

مجلة
الاتحاد العام للآثاريين العرب

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

تصدر عن

المجلس العربي للآثاريين العرب



المجلد (27) العدد (2)

القاهرة
2026/1447

مجلة اتحاد الآثاريين العرب

تصدر عن المجلس العربي للآثاريين العرب

Mağallaẗ Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab



Volume 27/2

Cairo
2026

ISSN 2536-9822



مجلة
اتحاد الآثاريين العرب

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

تصدر عن

المجلس العربي للآثاريين العرب
التابع لاتحاد الجامعات العربية

القاهرة

ذو الحجة ١٤٤٧هـ/ يونيو ٢٠٢٦م

EBSCO information services

دار المنظومة DAR ALMANDUMAH الرواد في قواعد المعلومات العربية

Arcif Analytics

DOAJ DIRECTORY OF OPEN ACCES JOURNALS

Egyptian Knowledge Bank بنك المعرفة المصري

لها رابط دولي، وموقع إلكتروني :- https://jguaa.journals.ekb.eg/

© المجلس العربي للاتحاد العام للاثاريين العرب، مصر ١٤٤٧هـ /٢٠٢٦م

– 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: journalofarabarch@gmail.com;arabarch@yahoo.com

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

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

رقم الإيداع الدولى والمحلى: ٢٠٢٦/١٢٨٦٤م

الترقيم الدولى الموحد للطباعة: ٢٥٣٦-٩٨٢٢

الترقيم الدولى الموحد الإلكتروني: ٢٥٣٦-٩٨٣٠

DOI Prefix: 10.21608/JGUAA

Mağallaẗ Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab (JGUAA) 27, №.2, 2026
DOI Prefix: 10.21608/JGUAA

مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب

مجلة علمية نصف سنوية محكمة تصدرعن المجلس العربي للاتحاد العام للآثاريين العرب

هيئة التحرير

رئيس التحرير

أ.د.محمد محمد الكحلاوى

أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار جامعة القاهرة

رئيس المجلس العربي للاتحاد العام للآثاريين العرب

mohamedkahlawey@hotmail.com

مدير التحرير

أ.د. زيدان عبد الكافى كفافى

أستاذ الآثار في جامعة اليرموك ، الأردن

zeidank@yahoo.com

أ.د صالح لمعى مصطفى

مدير مركز احياء التراث والعمارة الإسلامية

saleh.lamei@ciah.biz

هيئة التحرير

أ.د. أحمد أمين سليم أستاذ الآثار المصرية بكلية الآثار جامعة الإسكندرية(مصر)

dr.ahmedselim224@gmail.com

أ.د. شرين صادق الجندى أستاذ الآثار والفنون القبطية والإسلامية، ورئيس قسم الإرشاد السياحى بجامعة عين شمس(مصر) sherin_sadek@yahoo.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. الحسن أوراغ أستاذ بقسم الجولوجيا جامعة محمد الأول وجدة (المغرب)

aouraghe.oujda@gmail.com

أ.م.د. أحمد حسين عبد الرحمن أستاذ علم الآثار وتاريخ الحضارات الآثار المساعد بجامعة الخرطوم (السودان)

ahmedaba77@yahoo.com

Prof. Laurent Coulon
Director of the French Institute of Oriental Archeology IFAO (France)
laurent.coulon@ephe.psl.eu

Prof. Arianna D'Ottone Rambach
Italian Institute of Oriental Archeology, University of Rome - La Sapienza, Italy
arianna.dottone@uniroma1.it

Mağallaẗ Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab (JGUAA) 27, №.2, 2026
DOI Prefix: 10.21608/JGUAA

الهيئة الإستشارية

أ.د. محمد الجوهرى	أستاذ الترميم بكلية الآثار جامعة سوهاج (مصر)
أ.د. منى الشحات	أستاذ الآثار اليونانية والرومانية - كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ، (مصر)
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)

Professor Bernard O'Kane	Professor of Islamic Arts and Architecture at the American University in Cairo, Egypt
Professor Stefan Heidemann	University of Hamburg (Germany)
Professor Hans Georg K. Gebel	Free University of Berlin (Germany)
Prof. Dr. SUPHİ SAATÇİ	Professor at the Faculty of Fine Arts / Sinan University (Turkey).

هيئة التحرير المساعدة

د.علا العبودى مدرس بقسم الآثار المصرية القديمة 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: أ/ دعاء على على الألفى (مدرس مساعد بكلية الآداب جامعة المنصورة – باحث دكتوراة بجامعة بازل بسويسرا)

سكرتارية التحرير

أ. نهال عادل عبد الصمد

أ. سميرة عصام عبد النبى

أ. أميرة أسامة أحمد محمد

Mağallaẗ Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab (JGUAA) 27, №.2, 2026
DOI Prefix: 10.21608/JGUAA

المقدمة

تُمثّل الآثار بمختلف عصورها ومجالاتها سجلًا ماديًا حيًّا لمسيرة الحضارة الإنسانية، وشاهدًا على ما أبدعته الشعوب من منجزات فكرية ودينية وفنية ومعمارية، كما تعكس ما شهدته المجتمعات من تطورات في نظم الحياة ومظاهر العقيدة وأساليب التعبير الفني. وتظل دراسة هذا التراث وتوثيقه وتحليل عناصره الأثرية والفنية، إلى جانب صونه وترميمه وتوظيف التقنيات الحديثة في عرضه، من أهم السبل لتعميق المعرفة بالماضي الحضاري، والحفاظ على مقومات الهوية الثقافية للأجيال المتعاقبة.

وفي هذا الإطار، يأتي العدد الثاني من المجلد السابع والعشرين لمجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب لعام ٢٠٢٦م، ليواصل رسالتها العلمية في نشر البحوث والدراسات المتخصصة في مجالات الآثار المصرية والقديمة والإسلامية، فضلًا عن المتاحف والترميم، بما يعكس تنوع موضوعات البحث الأثري وتعدد مناهجه واتجاهاته، ويتيح للباحثين والمهتمين فرصة الاطلاع على دراسات تتناول جوانب متنوعة من التراث الحضاري العربي والإسلامي.

ويضم هذا العدد ثلاثة عشر بحثًا علميًا موزعة على ثلاثة محاور رئيسة؛ يتناول المحور الأول، **الآثار القديمة والمصرية**، ستة أبحاث، تتناول موضوعات متنوعة، من بينها المعسكرات المؤقتة للعمال في عصر الدولة الوسطى، ومزيلات العرق في مصر القديمة، ودور المعبودة حتميت في الديانة المصرية القديمة، ودراسة ونشر لوحة جنائزية محفوظة بالمتحف المصري بالتحرير، فضلًا عن النوافذ الوهمية في اليمن القديم، وبند الغرامة المالية بوصفه أحد الشروط الجزائية في ضوء الوثائق القبطية. وتكشف هذه الدراسات عن تنوع مصادر البحث الأثري، وما تتيحه من فرص لفهم الجوانب الدينية والاجتماعية والقانونية والحضارية في المجتمعات القديمة.

أما المحور الثاني، **الآثار الإسلامية**، فيضم أربعة أبحاث تتناول موضوعات تجمع بين الدراسة الأثرية والفنية والتحليل الدلالي والتأصيل التاريخي؛ إذ يبحث أحدها في شخصية «مام ميهن» بوصفها الأم العظمى، وثوبها السردي بين الدلالة والرمز في ضوء لوحة قاجارية محفوظة بمتحف الأمير محمد علي بالقاهرة، بينما يتناول بحث آخر توقيعات مشمل المنحي وأفراد أسرته على المحاريب الجصية العمانية خلال القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين، كما يتناول بحث ثالث أعلام عاشوراء المنسوجة في العصر القاجاري، ويختتم هذا المحور بدراسة أشكال الزخارف الفسيفسائية والنقوش الكتابية الأموية ودلالاتها في قبة الصخرة المشرفة ومسجدها. وتُسهم هذه الدراسات في الكشف عن جوانب من تاريخ الفنون الإسلامية وتطور عناصرها الزخرفية والكتابية، وما تحمله من دلالات تاريخية وثقافية.

ويأتي المحور الثالث، **المتاحف والترميم**، بثلاثة أبحاث تتصل بقضايا صيانة التراث الأثري وتطوير أساليب دراسته وعرضه؛ حيث يتناول البحث الأول الاستخدام التطبيقي لإنزيم الليبيز الحامضي في تنظيف المنسوجات الأثرية ذات اللحمات غير الممتدة، بينما يبحث الثاني في التفاعل مع التقنيات الرقمية في

DOI Prefix: 10.21608/JGUAA

العروض المتحفية، متخذًا متحف الفن المصري الحديث دراسة حالة، ويتناول البحث الثالث تأثير التغيرات البيئية على الأخشاب الأثرية بدير السيدة العذراء البرموس بوادي النطرون. وتعكس هذه الموضوعات أهمية التكامل بين العلوم التطبيقية والتقنيات الرقمية والدراسات الأثرية في تطوير ممارسات الحفظ والصيانة، والارتقاء بوسائل تقديم الموروث الثقافي للجمهور.

ولا يدّعي هذا العدد الإحاطة بجميع القضايا المطروحة في ميادين الآثار والفنون والترميم والمتاحف، وإنما يمثل إسهامًا علميًا يسعى إلى إثراء المعرفة المتخصصة، وفتح آفاق جديدة أمام الباحثين لمواصلة البحث والتحليل والتوثيق، بما يعزز الوعي بقيمة التراث الحضاري العربي، ويدعم الجهود العلمية الرامية إلى صونه وحمايته من مختلف عوامل التلف والتدهور.

وختامًا، تتقدم هيئة تحرير المجلة بخالص الشكر والتقدير إلى الباحثين الذين أسهموا بدراساتهم في إثراء هذا العدد، وإلى المحكّمين والخبراء الذين يبذلون جهودًا علمية مخلصة للارتقاء بمستوى البحوث المنشورة. وتأمل الهيئة أن يكون هذا العدد إضافة نافعة إلى المكتبة الأثرية العربية، وأن يشجع على تقديم مزيد من الدراسات الجادة والأصيلة التي تخدم البحث العلمي، وتسهم في توثيق التراث الحضاري وصونه وإبراز قيمته الإنسانية.

Mağallaẗ Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab (JGUAA), 27, №.2, 2026 (1-356)
DOI Prefix: 10.21608/JGUAA

المحتويات

اولًا: الآثار القديمة والمصرية

١. **إسلام إبراهيم عامر** ١-٣٣
المعسكرات المؤقتة للعمال فى عصر الدولة الوسطى

٢. **إسلام محمد سعيد** ٣٤-٥٣
مزيلات العرق فى مصر القديمة

٣. **رضا خليفه ابراهيم – فاطمه محمد عبدالهادى** ٥٤-٧٩
المعبودة حتميت (*Ḥtmyt*) ودورها في الديانة المصرية القديمة

٤. **مرفت فراج عبد الرحيم– هبه أحمد محمود** ١٠٥-٨٠
دراسة ونشر اللوحة الجنائزية رقم CG 20577 بالمتحف المصري بالتحرير

٥. **وائل فتحي حمادة** ١٠٦-١٢٥
النوافذ الوهمية في اليمن القديم

٦. **ولاء علي عبد الرحمن** ١٢٦-١٥٣
بند الغرامة المالية كأحد الشروط الجزائية في ضوء الوثائق القبطية

ثانيًا: الآثار الإسلامية

٧. **أهداب محمد حسنى** ١٥٤-١٧٨
مام ميهن (الأمّ العُظمى) وثوبها السردي بين الدلالة والرمز في ضوء لوحة قاجارية محفوظة بمتحف الأمير محمد علي، القاهرة "دراسة أثرية فنية مقارنة "

٨. **علاء الدين عبد العال** ١٧٩-٢٢٥
توقيعات مشمل المنحي وأفراد أسرته على المحاريب الجصية العمانية خلال القرنين ١٠-١١هـ/ ١٦-١٧م "دراسة أثرية تأصيلية مقارنة"

٩. **محمد قطب أبوالعلا** ٢٢٦-٢٥٤
أعلام عاشوراء المنسوجة فى العصر القاجارى "دراسة آثرية فنية

١٠. **منتهى سليم حسن** ٢٥٥-٢٧٤
أشكال الزخارف الفسيفسائية والنقوش الكتابية الأموية ودلالاتها في قبة الصخرة المشرفة ومسجدها: دراسة تحليلية

DOI Prefix: 10.21608/JGUAA

ثالثًا: المتاحف والترميم

١١. **إبراهيم حامد محمد** ٢٧٥-٢٩٨

دراسة تطبيقية لاستخدام إنزيم الليبيز الحامضى فى تنظيف المنسوجات الأثرية ذات اللحمات غير الممتدة

١٢. **إيمان صلاح يوسف – محمد إسماعيل أحمد– محمد جمال راشد** ٢٩٩-٣٢٨

التفاعل مع التقنيات الرقمية في العروض المتحفية: متحف الفن المصري الحديث دراسة حالة

١٣. **محمود سيد محمود– عماد عادل إبراهيم** ٣٢٩-٣٥٦

تأثير التغيرات البيئية على الأخشاب الأثرية بدير السيدة العذراء البرموس بوادي النطرون

أولاً: الآثار القديمة والمصرية



The Temporary Camps for Workers in Middle Kingdom

BY

Islam Ibrahim Amer Mohamed

Professor of Egyptology in Department of Egyptology at Faculty of Arts/
New Valley University, Egypt (eslamamer@art.nvu.edu.eg), (dreslam_amer@yahoo.com)

ABSTRACT

[EN] This article aims to study the Middle Kingdom temporary worker camps, which were provided to the crews of temporary unskilled hired workers (Menial compulsory workers), whose role was to provide support to the specialized, skilled professional workers. In her study on labor organization in Middle Kingdom, MICÒL DI TEODORO presented a brief overview of these camps. Through the archaeological and textual evidence, the article provides definitions of these camps and identifies the locations of some of the Old Kingdom camps. The article also aims to contextualize the Middle Kingdom camps in particular by providing a description of their layout and the materials used in the construction of their dwellings. Finally, the article seeks to outline the factors that affected the construction, size, duration and continuity of these camps, identifies the types of workers and administrative staff in these camps and better understands their administrational structure. This article is a scientific contribution in which the researcher attempts to present a documented scientific study, supported by archaeological and textual evidence, about temporary workers' camps; such scientific studies are rare, especially those that are focused on the Middle Kingdom period.

KEYWORDS: Camp, heavy-duty services, support, temporary, workers.

Received: 29-10-2025 Revised: 08-12-2025
Accepted: 11-01-2026 Published: 01-06-2026
Doi: 10.21608/jguaa.2026.435824.1407

The Temporary Camps for Workers in Middle Kingdom

المعسكرات المؤقتة للعمال فى عصر الدولة الوسطى

إسلام إبراهيم عامر محمد

أستاذ الآثار المصرية القديمة في قسم الآثار بكلية الاداب/ جامعة الوادى الجديد، مصر

(eslamamer@art.nvu.edu.eg), (dreslam_amer@yahoo.com)

الملخص:

يتناول هذا البحث المعسكرات المؤقتة للعمال خلال عصر الدولة الوسطى، والتى خُصصت لأطقم العمال المؤقتين المستأجرين غير المهرة (أى :عمال الخدمات الإلزامية الشاقة)، الذين كان دورهم تقديم الدعم للعمال المتخصصين المحترفين المهرة. وقد قدمت MICÒL DI TEODORO ميكول دي ديوتوروا فى دراستها عن تنظيم العمالة فى عصر الدولة الوسطى، دراسة مختصرة عن تلك المعسكرات. ويستهدف البحث من خلال وصف ودراسة الأدلة الأثرية والنصية: التعرف بشكل وافى على تلك المعسكرات المؤقتة وتعريفها وتحديد مواقع بعض تلك المعسكرات فى عصر الدولة القديمة. وتحديد مواقع تلك المعسكرات والتعرف عليها بشكل خاص فى عصر الدولة الوسطى من خلال تقديم وصف لتخطيطها والمواد التى استخدمت فى تشييد مساكنها. وإظهار العوامل التى أثرت على بناء وحجم وفترة إقامة واستمرار تلك المعسكرات، وتحديد أنواع الأيدى العاملة والموظفين الإداريين فى تلك المعسكرات، والتعرف على نظامها الإدارى. ويعد هذا البحث اسهام علمى يحاول الباحث فيه تقديم دراسة علمية موثقة ومدعومة بالأدلة الآثرية والنصية عن المعكسرات المؤقتة للعمال والتى تندر الدراسات حولها وخاصة فى عصر الدولة الوسطى.

الكلمات الدالة: خدمات شاقة؛ دعم؛ العمال؛ معسكر ؛ مؤقت.

المقدمة:

افترضت MICÒL DI TEODORO ميكول دي ديوتوروا فى دراستها عن تنظيم العمالة فى عصر الدولة الوسطى[1]، وجود مساكن مؤقتة فى بعض مواقع البناء والمشاريع خُصصت لأطقم من العمال المستأجرين الموسميين غير المهرة، وأشارت إلى بعض مواقع البناء والمشاريع التى ترجع معظمها إلى عصر الدولة الوسطى، والتى تتضمن معسكرات مؤقتة لتلك العمالة، كما قدمت افتراضات حول تخطيط وتكوين تلك المعسكرات وسكانها.

وسوف يستفيد الباحث من تلك الدراسة المختصرة فى التعرف بشكل وافى على طبيعة تلك المعسكرات المؤقتة والهدف منها وخاصة فى عصر الدولة الوسطى، وتحديد مواقع البناء والمشاريع التى شُيدت بجانبها تلك المعسكرات المؤقتة بشكل دقيق، وتحديد أنواع الأيدى العاملة التى تسكن تلك المعسكرات وطبيعة المهام المكلفين بها، ونظامها الإدارى والموظفين المكلفين بإدراتها، والتعرف أيضا على تخطيطها والمواد التى استخدمت فى تشييدها، وماهى العوامل التى تؤثر على بناء وحجم تلك المعسكرات وفترة إقامتها مثل: توقيت العمل فى المشاريع والفترة الزمنية لتلك المشاريع وطبيعتها سواء كانت مشاريع مركزية كبيرة أو مشاريع محلية

[1] DI TEODORO 2018.

صغيرة، لكن يجب أولا قبل البدء فى دراسة ما سبق ذكره، أن يتم تعريف المعسكرات المؤقتة للعمال والتفريق بينها وبين قرى ومستوطنات العمال والتى تتميز بالاستمرارية إلى حد ما.

١. تعريف المعسكرات المؤقتة للعمال والفرق بينها وبين مدن وقرى العمال الدائمة:

يمكن تعريف المعسكرات المؤقتة للعمال على النحو التالى: هى عبارة عن مساكن مؤقتة ذات تخطيط بسيط تفتقر للمرافق العامة والوحدات السكنية الدائمة، شُيِّدت من الطوب اللبن بجانب مواقع ومشاريع البناء التي خُصصت لعمال مؤقتين مستأجرين غير مهرة مكلفين بمهام دعم شاقة(عمال خدمات إجبارية) فى فترة زمنية قصيرة المدى[٢] وهذا التعريف المختصر يوضح مدى الاختلاف بين تلك المعسكرات المؤقتة وبين قرى ومستوطنات العمال الكبيرة التى تتميز إلى حد ما بالاستمرارية والمرافق العامة والوحدات السكنية الجيدة، وشُيدت بجانب مواقع المشاريع المركزية الكبيرة الحجم بعيدة المدى إلى حد ما، أى أن هذه المستوطنات كانت تستهدف مشاريع محددة وارتبط وجودها الزمني بطول مدة المشروع نفسه، وتوفر تلك القرى والمستوطنات أماكن إقامة للعمال المشاركين في الأنشطة المختلفة في المنطقة المحيطة وكان مكان العمل يقع خارج سور المستوطنة، مثل قرى ومستوطنات العمال (*Pr-Šn*[٣]) التي خُصصت للحرفيين والعمال الدائمين في عصر الدولة القديمة لبناء الأهرامات، والتى ظلت بعد اكتمال بنائها تُعرف باسم "مدن الأهرامات"، واستمرت تلك المدن حتى عصر الدولة الوسطى[٣].

أما فى عصر الدولة الحديثة فقد تطورت مستوطنة دائمة مماثلة في موقع المقابر الملكية في غرب طيبة، وهى قرية العمال فى دير المدينة **(لوحة١)**[٤] ذات الطابع الاستثنائى لمجتمعها والذى تطورت عاداته وتقاليده من عادات وتقاليد مختلفة من جميع القرى المعاصرة الأخرى، وقد استمرت هذه القرية حوالى ٣٢٠عاما من الأسرة التاسعة عشرة حتى الأسرة الحادية والعشرين، ولا يظهر تخطيطها تخطيطًا صارما لمساحات المنازل، حيث لوحظ أن الوحدات السكنية بها ليست متطابقة[٥]، كما تذكر النصوص مستوطنات عمالية مماثلة (منها مستوطنات نسائية) (*dmi ; grgt*) في المعابد[٦]، حيث ظهرت إحدى هذه المستوطنات في تل العمارنة والتى يرى بعض الباحثين أنها مستوطنة مؤقتة[٧]، ولكن هذا الرأى غير دقيق؛ نظرا لأن هذه المستوطنة استمرت لأكثر من ٢٠ عاما. وشُيدت شرق مدينة تل العمارنة فى المنطقة الصحراوية وسكانها

---

[2] DI TEODORO 2018: 162.

[3] HELCK 1975: 374-375.

خالف شتدلمان STADELMANN رأى هيلك HELCK حول نشأة مدن الأهرامات، وذكر أنها لم تنشأ مباشرةً من مستوطنات العمال المشيدة حول الأهرامات، حيث يبدو أنها شُيدت لاحقًا بجانب معابد الوادي مباشرةً،

STADELMANN 1984: 9-14; STADELMANN 1981: 67-77; HELCK 1957: 91-111; HELCK 1975: 375, (Note 1).

[4] ČERNY 2001; LESKO 1994; MEC DOWELL 1990; MEC DOWELL 1999: 9-10, FIG .2-3.

الدراسات الحديثة حول الأيدى العاملة وهوية العمال فى قرية ديرالمدينة،

THIJS 2025: 107-116; MOEZEL 2025: 75-108.

[5] DI TEODORO 2018: 93; LESKO 1994: 7; LEHNER 2010, 95.

[6] HELCK 1957: 374; *Urk* IV, 1556; 1649; P. Harris I, 30, 2, 47, 9; ERICHSEN 1933: 35-53.

[7] SAMUEL 1999: 121-144.

الحرفيون والعاملون فى بناء المقابر الملكية، ويلاحظ أن مساحات الوحدت السكنية بها متفاوتة بشكل كبير بين ٤٠ و١٢٠ مترًا مربعًا، كما بُنيت منازل خارج القرية، ربما لمواجهة النمو السكاني[٨]؛ ونظرًا لنقص الآبار داخل القرية أو في محيطها، كان يتم تُوفّير المياه لها من المدينة الرئيسية[٩]. أما فى العصر المتأخر فقد تطورت أماكن نوم العمال البدائية المؤقتة في مناطق المحاجر إلى مستوطنات دائمة، مثل منطقة جبل دخان في الصحراء الشرقية (غرب مدينة الغردقة)[١٠].



(لوحة١) منظر لمنازل العمال بقرية دير المدينة بغرب طيبة مع رسم لقطاع منزل نموذجى لأحد الحرفيين من قرية دير المدينة، من اليسار إلى اليمين يتضمن الرسم الغرفة الأمامية مع المذبح وغرفة المعيشة، وغرفة صغيرة و المطبخ مع قبو.
MEC DOWELL 1999: 10, FIG.3; MORFINI 1980:1.

[8] HELCK 1957: 374; DI TEODORO 2018 93 -99; MEC DOWELL 1999: 11-13; SHAW 2012: 321; POBLOME 1993: 29-34; KEMP 1987; KEMP 1987: 21–50.

[٩] عامر ٢٠١٩م: ٦٣-٦٤؛ KEMP 2013: 194; HECKER 1984: 154-164; BAILEY 2000: 104.

[10] HELCK 1957: 374; KRAUS *et Al*. 1976: 22, 108-205.

ويتضح من تخطيط بعض تلك المستوطنات العمالية أنها تتميز بالديموية والاستمرارية لفترة زمنية طويلة، ويظهر ذلك مثلا فى تخطيط قرية حيط الغراب التى استمرت إلى أكثر من ٢٠ عاما، والتى ترجع إلى عهد الأسرة الرابعة وتقع بهضبة الجيزة جنوب أبو الهول **(شكل١)** وكانت أماكن إقامة العمال فى تلك القرية عبارة عن أروقة من الغرف السكنية مشيدة من الطوب اللبن معزولة عن المبانى الإدارية الملكية بسور، و يتكون قلب كل رواق من قاعة طويلة يُفترض أنها استُخدمت كمبيت. ويُرجَّح أن هذه الوحدات صُمِّمت لاستيعاب مجموعة كبيرة من الأشخاص الذين حشدتهم الدولة لمشروع مُحدَّد[١١]. وقد افترض فى بداية الأمر أن هذه الأروقة كانت ثكنات عسكرية للجنود[١٢] لكن اتضح فيما بعد أن هذا المجمع من الأروقة كان مسكنًا للمجموعات العمال التي شاركت في بناء هرم منكاورع، قُدِّر عددهم ما بين ٨٠٠٠ و١٠٠٠٠ عامل كانوا يعيشون داخل هذا المجمع السكنى[١٣]، ويقع في الزاوية الشمالية الغربية للمجمع السكنى ما يُسمى بالمنحدر، وهو عبارة عن جدارين متوازيين يشكلان ممرًا ضيقًا بعرض ٢,٥م، ربما استُخدم هذا المنحدر لجلب الحيوانات[١٤] لإطعام بناة الهرم أو للتحكم في تحركات العمال من خلال نقاط أو بوابات حراسة[١٥].

وظهرت فى عصر الدولة الوسطى مستوطنات وقرى عمال تتميز بالاستمرارية لمدة طويلة طبقا لطبيعة المشروع وحجمة ومدته، من أهم تلك المستوطنات، "مستوطنة اللاهون" الذى يُظهر تخطيطها بوضوح أماكن إقامة العمال الشبيهة بالثكنات، والمساكن الفسيحة لكبار المسؤولين و المشرفين التى تتميز بالأثاث الجيد نوعا ما[١٦]، كما ظهرت فى عصر الدولة الوسطى وخاصة فى عهد الأسرة الثانية عشرة

---

[١١] مستوطنة حيط الغراب: اكتشفت بواسطة LEHNER وفريقه وهى عبارة عن مجمع سكنى يتكون من أروقة (مدينتين شرقية وغربية) تم الفصل بينه وبين المبانى الإدارية الملكية والتى تضم مخازن الحبوب ومبانى التخزين بواسطة سور، وتخطيط المجمع عبارة عن ثلاثة شوارع متقاطعة من الغرب إلى الشرق (الشارع الشمالى والشارع الرئيس والشارع الجنوبى)، ويتكون المجمع السكنى من أربعة مبان تُشبه الثكنات محاطه بمخابز ومصانع للجعة، ويبلغ طول كل وحدة أو رواق فى المبنى الثانى والثالث والرابع ٣٥م ، بينما يبلغ طول كل رواق فى المبنى الأول ٥٥م، ويبلغ مجموع الأروقة فى المبنيين الأول والرابع ١١ رواقا، أما مجموع الأروقة فى المبنى الثانى والثالث ٨ أروقة. LEHNER 2010: 85-101; LEHNER 2015: 397-522.

[12] LEHNER 2004: 11-13.

[13] LEHNER 2010: 91-94; REDDING 2013: 307-322.

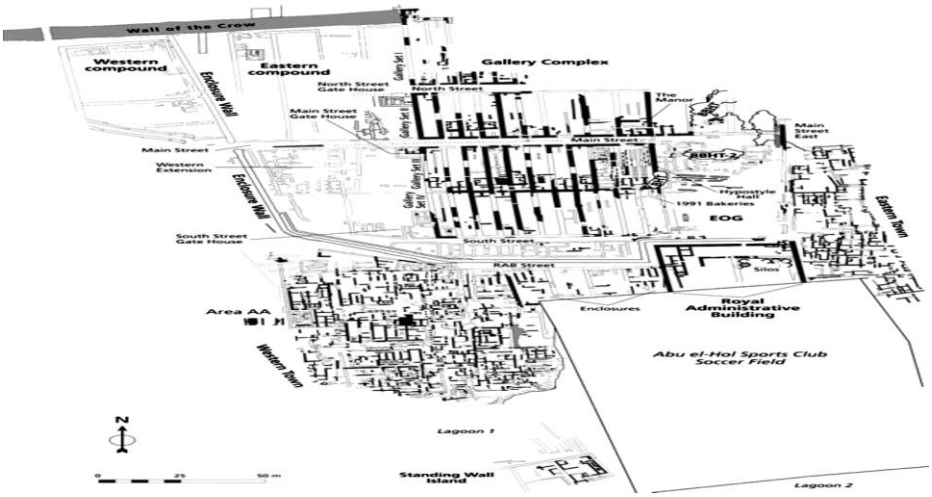
[١٤] تم التعرف الى النمط الغذائى و الوضع الاجتماعى والاقتصادى لسكان "قرية حيط الغراب" من خلال دراسة البقايا الحيوانية، التى تم العثور عليها فى مواقع سكانية مختلفة فى القرية، وقد درست تلك البقايا الحيوانية من قبل ريدنج REDDING الذى انضم إلى مشروع مارك لينر MARK LEHNER الخاص برسم خرائط لهضبة الجيزة (GPMP). وبدأ هذا المشروع عام ١٩٨٨م فى مسح موقع استيطان قرب أهرامات هضبة الجيزة، كان يسكنه عمال بناء الأهرامات، وتوصل ريدنج REDDING من خلال فحص البقايا الحيوانية إلى أن هذا الموقع هو موقع مؤن لإنتاج الغذاء حيث يتم من خلاله توفير اللحوم للسكان (العمال) الذين لم يكونوا مشاركين في إنتاج الغذاء،

REDDING 2024: 343-344; REDDING 2007: 171-178; REDDING 2007: 263-269; REDDING 2010: 65-75; REDDING 2011: 105–109; REDDING 2013: 307-322.

[15] LEHNER & TAVARES 2010: 171-216; DI TEODORO 2018: 94-99.

[١٦] تقع هذه المستوطنة الكبيرة متعامدة على بعد ١,٢كم من اللاهون بالفيوم، وشُيدت بالقرب من المجموعة الهرمية للملك سنوسرت الثانى وتنقسم المستوطنة إلى حيين، "الحى الغربى" وهو عبارة عن شريط ضيق من الوحدات السكانية يفصله عن

مستوطنات عمال مؤقتة ذات مدة قصيرة الأمد مرتبطة بمهام صغيرة قصيرة المدى، ومن أهم تلك المهام استخراج الأحجار من المحاجر، وتُعد مستوطنة" قصر الصاغة"[١٧] من تلك المستوطنات التى كان يسكنها عمالة موسمية تُستخدم فى نقل وتقطيع أحجار المحاجر، وتقع في الصحراء الغربية شمال بحيرة قارون بالفيوم، على هضبة مستوية عند سفح الجرف المؤدي إلى جبل قطراني. حيث تُشير قلة الأدلة الأثرية من أدوات الحرف اليدوية (مثل الزراعة والنسيج...)، وغياب مخازن الحبوب وعدم العثور على أحجار الرحى التى تُستخدم فى طحن الحبوب إلى أن مدة الاستيطان فى تلك المستوطنة كانت قصيرة الأمد[١٨].



(شكل١) رسم تخطيط لقرية العمال بحيط الغراب بالجيزة– عصر الدولة القديمة.
DI TEODORO 2018: 95, FIG.56.

الحى الشرقى جدار سميك يمتد من الشمال إلى الجنوب يضم الجزء الشمالى من الحى الشرقى صفين من المنازل الفخمة تمتد من الغرب إلى الشرق، ويضم كل صف عشرة منازل كبيرة فخمة مخصصة لرئيس المستوطنة وكبار الموظفين الإداريين، أما باقى المنازل فى المدينة فمرتبة فى كتل فى صفوف متوازية، يضم كل منها شريطين طويلين من الوحدات السكنية متلاصقة ظهرًا لظهر وجنبًا إلى جنب، وتتراوح مساحتها بين ٤٤ و١٧٠م. تقع أصغر مساكن المستوطنة بأكملها (٤٤م) في "الحي الشرقي"، أسفل قصرين مباشرةً وتشمل المنطقة الغربية مجموعة كبيرة أخرى من الوحدات السكنية صغيرة الحجم (تتراوح مساحتها بين ٥٨ و٧٧م)، حيث يقع منزلان كبيران تتجاوز مساحتهما ٢٠٠م. زُوِّدت المساكن الكبيرة المخصصة للأثرياء بمخازن حبوب، كمصدرٍ لمؤن المساكن الصغيرة، وتُشير البرديات المكتشفة فى تلك المستوطنة إلى موقعين رئيسين مرتبطين بحركة العمال: سخم سنوسرت و حتب سنوسرت. ومن المحتمل أن الوحدات السكنية فى الحى الغربى كانت مخصصة للكهنة وأسرهم المختصين بالخدمة اليومية فى المعابد.

PETRIE & BRUNTON 1923; QUIRKE 2005; DOYEN 2010: 81-101; DI TEODORO 2014: 64-80; DI TEODORO 2018: 11; HELCK 1957: 374.

17 GINTER *et Al*. 1980: 105-169; GINTER *et Al*. 1982: 60-63; GINTER *et Al*. 1984: 40, 33-102; ŚLIWA 1983: 80-113; ŚLIWA 1986: 167-179; HERBICH 2001: 181-184; DI TEODORO 2018: 100-123.

18 DI TEODORO 2018: 120-121.

كما تُشير البقايا الحيوانية وأنواعها التى عُثر عليها فى تلك المستوطنة إلى أن فترة الاستيطان فيها امتدت تقريبا من الخريف إلى الربيع (أى أن فترة الاستيطان كانت فى فصل الشتاء ويرجع ذلك للطبيعة الشاقة لمهام عمال المستوطنة، وهى استخراج وجر الأحجار من المحاجر)[١٩]. ويوضح موقع المستوطنة على حافة الصحراء وعدد سكانها الذى قدر بحوالى ١٢٠٠ نسمة[٢٠] فى المستوطنة الغربية وظيفة المستوطنة المرتبطة باستخراج الأحجار، كما تؤكدالأدلة الأثرية (مثل التماثيل والأدوات الحجرية التى يرجع معظمها لعصر الدولة الوسطى) ارتباط نشاط ووظيفة المستوطنة باستخراج الأحجار وخاصة البازلت، حيث عُثر على شظايا من الفخار فى الرصيف الذى يوجد فى نهاية الطريق الذى كان يربط محاجر البازلت بقصر الصاغة. وتُشير تلك الشظايا إلى استخدام الميناء أو الطريق خلال عصر الدولة الوسطى، وليس فقط خلال عصر الدولة القديمة[٢١].

كما ظهرت فى عصر الدولة الوسطى مستوطنات عمال ذات مدة طويلة الأمد، ولكن طبيعة وظيفتها ومهامها مختلفة، حيث ظهرت مستوطنات عمال استخدمت كمراكز للمؤن والإمدادات لمواقع الاستهلاك مثل: مستوطنة تل الضبعة[٢٢]، التى تقع شرق الدلتا على بُعد ٥٠٠م غرب قرية تل الضبعة الحديثة ويرتبط هذا الموقع بمدينة أفاريس عاصمة الهكسوس، ونظمت الوحدات السكانية فى تلك المستوطنة فى كتلتين على شكل خطوط، بحيث تكون تلك الوحدات متلاصقة جنبا إلى جنب على هيئة صفين، وكانت المنازل مربعة الشكل وتُغطى مساحة ٢٧م، وكانت منازل المرحلة الأولى من الاستيطان[٢٣] ذات تصميم واحد متماثل فى

---

[١٩] يتضمن موقع "قصر الصاغة" على موقعين لاستيطان العمال، المستوطنة الغربية والمستوطنة الشرقية والواقعين على مسافة ٣٠٠م. وتشير الأدلة الأثرية (خاصة الأدوات الحجرية مثل المثقاب، وأدوات الزينة والحلى) والتى يوجد فيها تناقض كبير فى أعدادها بين الموقعين، إلى وجود تباين وظيفى بين سكان المجتمعين، واختلاف فى مستوى المهارة بين عمال المجتمعين. ويتضح من تلك الأدلة أن المستوطنة الغربية كانت مبيتًا للعمال الذين كانوا دائموا التنقل من مكان العمل فى المحاجر إلى مكان المبيت والعكس، وكانوا يشاركون فى المراحل الأولى من العمل فى المحاجر وهى نقل وجر الأحجار، بينما كان عمال المستوطنة الشرقية قاطنين بها ويعملون بها، حيث كانوا يعملون فى المراحل الأخيرة من العمل فى المحاجر وهى استخراج المواد الخام من الأحجار وتقطيعها لتسهيل نقلها عن طريق النهر؛ لذلك كانوا يتنظرون الفيضان وارتفاع منسوب المياه في الفيوم. DI TEODORO 2018: 117.

[٢٠] يبدو أن هذا العدد لسكان المستوطنة الغربية بقصر الصاغة هو العدد المناسب للعمال لاستغلال المحاجر فى عصر الدولة الوسطى، وفقا للأدلة الأثرية فإن عدد العمال فى "محجر خفرع" بالنوبة فى عهد أمنمحات الثانى كان ١٠٠٠ عامل، ووفقا للأدلة النصية كان عددهم ١٣٠٠ عامل. DI TEODORO 2018: 115; BLOXAM & STOREMYR 2002: 23-36.

[21] ŚLIWA 1992: 177-191; ŚLIWA 1992: 515-528; ŚLIWA 1992: 19-38.

[22] CZERNY 1999; BIETAK 2010: 11-68; FORSTNER 2010: 103-123; MOELLER 2009: 193-209; DI TEODORO 2018: 123-132.

[٢٣] تظهر عمارة المساكن فى مستوطنة تل الضبعة ثلاث مراحل من الاستيطان فيها، أقدمها استمرت من سنتين إلى ثلاث سنوات، وتؤكد الأدلة الأثرية (كسر الفخار والأوانى الألباستر والجعارين) أن أول استيطان كان فى بداية الأسرة الثانية عشرة فى عهد أمنمحات الأول، ثم تعرضت المستوطنة للتهجير فى عهد سنوسرت الأول. ولم يتم تحديد مدة الاستيطان فى المرحلة الثانية، التى تم فيها إعادة بناء المنازل التى هجرت وبناء وحدات سكانية جديدة مضاف إليها غرف، أما فى المرحلة الثالثة

الشكل والحجم، وكل منزل مقسم من الداخل إلى تقسيم أربع غرف (ردهة، وغرفة صغيرة – يُفترض أنها المطبخ – في الأمام، وأخرى خلفية تضم غرفتين مختلفتين في الحجم) ويحيط بهذه الغرف بفناء، وتتضمن المستوطنة شوارع ضيقة مفصولة بخطوط الوحدات السكانية. ويتضمن الجزء المكتشف من موقع مستوطنة بتحديد ٣٤٢ منزلًا، ومبنى مربعًا كبيرًا معزولًا، يختلف حجمه وشكله اختلافًا كبيرًا عن المنازل الصغيرة في الزاوية الشمالية الشرقية من المستوطنة[٢٤].

وظهرت مستوطنات عمال استخدمت كمراكز صناعية (أى: ورش عمل للحرفيين المتخصصين فى إنتاج أنواع محددة المنتجات المحلية)، مثل مستوطنة أبو غالب التى تقع غرب الدلتا، ويرجع تاريخها إلى نهاية الأسرة الحادية عشرة، تضم المستوطنة منازل مستطيلة من الطوب اللبن مبنية وفقًا لنمط شبكي يحتوي كل منها على أفران ومخازن حبوب، وتشير الأدلة الأثرية (عدد قليل من الجعارين والأختام وطبعات الأختام وكمية هائلة من أدوات الصوان، وحوالي ٧٠٠٠ مثقاب، والعديد من حبات العقيق الأحمر، وقطعًا من العقيق الأحمر الخام) إلى أن منطقة أبو غالب التي كانت ورشة لتصنيع حبات العقيق الأحمر ومن المحتمل أنها كانت تضم وجود حي سكني للأثرياء[٢٥]، وتُعد أيضا المستوطنة التي اكتُشفت بجوار قرية عزبة رشدي الحديثة، في منطقة تل الضبعة من المستوطنات التى ترجع لعصر الدولة الوسطى واستخدمت كمركز صناعى، ويرجع تاريخيها وفقا للفخار الذى تم العثور عليه بتلك المستوطنة إلى بداية الأسرة الثانية عشرة، وتقع أسفل معبد لعبادة أمنمحات الأول الذي شيده سنوسرت الثالث، ويتضح من تخطيط المستوطنة أن المنطقة السكانية كانت محاطة بسور مربع، ونظمت تلك المنطقة وخططت بشوراع متعامدة ورتبت المنازل فى كتلتين متتاليتين فى صفوف متوازية تبلغ مساحة كل منزل ٦٠ مترًا مربعًا، وتقع المنطقة الاقتصادية الصناعية في الزاوية الشمالية الغربية للمستوطنة، وتؤكد الأدلة الأثرية (كمية كبيرة من الأدوات من الصوان) وأيضا تخطيط المنازل وعدم وجود حى لكبار القوم، مما يشير إلي أن المستوطنة كانت موقعًا صناعى أو ورشة عمل[٢٦].

٢. المعسكرات / المخيمات المؤقتة للعمال فى عصر الدولة القديمة:

ارتبطت معظم المعسكرات/ المخميات المؤقتة للعمال فى عصر الدولة القديمة بالمحاجر والمناجم،حيث كان استخراج الأحجار ونقلها من المحاجر إلى رصيف النقل من الأنشطة الرئيسة خلال عصر الدولة القديمة. وكان حجر البازلت من الأحجار التى استُغلت واستُخدمت على نطاق واسع فى

والأخيرة فتم تشيد منازل كبيرة مزودة بغرف للتخزين. وقد افترض بعض الباحثين أن مدة الاستيطان فى المرحلة الثانية والثالثة تتراوح من ٢٥ إلى ٣٠ سنة. بينما تشير الأدلة الآثرية (السيراميك) أن المجمع السكنى فى تلك المستوطنة ظل قيد الاستخدام لمدة تتراوح من ٥٠ إلى ١٠٠سنة.

CZERNY 1999: 132; MOELLER 2009: 207; FORSTNER 2010: 104-105; BIETAK 2010: 11-68.

24 DI TEODORO 2018: 123-124.

25 BAGH 2002: 29-61.

26 ADAM 1959: 207-226; CZERNY 2010: 69-80; DI TEODORO 2018: 133-135.

الأغراض المعمارية (خاصة فى أرضيات المعابد والطرق الصاعدة فى المجموعات الهرمية) فى عصر الدولة القديمة[٢٧]؛ لذلك يمكن القول: إن المعسكرات المؤقتة فى تلك الفترة التاريخية تمركزت بالقرب من مواقع المناجم والمحاجر، وسكانها عمال خدمات شاقة ومتخصصون فقط فى قطع الأحجار ونقلها، وكان معظم العمال من الذكور نظرا لطبيعة تلك المهمة الشاقة، وكانت الملاجئ الطبيعية تُستخدم فى بعض الأحيان فى عصر الدولة القديمة كمساكن مؤقتة لتلك العمالة. فنجد تلك الملاجئ الطبيعية (عبارة عن تلال صغيرة)[٢٨] فى محاجر النيس والحجر الجيرى والجبس فى منطقة أم صوان **(لوحة٢)**، ويقع محجر أم صوان على بُعد أكثر من ٢٠ كم غرب محاجر وداى الفرس، وأكثر من ٣٠ كم من منطقة قصر الصاغة التى تقع في الصحراء الغربية شمال بحيرة بركة قارون بالفيوم.



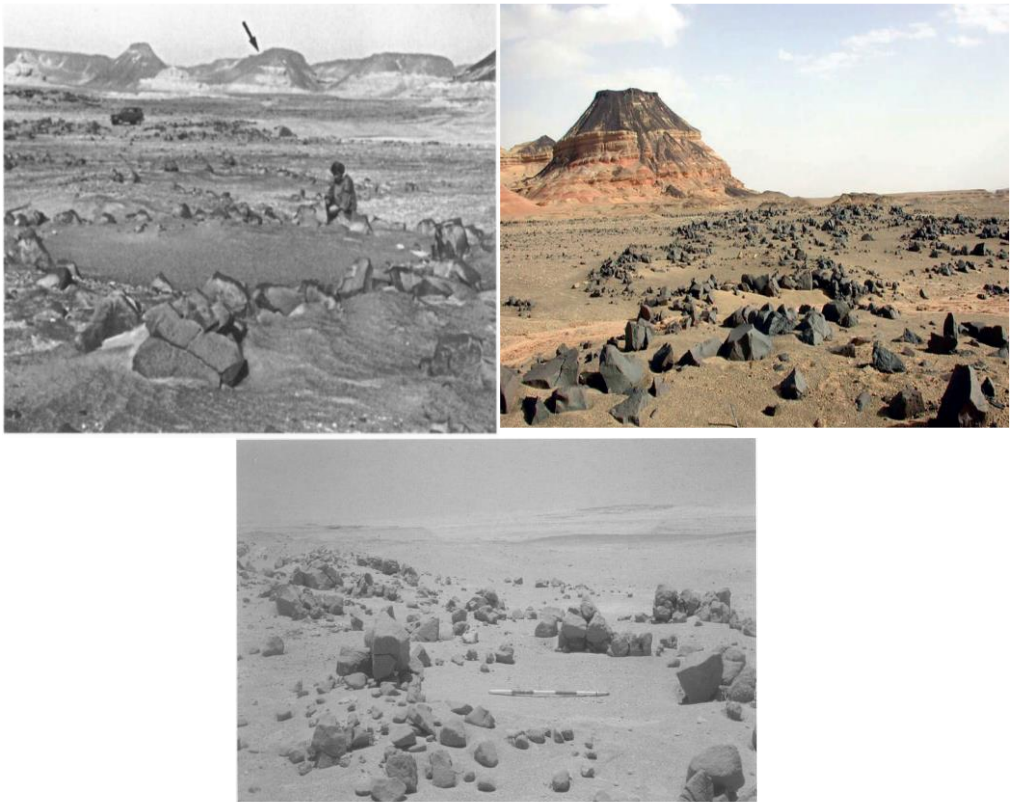
(لوحة٢) منظر للملاجئ الطبيعية (عبارة عن تلال صغيرة) والتى استخدمت كمساكن مؤقتة للعمال فى محاجر النيس والحجر الجيرى والجبس فى منطقة أم صوان – عصر الدولة القديمة.
HELDAL *et Al.* 2009: 62, FIG.18.

كما عُثر على معسكر مؤقت ومخيم من عصر الدولة القديمة فى محاجر البازلت بوادى الفرس الذى استغل بشكل كبير فى عهد الأسرتين الرابعة والخامسة، وقد وجد المعسكر المؤقت والمخيم المؤقت فى مواقع استراتيجية عند مدخل المحاجر، والمعسكر المؤقت عبارة عن ١٦٠ منخفضًا دائريًا يصل قطرها إلى ٧م

[27] DI TEODORO 2018: 102-137.

[٢٨]عثر فى محجر أم صوان على ثلاث ورش لإنتاج الأوانى، كما احتوت التلال على بقايا جبسية ناتجة عن أعمال الحجر والأدوات والفخار، كما وجد بالقرب من الورش مأوى أو أكواخ دائرية الشكل استخدمت كمحاجر لكسر وصحن الحجارة، ويبدو أن عمال هذا المحجر جاءوا من وادى النيل حيث استخدموا الطريق الذى يبدأ من دهشور باتجاه أم الصوان. كما اكتشف طريق أخر يربط وادى النيل بمحاجر وادى الفرس، وقد استخدمت تلك المحاجر بشكل كبير وعلى نطاق واسع فى عصر الدولة القديمة وخاصة فى عهد الأسرتين الثالثة والرابعة، والذى يؤكد ذلك تاريخ الفخار المكتشف فى التلال والأكواخ.
HELDAL *et Al.* 2009: 51-66; CATON THOMPSON & GARDNER 1934: 120-122; BLOXAM 2002: 23-36; SHAW 2010: 293-312.

(لوحة٣)[٢٩]، وقد اختلفت آراء الباحثين حول وظيفة هذا المعسكر فى ذلك الوقت، هل كان معسكرًا مؤقتًا لإقامة عمال المحاجر؟ أم كان ساحة لتخزين كتل الأحجار المستخرجة من المحاجر؟[٣٠]ويبدو أن قلة الأستيطان البشرى فى ذلك المعسكر تشير إلى أنه كان يستخدم كساحة للتخزين[٣١]. وكان إقامة العمال فى المخيم المؤقت الذى يقع عند مدخل وادى الفرس على بُعد حوالى ٥٠٠م جنوب غرب معسكر تخزين الأحجار و٣٠م من الضفة الجنوبية لوادى غراب، ويتكون المخيم من مجموعة من الهياكل الدائرية والبيضاوية ذات مستوى واحد أو طابق واحد من كتل بازلتية صغيرة، تمتد لمساحة طولها ٦٠م وعرضها ٣٦م ، وقد تم مسح ستة هياكل دائرية تتراوح أقطارها بين ٣ إلى ٨ م **(شكل٢)**.

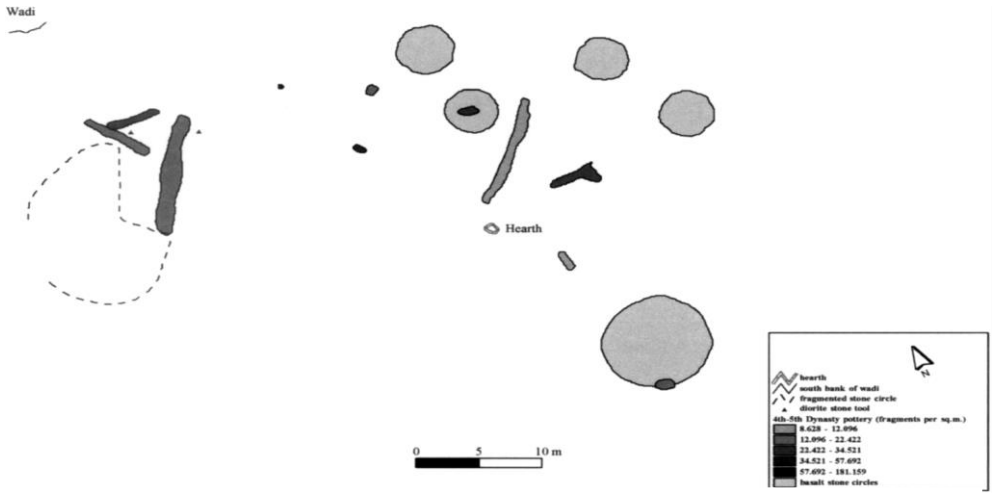


(لوحة٣) مناظر للمعسكر بمحاجر البازلت بوادى الفرس من عهد الأسرتين الرابعة والخامسة (يقع عند مدخل المحاجر)، منظر لهيكل دائرى بازلتى ومنظر للطريق المرصوف بالمحاجر.
BLOXAM & STOREMYR 2002: PL. V, 1; VI, 1-2 HARRELL & BOWN 1995: 77, FIG.10.

ويرجع تاريخها إلى عصر الدولة القديمة؛ وذلك طبقا لشظايا الفخار الناتجة من أوانى التخزين والطهى المكتشف فيها. ويشير بعد المخيم عن معسكر تخزين الأحجار، والأدلة الأثرية المكتشفة فى هذا المخيم المؤقت كرواسب الحجر الجيرى والعديد من المطارق/ المدقات (مثل مدقتين من الديوريت) وموقد وكميات وفيرة من الفحم، إلا أن هذا المخيم كان منطقة سكنية صغيرة مؤقتة ذات موقع استراتيجى (عند المدخل) مُحصنة بنقاط مراقبة متجه شمالاً إلى المحجر وجنوباً حيث يتجه الطريق نحو قصر الصاغة، كما أن عمال

29 BLOXAM 2002: 31-32.
30 HARRELL 1995: 78.
31 BLOXAM 2002: 32; STOREMYR 2003: 9.

ذلك المخيم المؤقت هم الذين شيدوا الطريق الممهد، والذى ينتهى برصيف ويربط بين محاجر وادى الفرس ومنطقة قصر الصاغة[٣٢].



(شكل٢) رسم تخطيطى للمعسكر المؤقت للعمال بمحاجر البازلت بوادى الفرس (هياكل دائرية)
BLOXAM & STOREMYR 2002: 33, FIG.3.

٣. مواقع المعسكرات المؤقتة للعمال فى عصر الدولة الوسطى:

حددت وافترضت ميكول دي ديودورو MICÒL DI TEODORO المواقع التالية: هواره، وثنى، وقفط لوجود معسكرات مؤقتة ترجع إلى عصر الدولة الوسطى، وقد ارتبطت تلك المعسكرات المؤقتة أيضا فى عصر الدولة الوسطى بأعمال البناء،ومن أهم تلك الأعمال نقل وجر الأحجار، وكانت تضم تلك المعسكرات المؤقته عمالة موسمية خدمية تقوم بأعمال النقل والجر لفترة قصيرة المدى، كما ويبدو أن تلك المعسكرات المؤقتة للعمالة الخدمية ارتبط وجودها بمعسكرات العمالة المحترفة والمهرة، حيث كان الهدف الرئيس لها هو تقديم الدعم الكامل لمعسكرات العمالة المحترفة لفترة زمنية محددة غالبا ما تكون قصيرة المدى، ويتمثل هذا الدعم فى الغالب فى مهمة محددة وهى نقل وجر الأحجار.

ويبدو أن نظام تواجد معسكرات مؤقتة لعمال الخدمات لتقديم الدعم كان مماثلًا لنظام تواجد مستوطنات ثانوية[٣٣] للعمالة الخدمية لتقديم الدعم للمستوطنات الرئيسة التى يسكنها الحرفيون والفنيون والكهنة

---

32 BLOXAM 2002: 33-34.

٣٣ ظهرت المستوطنات الثانوية لعمال الخدمات والمخصصة لدعم المستوطنات الرئيسة منذ عصر الدولة القديمة واستمر ظهورها حتى عصر الدولة الحديثة، ويتضح من تخطيطها المعمارى الذى يشبه الثكنات العسكرية أنها كانت معزولة عن المستوطنات الرئيسة بأسوار، ويبدو أن هذا العزل كان وسيلة لفصلهم اجتماعيا وتحديدهم كمجتمع عمالى مخصص لمهام ولمشاريع محددة، وأيضا لتسهيل عملية تنظيمهم وخضوعهم للإشراف والمراقبة، ويُشبه نظام المستوطنات الثانوية للعمال غير المهرة نظام العزبة فى القرن التاسع عشر الميلادى (من المحتمل أن مفهوم ومسمى العزلة مشتق من معنى ومسمى العزبة). الذى وصفه بأنه عبارة عن معسكرات مؤقتة معزولة أو تجمع سكنى محدود لعمالة موسمية يعملون خاصة فى الأراضى

والموظفون الإداريون (هذا النظام يوجد مثلا في مستوطنة حيط الغراب من الدولة القديمة ومستوطنة تل الضبعة ومستوطنة قصر الصاغة من عصر الدولة الوسطى ومستوطنة تل العمارنة من الدولة الحديثة). ويختلف هنا دعم تلك المستوطنات الثانوية، حيث أنه مرتبط بأعمال وخدمات دعم لوجستية (مثل إنتاج الملابس والأدوات، وتجهيز المواد الغذائية الخام....) للمستوطنات الرئيسة، ومن المحتمل أن المقر الرئيس لإدارة السجون *Ḫntr wr* كان له دور مماثل للمستوطنات الدعم الثانوية، حيث كان من أهم وظائفه تقديم الدعم من عمالة وسلع للمستوطنات الرئيسة ولكن فى حالات محدودة وخاصة فى بداية عهد الأسرة الثانية عشرة، وهذا يشير إلى وجود نظام مستوطنتين متقاربتين مرتبطتين ببعضهما البعض، ولكل منهما أدوار مختلفة ويسكنهما سكان بدرجات متفاوتة من المهارة، وقد ظهر هذا النظام فى عصر الدولة القديمة واستمر حتى عصر الدولة الحديثة[٣٤].

١,٣. المعسكر المؤقت فى هواره:

تقع هواره *Ḥt W῾rt* على بُعد ٩ كم جنوب شرق الفيوم[٣٥]، وتضم المجموعة الهرمية للملك أمنمحات الثالث[٣٦](عنخ – أمنمحات الحى إلى الأبد) التى تقع شمال غرب مستوطنة اللاهون، أى يتضمن "موقع هواره" مشروعًا مركزيًّا كبير الحجم طويل المدى؛ لذلك فإن السؤال الذى يطرح نفسه: كيف يتضمن هذا الموقع معسكرًا مؤقتًا لعمال الخدمات الشاقة؟ ويجيب عن هذا السؤال هو نص مدون فى إحدى قطع برديات اللاهون رقم UC 32182، حيث يبدأ النص بذكر الموظفين الإداريين المسؤولين عن القوى العاملة والإشراف عليها وتنظيم عملها وإحصائها (*Ḫrp* المدير، *sš* الكاتب، *Tsw* الريس/ قائد المجموعة)، ثم يُشير النص إلى قائمة مهشرة وغير واضحة بأسماء عمال *Mnyw* وهم عمال خدمات متخصصين فى نقل وجر الأحجار *itḥw inrw* قاموا بهذه المهمة فى هواره وبالتحديد فى المعبد الجنائزى للمجموعة الهرمية للملك أمنمحات، وقد استغرقت هذه المهمة شهرين (فترة زمنية قصيرة المدى)، من الشهر الثاني إلى الشهر الثالث من شهر برت (الشتاء)، أى فى موسم الخروج أو البذر[٣٧]:

" قائمة بأسماء عمال *Mnyw* أُعطيت كما هو محدد لحتب سنوسرت ..... للعمل في عنخ أمنمحات، الحى إلى الأبد (مسمى المجموعة الهرمية للملك أمنمحات فى هواره)، الذى سيحيى لأبد الأبدين".[٣٨]

وقد ورد فى هذا النص الذى يرجع تاريخيه للعام ٤٣ من عهد أمنمحات الثالث اسم المدير"خيتى" كمسؤول عن تلك المجموعة من القوى العاملة،حيث كان يحمل لقب *Ḫrp* "مدير الأيدى العاملة فى المحاجر ومواقع البناء". وقد ورد اسم هذا الموظف الإدارى بنفس اللقب الوظيفى ومكلف بنفس المهمة وهى الاشراف

الزراعية بعيدًا عن قراهم ويسكنون فى منازل طينية متمركزة حول منزل مالك الأراضى والعقارات، وكانوا يخضعون للرقابة من قبل مشرف يُعرف باسم ناظر العزبة. DI TEODORO 2018: 168.

34 DI TEODORO 2018: 168-169.

35 HABACHI 2021: 176-181.

36 BLOM-BÖER 2010: 25-38; UYTTERHOEVEN & BLOM-BÖER 2002: 111-120; GRAJETZKI 2005: 48-55.

37 DI TEODORO 2014: 76; DI TEODORO 2018: 56.

38 COLLIER 2006: 48-49.

على مجموعة من العمال *Mnyw* المتخصصين فى نقل وجر الأحجار فى نص مدون على قطعة من برديات اللاهون رقم UC 32168 ترجع للعام ٤٥ من عهد امنمحات الثالث، و يُشير العنوان فى النص إلى أن قائمة الأسماء التى جُمعت داخل مكتب مقاطعة حتب سنوسرت؛ لذلك فمن المُحتمل أن يكون المديران هما نفس الشخص(خيتى) الذي شغل منصب مدير الأيدى العاملة لمدة عامين على الأقل، ويلاحظ أن المهمة التى كلف بها ختيى مع عمال *Mnyw* (عمال جر ونقل الأحجار) فى نص UC 32168 كانت محددة بفترة زمنية قصيرة المدى تقدر بشهرين أيضا، ولكن لم يذكر النص مكان المهمة[٣٩]: "قائمة عمال *Mnyw* ناقلى الأحجار الذين يعملون فى الأقسام الإدارية من الشهر الرابع من فصل آخت (الفيضان) والشهر الأول من فصل برت (الشتاء)، وقائمة بأسماء عمال *Mnyw* كما هو محدد للأقسام الإدارية من الشهرالرابع من فصل آخت (الفيضان) والشهر الأول من فصل برت (الشتاء)"[٤٠] (أى فى موسم البذر أو البرت أى الخروج للنبات من الأرض)".

ونستنتج من قوائم أسماء العمال المدونة فى تلك البرديات (UC 32182) ;UC 32168، ويبدو انها تقارير إدارية عن نشاط العمل واحتياجاته فى موقع البناء، كما أن مجموعة من عمال *Mnyw* ناقلى الأحجار قد تجمعت في بلدة "حتب–سنوسرت" تحت إشراف نفس المدير"خيتى"، تمهيدا لإرسالهم إلى موقع بناء فى هواره لإنجاز مهمة تستغرق شهرين. وقد يُشير إلي وجود نفس "المدير" خيتي، ونفس مدة المهمة التي تعادل شهرين متتاليين، ونفس توقيت المهمة (موسم الحصاد)، ونفس مضمون المهمة، إلا أن مجموعة عمال ناقلى الأحجار المسجلين في قطعة البردى رقم UC 32168 كانوا يعملون في نفس مشروع البناء في هواره وبالتحديد فى المعبد الجنائزى للمجموعة الهرمية للملك أمنمحات الثالث، والسؤال الذى يطرح نفسه هنا، أين يقيم هؤلاء العمال (ناقلوا الأحجار) طوال الفترة القصيرة للمهمة و التى تقدر بشهرين؟ والإجابة البديهية على هذا السؤال أنهم كانوا يقيمون فى بلدة حتب سنوسرت[٤١] باللاهون وهو موقع تجمعهم، لكن طول المسافة بين هواره (موقع المهمة) واللاهون والتى تقدر بحوالى١٠كم، تجعلنا نرفض تلك الإجابة، إذ ليس من المعقول أن يقوم هؤلاء العمال كل يوم بالذهاب والعودة من وإلى اللاهون للإقامة لمسافة تقدر ١٠كم طوال مدة المهمة والتى تقدر بشهرين؛ لذلك يفترض أن هؤلاء كانوا يقيمون طوال فترة المهمة القصيرة فى موقع البناء(هواره) فى معسكر مؤقت بسيط من حيث البناء والمرافق العامة، والذى يُشير إلى ذلك الوضع البسيط والمعدوم لهؤلاء

---

39 DI TEODORO 2014: 76; DI TEODORO 2018: 55.

40 COLLIER 2006: 56-57.

٤١ تكشف برديات اللاهون عن آليه عملية تنظيم العمالة المؤقتة على المستوى الإقليمى. ومن المحتمل أن معظم المهام التى كُلِّف بها هؤلاء العمال كانت أنشطة نُفذت من خلال مدينة حتب سنوسرت وتحت إدارة عمدتها، ويبدو أن العمل فى مجموعة أمنمحات الثالث الجنائزية فى هواره كان المشروع الملكى المركزى الوحيد الذى أدارته المدينة، حيث إن جزءًا من العمل في هوارة نظم وخرج من حتب سنوسرت وخاصة الأعمال والأنشطة المرتبطة بالبناء ونقل وجر الأحجار التى تُعد من أهم الأنشطة ولهذا السبب جُنِّد لها السكان المحليون. حيث تكشف برديات اللاهون أن معظم العمالة المؤقتة وظفت فى أنشطة البناء ونقل وجر الأحجار. GRAJETZKI 2006: 116.

العمال الذين يكلفون دائما بمهام شاقة (جر ونقل الأحجار)؛ لذلك يمكن القول: أن هذا المعسكر المؤقت الذى شُيّد فى موقع البناء كان يتكون من مساكن موحدة من حيث المساحة مع تنظيم بسيط للمساحات الداخلية بهدف تلبية الاحتياجات الأساسية من (النوم والطعام).

كما يتضح من النصوص السابقة أن هؤلاء العمال خلال فترة المهمة كانوا يخضعون للإشراف من قبل موظف إدارى(المدير *Ḥrp*) ومن البديهى أن يكون مع هذا الموظف طقم إدارى ومراقب يُشرف وينظم ويراقب هؤلاء العمال؛ لذلك فمن المحتمل وجود مبنى مختلف من حيث البناء والتخطيط والمرافق العامة يتناسب مع مكانة وضع هذا الموظف الإدارى والطقم الإدارى المعاون له، ومن المحتمل أن تكون تلك الإقامة فى موقع مختلف، كما تشير الطبيعة الشاقة لمهمة هؤلاء العمال الذكور (نقل وجر الأحجار) وهى فى الأساس مهمة خدمية، إلى وجود معسكر مؤقت آخر يضم حرفيين مهرة متخصصين، حيث يقوم هؤلاء العمال بدعم الحرفيين المهرة عن طريق جر ونقل الأحجار إليهم، لذلك يمكن القول: إن المعسكر المؤقت فى هواره والذى سكنه عمال ناقلى الأحجار هو فى الأساس معكسر دعم مرتبط وجوده بمعسكر مؤقت آخر يضم الحرفيين المهرة[٤٢].

٢,٣. المعسكرات المؤقتة فى قفط:

تُعد مدينة قفط المركز الدينى والتجارى الرئيس فى مصر العليا؛ نظرا لموقعها الجغرافى المتميز، حيث تقع على رأس مفترق الطرق التى تربط بين وادى النيل وأقصر وأسهل الطرق الصحراوية المؤدية إلى البحر الأحمر[٤٣] ومناطق التعدين بالصحراء الشرقية، والتى كانت تُستخدم سواء لقطع الأحجار أو الوصول إلى موانى البحر الأحمر، وتقع مدينة قفط على الضفة الشرقية لنهر النيل على بُعد حوالي ٤٠ كم شمال الأقصر، عند مصب وادي قنا ووادي الحمامات[٤٤]، وبفضل موقعها الجغرافى هذا ومواردها الزارعية تمتعت المدينة بمكانة اقتصادية رائدة لأكثر من ٤٠٠٠ عام[٤٥]. فضلا عن أن مدينة قفط كانت تضم ترسانة لصنع السفن التى استخدمها المصريون القدماء للنشاط التجارى والتعدينى فى ساحل ومناطق البحر الأحمر طوال عصر الدولة الوسطى[٤٦]، لذلك كان من البديهى أن تضم هذه المدينة العديد من مشاريع البناء. وقد وثقت برديات ريزنز REISNER تلك المشاريع التى ترجع إلى بداية الأسرة الثانية عشرة[٤٧].

وتُقدّم هذه البرديات قوائم وأنشطة يومية قام بها عمال الخدمات الشاقة (*Ḥsbw; Mnyw*) والعمال المتخصصون المهرة، وتوضح تلك البرديات أن تلك العمالة كانوا يعملون فى نوبات عمل ويتم تقسيمهم إلى مجموعات، وكانت تلك العمالة يتم الاشراف عليها ومراقبة أعمالهم وتحركاتهم (مثل حصرهم للوقوف على

---

42 DI TEODORO 2018: 163.

43 See. PANTALACCI 2024: 401-415.

44 PANTALACCI 2012: 1-3.

45 See. FISCHER 1980: 737-740; GABOLDE 2002: 137-145.

٤٦ سيد ١٩٧٨م: ٦٩؛ SAYED 1977: 138-178.

47 SIMPSON 1963; IDEM 1969.

حضورهم وغيابهم)، وكانوا يتقاضون أجورهم على أساس أيام العمل[٤٨]، حيث يلاحظ فى بعض نصوص برديات REISNER أن هؤلاء العمال كانوا يعملون لفترة قصيرة المدى تتروح من شهرين إلى أربعة أشهر متتالية فى أعمال خدمية شاقة لا تتطلب أي تدريب أومهارة، حيث فنجد مثلا حساب عدد أيام العمل التي قضاها عمال الخدمات الشاقة *Mnyw ; Ḥsbw* بمهمة محددة في مشروع غير محدد فى قفط، وحساب حصص الخبز المعنية لهم فى القسم A فى بردية REISNER I. ويمكن القول: إن هذا القسم عبارة عن دفتر يومية أو سجل يومى للأنشطة اليومية لهؤلاء العمال الذين لا يختلف عددهم بشكل كبير طوال أيام العمل (من ٢٢ إلى ٣٨ عاملًا)، التى بلغ عددها ١٢٢ يوما متتالية طوال السنة (أربعة أشهر)، وجاء عنوان هذا القسم كالتالى: "عدد عمال *ḥsbw* الذين فى قفط، ويتكونون من عمال mnyw". أما القسم B من نفس البردية فهو عبارة عن سجل لعدد الأيام التي حضر فيها كل عامل، حيث يتضمن قائمة بأسماء العمال الذين قاموا بالعمل مع توضيح الأيام التي حضروا فيها أو غابوا، ويحمل كل إدخال اسم العامل واسم والده، وجاء عنوان القسم كالتالى: " قائمة بأسماء عمال *Mnyw* الذين فى قفط" [٤٩].

ويلاحظ من سجلات هذا القسم والأقسام الأخرى من نفس البردية (D, F, O, P) أن المهام والأنشطة الخدمية التى كانت يكلف بها هؤلاء العمال كانت عبارة عن مهام خدمية شاقة لفترة زمنية قصيرة المدى وفى مواسم محددة، ولم تكن هذه المهام الخدمية قاصرة فقط على أعمال نقل وجر الأحجار التى كانت تتم فى أغلب الأحيان فى موسم الفيضان، بل على أعمال وأنشطة خدمية أخرى شاقة لم تتطلب مهارة أوتدريب مثل فك الطوب وأعمال النظافة وإزالة المياه من الحقول وجمع الطين لصناعة الطوب، وأيضا أعمال شاقة مثل نقل خشب الجميز والقش وبناء المنحدرات، فضلا عن الاستعانة بهم فى فترة البذر والحصاد فى الأراضى الزراعية (بالتحديد فى الشهر الثانى من فصل شمو يوافق من سبتمر إلى أكتوبر) ولكن أيضا فى المهام الشاقة التى لاتتطلب مهارة أو صنعة مثل إصلاح وحفر القنوات وجمع القش بعد التذرية لصناعة الطوب الطينى (هذه الأعمال كان يتم تنفيذها فى نهاية موسم الحصاد) ووضع أحجار الحدود لتحديد الملكية الزراعية.

ونظرا لكون هؤلاء العمال كانوا فى الأساس عمال خدمات شاقة وليس لديهم مهارة؛ لذا كان يُفضل توظيفهم في مشاريع البناء بدلًا من الزراعة، وهذا يُشير إلى أن مصطلح "ناقلي الحجارة"، الذى كان يسبق أو يتبع دائما الإسمين اللذين يُعبران عن هؤلاء العمال، ليس فقط متعلق بأنشطة البناء والمحاجر، بل أيضًا متعلق بالمهام الخدمية الشاقة بشكل عام والتي تتطلب جر مواد مثل القش والطين[٥٠]، وهذه الأنشطة والمهام الخدمية الشاقة تتم لدعم أطقم الحرفيين والفنيين المهرة.

48 EZZAMEL 2004: 497-537; KADISH 1996: 439-449.

49 MORFINI 1980: 58-59; SIMPSON 1963: 24-29.

50 DI TEODORO 2014: 76-77; DI TEODORO 2018: 52-58.

ويتضح من تلك الأدلة النصية السابقة (P. REISNER I) التى تسجل الأعمال والمهام الشاقة الخدمية، التى يقوم بها عمال الخدمات الشاقة لدعم الحرفيين المهرة فى مواقع مشاريع البناء أو فى مواقع مشاريع أخرى فى مدينة قفط، أن تلك الأعمال والمهام كانت تتم فى فترة زمنية قصيرة المدى تتراوح من شهرين إلى أربعة شهور وفى مواسم محددة؛ لذلك يمكن القول: إن تلك العمالة الخدمية المؤقتة/الموسمية، كانت تقيم فى معسكرات مؤقتة يتم بناؤها بجانب مواقع تلك المشاريع سواء كانت مشاريع بناء أو مشاريع أخرى محلية أو مركزية. وأن تلك المعسكرات المؤقتة لعمال الخدمات الشاقة مرتبط وجودها أيضا بوجود معسكرات مؤقتة للحرفيين المهرة، حيث تعبر تلك المعسكرات عن معسكرات دعم لها عن طريق الخدمات الشاقة التى تقوم بها.

كما يمكن القول: إن هذه المعسكرات المؤقتة لعمال الخدمات الشاقة كانت تنتهى وتختفى بانتهاء المهمة، وكانت تتكون من مساكن موحدة من حيث المساحة مع تنظيم بسيط للمساحات الداخلية بهدف تلبية الاحتياجات الأساسية، وأهم تلك الاحتياجات الأساسية لهؤلاء العمال النوم والطعام، حيث يتضح من الأعمال والمهام الخدمية الشاقة المكلفين بها مدى مستوى معيشتهم البسيط المعدوم، كما يتضح من تلك الأدلة النصية أيضا أن هؤلاء العمال يخضعون للإشراف والمراقبة من قبل موظفين إداريين (*Ḥrp* المدير، *sš* الكاتب، *Ṯsw* الريس/ قائد المجموعة)؛ لذلك فمن المحتمل أن تلك المعسكرات المؤقتة كانت تضم مبانٍ مختلفة من حيث البناء والتخطيط والمرافق العامة بحيث تتناسب مع مكانة وضع هؤلاء الموظفين الإداريين، لكن من المرجح أن تكون تلك المبانى المخصصة للإقامة المنتظمة المؤقته للطاقم الإدارى فى موقع آخر مختلف عن موقع المعسكر المؤقت لعمال الخدمات الإجبارية.

٣,٣ المعسكرات المؤقتة فى ثنى:

اختفت مدينة ثنى عاصمة الإقليم الثامن من أقاليم مصر العليا، الذى يقع فى المنطقة التى تمتد على ضفتي النيل من جبل الطارق (شرق النيل) جنوبًا إلى مدينة المنشاه (غرب النيل) شمالًا[٥١]. ولم يعد هناك أى أثر أو دليل يُشير إلى موقعها. وقد اختلف الباحثون حول تحديد موقعها بين الأماكن التالية: جرجا، البربا، الطينة، نجع الدير، نجع المشايخ. حيث يرى البعض مثلا أن مدينة ثنى تقع في المنطقة الممتدة من الضفة الغربية لنهر النيل بالقرب من جرجا إلى بداية الصحراء الغربية (حوالي١٤كم)، ومن شمال أبيدوس إلى الرقاقة (حوالي١٥كم)[٥٢]، بينما رفض البعض الآخر أن يكون موقع مدينة ثنى بالقرب من جرجا أو فى جرجا، وأنها تقع أقصى الغرب من موقع البربا[٥٣].

على أية حال، تُعد مدينة ثنى من أهم المدن المصرية القديمة التى لعبت دورا سياسيا ودينيا واقتصاديا فى التاريخ المصرى القديم منذ أقدم العصور التاريخية وحتى العصر البطلمى؛ لذلك كان من الطبيعى أن

51 BROVARSKI 2018; BROVARSKI 1989: 62-63.
52 OTHMAN 2023: 60-86.
53 BROVARSKI 1986: 475.

تضم العديد من مشاريع البناء وخاصة بناء المعابد نظرا لمكانتها الدينية و مشاريع خاصة بالأراضى الزراعية ومشاريع خاصة بناء السفن[٥٤]، حيث تُوثَّق "برديات ريزنر REISNER" وخاصة الأولى والثالثة مشاريع العمل التى تمت لبناء معبد فى محيط مدينة ثنى أو قفط أو فى المنطقة التى تقع بين المدينتين.ويشير موقع العثورعلى تلك البرديات، وتكرار أسماء العمال والأشخاص مع اسم "إين حرت –أنوريس[٥٥]" معبود ثنى الرئيس، والأسماء التي تتضمن اسم ثني، إلا أن هؤلاء العمال قد قدموا من مدينة ثني التى كانت مركزًا وقاعدة لأعمالهم ومهامهم[٥٦].

فتتعلق بردية "ريزنر الثالثة Reisner III" التى ترجع إلى عهد الملك أمنمحات الأول ومن المحتمل أنها ترجع إلى عهد خليفته سنوسرت الأول، بتنظيم مشروع عمل لبناء معبد أو مقصورة. وتحتوى تلك البردية على عدة أقسام، حيث نجد الأقسام A; B; C ; D عبارة عن سجلات أو دفاتر يومية عبارة عن ملخصات يومية لأعداد العمال المستخدمين والمكلفين بمهام وعمليات محددة بعناوين، وتتضمن إدخالات يومية عبارة عن حسابات يومية يتم قيدها بالسنة والشهر واليوم. فيقدم لنا مثلا القسم B من البردية حساب يومي لمدة ١٧٧ يوما، هذا الحساب يحتوى على عنوان يُشير إلى تاريخ محدد بالسنة والشهر واليوم وموضوع الحساب أو الإحصاء هو "*عدد عمال mnyw* الذين فى ثنى .....". ويبدو أن هؤلاء العمال كانوا يعملون فى أراضى/ حقول الحرث *Ḥbsw*[٥٧] للوكيل "آى ابن أنى حورحتب" (الوكيل والمشرف على الأملاك وكان المسؤول الإدارى المحلي عن إدارة الأملاك والمهتم بالمنتجات الزراعية)[٥٨].

حيث أُرسلت المجموعة الأولى من عمال *mnyw* إلى تلك الحقول في السنة ٢٢ من حكم سنوسرت الأول من أكتوبر إلى نوفمبر، بينما جُنّدت المجموعة الثانية من تلك العمالة بعد عام واحد، من ديسمبر إلى مارس، وتتوافق هذه الأوقات تمامًا مع موسم البذر بأكمله وبداية موسم الحصاد، مما قد يُشير إلى انخراطهم

---

54 SIMPSON 1965: 24.

55 MATHIEU 2023; 157-218; SHAIKH AL ARAB 2015: 249-262; LEITZ 2002, 378 -379; SCHENEKEL 1982: 573-574.

56 BROVARSKI 1986: 478; SIMPSON 1963: 63; 31-38 (note 4); SIMPSON 1969: 31.

٥٧ كان يعمل فى تلك الأراضى المحكوم عليهم بعقوبات أو الذين يؤدون الخدمة الإجبارية، ويبدو أن هيئة الـ *ḥbsw* كانت قصيرة الأمد، إذ لم يشير إليها إلا فى عصر الدولة الوسطى، والأسرة الثامنة عشرة،

HAYES 1955: 27- 29; MENU 1971: 559-590.

٥٨ ذكر أيضا اطقم عمال *mnyw* الذين تكليفهم بالعمل في أراضي *ḥbsw* التى تحت إشراف الوكيل آى ابن أن حورحتب فى القسم C من بردية REISNER I. حيث يحتوى هذا القسم على قائمة بـ ١٣٤ رجلاً و ١٥ قائدًا أو رئيسًا، مرتبة في ١٦ طاقمًا أو مجموعة، و يُعد هذا القسم من الأقسام المهمة والمميزة؛ نظرا لأنه يعكس نظام تقسيم وتخطيط قوائم أسماء العمال، كما يوضح أيضا الطريقة التي تُقسم بها قوة العمل إلى عدد من المجموعات وطواقم العمل المنفصلة، فنجد أن قوة العمل في هذا القسم تتكون من ١٦ قسمًا فرعيًّا، ويُشار إلى كل مجموعة باسم ولقب رئيس العمال مكتوبًا بالحبر الأحمر، وأسفل اسم رئيس العمال توجد قائمة بأعضاء أطاقمه التابعين له مكتوبة باللون الأسود، وفي نهاية كل مجموعة يُكتب العدد الإجمالي للعمال في المجموعة باللون الأحمر. MORFINI 1980: 61; SIMPSON 1963: 37-39.

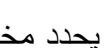
في الزراعة، ولكن لا يمكن استبعاد قيام تلك العمالة بمهام وأعمال خدمية أخرى شاقة، بما في ذلك الأنشطة غير الزراعية التي تُؤدى في الحقول، مثل إعادة وضع أحجار الحدود في الخريف لتحديد حدود الممتلكات[٥٩]. كما أشارت "بردية "ريزنر الثالثة REISNER III" إلى عمال *Ḥsbw* فى العديد من أقسامها، فنجد مثلا أنها ذكرت أن خمسة عمال *Ḥsbw* قد اشتركوا على مدار يومين فى بناء منحدرات[٦٠].

أما باقى الأقسام فى تلك البردية (F; G; K; L) فهي عبارة عن حسابات تتضمن سردًا للمشرفين والموظفين الإداريين المسؤولين عن إدارة العمل فى مشروع بناء، والذين تم تعيين لهم أطقم من العمال، كما تسجل الأقسام E; H; J من نفس البردية عمليات مشروع بناء أيضا ومن ضمن تلك العمليات،عملية مشروع عمل لبناء معبد[٦١]، حيث نجد أن عنوان القسم E يُشير إلى" بداية تنفيذ (؟) مشروع(؟) عمل فى ثنى ....."[٦٢] ويتضح من تلك الأدلة النصية أن مدينة ثنى كانت تضم العديد من مشاريع العمل سواء كانت مشاريع متعلقة ببناء معابد أو مشاريع تتعلق بالعمل فى الأراضى الزراعية وتُوضح أيضا تلك الأدلة أن أطقم العمل من عمال *Ḥsbw* و*Mnyw* كانوا يكلفون بمهام وأعمال خدمية شاقة فى تلك المشاريع لدعم فرق الحرفيين والمتخصصين المهرة، وقد أشرنا فيما سبق إلى أنواع تلك المهام والأعمال وطبيعتها والتى تتميز بأنها كانت تتم فى فترات زمنية قصيرة وفى مواسم محددة، لذلك كان من الطبيعى أن تتضمن مواقع تلك المشاريع فى مدينة ثنى معسكرات دعم مؤقتة لتلك العمالة الموسمية، وتتميز كما ذكرنا سابقا بتخطيط موحد بسيط ذو تقسيم محدود وبسيط للمساحات الداخلية لتلبية احتياجات المعيشة مثل النوم والطعام، ومن البديهى أيضا أن تضم تلك المعسكرات مبانٍ ذوات تخطيط مختلف تتميز بالمساحات الواسعة والمرافق العامة الجيدة لحد ما وتتضمن بعضًا من الأثاث لكى تناسب الموظفين والمسؤلين الإداريين المشرفين والمراقبين على تلك العمالة الموسمية، ومن المرجح أن تكون فى موقع مختلف.

٤. أنواع العمال والموظفين الإداريين والنظام الإدارى فى المعسكرات المؤقتة:

١,٤. العمال: يتضح لنا من الأدلة النصية التى استخدمت هنا لإثبات وجود معسكرات مؤقتة فى مواقع مشاريع البناء بهوارة وقفط وثنى والتي يرجع تاريخها إلى عصر الدولة الوسطى، أن سكان تلك المعسكرات المؤقتة كانوا من عمالة موسمية ذوات وضع اجتماعى متدنى وغير مهرة يكلفون دائما بمهام خدمية شاقة لا تتطلب تدريبًا لدعم معسكرات الحرفيين المهرة، والتى ارتبطت وجودها ارتباطا وثيقا بوجود المعسكرات المؤقتة للأيدى العاملة الخدمية، وأهم تلك المهام والأعمال الخدمية التى تقوم بها تلك الفئة من العمال هى أعمال نقل وجر الأحجار، بجانب مهام خدمية شاقة أخرى مثل فك الطوب وأعمال النظافة وإزالة المياه من الحقول وجمع الطين لصناعة الطوب، ونقل خشب الجميز والقش وبناء المنحدرات، فضلا عن الاستعانه بهم فى الأراضى الزراعية، ولكن أيضا فى المهام الشاقة التى لا تتطلب مهارة أو صنعة مثل إصلاح وحفر القنوات

59 DI TEODORO 2018: 52; DI TEODORO 2014: 76.
60 DI TEODORO 2018: 52.
61 MORFINI 1980: 61-62.
62 SIMPSON 1969: 31.

وجمع القش بعد التذرية لصناعة الطوب الطينى ووضع علامات الحدود الحجرية لتحديد الملكية الزراعية[٦٣]، وعبرت تلك الأدلة النصية (برديات اللاهون – برديات ريزنر) عن عمال الخدمات والمهام الشاقة الذين سكنوا تلك المعسكرات المؤقته باسم  *Ḥsbw*[٦٤] واسم  *Mnyw*. ويحدد مخصص الرجل الجالس واسفله ثلاثة أشرطة رأسية  فى الإسمين جنس هؤلاء العمال وهو الرجال فقط، ويرجع ذلك إلى طبيعة المهام الشاقة التى يكلف بها هؤلاء العمال، وأهمها كما ذكرنا سابقا نقل وجر الأحجار، حيث غالبا ما يتبع هذين الأسمين أو يسبقهما تعبير  *itḥw inrw* "ناقلى الأحجار". كما يحدد مخصص الرجل الجالس والذى يثبت بإحدى يديه سلة فوق رأسه فى اسم[٦٥] *Mnyw* طبيعة العمل اليدوي الشاق المرتبط بأعمال البناء[٦٦].

على أية حال، يبدو أن الإسمين يُشيران إلى عمال الخدمات الإجبارية أو الإلزمية الشاقة، والعلاقة بين الاسمين غير واضحة، لكن يمكن توضيح تلك العلاقة من خلال عنوان القسم A من بردية ريزنر الأولى الذى يقدم تعريفًا للأيدى العاملة بأنها: *ḫsbw nt(y) m Gbtw m mnyw* "عمال *ḫsbw الذين من قفط يتكونوا من mnyw*". حيث يقدم لنا معلومات المهمة قد تُساعد في توضيح الفرق بين *ḥsbw* و*mnyw* (العمال الملتزمين بالخدمة أوبالعمل الإجبارى). حيث تُشير الجملة إلى أنه في تلك المهمة تحديدًا، كان العمال *ḥsbw*

---

[٦٣] تُشير الأدلة النصية إلى انماط وأنواع مهام الدعم الموسمية التى يكلف بها عمال الخدمات الشاقة، وتُعد المهام الموسمية فى مواقع البناء والمحاجر من أهم تلك المهام، حيث شكلت أعلى نسبة من المهام الموسمية المذكورة فى برديات اللاهون، أما المهام الموسمية فى الحقول ومخازن الإمدادت فقد شكلت أقل نسبة. كما أشارت برديات ريزنر إلى أن عمال *Ḥsbw* كانوا يشاركون فى مهام شاقة تتطلب قوة ومهارات محدودة، خاصة فى مواقع البناء، حيث كانوا يشاركون بأطقم كبيرة فى مهام دعم موسمية للحرفيين المتخصصين، حيث شاركت تلك الأيدى العاملة المستخدمة فى قفط وثنى فى أعمال جر الأحجار وحمل أنواع مختلفة من المواد، مثل الخشب والقش، وإعداد الطين لصنع الطوب، كما شملت أعمال المحاجر نقل الكتل لحجرية من المحاجر إلى ضفاف النهر/ الرصيف لتحميل السفن بها وقت الفيضان، DI TEODORO 2014: 87-88.

[٦٤] قدم الباحثون معانٍ مختلفة لاسم *Ḥsbw* المشتق من فعل*Ḥsbw / Ḥsb* الذى يعنى "يحسب أو يعد أو حساب". وقد ظهر هذا الاسم بمخصص لأول مرة على لوح طينى من بلاط بواحة الداخلة يرجع إلى عصر الدولة القديمة مسجل عليه قائمة بالمهام اليومية لمجموعة من العمال؛ ليشير هذا الاسم إلى العمال المحسوبين أو المعدودين. عن المعانى والآراء المختلفة لهذا الاسم. QUIRKE COLLIER & 139-153; 2010: ERMAN & GRAPOW (eds.): WB 1926: VOL. I, 168, 1-3; PANTALACCI 1957: 83; HELCK 1977, 333; MORENO 1998: 71- 82; SIMPSON 1963: 34 (3); *URK* 1669: 1.

[٦٥] أثارت ترجمة اسم *Mnyw* الجدل أيضا بين الباحثين؛ نظرًا لتكرار ذكر هذا الاسم في قوائم أسماء العمال والأشخاص المعينين للمشاريع التي تظهر فيها اسم *ḥsbw*، لذلك غالبًا ما يُترجم اسم *Mnyw* بنفس ترجمة اسم *ḥsbw* "المجندين" أو "العمال المجندين"، فيرى بعض الباحثين أن اسم *Mnyw* مشتق من الفعل *mn* الذى يعنى يومى أى أنهم عمال يومية أى عمال سخرة بالأجرة. بينما يرى البعض ان هذا الاسم يشير إلى عمال الموانئ؛ نظرا لارتباطهم فى بردية ريزنر الأولى بالترسانة البحرية أو ورش إصلاح وبناء السفن. ويرى البعض الآخر أن هذا الاسم يُشير إلى العمال العاديين أو الذين يعملون فى الحقول.& QUIRKE 2004: 13, 49, 57, 103-221; ERMAN & GRAPOW (eds.): WB 1926: VOL. I, 77, 1 COLLIER SIMPSON 1963: 34 (3).

[66] DI TEODORO 2018: 49-50.

المذكورين هم عمال *mnyw*، مما يُشير ذلك إلى أن عمال *mnyw* يُمكن أن يكونوا جزءًا من مجموعة عمال *ḥsbw* إلى جانب عمال آخرين لا ينتمون إلى فئة *mnyw* وهذا يُشير إلى أنه ليس كل عمال بالضرورة *ḥsbw*أن يكونوا عمال *mnyw*، ويُفهم من ذلك أن*ḥsbw* مصطلح عام فى حين أن*Mnyw* تصف نوعية معينة من العمال[٦٧].

٢,٤. الموظفون الإداريون والنظام الإدارى:

توضح الأدلة النصية (برديات اللاهون– برديات ريزنر) أن عمال الخدمات الإجبارية الشاقة *ḥsbw;* *mnyw* فى تلك المعسكرات المؤقتة التى تقدم الدعم لمعسكرات الحرفيين المتخصصين، كان يتم تقسيمهم إلى مجموعات / أطقم عمل صغيرة *ṯst* ، يترواح عدد العمال فيها من ٨ إلى ٢٢ عاملًا ويختلف العدد فيها طبقا وحسب طبيعة ونوعية المهام والأعمال المكلفين بها، وحسب نوعية المشروع واختلافه من مشروع لآخر[٦٨]، وطبقا للأدلة النصية أيضا كان الموظفون الإداريون بالترتيب التالى: *Ḥrp* المدير، *Sš* الكاتب، *Ṯsw* الريس/ قائد المجموعة، وهو الطقم الإدارى المشرف عل تلك المجموعات العمالية والمسؤول عن تنظيمهم وتسجيل أعمالهم ومهامهم ومراقبتهم وخاصة فى مواقع البناء والمحاجر، وكان *Ḥrp* المدير هو منظم العمل، وتُشير بعض الأدلة النصية إلى إمكانية تعيين مديرين فى نفس الوقت فى موقع واحد ولنفس المهمة، ومن المحتمل أن يُشير ذلك إلى أن كل واحد منهم فى تلك الحالة يشرف على جزء من قوة الأيدى العاملة، ويبدو أنه كان عدد المديرين قابل للزيادة بحيث يتناسب مع عدد العمال المجندين المعدودين *ḥsbw* كلما زاد، ومن البديهى أيضا أن يتناسب مع نوع وطبيعة المشروع سواء كان مركزيًا أو إقليميًا/ محليًا[٦٩].

أما الكاتب الذى يأتى فى الترتيب الإدارى بعد المدير مباشرة، يبدو أنه كان مساعدا للمدير ومسؤولا ومشرفًا على حفظ جميع السجلات والدفاتر اليومية الخاصة بالمهام والعمليات التى يكلف بها اطقم العمالة الإجبارية الشاقة، وتوضح الأدلة النصية أن كل طقم أو مجموعة من تلك العمالة يُشرف عليه المدير ومعه عدد كبير من القادة أو الرؤساء *Ṯsw*، كل قائد أو ريس يترأس ويقود طاقمًا أو مجموعة من العمال تتكون من تسعة عمال[٧٠]، وكانون رؤساء العمال مثل العمال يتم استبدالهم وتغييرهم أثناء العمل، ولم يكونوا أفرادًا ذو مكانة اجتماعية عالية، بل كانوا من نفس الطبقة العمالية، وعلى أية حال، يبدو من الأدلة النصية أن التنظيم الإدراى الثلاثى(*Ḥrp* المدير، *Sš* الكاتب، *Ṯsw* الريس) المشرف على تلك العمالة الموسمية الخاضعة للعمل الإلزامى والتى تُكلف بشكل دائم بأعمال الدعم الإجبارية مرتبطين بشكل وثيق بالعمليات والمهام الخدمية الشاقة، والتى تتم فى فترة زمنية محددة تكون دائما قصيرة الأجل[٧١].

---

67 SIMPSON 1963: 34; DI TEODORO 2018: 52.

68 EZZAMEL 2004: 497-537; EYRE 1987: 12.

69 DI TEODORO 2018: 161-162.

٧٠عن نظام تقسيم العمال فى مواقع العمل (نظام المجموعات أو الأطقم) وأعدادهم فى تلك المجموعات والنقسيمات والموظفين الإداريين المسؤولين عنهم. KÓTHAY 2007: 138-150; ASTON *et Al*. 2000: 18; EYRE 1987: 5-47; ROTH 1991: 119-143; DI TEODORO 2018: 161-162.

71 DI TEODORO 2018: 161-162.

وكما ذكرنا فيما سبق أن المهام أو الأعمال الخدمية الإجبارية الشاقة لم تكن قاصرة فقط على نقل وجر الأحجار ومشاريع الدولة للبناء سواء كانت مركزية أو محلية، بل شملت العديد من الخدمات الإجبارية مثل نقل وجر مواد أخرى(القش والطين والخشب) والعمل فى أراضى الدولة *ḫbsw*، ومعظم تلك الأعمال والمهام موسمية محددة بفترة زمنية قصيرة تتراوح من شهرين إلى أربعة أشهر؛ ولذلك كان يقام معسكرات مؤقتة فى مواقع العمل لإقامة العمالة الموسمية التى تُكَّلف بتلك المهام والموظفين الإداريين المكلفين بالإشراف على تلك العمالة. وكانت تلك المعسكرات المؤقتة متصلة بمؤسسة السجن الكبير *ḫnrt wr* التى كانت مصدر الأيدى العاملة المسخرة لمؤسسات الدولة. وتلك المؤسسة هى المقر الإدارى الرئيس وكان مقرها طيبة[٧٢].

وتُشير بعض الأدلة الأثرية إلى وجود مقر شمالى لهذا المكتب الإدارى من المحتمل أن يكون بالقرب من العاصمة إثت تاوى[٧٣]، وهذه المؤسسة الإدارية *ḫnrt wr* هى المقر المركزى أو *ḫnrt* الرئيسى المسئول عن حفظ الوثائق الخاصة بإدارة وتنظيم شئون وعمليات توظيف الأفراد الذين تم إدانتهم فى جرائم مختلفة وارتكاب أفعال تتعارض مع الأمانة أو الهروب من التجنيد أو الخدمة الإلزامية، والذين كانوا يلحقون بأحد المراكز العقابية لضمان تنفيذ العقوبات الصادرة ضدهم، كما كان يشار إلي إحدى أنواعها باسم *ḫnrt* التى تترجم بصفة عامة إلى سجن[٧٤]، والذى كان له فروع منتشرة فى أنحاء البلاد[٧٥]، وقد رفض بعض الباحثين ترجمة كلمة "سجن" لهذا الاسم[٧٦]، والمقصود بهذا الاسم مكان مغلق أو محصن بأسوار يستخدم لمدة محددة ومجهز لحماية وحجز الأفراد.

وكانت هيئته الإدارية تتكون من مدير وبواب (حراس) وعديد من الكتبة. وعلى أية حال، فإن المقر المركزى أو الرئيسى لإدارة السجون *ḫnrt wr* الذى كان يخضع للإشراف المباشر من مكتب الوزير يتعاون مع مكتب مزود الأيدى العاملة (مكتب العمل أو التوظيف) *ḫ3 n dd rmṯ* فى توفير وتوزيع الأيدى العاملة

---

72 HAYES 1955: 16-17.

73 MARTIN 1971: №.1325, PL.4; №s. 1645:1646; 652; DI TEODORO 2018: 73.

٧٤ بجانب المراكز العقابية كان يتم تلسيم الأفراد الصادر ضدهم احكام إلى مؤسسة من المؤسسات أو إلى أحد الأفراد ليصبحوا بهذا مسؤولين عن ضمان تنفيذ العقوبة، عن المراكز العقابية ومسمياتها. دومينيك وجونيفييف ١٩٩٥م: ١٣٩.

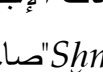
75 QUIRKE 1986: №.57, 127; HAYES 1955: 12-13; DI TEODORO 2018: 73.

٧٦ اشتق اسم *ḫnrt* من الفعل المتعدى *ḫnr* الذى يعنى "حبس أو تقييد حرية"، باعتبار أن اسم *ḫnrtw* يعبر عن سجونا أو معسكرات عمل يحجز فيها الهاربون من أعمال السخرة، وقد اقترح HAYES ترجمة سجن لهذا الاسم وترجمة السجن الكبير لاسم *ḫnrt wr* وذكر ان هذا الاسم يشير إلى المؤسسة الإدراية المركزية للسجون ومقرها طيبة، وأن اسم *ḫnrtw* يعبر عن السجون التى تعد بمثابة إدارات فرعية منتشرة فى جميع أنحاء البلاد، ولكن QUIRKE رفض هذا الرأى، وذكر ان اسم *ḫnrt* يعنى "سياجًا" ويشير إلى مكان مغلق محصن بسياج مفسر اسم *ḫnrt wr* على أنه المكتب الرئيس للسجون. واتفق GRAJETZKI مع رأى QUIRKE ولكنه قدم ترجمة مختلفة للإسمين، وذكر أن الإسمين يشيران إلى السور أو مجمع/ المجمع الكبير معتمدا فى ذلك على الأدلة النصية التى تشير إلى أن *ḫnrt* مكان يمكن الفرار منه.
HAYES 1955: 16-13; QUIRKE 1988: 83-106; QUIRKE 2004: 94-95; GRAJETZKI 2009: 85-86.

المسخرة لمؤسسات الدولة، وكان مكتب العمل أو التوظيف الذى كان يعمل أيضا تحت الإشراف الكامل لمكتب الوزير يتعاون مع إدارة الخزانة (من خلال تحديد أسعار بعض العبيد) ومع مكتب إدارة الحقول فى تسجيل وتعيين الأيدى العاملة المكلفة بأعمال خدمات إجبارية والعبيد الأجانب، وكافة فئات العاملين التابعين للدولة، بل كان يسلم وثائق وقوائم بأسماء العمال الذى هربوا من أداء الخدمات الإلزمية الشاقة والعمال العاديين حتى يتولى السجن أو المكان المحصن بأسوار حراستهم وإسكانهم.

وكان هذا المكتب يتولى إدارة وبيع المنتجات للعمال الذين تحت سلطته وإدارته، ويُشير كل ذلك إلى أنَّ مكتب الأيدي العاملة كان بمثابة خدمة ثانويَّة أو مساعدة إضافيَّة للمقر الرئيس أو المركزى لإدارة السجون، حيث يعمل في مخيَّم أو معسكر للعمل الإجبارى، وأنَّه كان مسؤولاً عن عِدَّة مهام، أهمها: إدارة وتنظيم الأيدي العاملة المُسَخَّرة، وتكليف مجموعة من الموظفين وتعيينهم، وتسجيل وترتيب تنقلات وتحركات الأهالي المُسْتَعْبَدِين, أى أنَّ المهام الأساسيَّة لهذا المكتب معالجة والاهتمام بعمليات التَّسجيل والتَّنازُل وغيرها من الأعمال الكتابيَّة التي ترتبط بمُخْتَلَف فئات كافة العمالة، التي تشمل أيضًا المدانين بالعمل الإجباريّ بسبب الجرائم التِي ارتكبوها أو التي ارتكبها أقاربهم؛ وأنَّ *ḫnrt* بجانب مهمته الرئيسيّة وهى إسكان وحراسة وتأديب كافة فئات العامَّة من المدانين، كان يهتمّ أيضًا بتسليم الأشخاص المحتجزين للأمن في *ḫnrt wr* إلى مكتب العمل لتسجيلهم وتعيينهم كعمال دائمين أو مؤقتين في خدمة الدولة، وهذا يشير إلى الرَّوابط التي كانت قائمة بين مكتب العمل وبين *ḫnrt wr* الذي كان مصدرًا للعِمالة المُسَخَّرة لخدمة الدَّولة[٧٧].

ويتضح مما سبق ذكره أن النظام الإدارى المتمثل فى التعاون الإدارى بين المقر الإدارى الرئيس للسجون ومكتب مزود الإيدى العاملة أو مكتب العمل/ التوظيف، هو المسؤول عن إمداد العمالة الموسمية للعمل الإجبارى لتقديم خدمات الدعم الشاقة للحرفيين المتخصصين فى مشاريع البناء والمحاجر والقيام بعمليات خدمية شاقة في أراضى الدولة، حيث تُشير المصادر النصية إلى أن مكتب العمل/ التوظيف كان مسؤولاً عن توفير الأفراد استجابةً لمطالب العمل، وشارك في الإجراءات القانونية لنقل ملكية أفراد الأسرة للعمل. بينما كان المقر المركزى لإدارة السجون هو السلطة المسؤولة عن رعاية وتنفيذ وإنجاز أعمال الدولة.

وكان كلاهما يخضع مباشرةً لمكتب الوزير، وهذا يُشير إلى أن هذا النظام الإدارى وخاصة المقر الرئيس لإدارة السجون كان متصلًا بالمعسكرات المؤقتة لتلك العمالة الموسمية للوقوف على قوة العمل بها وإدارة و تنظيم شئون وعمليات توظيف أفرادها بالتعاون مع النظام الإدارى الثلاثى(*Ḥrp* المدير، *šš* الكاتب، *Tsw* الريس) المشرف على تلك العمالة الموسمية الخاضعة للعمل الإلزامى[٧٨]. ويبدو أن الأمن فى تلك المعسكرات المؤقتة للعمالة الموسمية التى تكلف بالخدمات الإجبارية الشاقة والتى تقام فى مواقع العمل كان من اختصاص الموظف الذى يحمل  – *Šḥm* "صاحب الذراع القوية"[٧٩]، وتشير الأدلة الأثرية أنه

---

[٧٧] عامر ٢٠١٨م: ١٧–٢٩.

[٧٨] عن فئات العمال والأفراد المكلفين بالعمل الإجبارى ومسمياتهم. DI TEODORO 2018: 15 ff & 83-88

[79] WARD 1982: №.1339, 156.

كان من الموظفين الإداريين الذين كانوا فى المقر الرئيس لإدارة السجون وفروعها، ويبدو أن كاتب المقر الرئيس لإدارة السجون/ السجن الكبير كان يحمل هذا اللقب، كما كان أيضا للقادة أو رؤوساء العمال *tsw* دور المراقبة والأمن فى تلك المعسكرات؛ نظرا للدور العسكرى الذى كانوا يقومون به، حيث كان هؤلاء الرؤوساء مسؤولين عن حاميات الحصون فى النوبة السفلى فى آواخر عصر الدولة الوسطى[٨٠]؛ لذلك كانوا يعملون بنظام التناوب أى يعملون لفترات قصيرة ، وبذلك كان لهؤلاء الرؤوساء دور مزدوج فى تلك المعسكرات يتمثل فى تنظيم العمل ومراقبة العمال[٨١].

٥. تصور لتخطيط مساكن المعسكرات المؤقتة والمواد التى استخدمت فى تشييدها:

يُعد وضع تصور لتخطيط مساكن المعسكرات المؤقتة التى تقام فى مواقع العمل بمشاريع البناء والمحاجر وفى أراضى الدولة للعمالة الموسمية التى تقوم بخدمات إلزامية شاقة لدعم معسكرات الحرفيين والمتخصصين المهرة، من الأمور الصعبة نظرا للطبيعة المؤقتة تلك المعسكرات، حيث يرتبط وجود تلك المعسكرات بالفترة الزمنية للمهام والأعمال التى يكلف بها تلك العمالة الموسمية، وغالبا ما تكون تلك المهام والعمليات موسمية محدد بفترة زمنية قصيرة المدى، فضلا عن المواد المتواضعة التى استخدمت فى تشييد مساكنها، أدى ذلك إلى عدم وجود أدلة أثرية ملموسة تُساعد فى تقديم تصور أو مقترح للتخطيط المعمارى لتلك المعسكرات ومساكنها.

