمه الجامعة الجزائرية للتراث الثقافي المادي وغير المادي لا يمكن تجاهله فهناك العديد من الأبحاث المنشورة والعديد من الرسائل والمذكرات الجامعية التي تهتم بالتراث الآثري.

أما مؤسسات البحث والتنقيب التابعة لقطاع الثقافة والفنون فهي تشمل كل من المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الانسان والتاريخ، وهو مختص بالبحث والتنقيب عن الآثار التي ترجع إلى عصور ما قبل التاريخ، والتراث اللامادي، والمركز الوطني للبحث في علم الآثار وهو يهتم بالبحث والتنقيب في مختلف الحقب التاريخية خاصة الفترة القديمة والإسلامية، وكذلك المدرسة الوطنية العليا لصيانة وحفظ وترميم الممتلكات الثقافية التي تهتم بالبحث والتكوين في ميدان الصيانة والترميم، وهو الجانب الذي يمكن القول يكمله المركز الجزائري للتراث الثقافي المبني بالطين بتيميمون، الذي يختص بالتكوين في ميدان حفظ وترميم وصيانة التراث الثري المبني بالطين خاصة في المناطق الصحراوية، في حين يختص المركز الوطني للمخطوطات بأدرار في حفظ وصيانة ودراسة المخطوطات التي تزخر بها بلادنا عموماً وجنوبنا الكبير خصوصاً، وفي هذا المجال يمكن إضافة المكتبة الوطنية الجزائرية بالحامة التي تضم قسماً قائم بذاته خاص بحفظ وصيانة وترميم وعرض المخطوطات، وهي غنية بالمخطوطات النادرة.

ب-مشاريع البحث والتنقيب:

١- الحفريات المبرسمجة:

تمنح وزارة الثقافة والفنون سنويا رخصة البحث والتنقيب للباحثين الراغبين في إجراء حفريات أو أسبار استكشافية أو دراسات على مستوى المواقع الآثرية، وهي تستقبل الطلبات من مختلف الجامعات ومراكز البحث سواء التابعة لها أو إلى قطاع التعليم العالي والبحث العلمي، حيث في سنة ٢٠١٩ بلغ عدد الرخص الممنوحة في هذا الإطار ٥١ رخصة بحث، تشمل الحفريات، الأسبار، وغيرها، منها ١١ مشروعاً لمعهد الآثار جامعة الجزائر، و١٣ مشروعاً للمركز الوطني للبحث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الانسان

والتاريخ، و١٣ مشروعاً حفرية مبرمجة أو حفرية انقاذية لفائدة المركز الوطني للبحث في علم الآثار، ومشروعاً خاصاً بجامعة تمنراست، بالاضافة إلى منح ٠٨ رخص لنقل عينات إلى مخابر أجنبية للدراسة والتحليل، ورخص أخرى خاصاً بالبحث والدراسة البيداغوجية.

بينما في سنة ٢٠٢٠ بلغ عدد الحفريات حوالي ٢١ حفرية، وهي تتوزع على المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الانسان والتاريخ: ٠٧ مشاريع منها حفرية بشراكة أجنبية، المركز الوطني للبحث في علم الآثار: ٠٧ مشاريع حفرية، منها مشروعاً حفرية بشراكة أجنبية، ومعهد الآثار جامعة الجزائر: ٠٨ مشاريع حفريات، في حين المركز الجامعي تيبازة: ٠١ مشروعاً حفرية.

وفي ما يلي نذكر أهم مشاريع الحفريات والأسبار الآثرية التي تمت بين سنتي ٢٠١٩-٢٠٢٠:

	مدير الحفرية	عنوان وموقع الحفرية	الحقبة	مؤسسة البحث	السنة
٠١	أد/عائشة حنفي	استكشاف وجمع لقى بموقع زموري البحري، بومرداس	الفترة القديمة	معهد الآثار	٢٠١٩
٠٢	أد/ دراجي عبدالقادر	حفرية أثرية بموقع الرايح، سيدي علي، مستغانم	ما قبل التاريخ	//	٢٠١٩
٠٣	د/مديق محمد	حفرية أثرية في موقع طازة ولاية جيجل	ما قبل التاريخ	//	٢٠١٩
٠٤	أد/ضربان مصطفى	أبحاث أثرية استكشاف وأسبار بموقع الحمدانة ولاية تيبازة	الفترة القديمة	//	٢٠١٩
٠٥	د/ إيدير عمارة	استكشاف وحفرية الآثرية بوادي الدرسمل ولاية النعامة	ما قبل التاريخ		٢٠١٩-٢٠٢٠
٠٦	د/ رومان كهينة	إعادة تشكيل النطاق القديم ودراسة واد الجبانة في بير العاتر، تبسة.	ما قبل التاريخ	//	٢٠٢٠
٠٧	د/بوخنوف أرزقي	استكشاف وحفرية أثرية ملاكو، ولاية بجاية	الفترة القديمة	//	٢٠١٩-٢٠٢٠
٠٨	د/منصوري فريدة	حفرية أثرية خميسة، ولاية سوق أهراس	الفترة القديمة	//	٢٠٢٠
٠٩	د/سلاحجة بدرالدين	بحث أثرى وحفرية معالم لفجر التاريخ لمنطقة الدوسن، ولاية بسكرة	فجر التاريخ	//	٢٠١٩-٢٠٢٠
١٠	د/ حاجي ياسين	حفرية تاهودة، ولاية بسكرة	فجر التاريخ -القديمة	//	٢٠٢٠
١١	أد/ شايد ياسمينة	حفرية كلومناطة سيدي الحسني ولاية تيارت	ما قبل التاريخ	//	٢٠١٩-٢٠٢٠
١٢	أد/ شايد ياسمينة	حفرية سيدي يونس ولاية عين تموشنت	ما قبل التاريخ	//	٢٠٢٠
١٣	أ/لعيشي كمال-أ/ بوخادار فايزة	أسبار أثرية في موقع خراطة، ولاية بجاية	الفترة القديمة	المركز الوطني للبحث في علم	٢٠١٩

				الآثار	
١٤	أد/حموم توفيق	استكشاف وأسبار أثرية في موقع بني صاف ولاية عين تموشنت	الفترة القديمة	//	٢٠١٩
١٥	أ/عريفي لياس– أة/عادل وافية	أسبار وحفرية أثرية في موقع الخروب، ولاية قسنطينة	الفترة القديمة	//	٢٠١٩
١٦	أ/لعيشي كمال–أ/ بوخادار فايزة	أسبار أثرية في موقع عين طويلة، ولاية خنشلة	الفترة القديمة	//	٢٠١٩
١٧	أ/كسار محفوظ – علي حمزة خيرة	أسبار أثرية في موقع قصر البوخاري، ولاية المدية.	الفترة القديمة	//	٢٠١٩
١٨	عادل وافية –أة/بن علال عريفي نصيرة	استكشاف وأسبار أثرية في موقع حسين، بوحنيفية، ولاية معسكر	الفترة القديمة	//	٢٠١٩
١٩	رابحي يمونة	أسبار أثرية وجمع لقى في موقع سريانة ولاية باتنة	الفترة القديمة	//	٢٠١٩
٢٠	أة/ علي حمزة خيرة	استكشاف وأسبار أثرية في موقع اولاد ميمون ولاية تلمسان	الفترة القديمة	//	٢٠١٩
٢١	أد/ عيبش يوسف –أ/ مالك عائشة	حفرية أثرية، استكشاف وجمع لقى في موقع لامباز، تازولت ولاية باتنة	الفترة القديمة	//	٢٠١٩
٢٢	أة/عادل وافية	حفرية انقاذية مشتتة عين الفور ولاية قالمة	ما قبل التاريخ	//	٢٠٢٠
٢٣	أ/ لياس عريفي	حفرية انقاذية مستعجلة بمسجد السيدة ساحة الشهداء ولاية الجزائر	الفترة الإسلامية	//	٢٠٢٠
٢٤	أ / لياس عريفي	حفرية انقاذية مستعجلة تفاش ولاية تبسة	الفترة القديمة	//	٢٠٢٠
٢٥	أ/ لعيشي كمال	استكشاف وحفرية انقاذية دراع الحاجة ولاية تبسة	الفترة القديمة	//	٢٠٢٠
٢٦	أة/ رباحي يمونة	استكشاف وحفرية انقاذية مرسى الحجاج بأرزيو، ولاية وهران	الفترة القديمة	//	٢٠٢٠
٢٧	أ/ مداد كمال	استكشاف وحفرية انقاذية مينا ولاية غليزان	الفترة القديمة	//	٢٠٢٠
٢٨	أ/ إدير إسماعيل	حفرية الأهغار تافدست – الأهغار ولاية تمنراست	ما قبل التاريخ	المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ	٢٠٢٠
٢٩	أ/ سام يوسف	الاستكشاف الآثري لمواقع ما قبل التاريخ تافسارة ولاية تلمسان	ما قبل التاريخ	//	٢٠٢٠
٣٠	أ/ إغيل احريز	الحفرية الآثرية تين هنان لأباليسة ولاية تمنراست	ما قبل التاريخ	//	٢٠٢٠

٣١	أة/لطيفة صاري	الاستغلال الآثري لمواقع ما قبل التاريخ لمغارة تامرحنت تيشي ولاية بجاية	ما قبل التاريخ	//	٢٠٢٠
٣٢	أة/لطيفة صاري	الاستغلال الآثري لمواقع ما قبل التاريخ قي الطارف: موقع بوثلجة	ما قبل التاريخ	//	٢٠٢٠
٣٣	أ/ مازوني نسيم	الاستغلال الآثري لمواقع ما قبل التاريخ لوقع عين الحنش الفلتة الزرقة، ولاية سطيف	ما قبل التاريخ	//	٢٠٢٠
٣٤	د/ رفيق خلاف	دراسة التراث البحري لولاية تيبازة: موقع قليع	الفترة القديمة	المركز الجامعي تيبازة	٢٠٢٠

٢-الاكتشافات الآثرية الفجائية:

تعد الاكتشافات الآثرية الفجائية للممتلكات الثقافية سواء كانت منقولة أو غير منقولة نتيجة لأشغال التهيئة أو البناء في مواقع مختلفة غير معرفة كمواقع أثرية حيث تتطلب تدخل مصالح وزارة الثقافة والفنون بهدف وضع التدابير اللازمة لحمايتها ولبتأمينها، وعليه تم تسجيل على المستوى الوطن في الفترة لسنة ٢٠٢٠ ثلاث وعشرون(٢٣) اكتشافا فجائيا.

٣-مشروعاً الخريطة الآثرية:

يأتي هذا المشروع تجسيدا لتوجيهات السيدة وزيرة الثقافة السابقة الدكتورة مليكة بن دودة، حيث انطلقت العملية بتشكيل ورشة عمل مركزية على مستوى الوزارة ضمت إطارات مركزية ومديرين مؤسسات البحث والدواوين المختصة في التراث الآثري منذ شهر جوان، وبعد عمل مشترك وتنسيق مع باقي المؤسسات الثقافية خاصة مديريات الثقافة وبعض المؤسسات الجامعية تم الخروج بخريطة أثرية أولية جزائرية تضم ١٥٢٩٢موقعا أثريا، وهي ذات أهمية بالغة نجملها في ما يلي:

١- تغطي كل الحقب التاريخية بدءا من عصور ما قبل التاريخ إلى أحدث الفترات التاريخية، وعلى اختلاف طبيعة المعالم والمواقع والبقايا الآثرية دون تهميش أو تمييز مقارنة بما تعرض له تراثنا خلال الحقبة الاستعمارية من إظهار وإبراز للمعالم والمواقع الآثرية والرومانية أكثر من غيرها من المعالم والمواقع التي ترجع إلى باقي الحضارت والعصور.

٢- انها تغطي كامل التراب الوطني على عكس الخريطة الآثرية للجزائر الكولونيالية التي كانت تقتصر فقط على الولايات الشمالية والهضاب العليا واستثنت منها الولايات الجنوبية على الرغم من ان الأطلس الآثري للخريطة الكولونيالية جاء يحمل الأطلس الآثري للجزائر، وفي ذلك شيء واضح للعيان الخلفية الاستعمارية وراء هذه التسمية ووراء اقتصارها على المناطق الشمالية فقط دون المناطق الجنوبية التي تخلوا من الآثار الرومانية، خاصة عمق الصحراء.

٣- ان هذه الخريطة ستعيد رسم مخطط المسارات الثقافية السياحية، ولما نقول المسارات الثقافية تدخل ضمنها السياحة الدينية لكون أغلب المعالم الدينية والمزارات الروحية ذات عمق تاريخي وأثري.

٤- الخريطة ستسهم في إمداد مختلف القطاعات وخاصة الجماعات المحلية بمعارف جد مهمة حول مواقع تواجد المعالم والمواقع الآثرية وطبيعتها وأهميتها لتأخذها بعين الاعتبار في مختلف الأشغال ومخططات التهيئة العمرانية والمشاريع الكبرى وإدراجها ضمن مخططات التنمية المستدامة.

٥- ان الخريطة تظهر ما تزخر به الجزائر من تراثاً تاريخي أثري ثري ومتنوع يمكن ان يساهم في التنمية الاقتصادية للبلاد وذلك من خلال تفعيل السياحة الداخلية واستقطاب السواح الأجانب بدءا بتأهيل المواقع والمعالم الآثرية الكبرى، وتوفير الخدمات الأساسية بها لتكون مركز جذب سياحي الأمر الذي سيكون له أثر جد إيجاب على الاقتصاد الوطني.

٦- الخريطة أداة جد مهمة في تسيير وحماية التراث الآثري الجزائري بمعنى آخر لها علاقة وطيدة بالمن الثقافي فمن المعلوم اننا نسمع بين الفينة والأخرى بالجهود التي تبذلها مصالح الدرك الوطني والمن الوطني لحماية التراث الآثري من النهب والسرقة والتهريب والحفر العشوائي، الأمر الذي يسهل عملية حماية المواقع والمعالم الآثرية من مثل هذه الأعمال بعد وضع هذه الخريطة في متناول كل أجهزة الأمن المختصة في التراث.

٧- الخريطة الآثرية الجزائرية في طبعتها الجديدة ٢٠٢١ تتضمن ٧٦٥٢ موقعاً أثرياً جديداً مقارنة بخريطة ١٩١١ والتي كانت تضم ٧٦٤٠ موقعاً أثرياً ما يجعل الجزائر تضم ١٥٢٩٢موقعاً أثرياً.

٨- ان هذه الخريطة ستشكل أداة بحث جد مهمة بالنسبة للباحثين في ميدان التراث الآثري وعلم الآثار على الخصوص، ما يفتح آفاق بحث في مواضيع تخص مواقع أثرية جديدة لم يشملها البحث الدقيق بعد.

٩- ان هذه الخريطة تم انجازها وفق قاعدة بيانات تفاعلية على منصة رقمية يمكن الاطلاع عليها للباحثين ولغيرهم وان كان الأمر يختلف بينهم من حيث حاجة كل واحد عن الآخر.

١٠- ان الخريطة رسمت بمقياس رسم خرائطي جد دقيق على أرضية رقمية يمكن للمطلع أو الباحث تحديد أي موقع أثري على أرضية خرائطية متنوعة طبوغرافية أو جيولوجية أو طبيعية وغيرها.

رابعاً: الصيانة والترميم:

أ- الصيانة المستمرة والدورية:

الصيانة عملية مستمرة ومتواصلة تشمل عدة تدخلات دورية أو متواصلة بشكل يومي أو فصلي، تشرف عليها فرق تقنية من الآثريين والمهندسين والحرفيين والأعوان التقنيين وأعوان الصيانة والنظافة، تتوزع هذه الفرق على المتاحف والمواقع الآثرية لتتولى الأشغال والممهم التالية:

١) تنظيف ونزع الحشائش بشكل دائم أو في شكل حملات دورية بالمواقع الآثرية.

٢) التنظيف المستمر للتحف الآثرية الثابتة والمنقولة بالمتاحف.

٣) التدخلات الاستعجالية لتثبيت أو تدعيم الجدران أو العناصر المعمارية المهددة بالسقوط.

٤) نقل وإعادة تثبيت اللوحات الفسيفسائية.

ب- مشاريع الترميم:

تولي الدولة الجزائرية اهتماما كبيرا لترميم المعالم الآثرية، حيث تم إحصاء ١٧٣ مشروعاً خاصاً بحفظ وصيانة وترميم التراث الآثري، وهي تتضمن عدة جوانب من أهمها:

طبيعة العملية	أهم المواقع، أو المعالم الآثرية المعنية
الدراسة والمتابعة لمختلف الأشغال والمخططات	مدينة تنس العتيقة، قصر الطويلة ولاية الأغواط، القصر العتيق تاجرونة ولاية الأغواط، المسجد العتيق بالأغواط، فندق الواحات الحمراء بأدرار، برج موسى ببجاية، حصن قوراية ببجاية، طرة المياه بموقع تيهناين توجة ولاية بجاية، قصر تاغيت، القنادسة، بني عباس، موغال، كرزاز، بني ونيف، دار عزيزة بالبليدة، قصر موسى بتمنراست، المعالم المحمية بتازروك وعين صالح، بازيليك تبسة، زاوية سيدي امحمد بن عبدالرحمان، زاوية سيدي منصور، مسكن مولد ايغربوشن، مسكن مولد كريم بلقاسم، قصبة الجزائر، قلعة عنابة، القلعة الحفصية بعنابة، المدينة الرومانية تيبيليس بقالمة، المسرح الروماني بقالمة، ضريحاً ماسينيسا، زاوية سيدي محمد الغراب بقسنطينة، معالم تاريخية بمستغانم، مسجد المبايعة بمعسكر، قصر الباي بوهرانن، مسجد الباي محمد الكبير بوهران، ابواب مدينة وهران، حصن بولیناك باليزي، الحصن الفرنسي بالقالة، زاوية دندان ببسباس ولاية الطارف، القالة القديمة، زاوية الشيخ بلعمش بتيندوف، الزاوية التايجانية بقمار، مسرح خميسة بسوق أهراس، مسجد سيدي غانم بميلة، قصر الآغا بولاية ميلة، مواقع: قرقرة، حمام ريغة، عبادية والروينة بولاية عين الدفلة، قصر بوتحيل بعين الصفراء ولاية النعامة، مقبرة بابا ولاد جمعة ومقبرة بابا صالح ومقبرة با عيسة علوان بغرداية، مسجد عمي سعيد وضريحاً عمي موسى بغرداية
الترميم	ترميم ٠٥ مساجد تاريخية(العتيق بالأغواط، عبدالقادر الجيلالي بالأغواط، الصفاح بالأغواط، العتيق بالحويطة، العتيق بآفلو، الزاوية التيجانية بعين ماضي، برج موسى ببجاية قصبة بجاية، حصن عبدالقادر ببجاية، قلعة بني عباس ببجاية، معسكر الزيانيين تمزيزدقت ببجاية، ترميم ضريحاً بأقبوا، قنطرة المياه بموقع تيهناين توجة ولاية بجاية، مسجد الشرفاء ومسجد بن عثمان ببسكرة، مسجد خالد بن سينان ببسكرة، مسجد سيدي أمحمد بن موسى ببسكرة، المسجد العتيق بطولقة، المسجد العتيق بزريبة الوادي بسكرة، ترميم ثلاث مساجد عتيقة ببسكرة، المسجد العتيق بأولاد جلال، قصر تاغيت، القنادسة، بني عباس، موغال، كرزاز، بني ونيف، الحصن التركي بالبويرة، الضريحاً الروماني بالحاكيمية البويرة، قنطرة المياه بسور الغزلان البويرة، سور وأبواب سور الغزلان، مسجد آيت براهيم بالبويرة، المسجد العتيق بالبويرة، قصر موسى بتمنراست، المعالم المحمية بتازروك وعين صالح، ترميم قلعة بوغني، زاوية سيدي امحمد بن عبدالرحمان، زاوية سيدي منصور، مسكن مولد ايغربوشن، مسكن مولد كريم بلقاسم، زاوية سيدي علي موسى، برج اسطنبول بالجزائر، برج الترك ببرك الكيفان، قصبة الجزائر، المسرح القديم بجميلة، المسرح الروماني بسكيكدة، قصر بن قانة بسكيكدة، مسجد ابو مروان بعنابة، قلعة عنابة، القلعة الحفصية بعنابة، المدينة الرومانية تيبيليس بقالمة، معالم المدينة القديمة قسنطينة (مساجد، زوايا، المدرسة الكتانية، فنادق، حمامات، مساكن...)، زاوية سيدي محمد الغراب بقسنطينة، معالم تاريخية بمستغانم، مسجد المبايعة بمعسكر، مسجد بنيجلاب بتوقرت، قصر الباي بوهران، ضريحاً سيدي الهواري بوهران، مسجد الباي محمد

	الكبير بوهران، ابواب مدينة وهران، قصبة دلس، الحصن الفرنسي بالقالة، زاوية دندان ببسباس ولاية الطارف، القالة القديمة، زاوية الشيخ بلعمش بتيندوف، الزاوية التايجانية بقمار، مسجد سيدي غانم بميلة، قصر بوتحيل بعين الصفراء ولاية النعامة، وادي ميزاب: بونوارة، العطف قورارة والضاية بولاية غرداية، ساقية سيدي سليمان وقصر متليلي بولاية غرداية، مسجد عمي سعيد وضريحاً عمي موسى بغرداية
التهيئة	الموقع الآثري تيمقاد، الضريحاً الروماني بالحاكيمية البويرة، قنطرة المياه بسور الغزلان البويرة، سور وأبواب سور الغزلان، مسجد آيت براهيم بالبويرة، المسجد العتيق بالبويرة، المسرح الروماني بسكيكدة، ضريحاً ماسينيسا، ضريحاً سيدي الهواري بوهران، حصن بولياك باليزي، الحصن الفرنسي بالقالة، القالة القديمة، قصر الآغا بولاية ميلة
التدعيم	حصن قوراية ببجاية، تقوية أربع مواقع تاريخية باب فوكه، باب سارزان، قبة سيدي تواتي، محراب مسجد ابن تومرت ببجاية، المسرح الروماني بقالمة
مخططات الحفظ	مخطط حفظ التراثاً لبجاية، مخطط حفظ تلمسان، معالم المنصورة بتلمسان، ندرومة، قرية آيت القايد بتيزي وزو، قصر البوخاري، المدينة العتيقة المدية، قصبة مستغانم، قصر ورقلة، قصر تماسين، حي سيدي الهواري بوهران، زموري البحري ببومرداس، قصر تمرنة بوادي سوف، الاحياء القديمة لمدينة وادي سوف، المدينة القديمة مليانة، قصر مغرار بولاية النعامة، قصر تيوت بولاية النعامة
مخططات الحماية والتثمين	المواقع الآثرية: لامباز، تيمقاد، امدغاسن، زانة، جميلة، موقع تيبازة، شرشال، اضرحة الجدار بفرندة، وموقع تيهرت تاقدمت بتيارت، موقع كلمناطة تيارت، مواقع: عين سلطان، عين الحجر يوب بولاية سعيدة، موقع الركنية بقالمة، موقع تيديس، موقع أشير، موقع بورتيس ماغنيس بطيوة بوهران، مغارة مرجاجو، موقع مردوفة بالبيض، قصر فاطمة بالعيون ولاية الطارف، قنطرة مياه مادور بسوق أهراس، مدينة ميلة القديمة، موقع سفيسيفة بولاية النعامة، قصر بوتحيل بعين الصفراء ولاية النعامة، مواقع سيقا، ضريحاً سيفاكس، جزيرة رشغون وزاوية سيدي يعقوب بولاية عين تموشنت، القطاع المحفوظ لوادي ميزاب، ساحة الرحبة بغرداية، مقبرة بابا ولاد جمعة ومقبرة بابا صالح ومقبرة با عيسة علوان بغرداية
التأهيل	قصر الطويلة ولاية الأغواط، قصر تاغيت، القنادسة، بني عباس، موغال، كرزاز، بني ونيف، فندق الواحات الحمراء بأدرار، المسجد العتيق بالبويرة، مسجد آيت براهيم بالبويرة، موقع ازفون بتيزي وزو، مدرسة الحياة بجيجل، المدينة الرومانية تيبيليس بقالمة، اسوار قصبة قسنطينة، مسرح خميسة بسوق أهراس، قصر الآغا بولاية ميلة، ساقية سيدي سليمان وقصر متليلي بولاية غرداية، ساحة الرحبة بغرداية
الأشغال الاستعجالية	مدينة تنس العتيقة، قصر الطويلة ولاية الأغواط، المسجد العتيق بالأغواط، القصر العتيق تاجرونة ولاية الأغواط، دار عزيزة بالبليدة، قصبة مستغانم، موقع تيبازة، شرشال
انجاز لوحات ارشادية	محطات النقوش الصخرية بولاية الأغواط
التجهيز	قصر أحمد باي بقسنطينة، فندق الواحات الحمراء بأدرار، مسرح خميسة بسوق أهراس
أشغال الحفظ	حصن قوراية ببجاية، الأسوار البيزنطية بتبسة، بازيليك تبسة، موقع الرابطة وموقع شوبه بزياما المنصورية بجيجل، موقع تيسيليل بجيجل، قصر الباي بوهران، موقع واد مشيرا وموقع واد خلوف بولاية ميلة، مواقع:

	قرقرة، حمام ريغة، عبادية والروينة بولاية عين الدفلة
أشغال التثمين	الموقع الآثري تيمقاد، قنطرة المياه بسور الغزلان البويرة، بازيليك تبسة، المسرح الروماني بتبسة، مغارات ابن خلدون بفرندة تيارات، قصبة الجزائر، موقع هيبون، معالم المدينة القديمة قسنطينة، موقع تيديس، ضريحاً ماسينيسا، زاوية سيدي محمد الغراب بقسنطينة،
أشغال إعادة بناء، إعادة تشكيل	إعادة بناء الجزء السفلي من السويقة بقسنطينة
التشخيص	القالة القديمة
أشغال استكمال ترميم	قصر أحمد باي بقسنطينة، حصن سانتا كروز بوهران، قصر عسلة وقصر مغرار وقصر سفيسيفة بولاية النعامة

ان هذه المشاريع تمس عدة مدن تاريخية مثلما هو موضح في الجدول أعلاه، ومواقع ومعالم أثرية عبر التراب الوطني، بعضها تضم أكثر من معلم أثري ضمن المشروعاً الواحد، خاصاًة المشاريع التي تعنى بترميم القصور والمدن التاريخية، تم الانتهاء من ٢٢ مشروعاً من مجموعاً هذه المشاريع، ومنها أيضا ٤٥ مشروعاًا الأشغال أو الدراسة الخاصاًة به لا تزال جارية وهي قيد التنفيذ، و٣٥ مشروعاً انطلقت الدراسة أو الأشغال ثم توقفت العملية لأسباب تقنية في غالب الأحيان، بينما المتبقى من المشاريع تم تجميده.

ولعل من أهم مشاريع الترميم الكبرى التي عرفتها الجزائر نذكر: مشاريع ترميم معالم كل من: قصبة مدينة الجزائر، مدينة قسنطينة، مدينة تلمسان، قصبة بجاية قلعة الجزائر، وادي ميزاب، المساجد والزوايا التاريخية.

ان هذه المشاريع تعرف تقدما متباينا البعض من المعالم تم الانتهاء منها بشكل من تلمسان، وادي ميزاب، قصبة الجزائر، في حين تبقى أخرى جارية، وفى أغلب هذه العمليات كانت تحت إشراف مكاتب دراسات ومؤسسات ترميم جزائرية مع وجود أحيانا بعض الخبرات الأجنبية في بعض المشاريع.

خامساً: التثمين والاستغلال:

أ- التراث الآثري الجزائري ومقومات الجذب السياحي:

تزخر الجزائر بزخم أثري كبير، حيث سبق وان أشرنا إلى انه في آخر عملية إحصائية تم تحديد ١٥٢٩٢موقعا أثريا، منها ٠٧ مواقع مصنفة كتراث عالمي ما يجعلها تحتل المرتبة الثالثة عربيا، وحوالي المرتبة ٤٣ عالميا من حيث عدد المعالم والمواقع المصنفة في قائمة التراثاً العالمي، كما تضم 1043موقعا ومعلما مصنفا كتراثاً وطني.

ان هذا التراثاً يشكل أحد أهم المقومات السياحية ببلادنا، وهو يحظى بإقبال عدد جد مهم من الزوار سنويا، حيث يتجاوز عدد الزوار سنويا إلى المعالم والمواقع والمتاحف الآثرية مليونين زائر من داخل الوطن وخارجه، وهذا ما تثبته بعض الأرقام والإحصائيات المتوفرة لدينا والتي نوردها في ما يلي:

١- المواقع والمتاحف الآثرية التابعة للديوان:

الموقع / المتحف	٢٠١٢	٢٠١٣	٢٠١٤	٢٠١٥	٢٠١٦	٢٠١٧	٢٠١٨	٢٠١٩
متحف الطفل الجزائر	/	١٠٩٣	٥٥٠	/	٨٥	١١٣	٨٨	١٣٤
هيبون – عنابة	٣٣٦٢	٤٠٣٧	٣٦١٠	٣٢٨٩	٤٩٨٩	٧٢٩٦	٨١١٥	٥٥٤٤
تهودة – بسكرة	/	/	/	/	١٢٨٤	١٩٨١	١٦٣٢	١٢٦٧
برج المقراني	/	/	/	/	٧٤٨٨	٢٧٤٩	٢٨٤٦	٢٩٩٥
برج حمزة – البويرة	/	/	١٣٨	٤٦٣	٥٥٠	٢٠٣٧	١٥١١	٤٦٣
المتحف الجديد بشرشال	٦٥٥٨	١٧٤١	١١٩٩	٣٥٢٠	٢٥٨٠	٣٠٧٨	٤٩٨٢	٦٥٧
الحمامات بشرشال	١٣٣٨	٢٤٢١	٣٧٥١	٣٧٣٣	١٤٤٩	٨٦١	١٤٩٣	١٥٥٧
المسرح القديم بشرشال	/	/	/	/	/	/	٢٢٠	١٢٩
متحف شلف	٧٢٤	٩٥٦	٧٤١	٨٦١	٨٢٥	٣٤١	٣١١	٢٩٠
متحف تنس	٦٤٣	٦٣١	٨٤١	٤٣٢	٥٩٤	٤٧٨	٣٢٥	٣٥٧
قصر الباي قسنطينة	٢٢٦٨٨	١٦٠٧٨	٦٦٦٨	١٦٨٨٧	١٢٨١٤	١٥٢٩٨	١٩٤٣٥	٢١٥٥
تيديس	١٥٥٦٦	١٦٧٨٦	٦٦٩٥	٢١٢٨٩	١٦٤٠٥	١٥٥٤٥	١٨١٣٧	١٣٨٥٦

ماسينيسا	/	/	/	/	/	/	/	١٢٠٠
عين الناقة الجلفة	٤٣٥	٩٧٤	٨٨٣	٦٦١	٧٦٦	٦٢٢	٥٩٠	٣٣٧
كاف الدشرة الجلفة	٤٦٨	٢٨١	١٩٢	١١٣	١٣٣	١٢٠	٦٥	٠
خنق الهلال الجلفة	٩٥	٢٠٠	١٢٧	١٧٧	١٢٣	١٣	٠	٠
سيدي بوبكر الجلفة	١٥٢	٢٥٠	٣٣	٢٠٧	١١٧	١٠٥	٣١	٠
زكار الجلفة	١٢٤٠	١٤٥٦	١١٣٧	٤٢٦	٤٢١	٦٠٨	٣٨١	٤١٠
متحف جميلة	/	/	/	٢٧٨٧٥	٢٩١٦٧	٢٨٧٩٥	٤٠٦٦٣	٤٦٧٧٧
موقع جميلة	٤٣٠٧٢	٣٦٩٩١	٤٥٥٧٣	٧٩٥٠٧	٨٧٤١٨	٩٧٩٢٢	١٢٣٠٢٧	١٠٧٥١٦
الحديقة الآثرية قالمة	/	/	٢٥٦٣	٣٤٧٤	٢٥١٤	٢٤٦٤	٣٠٤٧	٢٨٠٣
المسرح قالمة	٤٥٣٩	١٠١٦٥	٩٣٦٨	١١٥٢٢	١١٤٣٧	١٥٧٩٣	١٩٩٩٢	١٧٣٣٣
تيبيليس قالمة	/	/	/	٣٧٨	٩٣٨	١٥٧٢	١٤٠٥	١٢٣٩
متحف كتامة جيجل	٤٨٠٠	٤٠٠١	٤٠١٧	٣٧٦٢	٣٦٢٥	٤٠٦٤	٣٣٠٧	٣٠٦٠
متحف الأغواط	/	/	/	٩٣١	١٠٠٨	١٤٩٨	٣٨٦٠	/
متحف تازولت	٣٧٥٦	١٨٦٥	١٣٠٨	٩٧٤	١٦٣٦	٩٦١	١٢٧٩	١٨٣٣
متحف قلعة بني حماد	١٠٩٢٥	١٢٨٦٢	١٣٠٠١	١٩٦٣	١١٤٩	١١١١	١٣٧٩	٨٩٢
موقع قلعة بني حماد	/	/	/	١٦٦٢٤	١٣٣٨٨	١١٤٦٠	١١٧٥٩	٧٦٣١

أشير	/	/	١١٨٤	٤١٥	٤٤٩	٩٥	٢٧٤	٣٧٥
رابيدوم المدية	/	/	٦٦٦	٥٤٧	٤٣٤	٥١	٢٧٦	٣٥٣
مسجد سيدي غانم ميلة	/	/	٣٤٥٧	٣٠١٠	٢٤٩٠	١٩٨٤	٢٢٦١	٢٦٣٩
متحف مصنع أسلحة الأمير عبدالقادر مليانة	/	٧١٢	١٢٤٤	٥٩٧	٢٣١٤	٤٢٥	٢٥٤١	٢١٩١
برج الترك مستغانم	٤١٧	٩٥٦	٧٠٠	٣٦٦	٣٤٠	٢١٩١	٤٢٥	٨٣٩
قصر الباي بوهران	/	/	/	/	/	/	١٦٣١	٢٨٧٠
سانتا كروز وهران	/	/	٤٩٨٦	٢٤٩٦٩	٢١٤٥٦	٤٤٣٢٣	٥٣٣٦٤	٧٥٤٦٩
المتحف الصحراوي ورقلة	/	/	/	/	/	/	٤٧٢	٥٩٠
خميسة سوق أهراس	٧٧٤٣	١٠٥٢٨	٩٨٨٥	٨٢١٧	٦٦٥٥	٥٧٩٣	٥٧٨٧	٤١٧٧
مداورش سوق أهراس	١١١٥٢	١٣٨٤٣	١٣٩٩٣	٩٨١٣	٧٣٥٣	٥٧٨٨	٥٣٣٦	٤١٠٣
برج تمنفوست الجزائر	٤٨٠٨	٤١٧١	٤٤٤٣	١٠٢٩٨	٩٢٩٧	٧٢٢٢	٧٨٨٣	٧٣٥٠
البازيليكا بتبسة	٦٤٥	١١٢٠	٥٤٨	٤٠٧٦	٤٠٤٩	٤٠٥٩	٣٠٩٤	٦٤٣
الحديقة الآثرية بتبسة	١٩٣	٣٨٩	١٧٥	٦١٧	٤٠٤	٣١٠	٢٩٧	٤٨١

معبد مينارف بتبسة	٢٥٤٩	٣٩٧٩	٣٥٩٦	١٩٨٩	٢٧٣٩	١٦٩٥	٢١١٧	١٩٢٣
الجدار بفرندة	٩٧٦	٨٢٨	/	٤٢٨	٥٨٤	٣١٦٦	٥٩٦٦	٢١٠١
مغارات ابن خلدون	٥١٥	١١١١	/	٧٨	٦٩٨	١٥٧٥	٢٢٤٨	٧٧١
تيقزيرت	٤٨٢٧٠	٥٢٣٤٥	٥٢٩١٩	٣١٩٧٦	٣٣٨٣٥	٢٨٣٧٠	٢٦٧٧٩	٢٧١٣٧
موقع تيمقاد	١٢٨٥٧٦	١٠٩٢٩٣	٧٥٦٠٩	١٠٤٥٨٤	٩٧٦١٥	٨١٣١٧	٩٧٤٨١	٧٩٤٤٤
متحف تيمقاد	/	/	/	/	/	/	١٢٨٢٨	٣٥٢٣٨
مدغاسن	/	/	/	/	/	/	/	٤١١٤
الضريحاً الملكي تيبازة	١٠٠١٤٧	١٢٩٦٦٣	٨٤٦١٣	٦١١٩٢	٧٢٦٠٠	٧٣١١٢	٧٣٢٠٢	٨١٣٥٧
متحف تيبازة	١٧٣٥٩	١١٨٥٧٧	٩٤٧٩	١١١٢٠	١٤٢٣٨	٧٧٣٠	٨٠٣٣	٦٩٩٤
الحظيرة الشرقية	٤١٠١٤	٦٠٣٦١	٦٨٩٤٦	٦٤٦٢٢	٦٧٣٤٣	٥٥٦٥٠	٢٩٢٤٢	٢٤١١٥
الحظيرة الغربية	٢٩٢٦٣٨	٣٢٥١٨٨	٢٨٥٨٥٤	٢٨٨٥٩٣	٢٧٦٢٥٠	٢٦٧٤٩٨	٢٣٦٠٨٦	٢٠٨٦١٠
قصر المشور	/	١٣٥٥٠	٤١٤٠٠	٣١٠٧٦	٤٩٠٢٧	٣٣٠٦٠	٣٦٦٠٩	٢٨٨٣٣
المنصورة تلمسان	/	٩٣٠٠٠	٣٦٤٥٠	٥٤٩٨٣	٨٢٠٦٨	٣٨٨٧٣	٤٥١٩٦	٣٥٦٠٢
جامع المشور	/	٢١١٠٠	٧٣٥٠	٩٦١٩	/	/	/	/
سيدي بومدين	/	٤٢٧٠٠	١٤٠٥٠	٣٢٩٩٣	٢٩٩٦٤	٢٣٣٣٨	١٥٨٠٣	١٣٦٢٠
المجموعاً	**٧٧٧٦٣٥**	**١١١٧٩٦٤**	**٨٢٣٩٢٢**	**٩٤٥٥٩٦**	**٩٨١٦٩٩**	**٩٠٠٩١٠**	**٩٤٢٤١١**	**٨٧٢٣٧٤**

٢- المتاحف الوطنية:

المتحف	٢٠١٧	٢٠١٨	٢٠١٩
المتحف العمومي الوطني للفنون الجميلة بالجزائر	٨٨٤١	١١٩٠٥	١١٦٩٤
المتحف العمومي الوطني للآثار القديمة بالجزائر	٥٥٠٠	٤٨٧٨	١٨٥٦
المتحف العمومي الوطني للفنون و التقاليد الشعبية بالجزائر	٦٧٦٣	١٧٢٩٤	١٢٣٩٩
المتحف العمومي الوطني باردو بالجزائر	١٠٤٥٥	١٩٧٢٧	١٨٥٦٥
المتحف العمومي الوطني للزخرفة و المنمنمات و فن الخط بالجزائر	٨٤٥٢	١٣٠٧٨	١٥٥٦٣
المتحف العمومي الوطني للفن الحديث و المعاصر بالجزائر	٨٨٥٦	٥٢٨٠	٥١٦٤
المتحف العمومي الوطني البحري بالجزائر	٢٩٥	٣٣٣	٢٧٥
المتحف العمومي الوطني زبانة بوهران	٤٣٩١٧	٥٨٣٤٦	٥٣٢٠٢
المتحف العمومي الوطني لسطيف	١١١٨٣	١٨٨٥٠	١٧٥٩١
المتحف العمومي الوطني سيرتا	٨٤٠٨	١٢٦٢٨	١٠٦٠٦
المتحف العمومي الوطني نصر الدين ديني ببوسعادة	٣٠٣٠	٤٤١٣	٣٥٠٦
المتحف العمومي الوطني بشرشال	٤٣٤٧	٥٩٨٣	١٨١٢٠
المتحف العمومي الوطني بخنشلة	٥٣١	٥٤٦	٧٢٧
المتحف العمومي الوطني للفنون و التقاليد الشعبية بالمدية	٢٣٦	٤١٦	٢٥٨
المتحف العمومي الوطني بالمنيعة	١١٣٥	١٥٣٨	٨٦٩
المتحف العمومي الوطني بتبسة	٥٢٥	٦٥٩	٦٠٥
المتحف العمومي الوطني للفن و التاريخ لمدينة تلمسان	٥٣٣٨	٤٧١٢	١٦٥٠
المتحف العمومي الوطني للخط الإسلامي بتلمسان	٣٢٥٧	٣٥٥٦	٤١٤٢
المجموع	**١٣١,٠٦٩**	**١٨٤,١٤٢**	**١٧٦,٧٩٢**

مع الإشارة إلى ان هذه الإحصائيات تخص فقط عدد الزوار الذين يدفعون قيمة التذاكر دون احتساب الزوار الآخرون المعفيين من التذاكر سواء بالنسبة للمتاحف أو المواقع الآثرية أو المواقع والمعالم التابعة للحظائر الثقافية، كما انها لا تشمل جميع المتاحف والدواوين والحظائر، حيث لا نملك في ما توفر لدينا من معطيات الإحصائيات الخاصاًة بشكل من المؤسسات التالية:

- المتحف العمومي الوطني للفنون و التعابير الثقافية التقليدية بقسنطينة
- المتحف العمومي الوطني للفن الحديث و المعاصر بمدينة وهران

- المتحف العمومي الوطني للآثار الإسلامية لمدينة تلمسان
- المتحف العمومي الوطني بالشلف
- مركز التفسير ذي الطابع المتحفي للباس الجزائري التقليدي والممارسات الشعبية في إطار إحياء الأعياد والمناسبات الإسلامية بتلمسان.
- دواوين الحظائر الثقافية: للأهقار، التاسلي، تيندوف، توات قورارة تيديكلت، وادي ميزاب، الأطلس الصحراوي

ان هذه الإحصائيات الخاصاًة بعدد الزوار هي تضم كل الفئات العمرية، زوار محليين وأجانباً، دون احتساب الفئات المعفاة من دفع التذاكر بالنسبة للمواقع الآثرية التابعة للديوان، وإذا ما فصلنا أكثر في هذا الجانب يمكن تقديم إحصائيات خاصة ببعض المتاحف الوطنية (١٣ متحف) ومتاحف المواقع الآثرية (١٤ متحف) لتقديم صورة حول طبيعة الزوار ومختلف الفئات كما يلي:

	الفئات	٢٠١٤	٢٠١٥	٢٠١٦	٢٠١٧	٢٠١٨	٢٠١٩	٢٠٢٠
المتاحف الوطنية بشكل من: الباردو، سيرتا، زبانة، بوسعادة، شرشال، خنشلة، المدية، سطيف، الآثار القديمة والفنون الإسلامية، الزخرفة والمنمنمات وفن الخط، الحديث والمعاصر بالجزائر، الفن والتاريخ، الخط الإسلامي بتلمسان	التلاميذ	٢٠١٦١	١٦٩٢٦	١٥٣٠٦	١٧٥٣٤	٢٣٣٢٦	٢٨١٩٨	٩٤٨١
	الوفود الرسمية	٢٨٤٩	٢٥٤٧	٢٠٨١	١٩٩٣	٢٦٠٤	١٥٢٢	١٩٨
	المحليون	١٢٠٨٤٢	٦٦٦٩٥	٦١٤٥١	٩٧١٩١	١١٥١٧٨	٩٢١٤٢	٨٨٩٠
	الأجانب	١٩٥٩٥	٧٧١٠	٦٧٠١	٧١٥٠	١١٣٠٥	١٢٦٢٧	١١٧٩
	المجموع	**١٦٣٤٤٧**	**٩٣٨٧٨**	**٨٥٥٣٩**	**١٢٣٨٦٨**	**١٥٢٤١٣**	**١٣٤٤٨٩**	**١٩٧٤٨**
متاحف المواقع بشكل من: هيبون، شرشال، شلف، جميلة، جيجل، الأغواط، تازولت، الحضنة، ورقلة، معبد مينارف، تيمقاد، تيبازة، المشور، برج حمزة	التلاميذ	١٨٢٤	٨٦٩٩	٢١٨٣٣	١٩٤٤٦	٣٠٨٣٦	٤٤٦٠٧	٥٥٢٣
	الوفود الرسمية	٧٩١	٢٠٢	٣٥٤	٣٨٥	٤١٧	٣٣٣	١٢٤
	المحليون	٤٩٣٣٠٤	٤٤٥٠٥٧	٤٤٣٢٠٤	٤١١٠٢٧	٣٧٩٤٨٠	٣٥٦٥٧٩	١٧١٤٣٤
	الأجانباً	١٩٧٣	٢١٣٢	٢٥٨٢	٢٣٢٧٢	٢٦١٣٩	٢٤٥١٢	٤١٤٥
	المجموع	**٤٩٧٨٩٢**	**٤٥٦٠٩٠**	**٤٦٧٩٧٣**	**٤٥٤١٣٠**	**٤٣٦٨٧٢**	**٤٢٦٠٣١**	**١٨١٢٢٦**

المجموع العام	٦٦١٣٣٩	٥٤٩٩٦٨	٥٥٣٥١٢	٥٧٧٩٩٨	٥٨٩٢٨٥	٥٦٠٥٢٠	٢٠٠٩٧٤

ان هذا العدد من الزوار يؤكد بشكل جلي على ان التراث الآثري الجزائري يشكل مركز جذب سياحي في غاية الأهمية داخليا وخارجيا لما يتسم به من عمق تاريخي موغل في أقدم العصور، وتنوع أثري وثقافي وفني كبير، وانتشار جغرافي واسع يتوزع على مختلف ولايات الوطن، لدرجة انه لا توجد ولا ولاية من دون معالم أو مواقع أثرية ضمن المسار السياحي، فضلا عن البعد الروحي بما يشمله من زوايا ومزارات ذات مكانة روحية كبيرة في نفوس أتباعها من داخل الوطن وخارجه على غرار الزاوية التيجانية.

ب- استراتيجية تثمين دور التراثاً الثقافي في التنمية الاقتصادية:

بعد تبني وزارة الثقافة والفنون لإستراتيجية جديدة تستهدف إلى تثمين التراث الثقافي وتأهيله ليصبح دعامة إضافية للتنمية المحلية، وبناء اقتصاد وطني حقيقي بعيدا عن المحروقات التي ترتبط بالسوق العالمية، وتتأثر بها سلباً وإيجاباً، ما يرهن اقتصاد بلادنا بالتغيرات العالمية الطارئة، ولان الجزائر تضم تراثاً أثرياً ومتنوعا، يعود عمقه التاريخي إلى ٢،٤مليون سنة ما يجعل منها ثاني أقدم محطة لمهد البشرية في العالم، مرورا بحضارات عديدة لعصور ما قبل التاريخ والقديمة والوسيطة فالحديثة إلى الفترة المعاصرة، وما من فترة إلا ولها من المواقع والمعالم الآثرية التي لا تزال باقية شاهدة عليها، منها ما هو مصنف كتراث عالمي والبالغ عددها ٠٧ مواقع، ومنها ١٠٤٣ موقع مصنف ضمن قائمة التراث الوطني دون الحديث عن المواقع والمعالم غير المصنفة التي تتجاوز ١٤ آلاف موقعا ومعلما أثريا.

ان هذا العدد الهائل من المواقع والمعالم الآثرية في نسبة كبيرة منها – خاصة ذات الأهمية الكبيرة- مسندة مهمة تسييرها واستغلالها إلى الديوان الوطني لتسيير واستغلال الممتلكات الثقافية المحمية، حيث يسهر الديوان على تسيير ١٢٨ موقع أثري، و٢٨ متحف موقع أثري، تتوزع فروعاًه على ٤٠ ولاية، ما يشكل أكبر مؤسسة وطنية تعني بحماية وتسيير التراثاً الثقافي المادي.

وإذا كانت حماية التراث وصيانته تتقاسمه عدة هيئات، إلا ان دور الاستغلال الصناعي والتجاري لهذا التراث منوط للديوان دون غيره من المؤسسات باعتباره مؤسسة عمومية ذات طابع صناعي وتجاري، وعليه تعول الوزارة الوصية على الديوان كثيرا في تفعيل الإستراتيجية الجديدة لتثمين التراث الآثري واستغلاله للمساهمة في خلق الثروة وتحريك عجلة التنمية المحلية والوطنية.

ومن أجل ضبط معالم هذه الاستراتيجية كانت وزارة الثقافة منذ شهر فيفري٢٠٢٠ بتشكيل ورشات وخلايا تفكير، لتنتهي بالشروع في الإجراءات العملية والميدانية، بدءاً بتقديم بمراجعة ودعم المنظومة القانونية، ثم استحداث دفاتر شروط لدى المؤسسات الفاعلة في التراث الثقافي تسمح للمتعاملين الخواص ومختلف المؤسسات بالاستثمار ضمن حقل التراث الثقافي، حيث تم تخصيص هياكل وفضاءات لتوفير الخدمات الأساسية لفائدة السياح تنشط في مجال بيع وانتاج الصناعات التقليدية، مقاهي ومطاعم مخصصة

للأكلات التقليدية، محلات تصوير باللباس التقليدي والتاريخي، فضاءات العرض الثلاثي الأبعاد(الزيارة الإفتراضية)، مساحات للعب الأطفال، خلق مسارات ثقافية سياحية.

ان توفير هذه الخدمات من دون شك سيسهم في الرفع من عدد الزوار من داخل الوطن وخارجه إلى المواقع والمعالم والمتاحف الآثرية، الأمر الذي سينعكس على المردود المالي لمؤسسات التراث، إضافة إلى خلق حركية اقتصادية في المحيط العمراني، ومنه المساهمة في دعم التنمية الاقتصادية محليا ووطنيا.

وفي إطار هذه الإستراتيجية الجديدة قام الديوان بتحديد وضبط بطاقات تقنية لاستغلال الهياكل والفضاءات المتاحة في المواقع والمعالم والمتاحف الآثرية الموضوعة تحت تصرفه، استغلال تخلق من خلاله فضاءات ثقافية صناعية وتجارية في شكل مركز تفسير متعدد الاستغلال، وإعداد دفتر شروط مخصص لهذا الغرض.

ولعل أحسن نموذج لهذا المركز هو مشروعاً استغلال فيلا أونجيلفي بالموقع الآثري تيبازة، التي شهدت منذ سنوات قليلة عملية إعادة تهيئة وتأهيل، استغلت في قسماً منها كمكتبة، إلى ان تم اقتراح استغلالها كمركز تفسير يضم مرافق متعددة، إدارية ثقافية وصناعية تجارية، وهو النموذج الذي يسعى الديوان إلى تعميمه على باقي المواقع الآثرية، وفي ما يلي عرض لهذا المشروعاً النموذجي:

١- مركز التفسير بفيلا أونجيلفي:

مركز التفسير بالموقع الآثري تيبازة عبارة عن فيلا شيدت خلال الحقبة الاستعمارية، كانت تعرف باسم فيلا أونجيلفي(الصورة ١)، تم تهيئته مؤخرا، وتخصيصه ليكون مركز تفسير يضم مرافق متعددة، ويقدم خدمات متنوعة: إدارية، ثقافية وصناعية وتجارية.