ولكن من خلال الوضع الاجتماعى المتدنى والطبيعة الإلزامية والمهام الخدمية الشاقة لتلك العمالة الموسمية، يمكن وضع تصور مقترح لتخطيط المساكن المؤقتة لتلك المعسكرات، وأنها كانت عبارة عن مساكن موحدة من حيث المساحة، يُشبه تخطيطها فى المعسكر نظام الثكنات الذى يُعد هو النظام المناسب لإيواء مجموعات كبيرة من تلك العمالة الموسمية، معظمهم من الرجال، من المحتمل أنه كان يتم تنظيم المساحات الداخلية لتلك المساكن بشكل بسيط بهدف تلبية الاحتياجات الأساسية مثل النوم والطعام. ويمكن من خلال الأدلة النصية أيضا[٨٢] التعرف على المادة المستخدمة فى بناء تلك المساكن المؤقتة، حيث وثقت تلك البرديات صناعة الطوب اللبن[٨٣]، وهذا يشير إلى أن تلك الصناعة كانت جزءًا من بيئة وثقافة تلك المناطق وعمال الخدمات الشاقة الذين أسهموا فى تلك الصناعة من خلال جمع ونقل الطين؛ لذلك فمن المحتمل أن مادة الطوب اللبن هى المستخدمة فى بناء وتشييد مساكن تلك المعسكرات المؤقتة[٨٤].

80 CHEVEREAU 1991: 43-88; QUIRKE 2005: 83-102.
DI TEODORO 2018: 15 ff & 162-163.
82 Section I in Reisner I. SIMPSON 1963: 126; COLLIER & QUIRKE 2006: 8-17; HORVÁTH 2011: 19-22; SIMPSON 1960: 106-107.
83 EMERY 2009: 1-10; EMERY 2011: 1-14; KEMP 2000: 78-103; CLARKE 1908: 212-220.
84 DI TEODORO 2018: 163.

٦. العوامل التى تُؤثر على إقامة المعسكرات المؤقتة واستمرارها:

يُعد توقيت العمل وطبيعة مهامه وعملياته من أهم العوامل التى تُؤثر بشكل أساس على إقامة واستمرار المعسكرات المؤقته للعمالة الموسمية لخدمات الدعم الإلزامية، حيث ذكرنا فيما سبق، أن معظم المهام والأعمال التى يكلف بها هؤلاء العمال، مهام وأعمال خدمية مؤقتة محددة بفترة زمنية قصيرة الأجل (من شهر أو شهرين إلى أربعة شهور)، كما أن طبيعة تلك المهام والأعمال كانت تحدد توقيت العمل وتنظيمه والذى يؤثر بشكل مباشر فى توقيت إقامة المعسكرات المؤقتة، فكانت معظم طبيعة تلك المهام والأعمال، أعمال ومهام خدمية شاقة لا تتطلب مهارة أوتدريبًا تتعلق معظمها بجر ونقل الأحجار ونقل مواد أخرى والعمل الشاق فى أراضى الدولة، بهدف تقديم الدعم للمتخصصين والمحترفين المهرة.

ويمكن القول: إن معظم الأعمال والمهام الشاقة (خاصة أعمال استخراج وجر و نقل الأحجار) ربما كانت تتم خلال فصل الشتاء بنظام المناوبات سواء للعمال أو للرؤساء المكلفين بالإشراف عليهم. ويلاحظ من خلال الأدلة النصية المتمثلة فى برديات اللاهون وريزنر أن أعمال تجنيد عمال *Ḥsbw* والذين كان عمال *mnyw* فئة أو طائفة منهم، كانت تتم بالتساوى بين فصول السنة، لكن يمكن القول: إن أعمال تجنيد عمال *Ḥsbw* خلال فصل الفيضان ربما كانت تتم لتسهيل عملية نقل الكتل الحجرية والتى كان يتم استخراجها خلال الأشهر الباردة من المحاجر ونقلها إلى وجهتها، وهذا يشير إلى أن أعمال استخراج الأحجار من المحاجر وجرها كانت تتم خلال فصل الشتاء وبداية فصل الربيع، ونقلها إلى وجهتها المحددة خلال فصل الفيضان[٨٥]، والخلاصة أنه، باستثناء بعض البعثات التعدينية الصيفية التى تشير إليها بعض نقوش وادى الحمامات ترجع إلى عصر الدولة الحديثة والعصر المتأخر[٨٦]، وبعض نقوش قليلة ترجع إلى عصر الدولة الوسطى من مناجم الجمشت بوادى الهودى و مناجم الفيروز بسرابيط الخادم[٨٧]، كانت معظم أعمال جر ونقل الأحجار من المحاجر إلى ضفاف الأنهار يتم بشكل كبير ومفضل خلال فصل الشتاء، خاصة خلال عصر الدولة الوسطى، وهذه العملية تستغرق مدة عمل تمتد من ديسمبر إلى أبريل (خلال فصل الشتاء)، ومن المرجح أنه بمجرد بداية ارتفاع منسوب المياه خلال موسم الفيضان يتم نقل تلك الأحجار إلى وجهتها[٨٨]. ويستنتج من ذلك أن المعسكرات المؤقتة للعمالة الموسمية المكلفة بجر ونقل الأحجار كانت تقام خلال فصل الشتاء والفيضان.

كما توضح الأدلة النصية أن عمال *Ḥsbw* الموسميين، الذين كانت مهامهم الأساسية نقل وجر الأحجار كان يتم تجنيدهم واستدعائهم لمشاريع البناء ليس فقط خلال فصل الصيف، الذى كانت تحدث فيه أزمة عمالة وخاصة فى الحقول، بل خلال أيضا موسم الحصاد.وكانت عمليات التوظيف لمهام البناء مستمرة على مدار العام، ومن المرجح أن تكون عمليات تكثيف تجنيد العمالة تشير إلى مشاريع بناء حكومية مركزية

85 DI TEODORO 2018: 164.
86 COUYAT & MONTET 1912: №.14; 112; 134; 186; 190; 240.
87 GARDINER *et Al*. 1985: 149.
88 EYRE 1987: 16; DI TEODORO 2018: 51-52.

أو مشاريع طويلة الأجل، وهذا يشير إلى وجود نظامي توظيف للعمال متوازيين: نظام توظيفى معتمد على عمليات توظيف موسمية لعمال الخدمات الإجبارية تكلف بمجموعة واسعة من المهام قصيرة الأجل مثل صيانة القنوات أو العمل فى المحاجر ونقل الأحجار ونقل وجر مواد أخرى، والعمل الإلزامى فى أراضى الدولة فى مهام شاقة، ونظام توظيفى معتمد على عمليات توظيف دورية غير منتظمة لفرق متناوبة على مدار عمر المشاريع طويلة الأجل[٨٩].

وترتبط المعسكرات المؤقتة لعمال الخدمات الشاقة الإجبارية بالنوع الأول من نظامى توظيف العمال وهو المعتمد على عمليات توظيف موسمية للعمالة، التى تكلف بمجموعة واسعة من المهام قصيرة الأجل التى أغلبها مهام وأعمال خدمية لدعم الحرفيين المهرة، وإن ميعاد إقامة تلك المعسكرات مرتبط بطبيعة المهام الملكف بها ساكنوها من العمال، فإذا كانت مهام شاقة تتعلق باستخراج ونقل وجر الأحجار كان يتم إقامتها خلال فصل الشتاء وتستمر حتى فصل الفيضان والذى كانت يتم فيه نقل الأحجار إلى وجهتها عن طريق استغلال ارتفاع منسوب المياه خلال موسم الفيضان، وإذا كان المهام والأعمال تتعلق بأعمال جر ونقل مواد أخرى مرتبطة بالحقول وبأعمال إلزمية فى أراضى الدولة، كانت المعسكرات يتم إقامتها خلال فصل الصيف وخلال موسم الحصاد، وهذا يشير إلى أن إقامة واستمرار تلك المعسكرات المؤقتة مرتبط بفترة المهام التى كانت قصيرة الأجل، وطبيعتها التى كانت تحدد وقت إقامتها.

الخاتمة والنتائج:

– المعسكرات المؤقتة هى عبارة عن مساكن ومنازل مؤقتة ذات تخطيط موحد بسيط ذو تقسيم محدود وبسيط للمساحات الداخلية لتلبية احتياجات المعيشة مثل النوم والطعام، وهذا التخطيط يفتقر للمرافق العامة الدائمة، ويشير إلى ذلك الوضع الاجتماعى المتدنى والطبيعة الإلزامية والمهام الخدمية الشاقة لساكنيها من العمالة الموسمية، وكانت المادة المستخدمة فى تشييدها الطوب اللبن؛ وقد شُيِّدت تلك المعسكرات المؤقتة بجانب مشاريع ومواقع البناء سواء كانت مركزية أو محلية، كما كانت تلك العمالة تكلف دائما بمهام دعم شاقة موسمية محددة بفترات زمنية قصيرة المدى لا تحتاج مهارة أو تدريب. ويرتبط وجود تلك المعسكرات المؤقتة دائما بوجود معسكرات للمتخصصين والحرفيين المهرة بغرض تقديم الدعم لهم.

– تختلف المعسكرات المؤقتة لعمال الخدمة الإلزمية اختلافا كليا عن مستوطنات وقرى العمال الكبيرة، حيث تتميز تلك القرى والمستوطنات إلى حد ما بالاستمرارية والمرافق العامة والوحدات السكنية الجيدة، وشيدت بجانب مواقع المشاريع المركزية الكبيرة الحجم بعيدة المدى إلى حد ما، وكانت تلك المستوطنات تستهدف مشاريع محددة ارتبط وجودها الزمني بطول مدة المشروع نفسه، وظهرت فى عصر الدولة الوسطى مستوطنات عمال ذات مدة طويلة الأمد، ولكن طبيعة وظيفتها ومهامها مختلفة، حيث ظهرت مستوطنات عمال استخدمت كمراكز للمؤن والإمدادت لمواقع الاستهلاك ومستوطنات عمال استخدمت كمراكز صناعية.

89 DI TEODORO 2018: 164.

– ارتبطت معظم المعسكرات المؤقتة لعمال الخدمات الإلزامية الشاقة الموسميين فى عصر الدولة القديمة بالمحاجر والمناجم، حيث كان استخراج الأحجار ونقلها من المحاجر إلى رصيف النقل من الأنشطة الرئيسية خلال عصر الدولة القديمة، وكانت الملاجئ الطبيعية (تلال صغيرة) تُستخدم فى بعض الأحيان فى عصر الدولة القديمة كمساكن مؤقتة لتلك العمالة.

– تشير الأدلة النصية التى ترجع إلى عصر الدولة الوسطى (برديات اللاهون – برديات ريزنر) إلى وجود معسكرات مؤقتة للعمالة الموسمية شُيِّدت بجانب مشاريع البناء سواء كانت مركزية أو محلية فى هواره وقفط وثنى، كلفت تلك العمالة بمهام وأعمال خدمات شاقة لا تحتاج إلى تدريب أو مهارة محددة بفترات زمنية قصيرة الأجل لدعم معسكرات المتخصصين والحرفيين المهرة، وتتمثل تلك الخدمات الشاقة فى جر ونقل الأحجار ونقل مواد أخرى مثل نقل: الطين المستخدم فى صناعة الطوب اللبن ونقل الأخشاب والتبن والقش والعمل فى أراضى الدولة.

– توضح أيضا الأدلة النصية أن قاطنى تلك المعسكرات المؤقتة عمالة موسمية أى مؤقتة ذوات وضع اجتماعى متدنى، عبرت عنهم تلك الأدلة النصية باسم *Ḥsbw* واسم *Mnyw*. وتشير المخصصات التى كتب بها الإسمين إلى طبيعة المهام الشاقة التى يكلف بها تلك العمالة. ودائما ما يسبق أو يتبع هذين الاسمين تعبير ناقلى الأحجار، الذى يبدو أنه لا يشير إلى نقل وجر الأحجار فقط، بل يعبر عن طبيعة المهام الشاقة بشكل عام والتي تتطلب سحب مواد مثل القش والطين، ويتضح أيضا من الأدلة النصية أن عمال *mnyw* يُمكن أن يكونوا جزءًا من مجموعة عمال *ḥsbw* إلى جانب عمال آخرين لا ينتمون إلى فئة *mnyw*. ويُفهم من ذلك أن*ḥsbw* مصطلح عام يعبر عن عمال الخدمة الإلزامية، فى حين أن*Mnyw* تصف نوعية معينة من العمال.

– يبدو من الأدلة النصية أن التنظيم الإدراى الثلاثى(*Ḥrp* المدير، *Sš* الكاتب، *Ṯsw* الريس) كان المشرف على تلك العمالة الموسمية الخاضعة للعمل الإلزامى؛ لذلك من البديهى أن تضم تلك المعسكرات المؤقتة لتلك العمالة مبانٍ ذوات تخطيط مختلف تتميز بالمساحات الواسعة والمرافق العامة الجيدة لحد ما، وتتضمن بعض من الأثاث لكى تناسب الموظفين الإداريين والمشرفين والمراقبين على تلك العمالة الموسمية، لكن من المرجح أيضا أن تكون تلك المبانى والمنازل فى موقع آخر مختلف.

– تُشير أيضا الأدلة النصية أيضا إلى أن التنظيم الإدارى الثلاثى السابق الذكر، كان يدير ويهتم بالشئون الإدارية والتنظيمية لتلك المعسكرات المؤقتة بالتعاون مع مؤسسة السجن الكبير(المقر الإدارى المركزى للسجون)، الذى كان يتعاون مع مكتب مزود الأيدى العاملة فى توفير وتوزيع الأيدى العاملة المسخرة لمؤسسات الدولة، وكانت تلك المؤسسات الإدارية تعمل تحت الإشراف الكامل لمكتب الوزير، ويتعاونوا إداريا مع إدارة الخزانة ومع مكتب إدارة الحقول، وهذا يُشير إلى أن هذا النظام الإدارى وخاصة المقر الرئيسى لإدارة السجون كان متصل بالمعسكرات المؤقتة لتلك العمالة الموسمية للوقوف على قوة العمل بها وإدارة و تنظيم شئون وعمليات توظيف أفرادها. وكان الأمن فى تلك المعسكرات من اختصاص موظف يحمل لقب "صاحب الذراع القوية" والذى يبدو أنه أحد موظفى أنه كان من الموظفين الإداريين الذين كانوا فى المقر

الرئيس لإدارة السجون وفروعها، ويبدو أن كاتب المقر الرئيس لإدارة السجون/ السجن الكبير كان يحمل هذا اللقب. وكان أيضا للقادة أو رؤوساء العمال*tsw* الذين ينتمون لنفس طبقة تلك العمالة في دور المراقبة والأمن فى تلك المعسكرات؛ لذلك كانوا يعملون بنظام التناوب لفترات قصيرة، وبذلك كان لهؤلاء الرؤوساء دور مزدوج فى تلك المعسكرات يتمثل فى تنظم العمل ومراقبة العمال.

– يُعد توقيت العمل وطبيعة مهامه وعملياته من أهم العوامل التى تؤثر بشكل أساس على إقامة واستمرار المعسكرات المؤقتة للعمالة الموسمية لخدمات الدعم الإلزامية، وكان معظم المهام والأعمال الخدمية مؤقتة محددة بفترة زمنية قصيرة الأجل (من شهر أو شهرين إلى أربعة شهور)، كما أن طبيعتها كانت تحدد توقيت العمل وتنظيمه والذى يؤثر بشكل مباشر فى توقيت إقامة المعسكرات المؤقتة، وغالبا كانت ذات طبيعة خدمية شاقة لا تتطلب مهارة أوتدريبًا تتعلق معظمها بجر ونقل الأحجار ونقل مواد أخرى والعمل الشاق فى أراضى الدولة. كما كان معظم الأعمال والمهام الشاقة، خاصة أعمال استخراج وجر ونقل الأحجار تتم خلال فصل الشتاء وبداية فصل الربيع (خلال الأشهر الباردة) وتستمر إلى فصل الفيضان؛ لتسهيل نقلها باستخدام فيضان النيل. أما إذا كانت الأعمال مرتبطة بالعمل الشاق فى حقول وأراضى الدولة، فإن معسكرات العمالة المؤقتة كانت تقام خلال فصل الصيف وموسم الحصاد.

How to Cite

عامر، إسلام إبراهيم:«المعسكرات المؤقتة للعمال فى عصر الدولة الوسطى»، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج.٢٧، ع.٢، ٢٠٢٦م، ١–٣٣.

AMER, I.:«The Temporary Camps for Workers in Middle Kingdom», *Mağallaẗ Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab* 27/2, 2026, 1-33.

ثبت المصادر والمراجع

- دومينيك، فالبيل؛ جونيفييف، هوسون: *الدولة والمؤسسات فى مصر (من الفراعنة الأوائل إلى الأباطرة الرومان)*، ترجمة: فؤاد الدهان، القاهرة (دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع) ١٩٩٥م.
- سيد، عبد المنعم عبد الحليم:«الكشف عن موقع ميناء الأسرة الثانية عشرة الفرعونية فى منطقة وادى جواسيس على ساحل البحر الأحمر»، *تقرير حفائر بعثة قسم التاريخ بكلية الآداب فى الصحراء الشرقية خلال موسمى عامى ١٩٧٦ – ١٩٧٧*، مطبعة جامعة الإسكندرية، ١٩٧٨م.
- عامر، إسلام:«مكتب مزود الإيدى العاملة (مكتب العمل) فى مصر القديمة»، *أبجديات*، مج.١٣، ٢٠١٨م، ١٧–٢٩.
- عامر، إسلام:«الأهمية الأقتصادية لآبار المياة الجوفية فى مصر القديمة»، *مجلة الأتحاد العام للآثاريين* مج.٢٠، ع.١، ٢٠١٩م، ٦٣–٦٤.

Bibliography

- ADAM, S.:«Report on the Excavations of the Department of Antiquities of Ezbet Rushdi», *ASAE* 56, 1959, 207-226.
- ʿĀmr, ʾIslām.:«Maktab Muzawd al- ʾĀydī al-ʿĀmila (Maktab al-ʿAmal) fī miṣr al-Qadīma» *Ābğadyā*t, 13, 2018, 17-29.
- ʿĀmr, ʾIslām.:«al- ʾĀhamīya al-ʾIqtiṣādīya li Ābār al-Muāh al-Ğawfīya fī miṣr al-Qadīma», *Mağallaï Al-ʾItiḥād Al-ʿām Liʾl Aṯārīyin Al-ʿArab* 20/ 1, 2019, 50-82.
- ASTON, B., HARRELL.J. A., SHAW. I.:«Stone» In: I. Shaw, I. Nicholson (eds.) *Ancient Egyptian Materials and Technology*, Cambridge (Cambridge University Press) 2000, 5-77.
- BAILEY G., & LUFF, R.:«The Aquatic Basis of Ancient Civilisations: the Case of Synodontis Schall in the Nile Valley », in: G. Bailey et alii (eds) *Human Ecodynamics: proceedingsof the Association for Environmental Archaeology conference 1998 held at the University of Newcastleupon Tyne*, Oxford (Oxbow) 2000, 101-113.
- BAGH, T.:«Abu Ghâlib, an Early Middle Kingdom Town in the Western Nile Delta: Renewed Work on Material Excavated in the 1930s», *MDAIK* 58, 2002, 29-61.
- BIETAK, M.:«Houses, Palaces and Development of Social Structure in Avaris», in: *Cities and Urbanism in Ancient Egypt: Papers from a Workshop in November 2006 at the Austrian Academy of Sciences*, edited by BIETAK, M., ERNST CZERNY & IRENE FORSTNER-MÜLLER, Wien (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften) 2010, 11-68.
- BLOXAM, E., STOREMYR, P.:«Old Kingdom Basalt Quarrying Activities at Widan el-Faras, Northern Fayum Desert», *JEA* 88, 2002, 23-36.
- BLOM-BÖER, I.:«Die Tempelanlage Amenemhets III. in: Hawara: das Labyrinth seine Rolle und Verbindungen im Fajjum», in: Ägyptologische Tempeltagung: Interconnections between Temples, edited by DOLIŃSKA, M., & HORST, B., 8, *Warschau, 22-25. September 2008,* Wiesbaden (Harrassowitz) 2010, 25-38.
- BROVARSKI, E.:«Thinis», in: *Lexikon der Ägyptologie - Band II, herausgegeben von Wolfgang Helck, Eberhard Otto, Wolfhart Westendorf,* Wiesbaden, (Otto Harrassowitz) 1986, 475-485.
- BROVARSKI, E.: *The Inscribed Material of the First Intermediate Period from Naga-El-dêr*, I, Chicago (University of Chicago) Department of Near Eastern Languages and Civilizations, 1989.
- BROVARSKI, E.: *Naga ed-Dêr in the First Intermediate Period*, Atlanta, GA (Lockwood Press) 2018.
- CATON THOMPSON, G. & GARDNER, E. W.: *The Desert Fayum*, VOLS. 1-2, London (The Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland) 1934.
- ČERNY, J.A.: *Community of Workmen at Thebes in the Ramesside Period*, Le Caire: Institut Français D'archéologie Orientale, Bibliothèque d' étude 50, 2ed ed, 2001.
- CHEVEREAU, P.M.:«Contribution à la Prosopographie des Cadres Militaires du Moyen Empire», *RdE* 42, 1991, 43-88.

- CLARKE, S.:«The Use of Mud-Brick in Egypt», *CSJ* 2 (21), 1908, 212-220.
- COLLIER, M., & QUIRKE, S.: *The UCL Lahun Papyri: Religious, Literary, Medical, Legal*, Oxford (Archaeopress) 2004.
- COLLIER, M., & QUIRKE, S.: *The UCL Lahun Papyri: Accounts*, Oxford (Archaeopress) 2006.
- COUYAT, M.J. & MONTET, P.: *Les Inscriptions Hiéroglyphiques et Hiératiques du Ouadi Hammamat,* Le Caire (Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire) 1912.
- CZERNY, E.: *Tell el-Dab'a IX. Eine Plansiedlung des Frühen Mittleren Reiches*, Mit einem Beitrag von J. Boessneck und A. von den Driesch, Untersuchungen der Zweigstelle Kairo des Österreichischen Archäologischen Institutes 15; Österreichische Akademie der Wissenschaften, Denkschriften der Gesamtakademie 16, Wien (Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss) 1999.
- CZERNY, E.:«Fragments of Information: Observations Concerning the Architectural Layout of the Middle Kingdom Settlement at Ezbet Rushdi», in: *Cities and Urbanism in Ancient Egypt: Papers from a Workshop in November 2006 at the Austrian Academy of Sciences*, edited by BIETAK, M., ERNST CZERNY & IRENE FORSTNER-MÜLLER, Wien (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften) 2010, 69-80.
- DŪMĪNĪK, FĀLBĪL & ǦŪNYFĪYF, HAWSWN.: *al- Dawla waʾl Muʾsasāt fī miṣr (mn al-farāʿna al-ʾĀwāʾil ʾila al-ʾĀbāṭrh al Rūmān),* Translated by: FWʾD AL-DAHĀN, Cairo (Dar al- Fik waʾl Našr waʾl Tawzīʿ, 1995.
- DI TEODORO, M.: *Labour Organisation in Middle Kingdom Egypt*, Middle Kingdom Studies 7, London (Golden House Publications) 2018.
- DI TEODORO, M.:«The Organization of Seasonal Labour during the Middle Kingdom», In: *Current Research in Egyptology 2013, Proceedings of the Fourteenth Annual Symposium, University of Cambridge, United Kingdom, March 19–22, 2013*, Oxford, 2014, 64-80.
- DOYEN, F.:«La Résidence d'élite: un type de Structure dans L'organisation Spatiale Urbaine du Moyen Empire», Cities and Urbanism in Ancient Egypt: Papers from a Workshop in November 2006 at the Austrian Academy of Sciences, édité par M. Bietak et alii, Wien (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften) 2010, 81-101.
- EMERY, V. L.:«Mud-brick», edited by W. WENDRICH., *UCLA Encyclopedia of Egyptology* 1/1, 2009, 1-10.
- EMERY, V. L.:«Mud-brick Architecture», in: W. WENDRICH (ed,). *UCLA Encyclopedia of Egyptology 1/1*, 2011, 1-14.
- ERICHSEN, W.: *Papyrus Harris I: Hieroglyphische Transkription*, Bibliotheca Aegyptiaca 5, (Bruxelles: Fondation Égyptologique Reine Élisabeth) 1933.
- EYRE, C.J «Work and the Organisation of Work in the Old Kingdom» In: Labor in the Ancient Near East, edited by POWELL, MARVIN A., New Haven, CN: American Oriental Society 1987, 167-221.
- EZZAMEL, M.:«Work Organization in the Middle Kingdom, Ancient Egypt», *Organization* 11/4, 2004, 497-537.
- FISCHER, H.G.:«Koptos», in: *Lexikon der Ägyptologie - Band II, herausgegeben von Wolfgang Helck, Eberhard Otto, Wolfhart Westendorf,* Wiesbaden (Otto Harrassowitz) 1980, 737-740.
- FORSTNER – MÜLLER, I.:«Settlement Patterns at Avaris: A Study on Two Cases», In: Cities and Urbanism in Ancient Egypt: Papers from a Workshop in November 2006 at the Austrian Academy of Sciences, edited by BIETAK, M., ERNST C., & IRENE F., Wien (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften) 2010, 103-123.
- GABOLDE, M.:«Les forêts de Coptos», in: Autour de Coptos: actes du colloque organisé au Musée des Beaux-Arts de Lyon (17-18 mars 2000), édité par BOUSSAC, M.-F., M. GABOLDE, & G. GALLIANO, Paris (De Boccard) 2002, 137-145.
- GARDINER A., PEET E. & ČERNY, J.: *The Inscriptions of Sinai*, VOLS. 1-2, London (Egypt Exploration Fund), Oxford (University Press) 1952.

- GINTER, B. *et Al*.:«Excavation in the Region of Qasr el-Sagha 1979: Contributions to the Holocene Geology, the Pre-Dynastic and Dynastic Settlement in the Northern Fayum Desert», *MDAIK* 36, 1980, 105-169.
- GINTER, B., KOZLOWSKI, J.K. & ÜLIWA, J.:«Qasr el-Sagha. Prehistoric Site and Middle Kingdom Settlement», in: *Recherches archéologiques de 1980*, Krakow, 1982, 60-63.
- GINTER, B. *et Al*.: Excavation in the Region of Qasr el-Sagha, 1981. Contribution to the Neolithic Period, Middle Kingdom Settlement and Chronological Sequences in the Northern Fayum Desert», *MDAIK* 40, 1984, 40, 33-102.
- GOYON, G.: *Nouvelles Inscriptions Rupestres du Wadi Hammamat*, Paris (Imprimerie Nationale; Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien-Maisonneuve) 1957.
- GRAJETZKI, W.:«Das "Labyrinth" von Hawara», *Sokar* 11, 2005, 48-55.
- GRAJETZKI, W.:*The Middle Kingdom of Ancient Egypt: History, Archaeology and Society*, London (Duckworth Egyptology) 2006.
- GRAJETZKI, W.: *Court Officials of the Egyptian Middle Kingdom*, London (Duckworth Egyptology) 2009.
- HABACHI, L.:«Hawara», in: *Lexikon der Ägyptologie - Band II, herausgegeben von Wolfgang Helck, Eberhard Otto, Wolfhart Westendorf,* Wiesbaden (Otto Harrassowitz) 1977, 1072-1073.
- HARRELL, J. & BOWN, T.M.:«An Old Kingdom Basalt Quarry at Widan el-Faras and the Quarry Road Road to Lake Moeris», *JARCE* 32, 1995, 71-91.
- HAYES, A.: *Papyrus of The Late Middle Kingdom in The Brooklyn Museum [Papyrus Brooklyn 351446]*, New York (The Brooklyn Museum) 1955.
- HECKER, H. M.:«Preliminary Report on the Faunal Remains from the Workmen's Village», In: Amarna Reports 1, Occasional Papers 1, edited by KEMP, B., London (Egypt Exploration Society) 1984, 154-164.
- HELCK, W.:«Frondienst», in: *Lexikon der Ägyptologie - Band II, herausgegeben von Wolfgang Helck, Eberhard Otto, Wolfhart Westendorf,* Wiesbaden (Otto Harrassowitz) 1977, 333-334.
- HELCK, W.:«Arbeitersidlung», in: *Lexikon der Ägyptologie - Band II, herausgegeben von Wolfgang Helck, Eberhard Otto, Wolfhart Westendorf,* Wiesbaden (Otto Harrassowitz) 1975, 374-375.
- HELCK, W.:«Bemerkungen zu den Pyramidenstädten im Alten Reich», *MDAIK* 15, 1957, 91-111.
- HELDAL, T *et Al*.:«Gypsum Quarries in the Northern Faiyum Quarry Landscape, Egypt: a Geo-Archaeological Case Study», In: Quarry Scapes: Ancient Stone Quarry Landscapes in the Eastern Mediterranean, edited by N. Abu-Jaberet alii, Geological survey of Norway special publication 12, Oslo (NGU, Norges geologiske undersøkelse) 2009, 51-66.
- HERBICH, T.:«Qasr el-Sagha, Magnetic Survey 1999», *PAM* 12, 2001, 181-184.
- HORVÁTH, Z.: *Brick-mould Eternity. Hungarian Archaeological Fieldwork at el-Lahun*, Szalon 2010/1, 19-22.
- JÁNOSI, P.:«Hawara», The Pyramid Fields of Ancient Egypt: A Satellite Atlas, edited by BÁRTA, M. & VLADIMÍR B., Prague (Faculty of Arts, Charles University) 2021, 176-181.
- KADISH, G.:«Observations on Time and Work-Discipline in Ancient Egypt», In: P. Der Manuelian (ed.) *Studies inhonor of William Kelly Simpson*, VOL.2, Boston (Dept. of Ancient Egyptian, Nubian and Near Eastern Art, Museum of Fine Arts) 1996, 439-449.
- KEMP, B.J.: *Amarna Reports IV, Egypt Exploration Society*, *Occasional Papers* 5, London (Egypt Exploration Society) 1987
- KEMP, B.J.:«The Amarna Workmen's Village in Retrospect», *JEA* 73, 1987, 21–50.
- KEMP, B.J.:«Soil (Including Mud-Brick Architecture)», In: Ancient Egyptian Materials and Technology, edited by NICHOLSON, P. & IAN, SH., Cambridge (Cambridge University Press) 2000, 78-103.
- KEMP, B.J.: *City of Akhenaten and Nefertiti: Amarna and its People*, London (Thames & Hudson) 2013.
- KÓTHAY, K.A.:«Phyles of Stone-Workers in the Phyle System of the Middle Kingdom», *ZÄS* 134, 2007, 138-150.
- KRAUS, T., RÖDER, J., & MÜLLER –WIENER, W.:«Mons Claudianus - Mons Porphyrites: Bericht über die Zweite Forschungsreise 1964», *MDAIK* 22, 1976, 22, 108-205.

- LEHNER, M.:«of Gangs and Graffiti: How Ancient Egyptians Organized their Labor Force», *Aeragram* 7/1, 2004, 11-13.
- LEHNER, M.:«Villages and the Old Kingdom», In: Egyptian Archaeology, edited by WENDRICH, W., Chichester (Wiley-Blackwell) 2010, 85-101.
- LEHNER, M.:«Labor and the Pyramids: The Heit el-Ghurab "Workers Town" at Giza», In: Labor in the Ancient World, STEINKELLER, P., & HUDSON, M., DRESDEN (ISLET) 2015, 397-522.
- LEHNER, M., & TAVARES, A.:«Walls, Ways and Stratigraphy: Signs of Social Control in an Urban Footprint at Giza», In: Cities and Urbanism in Ancient Egypt: Papers from a Workshop in November 2006 at the Austrian Academy of Sciences, edited by BIETAK, M., CZERNY, E., FORSTNER-MÜLLER, I., Wien (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften) 2010, 171-216.
- LEITZ, C.: *Lexikon der Ägyptischen Götter und Götterbezeichnugen* I, Leuven (Peeters) 2002.
- LESKO, L. H.: *Pharaoh's Workers: The Villagers of Deir el-Medina*, Ithaca NY; London (Cornell University Press) 1994.
- MARTIN, G.T.: *Egyptian Administrative and Private-Name Seals, Principally of the Middle Kingdom and Second Intermediate Period*, Oxford (Griffith Institute Ashmolean Museum) 1971.
- MATHIEU, B.:«À propos du dieu Onouris de This et de sa Parèdre Méhyt: Clergé, Troupeaux… et Procédures Oraculaires», In: dans: A Wise Man from the Beloved Land: Recueil de textes offerts à Aly Omar Abdalla par ses collègues, amis et étudiants, édité par HABACHY, M., ET FRÉDÉRIC S., MONTPELLIER (CNRS - Université Paul-Valéry Montpellier 3), 2023, 157-218.
- MEC DOWELL, A. G.: *Village Life in Ancient Egyptian, Loundry Lists and Love Songs*, Oxford (University press) 1999.
- MEC DOWELL, A. G.: *Jurisdiction in the Workmen's Community of Deir el-Medina*, Egyptologische Uitgaven5. Leiden (Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten) 1990.
- MENU, B.:«Le Régime Juridique des terres en Egypte Pharaonique», *RHDFE* 4, 1971, 559- 590.
- MOEZEL, KYRA VAN DER.:«Unique and Universal: The Workmen's Identity Marks from Deir el-Medina in Comparative Perspective», In: Too much Writing, too Few Scribes: Extra-scribal Writing in the Late Bronze Age Mediterranean, edited by DONNELLY, C.M., *(1650-1100 BCE)*, Bicester (Archaeopress) 2025, 75-108.
- MOELLER, N.:«The Influence of Royal Power on Ancient Egyptian Settlements from an Archaeological Perspective», *CRIPEL* 28, 2009, 193-209.
- MORENO, J. C.:«La Population *Mrt*: une Approche du Probléme de la Servitude dans L'egypte du IIIe Millénaire (I)», *JEA* 84, 1998, 71-82.
- MORFINI, I.:«Necropolis Journal: Daily Records of Events in an Ancient Egyptian Artisans' Community», *Phd Thesis*, Leiden University, 1980.
- OTHMAN, A. S.:«*Ṯni* (Thinis) the Lost Capital of Egypt: a Study of its History, Civilizational Role, and Possible Location through Preserved Texts», *Abydos* 5, 2023, 60-86.
- PANTALACCI, L.:«Organisation et Contrôle du Travail dans la Province Oasite à la fin de l'Ancien Empire: le cas des Grands Chantiers de Construction à Balat», dans: L'organisation du travail en Égypte ancienne et en Mésopotamie: colloque AIDEA, Nice 4-5 octobre 2004, Bernadette, M., Le Caire (Institut Français d'Archéologie Oriental) 2010, 139-153.
- PANTALACCI, L.:«Coptos», In: UCLA Encyclopedia of Egyptology 1/1, edited by WENDRICH, W., London, 2012, 1-3.
- PANTALACCI, L «The Harbour(s) of Coptos: between the Nile and the Red Sea», in: Egyptian Riverine Harbours: Proceedings of the Symposium Held at IFAO, Cairo (15th-18th September 2019), edited by YOYOTTE, M., FORSTNER-MÜLLER, I., & WILLEMS, H., Le Cairo (Institut français d'archéologie orientale) 2024, 401-415.
- PETRIE, W.F., & BRUNTON G.: *Lahun II*, London (British School of Archaeology in Egypt), (Bernard Quaritch) 1923.

- POBLOME, J.:«A New Functional Interpretation for the Workmen's Village at el-Amarna», *AALM* 32, 1993, 29-34.
- QUIRKE, S.: *Titles and Bureaux of Egypt 1850-1700B.C*, London (Golden House Publication) 2004.
- QUIRKE, S.: *Lahun, a Town in Egypt 1800 B.C., and the History of its Landscape*, London (Golden House Publications) 2005.
- QUIRKE, S.: «State and Labour in the Middle Kingdom. A Reconsideration of the Term Hnrt», *RdE* 39, 1988, 83-106.
- QUIRKE, S.:«The Regular Titles of the Late Middle Kingdom», *RdE* 37, 1986, 107-130.
- REDDING, R.:«Gallery III.4 Faunal Remains», In: Giza Reports, Vol. 1: Project History, Survey, Ceramics, and Main Street and Gallery III.4 Operations, edited by LEHNER, M., & WETTERSTROM, W., Boston (Ancient Egypt Research Associates) 2007, 263-269.
- REDDING, R.:«Main Street Faunal Remains», In: Giza Reports, Vol. 1: Project History, Survey, Ceramics, and Main Street and Gallery III.4 Operations, edited by LEHNER, M., & WETTERSTROM, W., Boston (Ancient Egypt Research Associates) 2007, 171-178.
- REDDING, R.:«Status and Diet at the Workers' Town, Giza, Egypt», in: Anthropological Approaches to Zoo Archaeology. Complexity, Colonialism, and Animal Transformations, edited by CAMPANA, D., & ALI, Havertown (Oxbow Books) 2010, 65-75.
- REDDING, R.:«Why we Excavate where we do: The Western Compound and the Chute», in: Giza Plateau Mapping Project Season 2009, Preliminary Report, edited by LEHNER, M., Boston (MA: Ancient Egypt Research Associates) 2011, 105–109.
- REDDING, R.:«A Tale of Two Sites: Old Kingdom Subsistence Economy and the Infrastructure of Pyramid Construction», In: Archaeozoology of the Near East X: Proceedings of the 10th Meeting of the ICAZ Working Group Archaeozoology of Southwest Asia and Adjacent Areas, edited by De Cupere, B., et Al., leuven (Peeters) 2013, 307-322.
- REDDING, R «Cattle Count Periodicity: A View from the Herd», in: Living at the Wall: Studies in Honor of Mark Lehner, edited by BÁRTA, M., HAWASS, Z., & MEGAHED, M., Prague (Charles University, Faculty of Arts) 2024, 343-362.
- REDFORD, D.:«Some Observations on the Northern and North-eastern Delta in the Late Predynastic Period», In: *Essays in Egyptology in Honor of Hans Goedicke*, Edited by BRYAN, B.M. & LORTON, D., San Antonio (Van Siclen Books) 1994, 201-210.
- Roth, A.M.:«Egyptian Phyles in the Old Kingdom. The Evolution of a System of Social Organization», *SAOC* 48, 1991, 119-143.
- SADEK, A. J.: The Amethyst Mining Inscriptions of Wadi el-Hudi, VOL.2: Plates, Warminster (Aris & Phillips) 1985.
- SAMUEL, D.:«Bread Making and Social Interactions at the Amarna Workmen's Village, Egypt», *World Archaeology* 31, 1999, 121-144.
- SCHENEKEL, W.:«Onuris», *in: Lexikon der Ägyptologie - Band II, herausgegeben von Wolfgang Helck, Eberhard Otto, Wolfhart Westendorf,* Wiesbaden (Otto Harrassowitz) 1982, 573-574.
- SHAIKH AL ARAB, W.:«Le Dieu Onouris», *CRIPEL* 30, 2013-2015, 249-262.
- SHAW, I.:«The Archaeology of Refuse Disposal in the New Kingdom Egypt: Patterns of Production and Consumptionat el-Amarna», in: A. Papadopoulos (ed.) *TaLanta, Proceedings of the Dutch Archaeological and Historical Society* 44, 2012, 315-333.
- SHAW, I. *et Al*. :«Quarrying and Landscape at Gebel el-Asr in the Old and Middle Kingdoms», In: Raffaele, Francesco, Massimiliano Nuzzolo, and Ilaria Incordino (eds.), *Recent discoveries and Latest Researches in Egyptology: Proceedings of the First Neapolitan Congress of Egyptology, June 18th-20th 2008,* Wiesbaden (Harrassowitz) 2010, 293-312.
- SIMPSON, W.K.:«The Nature of the Brick-Work Calculations in Kahun Pap. XXIII», *JEA* 46, 1960, 106-107.
- SIMPSON, W.K.: *Papyrus Reisner I. The Record of a Building Project in the Reign of Sesostris I*, Boston (Museum of Fine Arts) 1963.

- SIMPSON, W.K.: *Papyrus Reisner II. Accounts of the Dockyard Workshop at This in the Reign of Sesostris I*, Boston (Museum of Fine Arts) 1965.
- SIMPSON, W.K.: *Papyrus Reisner III. The Record of Building Project in the Early Twelfth Dynasty*, Boston (Museum of Fine Arts) 1969.
- ŚLIWA, J.:«Die Siedlung des Mittleren Reiches bei Qasr el-Sagha», *MDAIK* 48, 1992, 177-191.
- ŚLIWA, J.:«Qasr el-Sagha 1979-88», *Meander* 47, 1992, 515-528.
- ŚLIWA, J.:«The Middle Kingdom Settlement at Qasr el-Sagha, 1979-1988», *SAAC* 5, 1992, 19-38.
- ŚLIWA, J.:«Die Siedlung des Mittleren Reiches bei Qasr el-Sagha, Grabungsbericht 1983 und 1985», *MDAIK* 42, 1986, 167-179.
- ŚLIWA, J.:«Settlements of the Middle Kingdom», In: Qasr el-Sagha 1980. Contributions to the Holocene Geology, the Predynastic and Dynastic Settlements in the Northern Fayum Desert. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellonskiego, Warszawa; edited by KOZLOWSKI, J.K., Kraków (Państwowe Wydawnictwo Naukowe; Nakładem Uniwersitetu Jagiellońskiego) 1983, 80-113.
- STADELMANN, R.:«Pyramidenstadt», in: *Lexikon der Ägyptologie - Band II, herausgegeben von Wolfgang Helck, Eberhard Otto, Wolfhart Westendorf,* Wiesbaden (Otto Harrassowitz) 1984, 9-14.
- STADELMANN, R.:«La Ville de Pyramide à l'Ancien Empire», *RdE* 33, 1981, 67-77.
- STOREMYR, P.:«Widan el-Faras Ancient Quarry Landscape, Northern Faiyum Desert, Egypt: Site Description, Historical Significance and Current Destruction», *Report* №. 2003.062, Zürich (Expert-Center for Conservation of Monuments and Sites) 2003.
- SAYED, ABDEL MONEM, A.H.:«Discovery of the Site of the 12th Dynasty Port at Wadi Gawasis on the Red Sea Shore», *RdE* 29, 1977, 138-178.
- SAYD, ʿBD AL-MINʿM ʿ BD AL- ḤLYM.:«al- Kašf ʿan Mawqiʿ Mīnāʾ al-ʾUsra Al-Ṯānīyat ʿAšra al-Firʾwnīya fī Manṭiqat Wādy Ǧawāsys ʿAly Sāḥil al-Baḥr al-Ḥmar», Taqrīr Ḥafāʾīr Biʿṯat Qism al-Tāriḫ bi Kulīat al-Ādāb fī al-Ṣaḥrāʾ al-Šrqīya ḫilal Mawsimay ʿĀmay 1976-1977, Maṭbaʿat Ǧāmaʿit al-ʾIskandarīya, 1978.
- THIJS, AD.:«The Strength of the Deir el Medina Workforce in the Years following the Ramesside Renaissance» *ZÄS* 152/1, 2025, 107-116.
- UYTTERHOEVEN, I., & BLOM-BÖER, I.:«New Light on the Egyptian Labyrinth: Evidence from a Survey at Hawara», *JEA* 88, 2002, 111-120.
- WARD, W.A.: *Index of Egyptian Administrative and Religious Titles of the Middle Kingdom*, Beirut (American Universtiy of Beirut) 1982.
- Wb= ERMAN, A., & H. GRAPOW.: *Wörterbuch der ägyptischen Sprache im Auftrage der Deutschen Akademien*, VOL 1-7, Berlin and Leipzig (J. C. Hinrichs) 1926–63.

Deodorants in Ancient Egypt

By

Eslam Mohamed Said

Lecturer of Tourist Guidance, Higher Institute of Qualitative Studies at Future Academy/ Heliopolis, Egypt (dr.islam.mohamed@fa-hiss.edu.eg)

Abstract

[EN] This article aims to study the use of deodorizing substances in ancient Egypt through medical papyri and archaeological evidence, by identifying the aromatic mixtures and compounds used to remove unpleasant body odors, examining their ingredients and sources and understanding their hygienic and protective role in ancient Egyptian daily life, especially during the summer season. Since ancient times, Egypt's hot climate has relied on aromatic mixtures (deodorants) to mask unpleasant odors. Sweating can have a significant negative impact on people's appearance and self-confidence and may be seen as a sign of poor hygiene; one can imagine that the same was true for the ancient Egyptians. Ancient Egyptians developed early forms of deodorizing substances by combining aromatic materials sourced locally as well as from region such as Libya, the eastern Mediterranean, and the land of Punt. By blending these ingredients, they created mixtures designed to eliminate unpleasant body odors, an approach that is not fundamentally different from later developments in topic deodorants. Furthermore, a deodorant, which forms the outer layer of the human body, was crucial for protecting the skin. Before the first deodorant was allegedly invented in 1888 AD, ancient Egyptian medical papyri revealed many different aromatic mixtures and compounds that were used throughout the year, especially in the summer, to eliminate unpleasant body odors. The papyri, such as the Hearst Papyrus and the Ebers Papyrus, describe the practice as simply «removing unpleasant smells or stench in the summer», a topic explored in this research.

Keywords: Deodorants, medical papyri, summer, treatment recipes, unpleasant odors.

Received: 13-01-2026 Revised: 04-02-2026
Accepted: 15-03-2026 Published: 01-06-2026
Doi: 10.21608/jguaa.2026.458913.1424

Deodorants in Ancient Egypt

مزيلات العرق فى مصر القديمة

إسلام محمد سعيد على

مدرس الإرشاد السياحى بالمعهد العالى للدراسات النوعية/ اكاديمية المستقبل، مصر

(dr.islam.mohamed@fa-hiss.edu.eg)

الملخص:

تطلب مناخ مصر الحار منذ القدم الاعتماد على المركبات ذات الرائحة الذكية (مزيلات العرق) تجنبًا لانتشار الروائح الكريهة، إذ يمكن أن يكون للتعرق تأثير سلبي كبير على مظهر الناس وثقتهم بأنفسهم، وقد يُنظر إليهم على أنه علامة على سوء النظافة؛ لذلك فقد تحاشى المصرى القديم مضايقة المحيطين به، قبل أن يستمر الاهتمام البحثى على مدار القرون حتى يومنا هذا حول تطوير مضادات التعرق الموضعية، وهو ما لا يختلف كثيرا عن رائد ابتكار تلك المكونات، حيث نجد أن المصرى القديم حرص على إضافة المواد التى تُنتجها كلٌ من ليبيا وموانىء شرق البحر المتوسط إلى خلاصة مواد عطرية مصرية وأخرى جاءت من بلاد بونت ثم مزج جميع هذه المواد وابتكر الوسائل الممكنة ليقضى على الروائح الكريهة التى تُصدر من الجسد، علاوة على حرصه الشديد على ضرورة حماية الجهاز الجلدي الذي يشكل الطبقة الخارجية لجسم الإنسان، فقد كشفت البرديات الطبية المصرية القديمة عن الكثير من الخلطات المختلفة التى استخدمت على مدار فصول السنة وبالتحديد فصل الصيف، من أجل القضاء على روائح العرق الكريهة؛ وذلك قبل أن يُزعم ابتكار أول مزيل للعرق في عام ١٨٨٨م، حيث انحصر التعبير ضمن تلك البرديات كبردية (هيرست) وبردية (ايبيرس) على عبارة "إزالة الروائح الكريهة أو الزخانة فى الصيف"، وهو ما تناوله البحث بالتفصيل.

الكلمات الدالة: البرديات الطبية؛ الروائح الكريهة؛ فصل الصيف؛ مزيلات العرق؛ وصفات العلاج.

المقدمة:

اشتهرت مصر بمناخها الجاف منذ القدم، الأمر الذى فرض على أهلها استخدام مستحضرات التجميل من زيوت و أدهان عطرية* تجنبًا لانتشار الروائح الكريهة[١]، إذ يمكن أن يكون للتعرق تأثير سلبي كبير على مظهر الناس وثقتهم بأنفسهم، وقد يُنظر إليهم على أنه علامة على سوء النظافة؛ لذلك تحاشى المصرى القديم مضايقة المحيطين به، قبل أن يستمر في الاهتمام البحثى على مدار القرون التالية حتى يومنا هذا حول تطوير مضادات التعرق الموضعية[٢].

وبما أن ميكروبيوم الجلد هو سبب رائحة الجسم الكريهة، فإن آلية عمل منتجات مزيلات العرق تتمثل في تثبيت نمو البكتيريا المسببة للرائحة الكريهة باستخدام عوامل مضادة للميكروبات ومضادة للبكتيريا مثل التريكلوسان، علاوة على ذلك، تُضاف العطور والزيوت العطرية إلى تركيبة مزيل العرق، هذا ويُعد المصرى

---

* للمزيد عن تفاصيل الزيوت العطرية المستخدمة والفرق بينها و بين الزيوت العطرية السبعة المقدسة، شيمى ٢٠٠٥م: ٥٣.

[١] كمال ١٩٩٦م: ٣٤؛ الخطيب١٩٨٠م: ١٢٠؛ ALLEN 2005: 57.

[٢] كمال١٩٩٦م: ٣٧.

القديم بمثابة الرائد لتلك التركيبات الطبية العطرية الفعالة، حيث نجده قد حرص على إضافة المواد التى تُنتجها ليبيا و موانىء شرق البحر المتوسط إلى خلاصة مواد عطرية مصرية وأخرى جاءت من بلاد بونت ثم مزج جميع هذه المواد وابتكر الوسائل الممكنة التى تقضى على الروائح الكريهة التى تَصدر من جسد الشخص، علاوة على الحرص الشديد على ضرورة حماية الجهاز الجلدي البشري الذي يشكل الطبقة الخارجية لجسم الإنسان، وعلى مدار السنوات الأخيرة، ازداد اهتمام المستهلكين والباحثين على حد سواء بالبحث عن مواد بديلة خالية من الكحول والبارابين، ومشتقة طبيعيًّا، لتحقيق فوائد مزيل العرق، إلا ان المصرى القديم كما أسفلنا كان رائد ابتكار الوسائل الممكنة لتحقيق تلك الفاعلية حيث كشفت البرديات الطبية المصرية القديمة عن الكثير من الخلطات الطبية المختلفة التى استخدمت على مدار فصول السنة و بالتحديد فصل الصيف، من أجل القضاء على روائح العرق الكريهة؛ وذلك قبل أن يُزعم ابتكار أول مزيل للعرق في عام ١٨٨٨م.

١. **بردية إيبرس** The Ebers Papyrus:

١,١. الاكتشاف والحفظ[٣]: اشتراها المستكشف وعالم المصريات جورج إيبرس من شخص قبطى بمدينة الأقصر ما بين عامى١٨٦١-١٨٦٢م، وتُحفظ الآن بمكتبة جامعة لايبزغ منذ عام ١٨٧٣م.

٢,١. التاريخ: كُتبت فى فترة (الأسرة الـ ١٨ – عصر الدولة الحديثة).

٣,١. التذاكر الطبية: جُعلت التذاكر الطبية فى هذة البردية على حسب ترتيب أعضاء الجسم، لكننا نرى أن ترتيبها بهذه الكيفية غير صائب، أولاً: لأن الأعراض الموضوعة هى فى الغالب أعراض لأمراض عمومية تُصيب أغلب أعضاء الجسد أو كله، وثانيًا: لأن تأثير هذه الأعراض يَصعب حتى على حكماء هذا العصر، والجدير بالذكر أيضًا أنه كان هناك الاعتقاد الشديد فى العزائم السحرية و التصديق فى تأثيرها ونفعها لدى المصرى القديم، حيث بدأت تلك البردية المنسوبة للمعبودة (إيزيس) بعزيمة سحرية جاءت فى التذكرة الأولى منها، ومن ذلك يستدل على أنهم كانوا يبدؤون فى معالجتهم بالعزائم فإن لم تف بالشفاء استعانوا بالأدوية[٤].

٤,١. النص والتوزيع: كُتِبت هذه البردية بالخط (الهيراطيقى)، وكانت رؤوس الموضوعات وما شابهها مكتوبة بالحبر الأحمر، والنصوص موزَّعة على ١٠٨ أعمدة، كل منها بين ٢٠ و٢٢ سطرًا، وفي ظهر البردية كتب تقويمًا (نتيجة) مصحوبًا باسم ملك، وأمكن من دراسة هذا التقويم أن نحدد تاريخ كتابتها بأنه عام ١٥٥٠ قبل الميلاد، حيث تحتوي على ٨٧٩ نصًّا فرديًّا، يشرح حوالي ٨٠ مرضًا وعلاجاته.

٥,١. المادة والشكل: مكونة من ٤٨ ورقة بردى فردية ملصقة مع بعضها، طولها حوالى ١٨,٦٣ مترًا و٠,٣٠ مترًا في الارتفاع، كانت كاملة عندما اكتشفت، لكنها قسمت في وقت لاحق إلى ٢٩ قطعة لأسباب تتعلق بطريقة حفظها، وفي الحرب العالمية الثانية تعرضت بعض أجزائها للضياع و التلف، حيث أعاد جورج إيبرس صياغتها سنة ١٨٧٥م.

---

[3] LALANNE 2017: 131; BECKERATH 1993: 98; EBBELL 1937: 47.

[4] EBBELL 1929: 35; EBERS 1875: 18.

٦,١. الوصفات المتعلقة بإزالة رائحة العرق الكريهة (الرائحة النتنة فى فصل الصيف)[٥]:

جاءت فى أربعة وصفات بتغير المكونات على حسب المتاح للشخص وتحقيقاً للاستفادة من فاعلية خصائصها على الجسد:

١,٦,١. وصفة Eb 708 (86, 8 - 86, 9)[٦]: طبقا لترجمة النص بعد التحويل للخط الهيروغليفى من الخط الهيراطيقى:





Pḫrt nt dr ḫnš m šmw snṯr 1 ibw 1 prt šnw 1 ʿntyw 1 dmḏ m ḫtw wʿt gsw im

علاجٌ لإزالة رائحة (الخنْش) في فصل الصيف:

_ اللبان (يُعرف بـ "لبان الذكر" أو "الكندر"): (قطعة) واحدة.

_ نبات الإيبو: (ثمرة) واحدة.

_ العرعر الفينيقي: (ثمرة) واحدة.

_ المر: (قطعة) واحدة.

تُمزج المكونات في عجينة متجانسة، وتُدهن بها المنطقة (موضع انبعاث الرائحة الكريهة).

التحليل: تبين من خلال وصف الخلطة الخاصة بإزالة الرائحة الكريهة والتى أطلق المصرى القديم عليها لفظ الـ (*ḫnš*) استخدام العديد من المركبات ذات الخصائص الفعاله، كالآتى:

١,١,٦,١. اللبان الذكر[٧]: راتنج طبيعي شفاف يُستخرج من شجرة اللبان عُرف فى مصر القديمة بـ «*ʿnty*»، تنبت أشجاره في الصومال، وجنوبي بلاد العرب، معروف بفوائده الصحية المتعددة وخصائصه المضادة للالتهابات والمضادة للبكتيريا، فاستخدم لإخفاء مرارة الأدوية، وعلاج السعال، والخشونة، وأمراض الكلى، ومستخلصات العطور، والطقوس الدينية والتحنيط، كما أنه يدعم الجهاز التنفسي، والهضمى، وصحة الجلد، ويعزز المناعة ويحسن المزاج، ولكن يجب استخدامه باعتدال، وقد حاول المصرى القديم الاعتماد عليه فى تلك الخلطة كعنصر أولى وأساس من خلال زيته العطري الذكى والفعال فى تدليك البشرة والجلد وتأثيراته المضادة للبكتيريا.

---

[5] KLEIN 1935: 372; MOURAD 2003: 53; OEFELE 1907:342; PAPYRUS EBERS 2002: 176.

[6] WRESZINSKI 1913: 387; WESTENDORF 1999: 547-710.

[7] ALLEN 2018: 113.

٢,١,٦,١. نبات الإيبو[٨]: كان معروفًا في مصر القديمة بأسم "*šmšmt*"، له استخدامات طبية مهمة، حيث كان يُخلط مع مكونات أخرى في الضمادات لعلاج الألم والالتهابات، وربما إستخدم في العلاجات النفسية، وكان له استخدامات أخرى كالألياف والمنسوجات، لكن النص الدقيق الذي أُشير إليه بـ "الإيبو" ربما كان يقصد القنب (Cannabis) أو نباتات طبية أخرى مثل البردي أو السعد، حيث كانت البرديات القديمة تذكر نباتات متعددة الاستخدامات في علاجات متنوعة، فقد كان يُستخدم القنب (الإيبو) في تحضير مراهم لعلاج آلام الأصابع بمزجه مع العسل والمغرة، كما كان جزءًا من مستحضرات لعلاج الحمى، علاوة على بذوره التى ربما استُخدمت في علاج أمراض الجهاز الهضمي، هذا ولأسباب اعتماد المصرى القديم علي بذوره أيضًا فى تلك الخلطة كمركب إضافى، بفضل ما يحويه من البروتين والأحماض الدهنية الأساسية والفيتامينات والمعادن، والألياف، ومضادات الأكسدة، كما يُستخرج من بذوره زيت (Hempseed Oil) الذى يستخدم فى ترطيب و تنعيم البشرة، وهو ماقد يكون فعالًا عند وضعه مع باقى المكونات على الجلد كمزيلٍ للبكتيريا التى تَبعث رائحة العرق الكريهة.

٣,١,٦,١. العرعر الفينيق[٩]: زُرع فى مصر القديمة كأنواع مثل: العرعر الفينيقي الأحمر (Juniperus phoenicea) والعرعر الشوكي (Juniperus oxycedrus)، حيث يتميز J. phoenicea بأوراقه الحرشفية، بينما يمتلك J. oxycedrus إبراً حادة، وكلاهما غني بالزيوت الأساسية (Eos) المستخدمة في الطب التقليدي ومكافحة الآفات، ويستخدمان كمضادات للأكسدة.

استخدم في وصفات طبية عديدة بكلَّ من بردية إيبرس وهيرست، وفي طقوس التحنيط، و تُعد هذه الأنواع جزءاً من التراث النباتي والطبي في مناطق شمال إفريقيا وحوض المتوسط، تُستخدم ثماره كنوع من البهارات في الطهي، وله فوائد طبية تقليدية للجهاز الهضمي، الشعر، والبشرة، ويُصنع منه زيوت عطرية ومستحضرات تجميل، لكن يجب استخدامه بحذر لتجنب الآثار الجانبية، وقد راعى المصرى القديم الاعتماد عليه فى تلك الخلطة لما يحويه من زيت طيار وإنيولين ومواد سكرية وراتنجية وصمغية وشمعية وأشباه قلويات وجلوكوزيدات قلبية وأحماض عضوية، علاوة على الأملاح كالكالسيوم، كما يحوى الزيت العطري له فى تركيبة كلًّا من: مركب سابينين (عديم اللون له رائحة مميزة) ومركب ثوجون (له رائحة زبت "المنثول" ذو الرائحة العطرية المميزة الموجود في بعض النباتات العشبية ويُستخرج غالبا من النعناع أو عشبة الفليو، علاوة على مركب كارين (مركب عضوي على شكل سائل زيتي عديم اللون).

٤,١,٦,١. المـــر[١٠]: صمغ راتنجي مُجفف يُستخرج من أشجار فصيلة (Commiphora)، وتحديداً شجرة المر (Commiphora myrrha)، أُنتج فى بلاد كثيرة منها الصومال وبلاد بونت، يُعد واحدًا من أهم الراتنجات زكية الرائحة يستعمل بخورًا، وله استخدامات تاريخية واسعة في الطب التقليدي لعلاج الالتهابات

---

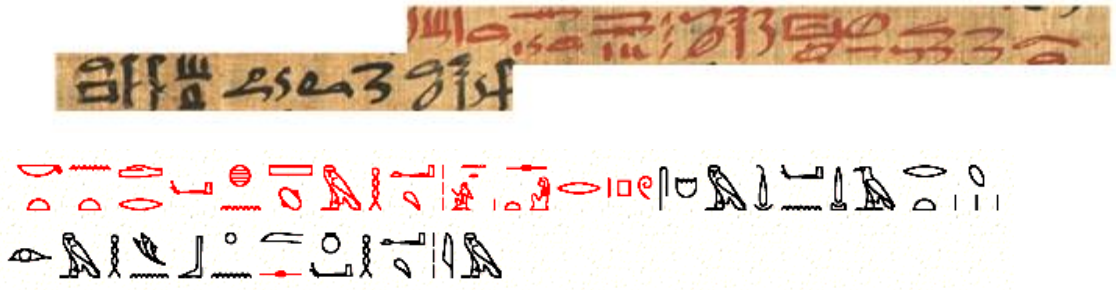
[8] NUNN 1996:76; WRESZINSKI 1994: 61; رويحة ١٩٨٦م: ٨١.

[9] WRESZINSKI 1913: 116; FISCHER-ELFERT 2018: 86; LEAKE 1952:135.

[١٠] العايق ٢٠٢٤م: ٤٣٣؛ الشناوي ومسعود ٢٠٢٣م: ٤٥–٨٧.

ومشاكل تقرحات الجلد والرحم ومستحضرات التجميل، ولكن يجب استخدامه بحذر لتجنب الآثار الجانبية مثل تهيج الجلد أو اضطرابات القلب، وقد استُخدم من قبل المصريين القدماء جنبا إلى جنب مع ملح النطرون خاصه فى تحنيط المومياوات بفضل خصائصه العطرية ومعالجته لكافه المشاكل الجلدية و العناية بالبشرة كما أسلفنا ذكرا، وهو ما جعله أيضًا ضمن العناصر الرئيسة فى تلك الخلطة العطرية المضادة لبكتيريا الرائحة الكريهة نتيجة العرق.

٢,٦,١. وصفة Eb 709 (86, 10 - 86, 11)[11]: طبقا لترجمة النص بعد التحويل للخط الهيروغليفى من الخط الهيراطيقى:



Kt nt dr ḫnš m ḥ^{c}w s st r pw sḫm ḏ^{c}rt ir m ḥnb n gsw ḥ^{c}t im

علاج آخر لإزالة رائحة (الخنْش) من جسد الرجل أو المرأة:

_ ثمرة خروب (*ḏ3rt*)[12] مهروسة، يُصنع منها مرهم (*ḥnb*)، ويُدهن به الجسد.

التحليل: تبين من خلال وصف الخلطة الخاصة بإزالة الرائحة الكريهة التى أطلق المصرى القديم عليها لفظ الـ (*ḫnš*) بعض الملاحظات المهمة، كالآتى:

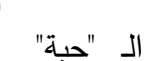
– اختلفت التفسيرات حول لفظ (*ḏ3rt*) المشار إليه فى الخلطة حيث فُسر في البداية بأنه ثمرة الخروب بعد تجفيفها، ليمتد المعنى خلال العصر البطلمى ليشمل الشجرة بأكملها، كما استمرت الإشارة له على ذات النحو فى النصوص القبطية، وعلى الرغم من أن شجرة الخروب لم يُثبت زراعتها في مصر، إلا أن أخشابها كانت تُستخدم على نطاق واسع، حيث اعتاد قدماء المصريين على الاعتماد عليها كمشروب حلو المذاق، وكمكون في مستحضرات التحنيط والعطور، وكعلاج طبي، بالإضافة إلى استخدام أخشابها في صناعة الأدوات والأسلحة، مما يدل على أهميته الغذائية والروحية والمادية، فقد كان بمثابة الـ "الذهب الأسود" للمصريين القدماء، وتحتوى ثمرة الخروب على الألياف والبروتينات والفيتامينات والمعادن، وتُعرف بفوائدها الصحية للجهاز الهضمي وكمصدر للطاقة ومضاد للأكسدة، كما أن احتواءها على التانينات والفينولات مما يجعلها مسكناً ومضاداً للفيروسات والجراثيم ومضاداً للحساسية، وهو ما جعل المصرى القديم يعتمد عليها

كمال ١٩٩٦م: ٢٠٥.

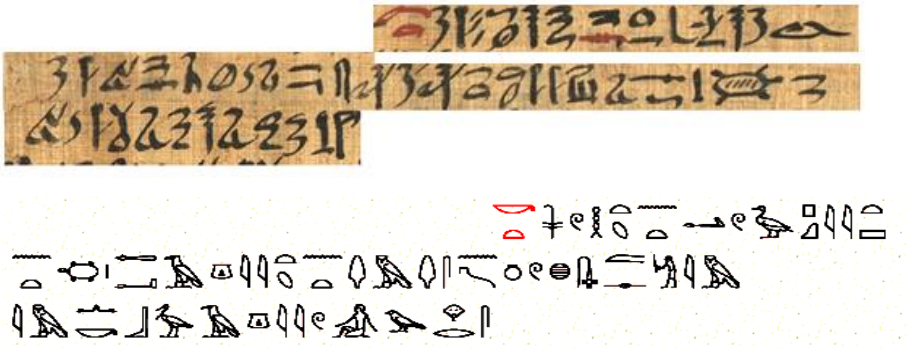
[11] EBERS 1875: 347; GRAPOW 1959: 246.

[12] DAWSON 1934: 45.

كعنصر أساس لخلطته الطبية العطرية بفضل فوائدها عند الوضع على الجسم عموماً و الجلد خاصةً لتعطير الأجزاء التى تنبعث منها رائحة العرق[١٣].

كما أن هناك الكثير من التحليلات حول صُنع مرهم (*ḥnb*) من خلال تركيب حروف الكلمة، فقد اتضح عند تحويل اللفظ من الخط الهيراطيقى إلى الخط الهيروغليفى العديد من الملاحظات من بينها وجود العلامات التصويرية فى نهاية الكلمة بهيئة الـ "كرة أو الـ "حبة"  مع "لفافة البردى"  أو بصحبة علامة الثلاثة أشروط (للجمع)  ، الأمر الذى يُحدِث حيرة فى تفسير طبيعة المرهم، هل كان مركبًا زيتيًا أم عجينة سائلة أم قطعة متماسكة نسبيًّا تُستخدم كصلصال دعاك على المحل المنبعث منه الرائحة الكريهة[١٤].

٣,٦,١. وصفة (86, 11 - 86, 13) **Eb 710**[١٥]: طبقا لترجمة النص بعد التحويل للخط الهيروغليفى من الخط الهيراطيقى:



Kt swḥt nt niw pḳ nt štyw ꜥ3gyt nt i3m nwḥ gsw im / im nn k b3gyw ḥr s

علاج آخر:

_ بيضة نعامة.

_ صدفة سلحفاة.

_ *ꜥ3gyt* (إفرازات) من شجرة ثوم *i3m*.

يُحرق بالكامل، يُدهن الجسم بهذا – فلا تتهاونوا في ذلك!

التحليل: تبين من خلال وصف الخلطة الخاصة بإزالة الرائحة الكريهة استخدام العديد من المركبات ذات الخصائص الفعاله، كالآتى:

١,٣,٦,١. بيضة نعامة[١٦]: اعتمد المصرى القديم على بيض النعام ليس فقط كمصدر غذائي غني بالحديد والمغنيسيوم والبوتاسيوم، بل كتحف فنية وزخرفية، وكمواد للزينة، كما ظهر في المقابر كرمز للبعث والحياة

13 JOACHIM 1890: 251; LEAKE 1952: 149.
14 ALAN 1957: 432.
15 GHALIOUNGUI 1987: 414; Grapow 1959: 253.

الأبدية، حيث عُثر على قشرة منقوشة برسومات هندسية وحيوانية تعود لعصور مبكرة، مما يؤكد وجود طائر النعام وتفاعل الإنسان معه في تلك الحقبة، الأمر الذى يدلل على أهميته الروحية والجمالية في حضارة وادي النيل، فقد فطن المصرى القديم إلى مدى غنى بيض النعام بالبروتين والفيتامينات والمعادن مما يدعم بناء العضلات، وصحة القلب والأوعية الدموية، وتعزيز الجهاز العصبي، ويساعد على الشعور بالشبع مما يُسهم في خسارة الوزن، علاوة على إدراكه لمدى احتواء البيض على مضادات أكسدة تحمي خلايا الجسم من الضرر الذي تتسببه "الجذور الحرة" (جزيئات غير مستقرة ناتجة عن عمليات الجسم الطبيعية وعوامل خارجية)، وتساعد في تعزيز المناعة و مقاومة الشيخوخة و نضارة البشرة و علاج التجاعيد، ويقلل البقع الداكنة و يحافظ على صحة الجلد؛ وهو ما قد يحدث عكسه من جراء المركبات الطبية العطرية الأخرى داخل الخلطة ذاتها لإزالة رائحة التعرق لدى الجسم عند التفاعل مع الأجزاء المتلاصقة للأطراف، الامر الذى يجعل من استخدام بيض النعام مادة مضادة ذات فاعلية.

٢,٣,٦,١. صدفة سلحفاة[١٧]: تُعد السلحفاة من الحيوانات التي عاشت على شواطئ النيل منذ آلاف السنين، ولقد ثبَت وجودها منذ العصر الحجري الحديث[١٨]؛ فى كلٍّ من الموقع رقم E29GA بمدينة الفيوم حيث عُثر على واحدةٍ من السلاحف، كما عُثر لها على دفنات نادرة أخرى بالمقبرة رقم H2 ٢٦٤ بحلوان ترجع للعصر ذاته[١٩]، وعُثر على دفنةٍ أخرى لسلحفاة في مقبرة تُؤرَّخ بعصر الأسرة الثانية بتل بسطة[٢٠]، بينما عُثر في جبَّانة "نجع الدير"* على عظامٍ لسلحفاة كانت قد أُلحِقت بالمصطبة رقم ٥١٨ وهي مصطبة خاصة بالأسرة الثانية عُثر فيها على دفنة آدمية كان قد أُلحق بها بعض الدفنات الحيوانية التي كان من بينها دفنة السلحفاة[٢١]، هذا وكان للسلاحف ارتباطاتها الدينية، حيث ظهرت على صلايات عصر ما قبل الأسرات (نقادة III–II) وحتى عصر الأسرات المبكرة[٢٢]، واعتبرها المصريون القدماء أحدَ آلهة الحفظ في المقابر و رمزاً للقوة والحماية ودفع الشر، كما ارتبطت لديهم بالاستقرار والتوازن البيئي والروحي، ولكن الاستخدامات الطبية لها مثل: (أكل اللحم أو الأجزاء لأجل الحظ والصحة) هي خرافات لا أساس لها، على الرغم من ذلك

---

[١٦] يعد بيض النعام رمزاً مهمًّا للولادة الجديدة، حيث يخرج صغار النعام من البيضة، مما شبهه المصري القديم بالقيامة، لذا وضع بيض النعام في المقابر كرمز إلى حماية المتوفى وضمان الحياة الأبدية، علاوة علي ارتباطه بـ النقاء والقدرة على صد الأرواح الشريرة، كما ارتبط بالرموز المسيحية اللاحقة كرمز للقيامة والتجديد.، والموروث الثقافى؛ حيث كان يعلق في الأضرحة والمقامات (مثل ضريح أبو الحجاج بالأقصر) كجزء من الموروثات الثقافية والدينية المرتبطة بطلب البركة والنقاء.

شاهين ٢٠٠٠م: ٦٩؛ صالح ١٩٦٧م: ٢٧.

BROTHWELL & PATRICIA 1997: 54–55;

[17] CORDERO 2017: 150.

[١٨] عبد التواب ٢٠٢٤م: ١٢٢.

[19] SAAD 1951: 56.

[20] HABACHI 1957: 33 ff; SAWI 1979: 34.

* نجع الدير هو منطقة أثرية تابعة لمركز سوهاج في محافظة سوهاج بصعيد مصر، وتشتهر بوجود الدير الأبيض (دير الأنبا شنودة) والدير الأحمر.

[٢١] الحديدي ٢٠٠٠م: ٢٨.

[22] BEHRENS 1963: 75 83.

ظهر الاعتماد عليها في الطب التقليدي لخصائصها العلاجية المُعتقدة، حيث يُعتقد أن أجزاء منها مثل:(الدهون، الدم، العظام، اللحم، والبيض) مفيدة لعلاج أمراض مثل فقر الدم، الملاريا، الكساح، الأمراض الجنسية، وتقوية المناعة، وعن حرص المصرى القديم على استخدام أصداف السلاحف كما فى تلك الخلطة قد يرجع لمدى ادراكه لما تحويه القشرة الخارجية للصدفة من العظام التي تتكون من مجموعة عناصر لها دور مهم في إكسابها الصلابة كالبروتين: والمُتمثل في مادة (الكولاجين) الذى يُعد ضروريًا للإنسان فى تعزيز الأوعية الدموية وإعطاء الجلد مرونته وقوته، حيث يُؤدي فقدان الكولاجين إلى ظهور التجاعيد والمشاكل الجلدية علاوة على ملء الندبات وحب الشباب وعلامات التمدد، وكربونات الكالسيوم: التى لها استخدامات موضعية حيث تعمل كعامل تقشير لطيف (مقشر) في مستحضرات العناية بالبشرة وتُستخدم أيضًا كعامل تعبئة لتحسين قوام المكياج، الأمر الذى يفسر قدرة المصرى القديم على إدراك تلك الخصائص لصدفة السلحفاة ومن ثم الاستفادة من فاعليتها فى عمل أشبه بطبقة عازلة أو منقية للمناطق الخاصة بالتعرق بل محاولة ثبات المظهر الطبيعى لتلك المحال دون حدوث أى تغير من جراء استخدام الخلطات الطبية.

٣,٣,٦,١. الثوم[٢٣]: إن المصرى القديم يستعمل الثوم كثيرًا في أكله كما هو الحال الآن، وفي الوصفات الطبية حيث عُثر على حباته منذ عهد ما قبل الأسرات على شكل نماذج من الحجر والعاج[٢٤]، حيث ورد ذكره فى "العهد القديم" سفر العدد (١١:٥) على لسان بنى إسرائيل، حين اشتاقوا إلى أصناف الطعام التى كانوا يأكلونها فى مصر، كما ورد ذكر الثوم عند المؤرخ اليونانى هيرودوت (Herodotus) فى القرن الخامس قبل الميلاد، وعلى الرغم مما ذكره هيرودوت فهناك العديد من الباحثين يشككون فى روايته، ولكن يمكن أن نستنتج منها أن الثوم كان جزءًا من النظام الغذائى اليومى للعديد من المصريين القدماء، حيث اكتشف علماء الآثار منحوتات طينية لبصيلات الثوم تعود إلى ٣٧٠٠ ق.م، واستُخدم فى علاج بعض الأمراض حيث ذُكر فى هذه البردية ذاتها "إيبرس" فى أكثر من خلطة طبية أخرى مع عدد من النباتات، كما تم اكتشاف العديد من بصيلاته فى منطقة الأهرامات و مقابر العساسيف (غرب الأقصر)، وقد ثَبت أن زيت الثوم ذاته له فوائد خارجية مذهلة للجسم، فهو يقاوم حب الشباب والبكتيريا والفطريات الجلدية، ويعالج الصدفية، ويحارب الشيخوخة بفضل مضادات الأكسدة، علاوة على تحسين صحة الشعر، كما يخفف آلام العضلات، ويعالج بعض مشاكل فطريات الأذن، ويعزز المناعة ويعمل كمضاد للالتهابات، فمكونات زيت الثوم الأساسية هي مركبات الكبريت العضوية وهى المسؤولة عن رائحة الثوم القوية وخصائصه العلاجية، بالإضافة إلى عناصر غذائية أخرى كالفيتامينات والمعادن، الأمر الذى يفسر مدى حرص المصرى القديم على استغلاله ضمن مكونات خلطاته الطبية العديدة وتلك الخلطة الطبية بالأخص، ولكن من الملاحظ ذكر المصرى القديم فى نهاية حديثه عن مكونات الخلطة ودهان بها الجزء المراد فى الجسد لمنع الرائحة الكريهة عبارة :" فلا تتهاونوا

---

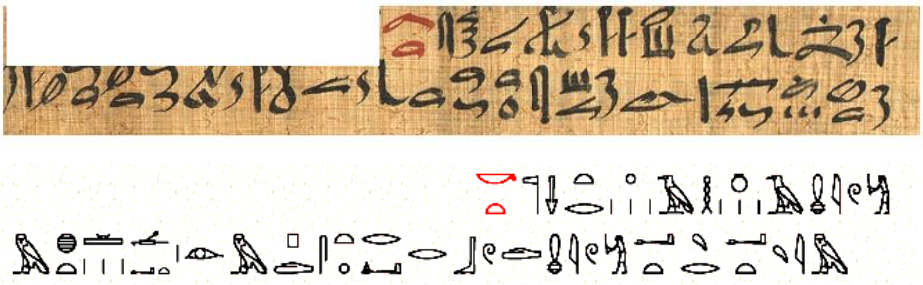
[٢٣] فايز ٢٠٢٣م: ٥٠-٥١؛

DOROTHY 1973: 350-363; PAINTIN 2019: 81, note 37; PETRIE 1990: 90; GOYON 1944: xxvi.

[24] PETRIE 1911: 17.

في ذلك! " وربما المقصد ضرورة إجراء اختبار على منطقة صغيرة من الجلد للتأكد من عدم وجود حساسية، كما أن زيت الثوم له رائحة نفاذة وقد يسبب تهيجاً لبعض الأشخاص !!.

٤,٦,١. وصفة (86, 13 - 84, 14) **Eb 711**[٢٥]: طبقا لترجمة النص بعد التحويل للخط الهيروغليفى من الخط الهيراطيقى:



Kt snṯr ȝḥ ȝmi m ḫtw wꜥt ir m pd st rdi r bw dmi ꜥt r ꜥt im

علاج آخر:

_ اللبان (يُعرف بـ "لبان الذكر" أو "الكندر").

_ خبز طازج مهروس.

يُخلط حتى يصبح كتلة متجانسة، ثم يُشكّل على شكل كرات صغيرة و يُوضع على مكان التقاء أجزاء الجسم.

التحليل: تبين من خلال وصف الخلطة الخاصة بإزالة الرائحة الكريهة استخدام مركبات ذات خصائص فعالة، كالآتى:

– اعتمد المصرى القديم على **اللبان الذكر**[٢٦]: وهو راتنج طبيعي له خصائص و فوائد عدة كما اوضحنا سالفًا، لكنه حرص على خلطة مع **خبز طازج مهروس**[٢٧]: حيث كان يُصنع فى مصر القديمة بشكل أساس من دقيق قمح "الإمر" (نوع من القمح المغلف صعب الطحن)، أو الشعير وربما الحمص في بعض الحالات، مع الماء والملح، ويُخمّر غالبًا باستخدام خميرة طبيعية وربما يُضاف إليه عسل أو تمر لتغيير النكهة، ويُخبز في أفران طينية، والجدير بالذكر أن الخبز كان يُشكل بأشكال متنوعة ويُعد جزءًا أساسيًا من النظام الغذائي المصري، بل كان أيضًا مقدساً، ومادة علاجية لشفاء الجروح، حيث تحتوى مكوناته على (صودا الخبز أو بيكربونات الصوديوم) ذات الفوائد الخارجية للبشرة مثل التقشير اللطيف، امتصاص الزيوت الزائدة، تخفيف حب الشباب والحكة، تفتيح البقع الداكنة، تهدئة حروق الشمس، علاوة على التخلص من رائحة العرق حيث يمتص الرطوبة ويقضي على البكتيريا المسببة للرائحة، وهو ما جعل المصرى القديم يعتمد عليه بصورة

---

[25] EBERS 1987:359.

[26] ALLEN 2005: 106; BARDINET 2018: 113; الخطيب١٩٨٠م: ١٢١.

[٢٧] رويحة ١٩٨٦م: ٧٥: غليونجى١٩٦٢م: ٣٥٠.

مباشرة ضمن مركبات خلطاته الطبية الخاصة بإزالة رائحة العرق الكريهة، مع الأخذ فى الاعتبار بالرغم من خصائصه المضادة للبكتيريا والالتهابات؛ قد يحدث عند الإفراط فى الاستخدام إلى تهيج الجلد أو زيادة حساسيته، فبيكربونات الصوديوم قلوية ويمكن أن تزعج حموضة البشرة الطبيعية، مما قد يزيد من مشاكل حب الشباب والحساسية وهو ما حرص المصرى القديم على تجنبه، وذلك بمزج الخبز ذاته مع اللبان الذكر، حيث يتميز الأخير بزيته العطري الذكى و الفعال فى تدليك وترطيب البشرة و الجلد مما يحدث الثبات والفاعلية المرادة دون أيه آثار جانبية على الجلود.

٢. بردية هيرست The Hearst Papyrus[٢٨]:

١,٢. الاكتشاف والحفظ: عُثر عليها عام ١٩٠١م بمنطقة دير البلاص من قبل أعضاء لجنة أبحاث هيرست، محفوظة الآن في مكتبة (بانكروفت) بمتحف جامعة كاليفورنيا.

٢,٢. التاريخ: يظهر من نصوصها أنها ترجع إلى السنة التاسعة لحكم جلالة الملك امنحتب الأول "الأسرة الـ ١٨ – عصر الدولة الحديثة " (أى ربما فى نفس العهد الذى كُتبت فيه بردية إيبرس).

٣,٢. المادة والشكل: تبقى منها ١٨ عامودًا ولما كانت الأجزاء غير مرقمة فقد تعذَّر على الباحث معرفة حجم البردية بدقة ولكن لا يظن ان عدد الاجزاء المفقودة يزيد على اثنين، يبلغ عرضها ١٧,٢ سم و كل لوح يبلغ طوله ١٨ سم، الإ أن البردية اعتراها بعض التلف خصوصًا الأجزاء المبتدئة من رقم ١٦ إلى ٢٨.

٤,٢. النص والبنية: كُتِبت بالخط الهيراطيقى، تحتوي على ٢٦٠ فقرة منها ١٨ عمودًا من الوصفات الطبية، وتتراوح الموضوعات من «الأسنان التي تتساقط» إلى «إصلاح لعلاج الرئة»، وتركز أيضا على علاج مشاكل الجهاز البولي والدم والشعر والعضلات، وقد لوحظ أوجه شبه كثيرة بين هذه البردية وبردية إيبرس، تمثَّلت فى بعض الوصفات المذكورة حرفيًّا فى كل منهما، علاوة على وجود بعض الوصفات الأخرى فى بردية (هيرست) ذُكرت فى بردية (إيبرس) ولكن تحت عناوين مختلفة، ولكن على الرغم من ذلك هناك اختلافات فى ترتيب الوصفات فى كلتا البرديتين كما أن كلًّا منهما يحوى معلومات ليست موجودة فى الأخرى[٢٩].

٥,٢. وصفات إزالة رائحة العرق الكريهة ونتانة الاعضاء(الرائحة النتنة فى فصل الصيف)[٣٠]: جاءت فى أربعة وصفات بعضها متشابه فى التراكيب وبعضها مختلف؛ لتحقيق الاستفادة من فاعلية خصائصهم على الجسم، كالآتى:

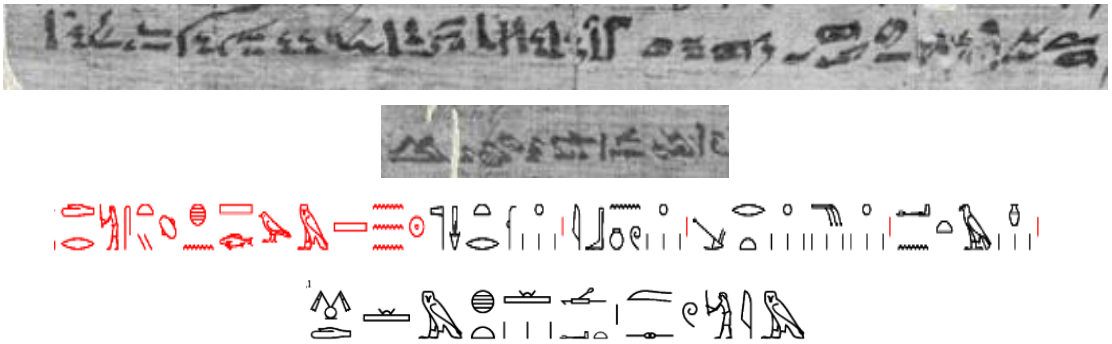
---

28 REISNER 1905: 72; SMITH 2015: 214.

29 WRESZINSKI 1913: 9; كمال ١٩٩٦م: ٣٧١.

30 REISNER 1905:109; SMITH 2015: 316.

١,٥,٢. وصفة (3,1 - 2,17) Nr. 31[٣١]: طبقا لترجمة النص بعد التحويل للخط الهيروغليفى من الخط الهيراطيقى:



ḏr sty ḫnš m smw snṯr ỉ/ ibnw ỉ/ prt šny ỉ/ ʿntyw šw ỉ / dmḏ m ḫt wʿt / gsw im

لإزالة النتانة فى فصل الصيف:

_ لبان الذكر: (قطعة) واحدة.

_ شب أو "شبة": (قطعة) واحدة.

_ بذرة عشب (حلبة): (قطعة) واحدة.

_ مر مجفف: (قطعة) واحدة.

يُمزج معًا و يدهن به.

التحليل: تبين من خلال وصف الخلطة الخاصة بإزاله الرائحة الكريهة التى أطلق المصرى القديم عليها لفظ الـ (*ḫnš*) بعض الملاحظات المهمة، كالاتى:

– اعتمد المصرى القديم فى تلك الخلطة الطبية على **(اللبان الذكر)**: وهو راتنج طبيعي له خصائص و فوائد عدة، مع مزجه بـ **(المـر)**: المجفف ذو الخصائص العطرية والفوائد الطبية كما أسلفنا ذكرًا عند الحديث عنهم فى إحدى الخلطات الأخرى.

بالإضافة الى عدد من المركبات، كالاتى:

– **شب أو "شبة"**[٣٢]: فقد جاءت أول إشارة إلى وجود الشب في مصر على لسان «هيرودوت» عندما ذكر أن الملك أمازيس (حكم من ٥٧٠ إلى ٥٢٦ قبل الميلاد – الأسرة ٢٦/ العصر المتأخر)[٣٣] قد أرسل كمية

---

[٣١] كمال ١٩٩٦م: ٣٧٢. REISNER1905:110

[٣٢] رفاعى ٢٠٢١م: ١٣–٥٠: حسن١٩٤٠م: ٨٤؛ MEQRISI 1900: 17, 691, 697, 698

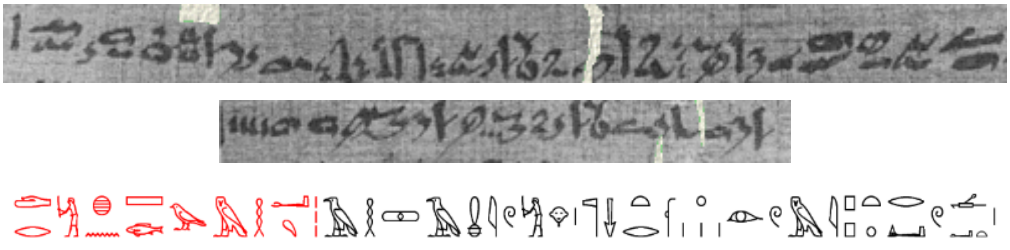
[33] HERODOTUS, III, Chapter 16.

* معبد دلفي (أو معبد أبولو) هو أحد أهم المراكز الدينية في اليونان القديمة، يقع على جبل بارناسوس وكان مخصصًا للإله "أبولو" إله النبوءة والموسيقى، اشتهر عالميًا بـ "عرافة دلفي" (بيثيا) التي كانت تُعطي نبوءات غامضة للملوك والشعوب، مما جعله مركزاً سياسيّا ودينيّا مؤثراً من القرن الثامن قبل الميلاد حتى القرن الرابع الميلادي.

منها لبلاد اليونان عند إعادة بناء معبد (دلفي)* وسماها مادة قابضة، وكذلك ذكر من قبل الكاتب الروماني «بليني» في القرن الأول الميلادى فقال: إن من أهم مصادر جلب معدن الشب هى مصر ويوجد في الواحة الداخلة والواحة الخارجة، كما جاء ذكر استخراج الشب في كتب المحدثين كالمقريزي الذي يقول: إنه كان يُرسل إلى مصر من الواحات نحو ١٠٠٠ قنطار من الشب، هذا و يتكون الشب من (كبريتات الألمنيوم والبوتاسيوم)، وعُرف باسم "ملح الأرض" في وصف المؤرخ "بلينيوس" واستخدم المصريون كمبخر، وللحفاظ على ألوان الأقمشة، بل وصل الإستخدام في إزالة عكارة المياه، علاوة على العلاجات الطبية خاصة للعناية بالبشرة وكمادة قابضة بعد الحلاقة وعلاج حب الشباب و تفتيح البشرة، وتقليل رائحة العرق ومُعطر للجسم بفضل خصائصه المضادة للبكتيريا؛ لذا فقد سبق المصرى القديم الجميع فى الاعتماد عليه منذ القدم فى كثير من الاستخدامات وبالأخص فى تلك الخلطة الطبية، حيث إن الشب كان صالح للاستخدام على جميع أنواع البشرة دون أيه مشاكل أو آثار جانبية عند وضعه على الجلد محل الرائحة المنبعثة من العرق.

– بذرة عشبة الـ (حلبة)[٣٤]: تنتمي الحلبة إلى الفصيلة البقولية (Fabaceae)، وقد سُميت Trigonella، وهي كلمة لاتينية تعني "المثلث الصغير"، نسبةً إلى أزهارها المثلثة ذات اللون الأبيض المصفر، تُعد الحلبة من أقدم النباتات الطبية حيث نشأت في آسيا الوسطى حوالي ٤٠٠٠ قبل الميلاد، وقد ورد وصفها و فوائدها أيضًا في بردية "إيبرس"، علاوة على ذكرها فى برديات طبية أخرى كبردية اللاهون، فقد كانت الحلبة تُستخدم لعلاج مجموعة واسعة من الأمراض مثل مشاكل الجهاز الهضمي، والحمى، والالتهابات، وكمضاد للالتهابات عند تناولها، علاوة على استخدام بذورها المطحونة لعلاج عيوب وتشوهات الجلد عند استخدامها موضعيًّا، كما تُعطي البشرة نضارة ولمعانًا عند استخدامها كقناع، وتستخدم حديثًا ضمن مكون الصابون ومستحضرات تحسين رائحة البشرة وخصائصها[٣٥] الأمر الذى يوضح التقدم العلمى لدى المصرى القديم فى إدراكه لما تحويه حبوب تلك العشبة (الحلبة) من فوائد جامة جعلته يعتمد عليها فى الكثير من المعالجات الطبية والخلطات العلاجية والتجميلية للحفاظ على الصحة العامة والنظافة وهو ما نجد إحدى حالاته فى تلك الخلطة الخاصة بإزاله الرائحه الكريهة من على الجسد.

٢,٥,٢. وصفة Nr. 32 (3,1 - 3,2)[٣٦]: طبقا لترجمة النص بعد التحويل للخط الهيروغليفى (القراءة من اليسار إلى اليمين):



---

[34] JOUCHKEERE 1958: 94; WALKER 1996: 67;

[35] SNEHLATA 2011: 85.

[٣٦] REISNER 1905:110;

حايك ٢٠٠١م: ٢٢٦.

[٣٦] كمال ١٩٩٦م: ٣٧٢؛



dr ḫnš m ḥꜥw 3ḥ 3mi ḥr snṯr irw ippt r ꜥw wꜥt ḥr im r bw / dmi ꜥt im ꜥt r ḫw

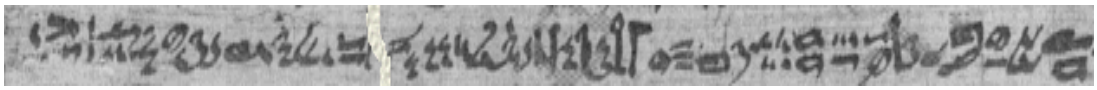
لإزالة النتانة من الجسد:

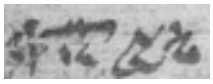
خبز صابح يُمزج على كندر ويعمل حبوبًا توضع واحدة منها على المحل (المنتن)، ويضم العضو على العضو فتزول منه الرائحة الكريهة.

التحليل: تبين من خلال وصف الخلطة الخاصة بإزالة الرائحة الكريهة التى أطلق المصرى القديم عليها لفظ الـ (*ḫnš*) بعض الملاحظات المهمة، كالآتى:

– تشابه تلك الوصفة ذات الخلطات الطبية مع وصفة رقم ٧١١ فى بردية "إيبرس" التى تم شرحها سالفًا وهو ما يؤكد مدى فاعليتها وسهولة إتمامها.

٣,٥,٢. وصفة Nr. 150 (10,11 - 10,12)[٣٧]: طبقا لترجمة النص بعد التحويل للخط الهيروغليفى (القراءة من اليسار إلى اليمين):











dr ḫnš m ḥꜥw rmṯ m šmw snṯr/ ibnw/ prt šny/ ꜥntyw šw/ irw m ḫt wꜥt / gsw s im

لإزالة النتانة من أجسام البشر فى فصل الصيف:

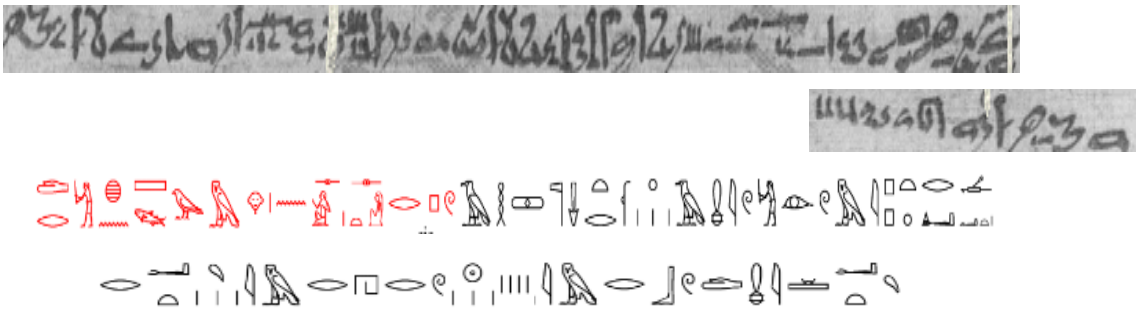
_ لبان الذكر: (قطعة) واحدة.
_ شب أو "شبة": (قطعة) واحدة.
_ بذرة عشب (حلبة): (قطعة) واحدة.
_ مر مجفف: (قطعة) واحدة.
يُمزج معًا و يُدهن به .

التحليل: تبين من خلال وصف الخلطة الخاصة بإزالة الرائحة الكريهة التى أطلق المصرى القديم عليها لفظ الـ (*ḫnš*) بعض الملاحظات المهمة، كالآتى:

[٣٧] كمال ١٩٩٦م: ٤٩٠؛ REISNER 1905: 48

– تشابه تلك الوصفة ذات الخلطات الطبية ذو الخصاص الفعالة مع وصفة رقم ٣١ فى البردية ذاتها و التى تم شرحها سلفًا وهو ما يؤكد مدى فاعليتها.

٤,٥,٢. وصفة (10,13 - 10,12) Nr. 151[٣٨]: طبقا لترجمة النص بعد التحويل للخط الهيروغليفى من الخط الهيراطيقى:



ḏr ḫnš m ḥr n s st r pw ȝḥ / snṯr / ȝmi irw m ippt r ꜥw wꜥt im r bw / dmi ꜥt (ḥ)r ꜥt im (r hrw fdw)

لإزالة الرائحة الكريهة من على (أجساد) كلٌّ من الرجل و المرأة:

_ خبز صابح.

_ لبان الذكر أو "الكندر" (ذو الرائحة الذكية).

يُمزج معاً ويعمل حبوبًا تُوضع واحدة منها على المحل (المنتن)، ويضم العضو على العضو (لمدة أربعة أيام).

التحليل: تبين من خلال وصف الخلطة الخاصة بإزاله الرائحة الكريهة التى أطلق المصرى القديم عليها لفظ الـ (*ḫnš*) بعض الملاحظات المهمة، كالآتى:

– تشابه تلك الوصفة ذات الخلطات الطبية مع كلٌّ من وصفة رقم ٣٢ فى البردية ذاتها و وصفة رقم ٧١١ فى بردية إيبرس، واللتان تم شرحهما سلفًا مع الاختلافات الطفيفة، وهو ما يؤكد مدى فاعليتهم وسهوله اتمامهما.

[٣٨] كمال ١٩٩٦م: ٤٩ ;REISNER 1905: 209

الخاتمة والنتائــج:

– اختلفت التفسيرات لذكر لفظ *ḥnš* باللغة المصرية القديمة كتعبير عن الرائحة الكريهة، حيث ربما يتشابه مع التعبير عن ما يُفرز من رائحة الأسماك، فيُقترح أنها تُشير إلي التهاب الجلد الدهنى نتيجة زيادة التعرق فى فصل الصيف، كما تشير ربما إلى إفرازات العرق تحليلا لوضعية المركبات الممزوجة سالفة الذكر فى ثنيات المفاصل مثل الإبط[٣٩]، فذُكر فى الوصفات من بردية إيبرس أرقام ٧٠٩ و ما تلاها من نفس الوصفات المشابهة بذات البردية، علاوة على ما ذُكر فى الوصفات من بردية هيرست أرقام ٣٢ و ١٥٠ و ١٥١ ... التعبير بحرف الجر (M) بعد كلمة الـ (*ḥnš*) فيمكن أن يترجم (من) أو (فى) بدلا من (على) كدلاله على أن رائحة الـ (*ḥnš*) لا تُرى ملتصقةً بالجسم فحسب، بل تفرز أيضًا من داخله.

– تم الاعتماد على(اللبان الذكر) كعنصر أساس فى أغلب الخلطات الخاصة بإزالة الرائحة الكريهة من الجسد فى وصفات برديات هيرست وبردية إيبرس، حيث ذكر فى كافة خلطات بردية هيرست و ذكر فى وصفتين من وصفات خلطات بردية إيبرس بترقيم (٧٠٨ – ٧١١) لما يمتلكه كما ذكرنا سلفًا من فوائد صحية متعددة وخصائص مضادة للالتهابات و مضادة للبكتيريا بفضل زيته العطري الفعال فى تدليك البشرة والجلد وهو ما قد يتماسل معه الان عند إعداد مزيل العرق الحديث فى الاعتماد على كلٍّ من زيت شجرة الشاي: ذو الخصائص العطرية و المضادة للبكتيريا والفطريات، و زيت جوز الهند: الذى يعتبر هو الاخر مرطب طبيعي يلطف تهيج البشرة ويحارب البكتيريا.

– تم استخدام مكون الخبز الطازج ضمن عناصر خلطتين بإزالة الرائحة الكريهة فى وصفات كلٍّ من: (إيبرس –٧١١) و (هيرست –١٥١/ ٣٢)، وهو ما يتشابه مع الاعتماد عليه حديثًا ضمن مكونات مزيل العرق أيضًا، حيث يمتلك الخبز خصائص تحتوى على (الصودا أو بيكربونات الصوديوم) ذات الفوائد الخارجية للبشرة، علاوة على امتصاصه للرطوبة والقضاء على البكتيريا المسببة لرائحة العرق مثلما يفعل كلٍّ من (نشا الذرة) و (الفحم النشط) حيث يتم استخدامهما حديثًا ضمن تركيبات مزيلات العرق لما لهما من فاعليه على امتصاص العرق، على أن إعتماد المصرى القديم على الخبز بصورة مباشرة ضمن مركبات خلطاته الطبية الخاصة بإزالة رائحة العرق الكريهة، أخذ شيئًا من الحذر، فقد يحدث عند الإفراط فى الاستخدام إلى تهيج الجلد أو زيادة حساسيته وهو ما يراعى حديثًا فيتم تقليل كمية صودا الخبز وقد تُستبدل بمكونات أخرى مثل مسحوق الأروروت، فبيكربونات الصوديوم قلوية ويمكن أن تزعج حموضة البشرة الطبيعية، مما قد يزيد من مشاكل حب الشباب والحساسية وهو ما حرص المصرى القديم على تجنبه؛ وذلك بمزج الخبز ذاته فى كلٍّ الوصفات سالفة الذكر مع اللبان الذكر، حيث يتميز الأخير بزيته العطري الفعال فى تدليك وترطيب البشرة و الجلد مما يحدث الثبات والفاعلية المرادة دون أيه آثار جانبية على الجلود.

– تفرد المصرى القديم منذ القدم فى اعتماده على الشب أو الـ "شبة" فى كثير من الاستخدامات و بالأخص فى الخلطات الطبية كخلطات ازاله روائح العرق الكريهة، حيث ذُكرت الـ "شبة" فى خلطتين متشابهتين فى

39 EBBELL 1938: 58.

تركيبهما بوصفات بردية هيرست رقم (٣١) و (١٥٠) و ذلك لتقليل رائحة العرق و تعطير الجسم بفضل خصائصها القابضة والمضادة للبكتيريا وهى تُعد مكونًا طبيعيًا ما زال شائعًا فى الاستخدام المعاصر.

– اعتمد المصرى القديم على استخدام كلٍّ من " المـر" ضمن وصفات بردية إيبرس (٧٠٨) و بردية هيرست (٣١ – ١٥٠)، و" بيض النعام " ضمن وصفات بردية إيبرس (٧١٠) و" صدفة السلحفاة " ضمن وصفات بردية إيبرس (٧١٠) و " بذرة عشبة الـ (حلبة) " ضمن وصفات بردية هيرست (٣١ – ١٥٠)، وذلك بفضل خصائصهم سواء العطرية أو الطبية فى معالجتهم كافة المشاكل الجلدية و العناية بالبشرة و التصدى لبكتيريا الرائحة الكريهة نتيجة العرق، علاوة على التقليل من البقع الداكنة، وهو ما قد يتشابه مع الاستخدام للمركبات الحديثة الخاصة بإزالة العرق ذات الزيوت العطرية (مثل اللافندر، البرتقال، الياسمين) حيث تُضفي رائحة منعشة على المنتج و تقلل الالتهابات والاحمرار للجلد.

– اعتمد المصرى القديم على ثمرة الخروب ضمن خلطاته الطبية لإزالة رائحة العرق الكريهة فى وصفات بردية إيبرس (٧٠٩) لما لها من خصائص عطرية وعلاجية فعالة كمضاد للفيروسات ومضاد لحساسية الجلد، وهو ما قد يتشابه مع مستحضرات (الاستيك) التى تُستخدم فى تركيبات مزيلات العرق حديثاً والتى غالبًا ما تتضمن زيوتًا أو شمعًا لصلابتها.

– اعتمد المصرى القديم على استخدام كلٍّ من "زيت الثوم" ضمن وصفات بردية إيبرس (٧١٠) و" نبات الإيبو " ضمن وصفات بردية إيبرس (٧٠٨) و" العرعر الفينيقي" ضمن وصفات بردية إيبرس (٧٠٨)، بفضل خصائصهم سواء العطرية أو الطبية فى معالجتهم كافة المشاكل الجلدية و العناية بالبشرة و التصدى لبكتريا رائحة العرق الكريهة بفعل مضادات الأكسدة، كذلك حاول المصرى القديم فى نهاية حديثه عن بعض مكونات خلطاته كثمرة الثوم ذكر تنبيهًا بعبارة :" فـلا تتهاونـوا في ذلك! " و ربما المقصد ضرورة إجراء اختبار على منطقة صغيرة من الجلد للتأكد من عدم وجود حساسية، علاوة على أن زيت ثمرة الثوم له رائحة قوية وقد يسبب تهيجاً ونفورًا لبعض الأشخاص !!، هذا وبالنظر لمركبات مزيلات العرق الحديثة نجدها تشتمل على بعض الأضرار المحتملة التى تُسبب تهيج الجلد والحساسية بسبب المكونات الكيميائية لها مثل الألمنيوم، وانسداد المسام، حيث تحاول مضادات التعرق غالبًا سد المسام لتقليل العرق، وهذا قد يمنع الجلد من التنفس الطبيعي وقد يؤدي إلى تراكم السموم أو ظهور التهابات، بالإضافة إلى القلق بشأن دور الألومنيوم في ربطه ببعض الأمراض مثل سرطان الثدي أو الزهايمر رغم عدم ثبوت علاقة سببية قاطعة في الدراسات الحديثة، فبعض الدراسات تؤكد سلامة الاستخدام بشكل عام، ولكن يُنصح بالحذر مع ضرورة اختيار المنتجات التي تتناسب مع نوع بشرتهم، الأمر الذى يُوضح مدي وعى المصرى القديم منذ القدم فى توخى الحذر واتخاذه كافة التحصينات اللازمة عند استخدامه لتركيباته الطبية المختلفة خاصة المتصلة بالجلد بما يضمن تحاشى أى أضرار محتملة سواء فى طفح جلدي أو تهيج.

How to Cite

سعيد، إسلام محمد:«مزيلات العرق فى مصر القديمة»، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج.٢٧، ع.٢، ٢٠٢٦م، ٣٤–٥٣.

SAID, E.:«Deodorants in Ancient Egypt», *Mağallaẗ Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab* 27/2, 2026, 34-53.

ثبت المصادر والمراجع

- أمين، رويحة: *التداوي بالأعشاب بطريقة عملية تشمل الطب الحديث والقديم*، ط.٧، بيروت، ١٩٨٦م.
- حايك، ميشال: *موسوعة النباتات الطبية*، ط.٣، بيروت (دار الفكر اللبناني) ٢٠٠١م.
- الحديدي، لمياء:«دراسة مقارنة بين النقوش الصخرية في مصر والنوبة السفلى ورسوم الفخار في المرحلة النقادية»، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ٢٠٠٠م.
- حسن، سليم: *موسوعة مصر القديمة*، جـ.٢، القاهرة (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ١٩٤٠م.
- حسن، كمال: *الطب المصرى القديم*، ط.٣، القاهرة (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ١٩٩٨م.
- الخطيب، موسى: *الصيدلية الفرعونية للعلاج بالطب والأعشاب*، القاهرة، ١٩٨٠م.
- رفاعي، كريمة رمضان:«استخدامات الشبه في مصر في العصرين البطلمي و الروماني في ضوء الوثائق البردية»، *مجلة كلية الآداب جامعة الفيوم*، مج.١٣، ع.١، ٢٠٢١م، ١٣-٥٠.
- شاهين، علاء: *طائر النعام في بعض حضارات الشرق الأدنى القديم*، الكويت، ٢٠٠٠م.
- صالح، عبد العزيز: *تاريخ الشرق الأدنى القديم*، القاهرة، ١٩٦٧م.
- العايق، محمد أحمد محمد:«الصمغ واستخداماته في مصر إبان العصر الروماني»، *مجلة بحوث الشرق الأوسط*، ٢٠٢٤م، ع. ١٠٢ ،٤٣٣.
- عبد التواب، زينب: *العبادة الحيوانية بين الدفن و الرمزية في مصر وبلاد الشام والعراق*، القاهرة (مؤسسة هنداوي)٢٠٢٤م.
- فايز، عبد اللطيف:«الثوم فى مصر خلال العصرين اليونانى والرومانى»، *مجلة الدراسات التاريخية و الحضارة المصرية* مج.٨، ع.١٥، ٢٠٢٣م، ٥٠-٥١.

Bibliography

- ALLEN, J.P.: *The Art of Medicine in Ancient Egypt*, New York-New Haven-London, 2005.
- ʾĀMĪN, RUWAYḤA.: *al-Tadāwī bi-l-ʾĀʿšāb bi-Ṭarīqa ʿAmalīya Tašmal al-Ṭibb al-Ḥadīṯ waʾl-Qadīm*, 7th ed., Bayrūt, 1986.
- AL-ʿĀYIQ, MUḤAMMAD ʾĀḤMAD MUḤAMMAD.:«al-Ṣamġ waʾIstiḫdāmātuhu fī Miṣr ʾIbān al-ʿAṣr al-Rūmānī», *Maǧallat Buḥūṯ al-Šarq al-ʾAwsat* 102, 2024, 433.
- ʿABD AL-TAWWĀB, ZAYNAB.: *al-ʿIbāda al-Ḥayawānīya bayna al-Dafn waʾl-Ramzīya fī Miṣr wa-Bilād al-Šām waʾl-ʿIrāq*, al-Qāhira (Muʾassasat Hindāwī) 2024.
- _BECKERATH, J.V.:«Bemerkungen zum ägyptischen Kalender, III – Zum Kalendarium des Papyrus Ebers», *ZÄS* 120, 1993, 98.
- BEHRENS, H.:«Neolithisch-frühmetallzeitliche Tierskelettfunde aus dem Nilgebiet und ihre Religionsgeschichtliche Bedeutung», *ZÄS* 88, 1963, 75-83.
- BROTHWELL, D.R & PATRICIA, B.: *Food in Antiquity: A Survey of the Diet of Early Peoples*, Baltimore (Johns Hopkins University Press) 1997.
- CORDERO, G. A.: *The Turtle's Shell*, University of Valencia, Current Biology, 27, R168-R169, 2017.
- DAWSON, W.:«Studies in the Egyptian Medical Texts-III», *the Journal of Egyptian Archaeology*, Egypt Exploration Society (EES), London, 1934, 41-64.
- DOROTHY, C.:«Garlic-Growing and Agricultural Specialization in Graeco-Roman Egypt», *Chronique d'Égypte* 48/ 96, Brepols, 1973, 350-363.
- EBBELL B.: *Old Egyptian Terms for Diseases and Symptoms*, Skrifter utgitt av Det Norske Videnskaps-Akademi i Oslo, VOL.3, Oslo, 1938.
- EBBELL, B., «Der Chirurgische Teil des Papyrus Ebers», *Acta Orientalia* 7, 1929.
- EBBELL, B.: *The Papyrus Ebers, the Greatest Egyptian Medical Document*, London, 1937.
- EBERS, G.: Papyros Ebers – Das Hermetische Buch über die Arzeneimittel der alten Ägypter in Hieratischer Schrift", Leipzig, Germany, 1875.
- FĀYIZ, ʿABD AL-LAṬĪF.:«al-Ṯūm fī Miṣr ḫilāl al-ʿAṣrayn al-Yūnānī waʾl-Rūmānī», *Maǧallat al-Dirāsāt al-Tārīḫīya waʾl-Ḥaḍāra al-Miṣrīya* 8/15, 2023, 50–51.
- FISCHER-ELFERT, H. W.: *Altägyptische Zaubersprüche*, Reclam, Philipp (Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 19542) Germany, 2018.
- FLINDERS P.W.M.: *The Pyramids and Temples of Gizeh*, London, 1990.
- GHALIOUGUI, P.: *The Ebers Papyrus: A New English Translation, Commentaries and Glossaries*, Cairo, 1987.
- GORENFLOT R.: *Biologie végétale plantes supérieures, appareil végétatif,* 4e edition, Paris, 1994.
- GOYON, G.: *Les inscriptions et graffiti des voyageurs sur la grande pyramide*, Le Caire, 1944
- GRAPOW H.: *Description and Collation of the Ebers Papyrus*, Berlin: Akademie-Verlag, 1959.
- HABACHI, L.: *Tell Basta*, Cairo, 1957.
- ḪĀYIK, MĪŠĀL.: *Mawsūʿat al-Nabātāt al-Ṭibbīya*, 3rd ed., Bayrūt (Dār al-Fikr al-Lubnānī) 2001.
- ḪASAN, KAMĀL.: *al-Ṭib al-Miṣrī al-Qadīm*, 3rd ed., al-Qāhira (al-Hayʾa al-Miṣrīya al-ʿĀmma liʾl-Kitāb) 1998.
- ḪASAN, SILĪM.: *Mawsūʿat Miṣr al-Qadīma*, VOL.2, al-Qāhira (al-Hayʾa al-Miṣrīya al-ʿĀmma liʾl-Kitāb) 1940.
- AL-ḪADĪDĪ, LAMYĀʾ.: «Dirāsa Muqārana bayna al-Nuqūš al-Ṣaḫrīya fī Miṣr waʾl-Nūba al-Suflā wa-Rusūm al-Faḫār fī al-Marḥala al-Naqādīya», *MA Thesis*, Faculty of Archaeology/ Cairo University, 2000.
- AL-ḪAṬĪB, MŪSĀ.: *al-Ṣaydalīya al-Firʿwnīya liʾl-ʿIlāǧ bi-l-Ṭibb waʾl-ʾAʿšāb*, al-Qāhira, 1980.
- JOACHIM, H.: *Papyros Ebers – Das älteste Buch über Heilkunde*, Nachdruck, 1973.
- JOUCHKEERE, F.: *Les Medicine de l"Egypte pharaonique*, Brussel, 1958.
- KLEIN, C. H. VON.:«The Medical Features of the Papyrus Ebers», *JAMA* 45, 1935, 372.
- LALANNE, B. & MÉTRA, G.: *Nouvelle Transcription du Papyrus Médical Ebers*, Bruxelles, 2017.
- LEAKE.: *The Old Egyptian Medical Papyri*, Lawrence, 1952.

- MEQRISI.: *Description topographique et historique de l'Égypte*, Mémoires publiés par les membres de la Mission archéologique française au Caire, Tome 17, Paris, 1900.
- MOURAD, A.:«Zum Tectaufbau des pap», *Ebers* 360, 2003.
- NUNN, J.F.: *Ancient Egyptian Medicine*, Norman OK, Oklahoma, 1996.
- OEFELE, FELIX FREIHERR VON:«Zur Quellenscheidung des Papyrus Ebers», *Achriv für Geschichte der Medizin* 1, 1907, 1-18.
- PAINTIN, I.R.M.:«Ways of Seeing: A Study of ὄψις in Herodotus' Histories», *PhD Thesis*, University of London, 2019.
- REISNER, G.A.: *The Hearst Medical Papyrus. Hieratic Text*, Leipzig, 1905.
- RIFĀʿĪ, KARĪMA RAMAḌĀN.: «ʾIstiḫdāmāt al-Šabah fī Miṣr fī al-ʿAṣrayn al-Baṭlamī waʾl-Rūmānī fī Ḍawʾ al-Waṯāʾiq al-Bardīya», *Mağallat Kullīyat al-Ādāb Ǧāmiʿat al-Fayyūm* 13/1, 2021, 13–50.
- SAAD, Z. Y.: *Royal Excavations at Helwan* 1945–1947, Cairo, 1951.
- SCHOLL, R.: *Der Papyrus Ebers. Die größte Buchrolle zur Heilkunde Altägyptens*, Leipzig, 2002.
- SNEHLATA, H. S.:«Fenugreek: Trigonella foenum-graecum L», *International Journal of Current Pharmaceutical*, 85, 2011, 169-187.
- ṢĀLIḤ, ʿABD AL-ʿAZĪZ.: *Tārīḫ al-Šarq al-ʾĀdnā al-Qadīm*, al-Qāhira, 1967.
- ŠĀHĪN, ʿALĀʾ.: *Ṭāʾir al-Naʿām fī Baʿḍ Ḥaḍārāt al-Šarq al-ʾĀdnā al-Qadīm*, Kuwait, 2000
- WALKER, J.H.: *Studies in Ancient Egyptian Anatomical Terminology*, Warminster, 1996.
- WESTENDORF, W.:*Handbuch der altägyptischen Medizin*, VOLS.1-2, Leiden (Brill Verlag) 1999.
- WRESZINSKI, W.: *Der Papyrus Ebers, Umschrift, Übersetzung und Kommentar* I, Leipzig, 1913.

The Goddess *Hitmīt* (*Ḥtmyt*) and her Role in Ancient Egyptian Religion

By

Reda Khalifa Ibrahim[1] & Fatma Mohamed Abdelhady[2]

[1]PhD in Ancient Egyptian Archaeology at Faculty of Arts/ Kafr El-Sheikh University; Director of Student Affairs at Faculty of Medicine/ Mansoura National University, Egypt (redakhalifa17991@gmail.com)

[2] Master's student in Ancient Egyptian Archaeology at Faculty of Arts/ Kafr El-Sheikh University, Egypt (fatmamohamed0381446@gmail.com)

Abstract

[EN] This Study aims to reinterpret the role and nature of the goddess *Hitmīt* in the ancient Egyptian afterlife by examining her functions, symbols, names and titles through funerary texts and books of the afterlife, while addressing the research gap resulting from the limited number of studies devoted to her as an independent divine entity. The goddess *Hitmīt* is considered one of the punitive deities in the afterlife and the embodiment of one of the powers of hell, associated with destruction and the annihilation of sinners and enemies of the gods Ra and Osiris. Visual evidence demonstrates that the goddess appeared in numerous forms and symbols reflecting her nature and function in the afterlife, allowing for a reconsideration of her position and significance. The research adopts a descriptive-analytical approach through the study of funerary texts, books of the afterlife and the analysis of the names, titles, forms and symbols connected with the goddess. The central argument of the study moves beyond the prevailing interpretation that views *Hitmīt* merely as the embodiment of a region of torment, proposing instead that she was an independent divine entity whose roles contributed to eliminating chaos and restoring cosmic order. The evidence further confirms that her role extended beyond punishment to include the protection of Osiris and the assistance of both the deceased and Ra in overcoming the dangers of the afterlife. Consequently, the goddess embodied a dual role that combined punishment and protection, where punishment functioned as a means of ensuring protection and maintaining cosmic order. Through this role, *Hitmīt* emerged as one of the fundamental divine powers in the afterlife.

Keywords: The Afterlife, destruction, The Goddess *Ḥtmyt*, protection, punishment of the guilty.

Received: 18-01-2026 Revised: 20-02-2026
Accepted: 07-03-2026 Published: 01-06-2026
Doi: 10.21608/jguaa.2026.460633.1425

المعبودة حتميت (*Ḥtmyt*) ودورها في الديانة المصرية القديمة

رضا خليفه ابراهيم حسن

دكتوراه الآثار المصرية القديمة بكلية الآداب/ جامعة كفرالشيخ؛ مدير شئون الطلاب بكلية الطب البشري/ جامعة المنصورة الأهلية، مصر (redakhalifa17991@gmail.com)

فاطمه محمد عبدالهادى محمود

باحثة ماجستير في الآثار المصرية القديمة بكلية الآداب/ جامعة كفرالشيخ، مصر
(fatmamohamed0381446@gmail.com)

المخلص:

تُعد المعبودة حتميت إحدى معبودات العقاب في العالم الآخر؛ وتُعتبر تجسيدًا لأحد قوي الجحيم؛ فهي التدمير المجسد لمنطقة التحطيم مكان إبادة المذنبين *ḥtmyt*، وتُعد إحدى القوي الإلهية المرتبطة بتنفيذ عقاب المذنبين وأعداء المعبودين رع وأوزير في العالم الآخر، ويتبين من الأدلة الأثرية ظهور المعبودة بالعديد من الهيئات والرموز التي تعكس طبيعتها ووظيفتها في العالم الآخر، مما يتيح إعادة تفسير طبيعة المعبودة، فتنطلق الدراسة من فجوة بحثية تتمثل في محدودية الدراسات السابقة التي تناولت المعبودة بوصفها كيانًا إلهيًا مستقلاً، فظلت مُدرجة ضمن الإشارات العامة لقوي العقاب دون تحليل للبنية الوظيفية للمعبودة، ويعتمد البحث علي المنهج الوصفي التحليلي لدراسة النصوص الجنائزية وكتب العالم الآخر مع تحليل الأسماء والألقاب والهيئات والرموز المرتبطة بالمعبودة، وترتكز الفكرة الأساسية للبحث علي إعادة تفسير موقع المعبودة داخل العالم الآخر من خلال تجاوز التفسيرات السائدة التي تذكر أن المعبودة تجسيدًا لأحد مناطق العذاب في العالم الآخر، فتقوم هذه الدراسة علي فرضية أن المعبودة لا تمثل تجسيدًا للمنطقة حتميت فقط بل كيانًا إلهيًا مستقلاً لها أدوارها التي تُسهم في القضاء علي الفوضى وإعادة النظام الكوني، وهو ما تؤكده النتائج التي تُظهر أن دورها لم يقتصر على العقاب بل حماية المعبود أوزير ومساعدة المتوفى والمعبود رع على إكمال رحلتهم وحمايتهم من مخاطر العالم الآخر، وبالتالي اتخذت المعبودة دورًا مزدوجًا يجمع بين الحماية والعقاب وهما وجهين متكاملين لدور المعبودة؛ إذ أن دورها كحامية ظهر من قدرتها على العقاب، فمعاقبة الأعداء لم يكن سوى وسيلة لتأكيد الحماية وضمان استمرار النظام الكوني وبهذا الدور اعتُبرت المعبودة حتميت إحدى القوي الأساسية في العالم الآخر.

الكلمات الدالة: التحطيم؛ الحماية؛ العالم الآخر؛ عقاب المذنبين؛ المعبودة حتميت.

المقدمة:

تُعد المعبودة *Ḥtmyt* إحدى معبودات العقاب في العالم الآخر؛ فهي التدمير المجسد لمنطقة التحطيم مكان إبادة المذنبين *ḥtmyt* حيث مكان إبادة كاملة لفاعلي الشر ونفيهم من الوجود، فقد ذُكرت تلك المنطقة في نصوص الأهرام بأنها منطقة خطرة تُهدد المتوفى وتُمثل سجنًا وعقابًا للأعداء وكل من يعوق رحلة المتوفى في العالم الآخر، إلا أن منطقة التحطيم لم تصور إطلاقا، فيظل المكان غير مرئي يقع أسفل

d3t، ويُعتقد أنها تقع خارج العالم السفلي في عمق الظلام الأزلي، حيث يتم بها عقاب الموتى المذنبين، وقد تم تصوير المنطقة مجازيًا على هيئة المعبودة *Ḥtmyt* التي لا تُعد تجسيدًا للمنطقة فحسب أو صورة لمعبودات أخري، حيث وصفتها النصوص بـ (*nṯrt*) أي المعبودة، وجاءت كفاعل في نصوص الإبادة، حيث وجهت أفعال تُنسب إليها داخل المنطقة وخارجها مثل عقاب المذنبين، ولم يقتصر دورها في العالم الآخر على ذلك فقط بل كان لها دور مزدوج فجمعت بين العقاب والحماية، حيث تقوم بمساعدة المتوفى وحماية المعبود رع حتى يُكمل رحلته في العالم الآخر، كما تقوم بالقضاء على أعداء رع وأوزير سواء المذنبين أو أية كائنات أخري هدفها إعاقة رحلة معبود الشمس رع مثل عدوه اللدُود *pp*؟.

تساؤلات الدراسة:

هناك العديد من التساؤلات حول *Ḥtmyt* هل هي معبودة مستقلة جسدت ككيان إلهي حقًا أم أنها منطقة التحطيم *ḥtmyt* فتكون مجرد منطقة جغرافية في العالم الآخر، وهل المعبودة *Ḥtmyt* تجسيد لمنطقة التحطيم *ḥtmyt* ؟

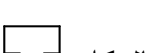
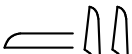
مشكلة الدراسة:

تعددت الآراء حول المعبودة *Ḥtmyt* لكن لم يذكر أحد أنها معبودة لها كيان مستقل بذاته ولها معبد وكهنوت، ومع ذلك اتفقت آراء عدد من العلماء على تحديد طبيعة المعبودة *Ḥtmyt* بوصفها معبودة، حيث ذكر كلٌ من HORNUNG[1] و FAULKNER[2] و BUDGE[3] أنها (Goddess) كما وردت ترجمتها فيLeitz[4]، Wb[5] أنها معبودة (Goddess) مما يعكس ذلك الاتفاق على تحديد طبيعتها الإلهية وهو موضوع البحث، دراسة المعبودة *Ḥtmyt* من خلال عرض وتحليل المناظر والمسميات والنصوص المرتبطة بالمعبودة في الكتب الدينية.

١. الأشكال الكتابية لـ *Ḥtmyt*:

تتشابه كتابات اسم "*Ḥtmyt*"[6] كمعبودة ومنطقة، إلا أن الاختلاف يكون في المخصصات لذلك يمكن تقسيمها إلي:

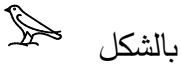
١,١. المنطقة:

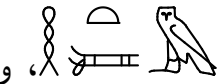
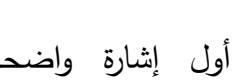
تنوعت أشكال كتابتها، حيث نجد في كتاب الكهوف أنها كتبت بالشكل [7]، [8]، أما في كتاب الأرض وردت بالشكل [9]، [10]،

[1] HORNUNG 1963: №. 805, 190.
[2] FAULKNER 1991: 180.
[3] BUDGE 1905: 229.
[4] LEITZ 2002: 593-594.
[5] ERMAN & GRAPOW (eds.): WB 1926: VOL. III, 198, (11).
[6] BUDGE 1905: 229; HORNUNG 1963: №.749.

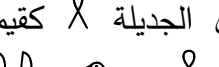
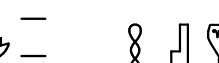
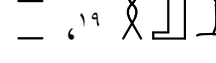
وجميعها تُكتب *ḥtmyt* "منطقة التحطيم"، حيث يظهر مع أشكال كتابة المنطقة مخصص الـ *pr* بمعني المنزل وهو ما يتفق مع منطقة التعذيب الخاصة بالمعبودة متمثلة في منزلها أو منطقتها.

١,٢. المعبودة:

يُعد اسم المعبودة *Ḥtmyt* جزءًا أساسيًّا من تكوين هويتها ويعكس دورها في المعتقدات المصرية القديمة، حيث  يُشتق اسم المعبودة *Ḥtmyt* من الفعل *ḥtm* بمعني "يُحطم أو يُبيد"[١١]، ويعد من أكثر الكلمات استخداما للتعبير عن فَنَاء المذنب ومحو كينونيته، فجاء اسمها *Ḥtmyt* بمعني "المُحطمة أو المُهلكة"[١٢]، وورد اسم المعبودة *Ḥtmyt* بالعديد من الأشكال الكتابية منها في كتاب الكهوف جاء بالشكل، كما ورد في كتاب الإيمى–دوات بالشكل [١٣]، فتنوعت أشكال كتابتها عبر العصور المختلفة وتظهر أشكال كتابتها كالتالي:

١,٢,١. *Ḥtmw* ، ورد هذا الشكل في نصوص الأهرام خلال عصر الدولة القديمة وتُعد هذه الكلمة أول إشارة واضحة لتجسيد منطقة *ḥtmyt*،[١٤] وأيضا ، [١٥].

١,٢,٢. *Ḥtmyt* وتنوعت أشكال كتابتها كالآتي:

١,٢,٢,١. تبدأ بشكل الجديلة كقيمة صوتية(*ḥ*) ومنها [١٦]، [١٧]، ،  *Ḥtmyt*، كما ورد في كتاب الموتى [١٨] بهذا الشكل [١٩]، [٢٠]، كما جاءت في كتاب الإيمى– دوات

---

7 PIANKOFF 1942: PL. IX.

8 PIANKOFF 1944: PL. LXXIV.

9 PIANKOFF 1953: 21.

10 PIANKOFF 1945: PL. CXXXVIII.

11 ERMAN & GRAPOW (eds.): WB 1926: VOL, 197, (10-20).

١٢ اتفق كل من (FAULKNER و LEITZ و BUDGE) على ترجمة اسم المعبودة لتأتي بمعني"*Ḥtmyt*" "المحطمة".

FAULKNER 1991: 180; LEITZ 2002: 594; BUDGE 1920: 520.

13 BUDGE 1905: 229; HORNUNG 1963: Nr.749.

14 Pyr V, PT. 540P (1329a).

15 ERMAN & GRAPOW (eds.): WB 1926: VOL.198, (5).

16 ERMAN & GRAPOW (eds.): WB 1926: VOL.198, (11).

17 FAULKNER 1991: 180.

18 BUDGE 1898: 381.

19 LEITZ 2002: 594.

20 LEITZ 2002: 593.

الساعة السابعة، الصف الثاني، حيث يوجد المشهد الرئيس لمواجهة *pp*ˁ بهذا الشكل [21]، كما وردت في كتاب الكهوف في الفصل السادس، الصف الثالث، المنظر الأول بمقبرة الملك رعمسيس السادس بهذا الشكل [22].

أما في كتاب الأرض في الجزء الأول في السجل الثاني، المنظر الثالث، فقد وردت بهذا الشكل [23]، كما وردت بشكل آخر في المنظر الخامس عشر (Teil-D) من كتاب الأرض[24]، وأشكال أخري مثل *Ḥtmỉt*[25]، *Ḥtmỉt*[26]، *Ḥtmỉt*[27]، *Ḥtmyt*[28].

٢,٢,٢,١. تبدأ بشكل الأوز (G39) كقيمة صوتية لعلامة *s3*[29] ، وهو الشكل التقليدي الذي يظهر في عصر الدولة الحديثة، حيث ذكر Budge أن اسم المعبودة تُنطق *s3yt*[30]، فنجد في كتاب الإيمي دوات بالمنظر الثاني من السجل السفلي من الساعة الحادية عشر وردت بالشكل [31]، وظهرت أيضا في كتاب الكهوف في الفصل الرابع الصف الثالث بالمنظر الثاني بمقبرة الملك رعمسيس السادس بالشكل [32]، كما وردت مرة أخري مع تغير المخصص بالأشكال [33]، [34]، أما في الفصل السادس من كتاب الكهوف بالصف الثالث المنظر الأول، فقد جاءت بالشكل [35]، وفي نفس المنظر كتب اسم المعبودة بالكتابة المعماة بالشكل [36]، كما وردت مرة أخرى بالشكل [37]، والشكل [37].

---

21 PIANKOFF 1954: FIG. 80.
22 PIANKOFF 1954: FIG. 33.
23 HORNUNG 1999: 104.
24 PIANKOFF 1954: FIG. 221.
25 BUDGE 1920: 520.
26 BUDGE 1920: 520.
27 BUDGE 1920: 520.
28 BUDGE 1920: 520.

[29] استخدم طائر الأوز والبط كقيمة صوتية لعلامة (S) واعتبر المصري القديم هذا الطائر أكثر أنواع الطيور ارتباطا بأبنائه ودفاعا عنهم، كما أنه يُستخدم للتعبير عن العمل والاجتهاد وربما جاء دليل على دور المعبودة في معاقبة المذنبين ودورها في حماية معبود الشمس رع، للمزيد: عزام ٢٠٠٧م: ٢٢.

30 BUDGE 1905: 252-254.
31 BUDGE 1905: 229.
32 PIANKOFF 1944: PL. XLVII, 41.
33 LEITZ 2002: 593; PIANKOFF 1944: PL. XLVII, 41.
34 PIANKOFF 1954: FIG. 33.

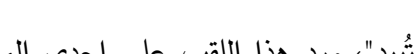
١,٢,٣. *Ḥtmyw* ورد اسم المعبودة خلال عصر الدولة الحديثة بهذا الشكل مقترنة بالمعبود *Ḥtm* [٣٨].

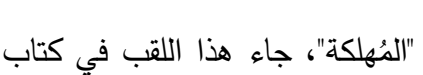
١,٢,٤. *Ḥtmwt* ورد هذا الشكل خلال عصر الدولة الحديثة في كتاب الكهوف[٣٩].

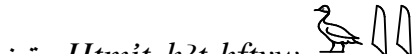
١,٢,٥. *Ḥtmt* ورد هذا الشكل خلال العصر المتأخر[٤٠]، كما جاءت بعدة كتابات مختلفة في العصرين اليوناني والروماني مثل[٤١] ، [٤٢]، *Ḥtmt* [٤٣].

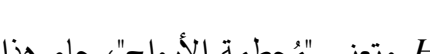
٢. ألقاب المعبودة *Ḥtmyt*:

اتخذت المعبودة *Ḥtmyt* العديد من الألقاب التي عكست دورها ووظائفها في العالم الآخر ومنها التالي:

١,٢.  *Ḥtmyt-ṯn* وتعني "التي تُبيد"، ورد هذا اللقب على إحدى المناظر بمقبرة الملك رعمسيس السادس وقد كُتب بالكتابة المعماة وجاء بجانبه نفس اللقب بالكتابة العادية [٤٤].

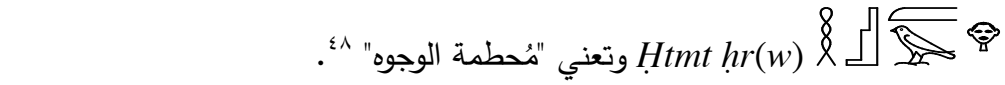
٢,٢.  *Ḥtmyt-ṯn* وتعني "المُهلكة"، جاء هذا اللقب في كتاب الكهوف بالفصل السادس الصف الثالث المنظر الأول، وقد كتب بالكتابة المعماة وجاء بجانبه نفس اللقب بالكتابة العادية [٤٥].

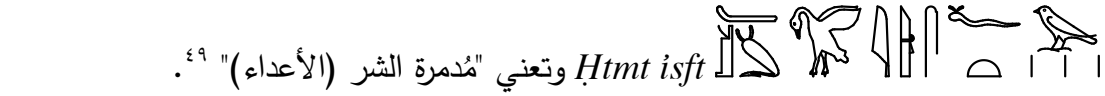
٣,٢.  *Ḥtmit ḥ3t ḫftyw* وتعني "محطمة قلوب الأعداء"، كُتب هذا اللقب أمام منظر مهشم لمعبودة من مقبرة الملك رعمسيس السادس[٤٦].

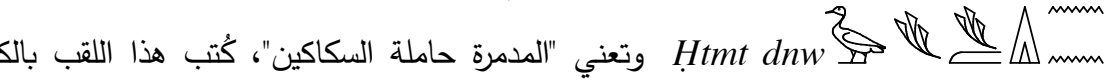
٤,٢.  *Ḥtmyt b3w* وتعني "مُحطمة الأرواح"، جاء هذا اللقب في الفصل (١٤٩) والفصل (١٥٠) من كتاب الموتى حيث تقوم المعبودة على حراسة تل *i3t* الثاني عشر [٤٧].

---

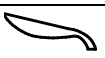
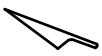
35 PIANKOFF 1945: PL. CXXXII-CXXXIII.
36 PIANKOFF 1954: FIG. 33.
37 BUDGE 1920: 520.
38 PIANKOFF 1953: 21.
39 LEITZ 2002: 594; PIANKOFF 1944: PL. XLVII, 41.
40 LESKO 2004: 338.
41 LEITZ 2002: 594.
42 ERMAN & GRAPOW (eds.): WB 1926: VOL, 198, (15).
43 LEITZ 2002: 594.
44 PIANKOFF 1954: FIG. 33.
45 PIANKOFF 1945: PL. CXXI.
46 PIANKOFF 1954: FIG. 33.
47 BUDGE 1898: 381.

٢,٥.  *Ḥtmt ḥr(w)* وتعني "مُحطمة الوجوه" [٤٨].

٢,٦.  *Ḥtmt isft* وتعني "مُدمرة الشر (الأعداء)" [٤٩].

٢,٧.  *Ḥtmt dnw* وتعني "المدمرة حاملة السكاكين"، كُتب هذا اللقب بالكتابة المعماة وورد بجانبه نفس اللقب بالكتابة العادية  *Ḥtmt dnw* [٥٠].

٣. المخصصات التي وردت في كتابة اسم وألقاب المعبودة *Ḥtmyt*:

الكود	المخصص	الدلالة الصوتية	الرمزية المرتبطة بالمعبودة
G37		*nḏs*	يرمز إلى الشر والأفعال الكريهة لدي المصري القديم وهو ما يعبر عن كرهه أفعالها.
G36		*mnt, wr*	يرمز إلي الخير ويعبر عن دور المعبودة في الحماية.
G39		*smn*	ذكر الأوز ترمز إلى الحماية.
G41A		*bȝ*	يرمز انكسار الرقبة إلى الهلاك وضياع الروح.
G80			
G41			البا الطائرة ترمز إلى دور المعبودة في مساعدة الروح في الصعود مرة أخري في العالم الآخر.
G29			الروح ساكنه يعبر عن الاستقرار والاطمئنان.
G52		*smn*	يرمز انكسار الرقبة لأسفل إلى الإحباط والانهزام وهي من المشاعر السلبية التي تعبر عن فعل المعبودة.
T30		*ḏs*	ترمز إلى تقطيع أجزاء المتوفى.
T30A			ترمز إلى القتل والطعن.
H8		*sȝ*	ترمز إلى الميلاد الجديد.
I12		*ỉʿrt*	يرمز إلى نوعين الحماية والعقاب، فإما يكون مثل الصل الملكي يرمز إلى الحماية أو العقاب للمذنبين.
E100		*kȝ*	يرمز الثور إلى القوة والبطش دون تفكير وإيذاء المذنبين.
E22		*mȝỉ*	يرمز إلى القوة والبطش والتهام المذنبين.
E17, E14B		*sȝb*	يرمز إلى القوة والشراسة والتهام المذنبين.

48 LEITZ 2002: 593.

49 LEITZ 2002: 593.

50 LEITZ 2002: 593.

F27		–	جزء من ذيل الثور الذي يرمز إلى القوة والبطش.
Y1		–	ترمز إلى المشاعر التي يصعب التعبير عنها من خلال المخصصات.

(جدول١) المخصصات التي وردت في كتابة أسماء وألقاب المعبودة *Ḥtmyt* © إعداد الباحث.

يتضح من خلال المخصصات الآتي:

١,٣. أن اسم المعبودة *Ḥtmyt* لم يرد بصيغة لغوية واحدة بل عثر عليه في عدة تراكيب لغوية تعكس تطور فهم دور ووظيفة المعبودة عبر العصور، فقد ظهر اسم المعبودة بصيغة اسم مفرد معرف مثل:  *Ḥtmyt*، وفي مواضع أخري جاءت بصيغ مضافة تؤكد على طبيعتها العقابية مثل: *Ḥtmit*، كما ظهر بشكل واضح تنوع مشاعر المصري تجاه تلك المعبودة، حيث نجد مخصصات تُعبر عن التقديس والكراهية.

٢,٣. التقديس من خلال مخصصات  *wr* والتعبير عن الخير ودورها في الحماية وعن تعظيمها وتقديسها، ويتضح ذلك من خلال تقديمها للآتي:

١,٢,٣. الحماية ، لحماية المتوفى غير المذنب لعبور منطقة التحطيم في العالم الآخر، وذكر الأوز الذي يرمز إلى رع، فربما تقدم الحماية لرع حتى يعبر التحديات التي تواجهه في العالم الآخر.

٢,٢,٣. الميلاد الجديد  من خلال شكل البيضة وهو ما يتفق مع التفسير السابق لميلاد رع في الإشراق، وكذلك تحرير الروح  بعد عبورها العالم الآخر.

٣,٢,٣. أما السكاكين وأدوات التحطيم الأخرى فهي أدواتها لتحطيم أعداء المتوفى أو المعبود رع.

٤,٢,٣. الكراهية لأفعالها ضده ويظهر من خلال المخصص  *nḏs* الذي يدل على الظلام والعتمة والتدمير، ويتضح ذلك من خلال الآتي:

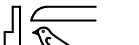
٥,٢,٣. قتل الروح/ تحطيمها ، ويظهر من خلال وضعها في الحركة وهو ما يعبر عن تحطيم رقبتها وعدم قدرتها على الوصول إلى جسد المتوفى مما يعني هلاك الروح.

٦,٢,٣. التحطيم والقتل بطرق مختلفة مثل سم الأفعى أو نفث اللهب لحرق المذنبين .

٧,٢,٣. الافتراس من خلال الحيوانات البرية مثل ، ،  والبطش من خلال الثور الرابض ، كذلك الطعن والتقطيع من خلال أشكال السكين ، كذلك ظهور مرجل النار للتعبير عن الحرق.

٣,٣. يتضح من خلال المخصصات تنوع تلك المشاعر والتي يظهر من خلال لفافة البردي المغلقة التي تعبر عن المشاعر التي يصعب وصفها، والشعور بالإحباط والذنب من خلال انكسار رأس الروح لأسفل ؛ بذلك اتخذ المصري القديم الرمزية للدلالة على المعبودة ودورها.

وبناءً على ذلك فقد تنوعت المخصصات بين الإيجاب والسلب لتعبر عن الدور المزدوج للمعبودة، الذي يظهر حسب دورها مع المتوفى، فإن كان صالحًا تكون الحماية وتحطيم أعدائه حتى يتجاوز صعوبات العالم الآخر، وإن كان مذنبًا يكون العقاب له من خلال تحطيمه وهلاك روحه وربما الميلاد يكون لإعادة إحياء المذنب ليتجدد تعذيبه وتحطيمه، حيث أن في الفكر المصري القديم يعيش المذنبون حياة خالدة في أماكن العذاب، ولذلك يظلون في عذاب دائم، مما يجعلها تأخذ مخصصات سلبيه، كما اختلفت تراكيب بناء الكلمة في اسم المعبودة وجاءت بعدة قراءات مثل: *s3yt*، *Ḥtmyt*، *Ḥtmwt*، *Ḥtmw*، *Ḥtmit*، *Ḥtmt*

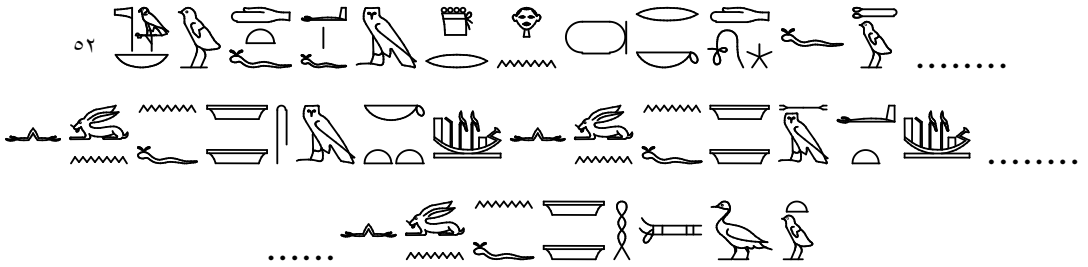
وجاء ذلك نتيجة تحريك موضع بعض العلامات مثل  *Ḥtmit*، *Ḥtmyt*،  *Ḥtmwt* .

نجد من خلال أشكال كتابات المعبودة "*Ḥtmyt*" منذ الدولة القديمة (*Ḥtmw*)، مروراً بعصر الدولة الحديثة (*Ḥtmwt* – *Ḥtmyw* –*Ḥtmyt*) وانتهاءً بالعصر المتأخر (*Ḥtmt*) والذي استمر خلال العصرين اليوناني والروماني، كما تنوعت أشكال المخصصات وجميعها يُعبر عن صفات المعبودة بين القوة والحماية، ولا يوجد مخصص *pr* في اسم المعبودة كما هو في المنطقة.

٤. النصوص المعبرة عن المعبودة *Ḥtmyt* من خلال الكتب الدينية:

١,٤. نصوص تفرق بين المنطقة والمعبودة:

جاء في نصوص الأهرام؛ أن المنطقة *ḥtmyt* مكانً خطرً يهدد المتوفى فهي سجنٌ وعقابٌ للأعداء وكل من يعوق رحلة الملك المتوفى أثناء صعوده إلى السماء[٥١]، ويوضح ذلك النص:



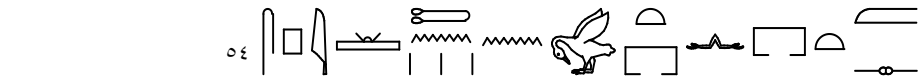
nṯr nb wdt.f (i) ꜥ.f mḏr ḥr n NN dw3.f ṯw …… n wnn n.f ꜥ3wy msktt n wnn n.f ꜥ3wy mꜥmnḏt ……. nn wnn n.f ꜥ3wy ḥtmwt

(بالنسبة لأي) إله سيضع يده (أي يعوق) في اتجاه وجه *NN* عندما يتعبدك (أي رع) ..... لن تفتح له بوابتي زورق السماء ..... لن تفتح له بوابتي *ḥtmwt*

[51] ZANDEE 1960: 169.

[52] Pyr III, PT. 307W (484a-b, 485b-c).

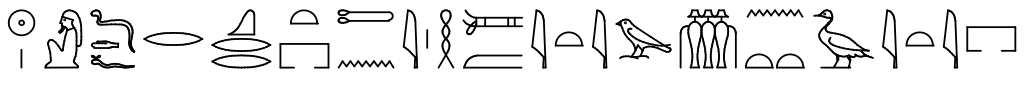
تُعد *Ḥtmyt* هنا المعبودة التي تمثل منطقتها أيضا، فالمقصود أن من يعوق رع لن تفتح له المعبودة *Ḥtmyt* بوابة منطقتها للعبور وسيظل حبيس تلك المنطقة؛ لم يستخدم مخصص *pr* هنا؛ لذلك هي تعبر عن المعبودة، أما في كتاب الكهوف فنجد معبود الشمس يتحدث للكهف الأخير القسم السادس، حيث يمر بتلك المنطقة مخاطبا الأعداء بأن منطقة التحطيم مكان الفناء الذي لا مخرج منه،[٥٣] كما جاء في النص التالي:

٥٤ 

sḏp.(ḏ) ṯn n ḥtmḏt n prt ḫm.s

لقد طاردتكم لمنطقة التحطيم التي لا مخرج منها.

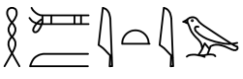
فكلا النصين تم مخاطبة الأعداء عن حبسهم بالمنطقة، فالنص الأول ذُكرت المعبودة التي تمثل المنطقة، والنص الثاني ذُكرت المنطقة فقط، والفرق بين الاثنين مخصص . كما يتضح في نص آخر من كتاب الكهوف من خلال حديث المعبود رع لأحد الكهوف في العالم الآخر فيذكر النص:



٥٥ 

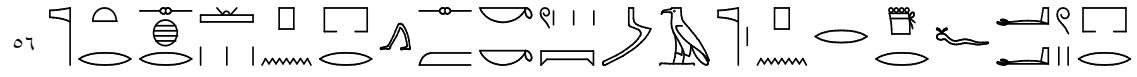
Rʿ ḏd.f r Ḳrrt tn ỉ Ḥtmḏt ḫntt ḥtmḏt Ḥtm ḫnty ḥtmḏt…

يقول رع لهذا الكهف يا حتميت (مُحطمة) في منطقة التحطيم، يا حتم (مُحطم) في منطقة التحطيم.....

يظهر في البداية اسم المعبودة *Ḥtmyt*  ثم اسم المنطقة  بمخصص وهو ما يثبت أن الرأي القائم أنها منطقة فقط غير صحيح، كما ارتبطت المعبودة حتميت "*Ḥtmḏt*" بالمعبود حتم "*Ḥtm*"، ومن ثمَّ يُعدُّ النظير الذكوري لها حيث يُعدُّ كلا المعبودين وجهين لصورة واحدة وتُعد هذه الثنائية انعكاسا واضحا لفكرة تكرار القوة الكونية في صورتين متكاملتين والتي تظهر من خلال معبود ذكر وقرين أنثوي مثل كلٍّ من (نون–نونت، حح–حوحت، كوك–كوكت، آمون–آمونت).

٢,٤. نصوص تصفها بالمعبودة:

يشير النص المصاحب للمنظر **(لوحة ١)** الذي يجسد المعبودة *Ḥtmyt* داخل منطقتها ويذكر:

٥٦ 

nṯrt (m) sḫr pn pr.s m kkw mȝ.(s) nṯr pn r ḏr.f ʿwy pr(w)

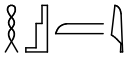
المعبودة في هذه الهيئة تخرج من الظلام لتري هذا المعبود بأكمله بينما الذراعان منبثقان.

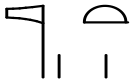
---

53 HORNUNG 1963: 36-37, Anm. 31.
54 PIANKOFF 1945: PL. CXXXIII.
55 HORNUNG 1972: 510.
56 PIANKOFF 1953: 15.



(لوحة ١) منظر يُصور المعبودة *Ḥtmyt* في الجزء الأول من كتاب الأرض في هيئة آدمية أنثوية.
PIANKOFF 1954: FIG. 115.

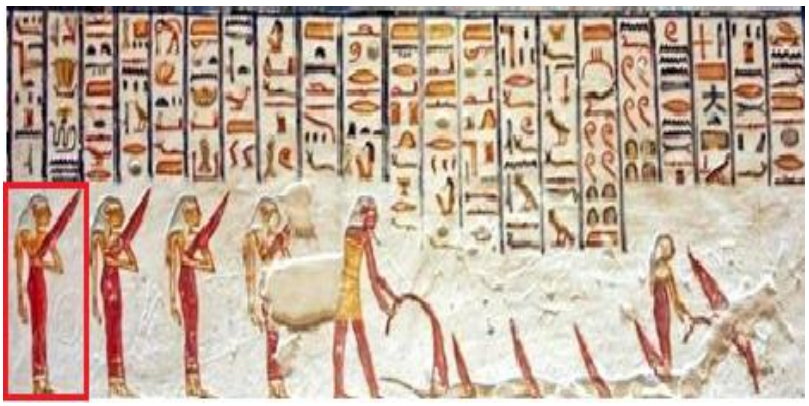
يظهر النص أنها معبودة ضمن المعبودات التي تخرج لتري "رع"، فيظهر في ذلك المنظر تجسيد المعبودة في الجزء الأول في السجل الثاني، المنظر الثالث من كتاب الأرض تقوم المعبودة على حماية المعبود رع ومساعدته لعبور منطقة التحطيم في العالم الآخر؛ ويلاحظ أن المنطقة تم تجسيدها من خلال الرأس والذراعين المنبثقين على جانب الرأس وتقف فوق رأس المنطقة المعبودة *Ḥtmyt* في هيئة آدمية أنثوية ويعلوها قرص الشمس بين ذراعيها الممدودة لأعلى وكُتب بين ذراعيها  *Ḥtmyt* "المُحطمة"، وهو ما يثبت أنها معبودة مستقلة، أما على كلتا يدي المنطقة التي يرجح أنها هنا فقد تم تجسيدها في هيئة المعبود *Ḥtm* ، حيث إن تلك المنطقة هي منطقة خفية فيظهر على يدي المعبودة معبودين باللون الأسود يمثل الأيسر منهم الشرق *i3bt* والأيمن منهم الغرب *imnt*، يقدمان التحية والترحيب لرع **(لوحة ١)**[٥٧].

صُورت المعبودة *Ḥtmyt* في الساعة السابعة من كتاب الإيمى–دوات الصف الثاني، حيث يوجد المشهد الرئيس لمواجهة *ꜥpp* يبدأ النص بـ  *nṯrw* المعبودات ثم يصف دورهم في حماية رع، ويذكر النص:



gr nikw.sn nik.sn ꜥpp m dw3t rꜥ nb
الآن يعاقبوا ويعاقبوا عبب في العالم السفلي يوميًّا.

[57] PIANKOFF 1953: 15-16.
[58] BUDGE 1905: 145.

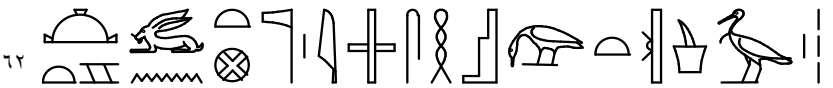


(لوحة٢) المعبودة *Ḥtmyt* في الساعة السابعة من كتاب الإيمى–دوات كإحدى المعبودات التي تقضي على الثعبان عبب.
PIANKOFF 1954: FIG. 80.

نجد في المنظر المعبودة إيزة والمعبودة سرقت والمعبود *ḥrỉ-dsw.f* يقومون بالتحكم في حركة الثعبان *ꜥpp* وخلفهم يقف أربع معبودات يظهرن بالهيئة الآدمية الأنثوية كلٌ منهن ممسكة في يدها اليمني سكينًا **(لوحة٢)**[٥٩]، وكُتب أمام المعبودة الرابعة والأخيرة  *Ḥtmỉt* لذلك نجد أنها ضمن مجموعة معبودات تقوم بالقضاء على ثعبان الـ "*ꜥpp*" وحماية "رع" معبود الشمس من عدوه ثعبان الـ "*ꜥpp*" حيث تتعرض في هذه الساعة مركب معبود الشمس للعديد من المخاطر التي تصل إلي ذروتها بلقاء هذا العدو.

٥. تصوير المعبودة:

١,٥. كتاب الموتى: صُورت المعبودة *Ḥtmyt* في الفصل (١٤٩) من كتاب الموتى علي هيئة حية كوبرا تقوم على حراسة تل *i3t* الثاني عشر؛ وهو أحد تلال العالم الآخر النارية والتي عُرفت باسم مقاطعة *wnt*، ذكرت النصوص أنه لا يستطيع أحد الاقتراب منها سواء المعبودات أو الأرواح؛ لأنها محاطة بأربع من الحيات أطلق عليهن *Ḥtmyt* "المُحطمة"[٦٠]، وأطلق عليها BUDGE اسم "*ḥtmỉt-b3w*" أي أرواح منطقة التحطيم، وإن كان يُقصد بها في النص "مُحطمة الأرواح" لتترادف بذلك مع الحيات حارسات التل، كما جاءت في الفصل (١٥٠) بمعني "*Ḥtmt-b3w*" أي "مُحطمة الأرواح" ووصف أيضا بـ "*w3ḏwt n imntt*" أي "حيات الكوبرا التي في الغرب"[٦١]، حيث يذكر النص:

[٦٢]

i3t wnt nṯr(w) im.s ḥtmt-b3w

تل الـ *wnt* إن المعبودات التي فيه (هي) محطمة الأرواح.

---

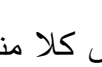
[59] HORNUNG 1999: 39-40.

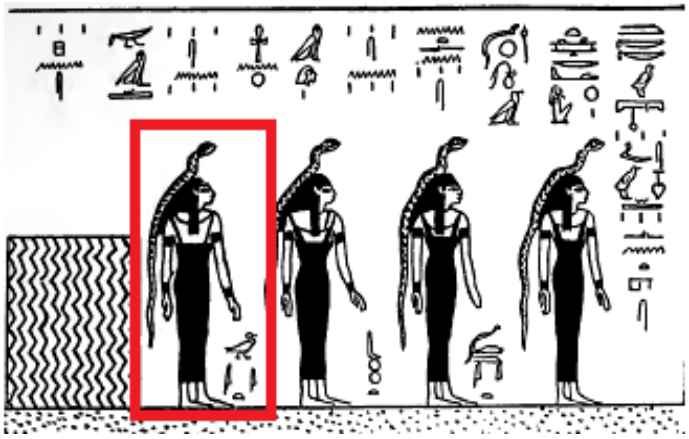
[٦٠] عطا الله ٢٠١١م: ٣٤٤.

[61] BUDGE 1905: 40.

[62] BUDGE 1898: 381.

تجسدت المعبودة *Ḥtmyt* هنا بأربعة أشكال كوبرا لحماية تل *i3t* من كل الاتجاهات حتى لا يستطيع أحد الاقتراب منه، كما ظهر في كتاب الإيمي دوات في **(لوحة٣)** حيث يظهر فوق المعبودة ثعبان ينفث اللهب لينير الطريق للمعبود رع وحمايته، وهو ما يُوضح أن للمعبودة أشكالًا وهيئات مختلفة.

٢,٥. كتاب الإيمى–دوات: صُورت المعبودة *Ḥtmyt* في الساعة العاشرة من كتاب الإيمى–دوات كإحدى الإلهات التي تساعد المعبود رع وتقوم بإنارة الطريق له في ظلمات الليل وحمايته من المخاطر؛ حتى يُكمل رحلته في العالم الآخر، فيصور المنظر أربع إلهات بالهيئة الآدمية الأنثوية، وكتب أمام كلٍ منهن أسمائهن وأمام المعبودة الرابعة  *Ḥtmyt* **(لوحة٣)**[٦٣]، ويظهر من فوق رأس كلا منهن ثعبان نافث اللهب يتدلى خلفهم وهذه الحيات نافثة اللهب تقوم على إبادة الظلام وإنارة الطريق للمعبود رع، وكما ذكر في النصوص المرافقة للساعة الثانية عشر من كتاب الإيمى–دوات أن هذه الحيات التي على رؤوس المعبودات تقوم بدور الحماية للمعبود رع بأن تبعد عنه أعداءه ووسيلتها في الحماية هي نفث اللهب[٦٤].



(لوحة٣) المعبودة *Ḥtmyt* في الساعة العاشرة من كتاب الإيمى– دوات كإحدى الإلهات التي تساعد المعبود رع بإنارة الطريق له في ظلمات الليل وحمايته من المخاطر؛ حتى يُكمل رحلته في العالم الآخر.
BUDGE 1905: 229.

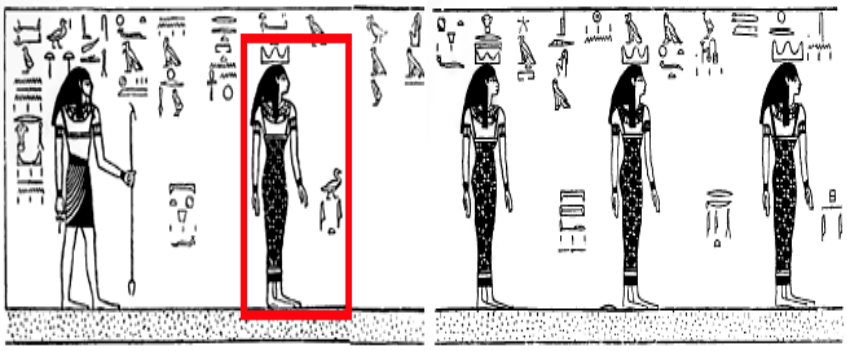
صُورت المعبودة *Ḥtmyt* في المنظر الثاني من السجل السفلي من الساعة الحادية عشر من كتاب الإيمى–دوات **(لوحة٤)**، حيث تحتوي الساعة الحادية عشر على ستة من الحفرات النارية أطلق على الخمس الأولي منها اسم  *ḥ3d*[٦٥]، بينما الحفرة السادسة والتي تُعد أشدهم لهيبا يُطلق عليها اسم  *int-sḫdw* [٦٦] أي "وادي منقلبي الرؤوس" وكانت *Ḥtmyt* إحدي المعبودات التي تُشرف على الحفرة النارية *int-sḫdw* حيث تقوم على معاقبة الأعداء، فيُصور المنظر الحفرة تشرف عليها أربع

[63] BUDGE 1905: 230-231.

[٦٤] سيد ١٩٩٩م: ٢٤٢.

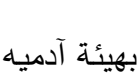
[65] HORNUNG 1963: №.805, 190.
[66] HORNUNG 1963: №. 816, 182.

معبودات في الهيئة الآدمية الأنثوية وتُوجِّن رؤوسهن بعلامة  *ḥ3st* الدالة على الصحراء[٦٧]، وكتب أمام المعبودة الرابعة  *Ḥtmyt* .

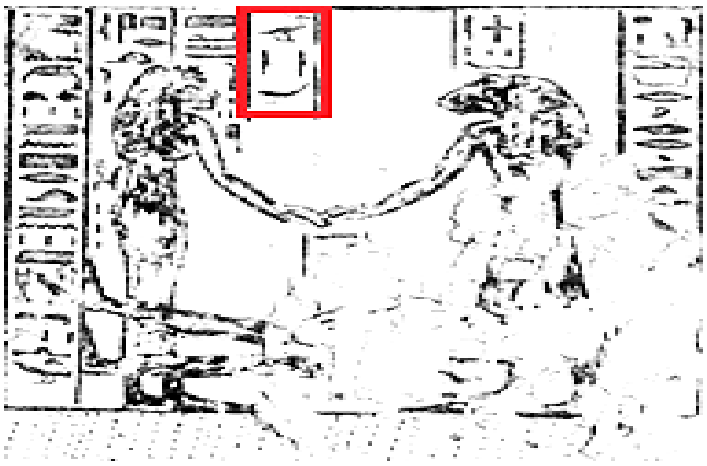


(لوحة ٤) المعبودة *Ḥtmyt* في الساعة الحادية عشر من كتاب الإيمى–دوات تشرف على الحفرة النارية *int-sḥdw* حيث تقوم على معاقبة الأعداء.
HORNUNG 1999: 51.

يتضح من كتاب الإيمي دوات أن المعبودة لم تصور داخل منطقتها فقط ولم يكتب اسمها بمخصص  لتعبر عن المنطقة، إلا أنها كتبت ضمن المعبودات الحامية لرع ومساعدته في التخلص من أعدائه، وهو ما يؤكد أنها معبودة مستقلة ولا تجسد معبودات أُخَر أو تعبر عن منطقة فقط، بل إنها تجسيد واضح لتلك المنطقة وما يتم بها ووجودها يدل على مدي قوة العقاب الذي يلحق بالأعداء ودورها المهم في حماية المعبود رع، وبذلك يكون للمعبودة دور في كتب العالم الآخر بالإضافة إلى دورها داخل منطقتها لعقاب المذنبين.

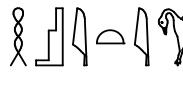
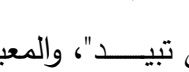
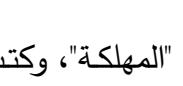
٣,٥. كتاب الكهوف: صُورت المعبودة *Ḥtmyt* في الفصل الرابع الصف الثالث بالمنظر الثاني من كتاب الكهوف **(لوحة ٥)**، حيث جاء بالمنظر معبودتان واحدة منهنَّ برأس لبؤة والثانية بهيئة آدمية أنثوية وعند قدميهما شخص مُستلقي على ظهره، ويذكر النص أعلى المنظر اسم المعبودة التي برأس أُنثي الأسد وتدعي  *imy.f* أي "الموجودة بداخله" أما المعبودة التي بهيئة آدميه فتدعي  *Ḥtmit* أي "الساحقة" وتقوم بعقاب المذنبين من أعداء رع حيث جاء النص المصاحب للمنظر "على هذه الهيئة حتي يوجد هؤلاء في كهف واحد، إنهم لا ينظرون إلي رع، إنهم لا يسمعون صوته، إنه يحرص على إيذائهم عندما يمر على كهوفهم"[٦٨].

67 HORNUNG 1963: №.817-820, 191.
68 PIANKOFF 1944: PL. XLVII, 41.



(لوحة٥) منظر يُصور المعبودة *Ḥtmyt* في الفصل الرابع من كتاب الكهوف.

PIANKOFF 1944: PL. XLVII, 41

ورد في الفصل السادس الصف الثالث المنظر الأول **(لوحة٦)** تصوير ثلاث معبودات يقمن بعقاب المذنبين، وظهرت كلٌ من المعبودات الثلاث بهيئة آدمية أنثوية وتحمل كلًا منهن بيديها سكينًا والصورة الخاصة بالمعبودة الثالثة مهشمة، ويصور أمام المعبودات أربعة من المذنبين مقيدين ومقطوعي الرأس ووضعت رؤوسهم أمام أقدامهم، كما انتُزعت قلوبُهم ووُضِعت أمام المعبودة الثالثة، ووفقا للنصوص المصاحبة للمنظر فقد كُتب *Ḥtmit* أمام المعبودة الأولي بالكتابة العادية  والكتابة المعماة  *Ḥtmyt-tn* أي "التي تبيد"، والمعبودة الثانية بالكتابة العادية  والكتابة المعماة  *Ḥtmyt-ṯn* أي "المهلكة"، وكتب أمام الثالثة  *Ḥtmyt ḥ3t ỉbw ḫftyw* أي "محطمة قلوب الأعداء" [٦٩].

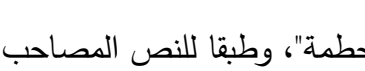


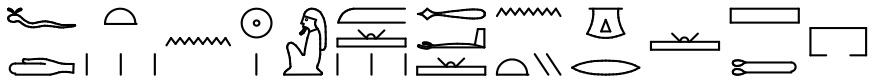
(لوحة٦) منظر يُصور المعبودة *Ḥtmyt* في الفصل السادس من كتاب الكهوف تقوم بعقاب المذنبين.

PIANKOFF 1945: PL. CXXI, CXXXVIII.

[69] PIANKOFF 1945: PL. CXXI, CXXXVIII.

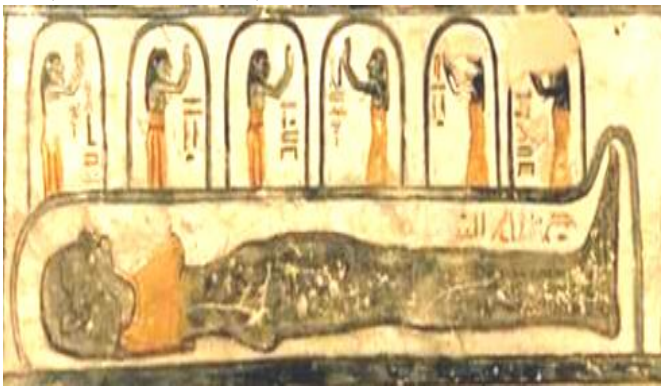
يتضح من كتاب الكهوف دور المعبودة في معاقبة المذنبين وصورت المعبودة بثلاث صور، ليوضح أنها لا تكتفي بعقاب واحد إلا، أن الأسماء توضح دورها في الإبادة، الهلاك، تحطيم القلوب، ليظهر للمذنب أنه لن يُعذب فقط بل سيُمثل بجسده وهو أشد أنواع العذاب في التعذيب والتقطيع واقتلاع أجزاء الجسد، والهدف من ذلك هو الترهيب من فعل الذنوب حتى لا يصل إلى هذه المرحلة.

٤,٥. كتاب الأرض: ورد منظر المعبودة *Ḥtmyt* في كتاب الأرض مرة أخري في المنظر الخامس عشر من (Teil-D)[٧٠]، حيث صُورت بهيئة سيدة على شكل مومياء تستلقي داخل التابوت يعلوها ستة مقاصير يسكنها ثلاث من المعبودات في وضع تعبد في مواجهة بعضهن البعض، ويذكر النص أن المعبودة المستلقية ما هي إلا  *ḫ3t ḥtmit* أي "جثمان المحطمة"، وطبقا للنص المصاحب تقع تحت أقدام *štit* **(لوحة٧)**[٧١].



ḏdt rˁ n sšm ˁ3 nty ḫr rdwy štit

حديث رع للصورة العظيمة (*Ḥtmit*) التي توجد أسفل قدمي *štit* [٧٢].



(لوحة٧) منظر يُصور المعبودة *Ḥtmyt* في كتاب الأرض بهيئة سيده على شكل مومياء داخل تابوت.

PIANKOFF 1954: FIG. 135.

ربما يمثل التابوت تجسيدًا لمنطقة التحطيم، تلك التي تقع في الأعماق أسفل العالم السفلي والمعبودة كائنة بداخله ويمكن أنها ترمز إلى العالم الآخر ككل.

يتضح مما سبق تنوع هيئات المعبودة وتصويرها بين هيئة فردية ضمن معبودات حماية رع ومساعدته للعبور بأمان، وهيئات متعددة أحدهن في الحماية بتصويرها بأربعة ثعابين لحماية وحراسة تل *i3t*، والأخرى بثلاث هيئات أثناء تعذيب المذنب، وهذه الهيئات المتعددة، لتوضح قدرتها على التعذيب بأكثر من شكل وهو ما يذهب إلي أن المصري القديم وضع مخصصات تُعبر عن الكراهية ووجود طائر *nḏs* ضمن مخصصاتها، ولفة البردي؛ لأنه لا يستطيع وصف تمثيلها بالجسد أثناء التعذيب.

---

70 PIANKOFF 1945: PL. LXXVII, 53.

٧١ عبدالمنعم ٢٠١٢م: ٤٩.

72 PIANKOFF 1953: PL. XXXIII.

٦. تصوير منطقة التحطيم (منزل المعبودة):

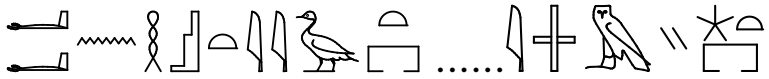
١,٦. كتاب الإيمى–دوات: ظهرت المعبودة كأحد المعبودات المشرفة على عقاب المذنبين في العالم الآخر، كما جاء في الساعة الحادية عشر من كتاب الإيمى–دوات التي تمثل منطقة التحطيم *ḥtmyt*،[٧٣] فيُصور المنظر **(لوحة٨)** المعبود حور وهو يُشرف على عقاب أعداء أوزير وأمامه مجموعة من المعبودات المعاقبة وخلفهن تقف أربع معبودات أطلق على الرابعة  *Ḥtmit*.



(لوحة٨) منظر يُصور المعبود حور في الساعة الحادية عشر من كتاب الإيمي–دوات يُشرف على عقاب أعداء أوزير وأمامه مجموعة من المعبودات المعاقبة منهن المعبودة *Ḥtmyt*.

HORNUNG 1963: PL.11.

٢,٦. كتاب الكهوف: صُورت منطقة التحطيم بالفصل الخامس الصف الثالث بالمنظر الثاني من كتاب الكهوف، حيث يُصور المنطقة يخرج منها ذراعان تنبثقان من الأرض وتحمل بين يديها مِرجل يحوي بداخله رؤوس وقلوب المذنبين أعداء أوزير ورع[٧٤]، وبجانب الذراع الأيمن يوجد معبودة راكعة بجسد آدمي ورأس كوبرا تُمسك بيدها قضيبا تمده نحو المرجل وذُكر اسمها بالكتابة العادية والكتابة المعماة وتدعي  *ỉʿrwt* أي "الناهضة" وكانت تقوم بزيادة إشعال النار في المرجل **(لوحة٩)**، ويذكر النص بين الذراعين:



ʿwy n ḥtmyt …. imy dw3t

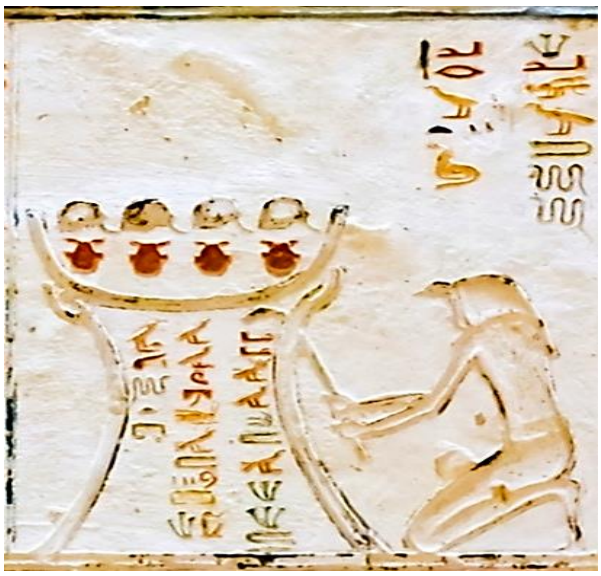
ذراعي منطقة التحطيم …. اللذين في العالم السفلي

---

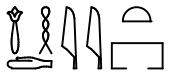
[٧٣] عبد المنعم ٢٠١٢م: ٣٣.

[٧٤] دائما ما تظهر مراجل النار في كل من كتاب الكهوف والأرض في منطقة التحطيم *ḥtmit* والجدير بالذكر أن هذه المراجل لم تظهر هنا كأحد أدوات العذاب وإنما ظهرت كتجسيد لمنطقة التحطيم، فقد جاء تصوير مراجل النار بها عبارة عن ذراعين تنبثقان من قاع غير مرئي "منطقة التحطيم" تحمل فيما بينهما مرجل أو موقد أو فرن يحوي بداخله أجساد أو أرواح وظلال ورؤوس المذنبين، وربما يكون هذا هو السبب لتصوير تلك المنطقة في كتاب الكهوف والأرض كذراعين ينبثقان من عمق غير مرئي؛ للمزيد: عطا الله ٢٠١١م: ٢٣٦.

75 PIANKOFF 1944: PL. LXVII.



(لوحة٩) منظر يُصور المعبودة *Htmyt* في الفصل الخامس
من كتاب الكهوف علي هيئة ذراعين تنبثقان من الأرض.
PIANKOFF 1954: FIG. 26.

كما جاء نفس المنظر في الفصل الخامس الصف الثالث المنظر الثالث، حيث المنطقة مُجسدة بذراعين تنبثقان من الأرض وتحمل مرجل *ktwyt* لكن هنا يحتوي المرجل على أربعة أجسام في وضع الانقلاب ومقطوعي الرأس ومقيدين اليدين من الخلف، وبجانب كل ذراع حية كوبرا، وكُتب أسماء حيتي الكوبرا بالكتابة العادية خلفهم وأمامهم بالكتابة المعماة وأطلق على الحية بجانب الذراع الأيمن اسم  *ḥ3dy* أي "الشائكة" والحية بجانب الذراع الأيسر اسم  *nsy* أي "الحارقة" وكانت مهمتهم إشعال النار وازدياد وهج المرجل لحرق أعداء رع وأوزير **(لوحة١٠)** [٧٦]، وهناك نص بين الذراعين كتب بالكتابة المعماة يذكر:

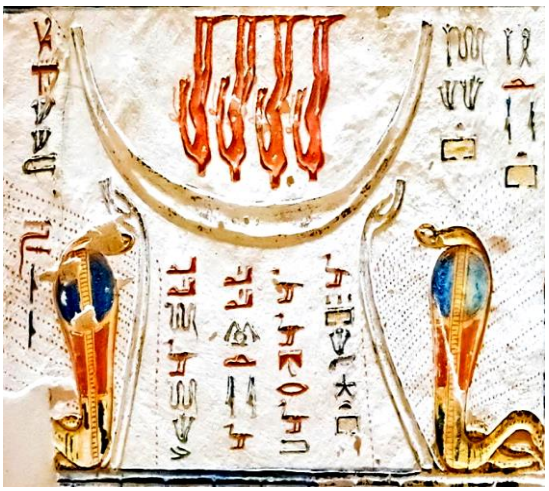


ʿwy m dmḏ s33 rmṯ imy-dw3t

الذراعان المتحدتان اللتان تحرسان الناس(المذنبين) الموجودين في الدوات.

[٧٦] سيد ١٩٩٩م: ٢١٤.

[77] PIANKOFF 1944: PL. LXXIV.



(لوحة١٠) منظر يُصور المعبودة *Ḥtmyt* في الفصل الخامس من كتاب الكهوف علي هيئة ذراعين تنبثقان من الأرض وتحمل مرجل *ktwyt*

PIANKOFF 1954: FIG. 26

كما صُورت المنطقة في الفصل الخامس بالصف الثالث المنظر الرابع **(لوحة١١)** مجسدة بهيئة ذراعين ينبثقان من الأرض يحملان مرجلاً يحوي بداخله أربع علامات تُمثل الظل وأربع أرواح وتحتها أربع قطع لحم وجميعهم أعداء رع وأوزير وبجانب الذراعين توجد معبودتان راكعتان يُزيدان من قوه اللهب وكُتبت أسمائهما بالكتابة العادية والمعماة، وأُطلق على المعبودة بجانب الذراع الأيمن  *ssy* أي "ذات اللهب"، وأُطلق على المعبودة بجانب الذراع الأيسر  *nswt.t* أي "الحارقة" ويذكر النص المصاحب للمنظر:

[78]

Wnn Ḥtmyt ḫr(y) bȝw ḫȝwt šwt nt ḫftyw Rᶜ Wsir

توجد منطقة التحطيم تحت أرواح وأجساد وظلال أعداء رع وأوزير.

[78] PIANKOFF 1944: PL. LXXIV.



(لوحة١١) منظر يُصور المعبودة *Ḥtmyt* في الفصل الخامس من كتاب الكهوف علي هيئة ذراعين تنبثقان من الأرض وتحمل مرجلًا يحتوي على أرواح أجساد وظلال أعداء رع وأوزير.
PIANKOFF 1954: FIG. 25.

٣,٦. كتاب الأرض: صُورت المنطقة في المنظر العاشر من الصف الثالث القسم (Teil-A) علي هيئة ذراعين ينبثقان من الأرض وبين الذراعين مومياء تحمل فوق رأسها قرص الشمس وكُتب أمامها  *ḥtm wnwt* أي الذي "يبيد الساعات" يُحيط به من كل جانب حية كوبرا منتصبة ورأسين تنبثقان من الأرض يعلوهما ذراعان *Ḥtmit* يقف على كلٍّ منهما معبود يُمسك بقرص شمس صغير في يده الممدودة للأمام ويقف على جانبي هذا المنظر كحدود له مومياء يعلو رأس كل منهم قرص الشمس **(لوحة١٢)** [٧٩]، واتضحت أهميه هؤلاء الآلهة الممثلة في هيئة المومياء من النص المصاحب للمنظر:



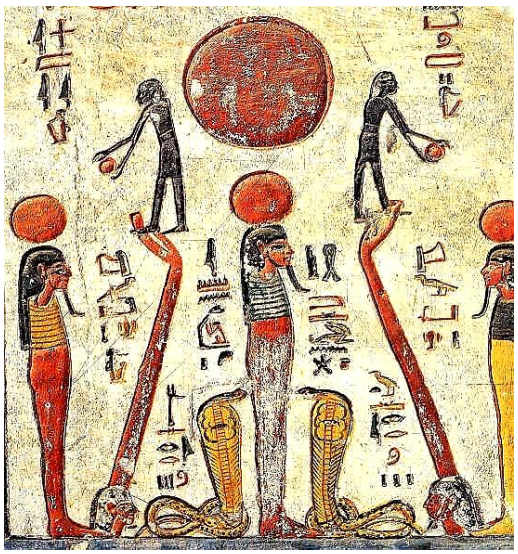
nn nṯrw m sḫr pn sᶜwti.sn ᶜwy ḥtmiw ḫnty Ḥtmit …. ᶜwi.sn ḫnm.sn ḫ3wt d3tiw

هؤلاء الآلهة في هذه الحالة، إنهم يحرسون ذراعي المحطمة التي في منطقة التحطيم .... تضم (بين) ذراعيها أجساد ساكني العالم السفلي [٨٠].

حيث كانت مهمتهم هي حراسة وحماية أجساد ساكني العالم السفلي، وبخاصة المتوفى وهو دور إيجابي للمعبودة بخاصة لغير المذنب.

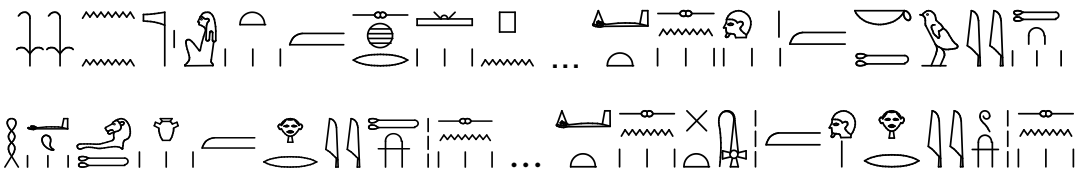
[٧٩] عبدالمنعم ٢٠١٢م: ٤٧.

[80] PIANKOFF 1953: 21.



(لوحة١٢) منظر يُصور المعبودة *Ḥtmyt* في كتاب الأرض علي هيئة ذراعان ينبثقان من الأرض.
PIANKOFF 1954: FIG. 115.

صُورت المعبودة *Ḥtmyt* في المشهد الأول من السجل الخامس من الجزء الرابع (Teil-D) من كتاب الأرض علي هيئة ذراعين ينبثقان من الأرض؛ حيث إن فرن *ḥrit* ومرجل *ktwyt* رفُعا بواسطة زوجين من الأذرع الآدمية اللتان تنبثقان من الأرض، وأطلق على الزوج الأول منهم اسم *ʿwi-ḥrit* أي ذراعي الفرن[٨١]، حيث يحتوي كل فرن منهما على اثنين من الرؤوس واثنين من قطع اللحم[٨٢]، وأسفل كل فرن منهما تظهر رأس أدمية وأمام كل فرن معبود ينحني في اتجاه فرنه، بينما يحمل سكينا بين يديه وبين الفرنين تظهر إلهتان تنحنيان وهما تمدان أيديهن باتجاه إناء على شكل قلب **(لوحة١٣)** ويذكر النص المصاحب للمنظر:



nn nṯrwt m sḫrw pn …. rdit.sn tpw m ktwwt.sn
ḥʿw ḫ3tyw m ḥrit.sn …. rdit.n.sn sḏwt m tp ḥriwt.sn

هؤلاء الإلهات في ثبات هكذا، (حيث) يضعن الرؤوس في مراجلهن *ktwt*، (بينما) الأعضاء والأفئدة في أفرانهن *ḥrit*، (فلقد) وضعن النيران في قمة أفرانهن[٨٣].

يشير النص أن فرن *ḥrit* يُلقي به الأعضاء والقلوب، بينما مرجل*ktwt* الذي يصاحبه في المنظر يُلقي به رؤوس المدانين.

81 PIANKOFF 1953: 58.
82 PIANKOFF 1954: 374.
83 PIANKOFF 1953: PL. XXXIV.



(لوحة١٣) منظر يُصور المعبودة *Ḥtmyt* علي كتاب الأرض في هيئة ذراعين تنبثقان من الأرض.

HORNUNG 1999: 106.

يلاحظ من مناظر منطقة التحطيم، أن كتاب الكهوف يحتوي على مناظر العذاب وتقطيع جسد المتوفى **(جدول٢)** فنجد:

أ- المراجل			
ب- أجزاء الإنسان المحطمة			
	رأس وقلب	جسد بدون رأس وقلب	الظل والروح وجزء من الجسد
ج- المساعدين في التحطيم/ التعذيب			
	iʿrwt الناهض	*nsy* الحارقة *ḥ3dy* الشائكة	*ssy* ذات اللهب *Nswt.t* الحارقة

(جدول٢) مناظر العذاب وتقطيع جسد المتوفي في كتاب الكهوف في منطقة التحطيم © عمل الباحث.

يتضح أن التحطيم يظهر في تقطيع أجزاء جسد المذنب حيث نجد الآتي:

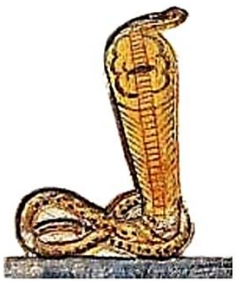
– تعذيب الرأس والقلب بشكل خاص ويظهر الرأس، الشعر فيها محترق أجزاء منه ليوضح تأثير الحرارة على الشعر، والمعبودة المساعدة تُسمي بالناهضة وتُمسك بيدها سكينًا ليوضح دورها في تقطيع الرأس وانتزاع القلب.

– تعذيب الجسد بدون الرأس والقلب، والمعبودات المسئولة عن تعذيب الجسد عبارة عن حيتين اليمني اسمها الشائكة واليسرى الحارقة، وهو ما يتناسب مع الجسد بعد سلب الرأس والقلب والروح إذ لم يتبق ما يجعله يتألم إلا الشوك والحرق ونجد المعبودتين ينثرا السم في جميع الاتجاهات ليعبران عن شلل الجسد ويرمز للشوك المقصود من الاسم (الشائكة)، أما تقيد الجسد أثناء قطع الرأس وانتزاع القلب حتى يمنعه من الحركة أو محاولة الدفاع عن نفسه.

– تعذيب الروح والظل وقِطع من الجسد، ليعبر عن تعذيب كل أجزاء المذنب، فنجد المعبودات المساعدة هنا أسماؤهن ذات اللهب الحارقة، كما نجدهن في وضع جثو وأمامهن جزء من النار وتمتد أيديهن نحوها ربما ليزيد اللهب من خلال التهوية بأيديهن، وهو ما يعبر أن النار تزيد هنا عن باقي أجزاء الجسد.

أما في كتاب الأرض فقد تم تصنيف المراجل بأنها تحتوي على الرأس وجزء من الجسد، والقلوب تُوضع في الأفران، ويظهر مرجلان وهناك أربع معبودات اثنان ذكور يمسكان السكين في اتجاه المرجل واثنان من الإناث بينهما القلب، فيتضح دور كل منهن، أما ما يميز هذا المنظر فهو وجود رأس أسفل المرجل ومعلق من لسانه؛ لذا نجد اتجاه يد منطقة التحطيم قد اختلفت هنا عن كتاب الكهوف التي تكون كف اليد للخارج تحمل المرجل فقط، أما هنا للداخل لإمساك اللسان، حيث يُعلق الرأس منه وتكون أقرب للنار كما في **(لوحة١٣)**، وهو نوع آخر من التعذيب، ربما لأن المذنب هنا كان بسبب كلامه ولسانه فتم تعذيبه بما صنع في الدنيا.

تم تصوير الثعبان بأشكال متنوعة، أحدهم ينثر السم في مناظر تعذيب الجسد، وآخر بنفث اللهب، والآخر يقف يحمي المتوفى ويحرسه، والمعبودة تم تصويرها وفوقها الثعبان في حماية مركب رع، وصورت بَشكل أربعة ثعابين أثناء حماية وحراسة تل *ỉ3t* **(جدول٣)**.

أ	ب	ج
		

(جدول٣) أشكال توضيحية لتصوير الثعبان وارتباطه بالمعبودة *Ḥtmyt* © عمل الباحث.

أوقات الحماية: تظهر المنطقة بذارعين لأعلى، الأول حماية للمعبود رع والآخر للمتوفى حيث نجد:

- المنطقة برأس أنثي لكن تختلف في ملامحها عن المعبودة ، فقد ظهر بين ذراعي المنطقة المعبودة حتميت **(جدول٤أ)**.
- رأس وذراع واحد، والرأسان لذكر وليس لأنثى، وهنا يظهر بين ذراعي المنطقة المعبود حتم **(جدول٤ب)**.

هذا ما يؤكد أن المنطقة تختلف عن المعبودة وأن المعبودة هذه هي منطقتها وتحمل نفس الاسم، إلا أنها معبودة وليست تجسيدًا للمنطقة فقط، وإن كانت جزء منها باعتبار المنطقة منزلها.

ب أ



(جدول٤) تفاصيل لمنطقة التحطيم من لوحات ١ ، ١٢ © عمل الباحث.

٧. أشكال وهيئات المعبودة *Htmyt* (جدول٥):

١,٧. أوضاع الجسد للمعبودة، في حالة الحماية إما تُمسك بسكين **(جدول٥أ)** وتكون اليد للداخل والسكين للخارج وهنا وضع السكين ليس هجومي، واليد الأخرى بجانب الجسد، وهو وضع احترام وتبجيل للمعبود رع، والوضع في المنتصف واليد أمام الجسد وتُمسك سكينًا هو وضع لتقطيع أعضاء المتوفى وهو وضع هجومي؛ لذلك يصنف علي أنها في وضع تعذيب.

٢,٧. أوضاع المعبودة في موكب المعبود رع، تقف وكلتا اليدين بجانب الجسد وهو وضع احترام وتبجيل للمعبود **(جدول٥ب)**.

٣,٧. أوضاع متنوعة للمعبودة، أحدهم ترفع اليد لأعلى لحماية الشمس "رع"، والآخر اليد مبسوطة فوق جسد متوفٍ تم تقطيعه لترمز إلى السيطرة والتعذيب **(جدول٥ج)**.

٤,٧. تظهر المعبودة في أغلب مناظرها بفستان باللون الأحمر وحالات قليلة بفستان فيروزي الشكل وآخر ذهبي، أما في التابوت **(جدول٥د)** فتظهر بفستان باللون الأخضر الغامق.

٥,٧. يتضح من هيئات المعبودة:

١,٥,٧. أنها تجمع بين الحماية للمعبود "رع" أو للمتوفى الصالح، والتعذيب لأعداء "رع" والمتوفى المذنب.

٢,٥,٧. تصويرها بجسد ذهبي وفستان ذهبي

(جدول٥ج) يوضح أنها من المعبودات وليست تجسيدًا لمنطقة فقط.

٣,٥,٧. اختلاف ألوان جسدها، فنجد في موكب رع حين يتم تجسيدها في هيئة آدمية يكون لون الجسد الذهبي مع المعبودات، وأحيانا باللون الأبيض كما هو متبع في تصوير الأنثى في مصر القديمة، أما وقت حماية قرص الشمس وهو ما يعني تعرضها لأشعة الشمس بشكل أكبر يتم تصوير جسدها باللون الأحمر الغامق وهو لون مميز للرجال، ويثبت دقة الفنان المصري القديم ومحاكاته للواقع.



(جدول٥) أشكال وهيئات المعبودة *Ḥtmyt* © عمل الباحث.

الخاتمة والنتائج

اتضح لنا من خلال الدراسة أن *Ḥtmyt* لم تكن مجرد موقع جغرافي بل كيان إلهي، وظهر ذلك واضحًا من خلال التجسيد والنداء المباشر الذي ورد في نصوص وكتب العالم الآخر، فالاسم المجسد للمنطقة أطلق عليه المعبودة *Ḥtmyt* التي تم تصويرها ككيان إلهي لها جسد، كما أن المعبودة "*Ḥtmyt* " ليست تجسيدًا للمنطقة فقط أو صورة لمعبودات أخري، كما أنها صورت بجسد ذهبي وفستان ذهبي ليثبت أنها معبودة، فضلا على وصفها في النصوص بالنثر (المعبودة) ضمن موكب المعبودات الحامية للمعبود رع، ربما لم يوضع في أسمائها مخصصات تدل على أنها معبودة؛ لأنه لم يتم عبادتها بل كان يخافها المصري القديم ويكره أفعالها؛ لأنها تُمثل بجثة المتوفى لذلك نجد مخصصات مثل "*nḏs*" ضمن تركيب أسمائها، والسكين والبا المكسورة، هي ضمن المعبودات لكن لم يحبها المصري مهابة منها ولأفعالها، كما لُقبت بالعديد من الألقاب، فهي المحطمة والمدمرة والساحقة وتم مخاطبتها مباشرة في نصوص كتاب الكهوف مثل "يا *Ḥtmyt* (محطمه) في منطقة التحطيم"، فوجود نداء مباشر لها داخل المنطقة دليل على كونها معبودة، حيث إن تجسيد الاسم علامة على المعبودة مثل المعبودة ماعت، والتي تعني العدالة المجسدة كذلك المعبودة حتميت والتي تعني التدمير المجسد لمنطقة التحطيم.

How to Cite

حسن، رضا خليفه؛ محمود، فاطمة محمد:«المعبودة حتميت *Ḥtmyt* ودورها في الديانة المصرية القديمة»، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج.٢٧، ع.٢، ٢٠٢٦م، ٥٤-٧٩.

HASSAN, R.K., & MAHMOUD, F.M.:«The Goddess *Hitmīt* (*Ḥtmyt*) and her Role in Ancient Egyptian Religion», *Mağallaï Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab* 27/2, 2026, 54-79.

ثبت المصادر والمراجع

- سيد، باسم محمد:«النار في الحضارة المصرية القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة»، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ١٩٩٩م.
- عطا الله، رضا السيد:«بحيرات النار وجزر اللهب في مصر القديمة»، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب/ جامعة الإسكندرية، ٢٠١١م.
- عبدالمنعم، عزة صبري قبارى:«المذنبون في الكتب الجنازية في عصر الدولة الحديثة»، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب/ جامعة الإسكندرية، ٢٠١٢م.
- عزام، غادة مصطفي إبراهيم:«طائر الإوز في المناظر والنصوص الدينية حتى نهاية الدولة الحديثة»، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م.

Bibliography

- ʿAṬĀ ALLĀH, RIḌĀ AL-SAYID.:«Buḥayrāt al-Nār waʾl-Ǧuzur al-Lahab fī Miṣr al-Qadīma», *MA Thesis*, Kullīyat al-Ādāb / Ǧāmiʿat al-ʾIskandarīya, 2011.
- ʿABD AL-MINʿIM, ʿAZZA ṢABRĪ QABĀRĪ.:«al-Muḏnibūn fī al-Kutub al-Ǧanāzīya fī ʿAṣr al-Dawla al-Ḥadīṯa», *MA Thesis*, Kullīyat al-Ādāb / Ǧāmiʿat al-ʾIskandarīya, 2012.
- ʿAZĀM, ĠĀDA MUṢṬAFĀ ʾIBRĀHĪM.: «Ṭāʾir al-ʾIwaz fī al-Manāẓir waʾl-Nuṣūṣ al-Dīnīya ḥattā Nihāyat al-Dawla al-Ḥadīṯa», *MA Thesis*, Kullīyat al-Āṯār / Ǧāmiʿat al-Qāhira, 2007.
- BUDGE, W.: *An Egyptian Hieroglyphic Dictionary*, London, 1920.
- BUDGE, W.: *The Egyptian Heaven and Hell*, VOL.1, London, 1905.
- BUDGE, W.: *The Book of the Dead, the Chapters of Coming Forth by Day, I*, London, 1898.
- FAULKNER, R.: *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*, Oxford, 1991.
- HORNUNG, E.: *Ägyptische Unterweltsbücher*, München, 1972.
- HORNUNG, E.: *Das Amduat, Die Schrift des Verborgenen Raumes, Teil I-II, Übersetzung und Kommentar*, Wiesbaden, 1963.
- HORNUNG, E.: *The Ancient Egyptian Books of the Afterlife*, London, 1999.
- LEITZ, CH.: Lexikon der Ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, Leuven, 2002.
- LESKO, L.: *A Dictionary of Late Egyptian*, VOL.1, America, 2004.
- PIANKOFF, A.:«La Création du Disque Solaire», *BdE* 19, Le Caire, 1953, 1- 86.
- PIANKOFF, A.:«Le livre Des Quererts», *BIFAO* 41, Le Caire, 1942, 1- 11.
- PIANKOFF, A.:«Le livre Des Quererts», *BIFAO* 42, Le Caire, 1944, 1- 62.
- PIANKOFF, A.:«Le Livre Des Quererts», *BIFAO* 43, Le Caire, 1945, 1- 50.
- PIANKOFF, A.:*The Tomb of Ramesses VI*, VOL.1, New York, 1954.
- SAYID, BĀSIM MUḤAMMAD.: «al-Nār fī al-Ḥaḍāra al-Miṣrīya al-Qadīma ḥattā Nihāyat al-Dawla al-Ḥadīṯa», *MA Thesis*, Kullīyat al-ʾĀṯār / Ǧāmiʿat al-Qāhira, 1999.
- ZANDEE, J.: *Death as an Enemy According to Ancient Egyptian Conceptions*, Leiden, 1960.

A Study and Publication of the Funerary Stela №. CG 20577 at the Egyptian Museum, Tahrir

By

Mervat Farrag Abd El-Raheem Mahmoud [1] & Heba Ahmed Mahmoud Ahmed[2]

[1]Associate professor of History and Civilization of Egypt and the Ancient Near East at Faculty of Arts/ Damanhour Univsity, Egypt (Mervat.mahmoud@arts.dmu.edu.eg)

[2]Associate professor in Ancient History at the Department of History and Civilization at Faculty of Arts/ Port Said University, Egypt (Heba.ahmed@arts.psu.edu.eg)

Abstract

[EN] This article aims to publish and analyze a previously unstudied rectangular funerary stela preserved in the Egyptian Museum under registration number CG 20577, SR/9718, through examining its hieroglyphic texts, titles, artistic features, and funerary significance within the context of the late Twelfth Dynasty. This study examines and publishes the stela, which has not previously received a comprehensive scholarly study except for an earlier transcription of its texts. The research analyzes the titles inscribed on the monument, provides copies of the hieroglyphic texts accompanied by translation and commentary, and investigates its artistic characteristics. The compositional elements of the stela are arranged into four registers: the first contains the principal text at the top; the second includes the offering-table scene depicting the owner of the stela and his wife in the central section; while the text on the base is divided into two main registers organized in vertical columns. The stela belonged to an official named *Ḫnms*, son of *s³t-ʿnḫ*, who held a position in the office of the provisioning of workers during the late Twelfth Dynasty. It represents a typical example of painted limestone funerary stelae placed inside tombs to commemorate their owners and ensure the provision of offerings in the afterlife. Such stela were considered one of the principal means of perpetuating remembrance and constituted among the most widespread funerary elements in ancient Egypt.

Keywords: *Ḫnms*; funerary stela; offerings; Osiris; the deceased; labor office; Twelfth dynasty.

Received: 02-02-2026 Revised: 26-02-2026
Accepted: 04-03-2026 Published: 01-06-2026
Doi: 10.21608/jguaa.2026.465031.1428

دراسة ونشر اللوحة الجنائزية رقم CG 20577 بالمتحف المصري بالتحرير

مرفت فراج عبد الرحيم محمود

أستاذ تاريخ وحضارة مصر والشرق الأدنى القديم المساعد بكلية الآداب/ جامعة دمنهور، مصر

(Mervat.mahmoud@arts.dmu.edu.eg)

هبه أحمد محمود أحمد

أستاذ التاريخ القديم المساعد بكلية الآداب/ جامعة بورسعيد، مصر

(Heba.ahmed@arts.psu.edu.eg)

الملخص:

يتناول هذا البحث دراسة ونشر لوحة جنائزية مستطيلة الشكل محفوظة بالمتحف المصري بالتحرير تحت رقمCG 20577, SR/ 9718، وهي لوحة لم تحظَ بالدراسة أو النشر من قبل[١]، ولكن نُسخت نقوشها في كتالوج المتحف المصري"CG"[٢]، وتتناول الدراسة التوثيق الأثري للوحة وتحليل الألقاب الواردة عليها، مع نسخ النصوص الهيروغليفية وترجمتها والتعليق عليها، فضلًا عن دراسة الخصائص الفنية للوحة، التي قُسِّمت عناصرها إلى أربعة سجلات تمتد من أعلى اللوحة لأسفلها: السجل الأول يضم النص الرئيس بالقسم العلوي من اللوحة في عمودين أفقيين، والسجل الثاني يتضمن مشهد صاحب اللوحة وزوجه مُصوَّرين أمام مائدة التقدمات، بينما النص الموجود بالنصف السفلي من اللوحة ينقسم إلى سجلين أساسيين (الثالث والرابع) ذوي أعمدة رأسية. وتُنسب اللوحة إلى موظف يُدعى "خنمس" ابن "سات عنخ"، والذي كان يشغل وظيفة موظف في مكتب توريد العمال في أواخر عصر الأسرة الثانية عشرة، وتمثل هذه اللوحة أحد نماذج اللوحات الجنائزية المصنوعة من الحجر الجيري، والتي كانت تُوضَع داخل المقابر بغرض تخليد ذكرى أصحابها وتزويدهم بالقرابين في العالم الآخر، إذ عُدَّت الوسيلة الأساسية لضمان استمرارية الذكرى بعد الوفاة، وكانت من أكثر العناصر الجنائزية شيوعًا بين الأفراد في مصر القديمة.

الكلمات الدالة: الأسرة الثانية عشرة؛ أوزير؛ توريد العمال؛ خنمس، القرابين؛ اللوحة الجنائزية؛ المتوفى.

المقدمة:

كان يتم تشكيل اللوحات في مصر القديمة بمظاهر مختلفة من حيث نوعية اللوحة وشكلها والنقوش المسجلة عليها، كاللوحات التذكارية والنذرية، والجنائزية ولوحات الحدود والمراسيم[٣]، وقد أشير إليها بالعديد من المصطلحات مثل:  والتي تعنى مائدة قرابين أو لوحة[٤]، و وتعنى لوحة

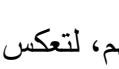
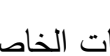
---

[١] حصلت الباحثة مرفت فراج عبد الرحيم محمود الأستاذ المساعد بكلية الآداب جامعة دمنهور، على موافقة اللجنة الدائمة للآثار المصرية على نشر اللوحة رقم CG 20577, SR/ 9718 والمعروضة بالمتحف المصري بالقاهرة، بتاريخ ٢٠٢٥/١٠/٢٨م.

[2] LANGE & SCHÄFER 1908: THEIL II, 217, №. 20577, 218.

[٣] محمد ٢٠٠٣م: ١٤٤.

[4] ERMAN & GRAPOW: WB 1926: VOL. I, 177.7; GARDINER 1973: 557; FAULKNER 1991: 41.

أو نصبًا تذكاريًا[٥]،  *srḫ* أى نصب تذكاري[٦]، يتضمن سيرة ذاتية لصاحبها[٧]، *šps* وتعنى لوحة[٨]، غير أن "FAULKNER" أوردها بمعنى مقصورة المقبرة[٩]، أما كلمة  *wḏ* فتعنى لوحة، وكان يسجل عليها أمر أو مرسوم[١٠]، وتنوعت نقوش تلك اللوحات باختلاف مسمياتها ما بين نقوش بارزة أو نقوش غائرة كاللوحة قيد الدراسة.

سعى معظم المصريين القدماء إلى نيل التكريم وتخليد الذكرى بإقامة اللوحات الخاصة بهم، لتعكس فى كثير من الأحيان مفردات حياتهم، كالألقاب، والعائلة (الأم والأب والأخوات والزوجة والأبناء)، وإيداعها في حضرة الإله "أوزير" بمقره "أبيدوس"، إلا أنّ السفر الفعلي إليها لم يكن متاحًا للجميع، ونتيجة لذلك، شهد عصر الدولة الوسطى انتشار إقامة اللوحات الجنائزية داخل معبده هناك[١١]. وكان يُنظر إلى صاحب اللوحة التي تُودَع في إحدى تلك المعابد بوصفه مشاركًا دائمًا في الأعياد والطقوس المرتبطة بـ"أوزير"، إذ قامت هذه اللوحات بدور بديل عملي عن الحضور المادي لأصحابها، ويرجع تأريخ عدد كبير منها إلى أواخر عصر الدولة الوسطى، ولا سيما تلك المكتشفة في جبانة "أبيدوس" الشمالية، كما يؤرَّخ بعضها إلى الأسرة الثالثة عشرة، وهي الفترة التي شهدت إنتاج الغالبية العظمى من هذه اللوحات[١٢].

من بين تلك اللوحات تأتى لوحة المدعو "خنمس" ابن "سات عنخ" **(لوحة١)**، وتقوم تلك الدراسة بإلقاء الضوء عليها بشكل تفصيلي وبيان أهميتها ومكانة ذلك الشخص في مجتمعه، وبين أقرانه.

---

5 ERMAN & GRAPOW: WB 1926: VOL. I, 221.8; GARDINER 1973: 558.

6 ERMAN & GRAPOW: WB 1971: VOL. IV, 200.4; FAULKNER 1991: 237.

٧ عبد العال ١٩٩٥م: ٢٦.

8 ERMAN & GRAPOW: WB 1971: VOL. IV 451.3; عبد العال ١٩٩٥م: ٢٣.

9 FAULKNER 1991: 264.

10 ERMAN & GRAPOW: WB 1926: I, 398.4; GARDINER 1973: 495 (O.26); FAULKNER 1991: 74.

١١ كان عدد كبير من اللوحات التذكارية الخاصة والمقاصير التي تعود إلى عصر الدولة الوسطى، والتي أُقيمت في أبيدوس، تخص موظفين قدموا من مختلف أنحاء مصر، وقد افترض "ILIN-TOMICH" عدة احتمالات للإجابة على التساؤل: أين صُنعت هذه اللوحات، وكان من هذه الاحتمالات أن هذه اللوحات قد تكون صُنعت في أبيدوس بواسطة حرفيين محليين، أو بواسطة حرفيين غير محليين (مثل الحرفيين الملكيين)، أو قد تكون صُنعت في مكان آخر ثم نُقلت لاحقًا إلى أبيدوس. مُرجحًا الاحتمال الأخير اعتمادًا على النص المنقوش على لوحة من أبيدوس خاصة بالمدعو "نبي–بوسن–وسرت" رقم (BM 101) والذي يذكر فيه: *ḫnt.n wḏ pn m-ˁ ḫrj-ḥb wr jbj ḫft jjt wnwt ḥwt-nṯr r mȝȝ nsw m ḥb.f nfr ḏt*: "أبحرت هذه اللوحة صعودًا مع كبير المرتلين الكاهن إيبي، عندما قدم كهنة المعبد (إلى مقر الإقامة) لرؤية الملك في عيده الجميل الأبدي"؛ مما يدل على أن لوحة أحد موظفي البلاط قد نُقلت إلى أبيدوس بواسطة كاهن بعد الانتهاء منها في مقر الإقامة الملكي. ILIN-TOMICH 2012: 69.

12 LEAHY 1989: 59; MOSTAFA 2023: 724.

١. دراسة وصفية للوحة رقم CG 20577, SR/ 9718 (لوحة ١):

١,١. صاحب اللوحة: هو *Ḥnms* ابن *s3t-ʿnḫ* وفقًا لاسمه المسجل عليها.

٢,١. شكل اللوحة: هي لوحة مستطيلة ملونة، مقسمة إلى أربعة سجلات.

٣,١. مادة الصنع: الحجر الجيري.

٤,١. اللوحة وحالتها: تعاني اللوحة من تلف جزئي في الجزء العلوي من اليسار، مع فقدان بعض التفاصيل النصية، إلا أن بعض الأجزاء الوسطى والسفلية محفوظة بدرجة جيدة، مما يسمح بدراسة بنيتها الفنية والنصية.

٥,١. أبعاد اللوحة: الارتفاع ٢٢ سم، العرض ١٨ سم، السمك ٨ سم.

٦,١. مكان العثور عليها: عُثر على هذه اللوحة بمنطقة أبيدوس بواسطةMARIETTE[١٣]، بالجبانة الوسطى في الجزء الشرقي من المنحدر[١٤].

٧,١. مكان الحفظ ورقم السجل: صالة العرض بالمتحف المصري (بالتحرير)، وتحمل رقمCG SR/ 9718 20577,.

٨,١. التأريخ: عصر الدولة الوسطى، بالتحديد نهاية الأسرة الثانية عشرة.

٢. دراسة وصفية للعناصر الفنية والمناظر المسجلة على اللوحة (CG 20577):

شُكِّلَت اللوحة قيد الدراسة من الحجر الجيري، ولازالت تحتفظ ببعض من ألوانها الزاهية كالألوان الأزرق والبنى المِحْمِر والأسود، واتخذت كتلتها شكلًا مستطيلًا، وتحددت جوانبها بوسط المستطيل بخطوط غائرة بقمة نصف دائرية[١٥]، وهو طراز شائع في اللوحات غير الملكية منذ أواخر الدولة القديمة[١٦]، ولقد نُفذت عناصر اللوحة بأسلوب الحفر الغائر، لما يُتيحُه من وضوح بصري واستمرارية زمنية للنصوص والمناظر، وتظهر على سطح اللوحة بقايا الألوان الحمراء الداكنة والزرقاء داخل بعض العلامات الهيروغليفية، حيث كان الفنان يميل إلى محاكاة الألوان الطبيعية فتلونت الكتابات الهيروغليفية بالأسود والأحمر والأصفر في

---

13 MARIETTE 1880: 314 -315, №897.

14 LANGE & SCHÄFER 1908: VOL.2, 217, №. 20577; PORTER & MOSS 1962: 266.

١٥ ترمز قمة اللوحة الدائرية سواء نُفذت بكتلة اللوحة أو بحزوز غائرة على جوانب الكتلة المستطيلة، إلى المسار الفعلي للشمس؛ ليضمن المتوفى أن تضئ له في العالم الآخر، فذلك الشكل الدائري يُجسد المعبودة "نوت" بجسدها المقوس وابتلاعها للشمس التي تولد مرة أخرى لتبدأ دورة نهارية جديدة، أما أسفل اللوحة فهو تجسيد للمعبود "جب" ويأتي تصوير المتوفى بينها ليرمز لولادته الجديدة من هذين المعبودين مثلما حدث مع "أوزير"، غير أن هناك لوحات مستطيلة الشكل انتهت من الأسفل بالشكل الدائري الذى تتخذه القمة في الغالب مثل اللوحة رقم (CG 20359)، ذلك الشكل الذى تم تفسيره على أنه يمثل شمس المساء التي انتقلت من قمة اللوحة إلى أسفلها لتضيء العالم الآخر أي مملكة "أوزير"، فأرادها المتوفى معه لتضيء له قبره بشكل دائم؛ ليضمن أن بقاءه مستمر ببقاء الشمس المتجددة يوميًّا.

LANGE & SCHÄFER 1902: VOL.1, 366f, PL. XXII, №. 20359; MARTIN 1986: col.2;

عبد الرحمن ٢٠١٧م: ٥؛ عبد العال ١٩٩٥م: ٢٢٦.

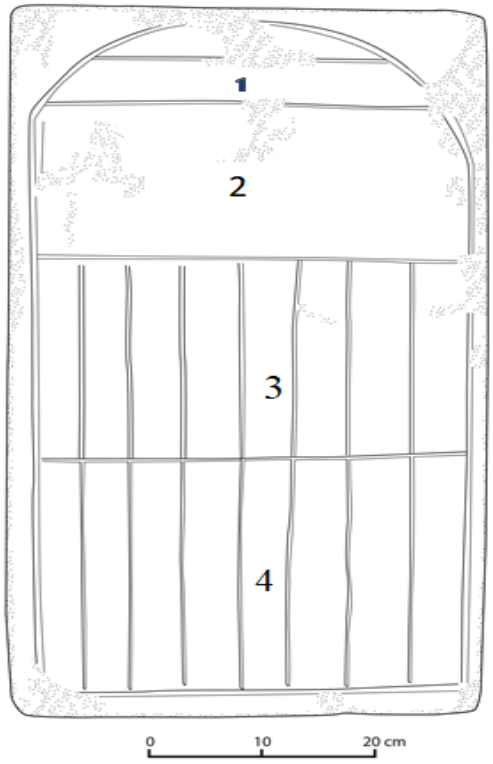
16 HÖLZL 1992: 286.