المرافق الإدارية: تكون في شكل مكاتب تخصص لإدارة وتسيير المركز التفسيري والإشراف على إدارة ومن الموقع الآثري بصفة عامة.

المرافق الثقافية:

- قاعة استقبال وتوجيه تقدم للزوار بطاقة تعريفية حول المتحف والموقع الآثري والخدمات التي يقدمها لهم(الصورة ٤،٥).
- متحف افتراضي يكون ضمن قاعة تخصص لعرض الزيارة الإفتراضية بتكنولوجيات حديثة تضمن للزائر القيام بزيارة افتراضية إلى الموقع الآثري، تعرض فيه الصور الحالية للموقع الآثري والصورة الافتراضية التي كان عليها قبل اندثاره، أي تتيح للزائر التجول في المدينة الآثرية وفق الصورة التاريخية التي كانت عليها انذاك(الصورة ٣).
- مكتبة لعرض أهم الأبحاث المنشورة حول الموقع الآثري، وذلك بقصد منح فرصة أكبر للزائر تسمح له بالتعرف أكثر على الموقع الآثري، ومواقع أثرية أخرى تزخر بها الجزائر مما يخلق فيه الرغبة في زيارتها،

وفي جانباً من هذه المكتبة يخصص الديوان فضاء لبيع الكتب والمنشورات التي طبعها حول التراث الآثري الجزائري على غرار دليل وقرص حول كل من: تيبازة، الحصن العثماني تمنفوست، ومنشورات أخرى يمكن للديوان بيعها على غرار الدليل الآثري لكل من المواقع الآثرية: تيمقاد، جميلة، تيبازة، تيديس وغيرها.

– قاعة عرض تكون مخصصة للمعارض الدائمة والمؤقتة سواء التي يقيمها الديوان أو مؤسسات وفاعلين آخرون مقابل التعاقد معهم وفق دفتر شروط يضمن حقوق الديوان المادية وغيرها.

– قاعة لبيع الهدايا والتحف الفنية التي تنتجها الورشات الحرفية والفنية التي يعمل الديوان على إعادة بعثها في بعض المواقع على غرار ورشة فرع الديوان بقسنطينة والمخصصة للرسم على القماش، والزجاج، والخزف والنحت على الخشب، والورشة الحرفية لفرع الديوان بشرشال المخصصة لإعادة انتاج تحف بالفخار والجبس والفسيفساء، واستحداث ورشات حرفية أخرى في مواقع أثرية تتوافر على هياكل مهيأة على غرار موقع تيبازة، وبرج المقراني بولاية برج بوعريريج.

– قاعة مخصصة للاجتماعات والندوات تستغل من طرف الديوان في نشاطاته أو تؤجر لفائدة مؤسسات وفاعلين آخرون وفق دفتر شروط يضمن حقوق الديوان المادية وغيرها.

المرافق الصناعية والتجارية:

–ورشات حرفية وفنية خاصة بإعادة صنع تحف أثرية وفق ما يقتضيه المرسوم التنفيذي الخاص بالديوان، مع التذكير هنا بالورشة الحرفية التي تم تفعيلها قسنطينة، في حين تنتظر ورشة شرشال تفعيلها عن قريب، والعمل على فتح ورش أخرى بفيلا اونجيلفي بتيبازة في الجناح الغربي من الساحة(الصورة ٢).

–استوديو تصوير فوتوغرافي باللباس التاريخي والتقليدي التراثي على غرار ما هو معمول به في مواقع أثرية عالمية بشكل من تركيا ومصر وغيرها، وهي تستهدف إلى غرس الثقافة التاريخية من جهة، والتعريف باللباس التقليدي الجزائري من جهة أخرى، يتم تأجيره في المرحلة الأولى لفائدة متعاملين خواص وفق دفتر شروط يضمن حقوق الديوان المادية وغيرها بعد الإعلان عن مزايدة وفق ما يقتضيه قانون الصفقات العمومية.

–مطعم تراثاًي خاصاً بتقديم وجبات أكل وأطباق من التراثاً الجزائري يؤجر وفق دفتر شروط للمتعاملين الخواص وغيرهم بعد الإعلان عن مزايدة(الصورة ٦).

–مقهى يخصص كفضاء لراحة الزوار وتناول القهوة والشاي والمكسرات...يؤجر وفق دفتر شروط للمتعاملين الخواص وغيرهم بعد الإعلان عن مزايدة.

٢/ نظرة عامة حول باقي هياكل وفضاءات الديوان ومشاريع استغلالها:

يمتلك الديوان هياكل أثرية وأخرى حديثة وفضاءات عديدة، فأما بالنسبة **للهياكل الحديثة** التي هي في شكل بنايات حديثة غير مستغلة فهي عديدة أهمها: البناية الموجودة في الضريح الملكي بتيبازة، موقع مداوروش بسوق أهراس، وهياكل أخرى بتيمقاد، جميلة، سيقوس، الركنية، هيبون، برج تمنفوست، قلعة الداي بالجزائر، متحف تازة بتيسمسيلت، متحف كتامة بجيجل.

الهياكل الآثرية: هناك معالم أثرية تضم قاعات وغرفاً عديدة يخصص جانباً منها للاستغلال والإيجار ما يسمح بتوفير الخدمات اللازمة للزوار، ويتعلق الأمر بعدة معالم على غرار قلعة الداي، برج اسطنبول ببرج الكيفان الجزائر، قصبة وبرج موسى ببجاية، حصن سانتا كروز بوهران، كنيسة عين البيضاء بأم البواقي، برج المقراني ببرج بوعريريج.

الفضاءات: تمتلك أغلب المواقع والمعالم الآثرية مساحات خالية من الآثار يمكن استغلالها كفضاءات تؤجر لشغل نشاطات خدماتية وتجارية، وقد لمسنا رغبة كبيرة لدى المتعاملين الخواص لإيجار هذه المساحات واستغلالها، وذلك من خلال إقامة خيم للشاي والأكلات التقليدية وبيع الهدايا والمصنوعات التقليدية، ومساحات لألعاب الأطفال ذات النوع الذي لا يؤثر على الموقع الآثري، وعروض أخرى لأصحاب الأحصنة والإبل التي في الغالب ما يستغلها الزوار للتصوير، دون ان ننسى الأرضيات ذات المساحات الكبيرة التي يمكن تأجيرها لأغراض مختلفة ذات طابع ثقافي صناعي وتجاري.

وفي ما يلي عرض بطاقة تقنية لكل الهياكل والفضاءات التي باشر الديوان إجراءات عرض استغلالها على مختلف المؤسسات والخواص وفق دفتر شروط مصادق عليه من قبل مجلس إدارة الديوان، والمصالح المختصة بوزارة الثقافة والفنون، وتم الحصول على رخصة استغلالها من طرف الوزارة الوصية:

	الولاية	اسم الموقع / المعلم الآثري	طبيعة الفضاء المخصص للاستغلال
٠١	ولاية برج بوعريريج	برج المقراني	اقبية، قاعات أثرية، ساحات
٠٢	ولاية وهران	برج سانتا كروز	القاعات الداخلية
٠٣	ولاية الجزائر	برج اسطنبول بلدية برج الكيفان	معلم أثري
٠٤	ولاية سطيف	موقع جميلة الآثري بلدية جميلة	المساحة الخضراء
٠٥	ولاية ورقلة	المتحف الصحراوي	ساحة
٠٦	ولاية بجاية	قلعة بجاية	محلات و بنايات
٠٧	ولاية سوق أهراس	موقع مداوروش الآثري	غرفاً بناية حديثة
٠٨	ولاية بجاية	باب البحر	حديقة المعلم الآثري
٠٩	ولاية تيبازة	فندق بوريفاج بالموقع الآثري تيبازة	طابق أرضي، حديقة
١٠	ولاية ام البواقي	الحديقة الآثرية بمدينة سيقوس	مساحة خضراء
١١	ولاية تبسة	معبد مينارف بمدينة تبسة	معلم أثري
١٢	ولاية باتنة	الموقع الآثري تيمقاد	بنايات حديثة بمدخل الموقع
١٣	ولاية تيسمسيلت	مقر فرع الديوان	بنايات حديثة

١٤	ولاية تيبازة	الضريحاً الملكي الموريتاني	بناية حديثة بجوار المعلم، ساحة وفضاء واسع
١٥	ولاية قالمة	موقع الركنية الآثري	محلات حديثة
١٦	ولاية بجاية	برج موسى	محل ، مساحات خضراء
١٧	ولاية تلمسان	قصر المشور بمدينة تلمسان	٠٣ محلات ، مساحات خضراء
١٨	ولاية تلمسان	موقع المنصورة الآثري بمدينة تلمسان	مساحات خضراء وفضاء واسع
١٩	ولاية عين الدفلة	متحف أسلحة الأمير عبدالقادر بمدينة ملیانة	معلم أثري ، تجهيزات مقهى
٢٠	ولاية تيزي وزو	الموقع الآثري تيقزيرت	فضاء مفتوح على شاطئ البحر
٢١	ولاية شلف	قاعة سينما مدينة تنس	بناية حديثة
٢٢	ولاية تبسة	قاعة سينما المغرب بمدينة تبسة	بناية حديثة
٢٣	ولاية قسنطينة	ضريحاً ماسينيسا بالخروب	فضاء مفتوح
٢٤	ولاية معسكر	دار القيادة الأمر عبدالقادر	ساحة المتحف
٢٥	ولاية معسكر	زمالة الأمير عبدالقادر	فضاء مفتوح
٢٦	ولاية الجزائر	قلعة الداي (دار السلطان)	أقبية وهياكل أثرية أخرى
٢٧	ولاية الجزائر	دار عززة	حديقة المعلم
٢٨	ولاية تيارت	أضرحة الجدار	فضاء مفتوح
٢٩	ولاية تيبازة	الموقع الآثري الحمدانية	فضاء مفتوح على شاطئ البحر
٣٠	ولاية تيبازة	الموقع الآثري شرشال	فضاء مفتوح
٣١	ولاية المسيلة	الموقع الآثري قلعة بني حماد	فضاء مفتوح
٣٢	ولاية جيجل	متحف كتامة	بناية حديثة
٣٣	ولاية عنابة	الموقع الآثري هيبون	فضاء مفتوح
٣٤	ولاية مستغانم	برج الترك	ساحة

ان هذه المواقع والمعالم لكل منها طبيعته وعناصر الجذب الخاصاًة به، فعلى سبيل المثال الموقع الآثري تيقزيرت وبرج اسطنبول والموقع الآثري الحمدانية كلها مواقع ذات فضاءات مفتوحة على شاطئ البحر مباشرة، مما يجعلها تمتلك عنصر جذب سياحي كبير خاصاًة خلال موسم الاصطياف، وعليه يمكن إيجار مثل هذه الفضاءات لتركيب محلات خشبية جاهزة.

في حين هناك معالم وقصور أثرية تستهوي المؤسسات الخاصة بتنظيم الحفلات والعروض لاستغلال فضاءات هذه المعالم التراثية التي تستقطب الزوار، وقد شرع الديوان في مثل هذا المسعى وقام عدة مرات بإيجار فضاءات قلعة الداي بدار السلطان ودار الصوف وبرج تمنفوست بالجزائر، وقصر الباي بوهران، لمؤسسات ووكالات سياحية لتنظيم لقاءات إدارية وعلمية وثقافية وترفيهية، كما سبق له وان أجر فضاءات التوسعة الجديدة بمتحف كتامة لمكتبات ودور النشر لإقامة معارض بيع الكتاب، ونفس الشيء بالنسبة للمعلم الآثري المسمى بكنيسة عين البيضاء بولاية أم البواقي، كما تم إيجار فضاءات المسرح الآثري قالمة لتنظيم أمسيات ثقافية وفنية لمتعاملين خواص.

الديوان أيضا كان باشر إجراءات الإعلان عن المزايدات لإيجار عدة هياكل وفضاءات بشكل قصر المشور بتلمسان، وفيلا أونجيلفي وفندق بوريفاج بتيبازة، في حين تبقى العملية سارية لتشمل باقي الهياكل والفضاءات بعد استكمال كافة الإجراءات الإدارية بدءاً من الحصول على رخصة الاستغلال من طرف الوزارة الوصية، ثم الحصول على السعر الإفتتاحي من مصالح مديرية أملاك الدولة لكل ولاية، وبعدها تبدأ إجراءات الإعلان عن المزايدة لكل معلم أو موقع على حدا.

ج- شروط الاستغلال:

تم إعداد شروط الاستغلال الهياكل والفضاءات التابعة للديوان بالاعتماد أساسا على قانون حماية التراثاً الثقافي ٩٨/٠٤ كمرجع قانوني، وهي تستهدف إلى ضمان حماية الممتلكات الثقافية من جميع المخاطر التي قد تتعرض لها من جراء عملية الاستغلال، وقد تم عرض هذه الشروط في البداية للدراسة على مجلس الإدارة والمصالح المعنية بالوزارة الوصية وتم المصادقة عليها من قبل الهيئات المعنية، وهي تشمل النقاط التالية:

١- يمنع منعا باتا القيام بأشغال الحفر داخل الموقع أو القيام بأي نشاط يمس بسلامة الآثار؛
٢- يمنع منعا باتا القيام بأي إشهار لأي منتوج بداخل المحل؛
٣- يمنع منعا باتا القيام بأية ضجة في النهار أو الليل أو المبالغة في حجم صوت الموسيقى؛
٤- السماح لأعوان الديوان بالقيام بمهمهم و دوراتهم المنية؛
٥- السماع لأعوان وضباط المراقبة القيام بعملهم؛
٦- يسمح للمستأجر باستغلال الفضاء المحدد في المزايدة أو في العقد فقط.
٧- تهيئة المحل أو الفضاء خاضعة إلى ترخيص كتابي مسبق و المتابعة من الديوان؛
٨- حسن الاستقبال واحترام آداب خدمة الزبائن.
٩- ارتداء لباس نظامي حسب طبيعة كل نشاط استثماري.
١٠-من الممتلكات الموجودة بالمحل من السرقة و التلف ليس من مسؤولية الديوان؛
١١-وضع بطاقات مهنية للعمال والمستأجر؛

١٢-الالتزام الكامل بالنظافة داخل و خارج المحل؛

١٣-عدم المساس بالأخلاق والآداب العامة والابتعاد عن كل ما هو منافٍ لهما.

١٤-دفع مبلغ الإيجار وكفالة العقد في يوم إمضاء العقد، عن طريق الشيكات البنكية أو عن طريق التحويل المصرفي إلى الحساب الخاصاً بالديوان.

١٥- يطلب من المؤجر القيام بتأمين المحل وتجهيزاته ضد الحريق والمخاطر التقليدية على المؤجر خلال فترة سريان العقد؛

١٦-يمنع بيع صور الآثار والتحف التقليدية والكتب والدلائل الآثرية، كما يمنع كل بيع لا علاقة له بنشاط إيجار؛

د- طبيعة النشاطات الخاصاًة بالاستغلال:

- انشاء متاحف وقاعات عرض للزيارات الافتراضية(الصورة ٣)، ويتم انشاء هذه المتاحف من خلال التعاقد بما يضمن مصلحة الديوان المادية وغيرها مع أصحاب المؤسسات الناشئة المهتمة بهذا المجال، وفي هذا الإطار قدم أصحاب مشاريع للديوان أعمالهم البعض منها قيد التعاقد والتجسيد على غرار مشروعاً الزيارة الافتراضية للموقع الآثري تيبازة، تيمقاد، قصبة الجزائر، ومتحف هيبون، كما ان الديوان هو الآخر لديه فريق يعمل على تحضير زيارة افتراضية لعدة معالم ومواقع أثرية، مثل زيارة افتراضية لكل من الضريحاً الملكي بتيبازة، حصن سانتا كروز بوهران، ومعصرة الزيتون القديمة بتبسة.

- ورشات حرفية لإعادة انتاج التحف وبيعها للزوار(الصورة ٢)، وفي هذا الإطار سبق للديوان وان أقام ورشة حرفية على مستوى قصر أحمد باي بقسنطينة، وورشة على مستوى متحف شرشال، وكلاهما تنتجان تحفا في غاية الأهمية خزفية، يعاد من خلالها رسم لوحات وإعادة تشكيل تحف أثرية من الفخار، الجبس، الخشب، الزجاج، الرخام، الفسيفساء، الرسم على الكتان وغيرها، كما تسمح هذه الورش خاصة للحرفيين والفنانين بايجار فضاءات الديوان لانتاج وبيع مشغولاتهم الحرفية والفنية للزوار خاصة في المواقع الآثرية التي تحظى بعدد معتبر من الزوار على غرار تيبازة، تيمقاد، جميلة، سانتا كروز وغيرها.

- مطاعم وقاعات كافيتيريا الأطباق التقليدية(الصورة ٦)، تعد مثل هذه المرافق في غاية الأهمية بالمواقع الآثرية التي تقع معزولة عن المحيط العمراني على الخصوص، والهدف منها توفير خدمات أساسية للزوار من جهة، ومن جهة أخرى تقديم أطباق تقليدية للتعريف بالتراث اللامادي الذي تزخر به بلادنا وهو الآخر يشكل عنصر جذب مهم للزوار لما تحظى به مثل هذه الأطباق من إقبال سواء من داخل الوطن أو خارجه.

- محلات بيع مستهلكات وخدمات أساسية، يسجل عمال الديوان الوطني لتسيير واستغلال الممتلكات الثقافية المحمية امتعاض الكثير من الزوار من عدم توفر المواقع الآثرية على مثل هذه المرافق التي تقدم لهم خدمات أساسية وضرورية تمكنهم من قضاء أوقات مريحة بالمواقع الآثرية ولأطول وقت، خاصاًة محلات بيع المواد الاستهلاكية والإتصالات ودورات المياه.

– محلات بيع الهدايا والتحف التذكارية(انظر الصورة رقم ٠٢،٠٧)، هي الأخرى من المرافق الخدماتية الضرورية بالنسبة للزائر وتوفرها في المواقع الآثرية في غاية الأهمية لما لها من دور كبير في استقطاب السياح وفضاء مناسب للبيع وعرض الحرفيين والفنانين لأعمالهم ومشغولاتهم الحرفية التي هي في حد ذاتها تراثاًا لكونها تمثل تراكمات للممارسات حرف إبداعية فنية تقليدية في الفخار والمعادن والجبس واللوحات الفنية وغيرها.

– ستوديوهات التصوير باللباس التراثي والتقليدي، تحظى مثل هذه الخدمات بإقبال كبير من قبل السياح، الذين لديهم رغبة في ارتداء ألبسة تاريخية أو تقليدية تعبر عن لباس حقبة تاريخية معينة مثل الألبسة الرومانية أو الفترة الإسلامية والعثمانية أو اللباس الجزائري التقليدي، وعليه فانه من الضروري فتح المجال أمام المتعاملين المختصين لتوفير هذه الخدمة على مستوى المواقع الثرية، وهو المسعى الذي باشره الديوان من خلال التعاقد مع متعامل خاصاً لفتح ستوديو تصوير باللباس الروماني بفيلا أونجيلي بتيبازة.

– فضاء للترفيه وألعاب الأطفال(انظر الصورة رقم ٠٨)، وهي أحد عناصر الجذب السياحي التي تستقطب عددا كبيرا من الزوار خاصاًة العائلات، على ان تكون مثل هذه الفضاءات في المساحات الخضراء والغابات المحيطة بالمواقع الثرية وضمن حيزها ولا توجد بها بقايا أثرية على غرار الساحة التي نجدها في كل من الموقع الآثري جميلة، المنصورة بتلمسان، هيبون بعنابة، تازولت بباتنة وغيرها، كما ينبغي ان تكون الهياكل جاهزة ومركبة وليس لها أي تأثير على الآثار المجاورة سواء من تأثير الاهتزاز أو الأصوات الصاخبة.

– تنظيم العروض الفنية والثقافية، كنا أشرنا إليها أعلاه والتي يمتلك الديوان تجربة في هذا الإطار بحيث يقوم بإيجار فضاءات وخاصاًة القصور والمسارح الآثرية لمتعاملين ومؤسسات لتنظيم ندوات ولقاءات إدارية ومهنية وعلمية وثقافية وترفيهية لفائدة عدد مضبوط ومحدد من الزوار.

– التصوير السينمائي، هو الآخر من النشاطات المهمة التي تدخل ضمن الاستغلال، حيث تقوم العديد من الأعمال السينمائية على تصوير لمشاهد ضمن معالم أثرية خاصاًة القصور أو المواقع الآثرية، وللديوان في هذا المجال خبرة، حيث سبق له ان تعاقد مع عدة مؤسسات لتصوير أعمال سينيمائية بقلعة المشور والمنصورة تلمسان، وسانتا كروز بوهران، وقلعة الداي بالجزائر، وباب البحر ببجاية وغيرها، وهي بالإضافة إلى كونها تدر دخلاً معتبرا للديوان إلا انها تعد أداة ترويج فعالة للتراثاً الآثري وعلى نطاق أوسع داخل الوطن وخارجه.

الخاتمة:

في ختام هذا العرض يمكن القول بان الدولة الجزائرية تولي أهمية بالغة للتراث الآثري، وقد خصصت له عدة مؤسسات وهيئات تسهر على حفظه وحمايته وصيانته وترسيمه والبحث والتنقيب عنه وتثمينه، خاصاًة وانها تضم تراث أثريا هائلا تجاوز ١٥٠٠٠موقعا ومعلما أثريا، يغطي مختلف الحقب التاريخية، منها ٠٧ مواقع مصنفة كتراث عالمي، و١٠٤٣ موقعا ومعلما مصنف كتراث وطني، و٥٥ متحف تعرض فيها حوالي ٤٠٠٠٠تحفة أثرية و١٥٠٠٠٠٠تحفة مخزنة.

تراثاً ثري ومتنوع ما يستدعي رسم استراتيجية لتثمينه والاستثمار فيه لتحويله إلى مورد اقتصادي يمكنه ان يساهم في بناء الاقتصاد الوطني وخلق الثروة وخلق مناصب شغل، وجلب العملة الصعبة، وخلق حركية اقتصادية تتفاعل معها عدة قطاعات، وهي الاستراتيجية التي تبناها قطاع الثقافة والفنون وبرنامج عمل الحكومة ما يحمل مؤشرات في غاية الأهمية لما سيحظى به التراث الآثري من عناية إضافية أكثر من أي وقت مضى، خاصة في ظل التسارع الدولي والإقليمي للتصنيف العالمي للتراثاً بشقيه المادي وغير المادي.

ثبت المصادر والمراجع:

أولا: المراجع العربية:

- ابراهيمي، ك، *تمهيد حول ما قبل التاريخ في الجزائر*، ترجمة: محمد البشير شنيتي، رشيد بورويبة ، الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م.
- Ibrāhīmī, K., Tamhīd Ḥawl mā qabl al-tārīḫ fī al-ǧazāʾir , Transleted by: Muḥammad al-Bašīr Šinītī, wa Rašīd Būrūība, Algeria: National Company for Publishing and Distribution, 2007.
- ابن تغري بردي(ابو المحاسن جمال الدين الاتابكي)، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ط١، ١٣٤٨هـ/١٩٢٩م، جـ.١.
- Ibn Taġrī Bardī Abū al-Maḥāsīn Ǧamāl al-Dīn al-Atābikī, al-Nuǧūm al-zāhira fī mulūk Miṣr waʾl-qāhira, Cairo: Maṭbaʿit Dār al-kutub al-miṣrīya, 1st ed., 1348A.D/1929, Vol.1
- بلوط، عمر، "الفنادق في مدينة تلمسان الزيانية"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، ٢٠٠٣م-٢٠٠٤م.
- Balūṭ, ʿAmr, "al-Fanādiq fī Tilmisān al-zayānīya", *Masters in Islamic Archeology, Institute of Archeology*, University of Algiers, 2003-2004.
- بن بلة، خيرة، *المنشآت الدينية بالجزائر خلال العهد العثماني"، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في الآثار الإسلامية*، معهد الآثار/ جامعة الجزائر، ٢٠٠٧م-٢٠٠٨م.
- Bin Bila, Ḥayra, "al-Munšaʾāt al-dīnīya biʾl-Ǧazāʾir ḫilāl al-ʿAhd al-ʿUṯmānī", *PhD Thesies*, Institute of Archeology, University of Algiersw 2007-2008.
- بن قربة، صالح، "العمارة الدينية في عصر المرابطين بالجزائر"، *مجلة سرتا*، معهد العلوم الاجتماعية، جامعة قسنطينة، ع٤، ١٩٨٠م.
- Bin Qarba, Ṣāliḥ, "al-ʿImāra al-dinīya fī ʿaṣr al-Murābiṭīn biʾl-Ǧazāʾir", *Mağallat Sirtā*4, Institute of Social Sciences, University of Constantine, 1980.
- بورويبة، رشيد، *وهران*، سلسلة فن وثقافة، الجزائر: المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ١٩٨٣م.
- Būrūība, Rašīd, *Wahrān* , Silsilat fan wa ṯaqāfa, al- Muʾsasa al-Waṭanīya liʾl-funūn al-maṭbaʿīya, 1983
- .....، *مدن مندثرة تهرت سدراتة اشير قلعة بني حماد*، مركب الطبع الرغاية الجزائر: نشر وزارة الإعلام والثقافة، ١٩٨١م.
- ....., Mudun Mundaṯira Tahirt Ašīr qalʿat Banī Ḥamād, Markab al-ṭabʿ al-riġayā al-Ǧazāʾir: Našr wazārat al-iʿlām waʾl-ṯaqāfa, 1981
- .....، "الفن الرستمي بتاهرت وسدراتة"، *مجلة الأصالة*، ع.٤١، ١٩٧٧،
- ……., al- Fan al- rustumī bitāhart wa sidrāta, *Mağallat al-Aṣāla*41, 1977.

- .....، *قسنطينة*، سلسلة الفن والثقافة، الجزائر: وزارة الإعلام والثقافة، ١٩٨٠م.
- ....., Qusanṭīna, Silsilat al-fan waʾl- ṯaqāfa, Algeria: Ministry of Information and Culture, 1980
- عزوق، عبد الكريم، *تطور المآذن في الجزائر*، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٦.
- ʿAzūq, ʿAbd al-Karīm, Taṭwūr al-maʾāzin fī al-Ǧazāʾir, Cairo: Maktabat al-Šarq, 2006
- .....، "الطراز الموحدي ومشتقاته: الحفصي، المريني، الزياني والنصري"، *كتاب الفن العربي الإسلامي*، تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٩٥م، جـ.٢.
- ....., al-Ṭirāz al-muwaḥidīwa Muštaqātuh: al-Ḥafṣī, al-Marīnī, al-Zayānī waʾl-Naṣrī", *Kitāb al-fan al-ʿarabī al-islāmī*, Tunisia: Arab Educational, Cultural and Scientific Organization, 1995, Vol.2
- بو عبد الله، بلجوزي، *"دراسة أثرية لنماذج من العمارة العثمانية في مدينة مستغانم"*، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، ٢٠٠٥م/٢٠٠٦م.
- Bū ʿAbdullah Bilǧawzī, Dirāsa aṯarīya linmāḏǧ min al-ʿimāra al-ʿUṯmānīya fī madinat Mistaġānim, *Master thesies in Islamic Archeology*, Institute of Archeology, University of Algiers
- بويحياوي، عز الدين، *"تطور العمران الإسلامي من خلال عواصم المغرب الاوسط من القرن الثاني إلى الثمن للهجرة"*، أطروحة دكتوراه دولة في الآثار الإسلامية، قسم الآثار، جامعة الجزائر، ٢٠٠١م/٢٠٠٢م.
- Bū Yaḥyāwī, ʿIz al-Dīn, Taṭwūr al-ʿumrān al-Islāmī min Hḫilāl ʿawāṣim al-maġrib al-awsaṭ min al-qarn al-ṯānī ilā al-ṯāmin liʾl-hiǧra", *PhD thesies in Islamic Archeology*, Department of Archeology, University of Algiers, 2001-2002.
- الجيلالي، الجيلالي، و آخرون، *تاريخ المدن الثلاث الجزائر–المدية –مليانة*، الأبيار–الجزائر: مطبعة صاري بدر الدين وابناؤه، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م.
- al-Ǧīlālī, al-Ǧīlālī, & Other, *Tārīḫ al-mudun al-ṯalāṯ al-Ǧazāʾir- al-midīya al-milīyanā*, Al-Abyar-Algeria: Maṭbaʿat Ṣārī Badr al-Dīn waʾbnāʾūh, 1392/1972
- خلاصي، علي، *العمارة العسكرية العثمانية لمدينة الجزائر*، الجزائر: المتحف المركزي للجيش، ١٩٨٥م.
- Ḫalāṣī, ʿAlī, *al-ʿImāra al-ʿaskarīya al-ʿUṯmānīya limadīnat al-Ǧazʾir*, Algeria: Central Army Museum, 1985.
- .....، *قصبة مدينة الجزائر*، الجزائر: دار الحضارة، ٢٠٠٦م، جـ.١-٢.
- ....., *Qaṣabat Madinat al-Ǧazāʾir*, Algeria: al-Ḥaḍāra, 2006, vol.1-2
- دحدوح، عبد القادر، "الموقع الآثري تاهرت–تاقدمت: معطيات ميدانية ورؤية جديدة"، *كتاب المؤتمر العاشر للاتحاد العام للآثاريين العرب*، القاهرة، ٢٠٠٧م.
- Daḥdūḥ, ʿAbd al-qādir, "al-Mawqiʿ al-aṯārī Tahārt -taqdimt: Muʿṭayāt maydānīya wa ruʾya ǧadīda", *Book of the Tenth Conference of the General Union of Arab Archaeologists*, Cairo,2007.

– .....، "*مدينة قسنطينة خلال العهد العثماني دراسة عمرانية أثرية*"، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر ٢، ٢٠٠٩م/٢٠١٠م.

– Madīnat Qusanṭīna ḫilāl al-ʿaḥd al-ʿuṯmānī dirāsa ʿumrānīya aṯārīya", PhD Thesies, in Islamic Archeology, Institute of Archeology, University of Algiers2, 2009-2010 .

– دحماني، سعيد، "حول مخطط أغادير – تلمسان بين الفتح الإسلامي وحلول المرابطين"، عن كتاب: دراسات عن المسكن والمدفن في الوطن العربي، المؤتمر العاشر للآثار في البلاد العربية بتلمسان، المنظمة العربية للتربية والثقلفة والعلوم، تونس، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م.

– Daḥmānī, Saʿīd, Ḥawla muḥaṭaṭ Aġādīr-Tilmisān bayn al-Fitaḥ al-Islāmī wa Ḥulūl al-Murābiṭīn", *Dirāsāt ʿan al-maskan waʾl-madfan fī al-waṭan al-ʿArabī, The Tenth Conference on Archeology in the Arab Countries in Tlemcen*, Arab Organization for Education, Culture and Science, Tunis, 1408A.H, 1987.

– لحسن، رابح، *أضرحة الملوك النوميد والمور*، الجزائر: دار هومه، ٢٠٠٧م.

– Laḥsan, Rābiḥ, *Aḍriḥat al-mulūk al-nūmīd waʾl-Mūr*, Algeria: Dār Hūma

– لعرج، عبدالعزيز، "المساجد الزيانية بتلمسان عمارتها وخصائصها"، عن حوليات جامعة الجزائر، ع٦، ج.١، ١٩٩١م–١٩٩٢م.

– Laʿrag, ʿAb al-ʿAzīz, "al- Masāğid al-Zayānīya bi-Tilmisān ʿImārtuhā wa Ḫaṣaʾiṣuhā", *Annals of the University of Algiers* 6, Vol.1, 1991-1992.

– .....، "المباني المرينية بامارة تلمسان الزيانية"، رسالة دكتوراه دولة في الاثار الإسلامية، قسم الآثار، جامعة الجزائر، ١٩٩٩م.

– al-Mabānī al-Marīnīya bi-Imaratlmisān al-zaīyānīya, PhD Thesis, Department of Archeology, University of Algiers

– .....، *مدينة المنصورة المرينية بتلمسان دراسة تاريخية أثرية في عمرانها وعمارتها وفنونها*، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٦م.

– ……., Madīnat al-Manṣūr al-Mrīnīya bi-Tilmisān Dirāsa tārīḫīya aṯārīya fī ʿumrānihā wa ʿimartihā wa funūnihā, Cairo : Maktabat Zahrāʾ al- Šarq, 2006.

– مهنتل، جهيدة، "التطور الحضاري بمدينة قسنطينة (كيرتا) في الفترة القديمة"، *رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار القديمة*، معهد الآثار، جامعة الجزائر.

– Mihantal, Ğihīda, al-taṭwūr al-Ḥaḍārī bimadinat (Kirtā) fī al-fatra al-qadīma", *PhD Thesis*, Institute of Archeology, University of Algiers ،

– مهيرس، مبروك، *المساجد العثمانية بوهران ومعسكر*، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ٢٠٠٩.

– Mahīrs, Mabrūk, *al-Masāğid al-ʿuṯmanīya bi-Wahrān wa Muʿskar*, Dīwān al-Maṭbūʿāt al-ğāmiʿīya ،

– مؤنس،حسين، *فتح العرب للمغرب*، القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، دت.

– Muʾnis, Ḥusayn, Fatḥ al-ʿArab liʾl-Maġrib, Cairo:Maktabat al-ṯaqāfīya al-dīnīya.

- غانم ، محمد الصغير، مواقع وحضارات ما قبل التاريخ في بلاد المغرب القديم، عين مليلة–الجزائر: دار الهدى، ٢٠٠٣م.
- Ġanim, Muḥammad al-Ṣaġīr, *Mawāqiʿ wa Ḥaḍārāt mā qabl al-tārīḫ fī bilād al-Maġrib al-Qadīm*, Ain Melilla - Algeria: Dār al-Hudaw 2003
- عقاب، محمد الطيب، *قصور مدينة الجزائر في أواخر العهد العثماني*"، رسالة دكتوراه من الدرجة الثالثة، جامعة الجزائر، ١٩٨٥م.
- ʿIqāb, Muḥammad al-Ṭayb, Quṣūr Madinat al-Ǧazāʾir fī Awāḫir al-ʿahd al-ʿUṯmānī, *Third-class doctoral thesis*, University of Algiers, 1985.
- فيلالي،عبدالعزيز، *مدينة قسنطينة تاريخ–معالم–حضارة*، عين مليلة–الجزائر: دار الهدى، ٢٠٠٧م.
- Filālī, ʿAbd al- ʿAzīz, Madinat Qusanṭina tārīḫ - Maʿālim- ḥaḍāra, Ain Melilla - Algeria: Dār al-Huda, 2007
- قرسمان، عبد القادر، "المنشآت المدنية في مدينة مليانة في العهد العثماني دراسة أثرية"، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، ٢٠٠٦م/٢٠٠٧م.
- Qarsimān, ʿAbd al-Qādir, al-Munšaʾāt al-Madanīya fī Madīnat Milyāna fī al-ʿahd al-ʿUṯmānī dirasa aṯarīya, *Master Thesis*, Institute of Archeology, University of Algiers, 2006-2007.
- شغيب، محمد المهدي بن علي، أم الحواضر في الماضي والحاضر، قسنطينة–الجزائر: مطبعة البعث، ١٩٨٠م.
- Šaġīb, Muḥammad al- Mahdī bin ʿAlī, Um al-Ḥawāḍir fī al-Māḍī waʾl- ḥāḍir, Constantine-Algeria: Maṭbaʿat al-baʿṯ, 1980
- شنيتي، محمد البشير، *الجزائر في ظل الاحتلال الروماني*، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩٩م، ج.١.
- Šinītī, Muḥammad al-Bāšīr, *al-Ǧazāʾir fī ẓil al-iḥtilāl al-Rumānī*, Algeria: Dīwān al-maṭbūʿāt al-ǧāmiʿīya, 1999, Vol.1

ثانياً: المراجع الأجنبية:

- BOURUIBA, R., l'Art Religieux Musulmane en Algérie, S.N.E.D, Alger, 1983.
- ……., Apports de l'Algérie à l'Architecture Religieuse Arabo-Islamique, Office des Publications Universitaires, Alger.
- CADENAT, P., «Recherches à Tihert –Tagdempt 1958-1959», *in Bulletin d'archéologie algérienne*, VII(1977-1979), Fasc II.
- DOUKALI, R., Les Mosquées de la Période Turque à Alger, SNED, Alger, 1974.
- GOLVIN, L., Recherche Archéologique à La Kalaa des Beni Hammad, Paris, 1965.
- …….., Essai Sur L'Architecture Religieuse Musulman, KLINCKSIECK, 1979, T4.
- …….., Palais et Demeures d'Alger à la période ottomane, INAS, Alger, 2003.
- ……., « Demeures d'Alger: la Qasba d'Alger », *in L'Habitat Traditionnel dans les Pays Musulmans Autour de la Méditerranée*, Rencontre d'Aix-Provence (6-8 JUIN 1984), le Caire, 1988, T I.
- MARÇAIS, G., L'Architecture musulman d'occident, Tunisie, Maroc, Algérie, Paris, 1954.

اللوحات

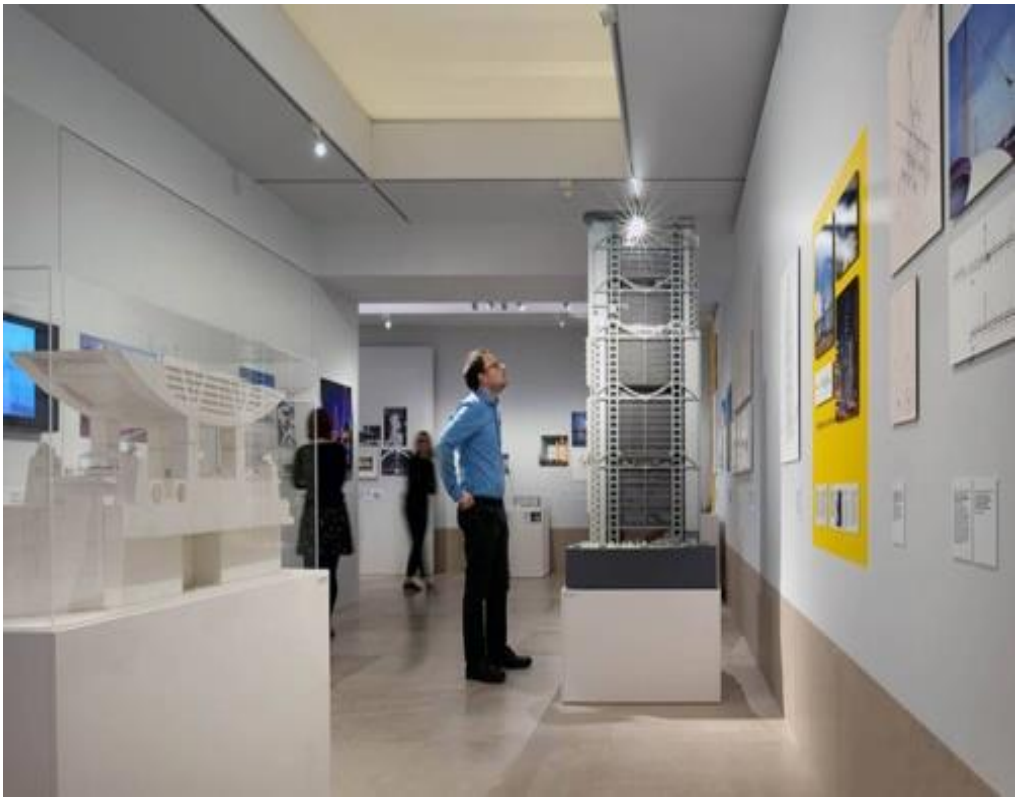
(الصورة ١) منظر عام لفيلا أونجيلفي بتيبازة (عن: الديوان الوطني لتسيير واستغلال الممتلكات الثقافية المحمية)

(الصورة ٢) منظر تصوري لورشة حرفية بفيلا أونجيلفي(عن: الديوان الوطني لتسيير واستغلال الممتلكات الثقافية المحمية)

(الصورة ٣) منظر تصوري للزيارة الافتراضية(عن: الديوان الوطني لتسيير واستغلال الممتلكات الثقافية المحمية)

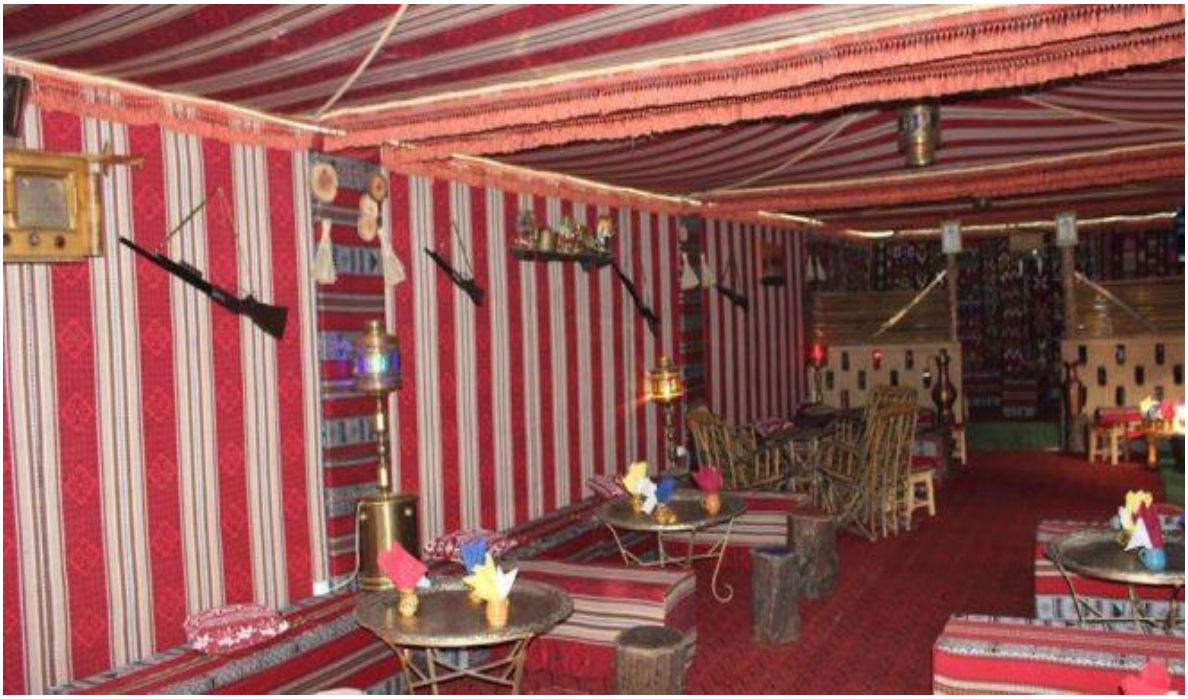
(الصورة ٤) منظر تصوري لمركز التفسير بفيلا أونجيلفي بتيبازة

(عن: الديوان الوطني لتسيير واستغلال الممتلكات الثقافية المحمية)



(الصورة ٥) منظر تصوري لمركز التفسي بفيلا أونجيلفي بتيبازة (عن: الديوان الوطني لتسيير واستغلال الممتلكات الثقافية المحمية)

(الصورة ٦) منظر تصوري لمطعم تقليدي بفيلا أونجيلفي بتيبازة(عن: الديوان الوطني لتسيير واستغلال الممتلكات الثقافية المحمية)



(الصورة ٧) منظر تصوري لمحلات تقليدية(عن: الديوان الوطني لتسيير واستغلال الممتلكات الثقافية المحمية)

(الصورة ٨) منظر تصوري لفضاء اللعب والترفيه(عن: الديوان الوطني لتسيير واستغلال الممتلكات الثقافية المحمية)

واقع الآثار و التّراث اللبنانيّ والمخاطر المحدقة به

The state of archaeology and the Lebanese heritage and the dangers facing it

مهى محمود المصري

أستاذ محاضر، مديرة كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة– الفرع الخامس– ورئيسة قسم الفنون والآثار سابقًا في الجامعة اللبنانيّة. عضو في مركز الدّراسات والأبحاث في كلية الآداب

Maha Mahmoud el- Masri

Professeur en archéologie du Proche-Orient ancien et céramologie classique, Laboratoire AVCL : Archéologie des villes côtières Levantines, Chef de département Université libanaise – Saïda

mmarcheologie@hotmail.com / maha.elmasri@ul.edu.lb

الملخص:

يُعّد التّراث جزءًا أساسيًا من الهويّة الوطنيّة؛ فهو تجسيد ماديّ ومعنويّ لها، إذ إنّه يتضمّن كلًّا من الأماكن، والمباني والمعالم الرئيسة، وما يرتبط بها من طرق عرض لمقتنياتها، كما أنّ للتراث دورًا مهمًا في فهم تاريخ أيّ وطن من حيث أحداثه التاريخيّة، وهويته، وشعبه.

فالتّراث الثقافيّ في لبنان اليوم غدًا يواجه جملةً من المَخاطر والتحدّيات التي أفرزت الحروب والصّراعات الكثير منها، والتي تستوجب التوجُّه المباشر نحو هذا التّراث وتوفير الحماية المُناسبة له، مع كلّ ما يتضمّنه ذلك من آليّات ووسائل، تضمن المحافظة عليه لما يشكّله من ضرورة وأهميّة للمجتمع اللبنانيّ.

إن غياب الوعيّ المجتمعيّ وجهله أهميّة التّراث الثقافيّ والمَواقع الأثريّة؛ مع ما يعنيه ذلك من عدم إدراك ضرورة الحفاظ على تلك المَواقع بوصفها تراثًا يمثّل هويّة المجتمع أو البلاد، إذ تتعرَّض مُدن أثريّة عدّة إلى شقّ شبكات طُرق داخلها أو حتّى إلى تجاوُزات المُزارعين، من خلال استغلال بعض المساحات للزراعة في المناطق الأثريّة وبناء عمائر حديثة مستخدمين الحجارة الآثرية في أبنيتهم.

ستتناول الدّراسة بعض المواقع التّراثيّة والآثريّة التي كانت عرضة لهذه الانتهاكات وكيفية حمايتها.

الكلمات الدالة: التّراث، الشقيف أرنون، الشقيف تيرون، الخرايب، تنقيبات إنقاذية.

Abstract:

Heritage is an essential part of national identity; It is a material and moral embodiment of it, as it includes all of the places, buildings and major monuments, and the associated ways of displaying their holdings. Heritage has a key role in understanding the history of any nation in terms of its historical record, identity, and people.

The cultural heritage in Lebanon today faces a number of risks and challenges instigated by wars and conflicts, many of which require a direct involvement in the protection of this heritage using all means to ensure its preservation because of its necessity and importance of the Lebanese society.

The absence of societal awareness and ignorance of the importance of cultural heritage and archaeological sites; with the consequence of not realizing the necessity to preserve these sites as a heritage representing the identity of a society or a country, as many archaeological cities are exposed to the construction of road networks or even to the encroachment of farmers, through the exploitation of some areas for agriculture in archaeological areas and the construction of modern buildings.

This paper will address some of the heritage and archaeological sites that were subject to these violations and the mean to protect them.

Key words:

Heritage, Chkif Arnoun, Chkif Tayroun, Kharayeb, Preventive Excavation.

المقدمة:

في السنة الماضيّة كان لوقع انفجار مرفأ بيروت الأثر الكبير على المواقع الأثريّة والتّراثيّة في محيط مدينة بيروت. وقد سنحت ليّ الفرصة بالتّحدث عما جرى آنذاك[١]، واستكمالًا لتوضيح واقع الآثار في لبنان ومستجدات التنقيبات وأعمال التّرميم والتأهيل، ارتأينا أنّ نقوم بجولة على عدد من المواقع الآثريّة الواقعة في جنوب لبنان وهي: النبطيّة، صور، الخرايّب، صيدا وقلعة في منطقة الشوف مطلّة على جزين(الشكل ١). اختيِرتْ هذه المواقع تحديدًا لعدة أسباب وهي:

عانى لبنان من الحرب الأهليّة التي استمرّت خمسة عشر عامًا (١٩٧٥-١٩٩٠) إلى أنّ اتُفِق على أنهائها، مخلفةً وراءها دمارًا هائلًا وخرائب تضّم في جوفها آثارًا غير معلنة ما فتح المجال أمام التنقيبات غير الشّرعيّة وتهريب مجموعات أثريّة إلى الخارج.

أمّا السّبب الرئيس لاختيار جنوب لبنان بالإضافة إلى الحرب الأهليّة هو تعرّض هذه المنطقة لصراع دام مدّة من الزّمن من عدوٍ احتل هذه المنطقة ودمّر إرثها التّاريخيّ والأثريّ بقذائفه ونهبه للمجموعات الأثريّة.

المشاركات الفاعلة لإعادة تأهيل هذه المواقع، عبر بعثات من دول أجنبيّة وعربيّة: فرنسا، إيطاليا، اسبانيا، بولندا، اليابان، بريطانيا، الكويت. ومؤسسات عالميّة: اليونسيكو، البنك الدولي بالتعاون مع المؤسسات اللبنانيّة: المديريّة العامة للآثار والجامعة اللبنانيّة، ومجلس الإنماء والإعمار. وهذا إنّ دلّ على شيء هو مدى وعيّ المجتمع اللبنانيّ ومؤسساته للحفاظ على تراث وآثار لبنان.

[١] المصري، مهى، "تأثير انفجار بيروت على التّراث المعماريّ والأثريّ في لبنان، مواقع أثريّة- متاحف- بيوت تراثيّة" ، *دراسات في الوطن العربي، اتحاد الآثاريين العرب*، مج. ٢٤، ٢٠٢١م.

١ القلاع:

يوجد عدد من المباني الأثريّة اللبنانيّة المصنّفة تحت اسم القلاع والحصون والأبراج وأسوار المدن.

١,١ قلعة الشقيف أرنون Beaufort:

١,١,١ تاريخ القلعة:

تقع قلعة الشقيف على ارتفاع ٧١٧ متر فوق سطح البحر وتطل على أجزاء كبيرة من منطقة الجليل الأعلى وجنوب لبنان (الشكل ٣). أُطلقت عليها أسماء مختلفة؛ فأطلق عليها المؤرخون العرب اسم "شقيف أرنون" ولفظة الشقيف هي سريانيّة الأصل معناها الصّخر الشّاهق. أمّا في المصادر الغربيّة فسميّت Belfort أو Beaufort أيّ الحصن الجميل.