عصر الأسرة الحادية عشرة، وخلال عهد الملك "سنوسرت" الأول (١٨٧٥-١٩٢٠ق.م)[١٧] أُضيفت ألوان أخرى، مثل الأزرق والأخضر، وخلال عصرى الأسرة الثالثة عشرة والفترة الانتقالية الثانية، زاد على تَلوين الكتابة الهيروغليفية باللون الأزرق وغيره من الألوان، والأشكال أيضًا، وهو ما يعكس استمرار تقليد تلوين النصوص والعناصر الرمزية خلال الدولة الوسطى، خاصة في السياقات الدينية والجنائزية[١٨].

تحمل اللوحة موضوع الدراسة بعض الدلالات الرمزية الدينية الكامنة في المناظر المُسجلة عليها والتي ستتمثل في: المتوفى ووضعيته ورمزية جلوسه على المقعد، النُقبة ودلالتها الرمزية، مائدة التقدمات ومحتوياتها ورمزيتها الدينية، الأواني ودلالتها الرمزية في مُعتقدات المصري القديم، ولقد قُسمت اللوحة إلى أربعة سجلات **(لوحة١، شكل١)**:



(لوحة١) رقم CG 20577, SR/ 9718 , بالمتحف المصرى
© تصوير ا. سامح عبد المحسن المصور بالمتحف المصري



(شكل١) فاكسميلي © رسم ا. أحمد عبد الحليم

١,٢. العناصر الفنية والمناظر المسجلة بالسجل الأول من اللوحة (شكل١، ٢):

يوجد السجل الأول بالجزء العلوي من اللوحة، ويشتمل على عمودين أفقيين من الكتابة الهيروغليفية، تتضمن صيغة الدعاء الجنائزي (*ḥtp di nsw*)، وهي الصيغة التي تُفتتح بها غالبية اللوحات الجنائزية خلال الدولة الوسطى، وتوجَّه الصيغة عادة إلى المعبود "أوزير" بصفته رب العالم الآخر وضامن البعث[١٩]،

[17] HORNUNG& KRAUSS 2006: 491.
[18] MOSTAFA 2023: 729; CORCORAN 2016: 41-63; PFLÜGER 1947: 135.
[19] SIMPSON 1974a: 11-15.

ويستهدف هذا النص ضمان تقديم القرابين للمتوفى من خلال الوساطة الملكية، وهو مفهوم ديني راسخ في المعتقدات المصرية القديمة منذ عصر الدولة القديمة[٢٠].

٢,٢. العناصر الفنية والمناظر المسجلة بالسجل الثاني من اللوحة (شكل١، ٢):

١,٢,٢.مائدة التقدمات:

يضم السجل الثاني مشهد مائدة التقدمات، ولكل تقدمة مُصورة عليها رمزية محددة، ومن أهم وظائفها أن تُفعِّل، أثناء عملية التقديم، القوى الكامنة في مادتها، وأن تنقل قوى مماثلة إلى متلقي التَقَدُمة. وبهذا المعنى يُنظر إلى مادة التقدمة على أنها وسيطٌ للحياة، ويتجلّى هذا التصوّر بوضوح في الذبائح الحيوانية؛ حيث يُعدّ فخذ الحيوان وقلبه ملائمين لمنح الحياة ونقل قوته الحيوية إلى المتوفى، وتُفضي هذه التقدمة المملوءة بالحياة إلى إحياء المتوفى في طقس "فتح الفم"[٢١]، وإلى إعادة تنشيطه بغرض تمكينه من تقبّل التقدمات[٢٢].

تعلو المائدة ثلاثة أرغفة من الخبز مختلفة دائرية ومخروطية ملونة باللون الأزرق؛ ذلك العنصر الذي يُعد من أساسيات مائدة التقدمات منذ بداية الأسرات، حيث يضمن استمرار الحياة للمتوفى، الأمر الذي دل عليه إطلاق اسم "*psš kf*" على الخبز، وهو اسم لأحد الأدوات التي تُستخدم في طقس فتح الفم[٢٣]، كما دل عليه كذلك تصوير مخصص لأحد الأدوات الأخرى لذلك الطقس وهو فخذ الثور[٢٤]، الذي تلوَّن جزؤها العلوي باللون البنى المائل للاحمرار، مع ملاحظة تعرض هذا الجزء لتهشيم وفقدان واضح للتفاصيل.

يلاحظ على المائدة كذلك تصوير رأس العجل[٢٥]، التي تعرضت للتهشيم فلا يُرى منها غير استدارة الفم، وأسفل المائدة تظهر ثلاثة جرار باللون البنى المائل للاحمرار يعلوها إطار باللون الأسود، بينما يجاور المائدة على اليمين إناء للماء تلونت فوهته باللون الأحمر الداكن وبدنه السفلى بالأزرق، تلك الأواني التي استمرت في التصوير خلال عصر الدولة الوسطى خاصة إناء "*ḥs*" الذى يصور أحيانًا بغطاء[٢٦].

---

[20] ASSMANN 2011: 89- 91.

[٢١] طقس فتح الفم في الأصل هو لفتح فم الآلهة في الفكر الميثولوجي، وقد اختلفت الآراء حول تأريخه حيث أُرِخَ بالعصر الحجري الحديث للعثور على الأداة "*psš-kf*" مصنوعة من الظران بالقرب من أبيدوس وتعود لهذا العصر، كما تم تأريخه بعصر نقادة الثانية حيث عُثر على نفس الأداة موضوعة أمام وجوه الموتى، مجاهد ٢٠٠٠م: ٣٩٢.

[22] ALTENMÜLLER 1982: Vol. IV, Col. 579; وللمزيد عن التقدمات ورمزيتها، مجاهد ٢٠٠٠م: ٥٠٤– ٥٨٢.

[٢٣] عبد العال ١٩٩٥م: ٢٢٩؛ الطلى ٢٠٠٢م: ٤٠؛ عبد الرحمن ٢٠١٧م: ١٤.

[٢٤] فخذ الثور: مخصص لكلمة "*mshtyw*" وهى أحد الأدوات المخصصة لطقس فتح الفم، مما يمنح تصوير الفخذ دلالة رمزية على تجدد الحياة واستمرارها للمتوفى، عبد الرحمن ٢٠١٧م: ١٥؛ GARDINER 1973: 570, (F.23).

[٢٥] ظهر في بداية الأسرة الثانية عشرة الاهتمام برأس العجل أو الوعل والإوز والبط بدون الرأس أو الذي تتدلى رقبته، أما في نهاية هذه الأسرة فقد ظهر اهتمام بالغ بفخذ الثور على المائدة أو بيد الابن الأكبر يقدمها للمتوفى.

عبد العال ١٩٩٥م: ٢٩٥. EGGEBRECH 1977: col. 371;

[٢٦] عبد العال ١٩٩٥م: ٢٠٢؛ POO 2010: 4-5.

يعلو إناء الماء إناء الزيت "*mrḥt*"، وهو من العناصر الشائعة على اللوحات، حيث تعود رمزيته الدينية في الإشارة للمعبودة "حتحور" فهو أحد رموزها المقدسة الذى يشير إلى ولادة جديدة ستلحق بالمتوفى الذى يستنشق هذه الزيوت[٢٧]، غير أن التهشيم في اللوحة حال دون تمييز بقية عناصر المائدة، التي أضاف إليها "LANGE"عناقيد عنب مصبوغة باللون الأزرق[٢٨]. ويُعد مشهد المائدة من العناصر الثابتة في اللوحات الجنائزية، ويرمز إلى الوفرة والاستمرارية الأبدية للغذاء في العالم الآخر[٢٩].

٢,٢,٢. صاحب اللوحة وزوجه:

على يسار المائدة يجلس صاحب اللوحة على مقعد – غير واضح المعالم في جزئه العلوى بسبب التهشيم – بأقدام أسد ملونة باللون الأسود، وهو أصلع الرأس وقد تلونت مقدمة رأسه باللون الأزرق، ويرتدى نُقبة قصيرة كانت الملبس الأساس للرجال في نهاية الأسرة الثانية عشرة، وترمز في العقيدة إلى عودة المتوفى للحياة مرة ثانية[٣٠]، ممسكًا بيده اليسرى زهرة لوتس يقربها لأنفه ليستنشق عبيرها، وهى من المشاهد التي ميزت الرجال في نهايات عصر الدولة الوسطى[٣١]، حيث تُعد زهرة اللوتس، عنصرًا مهمًّا في مشاهد اللوحات تتجاوز بعدها المادي، سواء من الناحية الطقسية أو الرمزية، فلم يكن اللوتس عنصرًا زخرفيًّا عرضيًّا، بل مكوّنًا دلاليًّا يعكس فكرة البعث والتجدّد، فالزهرة، بعطرها وسرعة ذبولها وتفتحها الدوري، أصبحت دلالة رمزية على دورة الحياة والموت بوصفه نباتًا مستنقعيًا يرتبط بالماء والانبثاق والضياء، الأمر الذي يفسر حضوره المكثف في السياقات الجنائزية ليعيد إنتاج مفهوم الحياة في العالم الآخر[٣٢].

امتدت اليد اليمنى لـ"خنمس" نحو مائدة التقدمات، ويُلاحظ على بشرته بقايا للون البنى المائل للحمرة بالذراعين والرقبة والصدر والساق، وتجلس خلفه زوجته على المقعد نفسه، إلا أن تلف اللوحة حال دون تمييز تفاصيلها، التي يُرجح أنها كانت أكثر وضوحًا عند العثور عليها؛ إذ ذكر "LANGE" أنها كانت تضع يدها اليسرى على كتف زوجها الأيسر، بينما تلامس بيدها اليمنى مرفقه الأيمن في إيماءة حميمية ذات دلالة رمزية[٣٣].

ويرمز جلوس المتوفى على المقعد في الفن الجنائزي المصري إلى حالة من الاستقرار والدوام في العالم الآخر، ولا يُعد وضعًا عابرًا أو زخرفيًّا، بل تعبيرًا عن الخلود والطمأنينة الأبدية، ويرتبط هذا التصوير بمفاهيم عقائدية، ولا سيما تلك المرتبطة بدورة الشمس وتجدد الحياة في عصر الدولة الوسطى، حيث لا يقتصر

---

[٢٧] عبد العال ١٩٩٥م: ٢٤٩.

[28] LANGE & SCHÄFER 1908: VOL.2, 217, №. 20577.

[29] WILKINSON 2003: 104- 106.

[30] WESTENDORF 1967: 143; KHATAB 2022: 89; عبد الرحمن ٢٠١٧م: ١٠.

[٣١] عبد العال ١٩٩٥م: ٢٣٧؛ وللمزيد عن استخدام زهرة اللوتس في موائد القرابين: الصغير ١٩٨٤م: ٢٧٧؛ مجاهد ٢٠٠٠م: ٥١٤، ٦٥٩؛ DERCHAIN 1975: 65-86;

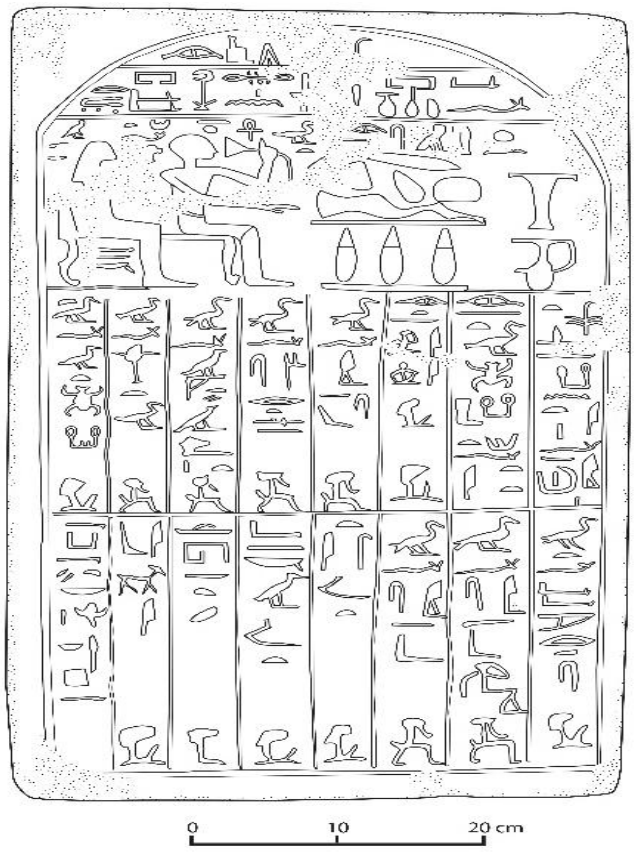
[32] BRUNNER 1975: 835, 836; السيد ٢٠٢٠م: ٣٥.

[33] LANGE & SCHÄFER 1908: VOL.2, 217, №. 20577.

المعنى على الجسد المادي، بل يمتد إلى الروح التي تُبعث من جديد، كما يشير هذا المشهد إلى انتقال المتوفى إلى مصاف الكائنات المقدسة، بما يضمن له الحماية الإلهية والاستقرار الأبدي، وهو ما يعكس تصور المصري القديم للحياة الآخرة بوصفها امتدادًا منظمًا ومستقرًا للحياة الدنيوية[٣٤].

٣,٢. السجل الثالث والسجل الرابع من اللوحة (شكل٢):

يشغل الجزء السفلي معظم مساحة اللوحة، مقسم إلى سجلين (الثالث والرابع)، ومحاط بالإطار الغائر للوحة، ويتكون كلٌ منهما من أعمدة كتابية هيروغليفية مسجلة بطريقة رأسية منتظمة، تتضمن أسماء سلسلة نسب كاملة من الأبناء أو ما يُعرف بشجرة أنساب العائلة، تسبقها التراكيب اللغوية *ỉr.n*، و *s3.f*، و *s3t.f*[٣٥]، حيث حاول الفنان تحديد العلاقة بين الأسماء من خلالها، مما يجعل اللوحة قيد الدراسة مصدرًا قيمًا لفهم البنية الاجتماعية، والعلاقة الأسرية بين صاحب اللوحة وزوجته وأبنائه، غير أنه من الملاحظ في الأعمدة رقم (٤، ٥، ٦، ٧) من السجل الرابع عدم مصاحبة أسماء السيدات بها للتعبير الكتابى *s3t.f* (ابنته) الأمر الذى يوحى أن هؤلاء السيدات الأربع لسن ببناته، ولكنهن ربما كن زوجات أبنائه في الأعمدة أرقام (٢، ٣) من نفس السجل **(شكل٢)**، **(جدول١)**.

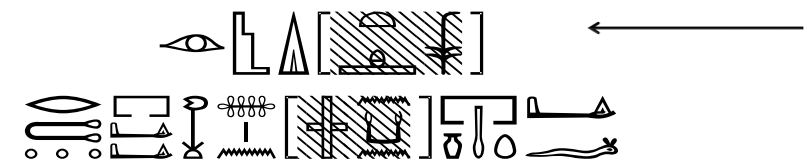


(شكل٢) فاكسميلي للوحة © رسم: ا. أحمد عبد الحليم

[٣٤] عبد العال ١٩٩٥م:٢٢٧، ٢٨٨؛ KHATAB 2022: 88.

[35] ALLEN 2000: 52- 54; BALIGH 2008: 169-184; Cairo CG 20577 | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom Accessed on (9/2/2026).

٣. دراسة لغوية للنصوص المدونة على اللوحة: يشمل السجل الأول **(لوحة١، شكل٢)** عمودين أفقيين[٣٦] تمتد كتابتهما باتجاه من اليمين إلي اليسار كالتالي:



[*ḥtp*]-*di*(*w*)-[*nswt*] *wsir di.f prt-ḫrw t ḥnḳt* [*n-kꜣ-n imy*] *sꜣ n ḫꜣ*[37] *dd rmṯ*

تقدمة يقدمها الملك و (أو: إلى) أوزير، فليعطى التقدمات من الخبز والجعة من أجل روح الموظف فى مكتب مقدمي الخدمات[٣٨] (مكتب العمل، القوى العاملة)[٣٩]

أما عن السجل الثاني والمتضمن مائدة التقدمات وصاحب اللوحة وزوجته، فقد دون سطرٌ من الكتابة الهيروغليفية أعلاهما على النحو التالي:



ḫn [*ms*] [*ir n*] *sꜣt-ʿnḫ*

(المدعو) خنمس المولود من سات عنخ



ḥmt.f ḥr-m-(*ḥb ir*) (*t*) *n ʿnk*

زوجته حر إم حب ابنة عِنِك

---

[٣٦] اعتمدت الباحثة على نقوش "MARIETTE " و "LANGE" و " SCHÄFER " في الكتالوج العام حيث أورد كل منهم نقوش اللوحة كاملة، وربما تعرضت للتلف في وقت لاحق عليهم.

MARIETTE 1880: 314 -315, №. 897; LANGE & SCHÄFER 1908: VOL.2, 217, №. 20577, 218.

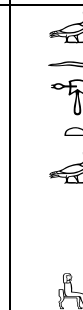
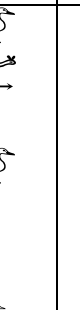
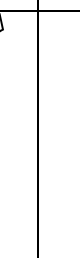
[٣٧] أضاف "QUIRKE" حرف (N) في قراءته للقب والذي ترجمه "حارس لمكتب مزود الناس" بالرغم من عدم وجودها في النص كتابةَ على اللوحة أو عند "MARIETTE " و "LANGE ".

LANGE & SCHÄFER 1908: VOL.2, 217, №. 20577, 217; MARIETTE 1880: 314 -315, &. 897; QUIRKE 2004: 94.

[38] WARD 1982: 56, №. 446; QUIRKE 2004: 94.

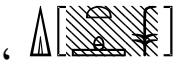
[39] QUIRKE 2004: 93f. عامر ٢٠١٨م: ٢٣؛

ولقد نُقش السجل الثالث والسجل الرابع بأسماء والد "خنمس" وعائلته **(جدول١)** كما يلي:

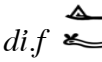
السجل الثالث ←							
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
							
[*ḥtp*] *nswt* [*n*] *kȝ n it.f ii-n-ḥb*	*iry n sȝt-ḫpr-kȝ ḥmt.f tty*	*iry n ii*	*sȝ.f ii-snb*	*sȝ.f s-n-wsrt*	*sȝ.f nmty-m-ḥȝt*	*sȝ.f sȝ-stjt*	*sȝt.f sȝt-ḫpr-kȝ*
تقدمة ملكية من أجل الكا الخاصة بوالده (المدعو) إإي إن حب	المولود من سات خبر كا، زوجته تتي	المولودة من إإي	ابنه إإي سنب	ابنه سنوسرت	ابنه نمتي إم حات	ابنه سا– ستيت	ابنته سات خبر كا
السجل الرابع ←							
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
							
sȝt.f ʿn-mrwt.s	*sȝ.f ii-snb*	*sȝ.f ii-snb*	*tti - mȝt*	*ʿnkw mȝt*	*dhnt*	*ibi*	*n kȝ nty nb ḥry wḏ pn*
ابنته عِن مروت. إس	ابنه إإي سنب	ابنه إإي سنب	تتي مات	عنكو مات	دهنت	إيبي	من أجل كا كل وجه (أى: شخص) على هذه اللوحة

(جدول١) "عائلة خنمس" © عمل الباحثتين.

٤. الصيغ والعناصر الفنية والدلالات اللغوية المسجلة على اللوحة:

٤,١. *ḥtp di nsw*: تشير تلك الصيغة إلى طقسٍ يقوم في جوهره على تقديم القرابين، وهى صيغة ظهرت منذ الأسرة الرابعة واستمرت في العصور الفرعونية على اللوحات الجنائزية والتماثيل وفى المقابر[٤٠]، وقد ظل ترتيب كتابتها[٤١] كما ورد على اللوحة بهذا الشكل  ، مُتبعًا حتى نهاية عهد الملك "أمنمحات" الثالث (١٧٧٣– ١٨١٨ق.م.[٤٢]) في الأسرة الثانية عشرة، واستمر كذلك في عصر الأسرة الثالثة عشرة، ثم اختلف ترتيبه في بداية عصر الدولة الحديثة ليصبح "*di ḥtp nswt*"[٤٣].

٤,٢. *Wsir*: ارتبط اسم هذا المعبود بصيغة التقدمات، والذى كان اسمه يتكون من العنصرين المتصلين  بالإضافة إلى مخصص المعبود؛ وذلك منذ نهاية الدولة القديمة وحتى الأسرة الثانية عشرة[٤٤]، غير أنه يُلاحظ أن اسم "أوزير" قد نُقش على اللوحة دون المخصص الدال على الإله، وهو الأمر الذى شاع في نهاية الأسرة الثانية عشرة وحتى بداية الرابعة عشرة[٤٥].

٤,٣. *di.f prt-ḫrw*: يذكر "FRANKE" أن كتابة صيغة  *di.f* قد شاعت بهذا الشكل على لوحات عصر الدولة الوسطى وهى تفيد التمنى وتعنى "ليته يعطى أو لعله يعطى"[٤٦]، وغالبا ما ترد مسبوقة بصيغة التقدمة أو الدعاء الجنزي *ḥtp di nsw*، ومصحوبة بصيغة الـ *prt ḫrw* منذ منتصف الأسرة الثانية عشرة[٤٧] وحتى نهايتها[٤٨].

٤,٤. *t ḥnkt*: تشتمل موائد التقدمات على الخبز  الذى يحمل دلالة رمزية مرتبطة باستمرارية الحياة فى العالم الآخر، والذى اعتبر طعام المعبودات أنفسهم[٤٩]، والجعة التي بدأت تظهر على تلك الموائد على اللوحات الجنائزية منذ الأسرة الثانية[٥٠]، وهى عبارة عن إناء للجعة ، وجاء في كلمات عديدة مثل

---

40 BARTA 1982: VOL. IV, Col. 584, 585.

[٤١] بمقارنة صيغ تقديم القرابين بالصيغ الواردة في فهارس الـ (CG) الكتالوج العام للوحات المتحف المصري بالقاهرة أرقام CG 20023، 20027، 20034، 20059، 20100، 20122، 20142، 20145، 20198، 20255، 20393، 20596، 20608، 20612، 20660، 20709، 20730، ظهر شيوع هذا النمط من الكتابة منذ عصر الدولة القديمة، كما أن المقارنة بين النقوش الأفقية أو الرأسية، وأسلوب الكتابة أظهرت أن هذه الصيغة كانت شائعة على اللوحات منذ عصر الدولة القديمة وحتى أواخر الأسرة الثالثة عشرة. SMITHER 1939: 35; BARTA 1968: 43, 45; KHATAB 2022: 85.

42 HORNUNG& KRAUSS 2006: 492.

43 SMITHER 1939: 34f; BENNETT 1941: 77; FRANKE 2003: 54; ILIN-TOMICH 2011: 20f.

44 ABD EL KARIM 2021: 219; GRIFFITHS 1982: VOL. IV, col. 623-624;

كلارك ١٩٨٨م: ٩٧–٩٩؛ لوركر ٢٠٠٠م: ٦٣–٦٤؛ الجارحى ٢٠١٩م: ٨٥.

45 BENNETT 1941: 77-82; MOSTAFA 2023: 721; عبد العال ١٩٩٥م:٢٣٧.

46 FRANKE 2003: 46; HANAFY 2016: 2.

[٤٧] الجارحى ٢٠١٩م: ٨٨؛ الفار ٢٠٢٣م: ٢٢٢، ٢٢٣؛ KHATAB 2022: 85.

prt-ḫrw without djꜣf | Persons and Names of the Middle Kingdom, Accessed on (22 /1/ 2026).

[٤٨] مجاهد ٢٠٠٠م: ١٢٤؛ ABDEL-RAZIQ 2013: 279; MOSTAFA 2023: 722.

[٤٩] السيد ٢٠٢٠م:٢٢؛ أبورية ٢٠٢٤م: ١٠٩؛ سيلفى ٢٠١٠م: ٥٢؛ عبد العليم ٢٠١٧م: ٥٠٧؛ MOHAMED 2020: 52.

50 HASSAN 2000: 252; POO 2010: 1, 3.

 *ḥnḳt* بمعنى "جعة"، كما أنها تُستخدم للتقدمات من السوائل عامة في  *ḳrḥt* بمعنى "إناء"[٥١].

٥,٤. *n. k3 n*: ارتبطت هذه الصيغة  بتقديم القرابين، وكانت عبارة عن استدعاء لروح المتوفى الذى ارتبطت باسمه[٥٢]، فكان وجود روحه مرتبط بتقديم القرابين ومناداته بهذه الصيغة[٥٣]، وقد استخدمت منذ الدولة القديمة وفى الدولة الوسطى[٥٤]، ومن الملاحظ أن تلك الصيغة قد وردت على اللوحة بدون اسم صاحبها، حيث التحقت بلقبه وليس اسمه، بهذا الشكل " *من أجل روح الموظف في....*"، وهو الأمر الذى شاع منذ عهد الملك "سنوسرت" الثالث (1837–1819 ق.م)[٥٥] حيث اقتصر الأمر على صيغة *n k3*[٥٦]، كما شاع استخدام صيغة "*n k3 n*" في نهاية الأسرة الثانية عشرة والثالثة عشرة[٥٧].

٦,٤. علامة الكا الحَلَقِية: يُلاحظ في السجل الثالث، بالأعمدة ذات الأرقام (١)، (٢)، و(٨)، أن علامة "الكا" المرتبطة باسم والد خنمس "إإي إن حب" في العمود (١)، وكذلك الواردة مع اسمي السيدتين "سات خبر كا" في العمودين (٢) و(٨)، قد صُوِّرت بأيدٍ حَلَقِية على اللوحة محلّ الدراسة بهذا الشكل ""، ويُعدّ هذا النمط من التصوير من السمات الشكلية التي تكررت في عدد من اللوحات المكتشفة في ورش صناعة اللوحات بمدينة "طيبة"[٥٨] منذ عهد الأسرة الثالثة عشرة وما تلاه من عصور[٥٩].

أبورية ٢٠٢٤م:١٠

[51] POO 2010: 3;

[52] ABD EL KARIM 2021: 156.

[٥٣] الطلى ٢٠٠٢م:٤١.

[٥٤] عبد العزيز ١٩٦٩م: ١٧٧– ١٧٨؛

YOUNES *et Al.* 2023: 8

[55] HORNUNG & KRAUSS 2006: 492.

[56] BENNETT 1941: 79/6; COLLIER 1998: 39.

[57] MOSTAFA 2023: 723.

[٥٨] ظهر شكل علامة الكا ذات الأيدى الحَلَقِية على لوحة المدعو "با خمت نو"  *P³ ḫmt.nw* رقم "Wien ÄS 163"، وكذلك على لوحة المدعو "**إإى**"  *jj* رقم "Hannover 2932"، ولوحة "منتوحتب"  *Mn<u>t</u>.wḥtp* رقم "Wien ÄS 135"، ولوحة "رن إف رس"  *Rn.f rs* رقم "Padova Oi-1"، وترتبط هذه اللوحات جميعًا بالورشة الثالثة لصناعة اللوحات بـ"طيبة"، والتي أُرخِت بعهد الملك "سبك حتب" الثالث من الأسرة الثالثة عشرة، كما يظهر هذا الشكل أيضًا على لوحة "إإى" *jj* رقم"Toulouse 49.267" بالإضافة إلى لوحة "نخت"  *nḫt* رقم " Wien ÄS 181" وكلتاهما مؤرختان إلى الأسرة الثالثة عشرة. ILIN-TOMICH 2012: 80; Wien ÄS 163 | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom; Hannover 2932 | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom; Wien ÄS 135 | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom; Padova Oi-1 | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom; Toulouse 49.267 | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom; Wien ÄS 181 | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom. Accessed on (22/2/2023).

[59] MOSTAFA 2023: 722; ILIN-TOMICH 2012: 80.

٧,٤. *imy-sȝ ḫȝ n dd rmṯ*[٦٠]: هو لقب صاحب اللوحة، ويُترجم إلى "الموظف في مكتب إمداد الرجال"، أي مكتب توفير الأيدي العاملة، والذي عُرف كذلك بمكتب التخديم أو مكتب العمل[٦١]. ويُشير النص الرئيس أعلى اللوحة إلى أن *Ḥnms* "خنمس" كان من بين العاملين في هذا الجهاز الإداري[٦٢]، الذي يُفهم بوصفه مؤسسة مركزية معنية بتوفير العمالة وتنظيم توزيعها على مؤسسات الدولة وفق احتياجاتها المؤقتة أو الدورية. وتدل الشواهد على ظهور هذا المكتب منذ عهد الملك "سنوسرت" الثاني[٦٣](١٨٤٥-١٨٣٧ق.م.)[٦٤]. ويُرجَّح ترجمة اللقب إلى "المشرف على مكتب توفير العمالة"، إذ يعكس ذلك الطبيعة الإدارية للوظيفة، ودور "خنمس" في تنظيم العمل الخدمي، وربما في تلقي الطلبات الواردة إلى المكتب والاستجابة لها، إذ يُعد وفقًا لما ذكره كلٌّ من "Ward" و"عامر" الموظف الوحيد المعروف الذي حمل هذا اللقب تحديدًا[٦٥]. وقد اضطلع هذا الجهاز بتنظيم شؤون العمال التابعين للحكومة، وإدارة ما يتصل بهم من إجراءات، بما في ذلك العمال الخاضعين للعمل الإجباري نتيجة ارتكاب جرائم، ويبدو أن المكتب كان تابعًا للمملكة، وخاضعًا لإشراف مباشر من الوزير، ونظرًا لأهمية تلك الإدارة وتعدد مهامِها ولا سيما ما يتعلق بتوفير الأيدي العاملة والإشراف على حركة نقلها فمن المنطقي أن تكون قد ضمت عددًا من المشرفين والكتبة، غير أن المصادر التي ذكرت هذا المكتب لم تحفظ سوى عددًا محدود من ألقاب موظفيه، من بينها "*sš ḥr ḫtm.t n ḫȝ n dd rmṯ*" "الكاتب المسؤول عن الختم في مكتب توفير العمالة"، و"*sš n ḫȝ n dd rmṯ*" "الكاتب في مكتب توفير العمالة"، و"*imy-r ꜥḥnwty n ḫȝ n dd rmṯ*" "المشرف الداخلي (الحاجب) في مكتب توفير العمالة"، وقد وردت هذه الألقاب على لوحة محفوظة في متحف اللوفر تحت رقم *C249*، فضلًا عن لقب "*dd rmṯ*" "مُوَفِّر الرجال/العمالة". ويُلاحظ أن قلة عدد الموظفين المعروفين تحمل دلالة زمنية، إذ يُحتمل أن تكون هذه الإدارة قد أُنشئت لفترة محدودة في أواخر عصر الدولة الوسطى، خاصة أنها لم تُذكر في وثائق الدولة القديمة أو الدولة الحديثة[٦٦].

٨,٤. *iry.n*: وهى الصيغة التي ظهرت منذ عهد الملك "أمنمحات" الثاني (١٨٤٣-١٨٧٨ق.م)[٦٧]، والتي كانت تشير في أغلب الأحوال إلى الأم، وأحيانًا الأب[٦٨].

---

[٦٠] ورد لقب "*imy sȝ*" عند "ERMAN" و "FAULKNER" بمعنى من يقوم بالمساعدة أو الخدمة في مكان ما.
ERMAN & GRAPOW: WB 1926: Vol. I, 75.4; FAULKNER 1991: 19.

[61] WARD 1982: 56, №. 446; QUIRKE 2004: 94; عامر ٢٠١٨م: ١٥.

[٦٢] عامر ٢٠١٨م: ٢٢.

[٦٣] جونيفييف ودومنيك ١٩٩٥م: ١١١، ١١٢.

[64] HORNUNG & KRAUSS 2006: 492.

[65] WARD 1982: 56, №. 446; عامر ٢٠١٨م: ٢٣.

[66] WARD 1982: 163 №. 1409, 164 №. 1419; 185 №. 1601; QUIRKE 2004: 93.

[67] HORNUNG & KRAUSS 2006: 491.

[68] MOSTAFA 2023: 723.

٩,٤. اسم صاحب اللوحة *Ḫnms*: تُنسب اللوحة محل الدراسة إلى *Ḫnms* "خنمس"؛ ذلك الاسم الذى ورد على كثير من لوحات الدولة الوسطى[٦٩]، وورد على اللوحة قيد الدراسة بوصفه اسم علم لشخص، غير أنه منذ شواهد عصر الدولة القديمة اتخذ أيضًا دلالة لقبٍ وظيفي، حيث ارتبط هذا اللقب بأداء صاحبه لأعمال الإشراف والمراقبة، وهو ما يفترض في الوقت ذاته مكانة متميزة تقوم على علاقة ثقة خاصة بين حامله وبين سيده. ويرى "SATZINGER" أن صيغة *ḫnmsw* مشتقة من الجذر *ḫnm* الذي يفيد معنى المعاملة بلطف ومحبة، كما لاحظ "FRANKE" أنه منذ بدايات عصر الدولة الوسطى صار حاملو لقب *ḫnms* يُمنحون ألقابًا تشريفية مثل *mrj.f*، وهو لقب كان في الأصل مقصورًا على أفراد الأسرة. واتفق "FRANKE" مع "MILLARD" في أن لقب *ḫnms* يحمل معنى "الصديق" أو "الرفيق"، استنادًا إلى شواهد لوحات الدولة الوسطى CG 20025 و CG 20027 و CG 20713 كذلك أشار "WILLEMS" إلى أن ترجمة اللقب بمعنى الصديق تبدو الأنسب في هذا السياق، وهو ما يتوافق أيضًا مع ترجمة "RANKE" للاسم بالمعنى نفسه، ومن ناحية أخرى، قد تشير صيغة الجمع *ḫnmsw* إلى جماعة من الأشخاص المتكافئين في المكانة الاجتماعية والمنتمين إلى إطار واحد[٧٠].

١٠,٤. أفراد عائلة خنمس: توفر اللوحة التذكارية محل الدراسة معطياتٍ واضحة تتعلق بنسب العائلة، إذ تمثل وثيقة لما يمكن اعتباره شجرة أنساب الأسرة التي تنتمي إليها، كونها مصدرًا مباشرًا لتجسيد البنية النَسَبية لعائلة واحدة في مصر القديمة، بما تحمله من دلالات اجتماعية ودينية[٧١]؛ إذ إن إدراج أسماء أفراد الأسرة على اللوحات الجنائزية كان يستهدف تخليد ذكراهم وترسيخ الارتباط الرمزي بالمعبود "أوزير"، وقد انتشر هذا التقليد على نحوٍ خاص بين الطبقات الدنيا؛ نظرًا لعدم قدرة جميع الأفراد على تحمّل نفقات إقامة لوحات مستقلة لكل منهم؛ فكان أحد أفراد الأسرة يتكفّل بنصب لوحة واحدة يدرج عليها أسماء بقية أفراد عائلته، تحقيقًا لهذا المقصد التذكاري الجماعي[٧٢]. ويتجلّى ذلك في العبارة الواردة بالعمود رقم (٨) في السجل الرابع من اللوحة محل الدراسة: "*n k3 nty nb ḥry wḏ pn*" "من أجل كا كل وجه (أي: شخص) على هذه اللوحة". وتشتمل اللوحة قيد الدراسة على نسبٍ مطوّل لثلاثة أجيال؛ يبدأ الجيل الأول بوالدي "خنمس"، ويليه في الجيل الثاني إخوته، ثم في الجيل الثالث أبناؤه، كما يتضح في **(المخطط١)**. غير أن الأسماء المرقمة (٤، ٥، ٦، ٧) في السجل الرابع **(جدول١)**، والتي نُقشت بمخصص السيدة، لم يُحدَّد فيها صلة قرابتهن بـ

---

[٦٩] نُقِشَ اسم "خنمس"  الذى كان يُطلق على الرجال على العديد من لوحات الدولة الوسطى، أرقام "Berlin 1198"، "BM EA583"، CG 20296 ، CG 20547 ، CG 20553 ، CG 20718، Lover C 7 ، UC 14450، CG 20062، CG20156 ، CG20547.

RANKE 1935: VOL. I, 270.11, hnmsw | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom. Accessed on (20/2/2026).

[70] RANKE 1935: VOL. I, 270.11, 270.12-15; MILLARD 1976: 20; SATZINGER 2012: 341-342; WILLEMS 1983: 152, 153; FRANKE 1983: 355-361; JONES 2000: VOL. I, 688 Nos. 2515, 2516; Hnms (Lemma ID 400698) https://thesaurus-linguae-aegyptiae.de/lemma/400698, in: Thesaurus Linguae Aegyptiae; hnmsw | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom Accessed on (20/2/2026).

[71] LEPROHON 1978: 33-38; BALIGH 2008: 174- 175.

[72] MOSTAFA 2023: 731.

Ḥnms، إذ تخلو من أية إشارة مباشرة إلى علاقتهن به، لعدم ورود كلمة "*s3t.f*" أمام أيٍّ منهن. ومع ذلك يُرجَّح أنهن زوجات أبنائه، وهو افتراض يمكن قبوله؛ إذ إن الزواج بأكثر من زوجة قد وُثِّق خلال عصر الدولة الوسطى[٧٣]، وربما لم تحدد هويتهن لأنهن كن معروفات ضمنيًا لصاحب اللوحة، لذلك رغب "خنمس" في تكريمهن بإدراج أسمائهن على اللوحة، ولقد كانت بعض أسماء عائلة "خنمس" المثبتة على اللوحة شائعة خلال عصر الدولة الوسطى وذلك على النحو التالي:

١,١٠,٤. "سات عنخ": اسم أُطلق على السيدات ويعني "ابنة عنخ". ولم يذكر "RANKE" سوى اللوحة محل الدراسة التي نُقش عليها الاسم[٧٤]، وعلى الرغم من عدم وجود مخصص السيدة بجانب الاسم، فإنه استُدلّ على أنه لامرأة، لأن اسم الأم يَرِد عادة بعد صيغة."*ỉr n*" [٧٥].

٢,١٠,٤."إِي إن حب": ويعني "الذي يأتي للاحتفال"، واستُخدم لكلا الجنسين في لوحات الدولة الوسطى منذ منتصف الأسرة الثانية عشرة وحتى عصر الانتقال الثاني، وقد ورد بهذا الشكل الكتابي المنقوش على اللوحة قيد الدراسة ، وكذلك على اللوحات أرقام CG 20095 ، CG 20676، Philadelphia E 16012[٧٦].

٣,١٠,٤. "سات خبر كا": حملته سيدة من الجيل الأول وأخرى من الجيل الثاني على اللوحة، ويعني "ابنة خبر كا"، واستُخدم منذ أواخر الأسرة الثانية عشرة، ونُقش بالشكل الكتابي ذاته الوارد على اللوحة  باللوحتين Turin 289 و CG 29657[٧٧].

٤,١٠,٤. "تتي": شاع هذا الاسم لكلا الجنسين منذ الأسرة الثانية عشرة وحتى الأسرة الثامنة عشرة، وقد ورد بالشكل الكتابي المنقوش على اللوحة  في عدد من لوحات وتماثيل ونصوص تلك الفترة[٧٨].

٥,١٠,٤. "إِي": استُخدم هذا الاسم في الدولة الوسطى لكلا الجنسين، وورد بالشكل ذاته المنقوش على اللوحة في اللوحتين Durham Durom 1964.186 و Sini 90[٧٩].

---

73 SIMPSON 1974b: 100.

74 RANKE 1935: VOL.I, 287.14; s3.t-ʿnḫ | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom Accessed on (20/2/2026); z3.t-ʿnḫ (Lemma ID 706084) Accessed on (20/2/2026).

75 MOSTAFA 2023: 725.

76 RANKE 1935: VOL. I, 9.23, VOL. II, 216 (III); 304.30; jj-n-ḥb | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom Accessed on (20/2/2026); jy-n-hb (Lemma ID 711880) Accessed on (20/2/2026).

77 RANKE 1935: VOL. I, 292.16; s3.t-ḥpr-k3 | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom Accessed on (20/2/2026).

78 Ranke 1935: VOL. I, 384 Nos. (4, 5, 6, 8), 385 Nos. (12, 13, 14, 15, 16, 23); tt.j | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom Accessed on (20/2/2026).

79 RANKE 1935: VOL. I, 7.8; j-j | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom Accessed on (20/2/2026).

٦,١٠,٤. "نمتى إم حات": استُعمل بين الذكور والإناث في الدولة الوسطى منذ الأسرة الثانية عشرة حتى الثالثة عشرة، ويعني "نمتى[٨٠]في المقدمة"، وقد ظهر بأشكال كتابية متعددة، من بينها الشكل الوارد على اللوحة محل الدراسة ، وكذلك على اللوحة رقم CG 20544 المؤَرخة بنهاية الأسرة الثانية عشرة[٨١].

٧,١٠,٤. "إإي سنب": ورد على عدد كبير من لوحات الدولة الوسطى منذ منتصف الأسرة الثانية عشرة حتى عصر الانتقال الثاني، ويعني "الشخص السليم (المُعافىَ) آت". حمله كلا الجنسين بأشكال كتابية متنوعة، غير أن من تسمّى به على اللوحة قيد الدراسة هم ذكور الجيل الثالث، وجاء بالشكل الكتابي نفسه ، كما في لوحات BM EA253 ، CG 20288، CG 20597[٨٢]. غير أنه يُلاحظ أن هذا الاسم قد أطلق على الابنين للمدعو "خنمس" في العمودين المرقمين (٢)، (٣) بالسجل الرابع، وتم تمييز الابن في العمود(٣) بمخصص الطفل مما يعنى أنه الابن الأصغر، وهو ما أكده "Ranke" حين ترجمه "سنب الأصغر"[٨٣].

٨,١٠,٤."سنوسرت": كثر شيوع هذا الاسم منذ الأسرة الثانية عشرة حتى السابعة عشرة، وأُطلق على النساء والرجال، وورد على العديد من آثار تلك الفترة، وجاء على اللوحة قيد الدراسة بمخصص الرجل[٨٤].

٩,١٠,٤. "سا–ستيت": شاع استخدامه في الدولة الوسطى منذ منتصف الأسرة الثانية عشرة حتى الثالثة عشرة، وله أشكال كتابية متعددة على لوحات تلك الفترة لكلا الجنسين، ويعني "ابن/ابنة (الإلهة) ساتيت"[٨٥].

١٠,١٠,٤. "حر إم حب": حمله بعض رجال ونساء الدولة الوسطى من نهاية الأسرة الثانية عشرة حتى الأسرة الثامنة عشرة، ويعني "حور في الاحتفال"، وقد ورد بأشكال كتابية متنوعة على بعض آثار تلك الفترة من لوحات ومقابر وتماثيل[٨٦].

---

[٨٠] الإله نمتِي، إله صقر قديم اندمجت عبادته مع الإله حور، يُصوَّر عادةً على قارب منحني مبسّط يشبه الهلال القمري، وأحيانًا على عمود الراية بأجنحة ممدودة. ارتبط بحور بشكل غير مباشر، كان يُعبد في المقاطعات العاشرة والثانية عشرة والثامنة عشرة بمصر العليا، وقد عُرِفَت عاصمة المقاطعة الثانية عشرة باسم *pr Nemty* (بيت نمتِي). ظهر اسمه في أسماء الأفراد خلال الدولة القديمة والوسطى، لكن اندماجه مع حور قلّل من الاهتمام به. في نصوص التوابيت يشرف على قارب الإله الصقر سوكر، وفي نصوص لاحقة يُصوَّر كناقِل بقارب الإله رع، WILKINSON 2003:204, 205.

[81] RANKE 1935: VOL. I, 69.21, 22; Vol. II, 314.1; nmt.j-m-h³.t | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom Accessed on (20/2/2026).

[82] RANKE 1935: VOL. I, 10 NOS. (20), 11.7; Vol. II, 261.12; jj-snb | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom Accessed on (20/2/2026).

[83] RANKE 1935: VOL. I, 10 NOS. (20).

[84] RANKE 1935: VOL. I, 279.1, 2; s-n-wsr.t | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom Accessed on (20/2/2026); Z-n-wsr.t (Lemma ID 400058) Accessed on (20/2/2026)

[85] RANKE 1935: VOL. I, 284.20, 322. 23; s³-stj.t | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom Accessed on (20/2/2026).

[86] RANKE 1935: VOL. I, 248.7; hr-m-hb | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom Accessed on (20/2/2026).

١١,١٠,٤. "عنك": ورد على اللوحة محل الدراسة بهذا الشكل الكتابي عَلمًا على والدة زوجة "خنمس"، إذ سبق اسمها صيغة "*ỉr n*" [٨٧]، كما ظهر في اللوحتين CG 20545 و Sinai 93 علمًا لرجل، مما يدل على أنه من الأسماء المشتركة بين الجنسين[٨٨].

١٢,١٠,٤. "عن مروت إس": ويُرجح ترجمة الاسم إلى "جميل عشقها أو حبها"[٨٩] اعتمادًا على أن كلمة "ꜥ*n*" تعنى "جميل"[٩٠] وكلمة "*mrwt.s*" تعنى "عشقها أو حبها"[٩١]، واستُخدم لكلا الجنسين[٩٢] في الفترة من الأسرة الثانية عشرة حتى بداية الثالثة عشرة، وظهر بأشكال كتابية متعددة على لوحات تلك المرحلة[٩٣] مثل اللوحة رقم "CG 20754" بالمتحف المصري، واللوحة رقم "№.323 [844]" بالمتحف البريطاني[٩٤]، ومنها كذلك الشكل الوارد على اللوحة محل الدراسة بمخصص السيدة الجالسة.

١٣,١٠,٤. "تتى مات": أُطلق على السيدات، ولم يذكر "RANKE" سوى اللوحة قيد الدراسة التي نُقش عليها الاسم[٩٥]، ووجود مخصص السيدة بجانبه يؤكد أنه لامرأة.

١٤,١٠,٤. "دهنت": استُعمل لكلا الجنسين، غير أنه ورد على اللوحة محل الدراسة لامرأة لوجود مخصص السيدة بجانبه، كما ظهر على ختم BRUXELLES E.5020 عَلمًا لرجل بهذا الشكل الكتابي ، وذلك منذ نهاية الأسرة الثانية عشرة وبداية الثالثة عشرة[٩٦].

١٥,١٠,٤. "عنكو مات": لم يذكر "RANKE" سوى اللوحة قيد الدراسة التي نُقش عليها الاسم[٩٧]، ووجود مخصص السيدة بجانبه يدل على أنه اسم لامرأة.

١٦,١٠,٤. "إيبى": شاع استخدامه في الدولة الوسطى وحتى الأسرة الثامنة عشرة، وحمله رجال ونساء تلك الفترة، وورد على بعض آثارها المختلفة من لوحات وأختام وتماثيل بأشكال كتابية متعددة[٩٨].

---

87 MOSTAFA 2023: 725.

88 RANKE 1935: VOL I, 69.7; ꜥnk | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom Accessed on (20/2/2026); ꜥnk (Lemma ID 400697) Accessed on (20/2/2026).

٨٩ عبد الواحد ٢٠١٦م: ٨٤.

90 ERMAN & GRAPOW: WB 1928: VOL. II, 102.1; GARDINER 1973: 557 (D 7.8).

91 ERMAN & GRAPOW: WB 1926: VOL. I, 187.12; GARDINER 1973: 569; عبد الواحد ٢٠١٦م: ٨٤.

٩٢ يشير "RANKE" إلى ظهور الاسم بوصفه اسمًا لسيدة في عصر الدولة الوسطى بمعنى "المحبوبة الجميلة"، كما استُخدم الاسم "ꜥ*n mrwt.f*" في نفس الفترة اسمًا لرجل، وجاء بمعنى "محبوبته الجميلة"، RANKE 1935: VOL. I, 61. 19, 20

93 RANKE 1935: VOL. I, 61.21; ꜥn-mr.w.t≠s | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom (accessed: 20/2/2026).

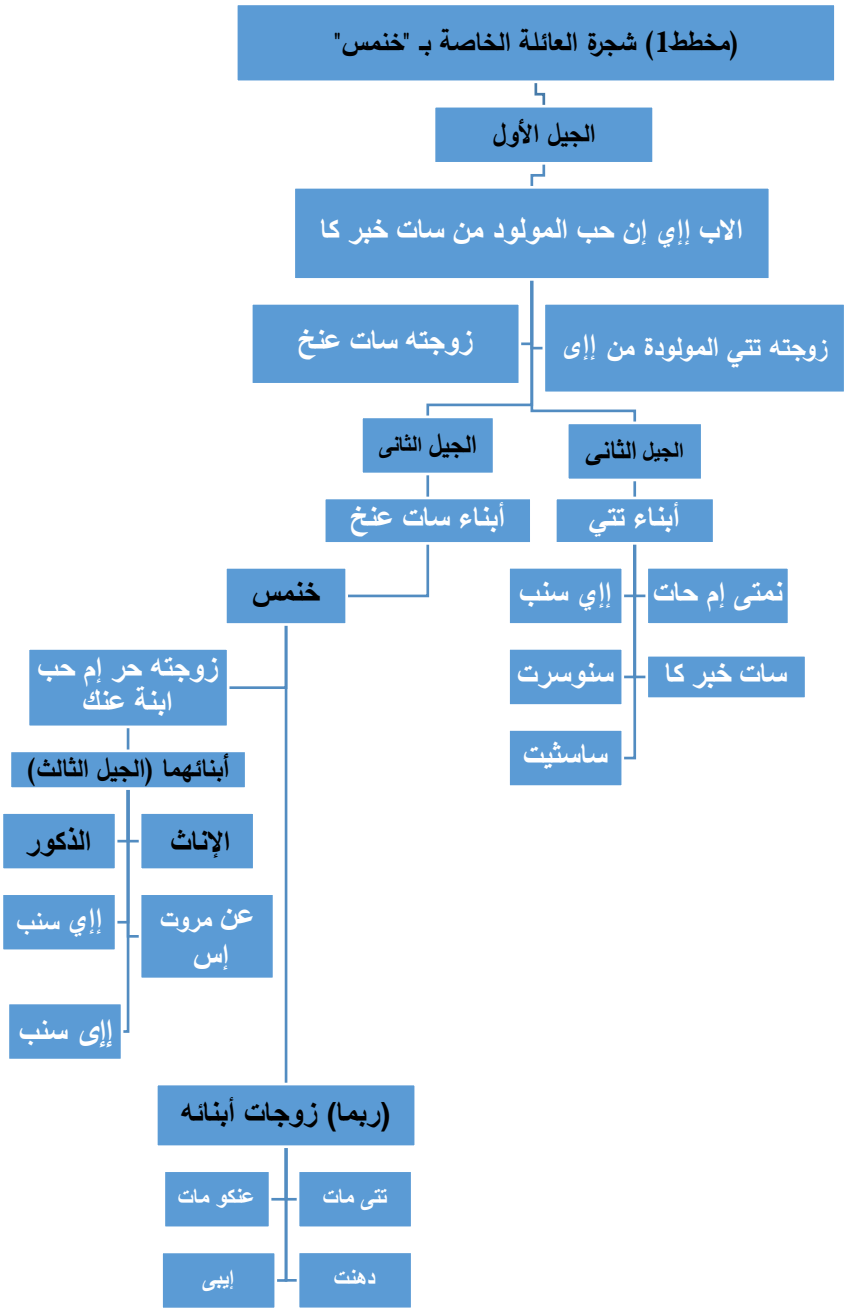
٩٤ عبد الواحد ٢٠١٦م: ٨٣، ٨٤(هامش ٤).

95 RANKE 1935: VOL. I, 385.14.

96 RANKE1935: VOL. I, 400.21; dhn.t | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom Accessed on (20/2/2026); dhn.t (Lemma ID 709543) Accessed on (20/2/2026).

97 RANKE 1935: VOL. I, 69.9.

98 RANKE 1935: VOL. I, 20.7; jb.j | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom Accessed on (20/2/2026).



٥. دراسة تحليلية وتأريخيه للوحة:

١,٥. دراسة تحليلية للوحة: من خلال دراسة هذه اللوحة يمكن استخلاص عددٍ من النتائج التحليلية، التي تلقى الضوء على القيمة العلمية للوحات الأفراد، في محاولة لتحديد ملامح المجتمع المصري في عصر الدولة الوسطى.

١,١,٥. على مستوى الوظائف الإدارية، يكشف لقب صاحب اللوحة *imy-s3 ḫ3 n dd rmṯ* عن وجود جهاز إداري منظم يُعنى بإدارة وتوزيع الأيدي العاملة، وهو ما يعكس درجة متقدمة من المركزية والبيروقراطية في الدولة. فاللقب لا يشير إلى وظيفة ثانوية، بل إلى موقع إداري يرتبط مباشرة بتنظيم الموارد البشرية للدولة، سواء في المشروعات المؤقتة أو الأعمال الدورية، كما أن خضوع هذا المكتب لإشراف الوزير، وانتماءه إلى الإدارة المركزية يؤكد اندماج صاحبه في البنية البيروقراطية العليا، ومن ثم فإن مثل هذه اللوحات لا تُوثّق

مجرد اسم ولقب، بل تكشف عن طبيعة تنظيم إداري للعمالة خاص بالدولة ومؤسساتها الحكومية، واختصاصاتها، وتسلسلها الإداري، وحجم كوادرها، بل وحتى ندرة بعض الألقاب، كما في حالة "خنمس" الذي عُدَّ (حتى نشر اللوحة) الموظف الوحيد المعروف بهذا اللقب، وهكذا تُسهم اللوحة في سدّ فجوة معرفية تتعلق بأحد الألقاب الإدارية في المجتمع المصري.

٢,١,٥. تُعد دراسة اللوحات التذكارية في مصر القديمة ركيزةً أساسية في علم الأنساب؛ إذ تُسهم في توثيق شجرة العائلة، وإبراز طبيعة العلاقات بين الأجيال المتعاقبة، والكشف عن استمرارية الأسرة عبر الزمن، فقد حُرِصَ على تسجيل أسماء الأجداد والآباء داخل المقابر وعلى الشواهد الجنائزية ضمانًا لخلودهم واستدامة ذكرهم، الأمر الذي يجعل هذه اللوحات مصدرًا بالغ القيمة لفهم البنية الاجتماعية، وأنماط الروابط الأسرية، وتوثيق الأنساب سواء على المستوى الملكي أم الفردي.

٣,١,٥. تُبرز اللوحة قيد الدراسة على مستوى البنية الأسرية نموذجًا واضحًا للأسرة الممتدة عبر ثلاثة أجيال، بدءًا بالوالدين، ثم الإخوة، وصولًا إلى الأبناء، مع احتمال إدراج زوجات الأبناء، ويعكس هذا الامتداد حرصًا على توثيق الانتماء الأسري وتعزيز الهوية العائلية في سياق جنائزي ذي بُعد ديني يرتبط بـ"أوزير". كما أن استخدام أساليب كتابية مثل *s3.f* و*s3t.f* و*ir n* يُساعد في تحديد وتأكيد خط النسب، وغالبًا ما يشير الأخير إلى الأم، وهو ما يوفر أداة دقيقة لإعادة بناء شجرة العائلة، ويُظهر إدراج أسماء النساء سواء بذكر صريح أو من خلال المخصص، حضورًا فعّالًا للعنصر النسائي، بما يعكس مكانتهن داخل البناء الأسري، كذلك فإن احتمال تعدد الزوجات أو الزواج مرة أخرى، كما يُستشف من بعض الأسماء، يقدّم مؤشرًا على مرونة البنية الأسرية وتنوعها الاجتماعي في عصر الدولة الوسطى.

٤,١,٥. تُعد تحليل الأسماء (الأنثروبونيميا[٩٩]) أداةً تأريخية مهمة على مستوى الإطار الزمني، فشيوع عدد من الأسماء خلال الأسرة الثانية عشرة وحتى بدايات الثالثة عشرة، وورودها بأشكال كتابية مماثلة على لوحات مؤرخة، يسمح بتأطير اللوحة زمنيًّا ضمن نطاق محدد داخل عصر الدولة الوسطى، كما أن تطور دلالة اسم "*Ḥnms*" من لقب وظيفي ذي معنى "الصديق" أو "الرفيق" إلى اسم علم شائع، يعكس تحولات لغوية واجتماعية يمكن تتبعها تاريخيًّا، ومن ثم فإن اللوحة لا تُقرأ بوصفها وثيقة فردية معزولة، بل باعتبارها جزءًا من شبكة أوسع من الشواهد المؤرخة التي تُمكِّن من المقارنة والاستنتاج الزمني.

٥,١,٥. إن الجمع بين اللقب الإداري، والبنية النَسَبية المفصلة، وتحليل الأسماء الشائعة، يجعل من هذه الفئة من لوحات الأفراد مصدرًا مهمًّا لفهم طبيعة المجتمع المصري القديم، فهي تكشف عن مجتمع تحكمه مؤسسات إدارية مركزية، وتقوم بنيته على أسر ممتدة لأجيال، وتتشكل هويته من خلال تفاعل الوظيفة والمكانة الاجتماعية والعقيدة الدينية، ومن خلال دراسة تلك اللوحات يمكن إعادة بناء صورة متكاملة نسبيًّا عن أحد جوانب التنظيم الإداري، والعلاقات الأسرية، والملامح الزمنية، وهو ما يؤكد القيمة الوثائقية لهذه اللوحات الجنائزية.

---

[٩٩] تعد الأنثروبونيميا (Anthroponomy) أحد فروع علم الأسماء، وتختص بدراسة أسماء الأشخاص من حيث دلالتها وتطورها التاريخي ووظيفتها الاجتماعية، وبنيتها اللغوية، HOUGH 2016: 1, 14, 16.

٢,٥. دراسة تأريخيه للوحة: استنادًا إلى مجموعة من المؤشرات التي تتضمنها اللوحة، يمكن اقتراح تأريخها إلى عصر الدولة الوسطى وبالتحديد أواخر الأسرة الثانية عشرة، ومن بين هذه المؤشرات:

١,٢,٥. شكل القمة المستديرة، الذي يُحتمل أن يرمز إلى السقف المُقبّى لغرف الدفن في صعيد مصر، وهو طراز شاع خلال الدولة الوسطى، كما فُسِّر أحيانًا بوصفه تمثيلًا لدورة الشمس[١٠٠].

٢,٢,٥. يُضاف إلى ذلك صيغة الدعاء الجنائزي، ومشهد مائدة القرابين، فضلًا عن إنائى الماء والزيت المصوَّرة في الركن العلوي الأيمن من اللوحة، والتي اعتادت الظهور بأحجام كبيرة خلال أواسط ونهايات الأسرة الحادية عشرة[١٠١].

٣,٢,٥. كما يدعم هذا التأريخ وضعية الإمساك بزهرة اللوتس وتقريبها من الأنف بقصد الاستنشاق، وهي سمة ارتبطت بتصوير الرجال في أواخر الأسرة الثانية عشرة، مع إبقائها بعيدة نسبيًّا عن الوجه[١٠٢].

٤,٢,٥. يتعزز هذا الإطار الزمني كذلك بالاعتماد على الإدارة التي عمل بها صاحب اللوحة، وهي *n dd ḫ3 rmṯ* "مكتب العمل"، والذى كان أحد السمات الإدارية المُمَيزّة لأواخر الدولة الوسطى عن أي عصر آخر[١٠٣].

٥,٢,٥. فضلًا عن اللقب الذي حمله "خنمس" *imy s3 n dd rmṯ* "الموظف فى مكتب العمل، الذي يُعد وفقًا لـ"QURIKE" و "WARD" و "عامر" الموظف الوحيد الذي حمله، وبناءً على ذلك، يمكن تأريخ اللوحة على الأرجح إلى الفترة الممتدة من أواخر الأسرة الثانية عشرة وحتى بدايات الأسرة الثالثة عشرة[١٠٤].

٦,٢,٥. ظهر في النصف الثاني من الأسرة الثانية عشرة عهد الملك "أمنمحات" الثاني الميل إلى ظهور الإخوة والأخوات باللوحات، وفى عهد الملك "سنوسرت" الثالث، و"أمنمحات" الرابع (1764-1772ق.م.[١٠٥]) تم تصوير الأهل جالسين على الأرض؛ لذا يُرجح انتماء اللوحة موضوع الدراسة لتلك الفترة (النصف الثاني من الأسرة الثانية عشرة)، كونها مرجعًا لتسلسل أسري ولنسب عائلة قوامها ثلاثة أجيال مختلفة (الأب "إإى إن حب" وأبناؤه ومنهم "خنمس" وأحفاده منه)؛ حيث تم ظهور الأجيال على اللوحة، باستخدام صيغ لغوية للإشارة إلى العلاقة بين الأجيال الثلاثة والنسب بينهم مثل *ir.n* ، و *s3.f* و*s3t.f*.

الخاتمة:

من خلال دراسة هذه اللوحة، أمكن استخلاص عدد من النتائج، يمكن عرضها على النحو الآتي:

– عُثر على اللوحة رقم CG 20577 (SR/9718) في أبيدوس بالجبانة الوسطى على يد MARIETTE، ويُرجَّح تأريخها إلى أواخر الأسرة الثانية عشرة وبدايات الثالثة عشرة، استنادًا إلى مجموعة من المؤشرات الفنية واللغوية، من بينها طراز القمة نصف المستديرة، ومشهد مائدة التقدمات، وصيغ الدعاء الجنائزي.

---

100 HÖLZL 1992: 286; WESTENDORF 1966: 95; حسين ٢٠١٣م: ٧٠

١٠١ عبد العال ١٩٩٥م: ٤٣.

١٠٢ عبد العال ١٩٩٥م: ٤٧.

103 QUIRKE 2004: 92.

104 SIMPSON 1974a: 18- 22.

105 HORNUNG & KRAUSS 2006: 492.

– تشكلت اللوحة من الحجر الجيري ونُفذت بالحفر الغائر، واستخدمت فيها ألوان ذات دلالات دينية، خاصة الأزرق والأحمر الداكن، وهو ما يتسق مع تقاليد أواخر الدولة الوسطى، كما يدعم هذا التأريخ تطور كتابة صيغ التقدمات، وورود اسم "أوزير" دون المخصص الدال على الإله، وهي ظاهرة شاعت في تلك المرحلة.

– رغم ما تعرضت له اللوحة من تهشم وفقدان لبعض العناصر، خاصة في منطقة مائدة التقدمات ومشهد صاحبها، فإن أسلوب التنفيذ بالحفر الغائر المستخدم في نقش المناظر سمح بإعادة تصوير العناصر المفقودة اعتمادًا على المقارنات الأسلوبية للوحاتٍ معاصرة.

– يشير النص على اللوحة إلى أن صاحبها "خنمس" شغل وظيفة *imy-sꜣ ḫꜣ n dd rmṯ*، أي الموظف (أو المشرف) في مكتب إمداد الأيدي العاملة، وتكتسب اللوحة أهمية استثنائية لكونها الشاهد الوحيد المعروف حتى الآن على هذا اللقب تحديدًا، مما يسهم في كشف الستار عن أحد الألقاب الإدارية في أواخر الدولة الوسطى.

– تضمنت اللوحة تسجيلًا للنسب العائلي لصاحبها، شمل والديه وإخوته، وأبناءه، وبعض زوجاتهم، بقصد تخليد ذكراهم، أو ربما لعدم قدرة بعضهم على إنشاء لوحة مستقلة، فتؤكد بذلك على أهمية اللوحات التذكارية؛ لأنها توثيق لشجرة العائلة لضمان تذكّرهم والتعرّف عليهم، فضلًا عن تقديم تمثيل بصري موثق للتسلسل الأسري، وإبراز استمراريته، وهو ما يعكس اعتقاد المصريين القدماء بأهمية تثبيت النسب وصونه حفاظًا على كيان الأسرة، وهو ما يرتبط ارتباطًا وثيقًا بمعتقداتهم الدينية المتعلقة بالحياة الأخرى وخلود الفرد عبر نسله وذِكْرُه.

– أسهم وجود أسماء أفراد العائلة على اللوحة في تدعيم التأريخ المقترح؛ نظرًا لشيوع عدد منها خلال الأسرة الثانية عشرة وحتى بدايات الثالثة عشرة، وورودها بأشكال كتابية مماثلة على لوحات مؤرخة لنفس الفترة الزمنية، فضلًا عن تطور دلالة اسم "*Ḫnms*" بين كونه لقبًا ذا معنى اجتماعي واسم علم شائع.

– تمثل هذه اللوحة نموذجًا متكاملًا للوحات الأفراد في أواخر الدولة الوسطى، إذ تجمع بين البعد الفني والإداري والنسبي واللغوي، بما يؤكد القيمة الوثائقية والحضارية للوحات الأفراد، كونها مصدرًا بالغ الأهمية في دراسة الوظائف الإدارية، والبنية الأسرية، والإطار الزمني الذي عاش فيه أصحابها، بما يسهم في تعميق فهمنا لطبيعة المجتمع المصري القديم.

How to Cite

محمود، مرفت؛ أحمد، هبة:«دراسة ونشر اللوحة الجنائزية رقم CG 20577 بالمتحف المصري بالتحرير»، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج.٢٧، ع.٢، ٢٠٢٦م، ٨٠–١٠٥.

MAHMOUD, M., & AHMED, H.:«A Study and Publication of the Funerary Stela №. CG 20577 at the Egyptian Museum, Tahrir», *Mağallaï Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab* 27/2, 2026, 80-105.

ثبت المصادر والمراجع

- أبورية، أحمد محمود سعد محمد؛ سليمان، عبد الحميد سعد عزب:«طلب الموتى للقرابين في مصر القديمة»، *المجلة العلمية بكلية الآداب*، جامعة طنطا، ع.٥٤، ٢٠٢٤م، ٩٨- ١٢٨.
- الجارحي، أحمد أنور عبد المهيمن حسن:«دراسة لموائد وأحواض القرابين بالمخزن المتحفي بالأشمونين»، *رسالة ماجستير* كلية الآداب/ جامعة المنيا، ٢٠١٩م.
- حسين، ياسر محمود:«لوحات الأفراد فى عصر الانتقال الثاني (دراسة تحليليه للمناظر والنصوص)»، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ٢٠١٣م.
- عبد الواحد، رانيا مصطفى محمد: «لوحة "عن-مروت-إس" *ꜥn mrwt.s* بالمتحف المصري تحت رقم CG20754»، *أعمال المؤتمر التاسع عشر للاتحاد العام للآثاريين العرب: دراسات في آثار الوطن العربي، الاتحاد العام للآثاريين العرب*، ع.١٨، ٢٠١٦م، ٨٢-١٦.
- السيد، رشا فاروق:«أضواء على الزراعة وتاريخها في مصر في العصر الفرعوني»، *مجلة كلية الآداب*، جامعة الإسكندرية، مج.٧٠، ع.١٠٢، ٢٠٢٠م، ١- ٣٩.
- صالح، عبد العزيز:«ماهية الإنسان ومقوماته في العقائد المصرية القديمة»، *مستخرج من حوليات كلية الآداب* جامعة القاهرة، مج.٢٧، القاهرة (مطبعة جامعة القاهرة)، ١٩٦٩م، ١٥٩-١٩٨.
- الصغير، محمد محمد: *البردي واللوتس فى الحضارة المصرية القديمة*، القاهرة (هيئة الآثار المصرية) ١٩٨٤م.
- الطلى، خالد:«أهم موائد قرابين منطقة الصوة بمتحف هرية رزنة»، *مجلة الإتحاد العام للآثاريين العرب* مج.١، ع.٣، ٢٠٠٢م، ٣٦- ٥٨.
- عامر، إسلام:«مكتب مزود الأيدى العاملة (مكتب العمل) في مصر القديمة»، *مجلة أبجديات*، مج.١، ع.١٣، ٢٠١٨م، ١٤- ٢٨.
- عبد الرحمن، أحمد سعيد ناصف:«لوحة حسو ببى *bbi ḥsw* رقم "CG 20626" المتحف المصري»، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، ع. ١٨، ٢٠١٧م، ١- ٢٦.
- عبد العال، عائشة محمود:«لوحات أفراد الدولة الوسطى (مجموعة المتحف المصري بالقاهرة) »، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ١٩٩٥م.
- عبد العليم، آية محمود نجيب إبراهيم:«موائد القرابين فى مصر فى العصرين البطلمى والرومانى (دراسة تحليلية)»، *حولية الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج.٢٠، ع.٢٠، ٢٠١٧م، ٥٠٣- ٥٣٤.
- كلارك، رندل: *الرمز والأسطورة فى مصر القديمة*، ترجمة: أحمد صليحة، القاهرة (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ١٩٨٨م.
- كوفيل، سيلفى: *قرابين الآلهة في مصر القديمة*، ترجمة: سهير لطف الله، القاهرة (بى إتشرو) ٢٠١٠م.
- لوركر، مانفرد: *معجم المعبودات والرموز فى مصر القديمة*، ترجمة: صلاح الدين رمضان، ط.١، القاهرة (مكتبة مدبولى) ٢٠٠٠م.
- مجاهد، عبد المنعم محمد عبد المنعم: *نصوص ومناظر القرابين في مقابر النبلاء في عهد الدولتين القديمة والوسطى "دراسة مقارنة"*، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب/ جامعة الإسكندرية، ٢٠٠٠م.
- محمد، عبير فتحى محمود:«دراسة ونشر لوحات جنائزية لـ(نبت- حوت- إيتى) تحمل رقم GEM: 2625 بالمتحف المصرى الكبير»، *مجلة كلية الآداب بالوادى الجديد*، مج.٩، ع. ١٨، ٢٠٢٣م، ١٤٣- ١٦٢.
- الفار، نبيل مختار على:«دراسة أثرية لغوية لأوانٍ كانوبية من عصر الدولة الوسطى *Nḏm*»، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج.٢٤، ع.٢، ٢٠٢٣م، ٢١٤- ٢٢٥.

– هوسون، جونيفييف؛ فالبيل، دومنيك: *الدولة والمؤسسات فى مصر القديمة من الفراعنة الأوائل إلى الأباطرة*، ترجمة: فؤاد الدهان، القاهرة (دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع) ١٩٩٥م.

Bibliography:

_ ABD EL KARIM, E .G.: «The Offering Table of *Ḥwy ʿ3*  from the Twelfth Dynasty (RC-2990) », *Bulletin of the Center Papyrological Studies* 38/1, 2021, 149- 164.

_ ABDEL-RAZIQ, A.:«A Middle Kingdom Funerary Stela of a Woman at Al-Salam School Museum, Assiut», *Journal of Egyptian Archeology 99*, 2013, 275-281. A Middle Kingdom funerary stela of a woman at Al-Salam School Museum, Assiut on JSTOR Accessed on (10/2/2026).

_ ALLEN, J. P.: *Middle Egyptian: An Introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs*, Cambridge (Cambridge University Press) 2000.

_ ALTENMÜLLER, H.:«Opfer», In: HELCK, W., & OTTO, E., (eds.), *Lexikon der Ägyptologie*, Band IV, Wiesbaden, 1982, Cols. 579-581.

_ ASSMANN, J.: *Death and Salvation in Ancient Egypt*, New York (Cornell University Press) 2011.

_ ʾĀBŪRIYA, ʾĀḤMAD MAḤMŪD SAʿD MUḤAMMAD; SULAYMĀN, ʿABD AL-ḤAMĪD SAʿD ʿAZAB.:«Ṭalab al-Mawtā liʾl-Qarābīn fī Miṣr al-Qadīma», *Scientific Journal of the Faculty of Arts, Tanta University* 54, 2024, 98-128.

_ ʿĀMIR, ʾISLĀM.:«Maktab Muzawwid al-ʾĀydī al-ʿĀmila (Maktab al-ʿAmal) fī Miṣr al-Qadīma», *ʾĀbǧadiyyāt* 1/13, 2018, 14-28.

_ ʿABD AL-ʿĀL, ʿĀʾIŠA MAḤMŪD.:«Lawḥāt ʾĀfrād al-Dawla al-Wusṭā (Maǧmūʿat al-Matḥaf al-Miṣrī bi al-Qāhira)», *MA Thesis*, Faculty of Archaeology/ Cairo University, 1995.

_ ʿABD AL-ʿALĪM, ĀYA MAḤMŪD NAǦĪB IBRĀHĪM.:«Mawāʾid al-Qarābīn fī Miṣr fī al-ʿaṣrayn al-Baṭlamī waʾl-Rūmānī (Dirāsa Taḥlīlīya)», *Annals of the General Union of Arab Archaeologists* 20/20, 2017, 503-534.

_ ʿABD AL-RAḤMĀN, ʾĀḤMAD SAʿĪD NĀṢIF.:«Lūḥat Ḥasū b-bī "*bbi ḥsw*" Raqam "CG 20626" al-Matḥaf al-Miṣrī», *Maǧallat al-Ittiḥād al-ʿĀmm liʾl-ʾĀṯārīyīn al-ʿArab* 18, 2017, 1–26.

_ ʿABD AL-WĀḤID, RĀNIYA MUṢṬAFĀ MUḤAMMAD.:«Lūḥat "*ʿ3n-Mʿrwūt-ʾIs*" *ʿn mrwt.s* biʾl-Matḥaf al-Miṣrī Taḥta Raqam CG20754», *ʾĀʿmāl al-Muʾtamar al-Tāsiʿ ʿAšar liʾl-Ittiḥād al-ʿĀmm liʾl-ʾĀṯārīyīn al-ʿArab: Dirāsāt fī ʾĀṯār al-Waṭan al-ʿArabī*, al-Ittiḥād al-ʿĀmm li-l-Āṯārīyīn al-ʿArab 18, 2016, 16–82

_ BALIGH, R.:«Three Middle Kingdom Stelae from the Egyptian Museum in Cairo», *Journal of the American Research Center in Egypt* 44, 2008, 169-184.

_ BENNETT, C.:«Growth of the Htp di nsw Formula in the Middle Kingdom», *Journal of Egyptian Archaeology* 27, 1941, 77- 82.

_ BARTA, W.: *Aufbau und Bedeutung der Altägyptischen Opferformel, Ägyptologische Forschungen* VOL.24, Glückstadt (Verlag nicht ermittelbar) 1968.

_ BARTA, W.:«Opferformel», In: HELCK, W., & OTTO, E., (eds.), *Lexikon der Ägyptologie*, Band IV, Wiesbaden, 1982, Cols. 584-586.

_ BRUNNER, E.:«Blume», In: HELCK, W., & OTTO, E., (eds.), *Lexikon der Ägyptologie*, Band IV, Wiesbaden, 1982, Cols. 834-837.

_ COLLIER, M. & MANLEY, B.: *How to Read Egyptian Hieroglyphs*, Berkeley (University of California Press) 1998.

_ CORCORAN, L.H.:«The Color Blue as an 'Animator' in Ancient Egyptian Art», *Essays in Global Color History: Interpreting the Ancient Spectrum, Gorgias Studies in Classical and Late Antiquity* 19, 2016, 41- 63.

_ COVILLE, SYLVIE.: *Qarābīn al-Āliha fī Miṣr al-Qadīma*, Translated by: SUHAYR LUṬF ALLĀH, Cairo (Bī ʾĪtšrū) 2010.

_ DARLY, W.: *"Food": Gift of Osiris*, VOL. 2, (London, New York) 1977.

_ DERCHAIN, PH. P.: «Le lotus, la Mandragore et le Perséa», *Chronique d'Egypte* 50/ 99-100, 1975, 65-86.

_ EGGEBRECH A.:«Gänseopfer», In: HELCK, W., & OTTO, E., (eds.), *Lexikon der Ägyptologie*, Band II, Wiesbaden, 1977, Col. 371.

_ ERMAN A. & GRAPOW H.: *Wörterbuch der Ägyptischen Sprache* ,VOLS.1- 5, Berlin, 1926–1930.

_ FAULKNER, R. O.: *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*, Oxford (Griffith Institute) 1991.

_ FRANKE, D.:«*Altäiglptische Verwandtschaftsbezeichnungen im Mittleren Reich*, Zugleich», *PhD Thesis*, Universität Hamburg, 1983.

_ FRANKE, D.: «The Middle Kingdom Offering Formulas- a Challenge», *Journal of Egyptian Archaeology* 89, 2003, 39-57.

_ AL-FĀR, NABĪL MUḤTĀR ʿALĪ.: «Dirāsa ʾĀṯarīya Luġawīya li-ʾĀwānī kānūbīya min ʿAṣr al-Dawla al-Wusṭā *Nḏm*», *Journal of the General Union of Arab Archaeologists* 24/2, 2023, 214-225.

_ GARDINER A.: *Egyptian Grammar (Being an Introduction to the Study of Hieroglyphs*, London, 1973.

_ GRIFFITHS, J.G.:«Osiris», In: HELCK, W., & OTTO, E., (Eds.), *Lexikon der Ägyptologie*, Band IV, Wiesbaden, 1982, Cols. 623-633.

_ AL-ĞARḤĪ, ĀḤMAD ʾĀNWĀR ʿABD AL-MUHAYMIN ḤASAN.: «Dirāsa li-Mawāʾid wa ʾĀḥwāḍ al-Qarābīn bi al-Maḫzan al-Matḥafī bi al-ʾĀšmūnayn», *MA Thesis*, Faculty of Arts/ Minya University, 2019.

_ HANAFY, D.:«CG 1305: An Offering Table in the Egyptian Museum with a Short Notation on Festivals», *Shedet* 3/3, 2016, 1- 11.

_ HASSAN, S.:«The Stela of *Ḥr-wḏw* in the Cairo Museum (JE .41332) », *Studien zur Altägyptischen Kultur* 28, 2000, 243- 256.

_ KHATAB, B.M.:«The Stela of *sꜣ-wꜣḏ-ḥꜣt* Preserved in the Grand Egyptian Museum with №. *GEM* 14376 A Comparative Analytical Study and Publishing for the First Time», *Journal of Faculty of Archaeology* 25, 2022, 77- 92.

_ HÖLZL, R.:«Round –Topped Stelae from the Middle Kingdom to the Late Period. Remarks on the Decoration of the Lunettes», *Torino, Selbstverlag* (*International Congress of Egyptology*) Vol.1, 1992.

_ HORNUNG E. & KRAUSS R.: *Ancient Egyptian Chronology*, Handbook of Oriental Studies, Leiden, 2006.

_ HOUGH, C.: *The Oxford Handbook of Names and Naming*, Oxford (Oxford University Press) 2016, The Oxford Handbook of Names and Naming Accessed on (20/2/2026).

_ HUSSON, GENEVIÈVE; VALBELLE, DOMINIQUE.: *al-Dawla waʾl-Muʾassasāt fī Miṣr al-Qadīma min al-Farāʿina al-ʾĀwāʾil ilā al-ʾĀbāṭira*, Cairo (Dār al-Fikr liʾl-Dirāsa waʾl-Našr waʾl-Tawzīʿ) 1995.

_ ḤUSAYN, YĀSIR MAḤMŪD.:«Lawḥāt al-ʾĀfrād fī ʿAṣr al-ʾIntiḳāl al-Ṯānī (Dirāsa Taḥlīlīya liʾl-Manāẓir waʾl-Nuṣūṣ)», *MA Thesis*, Faculty of Arts/ Alexandria University, 2013.

_ ILIN-TOMICH, A.:«Changes in the htp-di-nsw Formula in the Late Middle Kingdom and the Second Intermediate Period» *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 138, 2011, 20-34.

_ ILIN-TOMICH, A.:«Late Middle Kingdom Stelae Workshop at Thebes», *Göttinger Miszellen: Beiträge zur ägyptologischen Diskussion* 234, 2012, 69-84. (71) Late Middle Kingdom Stelae Workshops at Thebes Accessed on (12/2/2026).

_ JONES, D.: *An Index of Ancient Egyptian Titles, Epithets and Phrases of the Old Kingdom*, VOL. I, (BAR International Series 866 (1), 2000. [International] Dilwyn Jones - An Index of Ancient Egyptian Titles, Epithets and Phrases of the Old Kingdom Volumes I and II a Completely Updated and Revised (2000, BAR Publishing) [10.30861 9781841710693] - Libgen.li | PDF Accessed on (8/2/2026).

_ LANG, H.O., & SCHÄFER, H.: *Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire, Grab- und Denksteine des Mittleren Reichs im Museum von Kairo*, Vol.1-2, Berlin, 1902-1908.

_ LEAHY, A.:«A Protective Measure at Abydos in the Thirteenth Dynasty», *Journal of Egyptian Archaeology* 75, 1989, 41-60, A Protective Measure at Abydos in the Thirteenth Dynasty on JSTOR Accessed on (8/2/2026).

_ LEPROHON, R.J.: «The Personnel of the Middle Kingdom Funerary Stelae», *Journal of the American Research Center in Egypt* 15, 1978, 33- 38.

_ LURKER, MANFRED.: *Muʿǧam al-Maʿbūdāt waʾl-Rumūz fī Miṣr al-Qadīma*, Translated by: ṢALĀḤ AL-DĪN RAMAḌĀN, 1sted., Cairo (Maktabat Madbūlī) 2000.

_ MARTIN, K.:«Stele», In: HELCK, W. & OTTO, E., (Eds.), *Lexikon der Ägyptologie*, Band VI, Wiesbaden, 1986, cols.1-3.

_ MARIETTE, A.: *Catalogue Général des Monuments d'Abydos Découverts Pendant les Fouilles de Cette Ville*, Paris, 1880.

_ MILLARD, A.:«The Position of Women in Family and in Society in Ancient Egypt, with Special References to the Middle Kingdom», *PhD Thesis*, Department of Egyptology/ University College, London, 1976.

_ MOHAMMED, A.Y; MOHAMMED, A. & SABRY, Y.L:«Stela of Padiamun from ʿAyn-Terghi [Inv. №. 1320]», *Journal of the General Union of Arab Archaeologists* 8/1, 2023, 1- 15.

_ MOHAMED, E.A.: «The Ancient Egyptian Bread and Fermentation», *Microbial Biosystems* 5/1, 2020, 52- 53.

_ MOSTAFA, H.:«The Late Middle Kingdom Stela of Inpua CG 20544 in the Egyptian Museum, Cairo» *Bulletin of the Center for Papyrological Studies* 40, 2023, 713-742.

_ MUḤAMMAD, ʿABĪR FATḤĪ MAḤMŪD.: «Dirāsa wa Našr Lawḥāt Ǧanāʾizīya li-(*Nbt*-Ḥ*wt*-Ỉ*rỉ*) Taḥmil Raqm GEM: 2625 biʾl-Mutḥaf al-Miṣrī al-Kabīr», *Journal of the Faculty of Arts, New Valley University* 9/18, 2023, 143-162.

_ MIĞĀHID, ʿABD AL-MUNʿIM MUḤAMMAD ʿABD AL-MUNʿIM.**:** *Nuṣūṣ wa-Manāẓir al-Qarābīn fī Maqābir al-Nubalāʾ fī ʿAhd al-Dawlatayn al-Qadīma waʾl-Wusṭā "Dirāsa Muqārana"*, *MA Thesis*, Kullīyat al-Ādāb / Ǧāmiʿat al-ʾIskandarīya, 2000.

_ PFLÜGER, K.:«The Private Funerary Stelae of the Middle Kingdom and their Importance for the Study of Ancient Egyptian History», *Journal of the American Oriental Society* 67/ 2, 1947, 127-135. The Private Funerary Stelae of the Middle Kingdom and Their Importance for the Study of Ancient Egyptian History on JSTOR Accessed on (20/1/2026).

_ POO, MU-CHOU.:«Liquids in Temple Ritual», In: WILLEKE WENDRICH (ed.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology* (Los Angeles) 1-7, 2010,(63) Liquids in Temple Ritual, http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz0025dxbr Accessed on(25/1/2026).

_ PORTER, B. & MOSS, R.L.B.: *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings V. Upper Egypt: Sites (DEIR RiFA to Aswan, Excluding Thebes and the Temples of Abydos, Dendera, Esna, Edfu, Kom Ombo and Philae)*, Oxford (Ashmolean Museum) 1962.

_ RANKE, H.: *Die Ägyptischen Personennamen*, Band. 1: Verzeichnis der Namen, Glückstadt (J.J. Augustin) 1935.

_ RANDLE CLARK, REGINALD.: al-*Ramz waʾl-ʾUsṭūra fī Miṣr al-Qadīma,* Translated by: AḤMAD ṢULAYḤA, Cairo (General Egyptian Book Organization) 1988.

_ SATZINGER, H. & STEFANOVIĆ, D.: «The Middle Kingdom *ḫnmsw*», *Studien zur Altägyptischen Kultur*, Band 41, 2012, 341-352.

_ SIMPSON, W.K.: *The Terrace of the Great God at Abydos: The Offering Chapels of Dynasties 12 and 13*, New Haven (Peabody Museum of Natural History of Yale University) 1974a.

_ SIMPSON, W.K.:«Polygamy in Egypt in the Middle Kingdom?», *Journal of Egyptian Archaeology*60, 1974b, 100-105. Polygamy in Egypt in the Middle Kingdom? on JSTOR Accessed on (12/2/2026).

_ SMITHER, P.C.: «The Writing of *ḤtP-ḏ.t-NsW* in the Middle Kingdom and New Kingdom», *Journal of Egyptian Archaeology* 25, 1939, 34-37.

_ STEPHEN, Q.: *Titles and Bureaux of Egypt 1850-1700 B.C. GHP Egyptology* 1, London (Golden House Publications) 2004.

_ ṢĀLIḤ, ʿABD AL-ʿAZĪZ.:«Māhiyyat al-ʾInsān wa Muqawwimātuh fī al-ʿAqāʾid al-Miṣrīya al-Qadīma», *Annals of the Faculty of Arts, Cairo University* 27, Cairo (Cairo University Press) 1969, 159-198.

_ AL-SAYYID, RAŠĀ FĀRŪQ.:«ʾĀḍwāʾ ʿalā al-Zirāʿa wa Tārīḫihā fī Miṣr fī al-ʿAṣr al-Firʿawnī», *Journal of the Faculty of Arts, Alexandria University* 70/102, 2020, 1-39.

_ AL-ṢUĠĪR, MUḤAMMAD MUḤAMMAD.**:** *al-Bardī waʾl-Lūṭus fī al-Ḥaḍāra al-Miṣrīya al-Qadīma*, al-Qāhira (Hayʾat al-ʾĀṯār al-Miṣrīya) 1984.

_ AL-ṬALĪ, ḪĀLID.:«ʾĀham Mawāʾid Qarābīn Minṭaqat al-Ṣuwa bi-Maṭḥaf Hiryat Rizna», *Journal of the General Union of Arab Archaeologists* 1/3, 2002, 36-58.

_ WARD, W.A.: *Index of Egyptian Administrative and Religious Titles of the Middle Kingdom*, 1st publish, Lebanon (American university of Beirut) 1982.

_ WILKINSON, R.H.: *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, London (Thames & Hudson) 2003.

_ WILLEMS, H.O.: «A Description of Egyptian Kinship Terminology of the Middle Kingdom c. 2000-1650 B.C.», *Bijdragen tot de Taal-, land-en volkenkunde* 139/25, 1983, 152-168.

_ WESTENDORF, W.:*Altägyptische Darstellungen des Sonnenlaufes auf der Abschüssigen Himmelsbahn*, (Münchner ägyptologische Studien) 1966. Altaegyptische Darstellungen des

Sonnenlaufes auf der abschuessingen Himmelsbahn : Westendorf, Wolfhart : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive Accessed on (30/1/2026).

_ WESTENDORF, W.: «Beiträge aus und zu den MedizinischenTexten», *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 92, 1967, 145-151.

Websites

_ https://pnm.uni-mainz.de/6/inscription/1269; Growth of the Htp-D'i-Nsw Formula in the Middle Kingdom on JSTOR. Accessed on (20/1/2026)

_ The Private Funerary Stelae of the Middle Kingdom and Their Importance for the Study of Ancient Egyptian History on JSTOR Accessed on (20/1/2026).

_ -http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz0025dxbr.acc-(63) Liquids in Temple Ritual. Accessed on (25/1/2026).

_ -Altaegyptische Darstellungen des Sonnenlaufes auf der abschuessingen Himmelsbahn : Westendorf, Wolfhart : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive. Accessed on (30/1/2026).

_ A Middle Kingdom funerary stela of a woman at Al-Salam School Museum, Assiut on JSTOR Accessed on (10/2/2026).

_ A Protective Measure at Abydos in the Thirteenth Dynasty on JSTOR Accessed on (8/2/2026).

_ -prt-hrw without dj=f | Persons and Names of the Middle Kingdom. Accessed on (22 /1/ 2026).

_ -Polygamy in Egypt in the Middle Kingdom? on JSTOR. Accessed on (12/2/2026).

_ [International] Dilwyn Jones - An Index of Ancient Egyptian Titles, Epithets and Phrases of the Old Kingdom Volumes I and II a Completely Updated and Revised (2000, BAR Publishing) [10.30861 9781841710693] - Libgen.li | PDF; (71) Late Middle Kingdom Stelae Workshops at Thebes. Accessed on (12/2/2026).

_ Wien ÄS 163 | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom; Hannover 2932 | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom; Wien ÄS 135 | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom; Padova Oi-1 | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom; Toulouse 49.267 | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom; Wien ÄS 181 | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom. Accessed on (22/2/2023).

_ Ḥnms (Lemma ID 400698); ḥnmsw | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom ; s³.t-ʿnḥ | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom ; z³.t-ʿnḥ (Lemma ID 706084) Accessed on (20/2/2026).

_ jj-n-ḥb | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom; jy-n-ḥb (Lemma ID 711880); s³.t-ḥpr-k³ | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom ; tt.j | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom ; j-j | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom; nmt.j-m-ḥ³.t | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom; jj-snb | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom Accessed on (20/2/2026).

_ s-n-wsr.t | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom; Z-n-wsr.t (Lemma ID 400058); s³-stj.t | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom; ḥr-m-ḥb | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom; ʿnk | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom ; ʿnk (Lemma ID 400697); ʿn-mr.w.t=s | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom ; dhn.t | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom; dhn.t (Lemma ID 709543); jb.j | Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom Accessed on (20/2/2026).

False Windows in Ancient Yemen

By

Wael Fathi Hamada

Archaeologist, Supreme Council of Antiquities, Egypt (Waelfathi13@gmail.com)

Abstract

[EN] This article aims to examine the phenomenon of false windows in ancient Yemen by analyzing their distribution, architectural design and symbolic significance within religious and architectural contexts, while exploring their relationship to similar concepts such as false doors in ancient Egypt and Mesopotamia. The study addresses the central question of whether these elements served merely decorative purposes or carried deeper ritual meanings. Adopting a comparative analytical approach, the research draws on archaeological evidence from temples, altars, incense burners, votive tablets, and royal palaces. Through stylistic analysis and contextual examination, the study identifies two principal design types characterized by rectangular frames with different arrangements of recessed and projecting elements. The findings demonstrate that false windows were widely used from the early first millennium BCE and were closely associated with religious spaces and ritual practices. Rather than functioning solely as decorative features, they appear to have acted as symbolic interfaces facilitating communication between humans and deities, particularly in relation to offerings such as incense and sacrifices. Their appearance on incense burners and altars reinforces this interpretation, suggesting a conceptual connection with the transmission of offerings to the divine realm. The study also argues that the use of false windows in royal palaces reflects either the extension of sacred symbolism into the political sphere or the imitation of temple architecture. Furthermore, the research identifies a functional similarity between false windows and false doors in other ancient Near Eastern civilizations, where both symbolized thresholds between different realms. This research contributes to a deeper understanding of religious symbolism in ancient South Arabia and highlights the integration of architectural form with ritual meaning.

Keywords: Decoration, incense burners, palace, temple, windows.

Received: 22-10-2025 Revised: 11-12-2025
Accepted: 11-01-2026 Published: 01-06-2026
Doi: 10.21608/jguaa.2026.396627.1389

False Windows in Ancient Yemen

النوافذ الوهمية في اليمن القديم

وائل فتحي حماده

المجلس الأعلى للآثار، مصر

(Waelfathi13@gmail.com)

الملخص:

تتناول هذه الدراسة ظاهرة النوافذ الوهمية في اليمن القديم، مع التركيز على توزيعها وتصميمها ودلالاتها الرمزية ضمن السياقات الدينية والمعمارية. وتجيب على السؤال المحوري حول ما إذا كانت هذه العناصر مجرد عناصر زخرفية أم أنها تحمل دلالات طقسية أعمق، وتستكشف علاقتها المحتملة بمفاهيم مماثلة كالأبواب الوهمية في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين. يتبنى البحث منهجًا تحليليًا مقارنًا، مستندًا إلى أدلة أثرية من المعابد والمذابح ومباخر البخور واللوحات النذرية والقصور الملكية. ومن خلال تحليل الأنماط الأسلوبية والاستخدام السياقي، تحدد الدراسة نوعين رئيسيين من التصميم يتميزان بإطارات مستطيلة ذات ترتيبات متنوعة للعناصر الغائرة والبارزة. وتُظهر النتائج أن النوافذ الوهمية كانت شائعة الاستخدام منذ أوائل الألفية الأولى قبل الميلاد، وكانت مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالأماكن الدينية والممارسات الطقسية. وبدلًا من أن تكون ذات غرض زخرفي بحت، يبدو أنها كانت بمثابة واجهات رمزية تُسهّل التواصل بين البشر والآلهة، لا سيما في سياق القرابين كالبخور واللأضاحي. يُعزز وجودها على المباخر والمذابح هذا التفسير، مُشيرًا إلى وجود صلة بنقل القرابين إلى العالم الإلهي. وتخلص الدراسة أيضًا بأن ظهور النوافذ الوهمية في القصور الملكية يعكس إما امتدادًا للرمزية المقدسة أو تقليدًا لعمارة المعابد. بالإضافة إلى ذلك، تم تحديد تشابه وظيفي بين النوافذ والأبواب الوهمية في حضارات أخرى من حضارات الشرق الأدنى القديم، حيث يُمثل كلاهما عتبات رمزية بين عوالم مختلفة.يُسهم هذا البحث في فهم أعمق للرمزية الدينية في جنوب الجزيرة العربية القديمة، ويُسلط الضوء على تكامل الشكل المعماري والمعنى الطقسي.

الكلمات الدالة: زخرفة؛ قصر؛ مباخر؛ معبد؛ نوافذ.

المقدمة:

استخدم الفنان اليمني القديم العديد من الأشكال الهندسية والزخرفية في منحوتاته، مثله مثل معاصريه من القدماء، حيث لم يستخدم البشر قديما –خاصة في الأقاليم الحضارية الكبرى – أي رمز أو زخرفة معينة إلا وكان من ورائها غرضا معينا؛ لذا لم تخل تلك الأشكال من رمزية معينة وكان من ضمنها استخدام الفنان لنحت ما يمثل نوافذ وهمية على العديد من القطع وكذلك العناصر المعمارية، حيث استخدمت تلك الزخرفة بشكل واسع على بعض العناصر المعمارية والقطع الأثرية، ولم يقتصر استخدامها في مملكة معينة، بل استخدمت على نطاق جغرافي واسع، ونظرا لانتشار استخدام زخرفة النوافذ الوهمية في العديد من المنشآت والقطع فلابد أن هناك مغزى وراء تلك الزخرفة غير الاعتيادية والتي وصفها معظم الباحثين بأنها زخارف هندسية، وهو وصف جزئي وليس شاملا، فهي تبدو من حيث التخطيط والشكل زخرفة هندسية، ولكن

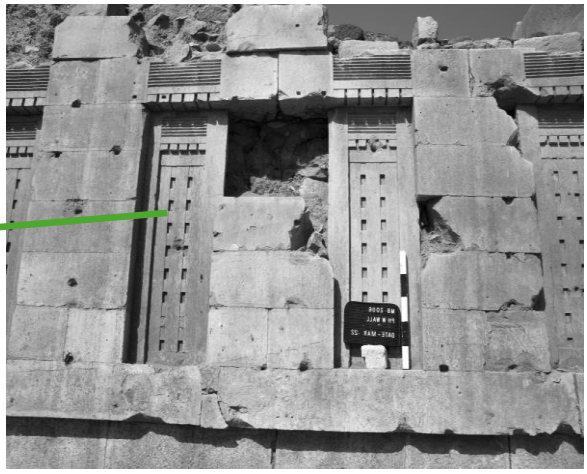
المضمون والمغزى هو ما يكمن وراء الهدف منها، خاصة وأن هناك ما يُشبه تلك النوافذ في مصر القديمة والعراق وهي الأبواب الوهمية والتي استخدمت في المقابر كوسيلة لدخول وخروج الروح من المقبرة، طبقا لعقيدة المصري القديم وفي معابد العراق من أجل تقديم القرابين، ومن خلال هذا البحث نحاول الإجابة على بعض الاستفسارات المهمة مثل: أين استخدمت تلك الزخرفة؟ وماهو المغزى من استخدامها؟، وهل لها علاقة بالأبواب الوهمية في مصر القديمة والعراق؟

١. تصميم النوافذ الوهمية:

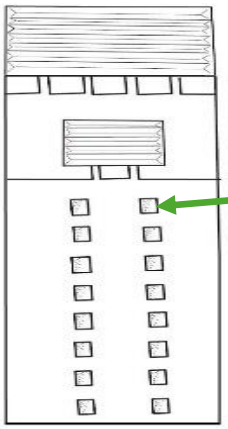
تميزت تلك الزخرفة بأنماط مختلفة في التصميم، ولكنها متشابهة في الشكل العام، حيث يمكننا أن نلاحظ وجود نمطين زخرفيين كلاهما أخذ الشكل المستطيل.

١,١. النموذج الأول: وهو المستخدم على جدران المعابد والقصر الملكي، عبارة عن لوحة مستطيلة الشكل تم نحت القسم العلوي منها على شكل خطوط عرضية (أخاديد) متكررة أسفل بعضها البعض، وأسفل تلك الأخاديد صف أفقي من المستطيلات البارزة يليه صفان رأسيان يمتدان حتى نهاية اللوحة من المستطيلات الغائرة مثال نوافذ معبد أوام بمأرب **(لوحة١)**.

٢,١. النموذج الثاني: وهو المستخدم على المباخر والمذابح وفي بعض معابد حضرموت مثل معبد سين في ذي ميفعن[١]، وينقسم إلي نوعين، الأول: عبارة عن صف واحد من المربعات الغائرة داخل إطار مستطيل **(لوحة٢)** والثاني: عبارة عن عدد متكرر من الإطارات المستطيلة نُحتت بشكل تجويف، وفي المنتصف خطوط بارزة متتالية أسفل بعضها البعض، أو إطار مستطيل بشكل أفقي، والنصف الأسفل من النافذة صف رأسي الإطارات المستطيلة، مثال مبخرة حجرية بالمتحف البريطاني تحت رقم 1960,1011.1 **(لوحة٣)**.



(لوحة١) تصميم النوافذ الوهمية (النموذج الأول).
MARAQATEN 2015: FIG.10.

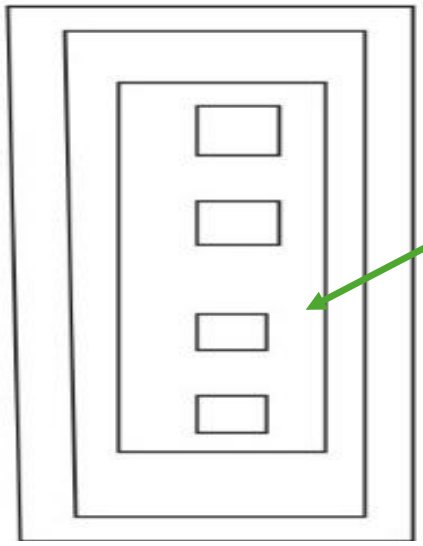


(شكل١) تفريغ يوضح تصميم النافذة.

[١] العريقي ٢٠١٢م: ٢٣٧.



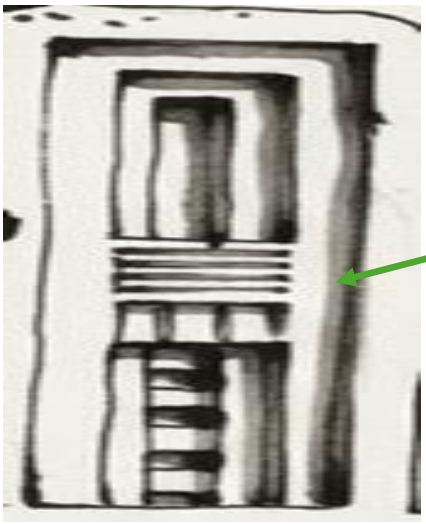
(لوحة ٢) تصميم النوافذ الوهمية (النموذج الثاني)
SHOLAN 2005: PL. 5/4-6.



(شكل ٢) تفريغ يُوضح تصميم النافذة.



(لوحة ٣) تصميم النوافذ الوهمية (النموذج الثاني)
مبخرة بالمتحف البريطاني.
British Museum Collection 1960: 1011. 1.



(شكل ٣) تفريغ يوضح تصميم النافذة.

٢. الفرق في التصميم بين النافذة والباب الوهمي:

الأبواب الوهمية هي وحدات معمارية وعقائدية نُحتت في واجهات المصاطب ومقاصير المقابر وبعض معابد الشعائر الخاصة في أغلب العصور المصرية القديمة، وجرى الاصطلاح على تسمية هذه المداخل باسم "الأبواب الوهمية"، اعتمادا على أنها مثَّلت أبوابا رمزية مسدودة يُرتجى أن تجتازها الروح في دخول المقبرة والخروج منها، وبقي من نماذجها المبكرة عدة أبواب حجرية نحتها المعماريون وقلدوا بها هيئة الباب الخشبي ذي القوائم والعوارض، ولم تكن تلك الأبواب تُفتح أو تُوصد بطبيعة الحال وشابهتها أبواب حجرية أخرى نحتها المعماريون في بهو المدخل ومقاصير عيد السد الملحقين بعمارة الهرم نفسه، وجعلوها على هيئة الأبواب الخشبية المفتوحة ذات المصراع الواحد، وكانت بدورها مجرد أبواب رمزية.

وكان تصميم تلك الأبواب عبارة عن إطار مستطيل له كتفان حجريان يحددان دخلته والتي يختلف عمقها من باب إلى آخر، ونقش على واجهتيهما وجانبيهما الداخليين ألقاب صاحبهما وصوره، وتتوسط الجزء العلوي من الكتفين تلك الأسطوانة التي ظهرت بتفاصيل نسيج حصيرها القديم عند زوسر، لولا أنها تخلت عن أغلب هذه التفاصيل بعد عهده وأصبحت ملساء تقريبا، ويعلو الكتفين العتب الحجري المستطيل ويؤلف معهما زاويتين قائمتين، وقد اكتفت نقوشه في أبسط صورها بتسجيل اسم صاحبه و أهم ألقابه[٢].

ومما سبق يتضح أن الفرق في التصميم بين ما يُعرف بالنوافذ الوهمية في اليمن والأبواب الوهمية في مصر واضح من ناحية أن الباب الوهمي نُحت على شكل باب من حيث وجود كتفى الباب والأسطوانة العرضية التي تصل بين الكتفين، في حين أن النافذة الوهمية صُمّمت بشكل مستطيل أيضا ولكن بتصميم داخلى مختلف، عبارة عن خطوط أفقية علوية يليها مجموعة من المستطيلات وأحيانا يلي تلك المستطيلات خطوط رأسية، كما أن الباب الوهمي قد تميز بنقوش وتصوير لصاحب المقبرة، بينما خلت النوافذ من النقوش وتصوير الأشخاص إلا في بعض الحالات التي نُقشت بنوعية البخور عند تصويرها على المباخر أو بعض أسماء المعبودات.

٣. البدايات الأولي لظهور تلك الزخرفة في اليمن:

ترجع أقدم العناصر المعمارية التي استخدمت فيها تلك الزخرفة باستخدام النوافذ المصمتة أو الوهمية الي بدايات الألف الأول قبل الميلاد، حيث استخدمت بكثرة في معبد أوام بمأرب[٣]، وكذلك في معبد برأن بمأرب[٤]. واستمر استخدامها خلال الألف الأول ق.م والقرون الأولى للميلاد على جدران المعابد والقطع المختلفة؛ ونظرا لأهميتها لدي اليمنيين فقد استمرت فكرة تلك الزخرفة حتى بعد العصر الإسلامي، ولكن اقتصر استخدامها في تلك الفترة على المنازل، حيث استخدمت كحليات جمالية في بعض الحوائط التي لا تحوي نوافذ حقيقية[٥].