يختلف المؤرخون حول تاريخ بناء القلعة، يرجّح البعض أنها بُنِيت في العهد الصليبيّ أيّ في القرن الثانيّ عشر الميلاديّ، ومنهم من يقول إنّ العرب هم من قاموا أولًا ببنائها، فيما يذكر البعض الآخر أنّ القلعة بنيت في عهد الرومان أو البيزنطيّن. وهناك بعض النّظريات التي تعدُّ أنّ القلعة قد بُنيت على أنقاض مبنى فينيقيّ.

ونظرًا لموقعها الاستراتيجيّ المميز في جنوب لبنان، شهدت القلعة أحداثًا تاريخيّة عدّة، خصوصًا أنّها استخدمت كحصن منيع من الشّعوب المختلفة التي دخلت المنطقة. ففي العهد الصليبيّ، قام ملك القدس "فولك" Foulque d'Anjou بانتزاع القلعة من حاكم دمشق، وسلّمها إلى حكام صيدا الصليبيّن في العام ١١٣٨، ولكنها لم تلبث أنّ سقطت بيّد صلاح الدين الأيوبيّ بعد حصار دام سنتين. ومن ثم تمكن الصليبيّون من استرداد القلعة سلميًا من حاكم دمشق. فسكنها فرسان المعبد وبقوا فيها حتى تاريخ سقوطها بيّد الظاهر بيبرس سلطان المماليك في العام ١٢٦٨، حيث دمرّت أجزاء كبيرة منها. وفي أوائل القرن السابع عشر، رمّم الأمير فخر الدين القلعة وحصّنها ولكن قام والي دمشق حافظ باشا بمحاصرتها وضربها بمدفعيّته ودمّر أجزاءً منها.

وآخر الاعتداءات، الإحتلال الإسرائيليّ، الذي قصفها بالمدفعيّة والطائرات، إذ كانت مركزًا للمقاومة المشتركة، اللبنانيّة – الفلسطينيّة، حتى العام ١٩٨٢. ولحقت بها أضرار كبيرة في المعركة التي عرفت بـ"معركة الشقيف" حيث نفذّ جيش الاحتلال عمليّة عسكريّة ضخمة لاحتلال القلعة، ما أدى إلى انهيار أجزاء كثيرة منها وشوّه معالمها. وبقيت القلعة تحت سيطرة الجيش الإسرائيليّ حتى انسحابه من جنوب لبنان في أيار (مايو) العام ٢٠٠٠.

١,١,٢ تصميم القلعة:

بُنيت القلعة على نتوء صخريّ مرتفع، ولقد تحكّمت طبيعة الموقع بشكلها الهندسيّ. فجاء شكل البناء متعرجّا وشبه مستطيل، أو مثلث الزوايا وقياسها ١٦٠ مترًا طولًا و١٠٠ متر عرضًا (الشكل ٢). للقلعة مدخل واحد من الجهة الجنوبيّة، بينما أحيطت، من الجهات الأخرى الثلاث بخندق حُفر في الصخر لعزل القلعة عن محيطها. وتحيط بها من بقية جهاتها آبار محفورة في الصخر، وفي الجنوب يوجد حوض محفور في الصخر، وفي الغرب صهاريج فيها أحواض جمة محفورة في الصّخر الصّلد مسقوفة بعقود حجريّة. وفي الشّمال حوض قسم منه محفور في الصخر، وقسم يقوم عليه بناء، وجدرانها المحيطة بها منحدرة[٢].

تتألف القلعة من ثلاث طبقات، إلا أنّ الثالثة تهدّمت بالكامل. ويحيط بها سور بُنيّ في القرن الثانيّ عشر. وفي القرن الثالث عشر، خضعت القلعة لتعديلات عدّة إذ جرى تعزيز جهتها الجنوبيّة ببرجيّن دائريّن ضخميّن، ومن ثمَّ أضيف برج مربع الشّكل وآخر مسدس لتحصين القلعة، فضلًا عن قاعة مُصممّة على الطراز القوطيّ، وإنشاءات سكنيّة تعود إلى الحقبتيّن العربيّة والعثمانيّة. تتألّف القلعة في قسمها السفليّ من اسطبلات وقاعات للرمايّة والتخزين ومعاقل وترسانة. وعُثر في جهة الغرب على مجموعة كبيرة من الخزانات المحفورة في الصخر، بالإضافة إلى أحواض ضخمة داخل القلعة كانت تُستخدم لتجميع المياه اللازمة في أيام الشحّ أو الحروب[٣].

كانت قلعة الشّقيف قلعتيّن متجاورتيّن فجمع بيبرس وهو أحد قادة المماليك، بينهما وبنى بداخلها جامعًا وحمّامًا ودار نيابةٍ العام ١٢٦٨ م. أمّا الجامع فما يزال قائمًا في أعالي القلعة حتّى اليوم. وأمّا الحمّام فيظنّ بعضهم أنّه كان في حضيض الجبل القائمة عليه[٤].

١,١,٣ مشروع تأهيل القلعة

من أجل حمايتها والمحافظة عليها كرمز للنّصر والتّحرير، وكمعلم تاريخيّ ووطنيّ، قررت الدّولة اللبنانيّة ترميمها وتحويلها موقعًا سياحيًّا وأثريًّا، يؤمها السيّاح والزوّار. ولهذه الغاية وُقّع في ٧/ ١١/ ٢٠٠٧ اتفاق بين مجلس الإنماء والإعمار والصندوق الكويتيّ للتنميّة الاقتصاديّة العربيّة، من أجل تأهيل قلعة الشّقيف، بكلفة بلغت ٣,٥ ملايين دولار، ساهم لبنان بمليون دولار منها. ووضع حجر الأساس العام ٢٠١٠، وبدأ مشروع الترميم في العام ٢٠١١ واستغرق نحو أربع سنوات.

---

[٢] معروف، عبد، "قلعة الشقيف في لبنان: شاهد حضاري ومعلم تاريخي يتحدى الزمن"، *القدس العربي*، ٢٠٢٠/٢/٢٩.

[٣] قمر، ريم، "ماذا تعرف عن قلعة الشقبف أرنون"، *جريدة النهار*، ٢٠٢١/٣/١٨.

[٤] معروف، "قلعة الشقيف في لبنان: شاهد حضاري ومعلم تاريخي يتحدى الزمن

كانت المديريّة العامة للآثار اللبنانيّة قد أعّدت دراسة في العام ٢٠٠٠ بشأن ترميم القلعة ووضعت خلال العام ٢٠٠٣ الخرائط التنفيذيّة للمشروع[٥]، وأعدّت دفتر الشروط المكونة لملف التلزيم الذي قسّم إلى جزءين: الأول متعلق بالقلعة نفسها، ويقوم على تدعيم الإنشاءات المتصدعة من جراء الزّمن والطقس والقصف المدفعيّ، الذي تعرضت له من الاحتلال الإسرائيليّ وخلاله. ثم حمايّة السّطوح ومنع تسرب مياه الأمطار إلى داخل الجدران والقاعات لحمايتها (الشكل ٤). وساعدت الوثائق والصور الجويّة التي تمتلكها المديريّة العامة للآثار، والعائدة إلى سنة ١٩٣٢ أيّ مدّة الانتداب الفرنسيّ، في إعادة بناء وترميم أجزاء من القلعة. وقد استُخدِم في إعداد مشروع الترميم عدد من الوسائل الحديثة: Photo Modeler TM, aerial oblique images ,GPS ,photogrammetry package ,D3 restitution[6].

قُسِّم المشروع إلى مرحلتين:

أولاً: إجراء حفريّات أثريّة في القلعة، وكان الأمر ضروريًّا لسببين:

اكتشاف المزيد من تاريخ القلعة من خلال اللقى الأثريّة التي يعثر عليها،
ضرورات الترميم، لأنّه لا يمكن القيام به من دون استكمال أعمال التنقيب.

ولقد شهدّت القلعة ورشة تنقيب، سمحت باكتشاف العديد من الأقبيّة والجدران والقاعات غير المعروفة سابقًا في خرائط القلعة. كما وساعدت بالكشف مجددًا على الخندق الصخريّ المطمور منذ سنوات والذي يصل إلى مجرى نهر الليطانيّ[٧].

ثانيًا:

ترميم القلعة وتأهيل القلعة سياحيًّا لاستقبال الزوار والسيّاح.

١,٢ قلعة شمع

١,٢,١ تاريخ القلعة

شمع في الآراميّة هي السمعّ وينسب اسمها إلى النبيّ شمعون الصفا. كما ورد اسمها في كتاب المؤرخ الفرنسيّ جوزيف دولافيل لورو Joseph Delaville Le Roulx في كتابه "فرنسا في الشّرق

[٥] نفذ الدراسة المعمارية وأعدّ الخرائط التنفيذية جان ياسمين بمساعدة عدد من المهندسين والخبراء اللبنانيين والأجانب.

[٦] GRUSSENMEYER, P., YASMINE, J.: «The Restoration of Beaufort Castle (South-Lebanon): A 3D Restitution According to Historical Documentation و» *XIXth CIPA International Symposium*, Sep 2003, Antalya, Turkey,322-327.

[٧] أما الفريق الأثري فكان مؤلفًا من علي بدوي مديرًا علميًا وممثلاً للمديرية العامة للآثار ومهى المصري مساعدًا علميًّا وسامر أطرق ومحمد قبرصلي ومهانة شاهين وعدد من طلاب الجامعة اللبنانية.

في القرن الرابع عشر" كفر شمع"[٨]. موقعها استراتيجيّ حيث تشرف على مدينة صور وسهولها وعلى الطريق الساحليّة المؤديّة إلى فلسطين (الشكل ٥). شيّدت في عهد الصليبيّن في القرن الثانيّ عشر (العام ١١١٦) في موقع مطل على طريق القدس، وفي القرن الثالث عشر احتلها المماليك وفي القرن الثامن عشر امتلكها آل الصغير فأعادوها موقعًا عسكريًّا بعد ترميمها. وفي العام ١٩٧٨ استباحت إسرائيل، التي اجتاحت منطقة جنوب الليطاني، القلعة وحولتها على مدى ٢٢ عامًا إلى مركزٍ عسكريّ، ما تسبب في إلحاق ضرر كبير في بنية القلعة وأثرها التاريخيّ. كما تعرضت لتدمير شبه كامل بصواريخ الطائرات الإسرائيليّة في يوليو ٢٠٠٦ .

١,٢,٢ تصميم القلعة

بناؤها من حجارة صخريّة، أسوارها الداخليّة توازي تلك الخارجيّة. كانت الأبنية داخل أسوار القلعة أربعة أجزاء متباينة: الحصن شماليّ شرقيّ القلعة (الشكل٥-٦-٧). المعصرة، القريّة، مقام النّبي شمعون الصفا. تزدان القلعة بأقبيّة طويلة. وكانت من ثلاث طبقات: السفليّ الإسطبل، الوسطى للخزن، والعليا سكن الحاكم. فناؤها الشرقيّ متدرج، بعض أبوابها من الرخام الأبيض والأسود. عند طرف حصنها نافذةَ بقنطرتيّن ذات قبتيّن قوطيتيّن. في القسم الظاهر من القلعة طبقتان. يقسم الطبقة العلويّة جدارَ يطل على البحر غربًا، وتحته بهو يفضي عند زاويته الشّماليّة الغربيّة بفجوة في الجدار إلى قبو كبير. في جداره الشماليّ نوافذ للإنارة والرّماية ويتصل من مدخله الشرقيّ الأساسيّ بقبو آخر من الشّمال نحو الجنوب بعقود كانت تفصل بينهما غرفة مستقلة تهدّمت جدرانها.

أمّا المزار فيتألف من طبقتين وفيه رواق خارجيّ ذو ثلاثة عقود تحملها أعمدة حجريّة ضخمة، ومنه مدخل أول يفضي إلى غرفة مربّعة ذات عقود متداخلة حيث يُوجَد القبر الذي ينسب إلة النبيّ شمعون. وإلى الجهة الشرقيّة منها غرفتان. وعند زاويته الشرقيّة درج حجريّ ينزل إلى صهريج صخريّ للماء من عقد كبير[٩].

١,٢,٣ تأهيل القلعة

تحملت الحكومة الايطاليّة –التي شاركت بعد انتهاء حرب يوليو بأكبر عدد من الجنود في قوات الأمم المتحّدة المؤقتة وفقًا للقرار الدولي ١٧٠١– عبء إعادة القلعة إلى وضعها السّابق. إلى أنّ جرى تمويل أعمال ترميم القلعة التاريخيّة والمساحة المحصّنة التابعة لها التي أُطلقت في العام ٢٠١٥ والتي

[8] DELAVILLE LE ROULX, J., *La France en Orient au XIVe siècle : expéditions du maréchal Boucicaut*, Ernest Thorion, Editeur, Libraire des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome, 1886.

[٩] جابر، كامل، "شمع القلعة والمزار، واحة نابضة بالتاريخ في قلب جبل عامل"، *مجلة مرايا التراث*، ع. ١٠، ٢٠٢١، ٥٠-٦٠.

نفّذها مجلس الإنماء والإعمار، بهبة من الحكومة الإيطاليّة بقيمة ٧٠٠ ألف يورو من خلال الوكالة الإيطاليّة للتعاون الإنمائيّ[١٠] AICS مكتب بيروت.

سمحت الأعمال المنجزة أخيرًا بترميم الهياكل الباقيّة وتدعيمها، من خلال دراسة تقنيات البناء وإجراء تنقيبات أثريّة لكشف ما خفيّ من تاريخها القديم. وبغية ضمان سهولة الوصول وسلامة الزوار، استُحدِثت مسارات مختلفة في الموقع، بما في ذلك تركيب ممرات معدنيّة (الشكل ٨).

١,٣ قلعة شقيف تيرون

١,٣,١ تاريخ القلعة

إنّ كلمة شقيف أصلها آرامي وتعني الجرف الصّخريّ. أمّا في ما يختص بكلمة تيرون فمنهم من يعدُّها لاتينيّة وتعني الجنديّ أو يونانيّة وتعني الجبنة ومنهم من يربط ما بين الاسم ومدينة صور ومنهم من يرد أصلها إلى الآراميّة وتعني مربط الماعز.

حفرت هذه القلعة في الجرف الصخريّ داخل شق طبيعيّ، وكانت تمتد على مئات الأمتار. استمدت هذه القلعة أهميّتها من موقعها الاستراتيجيّ الذي كان يشرف على وادي جزّين حيث كانت تمرّ الطرق التي تصل البقاع بالشّوف وبصيدا (الشكل ٩). هنا يمكننا فهم أهميتّها إذ كانت حاميتها تراقب باستمرار هذا الممر وبحال حصول غزوة كانت حاميّة القلعة تتدخل إمّا لإبلاغ صيدا أو لإيقافها. حفرت فيها الغرف والمساكن لإيواء الجنود والمستودعات لتخزين المؤن. لديها وفرة في المياه من خلال نظام تجميع مياه الأمطار. كان لها أيضًا عدد كبير من الإهراءات لتخزين الطعام ما معناه أنّها كانت معدّة للصمود أثناء الغزوات لوقت طويل.

بنيّت ربما في العهد الفاطميّ، واستمر سكنها في المرحلة الصليبيّة ومن ثمَّ المماليك وصولًا إلى بدايات الحقبة العثمانيّة. حصّنها الأمير فخر الدين المعنيّ الكبير. ذُكرت لأول مرة العام ٩٧٥ ميلاديّ عندما قام محافظ دمشق بمحاصرة أمير الغرب تميم فيها. في العام ١١٣٣ كانت ملكًا لشيخ درزيّ أو نصيري اسمه الضحاك بن جندل التيميّ. عندها قام أتابك دمشق بطرد ضحاك بن جندل من القلعة. وقد كانت ملكًا للصليبيين قبل العام ١١٦٥ تاريخ سقوطها بيد شيركوه. في العام ١١٨٢، التزم سكان الموصل بتقديم القلعة إلى الصليبين من ثم سقطت بأيدي المالك صالح اسماعيل في العام ١٢٣٨. أصبحت مجددًا ملكًا للصليبيين العام ١٢٤١ وفي العام ١٢٥١ قاد والي صيدا حملة ضد هذه القلعة ونجح العام ١٢٥٧ تبرع بها صاحب صيدا لمنظمة الفرسان التوتونين، لكنها لم تدم طويلاً بأيّديهم، ففي العام ١٢٦١ غزا التتار دمشق وأرسلوا إليها شهاب الدين بن البحتريّ الذي قام بتدميرها. عندما أخذ بيبرس مدينة دمشق العام ١٢٧٠، أمر بارسال الأسلحة والذخائر إلى القلعة. يرجح أنّه العام ١٥٨٥ التجأ

[10] *Italian agency for development cooperation*

إليها الأمير قرقماز معن قبيل وفاته بقليل. وفي العام ١٦٣٣، لجأ اليها الأمير فخر الدين اثر اضطهاده من قبل باشا دمشق فاختبأ فيها مع عائلته حيث دارت معارك طاحنة ومحاولات لدخول القلعة من قبل الجيش العثمانيّ، عندما علم والي دمشق بوجود مصدر ماء يغذي القلعة من عين الحلقوم قام بتلويثه بدماء وكروش البهائم. من بعدها قرر الأمير فخر الدين الهرب إلى مغارة جزين حيث حاصرته قوات الباشا قبل أن يستسلم ويساق إلى دمشق ومن بعدها إلى اسطنبول حيث أُعدِم في ١٣ نيسان العام ١٦٣٥.[11]

١,٣,٢ تصميم القلعة

للوصول إلى القلعة كان هناك درب ودرج، ثم منطقة مرابط الخيل. وممر ضيق وخنادق صغيرة ثلاثة. ثم نصل إلى المنطقة التي كان مشيدًّا عليها مبنى قد يكون برجًا والذي لم يبق منه إلا حفر الأساسات التي جهزت لوضع المداميك. من بعده يبدأ الممر الطويل العريض الذي كان مغلقًا كسائر القلعة بواسطة حائط حجريّ، وفي الأسفل وبالتلازم مع هذا الإنشاء هناك جلٌّ طبيعيٌّ دُعِّم بواسطة حائط حجريّ لم يبقَ منه إلا الأساسات وثلاث مداميك (الشكل ١٠). ومن ثمَّ هناك سبيل الماء حيث المياه تجري من عين الحلقوم بواسطة مجرى إلى القلعة إذّ تصل المياه عبر المجرى بواسطة قسطل فخاريّ قبيل خروجها من السبيل إلى قنوات ومن ثمَّ حوض صغير، والفائض من الماء يصرف بواسطة مجريّان. بعد هذا السبيل يوجد حوضان كبيران محفوران في الصخر ومغطيان جزئيًا بملاط كلسيّ لونه زهري وهما موجودان تحت أخدود منقور في الصخر مهمته تجميع مياه الأمطار قبل سكبها في الحوضان. كما استُعمِل هذا الأخدود أيضًا لتمرير قسطل الماء الفخاريّ نحو سبيل الماء ولتغذية خزانات القلعة. من بعد الأحواض يوجد الخندق الكبير الذي كان مستعملًا في المرحلتين الصليبيّة والمملوكيّة والذي كان يمرّ عليه في تلك الحقبة بواسطة بوابة خشبيّة متحركة. قام الإنسان وذلك خلال أزمنة عدة باستحداث غرف ضمن الجرف تارة باستغلال التجويفات الطبيعيّة وبتوسيعها، وتارة بحفر غرف جديدة. وتقسّم هذه الغرف إلى جزئين: التي هي على مستوى الأرض ومن ثمَّ الغرف المبنية فوق مستوى الأرض في الجرف. هناك أربع غرف أرضية وسبع غرف في الجرف. كما قام سكان هذه القلعة على مرّ العصور ببناء خزانات لتجميع وحفظ الماء وعددها اثنتان، كما استحدثوا أيضًا الإهراءات لتخزين الحبوب والمؤن وعددها خمسة.

ومن أجل وصفها بشكل دقيق يمكن إعادة تصوير شكل القلعة قبل خرابها وذلك من خلال الإنشاءات التي ما تزال موجودة وبالاستناد الى بعض النّصوص القديمة التي وصفت القلعة، لا سيما وصف ابن سباط. فيحاول إعادة تصوير القلعة خلال حقبتيّن أساسيتيّن: الحقبة الوسطيّة (وتشمل

[11] KHALIL, W., *La grotte forteresse de Chqif Tayroun à Niha, Histoire et Archéologie*, RAIDY, 2015. P, 24-39.

الحقبات الفاطميّة، الصليبيّة، الأيوبيّة والمملوكيّة) وحقبة الأمير فخر الدين المعنيّ الكبير. ومن ثمّ المرحلة الوسطيّة حيث تبدأ الإنشاءات العائدة لها من الخندق الكبير الذي كان يحمي القلعة وكان يسبق برجًا ذا بوابة متحركة. من ثمَّ توجد الغرف والخزّانات والإهراءات. أمّا الغرف فكانت على عدة مستويات حيث أُحصِيَ طابق أرضي وثلاث طوابق عالية وذلك من خلال دراسة النقور المحفورة في الصخر التي كانت تثبت بها العوارض الخشبيّة التي تحمل الأرضية والسقف. أمّا في الجزء الجنوبيّ من القلعة فيبدو من خلال دراسة النقور المحفورة أنّه كان هناك فقط طابق أرضي وآخر علوي. أما بالنسبة إلى الحائط الذي كان يغلق واجهة القلعة فقد كان مبنيًّا من الحجر وكان يغطي ارتفاع طوابق القلعة كافة. كانت تتخلله عدة فتحات على شكل قناصّات وقد كانت على الأرجح فتحات الطوابق العاليّة على شكل شبابيك مستطيلة الشّكل. أما أرضيّة القلعة فلم تكن على نفس المستوى إذ إنّ الصخر الذي بنيت فيه القلعة غير متساوٍ بالإرتفاع فكان على سكانها أن يرفعوا بعض الأجزاء إمّا بواسطة الأحجار أو بواسطة أرضيّة من خشب.

في عهد الأمير فخر الدين المعنيّ الكبير أُضِيفت إنشاءات مهمة شمال الخندق الكبير وذلك من أجل استيعاب عدد كبير من الجنود. إذ يبدو أن الأمير قد أضاف برجًا لم يبقَ منه إلا حفر أساساته في الصخر وهو كان مشيدًا في المكان الواقع جنوبيّ الخنادق الثلاث الصغيرة. كما بنى الأمير حائطًا لتسكير واجهة القلعة ما بين البرج الجديد وسبيل الماء. يعتقد أنّه كان هناك فقط طابق أرضيّ وآخر علويّ ما بين البرج والسبيل وممكن أن يكون هناك طابقان فوق السّبيل. وكان السّبيل متقن البناء، تتدفق ماءه من قسطل فخاريّ في سلسلة قنوات تصب في النهايّة من فوق الجرف الصخريّ. يُعتقد أيضًا أنّ الأمير قد قام بسقف المنطقة الممتدة بين السبيل والخندق الكبير. ومن الأرجح أيضًا أنّه قام بترميم الأجزاء التي بناها الصليبّيون ومن بعدهم المماليك.

١,٣,٣ تأهيل القلعة

قد تكون المحطة الأساسيّة التي مهدّت لإعادة هذا المعلم إلى الضوء هي تصنيف محميّة أرز الشوف في العام ٢٠٠٥ من قبل اليونيسكو "محميّة مدى حيويّ" وقد أسهمت أعمال الترميم التي قامت بها المحميّة بالتعاون مع بلديّة نيحا، وضمن مشروع مدعوم من الاتحاد الأوروبيّ، بتحويل هذا الحصن إلى معلم سياحيّ مهم في الشوف ومصّنف لدى المديريّة العامة للآثار ضمن محميّة أرز الشوف.

مُسِحتْ المنطقة المحيطة بالقلعة، وجرى إعادة تأهيل لها. أخذت المحميّة القرار بترميمها وتجهيزها لتكون آمنة لاستقبال الزوار واضعةً بطاقات شارحة لكل معلم، وأعدّت المنشورات وخريطة سياحيّة بيئيّة، وقد عملت إدارة المحميّة على تأمين ممرات بين الصخور على كتف الوادي يربط القلعة بالطريق الترابيّة

التي فتحت خصيصًا للزوّار والسيّاح[١٢] (الشكل ٩-١١). وقد استُخدِمتْ تقنيات حديثة في المسح الآثري وإعادة التأهيل مثل: Differential GPS, Photogrammetry technique ,Drone, 3D model

٢ المواقع الآثرية والتنقيبات الإنقاذيّة

٢,١ مدينة صور

٢,١,١ تاريخ موقع صور المدينة

أطلق الصوريّون على مدينتهم اسم "صرُ- SR" الذي يمكن إرجاعه إلى الأصل "طر"، ويعني في أكثر اللهجّات السامية: الصوّان أو الحجر الحاد، دالاً بذلك على الطبيعة الصخريّة القاسيّة التي بنيت عليها المدينة، فصور تعني بالفينيقيّة الصّخر[١٣]. ويلحظ المؤرخ والباحث اللبنانيّ أنيس فريحة (١٩٠٣ - ١٩٩٣)، أنّ صور في النقوش الفينيقيّة "صر"، وفي رسائل تل العمارنة "sur-ri"، وفي النقوش الآشوريّة "surru"، والاسم في الأصل آراميّ "sur" الصخر[١٤].

أول من قام بالكشف عن آثار مدينة صور هو العالم أرنست رينان Ernest Renan في سنة ١٨٦١. من ثمَّ أعدّت المديرية العامة للآثار في لبنان، تحت سلطة الأمير موريس شهاب (١٩٠٤-١٩٩٤) برنامجًا واسعًا وطويلاً من أعمال الحفر والترميم في صور- منذ العام ١٩٤٦- بمشاركة العديد من العمّال واستقطاب ميزانيات ضخمة على بعض أراضٍ مملوكة للدولة اللبنانيّة أو مكتسبة حديثًا. حُدِدَ موقعيّن بهذه الأعمال، من المناطق الواقعة خارج البلدة الصغيرة صور والتي كانت ما تزال عثمانيّة: أحدها موقع خراب ("الخراب") - الذي يسمّى الآن صور المدينة - جنوب المدينة والتي كانت تستخدم منذ مدة طويلة كمقالع حجارة البناء، كذلك حُفِرتْ من صياديّ الكنوز أو التحف، كذلك من العلماء والفضوليّين من أوروبا[١٥]، والموقع الثانيّ البص - المعروف بمدينة الأموات - إلى الشرق، على السنسول الذي يربط الجزيرة القديمة من صور بالبر الرئيس والتي شكلت من السد الذي بناه الإسكندر الأكبر (الشكل ١٣).

---

[١٢] قاد الفريق الآثري المسؤول عن المشروع وسام خليل أستاذ في الجامعة اللبنانية ضمن مشروع *Heland protection*. بالتعاون مع الإتحاد الأوروبي ومحمية أرز الشوف وبلدية نيحا و *Cross-Border cooperation in the Mediterranean*

[١٣] معن، عرب، *صور حاضرة فينيقيا*، بيروت: دار المشرق، ١٩٨٢، ٥.

[١٤] فريحة، أنيس، *معجم أسماء القرى والمدن اللبنانية وتفسير معانيها*، بيروت: مكتبة لبنان، ١٠٤، ١٩٩٦، ٤.

[١٥] المصري، مهى، "مدينة صور الآثرية، ما بين كتابات المؤرخين والرحّالة والتنقيبات الآثرية"، الحداثة،ع. ١٩١/١٩٢، ربيع ٢٠١٨.

توقفت هذه الأنشطة بشكل مؤقت بسبب الصراع اللبنانيّ في العام ١٩٧٥. وعلى الرّغم من أنّ أعمال الحفريات التي شغلت نطاق المقبرة، ومضمار الخيل، ومدخلاً رئيسًا، وحمامين من الحقبة البيزنطيّة، قد نشرت جزئيًّا، فإنّ تنقيبات آثار صور المدينة بقيت مخفيّة تقريبًا، بسبب واقعة وفاة الأمير شهاب، وخسارة المعلومات ومعظم الوثائق الخاصة بهذه التنقيبات القيّمة، نتيجة الحرب[١٦].

٢,١,٢ وصف الموقع

يضم موقع صور المدينة أو صور البحريّة أو الخراب مجمع رياضيّ وحمامات وأحياء سكنيّة وأروقة مرصوفة بالفسيفساء والرّخام من العصريين الرومانيّ والبيزنطيّ. كما تضم بقايا وأساسات جدران من الحقبة الفارسيّة وعصر الحديد الثالث (الشكل ١٢). وفي مواجهة المجمع الرياضيّ موقع آخر يضم كاتدرائيّة صور الصليبيّة، كما يحوي شبكة طرقات ومساكن تعود إلى مرحلة أقدم وأبنيّة تعود إلى العصور الإسلاميّة (الشكل ١٤).

أمّا موقع البص فهو يتألف من شارع رئيس يتجه من الشّرق إلى الغرب رُصِفَ بالبلاط الكلسيّ المستخرج من مقالع مدينة صور وأعيد ترميمه مع بعض الاختلافات في حجمه في العصر البيزنطيّ. يحيط بهذا الشارع أروقة جانبيّة ويقطعه قوس نصر بمداخل ثلاثة يعّد بوابة المدينة. وتجري على جانبه الجنوبيّ قناة معلّقة على قناطر كانت معدّة لجر مياه نبع رأس العيّن إلى المدينة. وعلى أطراف الشارع تمتد مقبرة سميت بمدينة الأموات واستمر استخدامها من عصر الحديد الثالث حتى العصر البيزنطيّ. وفي الجهة الجنوبيّة يظهر ميدان سباق الخيل وقد رُممت بعض أجزائه[١٧] (الشكل ١٥).

٢,١,٣ التقيبات الحديثة وإعادة التأهيل

في موقع آثار المدينة، جنوب الجزيرة القديمة، منذ العام ٢٠٠٨، يجري فريق فرنسيّ لبنانيّ بحوثًا أثريّة جديدة، كل عام من شهر تشرين الأول، بموافقة المديريّة العامة للآثار[١٨]. يعمد الفريق إلى دراسة

---

[١٦] بعض التقارير التي نشرها شهاب عن صور في العصر الروماني هي عامة ومستندة على نصوص قديمة وتنقيبات مختلفة. *Mélanges de l'Université Saint-Joseph* 38, 1962, 182-183; *Tyr: histoire, topographie, fouilles*, Beyrouth, 1969

[١٧] فضل الله، حنان، "صور مدينة تاريخية، ساحلية في الجنوب اللبناني"، *مجلة الجرس*، ٢٠١٩. (تاريخ الدخول كانون الثاني ٣، ٢٠٢٢، https://aljaras.com)؛ معروف، عبد، "صور اللبنانية تروي تاريخ حضارات غابرة"، *القدس العربي*، ٩ فبراير ٢٠١٩. (تاريخ الدخول كانون الثاني ٣، ٢٠٢٢، https://www.alquds.co.uk)

[١٨] إن البعثة الآثرية في صور ممولة من وزارة الخارجية الاوروبية بالاضافة إلى مختبر Histoire et Sources des Mondes Antiques de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée-Jean Pouilloux - Lyon (HiSoMA, UMR 5189, CNRS-Université Lyon 2). كما أنّها مدعومة من المعهد الفرنسي لدراسات الشرق الأدنى IFPO ومركز لويس بوزي Louis Pouzet وجامعة القديس يوسف ومختبر (Archéologie et archéométrie (UMR 5138 de la

DOI 10.21608/CGUAA.2022.116433.1108 | مهى محمود المصري

جزء من منطقة التنقيب القديمة المكتشفة مع المير موريس شهاب، مع التّركيز على نقطتين تبعدان من الزّوار ومتقاربة من بعضّها البعض، الأولى المعروفة بالحمامات والثانيّة المعروفة بالكاتدرائيّة. لهذه الأعمال هدفان: دراسة ونشر معلومات عن موقع حُفر بالسّابق، حيث أظهرت نتائج جديدة مقارنة بما هو موجود فعليًّا على الأرض. من جهة أخرى، المساهمة في حماية الموقع وجعله متاحًا للسيّاح. وقد تركز العمل على أجزاء من الموقع المعينة بمشروع التأهيل المعّد بواسطة المديريّة العامة. أمّا الأجزاء التي حددت للدراسة، فهي الجزء الشّمالي من الكاتدرائيّة، المعلم المدرّج في الوسط، والميدانيّن الغربيّ لجهة الجنوب والشرقيّ جهة الشمال. حيث أجريت أعمال تدعيم وترميم لهذه الأجزاء كمرحلة أولى. وردم لبعض المستويات العميقة.

كانت أعمال التنقيب التي قامت بها المديريّة العامة للآثار قد أظهرت أسس الكاتدرائيّة التي تعود للقرون الوسطى، والتي بنّيت أثناء العهد الصليبيّ في القرنين الثانيّ عشر والثالث عشر. ودمرت بالكامل بعد ذلك. رُمِمت بشكل كبير في عهد موريس شهاب. أظهر عمل البعثة الحاليّة أن بعض الترميمات الحديثة لا تتوافق مع الحالة الأساسيّة للكاتدرائيّة ، كما كشف عن بناء مسجد يعود تاريخه إلى العصر الفاطميّ.

أمّا في الجزء الجنوبيّ من الموقع، يوجد مبنيّان متميّزان، أحدهما يسمى "مسرحًا متدرجًا مستطيلًا" والآخر يعرف أنّه حمامات رومانيّة محاطة بحلبتيّ مصارعة، وتقعان على كلا الجانبيّن الشمال والجنوب ويفصل بين المسرح والحمامات ما كان يسمى "شارع الأعمدة" المزين بالفسيفساء والرخام، في الجزء الأوسط من الموقع. لقد تمكنت البعّثة من إثبات أن جميع هذه الإنشاءات تشكل مجمعًا رياضيًا واحدًا يعود إلى أواخر القرن الرابع أو أوائل القرن الخامس بعد الميلاد. أما ما كان يسمى بمبنى المسرح "المتدرج" فهو صالة للألعاب الرياضية محاط بمراحيض ضخمة (الشكل ١٢).

كما كشف أيضًا عن منطقة صناعيّة تعنى بالحِرف تضم المنشآت الحرفيّة. بالإضافة إلى ذلك، وبدعم من برنامج التعاون العلميّ الفرنسيّ اللبنانيّ (2011–2012) CEDRE، أُطلِقت دراسة تحليلات فيزيائيّة وكيميائيّة للطين بالتّعاون.

Maison de l’Orient . أما أعضاء الفريق فهم المدير العلمي بيار لويس غاتيه Pierre Louis Gatier، آن بو Anne Baud، ديديه كاويه Didier Cahu، جيرار شاربونتييه Gérard Charpentier، كاترين دوفيت Catherine Duvette، ساندرين الانيه Sandrine Elaigne، مهى المصري، باتريك فريرا Patrick Ferreira، آن فلامان Anne Flammin، نيروز حيدر، كزافييه حوصن Xavier Husson، هاني قهوجي، كلودين بياتون Claudine Piaton، دومينيك بياري Dominique Pierri، تييري روبولين Thierry Repellin، ماريون ريفوال Marrion Rivoal، جيل روليه Gilles Rollier، آن شميدت Anne Shmitt، جون باتيست يون Jean Baptiste Yon، اليز ديفيدال Elise Devidal، اوريلي ديفيلوشاز Aurélie Devillechaise، السي طراد، زياد صوايا وتانيا زافان.

مع CNRS هيئة الطاقة الذريّة اللبنانيّة لتوصيف الإنتاج المحليّ. بالإضافة إلى ذلك، تجري أيضًا تحليلات الحجارة (الرخام والجرانيت)[١٩].

وفي أوائل سبتمبر من هذا العام اكتشفت بعثة أثريّة لبنانيّة – إسبانيّة – بولنديّة[٢٠] عن هيكل ضخم يعود تاريخه إلى العصر الرومانيّ، حُدِد على أنّه معبد. له مخطط مستطيل موجه بين الشّرق والغرب. كشفت الحفريات أيضًا عن شارع ذي رواق يؤدي إلى المعبد[٢١] (الشكل ١٦).

في خريف العام ٢٠٠٢، أُطلِقَ العمل في مجال الآثار المغمورة بالمياه وكلفت مؤسسة أريسمار ARESMAR بإعداد مشروع للبحث الأثريّ المغمور بالمياه بهدف ثلاثيّ:

– اكتساب معرفة أفضل بالتّراث الآثريّ لهذه المدينة.

– عرض النتائج في متحف من شأنه أن يصبح عامل جذب سياحيّ للمدينة، وعاملًا في تطورها الإقتصاديّ.

– تدريب فنييّ التنقيب تحت الماء لتشكيل فريق دائم. بعد مهمة استطلاعيّة في العام ٢٠٠٣، حصلت أريسمار على أول تصريح حفر في العام ٢٠٠٤[٢٢] (الشكل ١٧).

أمّا موقع البص فقد نال نصيبًا أكبر إنّ من ناحية النشر أو الترميم أو التنقيب الأثريّ وكذلك جُهِز الموقع بمتحف بمواصفات عالمية ليضم كل ما نتج عن التّنقيبات في مدينة صور الأثريّة.

٢,٢ موقع الخرايب

على بعد كيلومترات قليلة شمال مدينة صور توجد قرية حاليّة مكتظة بالسّكان تسمى "الخرايب" وتقع في الدّاخل على التّلال المطلّة على البحر المتوسط. يكشف اسمها عن وجود بقايا أثريّة في

[19] YON, J.-B. , *Mission archéologique de Tyr (Liban),* Laboratoire HISOMA, Histoire et Sources des Mondes Antiques. (Accessed January 3, 2022, https://www.hisoma.mom.fr); GATIER, P.-L. : « Nouvelles recherches archéologiques dans la ville de Tyr (Liban) »., *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 155e année, №. 4, 2011.,1499-1557.

[٢٠] الفريق الآثري مؤلف من علي بدوي ممثلاً عن المديرية العامة للآثار ومن جهة اسبانيا وبولندا ماريا أوخينيا أوبيه وباكو نونيز.

[21]MAKAREM, M. : « Un temple romain émerge des ruines de Tyr », *L'Orient Le Jour*, 5 octobre 2021. (Accessed January 3, 2022, https://www.lorientlejour.com/article/1276892/un-temple-romain-emerge-des-ruines-de-tyr.html)

[22] *Association pour les REcherches Sous MArines en Roussillon.* (Accessed January 3, 2022 https://www.aresmar.fr/les-chantiers-de-l-aresmar/au-liban/)

أراضيها: تعني "الخرايب" في اللهجّة اللبنانيّة المكان الذي توجد فيه بقايا العمائر القديمة الدّاثرة، بمعنى آخر الخرائب[٢٣].

٢,٢,١. تاريخ الموقع

في العام ١٩٤٦ كشفت أعمال التنقيب التي جرت بإشراف المديريّة العامة للآثار في بلدة الخرايب عن واحد من أكثر المواقع أهميّة في منطقة الجنوب. ولعلّ أبرز ما اكتشف في هذا المكان هو البناء ذيّ الشّكل المربّع تقريبًا والذي تبيّن من دراسة عناصره الأساسية أنّه معبد مكرّس في الماضي البعيد، كما يبدو، للإلهة عشتار – ايزيس وهي إلهة الحب والخصب (الشكل ١٨). وقد عُثِر في هذا المعبد القديم على ثلاثة مذابح حجريّة، كما وجدت على إحدى عتبات المعبد نقوش مرسومة تمثّل قرص الشمس تحيط به حيّتان. إلى ذلك فقد اكتشفت في البلدة إحدى مجموعات الدّمى الطينيّة أو التماثيل الفخاريّة الصغيرة المهمّة. وتمثل بعض هذه التماثيل إلهة الأمومة أو إلهة الخصب على صورة امرأة تحمل زهرة اللوتس وتتميّز بثدييّها البارزيّن. وتماثيل إخرى تجسد المعبود «بس» رفيق الإلهة الحامل، والمعبود «تحوت» الذي يرمز إليه بصورة القرد[٢٤].

٢,٢,٣ إعادة دراسة وتأهيل الموقع

في العام ٢٠٠٩، وبدعم من معهد علوم الإرث الثقافي[٢٥] التابع للمجلس القوميّ للبحوث في إيطاليا[٢٦] ووزارة الخارجيّة الإيطاليّة وبالتعاون مع الجامعة اللبنانيّة. أطلق مشروع إعادة دراسة الموقع والدمى الطينيّة المكتشفة في أرجائه، وتجمع الدّراسة بين علم الاثار والأركيومتريّ وغيرها لتسليط الضوء على المنطقة في العصور القديمة. وفي العام ٢٠١٣ انطلق مشروع التنقيب والمسح الأثريّ في منطقة الخرايب[٢٧]. 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 (الشكل ١٩).

---

[٢٣] أوجيانو، إيدا و وخليل، وسام، " معبد الخرايب من الحقبتين الفينيقيّة والهلنستيّة في الرّيف المتاخم لمدينة صور (لبنان)"، *مجلة اتحاد الآثاريين العرب*، مج. ٢٢، ع. ٢، ٢٠٢١،٣٣١-٣٤٤.

[٢٤] 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.

[25] *Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale*

[26] *Consiglio Nazzionale delle Ricerche, Roma*

[٢٧] يتألف الفريق من عدد من الخبراء أبرزهم من الجهة الإيطالية إيدا أوجيانو ومن الجامعة اللبنانية وسام خليل.

وعمد الفريق أيضًا إلى وضع تصميم لمتحف[٢٨] سيُبنى بالقرب من أساسات المعبد وهو أعمدة أسطوانية واجهتها زجاجية ويضم كل عمود دمية من الدمى المكتشفة في الخرايب (الشكل ٢٠)

٢,٣ موقع الفرير صيدا

٢,٣,١ تاريخ الموقع

إنّ المعلومات ذات الصلة بمنطقة صيدون الصغيرة كما هو مذكور في النّصوص القديمة تستند إلى البقايا التي عُثِر عليها على مرّ السّنين في المواقع الأربعة (قلعة القديس لويس أو قلعة المعز وتلة موريكس وموقع الصندقلي ومدرسة الفرير) والتي كانت محط اهتمام المديريّة العامة للآثار في الستينيات. إنّ هدم مدرسة الفرير Marist Brothers و American Praesbyterian College جنوب قلعة المعّز بين عاميّ ١٩٥٩ و ١٩٦١ حولها إلى موقع أثريّ؛ أُجرِيتِ الحفريات بإشراف دونان Dunand من العام ١٩٦٤ حتى العام ١٩٦٧. وفي العام ١٩٩٨، أجرت المديريّة العامة للآثار بدعم من المتحف البريطاني[٢٩] مسحًا لموقع الفرير في المكان المسمى "صيدا الصغيرة". تمت هذه الأعمال في المناطق التي استحوذت عليها نفس الإدارة في أوائل الستينيات.

٢,٣,٢ إعادة التأهيل والتنقيبات

النتائج الأولى، التي كانت مشجعة للغاية، والتي على أساسها منحت المديريّة العامة للآثار بعد ذلك الإذن للمتحف البريطاني لإجراء الحفريات الأثريّة في الموقع السابق للمدرسة الأمريكيّة في صيدا، الواقعة على طول سور القرون الوسطى. كشفت الحفريات التي قام بها المتحف البريطانيّ، عن منطقة سكنيّة، ومقبرة تضم ١٧١ قبرًا وحرمًا وهو ثلاثة معابد رئيسة : المرحلة الكنعانية الثانيّة التي يرجع تاريخها إلى ١٦٠٠ قبل الميلاد؛ المرحلة الكنعانيّة الثالثة التي يرجع تاريخها إلى القرن الثالث عشر قبل الميلاد؛ المرحلة الفينيقيّة من القرن التاسع إلى القرن الثامن قبل الميلاد (الشكل ٢١-٢٢). حاليًا يبنى في الموقع متحف أثري[٣٠]، هو عرض لجمع الكنوز المكتشفة في مدينة صيدا[٣١] (الشكل ٢٣-٢٤-٢٥-٢٦).

---

[٢٨] الفريق المسؤول عن تصميم المتحف ريشارد دوجزيان، *shiogumo* ضمن مشروع *The Kharayeb Archaeological Museum (KAM)*. https://shiogumo.com/kam.html

[٢٩] تدير التنقيبات في هذا الموقع كلود ضومط سرحال، بالتعاون مع المديرية العامة للآثار اللبنانية وعدد من الخبراء البريطانيين.

DOUMIT-SERHAL, « Discovries in Little Sidon », *National Museum News* tenth Isuue, 1999 ,29-39.

[٣٠] المبنى قيد الإنشاء تحت إشراف شركة الخطيب وعلمي.

[31] MASRI, M. : « Sidon et les fouilles archéologiques », *LA Revue Phénicienne*, The Latest Archaeological Breakthroughs and Discoveries, 2020, 146-152 ; DOUMIT-SERHAL, « Discovries in Little Sidon, 1999.

النتائج:

هناك العديد من المشاريع الآثرية في لبنان عامةً وفي منطقة الجنوب والشوف خاصةً أنّ هذه المواقع الأثريّة تربط في ما بينها أحداث تاريخيّة مهمّة وتجعلها إمّا حاميةً لبعضّها البعضّ أو مهيمنة الواحدة على الأخرى. وأكثر هذه المشاريع أهمّية إعادة التأهيل والترميم والدراسات الحديثة التي تعيد تصويب وكتابة التاريخ. وكذلك التنقيبات الإنقاذيّة التي تهدف إلى دراسة تاريخ المنطقة وإظهار معالمها وتحديد إطار أثري جديد للبنان.

الجدير بالذكر، أنّ هذه المواقع مفتوحة أمام الزائرين، في الظروف العاديّة خارج قيود فيروس كورونا الجديد، كما تطلق "مهرجانات واحتفلات" في أرجائها، لكنّها مع ذلك، تشهد إهمالاً كبيرًا، فالأضواء الكاشفة إمّا معطّلة أو مكسورة، واللوحات التوجيهيّة داخل المواقع مهشّمة، كما أنّها عرضة للتنقيب غير الشرعيّ ونقل حجارتها لاستخدامها في الأبنية الحديثة، وهذه المواقع تلقى اهتمامًا من وزارة الثقافة والمديريّة العامة للآثار التي كانت وستبقى شاهدة ليس على ما جرى فيها إنّما أيضًا على المنطقة المحيطة بها من الجهات الأربع ولكن الإمكانيات ضئيلة لمواكبة أعمال الصيانة اللازمة.

لبنان أرضه غنيّة بالآثار، لديه مواقع ولديه خبراء ومؤسسات ولكن ليس لديه القدرات الماليّة للتأهيل والحفاظ. لاسيما جراء الوضع الإقتصاديّ والسياسيّ ما يضعنا أمام تحديّات الحفاظ على الممتلكات المادّيّة من لقى ثابتة ولقى منقولة وإعداد خطط وقائيّة للحفاظ على الآثار والتراث.

إلى متى سيبقى لبنان ينتظر المؤسسات الأجنبيّة للتأهيل والترميم؟

وإلى متى سننتظر التمويل للحفاظ على باقي المواقع المعرضّة للإنهيار؟ .

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المراجع باللغة العربية:

- أوجيانو، إيدا و وخليل، وسام، " معبد الخرايب من الحقبتين الفينيقيّة والهلنستيّة في الرّيف المتاخم لمدينة صور (لبنان)"، مجلة اتحاد الآثاريين العرب، مج. ٢٢، ع.٢، ٢٠٢١م.
- ʾUğiyātū, Idā& Ḥalīl, Wisām, "Maʿbad al-ḫarāīb min al-ḥiqbatayīn al-fīnīqīya waʾl-hillinistīya fī al-rīf al-muāḥim li madīnat Ṣūr (Lubnān)", *Mağallat itiḥād al-aṯārayīn al-ʾarab 2*, vol.22, 2021.
- جابر، كامل، "شمع القلعة والمزار، واحة نابضة بالتاريخ في قلب جبل عامل"، *مجلة مرايا التراث*، ع ١٠، ٢٠٢١م.
- Ğābir, Kāmil, "Šamʿ al-qalʿa waʾl-mazār, Wāḥa nābiḍa biʾl-tārīḫ fī qalb ğabal ʿāmil", *Mağallat marāyā al-turāṯ 10*, 2021.
- فضل الله، حنان، "صور مدينة تاريخية، ساحلية في الجنوب اللبناني"، *مجلة الجرس*، ٢٠١٩. (تاريخ الدخول كانون الثاني ٣، ٢٠٢٢، https://aljaras.com)
- Faḍlullah, Ḥanān, "Ṣūr madīna tārīḫīya, Sāḥilīya fī al-ğanūb al-lubnānī", *Mağallat al-ğaras*, 2019.
- فريحة، أنيس، *معجم أسماء القرى والمدن اللبنانية وتفسير معانيها*، ط٤؛ بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٩٦م.
- Farīḥa, Anīs, *Muʿğam asmāʾ al-qurā waʾl-mudun al-lubnānīya wa tafsīr maʿānīhā*, 4th ed., Beirut: Maktabat lubnān, 1996.
- قمر، ريم، "ماذا تعرف عن قلعة الشقيف أرنون"، *جريدة النهار*، ٢٠٢١/٣/١٨م.
- Qamar, Rīm, "Māḏā taʿrif ʿan qalʿat al-šqīf arnūn", *Ğarīdat al-nahār*, 18/3/2021.
- المصري، مهى، "تأثير انفجار بيروت على التّراث المعماريّ والأثريّ في لبنان، مواقع أثريّة– متاحف– بيوت تراثيّة" ، *دراسات في الوطن العربي، اتحاد الآثاريين العرب*، مج. ٢٤، ٢٠٢١م.
- al-Miṣrī, Mahā, "Taʾṯīr infiğār Bayrūt ʿalā al-turāṯ al-miʿmārī waʾl-aṯarī fī Lubnān, mawāqiʿ- matāḥif- buyūt turāṯīya", *Studiesin the Arab World menuments, Itiḥād al-aṯārayīn al-ʾarab*, vol.24, 2021.
- .....، "مدينة صور الآثرية، ما بين كتابات المؤرخين والرحّالة والتنقيبات الآثرية"، *الحداثة*، ع. ١٩١/١٩٢، ربيع ٢٠١٨م.
- ....., "Madīnat Ṣūr al-aṯarīya, mābayīn kitābāt al-mūʾarriḫīn waʾl-raḥḥāla waʾl-tanqībāt al-aṯarīya", *al-Ḥadāṯa 191/ 192*, Rabia 2018.
- معروف، عبد، "قلعة الشقيف في لبنان: شاهد حضاري ومعلم تاريخي يتحدى الزمن"، *القدس العربي*، ٢٠٢٠/٢/٢٩م.
- Maʿrūf, ʿAbd, "Qalʿat al-šaqīf fī Lubnān: šāhid ḥaḍārī wa muʿallim tārīḫī yataḥaddā al-zaman", *al-Quds al-ʿarabī*, 29/2/2020.
- .....، "صور اللبنانية تروي تاريخ حضارات غابرة"، القدس العربي، ٩ فبراير ٢٠١٩م. (تاريخ الدخول كانون الثاني ٣، ٢٠٢٢، https://www.alquds.co.uk.)
- ....., "Ṣūr al-lubnānīya tarwī tārīḫ ḥaḍārāt ġābira", *al-Quds al-ʿarabī*, 9 February 2019.
- معن، عرب، *صور حاضرة فينيقيا*، بيروت: دار المشرق، ١٩٨٢م.
- Maʿin, ʿArab, *Ṣūr ḥāḍirat Fīnīqīyā*, Beirut: Dār al-mašriq, 1982.

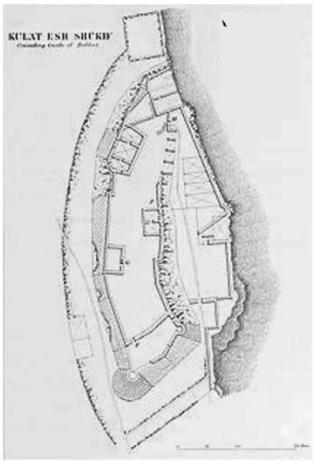
DOI 10.21608/CGUAA.2022.116433.1108 | مهى محمود المصري

ثانياً: المراجع باللغة الأجنبية:

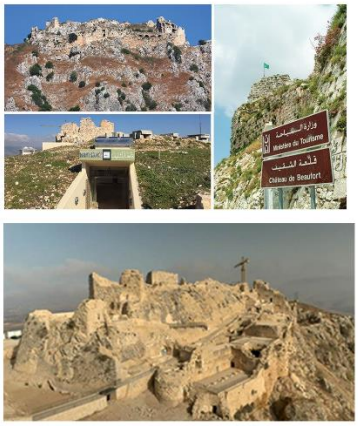
- *Association pour les REcherches Sous MArines en Roussillon*.(Accessed January 3,2022, https://www.aresmar.fr/les-chantiers-de-l-aresmar/au-liban/
- CHÉHAB, M. : «Les terres cuites de Kharayeb ». Texte, *Bulletin du Musée de Beyrouth* 10, 1951-1952.
- CHÉHAB, M. : «Les terres cuites de Kharayeb ». Planches, *Bulletin du Musée de Beyrouth* 11, 1953-1954.
- DELAVILLE LE ROULX, J. : *La France en Orient au XIVe siècle : expéditions du maréchal Boucicaut*, Ernest Thorion, Editeur, Libraire des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome, 1886.
- DOUMIT-SERHAL, C.: « Discovriesin Little Sidon », *National Museum News* tenth Issue, 1999, 29-39.
- GATIER, P.-L. : « Nouvelles recherches archéologiques dans la ville de Tyr (Liban) »., *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 155e année, №. 4, 2011, pp, 1499-1557.
- GRUSSENMEYER, P. &, YASMINE, J.: "The Restoration of Beaufort Castle (South-Lebanon): A 3D Restitution According to Historical Documentation". *XIXth CIPA International Symposium*, Sep 2003, Antalya, Turkey. pp.322-327.
- KHALIL, W. : La grotte forteresse de Chqif Tayroun à Niha, Histoire et Archéologie, 2015.
- MAKAREM, M. : « Un temple romain émerge des ruines de Tyr », *L'Orient Le Jour*,5 octobre 2021. (Accessed January 3, 2022, https://www.lorientlejour.com/article/1276892/un-temple-romain-emerge-des-ruines-de-tyr.html)
- MASRI, M. : « Sidon et les fouilles archéologiques », *La Revue Phénicienne*, The Latest Archaeological Breakthroughs and Discoveries,2020,P,146-152.
- YON, J.-B. : Mission archéologique de Tyr (Liban), Laboratoire HISOMA, Histoire et Sources des Mondes Antiques. (Accessed January 3, 2022, https://www.hisoma.mom.fr)

لوحة رقم ١

(الشكل ١) خريطة توضح المناطق والمواقع الآثرية المدروسة (تنفيذ ندين التنير)



(الشكل ٢) مخطط قلعة الشقيف سنة ١٨٧١–٧٧.المصدر:PEF Survey of Palestine (https://en.wikipedia.org Accessed January 3, 2022)



(الشكل ٣) قلعة الشقيف قبل وبعد الترميم

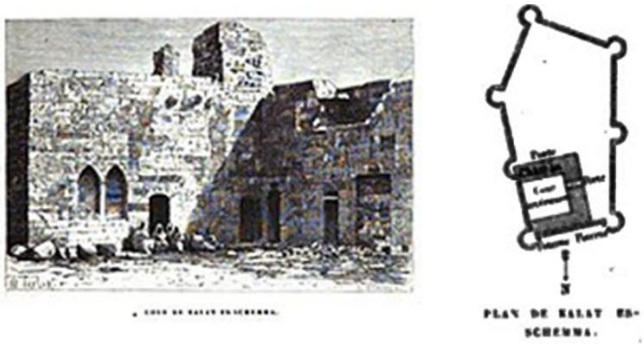
المصدر: أرشيف المديرية العامة للآثار

(الشكل ٤) قلعة الشقيف بعد الترميم

المصدر: أرشيف المديرية العامة للآثار

(الشكل ٥) مخطط قلعة شمع سنة ١٨٧٧.

المصدر: PEF Survey of Palestine: (https://en.wikipedia.org Accessed January 3, 2022)



(الشكل ٦) مخطط لقلعة شمع ومنظور القلعة

المصدر: من أرشيف Lortet

DOI 10.21608/CGUAA.2022.116433.1108 | مهى محمود المصري

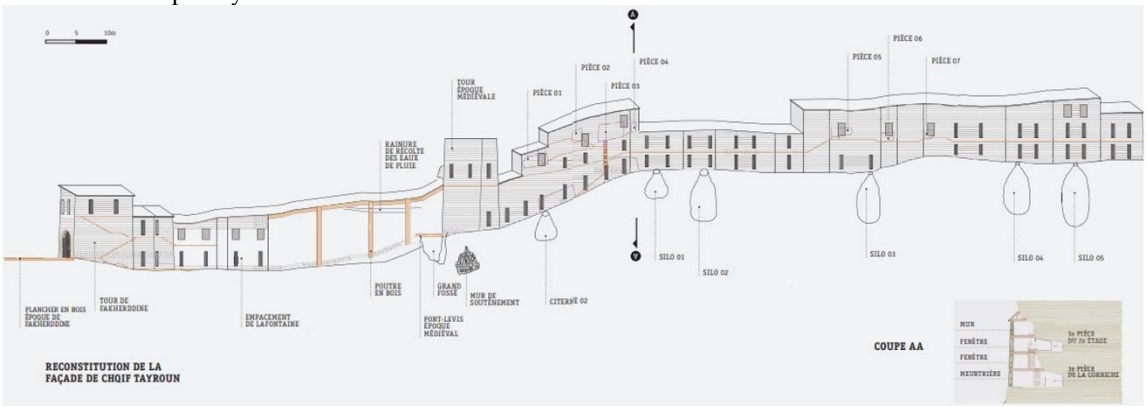
لوحة رقم ٢

(الشكل ٧) و (الشكل ٨) قلعة شمع قبل وبعد الترميم المصدر: من أرشيف المديرية العامة للآثار

(الشكل ٩) صور ورسم لقلعة تيرون

المصدر: خليل la grotte forteresse de Chqif Tayroun à Niha

(الشكل ١٠) إعادة تصور للقلعة، رسم نفذه جيلبير ضومط المصدر: خليل la grotte forteresse de Chqif Tayroun à Niha

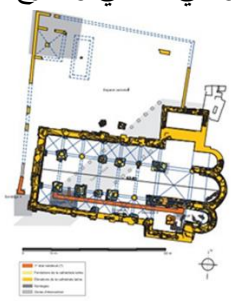


(الشكل ١١) إعادة تصور لشكل القلعة المصدر: خليل la grotte forteresse de Chqif Tayroun à Niha

(الشكل ١٢) آثار صور المدينة، الحمامات والحي السكني والمدرج صور ومخطط المصدر: أرشيف البعثة الفرنسية.

(الشكل١٣) صورة جوية لآثار صور.

المصدر: أرشيف البعثة الفرنسية



(الشكل ١٤) كاتدرائية صور، صورة ومخطط.

المصدر: أرشيف البعثة الفرنسية

لوحة رقم ٣

(الشكل ١٥) آثار صور البص.

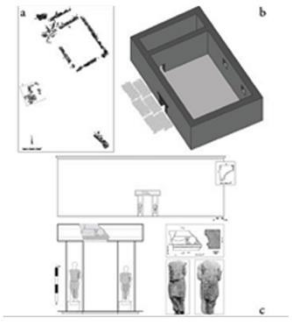
المصدر: أرشيف المديرية

(الشكل ١٦) المعبد المكتشف حديثًا في صور. المصدر : L'Orient- Le Jour

(https://www.lorientlejour.com/ Accessed January 3, 2022

(الشكل ١٧) الحفريات تحمائية في مدينة صور. المصدر : ARESMAR

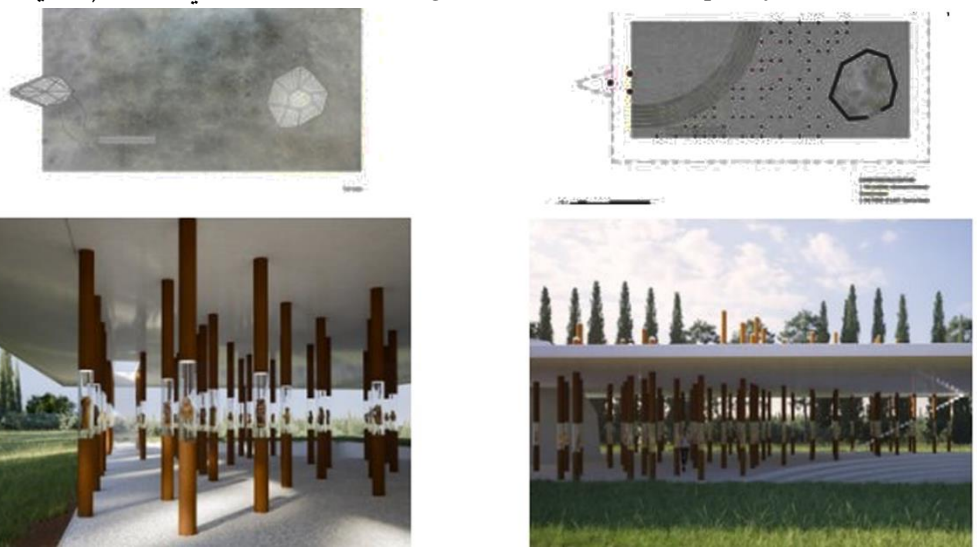
(https://www.aresmar.fr/Accessed January3,2022)



(الشكل ١٨) معبد الخرايب وإعادة تصور له.

المصدر: خليل la grotte forteresse de Chqif Tayroun à Niha

(الشكل ١٩) مجموعة الدمى الطينية المحفوظة في بيروت (تصوير مهى المصري)

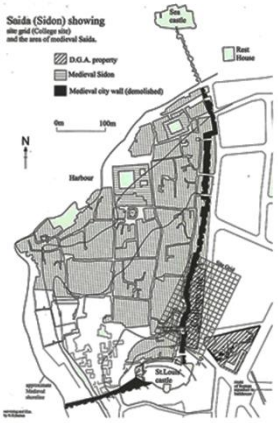


(الشكل ٢٠) تصميم المتحف في بلدة الخرايب

المصدر: (https://shiogumo.com/kam.htm/ Accessed January 3, 2022)

DOI 10.21608/CGUAA.2022.116433.1108 | مهى محمود المصري

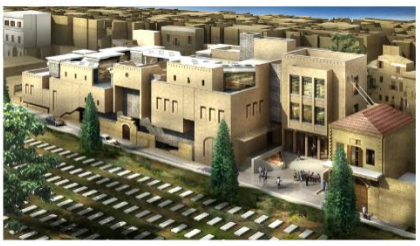
لوحة رقم ٤



(الشكل ٢١) مخطط لموقع الفرير.
المصدر: ضومط– سرحال
Discovries in Little Sidon

(الشكل ٢٢) موقع الفرير أثناء الحفر.
المصدر: L'orient-le Jour
(https://www.lorientlejour.com/ Accessed January 3, 2022)

(الشكل ٢٣) موقع مشروع المتحف في صيدا. المصدر: من أرشيف شركة خطيب وعلمي.



(الشكل ٢٤) منظور عام للمشروع
(الشكل ٢٥) منظور ثلاثي الابعاد
(الشكل ٢٦) منظور من داخل المتحف

المصدر: من أرشيف شركة خطيب وعلمي.

Unpublished bɜ - Statuette of Yuya Cairo, Egyptian Museum CG 51176 (JE 95312)

نشر تمثال البا ليويا المحفوظ بالمتحف المصرى بالقاهرة

Hanaa Mokhtar Abd El-Nabi

Lecturer at the Department of Tourism Guidance at the Higher Institute for Qualitative Studies, Heliopolis, Egypt

هناء مختار عبدالنبى

مدرس بالمعهد العالى للدراسات النوعية بمصر الجديدة. قسم الارشاد السياحى

dr.hanaa.elbehairy@fa-hiss.edu.eg

Abstract

This paper studies an unpublished *bɜ* statuette displayed at the Egyptian Museum in Cairo, second floor, room 43 (FIG. 1). It was discovered in the Valley of the Kings, in tomb KV 46 that belongs to Yuya and Thuya. The statuette belongs to Yuya , the Priest of god Min, the Principle god at Akhmim during the reign of king Amenhotep III. It carries the number JE 95312.

The statuette of Yuya is the first private *ba* -bird statuette found so far from ancient Egypt. This paper aims to study the symbolism of this statuette. *bɜ* statuettes became a main part of funerary furnishing starting from the New Kingdom onwards. Accordingly, they were probably intended to replace the real *bɜ* in case of being lost or destroyed, because the *bɜ* was an essential element for the deceased's daily renewal.

***Keywords*:** ba (*bɜ*), Yuya, Thuya, statuette, *bɜ*-statuette, funerary statuette.

الملخص:

يهتم ذلك البحث بدراسة تمثال "با" صغير غير منشور بالمتحف المصرى بالقاهرة و هو معروض بالطابق الثانى، غرفة رقم ٤٣ (شكل ١). تم اكتشاف ذلك التمثال بمقبرة يويا و تويا التى تحمل رقم ٤٦ بوادى الملوك بالأقصر.ينتمى ذلك التمثال ليويا الذى شغل منصب الكاهن الاكبر للمعبود "مين" و هو المعبود الرئيسى بمنطقة أخميم. جدير بالذكر ان ذلك التمثال يحمل رقم تسجيل JE 95312. يبدو أن ذلك التمثال هو أول نموذج لتمثال "با" عثر عليه من مصر القديمة حتى الآن ، كما يبدو أنه لا توجد نماذج أخرى من ذلك النوع من التماثيل تعود الى عصر الدولة الحديثة. تهدف تلك الورقة البحثية الى دراسة رمزية ذلك التمثال الصغير. ظهرت تماثيل "البا" كجزء من الأثاث الجنائزى بداية من عصر الدولة الحديثة و ما بعدها و قد ظهر ذلك النوع من التماثيل بوفرة خلال فترة العصور المتأخرة و كذلك العصرين اليونانى والرومانى. ربما كان الهدف من تلك التماثيل أن تحل محل "البا" أو روح الشخص المتوفى فى حالة فقدانها حيث كانت الروح أحد العناصر الأساسية الهامة للمتوفى فى العالم الآخرفى مصر القديمة.

الكلمات الدالة: با؛ يويا؛ ثويا؛ تمثال صغير؛ تمثال با؛ تمثال جنائزى.

This paper studies an unpublished *ba*-statuette displayed at the Egyptian Museum in Cairo, second floor, room 43 (FIG. 1). [1] It was discovered in the Valley of the Kings, in tomb KV 46[2] that belongs to Yuya and Thuya, father and mother of Queen Tiye, the principal wife of King Amenhotep III, mother of King Akhenaten, and grandmother of King Tutankhamun. The statuette belongs to Yuya who was a powerful dignitary lived during the reign of King Amenhotep III. He was the Priest of god Min, the Principle god at Akhmim, [3] his hometown. The statuette carries the number JE 95312.

bɜ concept started to be associated with non-royal individuals since the end of the Old Kingdom only textually without any figurative representation.[4] The statuette of Yuya is the first private *bɜ* statuette found so far from ancient Egypt. This paper aims to study the symbolism of this statuette and its function as a main part of funerary furnishing starting from the New Kingdom onwards.

Introduction:

Ancient Egyptians believed that human beings consisted of several aspects to their existence, including body (*ḥt*), name (*rn*), spirit (*bɜ*), double (*kɜ*), and shadow (*šwt*). The better term that expresses the meaning of *bɜ* is

[1] Tomb of Yuaa and Thuiu, 63, CG 1176. Thanks are due to the Egyptian Cairo Museum and kindly Al-Zhraa Saif (Curator and Keeper, and Head of Yuya and Thuya collection and Papyri and writing equipment of the New Kingdom at the Egyptian Museum in Cairo) for granting the author permission to publish this statuette and providing professional photography. I am also grateful to Prof. Maged Negm, Vice President of Helwan University, for his valuable comments. The researcher would like to express her gratitude to Emanuele Casini for giving free access to his paper, CASINI, E.: «The Three -Dimensional Representations of the Human-Headed *bɜ*-Bird: Some Remarks about their Origin and Function», *EVO XXXVIII*, 2015.

[2] The tomb was discovered in 1905 by Theodore M. Davis and James E. Quibell, almost intact. The majority of the tomb collection is kept in the Cairo Egyptian Museum. Davis was allowed to keep a share of Yuya and Thuya's collection. It is kept now in the Metropolitan Museum of Art, New York. DAVIES, T. M., The Tomb of Iouiya and Touiyou, London, 1907.

[3] KANAWATI, N.: "Akhmim", In *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, edited by Redford, D.B., Vols.1-3, 51-53, Oxford, 2001, 51 [= OE I].

[4] ŽABKAR, L.: «A Study of the ba Concept in Ancient Egyptian Texts», *SAOC* 34, 1968, 162.

"spirit"; however, it could assume some physical aspects too.[5] According to the pyramid texts, *bꜣ* only represents the life force of the dead king; it could refer to the dead king or divine.[6] By the end of the Old Kingdom, *bꜣ* concept started to refer to non-royal individuals.

The first evidence for mentioning the *bꜣ* of a non-royal person appeared by the end of the Old Kingdom. It belongs to Hermeru, coming from an offering formula on his false door panel from his Sixth Dynasty tomb at Saqqara. An offering formula inscribed on the lintel of this tomb reflects the desire that the *bꜣ* endures before god. It seems that the concept of *bꜣ* has changed by the end of the Old Kingdom. By the Middle and New Kingdoms, the idea of the *bꜣ* for a non-royal deceased developed and became tangible.[7] It started to represent the vital abilities of the person. This probably explains the appearance of *bꜣ* -statuettes for non-royal persons from the New Kingdom onwards.

bꜣ-statuettes are among funerary statuettes that were buried with the deceased. They appeared for the first time in the New Kingdom, Eighteenth Dynasty (FIG. 1). They developed throughout of the Late Period and continued until the Late Ptolemaic Period.

Representation of *bꜣ*:

According to texts and scenes, the *bꜣ* is commonly represented as a human-headed bird- usually falcon and sometimes with human arms. It was written variously with signs representing a stork (G 29), a ram (E

[5] ŽABKAR, Study of the ba Concept in Ancient Egyptian Texts, 48.

[6]For further reading on ba concept, see BONNET, H., *Reallexicon der Ägyptischen Religionsgeschichte*, Berlin, 1957, 74-77; TAYLOR, J., *Death and the Afterlife in Ancient Egypt*, London, 2001, 20-23; ASMANN J., *Death and Salvation in Ancient Egypt*, Translated by LORTON D., Ithaca and London, 2005, 87-94; HARRINGTON, N., Living with the Dead: Ancestor Worship and Mortuary Ritual in Ancient Egypt, Oxford, 2013, 3-7; JANÁK J.: «Ba», *UCLA Encyclopedia of Egyptology* 1, №.1, 2016, 4.

[7] ALTENMÜLLER, H.: «Sein Ba Möge Fortdauern bei Gott», *SAK* 20, 1993, 1-15; ŽABKAR, Study of the ba Concept in Ancient Egyptian Texts, 60-61, 90-91; WOLF-BRINKMANN & MARIE, E. M: *Versuch einer Deutung des Begriffes "bA" anhand der Überlieferung der Frühzeit und des Alten Reiches*, Freiburg i. Br: G. Seeger, 1968; for more details on the date of the tomb, see BROVARSKI, E.: «False Doors and History: the Sixth Dynasty», In *The Old Kingdom Art and Archaeology*, edited by BÁRTA, M., 1-12, Prague, 2004, 98, 106, ft. 250.

10), and a human-headed falcon (G 53).[8] The representation of the *bꜣ*-bird on the wall of the burial chamber of Sennefer at Sheikh Abd el-Qurna (TT 96) is one of the earliest depictions of these figures.

bꜣ-statuettes are always represented with a human head and a bird's body (hawk). The bird's body represents free movement of the deceased. It reflects the ability of mobility by leaving the corpse during the day, then coming back to reunite with it every night. The human head represents the nature of the being it manifests (either human or divine).[9] This kind of statuettes started to appear in the New Kingdom and increased by the Late Period. However, there is a representation of the transport of a *bꜣ*-bird during a funerary procession. This probably suggests the existence of these statuettes during the reign of Amenhotep II, Thutmosis IV, and Amenhotep III (FIG. 3).

Description:

This statuette was discovered in the tomb of Yuya and Thuya (KV 46). It dates back to the 18th dynasty, New Kingdom. The tomb was robbed during ancient times. Accordingly, the original place of the statuette within the tomb is unidentified.[10]

bꜣ - statuettes were mainly made out of painted wood. However, other materials were used to produce them such as metal, stone, glass, faience, and terracotta. Worthy of note that most of *bꜣ* - statuettes which were made out of stone date back to the Graeco-Roman Period.[11]

The statuette of Yuya is represented as a human-headed bird (hawk). It is made out of painted limestone, which is exceptional for its vivid well preserved colors. The face is represented with a beard and wearing a short

[8] For more information on the Hieroglyphic *bꜣ* -sign, see JANÁK, J.: «Saddle-Billed Stork (Ba-Bird)», *UCLA Encyclopedia of Egyptology* 1, №.1, 2014; JANÁK, J.: «A Question of Size: A Remark on Early Attestations of the ba Hieroglyph», *SAK* 40, 143-153; DAVIES, T. M. & NAVILLE, É., *The Funeral Papyrus of Iouiya,* London, 1908, 10.

[9] JANÁK, *Ba*, 4.

[10] For more information on the robbery of the tomb, see DAVIES, Iouiya and Touiyou, 16-19.

[11] SCALF, F.: "The Role of Birds within the Religious Landscape of Ancient Egypt", In *Between Heaven and Earth: Birds in Ancient Egypt*, edited by Rozenn Bailleul-LeSuer, 33-40, Chicago, 2012, 201; for other examples of *bꜣ* -birds made out of stone, see CASINI, *bꜣ*-Bird, 10, ft. 6, 11.

black wig. The face and claws are painted reddish brown. The wings are given elaborate patterns of green, blue for the underside of the tail, yellow for the underbelly and white for the thighs. There is an *ib*-amulet[12] around that statuette's neck.

There is a representation of an offering table in front of the bird's claws. Offering tables were an essential element in ancient Egypt. They represent a link between the spiritual and living world, providing nourishment for the deceased.[13]

The offering table represented here takes the shape of the *hotep* sign[14]. It is the most common shape for ancient Egyptian offering tables. Yuya's offering table carries a representation of loaves of bread, four of which are conical in shape, while the one in the middle is round in shape.

The bird stands above a black wooden base. The text over it reads as follows:

Text:

Transliteration: *ḥtp*[15] *Wsr*[16] *n kɜ n ỉɜɜ*[17] *mɜꜥ-ḫrw*[18]

Translation: Offerings (by) Osiris (to the) *kɜ* of Yuya, justified.

[12] Ancient Egyptians believed that the heart was the seat of intelligence, feelings, and the storehouse of memory. For further details on heart amulets, see ANDREWS, C., *Amulets of Ancient Egypt*, London, 1994, 72-73.

[13] For more information on offering tables, see see Hölzl R., *Ägyptische Opfertafeln und Kultbecken, eine Form- und Funktionsanalyse für das Alte, Mittere und Neue Reich*, Hildsheimer Ägyptologische Beiträge, Hildesheim, 2002.

[14] BOLSHAKOV A.O.: "Offerings: Offering Tables", In *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, edited by Redford D.B., Vol. 2, Oxford, 2001, 572–576 = [OE II]; LINDIUS E.: «Offering Tables as Ritual Landscapes. An Anthropological Perspective of Ancient Egyptian Materia Magicae», *DWJ* 4, 78-106, Heidelberg, 2020.

[15] ERMAN, A. & GRAPOW, H. (eds), Wörterbuch der Ägyptischen Sprache, vols.1-4, Leipzig: J. HINRICHS, 1926-1931, 183[=WB III]; FAULKNER, R.O., *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*, Oxford, 1988, 179.

[16] Var., . FAULKNER, R.O., Middle Egyptian, 68.

[17] Also written

[18] Var., ; FAULKNER, R.O., Middle Egyptian, 101.

Commentary

1. The body of the statuette (in a hawk form) represents the ability of the spirit to move in and out of the tomb. Thus, it could represent the freely moving part of the person that was able to commute between heaven, earth, and the netherworld. It is the representative of the person himself.[19]
2. Ba-bird statuettes are usually represented wearing the wide collar or *djed*-pillar amulet.[20] However, there is only two examples represented wearing heart amulet so far. Yuya's statuette is the first one. It is represented wearing the *ib*-heart amulet that became widely depicted during the reign of Amenhotep II until the Amarna period. This amulet differs from those intended to be a magical substitute for the heart. It has been suggested that the purpose of this amulet is to reflect the high rank and royal favor of the individual wearing it.[21] There is also a *bꜣ*- figurine represented wearing *ib*-heart amulet. It dates back to the Late Period (FIG. 4).[22]
3. As for the colors of the statuette of Yuya, it could be assumed that they were typical colors for such figures in ancient Egyptian art. This assumption depends on the colors of the *bꜣ*-bird represented in the tombs of Sennefer (TT96) and Hormoheb (TT78). Moreover, the scenes representing *bꜣ*-bird in the Book of the Dead confirms this assumption.[23]
4. It is notable that the offering formula represented on the base of the statue is directed to the deceased's *kꜣ*, not to the *bꜣ*. The *kꜣ* of the deceased depends on the power of his *bꜣ*. Its power will enable the *bꜣ*'s mobility out of the tomb during the day. This would be assured through scenes and

[19] BAUMGARTEN, A., ASSMANN, J., STROUMSA, G. (eds.): Self, Soul and Body in Religious Experience, Brill, E-Book, 1998, 384-403.
[20] CASINI, *bꜣ* bird,12.
[21] SOUSA, R.: «Heart of Wisdom: Studies on the Heart Amulet in Ancient Egypt», *BAR* 2211, Oxford, 2011, 7-8. For more details on the meaning of heart-shaped amulets, see, SOUSA, R.: «The Meaning of the Heart Amulets in Egyptian Art», *ARCE* 70, 43-59.
[22] It was discovered by the Austrian Archaeological Institute in 1969. It is coming from the transverse hall of tomb. BUDKA, J.:« Bestattungsbrauchtum und Friedhofsstruktur im Asasif: eine Untersuchung der Spätzeitlichen Befunde anhand der Ergebnisse der Österreichischen Ausgrabungen in den Jahren 1969-1977», *UZK* 34, Wien, 2010, 259-260, FIG. 115; for further reading on this *bꜣ*-figuirine, see MOKHTAR, H., ZAKI, Y., «Unpublished bA-Figurines in the Egyptian Museum at Cairo», *IJTAH* 2/1, 2022, 119-120.
[23] CASINI, *bꜣ* bird, 14, 20.

texts.[24] Accordingly, the representation of an offering table in addition to the offering text will help the deceased to fulfill his wish to gain entry into the Osirian afterlife.[25] The offering table is probably a personification of the field of offerings. It is a place where the deceased spend part of their lives after death there, and when the sun goes down, they return to their tombs.[26]

In conclusion, the *bꜣ*-bird statuette of Yuya is the only non-royal example from the New Kingdom so far.[27] Moreover, there is no royal *bꜣ* - statuette found from the New Kingdom so far. The deceased is supported with proper text to enter the field of offerings and benefit from the blessings from the offering table of Osiris himself.[28] Typically, it is the Field of Offerings or the Field of Reeds, the goal of the deceased's journey in the world beyond, to which he is granted the ability to return. These statuettes were probably intended to replace the real *bꜣ* in the case of being lost or destroyed, as the *bꜣ* was an essential element for the deceased's daily renewal.

[24] ŽABKAR, Study of the ba Concept in Ancient Egyptian Texts, 127 ff.

[25] For further discussion see, ASMANN, J., *Death and Salvation*, 372, 294, 297; MESKELL, L., *Archaeologies of the Social Life*, Oxford, 1999, 111-112; SNAPE, S., *Ancient Egyptian Tombs: The Culture of Life and Death*, Chichester, 2011, 197; LESKO, L., "Ancient Egyptian Cosmogonies and Cosmology*", SHAFER, In Religion in Ancient Egypt, Gods, Myths, and Personal Practice*, edited by B., BAINES, J., LESKO, L., and SILVERMANN, D, 120, Ithaca, 1991.

[26] *sḫt ḥtpw* (Field of Offerings). For more information, see VAN DIJK, J.: "Paradise", In The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt edited by Redford D. B., Vol. 3, Oxford, 2001, 26-27= [OE III]; LECLANT, J.: "Earu-Gefilde",In *Lexikon der Ägyptologie,* edited by Wolfgang, H. & Otto, E., vol. 1-7,1160-1165, Wiesbaden, 1972 =[LA¨I].

[27] This would be as a result of tomb robberies prevailed by the end of the New Kingdom. Few tombs were found almost intact such as that of Yuya and Thuya (KV 46) in addition to the tomb of Tutankhamun (KV 62).

[28]ASMANN, *Death and Salvation*, 297.

Bibliography:

- ALTENMÜLLER, H.: «Sein Ba Möge Fortdauern bei Gott», *SÄK* 20, 1993, 1 -15.
- ANDREWS, C., *Amulets of Ancient Egypt*, London, 1994.
- BAUMGARTEN, A., ASSMANN, J., STROUMSA, G. (eds.): *Self, Soul and Body in Religious Experience*, Brill, E-Book, 1998.
- ASMANN, J.: *Death and Salvation in Ancient Egypt*, Translated by LORTON D., Ithaca and London, 2005.
- BOLSHAKOV, A. O.: "Offerings: Offering Tables", In *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt* edited by Redford D.B., Vols.1- 3, Oxford, 2001=[OE II]
- BONNET H.: *Reallexicon der Ägyptischen Religionsgeschichte*, Berlin, 1957.
- BROVARSKI, E.: «False Doors and History: The Sixth Dynasty», In *The Old Kingdom Art and Archaeology*, edited by Bárta, M., 1-12, Prague, 2004.
- BUDKA, J.: «Bestattungsbrauchtum und Friedhofsstruktur im Asasif: eine Untersuchung der Spätzeitlichen Befunde anhand der Ergebnisse der Österreichischen Ausgrabungen in den Jahren 1969-1977», *UZK* 34, Wien, 2010.
- CASINI, E.: «The Three -Dimensional Representations of the Human-Headed bA-Bird: Some Remarks about their Origin and Function», *EVO* XXXVIII, 2015.
- DAVIES, T., *The Tomb of Iouiya and Touiyou*, London, 1907.
- DAVIES, T. M. & NAVILLE, É., *The Funeral Papyrus of Iouiya*, London, 1908.
- ERMAN, A. &GRAPOW H. (EDS.), *Wörterbuch der Ägyptischen Sprache*, vols.1-4, Leipzig: J. Hinrichs, 1926-1931.
- FAULKNER, R.O., *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*, Oxford, 1988.
- HARRINGTON, N.: *Living with the Dead*: *Ancestor Worship and Mortuary Ritual in Ancient Egypt*, Oxford, 2013.
- Hölzl, R., *Ägyptische Opfertafeln und Kultbecken : eine Form- und Funktionsanalyse für das Alte, Mittlere und Neue Reich*, Hildsheimer Ägyptologische Beiträge 45, Hildesheim, 2002.
- JANÁK, J.: «A Question of Size: A Remark on Early Attestations of the *ba* Hieroglyph», *SAK* 40, 2011, 143-153.
- KANAWATI, N.: "Akhmim", In T*he Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, edited by Redford D.B., Vols.1- 3, 51-53, Oxford, 2001.=[*OE* I].
- LECLANT, J.: "Earu-Gefilde", In *Lexikon der Ägyptologie*, edited by Wolfgang, H. & Otto, E., vols. 1-7,1160-1165, Wiesbaden, 1972, =[LA¨I].
- LESKO, L.: "Ancient Egyptian Cosmogonies and Cosmology", SHAFER, In *Religion in Ancient Egypt, Gods, Myths, and Personal Practice*, edited by B., Baines, J., Lesko, L., and Silvermann, D, 88-122, Ithaca, 1991.
- LINDIUS, E.: «Offering Tables as Ritual Landscapes. An Anthropological Perspective of Ancient Egyptian Materia Magicae», *DWJ* 4, 78-106, Heidelberg, 2020.
- MESKELL, L.: *Archaeologies of the Social Life*, Oxford, 1999.

_ MOKHTAR, H., ZAKI, Y.: «Unpublished bA-Figurines in the Egyptian Museum at Cairo», *IJTAH* 2/1, 2022, 117-129.

–SCALF, F.: "The Role of Birds within the Religious Landscape of Ancient Egypt", In *Between Heaven and Earth: Birds in Ancient Egypt,* edited by Rozenn Bailleul-LeSuer, 33-40, Chicago, 2012.
–SNAPE, S., *Ancient Egyptian Tombs*: *The Culture of Life and Death*, Chichester, 2011.
–SOUSA, R.: «The Meaning of the Heart Amulets in Egyptian Art», *ARCE* 43, 2007, 59-70.
–…….: «Heart of Wisdom: Studies on the Heart Amulet in Ancient Egypt», *BAR* 2211, Oxford, 2011.
–TAYLOR, J., *Death and the Afterlife in Ancient Egypt*, London, 2001.
–VAN DIJK, J.: "Paradise", In *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, edited by Redford D.B., Vols. 1-3, 25-27, Oxford, 2001 = *OE* III.
–WOLF-BRINKMANN & MARIE, E.: *Versuch einer Deutung des Begriffes "bA" anhand der Überlieferung der Frühzeit und des Alten Reiches*, Freiburg i. Br: G. Seeger, 1968.
–ŽABKAR, L.: «A Study of the Ba Concept in Ancient Egyptian Texts», *SAOC* 34, Chicago 1968.

Internet Resources:

–Tomb of Hormoheb TT 78 at Thebes, December, 14, 2021 https://www.osirisnet.net/tombes/nobles/horemheb78/e_horemheb78_03.htm
–JANÁK, J.: «Saddle-Billed Stork (Ba-Bird)», *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, 1, №.1, October 25, 2021 https://escholarship.org/uc/item/0r77f2f8
–JANÁK, J.: «Ba», In *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, 1, №.1, October 25, 2021 https://escholarship.org/uc/item/9tf6x6xp

FIG. 1. *bȝ* statuette of Yuya

©Hanaa Mokhtar

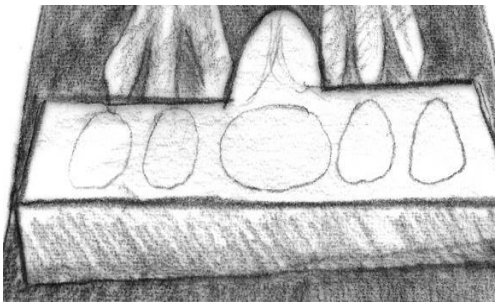


FIG. 2. Facsimile for the offering table represented in front of the statuette's claws

After: SOUSA, *Heart of Wisdom: Studies on the Heart Amulet in Ancient Egypt*, 85, FIG. 64.

FIG. 3. Transport of a *bꜣ*-bird during a funerary procession, tomb of Hormoheb at Sheikh Abd el-Qurna (TT78).

https://www.osirisnet.net/tombes/nobles/horemheb78/e_horemheb78_03.htm

[accessed December, 14, 2021}

FIG. 4. Late Period *bꜣ*- figurine wearing a heart amulet JE/94594 SR4/15767 from the Cairo Museum

©Hanaa Mokhtar

The Royal Woman Torso JE 65442 in the Egyptian Museum, Cairo

الجزء العلوي من تمثال سيدة ملكي رقم٦٥٤٤٢ بالمتحف المصري بالتحرير

Mona Taha Hussein

Prof. of Egyptology, Vice Dean of Environmental Affairs and Community Development, Faculty of Tourism and Hotels, O6U.

منى طه حسين

أستاذ علم المصريات، ووكيل كلية السياحة والفنادق – جامعة ٦ أكتوبر لشئون خدمة المجتمع وتنمية البيئة.

Abstract:

The subject of this paper deals with the Royal Woman Torso JE 65442 (FIG.1a, b, c, d), which was found in Tod Temple in 1935. It is made out of Granite, the eyes were inlaid and is 62cm high. She stands with her left leg forward and her figure is leaning on the back pillar. She holds an ankh, in her left hand. No woman statue holding the ankh sign is known before the late period. The statue type standing figure of a woman in a tight-fitting dress and the modeling of the body with long arms and legs, broad chest, full breasts, narrow waist and long, slightly rounded hips is present in the 26th dynasty. This dating is also supported by comparing the Torso (FIG.1a,b,c,d) with the Torso of Netocris. Also, the statues of the goddess Mut in the Charles Edwin Willbour Fund in Brooklyn (inv. no. 76.38.) and the goddess Isis in The Walter Art Gallery in Baltimore (inv. no. 4.2121) show the typical forms described above. A uraeus snake sits on the forehead. It shows the distinctive signs of the face during the reign of King Psamtik, where the area under the face (chin) increases, the eyebrows are sculpted and the almond-shaped eyes are quite large and vividly reproduced. Moreover, the mouth with two specific lips confirms the characteristic of the smile. The Royal Woman Torso JE 65442 is uninscribed, so it is uncertain whether the standing royal woman Torso presented a goddess or a queen.

Key words:

The Egyptian Museum Cairo, Royal Woman Statues, 26th Dynasty, Tod Temple.

الملخص:

يتناول البحث الجزء العلوي من التمثال(شكل١ أ،ب،ج، د) لسيدة ملكية والمعروض بالمتحف المصري بالتحرير. وهو مصنوع من حجر الجرانيت وإرتفاعه ٦٠,٨ سم، وقد وجد في مدينة الطود. ترتدي السيدة الرداء الضيق والملاصق للجسم والباروكة الطويلة ذات الثلاثة أجزاء. أثبتت الدراسة المقارنة أن التمثال يمكن إعادة تأريخه خلال حكم بسماتيك في الأسرة السادسة والعشرين وذلك لوجود علامات مميزة للوجه في حكم بسماتيك والتي تتشابه مع التمثال (شكل١ أ،ب،ج، د) حيث تزيد مساحة أسفل الوجه (الذقن) والحواجب العريضة والكثيفة والعين ذات الشكل البيضاوي (شكل اللوز) وواسعة نوعا ما والحاجبان العلويان مستعرضين، أما السفليان فمقوسان. والفم ذو شفتين محددتين يؤكد صفة الابتسامة. الأنف ضيقة وتتسع فقط عند النهاية. تماثيل السيدات الملكية من الأسرة٢٦ وجدت في المعابد وكانت تصنع من الأحجار الصلبة مثل الديوريت والجرانيت والأردواز. إرتدت السيدات الملكية الرداء الضيق والملاصق للجسم بأشكاله الثلاثة كما إرتدت الباروكة الطويلة ذات الثلاثة أجزاء وباروكة حتحور والباروكة القصيرة. الأنف ضيقة وتتسع فقط عند النهاية. أخذت الأسرة ٢٦ من فن الدولة

القديمة، والوسطى والحديثة (من العمارنه والرعامسة) وتأثرت بالفن الأثيوبي وأخرجت لنا فنا له سماته الفنية المنفردة في كل من مدينة سايس ومدينة طيبة ومدينة منف. نلاحظ وجود سمات فنية في تشكيل الجسم مثال الجزء السفلي المتبقى من تمثال الزوجة الإلهية لأمون (نتوكريس) وإختلافه مع التمثال الوحيد الكامل لملكة من الأسرة ٢٦ وهو تمثال الزوجة الإلهية لأمون(عنخنسنفرإبرع) فنجد أننا أمام تمثال تقف فيه الملكة بالشكل التقليدي مع إمتلاء في الثديين وإستدارة في الفخذين. والوجه مستدير والباروكة قصيرة تخفي الأذنين. الملكة (أمانونالول) تعطي إنطباعا واقعيا عن شكل الجسم. وجد التمثال الخاص بها في (نباتا) بدون رأس. من المرجح أن يكون الجزء العلوي من التمثال(شكل١ أ،ب،ج، د) للألهة أنيويت حيث وجد في مكان عبادتها بمعبد الطود وهي تمثل بشكل سيدة ملكية ممسكة بالعنخ.

الكلمات الدالة: المتحف المصري بالتحرير؛ تماثيل السيدات الملكية؛ الطود؛ الاسرة٢٦ .

1-Introduction:

The collection of royal woman statues in the Egyptian Museum, Cairo hosts the Royal Woman Torso JE 65442 (Fig.1a,b,c,d) from Tod (Djerty; Tuphium)[1]. The Torso was registered in the museum inventory of 1935 and is on display in gallery 30 on the ground floor. The Royal Woman Torso JE 65442 (Fig.1a,b,c,d) shows cracks, but has been restored. From the beginning of the Old Kingdom until the late period, a large number of Royal woman statues, predominantly queens and goddesses emerged[2]. From the Fourth Dynasty schist standing pair - statue of King Mycerinus and the Queen Khamerernebty II, from Giza, c. 2500 B.C. is known to us, in which we find that the queen puts her left leg forward[3]. From then on, we find examples of the triad, including the triad of King Mycerinus[4], and from the same Dynasty, a statue of the seated goddess Hathor, which is currently preserved in the Boston Museum[5]. From the Sixth Dynasty, we find a statue of queen Ankhnesmeryre sitting, holding her son Pepy II on her lap[6]. In the Middle Kingdom, the statue of Queen Nofret is one of the important examples of Royal woman statues[7]. At the beginning of the 18th

[1] I would like to thank Mrs. Sabah Abd el- Razik, Director of the Egyptian Museum in Cairo, for the kind permission of to photograph the Royal Woman Torso under number JE 65442, I am also grateful to Mrs. Sameh Mohamed, museums photographer, for photographing the Royal Woman Torso JE 65442.

[2] SALEH, M. & SOUROUZIAN, H., *The Egyptian Museum Cairo, The official Catalogue*, 1985, 25.

[3] Boston, Museum of Fine Arts, №.11.738, SIEBERT, E., Die Bewältigung der Vergangenheit, Zur Kunst der Spätzeit, in: *Ägypten die Welt der Pharaonen*, 1997, 68, Nr. 47.

[4] Cairo, JE46499, Greywacke, Giza, Valley temple of Mycerinos, reign of Mecerinos, c. 2500 B.C., SALEH & SOUROUZIAN, *The Egyptian Museum Cairo*, 33.

[5]Boston, Museum of Fine Arts, №. 09.200, Schist, ALDRED C., *Egyptian Art, in the Days of the Pharaohs 3100-320 BC*, 1986, 75, №.36.

[6] New York, The Brooklyn Museum, Charles Edwin Willbour Fund, 39.119, ALDRED, C., *Egyptian Art in the Days of the Pharaohs 3100-320 BC*, 96, №.53.

[7] Cairo, Egyptian Museum, Queen Nofret, from Tanis, black granite, 12th dynasty, reign of Sesostris II, c.1897 B.C., SALEH & SOUROUZIAN, *The Egyptian Museum Cairo*, №.93.

dynasty,, the sitting statue of queen Sataah,[8] wife of King Tutmosis III, is known. The statues of the queens, Hatshepsut[9], Ti[10] and Queen Nefertiti are numerous[11]. From the Ramesside era, we find the colossal statues of Queen Nefertari[12] standing in the front of the small temple in Abu Simbel, at the Turin Museum in Italy, there is a triad of King Ramses II, and in the Sharm El Sheikh Museum a bust of Queen Merit Amun.[13] The 22th Dynasty brought a transformation with a transitional stage in the history of ancient Egyptian art, during which a group of beautiful bronze statues were found. This includes the statue of (Karomama)[14] preserved in the Louvre Museum. In the 25th dynasty, little statues of divine wives such as Schepenupt I, Schepenupt II[15], Amenirdis I[16] and Amenirdis II[17] are present. Excavation by F. Bisson de la Roque for the IFAO (French Institute of Oriental Archaeology) in El Tod, Southern Upper Egypt, in 1935, documented the Royal Woman Torso JE 65442 (Fig.1 a, b, c, d,) with inlaid eyes while the Egyptian Museum information reference is recited as a Standing Male Statue with Inlaid Eyes [18]. This comparison study revealed the importance of the object related to The Royal Woman Torso JE 65442 (Fig.1a, b, c, d)

[8] Cairo, Egyptian Museum, Bisson de la Roque, F, *Tod (1934-1936),* le Caire, 1937, 131.

[9] New York, Metropolitan Museum of Art, kneeling granite colossus of Queen Hatshepsut wearing the White Crown, from Deir el- Bahari, 18th dynasty, 1490 B.C., №. 30.3.1, Aldred C., *Egyptian Art in the Days of the Pharaohs 3100-320 BC*, 155, №.113. Indurated limestone statue of Queen Hatshepsut in the costume of a pharaoh, Metropolitan Museum of Art, New York, №. 29.3.2, Aldred C., *Egyptian Art in the Days of the Pharaohs 3100-320 BC*, 155, №.114. Painted limestone sphinx of Queen Hatshepsut, Metropolitan Museum of Art, New York, №. 31.3.94, ALDRED C., *Egyptian Art in the Days of the Pharaohs 3100-320 BC*, 155, №.115.

[10] Cairo, Egyptian Museum, Head of a statuette of Queen Tiye, JE.38257, ALDRED C., *Egyptian Art in the Days of the Pharaohs 3100-320 BC*, 171, №.135.

[11] Paris, Louvre, Quartzite torso from a statue of Queen Nofreteti, №. E. 25409, Aldred C., *Egyptian Art in the Days of the Pharaohs 3100-320 BC*, 111, №.145. Berlin, Ägyptisches Museum, painted portrait bust of Queen Nofreteti, №. 21.300 , *Aldred C., Egyptian Art in the Days of the Pharaohs 3100-320 BC*, 111, №.146.

[12]Abu Simpel, the façade of the small temple, Sandstone.

[13]Sharm el Sheikh Museum, Sharm el sheikh, The Queen Merit- Amun, painted limestone, 19th Dynasty, reign of Ramses II, JE 31413, CG 600, SALEH, M. & SOUROUZIAN, H., *The Egyptian Museum Cairo*, 198.

[14] Paris, Louvre museum, Bronze statue of the Divine Consert karomama, inlaid with gold, electrum and silver, from Karnak, №. N.500.

[15] Cairo CG 611, Omaha, Joslyn Memorial Art Museum, №.1953.80.

[16] Cairo, Egyptian Museum, Amenirdis the Elder, JE 3420, CG 565, alabaster with a basalt base, 25th dynasty, reign of Shabaka, 713 B.C., Aldred C., *Egyptian Art, in the Days of the Pharaohs 3100-320 BC*,, 208, №. 170.

[17] Cairo, Egyptian Museum, CG. 42198, CG. 42199, CG. 42200, CG. 42201.

[18] The information which belong to the JE 65442 in the Cairo Egyptian Museum Archive.

which still remains unlabeled at the museum with misleading archiving information.

2-Description

The Royal Woman Torso (upperpart) JE 65442 (Fig.1a, b, c, d) is made out of Granite, the eyes were inlaid and is 62 cm high. The breakline runs diagonally up from the right leg to the left thigh. She stands with her left leg forward and her figure is leaning full height on the back pillar. She wears the long tripartite wig whose tresses fall on her breast and back. Her long tight-fitting dress is moulded to her body, and she holds an ankh, in her left hand. She has broad shoulders and a long upper torso. Her breasts are hemispherical and deeply inserted. The navel is indicated as a deep hole. A uraeus snake sits on the forehead. The face has full cheeks, the eyebrows are wide and dense, the eyes are oval (almond-shaped) and somewhat broad, the upper eyebrows are transverse, and the lower ones are arched. Furthermore, the mouth with two specific lips confirms the characteristic of the smile. Although the nose is broken at the end we can recognize that it was narrow and widens only at the end. The eyebrows are sculpted and the almond-shaped eyes are quite large and vividly reproduced. The Royal Woman Torso JE 65442 (FIG.1a, b, c, d) is uninscribed.

3-Comment:

During the 26th dynasty, the worship centerwas moved from Thebes to Sais in the Delta by the ruler of the north, King Psamtik 663 BC. Psamtik sent his daughter, the princess, to be adopted by the divine wife[19] to strengthen his authority over the south. The rule of the divine wifes Netokris and Anchenesnfrebre lasted more than 130 years and never appeared again.[20]. The 26th dynasty adopted the art of the Old-, Middle- and New Kingdom - from the Amarna and the Ramesside periods - and was also influenced by Ethiopian art. The art produced was of unique features in the cities of Sais, Thebes and Memphis.[21] The artistic features of

[19] BIANCHI, R.S.: «Nitokris I », *LÄ IV*, Wiesbaden, 1980, 515-518.

[20] LECLANT, J.: «Anchnesneferibre», *LÄ I*, Wiesbaden, 1975, 264-266.

[21] RUSSMANN, E., «Sculptural Representations of the 26 Dynasty Divine Consorts of Amun, Netocris and Ankhnesneferibre», *Egyptian Museum Collections around the World II*, Eldamaty M. & Trad M., 2002, 1035.

the body shape of the remaining statue of Netokris[22] display different characteristics from the statue of Queen Anchenesnfrebre,[23] although they belong to the same dynasty. Anchenesnfrebre stands in the traditional posture with fullness in the breasts and roundness in the thighs and face with a short wig concealing the ears. The relief of Queen Anchenesnfrebre on the sarcophagus shows that the statue is very different from reality[24]. Queen Amanonalol features a realistic posture of the body. Her statue (without a head) and sarcophagus were found in Napata. The appearanceof the queens differs from the statues, coffins, paintings, and relief inscriptions which does not generally help in making comparisons in terms of shape, face, or clothing[25].