٤. العناصر المعمارية التي استخدمت فيها النوافذ الوهمية:

تنوعت طبيعة العناصر المعمارية والقطع التي استخدمت النوافذ الوهمية في زخرفتها، لكن يمكننا حصرها في "المعابد"، "القصر الملكي"، "المباخر الحجرية"،" المذابح الحجرية" وبعض "اللوحات" التي قدمت للمعبودات (المساند) ومما سبق ومن النظرة السريعة لدلالة العناصر التي استخدمت بها تلك الزخرفة، يمكننا الاستنتاج أن هناك مغزى دينيًّا وليس جماليًّا فقط كون ارتباطها بمنشآت أو قطع لها غرض ديني.

---

[٢] صالح ١٩٦٠م: ١١٩.

[٣] العريقي ٢٠١٢م: ٢٤١.

[٤] بوركهارت ١٩٩٩م: ١٤١.

[٥] الذماري ٢٠١٨م: ٨٠.

١,٤. المعابد:

انتشر استخدام زخرفة النوافذ الوهمية في المعابد اليمنية القديمة ولعل أشهرها هو استخدامها في زخرفة جدران قاعة المدخل في معبد أوام للمعبود المقه بمأرب[٦]، والذي يرجع إلي القرن العاشر ق.م، حيث تم استخدام أكثر من ٦٠ نافذة وهمية من الحجر الجيري وُزِعت على مسافات متساوية وهي مستطيلة الشكل **(لوحة١)** تبلغ أبعاد كل منها ١,٢٤م ارتفاعًا وعرضها ما بين ٤٢-٤٦سم[٧]. ومن المعروف أن قاعة المدخل كانت تُستخدم في وضع القرابين النذرية[٨]، وكذلك توجد نوافذ وهمية مشابهة في الجدار الخارجي الشمالي لبهو الأعمدة[٩]، كما تم الكشف عن وجود تلك النوافذ على الجدار الخارجي للصالة وتحديدا في الجدارين الشمالي والشمالي الغربي، وتم الكشف عنها عام ٢٠٠٢م وقد تم سدها في فترة لاحقة قد تعود إلي القرون الأولي للميلاد من خلال جدار تم بناؤه ملاصقا لجدار صالة الأعمدة من الخارج[١٠]. واستخدمت النوافذ الوهمية في معبد عثتر بالبيضاء (نشق) والذي يرجع إلي القرن الثامن ق.م[١١]، كما ظهرت أيضا تلك الزخرفة في معابد حضرموت وخاصة معبد سين ذي ميفعن والذي يرجع إلي القرن الخامس ق.م[١٢].

العنصر	الموقع	المادة	الزخرفة	الحجم
معبد أوام	مأرب	حجر جيري	خطوط عرضية (أخاديد) متكررة أسفل بعضها البعض، وأسفل تلك الأخاديد صف أفقي من المستطيلات البارزة، يليه صفان رأسيان يمتدان حتى نهاية اللوحة من المستطيلات الغائرة	١,٢٤م ارتفاع ٤٢سم عرض
معبد عثتر	نشق	حجر جيري	خطوط عرضية (اخاديد) متكررة أسفل بعضها البعض، وأسفل تلك الأخاديد صف أفقي من المستطيلات البارزة يليه صفان رأسيان يمتدان حتى نهاية اللوحة من المستطيلات الغائرة	غير محدد
معبد سين ذي ميفعن	ريبون	حجر جيري	صف واحد من المربعات الغائرة داخل إطار مستطيل	غير محدد

(جدول١) أمثلة من المعابد التي استخدمت فيها زخرفة النوافذ الوهمية © إعداد الباحث.

6 JAMES 2007: 183.

[٧] العريقي ٢٠١٢م: ٢٤٢.

[٨] الجرو ٢٠٠٩م: ٦.

[٩] عبد الله ٢٠١٨م: ٧٠.

[١٠] الشهاب ٢٠١٦م: ٢٠٤.

[١١] بوركهارت ١٩٩٧م: ١٠٨.

12 SEDOV 2005: 50.

٢,٤. المباخر:

كان البخور يشكل جزءا مهمًا من الطقوس الدينية عند عرب جنوب شبه الجزيرة العربية والعالم القديم، وقد اعطي انتشار الدخان وصعوده إلي السماء علاقة رمزية تظهر الصلة بين العبد والمعبود، مما يجعل من تقديمه مرادفا للعبادة، ولهذا أصبح من السلع المقدسة[١٣]، كما كان البخور يُحرق على محارق خاصة به والتي كانت تُعد من الأثاث الشعائري الذي تم العثور عليه في المعابد، ويمكن تقسيم تلك المباخر إلي نوعين:

– مباخر في شكل مجامر صغيرة مكعبة الشكل أغلبها مصنوع من الحجر الجيري وبعضها من الفخار ولها أربع أرجل قصيرة وعلى أبدانها زخارف مختلفة كالمثلثات والحزوز والخطوط المتقاطعة.

– مباخر في شكل مجامر كبيرة مصنوعة من الحجر تقدم عادة لمعبودات وهذا النوع يحمل هيكلها على قاعدة هرمية الشكل، وعادة تُزخرف واجهاتها بزخارف متنوعة، منها ما هو على شكل هلال يضم بين جنباته قرص الشمس، بالإضافة إلي زخارف معمارية تتمثل في الأبواب والنوافذ الوهمية[١٤].

وكانت زخارف النوافذ الوهمية أكثر الزخارف استخداما على المباخر الحجرية، حيث نجد أن معظم تلك المباخر قد زخرفت أركانها العلوية الأربعة دائما بأربعة نوافذ وهمية، ومنها ما نحتت النوافذ الوهمية علي كامل بدن المبخرة مثال تلك المعروضة بالمتحف الوطني للفن الآسيوي بواشنطن تحت رقم S2013.2.240 والتي ترجع إلي القرن الأول ميلادي **(لوحة٤)**.



(لوحة٤) مبخرة بالمتحف الوطني للفن الآسيوي.
National Museum of Asian Art S2013.2.240.

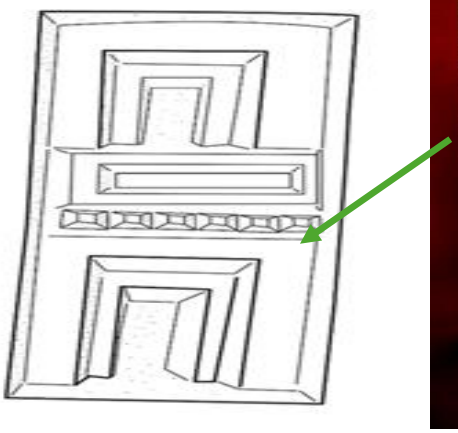
كما استخدمت تلك الزخرفة أيضا علي بعض المباخر البرونزية مثل تلك المحفوظة بمتحف صنعاء الوطني (YM 28614) وتؤرخ بالقرن الثاني الميلادي **(لوحة٦)**، ومن المحتمل أن تكون تلك المباخر والتي كانت تُوضع في الأماكن الخاصة بتقديم القرابين للآلهة من قبل العامة داخل المعابد مثل تلك المبخرة المحفوظة في متحف عدن تحت رقم (AM670) **(لوحة٥)** والمسجل عليها نقش إهدائي للمعبود إلمقه (CIAS95.11)[١٥]، والتي كانت بمثابة نصب خاصة بالمعبودات يتم الركوع أو السجود أمامها باعتبار ما صور عليها من رموز تمثل المعبودات، حيث لا يُسمح للعامة بالدخول الي مكان المعبود في قدس الأقداس

[١٣] الجرو ١٩٨٨م: ٢٣٥.

[١٤] طيران ٢٠٠٠م: ٥١.

[15] BEESTON *et Al*. 1986: 203.

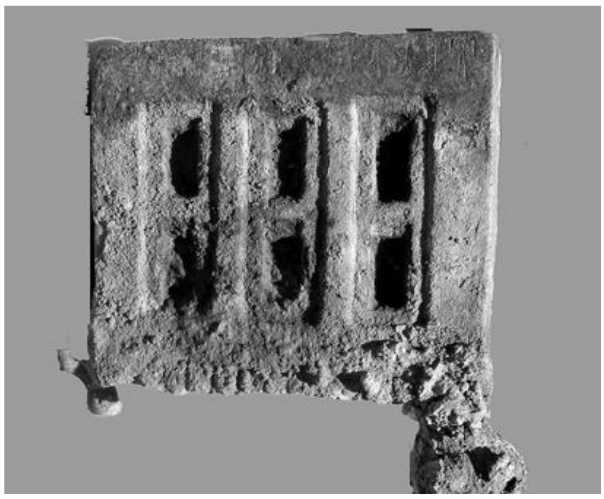
بالمعبد[١٦]، والجدير بالذكر أن تلك المباخر انتشرت خارج اليمن حيث عُثر علي العديد منها بقرية الفاو جنوب غرب الرياض[١٧].



(شكل ٤) تفريغ يوضح تصميم النافذة.



(لوحة ٥) مبخرة حجرية بتمحف عدن .AM 670



(لوحة ٦) مبخرة من البرونز بمتحف صنعاءالوطني.
ARBACH & AUDEN 2007: VOL.2, 110. YM 28614.

٣,٤. المذابح الحجرية:

استخدمت المذابح في اليمن القديم في المعابد المختلفة وكان منها ما هو مذبح فعلي يستخدم في ذبح الأضاحي وإسالة دمائها للمعبود، ومنها ما كان ذو وظيفة رمزية أو قربان لا يستخدم في الذبح، وقد عُثر على العديد من تلك المذابح في أماكنها في بعض المعابد مثال علي ذلك تلك المذابح الحجرية التي عثر عليها في معبد برأن في مأرب[١٨]. وقد زخرفت معظم تلك المذابح بزخرفة النوافذ الوهمية **(لوحة ٧)**.

---

[١٦] الحمادي ٢٠٠٦م: ١٣.

[١٧] التمامي ١٤١٩هـ: ٥٧٦.

[18] WARREN 2001: 59.

وفي معبد أوام يبدو أن مذبح الذبح (م ذ ب ح ت) الرئيس كان موجودًا في الفناء المفتوح على الجانب الغربي من البوابة الشمالية الغربية، حيث توجد كميات هائلة من عظام الحيوانات وطبقات الرماد تم العثور عليها، وكذلك مذابح الذبح والمباخر تم اكتشافها أيضًا، وعلى ما يبدو هناك مذبح آخر صغير يوجد في الركن الشمالي الغربي من قاعة الأعمدة، مع الملحقات اللازمة للتضحية والأنشطة الدينية الأخرى؛ وتوجد مذابح ومصادر للمياه وأنظمة صرف صحي ومناطق للطهي، فقد كان مبدأ التضحية هو جوهر المعبد. حيث دارت الكثير من طقوس المعبد حول المذبح، مبدأ وممارسة التضحية وفي المقام الأول التضحية من الحيوانات الحية، مثل البخور والحبوب والإراقة، وتم استخدام مواد أخرى[١٩].



(لوحة٧) مذبح حجري استخدمت عليه زخارف النوافذ الوهمية.
ARBACH & ROSSI 2022: FIG.32.

٤,٤. اللوحات (المساند):

قدم اليمني القديم لمعبوداته المساند المكتوبة على الألواح سواء كانت حجرية أو برونزية، وكانت تُقدم كقرابين أو نذور للمعبودات في معابدها؛ وذلك من أجل تزيين المعبد بما تحويه من كتابات وزخارف مختلفة، كما قدمت أيضا من أجل أن تكون مساند لبعض جدران المعبد وخاصة الحجرية منها، وقد أضيفت إلي تلك الألواح زخارف متنوعة وخاصة الحيوانية والنباتية بالإضافة إلي زخارف النوافذ الوهمية[٢٠]، مثال اللوح الحجري بمتحف صنعاء تحت رقم (YM1965) والذي يؤرخ بالفترة من القرن الأول حتى الثالث ق.م **(لوحة٨)**[٢١]. كما استخدمت أيضا على بعض اللوحات الجنائزية مثل اللوحة الجنائزية بمتحف عدن رقم (AM 202) وهي عبارة عن لوحة، يحتمل أنه أُعيد استخدامها كشاهد جنائزي، مُزخرف بزخارف معمارية على وجهين متجاورين، وعلى الوجه الأمامي، ثلاث نوافذ وهمية مركزية بين لوحين جانبيين، يتكون اللوحان من نافذتين وهميتين متراكبتين، يفصل بينهما ثلاثة أسنان مربعة وثلاثة أخاديد أفقية متوازية[٢٢] **(لوحة٩)**.

---

19 MARAQATEN 2015: 126.

٢٠ الحمادي ٢٠٠٦م: ٤٩١.

21 MÜLLER 1987: PL. 6/2.

22 JAMME 197: 119.



(لوحة٨) لوح مسند YM1965 متحف صنعاء.
MÜLLE 2010: PL.6/2.



(لوحة٩) لوحة AM202 بمتحف عدن.
JAMME 1971: 119

٥,٤. القصر الملكي:

ذكرت النقوش اليمنية القديمة (المسند) القصر الملكي بمصطلح بيت، وهو مصطلح استخدم لوصف المنزل أو القصر أو المعبد[٢٣]. وقد اختلف تخطيط القصور في اليمن ما بين المستدير والمستطيل والمربع مع تعدد الطوابق، وكان من أهم ما يميز معظم تلك القصور ما ذكره الهمذاني بانها كانت تحوي نوافذ متعددة كما هو الحال في قصر المقلاب في غيمان خولان حاليا، حيث ذكر الهمذاني أنه كان فيه حائط مدور وفيه خروق (نوافذ) على حساب المشارق والمغارب، أي على درج الميل لتقع الشمس كل يوم في كوة منها، وهناك ما يُشبه تقنية النوافذ المرتبطة بعدد أيام السنة غير غيمان، في قصر ملكة سبأ الذي يعتقد أنه أقدم من قصر غيمان، حيث يقول ابن كثير عن عرش بلقيس حسب ما رآه هدهد النبي سليمان: إن ملكة سبأ لها عرش أو سرير عظيم في قصر عظيم مشيد رفيع البناء محكم، وكان فيه ٣٦٠ طاقة (نافذة) من مشرقه ومثلها من مغربه، وقد وضع بناؤه على أن تدخل الشمس كل يوم من طاقة وتغرب من مقابلتها فيسجدون لها صباحا ومساء[٢٤].

استخدمت النوافذ الوهمية كعنصر رئيس في زخرفة بعض أجزاء القصر الملكي وبالأخص الفناء المفتوح كما هو الحال في القصر الملكي بشبوة **(شكل٥)** والذي يعود تاريخ بنائه إلي القرن الثالث الميلادي[٢٥]حيث غُطيت الواجهات الداخلية لجدران القصر بتلك الكوات (النوافذ) المشابهة لتلك الموجودة في المعابد، بالإضافة إلي الأعمدة ثمانية الأضلاع التي استخدمت في حمل سقوف الأروقة[٢٦].

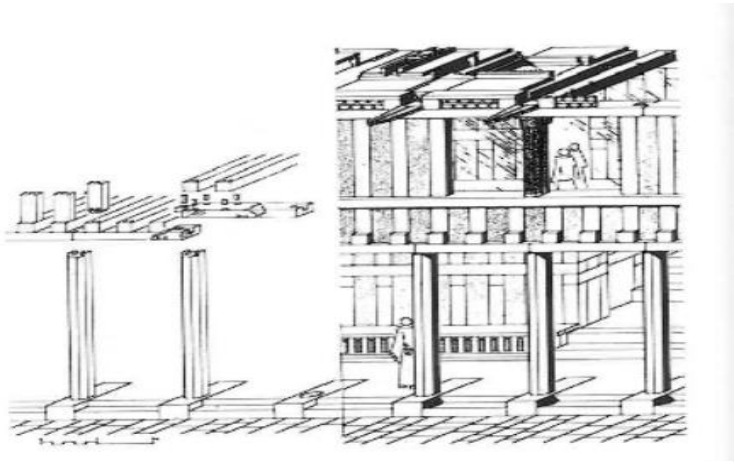
---

23 BEESTON *et Al*. 1982: 34.

[٢٤] الحاير ٢٠١٤م: ٥٥.

[٢٥] طعيمان ٢٠٢٤م: ٥٣.

[٢٦] العريقي ٢٠١٢م: ٢٤١.



(شكل٥) تصور للفناء المفتوح، المبنى B بقصر شبوة يظهر أماكن النوافذ الوهمية.
جاك ١٩٩٦م: ٧١.

٥.رمزية استخدام النوافذ الوهمية:

وردت كلمة نافذة في نقوش المسند باسم (ا ل ه ج م)[٢٧]، نقش (Gar Sharahbil A.b)[٢٨]**(لوحة١٠)** وكذلك نقش (ZM1). بالنظر إلى طبيعة العناصر المعمارية التي استخدمت فيها زخرفة النوافذ الوهمية، يمكننا أن نستنتج سريعًا أن تلك الزخرفة لها مدلول أو رمزية دينية، إذ إن استخدام تلك الزخرفة في المعابد وعلى المباخر وبعض المذابح لم يكن محض صدفة؛ نظرًا لكونها ذات طبيعة دينية، ولابد أن يكون لطبيعة ووظيفة النافذة الحقيقية سبب جلي في استخدام تلك الزخرفة. كما أن استخدام بعض الحيوانات المقدسة كالوعل في زخرفة بعض المنشآت والاثار ذات الطابع الديني على نطاق واسع وهو ما أشار اليه ابو العيون بركات، حيث ذكر أن تلك الزخرفة لم تكن مجرد زخرفة عادية بل كان لها مغزي ديني مرتبط بمكانة الوعل الدينية وارتباطه بالقمر كرمز للمعبود[٢٩]، ويبدو أن زخرفة النوافذ الوهمية قد ارتبطت أحيانا بزخرفة الوعل والثور على بعض اللوحات ذات الطابع الديني أو الجنائزي، حيث نقش كلا العنصرين معا، مثال اللوحة الجنائزية لسيدة من الألبستر**(لوحة١١)** (Bombieri)[٣٠].

27 BEESTON *et Al.* 1982: 82.

28 MÜLLER 2010: 75.

[٢٩] بركات ١٩٨٦م: ٤٠.

30 https://dasi.cnr.it/index.php?id=dasi_prj_epi&prjId=1&corId=0&colId=0&navId=199714291&recId=4347 (Accessed on 9/12/2025)



(لوحة ١٠) نقش Gar Sharahbil A

YULE 2007: FIG.23.

http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/179774656.html

(Accessed on 9/12/2025).



(لوحة ١١) لوحة جنائزية من الالبستر لسيدة وفي الأعلى إطار زخرفي

من رؤوس الوعول بين نافذتين وهميتين.

https://dasi.cnr.it/index.php?id=dasi_prj_epi&prjId=1&corId=0&colId=0&navId=199714291&recId=4347

(Accessed on 9/12/2025).

اختلف الباحثون في الغرض أو المغزى من تلك الزخرفة واعتبرها الكثيرون مجرد زخرفة هندسية ،حيث يري "بريان دو" أن أحد أشكال هذه المعالجة هو الزخرفة الأكثر تعقيدا للألواح المستطيلة المنقطة على ألواح مسطحة من الحجر الجيري، وأكد هذا على نمط لا علاقة له بالمفاصل الفعلية للبناء، ويشكل نمطًا جداريًّا زخرفيًّا يُذكرنا بأحجار البناء الأصلية، وتتطلب هذه الأساليب التقنية استخدام ألواح تغطية الوجه لإخفاء بناء الجدار الفعلي. ورجح بأن تلك الزخرفة مستمدة من الخشب[٣١]، في حين يعتقد " بوركهارت" أن تلك اللوحات التي تحمل زخرفة النوافذ الوهمية هي تمثيل للمباني الضخمة وأن تلك الزخرفة ظلت موضع تفضيل على مدي قرون[٣٢]، وإن كان قد اقترح أيضا نفس فكرة أنها مأخوذة من الخشب [٣٣].

وحيث أن من خواص النافذة السماح بنفاذ شيء عبرها، فيمكننا القول: إن اليمني القديم قد استخدم تلك الزخرفة ليس كشكل هندسي بحت، فالأشكال الهندسية المتاح استخدامها من أجل الزخرفة كثيرة وإن كان استخدام بعضها كثيرا بالفعل، أما عن استخدام شكل محدد يمثل نافذة على تلك المنشآت المعمارية والقطع فيدل على أن استخدامها كان له خلفية أو مغزى ديني مهمٌ.

استخدم الفنان اليمني زخرفة النوافذ الوهمية في بعض المعابد كما أشرنا سابقا، حيث استخدمت على جدران قاعة المدخل وكذلك الجدار الخارجي لبهو الأعمدة، وحيث إن قاعة المدخل كانت تُستخدم لوضع القرابين النذرية، فإن وجود تلك النوافذ قطعا كان له علاقة بتلك القرابين. ربما كانت النوافذ الوهمية وسيلة اتصال بين الناس والمعبود نظرا لكونه خفي لا يمكن الوصول إليه أو رؤيته، فكانت النافذة طريقة لإيصال تلك القرابين أو بالأحرى أن يتمكن المعبود من رؤيتها، وهو ما ذهب إليه عبدالحليم نور الدين في تفسير سبب استخدام تلك الزخارف في الفناء الأول للمعبد، وهو لكي يستطيع عامة الناس تقديم القرابين والنذور أمامها لأنهم لم يكن مخول لهم الدخول وفعل ذلك أمام مقصورة المعبد الرئيسة[٣٤]، وما يدعم تلك الفرضية هو استخدام تلك النوافذ أيضا بصورة واسعة على المباخر والتي تنذر معظمها أو تقدم كقربان إلي المعبودات حيث تُستخدم في حرق البخور في المعابد، مما يدفعنا إلي الاعتقاد بأنه من الممكن أن استخدام النوافذ الوهمية على تلك المباخر كان بغرض أن ينفذ منها البخور أو الدخان الناتج عن حرقه إلي المعبود، وهو ما يمكن تطبيقه أيضا على المذابح، والتي احتوت على زخرفة النوافذ الوهمية حيث إن الغرض من تلك النوافذ هنا هو أن تنفذ منها دماء الأضحية إلي المعبود مباشرة.

وبالنظر إلي أن النوافذ الوهمية قد نُحتت أيضا على بعض اللوحات المعروفة بالمساند والتي كانت تُقدم إلي المعبودات في معابدها كما أن بعض تلك اللوحات نفسها قد نُحتت على شكل نافذة وهمية، حيث عثر في معبد المعبودة "اثرت" في "حجر خولان" بتمنع على نافذة وهمية تم تقدمتها إلي المعبودة "اثرت"

---

31 DOE 1971: 103.

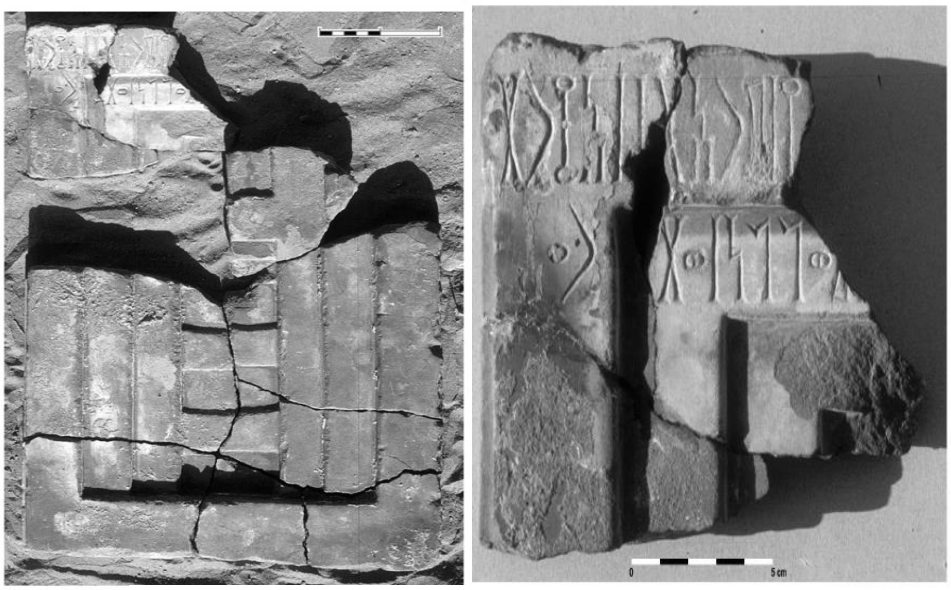
[٣٢] بوركهارت ١٩٩٩م: ١٠٨.

[٣٣] بوركهارت ١٩٩٩م: ١٤١.

[٣٤] نور الدين ٢٠٠٨م: ٢٨٧.

ونقش عليها نص إهدائي غير مكتمل (Yashhal 4)[٣٥] **(لوحة١٢)**، إذ إن المغزى من نحت النافذة الوهمية على تلك اللوحات أو نحتها على شكل نافذة هو من أجل أن يصل محتواها من أدعية او أمنيات إلي المعبودات. كما أن نحت اللوح نفسه على شكل نافذة وهمية هو دليل في حد ذاته على أن تلك النوعية من الزخرفة هي زخرفة دينية ذات مغزى مهم، حيث إن فكرة وجود النوافذ على تلك الآثار ذات المغذي الديني تبدو منطقية، ولكن وجودها في منشأت مدنية مثل القصور الملكية هو محل تساؤل، فما علاقة تلك الزخرفة الدينية المرتبطة بنفاذ أو إيصال بعض القرابين أو الأضاحي إلي المعبودات، كما أسلفنا بالقصر الملكي والذي هو في الأصل منشأة مدنية.

ويمكننا القول بأن استخدام تلك الزخرفة في بعض القصور الملكية هو تقليد لاستخدامها في بعض المعابد، وبالأخص معبد أوام في مأرب، حيث إن الملك أراد أن يكون فناء قصره المفتوح صورة من الفناء المفتوح في المعبد، وبالتالي نقشت زخرفة النوافذ كما كانت في المعبد، والافتراض الآخر أن تلك النوافذ قد زُخرفت في فناء القصر من أجل رمزيتها الدينية، فالملك وأسرته وموظفو القصر كانوا بحاجة إلي التواصل مع المعبود كما هو الحال في المعبد، سواء بحرق البخور أو الدعاء، فالقصر الملكي لم يكن بعيدا عن أداء بعض الشعائر الدينية، فقد ذكر الهمذاني أن أحد القصور كان به صورة للشمس والهلال وأن الملك اثناء خروجه كان يقع بصره عليها مباشرة فيعظمها؛ وذلك بأن يضع راحته على ذقنه ويخر بذقنه ساجدا إليها[٣٦].



(لوحة١٢) لوح حجري منحوت علي شكل نافذة وهمية.
ARBACH 2016: 262.

[35] ARBACH 2016: 262.

[٣٦] الهمداني ٢٠٠٤م: ٩٩.

٦. أوجه الشبه بين النوافذ الوهمية والباب الوهمي في مصر والعراق:

كان للباب الوهمي في العقيدة المصرية القديمة دوران دينيين رئيسان؛ لربط روح المتوفى بالتفاعل مع العالم الحي وقبول القرابين، حيث كانت القرابين توضع أمام الباب الوهمي[٣٧]، خلال عصر الدولة القديمة، كان الباب الوهمي هو السمة الرئيسة لجميع أشكال وأنواع المصاطب أو المقاصير[٣٨]**(لوحة١٣)** كما كان هناك نوعان رئيسان من الأبواب الوهمية خلال عصر الدولة القديمة؛ وما يسمي باب واجهة القصر أو "سيرخ" والذي ظهر منذ الأسرة الأولي، والباب الوهمي المزخرف والذي انتشر خلال عصر الدولة القديمة[٣٩].

عند النظر في وظيفة الأبواب الوهمية في علاقتها المتبادلة، يمكن القول بأن الغرض من تلك الأبواب بناء على أنشطة الأحياء الذين استخدموا الأبواب كنقطة اتصال بين الأحياء والأموات، ويتجلى ذلك من خلال حقيقة أن الرسائل كانت مكتوبة على الأواني الجنائزية وغيرها من الأشياء، مثل الكتان أو ورق البردي، والتي تم إيداعها مع أشياء أخرى على موائد القرابين الموجودة أمام الأبواب الوهمية؛ لذلك كان الباب الوهمي هو النقطة المحورية بين هذا العالم والعالم السفلي لكي يحصل المتوفى على التقدمة، والمكان الوحيد الذي كان الأحياء فيه على يقين من أنهم يستطيعون التواصل مع المتوفى، وتحقيقا لهذه الغاية، تم وضع الباب في مكان يمكن للأحياء الوصول إليه[٤٠].

إن فكرة الباب الوهمي كانت موجودة أيضا في حضارة العراق القديمة، حيث إن الأبواب الوهمية استخدمت أيضا في العراق القديم وكان لها نفس المغزى الذي استخدم من أجله الباب الوهمي في مصر. مع اختلاف في الغرض منه حيث استخدمت في العراق في المعابد كوسيلة لتقديم القرابين ونفاذها إلي المعبودات حيث عُثر على أبواب وهمية في المعبد رقم VIII في أردو والخاص بالعبود أنكي، حيث عثر في الجزء الخارجي من المعبد وعلى الجدار خلف منصة العبادة أبواب وهمية مزدوجة، وقد اقترح "لويد" أن الباب الوهمي في المعبد قد بُني لبعض الطقوس[٤١]، كما توجد لوحة بالمتحف البريطاني عثر عليها في مدينة أور، تصور كاهن يقوم بتقديم قرابين من خلال باب وهمي للمعبودة أنانا **(لوحة١٤)**[٤٢]، مما سبق يمكنا القول بأن هناك وظيفة أساسية مشتركة بين النوافذ الوهمية في اليمن القديم والأبواب الوهمية في حضارات الشرق الأدنى القديم وهي فكرة الوساطة بين مكانين مختلفين أو بمعني آخر كمنفذ تواصل بين مكانين أو عالمين، عالم الأحياء في كلا القطعتين، وعالم المعبودات في حالة النوافذ الوهمية، وعالم الأموات في حالة الأبواب الوهمية.

37 ABDEL & DOHA 2014: 110.
38 REISNER 1932: 325.
39 TAKENOSHITA 2011: 7.
40 TAKENOSHITA 2011: 88.
41 SOUDIPOUR 2007: 12; LEICK 2001: 12.
42 BÉATRICE 2023: 74.



(لوحة١٣) باب وهمي ل جمني ام حات – كوبنهاجن.
BROVARSKY 2009: FIG.6.



(لوحة١٤) كاهن يقوم بتقديم قرابين من خلال باب وهمي للمعبودة انانا، مدينة اور – العراق.
BÉATRICE 2023: 74.

العنصر	الموقع	المادة	الزخرفة
معبد أوام	مأرب	حجر جيري	خطوط عرضية (أخاديد) متكررة أسفل بعضها البعض، وأسفل تلك الأخاديد صف أفقي من المستطيلات يليها صفان طوليان متوازيان من المربعات الصغير الغائرة.
معبد البيضاء	نشق	حجر جيري	خطوط عرضية (أخاديد) متكررة أسفل بعضها البعض، وأسفل تلك الأخاديد صف أفقي من المستطيلات يليها صفان طوليان متوازيان من المربعات الصغير الغائرة.
معبد سين ذي ميفعن	ريبون	حجر جيري	صف واحد من المربعات الغائرة داخل إطار مستطيل.
القصر الملكي	شبوة	حجر جيري	صف واحد من المربعات الغائرة داخل إطار مستطيل أو عدد متكرر من الإطارات المستطيلة نُحتت بشكل تجويف، وفي المنتصف خطوط بارزة.
مبخرة رقم S2013.2.240	وادي بيحان	حجر جيري	صف واحد من المربعات الغائرة داخل إطار مستطيل أو عدد متكرر من الإطارات المستطيلة نُحتت بشكل تجويف، وفي المنتصف خطوط بارزة.
مبخرة رقم YM 28614	متحف صنعاء	برونز	عدد متكرر من الإطارات المستطيلة نُحتت بشكل تجويف.
مبخرة رقم CIAS 95.11/p 6	متحف عدن	حجرجيري	صف واحد من المربعات الغائرة داخل إطار مستطيل أو عدد متكرر من الإطارات المستطيلة نُحتت بشكل تجويف، وفي المنتصف خطوط بارزة.

مذبح حجري	معبد بران	حجرجيري	خطوط عرضية (أخاديد) متكررة أسفل بعضها البعض، وأسفل تلك الأخاديد صف أفقي من المستطيلات يليها صفان طوليان متوازيان من المربعات الصغير الغائرة.
لوح حجري رقم YM1965	متحف صنعاء	حجر جيري	صف واحد من المربعات الغائرة داخل إطار مستطيل أو عدد متكرر من الإطارات المستطيلة نُحتت بشكل تجويف، وفي المنتصف خطوط بارزة والأسفل مربعات غائرة.

(جدول٢) أمثلة من العناصر التي زُخرفت بالنوافذ الوهمية والفرق بين أنواع الزخرفة © إعداد الباحث.

الخاتمة والنتائج:

يرجح استخدام النوافذ الوهمية في اليمن القديم كأحد عناصر الزخرفة ذات الطابع الديني الرمزي كوسيلة للتواصل بين الإنسان والمعبودات، لا كزخرفة هندسية فقط وانتشر استخدامها عبر المعابد والقصور والمباخر والمذابح وقد حملت وظيفة مشابهة لفكرة الباب الوهمي في حضارات الشرق الأدني مع اختلاف في الشكل والممارسة، وقد تعكس تلك الزخرفة فهم اليمنيين القدماء لفكرة النفاذ والعبور والتقرب إلى المعبودات عبر رموز معمارية محددة. ويمكن صياغة أبرز النتائج على النحو التالي:

– استخدمت النوافذ الوهمية في اليمن القديم كرمز له مدلول ديني مرتبط بطبيعة الطقوس والقرابين، حيث كانت تمثل منفذا رمزيا للتواصل بين الإنسان والمعبود.

– ظهرت تلك الزخرفة وانتشرت على نطاق واسع منذ بداية الألف الأول ق.م.

– ظهور نمطين رئيسين لتصميم زخرفة النوافذ الوهمية، النمط الأول: عبارة عن نافذة ذات إطار مستطيل مع تجاويف أفقية ورأسية متتابعة، واستخدم في المعابد، النمط الثاني: وظهر منه تصميمان، الأول: عبارة عن صف واحد من المربعات الغائرة داخل إطار مستطيل، والثاني: عبارة عن عدد متكرر من الإطارات المستطيلة نُحتت بشكل تجويف، وفي المنتصف خطوط بارزة متتالية أسفل بعضها البعض، أو اطار مستطيل بشكل أفقي والنصف الأسفل من النافذة صف رأسي من الإطارات المستطيلة.

– وجود علاقة وظيفية بين فكرة الباب الوهمي في مصر والعراق والنوافذ الوهمية في اليمن، حيث إن كلاهما يمثل حَّدا فاصلًا ورمزيًّا بين عالمين مختلفين.

– استخدام تلك الزخرفة في بعض القصور الملكية لم يكن من أجل الزخرفة المعمارية البحتة، بل تقليد للمعابد أو امتداد للرمزية الدينية داخل القصر.

How to Cite

حمادة، وائل:«النوافذ الوهمية في اليمن القديم»، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج.٢٧، ع.٢، ٢٠٢٦م، ١٠٦–١٢٥.

HAMADA, W.:« False Windows in Ancient Yemen», *Mağallaï Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab* 27/2, 2026, 106-125.

ثبت المصادر والمراجع

_ بركات، أبو العيون:«الوعل في الحضارة اليمنية القديمة»، *مجلة اليمن الجديد*، ع.١٢، ١٩٨٦م، ٣٥-٥٢.

_ التمامي، منيرة حمد:«مجامر قرية الفاو»، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب/ جامعة الملك سعود الرياض، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م.

_ جاك، سنييه:«القصر الملكي بشبوة، الهندسة المعمارية وتقنية البناء وتصور شكل المبنى»، من كتاب شبوة عاصمة حضرموت القديمة، اعداد:عزةعلى عقيل وجان فرانسوا بريتون، صنعاء (المركز الفرنسي للدراسات اليمنية) ١٩٩٦م.

_ الجرو، اسمهان سعيد:«الفكر الديني عند عرب جنوب شبه الجزيرة العربية»، *مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية*، مج.١٤٠، ع.٤، ١٩٨٨م، ٢١٩-٢٥٠.

_ الجرو، اسمهان سعيد، "الشعائر والطقوس الدينية في معبد المقه (اوام) بمأرب في ضوء نقوش محرم بلقيس"، *مجلة كلية الآداب*، جامعة الإسكندرية، ع.٦٠، ٢٠٠٩م، ٣١١-٣٥٥.

_ الحاير، أنور محمد:«القصر في اليمن القديم بين الخبر والاثر»، *رسالة ماجستير*، قسم الاثار/ جامعة صنعاء، ٢٠١٤م.

_ الحمادي، هزاع محمد عبد الله:«القرابين والنذور في الديانة اليمنية القديمة»، *رسالة دكتوراه*، كلية الاثار/ جامعة القاهرة، ٢٠١٤م.

_ الذماري، مبروك محمد:«العناصر والحليات المعمارية المنفذة على واجهات المنازل التقليدية في مدينة ذمار اليمنية»، *مجلة جيل العلوم الاجتماعية والإنسانية*، ع.٤٣، ٢٠١٨م، ٧٧-٩٢.

_ الشهاب، سامي شرف:«المعابد ووظيفتها الدينية في سبأ»، *رسالة دكتوراه* ، قسم الاثار/ جامعة صنعاء، ٢٠١٦م.

_ صالح، عبدالعزيز:«مداخل الروح (الأبواب الوهمية) وتطورها حتى أواخر الدولة القديمة»، *مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة*، مج.٢٢، ج.١، ١٩٦٠م، ٩٥-١٣٦.

_ طعيمان، علي بن مبارك:«عمارة القصر الملكي في كل من مدينتي صرواح وشبوة الأثريتين في جنوب الجزيرة العربية»، *ادوماتو*، ع.٤٩، ٢٠٢٤م، ٥٣.

_ طيران، سالم بن احمد:«مذبح بخور (م ف ح م) عليه نص اهدائي للمعبود ذي سماوي»، *ادوماتو*، ع.١، ٢٠٠٠م، ٥٠-٥٨.

_ عبد الله، يوسف محمد؛ الشهاب، سامي شرف:«معبد المقه بعل اوام "دراسة من واقع الاكتشافات الاثرية الجديدة"»، مجلة *رواق التاريخ والتراث*، ع.٦، ٢٠١٨م، ٥٠ -٨٣.

_ العريقي، منير عبد الجليل:«الزخرفة في المعابد اليمنية القديمة، اشكالها ودلالتها»، *دراسات في اثار الوطن العربي*، مج.١، ٢٠١٢م، ٢٣٧- ٢٨٢.

_ فوكت، بوركهارت:«مارب عاصمة سبأ»، في كتاب اليمن في بلد مملكة سبأ، ترجمة: بدر الدين عرودكي، مراجعة: يوسف محمد عبد الله، دمشق (دار الأهالي) ١٩٩٩م، ١٠٧-١٠٩.

_ فوكت، بوركهارت:«معابد مارب»، في كتاب اليمن في بلد مملكة سبأ، ترجمة: بدر الدين عرودكي، مراجعة: يوسف محمد عبد الله، دمشق (دار الأهالي) ١٩٩٩م، ١٤٠-١٤٤.

_ نور الدين، محمد عبدالحليم: *مقدمة في الاثار والمتاحف اليمنية*، القاهرة (المجلس الأعلى للاثار) ٢٠٠٨م.

Bibliography

_ ʿABDULLĀH, YŪSUF MUḤAMMAD & AL-ŠIHĀB, SĀMĪ ŠARAF.:«Maʿbad al-Muqah baʿIl ʾĀwām "Dirāsa min Wāqiʿ al-ʾIktišāfāt al-ʾĀṯarīya al-Ǧadīda», *Maǧallat Riwāq al-Tārīḫ waʾl-Turāṯ* 6, 2018, 50–83.

_ ABDEL, H. & DOHA, M.:«A Chronological Study of the False Door Concept», *Journal of Association of Arab Universities for Tourism and Hospitality, Suez Canal University*, 11, 2014, 110-117.

_ AL-ʿIRĪQĪ, MUNĪR ʿABD AL-ǦALĪL.:«Al-Zaḫrafa fī al-Maʿābid al-Yamanīya al-Qadīma: Āškāluhā wa-Dalālātuhā», *Dirāsāt fī ʾĀṯār al-Waṭan al-ʿArabī* 1, 2012, 237–282.

_ AL- ḌIMĀRĪ, MABRŪK MUḤAMMAD.:«Al-ʿAanāṣir waʾl-Ḥuliyyāt al-Miʿmārīya al-Munaffaḍa ʿalā Wāǧihāt al-Manāzil al-Taqlīdīya fī Madīnat Ḍimār al-Yamanīya», *Maǧallat Ǧīl al-ʿUlūm al-ʾǦtimāʿīya waʾl ʾInsānīya* 43, 2018, 77-92.

_ AL-ḤAMĀDĪ, HAZĀʿ MUḤAMMAD ʿABDULLĀH.:«Al-Qarābīn waʾl-Nuḏūr fī al-Diyāna al-Yamanīya al-Qadīmah», *PhD Thesis*, Kullīyat al-ʾĀṯār/ Ǧāmiʿat al-Qāhira, 2014.

_ AL-ḤĀYIR, ʾĀNWAR MUḤAMMAD.:«Al-Qaṣr fī al-Yaman al-Qadīm bayna al-Ḫabar waʾl ʾĀṯar», *MA Thesis*, Qism al-ʾĀṯār, Ǧāmiʿat Ṣanʿāʾ, 2014.

_ AL-ǦARŪ, ʾĀSMAHĀN SAʿĪD.:«Al-Fikr al-Dīnī ʿinda ʿArab Ǧanūb Šibh al-Ǧazīra al-ʿArabīya», *Maǧallat ʾĀbḥāṯ al-Yarmūk, Silsilat al-ʿUlūm al-ʾInsānīya waʾl ʾIǧtimāʿīya* 14/ 4, 1988, 219–250.

_ AL-ǦARŪ, ʾĀSMAHĀN SAʿĪD.:«Al-Šaʿāʾir waʾl-Ṭuqūs al-Dīnīya fī Maʿbad al-Muqah (ʾĀwām) bi-Māʾrib fī Ḍawʾ Nuqūš Maḥram Bilqīs», *Maǧallat Kullīyat al-Ādāb, Ǧāmiʿat al-ʾIskandarīya* 60, 2009, 311–355.

_ AL-ŠIHĀB, SĀMĪ ŠARAF.:«*Al-Maʿābid wa-Waẓīfatuhā al-Dīnīya fī Sabāʾ*», *PhD Thesis*, Qism al-ʾĀṯār, Ǧāmiʿat Ṣanʿāʾ, 2016.

_ AL-TAMĀMĪ, MUNĪRAH ḤAMAD.:«*Maǧāmir Qarīat al-Fāw*», *MA Thesis*, Kullīyat al-Ādāb/ Ǧāmiʿat al-Malik Saʿūd, al-Riyāḍ, 1419 AH / 1998.

_ ARBACH, M. & ROSSI, I.:«The City-States of the Jawf at the Dawn of Ancient South Arabian History (8th-6th Centuries BCE)», *Corpus of the Inscriptions. (Arabia Antica, 17/2)*, Roma 2022, 242-500.

_ ARBACH, M.:«Les Inscriptions du Temple d'Athirat», dans: Gli scavi italo-Francesi di Tamna'((Repubblica dello Yemen). Rapporto finale. In memoria di Alessandro de Maigret, édité par A. de MAIGRET ET CH. ROBIN (dir.), Monumenta Orientalia – UMR 8167, Orient & Méditerranée – Textes, Archéologie, Histoire – CNRS, Université PanthéonSorbonne, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne – Ecole pratique des hautes études, Collège de France, (Orient & Méditerranée 20), Paris (Editions de Boccard), 2016, 259-288.

_ ARBASH, M. & AUDOUIN, R.: *National Museum Collection of Epigraphic and Archaeological Artifacts from al-Jawf Sites*, VOL.2, Sana, 2007.

_ BARAKĀT, ʾABŪ AL-ʿUYŪN.:«Al-Waʿl fī al-Ḥaḍāra al- Yamanīya al-Qadīma», *Maǧallat al-Yaman al-Ǧadīd* 12, 1986, 35–52.

_ BÉATRICE A. S.:«Tello (Ancient Girsu)», Art of the First Cities, The Third Millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus, edited by Aruz, J., & Wallenfels, R., New York, 2023, 68-83.

_ BEESTON, A. F.L., *et Al*.: *Corpus des Inscriptions et Antiquités sud-arabes*, Tome 2, Antiquités, Louvain, 1986.

_ BEESTON, A.F.L., *et Al*.: *Sabaic DICTIONARY*, (English- French-Arabic), University of Sanaa, 1982.

_ BROVARSKY, E., *False Doors and History: The First Intermediate Period and Middle Kingdom, in Archaism and Innovation*, Yale University, New Haven, 2009.

_ DOE, B.: *Southern Arabia*, Sweitzerland, 1971.

_ FOWKT, BŪRKHĀRT.:«Maʿābid Maʾrib», In: *Al-Yaman fī Balād Mamlakat Sabāʾ*, Transaled by: BADR AL-DĪN ʿARŪDAKĪ, Reviewed by: YŪSUF MUḤAMMAD ʿABDULLĀH, Dimašq: Dār al-ʾAhālī, 1999, 140–144.

_ FOWKT, BŪRKHĀRT.:«*Maʾrib ʿĀṣimat Sabāʾ*», In: *Al-Yaman fī Bilād Mamlakat Sabāʾ*, Transaled by: BADR AL-DĪN ʿARŪDAKĪ, Reviewed by: YŪSUF MUḤAMMAD ʿABDULLĀH, Dimašq: Dār al-ʾAhālī, 1999, 107–109.

_ ĞĀK, SINĪYH.:«Al-Qaṣr al-Malakī bi-Šabūa: al-Handasa al-Miʿmārīya wa Taqnīyat al-Bināʾ wa-Taṣawur Šakl al-Mabnā», In: *Šabūa ʿĀṣimat Ḥaḍramawt al-Qadīma*, (edi.) ʿAZZA ʿALĪ ʿAUQĪL & ĞEAN-FRANÇOIS BRETON, Ṣanʿāʾ: al-Markaz al-Faransī liʾl Dirāsāt al-Yamanīya) 1996.

_ JAMES A.H.:«Building and Ornamental Stones of the Awam (Mahram Bilqis) Temple in Marib», Yemen, *Arabian Archaeology and Epigraphy* 18, 2007, 182-192 ·

_ JAMME, A.: *Miscellanées d'ancient arabe*, VOL.2, Washington, 1971.

_ MARAQATEN, M.:«Sacred Spaces in Ancient Yemen – The Awām Temple, Maʾrib: A Case Study», *Proceedings of the 17th Rencontres Sabéennes held in Paris, 6–8 June 2013*, Oxford, 2015,107-134.

_ MÜLLER, W.W.:«Sabäische Inschriften nach Ären datiert. Bibliographie, Texte und Glossar», *Veröffentlichungen der Orientalischen Kommission 53*, Wiesbaden, 2010.

_ NŪR AL-DĪN, MUḤAMMAD ʿABD AL-ḤALĪM.: *Muqadima fi al-ʾĀthār waʾl-Matāḥif al-Yamanīya*, Al-Qāhira (al-Mağlis al-ʾAʿlā liʾl ʾĀṯār) 2008.

_ REISNER, G.A.: *The Position of Early Grave Stelae, Studies Presented to F. LL,*, Griffith, 1932.

_ ṢĀLIḤ, ʿABD AL-ʿAZĪZ.:«Madāḫil al-Rūḥ (al-ʾĀbwāb al-Wahmīya) wa-Taṭawuruh Ḥattā ʾĀwāḫir al-Dawla al-Qadīma», *Mağallat Kullīyat al-Ādāb*, Ğāmiʿat al-Qāhira 22/1, 1960, 95–136.

_ SHOLAN, A.:«Dirāsa Taḥlīlīya li-Naqš Sabaʾī Ğadīd ʿAla Mabḫara», in: *Proceedings of Yarmouk Second Annual Colloquium on Epigraphy and Ancient Writings. 7th-9th October 2003*, edited by AL-GHUL, O., Yarmouk University, 2005, 15-21.

_ SOUDIPOUR, A.:«An Architectural and Conceptual Analysis of Mesopotamian Temples from the Ubaid to the Old Babelonyan Period», *MA Thesis*, Bilkent University, Ankara, 2007.

_ TAKENOSHITA, J.: «When the Living met the Dead: The Social Functions of False Doors in Non-Royal Funerary Culture with References to Examples from the First Intermediate Period and Middle Kingdom», *PhD Thesis*, University of Birmingham, 2011.

_ ṬĪRĀN, SĀLIM BIN ʾAḤMAD.:«Maḍbaḥ Buḥūr (M F Ḥ M) ʿalayh Naṣ ʾIhdāʾī liʾl Maʿbūd Ḏī Samāwī», *ʾĀdumātū* 1, 2000, 50–58.

_ ṬUʿAYMĀN, ʿALĪ BIN MUBĀRAK.:«ʿImārat al-Qaṣr al-Malakī fī Kulin min Madīnatay Ṣirwāḥ wa-Šabwa al-ʾĀṯariyatayn fī Ğanūb al-Ğazīra al-ʿArabīya», *ʾĀdumātū* 49, 2024, 53.

_ WARREN P.:«Astonm,"Newly Found Altars from Nahom"», *Journal of Book of Mormon Studies* 10/2, 1932, 57-71.

_ YULE, P.: Himyar: *Spästantike im Jemen* (*Himyar, Late Antique Yemen*), Aichwald (Linden Soft) 2007, FIG.23, http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/179774656.html (Accessed on 9/12/2025)

_ ZAID, Z. & MARAQATN, M.:«The Peristyle Hall: Remarks on the History of Construction based on Recent Archaeological and Epigraphic Evidence of the AFSM Expedition to the Awām Temple in Mārib, Yemen», *PSAS* 38, 2008, 327-340.

Websites

_ https://dasi.cnr.it/index.php?id=dasi_prj_epi&prjId=1&corId=0&colId=0&navId=199714291&recId=4347 Accessed on (9/12/2025).

_ https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_S2013.2.240 Accessed on (2/6/2025).

_ https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=1960%2C1011.1 Accessed on (2/6/2025).

The Monetary Penalty Clause as a Punitive Provision In Light of Coptic Documents

BY

Walaa Ali Abd El-Rahman Ali

Associate Professor of Coptic Language at Faculty of Archaeology/
Cairo University, Egypt (drwalaaali32@yahoo.com), (drwalaaali32@cu.edu.eg)

ABSTRACT

[EN] This artical aims to analyze the monetary penalty clause in Coptic documentary texts as an essential legal and punitive element that reflects the management of contractual relationships, the enforcement of laws, and the mechanisms of dispute resolution in Egyptian society between the sixth and ninth centuries CE. The study seeks to provide an independent and less-explored examination of these clauses through practical examples and through analyzing their textual formulation from linguistic and grammatical perspectives. It also aims to identify the local legal and judicial practices connected with determining responsibility for collecting such penalties, as well as establishing their values and types. The monetary penalty clause represents an important entry point for understanding the legal system underlying the practices documented in Coptic texts, most of which reflect local legal customs characterized by diverse patterns of private transactions. In addition, these documents address issues related to canon law and aspects of public law. To achieve these objectives, the research adopts an analytical–deductive approach based on primary sources. Ultimately, the study contributes to advancing legal studies of Coptic documentary texts and strengthening the relationship between the linguistic analysis of primary Coptic sources and the investigation of legal conditions in Egyptian society during this period.

KEYWORDS: Fine, legal Coptic documents, linguistic semantics, syntactic structures, the legal and economic context.

Received: 25-01-2026 Revised: 10-03-2026
Accepted: 08-04-2026 Published: 01-06-2026
Doi: 10.21608/jguaa.2026.462748.1427

بند الغرامة المالية كأحد الشروط الجزائية في ضوء الوثائق القبطية

ولاء علي عبد الرحمن علي

أستاذ اللغة القبطية المساعد بكلية الآثار/ جامعة القاهرة، مصر

(drwalaaali32@yahoo.com), (drwalaaali32@cu.edu.eg)

الملخص:

يُعد بند الغرامة المالية أحد الشروط الجزائية المطبقة في الوثائق القبطية، والذي يمثل مُدخلًا مهمًّا لفهم كيفية تنظيم العلاقات التعاقدية ومدى صرامة تطبيق القوانين وآليات تسوية النزاعات في المجتمع المصري في الفترة ما بين القرن السادس الميلادي حتى القرن التاسع الميلادي، وتساعد هذه الدراسة في تصنيف نوع القانون الكامن وراء الممارسة القانونية المتبعة في الوثائق القبطية التي جاء أغلبها ممارسات قانونية محلية تقدم لنا طيفًا واسعًا من الأنماط القانونية في مجال المعاملات الخاصة، مثل: الزواج والبيع والإيجارات وغيرها، كما تتناول بعض الموضوعات ذات الصلة بالقانون الكنسي، فضلاً عن القانون العام المتعلق بجباية الضرائب والأعمال الإجبارية، حيث تمثل هذه المادة المصدرية مجموعة كبيرة من الوثائق القانونية التي تختلف اختلافًا واضحًا في محتواها، ولكنها مترابطة قانونيًّا وتتشابه في بنودها الجزائية؛ لذلك تستهدف هذه الورقة البحثية تقديم معالجة مستقلة غير مطروقة من قبل بشكل واسع لبند الغرامة المالية وتقديم نماذج تطبيقية لها وتحليل صياغتها النصية لغويًّا ونحويًّا، كما يسعي البحث التعرف على الممارسات القضائية القانونية المحلية، في إطار التوصل إلى سبب فرض الغرامات وتحديد قيمتها وأنواعها وتحديد القائمين على تطبيق واستحقاق الغرامات، بالإضافة إلى محاولة التوصل إلى العلاقة بين قيمة التعاقد المَعني في الوثيقة وبين الغرامة المفروضة، وتحقيقًا لذلك اعتمد البحث في منهجيته على الأسلوب التحليلي الاستنباطي من ثنايا المصادر الأولية المتمثلة في الوثائق القبطية المنشورة التي مثلت الأداة الرئيسة في مناقشة هذه الورقة البحثية، حيث لا توجد دراسات مستقلة تتحدث عن الغرامة وتحتم ضرورة دراسة جميع الوثائق ومضمونها، وختامًا يتطلع البحث إلي الإسهام في تطوير الدراسات القانونية للوثائق القبطية والربط بين الدراسة اللغوية للوثائق القبطية المصدرية ودراسة الأوضاع القانونية للمجتمع المصري آنذاك.

الكلمات الدالة: غرامة؛ وثائق قبطية قانونية؛ دلالات لغوية؛ تراكيب نحوية، الإطار القانوني والإقتصادي.

المقدمة:

تُمثل الوثائق القانونية القبطية مجالاً مثاليًّا للدراسات المعجمية والنحوية[1]، كما أنها تشكل المصدر الأساسي للتعرف على الممارسات القانونية في مصر البيزنطية ومصر الإسلامية المبكرة[2]، وجاءت أغلبها في إطار القانون الخاص المتمثل في قانون معاملة الأفراد الذي يشمل معاملات البيع والإيجارات والهبات والوصايا وتسوية النزاعات وشهادات الدين وعقود العمل والخدمة والايصالات بأنواعها وعقود الزواج والطلاق وصكوك الضمان والكفالة وخطابات الحماية، وهناك القانون العام الذي يشمل القانون الجنائي والمعاملات

[1] RICHTER 2004: 145.

[2] RICHTER & SCHMELZ 2010: 185.

الرسمية التي كانت تعد من قبل سلطات الدولة وخاصة في مجال تحصيل الضرائب الإسلامية المبكرة[٣]، وقد حرص المشرع القبطي على أن يكون لكل عقد عقوبات متمثلة في الشرط الجزائي[٤] في حالة مخالفة ما ورد بالعقد التي تتنوع ما بين العقوبات المادية والعقوبات الروحية؛ وذلك لحماية العقد من أن يلغى بأية طريقة، ومن هذا المنطلق جاء موضوع البحث؛ حيث يعد بند الغرامة المالية وما احتوى عليه من عقوبات تعاقدية هو أحد أهم الآليات القانونية التي استخدمت لضمان تنفيذ الالتزامات المتفق عليها بين الأطراف المتعاقدة، ويعكس هذا البند طبيعة البيئة القانونية والاجتماعية والتاريخية والاقتصادية في المجتمع المصري، حيث كان اللجوء إلى الغرامات وسيلة للردع وضمان الجدية والحفاظ على الحقوق في مختلف جوانب المعاملات الحياتية وعلى جميع مستويات وطبقات المجتمع، وعلى الرغم من كثرة الدراسات المتعلقة بالوثائق القبطية، إلا أن بند الغرامة المالية لم يحظ بدراسة مستقلة ولم يتناوله أحد من الباحثين.

١. الإطار اللغوي لبند الغرامة المالية في الوثائق القبطية:

١,١. التأصيل اللغوي لمصطلح الغرامة:

قامت الدراسة برصد جميع المترادفات والمصطلحات المستخدمة في الوثائق القبطية للتعبير عن المعنى الدلالي لكلمة "غرامة" ليس بحسب إلقاء الضوء عليها وتحديد تأصيلها اللغوي، ولكن أيضًا محاولة لتفسير استخدامها، وهل جاء الترادف لإظهار مهارة الكتبة وثقافتهم وقدرتهم على التنوع والتبادل في استخدام المترادفات، أم أن هناك قواعد لغوية كتابية وأسباب أجرومية أتبعها الكتبة في استخدام هذه المترادفات في وثائقهم، وقد وظفت العديد من المفردات اللغوية للتعبير عن مصطلح "الغرامة" في الوثائق القبطية(**جدول١**)، والتي تنوعت ما بين مفردات ذات أصل يوناني، وأخرى ذات أصل مصري قديم، على النحو التالي:

[3] RICHTER 2010: 45.

[٤] يُعرف الشرط الجزائي في الدراسات القانونية الحديثة على أنه التزام زائد مضاف إلى العقد يلزم الطرف المخل بالتعويض عند وقوع إخلال اختياري نتج عنه ضرر، وتعرف الغرامة المالية أو التعويض النقدي على أنه مبلغ مالي محدد يدفعه الطرف المخل بالتزامه العقدي تعويضًا عن الضرر اللاحق بالطرف الآخر سواء قدر مبلغ التعويض مسبقًا أم لا، بن عبد العزيز: ٢٠٠٩م: ١٤٢٥-١٤٢٦.

المترادفات الدلالية لكلمة "غرامة"	التأصيل اللغوي	الأشكال الكتابية	المصدر	التأريخ
ⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ[٥]	يونانية الأصل πρόστιμον[٦]، استخدمت في الوثائق اليونانية المدونة في نهاية العصر البيزنطي للتعبير عن دفع مبلغ من المال المحدد كغرامة.[٧]	ⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲱⲛ[8]- ⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙ,[9] ⲡⲣⲟⲥⲑⲓⲙⲟⲛ[10]–ⲡⲣⲱⲥⲧⲓⲙⲱⲛ[11] ⲡⲣⲟⲥⲗⲓⲙⲱⲛ[12]–ⲡⲣⲟⲥⲧⲓ,[13] ⲑⲡⲏⲙⲟⲛ[14]-ⲡⲣⲉⲥⲧⲓⲙⲟⲛ ⲡⲣⲟⲥⲑⲉⲙⲱⲛ[15]–ⲡⲣⲟⲥⲧ,[16] ⲡⲣⲟⲥⲧⲉⲙⲟⲛ[17]–ⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲱ[18] ⲡⲣⲟⲥⲧⲩⲙⲱⲛ[19]–ⲡⲣⲟⲥⲧⲱⲙⲟⲛ[20] ⲡⲣⲱⲥⲑⲓⲙⲱⲛ[21]–ⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲩ[22].	طيبة جيما البلايزة باويط أفروديت الفيوم	ق. ٦:٩م
ⲕⲁⲧⲁⲗⲓⲕⲏ[23]	يونانية الأصل καταδίκη[٢٤]	Ⲕⲁⲧⲁⲗⲓⲕⲉ– ⲕⲁⲧⲁⲧⲓ̈ⲕⲉ[25] ⲕⲁⲧⲁⲧⲓⲕⲏ– Ⲕⲁⲧⲁⲗⲓⲕⲉ ⲕⲁⲧⲁⲧⲓⲥⲏ[26].	طيبة	ق. ٦:٨م
ⲉⲡⲉⲧⲓⲙⲓⲁ	يونانيه الأصل ἐπιτμία[٢٧]	ⲉⲡⲓⲧⲓⲙⲓⲁ– ⲉⲡⲉⲧⲉⲙⲓⲁ– ⲉⲡⲉⲑⲏⲙⲓⲁ– ⲉⲡⲉⲓⲧⲉⲙⲓⲁ ⲉⲓⲡⲓⲧⲓⲙⲓⲁ– ⲉⲡⲓⲧⲏⲙⲓⲁ ⲓⲡⲉⲑⲏⲙⲓⲁ– ⲉⲑⲏⲙⲓⲁ[28].	طيبة	ق. ٨م
ⲟⲥⲉ [٢٩]	أصل مصري قديم "3sy"[٣٠]	ⲟⲥⲉ(S) –[32])ⲃⲟⲥⲓ(–[31] ⲁⲥⲉ(A,A2)– ⲁⲥⲓ(F,A2).	طيبة	ق.٧/٨م

[5] KRAUSE 1958: №. 4; SB KOPT 1993: Nos. 49-50; MACCOULL 1994: 143; TM: №. 85397.

[6] FD 2002: 694; LIDDELL & SCOTT 1986: 3330.

[٧] استخدمت هذه المترادفة كثيرًا في العقوبات المنصوص عليها في قوانين مخالفة القانون العام اليوناني سواء في المراسيم أو المراسلات الرسمية وما إلى ذلك، BERGER 1911: 4-15.

[8] P. CLT 1932: №. 5; CPR IV 1958: №. 29.

[9] CPR IV 1958: №. 27; KRU 1912: №. 36.

[10] P.LOND IV 1910: Nos. 1495, 1553.

[11] KRU 1912: №. 68; P.LOND IV 1910: №. 1498.

[12] KRU 1912: Nos. 16, 18.

[13] P. RYL 1909: №. 144; KRU 1912: №. 37.

[14] P.LOND IV 1910: №. 1554.

[15] P.LOND IV 1910: №. 1553

[16] SB KOPT 1993: №. 50; SCHMIDT 1932: 61, KRU 1912: №. 76.

[17] KRU 1912: №. 7.

[18] P. CLT 1932: №. 2.

[19] KRU 1912: №. 66

[20] KRU 1912: №. 3.

[21] P.LOND IV 1910: №. 1560.

[22] MACCOULL 1986: 31.

[23] O. VIND. COPT 1960: №. 52.

[24] LIDDELL & SCOTT 1986: 2023.

[25] O. VIND. COPT 1960: Nos. 64- 303.

[26] O. VIND. COPT 1960: №. 49.

[27] FD 2002: 288.

[28] CO 1902: №. 298.

[٢٩] ظهرت بكتابات إملائية مختلفة طبقًا لاختلاف اللهجة.

[30] VYCICHL 1983: 155-156; ČERNY 1976: 122.

ⲍⲏⲙⲓⲁ	يونانية الأصل ζημία [٣٣]	ⲍⲏⲙⲓⲁ[34]– ⲥⲏⲙⲓⲁ[35] – ⲥⲓⲙⲓⲥ[36] – ⲥⲩⲙⲓⲁ[37]	طيبة	ق. ٨م
ⲧⲓⲙⲓ	يونانية الأصل τίνω[38]	——	الفيوم	ق. ٨م

(جدول١) المفردات الدلالية لكلمة "غرامة" في الوثائق محل الدراسة © إعداد الباحثة.

١,١,١. الملاحظات اللغوية على مترادفات كلمة غرامة:

– يؤرخ بداية استخدام المترادفة ⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲱⲛ في الوثائق القبطية القانونية بالقرن السادس الميلادي حتى القرن التاسع الميلادي، وقد شاع استخدامها في وثائق طيبة وجيما وأفروديت وباويط والبلايزة والفيوم، بينما جاءت أغلب وثائق كلٍّ من المترادفة ⲍⲏⲙⲓⲁ- ⲟⲥⲉ -ⲉⲡⲉⲧⲓⲙⲓⲁ -ⲕⲁⲧⲁⲗⲓⲕⲏ من منطقة طيبة، وجاء استخدام المترادفة ⲧⲓⲙⲓ في وثيقة من منطقة الفيوم[٣٩]، ويؤرخ استخدام كلٍّ من المترادفة ⲉⲡⲉⲧⲓⲙⲓⲁ - ⲧⲓⲙⲓ – ⲍⲏⲙⲓⲁ بالقرن الثامن الميلادي، بينما تؤرخ وثائق المترادفة ⲟⲥⲉبالقرنين السابع والثامن الميلاديين.

– تعد المترادفة ⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ هي المصطلح الأساس المستخدم للتعبير عن الغرامة التعاقدية التي يحددها طرفي العقد والمحددة ماليًّا، مثال:[٤٠] ⲉϥⲛⲁⲧⲓ ⲥⲟⲟⲩ ⲛ̀ⲟⲩⲗⲟⲕ, ⲙ̀ⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ "هو سوف يدفع ستة هولوك لأجل الغرامة"، ويشير شيوع استخدام الاشتقاق اللغوي الصحيح لكلمة ⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ أكثر الأشكال الكتابية استخدامًا في الوثائق إلى مدى ثقافة الكتبة ودقتهم اللغوية في استخدام حروف الحركة الصحيحة عند استعارة المفردة اليونانية وكتابتها بالحروف القبطية لاستخدامها في وثائقهم.

– استخدمت كلمة ⲡⲗⲟϩⲟⲥ بمعنى "المبلغ"[٤١] في كثير من الشواهد الوثائقية مع المفردة الدالة على كلمة الغرامة ⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ، ولوحظ أن استخدامها جاء بقاعدة كتابية أساسية؛ حيث تستخدم ⲡⲗⲟϩⲟⲥ ويليها كلمة ⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ ثم القيمة المالية المقدرة للغرامة، مثال:

ⲛ̀ⲑ ⲡⲗⲟϩⲟⲥ ⲙ̀ⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ ⲛ̀ⲭⲟⲩⲧⲁϥⲧⲉ ⲛ̀ⲟⲩⲗⲟⲕⲟⲧⲧ ⲛ̀ⲛⲟⲩⲃ[42].

"يجب هو أن يدفع المبلغ لأجل الغرامة ٢٤ هولوك ذهبي"، ولكن في حالة عدم استخدام كلمة ⲡⲗⲟϩⲟⲥ ممكن أن تسبق القيمة المالية كلمة الغرامة[٤٣]، مثال: ⲛϥⲧ ⲙ̀ⲛⲧⲥⲛⲟⲟⲩⲥ ⲛ̀ⲟⲩⲗⲟⲕ, ⲙ̀ⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ[٤٤] "يجب هو أن يدفع ١٢ هولوك لأجل الغرامة"، كما أنه يلاحظ أن كلمة ⲡⲗⲟϩⲟⲥ

---

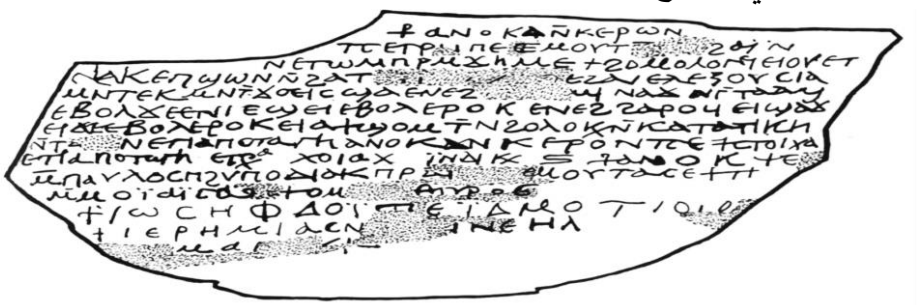
31 WILHELM 1921: 89.
32 CD 1939: 256b; WESTENDORF 1977: 141.
33 LIDDELL & SCOTT 1986: 1741, FD 2002: 316.
34 P.LOND IV 1910: №. 1632.
35 BM 1905: №. 1060.
36 KRU 1912: №. 69.
37 O. VIND. COPT 1960: №. 264.
38 FD 2002: 811.

[٣٩] يمكن اعتبارها حالة فردية لكاتب الوثيقة.

40 P. CLT 1932: №. 4.
41 FD 2002: 479.
42 P. CLT 1932: №. 1.
43 CPR IV 1958: Nos. 1- 23- 29-36- 125, O.BRIT.COPT 1905: №. LXXVIII; P. RYL 1909: №. 144.
44 CRUM 1939: №. 5.

تستخدم كثيرًا في حالة ذكر الجهة القانونية المنوطة بتحصيل الغرامة سواء السلطة الحاكمة أو الأرخن[٤٥]، كما جاء استخدامها أيضًا في حالة عدم ذكر الجهة الرسمية المنوطة بتحصيل الغرامة ولكن بشكل محدود[٤٦]، والجدير بالذكر أن الكلمة ⲡⲗⲟⲩⲥ تستخدم فقط مع المترادفة ⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ دون باقي المترادفات الدالة على كلمة الغرامة فيما عدا وثيقة واحدة فقط استخدمت مع المترادفة ⲕⲁⲧⲁⲗⲓⲕⲏ[٤٧] (في حدود ما توصل إليه البحث).

– استخدمت المترادفة ⲕⲁⲧⲁⲗⲓⲕⲏ بطريقتين في الوثائق محل الدراسة، فقد استخدمت للتعبير عن الغرامة التعاقدية المحددة في الوثيقة بمبلغ مالي محدد؛ وذلك في العديد من الوثائق[٤٨] **(لوحة ١)**، مثال: ⲉⲓⲉⲧ ⲛⲟⲩⲍⲟⲗⲟⲕ ⲛⲕⲁⲗⲁⲗⲓⲕⲏ[٤٩] "أنا سوف أدفع واحد هولوك كغرامة"، كما أنها استخدمت في عدد محدود من الوثائق للتعبير عن الغرامة غير المحددة والتي يفرضها القانون وقت حدوث الإخلال بالتعاقد، مثال ⲉⲩⲛⲁⲧ ⲉⲡⲗⲟⲩⲥ ⲙⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ ⲙⲛⲧⲕⲁⲧⲁⲗⲓⲕⲏ ⲛⲧⲁⲛⲉⲛⲭⲓⲥⲁⲩⲉ ⲉⲩⲛⲁⲧ ⲉⲡⲗⲟⲩⲥ ⲙⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ ⲙⲛⲧⲕⲁⲧⲁⲗⲓⲕⲏ ⲛⲧⲁⲛⲉⲛⲭⲓⲥⲁⲩⲉ ⲛⲛⲣⲱⲟⲩ ⲙⲙⲁⲓⲡⲉⲭⲥ ⲍⲟⲣⲓⲍⲉ[٥٠] "هم سوف يدفعون المبلغ لأجل الغرامة (التعاقدية) والغرامة التي فرضها أسيادنا الملوك مُحبي المسيح".



(لوحة ١) أوستراكا توثق استخدام المترادفة ⲕⲁⲧⲁⲗⲓⲕⲏ للتعبير عن الغرامة التعاقدية بمبلغ مالي محدد.
O.BRIT.COPT 1905: №.29766, PL. 78.

– ميز المصريون في وثائقهم القبطية في استخدام الدلالة اللغوية للكلمة ⲉⲡⲉⲓⲧⲉⲙⲓⲁ[٥١] في الوثائق محل الدراسة؛ حيث يرجح البحث من خلال الدراسة أنها استخدمت للإشارة إلى الغرامة التي تحددها القوانين أو السلطة الحاكمة وقت وقوع الإخلال بالتعاقد، ولم يكن لطرفي التعاقد علاقة في تحديدها ولم يحدد قدرها

45 P. CLT 1932: Nos. 1-5-7, KRU 1912: Nos. 4-5-8-11-12-13-14-15-16-17-22-25-27-37-39-41-42-44-46-48; CPR IV 1958: №. 26.

46 REVILLOUT 1900: 106; CPR IV 1958: №. 27; KRAUSE 1958: №. 1; REVILLOUT 1876: №. 4, KRU 1912: Nos. 1-2-23-24-28-36-50-70-71-92-99.

47 KRU 1912: №. 65.

48 CO 1902: Nos. 297-Ad. 12; STEFANSKI & LICHTHIEM 1952: Nos. 72-73-75; SB KOPT. III 2006: Nos. 1378-1395; O.BRIT.COPT 1905: №. LXXVIII; ST 1921: Nos. 43-96; EP II 1926: Nos. 84-88; P. MOSCOW COPT 1959: №. 42; BKU I 1904: №. 66; O. VIND. COPT 1960: Nos. 41-46-49-52-302, TILL 1956: №. 37; KUHN 1972: 415.

49 KUHN 1972: 415; SB KOPT. III 2006: №. 1378.

50 REVILLOUT 1876: №. 4.

٥١ استخدمت هذه المترادفة في الوثائق اليونانية والرومانية والبيزنطية المصرية حتى منتصف القرن الرابع الميلادي للتعبير عن معنى "الغرامة"، وتعد مترادفة لكلمة ⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ فقد أوضح BURGER أنهما كلمتان متطابقتان لغويًا شائعتين في القوانين المالية اليونانية والبيزنطية، BERGER 1911 :4-11 .

المالي بالتحديد في الوثيقة[٥٢]، فيمكن القول: إن كلمة ⲉⲡⲉⲧⲏⲙⲓⲁ التي ارتبطت في أغلب الوثائق بالكلمة ⲛⲟⲙⲟⲥ بأنها بذلك تشير إلى النفقات القانونية التي تكبدها الطرف المخالف عند عدم الوفاء بالالتزام المذكور في التعاقد، وبذلك فهي تشير إلى الغرامة التي كان على الأطراف المتعاقدة دفعها لخزانة الدولة في حالة الإخلال بالعقد[٥٣]، وبذلك يكتسب العقد الذي يتضمن دفع غرامة لخزينة الدولة صفة عقد تنفيذية لطرف ثالث.[٥٤]مثال:

ⲛⲫⲧ ⲉⲡⲗⲟⲩⲥⲟⲥ ⲙⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ ⲛⲧⲉⲍⲟⲩⲥⲓⲁ ⲉⲧⲣⲟⲟⲡ ⲧⲉⲛⲟⲩ ⲛⲙⲛⲧⲥⲛⲟⲟⲩⲥ ⲛⲍⲟⲗⲟⲕ, ⲛⲛⲟⲩⲃ ⲭⲉⲣⲓⲥ ⲧⲉⲡⲉⲧⲉⲙⲓⲁ ⲛⲧⲁⲛⲛⲟⲙⲟⲥ ⲥⲱⲣⲓⲍⲉ ⲙⲙⲟⲥ.[55]

"يجب هو أن يدفع المبلغ لأجل الغرامة للسلطة التي تحكم (حرفيًا: تحدث) الآن: ١٢ هولوك ذهبية بصرف النظر عن الغرامة التي يفرضها القانون"، وذلك يشير إلى قدرة ومهارة الكتبة في التمييز بين استخدام هذه المترادفة وبين المترادفة πρⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ، ويؤكد على الاختلاف في دلالاتهم اللغوية استخدامهم كثيرًا معًا في عدة وثائق وكلا منهم يعبر عن دلالة لغوية مختلفة؛ مثال:

ⲛⲫⲧⲓ ⲉⲡⲗⲟⲩⲥⲟⲥ ⲙⲡⲣⲟⲥⲧⲱⲙⲙⲟⲛ ⲛⲥⲉ ⲛⲍⲟⲗⲟⲕⲟⲧⲓⲛⲟⲥ ⲛⲛⲟⲩⲃ ⲟⲩ ⲭⲱⲣⲓⲥ ⲧⲉⲓⲡⲓⲧⲓⲙⲓⲁ ⲛⲧⲁⲛⲛⲟⲙⲟⲥ ⲥⲱⲣⲓⲍⲉ ⲙⲙⲟⲥ.[56]

"يجب هو أن يدفع المبلغ لأجل الغرامة (التعاقدية) ستون هولوك ذهبية ستون نوميسماتا بصرف النظر عن الغرامة التي فرضتها القوانين"، والجدير بالذكر أن المترادفة ⲉⲡⲉⲓⲧⲉⲙⲓⲁ أحيانًا في بعض الوثائق القبطية تأتي بمعنى دلالي مختلف عن الغرامة؛ حيث استخدمت بمعنى "عقوبة"[٥٧]، مثال: ⲛⲧⲁⲭⲓ ⲉⲡⲉⲧⲉⲙⲓⲁ ϩⲓ ⲉⲃⲟⲗ ⲡⲗⲁⲟⲥ ⲧⲏⲣⲟ[٥٨]، "أخذت عقوبة أمام الشعب كله".

– استخدمت المترادفة ⲟⲥⲉ في الوثائق القبطية بأكثر من دلالة لغوية " خسارة[٥٩] – تلف[٦٠] – أذى[٦١] – غرامة "[٦٢]، كما استخدمت أحيانًا كصفة بمعنى "ضار"[٦٣] خاصة في الوثائق الدينية، كما جاءت في عظة دينية على النحو التالي: ⲛⲱⲟⲡ[٦٤] ⲙⲛⲉⲃⲣⲁ ⲟⲥⲉ "ضرر موجود في الحبوب"، وقد أختصت الدراسة تناول

---

52 CRUM 1939: №. 6; BKU I 1904: №. 70; ST 1921: №. 193.

٥٣ يؤكد هذه الفرضية بالمقارنة بما جاء في القانون اليوناني المصري والبيزنطي، حيث يتضح أن استخدام المترادفة ἐπιτμία للإشارة إلى الغرامة التي كان على الأطراف المتعاقدة دفعها لخزانة الدولة في حالة الاخلال بالعقد كان شائعًا في القانون اليوناني المصري والقانون البيزنطي، وبذلك يعد هذا الاستخدام في الوثائق القبطية هو استمرار لما كان في العصر اليوناني والبيزنطي، LUDWING 1919: 139-140-141.

54 LUDWING 1919: 140.

55 CPR IV 1958: №. 26.

56 REVILLOUT 1876: №. 13; KRU 1912: №. 99.

57 CO 1902: Nos. 294-298.

58 CO 1902: №. 294.

59 CRUM 1939: №. 46, L. 13; BAL 1954: №. 51.

60 BAL 1954: №.32.

61 SB KOPT 1993: №. 783, STEINDORFF 1900: 57, MARIA 1941, 16, TM 101850.

62 WESTENDORF 1977: 141.

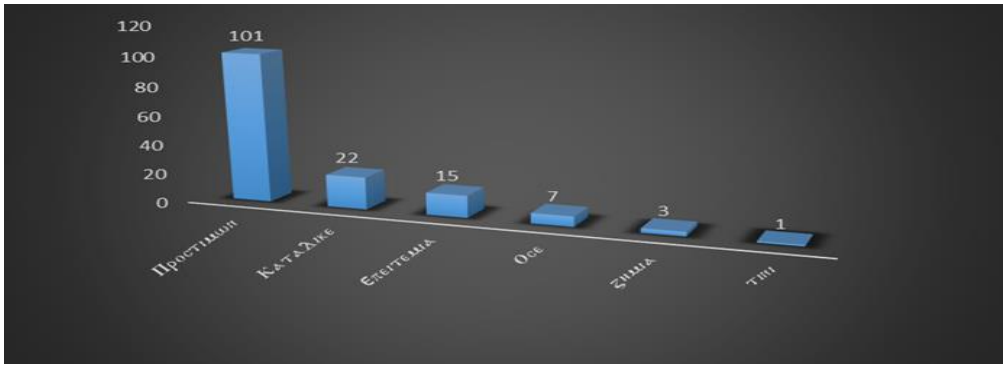
63 CD 1939: 256b.

64 SB KOPT 1993: №. 208.

الوثائق القبطية التي تتناول الكلمة ⲟⲥⲉ بالدلالة اللغوية المعبرة عن معنى "غرامة"، ويلاحظ أنها لم يذكر في الغالب معها القيمة المالية المقدرة للغرامة [٦٥]، فيما عدا وثيقة واحدة حددت قيمة الغرامة المدفوعة كما يلي:[٦٦]

ⲡⲟⲥⲉ ⲛⲥⲁⲣⲁ ⲛⲥⲛⲑ ⲕⲉⲣ, ⲓⲃ، "الغرامة الخاصة بسارة ابنة سيث ١٢ كيرات".

– استخدمت المترادفة ⲍⲏⲙⲓⲁ سواء في اليونانية أو القبطية بدلالتين لغويتين الأولى بمعنى "خسارة"[٦٧]، والثانية بمعنى "غرامة"[٦٨]، ولم يظهر معها قيمة الغرامة المادية مطلقًا في حدود ما توصل إليه البحث، وتعد هذه الكلمة هي المترادفة اليونانية المقابلة للكلمة القبطية ⲟⲥⲉ وذلك لتطابقهما في الدلالات اللغوية المعبرة عنهما؛ فكلاهما يحملان المعنى الدلالي خسارة أو غرامة، ويستدل على ذلك من وثيقة قبطية عبارة عن جزء من قاموس يحوي كلمات يونانية وما يقابلها بالقبطية، على النحو التالي: [٦٩] ⲡⲟⲥⲉ :ⲍⲏⲙⲓⲁ ، وكذلك ورد ذكرهم في قائمة كلمات يونانية قبطية على النحو التالي: ⲡⲟⲥⲉ: ζημία.[٧٠]



(شكل ١) التحليل الكمي لاستخدام المفردات اللغوية المعبرة عن "الغرامة" في الوثائق محل الدراسة © إعداد الباحثة.

٢. الصِّيغ والتراكيب النحوية المعبرة عن استحقاق الغرامة:

تشتمل الوثائق محل الدراسة على استخدام العديد من الصيغ والتراكيب الفعلية لصياغة بند الغرامة المالية، وقد تختلف عناصرها أحيانًا أوتتشابه، كما تظهر في بعض الوثائق كاملة في عناصرها وأحيانًا يغفل الكاتب أشياء منها، ولكن في حقيقة الأمر تتسم في بنيتها بقدر عال من النمطية المتكررة تبدأ بصيغة الإستحقاق (وظف فيها الكتبة العديد من الصيغ والتراكيب النحوية للتعبير عنها) ثم يليها قيمة الغرامة متبوعة أو مسبوقة بالمفردة اللغوية الدالة على كلمة غرامة، وأحيانًا يذكر اسم الطرف المتعاقد معه الذي يستحق التعويض المالي، وبالرغم من أن ظهور الهيكل البنائي لبند الغرامة بشكل نمطي متكرر لا يترك مجالًا واسعًا للتفرد أو الاختلاف الفردي، لكنه يشهد في الوقت نفسه على رسوخ ممارسة قانونية ثابتة وراسخة ومعترف بها، ومن أجل الإيجاز والوضوح يركز البحث على تحديد الصيغ الفعلية والتراكيب النحوية الأساسية التي تعبر عن استحقاق الغرامة، وفي سبيل تبسيط عرض الصيغ تم الإشارة إلى قيمة الغرامة المالية بالرمز

65 CO 1902: Nos. 42-116, BKU I 1904: №. 44.
66 CRUM 1939: №. 125.
67 O. VIND. COPT 1960: Nos. 264.
68 FD 2002: 316, LIDDELL & SCOTT 1986: 1741.
69 P. RYL 1909: 62.
70 SB KOPT 1993: №. 264.

القياسي X نظرًا لاختلافها بطبيعة الحال من وثيقة لأخرى، وسيلي حصر لهذه الصيغ وتناولها طبقًا لمدى شيوعها في الوثائق:

١,٢. الصيغة الأولى:

ⲛⲁⲧⲓ ⲉⲡⲗⲟⲓⲧⲟⲥ ⲙⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ X ⲛⲧⲉⲝⲟⲩⲥⲓⲁ ⲉⲧⲱⲟⲟⲡ ⲧⲉⲛⲟⲩ ⲭⲱⲣⲓⲥ ⲧⲉⲡⲉⲧⲓⲙⲓⲁ ⲛⲧⲁⲛⲛⲟⲙⲟⲥ ⲥⲟⲣⲓⲍⲉ ⲙⲙⲟⲥ ⲉⲭⲛⲡⲉⲧⲛⲁⲧⲟⲗⲙⲁ ⲛⲁⲡⲁⲣⲁⲃⲁ[71].

"هو يجب أن يدفع المبلغ الخاص بالغرامة X للسلطة الموجودة الآن (التي تحدث الآن) بالإضافة إلى الغرامة التي يفرضها القانون على الشخص الذي يجرؤ ويخالف"، وتعد هذه الصيغة من الصيغ القياسية الأكثر استخدامًا للتعبير عن استحقاق الغرامة المالية في الوثائق محل الدراسة[٧٢]، وقد استخدمت صيغة العطف المتمثلة في ⲛⲁⲧⲓ المكونة من الفعل المساعد ⲛ الذي جاء بالشكل المختصر للشكل الأساس ⲛⲧⲉ من الأصل المصري القديم *mtw*[٧٣] ويظهر عادة بهذا الاختصار في النصوص غير الأدبية والنصوص الأدبية المبكرة[٧٤]، ثم يأتي الفاعل الضميري ⲫ للإشارة إلى الشخص المخالف، ويليه الفعل القبطي ⲧⲓ المعتاد استخدامه في بند الغرامة للتعبير عن دفع قيمة الغرامة المحددة، كما أنه استبدل هذا الفعل في عدد من الوثائق بأفعال أخرى جميعها ذات أصل يوناني، فقد استخدم الفعل ⲁⲡⲟⲗⲟⲩⲍⲉ اليوناني الأصل ἰαμοζίγολοπά بمعنى "يدفع"[٧٥] بدلا من الفعل ⲧⲓ في وثيقة واحدة[٧٦] وهنا يمكن تبرير استخدام هذا الفعل أنه حالة فردية لكاتب أراد أن يظهر ثقافته وتمُكنه من اللغة اليونانية، واستخدم أيضًا الفعل اليوناني ⲁⲡⲏⲧⲉⲓ الأصل ωέτιαπά بمعنى "يطالب"[٧٧] في عدد محدود من الوثائق[٧٨]، وقد وظفت صيغة العطف هنا للاستخدام الأساس لها وهي الصلة والتبعية للجملة التي تسبقها وتستمد منها زمنها[٧٩]، بالإضافة إلى استخدامها للتعبير عن صيغة الأمر في المستقبل خاصة عندما يكون هناك وعد أو تهديد متضمن في صيغة الأمر وفقط بمعنى المستقبل، ويذكر WALTERS أن هذا الاستخدام يعد هو الأكثر شيوعًا لصيغة العطف[٨٠]، كما أنها استخدمت في صيغة المستقبل بالشكل ⲛⲁⲛⲁϯ في عدد من الوثائق[٨١].

---

71 CPR IV 1958: №. 26, TM 23180; KRU 1912: №. 11.

72 REVILLOUT 1914: №. 83, MACCOULL 2009: 147-150, KRU 1912: Nos. 1-2-3-5-7-8-10-12-13-14-17-23-24-25-27-28-37-39-40-41-42-44-47-48-52-65-66-67-71-75-112, BM 1905: Nos.390-403-419, TM 23183, CPR IV 1958: Nos.1-23-26- 27-; ERB 1954: 98-105-109-118, REVILLOUT 1880: 106, P. CLT 1932: Nos. 1-2-5-7-9, CRUM 1939: Nos. 5; JAKOB 1888: 25-36, SB KOPT. II 2004: №. 946, ERMAN 1899: 263-270-271-272, TM. Nos. 23156-23181; CROMWELL 2017: 111, №. 95; STERN 1884: №. 2, STERN 1888: 128-132, EP II 1926: 343-348, MAC 1986: 49-50, REVILLOUT 1876: Nos. 2-13, MACCOULL 1994: 142-143, CROMWELL 2014-2015: 50-57, CPR II 1895: №. 60, CO 1902: N. Ad. 12.

73 VYCICHL 1983: 144.

74 BAL 1954: 163.

75 FD 2002: 84.

76 MACCOULL 2009: 166-173, KRU 1912: №. 106, ERB 1954: 205-212.

77 FD 2002: 69.

78 BM 1905: №. 415, KRU 1912: Nos. 16-18.

79 LAYTON 2000: 276-277; POLOTSKY 1960: 394, PLUMLEY 1920: 106-107; REINTGES 2004: 295-297.

80 WALTERS 1972: 39.

81 ERB 1954: 177-183; KRU 1912: №. 68; STEINDORFF 1891: Nos. 1-3; KRU 1912: Nos. 74-92.

٢,٢. الصيغة الثانية (لوحة٢):

ⲉⲫⲛⲁⲧⲓ X ⲙⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ ⲛⲡⲁⲣⲭⲱⲛ ⲙⲡⲕⲁⲣⲓⲟⲥ ⲉⲧⲙⲙⲟ[82].

"هو سوف يدفع X لأجل الغرامة للأرخن في الوقت الذي هناك"، وظفت الصيغة الفعلية ⲉⲫⲛⲁⲧⲓ التي جاءت في زمن المستقبل الثاني للتعبير عن الشرط الجزائي المالي والذي يتكون من الفعل المساعد لزمن المستقبل الثاني ⲉ...ⲛⲁ [٨٣]، مع الفاعل الضميري للشخص الثالث ⲫ العائد على الشخص المخالف للتعاقد والذي وجب عليه دفع الغرامة المحددة، وعبر عن استحقاق الغرامة بالفعل القبطي ⲧⲓ[٨٤] بمعنى "يدفع" من الأصل المصري القديم *rdi* [٨٥]وهو الأكثر استخدامًا في الوثائق محل الدراسة، ويستبدل أحيانًا بالفعل ⲉⲩⲡⲟⲕⲩⲥⲑⲁⲓ [٨٦] اليوناني الأصل ιαμιεκόπύ بمعنى "يخضع"[٨٧] بدلاً من الفعل ⲧⲓ.

ويمكن القول إن هذه الصيغة الفعلية إحدى الصيغ الرئيسية التي استخدمت للتعبير عن استحقاق الغرامة في العديد من الوثائق محل الدراسة[٨٨]، وهي عادة تأتي في صيغة الشرط الجزائية في النصوص الطبية القانونية للإشارة إلى شرط العقوبة[٨٩]، وتستخدم هنا للتعبير عن التزامات يجب تنفيذها مستقبلاً، وهكذا فإن القوة القانونية للوثيقة تعتمد بشكل كبير على الصيغ القانونية المتعلقة بالشروط التي يجب القيام بها، ويذكر RICHTER أن تحرير صيغة المستقبل الثاني من قيمتها الدلالية للتعبير عن المستقبل ووظيفته النحوية الأساسية وتوظيفه كأسلوب أمر، لطالما اعتبر سِمة من سمات النظام اللفظي الأخميمي، كما استخدم بشكل راسخ في الوثائق الطيبية، فهي تعد ظاهرة نحوية في الوثائق محل الدراسة؛ حيث استخدم المستقبل الثاني كجملة طلبية بصيغة الأمر في الوثائق القانونية القبطية[٩٠].

---

82 KRU 1912: Nos. 20,21

٨٣ تأتي هذه الصيغة الفعلية غالبًا في حالة الإثبات ونادرًا ما تأتي في حالة النفي، وتأتي في الغالب مع الشخص الأول والثالث ونادرًا ما تأتي مع الشخص الثاني، HALEVY 1986: 76-77.

٨٤ عن الفعل ⲧⲓ: EMMEL 1981: 131–146.

85 ČERNY 1976: 178.

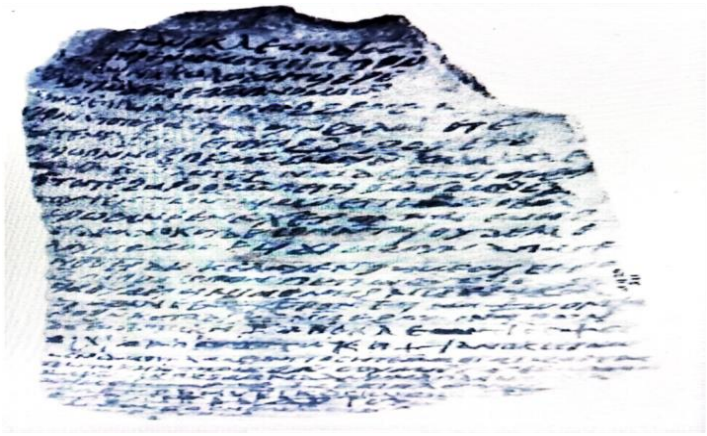
86 KRU 1912: №. 9; BM 1905: №. 418.

87 FD 2002: 838.

88 KRU 1912: №. 3; REVILLOUT 1900: №. 4; KRU 1912: Nos. 35-38-50-105; BAL 1954: №. 152; O. VIND. COPT 1960: Nos. 49-52, REVILLOUT 1880: 102-103; P. CLT 1932: №. 4-8, OMH 1952: Nos. 72-73, CO 1902: №. 297; EP II 1926: №. 88, ERB 1954: 146ff.

89 CROMWELL & GROSSMAN 2010: 155-159.

90 RICHTER 2004: 147.



(لوحة٢) أوستراكا توثق استحقاق الغرامة باستخدام التركيب النحوي في زمن المستقبل الثاني.
OMH 1952: №.73, PL. II.

٣,٢. الصيغة الثالثة (لوحة٣) :

ⲡⲉⲧⲛⲁⲧⲟⲗⲙⲁ ⲉⲧⲣⲉⲫⲧ ⲛⲉⲟⲗⲟⲅⲟⲥ ⲛⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲱⲛ ⲉⲁ ⲧⲡⲁⲣⲁⲃⲁⲥⲓⲥ ⲛⲧⲁⲫⲁⲁⲥ Χ [91].

"الشخص الذي سوف يجرؤ يجب أن يدفع هو المبلغ الخاص بالغرامة بخصوص المخالفة، ,هو يعطي X"، بدأت الصيغة هنا بسبب الغرامة وهي تجرؤ إحدى طرفي التعاقد على المخالفة والتي عبر عنها بالصيغة ⲡⲉⲧⲛⲁⲧⲟⲗⲙⲁ وتتكون من أداة الصلة ⲉⲧ يسبقها أداة التعريف لإعطاء معنى "الشخص الذي" والذي يحولها من كونها أداة صلة إلى اسم[٩٢]، وجاءت هنا كفاعل ضميري، ويليه الفعل المساعد لزمن المستقبل الأول ⲛⲁ [٩٣] والفعل ⲧⲟⲗⲙⲁ اليوناني الأصل ωάμλοτ بمعنى "يجرؤ"[٩٤]، ثم يستخدم صيغة المصدر السببي ⲉⲧⲣⲉⲫⲧ وهي مسبوقة بحرف الجر ⲉ حيث إن المصدر السببي يتكون من الجمع بين المصدر ⲧ مع الفعل المساعد ⲧⲣⲉ ويسبقه حرف الجر ⲉ الذي أفقد المصدر السببي معناه الأصلي وهو"يتسبب" وموقعه النحوي ليعبر عن عدة تعبيرات، وفي سياق النص الحالي فإنه يعبر عن الأمر[٩٥].

---

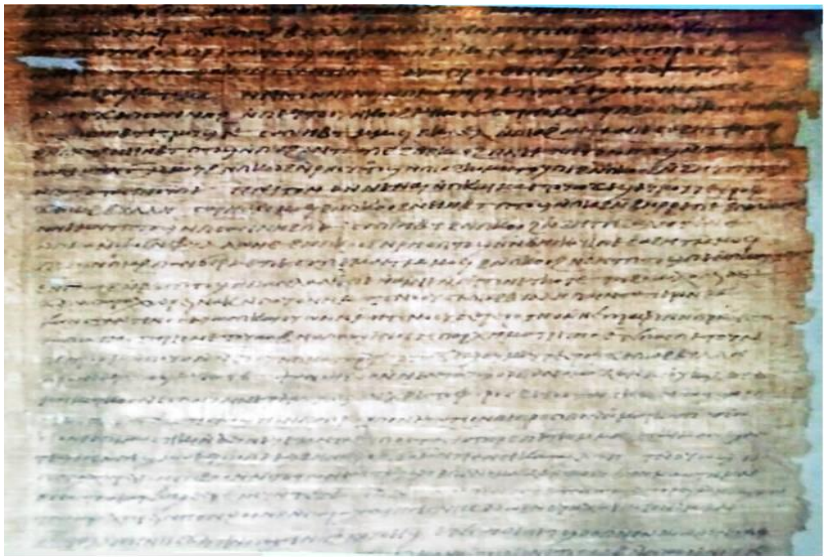
91 SB KOPT. III 2006: №. 1369, SIJPESTEIJN & ALCOCK 2000: 1-19; MACCOULL 2002: 199-203, BÜRG 1958: №. 39; P. LOND. IV 1910: №. 1509.

٩٢علي ٢٠٢٣م: ١٠١٥-١٠١٦؛ MARTIN; RICHTER & EITAN 2014: 136.

93 STEINDORFF 1915: 146-147.

94 FD 2002: 812.

95 STEINDORFF 1915: 183-184.



(لوحة٣) نموذج وثائقي يستخدم صيغة المصدر السببي للتعبير عن استحقاق الغرامة.
SB KOPT. III 2006: №. 1369.

٤,٢. الصيغة الرابعة: ⲉⲓⲉϯ X ⲛⲕⲁⲗⲁⲗⲓⲕⲏ[٩٦]

"أنا سوف أدفع X لأجل الغرامة"، استخدم زمن المستقبل الثالث للتأكيد على الالتزام بدفع الغرامة في حالة المخالفة؛ حيث إن هذا الزمن له دلالة مستقبلية قوية جدًا يستخدم للتعبير عن الوعود والإقرارات والتعبير عن أمر حتمي الحدوث في المستقبل[٩٧]، على عكس زمن المستقبل الأول الذي لا يحمل نفس القوة في حتمية حدوث الفعل في المستقبل[٩٨]، ولكنه يعبر عن حدث سوف ينفذ في المستقبل ويستخدم للتعبير عن الحقائق والتوكيد[٩٩]؛ وذلك يبرر استخدامه في صيغ استحقاق الغرامة في عدد محدود من الوثائق[١٠٠].

٥,٢. الصيغة الخامسة: ⲧⲁⲧⲓ Xⲉⲡⲣⲟⲥⲧⲓ,[١٠١]

"أنا أدفع X للغرامة "، أستخدم صيغة زمن المضارع الأول[١٠٢] الذي يُستخدم في اللغة القبطية للتعبير عن حقيقة أو للتعبير عن الاستمرارية لحدث معين مستقبلي على وشك حدوثه في المستقبل فيما يُعرف بمصطلح "مضارع قائم على المستقبل" ويستشف من حالة المتحدث الحالية[١٠٣]، ويرجح البحث استخدام هذا الزمن في الوثائق محل الدراسة بهذا المنظور، وتتكون هذه الصيغة من الفاعل الضميرى المركب للشخص

96 KUHN 1972: 415ff, SB KOPT. III 2006: 1378, CO 1902: №. Ad. 14, CPR IV 1958: Nos. 29-125, P. MOSCOW COPT 1959: №. 42, KRALL 1895: №. 164; CPR IV 1958: №. 50.
97 PLUMLEY 1920: 100, WALTERS 1972: 32.
98 WALTERS 1972: 32.
99 PLUMLEY 1920: 96-97.
100 CO 1902: №. 42, KRU 1912: Nos. 6- 80.
101 P.RYL 1909: №. 144.
102 ORLAND 1983: 27.
103 LAYTON 2000: 434 ff.

الأول ⲧⲁ[104] الذي يمثل الشخص المتعهد بدفع الغرامة في حالة المخالفة، ويليه الفعل الرئيس ⲧⲓ، وقد استخدمت هذه الصيغة في عدد من الوثائق محل الدراسة[105].

٦,٢. الصيغة السادسة:

ϯ ⲱⲛϩⲁⲓⲧⲓⲱⲟⲥ ⲉϯ Χ ⲛⲕⲁⲧⲁⲇⲓⲕⲏ[106]

" أنا مستعد لدفع Χ كغرامة"، استخدمت هذه الصيغة في عدد من وثائق طيبة ومدينة هابو المؤرخة بالقرنين السابع والثامن الميلاديين[107]، وتمثل صيغة المضارع الأول المكون من الفاعل الضميري المركب للشخص الأول ϯ والفعل ⲱⲛϩⲁⲓⲧⲓⲱⲟⲥ اليونانى الأصل ἑτοῖμος بمعنى "يستعد" [108] الذي جاء في الصورة الوصفية ويليه حرف الجر ⲉ الذي يسبق المصدر ϯ .

٧,٢. الصيغة السابعة:

ⲉⲛϩⲩⲡⲟⲕⲓⲥⲑⲁⲓ ϩⲁ ⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲱⲱⲛ ⲛⲓⲱ ⲉⲣⲉ ⲧⲉⲧⲛⲁⲛⲧϫⲟⲉⲓⲥ ⲛⲁϩⲟⲣⲓⲥⲉ ⲙⲙⲟϥ ⲉϫⲱⲛ[109].

"نحن نخضع بالنسبة لكل الغرامة، سيدكم سوف يفرضه علينا"، استخدم زمن المضارع الثاني المكون من الفعل المساعد ⲉ والفاعل الضميري ⲛ الذي يشير إلى متعهدي دفع الغرامة في حالة الإخلال بالتعاقد المعني بالوثيقة، ويليه الفعل ϩⲩⲡⲟⲕⲓⲥⲑⲁⲓ اليوناني الأصل ὑπόκεμαι بمعنى "يخضع"[110]، وأحيانًا يُستبدل هذا الفعل بالمقابل القبطي ⲥⲱⲕ للتعبير عن نفس المعنى[111]، وقد استخدم هنا زمن المضارع الثاني للتأكيد على الاعتراف بفرض الغرامة والمتمثل في العنصر الظرفي[112] المكون من حرف الجر ϩⲁ الذي يستخدم هنا بمعنى "بالنسبة لـ"[113]، ويليه الكلمة ⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲱⲱⲛ، ثم الصفة ⲛⲓⲱ، ويختتم البند بالصيغة الفعلية ⲉⲣⲉ ⲧⲉⲧⲛⲁⲉⲧϫⲟⲉⲓⲥ ⲛⲁϩⲟⲣⲓⲥ المعبرة عن زمن المستقبل الثالث المكون من الفعل المساعد ⲉⲣⲉ – ⲛⲁ والفاعل الإسمي ⲧⲉⲧⲛⲁⲉⲧϫⲟⲉⲓⲥ والفعل اليوناني الأصل ὁρίζω بمعنى "يفرض غرامة أو عقوبة"[114].

---

[104] تفسر ⲧⲁ أحيانًاعلى أنها الشخص الأول للفعل المساعد ⲉⲣⲁ، POLOTSKY 1960:1 ff.

[105] BRUNSCH 1981: 93-105, P. MON.APOLLO 2000: №. 25, KAHL 1953: 337, CPR IV 1958: №. 103, SB KOPT 1993: №. 50.

[106] OMH 1952: №. 75.

[107] CO 1902: Nos. 43- 306, EP II 1926: №. 84, CPR IV 1958: №. 36, O. VIND. COPT 1960: №. 41, TILL 1956: №. 37, SB KOPT. III 2006: №. 1395, ST 1921: №. 96.

[108] FD 2002: 299.

[109] P.LOND IV 1910: Nos. 1553-1554-1559-1560-1561-1562-1565-1559-1560-1561-1562

[110] FD. S. 838.

[111] P.LOND IV 1910: Nos. 1518-1519

[112] REINTGES 2004: 256.

[113] ALCOK & PETER 1999: 265.

[114] FD 2002: 587.

٨,٢. الصيغة الثامنة:

ⲧⲁⲣⲛⲁⲡⲟⲗⲟⲅⲉⲓⲍⲉ ⲉⲁⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲱⲛ ⲛⲓⲙ ⲉⲣⲉ ⲧⲉⲧⲛⲛⲍⲟⲉⲓⲥ ⲛⲁⲉⲱⲣⲓⲍⲉ ⲙⲙⲟⲩ ⲉⲍⲟⲛ[115]

"نحن سوف ندفع بالنسبة لكل الغرامة سيدكم سوف يفرضه علينا"، الصيغة الفعلية ⲧⲁⲣⲛⲥⲱⲕ في صورة المستقبل الإنشائي التي تُعبر عن النتيجة التي يمكن أن تحدث في المستقبل[116]، ويتكون من الفعل المساعد ⲧⲁⲣ من الأصل المصري القديم *di.i iry.f* [117]، ويليه الفاعل الضميري *n* ثم الفعل ⲁⲡⲟⲗⲟⲅⲉⲓⲍⲉ اليوناني الأصل ιαμοζιγολοπά بمعنى "يدفع"[118]، والذي أحيانًا ما يُستبدل بالفعل القبطي ⲥⲱⲕ في عدد من الوثائق محل الدراسة[119].