According to Tomoum, a large number of the so-called sculptor's models from the 26th dynasty, which were hewn out of limestone and whose compositional forms are determined by the square system were found[26]. They mostly served as templates, which were then transferred to scale on the sculptures to be produced. The sculptor transfers the dimensions of the model onto the stone and mechanically finds all the points on the figure's surface, without the person depicted having to be present in his imagination. The system of proportions underwent a far-reaching transformation by introducing a new basic measurement, the so-called king's cubit, which had previously been reserved primarily for architecture. As a result, the height of the statue was 21 squares instead of the previous 18. This caused the unnatural lengthening of the upper body, which was sometimes attempted to counteract by making the figures wider. This had abandoned the principle of the old canon, according to which the proportions of the individual body parts in the representation corresponded to those of the human body itself[27].

The Royal Woman Torso (FIG.1a,b,c,d) JE 65442 is one of a kind in the Egyptian Museum Cairo. It was made out of Granit, which was used for

[22] Cairo JE 25582, fragmentary statue of Nitocris, Russmann E., Sculptural Representations of the 26 Dynasty Divine Consorts of Amun, , 1044, PL. IA.

[23] BOSSE, K., *Die Menschliche Figur in der Rundplastik der Ägyptischen Spätzeit. von der 22 bis 30. Dynastie*, Ä F1, 1936, Nr.160.

[24] KHARTOUM, National Museum, Inv.Nr.1834.

[25] RUSSMANN, E., Sculptural Representations of the 26 Dynasty Divine Consorts of Amun, 1036.

[26] TOMOUM, N., *The Sculptors Models of the Late and Ptolemaic Periods, A study of the Type and Function of a Group of Ancient Egyptian Artefacts*, Cairo, 2005, 113.

[27] TOMOUM, *The Sculptors Models of the Late and Ptolemaic Periods*, 115.

the Royal and Goddess statues. The broken line runs diagonally from the right leg to the left thigh. She stands with her left leg forward and her figure is leaning full height on the uninscribedback pillar. The back pillar with a rectangular end was found in the Old Kingdom. The back pillar is an Egyptian element of a round sculpture. In addition to the support function, the back pillar also fulfilled a protective function, protecting against evil influences from the back side and could also signify the resurrection. The pillar, therefore, had more of a religious function than a technical necessity. Both arms cling to the sides of the body, with the left hand holding an ankh which hung from a loop so that it lay flat on the thigh. The ankh sign is a symbol of divine life. No statue of a woman holding the ankh sign is known before the late period[28]. She has broad shoulders and a long torso. Her breasts are hemispherical and deeply inserted. The navel is indicated as a deep hole. She wears the tight-fitted dress made from a thin, excellentfabric that sits snugly against the body with no creases, clearly delineating the body's contours. The tight-fitted dress has been found since the Old Kingdom. A five-tiered collar with a pearl necklace rests on the chest. The strand wig is divided into three parts, one of which falls over the back, while the two front strands lie on the chest. The stranded wig has been known since the Old Kingdom and continued into the 26th and 30th dynasties.[29] A uraeus snake sits on the forehead of the Torso. The uraeus is a frequently used and widespread attribute in Egypt[30].The face has full cheeks. The eyebrows are sculpted and the almond-shaped eyes are quite large and vividly reproduced. The nose is narrow at the bridge of the nose and spreads out towards the ala. The upper lip of the mouth runs horizontally and the lower lip arched, while the lip rims are again sharp-edged with round, deep corners of the mouth.

The statue-type standing figure of a woman in a tight-fitting dress and the modeling of the body with long arms and legs, broad chest, full breasts, narrow waist and long, slightly rounded hips is present in the 26th dynasty. This dating is also supported by comparing the Torso (FIG.1a,b,c,d) with the Torso of Netocris discussed and dated by Edna Russmann.[31] Also, the statues of the goddess Mut in the Charles Edwin Willbour Fund in

[28] ALBERMEIER S., *Untersuchungen zu den Frauenstatuen des Ptolemäischen Ägypten*, 2002, 37.

[29] Albermeier, *Untersuchungen zu den Frauenstatuen,* 50.

[30] ALBERMEIER, *Untersuchungen zu den Frauenstatuen,* 51.

[31] RUSSMANN, E. R., Sculptural Representations of the 26 Dynasty Divine Consorts of Amun,, 1035.

Brooklyn (inv. no. 76.38.) and the goddess Isis in The Walter Art Gallery in Baltimore (inv. no. 4.2121) show the typical forms described above. There are distinctive signs of the face during the reign of King Psamtik, where the area under the face (chin) increases, the eyebrows are wide and dense, the eye is oval (almond-shaped) and somewhat broad, and the upper eyebrows are transverse, while the lower ones are arched. And the mouth with two specific lips confirms the characteristic of the smile. The nose is narrow and widens only at the end.

El Tod was the site of an ancient Egyptian town and a temple to the Egyptian god Monthu, 20 kilometres southwest of Luxor. In 1934-1936 Fernand Bisson de la Rogue cleared the ruins of the Temple. The buildings in El Tod temple can be traced back to the Old Kingdom up to the Roman period.[32] The city played an important religious, economic and cultural role. A modern village now surrounds the site. The Egyptian goddess Iunit was of local importance aside from God Monthu in el Tod. A statue of Goddess Iunit from the time of Amenhotep III, 18th dynasty was found in 1987 in Luxor Temple.[33] She is presented in human form and appears as a gracious young woman seated on the throne. She wears the tong tripartite wig whose tresses fall on her breastand back. Her long tight-fitting dress is moulded to her body, and she holds an ankh, in her right hand, while the left-hand rests on her knees. The Torso (FIG.1a,b,c,d) could present the Goddess Iunit dated to the 26th dynasty. What is striking is the ankh sign, which rests on the left side of the goddess's body.

[32] BISSON DE LA ROQUE, F, *Tod (1934-1936)*,10.
[33] WILKINSON, R.H., *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, 2003, 150.

Bibliography:

- ALBERMEIER, S.(ed.), *Untersuchungen zu den Frauenstatuen des Ptolemäischen Ägypten,* Mainz am Rhein: 2002.
- ALDRED, C. (ed.), *Egyptian Art in the Days of the Pharaohs 3100-320 BC*, London: 1986.
- BIANCHI R.S.: «Nitokris I», In: Helck, W. &Westendorf W. (eds), Lexikon der Ägyptologie, vol. IV, Wiesbaden, 1980, 515-518.
- BISSING, FR. W. (ed.): *Denkmäler Ägyptischer Skulptur*, Berlin: 1914.
- BISSON DE LA ROQUE, F.(ed.): *Tod (1934-1936)*, FIFAO 17, Le Caire: 1937.
- BORCHARDT, L.(ed.): *Statuen und Statuetten von Königen und Privatleuten I-V, Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire N. 1-1294*, 5 Bde., Berlin: 1911-1936.
- BOSSE, K. (ed.): «Die Menschliche Figur in der Rundplastik der Ägyptischen Spätzeit. von der 22 bis 30. Dynastie», *ÄF* 1, Hambrug:1936.
- BOTHMER, B.V.& MEULENAERE H. DE. & MÜLLER H.W., *Egyptian Sculpture of the Late Period 700 B. C. to A. D. 100,* The Brooklyn Museum Catalogue, Brooklyn, 1960.
- DARESSY, G.(ed.), *Statues des Divinités* I-II. Catalogue general des antiquités égyptiennes du Musée du Caire N. 38001- 39384. 2 Bde., le Caire, 1905/1906.
- EDGAR, C. (ed.), *Sculptors´Studies and Unfinished Works*. Catalogue General des antiquités égyptiennes du Musée du Caire N. 33301- 33506, Paris: 1906.

LECLANT. J.: «Anchnesneferibre», In Helck W. & Westendorf W.(eds), Lexikon der Ägyptologie, vol. I-, Wiesbaden,1975, 264-266

- ROEDER, G. (ed.), «Statuen Ägyptischer Königinnen im Anschluß an den Torso Amon-Erdas II. in Sydney untersucht», *MVAG* 37, №.2 , Berlin: 1932.
- RUSSMANN, E.: «Sculptural Representations of the 26 Dynasty Divine Consorts of Amun, Netocris and Ankhnesneferibre», In *Egyptian Museum Collections around the World II*, edited by Eldamaty M. & Trad M., 2002, 1035-1045.
- SALEH, M. & SOUROUZIAN, H. (ed.), *Die Hauptwerke im Ägyptischen Museum Kairo*, Official Catalogue, Mainz-Germany, 1986.
- SIEBERT, E., « Die Bewältigung der Vergangenheit, Zur Kunst der Spätzeit», In *Ägypten die Welt der Pharaonen*, Könemann, 1997.
- TOMOUM, N. (ed.), *The Sculptors Models of the Late and Ptolemaic Periods, A study of the Type and Function of a Group of Ancient Egyptian Artefacts*, Egypt: 2005.
- WILKINSON, R.H. (ed.), *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, London: 2003.

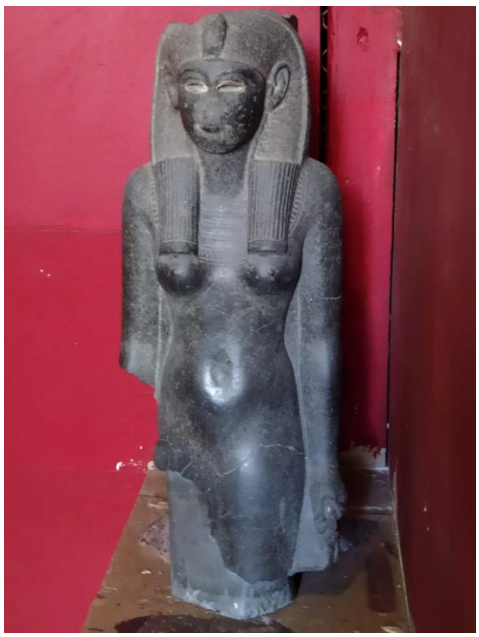


FIG.1. a. Cairo JE 65442, Royal Woman Torso © Sameh

FIG.1.b Cairo JE 65442, Royal Woman Torso © Sameh

FIG.1. c. Cairo JE 65442 Royal Woman Torso © Sameh

FIG.1.d. Cairo JE 65442 Royal Woman Torso © Sameh

The Tomb of Osiris – The Tomb of Djer
The Fact of the Relationship

قبر اوزير – قبر چـر

حقيقة العلاقه

Nour Galal Abd El-Hamid

Professor of Ancient Egyptian Archaeology Faculty of Archaeology – Ain Shams University

نور جلال عبد الحميد

أستاذ الآثار المصرية القديمة – كلية الآثار – جامعة عين شمس

Abstract:

This work has two–fold objectives;on one hand, it aims to approach the funerary legal and royal mythological allocations developed around Djer tomb at Abydos. Onthe other hand, it studies the characteristics and the background of local religious ideas and practices in the progressive inflection that Osiris underwent in the course of time.

Keywords:

Djer, Abydos, Osiris, procession, Khndjer, Symbolic graves.

الملخص:

هذا العمل له هدفان الأول هو الاقتراب من الأفكار الأسطورية الجنائزية والملكية التي تم تطويرها حول مقبرة الملك "چـر" في أبيدوس ومن ناحية أخرى يهدف إلى دراسة خصائص وخلفية الأفكار والممارسات الدينية المحلية مثل مواكب الأحتفالات بين قبر چر (قبر اوزير) وبين المعبد في نفس المنطقة وما تعرضت له الأفكار من تغيرات على مر الزمان.

الكلمات الدالة :چر؛ ابيدوس؛ اوزير؛ موكب؛ خنجر؛ المقابر الرمزية.

INTRODUCTION:

Both ancient Egyptian and classical sources make it clear that Abydos *ꜣbḏw*[1] had a special importance in Egyptian religious belief and practice where Osiris relics[2], It was during Dynasty I, if not earlier, that the chief temple area of Abydos was founded3, (The present walls of which are very late, probably post-Ramesside in date).

What increased the importance of the region is that the deposit of the head of the God-man Osiris at Abydos has already been mentioned[4], and the belief that it was preserved there. During the 12th and 13th Dynasties, Abydos flourished greatly as the major center of the Osiris cult[5]. There are other important places associated with either the death or resurrection of this deity, such as *Ndit*, "They have found Osiris after his brother Seth cast

[1] GAUTHIER, H., *DG* I, Le Cair, 1925, 3; KEMP, J., «Abydos», *LÄ* I, 37; *ꜣbḏw mḥt* Abusir el Melq was conceived as a counterpart of the famous sothern Osirion centre; BECKERATH, J., *Handbuch der Ägyptischen Königsnamen*, I, *MÄS* 49, 1999, 28; *PM* V, 104-105; Abydos named *tꜣ-wr* after Osiris " When Osiris arrived at a land, he said How great is this land so it is called Great Land *tꜣ-wr*" P BM 10090; CHASSINAT, E., Le Mystère d'Osiris au Mois de Khoïak II, Le Caire,1966-1968, 587-595; WEGNER, J., «Osiris», In The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, I , edited by D. Redford ,Cairo, 2001, 7.

The most complete ancient work in existence of the myth of Osiris which we know is that of Plutarch, in ٧ his *'De Iside et Osiride*'. It is useful to mention that the god Osiris has not attested before the Fifth Dynasty cf. GRIFFITH, G., *The Origin of Osiris and his Cult*, 1980, 2–6, 19, 22-23; ZEIDLER, J., «Etymology des Gottesnamens Osiris», *SAK* 28, 2000, 313 note 28; BOLSHAKOV, A., «Osiris in the Fourth Dynasty Again? The False Door of Jntj *MFA* 31,781» In *Mélanges Offerts à Edith Varga, Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts Supplément*, edited by Hedvig Györy, Budapest: Musée Hongrois des Beaux-Arts, 2001, 65-80; even Osiris was venerated in late fourth Dynasty, cf., DER MANUELIAN, P., «A Case of Prefabrication at Giza? The False Door of Inti», *JARCE* 35, 1998, 115-127; SCHARFF, A., *Die Ausbreitung des Osiriskultes in der Frühzeit und während des Alten Reiches*, München, 1948, 21; HELCK, W., «Osiris» In *Paulys Realencyclopädie der klassischen*, Supp. 9, 1962, 480f; Kees in Mercer, *Pyr.* 123f; EATON-KRAUSS, M., The Earliest Representation of Osiris? *VA* 3, 1987, 233-236; There are many interpretations of the name of *Wsir* and its pronunciation, it is *Ws-ir* or *ꜣs-ir* "a Lot of Eyes", "the Power and the Might of the Eyeball" or "the Throne Maker": ERMAN, E., «Zu Namen des Osiris», *ZÄS* 46, 1910, 92; MUCKIKI, Y., «On the Transliteration of the Name of Osiris», *JEA* 76, 1990, 191-193.

[3] Bibliography In Fr. RAFFAELE, *Late Predynastic and Early Dynastic Egypt* [online], URL: http://xoomer.virgilio.it/francescoraf/hesyra/palettes/narmerp.htm (page seen the 02/03/2014)(accessed April 3, 2021); BROVARSKI, E., Abydos in the Old Kingdom and First Intermediate Period, Part II, In David P. Silverman, Hg., for his ka (Klaus Baer), *SAOC* 55, 1994, 15-44. The latest evidence for belief in Osiris as god of the dead at Abydos is provided by funerary stelae of the first or second century AD.

[4] The number of pieces of the body of Osiris varies, according to the sources, from fourteen to forty-two, Cf. BEINLICH, H., Die Osirisreliquien: Zum Motiv der Körperzergliederung in der Altägyptischen Religion, *ÄgAbh* 42, Wiesbaden, 1984, 222- 224; FAVARD-MEEKS, C., MEEKS D, "Les Corps Osiriens: du Papyrus du Delta au Temple de Behbeit", In Le Culte d'Osiris au Ier Millénaire av. J.-C. Découvertes et Travaux Récents, édite L. Coulon, BiÉtud 153, Le Caire, 2010, 39-48.

[5] ARNOLD, D. & OPPENHEIM, A., *Ancient Egypt Transformed: The Middle Kingdom*, New York : Metropolitan Museum of Art, 2015, 250.

him to the ground in *Ndit*" (Pyr. 1256 a-b.PN), *Gḥsty*,[6] The two sites *Gḥsty* and *Ndit* were mentioned in the ancient Egyptian religious texts as the murder place of Osiris. On several occasions, the question of *Pkr* "Peqer" also arises, a place of primary importance since, on the one hand, Osiris was buried there[7] and on the other hand was revived there in the House of Gold, and received justification there this place was considered as a gateway to the Beyond[8], from as early as the Middle Kingdom the identification of Umm el – Qaab with Peqer accepted from many scholars[9].

There was an ancestor's cult in Umm el Qaab who originated formerly, on the birthing place (Meskhent) on which Abydos lies, which came out of the mouth of Re when Abydos was sanctified on it[10] .

The Egyptians regarded the tomb of Djer (FIG. 1) who was buried at Abydos as tomb of Osiris himself, a view to which Amelineau subscribed[11]. Djer[12] is considered the third king of the First dynasty. The usual sense of *nḏ*, as regards Horus and Osiris is "to protect "or "rescue" as deduced by Griffiths[13]. The designation of the awakened Osiris as *ity ꜥnḫ*, Living Sovereign must be considered.

Even the tomb of Djer suffered great damage in Antiquity.[14] Excavation of the tomb revealed that it had been modified in antiquity to serve as a Tomb of Osiris. The Tomb was fundamentally the same as his

[6] ALTENMÜLLER, B., «Geheset», In *LÄ* II, 513.

[7] ASSMANN, J., *Death and Salvation in Ancient Egypt*, London: Cornell University Press, 2005, 227-229; SCHÄFER, H., Die Mysterien des Osiris Abydos unter Konig Sesostris III, Leipzig, 1904, 28-29.

[8] EFFLAND, A., EFFLAND, U., "Ritual Landscape und Sacred Space überlegungen zu Kultausrichtung und Prozessionachsen in Abydos", *MOSAIK* Journal I, 2010, 127-150.

[9] KEMP, Abydos, 37. Nedit was another important site in Osiris myth, a place where according to tradition, Osiris was assassinated and thrown into the water; VANDIER, J., *La Religion Égyptienne*, Paris: Presses Universitaires de France, 1944, 45, 88; another place called Hwt DfAw: DERCHAIN, Ph., *Le Papyrus Salt 825*, Bruxelles : Palais des académies, 1965, 42-44 ; HERBIN, Fr.-R., «Les Premières Pages du Papyrus Salt 825», *BIFAO* 88, 1988, 100-101; *ḥwt-ḏfꜣw*, see the bibliographies of SMITH, M. Papyrus Harkness *MMA* 31.9.7, Oxford: Griffith Institute, 2005, 79.

[10] ASSMANN, *Death and Salvation in Ancient Egypt*, 17.

[11] AMELINEAU. E., *Le Tombeau d'Osiris*, Paris, 1899, 109-115.

[12] MANETHO (Africanus 31) MANETHO (Eusebius) 39; BECKERATH *Handbuch der Ägyptischen Königsnamen*, 38–39; BAKER. D., *The Encyclopedia of the Pharaohs: Vol. I – Predynastic to the Twentieth Dynasty 3300–1069 BC*., London, 2008, 92–94; GAUTHIER, H. *Le Livre des Rois d'Égypte*, *MIFAO* 17, 1907, 30–31; LEPROHON, R.J., *The Great Name: Ancient Egyptian Royal Titulary*, Atlanta, 2013, 25; HELCK, W., Untersuchungen zur Thinitenzeit, *ÄA* 45, Wiesbaden, 1987.

[13] GRIFFITHS, G., «The Meaning of *nḏ* and *nḏ-ḥr*», *JEA* 37, 1951, 32-37.

[14] About the destruction of the royal tomb see; QUACH, J., *Studien zur Lehre für Merikare*, GOF IV, 23, Wiesbaden, 1992, 71.85 f.

predecessors,[15] except for the huge number of subsidiary burials – Retainer sacrifice-(nearly 318, the most of any pharaoh[16]) and also the tomb was the first with a single main chamber (tombs of previous kings have a double chamber.[17] It was composed of chambers constructed with a cutting in the desert. The beneath was approximately square, containing a central wooden compartment, surrounded on three sides by mudbrick storage annexes.[18]

In Petrie's excavations, he discovered a human arm which was still adorned with jewelry. Some of this has alternate plaques of gold and turquoise with the serekh of the Horus Djer.[19]

The distinctive feature of the cult of Osiris at Abydos was the Great Procession that followed a route across the low desert landscape for some 1.5 Kilometers, from the god's temple in the town leading to the tomb, probably used by the king's funeral procession.[20] Textual evidence, such as the stela of Ikhernofret a high official under Senwosret III (Berlin 1204)[21] whom the king sent to Abydos with a task of restoring the temple of Osiris and organizing the festival there, indicating that a ritual procession was carried out between the temple of Osiris near the cultivation (Kom es-Sultan) and the mythical cenotaph of Osiris (Djer Tomb) The celebrations took place upon a lake, as we know from the texts of Neferhotep. This lake is also mentioned in the pyramid texts.

A King Wagaf (Khutawyre) who presumably was the founder of the 13th Dynasty, erected four stelae in order to mark the sacred area (now the Tomb of Osiris).[22] One of them forbids the construction of tombs on the sacred processional way of Wepwawet at Abydos, (JE 35256)

[15] KUHN, T., «Die Konigsgraber der 1&2 Dynasties in Abydos», *Kemet 1*, 2008, 7.

[16] PETRIE, F., *The Royal Tombs of the Earliest Dynasties*, Part II. London, 1901, 8-9, PL. LX; Steep decline followed king Djer's excesses, Although persisted until the end of the First Dynasty, Campbell, violence and civilization, 280; VAN DIJK, «Retainer Sacrifice in Egypt and in Nubia», In the Strange World of Human Scarifies, edited by Jan N., Bremmer, Leuven, 2007, 135-155.

[17] DREYER, G., «Zur Reconstruktion der Oberbauten der Konigsgraber der I. Dynastie in Abydos», *MDAIK* 47, 1999, 93ff; LACHER, C., In: G. Dreyer et al., Umm el Qaab: Nachuntersuchungen im frühzeitlichen Konigsfriedhof. 13./14./15. Vorbericht, *MDAIK* 59, 2003, 112 ff.

[18] PETRIE, *Royal Tomb*, II, PLS. IX, XV.

[19] CCG 52008.

[20] MAGLI, G., *Architecture, Astronomy and Sacred Landscape in Ancient Egypt*, vol I, Cambridge University Press, 2013, 24.

[21] SCHÄFER, H., Die Mysterien des Osiris Abydos unter Konig Sesostris III, 2.

[22] LEAHY, A., «A Protective Measure at Abydos in the Thirteenth Dynasty», *JEA* 75, 1989, 41-60.

Vast heaps of offering vessels and offering cones are found in multitude mark the destination of processions to the tomb of king Djer.[23] The Neshmet bark[24] would transport Osiris' statue from his temple to Osiris' tomb and back again to his temple, thus recreating the story of his life, death, and resurrection. Some of these rites may reflect as Helck argued, the early burial ceremonies of the Thinite kings.[25]

Excavations on the desert edge revealed the existence of an extensive zone filled with mud brick memorial chapels which had no associated tombs built by private individuals. These chapels were built to house stelae and statues to benefit from the great festival procession that passed directly in front of them.[26]

King Khendjer (Thirteenth Dynasty), who ruled soon after King Wagaf, adorned the tomb of Djer with the fine black basalt image of the mummified figure of Osiris discovered by Amelineau (JE 32090) (FIG. 2)[27], the figure of Osiris lying on a bier or bed[28] wears the white crown and holds his usual insignia, the flail in the right hand and the crook in the left. While the bier was formed by the bodies of two lions[29]. Sety I is shown wearing a garment similar to the Sed festival robe rising up from such a bed in his cenotaph at Abydos with the word *rs* "awake" above him.[30] A

[23] QURIKE, S., Exploring Religion in Ancient Egypt, London, 2014, 14 ; KEI YAMAMOTO, «Offering Cones from Middle Kingdom North Abydos», *Cahiers de la Céramique Égyptienne* 9, 2011, 555-566.

[24] Neshmet bark was a vessel belonging to the god Nun sometimes termed great "*wrt*" is known from the biography of some officials from twelfth dynasty and from Coffin Texts, Its prow is decorated with a figurehead of the god emerging from a lotus stem, however, Osiris possessed other ships as *ḥʿi-m-ḫɜt*, for his festivals; *nšmet Wb* II, 339; KITCHEN, K., « barke», *LÄ* I, 1972, 620; For general sacred boats see: GOYON, J., «Textes Myth Obogiques le Livre de Protéger la Barque du Dieu», *Kemi* 19, 1969, 23-65; BONNET, H., *Reallexikon der Agyptischen Religionsgeschichtey*, Berlin, 1952, 78-80; JONES D., Boats, London, 1995; ABUBAKR, A., «Divine Boats of Ancient Egypt», *Archaeology* 8, 1955, 96-101; HORNELL, J., «Boat Processions in Egypt», *Man 3*, 1938, 145-146.

[25] HELCK, Die Herkunft des Abydenischen Osirisrituals, *Archive Orientalia* 20, 1952, 72-85.

[26] The results of the chapel's excavations, undertaken some years ago by Professor David O'Connor; SIMPSON, W., *The Terrace of the Great God at Abydos: The offering chapels of Dynasties 12 and 13*, *PPYE* 5, 1974.

[27] AMELINEAU, *Le Tombeau d'Osiris*, 109-15, PL. II. IV; *PM* V, 79; LEAHY, A., The Osiris Bed Reconsidered, *Orientalia NOVA Series*, vol. 46, 1977, No.4: 424-434; The bed is a symbol of resurrection in ancient Egypt for more details see: ALTENMULER, H., «Zu Isis und Osiris, Originalveröffentlichung» In Schade-Busch, Mechthild (Hrsg.), Wege Öffnen, Festschrift für Rolf Gundlach. *Ägypten und Altes Testament* 35, Wiesbaden, 1996, 8.

[28] The ithyphallic image of the lying god could probably be traced back to the 13th Dynasty.

[29] The Lion bier is common from the Old Kingdom onwards; DE WIT, *Le Role et le Sens du Lion dans L' Égypte Ancienne*, Leiden, 1951, 161-3.

[30] FRANKFORT, H., *Kingship and the Gods*, Chicago: The University of Chicago Press, 1948, 88; BARTA, W., Untersuchungen zur Göttlichkeit des Regierenden Königs, München; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1975, 65-66; REEDER, GREG., «Running the Heb Sed», *Kmt 4*, 1993-4, 65.

scene from Osorkon II's Sed festival mentions the king ḥtp *m*-ḫnw *is.t* "Resting in the tomb.[31]

The Tomb of Osiris was assigned by the Egyptian to many different places all over Egypt. Heliopolis is also portrayed as a burial place of Osiris and Re.[32]

In Plutarch's version Isis gathered the fragments of Osiris's body whoever she found one, there she built a tomb[33]. "Typhon, as he was hunting by moon shine, by chance lighted upon it, and knowing the body again, tore it into fourteen parts and threw them all about …" the report that there are many sepulchres of Osiris in Egypt[34]. This was consistent with what was mentioned in the Egyptian texts:

"Osiris in his seat in upper Egypt,

Osiris in his seat in Lower Egypt[35],

Osiris in Every place where his spirit may desire to be…..

Osiris in all his cenotaphs"[36].

Examples of symbolic graves of Osiris:

- Osiris shaft at Giza.[37]
- The cenotaph of the middle Kingdom at Abydos,[38] Snwsert III[39]

[31] REEDER, Running the Heb Sed, 65; FRANKFORT, H., DE BUCK & B. GUNN, *The Cenotaph of Seti I at Abydos*, *EM* 39, London: EES, 1933, PL. 74.

[32] WÜTHRICH, A., «Eléments de Théologie Thébaine les Chapitres Supplémentaires du Livre des Morts», *SAT* 16, Wiesbaden, 2010.

[33] Plutarch, *De Iside*, & XVIII. Related to the ceremony of setting up the Dd Piller which took place on the last day of the month Koiak; LORET, V., *Le Fetes d´osiris au Mois de Khoiak*, vol. IV,Paris, 1882, 32, 87. Many rituals were related to Osiris like running with the vases symbolizes the search for the dispersed body parts of Osiris. Cf. EGBERTS, A., In *Quest of Meaning: A Study of the Ancient Egyptian Rites of Consecrating the Meret-Chests and Driving the Calves*, vol. 1, EU 8.1, Leiden: Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten, 1995, 364-370; MARTIN, K., « Vogelfang, -Jagd, -netz, - Steller», *LÄ* VI, 1051-1054; HELCK, W., «Papyrusraufen, Papyruszepter», *LÄ* IV, 671-672.

[34] *Plutarch's Morals*, vol. 4, Boston, 1847, 80; GRIFFITH, J., Gwyn, ed., Plutarch's De Iside et Osiride, University of Wales Press, 1970; In the Greco-Roman Period, The Term *ḥʿw-nṯr* god's limbs was associated specifically with the torn limbs of Osiris , which were scattered throughout the nomes of Egypt; WILSON, P., *Ptolemaic Lexikon*, Leuven: Peeters, 1997, 621; *Wb* III, 39. 1-4.

[35] The Delta manual the buried Osiris and the buried Horus; P Brooklyn 47.218.84, 16,2; MEEKS, D., Mythes et Legendes du Delta Apres Le Papyrus Brooklyn 47 218 84, *IFAO*, November, 27, 2006, 35.

[36] ALLEN, *The Egyptian Book of the Dead*, Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 1960, 142, 144.

[37] The Osiris Shaft at Giza was first cut in the Old Kingdom and then used again in the New Kingdom when Osiris became important at Giza, as evidenced by the use of the name *pr Wsir nb rsṯ3w* for the site; HAWASS, Z., The Discovery of the Osiris Shaft at Giza, Essays in Honor of David B. O'Connor, *CASAE* 36, 2007, 392.

- Cenotaph of Seti I below ground, behind the temple at Abydos (Osirion).[40] The burial place of Osiris was suggested to be moved from Umm el Qaab to the Osireion of Seti I, the evidence of which came from hieratic and demotic papyri of the Ptolemaic and Roman Periods.[41]
- The Tomb of Harwa TT 37 is located in Assasif, its shrine contains a false door with a statue of Osiris.

A general perception of the most important features of the actual **Osiris tomb, according to texts and other scattered scenes (FIG. 5):**

-Staircase: An entrance staircase was "the staircase of the Great God" mentioned in texts referring to the Osiris cult (which had been added for the convenience of pilgrims to the site) A ladder is raised by Re before Osiris. A ladder is raised by Horus before his father Osiris (*Pyr*. 472 a.) Since Re is the sun-god, his action (in the second allusion) of raising a ladder before Osiris denotes the giving to Osiris of a means to ascend to heaven[42].

-Sacred trees: The Tomb of Osiris consisted of a mound of earth with trees around it, enclosing the tomb chamber (FIG. 5)**.** A tamarisk was believed, to be the place where the soul of Osiris appeared on It and also believed to be where the king as the sun was reborn.[43] The *ꜥrwt* tree under which Osiris seen is otherwise known as a manifestation of the god must be exist. In the embalming ritual the tree is said to be Osiris, and in papyrus Salt 825 the tree has a special role since Seth finds Osiris sitting under a arwt tree in Abydos and kills him there.[44] The ba of Osiris is the phoenix siting on the

[38] CONNOR D., The «Cenotaphs'of the Middle Kingdom at Abydos», In *Melanges Gamal-Eddin Mokhtar*, edited by Posener-Krieger, P., *BiEtud* 97, 1985, 161-177.

[39] Senwosret III belongs to a small group of kings who built multiple tombs; ROBERT D. DELIA, *A Study of the Reign of Senwosret III*, Ann Arbor/ Michigan, 1980; ARNOLD, S., Buried in Two Tombs? Remarks on "Cenotaphs" in the Middle Kingdom, Essays in Honor of David B. O'Connor, *CASAE* 36, 2007, 55-62; WEGNER, JOSEF., «Old and New Excavations at the Abydene Complex of Senwosret III», *KMT* 6-2, 1995, 59-71.

[40] BRAND, P.J. *The Monuments of Seti I: Epigraphic, Historical, and Art Historical Analysis*, Leiden; Boston; Köln: Brill, 2000, 155-173.

[41] SMITH, M., *Following Osiris: Perspectives on the Osirian Afterlife from Four Millennia,* Oxford : Oxford University Press, 2017, 472.

[42] GRIFFITH, *The Origin of Osiris and his Cult*, 2.

[43] FAULKNER, R., *Ancient Egyptian Coffin Texts*, II, Warminster : Aris & Philips, 1977, 247, Spell 682, 'His mother Nut bore him in the Field of Tamarisk which protected the god in the nest'.

[44] KOMOETH, P., *Osiris et les Arbres*: Contribution à l'Étude des Arbres Sacrés de l'Égypte Ancienne, Liège : Centre Informatique de Philosophie **et** Lettres, 1994, 179-193; papyrus discovered by HERBIN, Les Premières Pages du Papyrus Salt 825, 163, PL. 7.

branches of a willow tree.[45] A text From a Leiden Papyrus (2 century AD) says: "I am the plant with the name palm- branch. I am the efflux of the blood of the palm branches from the tomb of the Great one (Osiris)". The palm branches are those of trees shading and protecting the tomb.[46]

-Sacred lake: The temple lake was not only the water source for the temple, but was the place where rituals were performed, such as taking the statue of the deity out in a boat. On the pathway beside the lake, processions passed on various festivals such as the Burial of Osiris at Karnak. Barguet says that a passage in the BD, ch. 125, refers to putting into the coffin on the edge of the quay at night, the sacred objects which symbolized the body of Osiris ...Not only does the 'mystery' take place on the banks of a lake but the text shows that the king in his role as Horus 'has wrapped his father Osiris and taken care of his tomb[47]. It is useful to mention that there was a lake known now as the *Malih* (Salty) near the temple of Abydos, survived into the 20th Century until it was filled in and covered by houses nowadays. There is a good possibility that it was the sacred lake in which the rituals were practiced.

-An artificial mound over the tomb: The chamber of the tomb seems to have been covered by a mound (FIG.s 4-5).

-**Two natural mountains overlooking the tomb**: Specific elements, such as mountains, were often identified as having divine meaning. These were used to conceptualize the links between humans and the forces that governed creation and their destiny. The tomb of Senwosret III was built at the foot of a prominent, pyramidal peak (Mountain-of-Anubis) in the desert cliffs of Abydos. The sign *ḏw*[48] which is a basic determinative of the name of Abydos city is extremely ancient as it appears already in the seals found in the Pre-dynastic tomb U-j at Abydos. The sign and its connection with Abydos and with the afterlife is clear[49], in the New Kingdom in the

[45] KEES, H., Der Götterglaube im Alten Ägypten, Berlin, 1977, 88, FIG.7; KEIMER, L., L'Arbre est il Reellement le Saule Egyptian, BIFAO 31, 1931, 177-237.

[46] MARIETTE, *Denderah*, IV, Paris, 1871, 66; Sethe, *Pyr*., §1487; Mercer, *Pyr*., II, 726.

[47] BARGUET, B., *Le Papyrus Louvre* (N. 3176), Le Caire, 1962, 42; ASSMANN, J., 'Das Leichensekret des Osiris: Zur kultischen Bedeutung des Wassers im Alten Ägypten', In *Hommages à Fayza Haikal, edited by* N. Grimal, A. Kamel and C. May-Sheikholeslami, *BdÉ* 138, Cairo, 2003, 5–16.

[48] Cf. CLERE, J., «Un Hymne à Abydos sur une Stèle Inédite d'Époque Ramesside», *ZÄS 84*, 1959, 95; CONNOR D., In *Melanges Gamal-Eddin Mokhtar*, I, 158.

[49] The mountain beneath the pyramid of Senwesert III was named Dw Inbw.

funerary text called Book of the Gates, The afterworld would be entered specifically from a gate located between a double mountain of the west[50].

All these clues were available about the tomb of Djer, this confirms the connection of the place with the original tomb of Osiris.

Conclusion:

The research attempted to present several Logical reasons that may have an important factor in linking the tomb of Djer with the tomb of Osiris.

- The results are based on the fact that Osiris was a real king[51] even if his story was mixed with legends across different eras.
- The absences of some archaeological evidences do not negate the fact that the ancient Egyptians were characterized by strong memory, especially towards kings, gods and the places associated with them[52]. The notion of Osiris had been inherent in Egyptian religion since primeval times.
- The secret was about the place of Djer's tomb itself, it is likely to have been built on the same spot where the tomb of the human god was built before, May be to absorb the qualities of God Osiris[53].
- Other reasons related to Djer's titles, personality, his life and his achievements. He was a physician who wrote medical and anatomical works- conducted military campaigns – conducted religious celebrations at Saqqara and visited Buto and Sais. A Formative calendar was inscribed on an ivory tablet (image of Sirius, The goddess Sopdu as a sacred cow). Can we consider that the Djer's life imitate Osiris story in some aspects, starting from investigate his names and titles,[54] his Horus name *ḏr* defender, his birth name was *ity*[55] (The Abydos King List Ity)[56]," while the (Turin papyrus

[50] MAGLI, G., *Architecture, Astronomy and Sacred Landscape in Ancient Egypt*, I, 24.

[51] POSENER, G., *De Ia Divinite du Pharaon*, Paris, 1960.

[52] ASSMANN, J., *The Mind of Egypt, History and Meaning in the Time of Pharaohs,* New York, 2002, 57-58.

[53] Or as a sort of ancestors cult, like Djser who had a special access to the passions of earlier kings, since seventeen vessels found in his storerooms bear the name of Hetepsekhemwy and thirteen that of Ninthjer; LACAU P., and LAUER, J.P., *La Pyramid á Degres IV, lw Caire,* 1959-1961, 29-38.

[54] https://pharaoh.se/pharaoh/Djer (accessed9/9/2021)

[55] PETRIE, *Royal Tombs*, II, PL. 12 (3); BECKERATH, *Handbuch der Ägyptischen Königsnamen*, 38-39, 3:H; seal impression linking djer's birth-name and Horus name KAPLONY, «Die Inschriften der Ägyptischen Frühzeit III», *ÄA* 8, Wiesbadenm, 1963.

[56] Refer to kinship relations. This is most often expressed in a genitival construction with the words "Father (of)" (jtj); BUDDE, D., «Epithets, Divine», In *UCLA,* Encyclopedia of Egyptology, edited by J. Dieleman and W. Wendrich, Los Angeles, 2011. (https://escholarship.org/uc/item/9ct397mm, (accessed 15/10/2021).

lists a name beginning with It...)[57], "the ruler" and golden Horus *nỉ nbw* "he how belong to the gold".[58] These main epithets were equally belonging to Osiris. We also must interest more to encode the "Year-Labels" of Djer for better understanding[59].

While many discoveries and excavations already undertaken at Abydos have been made, much of the site is still unexplored, so still left many gaps in our knowledge. The full answers again in my article remains very controversial and this paper can only bring some elements extracted from Abydos and other textual documents to be considered. But for the ancient Egyptians all means were employed to preserve many secrets about what exactly happened in Abydos Theater.

[57] YOYOTTE, J., «Une Notice Biographique de Roi Osiris», *BIFAO* 77, 1977, 145 - 149.

[58] DARESSY, G., «La Pierre de Palerme et la Chronologie de l'Ancien Empire», *BIFAO* 12, 1916, 163; BECKERATH, *Handbuch der Ägyptischen Königsnamen*, 38-39, 3:G

[59] There are small Labels of bone, ivory or wood found in elite or royal burials they serve administrative purposes and commemorate royal events; POSTGATE N. et al, The Evidence for Early Writing, Utilitarian or Ceremonial/ *Antiquity* 69, 1995, 466; CINTRON, D., «More on the label of king Djer», *GM* 221, 2009; TALLET, P., «Une Inscription du Roi Djer au Sud – Sinai: la Premiére Phrase Ecrite en Hiroglyphes? », *Abgadyat* 8, 2031, 111-116; EMERY, W., The Tomb of Hemaka, London : Egypt Exploration Society, 1938, FIG. 8, PL. 17a.18a.

Bibliography:

- ABUBAKR, A., «*Divine Boats of Ancient Egypt*», *Archaeology* 8, 1955, 96-101.
- ALLEN, *The Egyptian Book of the Dead*, Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 1960.
- ALTENMULER, H., «Zu Isis und Osiris, Originalveröffentlichung» In Schade-Busch, Mechthild (Hrsg.), Wege Öffnen, Festschrift für Rolf Gundlach. *Ägypten und Altes Testament* 35, Wiesbaden, 1996, 8.
- AMELINEAU. E., *Le Tombeau d'Osiris*, Paris, 1899.
- ASSMANN, J., Tod und Jenseits im Alten Ägypten, Munich: C. H. Beck. (Translated into English 2005 by David Lorton as Death and Salvation in Ancient Egypt, Ithaca: Cornell University Press, 2001.
- ----------, *The Mind of Egypt, History and Meaning in the Time of Pharaohs,* New York, 2002.
- ----------, 'Das Leichensekret des Osiris: Zur kultischen Bedeutung des Wassers im Alten Ägypten', In *Hommages à Fayza Haikal, edited by* N. Grimal, A. Kamel and C. May-Sheikholeslami, *BdÉ* 138, Cairo, 2003, 5–16.
- ALTENMÜLLER, B., «Geheset», In *LÄ* II, 513.
- Altenmüller, H., Zum Ursprung von Isis und Nephthys, Studien zur altägyptischen Kultur 27, 1-26,(Namensdeutung, 1999.
- ARNOLD, D. & OPPENHEIM, A., *Ancient Egypt Transformed: The Middle Kingdom*, New York : Metropolitan Museum of Art, 2015.
- ARNOLD, S., Buried in Two Tombs? Remarks on "Cenotaphs" in the Middle Kingdom, Essays in Honor of David B. O'Connor, *CASAE* 36, 2007, 55-62
- BAKER. D., *The Encyclopedia of the Pharaohs: Vol. I – Predynastic to the Twentieth Dynasty 3300–1069 BC*., London, 2008.
- BARGUET, B., *Le Papyrus Louvre* (N. 3176), Le Caire, 1962.
- BARTA, W., Untersuchungen zur Göttlichkeit des Regierenden Königs, München; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1975.
- BEINLICH, H., Die Osirisreliquien: Zum Motiv der Körperzergliederung in der Altägyptischen Religion, *ÄgAbh* 42, Wiesbaden, 1984.
- BOLSHAKOV, A., «Osiris in the Fourth Dynasty Again? The False Door of Jntj *MFA* 31, 781» In Mélanges Offerts à Edith Varga, *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts Supplément*, edited by Hedvig Györy, Budapest: Musée Hongrois des Beaux-Arts, 2001, 65-80.
- BONNET, H., *Reallexikon der Agyptischen Religionsgeschichtey*, Berlin, 1952
- Budde, D. «Epithets, Divine», In *UCLA,* Encyclopedia of Egyptology, edited by J. Dieleman and W. Wendrich, Los Angeles, 2011. (https://escholarship.org/uc/item/9ct397mm, last accessed 15/10/2021).,
- BRAND, P.J. *The Monuments of Seti I: Epigraphic, Historical, and Art Historical Analysis*, Leiden; Boston; Köln: Brill, 2000, 155-173.
- CAUVILLE, S., «Les Mystères d'Osiris à Dendara», Bulletin de la Société Française d'Égyptologie 112, 23-36, (zur Choiak-Inschrift), 1988.
- Chassinat É., *le Mystère d'Osiris au Mois de Khioak*, Le Caire, 1966.

- Clère, J., «Un Hymne à Abydos sur une Stèle Inédite d'Époque Ramesside», *ZÄS 84*, 1959, 86-104.
- CINTRON, D., «More on the label of king Djer», *GM* 221, 2009.
- Coulon, – L., «The Tomb of Osiris through the Magical Texts of the New Kingdom», In, *Blends offered to François Neveu* , *BdE* 145, 2008, 73-82 .
- DARESSY, G., «La Pierre de Palerme et la Chronologie de l'Ancien Empire», *BIFAO* 12, 1916.
- DERCHAIN, Ph., *Le Papyrus Salt 825*, Bruxelles: Palais des académies, 1965.
- DE WIT, *Le Role et le Sens du Lion dans L' Égypte Ancienne*, Leiden, 1951,
- DREYER, G., «Zur Reconstruktion der Oberbauten der Konigsgraber der I. Dynastie in Abydos», *MDAIK* 47, 1999, 93ff.
- EATON-KRAUSS, M., The Earliest Representation of Osiris? *VA* 3, 1987, 233-236.
- EFFLAND, A., EFFLAND, U., "Ritual Landscape und Sacred Space überlegungen zu Kultausrichtung und Prozessionachsen in Abydos", *MOSAIK* Journal I, 2010, 127-150.
- EGBERTS, A., In *Quest of Meaning: A Study of the Ancient Egyptian Rites of Consecrating the Meret-Chests and Driving the Calves*, vol. 1, EU 8.1, Leiden: Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten, 1995, 364-370.
- EMERY, W., The Tomb of Hemaka, London : Egypt Exploration Society, 1938.
- ERMAN, E., «Zu Namen des Osiris», *ZÄS* 46, 1910, 92 ??
- FAULKNER, R., *Ancient Egyptian Coffin Texts*, II, Warminster: Aris & Philips, 1977.
- FAVARD-MEEKS, C., MEEKS D, "Les Corps Osiriens: du Papyrus du Delta au Temple de Behbeit", In Le Culte d'Osiris au Ier Millénaire av. J.-C. Découvertes et travaux récents, édite L. Coulon, BiÉtud 153, Le Caire, 2010, 39-48.
- FRANKFORT, H., DE BUCK & B. GUNN, *The Cenotaph of Seti I at Abydos*, *EM* 39, London: EES, 1933.
- FRANKFORT, H., *Kingship and the Gods*, Chicago: The University of Chicago Press, 1948.
- GAUTHIER, H., «Le Livre des Rois d'Égypte», *MIFAO* 17, 1907.
- ……..., *DG* I, Le Cair, 1925, 3.
- GOYON, J., «Textes Myth Obogiques le Livre de Protéger la Barque du Dieu», *Kemi* 19, 1969, 23-65
- GRIFFITHS, J.G., «The Meaning of *nḏ* and *nḏ-ḥr*», *JEA* 37, 1951, 32-37.
- ----------, The Origins of Osiris and his Cult, Studies in the History of Religions 40, Leiden, 1980.
- ----------, Osiris, in: *LÄ* IV, Wiesbaden, 1982, 623-633.
- ----------, «Osiris» In The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, II , edited by D.B. Redford, 615-619. Oxford, 2001.
- HAWASS, Z., The Discovery of the Osiris Shaft at Giza, Essays in Honor of David B. O'Connor, *CASAE* 36, 2007, 379-392.
- HELCK, W., «Osiris» In *Paulys Realencyclopädie der klassischen*, Supp. 9, 1962, 469-513.
- ----------., Untersuchungen zur Thinitenzeit, *ÄA* 45, Wiesbaden, 1987.
- ----------, Die Herkunft des Abydenischen Osirisrituals, *Archive Orientalia* 20, 1952.
- HERBIN, Fr.-R., «Les Premières Pages du Papyrus Salt 825», *BIFAO* 88, 1988, 100-101.
- HORNELL, J., «Boat Processions in Egypt», *Man 3*, 1938, 145-146.
- KAPLONY, «Die Inschriften der Ägyptischen Frühzeit III», *ÄA* 8, Wiesbadenm, 1963.
- KEIMER, L.,« L'Arbre est il Reellement le Saule Egyptian», *BIFAO* 31, 1931, 177-237.

- KEES, H., *Der Götterglaube im Alten Ägypten*, Berlin, 1977.
- KEI YAMAMOTO, «Offering Cones from Middle Kingdom North Abydos», *Cahiers de la Céramique Égyptienne* 9, 2011, 555-566.
- KITCHEN, K., « barke», *LÄ* I, 1972,
- KOMOETH, P., *Osiris et les Arbres*: Contribution à l'Étude des Arbres Sacrés de l'Égypte Ancienne, Liège : Centre Informatique de Philosophie et Lettres, 1994.
- KUHN, T., «Die Konigsgraber der 1&2 Dynatie in Abydos», *Kemet 1*, 2008.
- DER MANUELIAN, P., «A Case of Prefabrication at Giza? The False Door of Inti», *JARCE* 35, 1998, 115-127.
- LACAU P., and LAUER, J.P., *La Pyramid á Degres IV, lw Caire,* 1959-1961.
- LACHER, C., In: G. Dreyer et.al., «Umm el Qaab: Nachuntersuchungen im frühzeitlichen Konigsfriedhof. 13./14./15. Vorbericht», *MDAIK* 59, 2003, 112 ff.
- LEAHY, A., «The Osiris Bed Reconsidered», *Orientalia NOVA Series* 46, №.4, 1977, 424-434.
- ----------., «A Protective Measure at Abydos in the Thirteenth Dynasty», *JEA* 75, 1989, 41-60.
- LEPROHON, R.J., *The Great Name: Ancient Egyptian Royal Titulary*, Atlanta, 2013.
- LORET, V., *Le Fetes d´osiris au Mois de Khoiak*, vol. IV,Paris, 1882.
- MAGLI, G., *Architecture, Astronomy and Sacred Landscape in Ancient Egypt*, vol I, Cambridge University Press, 2013.
- MARIETTE, *Denderah*, IV, Paris, 1871.
- MARTIN, K., « Vogelfang, -Jagd, -netz, - Steller», *LÄ* VI, 1051-1054.
- MEEKS, D., Mythes et Legendes du Delta Apres Le Papyrus Brooklyn 47 218 84, *IFAO*, November, 27, 2006.
- MOJSOV, B., *Osiris: Death and Afterlife of a God*, Malden, 2005.
- MUCKIKI, Y., «On the Transliteration of the Name of Osiris», *JEA* 76, 1990, 191-193.
- O'CONNOR, D., «The 'Cenotaphs' of the Middle Kingdom at Abydos», In *Mélanges Gamal Eddin Mokhtar*, edited by Paule Posener-Krièger, II, 161–78, Bibliothèque d'Étude 97, 2, Cairo: Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire, 1985.
- O'CONNOR, D., *Abydos. Egypt's First Pharaohs and the Cult of Osiris*, Thames & Hudson, London, 2011.
- OTTO, E., Osiris und Amun Kult und heilige Stätten, München (gut lesbarer Gesamtüberblick mit Bildteil), 1966.
- PETRIE, F., *The Royal Tombs of the Earliest Dynasties*, Part II, London, 1901.
- *Plutarch's Morals*, vol. 4, Boston, 1847.
- PORTER, B., & MOSS, R.L.B. *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings*, VI. Upper Egypt, Oxford, 1991.
- POSENER, G., *De Ia Divinite du Pharaon*, Paris, 1960.
- POSTGATE N. et al, The Evidence for Early Writing, Utilitarian or ceremonial/ *Antiquity* 69, 1995.
- QUACH, J., *Studien zur Lehre für Merikare*, GOF IV, 23, Wiesbaden, 1992.
- QURIKE, S., Exploring Religion in Ancient Egypt, London, 2014
- SCHÄFER, H., Die Mysterien des Osiris in Abydos, Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens 4, Leipzig (Stele des Icher-nofret), 1904.
- ROBERT D. DELIA, *A Study of the Reign of Senwosret III*, Ann Arbor/ Michigan, 1980.