٣. الإطار الإقتصادي والإجتماعي لبند الغرامة في الوثائق القبطية:

ظهر بند الغرامة في أغلب وثائق التعاملات الحياتية مما يُتيح استنباط جوانب من الحياة الاقتصادية والإدارية والاجتماعية التي كانت سائدة في المجتمع القبطي، على النحو التالي:

– تعد الغرامة بندًا أساسيًا وملزمة في شروط التعاقد لعمليات البيع بأنواعها المختلفة وبشكل خاص في عقود بيع المنازل، وجاءت لحفظ حقوق المشتري إذا أخلف البائع تعاقده معه وحاول الطعن في صلاحية البيع، وقد اختلفت القيم التقديرية للعقوبة المالية في الوثائق محل الدراسة؛ فنجد أعلى غرامة سجلتها وثائق البيع مقدرة بـ ٣٦ هولوك[120]، بينما أقل غرامة تم توثيقها في عقود البيع كانت ٢ هولوك[121] **(لوحة ٤)**، وكانت هذه القيم يتم فرضها من قبل البائع، بالإضافة إلى الغرامة التي يفرضها القانون والتي لم يتم ذكر قيمتها المالية، ولكن يذكر فقط أن المسؤول القضائي سيفرض غرامة، ولوحظ أن الغرامات قُدِّرت بشكل مبالغ فيه في أغلب الوثائق، وتعد قيمة الغرامة ٣٦ هولوك[122] و١٢ هولوك[123] من أكثر القيم المفروضة في عقود بيع المنازل، بينما حددت الغرامة في عقود بيع منازل دير باويط بضعف سعر الشراء[124]، فنجد منزل ثمن البيع له ٢ هولوك جاءت الغرامة مقدرة بـ ٤ هولوك[125]، وكذلك منزل ثمن بيعه ٣ هولوك جاءت الغرامة مقدرة بـ ٦ هولوك[126].

---

115 BÜRG 1958: №.9, P.LOND IV 1910: №. 1521.

116 PLUMLEY 1920: 101.

117 ČERNY 1976: 192.

118 FD 2002: 84.

119 BÜRG 1958: Nos. 23-34-36, P.LOND IV 1910: Nos. 1494-1498-1499-1511.

120 CPR IV 1958: №. 27.

[121] قدرت هذه الغرامة للمخالفة في بيع جهاز فضي: KRU 1912: №. 34.

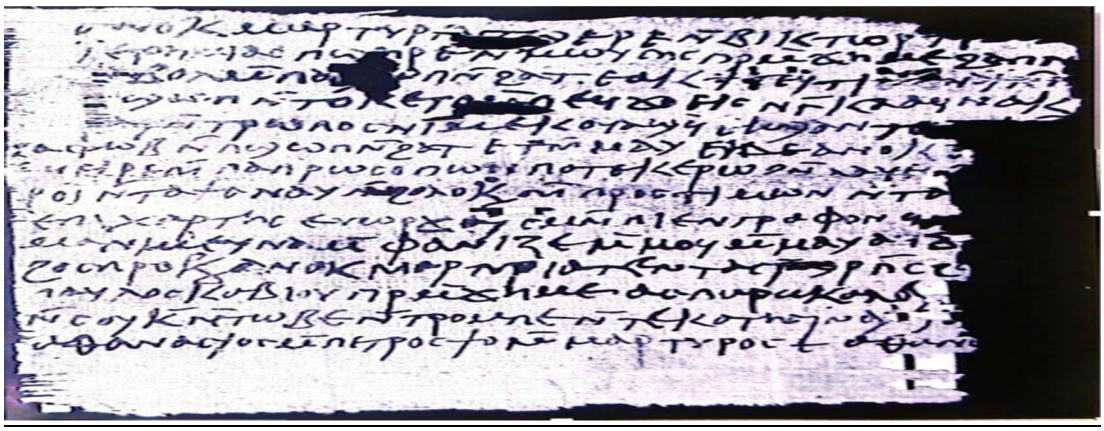
122 CPR IV 1958: №. 27, KRU 1912: Nos. 4-10-11-14-15-17-33.

123 KRU 1912: Nos. 13-16-20-22-28, CPR IV 1958: №. 26.

[124] ويتجلى هنا بوضوح مسأله الاستمرارية والبقايا الحية من القانون الروماني، حيث كانت تحدد الغرامة بضعف سعر الشراء في الوثائق القانونية اليونانية: FRANTZ 1981: 203-225.

125 KRAUSE 1958: №.4.

126 MACCOULL 1994: Nos. 1-2



(لوحة ٤) بردية تسجل معاملة بيع لجهاز فضي قدر فيها غرامة مالية قدرها ٢ هولوك لمن يخالف التعاقد.
CROMWELL 2015: 66, PL.7.

– تُبرهن العقود المبرمة التي بموجبها تقسم الممتلكات المورثة على أنه كان هناك نزاعات حول إعلان وتقسيم المواريث القبطية، وأنها كانت تعد من الجرائم التي يعاقب عليها بدفع غرامات، وكان يتم تسوية النزاعات أحيانًا باللجوء إلى المحاكم الرسمية[١٢٧]، بينما قد فضل كثير من الأقباط عدم اللجوء للمحاكم الرسمية لحل النزاعات بينهم[١٢٨]، فيلجأ أطراف النزاع إلى مُحكمين يقومون هم باختيارهم (عادة يتم اختيارهم بناءا على نصيحة موظف عام) كان لهؤلاء المحكمين دور بالغ الأهمية؛ حيث يلجأ إليهم الطرفان المتنازعان ويقبلان حكمهم، ويكون قرار المُحكمين ملزم ويلزم كل من يتخلف عن الالتزام بدفع غرامة، كما أنه ملزم بتنفيذ الحكم، وتعرف هذه الوثائق بـ "إقرار/شهادة بالتحكيم"[١٢٩]، وكان لضمان تنفيذ وثيقة التسوية (سواء التي اعتمد فيها على اللجوء للمحاكم الرسمية أو تلك التي لجأوا فيها للأحكام العرفية) يفرض عقوبات منها: الشرط الجزائي بدفع غرامة مالية محددة يلزم بها الطرف المخالف لتسوية الميراث بدفعها، وهي لم تكن موحدة في جميع الوثائق ولكنها تختلف من وثيقة لأخرى، وقد جاءت أعلى قيمة مقدرة ٣٩ هولوك[١٣٠]، وأقل قيمة قدرت بـ ٦ هولوك[١٣١].

– تنوعت الهبات المقدمة للكنائس والأديرة ما بين هبة أطفال[١٣٢] وهبة ممتلكات، والتي كانت تقدم بموجب عقد من الواهب إلى مسؤولي المؤسسة الدينية سواء كنيسة أو دير، وبدراسة هذه الوثائق يمكن القول: إن المشرع القانوني القبطي حرص على كتابة بند أساس يؤكد فيه الواهب على صحة صك الهبة ووجوب

127 KRU 1912: №. 41.
128 CPR II 1895: №. 164; CPR IV 1958: №. 50.
129 CPR IV 1958: 54.
130 CO 1902: №. 292.
131 KRU 1912: №. 50; ERB 1954: 146.
١٣٢ توثق هبة الأطفال لدير القديس فويبامون حوالي ٢٦ وثيقة يعود تاريخها إلى الفترة ما بين ٧٣٤–٧٨٦م، وفيها تبرع سكان بلدة جيما والمناطق المحيطة بأطفال ذكور إلى دير فويبامون المحلي، وكان الواهب في معظم الحالات هو والد الطفل وقد وثقت بعض الوثائق أن الواهب كان كلٍ من الأب والأم معًا وأحيانًا تكون الأم بمفردها والذي يفترض أنها أرملة أو مطلقة، وتحتوي معظم وثائق الهبة على مضمون نمطي يعزي فيها أسباب التبرع إلى مرض الطفل الخطير ونذر والديه بعد شفاؤه الذي بدا مستحيلا، ويحدد في بنود المعاملات حقوق ملكية الدير بالإضافة إلى وضع الصبي الموهوب وواجباته،
RICHTER 2010: 56, VLIET 2013: 196-197, RICHTER 2005: 237–264.

الاعتراف بالصلاحية الكاملة لهذا السند المقدم للدير وأنها لا ترد مرة أخرى لمن قدمها أو لأحد من أقاربه أو لورثته، وأن من يريد أن ينتهك صلاحيته يعاقب بالعقوبات التي جاءت بأنواع مختلفة منها العقوبة المادية المتمثلة في دفع غرامة مالية اختلفت قيمتها من وثيقة لأخرى، ولكن أغلبها غرامات مبالغ فيها وتقديرها المالي كبير، حيث نجد صك هبة للتبرع بمجموعة من الممتلكات متمثلة في منزل وحصة بمنزل آخر وقطعة أرض ومخبز[١٣٣] وجاء تقدير الغرامة فيها برطل ذهب والذي يعادل ٧٢ هولوك[١٣٤]، وكذلك قدرت غرامة بـ ٦٠ هولوك لإنتهاك صك هبة أطفال[١٣٥].

– فرضت غرامات مالية كبيرة على من تُسول له نفسه الطعن في الوصية، وقدر أغلبها بالأوقية[١٣٦] وهي تعادل ٦ هولوك[١٣٧]، وجاء أعلى تقدير للغرامة في الوصايا بـ ٣٦ هولوك ذهبيًا[١٣٨] وأقل تقدير للغرامة بـ ٣ أوقية ذهبية (=١٨ هولوك)[١٣٩]، وقد حرص الأقباط في وصاياهم على تحديد قيمة الغرامة المالية بالتحديد، كما لوحظ أن وثائق الوصايا تتميز بتحديد قيمة الغرامة التي يفرضها القانون أو المسئولون عن تحديد الغرامات [١٤٠] والتي كانت في أغلب الوثائق لم يُذكر تحديد للغرامة التي يفرضها القانون أو الملوك.

– فرض القانون القبطي شرطًا جزائيًا ماليًا في وثائق التنازل عن ملكية الممتلكات[١٤١] بهدف إلزام الطرف المتنازل بعدم مخالفة هذا التنازل أو الرجوع فيه، وقد فُرض غرامات مالية صارمة وصلت في إحدى الشواهد الوثائقية إلى ٥٠ هولوك إذا أراد المتنازل استعادة ممتلكاته[١٤٢]، وقد كان من الشائع أن عقوبة التخلف عن نقل ملكية العقارات تساوي ضعف سعر العقار؛ وذلك استنادًا على عمليات نقل الملكية الخمس التي شملت رهبان دير هيرموبوليت التابع لأبا أبولو؛ حيث ذكر أنه يجب عليه دفع غرامة مالية قدرها ٦ هولوك عندما تبلغ قيمة العقار المعني ٣ هولوك[١٤٣]، لكن يتضح من خلال دراسة الوثائق أن ذلك لم يكن أمر حتمي حيث فُرضت غرامات بنسب تختلف عن السعر المعني في الوثائق[١٤٤].

– جاءت عقوبة الشرط الجزائي في الزواج والطلاق دليل على أن المشرع القانوني القبطي سار على نهج القانون اليوناني في قضايا الزواج والطلاق، حيث فرضت الغرامة ٦ هولوك[١٤٥] في غالبية وثائق الطلاق

---

133 KRU 1912: №. 106.

134 MORRISSON 2010: 44.

135 KRU 1912: №. 99.

136 KRU 1912: Nos. 65-66-68-70-74-75.

137 GRIERSON & BELLINGER 1999: 14.

138 KRU 1912: №. 71.

139 ERB 1956: 185 ff.

140 KRU 1912: Nos. 66-68-71-74-75.

١٤١ تعد من التعاملات القانونية بين الأقباط التي تُشبه عقود الهبة؛ حيث يتنازل شخص عن ملكية شيء ولكن تختلف عقود التنازل بأنها تتم بين أشخاص، حيث يتنازل شخص عن شيء يملكه لأسباب مختلفة لشخص آخر على عكس وثائق الهبة التي كانت تتم لصالح المؤسسات الدينية سواء كنيسة أو دير.

142 SB KOPT 1993: №.49.

143 P. MON.APOLLO 2000: 84.

144 OMH 1952: Nos. 72-73.

145 TILL 1948: 627-638.

اليونانية والبيزنطية المتاخرة[١٤٦] وكذلك الوثائق القبطية، فعلى سبيل المثال وثيقة قبطية تتضمن إتفاق بين والد العروس وصهره المستقبلي بتزويجه ابنته ولم يحدد موعد الزواج ومع ذلك ذكر أنه إذا لم يزوجه ابنته في وقت لاحق أو أنه سيزوجها لشخص آخر فإنه يوافق على دفع غرامة قدرها[١٤٧] ٣ هولوك[١٤٨]، كما أنه في وثائق الزواج كان يتفق على الزواج ويحدد قيمة المهر ويذكر بند جزائي على عدم الاهمال أو التطليق دون سبب شرعي، وإذا قام الزوج بترك الزوجة عليه أن يدفع ٦ هولوك ذهبي، وكذلك الزوجة إذا تركت زوجها عليها دفع نفس العقوبة المالية وهي ٦ هولوك[١٤٩]، كما ذكر في صك طلاق قبطي[١٥٠] أنه إذا ما تم بعد الطلاق الرغبة في محاكمة الزوجة للزوج فإنها سوف تدفع غرامة مالية قدرها ٦ هولوك دون اللجوء إلى القضاء[١٥١].

– ظهرت عقوبة التهرب الضريبي في المراسم والسجلات الضريبية التي تصدرها السلطة الحاكمة لمسؤولي القرى وتحذر فيها إذا تم مخالفة أو تلاعب يتم فرض غرامة مالية كبيرة سجلت في إحدى الوثائق بـ ١٠٠ هولوك[١٥٢]، كما سجلت الوثائق عقوبة مالية لمن يَّدعي تحصيل ضرائب إضافية، فيبدو أنه كان هناك فرض ضرائب وإسهامات إضافية من قبل بعض الحكام على مسؤولي القرى الذين بدورهم كانوا يقدمون اعتراضات على الحصص الضريبية التي فُرضت عليهم عنوة، ويستدل على ذلك من خلال العديد من الوثائق التي سجلها مسؤولي القرى يؤكدون فيها أنهم لم يدفعوا للحاكم سوى حصص ضريبية معينة، وأن الحاكم لم يتجاوز المبالغ المصرح بها منذ توليه منصبه، ويقروا في التعهدات أنهم سوف يدفعون غرامة مالية يقررها الحاكم عليهم إذا قيل غير ذلك[١٥٣].

– أوضحت وثائق الدين أن المدين كان يتعهد بسداد الدين في وقت لاحق محدد وذكر شرط جزائي بفرض غرامة مالية يسددها المدين في حالة عدم السداد[١٥٤]كما أنه في حالة عدم السداد أيضًا إذا كان لدى الدائن ودائع أودعها المدين لديه مقابل الدين، فإن من حق الدائن التصرف فيها سواء ببيعها أو الاحتفاظ بها ويذكر المدين أنه إذا خالف أحد هذا التعهد فسوف يدفع غرامة مالية تُقدر بواحد هولوك في إحدى الوثائق[١٥٥]، كما

---

146 BAL 1954: 571.

147 JAKOB 1885: 70-71.

148 CPR IV 1958: №. 23.

149 CRUM 1907: 42, KAHLE 1953: 331.

١٥٠ إن وثائق الطلاق القبطية قليلة للغاية ولكن يذكر KAHL في مقالته التي نشر بها صك الطلاق (B. M. Or. 6201 A 29) أنه بالرغم من أنه يختلف عن وثائق الطلاق اليونانية والبيزنطية المتأخرة إلا أنها تحتوي مع ذلك على جميع الأساسيات تقريبا الموجودة في الوثائق اليونانية، وقد كانت وثائق الطلاق اليونانية تصدر من نسختين واحدة من الزوج والأخرى من الزوجة ثم تُوقع كل نسخة من الطرف الذي أصدر الوثيقة، ويتضح في صك الطلاق المعني أنه كتبته الزوجة إلى زوجها هي وشخصان آخران ويوقعون على الوثيقة، وتذكر الوثيقة أنهما قرَّرا الإنفصال وانه إذا قامت الزوجة بمقاضاة الزوج في حالة احتمال زواجه مرة أخرى فإنها تجعل نفسها عرضة لدفع غرامة: KAHLE 1953: 335.

151 KAHLE 1953: 337.

152 CPR IV 1958: №. 1.

153 P.LOND IV 1910: Nos. 1553-1554-1559-1560-1561-1562-1565.

154 CROMWELL & GROSSMAN 2010: 150.

155 P. MOSCOW COPT 1959: №. 42.

أكدت إيصالات سداد الديون على الاعتراف باستلام قيمة الدين ويتعهد المدين بعدم مطالبة الدائن بأي شيء في المستقبل، وإذا تم مخالفة ذلك يفرض غرامة تُقدَّر في بعض الوثائق بواحد هولوك أيضًا عن قرض بلغ ٤ هولوك[١٥٦].

– فرضت الدولة خدمات عامة إلزامية على مواطنيها مثل المشاركة في تكوين الأسطول البحري وأعمال البحارة والخدمة كعمال فى المباني العامة للدولة، وكان لضمان القيام بهذه الأعمال الإجبارية كان هناك ضامنون ومسؤولون محليون يضمنون وجودهم عند الطلب، وفي مثل هذه الضمانات كان يخاطب الضامنون الحاكم من خلال حاكم القرية ويتعهدون بضمان شخص أو مجموعة أشخاص، سواء ضمانهم لأداء الخدمة الإجبارية أو لضمانهم لأنهم أشخاص لاجئين[١٥٧]، وكان ضمان اللاجئين يكون من قبل مسؤولي القرية أو أشخاص ذوي مناصب يتعهدون بضمان مجموعة من الأشخاص مع زوجاتهم وأطفالهم ويُقرُّون بإستلامهم ويتعهدون بتسليمهم في أي وقت يُطلبون فيه، وإذا لم يستطيعوا تسليمهم يتعهدون بدفع كل الغرامة التي تُفرض عليهم من قبل الحاكم[١٥٨]، وفي حالة ضمانات الخدمات الإلزامية كان يخضع الضامن إلى غرامة إذا خالف الشخص المضمون ولم يلتزم بالقيام بهذه الأعمال الموكلة إليه، ويلاحظ أنه في أغلب وثائق هذه الضمانات لم يحدد قيمة الغرامة المالية بل ترك تقديرها للسيد الحاكم[١٥٩]، ومع ذلك حددت بعض الوثائق قيمة الغرامة التي سيدفعها الضامن في حالة عدم إحضار الشخص المضمون؛ فعلى سبيل المثال قدرت في إحدى الوثائق بـ ١٢ هولوك[١٦٠]، وأحيانًا أخرى قدرت بـ ٦ هولوك[١٦١]، بالإضافة إلى أنه أحيانًا كان يمكن أن يدفع الضامنون للدولة مبلغًا من المال نظير خدمة الأشخاص الذين يضمنونهم، ولكن السلطات في بعض الحالات كانت ترفض حيث يجبرونهم على أداء الخدمة الإلزامية وفي هذه الحالة يسترد الضامنون المبلغ المالي الذي تم إرساله للدولة ويقرون بإستلام المبلغ، وأن من يخالف ذلك تُفرض عليه غرامة قُدرت في إحدى الوثائق بثلاثة هولوك[١٦٢].

– يبدو أن بند الغرامة المالية لم يكن بندًا أساسيًّا في كتابة الإيصالات القبطية؛ حيث ذكرت الغرامة في عدد محدود من الإيصالات القبطية المنشورة حتى الآن[١٦٣] كشرط جزائي لمعاقبة مستلم الإيصال إذا أنكر استلام المبلغ المالي الذي يسجله صك المدفوعات، وجاء أقل تقديرًا للغرامة فيها بـ ١٢ كيرات[١٦٤]، بينما جاء أعلى تقدير بـ ٣٦ هولوكً[١٦٥].

---

156 P.LOND IV 1910: №. 1596.

١٥٧ اللاجئون هم أشخاص فروا من أماكن إقامتهم إلى أماكن أخرى بسبب الالتزامات التي كانت تُفرض عليهم؛ وذلك دون الحصول على تصريح سفر كتابي من المسؤول المالي ولجأو إلى قرية أخرى طلبوا الإقامة بها، فكان لابد من وجود أشخاص يضمنون تواجدهم دون الهروب مرة أخرى: محمد ٢٠٢٣م: ١٦٠.

158 P.LOND IV 1910: Nos. 1518-1519-1521.

159 P.LOND IV 1910: Nos. 1494-1495-1498-1499-1518-1519-1521.

160 CPR IV 1958: №. 103.

161 CPR IV 1958: №. 105.

162 P.LOND IV 1910: №. 1509.

163 BKU I 1904: №. 66, P.LOND IV 1910: Nos. 1509-1596, KRU 1912: №. 52, CRUM 1939: №. 125.

164 VC 1939: №. 125

165 P. CLT 1932: №. 2, KRU 1912: №. 52.

٤. الإطار القانوني لبند الغرامة المالية:

لعبت العقوبات المالية دورًا مهمًّا في الحياة القانونية القبطية لعدة قرون، وبالتالي يمكن القول بأنها كان هناك مؤسسة قانونية عملية وحيوية أتبعت قواعد وآليات لتنفيذ وتطبيق وجباية الغرامة المالية والتي فرضها القانون القبطي، ولكنها لم تذكر بشكل صريح في الوثائق محل الدراسة، ويمكن من خلال اتباع منهج الدراسة التحليلية المقارن للوثائق التوصل إلى النقاط التالية:

١,٤. أظهرت الوثائق وجود جهات وسلطات قانونية قبطية مختصة بتطبيق بند الغرامة، ويمكن إيضاحها على النحو التالي:

الممارسات القانونية لتطبيق الغرامة	ممثلو السلطات القانونية[١٦٦]	نماذج إستشهادية وثائقية
تشريع وفرض الغرامات	ⲛⲣⲱⲟⲩ الملوك	ⲉⲩⲛⲁϯ ⲉⲡⲗⲟⲅⲟⲥ ⲙⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ ⲙⲛⲧⲕⲁⲧⲁⲇⲓⲕⲏ ⲛⲧⲁⲛⲉⲛϫⲓⲥⲁⲩⲉ ⲛⲛⲣⲱⲟⲩ ⲙⲙⲁⲓ ⲡⲉ, ⲥ ⲯⲟⲣⲓⲍⲉ ⲙⲙⲟⲥ.[167] " هم سوف يدفعون مبلغ الغرامة (التعاقدية) والغرامة التي أسيادنا الملوك محبي المسيح يفرضونها".
	المسؤول المالي[١٦٨] ⲁⲏⲙⲟⲥⲓⲟⲥ ⲗⲟⲅⲟⲥ	Ⲟⲩⲛⲟϯⲛⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ ⲛⲓⲙ ... ⲡⲗⲏⲙⲙⲟⲥⲓⲟⲥ ⲗⲟⲅⲟⲥ ⲉⲧⲉⲧ ⲛⲁⲕⲉⲗⲉⲩⲉ ⲙⲙⲟⲟⲩ ⲛⲁⲓ[169]. "كل الغرامة عظيمة ..... المسؤول المالي الذي سوف يفرضها عليهم".
	ⲡⲁⲣⲭⲱⲛ الأرخن	ⲛⲫϯ ⲟⲩⲛⲟⲩ ⲛⲟⲛⲥⲉ ⲙⲡⲁⲣⲭⲱⲛ ⲉⲧⲁⲣⲭⲉⲓ ⲙⲡⲉⲟⲩⲟⲉⲓⲱ ⲉⲧⲙⲙⲁⲩ ⲕⲁⲧⲁ ⲡⲉⲧⲉⲣⲉⲡⲛⲟⲩⲧⲉ ⲛⲟⲩⲫ ⲉⲣⲯⲏⲧ ⲙⲡⲁⲣⲭⲱⲛ ⲉⲧⲙⲙⲁⲩ[170] "يجب أن يدفع هو غرامة عظيمة للأرخُن الذي يحكم في ذلك الوقت طبقًا للذي يضعه الرب في قلب ذلك الأرخن.
جباية الغرامات	السلطة الحاكمة: Ⲧⲉⲝⲟⲩⲥⲓⲁ	ⲛⲫϯ ⲉⲡⲗⲟⲅⲟⲥ ⲙⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ ⲛⲧⲉⲝⲟⲩⲥⲓⲁ ⲉⲧⲱⲟⲟⲡ ⲧⲉⲛⲟⲩ ⲛⲙⲛⲧⲥⲛⲟⲟⲩⲥ ⲛⲯⲟⲗⲟⲕ, ⲛⲛⲟⲩⲃ[171]. "يجب أن يدفع هو مبلغ الغرامة للسلطة التي تحكم (حرفيًّا: تحدث) الآن: ١٢ هولوك ذهبية"

[١٦٦] يُقصد بهم الأشخاص ذوو السلطة القضائية المرموقة الذين يوكل إليهم مسئولية تحديد قيمة الغرامة على من يخالف التعاقد المعني في الوثيقة.

167 REVILLOUT 1900: №. 4; KRU 1912: №. 105.

[١٦٨] ذكر في كلٍّ من وثائق الضمان العامة الخاصة بأداء الخدمات الإلزامية والضمانات الخاصة بهروب اللاجئين وكان يذكر فيها أن المسؤول المالي هو الذي سوف يحدد قيمة الغرامة في حالة المخالفة دون أن يذكر في الوثيقة قيمة الغرامة تحديدًا.

169 P.LOND IV 1910: №. 1528.

170 MAC 1986: 49-50, REVILLOUT 1900: №. 2, KRU 1912: №. 67.

171 CPR IV 1958: №. 26, KRU 1912: №. 22.

الأمير المكرم: ⲁⲙⲓⲣⲁ ⲉⲧⲧⲁⲉⲓⲏ	nqϯ ⲡⲗⲟⲩⲧⲟⲥ ⲛⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲱⲛ ⲙⲛⲧⲥⲛⲟⲟⲩⲥ ⲛⲍⲟⲗⲟⲕ, ⲛⲟⲩⲃ ⲛⲥⲉⲡⲁⲣⲁⲥⲕⲉⲩⲉⲍⲉ ⲙⲟⲩ ⲉⲛⲧⲉⲩⲍⲩⲡⲟⲥⲧⲁⲥⲓⲥ ⲛⲙⲙⲓⲛ ⲛⲙⲟⲩ ⲉⲛⲧⲁⲓⲭⲛⲁⲙⲉⲣⲁ ⲉⲧⲧⲁⲉⲓⲏ.[172] "يجب هو أن يدفع مبلغ الغرامة ١٢ هولوك ذهبية ويطالبوه من ممتلكاته الخاصة به (تدفع) في يد الأمير المكرم.	
الأرخن: ⲡⲁⲣⲭⲱⲛ	ⲉⲩⲛⲁⲍⲩⲡⲟⲕⲩⲥⲑⲁⲓ ⲛⲛⲕⲁⲧⲁⲗⲓⲕⲏ ⲛⲧⲁⲛⲛⲟⲙⲟⲥ ⲛⲗⲓⲕⲁⲓⲟⲛ ⲉⲟⲣⲓⲍⲉ ⲙⲙⲟⲟⲩ ⲉⲧⲉⲛⲁⲓⲛⲉ ⲥⲛⲧⲉ ⲛⲟⲩⲧⲓⲁ ⲛⲛⲟⲩⲃ ⲙⲡⲁⲣⲭⲱⲛ ⲉⲧⲡⲣⲁⲥⲥⲉ ⲉⲙⲡⲕⲩⲣⲟⲥ ⲉⲧⲙⲙⲁⲩ[173] "هو سوف يكون خاضعًا للغرامة التي يفرضها القانون يفرضها أي اثنين أوقية ذهب للأرخُن الذي يكون مفوض (من السلطة) في ذلك الوقت"	
اللاشاني: ⲡⲗⲁⲱⲁⲛⲉ	nqϯ ⲉⲡⲗⲟⲩⲧⲟⲥ ⲛⲧⲕⲁⲧⲁⲗⲓⲕⲏ ⲛⲧⲁⲛⲛⲟⲙⲟⲥ ⲛⲗⲓⲕⲁⲓⲟⲛ ⲉⲟⲣⲓⲍⲉ ⲙⲙⲟⲩ ⲛϯⲉ ⲛⲟⲩⲕⲓⲁ ⲛⲛⲟⲩⲃ ϥⲓ, ⲭⲣ, ⲥⲟ ⲉ ⲛⲡⲁⲣⲭⲱⲛ ⲙ ⲡⲗⲁⲱⲁⲛⲉ ⲛⲁⲓ ⲉⲧⲡⲣⲁⲧⲉⲥⲑⲁⲓ ⲉⲙⲡⲕⲁⲓⲣⲟⲥ ⲉⲧⲙⲙⲁⲁⲩ.[174] "يجب هو أن يدفع مبلغ الغرامة الخاصة بالقانون الصالح أي خمس أوقيات ذهبية إجمالي أوقية خمسة للأرخُن أو اللاشاني هؤلاء الذين في المنصب في ذلك الوقت".	

(جدول٢) الاختصاصات القانونية لتطبيق الغرامة وممثلي تنفيذها © إعداد الباحثة.

٢,٤. نصت بعض الأحكام الجزائية أن هناك من الغرامات المالية ما كان يدفع بشكل مباشر كشرط جزائي بين طرفي العقد وفورًا دون اللجوء إلى القضاء أو السلطة الحاكمة[١٧٥]، مما يُبرهن على اللجوء أحيانًا إلى حل النزاعات خارج المحاكم الرسمية من خلال اتفاقيات مكتوبة بين الأطراف[١٧٦]، مثال:

ⲉⲡⲓ ⲧⲱ ⲧⲁⲧⲉⲓ ⲃⲧⲟ ⲛⲗⲓⲧⲣⲁ ⲛⲛⲟⲩⲫ ⲙⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ ⲛⲁⲧⲍⲁⲡ ⲛⲁⲧⲛⲟⲙⲟⲥ ⲛⲁⲧⲗⲁⲁⲩ ⲛⲱⲁϫⲉ ⲛⲗⲓⲕⲁⲓⲟⲗⲟⲅⲓⲁ[177].

"علاوة على ذلك أدفع ٤ رطل ذهب كغرامة بدون محكمة، قانون بدون أية كلمة لملاحقة قانونية"، كما جاءت أنواع محددة من الوثائق بفرض غرامات تعاقدية بين طرفي التعاقد لم يذكر فيها الجهة المسؤولة عن تحصيل الغرامة كوثائق الزواج والطلاق[١٧٨]، وكذلك في وثائق وجوب الرعاية التى حدد فيها اسم الشخص الذي يحق له دفع الغرامة مباشرة كما يلي: ⲉⲩⲛⲁϯ ⲟⲩⲍⲟⲗⲟⲕ ⲙⲙⲁⲣⲓⲁ ⲛⲕⲁⲧⲁⲧⲓⲥⲏ[١٧٩] "هو سوف يدفع واحد هولوك لماريا غرامة".

---

172 KRU 1912: №. 13.

173 KRU 1912: №. 9, BM 1905: №. 418.

174 KRU 1912: №. 65.

175 P.LOND IV 1910: №. 1592.

١٧٦ يظهر هذا التقليد استمرارًا لممارسات أقدم تعود إلى الوثائق الديموطيقية مرورًا باليونانية حتى القبطية:

KEENAN 2014: 394.

177 SB KOPT 1993: №. 50.

178 BAL 1954: №. 152.

179 O. VIND. COPT 1960: №. 49.

٣,٤. جاء التأكيد في جباية الغرامة على أن تكون من أموال وممتلكات الشخص المعاقب[١٨٠]، مثال:

ⲛⲁϯ ⲡⲗⲟⲩⲟⲥ ⲙⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ, ⲛⲟⲩⲗⲓⲧⲣⲁ ⲛⲛⲟⲩⲃ ⲛⲥⲉⲁⲡⲁⲓⲧⲉⲓ ⲙⲙⲟⲟⲩ ⲉⲛⲧⲉⲩⲉⲩⲛⲟⲥⲧⲁⲥⲓⲥ ⲙⲙⲓⲛ ⲙⲙⲟⲟⲩ ⲉⲓⲧⲛⲧⲥⲓⲍ ⲉⲛⲛⲁⲣⲭⲱⲛ ⲉⲧⲧⲁⲓϩⲩ[181].

"يجب هو أن يدفع مبلغ الغرامة واحد رطل ذهب، كما يجب أن يطلبوهما منه من ممتلكاته الخاصة به إلى أيدي الأراخنة المبجلين".

٤,٤. شدد القانون القبطي عقوبة الإخلال ببنود الاتفاق وفرض في أغلب الوثائق غرامة مالية كبيرة ومحددة، بالإضافة إلى المعاقبة أيضًا بغرامة أخرى يفرضها ويقرها القانون ولم يرد تحديد قيمتها[١٨٢]، مثال:

ⲛⲁϯ ⲉⲡⲗⲟⲩⲟⲥ ⲙⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ ⲙⲙⲛⲧⲥⲛⲟⲟⲩⲥ ⲛⲍⲟⲗⲟⲕ, ⲛⲛⲟⲩⲃ ϫⲉⲣⲓⲥ ⲧⲉⲡⲉⲧⲏⲙⲓⲁ ⲛⲧⲁⲛⲛⲟⲙⲟⲥ ⲥⲱⲣⲓⲍⲉ ⲙⲙⲟⲥ ⲉⲝⲛⲡⲉⲧⲛⲁⲧⲟⲗⲙⲁ ⲛⲧⲁⲣⲁⲃⲁ[183].

"هو يدفع مبلغ الغرامة ١٢ هولوك ذهبية، بالإضافة إلى الغرامة (التي) يفرضها القانون على الشخص الذي سوف يتجرأ ويخالف".

٥,٤. كان تنفيذ العقوبة المتمثلة في دفع الغرامة المالية لم تعط للطرف المخالف الأحقية بإلغاء الاتفاق والرجوع فيه، بل كانت عقوبة يتم تنفيذها بجانب التأكيد على حضور الشخص المخالف والاعتراف بصلاحية الوثيقة والالتزام ببنودها، مثال:

ⲛⲧⲁⲓ ⲉⲡⲗⲟ[٢] ⲙⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ ⲙⲙⲁⲁⲃ ⲧⲁⲥⲉ ⲛⲍⲟⲗⲟⲕ, ⲛⲛⲟⲩⲃ ⲛⲧⲉⲍⲟⲩⲥⲓⲁ ⲉⲧⲱⲟⲟⲡ ⲧⲉⲛⲟⲩ ϫⲱⲣⲓⲥ ⲧⲉⲡⲉⲧⲓⲙⲓⲁ ⲛⲧⲁⲛⲛⲟⲙⲟⲥ ⲥⲟⲣⲓⲍⲉ ⲙⲙⲟⲥ ⲉⲝⲛⲡⲉⲧⲛⲁⲧⲟⲗⲙⲁ ⲛⲧⲁⲣⲁⲃⲁ ⲁϫⲛⲛⲁⲓ ⲇⲉ ⲧⲏⲣⲟⲩ ⲛⲧⲉⲓ ⲉⲍⲟⲩⲛ ⲛⲧⲍⲱⲛ ⲛⲧⲥⲱⲙⲙⲛⲧ ⲙⲛⲍⲱⲃ ⲛⲓⲙ ⲉⲩⲥⲏⲍ ⲉⲣⲟⲥ[184].

"يجب أن يدفع هو مبلغ الغرامة ٣٦ هولوك ذهبية للسلطة التي تحكم الآن بصرف النظر عن الغرامة التي يفرضها القانون على الشخص الذي سوف يتجرأ ويخالف، وبالإضافة إلى ذلك كله يجب هو أن يأتي ويعترف ويقر ويعمل كل ما هو مكتوب عليها (على الوثيقة)"، كما تم التأكيد على أن الوثيقة لا مساس بها وأنها سارية حتى بعد دفع الغرامة، مثال:

ⲇⲉ ⲧⲁⲧⲓ ⲍⲁ ⲡⲉⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ ⲛⲧⲡⲁⲣⲁⲃⲁⲥⲓⲥ ⲛⲧⲁⲓⲟⲩ ⲛⲍⲟⲗⲟⲕ, ⲛⲧⲉⲡⲓϫⲁⲣⲧⲏ ⲥⲱ ⲉⲃⲥⲙⲟⲟⲛⲧ[185]" أنا أدفع لأجل الغرامة الخاصة بالمخالفة خمسون هولوك وتبقى الوثيقة سارية".

كان يتم معاقبة رؤساء الأديرة بغرامات مالية كبيرة إذا أخلّوا بمسؤلياتهم، فجاء على سبيل المثال في وثيقة

---

180 KRU 1912: Nos. 4-12-13-28- 37, STEINDORFF 1891: №. 1, P. CLT 1932: Nos. 1-5-7.

181 P. CLT 1932: №. 5.

182 CPR IV 1958: №. 26, KRU 1912: №. 41

183 ERB 1956: 105ff, KRU 1912: №. 24.

184 KRU 1912: №. 48.

185 BRUNSCH 1981: 93-105, SB KOPT 1993: №. 49; P. MON.APOLLO 2000: №. 25.

تولي رئيس دير أبا مينا المؤرخة بالقرن ٩/٨ م[١٨٦] أنه إذا أساء رئيس الدير استخدام سلطته بتعيين شخص غير مقبول من قبل أعضاء إدارة الدير فإنه يُغرم ٤ رطل ذهب يدفعهم للدير، على النحو التالي:

ⲉⲓϣⲁⲛⲟⲩⲱϣ ⲡⲟⲧⲉ ⲕⲁⲓⲣⲱ ⲏ ⲭⲣⲟⲛⲱ ⲉⲧⲣⲁⲛ– ⲗⲁⲁⲩ ⲛⲣⲱⲙⲉ ⲉϩⲟⲩⲛ ⲉⲭⲉⲧⲛ ⲛⲧⲉⲧⲛ ⲡⲉⲓⲑⲉ ⲉⲣⲟϥ ⲁⲛ ⲉⲡⲓ ⲧⲱ ⲧⲁⲧⲉⲓ ⲃⲧⲟ ⲛⲗⲓⲧⲣⲁ ⲛⲛⲟⲩϥ ⲙⲡⲣⲟⲥⲧⲓⲙⲟⲛ[187].

"إذا أنا أردت في أي وقت أن أُدخل أحدًا عليكم لا تطيعوه، علاوة على ذلك أنا أدفع ٤ رطل ذهب كغرامة"، كما أنه يتعهد في الوثيقة إذا ترك رئيس الدير منصبه رغبة منه فعليه دفع غرامة قدرها ٤٠٠ هولوك، على النحو التالي:

ⲁⲩⲱ ⲉⲓϣⲁⲓⲡⲱⲧ ⲧⲁⲕⲁ–ⲧⲏⲩⲧⲛ ⲉⲃⲟⲗ ⲉⲓⲁϯ ϥⲧⲟⲟⲩ ⲛⲱⲉ ⲛϩⲟⲗⲟⲕⲟⲧⲛ ⲛⲟⲩϥ ⲙⲡⲣⲟⲥⲧ,[188]

"وإذا هربت وتركتكم أدفع ٤٠٠ هولوك ذهبية كغرامة"، ومن الملاحظ هنا في هذه الوثيقة أنه فُرض أكثر من غرامة، وأن من المتعارف عليه في أغلب الوثائق فرض غرامة مالية واحدة، وقد لوحظ اختلاف تقدير الغرامة الذي جاء بناء على قدر الإخلال والمخالفة، فنجد تعهد من رئيس الدير بعدم استخدام سلطته في تعيين أي شخص غير مقبول من قبل أعضاء الدير، فيقر بدفع غرامة قدرها ٤ رطل ذهب تُدفع للدير، وفي حالة أنه هرب وترك منصبه كرئيس للدير، فإنه يدفع غرامة مالية باهظة قدرها ٤٠٠ هولوك.

٦,٤. فرض القانون القبطي غرامة كعقوبة يهدد بها أطراف آخرين غير مشاركين في العقد وهم الأشخاص الذين يمكن أن يعترضان على العقد والحقوق المكتسبة بموجبه، ولهم صلة قرابة بأحد طرفي العقد، وتكون هذه العقوبات موجهة ظاهريًّا فقط إلى الخلفاء القانونيين؛ حيث تندرج عندئذ تحت مفهوم عقوبة تعاقدية عامة، وإننا نفتقر إلى أي مؤشر على الأهمية القانونية لهذا التشديد في شرط العقوبة، وبالتالي فإن السؤال يجب أن يظل مفتوحًا حاليًا حول ما إذا كان ذكر الخلفاء القانونيين وغيرهم من الأشخاص الذين تم استبعادهم من إبرام العقد، كان له أيضًا الآثار القانونية التي ينبغي أن تعزي إليه وفقًا لمحتواه الأساس أو ما إذا كان مجرد عبارة لا تحمل سوى مظهر الأهمية القانونية بعيدة المدى، وأصبحت بمرور الوقت جزءًا شائعًا من شكل العقد.

---

[١٨٦] تذكر هذه الوثيقة أن البروستوس دفع مبلغًا من المال مقداره ٥٣ هولوك عند توليه لرئاسة الدير، وهذا أمر مثير للدهشة حيث كان من المتعارف عليه بل من المؤكد أن التعيينات في مختلف الوظائف الإدارية والمناصب الدينية سواء في الكنيسة أو في الدير يجب أن تكون مجانية بدون مقابل مادي، وقد تناولت العديد من الدراسات مناقشة ذلك الأمر وأوضحت أنه يبدو بعد الفتح العربي انه كان هناك اتجاه بأن تكون إدارة الأديرة بطريقة تضمن بقاء الجماعة، وهذا يستلزم شغل المناصب التنفيذية بأفراد قادرين على تخطي الصعوبات المالية المحتملة للجماعات ويقومون بالإشراف على الدير أو على الأقل على الجانب الاقتصادي منه، وأضاف KAHL أن الوضع المالي للأديرة في القرن الثامن الميلادي كانت تستلزم اختيار الأثرياء للمناصب الإدارية العليا وربطها بالضرائب الباهظة التي فرضتها السلطات الجديدة على المجتمعات الرهبانية بعد الفتح العربي لمصر، WOJTCZAK 2021: 133-142, BAL 1954: 41-45, MARTIN 1998: 225-231, BACOT 2002: 1-16.

[187] SB KOPT 1993: №. 50.

[188] SCHMIDT 1932: 61.

٧,٤. ذكرت بعض الوثائق الحكم الجزائي بمضاعفة المبلغ المتعاقد عليه، فعلى سبيل المثال تُوثِّق اتفاقية تولي بروستوس منصبه بدفع مبلغ من المال يعادل ٥٣ هولوك وأنه إذا طلب جماعة الدير عزله عليهم دفع ضعف المبلغ الأصلي وهو ١٠٦ هولوك، وهذا المبلغ المبالغ فيه لضمان تنفيذ الاتفاقية [١٨٩].

الخاتمة والنتائج:

توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج التي يمكن إيجازها في النقاط التالية:

– الغرامة المالية في الوثائق القبطية تُمثل أحد الأحكام الجزائية التي فرضها المشرع القانوني القبطي وأثبتتها مختلف أنواع الوثائق القانونية، وهي تندرج تحت نطاق العقاب المدني وليس الجنائي، وكانت شائعة في قانون المعاملات اليومية القبطية سواء القانون العام المتعلق بالدولة مثل المدفوعات الضريبية أو القانون الخاص المتعلق بقانون معاملة الأفراد مثل معاملات البيع والهبة وحل النزاعات وغيرها، وتُطبق الغرامة في حال الإخلال بالتعاقد المعني بالوثيقة.

– تُبرهن المفردات الدلالية المتعددة لكلمة غرامة على براعة الكتبة وتمكنهم من استخدامها، إذ لم يكن هذا التنوع لإظهار ثقافتهم اللغوية فحسب، بل أيضًا جاء طبقًا لقواعد كتابية أتبعها الكتبة، كما يُشير الإعتماد بشكل أساس على المترادفات ذات الأصل اليوناني إلى استمرارية أساسية للمصطلحات اليونانية في اللغة القانونية القبطية.

– تتنوع الصيغ الفعلية والتراكيب النحوية الواردة في بند الغرامة، وجاء كل تركيب نحوي لإحياء دلالة وأداء المعنى المقصود وتشهد الصياغة القانونية على تطور لغوي دقيق؛ حيث الدمج بين مفردات يونانية إلى تعبيرات قبطية مشتقة، والتغيرات من صيغة فعلية لأخرى لا تخل بالمعنى، حيث جاءت الصيغ الفعلية جميعها في بند الغرامة تنفيذًا لوظيفة الإلزام وتأكيدًا للطبيعة القانونية الملزمة للعقد، ويشهد تكرار صيغ بعينها في العديد من الوثائق على رسوخ ممارسات قانونية ثابتة ومعترف بها.

– لا توجد علاقة محددة على الإطلاق بين الغرامة والالتزام الأصلي المتعاقد عليه بالمعاملة القانونية؛ فنجد على سبيل المثال في عقود بيع يمكن أن تكون الغرامة ضعف سعر البيع وأحيانًا تصل إلى أكثر من ٦ أضعاف خاصة في عقود بيع المنازل والأراضي، ويمكن القول أنه كان للأطراف المتعاقدة حرية كاملة في تحديد مبلغ الغرامة.

– فرضت غرامات باهظة في أغلب الوثائق، ويبدو جليًّا أنه كان أمرًا شائعًا، وربما كان ذلك لضمان الوفاء بالالتزامات التعاقدية، كما أنه لا يوجد غرامة تعاقدية ثابتة وكان هناك تنوع في معايير الغرامات التعاقدية، فهناك غرامات كبيرة تصل إلى ٤٠٠ هولوك، بينما كان هناك غرامات قليلة تصل إلى واحد تريميسيون.

– أظهرت الوثائق الممارسات القانونية القبطية المتبعة لتطبيق الغرامة والمتمثلة في:

– تشريع وفرض الغرامات ويوكل القيام بها للسلطة الحاكمة ويحدد أحيانًا أن يقوم بها الملك الحاكم أو الأرخن أو المسؤول المالي.

189 WOJTCZAK 2021: 138.

– جباية الغرامات ويوكل بها السلطة الحاكمة متمثلة في الأمير المكرم أو الأرخن أو اللاشاني.

– لم يفرق القانون القبطي في المعاملات القانونية بين المواطنين العاديين وبين كبار المسؤولين فقد فُرضت غرامات على مسؤولي القرى، خاصة بشأن الضرائب وضمانات اللاجئين وضمانات الخدمات العامة، كذلك فُرضت على رؤساء الأديرة في حالة الإخلال.

– في تعاملات البيع والشراء لم تكن الغرامة لصالح البائع مطلقًا (في حدود ما توصل إليه البحث)، وإنما كانت في صالح المشتري فقط، حيث كان لايحق للبائع أن يسترد ما قام ببيعه ويرد مبلغ البيع للمشتري خاصةً في تعاقدات بيع المنازل والأراضي.

– أكدت أغلب البنود الجزائية أن الطرف المعتدى عليه يحق له الغرامة، بالإضافة إلى الاحتفاظ بالتعاقد المعني والموعود له في العقد، أي أن المعاملة القانونية لا تتأثر بإخلال الطرف الآخر.

– لا يوجد أي مصدر وثائقي عثر عليه حتى الآن (في حدود ما توصل إليه البحث) يسجل التأكيد القضائي برفع دعوى قضائية تندرج تحت بند تنفيذ استحقاق الغرامة، ولكن يوجد أمثلة قليلة تُوثق دفع الغرامات مثل إيصال مدفوعات (VC 1939: №. 125) يوثق قيمة الغرامة التي يدفعها أحد المخالفين، كما أنه لم يثبت في الوثائق سقوط الغرامة ولا تسجل التنازل عنها، ويفسر البحث أنه ربما ذلك بسبب التقدير التعسفي لمقدار الغرامة، مما أدى إلى إلتزام الأطراف المتعاقدة أو ربما أن بند الغرامة جاء كمظهر لقانونية التعاقد ومكون شائع في صياغة العقد اعتاد الكتبة وموثقوا العقود على كتابته.

– يمكن أن تصنف الغرامات الواردة في الوثائق محل الدراسة إلى نوعين، يندرج النوع الأول تحت مصطلح الغرامة التعاقدية التي يحددها الأطراف المتعاقدون أثناء التعاقد ويكون في الغالب مبلغ مقدر ماليًّا، ويندرج النوع الثاني تحت مصطلح غرامات الدولة وهو مبلغ غير محدد يضاف عادة إلى الغرامة التعاقدية المستحقة ويدفع لخزينة الدولة، وفي الغالب يحددها مسؤولوا الدولة وقت الإخلال بالتعاقد.

– بالرغم من شيوع بند الغرامة في الوثائق محل الدراسة إلا أنه يلاحظ أنه لم يكن عنصرًا إلزاميًّا في كل الوثائق؛ وذلك بالمقارنة بين الوثائق ذات الصلة بكل مجموعة بكامل المواد الموجودة؛ حيث يمكن العثور على عدد من الوثائق لكل مجموعة تفتقر إلى بند الغرامة، مما يشير إلى أنها إما عُولجت عرفيًّا بين الأطراف دون أن يدون ذلك كتابيًّا في الوثائق، أو أنها لم تكن جزءًا أصيلًا في هذا النوع من الممارسات القانونية المصرية.

How to Cite

عبد الرحمن، ولاء علي:« بند الغرامة المالية كأحد الشروط الجزائية في ضوء الوثائق القبطية»، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج.٢٧، ع.٢، ٢٠٢٦م، ١٢٦–١٥٣.

ABD EL-RAHMAN, W.:«The Monetary Penalty Clause as a Punitive ProvisionIn Light of Coptic Documents», *Mağallaẗ Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab* 27/2, 2026, 126-153.

ثبت المصادر والمراجع

_ بن عبد العزيز، محمد:«الشرط الجزائي وأثره في العقود المعاصرة دراسة فقهية مقارنة»، *رسالة دكتوراة*، كلية التربية/ جامعة الملك سعود، ٢٠٠٩م.

_ علي عبد الرحمن، ولاء:«أدوات التعريف القبطية دراسة أجرومية تحليلية»، *مجلة كلية الآثار بقنا*/ جامعة جنوب الوادي، مج.١٨، ع.١، ٢٠٢٣م، ٩٩١-١٠٣٠.

_ محمد فاروق، مي:«الخدمات الإلزامية المدنية في مصر من خلال الوثائق القبطية من القرن الرابع الميلادي وحتى القرن الثامن الميلادي دراسة لغوية حضارية»، *رسالة دكتوراة*/ جامعة القاهرة، ٢٠٢٣م.

Bibliography

– ALCOK, A & PETER, W, F.: *Coptic Documentary Texts from Kellis* I, Oxford (Great Britain at the short run press) 1999.

– IBN ʿABD AL-ʿAZĪZ, MUḤAMMAD.:«al-Šarṭ al-Ǧazāʾī wa-ʾAṯaruhu fī al-ʿUqūd al-Muʿāṣira: Dirāsa Fiqhīya Muqārana», *PhD Thesis*, College of Education, King Saud University, 2009.

– ʿALĪ ʿABD AL-RAḤMĀN, WALĀʾ.:«ʾĀdawāt al-Taʿrīf al-Qibṭīya: Dirāsa ʾĀğrūmīya Taḥlīlīya», *Mağallat Kullīyat al-Āṯār bi-Qinā, South Vally University* 18/1, 2023, 99-1030.

– BACOT, S.: ‹‹Une nouvelle attestation de "la petra d'Apa Mènaau sud d'Assiout Localización››, *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire 102*, 2002, 1-16.

– BERGER, A.: *Die Strafklauseln in den Papyrusurkunden*, Berlin (B.G. Teubner) 1911.

– BRUNSCH, W.:«P.Würzburg Inv. №. 43 — Eine koptische Verzichterklärung», *ZÄS 108*, 1981, 93-105.

– ČERNY, J.: *Coptic Etymological Dictionary*, New York (Cambridge University Press) 1976.

– CLACKSON, S.: *Coptic and Greek Texts Relating to the Hermopolite Monastery of Apa Apollo*, Oxford (Griffith Institute) 2000.

– CROMWELL, J.:«Identifying New Scribes in Old Documents: P.KRU 34 and 55.KRU. N. 34», *Enchoria 34*, 2015, 50-57.

– CROMWELL, J.: *Recording Village life: A Coptic Scribe in Early Islamic Egypt*, Ann Arbor (University of Michigan Press) 2017.

– CROMWELL, J & GROSSMAN, E.:«Condition (AL) S of Repayment: P. CLT 10 Reconsidered», *The Journal of Egyptian Archaeology 96*, 2010, 149-161.

– CRUM, W.: *A Coptic Dictionary*, Oxford (The Clarendon Press) 1939.

– CRUM, W.: *Catalogue of the Coptic Manuscripts in the British Museum*, London (Oxford University press) 1905.

– CRUM, W.:*Catalogue of the Coptic Manuscripts in the Collection of the John Rylands Library*, London (Manchester at the University Press) 1909.

– CRUM, W.: *Coptic Ostraca from the Collections of the Egypt Exploration Fund the Cairo Museum and Others*, London (Sold at the Offices of the Egypt Exploration Fund) 1902.

– CRUM, W.: *Greek Papyri in the British Museum IV: The Aphrodito Papyri Coptic Papyri,* London (British Museum) 1910.

– CRUM, W.: *Short Texts from Coptic Ostraca and Papyri*, Oxford (Oxford University) 1921.

– CRUM, W.:«The Coptic Manuscripts», Chapter XII, in: *Gizeh and Rifeh*, Oxford Bodleian Library Ms. Copt. B.3 (p) from deir el-Bala'izah, (ed.), PETRIE, W. M. FLINDERS, 1907, 33-38.

– CRUM, W.: *The Monastery of Epiphanius at Thebes II: Coptic Ostraca and Papyri*, New York (Cambridge University Press) 1926.

– CRUM, W.: *Varia Coptica Texts, Translations, Indexes*, Aberdeen (The University Press) 1939.

– CRUM, W & STEINDORFF, G.: *Koptische Rechtsurkunden des 8.Jh. Aus Djeme (Theben)*, Leipzig (J.C.Hinrichs'sche Buchhandlung) 1912.

– EMMEL, S.:«Proclitic Forms of the Verb ti in Coptic», in: Studies Presented to Hans Jakob Polotsky, East Gloucester, edited by D. W.YOUNG, MA (Pirtle and Poison) 1981, 105-118.

– ERMAN, A.: *Fritz Krebs Aus den Papyrus der Königlichen Museen*, Berlin (W. Spemann) 1899.

– ERNŠTEDT, P.: *Koptiskie Teksty Gosudarstvenngo Muzeja Izobrazitel'nych Iskusstv Imeni*, Moskau (Leningrad) 1959.

– FÖRSTER, H.: *Wörterbuch der Griechischen Wörter in den Koptischen Dokumentarischen Texten,* Berlin (Walter de Gruyter) 2002.

– FRANTZ, M.:«A Comparison of the Arabic and Earlier Egyptian Contract Formularies», *JNES 40*, 1981, 203-225.

– GRIERSON, PH & BELLINGER, A.R.: *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks*, Washington (Dumbarton Oaks Research Library and Collection) 1999.

– HALEVY, SH.: *Coptic Grammatical Categories: Structural Studies in the Syntax of Shenoutean Sahidic*, Roma (Pontificium Institutum Biblicum) 1986.

– HALL, H.: *Coptic and Greek Texts of the Christian Period from Ostraka, Stelae, in the British Museum*, London (Oxford University Press) 1905.

– HASITZKA, M.: *Koptisches Sammelbuch III. (KSB III). MPER XXIII, 3. Mitteilungen aus der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (Papyrus Erzherzog Rainer)*, Munich and Leipzig (K.G. Saur) 2006.

– HASITZKA, M., *Koptisches Sammelbuch Bd. I*, Wien (In Kommission Bei Verlag Bruder Hollinek) 1993.

– HASITZKA, M & SATZINGER, H.:«Koptische Texte aus der Sammlung Vogliano in Mailand», *Journal of Coptic Studies 6*, 2004, 25-53, doi:10.2143/JCS.6.0.578713.

– JAKOB, K.: *Koptische Texte. I. Rechtsurkunden Corpus Papyrorum Raineri II*, Wien 1895.

– JAKOB, K.:«Neue Koptische und Griechische Papyrus», *Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes: pour servir de bullletin à la Mission Française du Caire 6*, 1885, 63-79.

– JAKOB, K.:«Zwei koptische Verkaufsurkunden», *WZKM 2*, 1888, 25-36.

– KAHLE, P.: *Bala'izah. Coptic Texts from Deir El-Bala'izah in Upper Egypt,* London (Oxford University press) 1954.

– KAHLE, P.: ‹‹Two Coptic Documents Relating to Marriage››, *Anno 33*, 1953, 331-340.

– KEENAN, J.: *Law and Legal Practice in Egypt from Alexander to the Arab Conquest*, United Kingdom (Cambridge University Press) 2014.

– KRAUSE, M.: *Das Apa-Apollon-Kloster zu Bawit. Untersuchungen Unveröffent-Lichter Urkunden als Beitrag zur Geschichte des Ägyptischen Mönchtums,* Leipzig1958.

– KUHN, K.: *A Coptic Limestone, Le Museon 85*, Louvain (Association sans but lucrative) 1972.

– LAYTON, B.: *A Coptic Grammar with Chrestomathy and Glossary Sahidic Dialect*, Wiesbaden (Harrassowitz) 2000.

– LEIPOLDT, J. & ERMAN, A.: *Ägyptische Urkunden aus den Königlichen Museen zu Berlin 1*, Berlin 1904.

– LIDDELL, H. & SCOTT, R.: *Greek English Lexicon*, New York (Oxford University Press) 1986.

– LUDWING, B.:‹‹Die Strafklauseln der Griechischen Papyrusurkunden Beleuchtet durch die Aramäischen Papyri und durch den Talmud››, *Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums* 63, 1919, 138-155.

– MACCOULL, L.: *Coptic Documentary Papyri as a Historical Source for Egyptian Christianity, The Roots of Egyptian Christianity*, Philadelphie (Fortress Press) 1986.

– MACCOULL, L.*: Coptic Documentary Papyri from the Beinecke Library (Yale University),* Cairo (Société D'archeologie Copte) 1986.

– MACCOULL, L.*: Coptic Legal Documents Law As Vernacular Text and Experience in Late Antique Egypt,* Arizona (State and Brepols Publishers) 2009.

– MACCOULL, L.:«*P. Mich. Inv. 6898 Revisited: A Sixth-Century Coptic Contract from Aphrodito*», Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 141, 2002, 199-203.

– MACCOULL, L.:«The Bawit Contracts: Texts and Translations», *BASP* 31, 1994, 141-158.

– MARIA, C.: *Die Totenklage bei den Kopten: mit Hinweisen auf die Totenklage im Orient überhaupt*, Wien (Hölder-Pichler-Tempsky) 1941.

– MARTIN, H; RICHTER, T & EITAN, G.: *Egyptian-Coptic Linguistics in Typological Perspective*, De Gruyter Mouton 2014.

– MARTIN, K.:«Zur Verfassung Koptischer klöster», *Spätantike und Koptologische Studien: Peter Grossmann zum 65, Geburtstag*, Wiesbaden (Reichert Verlag) 1998, 225-231.

– MORRISSON, C.:«Money, Coins and the Economy», *The Byzantine World*, Routledge (New York) 2010.

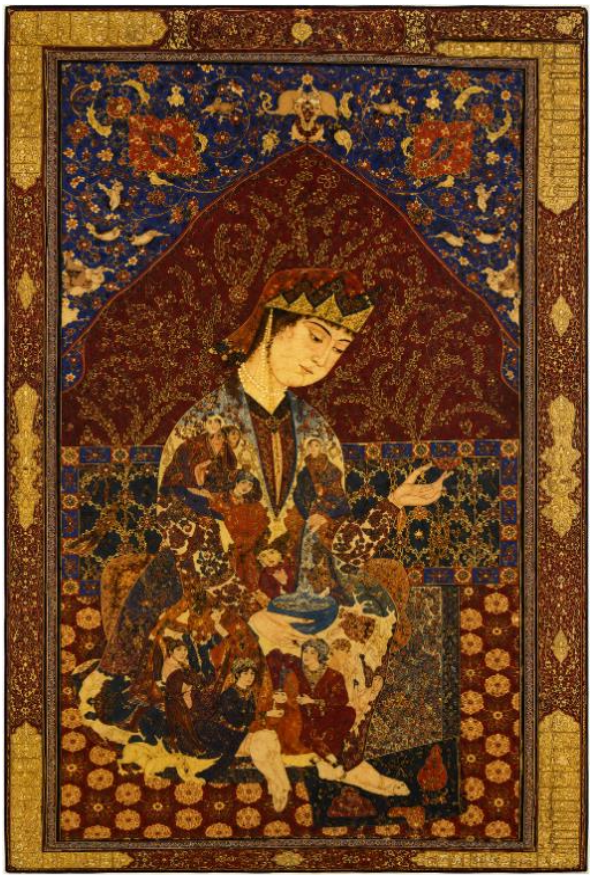
– MUḤAMMAD FĀRŪQ, MAY.: «al-Ḫadamāt al-ʾIlzāmīya al-Madanīya fī Miṣr min Ḫilāl al-Waṯāʾiq al-Qibṭīya min al-Qarn al-Rābiʿ al-Mīlādī ḥattā al-Qarn al-Ṯāmin al-Mīlādī: Dirāsa Laġawīya Ḥaḍārīya», *Phd Thesis*, Cairo University, 2023.
– ORLAND, T.: *Elementi di Grammatica Copto-Saidica*, Roma, 1983.
– PLUMLEY, J.: *An Introductory Coptic Grammar Sahidic Dialect*, London, 1920.
– POLOTSKY, J.:«The Coptic Conjungation System», *Orientalia 29*, 1960, 392- 422.
– REINTGES, C.: *Coptic Egyptian, A Learner's Grammar*, Koln, 2004.
– RICHTER, T.:«Koptische Rechtsurkunden als Quellen der Rechtspraxis im Byzantinischen und Frühislamischen Ägypten», *Veröffentlichungen zur Byzanzforschung 25*, wien 2010, 39-59.
– REVILLOUT, E.: *Les régimes matrimoniaux dans le droit égyptien*, Paris (Ernest Lerouk) 1880.
– REVILLOUT, E.: *Papyrus Coptes. Actes et Contrat des Museés de Boulaq et du Louvre,* Paris (F. Vieweg Libraire Editeur) 1876.
– REVILLOUT, E.: *Revue Égyptologique, Texte Coptes,* Paris (Ernest Leroux) 1900.
– REVILLOUT, E.: *Textes coptes: extraits de la correspondance de St. Pésunthius évêque de Coptos et de plusieurs documents analogues (juridiques ou économiques)*, Paris (Ernest Leroux) 1914.
– RICHTER, T.:«Koptische Rechtsurkunden als Quellen der Rechtspraxis im Byzantinischen und Frühislamischen Ägypten», *Veröffentlichungen zur Byzanzforschung 25*, Wien, 2010, 39-59.
– RICHTER, T.:«Zur Sprache Thebanischer RechtsurkundenE: Auffallige Konstruktionen im Bereich der Zweiten Tempora», *Originalveröffentlichung in: Mat Immerzeel, Jacques van der Vliet* 1, Leuven 2004, 145-154.
– RICHTER, T.:«What's in a Story? Cultural Narratology and Coptic Child Donation Documents», *The Journal of Juristic Papyrology* 35, 2005, 237–264.
– RICHTER, T.:«Zur Sparche Thebanischer Rechtsurkunden», Leuven (Peeters Publisher) 2004, 145-154.
– RICHTER, T. & GEORG, S.:«Der Spätkoptische Arbeitsvertrag P. Heid. inv. kopt. 451, Richter», *Journal of Juristic Papyrology* 40, 2010, 185-203, doi: 10.11588/propylaeumdok.00006178.
– SCHILLER, A.: *Ten Coptic Legal Texts*, New York, 1932.
– SCHMIDT, C.:«Das Kloster des Apa Mena», *ZÄS 68*, 1932, 60-69.
– SIJPESTEIJN, P. & ALCOCK, A.:«Early 7th cent. Coptic Contract from Aphrodito (P. Mich. Inv. 6898)», *Enchoria 26*, 2000, 1-19.
– STEFANSKI, E. & LICHTHIEM, M.: *Coptic Ostraca from Medinet Habu*, Chicago 1952.
– STEINDORFF, G.:«Ein Koptischer Grabstein», *ZÄS 38*, 1900, 57- 61, doi:10.1524/zaes.1900.38.jg.57.
– STEINDORFF, G.: *Lehrbuch der Koptischen Grammatik*, New York (The University of Chicago Press) 1915.
– STEINDORFF, G.:«Neue koptische Urkunden aus Theben», *ZÄS 29*, 1891, 1-25.
– STERN, L.:«Das Testament der Susanna nach einem koptischen Papyrus im Britischen Museum», *ZÄS 26*, 1888, 128-132.
– STERN, L.: Zwei koptische Urkunden aus Theben auf einem Papyrus des Ägyptischen Museums zu Berlin, *ZÄS 22*, 1884, 153-159.
– TILL, W.: *Die Koptischen Arbeitsvertäge*, Warschau (Breslau) 1956.
– TILL, W.:«Die Koptischen Bürgschaftsurkunden», *BSAC 14*, Kairo, 165-226, 1958.
– TILL, W.:«Die Koptischen Eheverträge», *Die Österreichische Nationalbibliothek Festschrift*, Wien 1948, 627-638.
– TILL, W.: *Die Koptischen Ostraka der Papyrussammlung der österreichischen Nationalbibliothek. Texte*, Wien (H. Böhlaus Nachf., Kommissionsverlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften) 1960.
– TILL, W.: *Die Koptischen Rechtsurkunden der Papyrussammlung*, Wien (H. Böhlaus Nachf., Kommissionsverlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften) 1958.
– TILL, W.: *Erbrechtliche Untersuchungen auf Grund der Koptischen Urkunden*, Wien (In Kommission bei R.M. Rohrer) 1954.
– VYCICHL, W.: *Dictionnaire étymologique de la Langue Copte*, Peeters (Louvain) 1983.
– WALTERS, C.: *An Elementary Coptic Grammar of the Sahidic Dialect*, Oxford (B.H.Blackwell) 1972.
– WESTENDORF, W.: *Koptisches Handwörterbuch*, Heidelberg (winter) 1977.

– WILHEM, S.: *Koptisches Handwörterbuch*, Heidelberg (Carl Winters) 1921.
– WOJTCZAK, M.:«How to Become a Monastic Superior? Legal and Mundane Sine Qua Nons», *The Journal of Juristic Papyrology 51*, 2021, 133-142, doi:10.36389/uw.jjurp.51.2021.
– VLIET, J.:«Coptic Documentary Papyri after the Arab Conquest», *The Journal of Juristic Papyrology 43*, 2013, 187-208.

Websites

– BRUSSELS COPTIC DATABASE: (http://dev.ulb.ac.be/philo/bad/copte/baseuk.php?page=accueiluk.php) Accessed on (14-7-2025).
– COPTIC SCRIPTORIUM = Schroeder *et Al*. (2013) Schroeder, Caroline t., Zeldes amir, *et Al*. Coptic
– SCRIPTORIUM. (https://copticscriptorium.org) Accessed on (23-8-2025).
– DDGLC= database and dictionary of Greek Loanwords in Coptic (http://www.geschkult.fu-berlin.de/en/e/ddglc/index.html Accessed on (10-9-2025).
– TM= Trismegistos.org) https://www.trismegistos.org) Accessed on (22-8-2025).
– http://papyri.info/ddbdp/p.kru;11 Accessed on (10-8-2025).
– http://papyri.info/ddbdp/p.kru;14 Accessed on (27-9-2025).
– https://papyri.info/ddbdp/p.kru;13 Accessed on (12-10-2025).
– https://papyri.info/ddbdp/p.kru;25 Accessed on (14-10-2025).
– http://papyri.info/ddbdp/p.kru;67 Accessed on (22-10-2025).
– http://papyri.info/ddbdp/p.kru;34 Accessed on (6-11-2025).
– http://papyri.info/ddbdp/p.kru;68 Accessed on (19-11-2025).
– http://papyri.info/ddbdp/p.kru;106 Accessed on (21-11-2025).
– http://papyri.info/ddbdp/p.kru;;16 Accessed on (1-12-2025).
– https://papyri.info/ddbdp/p.kru;13 Accessed on (11-12-2025).
– http://papyri.info/ddbdp/p.kru;67 Accessed on (22-12-2025).
– https://www.jstor.org/stable/20191548 Accessed on (26-10-2025).
– https://www.jstor.org/stable/41215470 Accessed on (31-10-2024).
– www.trismegistos.org/text/101850 Accessed on (22-8-2025).
– www.trismegistos.org/text/23183 Accessed on (27-9-2025).
– www.trismegistos.org/text/85397 Accessed on (30/09/2024).
– www.trismegistos.org/text/85919 Accessed on (1-10-2025).
– www.trismegistos.org/text/87794 Accessed on (4-10-2025).
– www.trismegistos.org/text/23156 Accessed on (11-10-2025).
– www.trismegistos.org/text/23230 Accessed on (14-10-2025).
– www.trismegistos.org/text/23189 Accessed on (14-11-2025).
– www.trismegistos.org/text/23182 Accessed on (20-11-2025).
– www.trismegistos.org/text/85277 Accessed on (4/12/2025).
– www.trismegistos.org/text/23210 Accessed on (10-12-2025).
– www.trismegistos.org/text/87794 Accessed on (20-12-2025).
– www.trismegistos.org/text/23182 Accessed on (4-1-2026).

ثانيًا: الآثار الإسلامية



Mām Mīhin (The Great Mother) and Her Narrative Garment: Between Meaning and Symbol in Light of a *Qāğār* Painting Preserved in the Prince Mohamed Ali Museum, Cairo "A Comparative Archaeological and Artistic Study"

By

Ahdab Mohamed Hosny

Assistant Professor in the Islamic Archaeology department at Faculty of Archaeology/ Aswan University, Egypt (dr_ahdabhosny@arc.aswu.edu.eg**)**

Abstract

[EN] This study offers an in-depth analysis of the representation of the concept of the Great Mother (*Mām Mīhin*) in *Qāğār* painting through an unpublished pictorial panel preserved in the storage of the Prince Muḥammad ʿAlī Palace Museum, *al-Manīal*, Cairo, regarded as a significant example of the continuity of feminine symbolism in later Iranian art. The study aims to elucidate the ways in which the female body was deployed as a multilayered semantic construct, transcending a merely decorative function in order to fulfill symbolic and narrative roles. The research adopts a descriptive-analytical methodology, supported by a semiotic reading of the pictorial elements and a comparative approach, through tracing the development of the image of the Great Mother within an extended pictorial continuum stretching from Safavid and Mughal Indian painting to the *Qāğār* period. The analysis places particular emphasis on the concept of the «narrative garment» as an active pictorial surface upon which meanings is inscribed through animal and vegetal ornamentation, as well as through linear and chromatic organization. The study demonstrates that the representation of *Mām Mīhin* in *Qāğār* painting was grounded in a deliberate reformulation of inherited pictorial signifiers in a manner consistent with the intellectual and social transformations of the nineteenth century. It further proposes an interpretive framework that contributes to a more nuanced understanding of feminine symbolism and narrative artistic composition in Islamic painting.

Keywords: *Qāğār* painting; *Mām Mīhin*; narrative garment; Prince Muḥammad ʿAlī Museum; composite and integrated imagery.

Received: 28-12-2025 Revised: 28-02-2026
Accepted: 04-03-2026 Published: 01-06-2026
Doi: 10.21608/jguaa.2026.454895.1423

مام ميهن (الأمّ العُظمى) وثوبها السردي بين الدلالة والرمز في ضوء لوحة قاجارية محفوظة بمتحف الأمير محمد علي، القاهرة "دراسة أثرية فنية مقارنة "

أهداب محمد حسنى مصطفى جلال

أستاذ مساعد بقسم الآثار الإسلامية بكلية الآثار/ جامعة أسوان، مصر

(dr_ahdabhosny@arc.aswu.edu.eg)

الملخص:

يتناول هذا البحث دراسة متعمقة لتمثيل مفهوم الأم العظمى (مام ميهين) في التصوير القاجاري، من خلال لوحة تصويرية غير منشورة، محفوظة بمخزن متحف قصر الأمير محمد علي بالمنيل – القاهرة، بوصفها نموذجًا دالًا على استمرار الرموز الأنثوية في الفن الإيراني المتأخر. ويهدف البحث إلى الكشف عن الكيفية التي جرى من خلالها توظيف الجسد الأنثوي كحامل دلالي مركّب، يتجاوز الوظيفة التزيينية ليؤدي دورًا رمزيًا وسرديًا. اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي–التحليلي، مدعومًا بالقراءة الدلالية للعناصر التصويرية والمنهج المقارن، من خلال تتبّع تطوّر صورة الأم العظمى في سياق تصويرى ممتد من التصوير الصفوي والمغولي الهندي وصولًا إلى العصر القاجاري. وركّز التحليل على مفهوم «الثوب السردي» بوصفه سطحًا تصويريًا فاعلًا تُحمَّل عليه المعاني عبر الزخارف الحيوانية والنباتية والتنظيم الخطي واللوني. ويُظهر البحث أن تمثيل «مام ميهين» في التصوير القاجاري يقوم على إعادة صياغة مدروسة للدلالات التصويرية الموروثة بما يتلاءم مع التحولات الفكرية والاجتماعية في القرن التاسع عشر، ويقدّم إطارًا تفسيريًا يسهم في فهم الرموز الأنثوية والتكوين الفني السردي في التصوير الإسلامي.

الكلمات الدالة:التصوير القاجاري؛ مام ميهين؛ الثوب السردي؛ متحف الأمير محمد علي؛ الرسوم المركبة والمدمجة.

المقدمة:

تتناول هذه الدراسة أحد الأبعاد الرمزية المدمجة في التصوير القاجاري، من خلال تحليل حضور المرأة بوصفها تجسيدًا لمفهوم «الأم العظمى– مام ميهين»، في إطار فنى تتكامل فيه الدلالة الأسطورية مع البناء التصويرى . ويأتي التركيز هنا على الثوب بوصفه عنصرًا تصويريًا فاعلًا داخل التكوين، لا مجرد تفصيل زخرفي، بل حاملاً لأسلوب سردي تتضافر فيها مضامين دينية وثقافية وتاريخية متداخلة.

فقد مثّلت شخصية الأم العظمى في الموروث الإيراني رمزًا للخصب والحماية والسلطة الروحية، وتجلّى حضورها في التصوير القاجاري ضمن أطر تصويرية يُبرز الدلالة الكونية للأنثى بوصفها مانحة للحياة وحافظة للنظام الرمزي.

وتكشف لوحة الدراسة عن هذا الحضور عبر منظومة فنية تتفاعل فيها الهيئة الإنسانية مع العناصر الزخرفية والرموز المصاحبة، بحيث يتجاوز التكوين حدود البناء التصويرى إلى بناء دلالي متكامل.

ومن هنا جاء توظيف مصطلح «الثوب السردي•» في هذا البحث بوصفه توصيفًا تحليليًا دقيقًا لطبيعة المعالجة التصويرية؛ إذ لا يُفهم الثوب في هذا السياق باعتباره سطحًا زخرفيًا فحسب، بل بوصفه مساحة فنية تصويرية حاملة للمعنى، تتراكم فيها الرموز وتتتابع داخل بنية تكوينية مقصودة. فالعناصر المرسومة على الثوب –من وحدات نباتية أو كائنات حية أو مشاهد مصغّرة– لا تؤدي وظيفة تزيينية فقط، وإنما تشارك في إعادة تنظيم الرسوم داخل نسق تصويري يعكس منظومة فكرية واجتماعية وروحية.

وينسجم هذا المفهوم مع طبيعة التكوين في لوحة الدراسة، حيث يتسم البناء التصويري بتداخل المستويات الدلالية وتراكب الرموز داخل العمل الواحد، بما يجعل الثوب جزءًا من منظومة سردية شاملة تعبّر عن قيم العصر القاجاري ورؤيته الفنية.

وعليه، فإن استخدام مصطلح «الثوب السردي» لا يأتي اختيارًا لغويًا، بل يمثل إطارًا منهجيًا يعبّر عن المسار التحليلي الذي يعتمده البحث، والتي تسعى إلى الكشف عن التكوين والأسلوب السردي الكامن في الأثواب النسائية القاجارية، بوصفها وسيطًا تصويريًا يحمل رموز الهوية والاعتقاد والثقافة ضمن نسق فن التصوير الإسلامي.

الفجوة البحثية:

على الرغم من كثرة الدراسات التي تناولت التصوير القاجاري من حيث موضوعاته وزخارفه ورموزه، فإن معظمها انشغل بالعرض الوصفي أو التأريخي العام، دون التوقف عند كيفية تشكُّل الدلالة داخل العمل التصويري ذاته. كما جرى تناول صورة المرأة في الفن الإيراني غالبًا بوصفها انعكاسًا اجتماعيًا أو عنصرًا زخرفيًا، من غير بحثٍ معمّق في دور الجسد الأنثوي كوعاء دلالي يحمل مضمونًا سرديًا مركّبًا، ولا سيما من خلال ما يمكن تسميته بـ«الثوب السردي» الذي تتحول فيه الزخارف إلى لغة تحمل معنى.

ومن ثمّ تتمثل الفجوة البحثية في غياب دراسة تحليلية متخصصة في مجال الفن التصويري الإسلامي تتناول مفهوم «مام ميهين» باعتباره منظومة رمزية تتكوّن عبر تفاعل الجسد والملبس والزخرفة والعلاقات اللونية والخطية داخل اللوحة، وتبحث في كيفية إعادة صياغة الرموز الأنثوية الموروثة في التصوير

• المعنى اللغوي لكلمة "سَرْدي": الجذر اللغوي: (س ر د)، السَّرْدُ: ضمُّ الشيء إلى الشيء في انتظامٍ وإتقان، ومنه سَرْدُ الحَدِيد أي نظمُ الحَلَق بعضها في بعض، والسَّرْد: الكلام المنتظم المتتابع بلا انقطاع، السَّرْدُ: إتباعُ الحديث بعضِه بعضًا، وسَرَدَ الكلامَ أي أتبعه متصلًا على نسقٍ واحد وعليه؛ السرد في اللغة يعني الاتصال، والتتابع، والنظم المنتظم المتسلسل سواء في الكلام أو الأشياء أو الاحداث يذكر أن السرد في الفن الإسلامي هو أحد مظاهر "التعبير الرمزي الحكائي" الذي يوظف الصورة لتوصيل قصة روحية أو أدبية ويربط السرد بالبعد الدلالي في المشهد التصويري، حيث تتوزع الشخوص والعناصر وفق تسلسل رمزي يحكي مضمونًا معينًا وبالتالى يتضح لغويًا انتظام وتتابع الأحداث أو الأجزاء، كما في "سرد الحديد" أو "سرد الحديث، اصطلاحيًا (أدبيًا) فن الحكي أو بناء القصة المتسلسل، اصطلاحيًا (فنيًا) التعبير البصري الذي يروي حدثًا أو مضمونًا متتابعًا داخل اللوحة أو الثوب، أي "الحكي بالصورة؛ ابن منظور ١٤١٤هـ: ٣٠٣؛ الفيروزآبادى ١٩٧٧م: ٣٢١؛ يقطين ٢٠١٢م: ٣٤؛ توفيق ٢٠٠٧م: ٥٦.

القاجاري ضمن خطاب فني جديد. وتسعى هذه الدراسة إلى سدّ هذه الفجوة من خلال تحليل لوحة غير منشورة، واستخلاص إطار تفسيري يمكن تطبيقه على نماذج قاجارية أخرى مماثلة.

منهجية الدراسة: تعتمد الدراسة منهجًا وصفيًا تحليليًا يرتكز إلى القراءة الدلالية والمقارنة التاريخية، ويُطبَّق عبر ثلاثة مستويات مترابطة:

المستوى الفني–التكويني: يتناول تنظيم التكوين داخل اللوحة، مع التركيز على مركزية الشخصية الأنثوية، وآليات توزيع الكتل، ومسارات الحركة، وتوجيه الخطوط، والعلاقات اللونية، بوصفها عناصر تسهم في صياغة المعنى داخل العمل التصويري القاجاري.

المستوى الدلالي– الرمزي: يدرس «الثوب السردي» باعتباره حاملاً دلاليًا نشطًا، من خلال تحليل العناصر الحيوانية والآدمية والنباتية المصوَّرة عليه، وتحديد وظائفها الرمزية وصلتها بمفهوم «مام ميهين» في السياق الإيراني، وكيفية اندماجها في البناء التصويري العام.

المستوى المقارن التاريخي– الأسلوبي: يقارن تمثيل «الأم العظمى» ذات الثوب السردي في التصوير القاجاري بنماذج سابقة في التصوير الصفوي والمغولي الهندي، مع تتبع عناصر الاستمرار والتحول، والاستعانة بأمثلة من التحف التطبيقية القاجارية التي تحمل معالجة سردية ورمزية مشابهة، لإبراز خصوصية الصياغة القاجارية ضمن الامتداد الفني الإيراني.

وانطلاقًا من ذلك، تقترح الدراسة إطارًا تفسيريًا يوضح تحوّل مفهوم «مام ميهين» من دلالة كونية موروثة إلى صياغة تصويرية متكاملة داخل الفن القاجاري، حيث يغدو الجسد الأنثوي محورًا جامعًا للمعنى في سياق تصويري إسلامي ذي خصوصية إيرانية.

١. الوصفُ العامُّ والتَّكوينُ الفنيُّ لوحة الدِّراسة: (لوحة١) (شكل١):

١,١. الوصف "البطاقة التعريفية ":

عنوان الصورة: مام مهين "الأم العظمى" مزخرف ثوبها برسوم مدمجة لمناظر حيوانية ومناظر أدمية.

مقاس الصورة: ٣٧x٤٢.

التأريخ: القرن الثالث عشر الهجري (التاسع عشر الميلادي).

تصنيف الصورة: مستقلة.

مكان ورقم الحفظ: مخزن متحف "قصر الأمير محمد على" تحت رقم أثر ١٣ سجل ٥٢٢.

شكل ولون الورق: لوحة مرسومة بالألوان المائية على ورق اسبارتو .

الشكل العام للصورة: مستطيلة مغلفة من الخارج بزجاج شفاف .

خـتــم: الإمام المهدى.

حالة الصورة: جيدة.

حالة النشر: لم تنشر من قبل[١].

٢,١. التكوين الفني للوحة:

تمثل اللوحة نموذجًا مستقلًا من التصوير القاجاري المنفذ بالألوان المائية على الورق[٢]، وتصور شخصية «مام ميهن» بوصفها المحور الفنى المركزي للتكوين. وتشغل الشخصية مركز التصويرة بالكامل، حيث تنتظم حولها العناصر البشرية والحيوانية والنباتية في بناء هرمي متوازن يجعل الجسد الأنثوي بؤرة بصرية حاكمة لبقية مفردات المشهد، بحيث يتدرج المنظر من الأعلى إلى الأسفل داخل بنية متماسكة لا يختل فيها التوازن بين الفراغ والامتلاء.

تظهر مام ميهن في وضع ثلاثي الأرباع، متجهة بوجهها نحو اليمين ، مع انحراف طفيف في الكتفين ينسجم مع هيئة الجسد الجالس أرضًا. ويتسم الوجه بسمات قاجارية واضحة؛ فهو بيضاوي ممتلئ، مرسوم بلون أبيض ناصع يخلو من التظليل الكثيف، وتعلوه عينان لوزيتان ضيقتان مائلتان قليلًا، محددتان بخط بني داكن، ولا تتجهان إلى الكأس الذي تحمله اليد اليمنى ولا إلى الطائر القابع على الغصن في الخلفية، بل تنصرفان إلى نقطة غير محددة في فضاء اللوحة، بما يعكس حالة شرود وتأمل داخلي. أما الحاجبان فمقوسان ومقرونان في المنتصف، والأنف مفرطح نسبيًا وقصير، والفم صغير مغلق دون ابتسامة، الأمر الذي يمنح الوجه طابع السكون الرمزي لا التعبير الانفعالي، ويؤكد الطبيعة المثالية للصورة.

ينسدل الشعر الأسود في خصلتين واضحتين خلف الأذنين، بينما يغطي باقي الشعر غطاء رأس أبيض شبه شفاف يمتد إلى الخلف ويتدلى حتى الكتفين. ويعلو الغطاء تاج ذهبي متعدد الفصوص، مزخرف بعناصر نباتية دقيقة، تتدلى من جانبيه أشرطة برتقالية صغيرة ذات أطراف مدببة، تضيف إيقاعًا لونيًا وحركة رأسية إلى الجزء العلوي من التكوين، وتؤطر الوجه ضمن نطاق تصويرى مميز.

ترتدي مام ميهن ثوبًا داخليًا أخضر زيتوني اللون، تعلوه عباءة خارجية صفراء مائلة إلى الذهبي، تزين أكمامها زخارف نباتية دقيقة منفذة بدرجات الأخضر الداكن، وتظهر بطانة داخلية بنية مائلة إلى الأحمر وتتسم الزخارف بخطوط رفيعة منحنية توحي بحركة نباتية لينة تتناغم مع انحناءات الجسد. أما الحلي فتتمثل في عقد بسيط طويل وأقراط صغيرة متدلية، دون مبالغة زخرفية، بما يعزز الطابع الرمزي للشخصية أكثر من إبرازها بوصفها ملكية بالمعنى الدنيوي.

---

[١] تم التقدم بطلب رسمي إلى إدارة متحف قصر المنيل؛ للموافقة على دراسة وتصوير بعض الصور المستقلة المحفوظة بمخزن المخطوطات بالمتحف، وقد تمت الموافقة من رئاسة قطاع المتاحف في ذلك الوقت ٢٠١٧م، مع مراعاة الضوابط المنظمة للتصوير والاطلاع داخل المتحف، وتسليم نسخة من الدراسة لإدارة المتحف للاستفادة بها في أعمال التوثيق. ويتقدم الباحث بخالص الشكر والتقدير إلى الدكتور/ ولاء بدوي، مدير متحف قصر الأمير محمد علي، وإلى أمين العهدة بالمتحف، لما قدّماه من تسهيلات ودعم أثناء إجراءات الدراسة والتصوير.

[2] HOSNY 2027: Article in press.

تجلس الشخصية على أرضية مزخرفة بنمط هندسي سداسي متكرر يحاكي زخارف البلاط القاجاري، وقد ثنت ساقيها في هيئة جلوس أرضي تقليدية. وتمتد اليد اليمنى إلى الجانب الأيسر من التكوين ممسكة بكأس صغير ذهبي اللون، بينما تنخفض اليد اليسرى في إيماءة احتواء باتجاه المنظر التصويري المدمج داخل الثوب، دون وجود تفاعل تصويرى مباشر مع أي من العناصر، مما يجعل حركة اليدين ذات بعد رمزي أكثر منه سردي مباشر.

ويعد الثوب العنصر الأكثر كثافة في المنظر بأكمله، إذ تحوّل إلى مساحة تصويرية مدمجة تضم رسوم آدمية وحيوانية ونباتية متشابكة. ففي الجزء العلوي من الثوب تظهر شخصيات بشرية صغيرة الحجم، معظمها رجال معمّمون[٣]، بعمائم بيضاء وخضراء وحمراء، في أوضاع جلوس متقاربة، بعضها في هيئة حوار، وأخرى في وضع احتضان لطفل أو إمساك بإناء، وتتداخل الأجساد بحيث يجسد أسلوب الدمج التصويري «الجسد داخل الجسد» في صيغته القاجارية.

أما الجزء الأوسط من الثوب فيضم مشاهد بشرية أكثر تقاربًا، تتجاور فيها شخصيات رجالية ونسائية في أوضاع جلوس وتأمل، وتظهر إحدى الشخصيات في هيئة احتضان، بما يعكس بُعدًا اجتماعيًا وأسريًا داخل البنية السردية للثوب، حيث تتجاور العلاقات الإنسانية ضمن إطار واحد متداخل.

وفي الجزء السفلي من اللوحة تبرز مناظر الرسوم الحيوانية بوصفها عنصرًا فنيا فاعلًا داخل الثوب السردي، حيث يظهر الأسد واللبؤة إلى جانب الغزال والثعلب والأرنب وعدد من الطيور، في منظر تصويري واحد متشابك، تتجاور فيه الأجساد الحيوانية دون مشهد افتراس مباشر أو صراع حاد.

ويتسم توزيع هذه الحيوانات بحالة تماسّ وتعايش تصويرى يعكس تنظيمًا مقصودًا داخل البناء التكويني الفني

فالأسد واللبؤة، بوصفهما رمزي القوة والسيادة في المخيال الإيراني والإسلامي[٤] يتموضعان داخل الجسد الأمومي دون حركة انقضاض، مما ينقل دلالتهما من العنف الطبيعي إلى الهيمنة الرمزية المنضبطة داخل بنية احتوائية. أما الغزال فيرتبط في التراث الإيراني بدلالات الرقة والنقاء والخصوبة والجمال الروحي[٥]، وهو حضور متكرر في الأدب الفارسي، مما يتناغم مع تموضعه داخل الجسد الأمومي بوصفه عنصرًا خاضعًا للحماية .

---

[٣] حسنى ٢٠١٦م: ٣٠.

[4] Encyclopaedia Iranica: «Lion», https://iranicaonline.org Accessed on (March 8, 2026); GRABAR 1987.

[5] Encyclopaedia Iranica: «Āhū (Gazelle)», https://iranicaonline.org Accessed on (March 8, 2026), references to animal imagery in Ferdowsi, Shāhnāmeh, available at: https://archive.org/details/ShahnamehFerdowsi.

ويمثل الثعلب في الأدبيات الفارسية والعربية رمز الدهاء والحيلة والعقل التدبيري[٦] حيث يرد في النصوص الأخلاقية بوصفه نموذجًا للمكر الموجَّه لا الفوضوي، وهو ما يتوافق مع ظهوره هنا ضمن نظام تصويرى منضبط . ويحمل الأرنب دلالة متصلة بالخصوبة وسرعة التكاثر وديمومة التجدد[٧]، وهي دلالات وردت في التراث الحيواني العربي والإيراني، بما يعزز حضوره ضمن شبكة رمزية ترتبط بدورة الحياة.

أما الطيور المتعددة، سواء داخل الثوب أو في الخلفية، فتؤدي وظيفة رمزية متصلة بالعلو والسمو الروحي والانتقال بين العوالم[٨]، وهو حضور متكرر في المنمنمات الفارسية والأدب الصوفي، حيث يُنظر إلى الطائر بوصفه وسيطًا بين الأرضي والعلوي

وتنقسم الخلفية إلى مستويين تصوريين واضحين؛ مستوى علوي نباتي يضم شجرتين مختلفتي التكوين، إحداهما إلى اليسار ذات أوراق مستديرة كثيفة يقف على أحد أغصانها طائر طويل المنقار، والأخرى إلى اليمين ذات أوراق رفيعة مائلة إلى الرمادي، تمتد أغصانها في خطوط منحنية خفيفة. ويفصل بين الخلفية النباتية والجسد المركزي شريط زخرفي هندسي أفقي، يليه امتداد أرضي مغطى بزخارف هندسية متكررة تحاكي البلاطات المعمارية، مما يضفي على التكوين بعدًا زخرفيًا معماريًا يوازن مركزية المنظر.

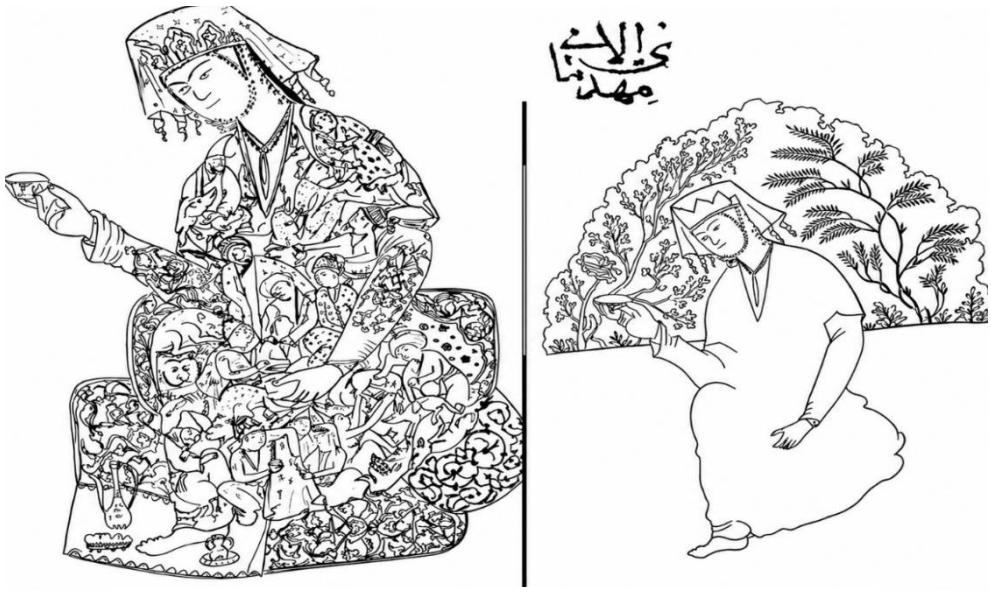


(لوحة١) مام مهين " الأم العظمي" وختم الأمامي المهدي محفوظة بمخزن متحف قصر الأمير محمد علي بالقاهرة، تنشر لأول مرة.

[6] Encyclopaedia Iranic: «a Fox ii.» in Persia,", Accessed on (March 8, 2026), Al-Jāḥiẓ1965. https://archive.org/details/kitabalhayawan01jahiuoft. 2-https://iranicaonline.org/articles/fox

[7] Al-Damīrī ,https://archive.org/details/HayatAlHayawan.

[8] ʿAṭṭār 1889 https://archive.org/details/conferenceofbird00atta , discussion of bird symbolism in Persian mysticism: https://researchgate.net/publication/334780783.



(شكل ١) توضيح تفصيلي للثوب السردي والختم © عمل الباحثة.

ومن ثمّ، فإن تموضع هذه الحيوانات جميعًا داخل منظر واحد متداخل دون مشاهد افتراس صريح، يعكس انتقال الرمز من دلالته الطبيعية المباشرة إلى دلالة رمزية احتوائية، حيث تُستوعب قوى الطبيعة المختلفة داخل جسد «مام ميهن» بوصفه فضاءً جامعًا يعكس التكامل الكوني والانسجام الرمزي بين القوى البشرية والحيوانية والروحية.

وبناءً على ما تقدم من تحليل تكوينى ودلالى للعناصر المدمجة في الثوب السردي، يمكن تنظيمها في الجدول الآتي:

العنصر الزخرفي	نوعه	موضعه على الثوب	دلالته الرمزية	المرجعية الفكرية
الأسد / اللبؤة	حيواني	أسفل الثوب	القوة – الحماية – السيادة	ميثولوجي "المخيال الايرانى الملكى
الشخصيات المعمّمة	آدمي	منتصف الثوب	المجتمع – الخضوع – النظام	اجتماعي "البنية الاجتماعية القاجارية"
الطائر	رمزي	أعلى التكوين	الروح – المعرفة	صوفي "المرجعية الفارسية الصوفية"
الشجرة	نباتي	الخلفية	الخصب – الاستمرارية	كوني " الرمز الكونى النباتى

(جدول ١) العناصر التحليلية للثوب ذي التكوين السردي (الثوب السردي) © عمل الباحثة.

ويوضح الجدول أن الثوب السردي لا يقوم على تجاور زخرفي للعناصر، بل على بنية رمزية متداخلة تتكامل فيها الرسوم الآدمية والحيوانية والنباتية ضمن تصور كوني احتوائي، بما يعزز وحدة البناء التصويري في السياق القاجاري ويؤكد مركزية الجسد الأنثوي بوصفه حاملاً تصويريًا لعالم مدمج ومتوازن.

٣,١. الدراسة التحليلية

تُثير اللوحة محلّ الدراسة عددًا من التساؤلات الجوهرية حول مفهوم «الأم العظمى – مام ميهن»، وهويتها المصوَّرة في مركزية التكوين، وعلاقتها بالمناظر المدمجة التي تزيّن ثوبها ولمعالجة هذه الإشكاليات، جاءت الدراسة في: المحاور الآتية:

١,٣,١. الجذور اللغوية والاصطلاحية: يتكوّن المصطلح من كلمتين فارسيتين[٩]:

مام (Mām): وتعني «الأم» أو «الوالدة»، أي الأصل الذي يمنح الحياة والرعاية.

ميهن: (Mihan) تعني «الوطن» أو «الأرض الأم»، أي الكيان الذي يحتضن أبناءه ويرعاهم.

وقد ورد في الأدب الفارسي قولهم[١٠]: تركيب مام ميهن را شنيده‌اید؛ ميهن براى همه هم‌پيوندانش مادرانه رفتار مى‌كندأي "سمعتم عن تركيب مام ميهن؛ فالوطن يتصرّف تجاه أبنائه تصرّف الأم الحنون"

التعليق: يُعبّر هذا التركيب عن اتحاد رمزي بين الأنوثة والأرض، في إشارة إلى الأصل الخالق والراعي، حيث تغدو «مام مهين» صورةً للأم الكبرى أو الوطن الأم التي تمنح الحياة وتحضن الوجود الإنساني والطبيعي.

٢,٣,١. الجذور التراثية لمفهوم «الأم العظمى» وعلاقته باللوحة محل الدراسة:

يرتبط مفهوم «الأم العظمى» في التراث الإيراني برصيدٍ رمزى سابق على الإسلام، تمثّل في صورة الأنثى بوصفها أصلًا للحياة ومصدرًا للخصب والحماية. وتبرز هذه الدلالة في شخصيات أنثوية مثل آناهيتا[١١]

التي وُصفت في النصوص القديمة، ولا سيما النصوص الأفيستية، بوصفها الينبوع/النهر الكوني المقدس، ومصدر المياه والخصب والنقاء؛ ومن ثم يمكن تفسيرها بوصفها تجسيدًا للقوة الأنثوية الخلّاقة، ورمزًا للطاقة الكونية التي تهب الحياة وتحفظ استمرارها.[١٢]

---

[٩] حسن ١٩٦٤م: ٢٥٤؛ ويكى‌واژه، مدخل مام (8 August 2025) — Accessed on https://fa.wiktionary.org/wiki/ ؛ ويكى‌واژه، مدخل ميهن. (8 August 2025) — Accessed on https://fa.wiktionary.org/wiki/ ؛ لغت‌نامه دهخدا، مدخل مام. (8 August 2025) — Accessed on https://www.loghatnaameh.org ؛ معين ١٣٥١/١٩٧٢.

[١٠] مهدى‌زاده‌آرى، ١٣٩٢، https://www.roshdmag.ir/fa/article/8294/.

[11] BOYCE 1989: 1003–1011; BOYCE 1986: 413–415

[12] BOYCE, "ANĀHĪD I. ARDWĪSŪR ANĀHĪD," ENCYCLOPAEDIA IRANICA, VOL. I, FASC. 9, 1989: 1003–1011; الأفيستا، أبان يشت، يشت ٥، الفقرات ١–٥

وسبندارمذ (سبنتا أرمئيتي) التي تجسّد الأرض بوصفها وعاء الخلق ومصدر العطاء[١٣] كما تعكس رواية مشي ومشيانه تصورًا للأرض باعتبارها الأم الأولى التي ينبثق منها الوجود الإنساني[١٤]

غير أنّ هذه الدراسة لا تهدف إلى تتبّع البعد الاعتقادي لهذه الرموز بقدر ما تسعى إلى بيان كيفية إعادة توظيفها داخل العمل التصويري. فاللوحة محل الدراسة لا تقدّم استدعاءً مباشرًا لهذه الشخصيات، وإنما تعيد صياغة مفهوم «الأم الجامعة» عبر تمثيل أنثوي مركزي يحتضن الكائنات والعناصر النباتية والحيوانية ضمن بناء تصويري واحد. وهنا ينتقل المفهوم من سياقه التراثي إلى أسلوب فني يتجسد في التكوين، وفي رسم الثوب بوصفه سطحًا حاملاً لمشاهد الحياة، وفي إحاطة الجسد الأنثوي بعناصر تشير إلى الاحتواء والرعاية.

وبذلك يُفهم حضور «الأم العظمى» في التصوير القاجاري، لا كامتداد سردي للأسطورة، بل كإعادة صياغة فنية لرمزٍ تراثي داخل منطق اللوحة الإسلامية الإيرانية، حيث يصبح الجسد الأنثوي مركزًا تصويريا جامعًا للخلق والحياة. ولتوضيح هذه الجذور الرمزية إلى صيغها داخل العمل التصويري، يقدّم الجدول الآتي قراءة تحليلية تربط بين المرجعية التراثية وتجلّياتها في التصوير القاجاري.

الرمز	الجذور الرمزية الايرانية	التطور في التصوير القاجاري
أناهيتا (Anāhitā)	إلهة المياه النقية والخصوبة والشفاء؛ رمز العطاء والخلق والحياة	إعادة تجسيدها بوصفها «أمًّا كونية» مانحة للحياة، تُستوعب رمزيًا داخل صورة المرأة المركزية
سبندارمذ (Spandārmazd)	روح الأرض والأنوثة المقدّسة؛ الأم المغذّية لجميع الكائنات	تحوّلها إلى جسد أنثوي حاضن للعالم، يرمز إلى الأرض بوصفها أصل الخلق والاستمرارية
البيري (Peri)	كائن أنثوي أسطوري حامٍ ومرشد، مرتبط بالقوى الطبيعية والحماية	ظهورها لاحقًا كعنصر سردي مُساند داخل البنى التصويرية المركّبة، لا بوصفها أمًّا كونية مطلقة

(جدول٢) الجذور اللإيرانية لرموز «الأم العظمي» وتحولها إلي منظر تصويري في التصوير القاجاري © عمل الباحثة.

[١٣] تمثّل سبندارمذ (Spandārmazd / Spenta Armaiti) إحدى الأمشاسپندان السبعة في الديانة الزرادشتية، وتجسّد روح الأرض والأنوثة المقدّسة. وتصفها النصوص الزرادشتية بأنها «الملاك الأم» المؤتمنة على الأرض، ومظهر المحبة والصبر والتواضع في العالم المادي. وقد اعتقد الإيرانيون القدماء أن سبندارمذ هي الأم الحيّة المغذّية لجميع الكائنات، والمانحة للطمأنينة والازدهار للبشر، وتقف في ترتيب الأمشاسپندان بعد الإله الأعلى أهورامزدا، ممثّلةً الأرض في مقابل السماء. وقد خُصّص يومها المعروف باسم سبندارمذگان عيدًا للأرض والنساء، بوصفها الجانب الأنثوي من الخلق.
Encyclopaedia Iranica. "Armaiti." Encyclopaedia Iranica Online. Accessed on (August 2025).

[١٤] البندهشن، فصل «طبيعة الإنسان»، فقرات ١–٦؛ بويس، مادة Armaiti ١٩٨٦م: ٤١٣–٤١٥.

يوضّح **(جدول٢)** أن رموز «الأم العظمى» في الجذور الإيرانية لم تختفِ مع التحوّلات الدينية والفكرية، بل أُعيدت صياغتها داخل التصوير القاجاري في إطار فنى جديد، حافظ على جوهرها الدلالي مع تكييفها وفق السياق الإسلامي، بحيث انتقل الرمز من مستوى العقيدة المستقلة إلى مستوى البنية التصويرية المدمجة داخل الجسد الأنثوي المصوَّر.

ومن هذا المنطلق، لم يعد مفهوم «الأم العظمى» في التصوير القاجاري إحالةً مباشرة إلى مرجعياته التراثية، بل أعيد تشكيله داخل بنية تصويرية إسلامية ذات خصوصية إيرانية، أعادت تأويله بوصفه مبدأً كونيًا جامعًا للوجود، وهو ما يتجلّى بوضوح في المحور التالي المتعلّق بالبعد الصوفي والفلسفي للثوب السردي في التصوير الإسلامي .

٣,٣,١. البعد الصوفي والفلسفي لمفهوم «الأم العظمى » في ضوء التكوين التصويري:

يعكس حضور «مام مهين» في اللوحة تصورًا رمزيًا يمكن قراءته في ضوء الفكر الصوفي الإيراني، الذي أعاد تأويل الأنثى بوصفها مبدأً جامعًا لا من حيث العقيدة، بل من حيث الأسلوب الرمزي. غير أن هذا البعد لا يُفهم هنا بوصفه طرحًا فلسفيًا مجردًا، وإنما من خلال تنظيم التكوين ذاته.

فمركزية الجسد الأنثوي داخل اللوحة، وتموضعه بوصفه بؤرة ومركزية تصويرية تستوعب الكائنات الآدمية والحيوانية والنباتية داخل الثوب، يعكس صيغة احتوائية تتجاوز الوظيفة الزخرفية. وإن إدراج العناصر المختلفة داخل مساحة الثوب، دون صراع أو افتراس، وفي نظام هرمي داخلي، يوحي ببنية جامعة تُعيد تنظيم التعدد داخل إطار واحد.

كما أن توزيع الحيوانات في الجزء السفلي من الثوب، وظهور الشخصيات البشرية في المستوى الأوسط، والعناصر النباتية في الخلفية، يشكّل تدرجًا تصويريًا يرسّخ فكرة الاحتواء لا بوصفها مفهومًا صوفيًا نظريًا، بل كآلية تنظيم داخل البناء التصويري.

ومن هذا المنظور، لا تُقرأ «الأم العظمى» باعتبارها تجسيدًا لأسطورة سابقة، ولا كمفهوم فلسفي منفصل، بل أسلوب وبنية تصويرية تُعبّر عن صيغة رمزية جامعة يتداخل فيها الجسد والثوب والعناصر المدمجة ضمن نظام تكويني واحد. وهنا يتحول الثوب السردي إلى مسطح اندماجي يُنظّم العلاقات بين الرسوم داخل الجسد المركزي، بما يمنح العمل بعدًا رمزيًا منضبطًا داخل سياق التصوير الإسلامي القاجاري.

٤,٣,١. التطور الفني للأم العظمى ذات الثوب السردى في مدارس التصوير الإسلامي "دراسة مقارنه بين التصاوير الصفوية والمغولية الهندية والقاجارية":

يتّضح من تتبّع مسار تطوّر فنون التصوير الإسلامي في إيران أن «الأم العظمى» ذات الثوب السردي تُمثّل امتدادًا طبيعيًا لأسلوب تصويري متميّز يقوم على دمج كائنات متعددة داخل جسد كائن

واحد—سواء كان إنسانًا أو حيوانًا أو مخلوقًا أسطوريًا—وهو ما يُعرف في الفارسية بمصطلح (پیکره در پیکر)[١٥] " أى الجسد داخل الجسد"

تكشف المقارنة المباشرة بين اللوحة القاجارية موضوع الدراسة والنماذج الصفوية والمغولية الهندية عن تحوّلات دقيقة في المعالجة اللونية والتنظيم التكويني وآلية دمج العناصر داخل المسطح التصويري. ففي التصوير الصفوي يغلب الطابع الزخرفي المشبع بالأزرق اللازوردي والتذهيب المكثف، حيث تتوازن الخلفية النباتية والهندسية مع الشخصية المركزية في نظام تكويني واضح يفصل بين الأرضية والمستوى النباتي. وتظهر صيغة پیکره در پیکر داخل الثوب بصورة جزئية، تؤدي وظيفة إثرائية تعزز الإيقاع الخطي واللوني، دون أن تنتقل بالمشهد إلى مستوى اندماجي كامل؛ إذ تحتفظ العناصر المدمجة بحدودها الشكلية داخل نطاق التكوين العام.

أما في التصوير المغولي الهندي، فتتجه المعالجة إلى قدر أكبر من التبسيط الزخرفي والاهتمام بالتدرج اللوني الطبيعي، مع خلفيات مسطحة تميل إلى الحياد، مما يبرز الكائن المركب في مركز المشهد. ويظهر الدمج هنا في هيئة كائنات أسطورية أو حيوانات هجينة، حيث تتجاور العناصر ضمن صيغة حكائية واضحة، غير أنها تظل محتفظة بتميّزها التشكيلي، ولا تندمج اندماجًا كليًا داخل جسد جامع بالمعنى الاحتوائي.[١٦]

في المقابل، تُظهر اللوحة القاجارية تحوّلًا ملحوظًا في آلية الدمج وتنظيم العناصر، إذ ينتقل الثقل البصري من الإطار أو الخلفية إلى داخل الجسد ذاته، فيتحول الثوب إلى سطح تصويري مستقل تُدرج داخله المفردات الآدمية والحيوانية في صيغة اندماجية أكثر إحكامًا. وتتسم الألوان داخل الثوب بدرجة أعلى من التباين والتكثيف، بحيث تصبح الكتلة اللونية الداخلية هي مركز الجذب الرئيس، بينما تتراجع الخلفية إلى دور مساند. كما يختلف توزيع العناصر؛ ففي حين ينتظم المشهد الصفوي حول الشخصية، ويتوزع المشهد المغولي حول الكائن المركب، تتكدّس العناصر في اللوحة القاجارية داخل الجسد نفسه، في تنظيم هرمي داخلي يجعل الجسد الأنثوي محورًا جامعًا تنتظم داخله العلاقات بين المفردات.

وعليه، فإن الفارق بين المدارس الثلاث لا يقتصر على اختلاف الأسلوب الزخرفي أو درجة الدمج، بل يتمثل في انتقال أسلوب پیکره در پیکر من معالجة زخرفية صفوية، إلى صيغة أسطورية مغولية، ثم إلى تنظيم تكويني احتوائي متكامل في التصوير القاجاري، حيث يغدو الثوب مجالًا جامعًا تتكامل داخله العناصر ضمن صيغة تصويرية واحدة متماسكة في سياق القرن الثالث عشر الهجري/التاسع عشر الميلادي.

وانطلاقًا من هذا التتبّع التاريخي لتطوّر تصوير «الأم العظمى» ذات الثوب السردي عبر مدارس التصوير الإسلامي المختلفة، يصبح من الضروري إجراء مقارنة تحليلية مباشرة تُبرز أوجه الاستمرار

---

[١٥] شادقزوينى؛ خانى اوشانى، ١٤٠١هـ.ش: ٥٣–٥٤.

[16] SHARAREH (s.d): 2–4, 25–27.

والتطور الأسلوبي والدلالي بين المدرسة الصفوية، والمغولية الهندية، والقاجارية. وتُسهم هذه المقارنة في توضيح كيفية انتقال الرمز من مستوى الدمج التصويري المحدود إلى تكوين سردية كونية متكاملة.

محور المقارنة	المدرسة الصفوية	المدرسة المغولية الهندية	المدرسة القاجارية (موضوع الدراسة)
مركزية الأنثى في التكوين	مركزية نسبية داخل مشهد زخرفي	حضور رمزي لكائنات أنثوية خارقة (البيري)	مركزية مطلقة للأم العظمى بوصفها بؤرة مركزية داخل التكوين
طبيعة الجسد الأنثوي	جسد إنساني مزخرف	جسد أسطوري / سماوي	جسد يستوعب عناصر مدمجة داخل الثوب
مفهوم الدمج (پيكره در پيكر)	موجود بصورة محدودة	واضح عبر الكائنات المركبة	متكامل داخل الثوب السردي
وظيفة الثوب	عنصر زخرفي حامل لمشاهد	جزء من التكوين العام	بنية سردية مستقلة وفاعلة
نوع الرموز المدمجة	نباتية وحيوانية رمزية	حيوانات وكائنات أسطورية مركبة	رموز آدمية، حيوانية، نباتية، كونية
البعد الرمزي	حاضر بشكل غير مباشر	واضح من خلال الكائنات الأسطورية	مُعاد صياغته في إطار صوفي-إسلامي
البعد الصوفي والفلسفي	محدود	رمزي	أكثر اندماجاً في إعادة تنظيم الرسوم والزخارف

(جدول٣) التطور الأسلوبي والدلالي لمفهوم الأم العظمي ذات الثوب السردي في مدارس التوير الإسلامي
© عمل الباحثة.

يوضّح (جدول٣) أن تصوير «الأم العظمى» ذات الثوب السردي شهد تطوّرًا تدريجيًا في مدارس التصوير الإسلامي، بدأ بحضور زخرفي رمزي محدود في التصوير الصفوي، حيث اقتصر الدمج على مستوى إثرائي داخل النظام التكويني العام، ثم تطوّر في المدرسة المغولية الهندية إلى معالجة أسطورية مركبة اتسمت بوضوح الكائنات الهجينة والرموز السماوية، وصولًا إلى الصياغة القاجارية التي بلغت درجة أعلى من التكامل التكويني والدلالي، إذ تحوّل الجسد الأنثوي إلى مركز جامع تستوعب داخله العناصر المدمجة في تنظيم احتوائي متماسك، وأصبح الثوب السردي سطحًا تصويريًا مستقلًا يؤدي وظيفة إنتاج المعنى داخل التكوين، لا مجرد عنصر زخرفي مكمّل.

وتُسهم هذه المعطيات المقارنة في إيضاح المسار التاريخي لتشكّل أسلوب الدمج في التصوير الإسلامي، من توظيف زخرفي محدود إلى معالجة أسطورية مركبة، ثم إلى صيغة تكوينية احتوائية متكاملة في العصر القاجاري.

ويمكن تتبّع هذا التطور عبر نماذج فنية مبكرة شكّلت الأساس الأول لفكرة الدمج التصويري والجسد الحاوي، حيث ظهرت إرهاصاته في مدارس سمرقند وبخارى في العصر التيموري، ثم تبلورت ملامحه في التصوير الصفوي، قبل أن يُعاد تنظيمه وصياغته بصورة أكثر إحكامًا في التصوير القاجاري.



(لوحة٢) أربع لوحات من مخطوطة حديقة الحقيقة لسنائي الخراساني، تمثل نماذج مبكرة لفكرة دمج الكائنات داخل تكوين واحد فى التصوير التيموري.

ويكشف هذا التتبع التاريخي عن جدل مستمر بين الوظيفة الزخرفية والوظيفة الدلالية، انتهى في المرحلة القاجارية إلى تحقيق درجة من التكامل بين العنصر الشكلي والرمز الكوني داخل بنية تصويرية واحدة متماسكة.

وقد برز هذا الأسلوب بوضوح لأول مرة في مدارس سمرقند و بخارى خلال العصر التيموري ٩٨١هـ/١٥٧٣م، من خلال أربع لوحات لمخطوطة حديقة الحقيقى[١٧]، للشاعر سنائى الخراسانى المنفذة بالحبر والألوان المائية والغواش الذهبى على الورق. والمحفوظة بمتحف بوسطن للفنون الجميلة **(لوحة٢)**.

وتكشف هذه النماذج المبكرة عن إرهاصات واضحة لفكرة دمج الكائنات داخل تكوين واحد، بما يمهّد لظهور صيغة پيكره در پيكر في مراحل لاحقة من التصوير الإيراني.

ثم ظهرت لوحة مستقلة"مام مهين" مرسومة بالألوان المائية الغير شفافة وذهب على ورق، الإطار مُوقّع من: محمد مراد سمرقند، ترجع الى المدرسة الصفوية الأولى ١٦٠٠م، في صفحة من ألبوم:(النصف الأيمن من لوحة مزدوجة الصفحات) [١٨]، محفوظة في المتحف الوطني للفن الأسيوي بواشنطن[١٩] **(لوحة٣)** متشابهة مع الدراسة –**(لوحة١)**، **(شكل١)**– في التكوين العام والبناء الفني: حيث صور الفنان هيئة المرأة المتوجة محورًا مركزيًا للتكوين، وتجسيدها كعنصر جامع للمشاهد المصغّرة داخل الجسد، وخلفية مزخرفة ذات طابع نباتي وهندسي يتكامل مع المشهد الرئيس فضلا عن توظيف فكرة "الثوب السردي" الذي يحتوي

---

[17] https://www.mfa.org Accessed on (8 August 2025).

[١٨] تناولت الدراسة الموسومة "تحليل أداء الصور المركبة "الشكل في الشكل" هذه الظاهرة، مشيرة إلى أن الفنان استخدم أسلوب التكوين؛ لإبراز زخرفة الثياب التي ربما استُلهمت من مشهد واقعي في حياة الأمير. وأن الشخصيات المصغّرة داخل الجسد الرئيس تمثل الطبقات الدنيا من المجتمع الصفوي، في دلالة على بناءٍ اجتماعي هرمي متدرّج من الداخل إلى الخارج غير أن الدراسة السابقة –على أهميتها المنهجية– قد ذكرت إلى أن هذا الاتجاه الفني اقتصر على العصور الإسلامية المبكرة واستمر حتى العصر الصفوي فقط متجاهلة امتداد هذا الأسلوب فنيًا ورمزيًا إلى العصر القاجاري، ومن ثم، فإن القول بانتهاء حضور الصورة المدمجة أو المركبة مع العصر الصفوي يجانب الصواب؛ شادقزوينى ٢٠٢٢م: ٥٣–٧٣.

[19] www.asia.si.edu , Accessed on (8 August 2025); №. s1986.304 مقاس الصورة ١٩,٤ × ١١,٢سم.

مشاهد بشرية وحيوانية رمزية، كما ظهر الطائر والكأس كرمزين أساسيين للروح والمعرفة الإلهية في صيغة تصويرية تعكس امتدادًا رمزيًا متدرجًا لفكرة الجسد الحاوي



(لوحة٣) لوحة صفوية مستقلة لمام مهين، موقعة باسم محمد مراد سمرقند، تُبرز المرأة المتوجة بوصفها جسدًا حاويًا لمشاهد رمزية داخل الثوب

ومما هو جدير بالذكر ظهور نماذج أخرى في العصر الصفوي منفذ عليها الثوب المزخرف بأسوب سردى، ولكن متمثل في لوحة مستقلة تصور أميرا شابا موقعة باسم الفنان محمد هرفى، محفوظة بمتحف المتروبوليتان[٢٠]، حيث يظهر الأمير مرتديا ثوبا أحمر، وغطاء رأس أبيض في منتصفها عصا وأمامه كأس ذهبي، وفى يده إناء ذهبى صغير، بينما تكتسى الأرضية بألوان ذهبية وزرقاء سماوية، وتتميز هذه اللوحة بما تحمله العباءة من مناظر مدمجة لشخوص في أوضاع مختلفة تتخللها زخارف نباتية، وهو ما يعكس استمرار الأسلوب المدمج أو المركب "الجسد داخل الجسد" بوصفه بنية فكرية فنية جمالية **(لوحة٤)**.

وقد استمر هذا الأسلوب خلال القرن الحادي عشر الهجري/السابع عشر الميلادي، كما يتضح في أعمال مدرسة بخارى في العصر الصفوي، ولا سيما لوحة مكتبة عبد العزيز خان، المحفوظة بمتحف اللوفر بباريس[٢١]، **(لوحة٥)** والموقعة باسم الفنانين محمد مراد سمرقندي ومحمد شريف. ويظهر في هذه اللوحة شاب يقرأ كتابًا في مكتبة عبد العزيز، جالسًا على بساط منقوش، وأمامه أوانٍ للطعام، مرتديًا ثوبًا مزخرفًا بمناظر سردية مدمجة مع بعضها بعضًا. وقد سعى الفنان من خلال هذا التكوين إلى ابتكار سرد فني متكامل عبر ألوان زاهية تعكس العالم المثالي، وتضمّن المعنى الروحي في الجمال المادي، جامعًا بين الحس الزخرفي والتعبير الواقعي في آن واحد .

[20] www.Metmuseum.Org, Accessed on (8 August 2025).

[21] www.louvre.fr, Accessed on (8 August 2025).



(لوحة ٤) لوحة صفوية مستقلة للأمير الشاب، موقعة باسم محمد هرفي تُظهر استمرار أسلوب الجسد داخل الجسد عبر عباءة مزخرفة بمشاهد سردية مدمجة.



(لوحة٥) لوحة مكتبة عبد العزيز خان، موقعة باسم محمد مراد سمرقندي ومحمد شريف، تُظهر شابًا قارئًا بثوب سردي مزخرف بمشاهد مدمجة تعكس استمرار أسلوب الجسد داخل الجسد.

وقد ظهرت الفكرة ذاتها فى التصوير المغولي الهندى[٢٢]، وهو تصوير شائع للكائنات الأسطورية المركبة في المنمنمات المغولية الهندية متمثلة في تُصوَّر شخصية البيري[٢٣] ككائن أنثوي سماوي يتمتع بجناحين أو صفات روحانية ويُدمج غالبًا ضمن مشهد مركب يضم حيوانات وكائنات أسطورية متعددة.

ومن أبرز نماذج: التصوير المغولي الهندي المرتبطة بفكرة الكائنات المركبة لوحة «ثلاث بيريات يمتطين فيلًا مركبًا»، من ألبوم ريد المغولي، **(لوحة٦)** والمحفوظة بمكتبة ومتحف مورغان بنيويورك[٢٤]، وترجع اللوحة، على الأرجح، إلى كشمير في الربع الثالث من القرن الثامن عشر الميلادي، وتمثل ثلاث بيريات يمتطين فيلًا مركبًا، محاطًا بإطار زخرفي نباتي، واللوحة تُبرز البيري بوصفها كائنات رحيمة ومرشدة،

---

[٢٢] البيرى: من خلال البحث المتأنى وجدت أن هذا الكائن الانثوى: هي الأكثر تميزًا في السياق الأسطوري المركب داخل المنمنمات المغولية الهندية ومرتبط بنفس ذات المفهوم لشخصية الام العظمى –موضوع الدراسة–

[٢٣] البيرى: هي كائنات أنثوية خارقة للطبيعة، تُشبّه أحيانًا بالملاك أو الروح الطاهرة لكنها تجمع بين صفات السماء والأرض، وتظهر البيري في أساطير منطقة مازندران ككائن مساعد للبشر أو حام للطبيعة أحيانًا فتتدم النصيحة أو الحماية للأبطال أو للقرى، وتمثل القوة الخلاقة والرحمة والجمال، وأحيانًا رمز الأنوثة الكونية أو الأمومة في الفكر الشعبي والفارسي وتستمد هذه الأساطير جذورها من التراث الشعبي الغني لمنطقة مازندران، مع امتداد واضح فى النصوص الأوستية والفهلوية والفارسية، وتهدف هذه القصص إلى تفسير الطبيعة والكون، وتقديم نموذج للأخلاق والشجاعة والحكمة من خلال الشخصيات الأسطورية.

ANKLESARIA 1956: 65; DARMESTETER 1883: 76; Encyclopaedia Iranica, Entry: "Peri (Pery)". Edited by Ehsan Yarshater. 1990–2020: 87 Accessed on (8 August 2025); FERDOWSI 1990–2008: 90; POURDAVOUD 1963; SADEGHI 2012: 123; STARI 2001: 43; YARSHATER 2000: 56; Kumari 2019: 1-23.

[24] www.themorgan.org, Accessed on (8 Augest 2025).

The Morgan Library & Museum, New York, MS M.458, fol. 15r, №. *MS M.458.15*.

ويعكس الاسلوب الفني براعة الفنان في دمج الكائنات الأسطورية ضمن بيئة متكاملة، حيث يضيف الحيوان المركب بعدًا رمزيًا وقوة سردية للمشهد[٢٥].

وتظهر البيري في منظر آخر وهي تركب جملًا سحريًا؛ إذ يعكس هذا المشهد الأبعاد الرمزية للبيري بوصفها كائنًا خارقًا مرتبطًا بالقوى الطبيعية. وتمثل اللوحة بيري، أو جنية، جالسة فوق جمل سحري مركب، وتعزف على آلة موسيقية، بينما يتكوّن جسد الجمل من عناصر وشخوص وكائنات متعددة، بما يكشف عن مهارة الفنان في بناء هيئة مركبة تجمع بين الخيال والأسلوب الزخرفي والدلالة الرمزية. وترجع اللوحة إلى أودايبور بجنوب راجستان في غرب الهند، نحو عام ١٦٨٠م، وهي منفذة بالغواش والذهب على الورق. محفوظة بمتحف الأشموليان بجامعة أكسفورد[٢٦] **(لوحة٧)**، ضمن مركز يوسف جميل للفن الإسلامي والآسيوي وتكمن أهمية هذه اللوحة في سياق الدراسة في أنها تمثل نموذجًا واضحًا لفكرة الدمج التصويري والكائن المركب في التصوير المغولي الهندي، بما يمهد لفهم فكرة الجسد الحاوي والثوب السردي في التصوير القاجاري اللاحق .



(لوحة٦) ثلاث بيريات يمتطين فيلًا مركبًا، تجسد حضور الكائنات الأسطورية المدمجة في التصوير المغولى الهندي.

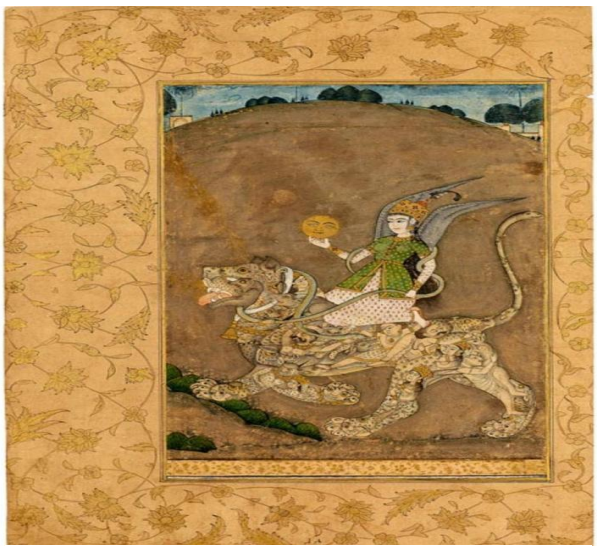


(لوحة٧) بيري جالسة فوق جمل سحري مركب، تمثل نموذجًا للدمج بين الخيال والزخرفة والدلالة الرمزية.

[٢٥] وفقًا للطبعات المشار إليها: SIMS2002: 248–251, FIGS. 181–183; BREND1991: 156–158, FIG. 120; CANBY1993: 142–144, FIG. 92; SIMPSON 1991:286–288, FIG. 14; BREND & CANBY 2004: 198–199, FIG. 132; ATASOY 2001: 312–314, PL. 214. ، پاکباز ١٣٨٦هـ.ش: ٦٢٤، شكل ٩؛ آژند ١٣٨٤هـ.ش: ٢٨٩، شكل ٦٤؛ شريعتى١٣٩٢هـ.ش: ٢١٢، شكل ٤١.

[26] www.jameelcentre.ashmolean.org, №.EA2003.1

تبلغ أبعاد الحامل ٥٥,٩ × ٤٠,٦ سم، وأبعاد الصفحة ٢٧ × ١٩,٥ سم، وأبعاد التصويرة مع الإطار ٢٣,٩ × ١٦,٦ سم كحد أقصى، بينما تبلغ أبعاد التصويرة دون الإطار ٢٢,٥ × ١٥,٢ سم، برقم حفظ EA2003.1 ، وقد أُهديت إلى المتحف من الدكتورة CATHERINE BENKAIM سنة ٢٠٠٣م.



(لوحة٨) بيري تحمل الشمس وتجالس فوق أسد مركب، في إشارة إلى السيطرة الرمزية على قوى الكون.

كما تمثَّلت أيضًا وهي تحمل الشمس وتجالس فوق أسد مركب من كائنات مختلفة[٢٧]، في دلالة رمزية على السيطرة على قوى الكون ضمن تنظيم تصويري مدمج **(لوحة٨)**[٢٨].

التعليق:

وعلى الرغم من أن البيري في المدرسة المغولية تُصوَّر عادةً ككائنات فردية أو ضمن مجموعات صغيرة، وليست كأم كونية مطلقة، فإن وظيفتها الرمزية بوصفها كائنات أنثوية خارقة تؤدي دور الحماية تتيح إمكانية ربطها رمزيًا بفكرة الأم العظمى موضوع الدراسة. ومن هذا المنظور يمكن اعتبار البيري في اللوحات السابقة امتدادًا رمزيًا للأم العظمى الإيرانية، إذ تمثل كائنات أنثوية خارقة تُظهر القوة النسوية والرحمة والإرشاد، وتُدمج مع كائنات مركبة لإبراز السيطرة على القوى المتناقضة في الكون، وهو ما يوازي وظيفة «الثوب السردي» في تصوير الأم العظمى في موضوع الدراسة.

٥. قراءة مقارنة لمفهوم «الأم العظمى» بين اللوحة موضوع الدراسة والتحف التطبيقية القاجارية:

أما التحف التطبيقية القاجارية المتأخرة والمعاصرة المنتقاة التي نُفِّذ عليها موضوع «الأم الكبرى» خلال فترة الدراسة، فتتجلّى بوضوح في عدد من نماذج السجاد التصويري ذات الطابع الرمزي–الأسطوري. ومن أبرز هذه النماذج سجادة تصويرية منسوجة في أصفهان، ترجع إلى القرن الثالث عشر الهجري/التاسع عشر الميلادي، وتبلغ أبعادها ٢٠١ × ١٠٣سم، وقد نُفِّذت بألوان طبيعية، ووبرها من الصوف، وتبلغ كثافة العقد بها ٣٦ رجًا، وهي ضمن مجموعة خاصة، وقد عُرضت في معرض متحف السجاد وفنون النسيج في كليرمون بفرنسا، ونشرها رادكر سنة ١٣٨١هـ.ش، ٤١. وتمثل هذه السجادة موضوع «العالَم على ظهر السمكة–البقرة»، حيث صوّر الفنان امرأة أسطورية تمتطي كائنًا مركّبًا يجمع بين السمكة والبقرة، **(لوحة٩)**، في إحالة مباشرة إلى التصورات الميثولوجية المرتبطة بفكرة العالم المحمول على كائنات مقدسة. وقد زُخرفت ملابس المرأة بكائنات مدمجة، بما يعكس امتزاج العالم المادي بالعالم الأسطوري، في حين يغيب التاج والحذاء عن الشخصية، في إشارة إلى قدسية الأرض وأصل الخلق. وتُحيل هذه العناصر مجتمعة إلى مفاهيم

---

[٢٧] وفقا للطبعات المشار اليها: MILO 1981: 146–148, FIG. 96; EBBA 2001: 112–114, FIG. 45; LOSTY 1982: 98–100, FIG. 67; آژند ١٣٨٩: ١٨٤–١٨٦، شكل ٤٢، پاكباز ١٣٨٦هـ: ٧٤٦، شكل ١٥; LEACH, YORK 1998, 110–111, FIG. 61.

[28] رقم القطعة: MS M.787fol.1r Accessed on (8 August 205). https://www.themorgan.org

التوازن الكوني وحماية الأرض بواسطة القوى المقدسة، بينما يؤدي الثوب السردي دورًا دلاليًا محوريًا، إذ تعكس زخارفه دورة الحياة والتكوين والخلق المستمر[٢٩].



(لوحة٩) سجادة قاجارية تصور امرأة أسطورية مع كائن مركب، وتعكس دلالات التوازن الكوني والثوب السردي.

وتتكرر المعالجة الرمزية لمفهوم «الأم الكبرى» في سجادة في طور النسج بموضوع «مام ميهين» من أعمال ميرزا آقا إمامي، **(لوحة١٠)**، كما وثّقها صور إسرافيل ضمن دراسته عن السجاد التصويري في العصر القاجاري. وتُظهر هذه الصورة انتقال تمثيل «مام ميهين» من مجال التصوير إلى مجال السجاد التصويري، بما يسمح بقراءة الجسد الأنثوي بوصفه حاملاً دلاليًا يتصل بالخصوبة والأمومة والطاقة الكونية.



(لوحة١٠) سجادة في طور النسج لمام ميهين من أعمال ميرزا آقا إمامي، تؤكد انتقال الرمز من التصوير إلى السجاد القاجاري.

كما يكشف حضور العناصر المدمجة داخل هيئة المرأة وثوبها عن استمرار أسلوب الدمج بين الرموز الأسطورية والعناصر المادية داخل بناء تصويري واحد. ومن ثم يمكن النظر إلى هذا النموذج بوصفه شاهدًا على تطوّر المعالجة القاجارية لمفهوم «الأم الكبرى»، حيث يتحول الثوب إلى مساحة فنية تستوعب الرموز الكونية والأسطورية، بما يعكس انتقال الرمز من مستوى الأسطورة إلى مستوى السرد التصويري المركّب في الفن القاجاري[٣٠].

[٢٩] دەدەجانی وعزیزی ١٣٩٩هـ.ش: ١٦٣–١٧٤.



(لوحة١١) فرش تصويري أصفهاني من ورشة آقا أحمد، يجسد الأم العظمى بوصفها طاقة كونية جامعة بين الإنسان والطبيعة.

ويبرز مفهوم «الأم الكبرى» كذلك في سجادة أخرى محفوظة في مجموعة/غاليري ماني أحدزاده بألمانيا، **(لوحة١١)** وهي «فرش تصويري أصفهان» من ورشة آقا أحمد، ترجع إلى أواخر القرن التاسع عشر، تظهر فيها امرأة مجردة من التاج الذي يرمز إلى السلطة الزمنية، وحافية القدمين في إشارة إلى قدسية الأرض التي تقف عليها. ويحمل جسدها ما يشبه حديقة سردية تنبض بالحياة، حيث تتداخل الكائنات الحيوانية والزخارف النباتية في نسيج واحد متكامل؛ وبالتالي نجح الفنان القاجاري في تجسيد مفهوم «الأم العظمى» باعتبارها المبدأ الخالق والطاقة الكونية التي توحّد العالم المرئي وغير المرئي. كما يظهر في التكوين العام حضور واضح لمفهوم الثوب السردي، حيث تتحول زخارف الثوب إلى نص تصويرى يحكي قصة الخلق والاتحاد الكوني بين الإنسان والطبيعة[٣١].

ولتلخيص نتائج المناقشة وتوضيح الإطار التحليلي الذي انتهت إليه الدراسة، يتضح الآتى:

المستوى التحليلي	المدرسة الصفوية	اللوحة القاجارية (موضوع الدراسة)	طبيعة التحوّل
الهيئة المركزية	جسد إنساني مزخرف ضمن نظام تكويني زخرفي	جسد إنساني مزخرف ذو مركزية أوضح	امتداد صفوي مع إبراز مركزي أكبر
مفهوم الدمج (پيكره در پيكر)	دمج جزئي داخل الثوب أو المسطح الزخرفي	دمج أكثر تكثيفاً داخل الثوب السردي	تكثيف نسبي لا قطيعة
وظيفة الثوب	عنصر زخرفي حامل لمشاهد فرعية	مسطح تصويري اندماجي أكثر إحكاماً	توسّع وظيفي تدريجي
تنظيم المفردات	توزيع متوازن بين الخلفية والشخصية	تركّز الدمج داخل الجسد ذاته	إعادة تنظيم داخلي
الخلفية	نباتية/هندسية مكثفة	خلفية مساندة مع بروز الكتلة الداخلية	تحوّل في مركز الثقل البصري
النظام الرمزي	رموز نباتية وحيوانية ذات بعد صوفي	الرموز ذاتها مع إعادة ترتيب داخل الثوب	إعادة توظيف رمزي
البعد الدلالي	بعد رمزي زخرفي	بعد رمزي مكثف داخل الجسد	تعميق دلالي تدريجي

(جدول4) نموذج تعبيري يبيّن تطوّر أسلوب الدمج التصويري (پيكره در پيكر) في تصوير «مام ميهين»، من جذورها الصفوية إلى المدرسة الفنية القاجارية الأكثر إحكاماً داخل الثوب السردي © من عمل الباحثة.

[٣٠] دەدەجانی وعزیزی ١٣٩٩هـ.ش: ١٧٠، تصوير ٧.

[٣١] عرفان منش ١٤٠٢هـ.ش: ٥٠٥، صورة ٥.

وبالتالي يتضح أن تمثيل «مام ميهين» في اللوحة القاجارية لا يُمثل قطيعة أسلوبية مع المدرسة الصفوية، بل امتدادًا تصويريا لأسلوب الدمج التصويري (پيكره در پيكر)، مع تكثيف نسبي داخل الثوب السردي وإعادة تنظيم داخلي للرسوم، دون تغيير جوهري في طبيعة الجسد الأنثوي والحفاظ على التكوين الفنى والدلالة الرمزية الإيرانية .

الخاتمة ونتائج الدراسة:

– تُبرز هذه الدراسة مفهوم «الأم العظمى» بوصفه بنية رمزية مركزية داخل التكوين في التصوير القاجاري، بما يكشف عن قدرة الأسلوب الفني الإسلامي الإيراني المتأخر على إعادة تنظيم الموروث الرمزي ضمن بناء تصويري جديد دون انفصال عن مرجعياته السابقة.

– وتؤكد النتائج أن انتقال الصياغة الرمزية من تصاوير المخطوطات إلى السجاد لم يكن نقلًا زخرفيًا، بل إعادة تنظيم تكويني داخل وسيط منسوج

– كما تسهم الدراسة في سد فجوة بحثية تتعلق بتحليل الأسلوب الرمزي والسرد التصويري في التصوير الإسلامي المتأخر، وتفتح مجالًا لدراسات مقارنة تُعنى بتحولات التكوين وآليات الدمج بين الوسائط التصويرية المختلفة داخل السياق الإيراني والإسلامي، بما يعزز فهم استمرارية الأسلوب وتطوره عبر العصور.

– أثبتت الدراسة أن مفهوم مام مهين الأم العظمى في التصوير القاجاري لم يُستحضر بوصفه إحالة تراثية مباشرة، بل أعيد تنظيمه داخل بنية تصويرية إسلامية إيرانية، حيث تحوّل الجسد الأنثوي إلى مركز تكويني تستوعب داخله الرسوم الآدمية والحيوانية والنباتية ضمن نظام اندماجي محكم.

– بيّن التحليل أن «الثوب السردي» في الأسلوب الفني الإسلامي الإيراني القاجاري لم يعد عنصرًا زخرفيًا تابعًا، بل أصبح مسطحًا تصويريًا منظمًا تُدرج داخله الرسوم والعناصر في علاقات خطية ولونية ، بما يمنحه وظيفة إنتاج المعنى داخل التكوين الفنى .

– كشفت الدراسة عن آلية فنية دقيقة في انتقال المعالجة التصويرية من وسيط المخطوط إلى وسيط السجاد، حيث تحولت صيغة الدمج المرسوم إلى تنظيم منسوج يحافظ على العلاقات التكوينية الأساسية، مع إعادة توزيع الرسوم والعناصر وفق قطعة النسيج دون الإخلال بالبنية الرمزية

– أظهرت المقارنة مع نماذج صفوية ومغولية هندية أن الأسلوب القاجاري تميّز بدرجة أعلى من إحكام تنظيم الرسوم داخل الجسد والثوب، مع انتقال المركزية إلى الوحدة الداخلية، مما منح التكوين التصويرى صفة احتوائية أكثر وضوحًا دون قطيعة مع الموروث الفني الإسلامي الإيراني السابق.

– تؤكد النتائج أن التصوير القاجاري يمثل مرحلة متقدمة في تنظيم السرد التصويرى داخل الفن الإسلامي الإيراني، حيث جرى استيعاب الموروث الرمزي وإعادة توظيفه ضمن بناء تكويني أكثر تماسكًا وانضباطًا.

– قدّمت الدراسة إطارًا تحليليًا يجمع بين تفسير «الثوب السردي» بوصفه بنية تصويرية منسوجة ذات وظيفة دلالية، وأسهم في توسيع منهج دراسة العلاقة بين التصوير المخطوط والفنون التطبيقية في السياق الإسلامي الإيراني.

– تُسهم النتائج في إعادة قراءة الفن التصوير القاجاري خارج التصنيف الزخرفي البحت، عبر إبراز عمقه البنائي والتنظيمي داخل الحقل التصويري الإسلامي الإيراني، وفتح المجال لدراسات متخصصة تربط بين الزخرفة والتكوين والسرد عبر وسائط متعددة.

How to Cite

HOSNY, A.:« *Mām Mīhin* (The Great Mother) and Her Narrative Garment: Between Meaning and Symbol in Light of a *Qāğār* Painting Preserved in the Prince Mohamed Ali Museum, Cairo"A Comparative Archaeological and Artistic Study"», *Mağallaẗ Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab* 27/2, 2026, 154-178.

حسني، أهداب:«مام ميهن (الأمّ العُظمى) وثوبها السردي بين الدلالة والرمز في ضوء لوحة قاجارية محفوظة بمتحف الأمير محمد علي، القاهرة "دراسة أثرية فنية مقارنة"»، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج.٢٧، ع.٢، ٢٠٢٦م، ١٥٤–١٧٨.

ثبت المصادر والمراجع

- ابن منظور، محمد بن مكرم (ت ٧١١هـ) : *لسان العرب*، ط.٤، بيروت (دار صادر) ١٤١٤هـ.
- آژند، يعقوب: *مكتب‌های نگارگری ايران*، تهران (سمت) ١٣٨٤هـ.ش.
- آژند، يعقوب: *نماد و معنا در نگارگری هند و ايران*، تهران (سمت) ١٣٨٩هـ.ش.
- پاكباز، روئين: *دايرةالمعارف هنر*، تهران (فرهنگ معاصر) ١٣٨٦هـ.ش.
- توفيق، محمد زكريا : *فن التصوير الإسلامي*، القاهرة (دار الفكر العربي)، ٢٠٠٧م.
- حسن، العميد: *فرهنگ عميد*، تهران، ١٩٦٤م.
- حسني، أهداب محمد :*العمامة العثمانية في تركيا ومصر في ضوء التحف التطبيقية وتصاوير المخطوطات*، القاهرة (دار الآفاق العربية)، ٢٠١٦م.
- حسني، أهداب محمد:«الزخارف الحيوانية على التحف المعدنية»، *رسالة ماجستير*/ جامعة جنوب الوادي، ٢٠٠٨م.
- حسني، أهداب محمد:«الشعار الديني في لوحتي (الطيور، والزُّهور – گل ومرغ) من العصر القاجاري»، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج.٢٣، ع.١، ٢٠٢٢م.
- حسني، أهداب محمد:«ضوابط البيئة التسويقية في العصر القاجاري: الأسباب وعوامل الانتشار من خلال لوحة تصويرية محفوظة في قصر المنيل بالقاهرة»، *مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة*، ع.٢٢، ٢٠١٩م.
- الدميري، كمال الدين محمد بن موسى: *حياة الحيوان الكبرى*، القاهرة، ١٩٦٥م.
- دهخدا، علی‌اكبر: *لغت‌نامه دهخدا*، تهران (دانشگاه تهران) ١٩٩٨م.
- دەدەجاني، زهرا؛ عزيزي، حسن:«انعكاس أسطورة گاوماهی في الفن الإيراني استنادًا إلى المصادر القديمة، مع التركيز على السجادة التصويرية»، مجلة هويت‌های هنر ايرانی، السنة الثالثة، ع.١، ربيع وصيف ١٣٩٩هـ.ش، ١٦٣–١٧٤.
- رافعی‌پور، فرامرز: *جامعه شناسی هنر ايران*، تهران (نشر نی) ١٣٦٩هـ.ش.
- شادقزويني، پريسا؛ وخاني أوشاني، مهسا: «تحليل طريقة أداء الصور المركبة "الشكل في الشكل" لإيران والهند في القرنين العاشر والحادي عشر هـ»، دراسات في العلوم الإنسانية، مج.٢٩، ع.٢، صيف ١٤٤٣هـ/١٤٠١هـ.ش، ٢٠٢٢م، ٥٣–٧٣.٧.٦.٢.٢٩.١٤٤٣٢٦٩.١٠٠١.٢٠٣٨٣٤٢٦٩ :DOi
- شريعتی، محمدرضا: *تصوير انسان در نگارگری ايران*، تهران (نشر نی) ١٣٩٢هـ.ش.
- صور اسرافيل: *فرش تصويری ايران در دوره قاجار*، تهران (انتشارات صور اسرافيل) ١٣٨١هـ.ش، ٢٠٠٢م.
- عرفان‌منش، ساحل:«خوانش ترامتنی قاليچه زن نشسته محفوظ در گالری احدزاده»، زن در فرهنگ و هنر، سال ١٥، شماره ٤، زمستان ١٤٠٢هـ.ش، ٤٩٣–٥١٥.
- عيد، مروة مجدي:«مفهوم الدمج في نحت الحضارة المصرية القديمة وانعكاسه على النحت المعاصر»، *مجلة بحوث في الفنون والتربية الفنية*، مج.٢٢، ع.١، ٢٠٢١م.
- الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (ت ٨١٧هـ): *القاموس المحيط*، ط.٣، القاهرة (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ١٩٧٧م.
- معين، محمد: *فرهنگ فارسی معين*، ج.٦، تهران (اميركبير) ١٣٥١هـ.ش، ١٩٧٢م.
- مهدی زاده‌آری، رضا: «مام ميهن در شعر معاصر پارسی»، *فصلنامه رشد آموزش زبان و ادب فارسی*، ش١٠٦، تابستان ١٣٩٢هـ.ش.
- نايفی، صديقه: *نگاره‌های انسان‌پيكره در پيكره از منظر حكمت و عرفان اسلامی*، تبريز (دانشگاه هنر اسلامی تبريز)، ١٣٩٥هـ.ش.

– يقطين، سعيد: *السردية العربية: مفاهيم وتجليات*، القاهرة (الدار العربية للعلوم / المركز الثقافي العربي) ٢٠١٢م.

Bibliography

– AL- ĞĀḤIẒ.: *Kitāb al-Ḥayawān*, Cairo, 1965.

– AL-DAMĪRĪ, KAMĀL AL-DĪN MUḤAMMAD BIN MŪSĀ.: *Ḥayāt al-Ḥayawān al-Kubrā*, Cairo, 1965.

– AL-FĪRŪZĀBĀDĪ, MAĞD AL-DĪN MUḤAMMAD BIN YAʿQŪB (d.817H).: *Al-Qāmūs al-Muḥīṭ*, 3rd ed., Cairo (al-Hayʾa al-Miṣrīya al-ʿĀmma liʾl-Kitāb) 1977.

– ANKLESARIA, T.B.: *Bombay*, Rahnumae Mazdayasnan Sabha, 1956.

– ATASOY, N.: *The Albums and Illustrated Manuscripts of the Topkapı Palace*, Istanbul, 2001.

– ĀŽAND, YAʿQŪB.: *Maktabhāyi Nigārgari Īrān*, Tehran (SAMT) 1384.

– ĀŽAND, YAʿQŪB.: *Namād wa Maʿnā dar Nigārgarīy Hind wa Īrān*, Tehran (SAMT) 1389.

– BEACH, M.C.: *The Imperial Image: Paintings for the Mughal Court*, Washington, D.C (Freer Gallery of Art) 1981.

– BOYCE, M.: *Zoroastrians*: *Their Religious Beliefs and Practices*, London (Routledge)1979.

– BOYCE, M.:«ANĀHĪD i. Ardwīsūr Anāhīd», Encyclopaedia Iranica, VOL. 1, Fasc. 9, 1989, 1003–1011.

– BOYCE, M.:«ARMAITI», Encyclopaedia Iranica, VOL. 2, Fasc. 4, 413–415, 2013.

– BREND, B.: *Persian Painting*, London (British Museum Press) 1991.

– CANBY, SH.R., & BARBARA, B.: *Islamic Art in the British Museum*, London (British Museum Publications) 2004.

– CANBY, SH.R.: Persian Painting, London (British Museum Press) 1993.

– DARMESTETER, J.:*The Zend-Avesta*: *The Yashts*, Oxford (Clarendon Press) 1883.

– DIHKHUDĀ, ʿALĪ AKBAR.: *Luġat-nāma-yi Dihḫudā*, Tehran (University of Tehran) 1998.

– GRABAR, O.: *The Formation of Islamic Art*, New Haven (Yale University Press) 1987.

– HOSNY, A.:«Hunting Scenes in Qajar Art: A Comparative Artistic Analysis of a Painted Panel and a Woven Carpet», Journal of the General Union of Arab Archaeologists, 12/2, 2027, Article in press.

– ḤASAN, AL-ʿAMĪD.: *Farhang-i ʿAmīd*, Tehran, 1964.

– ḤUSNĪ, AHDĀB MUḤAMMAD, *al-ʿImāma al-ʿUthmāniyya fī Turkīyā wa Miṣr fī Ḍawʾ al-Tuḥaf al-Taṭbīqīya wa Taṣāwīr al-Maḫṭūṭāt*, Cairo (Dār al-Āfāq al-ʿArabīya), 2016.

– ḤUSNĪ, AHDĀB MUḤAMMAD.:«al-Shiʿār al-Dīnī fī Lawḥatay (al-Ṭuyūr waʾl-Zuhūr – Gul wa Murġ) mina al-ʿAṣr al-Qāğārī», *Mağallat al-Ittiḥād al-ʿĀmm liʾl-Āthāryīn al-ʿArab* 23/ 1, 2022.

– ḤUSNĪ, AHDĀB MUḤAMMAD.:«Al-Zaḫārif al-Ḥayawānīya ʿAlā al-Tuḥaf al-Maʿdanīya», *MA thesis*, Ğāmiʿat Ğanūb al-Wādī, 2008.

– ḤUSNĪ, AHDĀB MUḤAMMAD.:«Ḍawābiṭ al-Bīʾa al-Taswīqīya fī al-ʿAṣr al-Qāğārī: al-Asbāb waʿAwāmil al-Intišār min Ḫilāl Lawḥa Taṣwīrīya Maḥfūẓa fī Qaṣr al-Manyal biʾl-Qāhira», *Mağallat Kullīyat al-Āthār, Ğāmiʿat al-Qāhira* 22, 2019.

– IBN MANẒŪR, MUḤAMMAD BIN MAKRAM (d. 711H).: *Lisān al-ʿArab*. 4th ed. Beirut (Dār Ṣādir) 1414H.

– ʿĪD, MARWA MAĞDĪ.:«Mafhūm al-Damğ fī Naḥt al-Ḥaḍāra al-Miṣriyya al-Qadīma wa Inʿikāsuhu ʿAlā al-Naḥt al-Muʿāṣir», *Mağallat Buḥūṯ fī al-Funūn waʾl-Tarbīya al-Fanniyya* 22/ 1, 2021.

– KOCH, E.: *Mughal Art and Imperial Ideology*, Oxford (Oxford University Press) 2001.

– KUMARI, A.:«Elucidation of Relationship between Clothing Silhouette and Motifs with Indian Mughal Architecture», *Fashion and Textiles* 6, 2019 1-23.

– LEACH, L.Y.:*Paintings from India*, London (Victoria and Albert Museum) 1998.

– LOSTY, J.P.: *The Art of the Book in India*, London (British Library) 1982.

– MAHDĪZĀDA-ĀRĪ, RIḌĀ.:«Mām Mīhan dar Šiʿr-i Muʿāṣir-i Pārsī», *Faṣl-nāma-yi Rušd-i Āmūziš-i Zabān wa Adab-i Fārsī*106, 1392.

– MUʿĪN, MUḤAMMAD.: *Farhang-i Fārsī-yi Muʿīn*, VOL. 6, Tehran (Amīr Kabīr) 1351 / 1972.

– NĀYIFĪ, ṢADĪQA.: *Nigāra-hā-yi Insān-Paykara dar Paykara az Manẓar-i Ḥikmat wa ʿIrfān-i Islāmī*, Tabriz (University of Islamic Art of Tabriz) 1395 Sh.

– PĀKBĀZ, RUʾĪN.: *Dāʾirat al-Maʿārif-i Honar*, Tehran (Farhang-i Muʿāṣir) 1386.

– RĀFIʿPŪR, FARĀMARZ.: *ğāmiʿa-Šināsī-yi Honar-i Īrān*, Tehran (Našrī Nī) 1369.

– SALEHI, SH.: Les figures composites (école de Delhi), unpublished/undated study, 1–29.

– ŠARĪʿATĪ, MUḤAMMAD RIḌĀ.: *Taṣvīr-i Insān dar Niğārğarī-yi Īrān*, Tehran (Nashr-i Nī) 1392 Sh.

– SIMPSON, M.SH.:«Persian Painting and the Arts of the Book», In: The Cambridge History of Iran, VOL. 6. Cambridge (Cambridge University Press) 1991.
– SIMS, E.: *Peerless Images*: *Persian Painting and Its Sources*, New Haven (Yale University Press) 2002.
– ṢUWAR ISRĀFĪL.: *Farš-i Taṣvīrī-yi Īrān dar Dūra-yi Qāğār*, Tehran (Intišārāt-i Ṣuwar ʾIsrāfīl) 1381 /2002.
– TAWFĪQ, MUḤAMMAD ZAKARĪYĀ.: *Fann al-Taṣwīr al-Islāmī*, Cairo (Dār al-Fikr al-ʿArabī) 2007.
– WEST, E. W.:«The Bundahishn "Creation"», in : Pahlavi Texts, Part I, Sacred Books of the East, VOL. 5, Oxford (Oxford University Press) 1897, Chapter 15, §§1–6.
– YAQṬĪN, SAʿĪD.: *Al-Sardīya al-ʿArabīya: Mafāhīm wa Taǧallīyāt*, Cairo (al-Dār al-ʿArabīya liʾl-ʿUlūm / al-Markaz al-ṯaqāfī al-ʿArabī) 2012.

Websites:

– ENCYCLOPAEDIA IRANICA.: «Mashya and Mashyana», https://iranicaonline.org/articles/mashya-mashyoi Accessed on (8 August 2025).
– ENCYCLOPAEDIA IRANICA.:«Peri (Pery)», https://iranicaonline.org/ Accessed on (8 August 2025).
– MARK, J.J.: «Anahita», World History Encyclopedia, 2020. https://www.worldhistory.org/Anahita/ Accessed on (8 August 2025).
– MUSEUM OF FINE ARTS, Boston (MFA), Collections. https://www.mfa.org Accessed on (8 August 2025).
– SALEHI, SH.:«Les figures composites (école de Delhi)», Academia.edu. https://www.academia.edu/44375161/Les_figures_composites_%C3%A9cole_de_Delhi Accessed on (8 August 2025).
– SMITHSONIAN ASIAN ART (Freer/ Sackler), Collections. https://asia.si.edu Accessed on (8 August 2025).
– THE AVESTA.:«Yashts (Yasht 38; Yasht 13)», Transleted by: JAMES DARMESTETER. Accessed on (8 August 2025). https://www.avesta.org/
– The Louvre Museum, Paris, https://www.louvre.fr Accessed on (8 August 2025).
– THE MORGAN LIBRARY & MUSEUM, Collections, https://www.themorgan.org Accessed on (8 August 2025).
– THE ASHMOLEAN MUSEUM.: Jameel Centre Collection, https://www.jameelcentre.ashmolean.org Accessed on (8 August 2025).
– WIKTIONARY (ویکی‌واژه مام) https://fa.wiktionary.org/wiki/مام Accessed on (8 August 2025).
– WIKTIONARY (ویکی‌واژه میهن). https://fa.wiktionary.org/wiki/میهن Accessed on (8 August 2025).

Signatures of Mušamal al-Manḥī and His Family Members on Omani Stucco Mihrabs during the 10th–11th Centuries AH /16th–17th Centuries CE: A Foundational Archaeological and Comparative Study

BY

Alaa Al Deen Abdelal

Associated Professor in the Department of Islamic Archeology at Faculty of Archeology/ Sohag University, Egypt (alaa_aldeen1@arch.sohag.edu.eg)

ABSTRACT

[EN] Many of the mihrabs of Omani mosques in the cities of Manaḥ, Naḫl, Nizwā, Bahlā and Izkī bear a large number of signatures of craftsmen and calligraphers. This indicates continuous building and urban activity and an advanced artistic tradition adorned with the signatures of these craftsmen. They include Aḥmad bin Ibrāhīm bin Muḥammad al-Saʿālī, ʿAbdullāh bin Qāsim bin Muḥammad bin Humaymī al-Manḥī, Muḥammad bin Aḥmad bin Sayf al-Kātib, Mušamal bin ʿUmar bin Muḥammad bin [...] al-Manḥī, ʿĪsā bin ʿAbdullāh bin Yūsuf, ʿĪsā bin ʿAbdullāh bin Masʿūd bin Sayf al-Bahlawī, Ṭālib bin Mušamal bin ʿUmar bin Muḥammad, ʿAlī bin Ṭālib bin Mušamal, ʿAlī bin Ṭālib bin ʿAlī bin Kahl al-Naḫlī, and many other craftsmen. The study focuses on the craftsmen of the family of Mušamal al-Manḥī and his sons, introducing them and their role in the building and development movement in the Sultanate of Oman. It also sheds light on the stages of the life of each of them, starting with Mušamal the father, then Ṭālib the son, then ʿAlī the grandson, who reached the level of mastery in the craft. The study transcribes and analyzes the inscriptions of these mihrabs and the signatures of these accomplished craftsmen, which have not previously been studied in terms of form, while tracing the development of the form and content of calligraphy on the stucco-carved mihrabs of Omani mosques in the 10th–11th centuries AH/16th–17th centuries CE. These mihrabs were decorated with inscriptions executed in two scripts, Kufic and Thuluth, and include Quranic verses closely related to the founding and rebuilding of mosques and to the function of prayer, as well as to the religious and political events of the period. The *šahāda* (profession of faith) also appears above these mihrabs, along with inscriptions dating the construction of the mihrab or its addition to the mosque, the name of the person who ordered its making, the names of those who financed the construction and restoration, and the names of the craftsmen and calligraphers who took part in building and decorating these stucco mihrabs.

KEYWORDS: Archaeological, comparative, foundational, al-Manḥī, Omani, signatures, stucco mihrabs.

Received: 05-03-2026 Revised: 25-03-2026
Accepted: 12-04-2026 Published: 01-06-2026
Doi: 10.21608/jguaa.2026.473902.1431

توقيعات مشمل المنحي وأفراد أسرته على المحاريب الجصية العمانية خلال القرنين ١٠-١١هـ/ ١٦-١٧م "دراسة أثرية تأصيلية مقارنة"

علاء الدين عبد العال عبد الحميد

استاذ مساعد في قسم الآثار الإسلامية بكلية الآثار/ جامعة سوهاج، مصر

(alaa_aldeen1@arch.sohag.edu.eg)

الملخص:

تُزخر عديد من محاريب المساجد العمانية بمدن: منح، ونخل، ونزوى، وبهلا، وإزكي، بعدد كبير من توقيعات الصناع والحرفيين والخطاطين، وهذا يدل على حركة إنشائية وعمرانية مستمرة وفنون متطورة ازدانت بتوقيعات هؤلاء الصناع، ويأتي من بين هؤلاء الصناع توقيعات لمجموعة كبيرة منهم: أحمد بن إبراهيم بن محمد السعالي، وعبد الله بن قاسم بن محمد بن هميمي المنحي، ومحمد بن أحمد بن سيف الكاتب، ومشمل ابن عمر بن محمد بن ... المنحي، وعيسى بن عبد الله بن يوسف، وعيسى بن عبد الله بن مسعود بن سيف البهلوي، وطالب بن مشمل بن عمر بن محمد، وعلي بن طالب بن مشمل، وعلي بن طالب بن علي بن كهل النخلي وغيرهم الكثير؛ وتعتمد فكرة الدراسة على إبراز الصناع من أسرة مشمل المنحي وأولاده والتعريف بهم وبدورهم في حركة الإنشاء والتعمير بسلطنة عمان، كما تلقي الضوء على مراحل حياة كل منهم بداية من مشمل الأب، ثم طالب الابن، ثم علي الحفيد وصولاً إلى مرحلة الأستاذية في الصنعة، وتقوم الدراسة بعمل تفريغات وتحليل أبجدي لنقوش هذه المحاريب ولتوقيعات هؤلاء الصناع المجيدين والتي لم يتم دراستها من حيث الشكل من قبل، مع تتبع لتطور شكل الخط ومضمونه على المحاريب الجصية بالمساجد العمانية في القرنين ١٠-١١هـ/١٦-١٧م، فقد ازدانت هذه المحاريب بالنقوش الكتابية المنفذة بالخطين الكوفي والثلث، واشتملت على مجموعة من الآيات القرآنية التي لها علاقة وثيقة بعملية إنشاء المساجد وإعمارها ووظيفة الصلاة، كما أن لها علاقة بالأحداث الدينية والسياسية في هذه الفترة، وأيضًا وردت عبارة الشهادة أعلى هذه المحاريب، كما وردت نقوش تؤرخ لإنشاء المحراب أو إضافته للمسجد، واسم من أمر بصناعته، وأسماء من قاموا بتمويل عملية الإنشاء وإعمار المكان، وأسماء الصناع والخطاطين الذين شاركوا في إنشاء وزخرفة هذه المحاريب الجصية.

الكلمات الدالة: أثرية؛ تأصيلية؛ توقيعات، العمانية، المحاريب الجصية؛ مقارنة؛ المنحي.

المقدمة:

يغلب على بناء المساجد العمانية[١] المبنية على المذهب الإباضي بصورة عامة طابع البساطة في تخطيطها، وفي عناصرها المعمارية والزخرفية، والتي امتازت بوجود ظاهرة المحاريب الجصية المنحوتة في

[١] عمان بضم أوله وتخفيف ثانيه وآخره نون بمعنى: عمن بالمكان يعمن به، إذا أقام به، وتقع سلطنة عمان في أقصى الجنوب الشرقي لشبه الجزيرة العربية في الإقليم الأول. المقدسي ١٩٩١م: جـ.١، ٩٣؛ ياقوت ١٩٧٧: ١٥٠-١٥١؛ السالمي ١٣٥٠هـ/ ١٩٣١م: جـ.١، ٤-٧؛ السالمي ١٩٩٨م: ٦-٧؛ بدر ٢٠٠٠م: ٥٣؛ الجرو ٢٠٠٩م: ٤؛ الوهيبي٢٠١١-٢٠١٢م: ١-٢،

سمت جدار القبلة، والتي تبرز عنه بمقدار يتراوح من ٥٠–٨٠ سم[٢]، وقد امتازت هذه المحاريب الجصية ببساطتها الشكلية والزخرفية[٣]، وعلى الرغم من ذلك وجدت عديد من العناصر الزخرفية والنقوش الكتابية التي زخرفت هذه المحاريب، والتي يجب دراستها بشيء من التركيز لتوضيح تكوينها الشكلي والزخرفي والجمالي، وتصنيفها وفقًا للتسلسل الزمني والتوزيع الجغرافي، والمدرسة الفكرية والفنية التي انتمت إليها، والسياق الاجتماعي والاقتصادي الذي رافق ظهور هذه المحاريب الجصية، ودراسة تطور هذه الحرفة، والتنظيم الاجتماعي للحرفيين وغيرهم ممن شاركوا في تصميم وإنتاج هذه المحاريب الجصية، وطرق نحت الزخارف على هذه المحاريب، إما بالحفر بالسكين أو إضافة ألواح جصية مزخرفة وتثبيتها في مواضعها[٤].

فضلاً عن دراسة أثر الحركة التجارية البحرية النشطة مع الهند والصين وجنوب شرق آسيا وشرق افريقيا، وما لها من تأثير في الازدهار الاقتصادي ونقل التأثيرات الفنية إلى عمان لتكشف عن مدى التأثير الجغرافي والتبادل التجاري بين عمان وجيرانها من الدول المجاورة[٥].

وتعتمد فكرة الدراسة على إبراز الحركة الفنية والحرفية في المجتمع العماني من خلال طائفة تعمل في مجال نحت وزخرفة المحاريب الجصية بالمساجد العمانية؛ وذلك من خلال تتبع قرية منح التي تُعد من أكثر المدن العمانية اهتمامًا بصناعة المحاريب، والتي نشأ فيها أكثر مصممي ومنفذي هذه المحاريب، مع دراسة لحارة البلدة أو البلاد والتي تُعد المقر الذي ترعرعت فيه هذه الحرفة وخرجت منها إلى كل أرجاء عمان، مع إبراز الصناع من أسرة مشمل المنحي وأولاده والتعريف بهم وبدورهم في حركة الإنشاء والتعمير بسلطنة عمان، كما تعتمد الدراسة على إجراء دراسة تأصيلية مقارنة مع المحاريب الجصية العمانية المعاصرة، ومع بعض النقوش الكتابية المنفذة على العمارة الإسلامية في مصر، والتي نُقشت بنفس نوع الخط والأسلوب الفني والزخرفي المتبع في نقش المحاريب الجصية العمانية، وسوف تتبع الدراسة مراحل حياة أسرة مشمل المنحي بداية من (مشمل) الأب، ثم (طالب) الابن، ثم (علي) الحفيد وصولاً إلى مرحلة الأستاذية في الصنعة، لتشهد بكفاءة هذه الأسرة التقنية والفنية العالية.

أهداف الدراسة:

_ دراسة لأشهر توقيعات أعلام مدرسة النقوش الكتابية العمانية على المحاريب الجصية.

_ دراسة جواز زخرفة جدار القبلة والمحاريب بالمساجد العمانية وعلاقته بالمذهب الإباضي.

_ إبراز الصناع من أسرة مشمل المنحي وأولاده والتعريف بهم وبدورهم في حركة الإنشاء والتعمير بسلطنة عمان، مع عقد دراسة تأصيلية مقارنة مع المحاريب الجصية العمانية المعاصرة.

٢٠–٢٢؛ الحجري ٢٠١٨م: ج.١، ٧، ج.٢، ٥٨، ٩٥، ١٤٤، ج.٣، ٢٣٨، ٣٦٠؛ السيابي ٢٠١٤م: ج.١، ٣٦–٣٨؛ COSTA 2019: 7.

[2] BENKARI 2023: 7.

[٣] يونس ٢٠٠٨م: ١٥٢؛ عثمان ٢٠١٥م: ٤٨–٤٩، ١١٤، ١٣٣–١٣٧؛ BENKARI 2022: 755.

[4] COSTA 2019: 220.

[5] AL-KHALIFA 2019: 1-2; BENKARI 2022: 178- 180; BENKARI 2022: 3, 7, 9, 12.

_ الدراسة العلمية لنقوش المحاريب الجصية ولتوقيعات أسرة مشمل المنحي والتي لم يتم دراستها من حيث الشكل من قبل، مع عمل تفريغ للنقوش، وتحليل أبجدي لها، ودراسة مميزاتها الخطية.

_ تتبع لتطور شكل الخط ومضمونه على المحاريب الجصية بالمساجد العمانية في القرنين ١٠-١١هـ/ ١٦-١٧م.

الدراسات السابقة ذات الصلة بموضوع الدراسة:

من الدراسات التي تناولت الحديث عن المذهب الإباضي والوقف في عمان، وأثره على عمارة وزخرفة المساجد والمحاريب العمانية ما يلي:

_ محمد عبد الستار عثمان: أثر الأحكام الفقهية الإباضية على العمارة الإسلامية في المناطق الإباضية حتى نهاية القرن ٦هـ/ ١٢م. وهي دراسات في فقه العمران الإباضي- المجلد الثالث، ٢٠١٥م. وتناولت الدراسة أثر الأحكام الفقهية الإباضية على العمارة الإسلامية في المناطق الإباضية، وأثر ذلك على عمارة المساجد العمانية وزخارفها.

_AL-KHALIFA, H: The Aesthetics of the Mihrab in the Arabian Gulf Mosque: A Case study of the Heritage Mihrab in Najd and Oman, April 2019.

تناولت هذه الدراسة الحديث عن: جماليات المحراب في مساجد الخليج العربي: دراسة حالة للمحراب التراثي في نجد وعُمان، والاستفادة من هذه الدراسة في المقارنة بينها وبين زخارف المحاريب الجصية العمانية.

BENKARI, N: The Craft of Stucco Mihrab carving in Oman in the 13th to 17th AD, 2022.

وتناولت هذه الدراسة الحديث عن: "فن نحت المحاريب الجصية في عُمان في الفترة من القرن السابع إلى الحادي عشر الهجري/ الثالث عشر إلى القرن السابع عشر الميلادي"، والاستفادة من هذه الدراسة في تأصيل زخارف المحاريب الجصية العمانية.

BENKARI, N: The Craft of Mihrab Carving in Omani Mosques between the 13 TH and 17TH centuries", November 14-16, 2022.

وتناولت هذه الدراسة الحديث عن: فن نحت المحاريب في المساجد العمانية بين القرنين السابع إلى الحادي عشر الهجري / الثالث عشر إلى السابع عشر الميلادي، والاستفادة من هذه الدراسة في تأصيل زخارف المحاريب الجصية العمانية.

BENKARI, N: Stucco-Carved Mihrabs in Omani traditional mosques (13th - 19th CE): Compositions and Influences, 2023.

وتناولت هذه الدراسة الحديث عن: المحاريب المنحوتة بالجص في المساجد العمانية التقليدية (القرن السابع إلى الثالث عشر الهجري/ القرن الثالث عشر – التاسع عشر الميلادي): التكوينات والتأثيرات، والاستفادة من هذه الدراسة في تأصيل زخارف المحاريب الجصية العمانية.

ومن الدراسات التي تناولت الحديث عن النقوش الكتابية في عمان عامة، والنقوش الكتابية على المساجد والمحاريب العمانية ما يلي:

_ إيروس بلديسيرا: الكتابات في المساجد العمانية القديمة ٢٠٠٧م، وتناولت هذه الدراسة الحديث عن الكتابات في المساجد العمانية القديمة، طرق تنفيذها، مواضعها، علاقتها بالمذهب الإباضي.

_ محمد عبد الستار عثمان: "نقوش كتابية عربية إسلامية من سلطنة عمان. دراسة في المضمون"، ١٤٢٨هـ/ ٢٠٠٧م. وتناولت هذه الدراسة الحديث عن مضمون الكتابات في عمان عامة، والمساجد العمانية على وجه الخصوص، طرق تنفيذها، مواضعها، علاقة مضمونها بالمذهب الإباضي في عمان.

_ M. Costa, Paolo: Historic Mosques and Shrines of Oman, 2019.

تناولت هذه الدراسة الحديث عن: المساجد والأضرحة التاريخية في سلطنة عمان، والاستفادة من هذه الدراسة في تأصيل زخارف المحاريب الجصية العمانية.

وقد استفادت دراستي من كل هذه الدراسات السابقة في الخروج بصورة شبه متكاملة عن تاريخ عمان الجغرافي والحضاري من حيث النشأة والازدهار، وأيضًا تتبع سيرة أهل عمان، والمذهب الإباضي والوقف وأثرهما على عمارة وزخرفة المساجد والمحاريب الجصية العمانية.

١. جواز زخرفة جدار القبلة بالمساجد العمانية وعلاقته بالمذهب الإباضي[٦]:

كان بناء المساجد في عمان يتم بإحدى طريقتين هما: إما من قِبل الأهالي وهي الأكثر، أو من قبل الدولة وهي الأقل، حيث كان الحكام يقومون ببناء المساجد[٧]، وقد تنوعت الأحكام التي ساعدت على إنشاء مساجد الحارات فيما يتعلق بعملية تمويل الإنشاء ومتابعته والحفاظ على هذه المساجد وصيانتها[٨].

ويلح علماء الإباضية على مبدأ تحريم الزخرفة والتزويق عمومًا في كل البنايات، وبالأخص في المساجد، ويسري تحريم الزخرفة على فضاءات المسجد الداخلية سريانه على مكوناته الخارجية، أما فيما يتعلق بزخرفة الفضاء الداخلي، فيلاحظ أن جمهور العلماء يميزون في أحكامهم بين زخرفة جدار القبلة وتزويقه والكتابة عليه، فيجوز أن يكتب في قبلة المسجد شيء من الآيات القرآنية أو شيء من الموعظة[٩]، وهو ما تم تطبيقه من زخارف ونقوش كتابية نُفذت على المحاريب الجصية.

واقتصرت الزخارف في بعض المحاريب الجصية التي يرجع أقدمها إلى عام ٦٥٠هـ/ ١٢٥٢م وهو محراب المسجد الجامع بسعال بنزوى على الزخارف الجصية الهندسية والنباتية والكتابية، بحيث تتضمن شهادة التوحيد والرسالة المحمدية وبعض من آيات القرآن الكريم، ثم تطورت هذه الزخارف والنقوش لتشمل أسماء المساهمين في إعمار المسجد، أو الحرفيين الذين قاموا بزخرفة هذه المحاريب[١٠].

---

[٦] الإباضية بكسر الهمزة أو فتحها، نسبة اصطلاحية تطلق على أتباع الإمام أبي الشعثاء جابر بن زيد الأزدي ت ٩٣هـ/ ٧١١م، وعرف أتباع الإباضية في التاريخ منذ صدر الإسلام. عبدواني ١٩٨٠م: مج.٢، ١١؛ فوزي ٢٠٠٠م: ١٢٣؛ السليمي ٢٠٠٣م: ٢٧-٣٢؛ مجموعة من الباحثين٢٠١١م: ج.١، ٢-٣؛ الجلاصي ٢٠١٢م: مج.١٠، ٤٠١؛ السيابي ٢٠١٤م: ج.٢، ١٧٨-١٧٩؛ لاندن ٢٠١٦م: ٥١-٥٢، ٧٩؛ أبو مليح ٢٠١٧م: ١٢-١٤؛ COSTA 2023: 2.

[٧] الرحبي ٢٠١٦م: ١٣٧-١٤٠، السيابي ٢٠١٨م: ١٥١؛ BENKARI 2022: 199.

[٨] عثمان ٢٠١٥م: مج.٣، ٦٩.

[٩] قاري ٢٠١٨م: ٣٩.

[١٠] عثمان ٢٠١٥م: مج.٣، ٨٢-٨٧، ٩٨، ١٤٠.

وربما يرجع السبب إلى إضافة بعض المحاريب الجصية بالمساجد العمانية وزخرفتها إلى الوضع الديني والسياسي والتاريخي في عمان، حيث سيطرة النبهانيين على حكم البلاد وضعف الإمامة في عهدهم[١١] أو ربما يعود إلى الرَّخاء الاقتصادي، الذي عاشته المدن العمانية في ظل حكم الإمام محمد بن إسماعيل ابن عبد الله بن محمد بن إسماعيل الحاضري (٩٠٦- ٩٤٢هـ/ ١٥٠٠-١٥٣٥م)، وابنه بركات بن محمد الحاضري (٩٤٢- ٩٦٤هـ/ ١٥٣٥-١٥٥٦م)[١٢].

ومعظم التوقيعات محل الدراسة وجدت منفذة على المحاريب الجصية المنحوتة بالمساجد العمانية، وهي تشهد بمهاراتهم التقنية والفنية العالية[١٣]، وتُعد قرية منح من أكثر المدن العمانية التي نشأ فيها أكثر مصممي ومنفذي هذه المحاريب المنحوتة في الجص: ولذلك تُعد المدرسة الفنية في نحت المحاريب الجصية، وحارة البلدة أو البلاد[١٤] هي المقر الذي ترعرعت فيه مثل هذه الحرفة وخرجت منها إلى كل أرجاء عمان[١٥]. وقبل الحديث عن المحاريب الجصية العمانية_موضع الدراسة_ لا بد من ذكر المادة الخام المنفذة بها تلك المحاريب الجصية والأدوات التي استخدمت في عملية التنفيذ:

٢. طرق تصنيع الجبس (الجص) Methods of Industrializing of Gypsum or Stucco:[١٦]

أما بالنسبة للأدوات التي استُخدمت في الحفر على الجص لتنفيذ الزخارف المتنوعة، فهي عبارة عن آلات حادة ومتنوعة[١٧] ومن أشهر الطرق الفنية المستخدمة لتنفيذ الزخارف المتنوعة على الجص[١٨]، طريقة الحفر المباشر: وتتم هذه الطريقة بالحفر على الجص مباشرة، ثم تهذب بالنحت بعد جفاف الجص، ويكون التصميم هنا مسطحًا، بحيث تظهر الأشكال الزخرفية وكأنها على مستوى واحد، وأغلب الزخارف التي تنفذ بهذه الطريقة هي الزخارف الكتابية، بحيث يلاحظ أن كتابة الآيات القرآنية مثلاً تتم مباشرة دون تكرار كلماتها على الجدران، وتتميز الزخارف والنقوش الكتابية المنفذة بهذا الأسلوب بقلة بروزها، كما تتميز هذه الكتابات

---

[١١] لعب بنو نبهان أو النباهنة بعمان دورًا كبيرًا وابتنوا لهم قواعد، ورفعوا لهم معالم، ولهم مذاهب معروفة ومعالم موصوفة، ومقامات لها شأنها، وهي أسرة إباضية حكمت في عمان. زامباور ١٩٨٠م: ١٩٤؛ عثمان ١٤٢٨هـ/ ٢٠٠٧م: ٣٦١؛ الطائي ٢٠٠٨م: ٣٥-٣٩؛ مجموعة من الباحثين ٢٠١١: جـ.٢، ٧٤٩، ٩٧٥؛ بادجر ٢٠١٢م: ٢٨؛ السيابي ٢٠١٤م: جـ.٣، ٧٥-٧٧؛ السيابي٢٠١٤م: ٤٨؛ البطاشي ٢٠١٦م: جـ.٣، ٥٥١؛ الحجري ٢٠١٨: جـ.٣، ٣١٣، ٤١١، ٤١٧؛ BENKARI 2022: 199.

[١٢] السيابي ٢٠١٤م: جـ.٣، ٩٦.

[١٣] بلديسيرا ٢٠٠٧م: ١٥؛ COSTA 2019: 217.

[١٤] عثمان ٢٠١٥م: مجـ.٣، ٧١-٧٢.

[١٥] لتوضيح مدن وقرى سلطنة عمان انظر خريطة رقم (١). وزارة الإعلام١٩٩٧م: ١١؛ BENKARI 2022: 181, 184.

[١٦] الجبس: بكسر الجيم وسكون الباء، جمع "أجباس" وهو الجامد من كل شئ، والجص الذي تلاط به البيوت. رزق ٢٠٠٠م: ٦٣-٦٤؛ شرف ٢٠٠٢م: ٢٨-٢٩؛ الغانم ١٤٣٢هـ: ٥٥-٥٧.

[١٧] أحمد ١٩٨٩م: ٢٠٨؛ معزوز ٢٠٠٣م: ٢٦٥ (شكل٣٦).

[١٨] من هذه الطرق أيضًا: طريقة "نقش الحديد" أو النقش على الجص بواسطة الحديد: هذه الطريقة ترجع إلى القرن ٣هـ/٩م حيث عرفت في بلاد المغرب. فرحات ١٩٩٣م: ١٥٥-١٥٦؛ رزقي ٢٠١٥م: ٦٤-٦٥.

بقوة التصاقها والتحامها بالجدار الحامل لها، وهذا يجعلها أطول عمرًا من مثيلاتها التي تُشكل ثم تُركب بعد ذلك على الجدران[١٩]، وهذه هي الطريقة التي استُخدمت في تنفيذ النقوش الكتابية والزخارف على المحاريب الجصية العمانية.

١,٢. سبب استخدام الجص عن غيره من المواد الخام الأخرى في عمان:

توجد مجموعة من الدواعي لاستخدامه، ومنها: الدواعي الاقتصادية، من حيث قلة التكاليف، والدواعي الدينية: ومنها البعد عن البهرجة في البناء، وهو ما يتماشى مع المذهب الإباضي، والدواعي البيئية والمناخية: حيث إن عمان من ضمن المناطق الجغرافية الواقعة في المناطق الحارة، حيث وفر الجص ميزة تَشرُّبه للرطوبة العالية وتخزينها، ومع ارتفاع درجات الحرارة يقوم الجص بفقد تلك الرطوبة المخزنة به، مما يعمل كمكيف طبيعي يساعد على تلطيف الأجواء[٢٠]، وبالذات في جدار ورواق القبلة، أكثر الأماكن كثرة في أعداد المصلين.

٣. أشهر توقيعات أعلام مدرسة النقوش الكتابية العمانية على المحاريب الجصية:

لابد من العرض لصناع المحاريب الجصية العمانية ممن سبقوا أسرة مشمل المنحي وأفراد عائلته لمعرفة مدى التأثير والتأثر بهذه الحرفة المتوارثة في عمان.

١,٣. ورد توقيع "أحمد بن إبراهيم بن محمد السعالي" على محراب المسجد الجامع بسعال[٢١] بنزوى[٢٢] ٦٥٠هـ/ ١٢٥٢م: حيث تتوسط كتلة المحراب جدار القبلة الغربي، وتبلغ أبعاده ٤,٢٠×٣,٨١م، ويحيط بكوشتي عقد المحراب شريط كتابي يمتد على جانبيه ومن أعلاه، وقد نُفِّذ بالخط الكوفي المورق على مهاد من الزخارف النباتية، بها اسم الصانع بصيغة: "صانع هذا/ المحراب محمد/ بن/ ..."، ويوجد تاريخ الفراغ من المحراب بصيغة: "وقع الفراغ من المحراب المبارك يوم من ربيع الآخر سنة خمسين وستمائة"، وتوقيع بصيغة: "**مما أمر بعمله** العبد الراجي رحمة ربه أحمد بن إبراهيم بن محمد السعالي"[٢٣]، وهذه من أقدم التوقيعات التي ظهرت على المحاريب الجصية العمانية.

---

[١٩] أحمد ١٩٨٩م: ٢٠٨-٢٠٩؛ شرف ٢٠٠٢م: ١٠١-١٠٢.

[٢٠] مصطفى ٢٠١٤م: ٦٠٧-٦٠٩.

[٢١] يقع جامع سعال في الطرف الجنوبي لحارة سعال بولاية نزوى في محافظة الداخلية. بلديسيرا: ٢٤، (شكل١٩، ٤٠)، البوسعيدي ٢٠١٠م: ٣٨، شمس الدين ٢٠٢٢م: ٤-٥، (لوحة٤)، COSTA 2019: 66.

[٢٢] نزوة أو نزوى: بالفتح ثم السكون وفتح الواو، والنزو: الوثب، والمرة الواحدة نزوة، جبل بعمان وليس بالساحل، عنده عدة قرى كبار يسمى مجموعها بهذا الاسم. الحموي ١٩٧٧م: مج.٥، ٢٨١؛ كوستا ١٩٨٠م: مج.٥، ١٥٢؛ السالمي ١٩٩٨م: ١٥٤-١٥٥؛ السيابي ٢٠١٧م: ١٩-٢٢؛ الحجري ٢٠١٨م: ج.٢، ١٤٤، ج.٣، ٢٤٧-٢٤٨؛ الصقرية ٢٠٢٢م: ٣٦٦؛ COSTA 2019: 34, 49.

[٢٣] شمس الدين ٢٠٢٢م: ٩؛ COSTA 2019: 243, FIG. 18; BENKARI 2022: 181, Benkari 2022: FIG. 9, a.

٢,٣. توقيع باسم (عبد الله بن قاسم بن محمد بن هميمي المنحي) على محراب مسجد العالي بمنح[٢٤] ٩٠٩هـ/ ١٥٠٣م: حيث يتوج المحراب من أعلى شريط كتابي يشتمل على عبارة الشهادة منفذة بالخط الكوفي، أسفلهما حشوة مستطيلة تشتمل على سطرين كتابيين منفذين بخط الثلث بصيغة: "**عمل هذا المحراب** العبد الفقير الراجي رحمة ربه وغفرانه عبد الله بن قاسم بن محمد بن هميمي المنحي **وكتب خطه بيده**"، وكان الفراغ من هذا المحراب يوم الثلثا يوم ثلثة (هكذا) عشر من شهر رجب سنة تسع بعد تسعمائة سنة من هجرة النبي صلى الله عليه وسلم"[٢٥]، ومن خلال هذا النص يتضح أن هذا الصانع قد عمل هذا المحراب وكتب خطه بيده، مما يشير إلى أنه صانع وكاتب في نفس الوقت.

٣,٣. توقيع (عبد الله بن قاسم بن محمد بن محمد بن الهميمي) على محراب مسجد العين بمنح ٩١١هـ/ ١٥٠٥م: مكتوب التوقيع ضمن نقوش كتابية منفذة بخط الثلث بالحفر البارز في سطرين في أعلى قمة المحراب باللون الأبيض على خلفية المحراب الأخضر اللون، ومن المرجح أن تكون هذه الألوان حديثة؛ وذلك بصيغة: مما أقام به الشيخ الأعظم ذو الجود والكرم عفا الله عنه يوم القيومة (هكذا) مما تقدم من ذنبه وجميع المسلمين، أعني بذلك عبد الله بن وهب بن أحمد.

_ **عمل العبد الفقير** لله الراجي رحمة ربه وغفرانه عبد الله بن قاسم بن محمد بن[٢٦] الهميمي من قرية منح وكان فراغه في شهر المحرم سنة تسعمائة وأحد عشر سنة[٢٧] من هجرة النبي محمد صلى الله عليه وسلم تسليمًا"[٢٨] **(شكل١، ٢)، (لوحة١).**

وهذا النص يؤكد أن صانع هذا المحراب من قرية منح، تلك القرية التي اشتهرت بعمل المحاريب الجصية المنحوتة بعمان، ولذلك تعتبر المدرسة الفنية في نحت المحاريب الجصية، وعلي ذلك تم اختيار هذا النقش لدراسته من ناحية الشكل والمضمون لمعرفة مدى تأثيره على نقوش مشمل المنحي وأفراد عائلته من ناحية الشكل والمضمون، ولمعرفة مدى استمرار هذه المدرسة الفنية في صناعة المحاريب الجصية العمانية.

---

[٢٤] ولاية منح: سميت بهذا الاسم لأنها جمع منحة، ويعني: العطاء والزراعة، وقد سميت قديمًا بأم الفقير نتيجة توفر منتجاتها الزراعية وبركة ثمارها، وتقع إلى الجنوب الشمالي من مدينة نزوى، وتنتشر بها عديد من الحصون والأبراج والمساجد الأثرية القديمة، وتتربع منح بين ولايات محافظة الداخلية، وتتداخل مع أراضيها من أربع ولايات هي: نزوى وإزكي وبهلا وأدم. السالمي ١٩٩٨م: ١٦٢؛ بلديسيرا ٢٠٠٧م: ٦٣؛ الحرفية ٢٠٠٩م: ٤٦؛ الصقرية ٢٠٢٢م: ٣٦٥، ٣٧٨–٣٧٩.

[٢٥] بلديسيرا ٢٠٠٧م: ٨٢، (شكل٤٧، ٨١)؛ عثمان ٢٠٠٧م: ٣٦٩؛ COSTA 2019: 96, 247-248, FIG. 147.

[٢٦] كلمة (بن) لم ترد في قراءة بلديسيرا٢٠٠٧م: ٧٠.

[٢٧] قرأها إيروس بلديسيرا "تسعمائة وإحدى عشرة سنة". بلديسيرا ٢٠٠٧م: ٧٠.

[٢٨] بلديسيرا ٢٠٠٧م: ٧٠، (شكل٤١) ٧٣؛ عثمان ٢٠٠٧م: ٣٦٦، COSTA 2019: 96, 246, FIG. 142.



(شكل١) تفريغ للنقوش الكتابية المنفذة على محراب مسجد العين بمنح © عمل الباحث.



(شكل٢) تحليل أبجدي للنقوش الكتابية المنفذة على محراب مسجد العين بمنح © عمل الباحث.



(لوحة١) النقوش الكتابية المنفذة على محراب مسجد العين بمنح.
COSTA 2019: FIG. 142.

١,٣,٣.السمات العامة للنقوش الكتابية:

نُفِّذت النقوش الكتابية بخط الثلث بالحفر البارز ولُوِّنت باللون الأبيض في سطرين متتاليين ومتوازيين يفصل بينهما خط عريض منتظم، ويلاحظ أن عدد كلمات السطر الأول ٢٦ كلمة، وعدد كلمات السطر الثاني ٣٧ كلمة، كما يلاحظ التركيب في غالبية كلمات النقش، وبخاصة في كلمات السطر الثاني والذي تزيد عدد كلماته عن كلمات السطر الأول بمقدار إحدى عشرة كلمة، حيث قام الكاتب بتركيب بعض الحروف أو تركيب وكتابة كلمة أعلى كلمة أخرى، أو تركيب أكثر من كلمة على كلمة أو أكثر في السطر الكتابي الواحد، وقد قام الكاتب بوضع بعض نقاط الحروف أو نقاط الإعجام بصورة مربعة الشكل على بعض الحروف، في حين أهمل إعجام كثير من حروف كلمات النقش، ويلاحظ من خلال دراسة أشكال حروف هذا النقش تعدد صورها المفردة والمركبة وتطورها، مما يجعل هذا النقش الكتابي يساير تطور نقوش خط الثلث المنفذة في هذه المرحلة من القرن ١٠هـ/ ١٦م.

٢,٣,٣.الاتجاه البصري للنقوش الكتابية:

زيد في حجم بعض الكلمات أو العبارات للحفاظ على الاتجاه البصري للنقوش الكتابية أو لجذب انتباه القارئ أو المشاهد، ومنها عبارة: (مما أقام به الشيخ الأعظم ذو الجود والكرم عفا الله عنه) بأن كبر حجمها

في بداية النقوش عن بقية كلمات السطر الأول لتوضيح وإبراز من قام بعمل هذا المحراب مع ذكر مميزاته وصفاته والدعاء له، كما تم تكبير حجم عبارة (عمل العبد الفقير لله الراجي رحمة ربه وغفرانه) عن بقية كلمات السطر الثاني للحفاظ على الاتجاه البصري للنقوش الكتابية ولجذب انتباه القارئ أو المشاهد لاسم من قام بعمل هذا المحراب والذي سيأتي بعد هذه العبارة مباشرة، وميزت كلمات اسم صانع المحراب في السطر الثاني (عبد الله بن قاسم بن محمد الهميمي) بأن جعلها كبيرة الحجم ومركبة بصورة زخرفية لجذب انتباه القارئ لاسم من قام بعمل هذا المحراب، كما ميزت كلمات عبارة الصلاة على الرسول "صلى الله عليه وسلم" بأن جعلها كبيرة الحجم ومركبة بصورة زخرفية لجذب انتباه القارئ.

٣,٣,٣. أسلوب رسم الكلمات: كتب الكاتب كلمة (القيامة) هكذا (القيومة) وقام بقلب حرف الألف المركبة المختتمة إلى واو[٢٩].

٤,٣,٣. أسلوب رسم الحروف:

- قام الكاتب بعمل ترويس في نهاية القوائم والحروف الطالعة من أعلى جهة يمين الحرف وبصورة زخرفية في غالبية الحروف الطالعة بالنقش، كالألفات واللامات وطالع حرفي الطاء والظاء.
- رُسم حرف الخاء المركبة المختتمة بصورة مجموعة في كلمة (الشيخ) بالسطر الأول، وأيضًا بنفس الصورة في كلمة (منح) بالسطر الثاني.
- رُسم حرف الراء المركبة المختتمة بصورة مُقَّورة مُدغمة في كلمتي (الراجي–غفرانه) بالسطر الثاني.
- رُسم حرف الشين المركبة المبتدأة بصورة عبارة عن ثلاثة أسنان متدرجة في الانخفاض من اليمين إلى اليسار في كلمة (شهر) بالسطر الثاني، وبصورة معلقة معراة بدون أسنان كما في كلمة (سنة–سلم) بالسطر نفسه.
- رُسم حرف الصاد في الصورة المركبة المبتدأة بصورة بيضاوية وتجاورها من جهة اليسار سنة الحرف بصورة قائم رأسي قصير، كما في كلمة (صلى) بالسطر الثاني.
- رُسم حرف العين المركبة المختتمة بصورة رأس مثلثة وعراقة[٣٠] مجموعة في كلمة (جميع) بالسطر الأول.
- رُسم حرف الكاف المركبة المتوسطة بصورة ثعبانية في كلمة (الكرم) بالسطر الأول.
- رُسم حرف اللام المركبة المختتمة بصورة مبسوطة تبدأ بقائم رأسي طويل ينتهي بترويس من أعلى جهة اليمين، وينتهي بعراقة مبسوطة في كلمة (عمل) بالسطر الثاني.
- رُسم حرف اللام ألف بصورة محققة في كلمة (الأعظم) بالسطر الأول.

---

[٢٩] تعرف هذه الظاهرة الإعلال بالقلب، وهي قلب الواو والياء همزة والعكس صحيح، فتتبدل الواو والياء همزة في كلام جمهور العرب في مواضع، ويرى ابن جني أن الواو أو الياء لم تقلب همزة ابتداءً، وإنما قلبت أولاً ألفًا ثم همزة؛ وذلك أن وقوعها في الطرف يضعفها. النعيمي ١٩٨٠م: ٣٥٧.

[٣٠] العراقة: الجزء المدور من الحرف الهابط عن مستوى التسطيح. الفقيه١٩٩٢م: ١١٧ هامش "٣".

– رُسم حرف الهاء المركبة المتوسطة بصورة مُقَّورة عبارة عن نصفي دائرة في أعلى وأسفل سطر الكتابة في كلمة (الهميمي– شهر) بالسطر الثاني.

– رُسم حرف الهاء المركبة المختتمة بصورة رأس مثلثة وتنتهي من جهة اليمين بقائم رأسي قصير ينتهي بزائدة من أعلى جهة اليسار كما في كلمات: به، عنه، القيومة، ذنبه، عبد الله بالسطر الأول، في حين رسمها في السطر الثاني بصورة معراة، كما في كلمات: لله، ربه، غفرانه، عبد الله، فراغه، عليه.

٤,٣. توقيع (عبد الله بن قاسم بن محمد بن هميمي) على محراب مسجد بهلا الكبير[٣١] المؤرخ سنة ٩١٧هـ/ ١٥١١م: وجد التوقيع على حشوة مستطيلة تشتمل على سطرين كتابيين منفذين بخط الثلث بالحفر البارز، بصيغة: "نجاه النبي المختار محمد صلى الله عليه وسلم **بعمل هذا المحراب** عبد الله بن قاسم بن محمد بن هميمي تاريخ (ما) صنع هذا المحراب في شهر صفر سنة تسعمائة وسبعة عشر سنة من (الـ)هجرة النبي صلى الله عليه وسلم"[٣٢].

٥,٣. توقيع (عبد الله بن قاسم بن محمد بن الهميمي من قرية منح) على محراب مسجد الشراة بمنح ٩٢٢هـ/ ١٥١٦م: وجد التوقيع على حشوة مستطيلة تشتمل على سطرين كتابيين منفذين بخط الثلث بالحفر البارز باللون الأبيض، بصيغة: "**عمل** عبد الله بن قاسم بن محمد الهميمي من قرية منح سنة اثنى وعشرون بعد تسعمائة سنة من هجرة النبي محمد صلى الله عليه وسلم تسليما"[٣٣].

٤. توقيعات باسم (مشمل المنحي) على عديد من المحاريب الجصية بالمساجد العمانية، ومنها:

١,٤. محراب مسجد الغريض[٣٤] بنخل[٣٥] المؤرخ سنة ٩٢٣هـ/ ١٥١٧م: يبلغ ارتفاع هذا المحراب حوالي خمسة أمتار، وعرضه ثلاثة أمتار ونصف، في القسم العلوي كُتبت عبارة الشهادة بحروف كوفية كبيرة، وتوقيع بصيغة: "عمل مشمل المنحي سنة ثلاثة وعشرين سنة بعد تسعمائة"، بينما يشتمل تجويف المحراب على ستة أسطر من الكتابات المنفذة بخط الثلث بالحفر البارز، ونصها كالتالي:

– إنا فتحنا لك فتحًا مبينًا–وينصرك الله نصرًا عزيزًا

– فنادته الملائكة وهو قائم يصلي في المحراب[٣٦]

– أقام بعمار[٣٧] هذا المحراب المبارك

– الشيخ الولي عبد الله بن أحمد بن

---

[٣١] بهلا: كلمة مشتقة من البهل بمعنى: الجامع للخير، وتقع ولاية بهلا على خط عرض ٢٣ شمالًا، وعلى خط طول ٥٧/١٩ شرقًا. كوستا: مج ٥، ١٥٣، السالمي ١٩٩٨م: ٢١٤، الصقرية ٢٠٢٢م: ٣٧٢–٣٧٣.

[٣٢] بلديسيرا ٢٠٠٧م: ٥٧، ٦١، (شكل٣٤) ٦٠؛ COSTA 2019: 73-74, 245, FIG. 42, 104-106.

[٣٣] بلديسيرا ٢٠٠٧م: ٧٨، (شكل٤٤) ٧٧؛ عثمان ٢٠٠٧م: ٣٦٦؛ COSTA 2019: 96, 247, FIG. 144.

[٣٤] المسجد الجامع بالغريض: عبارة عن بناء مبني بالصاروج . بلديسيرا ٢٠٠٧م: ١٢١.

[٣٥] تقع ولاية نخل ضمن منطقة الباطنة التي تمتد على طول سحال خليج عمان. الحرفية: ٤٣؛ COSTA 2019: 216.

[٣٦] سورة آل عمران، الآية ٣٩.

[٣٧] قرأها إيروس بلديسيرا: عمار(ة).

– عبد الله بن الأغبر الساكن محلة الغريض

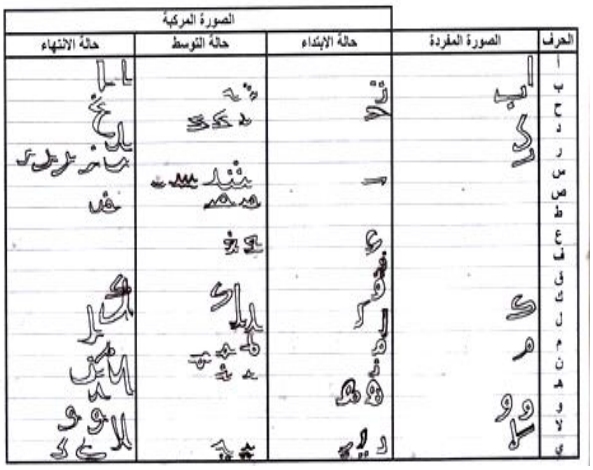
– عمل مشمل المنحي سنة ثلاثة [٣٨] وعشرين سنة بعد تسعمائة[٣٩].



(شكل٣) تفريغ للنقوش الكتابية المنفذة على محراب مسجد الغريض بنخل © عمل الباحث.

السمات العامة للنقوش الكتابية (شكل٣، ٤)، (لوحة٢، ٣):

قام الكاتب بكتابة النقش بخط الثلث بالحفر البارز في ستة أسطر متوازية، تفصل فيما بينها خطوط عريضة متوازية، بحيث كتب في السطر الأول تسع كلمات، وكتب في السطر الثاني سبع كلمات، وفي السطر الثالث خمس كلمات، وفي السطر الرابع ست كلمات، وفي السطر الخامس ست كلمات، وفي السطر السادس والأخير تسع كلمات، ويلاحظ تساوي عدد كلمات السطر الأول مع كلمات السطر الأخير وعددها تسع كلمات، وكتابة الكلمات بصورة مركبة وصغيرة في الحجم عن بقية كلمات الأسطر الأخرى، كما يلاحظ



(شكل٤) تحليل أبجدي للنقوش الكتابية المنفذة على محراب مسجد الغريض بنخل © عمل الباحث.

٢,١,٤. الاتجاه البصري للنقوش الكتابية:

كُتبت بعض كلمات النقش بصورة كبيرة الحجم، وملفتة للانتباه من أجل الحفاظ على الاتجاه البصري للنقوش الكتابية، ومن أجل التركيز على كلمة معينة أو عبارة معينة، كما في لفظ الجلالة (الله) بالسطر الأول، وكلمة (لك– مبينا) بالسطر نفسه، وكلمة (الملائكة) بالسطر الثاني، وكلمة (المحراب) بالسطرين الثاني والثالث، وكلمة (المبارك) بالسطر الثالث، وعبارة (الشيخ الولي عبد الله بن أحمد بن) بالسطر الرابع، وكلها كلمات لها قيمتها في النص الكتابي ويجب إبرازها للمشاهد من خلال تمييزها عن بقية الكلمات المجاورة لها، كما كتب اسم صانع المحراب بصيغة (عمل مشمل المنحي) في بداية السطر السادس والأخير من أسطر النقش بصورة أكبر حجمًا من بقية كلمات السطر نفسه، لجذب انتباه القارئ والمشاهد للنقش لمعرفة من قام بعمل هذا المحراب.

[٣٨] قرأها إيروس بلديسيرا: ثلاث.

[٣٩] بلديسيرا ٢٠٠٧م: ١٢١، ١٢٣، (شكل٧٣) ١٢٢؛ المعايطة ٢٠٠٦م: ٤٥؛ COSTA 2019: 114, 249, FIG. 169-170.



(لوحة٢) النقوش الكتابية المنفذة على محراب مسجد الغريض بنخل.
COSTA 2019: FIG. 169-170.

٣,١,٤. أسلوب رسم الحروف:

– انتهى حرف الألف المركبة المختتمة في غالبية كلمات النقش بعقف من أسفل، كما في كلمات: (فتحًا– مبينًا) بالسطر الأول، وكلمات (فنادته–قائم) بالسطر الثاني، وكلمات (أقام– بعمارة– المبارك) بالسطر الثالث.

– رُسم حرف الباء المفردة بصورة مجموعة كما في كلمة (المحراب) بالسطر الثاني.

– رُسم حرف الخاء المركبة المختتمة بصورة مجموعة، بحيث تمتد عراقة الحرف لتقطع السطر الخامس من أسطر الكتابة بصورة كبيرة الحجم في كلمة (الشيخ) بالسطر الرابع.



(لوحة٣) النقوش الكتابية المنفذة على محراب مسجد الغريض بنخل
بلديسيرا ٢٠٠٧م: (شكل٧٣).

– رُسم حرف الدال المفردة على هيئة زاوية حادة تنتهي من أعلى بقائم رأسي مائل جهة اليمين، كما في كلمة (فنادته) بالسطر الثاني.

– رُسم حرف الزاي المركبة المختتمة بصورة مقورة مدغمة، كما في كلمة (عزيزًا) بالسطر الأول.

– رُسم حرف السين المركبة المبتدأة والمتوسطة بصورة مبتدأة معلقة معراة بدون أسنان، كما في كلمة (سنة) بالسطر السادس، وأيضًا في كلمة (تسعماية) بالسطر نفسه.

– رُسم حرف الصاد المركبة المتوسطة بصورة بيضاوية، كما في كلمات (ينصرك–نصرًا) بالسطر الأول.

– رُسم حرف العين المركبة المتوسطة بهيئة رأس مثلثة ترتكز برأسها على خط استواء الكتابة، كما في كلمة (بعمارة) بالسطر الثالث.

– رُسم حرف القاف بصورة رأس مقورة ترتكز على قائم رأسي قصير يرتكز على خط استواء الكتابة، وتعلو الحرف نقطتان مربعتان بمثابة نقطتي إعجام للحرف، كما في كلمة (أقام) بالسطر الثالث.

– رُسم حرف الكاف الثعبانية المفردة بحيث كتب حرف الكاف بالكلمة بصورة معراة بدون شاكلة، واستعاض عن ذلك بكتابة حرف الكاف المفردة أعلى الحرف نفسه، كما في أعلى كلمة (لك) بالسطر الأول، وكلمة (الملائكة) بالسطر الثاني.

– رُسم حرف اللام المركبة المختتمة بصورة مبسوطة بحيث تبدأ بقائم رأسي طويل وتنتهي بعراقة مبسوطة، كما في كلمة (عمل– مشمل) بالسطر السادس.

– رُسم حرف الهاء المركبة المبتدأة بصورة رأس مثلثة ومقسمة من الداخل إلى ثلاثة أقسام، كما في كلمة (هو) بالسطر الثاني، وبصورة وجه الهر كما في كلمة (هذا) بالسطر الثالث.
– رُسم حرف الهاء المركبة المختتمة بصورة معراة في كلمة (الله) بالسطر الأول، وكلمة (الملائكة) بالسطر الثاني، وكلمة (عبد الله) بالسطرين الرابع والخامس.
– رُسمت اللام ألف المفردة بصورة وراقية، كما في كلمة (الأغبر) بالسطر الخامس، ورسم اللام ألف المركبة المختتمة بصورة محققة، كما في كلمة (الملائكة) بالسطر الثاني.
– رُسم حرف الياء المركبة المختتمة بصورة راجعة، كما في كلمة (يصلي) بالسطر الثاني، وكلمة (الولي) بالسطر الرابع.

ومن خلال دراسة هذا النقش يتضح أن مشمل المنحي قد عاصر "عبد الله بن قاسم بن محمد بن هميمي" أشهر صناع المحاريب الجصية العمانية، وربما تتلمذ على يديه، أو عملا معًا في صناعة وزخرفة المحاريب بقرية منح، سيما وأن كلًّا منهما من قرية منح ونسب نفسه إليها؛ وذلك لاتفاقهما في نفس الأسلوب الزخرفي والفني، وأيضًا كما نجد أن النقوش الكتابية المنفذة على المحاريب العمانية والتي وجد عليها توقيع مشمل المنحي أو عبد الله بن هميمي جميعها منفذة بخط الثلث في أسطر متوازية، والدليل على ذلك أن النقوش الكتابية المنفذة على محراب مسجد الغريض بنخل والمؤرخة سنة ٩٢٣هـ/ ١٥١٧م وتشتمل على توقيع مشمل المنحي، منفذة بنفس الأسلوب الفني لمحراب مسجد بهلا الكبير المؤرخ سنة ٩١٧هـ/ ١٥١١م، وهو من صناعة عبد الله بن هميمي، وأيضًا محراب مسجد الشراة بمنح والمؤرخ سنة ٩٢٢هـ/ ١٥١٦م، وهو من صناعة عبد الله ابن هميمي أيضًا، إلى غير ذلك من المحاريب الجصية التي صنعها عبد الله بن هميمي.

كما أنه من خلال الدراسة التحليلية يلاحظ أن خط الثلث المنفذة به هذه النقوش قريب جدًّا في الشكل وطريقة التنفيذ من خط الثلث المنفذ على العمارة الإسلامية في العصر المملوكي في مصر، وعلى سبيل الدراسة المقارنة نجد تشابه هذه النقوش في الشكل وطريقة التنفيذ بالحفر البارز مع نقش منفذ بخط الثلث بالحفر البارز على لوح مستطيل من الرخام على قاعدة مئذنة مجموعة المنصور قلاوون بشارع المعز والمئذنة جددها الناصر محمد بن قلاوون، والنقش مؤرخ سنة ٧٠٣هـ/ ١٣٠٣م، كما نجد تشابه نقوش مسجد الغريض أيضًا مع النقوش الكتابية الجنائزية المنفذة بخط الثلث على لوح من الرخام مستطيل الشكل، مثبت على الواجهة الغربية لقبة علاء الدين كجك، ومؤرخة سنة ٧٤٦هـ/١٣٤٥م، حيث تفصل بين أسطر الكتابة خطوط عريضة متوازية، وقد أعجمت بعض حروف الكتابة بنقاط مستديرة، ووجدت بعض من علامات الشكل، كما وجدت بعض الزخارف النباتية التي تتخلل أسطر الكتابة، والتي على هيئة ورقة نباتية ثلاثية، ويلاحظ التركيب في بعض الحروف والكلمات بالنقش.

ومن الأمثلة الأخرى نجد تشابه هذه النقوش مع النقوش الكتابية الجنائزية المنفذة على لوح من الرخام مستطيل الشكل، موجود في مقدمة تركيبة من الحجر بالضريح الشمالي لمجموعة الناصر فرج بن برقوق

بصحراء المماليك، وهي خاصة بالمنصور عبد العزيز، ولد الظاهر برقوق، ومؤرخة في (ليلة الاثنين سادس ربيع الآخر ٨٠٩هـ/ ٢٠ سبتمبر ١٤٠٦م)، والكتابات منفذة بخط الثلث بالحفر البارز في ثلاثة أسطر، تفصل بينها خطوط عريضة متوازية، ويلاحظ إعجام الحروف بنقاط مستديرة، كما وجدت العديد من الزخارف الخطية التي تتخلل أسطر الكتابة، ويلاحظ التركيب في بعض الحروف والكلمات، كما يلاحظ التوازن الزخرفي بين الحروف الطالعة (الألفات واللامات) مما أكسب أسطر الكتابة تناغمًا زخرفيًّا، كما نجد التشابه أيضًا مع نقش آخر منفذ بخط الثلث بالحفر البارز على لوح مستطيل من الرخام مثبت على السور الداخلي لقلعة قايتباي بالإسكندرية، يثبت أعمال تجديدات السلطان قانصوه الغوري للقلعة ومؤرخ سنة ٩٠٧هـ/ ١٥٠١م، إلى غير ذلك من نماذج النقوش الكتابية المنفذة في العصر المملوكي في مصر.