- SIMPSON, K., The Terrace of the Great God at Abydos: The Offering Chapels of Dynasties 12 and 13, New Haven: Yale University Press, 1974.

- SMITH, M., «Papyrus Harkness», *MMA* 31.9.7, Oxford: Griffith Institute, 2005.

- SMITH, M., *Following Osiris: Perspectives on the Osirian Afterlife from Four Millennia,* Oxford: Oxford University Press, 2017.

- REEDER, GREG., « Running the Heb Sed», *Kmt* 4.4, 1993-4, 60-71.

- TALLET, P., «Une Inscription du Roi Djer au Sud – Sinai: la Premiére Phrase Ecrite en Hiroglyphes*?* », *Abgadyat* 8, 2031, 111-116.

- WEGNER, JOSEF., «Old and New Excavations at the Abydene Complex of Senwosret III», *KMT* 6-2, 1995, 59-71.

- WEGNER, J., «Abydos», In The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, II , edited by D.B. Redford, Cairo, 2001, 2-12.

- WILSON, P., *Ptolemaic Lexikon*, Leuven: Peeters, 1997.

- WÜTHRICH, A., «Eléments de Théologie Thébaine les Chapitres Supplémentaires du Livre des Morts», *SAT* 16, Wiesbaden, 2010.

- VANDIER, J., *La Religion Égyptienne*, Paris: Presses Universitaires de France, 1944.

- ----------, *Manuel d'Archéologie Egyptienne,* Paris: Éditions A. et J. Picard et Cie, 197, I952-69.

- VAN DIJK, «Retainer Sacrifice in Egypt and in Nubia», In the Strange World of Human Scarifies, edited by Jan N., Bremmer, Leuven, 2007, 135-155.

- YOYOTTE, J., «Une Notice Biographique de Roi Osiris», *BIFAO* 77, 1977, 145 - 149.

- ZEIDLER, J., Zur Etymologie des Gottesnamens Osiris, SAK 30, 2000, 309-316.

Web sites:

https://escholarship.org/content/qt9ct397mm/qt9ct397mm_noSplash_e483f8c4dbe51535199945907b6d46ce.pdf?t=qlp99

http://www.cfeetk.cnrs.fr/accueil/programmes-scientifiques/axe-3-cultes-et-lieux-de-culte/axe3-theme4/

https://www.hisoma.mom.fr/sites/hisoma.mom.fr/files/annuaire-du-personnel/coulon-laurent/2008_Coulon_Mel_Neveu_BdE_145.pdf

https://escholarship.org/content/qt29r70244/qt29r70244.pdf

http://xoomer.virgilio.it/francescoraf/hesyra/palettes/narmerp.htm (page seen the 02/03/2014)

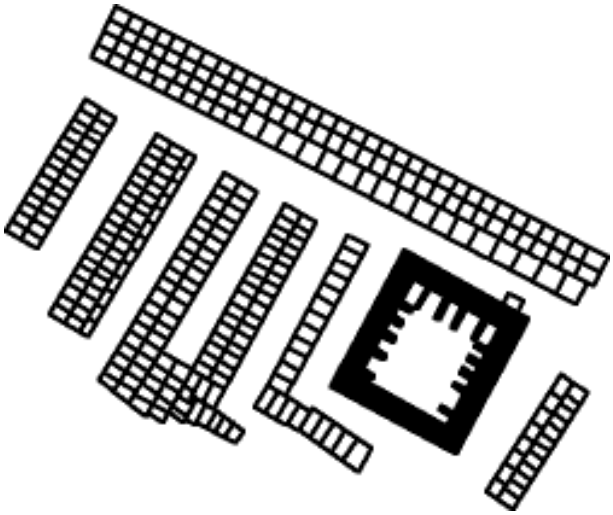


FIG.1 The tomb Of King Djer

Tomb of King *Djer:* PETRIE, *The Royal Tombs of the Earliest Dynasties*, II 8-9, PL. LX

FIG.2 Bed of Osiris Cairo JE 32090, from the tomb of Djer and inscribed with the name of the 13th dynasty pharaoh Djedkheperew.

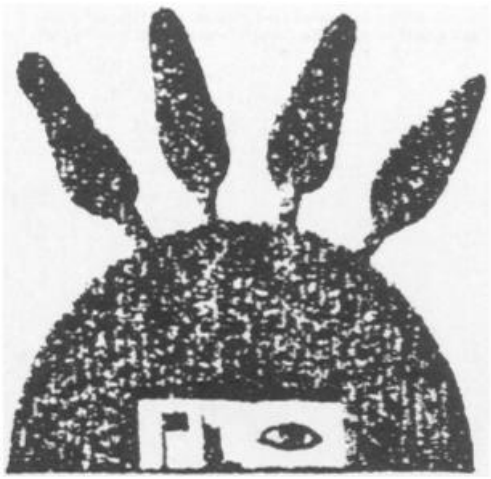


FIG. 3 Osiris within a mount. On the coffin of Petosiris in Marseilles

VANDIER, J., *Manuel d'Archéologie Egyptienne,* Paris: Éditions A. et J. Picard et Cie, 197, I952-69, FIG 319.

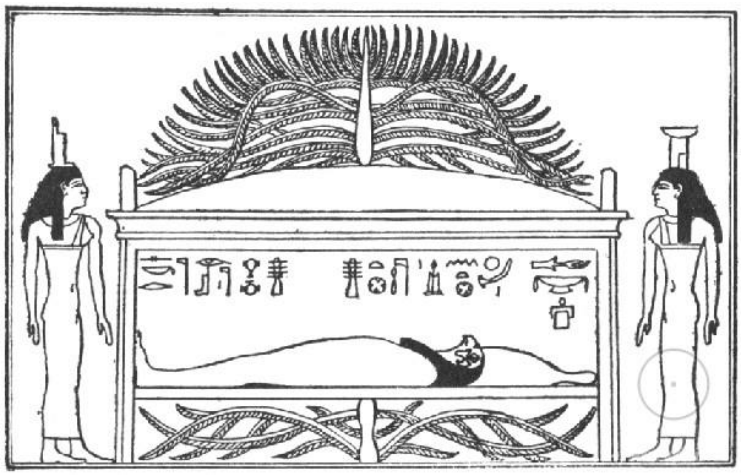


FIG.4 A tamarisk tree that grew up around Osiris' coffin.

https://egyptianwisdomcenter.org/wp-content/uploads/2019/02/aerx-105-200c-1.jpg

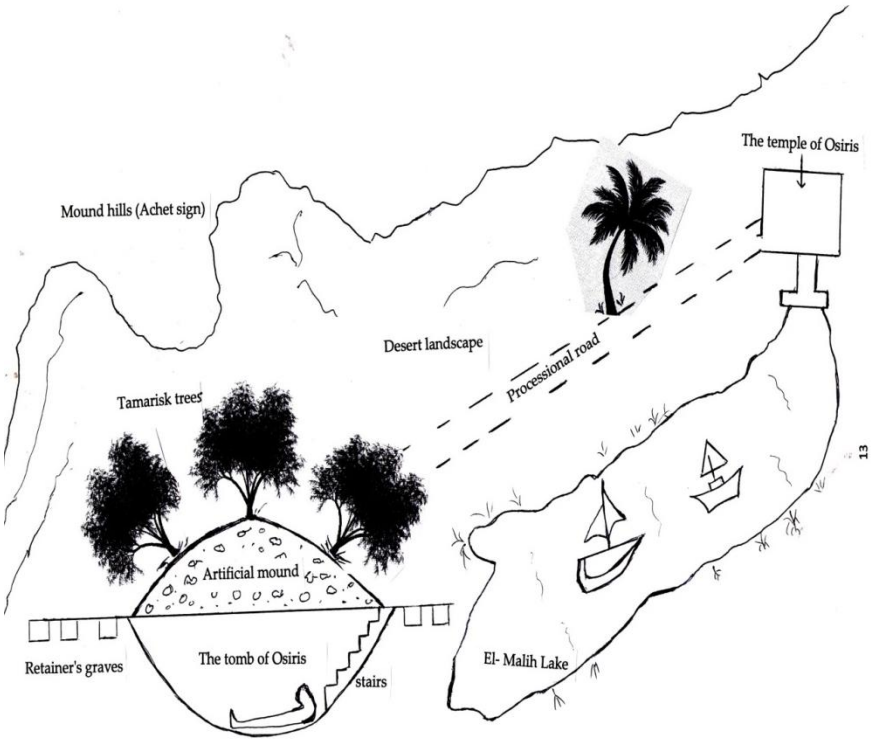


FIG.5 An imaginary shape to visualize of the primitive Osiris tomb

Researcher's work

Pestilences in Ancient Egypt and Their Relation to Certain Deities and Events

الأوبئة في مصر القديمة وعلاقتها بآلهة وأحداث معينة

Randa Baligh

Professor of Egyptian Archaeology, Faculty of Arts, Mansoura University

راندا بليغ

أستاذ الآثار المصرية، كلية الآداب، جامعة المنصورة

Abstract:

Diseases and pestilences were recorded in Egypt since the earliest times, as were medicines and remedies. This research aims to understand how the ancient Egyptians viewed pestilences and construed their causes, in addition to surveying the major pestilences that occurred in ancient and modern Egypt. Evidence of pestilences and diseases may be found in mummies and texts from ancient Egypt. One of the earliest references in texts comes from the Story of Sinuhe in Papyrus Berlin 3022, 34-45. It refers to the fear of Amenemhat I spreading in the land like Sekhmet's "year of the pestilence". Pestilences in ancient Egypt were often associated with the goddess Sekhmet who was depicted in feline form as a lioness or domestic cat. Her name means strength in ancient Egyptian language. Sekhmet has over 300 statues in the precinct of Mut in Kanak, which were probably made so the goddess would lift a terrible pestilence. Egyptians also considered pestilences were associated with certain creatures known as the "Khayeet", "Dened" and "De.hret". The five Epagomenal Days at the end of the Egyptian year were considered unlucky days. Much like other cultures, the Egyptians associated famine or low Nile inundations with pestilence as the Nile was and still is the artery of life for Egypt. From the study it appears the plague and cholera were among the worse pestilences that Egypt experienced, and Corona or Covid-19 was not the worse pestilence to hit Egypt.

Key Words:

Pestilence, Plague, Sekhmet, Epagomenal days.

الملخص:

عرفت مصر الأمراض والأوبئة منذ عصور مبكرة، لكنها عرفت أيضًا الطب والعقاقير، يهدف هذا البحث إلى فهم نظرة المصريين القدماء للأوبئة وتفسيرهم لأسبابها، بالإضافة لعمل مسح لأهم وأكبر الأوبئة التي مرت بمصر القديمة والحديثة. وقد عرفنا عن الأمراض والأوبئة من المومياوات والأجساد التي وصلتنا، بالإضافة إلى النصوص التي تركها المصريون القدماء. ومن أقدم ما سمعناه عن الأوبئة في مصر القديمة ما ورد في قصة سنوهي المحفوظة ببردية برلين ٣٠٢٢، ٣٤–٤٥، فيقول: "كيف ستكون هذه الأرض الآن بدون هذا الإله الكامل (يقصد أمنمحات الأول، أول ملوك الأسرة الثانية عشرة)، الذي انتشر خوفه في البلاد مثل عام الوباء الخاص بسخمت". وقد إرتبطت الأوبئة في مصر القديمة بعدة أشياء منها الإلهة سخمت التي صورت على هيئة لبؤة، أو أحيانًا بهيئة القطة المنزلية. وكان اسمها باللغة المصرية القديمة "سخمت" يعني القوية أو القوة. ويوجد لسخمت حوالي ٣٠٠ تمثال بمعبد موت بالكرنك غالبًا تم عملها لترفع المعبودة سخمت وباء شديد بالبلاد. وربط المصري القديم بين الأوبئة ومخلوقات بمسميات مثل "خاييت"، "دند"، و"دحرت". وكانت الأيام الخمس بنهاية السنة المصرية

تعرف بأيام سيئة الحظ. ربطت عدة حضارات بين المجاعات والأوبئة فكثير ما تزامنا. وربما لأهمية النيل كشريان للحياة في مصر القديمة فقد ربط المصري بين الفيضانات المنخفضة والأوبئة. وبعرض النتائج سنجد أن أهم الأوبئة التي مرت بمصر كانت الطاعون والكوليرا، وأن الكورونا أو كوفيد ١٩ لم يكن أسوأ وباء ألمَّ بمصر.

الكلمات الدالة: وباء؛ طاعون؛ سخمت؛ أيام النسيء.

Introduction:

Pestilences occurred in ancient Egypt and were recorded quite early on. This research aims to understand how the ancient Egyptians viewed pestilences and construed their causes, in addition to surveying the major pestilences that occurred in ancient as well as modern Egypt.

According to the ancient Egyptians, pestilences were attributed either to the wrath of the gods, particularly the lioness goddess Sekhmet, or to certain evil beings such as the *Khayeet*, the *Dened* and the *De.hret*. The five epagomenal days were a short intercalary month at the end of the Egyptian civil year. They were considered unlucky days where pestilences could occur. The Egyptians had calendars of lucky and unlucky days for every day of the month and unfortunate events were more likely to occur on unlucky days, so one had to exercise caution during those days.

Pestilences have been linked to famines for most of human history. A research paper says that for the first seventeen centuries in the Christian era, famines occurred at intervals of about eight years, accompanied by pestilence every five years or so.[1] In Greek mythology, there were three sisters known as the three fates. They spun, allotted and cut off the fates and lives of humankind. They comprised a trinity of evil similar to war, famine and pestilence who are closely associated like sisters and who caused the untimely death of the inhabitants of the earth.[2] According to the Egyptians, pestilences were also related to low Nile inundations in a sense that the river Nile was and still is the artery of life to Egypt. That is probably why the first Biblical plague of Egypt in the time of Moses consisted of the river which the Egyptians called the great river or *Itru-`a*, turning red. The red waters could hardly have been good for health. In fact, they may have been a cause for the Biblical plague of "festering boils"

[1] CANNON, P.R.: «War, Famine and Pestilence», *The Scientific Monthly* 56, Nº. 1, Jan. 1943, 6.

[2] CANNON, «War, Famine and Pestilence», 7. Instead of war, we could say violence of all kinds which tends to accompany both famine and pestilence.

mentioned in the Book of Exodus (Ex 9:8-12). This particular plague with boils was construed by some doctors as Syphilis or Leprosy.

Factors Contributing to the Spread of Diseases in Egypt:

Egypt has had its fair share of breakouts of diseases for a variety of factors such as its strategic location between two seas of the ancient world; namely the Mediterranean and the Red Sea. Travel between countries is always a major contributing factor in the spread of diseases which is the reason why ports of entry in countries have strict health inspections and a bureau dealing with quarantines and health issues. The pilgrimage to Mecca for Muslims is a major annual occasion. It usually results in the spread of diseases, including the Asian flu virus, an aggressive virus known to cause death. The nature of the Egyptian people contributes to the spread of epidemics or pandemics since Egyptians have generally been known to not comply with orders easily. Many simple people also believe that God will protect them no matter what, so they end up not taking the necessary precautions. Another main factor is the social nature of the Egyptians and their closeness to their extended families as opposed to just the nuclear families. There is also their love for celebrating major occasions by gathering in large numbers, eating and drinking and sharing in happiness or grief. In addition to those factors there is also the size of the population and the strong attachment of the Egyptians to the Nile Valley which results in overcrowding. The population density per square meter in certain areas in Egypt is extremely high. There is also the economic situation and the fact that a majority of the Egyptian people depend on public transportation that has people in close proximity to one another. The Nile as the artery of life to Egypt has long been linked to pestilences since any pollution with a disease to the Nile or other water sources will eventually spread widely throughout the population, particularly in the absence of proper sewage and potable water in many villages and remote areas. Women in villages used to gather by the banks of the Nile to wash clothes and cooking pots and pans. This meant diseases were transmitted through the water to the entire population since the main source of water in Egypt was and still is, the Nile. Al-Ya`qubi linked many of the

pestilences in Egypt to its proximity to the Nile. "A damp putrid river full of vile fumes that engender diseases and cause food to spoil".[3]

On the other hand, it has been suggested that the more reasonable weather in Egypt made it less suitable to parasites and tropical diseases than other areas further south. It is said this is behind the reason the major civilizations appeared in places such as Egypt, Mesopotamia, China, India, Greece and Italy.[4]

Sekhmet and Pestilence:

The ancient Egyptian goddess Sekhmet was the deity responsible for pestilence as well as treatment. Her ancient Egyptian name Sekhmet means "the powerful one". She took the form of the lioness or the domestic cat. The priests of Sekhmet were usually known as doctors and healers. She was also the goddess associated with pestilences. Egyptologists have long suspected that the large number of statues of Sekhmet in the precinct of Mut in Karnak in Eastern Luxor, were created to appease the goddess to lift a major pestilence. The 300 some statues of Sekhmet were made in the reign of king Amenhotep III of the Eighteenth Dynasty (*c*. 1390-1353 BC). A hypothesis was presented regarding this event where it is believed a pestilence which may have been the bubonic plague, started between the years 12 and 20 of Amenhotep III's reign, following active trade with Western Asia.[5] There is as yet no substantial evidence to indicate this was the bubonic plague itself, but there is more than enough evidence to indicate an epidemic of sorts during the reign of Amenhotep III (*c*. June 1388-December 1351 BC) and the early years of the reign of Amenhotep IV/Akhenaten (*c*. 1351 - 1335 BC).[6] There are more numerous accounts of a

[3] *al-Yaʿqūbī: Kitāb al-buldān*, edited by M.J. de Goeje, *BGA* VII, Leiden, 1982, 236; CONRAD, L.I., «Ṭāʿūn and Wabā': Conceptions of Plague and Pestilence in Early Islam», *Journal of the Economic and Social History of the Orient* 25, №. 3, 1982, 283.

[4] Sallares suggests that the "out of Africa"migration(s) discussed by specialists in human evolution and civilization, may be partly an attempt to escape the original pathocoenosis which affected *Homo sapiens*. SALLARES, R.: «Pathocoenoses Ancient and Modern», *History and Philosophy of the Life Sciences* 27, №. 2, 2005, 216.

[5] KOZLOFF, A.P.: "Bubonic Plague in the Reign of Amenhotep III?", In *Amarna Letters* 5, edited by D.C. Forbes, Weaverville, NC: KMT Communications, LLC, 2015, 48.

[6] The Amarna letter EA 11 from Burnaburiyas, King of Babylon, was sent to Amenhotep IV in response to one where the king told him his father's wife died of a plague. EA 23 dated to year 36 of Amenhotep III from the king of Mitanni Tushratta, brother-in-law of Amenhotep III, mentions a visit from the Asian goddess Ishtar, who was a goddess associated with both healing and fertility. KOZLOFF, Bubonic Plague, 30.

widespread disease during that period from Egypt's neighbours. Amarna Letter EA 35 mentions that the hand of Nergal, the Mesopotamian god of pestilence, hit Cyprus. This may refer to a Mesopotamian origin of the plague of the fourteenth century BC and possibly its travel via Canaanite harbours and ships. The letter states: "The hand of Nergal is in my country, killing many, in particular individuals related to copper mining". The Hittite king Suppi(lu)liumas died in a plague attack as we know from Near Eastern texts. This in itself makes the possibility of plague in Egypt during that time very probable.[7] It is uncertain where the plague started exactly since the Egyptians say it started around Byblos in present day Lebanon.[8] Certain Amarna letters refer to other areas in the ancient Near East such as Amurru which was ravaged by the plague. On the other hand, king Mursili of the Hittites said the plague came from Egyptian war prisoners who were carried off to Hatti. Both accounts may be true. The large hard stone statues of Sekhmet may have been produced and placed in Karnak to appease the goddess to remove her wrath and plague. The second bout of the disease which may or may not have been the bubonic plague, probably came around year 27 following Viceroy Merymose's Nubian campaign of year 26. The date of the Rhind (Papyrus) concerning the burial of a group of harem women and staff coincides with the dates of years 26 and 27. It is believed Amenhotep III's increased emphasis on women came from the necessity of encouraging the regeneration of the population to replace those who had perished in large numbers. This may have been Amenhotep III's reason for exempting three classes of women from paying taxes; namely harem girls, songstresses from the Amen estate, and free women who were servants since the time of his forefathers. This would enable these women to marry poor men and produce offspring which could serve as an incentive to marriage and childbirth.[9] Amenhotep III enhanced the temple of the goddess Mut in Karnak, made all those statues of Sekhmet, elevated his own wife Ti (Tiye) and built huge statues for her in proportionate size to him, in addition to building her a temple in Nubia.

[7] KOZLOFF, Bubonic Plague, 30.

[8] TREVISANATO, S.I.: «The 'Hittite Plague,' An Epidemic of Tularemia and the First Evidence of Biological Warfare», *Medical Hypotheses* 69, 2007, 1371. It is probable that the plague started around northern Lebanon and then spread to other locations in the Near East including Egypt. For further details on the plague or pestilence of the fourteenth century BC refer to: MORAN, W.L., *The Amarna Letters*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992; PRITCHARD, J.B. (ed.), *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*, Princeton: Princeton University Press, 1955-1969.

[9] KOZLOFF, Bubonic Plague, 45.

Amenhotep III deified himself and is believed to have married two of his daughters before year 30 of his reign. A third bout of what may have been the plague occurred in the years of the Sed festival of Amenhotep III and may have resulted in a visit from the Asian goddess Ishtar.[10] The move of Amenhotep III to Malkata and the move of Akhenaten to the new capital of Amarna, may have been to relocate to move a bit away from grasslands where "sylvatic" rats occurred as they were known to carry the disease more than desert rats.[11] The Nile rat *Arvicanthis niloticus* provides a natural reservoir for the bubonic plague and is abundant in Egypt. Kozloff suggests that the fourth bout of plague early in the next reign of Akhenaten, may have been behind Akhenaten's decision to move to a new capital; namely modern day Amarna in Menya governorate, and may have been behind the decision to move his capital to a place not connected to any entity before him. In his own words he mentions the following about the land of the new capital: "no king, no queen, no god, no goddess, no man who would do business there".[12] The dire circumstances of the plague also may be behind his decision to go with a new god who may save the world instead of the old gods.[13] The exaggeration in the number of statues of Sekhmet in Karnak, starting the building of a temple to a particular aspect of the sun god inside of Karnak, the abode of Amun, and even the hundreds of open-air altars placed in grids in the temple of "*Gem Aten*" in Amarna,[14] all make us feel that these actions may be related to panic. It is no surprise that in desperate times people tend to take extreme measures as panic often distorts calm thinking. One thing is for certain and that is the occurrence of some sort of disease during the reigns of Amenhotep III and IV/Akhenaten.[15] It may also have caused the untimely demise of Meket

[10] Dr. Carl Graves Director of the EES, mentioned in a lecture delivered at the Faculty of Archaeology, Ain Shams University in Cairo on 19 Nov. 2021, that the EES excavations at Amarna had uncovered a small figurine of Ishtar.

[11] KOZLOFF, Bubonic Plague, 48.

[12] LABOURY, D., "Aten vs Amun: Religious Politics and Political Religion Under Tutankhamun and his Father Akhenaten", In *Tutankhamun: Discovering the Forgotten Pharaoh*, catalogue edited by S. Connor, & D. Laboury, *Aegyptiaca Leodiensia* 12, Liège, Belgium: Presses Universitaires de Liège, 2020, 241.

[13] KOZLOFF, Bubonic Plague, 48-49. See also ALDRED, C.: *Akhenaten: King of Egypt*, London, 1988, 149, 283. Aldred believed the move to Amarna was an attempt to find a plague-free area.

[14] CHRISTIE, J.J.: "Akhenaten's Amarna in New Kingdom Egypt: Relation of Landscape and Ideology", In *Political Landscapes of Capital Cities*, edited by J.J. Christie et al., Boulder, Colorado, 2016, 41-42.

[15] In a study conducted on the youngsters in Amarna on 79 corpses aged 3-25; 68 of them showed signs of malnutrition as they had signs of *cribra orbitalia* and/or porotic hyperostosis, 33 had linear enamel hypoplasias and at least four showed signs of possible scurvy, rickets, or folic acid deficiency. This is all=

Aten, the daughter of Akhenaten and Nefertiti. It may even have been the reason behind the deification of Amenhotep III and the near-deification of Akhenaten who acted as the high priest of the Aten and we have scenes with people worshipping Akhenaten who then conveyed their worship to his god Aten as some Amarna stelae reflect. The French Egyptologist Georges Legrain noticed that the left arms and legs of the statues of Sekhmet in Karnak had been worn down and were polished by what appears to be years upon years of touching by people who believed, like most Egyptians, ancient and modern, in the power of the good energy or the notion of "*baraka*" بركة which may be transmitted by touch.[16] Sekhmet was also called upon and appeased by offerings and statues of herself to cause wrath and pestilences upon the enemies of Egypt while protecting Egypt from them.

In Exodus 12:12-23, God tells Moses and Aaron that he will "execute judgement on all the Egyptian Deities". In the tenth plague in the Torah, an entity is referred to as the Destroyer. It is believed this Destroyer goddess of the Egyptians, was no other than Sekhmet herself. The tenth Bible plague had the multipurpose of punishing the Egyptians and having them doubt the power of their pantheon of gods at the same time. It should be noted that the feline goddesses of Egypt were shown in forms that alternated with one another. For example, the goddess Bastet is sometimes depicted as a lioness and Sekhmet may be depicted as a domestic cat and vice versa. The same applied for other cat family deities in ancient Egypt such as the goddess Pakhet. We have several cat cemeteries in ancient

=indicative of a poor diet and refutes the scenes in Amarna which indicate the abundance of food there. The plague prayers in Hatti mention a plague that came from Egypt during the reign of Akhenaten. KUCKENS, K.: «The Children of Amarna: Disease and Famine in the Time of Akhenaten», *Master Thesis in Anthropology,* University of Arkansas, August, 2013, 62 and Abstract (not numbered). The Hittite king Mursili in his second plague prayer to the storm god of Hatti, speaks of the events leading to the plague. He said Egyptian war prisoners suffered from an outbreak of illness. When the prisoners were carried off to Hatti they brought the plague to Hatti. Mursili wrote: "But when the prisoners of war who had been captured were led back to Hatti, a plague broke out among the prisoners of war, and [they began] to die. When the prisoners of war were carried off to Hatti, the prisoners of war brought the plague into Hatti. From that day on people have been dying in Hatti. When I found the aforementioned tablet dealing with Egypt, I inquired about it to the god through an oracle saying: "Has this matter been brought about by the Storm-god of Hatti because the men of Egypt and the men of Hatti had been put under oath by the Storm-god of Hatti". SINGER, I.: «Hittite Prayers», *Writings from the Ancient World* 11, edited by Harry A. Hoffner, Atlanta, Georgia: Society of Biblical Literature, 2002, 58-59.

[16] GYŐRY, H.: «I3dt rnpt or the 'Pestilence of the Year'», *Pharmacy and Medicine in Ancient Egypt: Proceedings of the Conference Held in Cairo (2007) and Manchester (2008)*, edited by J. Cockitt, & R. David, *British Archaeological Reports (BAR) International Series* 2141, Oxford: Archaeopress, 2010, 81.

Egypt, most notably in Tell Basta in Zagazig in Sharqiya governorate in the Eastern Nile Delta and in Saqqara. An annual plague related to the goddess Sekhmet was known as the *I3dt rnpt* or pestilence of the year. The exact nature of that pestilence is unknown, so is its seriousness.[17]

The Italian Archaeological Mission (MAIL) working in Western Thebes since 1995 around the large funerary complex of Harwa and Akhimenru, made an interesting discovery. They found a group burial in the tombs between 1997 and 2012 consisting of bodies covered with lime which has long been used as a natural disinfectant. The bodies seem to have been victim to a plague or pestilence or some infectious disease that killed them off at the same time. It is clear that the burial was abandoned after the plague victims were buried there. The director of the Italian mission in the tomb of Harwa, Prof. Francesco Tiradritti, announced that the pottery results show that the group burial goes back to the third century AD around 250-271 AD. The corpses of the victims of the disease were incinerated, then buried together and covered with lime from a nearby kiln. It is now said that the victims may have suffered from what was known as the "Plague of Cyprian," a series of plagues that ravaged the Roman Empire in the third Century AD. Cyprian was a bishop who lived in Carthage North Africa at the time, and described the plague as signaling the end of the world from its severity. He gave an account of how the victims suffered at the end from continually emptying their bowels and vomiting, eyes red as blood, with some limbs festering because of the plague.

The pestilences mentioned above are among the few instances of pestilence which are known with any certainty from ancient Egypt. There are several diseases that are prevalent in Egypt and were known since ancient times such as bilharzia, but they will be dealt with in another section.

The Plagues of Egypt in the Holy Books:

Prior to the Exodus of the Israelites from Egypt during the Pharaonic period, the God of Moses inflicted a number of punishments. Those were water turning to blood (Ex. 7:14-24), frogs (Ex. 7:25-8:11/15), lice or gnats

[17] STROUHAL, E.: «Traces of a Smallpox Epidemic in the Family of Ramesses V of the Egyptian 20th Dynasty», *Anthropologie* 34, 1996, 318.

(Ex. 8:12-15/8:16-19), flies (Ex. 8:16-28/8:20-32), (something about wild animals destroying things in their way), the death of livestock (possible pestilence among livestock or domesticated animals) (Ex. 9:1-7), boils (Ex. 9:8-12), hail and thunder (Ex. 9:13-35), locusts (Ex. 10:1-20), darkness where people had to feel their way around (for three days) (Ex. 10:21-29), and the death of first borns of the Egyptians (may refer to people as well as cattle) (11:1-12:36) which is celebrated by the Jews on the occasion of the Passover or "Pesekh" every year around Easter. The Holy Quran lists seven of the ten plagues of the Bible. The plagues were punishments which took various forms and affected the Nile which was the main source of water to the Egyptians, in addition to crazy weather, disease and death to humans and animals, and locusts which the natural borders of Egypt usually kill before they could reach the Nile Valley. The sixth plague of boils may have been a variety of diseases including bubonic plague and leprosy. Although the pharaoh of Moses is not known by name, there are indicators that he may have been during the New Kingdom or right after it. A city named Ra`amses is named in the Bible. No such city was known before the pharaoh Ramses II of the Nineteenth Dynasty established a new residence for himself and called it "Per Ra`messes" or "House of Ramses", aka Raamses. It is now believed to be in present day Qantir in Sharqiya governorate in Egypt. It is certainly close to the Red Sea, the Bitter Lakes and the Sinai peninsula. Merenptah son and successor of Ramses II, has a stela in which the name of Israel appears clearly in a text written in hieroglyphs. The word "Israel" appears with the determinative of a tribe or group of people and Merenptah said he destroyed them and they now have no seed, on a stela of his at the Egyptian Museum in Cairo known as the Israel stela. Other things also suggest at least a New Kingdom date for the Exodus. The plagues in the Bible are all unusual occurrences in Egypt and the mention of any one of them in Egyptian texts would bring us closer to determining its exact chronology.

While talking of the plagues of Egypt we should mention the text known as the Admonitions of Ipuwer. It is dated to the nineteenth dynasty and is in Papyrus Leiden 1344 recto in the Netherlands. The original composition based on the language used was probably around the late Middle Kingdom *c*. 1991-1803 BC. There are two particular sentences in the text that may be relevant to our topic. One that says: "plague is throughout the land" and the other is: "blood is everywhere". Based on those

statements some Biblical scholars say it could refer to the Plagues of Egypt from the Bible in the Book of Exodus.[18] However, nothing can be proved for certain.

Pestilences in Ancient Egypt:

The ancient Egyptians were extremely religious people. They worshipped deities in a combination of human, animal and insect forms, in addition to celestial bodies such as the sun and the moon and the stars, and things such as the Nile inundation represented by the male god Hapi, whereas the god of the First Nile Cataract was the ram-headed god Khnum. They also worshipped both male and female deities. Some of the most famous deities were the sun god Re, the hidden god Amon, the god Osiris and his consort Isis who became one of the most widely worshipped deities in the Late Period and the Ptolemaic and Roman eras. They also believed in a number of demons or beings that they called the *Khayeet*, *Dened* and *De.hret*.

The Relation of Pestilences to Certain Days:

The ancient Egyptians believed in lucky and unlucky days. Several calendars were found enumerating lucky and unlucky days.as the ancient Egyptians designated all the days in the ancient Egyptian calendar as lucky or unlucky. Lucky days were good for starting new projects and endeavours, while some days were so bad that it was advisable not to leave the house or start anything new or of significant importance. Two are on papyri in the British Museum in London; namely Papyrus Sallier No. IV (dynasty nineteen) and on the verso of Papyrus Budge (dynasty twenty one or later), the recto of which has the text of the Precepts of Amenemope. The third papyrus with a calendar of lucky and unlucky days was discovered in Illahun (dynasty twelve) and published by Griffith.[19] Most days were designated with a hieroglyphic sign meaning good or beautiful *nfr* which was written with black ink, or with a sign indicating bad , , *ḏw*, *ʿḥʿ*, *ʿḥ3*, Dw, aHa, aHA and we have three varieties of those in the papyri and the bad was written in red. A day could also be divided into three where it was a mixed day with some good and some bad , but never vice versa.

[18] HABERMEHL, Anne, «The Ipuwer Papyrus and the Exodus», In *Proceedings of the Eighth Conference on Creationism*, WHITMORE, J.H. (ed.), 2018, 1.

[19] DAWSON, W.R.: «Some Observations on the Egyptian Calendars of Lucky and Unlucky Days», *JEA* 12, №. 3/4, Oct. 1926, 261.

Entirely good days were written , entirely bad and in the case of a day with only the evening being bad or unlucky .[20] In the three aforementioned calendars the first and last day of every month of the year were good throughout the three divisions of the day, with the exception of the month of Mechir.[21] In a study about the theory of periodicity, three ancient Egyptian calendars with information about lucky and unlucky days were tested; namely P. Cairo 86637, Pap. Sallier IV, and P. BM 10474.[22] According to the ancient Egyptians the five days at the end of the Egyptian civil calendar, were known to be days in which pestilences may occur, in addition to other unfortunate occurrences. The Egyptians called them the *hrw diw (5) hrw rnpt*, or the five days over and above the year.[23]

Epidemics and Pandemics in Egypt in Contemporary History:

By definition an epidemic is a disease which spreads widely in a group of people in one place, whereas a pandemic spreads almost throughout the world and occurs on a much wider scale than an epidemic. In the 1940s Egypt suffered from several epidemics such as Malaria (1942-44, also 1940 during WWII where it caused the death of approximately 100,000 in Upper Egypt), a relapsing fever (1946) and cholera (1947). Internationally speaking, the so-called Black Death was probably the worst pandemic in recorded human history. It was a bubonic plague which took place between 1346-1353 AD around Europe and North Africa (or 1347-1352 AD). It bore the name of Black Death probably because it resulted in the extremities of the body turning black and festering and dying. This is probably why the plague and leprosy have such a bad reputation and are so feared as they both resulted in the body festering and parts of it dying prior to the death of the person. It continued to around 1842 in the Middle East. It caused the death of an estimated number of 75-200 million of the population in these areas. In Egypt it first came in the Fall of 1347 and was there until February 1349 AD, but returned several times thereafter. It returned throughout the world around four times. It is said that drier countries such as Spain and Egypt suffered from less mortality rates from

[20] DAWSON, Some Observations on the Egyptian Calendars, 261.
[21] DAWSON, Some Observations on the Egyptian Calendars, 263.
[22] PORCEDDU, S., JETSU, L., MARKKANEN, T. & TOIVARI-VIITALA, J.: «Evidence of Periodicity in Ancient Egyptian Calendars of Lucky and Unlucky Days», *Cambridge Archaeological Journal*, October 2008, 329.
[23] DAWSON, Some Observations on the Egyptian Calendars, 260.

the plague between 1342 and 1385.[24] However, Black Death definitely raged throughout Egypt in the fourteenth century.[25] Following the Mongol conquest of Baghdad in 1258 the centre of the Abbassid caliphate shifted to Cairo. There were ceremonial embassies between Delhi in India and Cairo at the time since the rulers of India paid homage to the Abbassid caliphate in some ways such as mentioning the name of the caliph in the Friday sermon and on the coinage, in addition to paying an annual tribute. It is said that Mujahid, the king of Yemen carried the plague back from Cairo in 1351.[26] In more recent years the Egyptians and the whole world suffered from smaller bouts of pandemic diseases such as SARC H2N1, Swine Flu and Avian Flu to name but a few. The Ebola virus also caused an enormous amount of damage for a while in Africa. Another major pandemic was the HIV/AIDS virus that caused the death of some five million people worldwide since 1981 and until the end of 2020.

Until well into the nineteenth century, Egypt suffered from a number of diseases which were not common in the early Roman Period such as the plague, cholera and smallpox. Those were the ones which usually took the form of epidemics in Egypt, and often world pandemics.[27] Other diseases which were common in the Nile Valley included malaria, tuberculosis, in addition to the ever common diseases in Egypt such as gastro-intestinal diseases and ophthalmic conditions related to the heat and the abundance of flies. The Egyptians were known to worry about blowing winds and feel they come carrying diseases. Al-Jahiz wrote that when the wind blows continuously for thirteen days from the south, the Egyptians buy death shrouds and embalming spices because they are certain a deadly pestilence (*wabā'*) وباء will break out.[28]

The Plague:

[24] RUSSEL, J.C.: «Effects of Pestilence and Plague, 1316-1385», *Comparative Studies in Society and History* 8, №. 4, July 1966, 470.

[25] SUSSMAN, G.D.: «Was the Black Death in India and China?», *Journal of the History of Medicine* 85, №. 3, Fall 2011, 333.

[26] SUSSMAN, Was the Black Death in India, 333.

[27] SCHEIDEL, W.: *Death on the Nile: Disease and the Demography of Roman Egypt*, Mnemosyne, Supplements, History and Archaeology of Classical Antiquity (MnS) CCXXVIII (228), Leiden-Boston-Köln: Brill, 2001, 186.

[28] CONRAD, Ṭā`ūn and Wabā': Conceptions of Plague and Pestilence in Early Islam, 281. Recorded on the authority of al-Thaʿālibī (D: 1038), *Laṭāʾif al-maʿārif*, comments by Ibrāhīm al-Ibyārī and ḥasan Kāmil al-ṣayrafī, Cairo, 1960.

The plague was one of the recurrent diseases in Egypt. It has been suggested that the ancient Egyptian language word *Aat* referred to the plague. It was said that the plague first came during the reign of the Shepherd kings of Egypt (around dynasties 15 and 16). In papyri found in Memphis the *Aat* is mentioned in texts which imply it came annually and the month of Tobi which is the moth following the Nile inundation, was a time when the plague raged. Many scholars of the 1800s and 1900s were mostly convinced that the Nile floods caused the plague (and possibly other pestilences).[29] In fact, some people believed it was caused somehow by Nile floods. There are three main types of plague; namely bubonic plague, pneumonic plague and septecaemic plague. All three are bacterial infections caused by *Yersinia pestis*.[30] Bubonic plague which was transmitted from rats to humans through fleas, is said to have been the least deadly with a mortality rate of 50-60%, an incubation period of six days and was characterized by the inflammation and enlargement of the lymph glands.[31] Khonsu's tumours may possibly refer to bubonic plague although it is thought they are related to leprosy. No human remains to date have indicated the presence of either type of plague in ancient Egypt. It is said the so-called Asian disease whose symptoms are described in the Hearst and London papyri, may have been the bubonic plague. If so it may have manifested itself in ancient Egypt in 1350 BC around the beginning of the New Kingdom, and most probably around1350 BC around the reign of Akhenaten in the eighteenth dynasty.[32] It is suggested that the plague only reached Egypt after the Moslem conquest of the 7th century AD.[33] However, Dionysius wrote of a disease which may have been the plague that affected Egypt, Libya and Syria in the third century AD.[34] Moreover, the plague is said to have come to Alexandria during the reign of the Roman emperor Justinian around 540-542 AD.[35] In another account it came to Pelusium

[29] PALMER, J.F.: «Pestilences: Their Influence on the History of Nations, as Shown in the History of the Plague», *Transactions of the Royal Historical Society* 1, 1883-1884, 243-244.

[30] DESORMEAUX, A.L.: «The Black Death and its Effect on Fourteenth-and Fifteenth-Century Art», *Master Thesis*, Louisiana State University, May 2007, 2.

[31] DESORMEAUX, The Black Death and its Effect on Fourteenth-and Fifteenth-Century Art, 2.

[32] STROUHAL, Traces of a Smallpox Epidemic, 318.

[33] NUNN, J.F., *Ancient Egyptian Medicine*, London: British Museum Press, 1996, 75.

[34] BICAK, L.J.: «Pestilence», *The American Biology Teacher* 49, №. 2, Feb. 1987, 99.

[35] BICAK, Pestilence, 99. The scholar Gibbon mentioned Egypt as the original nucleus of the 544 AD plague during the reign of the Roman emperor Justinian which was known as the Plague of Constantinople. He reports the death of 5000 per day in Constantinople for three months. He says cities were left without

around present day Port Said in 542 AD, then spread to Alexandria.[36] Furthermore, the Black Death reached Alexandria in Autumn of 1347 AD and reached Cairo by 1348 AD. The child Mamluke Bahriya Sultan al-Nasir Hassan is said to have fled from the plague. More than a third of the 600,000 population of Egypt at the time is said to have died of the plague of 1347-49. Russel wrote that after 1385 drier countries such as Egypt and Spain had fewer mortality rates than some European countries which often suffered from death tolls comprising over 50% of the population.[37] According to conventional guesses, a quarter or a third of the population of Egypt perished in the bubonic plague known as the Black Death of 1429/30 AD. There were about 100,000 deaths in Cairo alone. Around twenty 20 major epidemics occurred in Egypt between 1346 to 1517 AD, with intervals of eight to nine years. Between 1571 and 1894 AD, 33 plague epidemics occurred in Egypt. European travellers to Egypt reported the regularity of the plague there. The plague occurred in the years 1625, 1642, and 1784 where it took out one sixth of the population, 1801 during Napoleon's expedition to Egypt, 1822, 1835 which was one of the most severe bouts and killed off about half a million people in Egypt. 25-30% of the people in Cairo and Alexandria died of it while the mortality rate in the countryside was between 10-12%. Many atrocities are known about the way the authorities handled the plague. During the sixteenth and seventeenth centuries the plague was fairly rare, but it came back strongly in the eighteenth century although it had never effectively left.[38] The 1899 plague was well documented where some 55% of the deaths occurred in Upper Egypt.[39] However after the plague of 1844 AD, the 1899 AD bout was considered milder. To conclude, the three major plague pandemics which are said to have changed the fabric of societies occurred around 541 AD, 1347 AD and 1894 AD. In the Alexandria Quartet which was released between 1957 and 1960, Lawrence Durrell refers to the plague in a port city filled with foreigners like Alexandria, but apparently it did not hit it that hard during the time he lived in Alexandria during world war two

inhabitants and caused a noticeable decrease in the human species. PALMER, Pestilences Their Influence on the History of Nations, 246.

[36] SUSSMAN, Was the Black Death in India, 319.

[37] RUSSEL, Effects of Pestilence and Plague, 1316-1385, 470.

[38] SCHEIDEL, *Death on the Nile*, 187.

[39] SCHEIDEL, *Death on the Nile*, 193.

(WWII).[40] According to Contis, between 1889 and the 1940s not a single year passed without the appearance of the plague, either as an epidemic or in "sporadic form".[41]

Cholera:

Cholera is one of the recurrent diseases in Egypt. It was called a number of slang terms in colloquial Egyptian Arabic such as "*al-wabaa al-aṣfar*" or the yellow pestilence, "*al-shooṭah*", *al-karera*", *or "al-ḥida*". It was particularly bad in the eighteenth century as it occurred around nine times in it. Modern cholera is said to have originated in India in the late eighteenth century (*Vibrio cholerae*), but was known there much earlier and usually came during the hot summer season.[42] Until the year 1817 AD, cholera was more of a disease prevalent in Bengal in India, before it spread throughout the world. Luckily the 1817 pandemic spared Egypt. In Egypt it is said to have come from the pilgrimage to Mecca almost every single time it occurred. The second pandemic of cholera around 1826-1837 AD (also called the Asiatic cholera pandemic) spread throughout all of Egypt. The total death toll from it was thought to be 180,000. Clot Bey the French physician responsible for establishing the Kasr al Aini hospital under Mohamed Ali, estimated 30,000 deaths in Cairo and 400,000 throughout the country and the cholera lingered on from 1831 to around 1837 AD. There were less violent outbreaks in 1848 killing about 20,000 people, and perhaps twice that number in 1850.[43] The last two major outbreaks were in 1855 and claimed around 116,000 lives, and 1865 with 122,000 deaths.[44] The cholera of 1865 which was called the Sixth Outbreak is said to have been transmitted through 15,000 pilgrims from Turkey, Marrakesh and Algiers who traveled via Alexandria by rail. It caused the death of approximately 4000 people in Alexandria and more than 6000 in Cairo. The total number of people who perished from the 1865 cholera was about 60,000 people and

[40] BECKETT, B.: "Darkness and Pestilence: Contagious Bodies and Cosmopolitan Boundaries in Lawrence Durrell's Alexandria", *South Atlantic Review* 81, №. 4, Winter 2016, 49-50.

[41] CONTIS, G.: «Environment, Health and Disease in Alexandria and the Nile Delta», In *Alexandria, Read and Imagined*, edited by A. Hirst, & M. Silk, Aldershot, Hampshire: Ashgate, 2004, 235.

[42] SCHEIDEL, *Death on the Nile*, 101, The disease was usually in India in the months May through August, although there were occurrences in October. Its antiquity cannot be determined for sure as there were similar dysentery-like disorders reported in ancient India and China, although cholera is particularly related to India.

[43] SCHEIDEL, *Death on the Nile*, 194.

[44] MCCARTHY, J.A.: «Nineteenth Century Egyptian Population», *Middle Eastern Studies* 12, 1976, 3.

at that time they said it was approximately a sixth of the population of Egypt according to other calculations (a sixth of the population also perished from the plague in 1784 AD). In 1883 cholera recurred during the disruption of the British invasion. It killed from 80-100,000 people in Egypt (McCarthy has between 50,000 to 60,000).[45] The famous German scientist Robert Koch rediscovered the vibrio cholera a second time when he visited Alexandria and took specimens to study from there. There was an epizootic thought to have been *cholera morbus* which occurred in 1841/42 AD and killed almost all the cattle in Middle and Lower Egypt.[46] It also affected sheep. In August and September of 1902 cholera appeared in the village of Moosha in Assiut governorate. It is said the Mayor of the village had returned from the Holy Pilgrimage to Mecca and brought with him water from the well of Zamzam. He emptied the water which carried cholera in the village well thereby affecting the entire population of the village. It spread throughout Egypt and caused the death of more than 34,000 people. The last serious outbreak of cholera was in 1947 and took about 10,000 lives which was considerably less than the earlier attacks.

Smallpox:

Ruffer and Ferguson reported a skin lesion in a twentieth dynasty mummy which resembled variola/smallpox.[47] Eliot Smith described a case of smallpox which is said to have affected Ramses V of the twentieth dynasty (*c*. 1149-1145 BC).[48] The mummy of Ramses V had been discovered in 1898 in the cache of mummies in the tomb of Amenhotep II in the Valley of the Kings, Western Thebes. The mummy had scars which may have been caused by smallpox. It was not mummified with the same care as others and had sawdust in the intestinal cavity. King Ramses V's reign was quite short (around four years) causing scholars to speculate that he may have died from smallpox which left scars on his skin.[49] In addition to those reasons we know Ramses V was not buried in the tomb KV 9 in the middle of the Valley of the Kings and his tomb is as yet undiscovered. He was

[45] MCCARTHY, Nineteenth Century Egyptian Population, 3.
[46] SCHEIDEL, *Death on the Nile*, 199.
[47] RUFFER, A. & FERGUSON, A.R.: «Note on an Eruption Resembling that of Variola in the Skin of a Mummy of the XXth Dynasty 1200-1100 B.C.», *Journal of Pathology and Bacteriology* 15, N^{o}. 1, 1911, 1-3.
[48] SMITH, G.E., *The Royal Mummies, Catalogue Géneral des Antiquités Égyptiennes du musée du Caire (CCG) (Nr. 61051-61100)*, Le Caire: Imprimerie de l'IFAO, 1912, The mummy of Ramses V had scars which appear to have been caused by smallpox. It may also explain his short reign.
[49] STROUHAL, Traces of a Smallpox Epidemic, 317.

buried sixteen months after his death which is unusually long. Several of Ramses V's family members died at close intervals and the workers had to work extremely hard to produce his new tomb and six new tombs in the Valley of the Queens to accommodate family members who had died untimely. It took the workers four months to finish the tombs of the Valley of the Queens and after that they were given a one month vacation which is construed by some scholars as a possible quarantine, not just rest. Moreover, the Valley of the Kings itself (and possibly that of the Queens?) was closed to visitors for six months after the burial which may all be indicative of unusual circumstances such as smallpox.[50]

Smallpox was believed to be the disease of the 'Antonine' plague of 166 AD.[51] There was no trace of smallpox in Egypt from around the time of Ramses V to the Sixth century AD.[52] In 1819 AD Mohamed Ali Pasha issued a decree with the benefits of vaccination, probably under the influence of Clot Bey.[53] Vaccinations were administered by local barbers in the absence of medical personnel. Vaccination probably saved Egypt from the smallpox outbreak that ravaged the Levant in the mid nineteenth century. By 1890 smallpox vaccinations were mandatory in Egypt and by the early twentieth century smallpox was almost eradicated with about 0.05 cases per 1000 of the population.[54]

In 1903 several diseases spread throughout the country including smallpox, measles and typhoid fever. It became compulsory to disinfect one's home with lime. However, there were two bad outbreaks of smallpox and measles in September 1903 in Beni Suef and Daqahlia.

Measles:

[50] STROUHAL, Traces of a Smallpox Epidemic, 318.

[51] There is mention of various plagues or pestilences worldwide such as the Antonine, Aurelian and, Galenic plagues named respectively after the Antonine dynasty, the Roman emperor Marcus Aurelias and the most famous physician of his time Galen, GOUREVITCH, D.: «The Galenic Plague: A Breakdown of the Imperial Pathocoenosis: Pathocoenosis and Longue Durée», *History and Philosophy of the Life Sciences* 27, №. 5, 2005, 59.

[52] SCHEIDEL, *Death on the Nile*, 196.

[53] Mohamed Ali Pasha who ruled Egypt (1805-1849 AD) is considered the founder of modern Egypt as he was a true visionary. In the field of health he founded a high council for health, the school of medicine (Kasr al Aini), a school of nursing, a school for nurses and midwives. He started mandatory vaccination and issued the first known health law in modern Egypt in 1841 AD.

[54] SCHEIDEL, *Death on the Nile*, 198-199.

Measles as a disease was very common especially in the nineteenth century and was usually fatal for children, especially under the age of five. Apparently one third of all deaths under the age of five were caused by measles.[55] Classical or Greek and Roman texts do not allude to a disease which may be construed as measles.[56]

Bilharzia:

Bilharzia or Schistosomiasis was known to have been an endemic disease in Egypt since before the Pharaohs and appeared in Pharaonic era mummies. A disease known as *Aaa* appeared around fifty times in Egyptian texts, is described in the Ebers Papyrus as having blood in the urine. It is said to be caused by worms and the papyrus also has a remedy for worm diseases. It is also said to be a disease that could lead to death.[57] In the nineteenth century *Schistosoma haematobium* was all over Egypt while *Schistosoma masoni* was limited to the northern Delta. It causes bloody diarrhea and dysentery. Perennial irrigation is thought to have been the reason why it spread widely in the Egyptian countryside in the early twentieth century.[58] By 1937 it was believed around half of the population had bilharzia. Although it affects the body continually and may cause conditions such as liver fibrosis, abdominal swelling and bladder calcification, it is not normally known as a disease that caused widespread deaths.

Other worm diseases in Egypt were Dracontiasis (guinea-worm disease) and was described in the second century AD by Rufus of Ephesus. Ankylostomiasis was another common worm disease.[59] Around 1900 hookworm infection spread in Egypt. It was mostly in peasants aged 20-40. Ancient Egyptian medical texts also had remedies against worms.

Spanish Flu:

The Spanish Flu was another epidemic that caused many deaths worldwide. It spread in 1830, 1838, 1882, 1890 and 1920. Severe bouts of

[55] SCHEIDEL, *Death on the Nile*, 102.
[56] SCHEIDEL, *Death on the Nile*, 102.
[57] SMITH, G.E.: *The Papyrus Ebers*, translated by Cyril P. Bryan, London: Garden City Press, 1930, 1-167. GORDETSKY, J. & O'BRIEN, J.: «Urology and the Scientific Method in Ancient Egypt», *Urology* 73, №. 3, 2009, 478.
[58] SCHEIDEL, *Death on the Nile*, 102.
[59] SCHEIDEL, *Death on the Nile*, 103.

influenza appeared in Egypt in 1830, 1837 and 1890. In 1920 it spread throughout Egypt causing many deaths.

Malaria:

Malaria was an endemic disease in Egypt since the earliest times. Two mummies from Thebes showed traces of malaria. Hippocrates described the disease around 400 AD and in the fifth century Herodotus known as the father of history talked about it. It is caused by four different kinds of parasites belonging to the plasmodium family-falciparum, malariae, ovale and vivax. Malaria is transmitted to humans through an infected female Anopheles mosquito.[60] It is not known to be a fatal disease in most cases.

Polyomyelitis: Evidence suggests that the disease was known in ancient Egypt. The mummy of Seti II of the twentieth dynasty showed evidence of poliomyelitis. A stela of an official named Remy at the Ny-Carlsburg Museum in Copenhagen also shows a leg which was affected by what appears to be poliomyelitis.

Conclusion:

Egypt suffered from pestilences from the oldest times, mainly because of its central location causing large numbers of people to pass through it. The most severe pestilences in Egypt were the plague and cholera. A number of diseases were long endemic in Egypt such as bilharzia and other worm diseases, in addition to the ever-present ophthalmic conditions and gastro-intenstinal disorders. In recent years Egypt suffered from pandemics such as SARC, Swine Flu and Avian Flu to mention but a few. The most recent Corona virus with its later variations such as Delta and Omicron, have affected Egypt and the rest of the world. But despite its severity, Corona or Covid-19 is not the most severe pestilence that Egypt suffered from. The spread of television has ensured that even illiterate people could be reached and given advice on how to avoid the spread of the disease. Potable water and sanitary practices have helped reduce the number of cases and the availability of medical care to all has helped reduce the number of casualties. The ancient Egyptians were quite advanced in medicine and usually described the diseases by their symptoms. The medical papyri do not mention pestilences, but there are

[60] LORENZI, R.: "Mummies May Have Had a Real Scare-Malaria", Discovery Channel on NBC News, Oct. 23, 2008. URL: http://www.nbnewsc.com/id/wbna27345796. Consulted online on Sat. Nov. 6, 2021.

various indicators that a pestilence hit Egypt around the reign of Amenhotep III and Akhenaten and there are suggestions that it may have been the bubonic plague. The mummy of Ramses V shows evidence of smallpox. The group burial in the tomb of Harwa in Western Thebes indicates a pestilence of sorts since the bodies of the deceased were incinerated then covered with lime which is clearly indicative of a contagious disease. Egypt suffered from a number of outbreaks of infectious diseases in contemporary history, several of which caused the death of considerable percentages of the population. In the end we can state that the Corona virus was not the most severe pandemic to hit Egypt throughout its long history, but it has been the pandemic that affected it the most in the last century or so.

Bibliography:

- ALDRED, C., *Akhenaten: King of Egypt*, London, 1988.
- BECKETT, B., «Darkness and Pestilence: Contagious Bodies and Cosmopolitan Boundaries in Lawrence Durrell's Alexandria», *South Atlantic Review* 81, №. 4, Winter 2016, 45-65.
- BICAK, L.J., «Pestilence», *The American Biology Teacher* 49, №. 2, Feb. 1987, 99-102.
- CANNON, P.R., «War, Famine and Pestilence», *The Scientific Monthly* 56, №. 1, Jan. 1943, 5-14.
- CHRISTIE, J.J., «Akhenaten's Amarna in New Kingdom Egypt: Relation of Landscape and Ideology», In *Political Landscapes of Capital Cities*, edited by J.J. Christie, J. Bogdanovic, E. Guzmán, Boulder, Colorado: University Press of Colorado, August 2016, 25-64.
- CONRAD, L.I., «Ṭā`ūn and Wabā': Conceptions of Plague and Pestilence in Early Islam», *Journal of the Economic and Social History of the Orient* 25, №. 3, 1982, 268-307.
- CONTIS, G., «Environment, Health and Disease in Alexandria and the Nile Delta», In *Alexandria, Read and Imagined*, edited by A. Hirst, & M. Silk, Aldershot, Hampshire: Ashgate, 2004, 227-245.
- DAWSON, W.R., «Some Observations on the Egyptian Calendars of Lucky and Unlucky Days», *JEA* 12, №. 3/4, Oct. 1926, 260-264.
- DESORMEAUX, A.L., «The Black Death and its Effect on Fourteenth-and Fifteenth-Century art», *Master Thesis*, Louisiana State University, May 2007.
- GORDETSKY, J. & O'BRIEN, J., «Urology and the Scientific Method in Ancient Egypt», *Urology* 73, №. 3, 2009, 476-479.
- GOUREVITCH, D., «The Galenic Plague: A Breakdown of the Imperial Pathocoenosis: Pathocoenosis and Longue Durée», *History and Philosophy of the Life Sciences* 27, №. 5, 2005, 57-69.
- GYŐRY, H., «I3dt rnpt or the 'Pestilence of the Year'», *Pharmacy and Medicine in Ancient Egypt Proceedings of the Conference Held in Cairo (2007) and Manchester (2008)*, edited by J. Cockitt, & R. David, *British Archaeological Reports (BAR) International Series* 2141, Oxford: Archaeopress, 2010, 81-84.
- HABERMEHL, A., «The Ipuwer Papyrus and the Exodus», In *Proceedings of the Eighth Conference on Creationism*, WHITMORE, J.H. (ed.), 2018, 1-6.
- KOZLOFF, A.P., «Bubonic Plague in the Reign of Amenhotep III?», In *Amarna Letters* 5, edited by D.C. Forbes, Weaverville, NC: KMT Communications, LLC, 2015, 28-49.
- KUCKENS, K., «The Children of Amarna: Disease and Famine in the Time of Akhenaten», *Master Thesis in Anthropology*, University of Arkansas, August, 2013.
- LABOURY, D., "Aten vs Amun: Religious Politics and Political Religion Under Tutankhamun and his Father Akhenaten", In *Tutankhamun: Discovering the Forgotten Pharaoh*, Catalogue, edited by S. Connor, & D. Laboury, *Aegyptiaca Leodiensia* 12, Liège, Belgium: Presses Universitaires de Liège, 2020, 238-243.
- LORENZI, R., «Mummies May Have Had a Real Scare-Malaria», *Discovery Channel on NBC News*, Oct. 23, 2008. URL: http://www.nbnewsc.com/id/wbna27345796. Consulted online on Sat. Nov. 6, 2021.
- MCCARTHY, J.A., «Nineteenth Century Egyptian Population», *Middle Eastern Studies* 12, 1976.
- MORAN, W.L., *The Amarna Letters*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.
- NUNN, J.F., *Ancient Egyptian Medicine*, London: British Museum Press, 1996.
- PALMER, J.F., «Pestilences: Their Influence on the History of Nations, as Shown in the History of the Plague», *Transactions of the Royal Historical Society* 1, 1883-1884, 242-259.

- PORCEDDU, S., JETSU, L., MARKKANEN, T. & TOIVARI-VIITALA, J., «Evidence of Periodicity in Ancient Egyptian Calendars of Lucky and Unlucky Days», *Cambridge Archaeological Journal* 18, №. 3 October 2008, 327-339.
- PRITCHARD, J.B. (ed.), *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*, Princeton: Princeton University Press, 1955-1969.
- RUFFER, A. & Ferguson, A.R.: «Note on an Eruption Resembling that of Variola in the Skin of a Mummy of the XXth Dynasty 1200-1100 B.C.)», *Journal of Pathology and Bacteriology* 15, №. 1, 1911, 1-3.
- RUSSEL, J.C., «Effects of Pestilence and Plague, 1316-1385», *Comparative Studies in Society and History* 8, №. 4, July 1966, 464-473.
- SALLARES, R., «Pathocoenoses Ancient and Modern», *History and Philosophy of the Life Sciences* 27, №. 2, 2005, 201-220.
- SCHEIDEL, W., *Death on the Nile: Disease and the Demography of Roman Egypt*, Mnemosyne, Supplements (MnS), History and Archaeology of Classical Antiquity CCXXVIII (228), Leiden-Boston-Köln: Brill, 2001.
- SINGER, I., «*Hittite Prayers*», *Writings from the Ancient World* 11, edited by Harry A. Hoffner, Atlanta, Georgia: Society of Biblical Literature, 2002.
- SMITH, G.E., *The Papyrus Ebers*, Translated by Cyril P. Bryan, London: Garden City Press, 1930.
- ----------, *The Royal Mummies, Catalogue Géneral des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire (CCG) (Nr. 61051-61100)*, Le Caire: Imprimerie de l'IFAO, 1912.
- STROUHAL, E., «Traces of a Smallpox Epidemic in the Family of Ramesses V of the Egyptian 20th Dynasty», *Anthropologie* 34, 1996, 315-319.
- SUSSMAN, G.D., «Was the Black Death in India and China?», *Journal of the History of Medicine* 85, №. 3, Fall 2011, 319-355.
- al-Thaʿālibī (D: 1038), *Laṭāʾif al-maʿārif*, comments by Ibrāhīm al-Ibyārī and ḥasan Kāmil al-ṣayrafī, Cairo, 1960.
- TREVISANATO, S.I., «The 'Hittite Plague,' an Epidemic of Tularemia and the First evidence of Biological Warfare», *Medical Hypotheses* 69, 2007, 1371-1374.
- al-Yaʿqūbī: *Kitāb al-buldān*, edited by M.J. de Goeje, *BGA* VII, Leiden, 1982.

A Comparative Study Between the Representation of Quails in Ancient Egyptian and Byzantine Art

دراسة مقارنة بين تصوير السمان فى الفن المصرى القديم والفن البيزنطى

Sarah Maher Halim

Lecturer of Tourism Guidance Faculty of Tourism and Hotel Management Suez Canal University

سارة ماهر حليم

مدرس الإرشاد السياحي كلية السياحة و الفنادق جامعة قناة السويس

Abstract:

Throughout history, man has been fascinated by birds and has been interested in their representation, the interest that continued throughout ancient Egyptian history till nowadays. Birds of various types and sizes were depicted by representing their daily lives, their interactions with one another and their interaction with the man. They appeared on the walls of the temples and tombs due to their religious connotations specified to the ancient Egyptian faith, in addition to their role in forming a linguistic symbol of Egyptian hieroglyphics. Furthermore, they used to represent all their life aspects as well as the nature's components, of which fowl were a vital part of it. Birds' imagery was an obvious feature of Egyptian art, starting from the primitive forms of its representation to the highest level of perfection. Egypt was famed for its various local fowl species, in addition to the migratory ones, due to its location midway along the migratory route of some bird species. This location has resulted in the appearance of many migratory birds on its land, among of which is the Common Quail (*Coturnix coturnix)* (the focus of the study). The Common Quail is a small plump migratory bird with narrow wings and a striped back. It had a good opportunity to appear in ancient Egyptian art and formed a part of the Egyptian diet, continued in appearance during the Greco-Roman period, and gained a religious symbolic meaning alongside its artistic appearance as it was mentioned in all the Holy Books during the Byzantine period as will be discussed in detail through the research.

Keywords: Quails, Birds, Byzantine art, Coptic art.

الملخص:

علي مر التاريخ كان الإنسان مفتونًا بالطيور وكان مهتمًا بتصويرها وهو الإهتمام الذي استمر من ما قبل التاريخ وحتى يومنا هذا. تم تصوير الطيور بمختلف أنواعها وأحجامها من خلال تمثيل حياتها اليومية، تفاعلها مع بعضها البعض وتفاعلها مع الإنسان. ظهرت على الصخور وجدران المعابد والمقابر لدلالاتها الدينية الخاصة بالعقيدة المصرية القديمة ودورها في تكوين رمز لغوي مهم للهيروغليفية المصرية بالاضافة الي انها تمثل جزءاً حيوياً من الحياة اليومية. كانت صور الطيور سمة واضحة للفن المصري، بدءًا من المحاولات الأولي لتمثيلها إلى أعلى مستويات الإحترافية. ويرجع ذلك الي اشتهار مصر بمختلف أنواع الطيور المحلية منها و المهاجرة، ووقوعها في منتصف طريق الهجرة لكثير من أنواعها، مما نتج عن ظهور

العديد من الطيور المهاجرة على أرضها، من بينها السمان (Coturnix coturnix) (محور الدراسة). السمان هو احد الطيور المهاجرة صغيرة الحجم، ممتلئة الجسم، بأجنحة قصيرة وظهر مخطط. حظي هذا الطائر بفرصة جيدة في الظهور في الفن المصري القديم وكان يمثل جزءاً من النظام الغذائي المصري، استمر في الظهور خلال الفترة اليونانية و الرومانية، واكتسب معنى رمزيًا دينيًا جديداً إلى جانب ظهوره الفني و تم ذكرة في جميع الكتب السماوية كما سيتم التوضيح بالتفصيل من خلال البحث.

الكلمات الدالة: السمان؛ الطيور؛ الفن البيزنطي؛ الفن القبطي.

The Objective of the Research:

- Seeks to better understand the fowl's life in Ancient Egypt till the Byzantine Period.
- Spotting light on the Quail as a migrant bird in Egypt and its appearance in Egyptian art.
- Gain insights into the diet of the Egyptians for centuries in which Quails formed a part of it.

Determine the Quail's symbolism and representation in Coptic art.

Introduction:

The ancient Egyptian artist used to depict all his surroundings in his art, including birds, which gained a greater interest. Numerous birds were known in ancient Egypt to the point where it is difficult to determine the exact taxonomic identity of many of them, which were either mentioned in the Egyptian literature or illustrated in reliefs. Many terms that can be only translated as "bird" in general were undoubtedly used by the ancients with more specific meanings, among which are the general word for bird or fowl *3pd* [1], waterfowl *msyt* [2] and *hdḏw* [3], poultry *ht-ꜥ3* [4], wildfowl *bw3t* [5]. A long ornithological list was discovered in the tomb of Baqt III at Beni Hasan no. 15, which gives thirty names for birds with an accompanying portrait for each one; this list was extremely

[1] FAULKNER, R.O, *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*, modernized by: Jegorović B., Griffith Institute Ashmolean Museum, Oxford, 2017, 3; GARDINER, A., *Egyptian Grammar Being an Introduction to the Study of Hieroglyphs*, 3rd ed, Griffith Institute, Oxford, 1957, 473, 550.

[2] BUDGE, W., *An Egyptian Hieroglyphic Dictionary*, Vol .2, MURRAY. J, STREET ALBEMARLE, Harrison & sons, London, 1920, 324; Faulkner, *A Concise Dictionary*, 145; DARBY, W.J, GHALIOUNGUI, P., GRIVETTI, L., *Food the Gift of Osiris*, Vol .1, London: Academic Press, 1977, 266.

[3] FAULKNER, *A Concise Dictionary*, 245.

[4] FAULKNER, *A Concise Dictionary*, 244; DARBY, *Gift of Osiris*, 266.

[5] FAULKNER, *A Concise Dictionary*, 101.

helpful in learning some of their hieroglyphic names[6]. "It is frustrating to know that king Rameses III offered to the gods more than 326,000 birds, only a few of which can be identified" Darby (1977) [7].

The Ancient Egyptians were concerned with each detail and every movement, the issue that reflects the concern given during watching their Birds. Birds were represented flying, swimming, protecting their eggs[8] (a common scene repeated particularly in marshes), mobbing or attacking their predators[9], fighting with each other's, eating, drinking, preening[10], calling each other[11], during force feeding[12]. They also depict their fear while being hunted[13], as well as various methods of hunting[14] and catching

[6] DAVIES, N.M.: «Birds and Bats at Beni Ḥasan», *The Journal of Egyptian Archaeology* 35, Dec. 1949, 1320; DARBY, *Gift of Osiris*, 279, 282.

[7] DARBY, *Gift of Osiris,* 279, 282; BREASTED. J.H, *Ancient Records of Egypt*, Vol 4, Chicago, 1906, 151-181.

[8] Example of Birds defending their eggs from the tomb of Hesi, SAQQARA, SIXTH DYNASTY. EVANS. L.: «Bird Behavior in Ancient Egyptian Art », In *Between Heaven and Earth: Birds in Ancient Egypt*, edited by Lesuer, R.B., The Oriental Institute of the University of Chicago, Chicago, 2013, FIG. 10.8; SHONKWILER, R.: «Sheltering Wings Birds as Symbols of Protection in Ancient Egypt», In: *Between Heaven and Earth,* 49-57.

[9] Birds "mobbing" predators from the tomb of Senkhuiptah, Saqqara, Sixth Dynasty, shows birds mobbing a mongoose. Evans, In *Between Heaven and Earth*, FIG. 10.8.

[10] "Birds Preening" is a way of trying to clean and re-arrange their feather. E.g., Ducks preening from the tomb of Kagemni, Saqqara, Sixth Dynasty. Evans, In *Between Heaven and Earth*, 93, FIG 10.5; OMRAN, R.: «Bird Preening During the Old Kingdom», *JFTH* 13, №. 2, 2016, ISSN: 2314-7024, 165.

[11] "Goose hissing", and "Goose distress calling" from the tomb of Nikauisesi, Saqqara, Sixth Dynasty; EVANS, In *Between Heaven and Earth*, FIG 10.11.

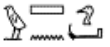
[12] "Force-feeding" or fattening domesticated birds and animals (a common motif in daily life and agricultural scenes, showing different varieties such as geese, cranes, and even cows and hyenas being force-fed by men to gain wait: DARBY, *Gift of Osiris*, 116, 272, FIG 6.18a; MEHDAWY, M., & HUSSEIN, A., *The Pharaoh's Kitchen Recipes from Ancient Egypt's Enduring Food Traditions*, Cairo: The American University in Cairo Press, 2010, 61; BREVICK, P.E, «Feeding the Pharaohs: A Discussion and Object Study of Fowl Victual Mummies from Ancient Egypt», *Master Thesis*, University of Memphis, 2019, 23,24, FIG.13, 14; LESUER, R.: «From Kitchen to Temple the Practicle Role of Birds in Ancient Egypt», In: *Between Heaven and Earth Birds in Ancient Egypt,* FIG.1.9.

[13] A painted hunting scene on the lid of Tutankhamun's chest showing the fowl frighten during hunting, Dynasty VIII, in Cairo Museum; SMITH, *Art and Architecture*, London, 1958, 209, PL. 143.

[14] More than one method was used for fowl hunting, the most popular was the (field net) to capture the birds alive, (double-sided claptraps), throw stick (Boomerang) a method that was known since the Predynastic period especially used in marshes, bow and spear method used in hunting especially ostriches, was among the earliest scenes since the Predynastic period). Brevick, «Feeding the Pharaohs», 61, 64, FIGS. 5-11; DARBY, *Gift of Osiris*, 266, 272; They also used animals in hunting birds e.g., as seen in= =the tomb of Nebamon at Thebes 18th dynasty, preserved in the British Museum; WESTENDORF, W., *Painting, Sculpture, and Architecture, of Ancient Egypt*, New York, 1969, 123.

birds[15], in which Bird-hunting was one of the leisure activities of the kings, princes, and aristocrats, as depicted in many tomb reliefs[16].

The poultry yards were commonly depicted in the Old Kingdom scenes particularly at Deir El Gabrawi and Saqqara[17], with varying amounts of fowl, and it may have even been furnished with shallow ponds, such as the pond depicted in the mastaba of Ti from the 5th dynasty. Aviculture and breeding of captive wild birds existed in Egypt by at least Predynastic times[18].

Captured fowl were removed from the field nets or traps or taken directly from the poultry yards and placed in cages or carried by hand or strung by the wings or feet across poles carried by servants[19]. The fowl's killing took place after reaching its desired age and weight by wringing their necks rather than slitting them. Wring a bird's neck, was usually achieved by placing both hands around the bird's neck and twisting in opposite directions. According to (Brevick 2019) "it is possible that victual fowl intended for food offerings may have been killed by having their throats cut", adding "there are no known scenes showing ritual bloodletting of fowl"[20], only Old Kingdom scenes show killing by wringing the neck[21]. The method of wringing the neck was known in the hieroglyphic by  [22].

[15] There is a difference in defining the word 'catching' and 'hunting', in which catching is a way of getting an intended animal, but Hunting is the act or practice, or an instance of chasing or killing wild animals. SLINGENBERG, J., «Catch Me If You Can Bird Trapping with a Hexagonal Net in the 'Daily Life' Scenes in the Old Kingdom Elite Tombs of the Memphite Area», *Master Thesis*, Leiden University, 2016, 1.

[16] DARBY, *Gift of Osiris*, 269; MEHDAWY, *the Pharaoh's Kitchen*, 61.

[17] DARBY, *Gift of Osiris*, 272, FIG 6.14 a, b.

[18] A scene from the mastaba of Ti showsa poultry yard and the servants feeding birds by scattering grain inside the enclosure. BREVICK, «Feeding the Pharaohs», 22, FIG. 12; the same seen repeated in the tomb of Apa. DARBY, *Gift of Osiris*, 283, FIG 6.14b.

[19] DARBY, *Gift of Osiris*, 272, 273, FIG 6.15, FIG. 6.16a. Fowls transported by hands, in cages, on poles, a scene from the tomb of Ptahhetep at Saqqara, Old Kingdom, 5th dynasty.

[20] BREVICK, «Feeding the Pharaohs», 24, 25; SLINGENBERG, «Catch me if you can», 3.

[21] DARBY, *Gift of Osiris*, 273, FIG. 6.20, 6.22.

[22] FAULKNER, *A Concise Dictionary*, 86.

As soon as a bird has been killed, it is prepared by removing the feathers and cutting off wing tips (*metacarpus* and *phalanges*) and feet[23]. Immediately prepared for consumption in life[24], or afterlife, or preserved for short or long periods of time (by salting and keeping in *amphoras*) or eaten raw[25]. Although little is known about ancient cooking methods or the recipes that comprised an Egyptian menu[26], it is at least certain that they cooked by boiling, roasting[27], or pickled (salting was a way to keep food from spoiling).[28] Cooked fowl was likely covered in spices for flavoring, possibly even honey (a way suggested by chemical analysis conducted on victual mummies).[29]

Their fascination with the fowl reached its mummification[30], and was wrapped in linen bandages, much like their human counterparts[31], to be

[23] Detail from the tomb of Ipuy (TT217) depicting a procession of cleaning fowl. BREVICK, «Feeding the Pharaohs», .14.

[24] A Sixth Dynasty Scene for the preparation, Cooking and Drying of Fowl and Beef, from the Tomb of Pepi-Onkh at Meir, reign of Pepi II. DARBY, *Gift of Osiris*, 152, FIG. 3.40.

[25] A Scene ofa worker placing fowl into large *amphoras* from the tomb of Rekhmire (TT100). MEHDAWY, *The Pharaoh's Kitchen,* 64; DARBY, *Gift of Osiris*, 273, 278, FIG. 6.23; BREVICK, «Feeding the Pharaohs», FIG. 19.

[26] Two Egyptian words *psy* and *asher* which relate to the cooking of food, they could be translated as boil and grill, no Egyptian cookery book has survived. MONTET, P., *Everyday Life in Egypt in the Days of Ramesses the Great*, trans. by A.R. Maxwell Hyslop and Margaret S. Drower, London, 1962, 84.

[27] Scene for roasting fowl and cattle, from the tomb of Re-hotp at Meir. DARBY, *Gift of Osiris*, 156, FIG. 3.44.

[28] Numerous scenes illustrate the plucking of waterfowl, usually ducks, after drying, then potted and salted. This method of preserving may be used with small birds e.g., quails. HOULIHAN, P., *The Birds of Ancient Egypt*, Cairo: The American University in Cairo Press, 1988, 78, FIG. 110; A scene from the tomb of Nakht no.52 at Thebes, New Kingdom 18th dynasty. DARBY, *Gift of Osiris*, 150, 152, 273, 278, FIG. 6.16c, 6.23; Mehdawy, *the Pharaoh's Kitchen*, 65; BREVICK, «Feeding the Pharaohs», FIG. 17.

[29] Brevick, Feeding the Pharaohs, 26-31.

[30] Animal mummification began in Egypt since the Predynastic period and continued until the Roman period. Four kinds of animal mummies attested from ancient Egypt: sacred animal mummies, pet mummies, votive mummies, and victual mummies. None of the known pet mummies are identified as birds, while ibis mummies at Saqqara and Tuna El-Gebel were the most widely appearing votive mummies, because of their association with Thoth and Horus respectively. BREVICK, «Feeding the Pharaohs», 2, 3, FIG. 25.

[31] BREVICK, «Feeding the Pharaohs», 1; DARBY, *Gift of Osiris*, FIG. 6.27; S. IKRAM, S.: «An Eternal Aviary, Bird Mummies from Ancient Egypt», In: *Between Heaven and Earth Birds in Ancient Egypt*, R.B. Lesuer (ed.), The Oriental Institute of the University of Chicago, 2013, 41-48.

used as sacred mummies, votive and victual mummies[32]. Most fowl victual mummies were placed in individual cases made of wood or limestone, these cases are often modeled to resemble the birds with open or partially sealed cases. Victual mummies are thought not to have become prevalent until at least the Middle Kingdom, despite that rare Old Kingdom examples are known[33].

Fowl formed a great side in their offering list and were represented on the offering tables, in which scenes depict offering bearers presenting all manner of materials, including numerous species of birds and waterfowl. Graylag goose (*Anser anser*), White-front goose (*Anser albifrons*), Pintail duck (*Anas acuta*), Eurasian teal (*Anas crecca*), and Turtle dove (*Streptopelia turtur*) were among the most frequently represented birds on offering scenes were the [34]. Birds were carried to the deceased, in baskets, by the wings, or suspended on poles, the majority of them represented as offerings were live birds. Little is known concerning the purification and dedication of these fowl, but New Kingdom tombs at Thebes rarely show them being purified with oils before being laid upon special stands.[35]

The ancient Egyptians were inspired by birds' and their details in everything, such as their bodies and plumage; the bird's heads and necks decorating furniture and coffins, and the wings appropriated by Isis[36],

[32] Victual mummies are a relatively rare type of animal mummy that functioned specifically as food offerings, destined for consumption by the dead in the afterlife, In BREVICK, «Feeding the Pharaohs», 3.

[33] BREVICK, «Feeding the Pharaohs», 4, 31-33.

[34] BREVICK, «Feeding the Pharaohs», 1,31-33.

[35] DARBY, *Gift of Osiris*, 273, FIGS. 16.15, 6.16a, 6.16b, 6.21b.

[36] *3s.t* The goddess "Isis" A goddess of immense magical power, symbolic mother of the king. In the genealogy developed by the priests of Heliopolis, as the 'sister whom Osiris loved on earth'. In the earliest references in the Pyramid Texts, she appears to foresee his murder by Seth. After his death she and her sister Nephthys mourn inconsolably in the shape of kites. She seeks and finds his body after her brother Seth had thrown it into the Nile. LEITZ, *Lexikon der Ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen*, I, unter Mitarbeit von Frank Förster, Daniel von Recklinghausen und Bettina Ventker, Leuven; Paris, 61. she is ichnographically shown in some statues by the goddess standing in human form, stretching forward her arms from which grow wings to flank the figure of Osiris before her. REGULA, D.T., *The Mysteries of Isis: Her Worship and Magic*, Minnesota, 2001, 68.

Nephthys[37] and others[38]. Their inspiration had reached their sanctify. One of the best indications was Thoth [39]the god of writing, scribes and wisdom who took the Ibis head and identified with Hermes by the Greek[40] ,and the god Horus with the falcon shape. Furthermore, the *b3* or the spiritual manifestation was represented in the shape of a bird, usually falcon's body with a human head[41], this was beside its role in the doctrines of the creation of the universe, myths, and beliefs.

I-Common Quail (*Coturnix coturnix*):

From the previous detailed introduction to the bird's life in ancient Egypt, Quails are the case of study in the research. There are several species of quails, but the chosen one for the study is the Common Quail (*Coturnix coturnix*), known also as the African quail in some other works, Salwaa and Summaan in Arabic language[42].

Quails are small, rounded ground-nesting birds one of the members of the Pheasant family (*Phasianidae*)[43], in the Galliformes order[44], a migratory bird about 18 cm. length, with a rotund body having short a tail, legs and neck, small bill, narrow pointed wings, sandy in color with striped back and long pale stripe runs above the eye, and a

[37] Leitz, *Nbt-ḥwt* The goddess "Nephthys" The Egyptian goddess linked with Seth is his sister Nephthys. LEITZ, *Lexikon* IV, 95; DE MIEROOP, M.V., *A History of Ancient Egypt,* London, 2000, 145.

[38] EVANS, I *Between Heaven and Earth,* 91.

[39] *Ḏḥwty* The Ibis-headed god is a god of the moon, learning, and writing in Egyptian religion. He was regarded as the founder of writing, the creator of languages, the scribe, interpreter, and counsellor to the gods, as well as the representative of Re. in WILKINSON, R.H, *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, Cairo: The American University in Cairo Press, 2003, 215. He is also a moon-god, plays the role of arbitrator in the conflict; he reconciles Horus and Seth and 'fills the Eye of Horus'. LEITZ, Chr., *Lexikon der Ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen*, VII,639; REID, P.V., *Readings in Western Religion Thought: The Ancient World*, New York, 1987, 32.

[40] GAUDARD, F.: «Birds in the Ancient Egyptian and Coptic Alphabets», In *Between Heaven and Earth Birds in Ancient Egypt,* R.B. Lesuer (ed.), The Oriental Institute of the University of Chicago, 2013, 65.

[41] WILKINSON, R.h., *Reading Egyptian Art: a Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting and Sculpture*, Slovenia, 1998, 99.

[42] HOULIHAN, *Birds of Ancient Egypt,* 152.

[43] *Phasianidae*, the pheasant family, a bird family (order Galliformes) that includes among its members the partridge, pheasant, quail, etc. KUZMINA, M.A., *Tetraonidae and Phasianidae of the USSR: Ecology and Morphology,* Washington, 1992, 30.

[44] The order Galliformes includes different birds such as hen, guinea fowl, quail, etc. ZAID, M.S., *Les Oiseaux Dans L'écrlture Égyptienne Ancienne: Étude Lexicographique D'un Genre Animalier*, Université Du Québec À Montréal, 2013, 93.

thinner narrow black stripe runs beneath [45]. It's short, rounded wings enable it to fly far and fast on migration[46]. The female and male appearances differ slightly in which the female's speckled more with black than the male[47].

They are a kind of migratory birds that pass-through Egypt on their journey between central and Southern Africa and Northern Europe twice a year in March and November, due to Egypt's location midway along the migratory route[48]. They pass through the Nile valley, Faiyum, along the Mediterranean and Red Seacoasts, in the Dakhla, Kharga and Siwa Oases[49]. They reach Egypt in a completely exhausted state, so they have been captured with relative ease by using more minor types of nets for theircollection, it can be said that "they are easily hunted birds".[50]

More than one method was known from ancient Egypt till nowadays for hunting quails; hunting by nets was the most popular hunting method for this migrating bird, it took place in almost by two groups of hunters would face each other at a distance and hold up small nets, when the bird feels the movement of the hunters, they fly in fright into the nets at which point the hunters[51]. It is also said that quails are easily captured by hand [52], and it was one of the species that were hunted by using the (boomerang)[53] in ancient Egypt, in addition to snares and traps. Among the unusual Egyptian methods used in hunting was using butterfly nets in seaside locations during the months of its migration[54]. Furthermore, a kind of long net along the coast in northern Sinai was mentioned for the first time by Diodorus (mid-First Century B.C.).[55]

---

[45] Houlihan, P., *Birds of Ancient Egypt*, 74; PORTER R., & COTTRIDGE, D., A *Photographic Guide to Birds of Egypt and the Middle East*, Cairo: The American University in Cairo Press, 2001, 44; PARMELEE, A., *All the Birds of the Bible: Their Stories, Identification and Meaning,* Harper, 1959, 88; ALDERTON, D., *The Complete Book of Birds*, Anness publishing, London, 2002, 168.

[46] Encyclopedia of Birds, International Masters Publishing, New York, 2007, 244.

[47] SHELLEY, G.E., *A Handbook of the Birds of Egypt*, London, 1872, 224.

[48] ZAID, M.S.: «Les Oiseaux Dans L'écrlture Égyptienne Ancienne Étude Lexicographique D'un Genre Animalier», Mémoire, Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Maîtrise en Histoire, 2013, 93; Darby, *Gift of Osiris*, 265, 310; HOULIHAN, *Birds of Ancient Egypt*, 74.

[49] HOULIHAN, *Birds of Ancient Egypt*, 74; BRUUN B., & BAHA EL DIN, Sh., *Common Birds of Egypt*, Cairo: Dar el- Kutub, 1994, 24.

[50] DARBY, *Gift of Osiris,* 265, 310; Houlihan, *Birds of Ancient Egypt*, 310.

[51] MEHDAWY, *The Pharaoh's Kitchen*, 64.

[52] SLINGENBERG, Catch me if you can, 3.

[53] "Boomerang: is a curved tool used for hunting fowl especially in marches

حسن، سليم، *موسوعة مصر القديمة*، جـ.٢، القاهرة، م ٢٠١٢، ٩٠. A scene from the tomb of Menna at Thebes no. TT69, now preserved in the Metropolitan Museum of Art 30.4.48 showing Menna hunting in marshes using the boomerang), BREVICK, «Feeding the Pharaohs», FIG. 11.

[54] MEINERTZHAGEN, R., *Birds of Arabia*, Oliver & Boyd, Edinburgh, 1954, 567, 568; HOULIHAN, *Birds of Ancient Egypt*, 109.

[55] DARBY, *Gift of Osiris*, 310.

Quails were among the most favorite food in ancient Egypt, according to the letter of Shepsi to his dead mother, written on a bowl, which may have contained offerings for her funerary cult, reminding her of all the good deeds he performed during her lifetime. Saying … you said to me, your son, "you shall bring me some quails that I may eat them" and I, your son, then brought you seven quails and you ate them …, this passage informed the ancient Egyptian taste for poultry... it can be roasted, grilled, and salted[56].

II-Quails in the Holy Books:

Quails were mentioned in all the three religious books in the Old Testament. It was mentioned several times, for example: in Exodus (16:13-15) "That evening quail came and covered the camp, and in the morning, there was a layer of dew around the camp. When the dew was gone, thin flakes like frost on the ground appeared on the desert floor. When the Israelites saw it, they said to each other, "What is it?" For they did not know what it was. Moses said to them, "It is the bread the Lord has given you to eat" [57]. **Psalm (78:30-31)** mentioned that many Israelites died after eating quail mentioning "But before they turned from what they craved, even while the food was still in their mouths, God's anger rose against them; he put to death the sturdiest among them" [58]. Moreover, in **Psalm (105:40)** "They asked, and he brought them quail; he fed them well with the bread of heaven" [59].

Moreover, it was mentioned twice in the Book of **Wisdom (16:2)**: "Instead of which punishment, dealing well with thy people, thou gives them their desire of delicious food, of a new taste, preparing for them quails for their meat", and in **Wisdom (19:12),** "For to satisfy their desire, the quail came up to them from the sea: and punishments came upon the sinners, not without foregoing signs by the force of thunders: for they suffered justly according to their own wickedness"[60].

In **Numbers (11:31-34),** it was the food sent for the Israelites in the wilderness: "And there went forth a wind from the Lord, and brought quails from the sea, and let them fall by the camp, as it were a day's journey on this side……. and as it were two cubits high upon the face of the earth, And the people stood up all that day, and all that night….and they gathered the quails: he that gathered least gathered ten homers: and they spread them all abroad for themselves round about the camp. And while the flesh was yet between their teeth, ere it was chewed, the wrath of the Lord was kindled against the people, and the Lord smote the people with a very great plague. And he called the name of that place Kibrothhattaavah: because there

[56] LESUER.: «The Role of Birds in Ancient Egyptian Society», In *Between Heaven and Earth*, 28.
[57] Holy Bible, Old Testament, EX.16:13-15
[58] ROBERTS, S., *Birds in the Bible from Angel to Ziz*, 2016, Cairo, 77.
[59] The Holy Bible, Ps. 105:40.
[60] Holy Bible, Old Testament, Wisdom 16- 2, 19:12.

they buried the people that lusted". Quails were not listed as forbidden food in the Old Testament in Leviticus (11:31-32).[61]

According to many explanations, the word ālslwaī mentioned in the Old Testament and the Holy Quran was proved to be Quails. In the Quran it was mentioned in three verses in swrẗ taha verse 80[62], swrẗ ālāʿrāf verse 160[63], swrẗ ālbqrẗ verse 57[64].

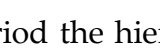
﴿ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ قَدْ أَنجَيْنَاكُم مِّنْ عَدُوِّكُمْ وَوَاعَدْنَاكُمْ جَانِبَ الطُّورِ الْأَيْمَنَ وَنَزَّلْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَّ وَالسَّلْوَىٰ﴾ سورة طه الآية ٨٠

﴿وَظَلَّلْنَا عَلَيْكُمُ الْغَمَامَ وَأَنْزَلْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَّ وَالسَّلْوَىٰ ۖ كُلُوا مِنْ طَيِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاكُمْ ۖ وَمَا ظَلَمُونَا وَلَٰكِنْ كَانُوا أَنْفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ﴾ سورة البقرة الآية ٥٧.

﴿وقطعناهم اثنتي عشرة أسباطا أمما وأوحينا إلى موسى إذ استسقاه قومه أن اضرب بعصاك الحجر فانبجست منه اثنتا عشرة عينا قد علم كل أناس مشربهم وظللنا عليهم الغمام وأنزلنا عليهم المن والسلوى كلوا من طيبات ما رزقناكم وما ظلمونا ولكن كانوا أنفسهم يظلمون﴾ سورة الأعراف الآية ٥٧.

III-The History of Common Quail's appearance from Ancient Egypt:

It is certain that quail were known in ancient Egypt. According to Gardiner and Erman, they equated the Egyptian alphabetical sign (w) with the quail chick [65], however this phonetic value is subject to controversy. Thus, Gardiner finds no convincing reason for its phonetic (W)[66], and Vernus rejects the suggestion of an onomatopoeia[67], but the quail's call might be very close to (W), or the Arabic letter ء (أو)(و), also for the hieratic abbreviation[68].

Faulkner suggests *P3ct*  is the quail's word in hieroglyphic writing[69]. During the Early Dynastic period the hieroglyphic letter was recognized, but it was not until the beginning of Dynasty IV that the idea can firmly established the identity of the bird as being a young common Quail, confirming the thought is a sign was found

[61] The Holy Bible, International Bible Society, (Arabic_English), London, 1999, Lev. 11:31-32.

[٦٢] سورة طه، الآية ٨٠، الجزء ١٦، ٣١٧

[٦٣] سورة الأعراف، الآية ١٦٠، الجزء١٩.

[٦٤] سورة البقرة، الآية ٥٧، الجزء الأول، ٨

[65] GARDINER, A., *Egyptian Grammar Being an Introduction to the Study of Hieroglyphs*, 1st edition 1927, 3rd ed, revised, Oxford, 1979, №. 43; Erman, E., & GRAPOW, H., *Worterbuch der Agptischen Sprache*, Vol. 1, Berlin-Leipzig, 1982, 243.

[66] GARDINER, *Egyptian Grammer*, 472.

[67] VERNUS, P., & YOYOTTE, J., *Le Bestiaire des Pharaons*, Paris, Perrin, 2005, 357.

[68] ZAID, M.S., *Les Oiseaux Dans L'écrlture Égyptienne*, 94.

[69] FAULKNER, *A Concise Dictionary*, 107.

on a fragment of wall painting from the mastaba of Atet at Meidum, this ornamental hieroglyph is clearly detailed of a great likeness of a fledging common quail, it colored in golden yellow with black streaks on its head and upper parts[70]. Moreover, a detailed appearance from the south wall in the main chamber of Tomb no.2 at Beni Hasan related to the same period (FIG.1)[71].

Since ancient times wild and domesticated birds have been served at the Egyptian home's tables, and their preservation in large containers was also known. According to Mehdawy and Hussein, "quails were among the domesticated birds in Egypt alongside pigeons, ostriches, and others."[72]. They were described among the food[73], discovered preserved in Second Dynasty tombs at Saqqara (c. 3000 B.C)[74], a discovery that aligned with the linguistic and phonetic evidence and justifies the conclusion that quail was a popular food during the early years of the Old Kingdom[75].

From a Sixth Dynasty tomb of Mereruka at Saqqara, the reign of king Teti is a unique scene for netting of the common quail, it depicts a group of four men using a small field net to catch a flock of quails in a wheat field (FIG.2) [76]. The two men with short hair on the right side with their heads turned back, wearing short kilts, they are engaged in hunting the bevy of Common Quail; each man is grasping a rope attached to the net's corner. The traping takes place in a section of a wheat field that has already been mowed by reapers. Some quails are depicted in the instant of their burst upward, while others are entangled in the net. According to Houlihan, these comparatively tiny birds are shown disproportionately large, which he believes is a way of demonstrating the plumpness of their bodies after consumption. Due to the two-dimensional nature of the drawing, it is extremely difficult to judge the manner and form of the bird's hunting, but one can learn how the birds are trapped from the harvest field, a method that is still used in modern Egypt.[77]

During the Middle Kingdom, the archaeological record appears to be silent relative to quail, in contrast to the New Kingdom, this bird had a good opportunity in

[70] HOULIHAN, *Birds of Ancient Egypt,* 77.

[71] NEWBERRY, P.E., *Beni Hasan Egypt Exploration Fund*, III, London, 1896, 8, PL. II, FIG.15.

[72] MEHDAWY, *The Pharaoh's Kitchen*, 23.

[73] The meal contained loaves of bread, cooked fish, barley porridge, pigeon broth, cooked quail, two cooked kidneys, ox thighs, beef ribs, stewed fruits, possibly figs, fresh berries, honey pies, cheese, and a vessel of wine. MEHDAWY, *The Pharaoh's Kitchen*, 23.

[74] EMERY, W.B., *A Funerary Repast in An Egyptian Tomb of the Archaic Period*, Nederland's Institute, Leiden, 1966, 6,7; EL FAYOUMI, N., *Feasts for a Pharaoh Traditional Egyptian Cuisine with a Modern, Healthy Touch*, Cairo: Dar el- Kutub, 2012, 283.

[75] DARBY, *Gift of Osiris*, 310; MEHDAWY, *The Pharaoh's Kitchen*, 23.

[76] LESUER, R.,In *Between Heaven and Earth,* 25, FIG. 1.5; DARBY, *Gift of Osiris,* 269, 310, FIG. 6.4; BREVICK, Feeding the Pharaohs**,** FIG.6.

[77] HOULIHAN, *Birds of Ancient Egypt*, 76.

appearance, again appearing in a dietary context (Hayes) reporting that dressed quail were identified from a royal burial dates to the reign of king Amenhotep I at Thebes (c.1530 BC) [78], and it was among the birds that were offered by king Ramesses III to the gods, reaching 21,700 quail in total of offering not less 126, 250 fowl [79]. Furthermore, from a New Kingdom tomb, jars containing preserved birds including quails were discovered[80].

There are scenes from the New Kingdom depicting the netting of common quails, one of which is related to the 18th Dynasty tomb of Khaemhet (no.57) at Thebes (Fig.3) [81]. The deceased is seen inspecting two groups of men measuring the crop, most likely to estimate the taxes owed. As the surveyors work in the field with a measuring cord, they have distributed a bevy of quails feeding and four of them are shown flying above the crop[82].

Another scene related to the New Kingdom 18th Dynasty tomb of Nakht (TT.52) at Thebes depicts the deceased sitting and watching the farmers of his estates as they perform agricultural works related to the harvest, placed before him are offerings from the fields, including sheaves with quails tied to them (FIG.4a)[83]. The sheaves with tied quails are popularly depicted in the New Kingdom scenes, e.g., a scene from the tomb of Menna (TT. 69) at Thebes related to the 18th Dynasty, in which a procession of offering bearers rendered on the walls of the tombs sometimes brings to the owner sheaves with common quails, doubtless caught from the harvest fields (Fig.4b)[84]. Moreover, a relief of an offering bearer holding a sheaf with common quails, from the tomb of Ramose (TT.55), Thebes Dynasty XVIII (FIG. 5)[85].

Another example of quail trapping was discovered in a Late Dynasty tomb XIX at Thebes (FIG.6)[86], but it is currently incomplete. The scene depicts four men, two of whom are holding a fine meshed-net over a recently mowed grain field, while the other two men are flushing the quails from the field towards the net. This way of capturing the quails is still used today, and it takes place usually at night when its easier to flush

[78] DARBY, *Gift of Osiris*, 310.
[79] MONTET, *Everyday Life in Egypt*, 78.
[80] EL FAYOUMI, *Traditional Egyptian Cuisine*, 283.
[81] HOULIHAN, *Birds of Ancient Egypt*, FIG 108.
[82] HOULIHAN, *Birds of Ancient Egypt,* 76, FIG. 108.
[83] DAVIS, N.G., *The Tomb of Nakht at Thebes*, New York, 1917, 62, PL. XX; HOULIHAN, *Birds of Ancient Egypt*, 78.
[84] CAPART, J., *Thèbes La Gloire d'un Grand Passé*, Paris, 1925, 190, FIG 112; Houlihan, *Birds of Ancient Egypt*, 78.
[85] HOULIHAN, *Birds of Ancient Egypt,* 77, FIG. 109.
[86] HOULIHAN, *Birds of Ancient Egypt*, 75, FIG. 106a

the birds[87]. Furthermore, paintings show Egyptian noblemen eating quails was discovered, related to the New Kingdom[88].

Quails may have been among the funerary meats that were found in the New Kingdom tombs[89], as they can have been mummified as victual mummies, and could be among the variety of victuals that were discovered alongside other fowl such as geese and ducks. Also, bird-shaped cases discovered in the tomb of Amenemhat Q at Thebes, 18th Dynasty, were shaped to resemble a pigeon or quail, based on their small size[90].

The quail's appearance in art continued during the Late Dynasties and Ptolemaic period (FIG.7)[91]. Continuing with the Greco-Roman Periods, ορτύκι_in the Greek dictionary means quail, and it is said to be a symbolism associated with courage, warmth, and ardor. It was connected to the Greek myths in which a quail was associated with the island of Delos (the mythological birthplace of Apollo and Artemis[92]), Zeus transformed himself and Leto into quails when they married[93]. The lascivious quail was Artemis' sacred bird. During the spring migration, flocks of quail would have made Ortygia a resting place on their way north during the spring migration, Ortygia 'Quail Island' near Delos, which was also sacred to Artemis. According to one legend, Typhon killed Heracles in Libya, and Iolaus resurrected him to life by holding a quail to his nostrils[94]. It was also known that quails were used as a symbol of military valor by the Romans[95]. Moreover, during the Hellenistic and Roman periods, birds and quails appear among the vine, eating grapes, symbolizing the water of life, a scene that is repeated in Coptic art[96].

Quails had formed a substantial part of the seasonal diet of Egyptians during the Roman period[97], it was considered among the meet that was eaten raw in Egypt during

---

87 HOULIHAN, *Birds of Ancient Egypt*, 75, 76, 77.

88 EL FAYOUMI, *Traditional Egyptian Cuisine*, 283.

89 In 1919, Ambrose Lansing of the Metropolitan Museum of Art reported finding funerary meats in and around the burial shaft and chamber of an unidentified 18th Dynasty, Theban tomb (MMA 1021). Lansing reported that pigeons, quail, geese, and ducks were identified, BREVICK, Feeding the Pharaohs, 9.

90 BREVICK, «Feeding the Pharaohs», 9, 40, 55, 109, 110.

91 «Birds in the Writing System», *Between Heaven and Earth Birds in Ancient Egypt,* Edited by Lesuer R.B., The Oriental Institute of the University of Chicago, 2013, 169, FIG. 19.

92 WERNESS, H.B., *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*, 2006, 337; GRAVES, R., *The Greek Myths*, 1960, 35.

93 GRAVES, *Greek Myths*, 35.

94 See Births of Hermes, Apollo, Artemis, and Dionysus, In Graves, *Greek Myths*, 35, 36, 53, 298.

95 WERNESS, *Encyclopedia of Animal Symbolism,* 337.

٩٦ السيد، مايسة فكري، وابراهيم، عبير فاروق، و طلبة سلمى محمد، "المنحوتات الحجرية القبطية بين التحليل والتجريب"، *مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية*، مج.٥، ع.٢٠، القاهرة، ٢٠٢٠، ٤٣٢.

97 DARBY, *Gift of Osiris*, 266.

this period, according to Herodotus he mentioned salted quail as a dietary favorite of the Egyptians he stated during the Twenty Seventh Dynasty that "many kinds of fish they eat raw, either salted or dried in the sun." Quails, ducks, and small birds, were eaten uncooked, merely first salting them…". And he added "all other birds and fishes, excepting those which are set apart as sacred, are eaten either roasted or boiled"[98]. Also, Hipparchus a Greek traveler whose writings were preserved in Athenacus (9, 393 c) likewise wrote, "… I liked not the life which the Egyptians lead, forever plucking quails and slimy magpies"[99]. In the glossary of Greek birds, the word *Xe'nnion* is identified as a kind of quail eaten pickled by the Egyptians[100].

According to the writings of some Greek and Roman researchers, quails were regarded as a safe food on the northern shores of the eastern Mediterranean between the 4th century B.C. and the 3rd century A.D., despite many others confirming its poisoning[101] . It was considered a favorite food of the Copts, as evidenced by the nets discovered in Bawit's Salle no. 42 [102].

IV-Quail's Appearance during the Byzantine Period:

During the Byzantine Period, the quail's appearance in art gained additional symbolic meaning connected to the Christian religion. In the Coptic dictionary, the word ⲡⲏⲣⲓ means Quail and ⲙⲉⲥⲓⲱ ⲧ, ⲙⲡⲏⲣⲓ for the flock and brood of Quails[103]. Appeared in art as will be discussed in detail.

IV.a- Quails on Coptic Textiles:

During the Byzantine Period, Quails did not have the same opportunity to appear in art as they did previously. They had a touchable appearance on the Coptic textiles as they were among the commonly found birds on the decorative textile panels, beside a rare appearance in sculpture, as will be demonstrated in detail…

Doc. 1:

A square panel taken from a green woolen tunic tapestry woven in colored wool, dating to the 4th-5th century, measuring 8-inch square, unrecorded site of discovery, preserved in Victoria and Albert Museum acquired in 1891, adorned with a unique

[98] HERODOTUS, *The Histories*, translated by Rawlinson, G., Moscow, 2013, 127; DARBY, *Gift of Osiris*, 1977, 273, 310; EL FAYOUMI, *Traditional Egyptian Cuisine*, 283; HOULIHAN, *Birds of Ancient Egypt*, 78; MONTET, *Everyday Life in Egypt*, 1962, 85.

[99] DARBY, *Gift of Osiris,* 310; Houlihan, *Birds of Ancient Egypt*, 78.

[100] THOMPSON, D., *Glossary of the Greek Birds*, London: Oxford University Press, 1895, 192.

[101] DARBY, *Gift of Osiris*, 313.

[102] MASPERO, J., ET DRITON, D.: «Fouilles Exécutées À Baouît», *Mifao,* 59.1, Le Caire, 1931, Salle 42, 45, PL. LII, LIII.

[103] HERMIT., A. (Ed.), *A Basic Coptic Dictionary*, Alphabetum Lactobiatarum, the Hermits of Saint Bruno, St. Mary's Hermitage Press, 2014.

colourful little quail woven with extreme simplicity on a red background. The quail is framed by a border of four-petalled rose blossoms in yellow and red colors on a dark blue ground [104]. According to M. Rhodes the crosses which appear in the top, bottom and right-hand borders might be a hidden Christian symbol (FIG.8)[105].

Doc. 2:

A square piece of textile returning to 4th-7th century BC, measuring 21 cm in length, 18.5 cm in width, was acquired in 1889 and preserved in the Louvre Museum no. AF 5452. Its main decorative motive is a colored quail with a blue wing on a dark blue background, surrounded by pale green leaves and pink flowers. The quail is surrounded by a border of pink and green vases that run alternately. This tapestry is made of wool and linen, the degradation of colors is obtained by degrading the alternation of dark blue and pale blue threads. (Fig.9)[106].

Doc. 3:

A square panel tapestry woven in colored wools was discovered in Akhmim, dating to 4th -5th century, Dimensions of the square are 12.75 in. L and 12.75 in. W, length of the panel is 9.25 in., it was purchased from Henry Wallis in 1886[107], and is now preserved in Victoria and Albert Museum with Accession number 654-1886. Its main decoration represents a quail beside a tree on a purple background, bordered from each side by wreathed double columns. The top and bottom borders are made up of heart-shaped leaves of various colors, with a four-petalled rose at each end. The red woolen warps on which this square is woven reveal the nature of the cloth from which it was originally woven. It was later cut out and sewn to a piece of linen[108] (Fig.10)[109].

Doc.4:

A Square panel of polychrome wools and undyed linen, dating to the 5th century, measuring 26.5 cm H. and 26.5 cm W., Gift of George F. Baker 1890, and is now preserved in the Metropolitan Museum of Art, accession Number 90.5.150. This piece represents a quail amidst floral decorations woven in green and red colors. The quail on this piece is distinguished by its red legs and beak, bordered by a frame of floral

[104] KENDRICK, A.F., *Victoria and Albert Museum, Catalogue of Textiles from the Burying Grounds in Egypt,* Vol 1, PL. XXIV, №. 177; RHODES, M., *Small Woven Tapestries*, London, 1973, 14, FIG. 2; MICHEL, V.S.: «Revival of the Coptic Tapestry Decoration in Denim Fashion», *International Journal of Costume and Fashion*16, №.2, 2016, 81-99, FIG.10.

[105] RHODES, *Woven Tapestries*, 14, FIG. 2.

[106] DU BOURGUET, P., *Musée National du Louvre Catalogues des Etoffes Coptes*, Vol.1, Paris, 1964, FIG. A.8.

[107] KENDRICK, *Catalogue of Textiles,* Vol.1, 96, №. 174.

[108] KENDRICK, *Catalogue of Textiles*, Vol.1, 96, №. 174.

[109] https://collections.vam.ac.uk/item/O360348/panel/ 5-10-2021

decorations (FIG.11a)[110]. A very similar linen and wool fragment, from Egypt, dating to the 4th-5th century, now preserved in Benaki Museum no. 222[111], depicts a quail surrounded by green branches, inside a square frame (FIG.11b).

Doc. 5:

A square piece of textile, woven in linen and wool, dating to the 4th-5th century, measuring 72x66 cm, and now preserved in Haifa Museum inv 6041. Its main decorative motive is a quail standing amidst floral decorations inside a circle surrounded by a square border. This piece is thought to be inserted in a fragment of weft woven linen which probably belonged to a larger piece perhaps a blanket? Supposed to be decorated with several squares (Fig.12)[112].

Doc. 6:

Two identical square panels, one of them was discovered in Akhmim, dating to the 4th-5th century, was purchased from Greville John Chester in 1888 and is now preserved in Victoria and Albert Museum accession no. 1265-1888. It was a part of a linen cloth tapestry woven in purple wool with details in red, pink, and yellow wool. The panel depicts a quail and two plants surrounded by a guilloche border[113] (FIG.13a)[114].

The second piece is close to be identical to the previous one; it was discovered inside a case containing three more fragments of woven tapestry, dates to the 3rd-6th century, measuring 8x 6 in. A square panel probably was a part of a linen cloth robe decoration, representing a quail or partridge within a frame, colored in brown, red wools upon yellow flax (FIG.13b)[115].

Doc.7:

Two tapestries woven in linen and wool, are near to be identical. The first piece was excavated in Antinoe, returning to the 4th-7th Century AD., measuring 13.3 cm H. and 14.5 W., is now preserved in the Louvre Museum no. E 10217, but is not on display.

[110] STAUFFER, A., *Textiles of Late Antiquity*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1995. №. 18, 9, 45, PL.4.

[111] Coptic Textiles, Benaki Museum, Athens, 1971, cover page photo; AULD, S., Birds and Blessings, a Kohl Pot from Jerusalem, *The Iconography of Islamic Art: Studies in Honour of Robert Hillenbrand*, Ed. by Bernard O'Kane, 2005, №. 70.

[112] RUTSCHOWSKAYA, M.H., *Coptic Fabrics*, Paris, 1990, 9.

[113] KENDRICK, *Catalogue of Textiles*, Vol 1, 95, №. 167.

[114] http://collections.vam.ac.uk/item/O72517/panel/panel-unknown/ 5-10-2021

[115] PRICE, F.H., *A Catalogue of the Egyptian Antiquities*, London, 1897, №.45.

It is decorated with a purple-violet quail with red legs and beak and detailed wings and feathers on a light beige background[116] (FIG.14a)[117].

The second piece is a panel from a woven tapestry in dark purple, red wool, and undyed woven linen threads, with a missing border, dating to the 4th- 5th century, measuring 44 in. square, the site of its excavation is unrecorded, given by Robert Taylor in 1900, preserved in Victoria and Albert Museum accession no 2148-1900, but it is no longer on display at the museum. Its main decorative element is a Quail woven in purple wool for the body and red wool forming the beak and legs, with details forming the feathers and the wing indicated by undyed lines (FIG.14b) [118].

Doc.8:

Roundel and angular ornament from a linen cloth tapestry woven in colored wools and undyed linen thread, dating to the 4th-5th century. The angular piece measures 22 inches long, 16 inches in width, and 7 inches in diameter, site unrecorded, it was purchased from monsieur Beshiktash of Paris acquired in 1890[119], and is now preserved in Victoria and Albert Museum with accession number 347-1890. The roundel's central motive is a quail and a trefoil plant surrounded by a border of foliations. The angular ornament contains foliations enclosing fruit, flowers, and birds. A small pendent roundel with a rose connected to the band at each end, only one is still connected. Both the roundel and the band have borders of cresting (FIG.15)[120].

Doc. 9:

Square panel from a linen cloth tapestry-woven in colored wools, mostly purple and undyed linen thread, discovered in Akhmim, dates to the 4th-5th century, dimensions 17 in L. and 17 in W., acquired in 1888 purchased from the Reverend Greville John Chester, now preserved in Victoria and Albert Museum 1266-1888. The square's central decoration of the square is a quail within a circle surrounded by foliated stems. The central circle is surrounded by four smaller circles, each with marine monsters forming four intervening spaces filled with baskets containing large roses (Fig.16a)[121].

The style of decoration used in this piece, with a central circle containing figure, animal or bird surrounded by circles in the four corners and separated by baskets of

[116] PFISTER, R., *Tissus Coptes du Musee du Louvre*, Paris, 1932, PL.8; DU BOURGUET, *Catalogues des Etoffes Coptes*, Vol 1, FIG. A.9.

[117] https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010045347 19-9-2021

[118] KENDRICK, *Catalogue of Textiles*, Vol 1, 96, PL. XXIV, №. 172.

[119] KENDRICK, *Textiles from Burying-Grounds in Egypt, Period of Transition and of Christian Emblems*, Vol. II. London, 1921, 97, PL. XXIV, №. 176.

[120] https://collections.vam.ac.uk/item/O360341/panel/ 5-10-2021

[121] KENDRICK, *Catalogue of Textiles*, Vol 1, 95.

fruits, appeared on many other pieces of textile related also to the same period (Fig.16b)[122].

Doc.10:

A unique decoration on a portion of linen cloth, with tapestry-woven ornaments, in colored wools and undyed linen thread, dating to the 4th/5th century, site unrecorded, measuring 21 inches in height; 26-inches width, the rose diameter is 5 inches, this piece was given by Robert Taylor in 1900, preserved in Victoria and Albert Museum accession no. 2146-1900. Four large red roses, two having quails in the center, and the other with a male and female bust respectively. The man wears a blue mantle over his left shoulder, while the woman is dressed in a blue gown up to the neck and wears a jeweled diadem and earrings. In the intervening space are two tiny bowls of fruit (FIG.17)[123].

Doc.11:

A roundel from a linen tunic, a tapestry woven in colored wools (red, green, brown, dark blue, light blue, orange and yellow) and undyed linen thread on linen warps. This piece was excavated in Akhmim, and dates to the 6th-7th century, it measures 8.5 inches in diameter, acquired in 1891. The main decorative motif at the center of this piece is a conventional tree with four birds on its branches, symmetrically arranged on a red ground with some floral decoration filling the spaces. The lower two birds are quails standing back-to-back, facing away from each other, while the upper two birds are also back-to-back with heads turned in to each other. This is surrounded by a circle of interlocking geometric shapes (L shaped) in different colors, followed by a border of heart-shaped floral forms with orange V shapes and other small floral shapes on a white ground, edged by two bands of interlocking L-geometrical ornament (FIG.18a).[124] A more modified similar piece to that one, with the same decoration but more accurate, depicting four quails, two to each side of the tree, surrounded by a circle frame (FIG.18b)[125].

Doc.12:

A band from a linen cloth tapestry woven in purple wool, with details in red wool, and undyed linen thread, this piece was excavated in Akhmim, and dates to the 5th-6th century. The dimensions of the band are 5.5 x 4 inches, acquired in 1886, is now preserved in Victoria and Albert Museum accession no. 789-1886. This piece is

[122] JANSSEN, E.: «Coptic Textiles in the Rijksmuseum», RIJKS *Museum Bulletin* 3, №.6, 240, 241, FIG.14.

[123] KENDRICK, *Catalogue of Textiles*, Vol I, №. 61.

[124] KENDRICK, *Victoria and Albert Museum, Catalogue of Textiles from the Burying Grounds in Egypt, Coptic Period,* Vol III, London, 1922, PL. XI, №. 642.

[125] LANDRY, W., RAMEAU, A., & RICHARD, A., *Montreal Museum of Fine Arts, Collection of Mediterranean Antiquities, The Coptic Textiles,* Vol. 4, Part. 2 Catalogue Nos. 1–64, FIG. 2.1.1–2.64.7.

decorated by a row of circles formed by interlacing bands ornamented with discs and enclosing a dancing figure or an animal alternately. The smaller intervening circles contain quails, and the spaces above and below are filled with vases having of leafy stems. The band has a cresting border in around (FIG.19).[126]

Doc. 13:

A portion of a linen tunic with two shoulder bands, tapestry woven in purple wool, with small details in red wool and undyed linen thread. This piece was excavated at Akhmim, dating to the 4th-5th century, measures 29 in. x 21 in.; 3.5 inches in width, acquired in 1886, and is now preserved in Victoria and Albert Museum, accession no. 656-1886. Each band has a row of circles enclosing alternately a vine or a boy wearing *chlamys*. The boys are holding either a basket of fruit, a quail, or a pruning-hook. Intervening space between medallions and border with details, while the outer edge of the bands is bordered with a repeated cruciform design (Fig.20)[127].

Doc.14:

Narrow tapestry band, woven in colored wools and undyed linen thread, it was excavated in Akhmim, dates to the 5th-6th century, measures 15 in inches length, and 2 inches in width, acquired in 1892, now preserved in Victoria and Albert Museum, accession number 610-1892. This piece is divided into three panels, the middle of which has a bird possibly a quail woven on a red woolen ground. The upper one contains a bird similar to the one in the middle panel (but turned to the right rather than the left and in different colors) and part of a vine-stem, woven on a linen ground. The lower panel has a parti-colored cross in red and yellow with expanding arms and a tang below ending in a circular disc. In the middle of the cross is the head of Christ within a small oval medallion. At each outer angle of the cross is a small disc, perhaps representing a jewel, and the ends of the traverse are united to the top by chains. At the foot of the cross is a tang that ends in a circular design[128], surmounted by two small birds (FIG.21)[129].

Doc. 15:

Panel from linen cloth, tapestry woven in purple wool, with small details in red wool and undyed linen thread, was excavated in Akhmim, dating to the 4th-5th century, measures 14 inches length, 10 inches width, acquired in 1886, purchased from Henry

[126] KENDRICK, *Catalogue of Textiles,* Vol. 2, №. 377, PL. XX.

[127] KENDRICK, *Catalogue of Textiles,* Vol. 1, 78, №. 108.

[128] The style of the cross on this piece of textile is very similar to a bronze one, with a tang ending in a ball. STRZYGOWSKI, J., *Catalogue General des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire, Koptische Kunst,* Vienne, 1904, 304, 305, №. 9176, PL XXXIV.

[129] KENDRICK, *Catalogue of Textiles,* Vol. 2, №. 320, PL. VIII.

Wallis, is now preserved in Victoria and Albert Museum accession no. 658-1886. The main decorative motif is a pointed leaf with a short thick stalk and a smaller leaf enclosing a pair of quails within it (FIG.22)[130].

Doc.16:

Square panel from a linen tunic, tapestry-woven in colored wools, primarily purple, and undyed linen thread, was excavated in Akhmim, dates to the 5th century, measures 8 inches square, and was acquired in 1888. Its decorative motive is a quail pecking at a leafy stem within a circle. The scene is surrounded by a border of circles formed by interlacing stems and enclosing animals[131].

Doc.17:

Square panel from a buff-colored woolen cloth, tapestry woven in colored wools and undyed linen thread, excavated in Akhmim, dates to the 4th-5th century, measures 64 inches square, and 3 inches diameter of the circle, acquired in 1888 and decorated with a quail and a trefoil plant within a white circle on a purple background. Surrounded by a border of rose blossoms and foliage on a yellow background [132].

Doc.18:

Two parts of a decorative band measuring 3.5x3.5 cm and 4x3 cm, represent two birds, possibly quails (?) facing each other's, on a dark blue background (FIG.23)[133].

Doc. 19:

A decorative band of fabric in tapestry (shawl or fabrics of furniture), measuring 13 x 32 cm. On both sides, three bands of red wool form a border of small floral motifs, above two quails (?) (FIG.24)[134].

Doc. 20:

A shoulder ornamented band from a linen tunic, tapestry-woven in colored silks, dates to the 4th-7th century, unrecorded excavation site, given by Sir C. Purdon Clarke, in 1887. On a green background, the band features an ibis, two fish, an asp, a quail, and heart-shaped blossoms. The use of silk for this work is remarkable. The linen ground is very finely woven,[135] according to A. Kendrick, this ornamental band dates to the 4th-5th century while, according to A. Stauffer, it dates to the 6th-7th century. The decorations

[130] KENDRICK, *Catalogue of Textiles,* Vol.1, 94, №. 164.
[131] KENDRICK, *Catalogue of Textiles,* Vol.1, 96, №. 173.
[132] KENDRICK, *Catalogue of Textiles,* Vol.1, 97, №. 175.
[133] TREVISIOL, R., BRUWIER. MC., CALAMENT, F., *Textile Coptes -Collection Fill-Trevisiol, Fondation Roi Baudouin*, Paris, 2015, FT.120.
[134] TREVISIOL & OTHERS, *Textile Coptes*, FT. 189.
[135] KENDRICK, *Catalogue of Textiles,* Vol.1, №. 62.

depict Nilotic fauna, and have a luxurious appeal due to the delicate choice of colors and the combination of the used materials (FIG. 25)[136].

IV.b- Quail's Representation on Stone:

Doc.21:

A unique late antique sculptured panels from the south church of Bawit depicting quails and baskets of fruits inside an interlacing square and roundel beaded ribbon (Fig.26a)[137]. Also, the same elements were repeated on limestone friezes, from the same church, but with different decorations showing birds and animals inside an interlacing floral decoration, as the artist used to divide these identical main units from each other by inhabited flower or laurel festoons (FIG.26b)[138]. The friezes are now preserved at the Louvre Museum, department of Egyptian antiques sale no. 174, acquired in 1903, dedicated to Cledat J., and Chassinat. E., no. E 17060a, E 17060 b, E 17060 c, E 16995.

According to Milburn "the lion, panther, deer, and quail are subjects connected in appearance with vine, acanthus, during earlier Egyptian art, giving religious symbolism especially in representing the vine stem, in which birds were picking at the grapes alternate with an arrangement of leaves[139]. Birds appeared enclosed between the plant formations, among the familiar scenes during the Roman and early Byzantine period.

Analysis:

- Egypt is home to over 470 bird species, the majority of which are non-breeding migrants passing through or wintering in the country. Although these wintering and transient birds are not always or mostly always present in Egypt, they are an important component of the country's biodiversity. There are approximately 150 species of resident breeding birds, though some of these also migrate further south during the winter. Among the migratory birds in Egypt, is the "Quail" (the chosen bird for the study) [140].

- *P3ct*, ⲠⲎⲢⲒ, ālsūmān ālslwy, frry[141], *Coturnix coturnix*, common quail, all these names refer to the small ground-nesting migrant game bird in the pheasant family *Phasianidae*

[136] STAUFFER, *Textiles of Late Antiquity*, 35.

[137] BADAWY, A., *L'Art Copte ; les Influences Hellénistiques et Romaines*, le Caire, 1949 , FIG.35.

[138] TOROK, L., *Transfiguration of Hellenism Aspects of Late Antique Art in Egypt AD 250-700*, Boston, 2005, FIG. 48.

[139] MILBURN, R., *Early Christian Art and Architecture*, California: University of California Press, 1988, 248.

[140] BAHA EL DIN, Sh.: «Egypt», In *Important Bird Areas in Africa and Associated Islands*, Edited by Fishpool L.D., and Evans, M.L., series no. 11, Newbury and Cambridge, UK, 2001, 242.

[141] فيقول المعلوف في وصف طائر السمان "سلوي للواحد وللجمع سلواة، سُماني للواحد و للجمع و الواحدة سُماناة و جمعها سُمانيات بالإنجليزية quail، و الإسم العلمي Coturnix Coturnix، قتيل الرعد طائر من رتبة الدجاج و فصيلة التدرج التي

measuring about 16-18 cm long, and its weight ranges between 70-150 gram. The name Quail can be traced back to the latin word *Quaquila*, which most likely imitates the male's distinctive call[142]. The common quail is the only gamebird that regularly migrates from Europe and central Asia to Africa and India[143]. It is classified as an Old-World quail, a group which has more than 100 species. The Japanese quail C. Joponica, Harlequin quail C. Delegorguei also of Africa, and Stubble quail C. Pectoralis of Australia are the closest relatives in the genus Coturnix, of the seven families in the order Galliformes, the largest is *Phasianidae*, with 155 species of the pheasant partridge and quail[144].

PL.1: *Coturnix coturnix*, common quail

After: BRUNIE, D., *The Natural, the Ultimate Visual Guide to Everything on Earth History Book*, London, 2010, 413.

- Egyptian texts are frequently mysterious to some bird species that appeared during the ancient Egyptian period. The problem lies in the inability to assign some scientific names to its varieties, rather than from their classification[145]. Through the research it was found that during the Early Dynastic period the hieroglyphic letter was recognized, but it wasn't until the beginning of the Fourth Dynasty that the bird was confirmed as a common Quail, confirming the thought is a wall painting from the mastaba of Atet and the main chamber of tomb 2, at Beni Hasan [146] (FIG.1).
- At the same point, Zaid M., asked, "Can the hieroglyph of the wheat quail be recognized as early as the proto-dynastic period on limestone pots?" He then confirmed previous opinions, saying, "It is only from the Fourth Dynasty that it can firmly identify this bird as a quail".[147]

منها الحجل و الدراج، من الطيور القواطع التي تاتي في طريق البحر الملح من شمال اوربه و أسمه عند العامة في مصر سمان و في حلب و لبنان و الشام فري و ربما المريعي في حوران و العراق". و قال ابن البيطار "السلوي هي السماني و قتيل الرعد"، و قال القزويني في عجائب الخلوقات "السماني طائر صغير و هو السلوي الذي كان ينزل علي بني اسرائيل"، و قال الدميري"قال الزبيدي هو بضم السين و فتح النون"؛ المعلوف، معد امين، معجم *الحيوان*، المقتطف للنشر، ١٩٣٢، ١٩٨.

[142] International Masters Publishing (Ed.), *Encyclopedia of Birds*, 1st ed., New York, 2007, 242.

[143] FORSHOW, J. (Ed.), *Encyclopedia of Birds*, 2nd ed., San Diego, CA: Academic Press, 1998, 21,22.

[144] *Encyclopedia of Birds*, 2007, 244.

[145] DARBY, *Food the Gift of Osiris*, 279, 282.

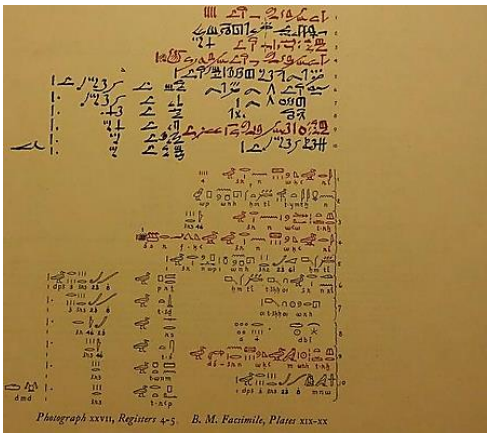
[146] NEWBERRY, *Beni Hasan*, 8, PL. II, FIG.15.

[147] ZAID, *Les Oiseaux*, 93.

- Quails were one of the most depicted birds in ancient Egypt, particularly in the harvest scenes[148]. Other evidence suggests that it was a common activity of the Egyptian harvest field, as they were frequently shown feeding in grain fields while the crop was being reaped.[149] According to the Birds encyclopedia, quails can be found in large fields of crops, especially winter wheat and clover, but also oats, barley, flax, meadow grasses, as its diet depends on seeds of over 100 plant species, as well as invertebrates, taken from the ground [150], which explains its appearance in many hunting scenes in wheat or grain fields.
- According to many writers among of them Zaid, M.S., the common quail was described as "The wheat quail"[151].
- The importance given to the Quail in the hieroglyphs proves that it was more than just a migratory bird that visits the country twice a year as Mehdawy and Hussein stated that "Quails were among the birds that were domesticated in Egypt alongside pigeons, ostriches, and others."[152] Despite Darby claim that "quail must have been only a seasonable item of diet".[153]
- Newberry stated that, "the domestic fowl was of course unknown in ancient Egypt, as a picture and not as representing phonetic value, the same of an almost identical figure is depicted in tombs of the Old Kingdom, apparently as the representative of the full-grown Quail". And added that "In the tomb of Ptahhetep bottom row, evidently have the figures of the crane, turtle dove, the *part* or quail, as they are given in a list contained in the Rhind Mathematical papyrus" [154].

- One of the surprising facts is that quails were given as an example in explaining math problems in a list contained in the Rhind Mathematical papyrus, in problem no. 83 (Pl. II)[155].

[148] EVANS, In *Between Heaven and Earth*, 92.
[149] HOULIHAN, *Birds of Ancient Egypt,* 78.
[150] *Illustrated Encyclopedia of Birds*, Penguin Company, Singapore, 2016, 114; *Encyclopedia of Birds,* 2007, 242.
[151] ZAID, *Les Oiseaux*, 93, 94.
[152] MEHDAWY, *The Pharaoh's Kitchen*, 23.
[153] DARBY, *Food Gift of Osiris*, 310.
[154] NEWBERRY, *Beni Hasan*, 8, PL. II, FIG.15.
[155] CHACE, B., BULL, L., & MANNING, H.P., *the Rhind Mathematical Papyrus*, Vol.II, 1929, Problem 83, PL. 105.

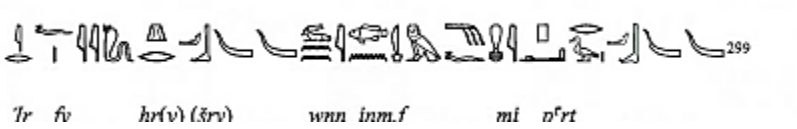


	𓅓 𓏲	3 r: 𓏺 hekat 3 ro ½	𓅱 bird
𓆑 A terp-goose	𓅓 𓏲	3 " 𓏺	" 1
𓅭 A crane	𓅓 𓏲	3 " 𓏺	1
𓅱 A ser-goose	𓏲 𓎛	r: ro	1
𓅪 A set-duck	𓎛	3 "	1
𓅮 A dove		3 "	1
𓅬 A quail		3 "	1.
			dmd Total

Pl. II: Quails mentioning in problem no. 83, from Rhind Mathematical Papyrus

After: CHACE, A., BULL, L. & MANNING, H.P., *The Rhind Mathematical Papyrus*, Vol II, 1929, Problem 83, PL. 105.

- According to M Ziad a significant aspect of the quail's integration into the ancient Egyptians' mental universe is as follows: the quail's color serves as a point of comparison in the description of a snake in mentioning:

 [299]

ỉr fv hr(v) (šrv) wnn inm.f mi pʿrt

As for the little viper, its color is similar to that of (a) quail" [156].

- The bird's importance didn't limit to the ancient Egyptian alphabet, but they were commonly used also in the Coptic manuscripts not only as letters but also as decoration[157].

- **Coptic art was distinguished by its tendency toward using:**

of birds as decorative elements, they represented the domestic, wild, and migratory birds. On the other hand, it can be said that they represented most of the birds seen in ancient Egypt, with adding new species such as the peacock (most of the represented birds had religious symbolism).

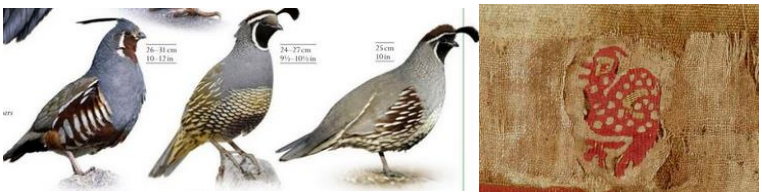
- The bird depicted on some textile pieces appeared with red legs and beak (e.g., Figs. 11-14, 16), after reviewing the bird's encyclopedia it was found that this appearance is very close to the partridge, which is also a small game birds relates to the Old-World group and belonging to the family *Phasianidae* (order Galliformes), but slightly larger than the common Quail. There are seven species of red legged partridge in Europe and middle east, including the Red-legged Partridge and the Rock Partridge[158].

[156] ZAID, *Les Oiseaux*, 94.

[157] GAUDARD, In *Between Heaven and Earth*, 69.

[158] ALDERTON, *The Complete Book of Birds*, 166, 167; FORSHOW, J. (Ed.), *Encyclopedia of Birds*, 21, 22.

• According to Trevisiol, Bruwier, and Calament the represented bird in Fig.24, supposed to be a quail. After reviewing the bird's encyclopedia, it was found that there are kinds of quails: Californian quail, and Gambel's quail, which are characterized by their forward drooping crest, composed of a cluster of six feathers, while the one which is near to be identical is the Mountain quail which characterized by the backward crest[159].



Pl. III: Mountain quail, California quail and Gambel's quail.

After: Brunie, *Visual Guide to Everything on Earth History*, 413.

Conclusion:

• Quail's importance in ancient Egypt demonstrated that it wasn't just a migratory bird, but it was among the birds that were domesticated in Egypt, as evidenced by the fact that the food that was used in the hieroglyphs was not chosen randomly, but in fact was built on the importance of that symbol to the lives of the ancient Egyptians. (W) was represented by a baby quail. On the other hand, it can be also said that the bird's popularity in ancient Egypt was attributed to its important role in religious beliefs.

• The ancient Egyptians depended on animals, birds and fish as main source for food, then they began to domesticate what was useful for them while also introducing more species from outside the country.

• A flock, covey, or bevy is the collective noun for a group of quail.

• Quails are customarily depicted in profile, starting from ancient Egyptian art to the Coptic art.

• The birds in Coptic art gained significance besides their biological one through their symbolic reference.

• The quail mentioned in the Old Testament was a double-edged tool, referring to both the God's care and, at the same time God's punishment; his care was mentioned in **Exodus (16:13-15), Psalm (105:40)**, **Wisdom (16:2)**. While his punishment was mentioned in **Wisdom (19:12)**, **Psalm (78:30-31)** and **Numbers (11:31-34)**.

Recommendations:

It is proposed that an ancient Egyptian food festival be held in one of Egypt's tourist cities such as Luxor and that quail dishes be served alongside other ancient Egyptian dishes.

[159] BRUNIE, *The Natural*, 413.

Bibliography:

-The Holy Bible, International Bible Society, (Arabic_English), London, 1999.

-ALDERTON, D., *The Complete Book of Birds*, London: Annes Publishing, 2002.

-AULD, S.: «*Birds and Blessings, A Kohl Pot from Jerusalem*», *The Iconography of Islamic Art: Studies in Honour of Robert Hillenbrand*, Ed. by O'Kane, B., Edinburgh University Press, 2005.

-BADAWY, A., *L'Art Copte ; Les Influences Hellénistiques et Romaines*, Le Caire, 1949 .

- BAHA EL DIN, Sh.: "Egypt", in *Important Bird Areas in Africa and Associated Islands*, Edited by Fishpool, L., and Evans, M., Series no. 11, Newbury and Cambridge, UK, 2001.

-……., *Coptic Art and Archeology, The Art of the Christian Egyptians from the Late Antique to Middle Ages*, Massaclusette, London: Mit Press, 1978.

- BREVICK, P. E., «Feeding the Pharaohs: A Discussion and Object Study of Fowl Victual Mummies from Ancient Egypt», *Master Thesis*, The University of Memphis, 2019.

- BREASTED, J.H., *Ancient Records of Egypt*, Vol 4, Chicago, 1906.

- BRUUN, B., and BAHA EL DIN, Sh., *Common Birds of Egypt*, Cairo: Dar El- Kutub, 1994.

- BRUNIE, D., *The Natural, the Ultimate Visual Guide to Everything on Earth History Book*, London, 2010.

- BUDGE, W., *An Egyptian Hieroglyphic Dictionary*, Vol .2, Murray. J, Street Albemarle, Harrison & sons, London, 1920.

- *Coptic Textiles, Benaki Museum*, Athens, 1971.

- CAPART, J., *Thèbes La Gloire d'un Grand Passé*, Paris, 1925.

-CHACE, A., BULL L., & MANNING, H.P., *The Rhind Mathematical Papyrus*, Vol.2, 1929.

- DAVIS, N.G., *The Tomb of Nakht at Thebes*, New York, 1917.

- DARBY, W.J, GHALIOUNGUI, P., & GRIVETTI. L., *Food the Gift of Osiris,* Vol .1, London: Academic Press, 1977.

- DAVIES, N.M.: «Birds and Bats at Beni Ḥasan», *The Journal of Egyptian Archaeology* 35, Dec. 1949. 13–20.

-DAVIS, N., *The Tomb of Nakht at Thebes*, New York, 1917.

- DU BOURGUET, P., *Musée National du Louvre Catalogues des Etoffes Coptes*, Vol. I, Paris, 1964.

- DE MIEROOP, M.V., *A History of Ancient Egypt*, London, 2000.

- EMERY, W., *A Funerary Repast in An Egyptian Tomb of the Archaic Period*, Nederland's Institute, Leiden, 1966.

- ERMAN, E., and GRAPOW, H., *Worterbuch der Agptischen Sprache*, Vol. I, Berlin-Leipzig, 1982.

- EL FAYOUMI, N., *Feasts for a Pharaoh Traditional Egyptian Cuisine with a Modern, Healthy Touch*, Cairo: Dar el- Kutub, 2012.

- EVANS, L.: «Bird Behavior in Ancient Egyptian Art», in *Between Heaven and Earth Birds in Ancient Egypt*, R.B. Lesuer (ed.), The Oriental Institute of the University of Chicago, 2013.

- FAULKNER, R.O, *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*, modernized by: Jegorović B., Griffith Institute Ashmolean Museum, Oxford, 2017.

- FORSHOW, J. (Ed.), *Encyclopedia of Birds*, 2nd edition, San Diego, CA: Academic Press, 1998.

- GARDINER, A., *Egyptian Grammar Being an Introduction to the Study of Hieroglyphs*, 1st edition 1927, 3rd edition, revised, Oxford, 1979.

- GAUDARD, F.: «Birds in the Ancient Egyptian and Coptic Alphabets», in *Between Heaven and Earth Birds in Ancient* Egypt, R.B. Lesuer (ed.), The Oriental Institute of the University of Chicago, 2013.

- GRAVES, R., *The Greek Myths*, the Penguin Books, London, 1955.

- HERODOTUS, *The Histories*, translated by G. Rawlinson, Moscow, 2013.

- HOULIHAN, P., *The Birds of Ancient Egypt*, Cairo: The American University in Cairo Press, 1988.

- IKRAM, S., «An Eternal Aviary, Bird Mummies from Ancient Egypt», In *Between Heaven and Earth Birds in Ancient Egypt*, R.B. Lesuer (ed.), The Oriental Institute of the University of Chicago, 2013.

- *Illustrated Encyclopaedia of Birds*, Penguin Company, Singapore, 2016.

- International Masters Publishing (Ed.), *Encyclopedia of Birds*, 1st ed., New York, 2007.

- JANSSEN, E.: « Coptic Textiles in the Rijksmuseum», *RIJKS Museum Bulletin*, 3(61), Amesterdam, 2013.

- KENDRICK, A.F., *Victoria and Albert Museum, Catalogue of Textiles from the Burying Grounds in Egypt, Graeco-Roman Period*, Vol I, London, 1920.

- KENDRICK, A.F., *Victoria and Albert Museum, Catalogue of Textiles from the Burying Grounds in Egypt*, Period of Transition and of Christian Emblems, Vol II, London, 1921.

- KENDRICK, A.F., *Victoria and Albert Museum, Catalogue of Textiles from the Burying Grounds in Egypt, Coptic Period,* Vol III, London, 1922.

- KUZMINA, M.A., *Tetraonidae and Phasianidae of the USSR: ecology and morphology,* Washington, 1992.

- LANDRY, W., Rameau, A., and Richard, A., *Montreal Museum of Fine Arts, Collection of Mediterranean Antiquities, The Coptic Textiles,* Vol. 4, Brill, 2019.

-LESUER, R., «From Kichen to Temple the Practicle Role of Birds in Ancient Egypt», In *Between Heaven and Earth Birds in Ancient Egypt,* R.B. Lesuer (ed.), The Oriental Institute of the University of Chicago, Chicago, 2013.

- LEITZ, *Lexikon der Ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen*, Band VII., unter Mitarbeit von Frank Förster, Daniel von Recklinghausen und Bettina Ventker, Leuven; Paris, 2008.

- REID, P.V., *Readings in Western Religion Thought: The Ancient World*, New York, 1987.

- MASPERO J., & DRITON, D., Fouilles Exécutées À Baouît, *Mifao* 59.1, Le Caire, 1931.

- MEHDAWY, M., Hussein, A., *The Pharaoh's Kitchen Recipes from Ancient Egypt's Enduring Food Traditions*, Cairo: The American university in Cairo press, 2010.

- MICHEL, V.: "Revival of the Coptic Tapestry Decoration in Denim Fashion», *International Journal of Costume and Fashion*, 16, №.2, 2016.

- MILBURN, R., *Early Christian Art and Architecture*, California: University of California Press, 1988.

- MONTET, P., *Everyday Life in Egypt in the Days of Ramesses the Great*, trans. by A.R. Maxwell Hyslop and Margaret S. Drower, London, 1962.

-MEINERTZHAGEN, R., *Birds of Arabia*, Oliver & Boyd, Edinburgh, 1954.

-NEWBERRY, P.E., *Beni Hasan, Egypt Exploration Fund*, III, London, 1896.

- OMRAN, R., «Bird Preening During the Old Kingdom», *JFTH*, Vo. 13, № 2, 2016, ISSN:2314-7024.

_PARMELEE, A., *All the Birds of the Bible: Their Stories, Identification and Meaning,* Harper, 1959.

- PRICE, F. H, *A Catalogue of the Egyptian Antiquities*, London, 1897.

- PFISTER, R., *Tissus Coptes du Musee du Louvre*, Paris, 1932.

- PORTER, R., and COTTRIDGE, D., *a Photographic Guide to Birds of Egypt and the Middle East*, Cairo: The American University in Cairo Press, 2001.

- RHODES, M., *Small Woven Tapestries*, London, 1973.

- ROBERTS, S., *Birds in the Bible from Angel to Ziz*, Cairo, 2016.

- RUTSCHOWSKAYA, M., *Coptic Fabrics*, Paris, 1990.

- REGULA, D.T., The Mysteries of Isis: Her Worship and Magic, Minnesota, 2001.

- SLINGENBERG, J.,«Catch Me If You Can Bird Trapping with a Hexagonal Net in the 'Daily Life' Scenes in the Old Kingdom Elite Tombs of the Memphite Area», *Master Thesis*, Leiden University, 2016.

- STAUFFER, A., *Textiles of Late Antiquity*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1995.

- THOMPSON, D., *Glossary of the Greek Birds*, London: Oxford University Press, 1895.

- STRZYGOWSKI, J., *Catalogue General des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire, Koptische Kunst*, Vienne, 1904.

- SMITH, W., *The Art and Architecture of Ancient Egypt*, England, 1958.

-SHELLEY, G.E, *A Handbook of the Birds of Egypt*, London, 1872.

-TOROK, L., *Transfiguration of Hellenism Aspects of Late Antique Art in Egypt AD 250-700*, Boston, 2005.

-TREVISIOL, R., Bruwier. MC., Calament, F., *Textile Coptes -Collection Fill-Trevisiol, Fondation Roi Baudouin*, Paris, 2015.

- VERNUS, P., et Yoyotte, J., *Le Bestiaire des Pharaons*, Paris, 2005.

- WILKINSON, R., *Reading Egyptian Art: A Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting and Sculpture*, Slovenia, 1998.

-WERNESS, H.B., *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*, New York, 2006.

- WESTENDORF, W., *Painting, Sculpture, and Architecture of Ancient Egypt*, New York, 1969.

- ZAID, M., *Les Oiseaux Dans L'écrlture Égyptienne Ancienne: Étude Lexicographique D'un Genre Animalier*, Université Du Québec a Montréal, 2013.

- HERMIT, A. (Ed.), *A Basic Coptic Dictionary*, Alphabetum Lactobiatarum, the Hermits of Saint Bruno: St. Mary's Hermitage Press, 2014.

المصادر و المراجع العربية:

–القرآن الكريم، القدس للنشر و التوزيع.

–al-Qran al-karīm, āl-Qūds lil-Našr wa'l-twzī.

–المعلوف، معد، معجم الحيوان، المقتطف للنشر، ١٩٣٢.

–al-Mʿalūf, Mʿad, *Mūʿǧam al-ḥyawān, al-Mūqtṭf Liln-Našr*, 1932.

–حسن، سليم، موسوعة مصر القديمة، جـ ٢، القاهرة، ٢٠١٢.

–Ḥasan, Silīm, *Mawsūʿaẗ misr al-qadīma*, Vol.2, Cairo, 2012.

– فكري السيد، مايسة، و فاروق ابراهيم، عبير، و طلبة محمد و سلمى، "المنحوتات الحجرية القبطية بين التحليل والتجريب"، *مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية*، مج٥، ع٢٠، القاهرة، ٢٠٢٠.

–Fikrī al-Saīd, Māysa, Fārwq 'brahīm, 'Abīr, Talba: Mūḥammad, Salmā, "al-Manḥūtāt al-ḥğrīya al-qibṭīya bīn al-tḥlīl Wa'l-tağrīb", *Journal of Archeology, Arts and Humanitie* 20, №.5, Cairo, 2020.

Net sites:

– https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010045347 (19-9-2021)
– https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010044562 (19-9-2021)
– http://collections.vam.ac.uk/item/O72517/panel/panel-unknown/ (5-10-2021)
– .https://collections.vam.ac.uk/item/O360341/panel/ (5-10-2021)
– https://collections.vam.ac.uk/item/O360348/panel/ (5-10-2021)
– https://collections.vam.ac.uk/item/O360823/textile-fragment-unknown/ (11-11-2021)

"Catalogue"

FIG.1a, b Painting from the mastaba of Atet Dynasty IV; Detailed Quail from Tomb no. 2 at Beni Hassan.

After: SMITH, *The Art and Architecture*, PL. 28; NEWBERRY, *Beni Hasan*, 8, PL. II, FIG.15.

FIG.3 Relief showing common quail on the wing above a standing grain crop, tomb of Khaemhet (no.57), Thebes, dynasty XVIII.

After: HOULIHAN, *The Birds of Ancient Egypt*, 76, FIG. 108.

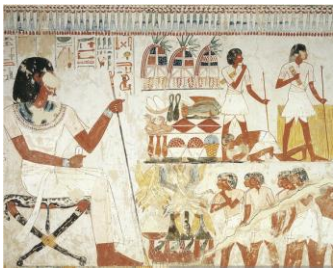


FIG.4b a scene from the tomb of Menna (TT. 69) at Thebes related to the 18th Dynasty.

After:https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/egypt-thebes-luxor-sheikh-abd-al-qurna-tomb-of-royal (18/1/2022)

FIG.2 Relief showing the Quail netting during the harvest, from the mastaba of Mereruka, Saqqara, Dynasty VI.

After: LESUER**,** From Kichen to Temple», 25.

FIG.4a: Hunted Quails appear in the agricultural Scenes, on the east wall of the tomb of Nakht TT.52, at Thebes

After: DAVIS, *The tomb of Nakht*, Pl. xx.

Fig.5 Relief of an offering bearer holding a sheaf with common quails, tomb of Ramose TT.55, Thebes Dynasty XVIII.

After: HOULIHAN, *The Birds of Ancient Egypt*, 77, FIG. 109.

FIG.6 Fragment of wall painting depicting the nesting of common Quail in a field, from Thebes Dynasty XIX.

After: HOULIHAN, *Birds of Ancient Egypt*, 75, FIG. 106a

FIG. 7 Plaque showing quail chick: late period- early Ptolemaic period, 664-150 BC., Purchased in Cairo 1919. collection of the Art Institute of Chicago, Museum Purchase Fund AIC 1920.256.

After: LEUSER.: «Birds in the Writing System», in *Between Heaven and Earth*, 169, FIG. 19.

FIG.8 Square panel of Coptic tapestry with a Quail as a central motive, Preserved in Victoria and Albert Museum.

After: MICHEL, "Revival of the Coptic Tapestry", FIG.10.

FIG.9 Square piece of textile, its main motive is a Quail, preserved in the Louvre Museum no. AF 5452.

After: DU BOURGUET, *Musée National du Louvre*, FIG. A.8; https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010044562 19-9-2021

FIG.10 Square Panel, decorated with a quail, preserved at Victoria and Albert Museum. After: KENDRICK, *Catalogue of Textiles*, Vol. I, 69; https://collections.vam.ac.uk/item/O360348/panel/ 5-10-2021

FIG. 11a Square panel, representing a quail amidst floral decoration, preserved in the Metropolitan Museum of art accession Number. 90.5.150

After: STAUFFER, *Textiles of Late Antiquity*, №. 18, 9, PL.4.

FIG. 11b quail amidst floral decorations.

After: *Coptic Textiles, Benaki Museum*, Athens, 1971, cover page photo.

Fig.13a Square panel from a linen cloth tapestry, preserved in Victoria and Albert Museum accession no. 1265-1888.

http://collections.vam.ac.uk/item/O72517/panel/panel-unknown/ 5-10-2021

FIG.14a Piece of tapestry adorned with a purple-violet quail preserved in the Louvre Museum no. E 10217.

After: PFISTER, *Tissus Coptes*, PL.8.

FIG.12 Square piece of textile, its main motive is a quail, preserved in Haifa Museum inv 6041

After: RUTSCHOWSKAYA, *Coptic Fabrics*, 9.

FIG. 13b a square panel, representing a quail or partridge within a frame. in brown, red wools upon yellow flax

After: PRICE, F., *a Catalogue of the Egyptian Antiquities*, London, 1897, №.45.

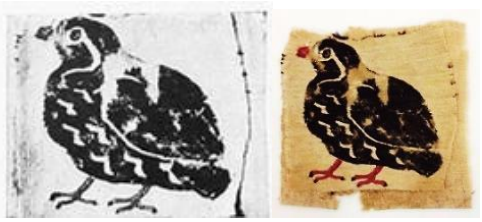


FIG. 14b Square Panel from a Woolen Cloth, it main motive is a Quail preserved in Victoria and Albert Museum acc. no 2148-1900.

After: KENDRICK, *Catalogue of Textiles,* Vol. I, 96, PL. XXIV, №.172;
https://collections.vam.ac.uk/item/O360823/textile-fragment-unknown/ 11-11-2022

FIG. 15 roundel contains a quail and a trefoil plant decoration, Victoria and Albert Museum Accession number 347-1890.

After: KENDRICK, *Catalogue of Textiles*, Vol.1, 97, PL. XXIV, №. 176; https://collections.vam.ac.uk/item/O360341/panel/ 5-10-2021

Fig.16b A loop fabric fragment, with a central circle with a horseman surrounded by figures and animals, fruit baskets, this piece dates to the 4th-7th century, preserved in Rijksmuseum inv.no. BK.NM.12062 Amsterdam.

After: JANSSEN, «Coptic Textiles in the Rijksmuseum», FIG. 14.

FIG.18a Roundel from a linen tunic, decorated by a conventional tree, on the branches of which are four quails.

After: KENDRICK, *Catalogue of Textiles,* Vol 3, PL. XI, №. 642.

FIG. 16a Square Panel from a Linen Cloth, decorated with a Quail within a circle surrounded by foliated stems.

After: KENDRICK, *Catalogue of Textiles*, Vol.1, 95, PL. XXV, №. 168; https://collections.vam.ac.uk/item/O368280/fragment/

FIG.17 Portion of a Linen Cloth, decorated with four large red roses, two of them having quails in the center

After: Kendrick, *Catalogue of Textiles,* Vol 1, №. 61; https://collections.vam.ac.uk/item/O72519/hanging-unknown/

FIG.18b Roundel decorated with four quails; two to each side of the tree.

https://brill.com/view/book/edcoll/9789004415393/BP000018.xml 20/12/2021

FIG. 19 Band from a linen cloth, decorating with row of circles

After: KENDRICK, *Catalogue of Textiles,* Vol.2, №. 377.

FIG.20 Portion of a linen tunic, preserved in Victoria and Albert Museum no. 656-1886.

After:https://collections.vam.ac.uk/item/O354872/textile-fragment-unknown/

FIG. 21 Narrow Band of tapestry, the middle one has a bird supposed to be a (quail?),

https://collections.vam.ac.uk/item/O359135/textile-fragment-unknown; KENDRICK, A.F., *Textiles from Burying-Grounds in Egypt*, Vol. II, London, 1921, №. 320, PL VIII.

FIG.22 Panel from linen cloth, with a pointed leaf, enclosing two quails.

After: https://collections.vam.ac.uk/item/O361209/panel/

FIG.23 Two parts of decorative bands, representing two birds probably quails.

After: TREVISIOL, *Textile Coptes,* FT 120.

FIG.24 Decorative band of fabric in a tapestry

After: TREVISIOL, *Textile Coptes*, FT. 189.

FIG. 25 Shoulder ornamented Band preserved in Victoria and Albert Museum.

After: STAUFFER, *Textiles of Late Antiquity*, 35.

FIG. 26a frieze from the south church chapel of Bawit no. A E 17060 a

After: CHASSINAT, M.E.: "Fouilles a Baouit", *MIFAO*, Tome I, Le Caire, 1911, PL. XXVIII

FIG.26b frieze from the south church of Bawit.

After: CHASSINAT, "Fouilles a Baouit", PL. XXIX; Torok, *Transfiguration of Hellenism*, FIG. 48