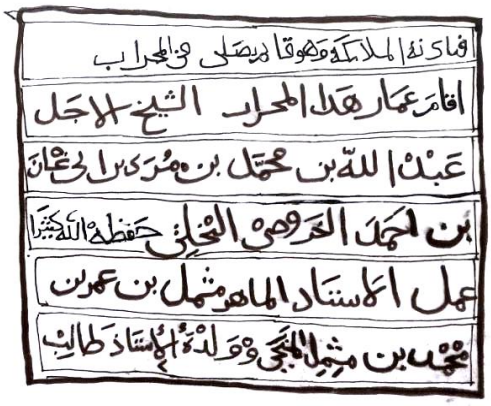
٥.توقيع (عبد الله بن قاسم بن محمد بن الهميمي) على محراب مسجد الشرجة في نزوى ٩٢٤هـ/ ١٥١٨م: وجد توقيع (عبد الله بن قاسم بن محمد بن الهميمي) أيضًا على محراب مسجد الشرجة في نزوى ٩٢٤هـ/ ١٥١٨م[٤٠]، حيث يتوج المحراب من أعلى شريط كتابي يشتمل على عبارة الشهادة منفذة بالخط الكوفي، ثم سطران كتابيان منفذان بخط الثلث بالحفر البارز، أسفلهما يوجد سطران كتابيان منفذان بخط الثلث على كوشتي عقد المحراب.

ويلاحظ أن خط الثلث المنفذ به هذه النقوش قريب جدًا في الشكل وطريقة التنفيذ من خط الثلث المنفذ على العمارة الإسلامية في العصر المملوكي في مصر، وعلى سبيل الدراسة المقارنة نجد تشابه هذه النقوش مع النقوش الكتابية الجنائزية المنفذة بخط الثلث بالحفر البارز على حشوة خشبية مستطيلة الشكل، بقبة الشيخ علي الروبي بالفيوم، وهي مؤرخة سنة ٧٩٣هـ/١٣٩١م، إلى غير ذلك من نماذج النقوش الكتابية المنفذة في العصر المملوكي في مصر.

٦.توقيع (الأستاذ الماهر مشمل بن عمر بن محمد بن مشمل المنحي وولده الأستاذ طالب) على محراب مسجد المكبرة في محلة الغريض قرب نخل: المسجد معاصر لبناء مسجد الغريض، ولذلك يمكن تأريخه بالنصف الأول من القرن ١٠هـ/ ١٦م، وقد أعيد ترميمه سنة ١٩٨٤م، في القسم العلوي من واجهة حنية المحراب كُتبت عبارة الشهادة بالخط الكوفي، وداخل إطار المحراب الخارجي وجد أربعة وعشرون ختمًا متنوعة الزخارف، ثم نجد ستة أسطر من النقوش الكتابية المنفذة بخط الثلث بالحفر البارز وملونة باللون الأسود، ويرجح أن التلوين تمت إضافته مؤخرًا بصورة غير دقيقة، مما أثر على جمالية النقوش الكتابية، والنقوش بصيغة:

[٤٠] بلديسيرا ٢٠٠٧م: ٤٥، ٤٩، (شكل ٢٥، ٤٧). COSTA 2019: 69, 245, FIGS. 29, 98, 99.

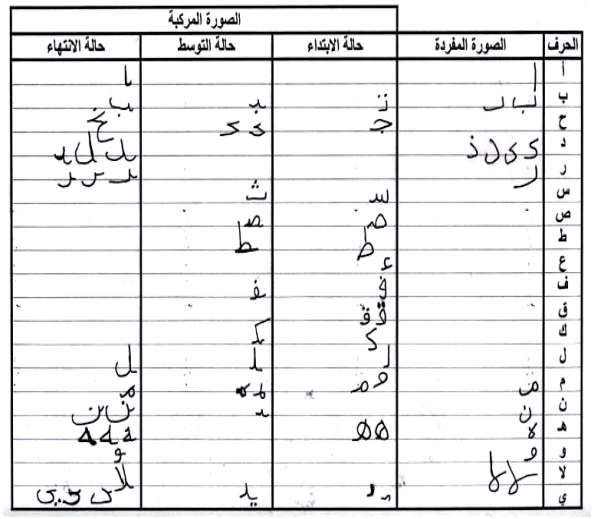
- فنادته الملائكة وهو قائم يصلي في المحراب[٤١]
- أقام عمار[٤٢] هذا المحراب الشيخ الأجل
- عبد الله بن محمد بن مرد[٤٣] بن أبي غسان
- بن أحمد الخروصي النخلي حفظه الله كثيرًا[٤٤]
- **عمل** الأستاذ الماهر مشمل بن عمر بن
- محمد بن مشمل[٤٥] المنحي وولده الأستاذ طالب
- ... وكتب مرد"[٤٦].



(شكل٥) تفريغ للنقوش الكتابية المنفذة على محراب مسجد المكبرة © عمل الباحث.

ويلاحظ أنه تم كتابة اسم مشمل المنحي بالكامل على نقوش محراب مسجد المكبرة بصيغة (مشمل بن عمر بن محمد بن مشمل المنحي)، كما ذكر اسم ولده الذي عاونه في العمل بصيغة: (وولده الأستاذ طالب)، في حين أنه كتب اسم (مشمل المنحي) فقط ضمن نقوش محراب مسجد الغريض.

١,٦. السمات العامة للنقوش الكتابية (شكل٥، ٦)، (لوحة ٤، ٥):



الحرف	الصورة المفردة	الصورة المركبة: حالة الابتداء	الصورة المركبة: حالة التوسط	الصورة المركبة: حالة الانتهاء
ا				
ب				
ح				
د				
ر				
س				
ص				
ط				
ع				
ف				
ق				
ك				
ل				
م				
ن				
هـ				
و				
ي				

(شكل٦) تحليل أبجدي للنقوش الكتابية المنفذة على محراب مسجد المكبرة © عمل الباحث.

لقد كُتبت النقوش الكتابية بخط الثلث بالحفر البارز، وقام بتلوينها باللون الأسود ويرجح أن التلوين تمت إضافته مؤخرًا بصورة غير دقيقة، مما أثر على جمالية النقوش الكتابية، وقد كتب في السطر الأول سبع كلمات، وفي السطر الثاني ست كلمات، وفي السطر الثالث ثمان كلمات، وفي السطر الرابع سبع كلمات، وفي السطر الخامس سبع كلمات، وفي السطر السادس سبع كلمات، والملاحظ التوازن في عدد كلمات الأسطر الكتابية مما يشير إلى التزام الكاتب بخطة هندسية عند كتابته للنقوش، وقد قام الكاتب بوضع نقاط إعجام للحروف الكتابية، وأهمل إعجام بعضها، واستخدمت بعض من علامات الشكل كعلامة (الضمة والفتحة والكسرة والسكون والشدة)؛ وذلك من أجل الحفاظ على النطق الصحيح لكلمات النقش ولشغل الفراغ، كما

---

[٤١] سورة آل عمران، الآية ٣٩.

[٤٢] قرأها إيروس بلديسيرا: عمار(ة).

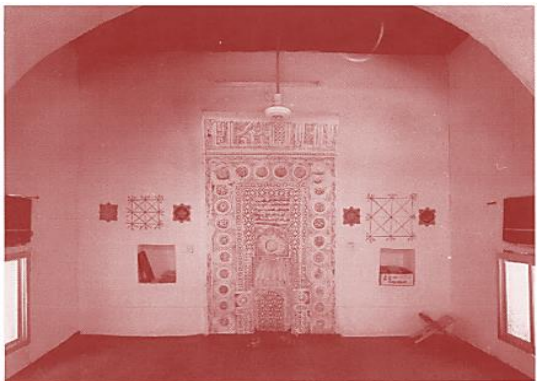
[٤٣] قرأها إيروس بلديسيرا: مر(ا) د.

[٤٤] قرأها إيروس بلديسيرا: حفظه (أو حماه) الله سيدًا (أو حماه الله شيدا).

[٤٥] لم يقرأها إيروس بلديسيرا.

[٤٦] بلديسيرا ٢٠٠٧م: ١٢٥–١٢٧، (شكل ٧٦، ١٢٨)؛ عثمان ٢٠٠٧م: ٣٦٧؛ COSTA 2019: 116, 250, FIG. 172.

استخدمت بعض من العلامات الخطية كعلامة الميزان، كالتي أسفل اللام ألف في كلمة (الأستاذ) بالسطر الأخير.



(لوحة ٤) محراب مسجد المكبرة في محلة الغريض قرب نخل.
COSTA 2019: 116, Fig. 172.

١,١,٦.الاتجاه البصري للنقوش الكتابية:

كُتبت كلمات الآية القرآنية من سورة آل عمران في السطر الأول بصورة صغيرة الحجم ومختلفة في الحجم عن بقية كلمات النقوش التالية لها، وفضل الكاتب أن تكون كلمات الآية القرآنية في السطر الأول من النقش، وعلى الرغم من وجود فراغ أو مساحة خالية في نهاية السطر، إلا أن الكاتب لم يستغل هذا الفراغ في جعل كلمات الآية القرآنية متساوية في الحجم مع بقية كلمات النقش، كما زيد في حجم بعض كلمات النقش بصورة ملفتة للانتباه؛ وذلك لجذب انتباه القارئ إليها، ومنها كلمات: (المحراب–الشيخ–الأجل) بالسطر الثاني، وأيضًا اسم الشيخ الذي قام بعمارة هذا المحراب في السطرين الثالث والرابع، واسم صانع هذا المحراب وولده في السطرين الخامس والسادس، وكتبت كلمات العبارة الدعائية (حفظه الله كثيرًا) في نهاية السطر الرابع بصورة أصغر حجمًا من بقية كلمات النقش.



(لوحة ٥) النقوش الكتابية المنفذة على محراب مسجد المكبرة.
بلديسيرا ٢٠٠٧م: (شكل٧٦).

٢,١,٦. كتب الكاتب كلمة (مراد) في السطر الثالث هكذا (مرد) وقام بحذف الألف الوسطى المفردة.

٣,١,٦. أسلوب رسم الحروف:

– رُسم حرف الباء المفردة بصورة مجموعة في كلمة (المحراب) بالسطر الأول، ورسم حرف الباء المركبة المختتمة بصورة مجموعة في كلمة (طالب) بالسطر السادس والأخير.

– رُسم حرف الخاء المركبة المختتمة بصورة مجموعة في كلمة (الشيخ) بالسطر الثاني.

– رُسم حرف الدال المفردة بصورة مقورة تنتهي من أعلى بزائدة مائلة جهة اليمين في كلمة (فنادته) بالسطر الأول، وبصورة مبسوطة في كلمة (وولده) بالسطر السادس، و رُسم حرف الذال المفردة بصورة زاوية حادة كما في كلمة (الأستاذ) بالسطرين الخامس والسادس، و رُسم حرف الذال المركبة المختتمة بصورة مجموعة في كلمة (هذا) بالسطر الثاني.

– رُسم حرف الراء المفردة بصورة مبسوطة في كلمة (عمار) بالسطر الثاني، وحرف الراء المركبة المختتمة في كلمة (المحراب) بالسطر الأول، وبصورة مقورة في كلمة (المحراب) بالسطر الثاني.

– رُسم حرف السين المركبة المبتدأة بصورة مكونة من ثلاثة أسنان متدرجة في الانخفاض من اليمين إلى اليسار في كلمة (الأستاذ) بالسطر الخامس، و رُسم الصورة المركبة المتوسطة بصورة معراة تخلو من أسنان الحرف في كلمة (غسان) بالسطر الثالث، وكلمة (الشيخ) بالسطر الثاني، وتعلو حرف الشين في كلمة (الشيخ) ثلاث نقاط إعجام بصورة مثلثة.

– رُسم حرف الصاد المركبة المتوسطة بصورة بيضاوية تجاورها سنة الحرف من جهة اليسار في كلمة (يصلي) بالسطر الأول.

– رُسم حرف الطاء المركبة المبتدأة بصورة بيضاوية ويعلوها من منتصفها قائم الحرف صاعدًا إلى أعلى في كلمة (طالب) بالسطر الأخير، كما رُسم حرف الظاء المركبة المتوسطة بالسطر الرابع بصورة بيضاوية يعلوها قائم الحرف من جهة اليسار صاعدًا إلى أعلى في كلمة (حفظه).

– رُسم حرف الفاء المركبة المبتدأة بصورة رأس مثلثة ترتكز من جهة اليمين على قائم رأسي قصير، يرتكز بدوره على خط استواء الكتابة، وتعلو رأس الحرف نقطة إعجام الحرف في كلمة (فنادته) بالسطر الأول.

– رُسم حرف القاف المركبة المبتدأة بصورة رأس مثلثة ترتكز من جهة اليمين على قائم رأسي قصير، يرتكز بدوره على خط استواء الكتابة، وتعلو رأس الحرف نقطتان بمثابة نقطتي إعجام للحرف في كلمة (قائم) بالسطر الأول.

– رُسم حرف الكاف المركبة المبتدأة بصورة ثعبانية في كلمة (كثيرًا) بالسطر الرابع.

– رُسم حرف اللام المركبة المختتمة بصورة مجموعة في كلمة (الأجل) بالسطر الثاني، وكلمة (عمل) بالسطر الخامس، وكلمة (مشمل) بالسطرين الخامس والسادس.

– رُسم حرف الميم المفردة بصورة رأس مقورة وعراقة مجموعة في كلمة (أقام) بالسطر الثاني، وحرف الميم المركبة المختتمة في كلمة (قائم) بالسطر الأول.

– رُسم حرف النون المفردة بصورة مجموعة في كلمة (غسان) بالسطر الثالث، وحرف النون المركبة المختتمة في كلمة (بن) بالسطر الثالث.

– رُسم حرف الهاء المركبة المبتدأة بصورة مثلثة مقسمة من الداخل إلى قسمين في كلمة (هو) بالسطر الأول، وبصورة وجه الهر في كلمة (هذا) بالسطر الثاني، وبصورة مشقوقة طولاً في كلمة (الماهر) بالسطر الخامس، و رُسم حرف الهاء المركبة المختتمة على هيئة رأس مثلثة في كلمة (فنادته– الملائكة) بالسطر الأول.

– رُسم حرف الواو المفردة بصورة رأس مقورة وعراقة مبسوطة في كلمة (وهو) بالسطر الأول، وكلمة (الخروصي) بالسطر الرابع، وكلمة (وولده) بالسطر السادس.

– رُسمت اللام ألف المفردة بصورة وراقية في كلمة (الأجل) بالسطر الثاني، وكلمة (الأستاذ) بالسطرين الخامس والسادس، بينما رُسمت اللام ألف المركبة المختتمة بصورة محققة في كلمة (الملائكة) بالسطر الأول.

– رُسم حرف الياء المركبة المبتدأة بصورة مدغمة في كلمة (الملائكة) بالسطر الأول، ورسم حرف الياء المركبة المختتمة بصورة مجموعة في كلمة (يصلي– في) بالسطر الأول.

٤,١,٦. دراسة مقارنة لتوضيح السمات المشتركة بين نقوش محرابي مسجد الغريض بنخل المؤرخ سنة ٩٢٣هـ/ ١٥١٧م ونقوش محراب مسجد المكبرة في محلة الغريض، ومحاولة تأريخ محراب مسجد المكبرة:

– كتابة نفس الآية القرآنية (فنادته الملائكة وهو قائم يصلي في المحراب) جزء من الآية رقم ٣٩ من سورة آل عمران، ضمن نقوش كلا المحرابين.

– تم كتابة اسم مشمل المنحي بالكامل على نقوش محراب مسجد المكبرة بصيغة (مشمل بن عمر بن محمد بن مشمل المنحي)، كما ذكر اسم ولده الذي عاونه في العمل بصيغة: (وولده الأستاذ طالب)، في حين أنه كتب اسمه فقط (مشمل المنحي) ضمن نقوش محراب مسجد الغريض.

– تكرار الاسم (مشمل) مرتين ضمن نقوش محراب مسجد المكبرة .

– التأكيد في نقوش كلا المحرابين على تأكيد النسبة إلى قرية منح (المنحي).

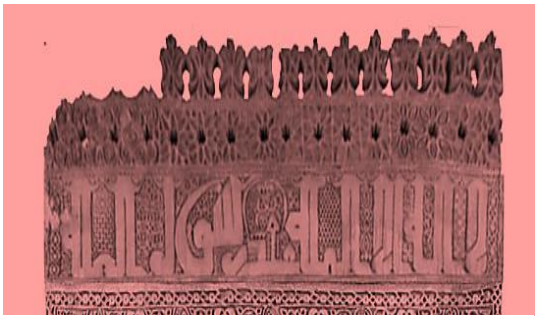
– التطور في ألقاب مشمل المنحي، ففي نقوش محراب مسجد الغريض بنخل المؤرخ سنة ٩٢٣هـ/ ١٥١٧م، ذكر اسمه ونسبته إلى منح فقط (مشمل المنحي)، بينما في نقوش محراب مسجد المكبرة تم ذكر أنه تطور في الصنعة، فكتب لقب (الأستاذ) مما يدل على أنه قد أحرز تقدمًا كبيرًا في مجال عمله وصل إلى درجة الأستاذية، ووصف نفسه بأنه صانع ماهر.

– من خلال مقارنة كل من النقشين يتضح أن نقوش محراب مسجد المكبرة، تأتي بعد نقوش محراب مسجد الغريض بنخل، مما يرجح نسبتها إلى أواخر النصف الأول من القرن ١٠ هـ/ ١٦م.

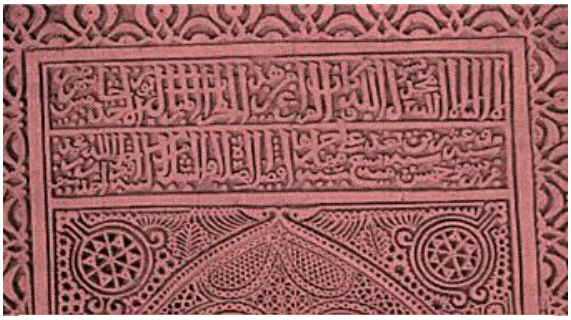
ومن خلال الدراسة التحليلية لنقوش مسجد المكبرة يلاحظ أن خط الثلث المنفذة به هذه النقوش قريب جدًا في الشكل من خط الثلث المنفذ على العمارة الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي في مصر، وعلى سبيل الدراسة المقارنة نجد تشابه هذه النقوش مع النقوش الكتابية المنفذة على شاهد قبر بضريح ذي النون المصري بقرافة الإمام الشافعي، وهو من الرخام ويحمل تاريخ (العشر الأخير من صفر ٦٣٤هـ/ ١٢٣٦م)، كما يحتوي على كتابات منفذة بخط الثلث في سبعة أسطر بالحفر الغائر، كما نجد التشابه مع النقوش الجنائزية المنفذة على شاهد قبر من الحجر الجيري مستطيل الشكل، تم العثور عليه بجبانة بمدينة أسوان، ومثبت حالياً أسفل القبة رقم (٥١) بالجبانة، ومؤرخ سنة ٧٢٦ هـ/١٣٢٥م، إلى غير ذلك من نماذج النقوش الكتابية المنفذة في العصر المملوكي في مصر.

وقد ورد بعد مشمل المنحي أسماء مجموعة من صناع المحاريب الجصية العمانية، تأتي في الترتيب بعد مشمل المنحي وقبل ابنه طالب، أو ربما يكونوا قد عاصروا مشمل المنحي وتتلمذوا في مدرسته أو على يديه، إلا أنهم استقلوا عنه ونقشوا أسماءهم على المحاريب الجصية التي صنعوها؛ ولذلك لا بد من تناولها بإيجاز لمعرفة مدى التأثير والتأثر فيما تلاها من تطور في صناعة المحاريب العمانية، أو تطور في صيغة ومضمون النقوش الكتابية المنفذة على تلك المحاريب العمانية_ موضع الدراسة، ومن أشهر هؤلاء الصناع:

٧. **توقيع** باسم (محمد بن أحمد بن سيف) على محراب مسجد الجناة بحارة سعال بنزوى والمؤرخ سنة ٩٢٥هـ/ ١٥١٩م **(لوحة ٦، ٧)**:



(لوحة٦) عبارة الشهادة منفذة بالخط الكوفي أعلى محراب مسجد الجناة.
BENKARI 2023: FIG. 5, a.



(لوحة٧) النقوش الكتابية المنفذة على محراب مسجد الجناة
COSTA 2019; №. 3, 259, FIG. 25.

وقد ورد توقيع بصيغة: "**كتبه** أفقر خلق الله محمد بن أحمد بن سيف"[٤٧] على محراب مسجد الجناة بحارة سعال بنزوى والمؤرخ سنة ٩٢٥هـ/ ١٥١٩م بحيث يتوج المحراب من أعلى شريط كتابي يشتمل على عبارة الشهادة منفذة بالخط الكوفي، ثم سطران كتابيان منفذان بخط الثلث بالحفر البارز.

٨. توقيع باسم (الصانع عيسى بن عبد الله بن يوسف) على محراب مسجد الشواذنة بنزوى ٩٣٦هـ/ ١٥٢٩م: ورد التوقيع بخط الثلث بالحفر البارز في سطرين كتابيين والمحراب مؤرخ برمضان سنة ست وثلاثين سنة بعد تسع مائة سنة من هجرة سيدنا محمد النبي وآله وسلم تسليما كثيرًا وغفر لهم جميعا وللكاتب محمد[٤٨]، كما كتبت عبارة الشهادة بالخط الكوفي بالقسم العلوي من واجهة حنية المحراب.

٩. توقيع باسم (الأستاذ الحكيم عيسى بن عبد الله بن مسعود بن سيف البهلوي) على محراب الجامع الكبير بمنح ٩٤١هـ/ ١٥٣٤م: يبلغ ارتفاع هذا المحراب ستة أمتار وعرضه أربعة أمتار[٤٩] والنقوش الكتابية منفذة بخط الثلث بالحفر البارز في سطرين كتابيين ملونين باللون الأسود.

١٠. **توقيع باسم (عيسى بن عبد الله) على محراب مسجد آدم بمنح:** ورد التوقيع منفذ بخط الثلث بصيغة:

- القائم في عمار (ة) هذا المحراب المبارك الشيخ الأجل ... بن محمد بن ..أحـ...أبو حسن...
- والصانع العبد الرهوب الـ(كـ)ثير الذنوب عيسى بن عبد الله في شهر جما(دى الأو) لى
- سنة .....(هجـ)رية على مهاجرها أفضل الصلاة والسلام بعد تسعمائة سنة

والمرجح أن يكون هو نفسه صانع محراب الجامع الكبير بمنح المؤرخ سنة ٩٤١هـ/ ١٥٣٤م لشدة الشبه بين زخارف المحرابين[٥٠].

---

[٤٧] بلديسيرا ٢٠٠٧م: ٣٩، (شكل ٢٢، ٤٣)؛ عثمان ٢٠٠٧م: ٣٦٩؛ COSTA 2019: 244, FIG. 24, 25, 94, 95.

[٤٨] بلديسيرا ٢٠٠٧م: ٥٤، (شكل٢٨)؛ عثمان ٢٠٠٧م: ٣٦٧؛ COSTA 2019: 53, 242, FIG. 27.

[٤٩] بلديسيرا ٢٠٠٧م: ٦٧، (شكل ٣٨، ٦٨)؛ عثمان ٢٠٠٧م: ٣٦٦؛ COSTA 2019: 88, 246, FIG. 133.

[٥٠] بلديسيرا ٢٠٠٧م: ٨٤، (شكل٥١، ٨٨)، عثمان ٢٠٠٧م: ٣٦٧؛ COSTA 2019: 252.

١١. توقيعات باسم (طالب بن مشمل المنحي) على المحاريب العمانية:

١,١١. توقيع باسم (طالب بن مشمل بن محمد وأولاده المنحيون) على محراب مسجد الصاروج في سمائل: ورد توقيع باسم (طالب بن مشمل بن محمد وأولاده المنحيون) على محراب مسجد الصاروج[٥١] في سمائل[٥٢] والمؤرخ سنة ٩٧٠هـ/ ١٥٦٢م أو ٩٩٠هـ/ ١٥٨٢م، حيث تتوج المحراب من أعلى عبارة الشهادة منفذة بالخط الكوفي، وقد تعرض إطار المحراب الخارجي لتلف كبير، وزالت بعض أختامه الخزفية والتي ما تزال أجزاء منها واضحة، وكتابات هذا المحراب منفذة بالحبر أو الطلاء على الجص، وللأسف بسبب الحفظ السيء للوحة الجصية وتعرضها لعوامل التلف فقد تلفت وضاعت غالبية النقوش المنفذة عليها مما أدى إلى صعوبة دراسة نقوشها من حيث الشكل، ويوجد باللوحة سطران أفقيان يقسماها إلى قسمين غير متساويين، يحتوي القسم الأعلى منها على ثلاثة أسطر رئيسة، بينما يحتوي الجزء الأسفل على ستة أسطر منفذة بخط الثلث بصيغة: (فنادته الملائكة وهو) قائم يصلي في المحراب[٥٣] إن الله يبشرك بكلمة منه اسمه المسيح عيسى ابن مريم وجيها في الدنيا والآخرة ومن المقربين[٥٤]

– ...وسيدًا وحصورا ونبيًّا من الصالحين[٥٥] إن الله يأمر بالعدل والإحسان[٥٦]

– قل يا عبادي الذين أسرفوا على أنفسهم لا تقنطوا من رحمة الله إن الله يغفر الذنوب جميعًا إنه هو الغفور الرحيم[٥٧]

– وقت فراغ عمار(ة) المسجد المبارك يوم الخميس لعشر ليال خلت من شهر ربيع الأول من شهور سنة (سبـ)عين سنة بعد تسع مائة سنة

– الأستاذ ... **<u>طالب بن مشمل بن محمد وأولاده المنحيون</u>** كتبه الواثق...

– عمر بن رجب بن فارس بن سليمان بن رجب بن سليمان بن سعد بن عبد الله بن ... بن سليمان بن سعد بن أبي ....

– بن محمد بن مصلح البوشري الطائي[٥٨] نسبا والإباضي مذهبًا غفر الله له ولوالديه ولمن علمه ...

---

[٥١] الصاروج العماني: هو عبارة عن نوعية من الطين المحروق عند درجة حرارة معينة، واستخدم في عملية البناء أو كملاط. الحرفية: ٢١٤، الجلاصي ٢٠١٢م: ٤٠٤؛ COSTA 2019: 10, 49.

[٥٢] ولاية سمائل: سميت: (حلقوم عمان) لأنها ملتقى للقوافل القادمة من مسقط والشرقية والداخلية والظاهرة، وتبعد عن مسقط بحوالي ٨٥ كم تقريبًا. الصقرية ٢٠٢٢م: ٣٧٤.

[٥٣] سورة آل عمران، الآية ٣٩.

[٥٤] سورة آل عمران، الآية ٤٥.

[٥٥] سورة آل عمران، الآية ٣٩.

[٥٦] سورة النحل، الآية ٩٠.

[٥٧] سورة الزمر، الآية رقم ٥٣.

[٥٨] الطائي: إلى طي، بفتح الطاء المهملة، وفي آخرها الياء المنقوطة باثنتين من تحتها، هذه النسبة إلى "طيئ". السيوطي ١٩٩١م: جـ.٢، ٨٦.

– إنه سميع مجيب وبالإجابة جدير ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم وصلى الله على سيدنا محمد النبي ...محمد النبي محمد صلى الله عليه وسلم آمين رب العالمين هـ هـ هـ هـ هـ هـ[٥٩].

٢,١١. المضامين الكتابية لنقوش محراب مسجد الصاروج في سمائل، وأثرها على تطور صناعة المحاريب الجصية العمانية: ذكرت النقوش اسم صانع المحراب بأنه (طالب بن مشمل بن محمد وأولاده المنحيون)، أي أن أولاد طالب قد شاركوا في العمل مع أبيهم؛ وذلك وفقًا لنهج والده مشمل السابق ذكره، عندما اشترك طالب مع والده مشمل في صناعة محراب مسجد المكبرة في محلة الغريض قرب نخل، وجاء التوقيع بصيغة: (**عمل** الأستاذ الماهر مشمل بن عمر بن محمد بن مشمل المنحي وولده الأستاذ طالب).

– ما زال التأكيد على أن قرية منح هي مقر لصناعة المحاريب الجصية العمانية، ومنها انتشرت هذه الصنعة إلى سائر أنحاء عمان، والدليل ما ورد بالنقش بصيغة: (وأولاده المنحيون).

– لقب (طالب بن مشمل بن محمد) في هذا النقش بلقب (الأستاذ)، وجاءت كلمة بعد كلمة الأستاذ لم يقرأها أحد، وربما تكون كلمة أو لقب (المعظم)، والتي وردت ضمن نقوش محراب مسجد المزارعة في سمائل والمؤرخ سنة ٩٧٤هـ/ ١٥٦٦–١٥٦٧م، والتي جاءت بصيغة: (الأستاذ المعظم طالب بن مشمل المنحي).

– ذكرت النقوش أن: (طالب وأولاده المنحيون) ليسوا من قاموا بكتابة هذه النقوش، وإنما ذكرت صراحة: (كتبه الواثق) وذكر النقش اسم الكاتب كاملاً إلى أن انتهى إلى نسبه ومذهبه بصيغة: (الطائي نسبًا والإباضي مذهبًا)، واختتم الدعاء له بأنه دعا لمن علمه فذكر: (غفر الله له ولوالديه ولمن علمه) .

– جاء تاريخ النقش مؤكدًا لتاريخ الانتهاء من عمارة مسجد الصاروج باليوم والشهر والسنة بصيغة: (وقت فراغ عمار(ة) المسجد المبارك يوم الخميس لعشر ليال خلت من شهر ربيع الأول من شهور سنة (سبـ)عين سنة بعد تسع مائة سنة).

ومن خلال شكل النقوش الكتابية المنفذة على مسجد الصاروج في سمائل يتضح تشابهها مع بعض من النقوش الكتابية المنفذة بخط الثلث على العمارة الإسلامية في مصر في العصر المملوكي، ومنها على سبيل المثال: النقوش الكتابية المنفذة بخط الثلث بالحفر الغائر على زاوية زين الدين يوسف أو ما يُعرف بجامع القادرية حيث يوجد بأعلى الباب المطل على شارع القادرية لوح من الرخام حُفر عليه نسب الشيخ زين الدين صاحب الزاوية، وكتب عليه أنه توفي يوم الاثنين رابع عشر من شهر ربيع الأول ٦٩٧هـ/١٢٩٧م.

١٢. توقيع باسم (الأستاذ المعظم طالب بن مشمل المنحي) على محراب مسجد المزارعة في سمائل والمؤرخ سنة ٩٧٤هـ/ ١٥٦٦–١٥٦٧م:

وورد اسم (الأستاذ المعظم طالب بن مشمل المنحي) على محراب مسجد المزارعة في سمائل والمؤرخ سنة ٩٧٤هـ/ ١٥٦٦–١٥٦٧م، ويتوج المحراب من أعلى نقوش كتابية منفذة بالخط الكوفي تشتمل على عبارة الشهادة، ويشتمل الإطار الخارجي للمحراب على سبعة عشر ختمًا تصل فيما بينها خطوط ملتوية، والنقوش الكتابية منفذة بخط الثلث بالحفر البارز في ثلاثة أسطر، وللأسف بسبب الحفظ السيء للوحة

[٥٩] بلديسيرا ٢٠٠٧م: ١٠٢–١٠٤، (شكل٦١، ١٠٣)؛ عثمان ٢٠٠٧م: ٣٦٨–٣٦٩؛ COSTA 2019: 256.

الجصية وتعرضها لعوامل التلف، فقد تلفت وضاعت غالبية النقوش المنفذة عليها؛ مما أدى إلى صعوبة دراسة نقوشها من حيث الشكل، والنقوش بصيغة:

– بسم الله الرحمن الرحيم إنا فتحنا لك فتحًا[٦٠] يتم نعمته عليك ويهديك صراطًا مستقيمًا وينصرك الله نصرًا عزيزًا[٦١]

– ... صدق الله العظيم

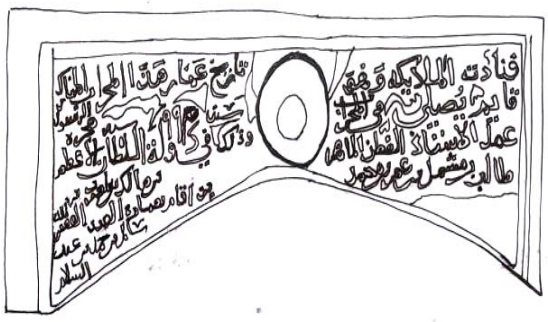
– وكان (الفراغ من عمارة) المسجد والحمد لله على يد الأستاذ المعظم طالب بن مشمل المنحي وذلك في رمضان ٩٧٤ للهجرة الفقير لله خاطر بن عزيز...[٦٢].

١,١٢. المضامين الكتابية لنقوش المحراب:

بدأ النقش بذكر آيات قرآنية من بدايات سورة الفتح، وهذه الآيات وردت على عديد من نقوش المحاريب الجصية العمانية، ومنها: نقوش محراب مسجد الغريض بنخل المؤرخ سنة ٩٢٣هـ/ ١٥١٧م، وأطلق لقب (الأستاذ المعظم) على صانع هذا المحراب، وهو ما يدل على مدى تقدمه في صنعته، وبلوغه درجة الأستاذية ووصفه بصفة المعظم، وما زال التأكيد على ذكر النسبة إلى قرية منح بصيغة (المنحي).

١٣. توقيع باسم (الأستاذ الفطن الماهر طالب بن مشمل بن عمر بن محمد) على محراب المسجد الجامع في نخل المؤرخ سنة ٩٩٤هـ/ ١٥٨٦م **(شكل ٧، ٨)، (لوحة ٨، ٩):**

ورد اسم (الأستاذ الفطن الماهر طالب بن مشمل بن عمر بن محمد) على محراب المسجد الجامع في نخل المؤرخ سنة ٩٩٤هـ/ ١٥٨٦م الموجود بالقرب من الحصن الأسود والكائن بحارة الجميمي، يبلغ عرض واجهة المحراب المترين ونصف المتر، وارتفاعه أكثر من ثلاثة أمتار، ونُفذت النقوش الكتابية بخط الثلث بالحفر البارز في كوشتي عقد المحراب، بصيغة:



(شكل٧) تفريغ للنقوش الكتابية المنفذة على محراب المسجد الجامع في نخل

© عمل الباحث.

نقوش الكوشة اليمنى، بصيغة:

– فنادته الملائكة وهو

– قائم يصلي في المحراب[٦٣]

– **عمل الأستاذ الفطن الماهر**

– **طالب بن مشمل بن عمر بن محمد**

– أما نقوش الكوشة اليسرى، فيوجد بها تاريخ عمارة هذا المحراب بصيغة:

– تاريخ عمار[٦٤] هذا المحراب المبارك

---

[٦٠] سورة الفتح، آية رقم ١.

[٦١] سورة الفتح، الآية رقم ٢، والآية رقم ٣.

[٦٢] بلديسيرا ٢٠٠٧م: ١٠٨، (شكل٦٤)؛ عثمان ٢٠٠٧م: ٣٦٨؛ COSTA 2019: 257.

[٦٣] سورة آل عمران، الآية رقم ٣٩.

[٦٤] قرأها إيروس بلديسيرا: عمار(ة).

- سنة ٩٩٤[٦٥] سنة هجرة الرسول
- وذلك في دولة السلطان الأعظم
- ...بن مالك بن بلعرب[٦٦] بن ...
- بن[٦٧] أقام بعماره[٦٨] العبد الفقير لله
- سالم بن حمد بن عبد السلام"[٦٩].

١,١٣. السمات الخطية للنقوش الكتابية:

كتبت النقوش الكتابية بخط الثلث بالحفر البارز في كوشتي عقد المحراب المنكسر، وكتب في الكوشة اليمني أربعة أسطر كتابية، بينما كتب في الكوشة اليسرى ستة أسطر كتابية، ويلاحظ وجود بعض الزخارف النباتية في الفراغات الموجودة بين الكلمات، كالورقة النباتية التي تعلو كلمة (قائم) بالسطر الثاني بالكوشة اليمني، ونصف المروحة النخيلية التي تعلو حرف الياء المركبة المختتمة في كلمة (يصلي) بالسطر نفسه، وأيضًا أنصاف المراوح النخيلية التي تعلو التاريخ بالسطر الثاني بالكوشة اليسرى، كما استُخدمت نقاط الإعجام بصورة مربعة، ولوحظ إهمال إعجام بعض من حروف كلمات النقش، واستُخدمت بعض من علامات الشكل (الضمة والفتحة) للحفاظ على النطق الصحيح لبعض من كلمات النقوش، كما



(شكل٨) تحليل أبجدي للنقوش الكتابية المنفذة على محراب المسجد الجامع في نخل © عمل الباحث.



(لوحة٨) النقوش الكتابية المنفذة على محراب المسجد الجامع في نخل.
COSTA 2019: FIG. 163, 317.

---

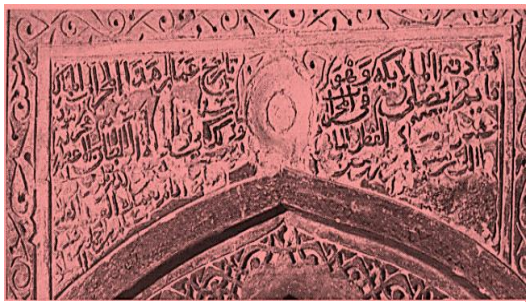
[٦٥] كُتبت الأرقام ٩٩٤ بالأرقام الفارسية ٩٩۴، ويرجح أن عام ٩٩٤هـ/ ١٥٨٦م هو تاريخ إضافة هذا المحراب للجامع.

[٦٦] شكل عهد اليعاربة بعمان عهدًا جديدًا للأمة العمانية، واليعاربة نسبة إلى الأسرة اليعربية التي حكمت عمان في الفترة من (١٠٣٤-١١٥٤هـ/ ١٦٢٤-١٧٤١م)، وقد ورد نقش يُسجل تاريخ حكم السلطان بلعرب بن سلطان بن بلعرب على صخرة بقرية الحيملي ونصه: "تاريخ/ حكم الله حكم بلعرب/ بن مالك بن/ سلطان بن/ بلعرب/ كتبه سالم بن عبد الله/ بن خلف بن عبد الله/ بن خميس سنة خمسين سنة بعد تسعمائة سنة". الأزكوي ٢٠٠٥م: ١٠٩-١١٠؛ السالمي ١٣٤٧هـ/ ١٩٢٨م: جـ.٢، ٤٤-٤٦، ٧٤-٧٥؛ مؤلف مجهول ١٩٨٠م: ١٤٥-١٤٧؛ عبدواني ١٩٨٠م: مجـ.٢، ٤٨-٤٩، ٥٣؛ زامباور ١٩٨٠م: ١٩٤-١٩٥، فاين ١٩٩٥م: ٨٩-٩٠؛ المغيري ٢٠٠١م: ١٩٩-٢٠٥؛ عثمان ٢٠٠٧م: ٣٥٩-٣٦٠؛ مجموعة من الباحثين ٢٠١١م: جـ.٢، ٦٧٩؛ بادجر ٢٠١٢م: ٢٩-٣٠، ٣٦؛ فيليب ٢٠١٢م: ٣٦٣-٣٦٤؛ السيابي ٢٠١٤م: ٥٣؛ السيابي ٢٠١٤م: جـ.٣، ١٣٥، ١٩٤، جـ.٤، ٢٣٠-٢٣١، السيابي ٢٠١٥م: ١٣٤-١٥٩؛ البطاشي ٢٠١٦م: جـ.٣، ٥٥٢؛ الحجري ٢٠١٨م: جـ.٣، ٤٠٥.

[٦٧] لم يقرأها إيروس بلديسيرا.

[٦٨] قرأها إيروس بلديسيرا: بعمار(ـه).

[٦٩] بلديسيرا ٢٠٠٧م: ١١١-١١٣، (شكل٦٦، ١١٢)؛ عثمان ٢٠٠٧م: ٣٦٨؛ COSTA 2019: 105, BENKARI: 181, 248-249.



(لوحة ٩) النقوش الكتابية المنفذة على محراب المسجد الجامع في نخل. بلديسيرا ٢٠٠٧م: (شكل٦٦)

رُسمت بعض العلامات الخطية كعلامتي الظفر والميزان، ومنها: علامة الظفر كالتي تعلو كلمة (السلطان) بالسطر الثالث بالكوشة اليسرى، وعلامة الميزان كالتي تعلو حرف السين المركبة المبتدأة في كلمة (سنة) بالسطر الثاني بالكوشة اليسرى، وأيضًا كالتي تعلو حرف السين المركبة المبتدأة بكلمة (سالم) بالسطر السادس بالكوشة اليسرى، ويلاحظ التركيب في كثير من كلمات النقش، كما في كلمة (المحراب) بالكوشة اليمني بالسطر الثاني، وكلمة (المبارك) بالكوشة اليسرى بالسطر الأول، وكُتبت كلمة (الرسول) أعلى كلمة (هجرة) بالسطر الثاني بالكوشة اليسرى، ويلاحظ التركيب في كلمة (دولة– الأعظم) بالسطر الثالث بالكوشة اليسرى، وأيضًا في كلمة (بلعرب) بالسطر الرابع بالكوشة اليسرى، وكلمة (لله) بالسطر الخامس بالكوشة اليسرى.

١,١,١٣. الاتجاه البصري للنقوش الكتابية:

زيد في حجم بعض الكلمات في نقوش الكوشة اليمنى عن بقية الكلمات، ومنها: كلمة (الملائكة) بالسطر الأول، وكلمة (يصلي) بالسطر الثاني، وكلمة (الأستاذ) بالسطر الثالث، واسم الصانع (طالب بن مشمل) بالسطر الرابع، وزيد في حجم بعض الكلمات في نقوش الكوشة اليسرى عن بقية الكلمات، ومنها: كلمة (المحراب– عمار) بالسطر الأول، كلمة (السلطان– الأعظم) بالسطر الثالث، وجميعها لها قيمتها في النقش الكتابي من ناحية إبراز وظيفة النقش، وأهمية الصانع بأنه وصل إلى مرحلة الأستاذية، واسم الصانع، واسم السلطان وألقابه.

٢,١,١٣. أسلوب رسم الحروف:

– رُسم حرف الألف المركبة المختتمة بصورة قائم رأسي طويل ينتهي من أعلى بترويس جهة اليسار، كما في كلمة (فنادته) بالسطر الأول بالكوشة اليمني.

– رُسم حرف الباء المفردة بصورة مجموعة في كلمة (المحراب) بالسطر الثاني بالكوشة اليمني، وبصورة مبسوطة كما في كلمة (المحراب) بالسطر الأول بالكوشة اليسرى، ورسم حرف الباء المركبة المختتمة بصورة مبسوطة مقورة في كلمة (طالب) بالسطر الرابع بالكوشة اليمني.

– رُسم حرف الخاء المركبة المختتمة بصورة مجموعة، كما في كلمة (تاريخ) بالسطر الأول بالكوشة اليسرى.

– رُسم حرف الدال المفردة بصورة زاوية حادة كما في كلمة (فنادته) بالسطر الأول بالكوشة اليمني، ورسم حرف الذال المفردة بصورة زاوية حادة تنتهي من أعلى بزائدة مائلة جهة اليمين في كلمة (الأستاذ) بالسطر الثالث بالكوشة اليمني، ورسم حرف الدال المركبة المختتمة بصورة مجموعة في كلمة (محمد) بالسطر الرابع بالكوشة اليمني، وبنفس الصورة في كلمة (هذا) بالسطر الأول بالكوشة اليسرى.

– رُسم حرف الراء المفردة بصورة مدغمة كما في كلمات (تاريخ– عمار–المبارك) بالسطر الأول بالكوشة اليسرى، ورسمها بصورة مبسوطة كما في كلمة (بعمارة) بالسطر الخامس بالكوشة اليسرى، ورسم حرف الراء المركبة المختتمة بصورة مقورة في كلمة (المحراب) بالسطر الثاني بالكوشة اليمني، وبصورة مدغمة كما في كلمة (الماهر) بالسطر الثالث بالكوشة اليمنى، وبنفس الصورة في كلمة (المحراب) بالسطر الأول بالكوشة اليسرى.

– رُسم حرف السين المركبة المبتدأة بصورة محققة مظهرة مكونة من ثلاثة أسنان متدرجة في الانخفاض من اليمين إلى اليسار في كلمة (الأستاذ) بالسطر الثالث بالكوشة اليمني، وأيضًا في كلمة (الرسول) بالسطر الثاني بالكوشة اليسرى، ورسمها بصورة مبتدأة معلقة معراة كما في كلمة (سنة) بالسطر الثاني، وكلمة (سالم) بالسطر السادس بالكوشة اليسرى، ورسم حرف الشين المركبة المتوسطة بصورة ثلاثة أسنان مثلثة على هيئة أسنان المنشار، وتعلوها ثلاث نقاط إعجام على هيئة مثلثة في كلمة (مشمل) بالسطر الرابع بالكوشة اليمني.

– رُسم حرف الصاد المركبة المتوسطة بصورة بيضاوية تجاورها من ناحية اليسار سنة الحرف على هيئة قائم رأسي قصير في كلمة (يصلي) بالسطر الثاني بالكوشة اليمني.

– رُسم حرف الطاء المركبة المبتدأة بصورة بيضاوية يعلوها من جهة اليسار طالع الحرف بصورة قائم رأسي طويل في كلمة (طالب) بالسطر الرابع بالكوشة اليمني، ورسم الطاء المركبة المتوسطة بنفس الصورة المركبة المبتدأة في كلمة (الفطن) بالسطر الثالث بالكوشة اليمني، وأيضًا بنفس الصورة في كلمة (السلطان–الأعظم) بالسطر الثالث بالكوشة اليسرى.

– رُسم حرف العين المركبة المتوسطة بصورة رأس مثلثة ترتكز برأسها على خط استواء الكتابة كما في كلمة (بلعرب) بالسطر الرابع بالكوشة اليسرى.

– رُسم حرف الفاء المركبة المبتدأة بصورة رأس مقورة ترتكز بصورة مقورة على خط استواء الكتابة في كلمة (فنادته) بالسطر الأول بالكوشة اليمني.

– رُسم حرف القاف المركبة المبتدأة بصورة رأس مقورة ترتكز بصورة مقورة على خط استواء الكتابة، وتعلو الحرف نقطتان بمثابة نقطتي إعجام في كلمة (قائم) بالسطر الثاني بالكوشة اليمني.

– رُسم حرف الكاف المركبة المتوسطة بصورة مشكولة، كما في كلمة (الملائكة) بالسطر الأول بالكوشة اليمني، وبنفس الصورة في الكاف المركبة المختتمة في كلمة (ذلك) بالسطر الثالث، وكلمة (مالك) بالسطر الرابع بالكوشة اليسرى.

– رُسم حرف اللام المفردة بصورة مجموعة كما في كلمة (الرسول) بالسطر الثاني بالكوشة اليسرى، ورسم حرف اللام المركبة المختتمة بصورة مبسوطة في كلمة (عمل) بالسطر الثالث بالكوشة اليمني، وبصورة مجموعة في كلمة (مشمل) بالسطر الرابع بالكوشة اليمني.

– رُسم حرف الميم المركبة المختتمة بصورة رأس مقورة وعراقة مبسوطة في كلمة (قائم) بالسطر الثاني بالكوشة اليمني.

– رُسم حرف النون المفردة بصورة مبسوطة في كلمة (السلطان) بالسطر الثالث بالكوشة اليسرى، ورسم حرف النون المركبة المختتمة بصورة مجموعة في كلمة (الفطن) بالسطر الثالث بالكوشة اليمني، وثم رسمها بصورة مدغمة كما في كلمة (بن) بالسطر الرابع بالكوشة اليمني .

– رُسم حرف الهاء المفردة بصورة معراة كما في كلمة (بعمارة) بالسطر الخامس بالكوشة اليسرى، ورسمها في الصورة المركبة المبتدأة بصورة مشقوقة عرضًا، تبدأ بنصف دائرة أعلى مستوى سطر الكتابة وأخرى أسفله في كلمة (هو) بالسطر الأول بالكوشة اليمني، و رُسمت الهاء المركبة المختتمة بصورة رأس مثلثة وتنتهي من أعلى جهة اليسار بقائم رأسي قصير، كما في كلمة (فنادته– الملائكة) بالسطر الأول بالكوشة اليمني، ورسمها بصورة معراة في كلمة (سنة) بالسطر الثاني بالكوشة اليسرى.

– رُسم حرف الواو المفردة بصورة رأس مقورة وعراقة مبسوطة في كلمة (وهو) بالسطر الأول بالكوشة اليمني، ورسمها بصورة مقورة مجموعة بحيث تبدأ برأس مقورة وعراقة مجموعة في كلمة (دولة) بالسطر الثالث بالكوشة اليسرى، ورسم حرف الواو المركبة المختتمة بصورة رأس مقورة وعراقة مجموعة بالكلمة نفسها (وهو).

– رُسمت اللام ألف المفردة بصورة وراقية في كلمة (الأستاذ) بالسطر الثالث بالكوشة اليمني، وبنفس الصورة في كلمة (الأعظم) بالسطر الرابع بالكوشة اليسرى، كما رُسمت اللام ألف المركبة المختتمة بصورة محققة كما في كلمة (الملائكة) بالسطر الأول بالكوشة اليمني.

– رُسم حرف الياء المركبة المختتمة بصورة مجموعة في كلمة (يصلي– في) بالسطر الثاني بالكوشة اليمني.

٣,١,١٣. المضامين الكتابية لنقوش المحراب:

– بدأ النقش بجزء من آية قرآنية من سورة آل عمران (فنادته الملائكة وهو قائم يصلي في المحراب)، ويلاحظ ارتباط هذه الآية الكريمة بوظيفة المحراب بأن يحدد اتجاه القبلة، وبوظيفة الصلاة المرتبطة بوظيفة المحراب واتجاه المصلين ناحية المحراب، والذي يمثل الاتجاه الصحيح للقبلة.

– تم ذكر ألقاب (الأستاذ الفطن الماهر) على صانع هذا المحراب وهو (طالب بن مشمل) وهو ما يدل على مدى تقدمه في صنعته، ووصف بأنه بلغ الأستاذية في صنعته ووصف بأنه فطن وماهر في صنعته، في حين أنه أطلق على نفسه لقب (الأستاذ المعظم) فقط في نقوش محراب مسجد المزارعة في سمائل، وهو ما يدل على تطور اللقب ومدى تقدم الصانع في صنعته واعتزازه بنفسه.

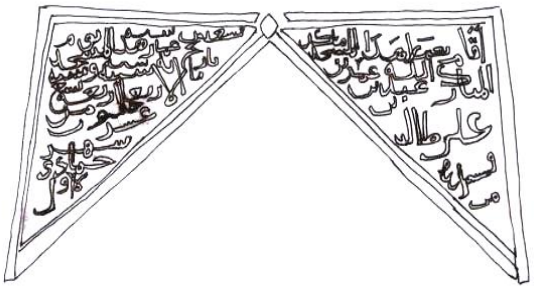
– تم وصف المحراب في هذا النقش بلقب (المبارك) بصيغة: (المحراب المبارك)، وقد ورد هذا اللقب ضمن العديد من نقوش المحاريب الجصية العمانية.

– تم ذكر اسم السلطان الذي تم في عهده صناعة هذا المحراب، وهو: "السلطان الأعظم ... بن مالك بن بلعرب بن ...."، وقد ورد نقش يسجل تاريخ حكم السلطان بلعرب بن سلطان بن بلعرب على صخرة بقرية الحيملي ونصه: "تاريخ/ حكم الله حكم بلعرب/ بن مالك بن/ سلطان بن/ بلعرب/ كتبه سالم بن عبد الله/ بن خلف بن عبد الله/ بن خميس سنة خمسين سنة بعد تسعمائة سنة"، ومن خلال قراءة هذين النقشين والربط

بينهما، يمكن تكملة اسم السلطان ليصبح: "السلطان الأعظم (بلعرب) بن مالك بن بلعرب بن (سلطان)"، سيما وأن كلا النقشين متقاربان زمنيًا.

١٤. توقيع باسم (علي بن طالب بن مشمل المنحي)

على محراب مسجد العوينة في وادي بني خالد بقرية سيح الحيل بمحافظة شمال الشرقية ٩٩٠هـ/ ١٥٨٢م **(شكل ٩، ١٠، ١١)، (لوحة١٠):**



(شكل٩) تفريغ للنقوش الكتابية المنفذة على محراب مسجد العوينة المحفوظ بالمتحف الوطني العماني، مسقط © عمل الباحث

وقد ورد اسم (علي بن طالب بن مشمل من منح) على محراب مسجد العوينة في وادي بني خالد بقرية سيح الحيل بمحافظة شمال الشرقية، والمؤرخ في يوم الأربعاء أربعة عشر خلون من شهر جمادى الأول سنة ٩٩٠هـ/ ١٥٨٢م، وقد نسبه كل من كتب عن إنشاء وعمار هذا المحراب إلى (طالب بن مشمل المنحي) على عكس التوقيع الموجود على الجانب الأيمن من كوشة عقد المحراب، كما أن الدراسة صححت التاريخ المنقوش على المحراب[٧٠]، وتُعد أول دراسة تُصحِّحُ اسم صانع هذا المحراب وتاريخ صُنعه.



(شكل١٠) تحليل أبجدي للنقوش الكتابية المنفذة على محراب مسجد العوينة © عمل الباحث

وقد أرَّخه المتحف الوطني العماني بتاريخ والمؤرخ سنة ٩٧٠هـ/ ١٥٦٢م، في حين أرخه إيروس بلديسيرا[٧١] بالنصف الثاني من القرن ١٠هـ/ ١٦م، والمحراب منفذ بالجص وتبلغ أبعاده ٣٥٠سم × ٢٨٠سم، وهو محفوظ الآن بالمتحف الوطني العماني بمسقط[٧٢] وعليه نقوش كتابية من أعلى منفذة بالخط الكوفي، تشتمل على عبارة الشهادة، ويشتمل الإطار الخارجي للمحراب على ثلاثين ختمًا منقوشًا بأشكال زهرية، وداخل الإطار الداخلي لتجويف حنية المحراب مستطيل يشتمل على نقوش كتابية في كوشتي عقد المحراب منفذة علي هيئة مثلثين بخط الثلث بالحفر البارز، وفي منتصفه ثلاثة أطباق من الخزف الصيني المزخرف، وفي الإطار المستطيل الذي يُحيط بعقد

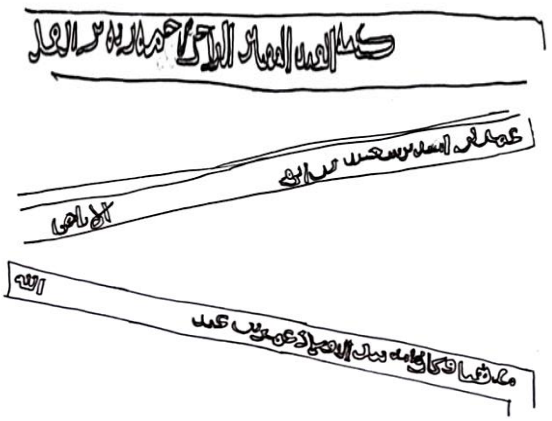
---

[٧٠] بمراجعة التاريخ المنقوش على المحراب (يوم الأربعاء أربعة عشر من جمادى الأول سنة تسعين وتسع مائة)، مع ما ورد بكتاب التوفيقات الإلهامية في مقارنة التواريخ الهجرية بالسنين الإفرنكية والقبطية، تبين مطابقة هذا التاريخ وصحته. مختار باشا١٩٨٠م: مج.٢، ١٠٢٦.

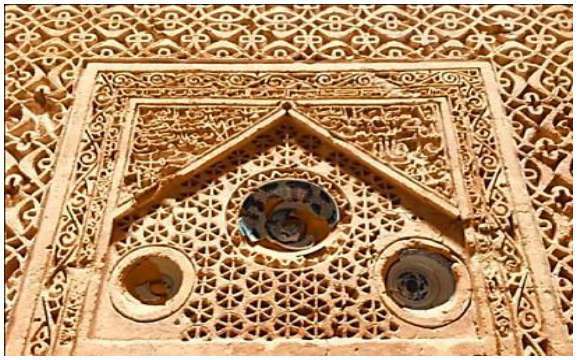
[٧١] ورد هذا التاريخ ضمن بيانات المتحف الوطني العماني عن هذه القطعة.
https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;EPM;on;Mus21;33;ar&cp. Accessed on (17-8-2023)

[٧٢] رقم السجل ٢٠١٥ ,٦١٤٨. تم نقل هذا المحراب إلى المتحف الوطني بمسقط بقاعة عظمة الإسلام عام ٢٠٠٥م.
AL-KHALIFA: 3.

المحراب نجد نقوشًا كتابية منفذة بخط الثلث بالحفر البارز، تم تصحيح قراءتها عما نشره كوستا وإيروس بلديسيرا[٧٣] بصيغة:



(شكل ١١) تفريغ للنقوش الكتابية المنفذة على محراب مسجد العوينة محفوظ بالمتحف الوطني العماني، مسقط © عمل الباحث.



(لوحة ١٠) محراب مسجد العوينة محفوظ بالمتحف الوطني العماني، مسقط.
https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;EPM;on;Mus21;33;ar
Accessed on (17-8-2023).

نقوش الكوشة اليمنى بصيغة:

ما نشره كوستا وإيروس بلديسيرا	القراءة الصحيحة
_ أقام بعمار(ة) هذا المسجد المكرم _ المبارك عبد الله بن عمر _ عمل طالب (بن) مشمل من منح	_أقام بعمار هذا المسجد مكرم _المبارك عبد الله بن عمر بن _علي بن طالب _مشمل من منح

نقوش الكوشة اليسرى بصيغة:

ما نشره كوستا وإيروس بلديسيرا	القراءة الصحيحة
_ شهر سنة يوم _ تاريخ عمار(ة) هذا المسجد _ تسع مائة وسنة ....تسع _ الأربعاء من ... _ شهر جمادى _ الأولى	_ تسعين سنة يوم _ تاريخ عمارة هذا المسجد _ مائة سنة وسنة سنة تسع _ يوم الأربعاء أربعة _ عشر خلون من _ شهر _ جمادى _ الأول

[٧٣] بلديسيرا ٢٠٠٧م: ١٤١-١٤٢، (شكل٨٦، ١٤٤)؛ عثمان ٢٠٠٧م: ٣٦٨، COSTA 2019: 117, 251, FIGS. 35, 175-177.

أما الكتابة التي في الإطار المستطيل فنقرأ منها:

ما نشره كوستا وإيروس بلديسيرا	القراءة الصحيحة
- كتبه العبد المعدم (الراجي) عون ربه ...العد - مذهبا وكان تمامه بيد أولاد عمر بن عبد ....معه.....و.....الله - عمر بن أسد بن سعيد بن أبي مالك ...ي سنة الإباضي ...".	- الإطار العلوي: - كتبه العبد الفقير الراجي رحمة ربه ...العد - الإطار الأيمن: - عمر بن أسد بن سعيد بن أبي م ... الإباضي - الإطار الأيسر: - مذهبا وكان تمامه بيد الأولاد عمر بن عبد .....الله

١,١٤. السمات العامة للنقوش الكتابية:

كُتبت النقوش الكتابية داخل كوشتي عقد المحراب بخط الثلث بالحفر البارز، حيث كُتب أربعة أسطر في الكوشة اليمنى بلغ عدد كلماتها ست عشرة كلمة، وكتب ثمانية أسطر في الكوشة اليسرى بلغ عدد كلماتها إحدى وعشرين كلمة، كما يلاحظ التركيب في كثير من كلمات النقش، وبالأخص في نقوش الكوشة اليسرى مما جعلها صعبة القراءة، ونتج عن ذلك قراءتها من قبل الدراسات السابقة بصورة خاطئة وغير صحيحة، ومن الكلمات التي ظهر بها تركيب: بعمار- هذا- المكرم- المبارك- عبد الله- عمر بن- طالب- منح- تسع- خلون.

١,١,١٤. الاتجاه البصري للنقوش الكتابية:

زيد في حجم بعض الكلمات على حساب الكلمات الأخرى المجاورة لها؛ وذلك لجذب انتباه القارئ لها، وللحفاظ على الاتجاه البصري للنقوش الكتابية، ففي الكوشة اليمنى نجد كبر حجم كلمات: (المسجد المبارك- عبد الله- علي- طالب)، وفي ذلك إبراز لها عن بقية الكلمات الأخرى، فقد حدد الكاتب وظيفة النقش بأنه خاص بعمارة مسجد العوينة، ووصفه بالمبارك، وذكر اسم من أقام بذلك، واسم الصانع، وفي الكوشة اليسرى كبر حجم كلمات التاريخ بصورة كبيرة، إلا أن التركيب والتداخل في كثير من الكلمات جعل قراءتها أمرًا صعبًا، مما أدى إلى وقوع كثير من الأخطاء في قراءة هذا النقش من قبل الدراسات السابقة، والذي تتم قراءته بصورة صحيحة في هذه الدراسة لأول مرة.

٢,١,١٤. أسلوب رسم الحروف:

- رُسم حرف الألف المفردة والألف المركبة المختتمة بصورة قائم رأسي طويل في غالبية كلمات النقش، كما في كلمة (أقام) بالسطر الأول بالكوشة اليمنى.

- رُسم حرف الباء المركبة المختتمة بصورة مبتورة، بحيث لا يتناسب حجم حرف الباء مع بقية حروف الكلمة كما في كلمة (طالب) بالسطر الثالث بالكوشة اليمنى.

– رُسم حرفا الحاء والخاء المركبة المختتمة بصورة مجموعة، كما في كلمة (منح) بالسطر الرابع بالكوشة اليمنى، وكلمة (تاريخ) بالسطر الثاني بالكوشة اليسرى.

– رُسم حرف الدال المفردة في كلمة (جمادى) بالسطر السابع بالكوشة اليسرى بصورة زاوية حادة تنتهي من أعلى بزائدة صغيرة تتجه بميل ناحية اليمين، ورسم حرف الذال المركبة المختتمة بصورة مجموعة كما في كلمة (هذا) بالسطر الأول بالكوشة اليمنى، وبصورة مبسوطة كما في كلمة (هذا) بالسطر الثاني بالكوشة اليسرى.

– رُسم حرف الراء المفردة بصورة مدغمة، كما في كلمة (بعمار) بالسطر الأول بالكوشة اليمنى، ورسم الحرف بصورة مبسوطة كما في كلمة (المبارك) بالسطر الثاني بالكوشة اليمنى، وكلمة (تاريخ– عمار) بالسطر الثاني بالكوشة اليسرى، ورسم حرف الراء المركبة المتطرفة بصورة مقورة، كما في كلمة (عمر) بالسطر الثاني بالكوشة اليمنى.

– رُسم حرف السين المركبة المبتدأة بصورة محققة مظهرة مكونة من ثلاثة أسنان متدرجة في الانخفاض من اليمين إلى اليسار كما في كلمة (سنة) بالسطر الأول بالكوشة اليسرى، ورسم حرف السين المركبة المتوسطة بنفس الصورة السابقة، كما في كلمة (المسجد) بالسطر الأول بالكوشة اليمنى، وكلمة (تسعين) بالسطر الأول بالكوشة اليسرى.

– رُسم حرف الطاء المركبة المبتدأة في كلمة (طالب) بالسطر الثالث بصورة رأس بيضاوية يخرج من نهايتها من ناحية اليسار قائم رأسي طويل صاعدًا إلى أعلى.

– رُسم حرف العين المركبة المبتدأة بصورة مقورة مفتوحة من جهة اليمين، كما في كلمة (عبد الله) بالسطر الثاني بالكوشة اليمنى، ورسم حرف العين المركبة المتوسطة بصورة رأس مثلثة ترتكز على خط استواء الكتابة، كما في كلمة (بعمار) بالسطر الأول بالكوشة اليمنى، وكلمة (تسعين) بالسطر الأول بالكوشة اليسرى.

– رُسم حرف القاف المركبة المبتدأة بصورة رأس مقورة ترتكز من جهة اليمين على قائم رأسي قصير يرتكز بدوره على خط استواء الكتابة، وتعلو رأس الحرف نقطتان بمثابة نقطتي إعجام للحرف بصورة مربعة، كما في كلمة (أقام) بالسطر الأول بالكوشة اليمنى.

– رُسم حرف الكاف المفردة بصورة ثعبانية كما في كلمة (المبارك) بالسطر الثاني بالكوشة اليمنى.

– رُسم حرف اللام المركبة المختتمة بصورة مكونة من قائم رأسي طويل وعراقة مبسوطة متجهة ناحية اليسار، كما في كلمة (مشمل) بالسطر الرابع بالكوشة اليمنى.

– رُسم حرف الميم المفردة بصورة رأس مقورة وعراقة مبسوطة، كما في كلمة (أقام) بالسطر الأول بالكوشة اليمنى، ورسم حرف الميم المركبة المبتدأة بصورة رأس مقورة ترتكز من جهة اليمين على قائم رأسي طويل يرتكز بدوره على خط استواء الكتابة، كما في كلمة (مشمل) بالسطر الرابع بالكوشة اليمنى ، ورسم حرف الميم المركبة المتوسطة بصورة مقورة كما في كلمة (المسجد) بالسطر الأول بالكوشة اليمنى.

– رُسم حرف النون المفردة بصورة مجموعة، كما في كلمة (خلون) بالسطر الخامس بالكوشة اليسرى، ورسم حرف النون المركبة المختتمة بصورة مجموعة، كما في كلمة (بن) بالسطر الثاني بالكوشة اليمنى، وكلمة (تسعين) بالسطر الأول بالكوشة اليسرى.

– رُسم حرف الهاء المركبة المبتدأة بصورة مقورة ومشقوقة عرضًا كما في كلمة (هذا) بالسطر الأول بالكوشة اليمنى، وبصورة مشقوقة طولاً كما في كلمة (هذا) بالسطر الثاني بالكوشة اليسرى، ورسم حرف الهاء المركبة المختتمة بصورة رأس مثلثة تقع على يسار قائم رأسي قصير، كما في كلمة (عبد الله) بالسطر الثاني بالكوشة اليمنى، وكلمة (سنة) بالسطر الأول بالكوشة اليسرى.

– رُسم حرف الواو المفردة بصورة رأس مقورة وعراقة مبسوطة، كما في كلمة (وسنة) بالسطر الثالث وكلمة (الأول) بالسطر الثامن بالكوشة اليسرى، ورسم حرف الواو المركبة المختتمة بصورة رأس مقورة وعراقة مجموعة، كما في كلمة (يوم) بالسطر الأول بالكوشة اليسرى.

– رُسمت اللام ألف بصورة وراقية، كما في كلمة (الأربعاء) بالسطر الرابع، وكلمة (الأول) بالسطر الثامن بالكوشة اليسرى.

– رُسم حرف الياء المفردة بصورة مجموعة كما في كلمة (جمادى) بالسطر السابع بالكوشة اليسرى ، ورسم حرف الياء المركبة المختتمة بصورة مبسوطة، كما في كلمة (علي) بالسطر الثالث بالكوشة اليمنى.

٣,١,١٤. المضامين الكتابية لنقوش المحراب:

تم وصف المحراب في هذا النقش بلقب (المبارك)، وما زال التأكيد على أن قرية منح هي مقر لصناعة المحاريب الجصية العمانية، والدليل ما ورد بالنقش بصيغة: (من منح).

١٥. توقيع باسم (الأستاذ الحكيم علي بن طالب بن مشمل وأولاده) على محراب المسجد الجامع في قرية مقزح ولاية إزكي والمؤرخ سنة ١٠٢٩هـ/ ١٦١٩– ١٦٢٠م:

ورد توقيع باسم (الأستاذ الحكيم علي بن طالب بن مشمل وأولاده) على محراب المسجد الجامع في قرية مقزح ولاية إزكي[٧٤] والمؤرخ سنة ١٠٢٩هـ/ ١٦١٩– ١٦٢٠م، حيث تتوج حنية المحراب نقوش كتابية منفذة بالخط الكوفي، وتشتمل على عبارة الشهادة، وفي أعلى المحراب من الداخل كتابة تحتها مربع داخل زواياه الأربعة أربعة أطباق من الخزف الصيني المزخرف، وشكل رباعي منحرف الأضلاع يشتمل هو الآخر على طبق زخرفي من الخزف، ثم نقوش كتابية مُنفذة بخط الثلث بالحفر البارز في ستة أسطر متوازية بصيغة:

_ فنادته الملايكة وهو قايم يصلي في المحراب

[٧٤] ولاية إزكي: بكسر الهمزة وفتحها وكسر الكاف قبلها زاي معجمة ثم آخرها ياء، سميت بهذا كونها أول المدن العمانية التي أخرجت الزكاة في الإسلام، وكانت قبل الإسلام يطلق عليها (جرنان)، وتقع إزكي في قلب محافظة الداخلية بعمان، تحدها من الشمال ولاية سمائل، ومن الجهة الشرقية تحدها ولاية المضيبي بمحافظة شمال الشرقية، ويحدها من جهة الغرب الجبل الأخضر، ومن جهة الغرب والجنوب فتحدها كل من ولاية نزوى وولاية منح، تبعد ولاية إزكي عن العاصمة مسقط حوالي ١٣٨كم؛ كوستا ١٩٨٠م: مج.٥، ١٥١، السالمي ١٩٩٨م: ١٦٢–١٦٣، الصقرية ٢٠٢٢م: ٣٦٩.

_ إن الله يبشرك بيحيى مصدقًا بكلمة من الله

_ وسيدًا وحصورًا ونبيًّا من الصالحين[٧٥]

_ أقام في هذا المحراب المبارك الشيخ خلف بن راشد

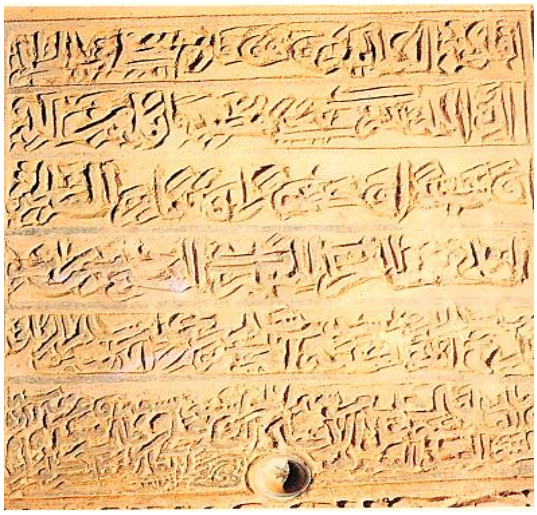
_ بن سالم بن راشد بن سالم بن محمد بن سالم الريامي

_ تاريخ انتهاء صنعة المحراب يوم الاثنين

_ ثمان ليال خلت من شهر المحرم سنة تسعة[٧٦] وعشرين سنة

_ وألف سنة **عمل الأستاذ الحكيم علي بن طالب بن مشمل وأولاده**

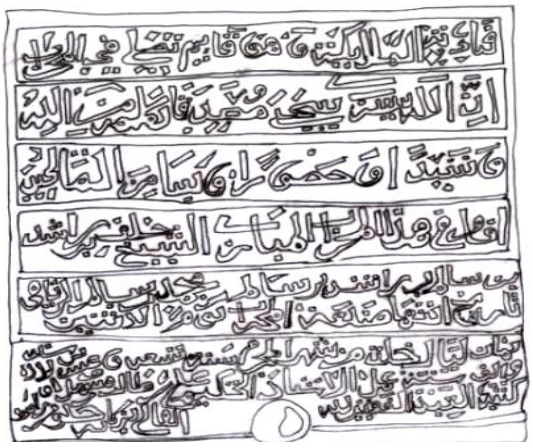
_ كتبه العبد الفقير لله....العالي[٧٧] بزكاته خلف بن راشد"[٧٨] **(شكل١٢، ١٣)، (لوحة١١)**.



(لوحة١١) النقوش الكتابية المنفذة على محراب المسجد الجامع في قرية مقزح ولاية إزكي بلديسيرا ٢٠٠٧م: (شكل٥٤).

١,١٥. السمات العامة للنقوش الكتابية:

كُتبت النقوش الكتابية بخط الثلث بالحفر البارز في ستة أسطر متوازية، يفصل فيما بينها خطوط عريضة متوازية، وكُتب في السطر الأول سبع كلمات، وكُتب في السطر الثاني ثمان كلمات، وكُتب في السطر الثالث خمس كلمات، وكُتبت في السطر الرابع تسع كلمات، وكُتب في السطر الخامس سبع عشرة كلمة، بحيث كتبت كلمات السطر في سطرين متوازيين، وقام بتركيب الكلمات، وفي السطر السادس والأخير وكُتب إحدى وثلاثين كلمة في ثلاثة أسطر متوازية، بحيث قام بتركيب الكلمات، ووضعت نقاط الإعجام بصورة مربعة على كثير من حروف النقش، في حين أهمل إعجام كثير من الحروف بالنقش، كما استُخدمت بعض من علامات الشكل (الضمة– الفتحة– الكسرة– السكون– علامة الشدة) وذلك من أجل الحفاظ على النطق الصحيح للحروف والكلمات بالنقش، كما استخدمها بشكل زخرفي، واستخدمت بعض الزخارف والعلامات الخطية كعلامتي الظفر والميزان، ووزعها في أماكن مختلفة بالنقش لزخرفته، ولشغل الفراغ فيما بين الحروف والكلمات.



(شكل١٢) تفريغ للنقوش الكتابية المنفذة على محراب المسجد الجامع في قرية مقزح ولاية إزكي © عمل الباحث

---

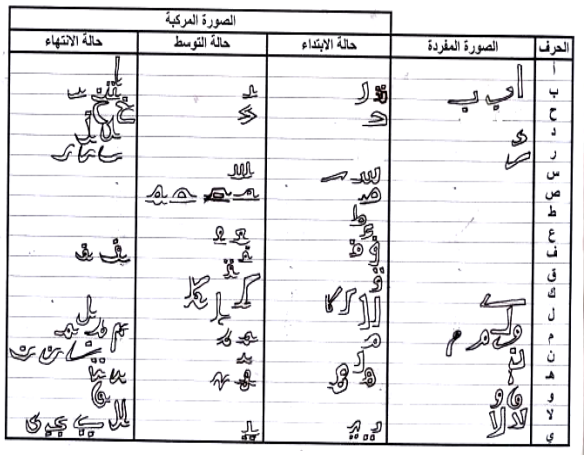
[٧٥] سورة آل عمران، الآية رقم ٣٩.

[٧٦] قرأها إيروس بلديسيرا: تسعة(ة)، في حين أنها مكتوبة بشكل صحيح.

[٧٧] قرأها إيروس بلديسيرا: الغالي.

[٧٨] بلديسيرا ٢٠٠٧م: ١٥–١٦، ٩٢، (شكل٥٤، ٩٣)؛ عثمان ٢٠٠٧م: ٣٦٨؛ COSTA 2019: 253, FIG. 26.

كما قامت الدراسة بإعادة قراءة وتصويب بعض من كلمات النقوش الكتابية الموجودة على هذا المحراب وغيره من المحاريب الجصية السابقة عليه والتي أنتجها مشمل المنحي وأفراد أسرته، ومنها: نقوش محراب مسجد الغريض بنخل المؤرخ سنة ٩٢٣هـ/ ١٥١٧م، ونقوش محراب مسجد المكبرة في محلة الغريض قرب نخل، ونقوش محراب المسجد الجامع في نخل المؤرخ سنة ٩٩٤هـ/ ١٥٨٦م، ونقوش محراب مسجد العوينة في وادي بني خالد بقرية سيح الحيل بمحافظة شمال الشرقية ٩٩٠هـ/ ١٥٨٢م.



(شكل١٣) تفريغ للنقوش الكتابية المنفذة على محراب المسجد الجامع في قرية مقرح ولاية إزكي
© عمل الباحث.

ويلاحظ استخدام بعض الآيات القرآنية بعينها ضمن نقوش المحاريب الجصية العمانية موضع الدراسة، ومنها: استخدام جزء من آية قرآنية من سورة آل عمران (فنادته الملائكة وهو قائم يصلي في المحراب)، وقد وردت هذه الآية القرآنية ضمن عديد من نقوش المحاريب الجصية العمانية، ومنها: نقوش محراب مسجد الغريض بنخل المؤرخ سنة ٩٢٣هـ/ ١٥١٧م، ونقوش محراب مسجد المكبرة في محلة الغريض قرب نخل، ونقوش محراب مسجد الصاروج في سمائل، ونقوش محراب المسجد الجامع في نخل المؤرخ سنة ٩٩٤هـ/ ١٥٨٦م.

ويلاحظ كتابة هذه الآية من سورة آل عمران على العديد من المحاريب في مصر في العصر العثماني، ومنها على سبيل المثال: كتابتها بخط الثلث أعلى محراب مسجد يوسف أغا الحين بشارع بور سعيد والمؤرخ سنة ١٠٣٥هـ/ ١٦٢٩م[٧٩].

١,١,١٥. الاتجاه البصري للنقوش الكتابية:

زيد في حجم بعض الكلمات والعبارات بالنقش لجذب انتباه القارئ والمشاهد لها، بأن كتبها بصورة أكبر حجمًا من بقية كلمات النقش، وفي ذلك نوع من الحفاظ على الاتجاه البصري للنقوش الكتابية، ومن هذه العبارات: كلمات الآية القرآنية بالسطر الثالث بالنقش (وسيدً وحصورًا ونبيًّا من الصالحين) والتي تُعد من أكبر الكلمات الموجودة بالنقش، ثم عبارة (المحراب المبارك) بالسطر الرابع، ثم اسم الشيخ الذي أقام في هذا المحراب، ثم كلمات التاريخ والخاصة بالانتهاء من صناعة هذا المحراب (تاريخ انتهاء صنعة المحراب يوم الاثنين) بالسطر الخامس، وأخيرًا كلمات اسم الصانع (عمل الأستاذ الحكيم علي بن طالب) في السطر السادس والأخير، وكلها كلمات وعبارات لها دورها وقيمتها في إبراز مضمون النقش ومحتواه، وتحديد الغرض من كتابته ووظيفة النقش.

[٧٩] عدلي ٢٠٠٩م: ٦٧٤، (شكل١٩٢).

٢,١,١٥. أسلوب رسم الحروف:

– رُسم حرف الألف المفردة بجميع كلمات النقش التي تحتوي على ألف مفردة بصورة قائم رأسي طويل، كما في كلمات: (الملائكة– المحراب) بالسطر الأول، ورسم حرف الألف المركبة المختتمة بصورة قائم رأسي طويل، كما في كلمة (فنادته) بالسطر الأول وغيرها من كلمات النقش التي تحتوي على حرف ألف مركبة مختتمة.

– رُسم حرف الباء المفردة بصورة مجموعة أسفلها نقطة مربعة بمثابة نقطة إعجام الحرف، كما في كلمة (المحراب) بالسطر الأول، ورسمها بصورة مبسوطة كما في كلمة (المحراب) بالسطر الرابع، ورسم حرف التاء المركبة المبتدأة بصورة قائم رأسي قصير، وتعلو الحرف نقطتان مربعتان بمثابة نقطتي إعجام للحرف، كما في كلمة (فنادته) بالسطر الأول، ورسم حرف التاء المركبة المختتمة بصورة مجموعة كما في كلمة (خلت) بالسطر السادس.

– رُسم حرف الحاء المركبة المبتدأة والمتوسطة بصورة زاوية حادة، تبدأ بجبهة مقوسة وترتكز من جهة اليمين على خط استواء الكتابة مكونة الزاوية الحادة، كما في كلمة (حصورًا) بالسطر الثالث، وكلمة (المحراب) بالسطر الأول، ورسم حرف الخاء المركبة المختتمة بصورة مجموعة كما في كلمة (الشيخ) بالسطر الرابع، وكلمة (تاريخ) بالسطر الخامس.

– رُسم حرفا الدال والذال المفردة بصورة زاوية حادة، كما في كلمة (فنادته) بالسطر الأول، وكلمة (الأستاذ) بالسطر السادس، ورسم حرفا الدال والذال المركبة المختتمة بصورة مجموعة، كما في كلمة (مصدقًا) بالسطر الثاني، وكلمة (هذا) بالسطر الرابع.

– رُسم حرف الراء المفردة بصورة مدغمة كما في كلمة (حصورًا) بالسطر الثالث، وكلمة (المبارك) بالسطر الرابع، ورسمها في الصورة المركبة المختتمة بصورة مدغمة أيضًا كما في كلمة (المحراب) بالسطر الأول، ورسمها بصورة مقورة كما في كلمة (الريامي) بالسطر الخامس، وبصورة مبسوطة كما في كلمة (شهر) بالسطر السادس.

– رُسم حرف السين والشين المركبة المبتدأة والمتوسطة بصورة محققة مظهرة مكونة من ثلاثة أسنان متدرجة في الانخفاض من اليمين إلى اليسار، كما في كلمات: (سيدًا) بالسطر الثالث، (راشد) بالسطرين الرابع والخامس، (سالم) بالسطر الخامس، (يبشرك) بالسطر الثاني، (الشيخ) بالسطر الرابع، ورسم الحرف بصورة معلقة بدون أسنان الحرف، كما في كلمة (سنة– الأستاذ) بالسطر السادس.

– رُسم حرف الصاد المركبة المبتدأة بصورة مكونة من رأس بيضاوية تجاورها من جهة اليسار سنة الحرف، كما في كلمة (صنعة) بالسطر الخامس، ورسمها في الصورة المركبة المتوسطة بصورة رأس بيضاوية أيضًا كما في كلمة (يصلي) بالسطر الأول، كما ورد الحرف بصورة مستطيلة كما في كلمة (مصدقًا) بالسطر الثاني.

– رُسم حرف الطاء المركبة المبتدأة بصورة رأس بيضاوية تنتهي من جهة اليسار بقائم رأسي طويل صاعدًا إلى أعلى يمثل طالع الحرف، كما في كلمة (طالب) بالسطر السادس.

– رُسم حرف العين المركبة المبتدأة بصورة رأس مقورة مفتوحة من جهة اليمين، كما في كلمة (عشرين) بالسطر السادس، ورسم الحرف في الصورة المركبة المتوسطة بصورة رأس مثلثة ترتكز برأسها على خط استواء الكتابة كما في كلمة (صنعة) بالسطر الخامس.

– رُسم حرف الفاء المركبة المبتدأة في كلمة (فنادته) بالسطر الأول بصورة رأس مثلثة ترتكز من جهة اليمين على قائم رأسي قصير، يرتكز بدوره على خط استواء الكتابة، وبصورة رأس مقورة في كلمة (في) بالسطر الأول، وكلمة (في) بالسطر الرابع، ورسم حرف الفاء المركبة المتوسطة بصورة مقورة كما في كلمة (الفقير) بالسطر السادس، و رُسم الحرف في الصورة المركبة المختتمة بصورة رأس مقورة وعراقة مبسوطة كما في كلمة (خلف) بالسطر الرابع، وبصورة رأس مقورة وعراقة مجموعة كما في كلمة (وألف) بالسطر السادس.

– رُسم حرف القاف المركبة المبتدأة بصورة رأس مقورة ترتكز على قائم رأسي قصير من جهة اليمين، يرتكز بدوره على خط استواء الكتابة، كما في كلمة (قائم) بالسطر الأول، و رُسم الحرف في الصورة المركبة المتوسطة بصورة مقورة كما في كلمة (الفقير) بالسطر السادس.

– رُسم حرف الكاف المفردة بصورة بتراء تُشبه حرف الياء الراجعة، كما في كلمة (يبشرك) بالسطر الثاني، وكلمة (المبارك) بالسطر الرابع، و رُسم حرف الكاف المركبة المبتدأة بصورة مشكولة كما في كلمة (كتبه– بزكاته) بالسطر السادس، و رُسم حرف الكاف المتوسطة بصورة مشكولة كما في كلمة (الملائكة) بالسطر الأول، وكلمة (بكلمة) بالسطر الثاني.

– رُسم حرف اللام المفردة بصورة قائم رأسي طويل ينتهي من أسفل جهة اليسار بعراقة مبسوطة، كما في كلمة (ليال) بالسطر السادس، و رُسم حرف اللام المركبة المبتدأة بصورة قائم رأسي طويل كما في كلمة (الملائكة) بالسطر الأول، وبنفس الصورة السابقة في الصورة المركبة المتوسطة كما في كلمة (يصلي) بالسطر الأول، و رُسم حرف اللام المركبة المختتمة بصورة قائم رأسي طويل وعراقة مجموعة كما في كلمة (عمل) بالسطر السادس.

– رُسم حرف الميم المفردة بصورة رأس مقورة وعراقة مجموعة كما في كلمة (أقام) بالسطر الرابع، وبصورة رأس مقورة وعراقة مبسوطة كما في كلمة (يوم) بالسطر الخامس، وبصورة رأس مقورة تنتهي من جهة اليسار بقائم رأسي نازل إلى أسفل، كما في كلمة (المحرم) بالسطر السادس، و رُسم حرف الميم المركبة المبتدأة بصورة مقورة كما في كلمة (مصدقًا– من) بالسطر الثاني، و رُسم حرف الميم المركبة المتوسطة بصورة مقورة بحيث تأخذ شكل الدائرة، كما في كلمة (الملائكة) بالسطر الأول، و رُسم حرف الميم المركبة المختتمة بصورة رأس مقورة تنتهي من جهة اليسار بقائم رأسي طويل نازل إلى أسفل كما في كلمة (قائم) بالسطر الأول، وبصورة رأس مقورة وعراقة مبسوطة كما في كلمة (سالم) بالسطر الرابع .

– رُسم حرف النون المفردة بصورة مجموعة، وتعلو الحرف نقطة مربعة بمثابة نقطة إعجام للحرف، كما في كلمة (إن) بالسطر الثاني، ورسم حرف النون المركبة المتوسطة بصورة قائم رأسي قصير في كلمة (فنادته) بالسطر الأول، ورسم حرف النون المركبة المختتمة بصورة مدغمة كما في كلمة (من) بالسطر الثاني،

وبصورة مجموعة كما في كلمة (من) بالسطر الثالث، وبصورة مجموعة مقورة كما في كلمة (الصالحين) بالسطر الثالث.

– رُسم حرف الهاء المركبة المبتدأة بصورة مشقوقة عرضًا كما في كلمة (هو) بالسطر الأول، وكلمة (هذا) بالسطر الرابع، كما رُسم حرف الهاء المركبة المتوسطة بصورة مكونة من نصفي دائرة: نصف دائرة من أعلى وأخرى من أسفل خط استواء الكتابة كما في كلمة (انتهاء) بالسطر الخامس، ورسمها بصورة معراة كما في كلمة (شهر) بالسطر السادس، ورسم حرف الهاء المركبة المتطرفة بصورة معراة كما في كلمة (فنادته) بالسطر الأول.

– رُسم حرف الواو المفردة والمركبة المختتمة بصورة رأس مقورة وعراقة مجموعة، كما في كلمة (وهو) بالسطر الأول، وبصورة رأس مقورة وعراقة مبسوطة كما في كلمة (وألف) بالسطر السادس.

– رُسمت اللام ألف المفردة بصورة محققة كما في كلمة (الاثنين) بالسطر الخامس، وكلمة (الأستاذ) بالسطر السادس، ورسم اللام ألف المركبة المختتمة بصورة محققة أيضًا كما في كلمة (الملائكة) بالسطر الأول.

– رُسم حرف الياء المركبة المبتدأة بصورة قائم رأسي قصير توجد أسفله نقطتان مربعتان بمثابة نقطتي إعجام للحرف، كما في كلمة (الملائكة) بالسطر الأول، كما رُسم حرف الياء المركبة المختتمة بصورة راجعة كما في كلمة (يصلي) بالسطر الأول، وكلمة (بيحيى) بالسطر الثاني، ورسم الحرف بصورة مجموعة كما في كلمة (في) بالسطر الأول، وكلمة (الريامي) بالسطر الخامس.

٣,١,١٥. المضامين الكتابية لنقوش المحراب:

– كتبت الآية القرآنية رقم ٣٩ من سورة آل عمران كاملة ضمن هذه النقوش، وقد سبق وأن تم كتابة هذه الآية أو أجزاء منها ضمن نقوش محراب مسجد الغريض بنخل المؤرخ سنة ٩٢٣هـ/ ١٥١٧م ونقوش محراب مسجد المكبرة في محلة الغريض، ونقوش محراب مسجد الصاروج في سمائل، ونقوش محراب المسجد الجامع في نخل المؤرخ سنة ٩٩٤هـ/ ١٥٨٦م.

– وصف المحراب في هذا النقش بلقب (المبارك)، وقد ورد هذا اللقب ضمن العديد من نقوش المحاريب الجصية العمانية، ومنها: نقوش محراب المسجد الجامع بسعال بنزوى ٦٥٠هـ/ ١٢٥٢م، ونقوش محراب مسجد الغريض بنخل المؤرخ سنة ٩٢٣هـ/ ١٥١٧م، ونقوش محراب مسجد آدم بمنح، ونقوش محراب المسجد الجامع في نخل المؤرخ سنة ٩٩٤هـ/ ١٥٨٦م، ونقوش محراب مسجد العوينة في وادي بني خالد بقرية سيح الحيل بمحافظة شمال الشرقية ٩٩٠هـ/ ١٥٨٢م.

– ذكرت النقوش اسم صانع المحراب بأنه من (عمل الأستاذ الحكيم علي بن طالب بن مشمل وأولاده)، أي أن أولاد علي بن طالب قد شاركوا في هذا العمل مع أبيهم؛ وذلك وفقًا لنهج جده مشمل السابق ذكره ووالده طالب، عندما اشترك طالب مع والده مشمل في صناعة محراب مسجد المكبرة في محلة الغريض قرب نخل، وجاء التوقيع بصيغة: (عمل الأستاذ الماهر مشمل بن عمر بن محمد بن مشمل المنحي وولده الأستاذ طالب).

– لقب (علي بن طالب) بلقب: (الأستاذ الحكيم) مما يدل على أنه قد أحرز تقدمًا كبيرًا في مجال عمله وصل إلى درجة الأستاذية، ووصف نفسه بأنه حكيم، وهو ما يدل على تطور اللقب ومدى تقدم الصانع في صنعته واعتزازه بنفسه.

– ورد لقب (الأستاذ الحكيم) قبل ذلك على الصانع (عيسى بن عبد الله بن مسعود بن سيف البهلوي) بصيغة: (الأستاذ الحكيم عيسى بن عبد الله بن مسعود بن سيف البهلوي)؛ وذلك ضمن نقوش محراب الجامع الكبير بمنح ٩٤١هـ/ ١٥٣٤م.

١٦.الدراسة التحليلية للنقوش الكتابية المنفذة على المحاريب الجصية العمانية من إنتاج مشمل المنحي وأفراد أسرته:

١,١,١٦. شكل اللوحات المنفذة عليها النقوش أو مواضع النقوش الكتابية:

نُفِّذت النقوش الكتابية على المحاريب الجصية العمانية من انتاج أسرة مشمل المنحي بشكلين: الشكل الأول عبارة عن لوحات مستطيلة إما في وضع أفقي أو وضع رأسي، ومنها: اللوحة المستطيلة التي تشتمل على نقوش محراب مسجد الغريض بنخل المؤرخ سنة ٩٢٣هـ/ ١٥١٧م، واللوحة المستطيلة التي تشتمل على نقوش محراب مسجد المكبرة في محلة الغريض قرب نخل، واللوحة المستطيلة التي تشتمل على نقوش محراب مسجد الصاروج ٩٧٠هـ/ ١٥٦٢م، واللوحة المستطيلة التي تشتمل على نقوش محراب مسجد المزارعة بسمائل المؤرخ ٩٧٤هـ/ ١٥٦٦–١٥٦٧م، واللوحة المستطيلة التي تشتمل على نقوش محراب المسجد الجامع بقرية مقزح ولاية إزكي ١٠٢٩هـ/ ١٦١٩–١٦٢٠م.

والشكل الثاني عبارة عن نقوش كتابية تُزخرف وتُؤطر كوشتي عقد المحراب، كما في نقوش محراب المسجد الجامع في نخل المؤرخ سنة ٩٩٤هـ/ ١٥٨٦م، ونقوش محراب مسجد العوينة في وادي بني خالد ٩٩٠هـ/ ١٥٨٢م.

٢,١,١٦. أشهر الخطوط المستخدمة في تنفيذ النقوش الكتابية على المحاريب الجصية العمانية:

تم استخدام كلا الخطين الكوفي والثلث في تنفيذ النقوش الكتابية على المحاريب الجصية العمانية، فمنها ما استخدم في تنفيذ نقوشه الخط الكوفي المورق فقط، كنقوش محراب المسجد الجامع بسعال بنزوى المؤرخ سنة ٦٥٠هـ/ ١٢٥٢م.

ومنها ما استخدم كلا الخطين الكوفي والثلث ضمن النقوش الكتابية المنفذة على نفس المحراب، ومنها: نقوش محراب مسجد العالي بمنح ٩٠٩هـ/ ١٥٠٣م، ونقوش محراب مسجد الشرجة في نزوى ٩٢٤هـ/ ١٥١٨م، ونقوش محراب مسجد الجناة بنزوى والمؤرخ سنة ٩٢٥هـ/ ١٥١٩م، ونقوش محراب مسجد الشواذنة بنزوى ٩٣٦هـ/ ١٥٢٩م، ونقوش محراب مسجد الصاروج في سمائل والمؤرخ سنة ٩٧٠هـ/ ١٥٦٢م أو ٩٩٠هـ/ ١٥٨٢م، ونقوش محراب مسجد المزارعة في سمائل والمؤرخ سنة ٩٧٤هـ/ ١٥٦٦–١٥٦٧م، ونقوش محراب مسجد العوينة بمحافظة شمال الشرقية ٩٩٠هـ/ ١٥٨٢م، ونقوش محراب المسجد الجامع في قرية مقزح ولاية إزكي والمؤرخ سنة ١٠٢٩هـ/ ١٦١٩– ١٦٢٠م.

ومنها ما استخدم في تنفيذ نقوشه خط الثلث فقط، كنقوش محراب مسجد العين بمنح ٩١١هـ/ ١٥٠٥م، ونقوش محراب مسجد بهلا الكبير المؤرخ سنة ٩١٧هـ/ ١٥١١م، ونقوش محراب مسجد الشراة بمنح ٩٢٢هـ/ ١٥١٦م، ونقوش محراب مسجد الغريض بنخل المؤرخ سنة ٩٢٣هـ/ ١٥١٧م، ونقوش محراب مسجد المكبرة في محلة الغريض قرب نخل يمكن تأريخه بالنصف الأول من القرن ١٠هـ/ ١٦م، ونقوش محراب الجامع الكبير بمنح ٩٤١هـ/ ١٥٣٤م، ونقوش محراب مسجد آدم بمنح، ونقوش محراب المسجد الجامع في نخل المؤرخ سنة ٩٩٤هـ/ ١٥٨٦م.

ويلاحظ من خلال دراسة النقوش الكتابية المنفذة على المحاريب الجصية العمانية أن خط الثلث كان قريبًا في الشكل وطريقة التنفيذ من خط الثلث المنفذ في مصر في العصر المملوكي كما في نقوش مسجد العين، ومسجد بهلا الكبير، ومسجد الشراة، ومسجد الغريض، ومسجد الشرجة، ومسجد الجناة، ومسجد الشواذنة، والجامع الكبير بمنح، ومسجد العوينة، ثم بدأت تقل جودة الخط والنقوش تدريجيًا كما في مسجد المكبرة، ومسجد الصاروج، ومسجد المزارعة، والمسجد الجامع في نخل، والمسجد الجامع في قرية مقزح.

٣,١,١٦. التطور في ألقاب الصناع من أسرة مشمل المنحي:

تم استخدام صيغة واحدة تقريبًا ضمن النقوش الكتابية المنفذة على المحاريب الجصية العمانية تشير إلى اسم صناع المحاريب من أسرة مشمل المنحي وهي بأنها من (عمل) ثم يليها اسم الصانع وألقابه ونسبته.

وقد اتضح من خلال الدراسة التطور في ألقاب مشمل المنحي، ففي نقوش محراب مسجد الغريض بنخل المؤرخ سنة ٩٢٣هـ/ ١٥١٧م، ذكر اسمه ونسبته إلى منح فقط بصيغة (مشمل المنحي)، بينما في نقوش محراب مسجد المكبرة تم ذكر لقب (الأستاذ) مما يدل على أنه قد أحرز تقدمًا كبيرًا في مجال عمله وصل إلى درجة الأستاذية، ووصف نفسه بأنه صانع ماهر.

وفي عهد طالب بن مشمل المنحي وأولاده تطورت المضامين الكتابية لألقاب هؤلاء الصناع، كما في نقوش محراب مسجد الصاروج في سمائل، فذكرت النقوش اسم صانع المحراب بأنه (طالب بن مشمل بن محمد وأولاده المنحيون)، أي أن أولاد طالب قد شاركوا في العمل مع أبيهم، وذلك وفقًا لنهج والده مشمل السابق ذكره، عندما اشترك طالب مع والده مشمل في صناعة محراب مسجد المكبرة في محلة الغريض قرب نخل، وجاء التوقيع بصيغة: (عمل الأستاذ الماهر مشمل بن عمر بن محمد بن مشمل المنحي وولده الأستاذ طالب).

وقد لقب (طالب بن مشمل بن محمد) في نقش محراب مسجد الصاروج في سمائل بلقب (الأستاذ)، وجاءت كلمة بعد كلمة الأستاذ لم يقرأها أحد، وربما تكون كلمة أو لقب (المعظم)، والتي وردت ضمن نقوش محراب مسجد المزارعة في سمائل والمؤرخ سنة ٩٧٤هـ/ ١٥٦٦-١٥٦٧م، والتي جاءت بصيغة: (الأستاذ المعظم طالب بن مشمل المنحي) وهو ما يدل على مدى تقدمه في صنعته، وبلوغه درجة الأستاذية ووصفه بصفة المعظم.

ويلاحظ تطور ألقاب (طالب بن مشمل) وهو ما يدل على مدى تقدمه في صنعته فوردت بصيغة (الأستاذ الفطن الماهر) والتي وجدت على محراب المسجد الجامع في نخل المؤرخ سنة ٩٩٤هـ/ ١٥٨٦م، ووصفته بأنه قد وصل إلى درجة الأستاذية ووصف بأنه فطن وماهر في صنعته، في حين أنه أطلق على نفسه لقب (الأستاذ المعظم) فقط في نقوش محراب مسجد المزارعة في سمائل والمؤرخ سنة ٩٧٤هـ/ ١٥٦٦-١٥٦٧م، وهو ما يدل على تطور اللقب ومدى تقدم الصانع في صنعته واعتزازه بنفسه.

كما لقب (علي بن طالب) بلقب: (الأستاذ الحكيم) ضمن نقوش محراب المسجد الجامع في قرية مقزح ولاية إزكي والمؤرخ سنة ١٠٢٩هـ/ ١٦١٩- ١٦٢٠م وهو ما يدل على أنه قد أحرز تقدمًا كبيرًا في مجال عمله وصل إلى درجة الأستاذية، ووصف نفسه بأنه حكيم، وهو ما يدل على تطور اللقب ومدى تقدم الصانع في صنعته واعتزازه بنفسه، وقد ورد لقب (الأستاذ الحكيم) قبل ذلك على الصانع (عيسى بن عبد الله بن مسعود بن سيف البهلوي) بصيغة: (الأستاذ الحكيم) وذلك ضمن نقوش محراب الجامع الكبير بمنح ٩٤١هـ/ ١٥٣٤م.

الخاتمة والنتائج:

– أثبتت الدراسة أن معظم التوقيعات التي وجدت منفذة على المحاريب الجصية العمانية لأسرة مشمل المنحي تشهد بكفاءة هذه الأسرة التقنية والفنية العالية.

– أكدت الدراسة أن مشمل وأفراد أسرته دائمًا ما يؤكدون النسبة إلى قرية منح بصيغة: (المنحي) أو بصيغة: (وأولاده المنحيون) أو بصيغة: (من منح).

– رجحت الدراسة أن مشمل المنحي قد عاصر "عبد الله بن قاسم بن محمد بن هميمي" أشهر صناع المحاريب الجصية، وربما تتلمذ على يديه، أو عملا معًا في صناعة المحاريب بقرية منح.

– أثبتت الدراسة استخدام كلا الخطين الكوفي والثلث في تنفيذ النقوش الكتابية على المحاريب الجصية العمانية، فمنها ما استخدم في تنفيذ نقوشه الخط الكوفي المورق فقط، ومنها ما استخدم كلا الخطين الكوفي والثلث ضمن النقوش الكتابية المنفذة على نفس المحراب، ومنها ما استخدم في تنفيذ نقوشه خط الثلث فقط.

– أكدت الدراسة استخدام صيغة واحدة تقريبًا (عمل) ضمن النقوش الكتابية المنفذة على المحاريب الجصية العمانية والتي تشير إلى اسم صناع المحاريب من أسرة مشمل المنحي، بأنها من (عمل) ثم يليها اسم الصانع وألقابه ونسبته.

– قامت الدراسة بإعادة قراءة وتصويب بعض من كلمات النقوش الكتابية الموجودة على المحاريب الجصية التي انتجها مشمل المنحي وأفراد أسرته.

– أوضحت الدراسة أن النقوش الكتابية المنفذة على المحاريب الجصية العمانية من انتاج أسرة مشمل المنحي نفذت بشكلين: الشكل الأول عبارة عن لوحات مستطيلة إما في وضع أفقي أو وضع رأسي، والشكل الثاني عبارة عن نقوش كتابية تزخرف وتؤطر كوشتي عقد المحراب.

– أكدت الدراسة أن الكاتب قام بتكبير حجم بعض الكلمات أو العبارات للحفاظ على الاتجاه البصري للنقوش الكتابية أو لجذب انتباه القارئ أو المشاهد، وذلك على غالبية نقوش المحاريب الجصية العمانية

وبالأخص أسماء صناع هذه المحاريب وذلك لتوضيح وإبراز من قام بعمل هذه المحاريب، أو ممن قام بعمل نقوشها مع ذكر مميزاته وصفاته والدعاء له.

– أثبتت الدراسة استخدام مميزات خط الثلث كالتركيب ووضع نقاط بعض الحروف أو إعجامها بصورة نقاط مربعة زخرفية، كما رسمت بعض من علامات الشكل بصورة زخرفية لملأ الفراغ بين أحرف وكلمات النقوش، ورسمت عديد من العلامات الخطية بصورة زخرفية كعلامتي: الظفر والميزان.

– أكدت الدراسة استخدام بعض الآيات القرآنية بعينها ضمن نقوش المحاريب الجصية العمانية موضع الدراسة، ومنها: استخدام جزء من آية قرآنية من سورة آل عمران (فنادته الملائكة وهو قائم يصلي في المحراب).

– أكدت الدراسة إطلاق لقب (المبارك) على عديد من المحاريب العمانية بصيغة: (المحراب المبارك).

– أوضحت الدراسة أن اسم السلطان الذي تم في عهد صنعة محراب المسجد الجامع في نخل المؤرخ سنة ٩٩٤هـ/ ١٥٨٦م، وهو: "السلطان الأعظم ...بن مالك بن بلعرب بن ...."، وقد ورد نقش يسجل تاريخ حكم السلطان بلعرب بن سلطان بن بلعرب على صخرة بقرية الحيملي ومن خلال قراءة هذين النقشين والربط بينهما، أمكن تكملة اسم السلطان ليصبح: "السلطان الأعظم (بلعرب) بن مالك بن بلعرب بن (سلطان)"، سيما وأن كلا النقشين متقاربان زمنيًا .

– صححت الدراسة اسم صانع محراب مسجد العوينة وهو (علي بن طالب بن مشمل من منح) وأيضًا صححت تاريخ صناعة هذا المحراب والمؤرخ في يوم الأربعاء أربعة عشر خلون من شهر جمادى الأول سنة ٩٩٠هـ/ ١٥٨٢م، وقد نسبه كل من كتب عن إنشاء وعمار هذا المحراب إلى (طالب بن مشمل المنحي) على عكس التوقيع الموجود على الجانب الأيمن من كوشة عقد المحراب، وتعتبر هذه الدراسة أول دراسة تصحح اسم صانع هذا المحراب وتاريخ صنعه وأيضًا قامت الدراسة بإعادة قراءة وتصحيح كثير من كلمات النقوش الكتابية المنفذة على المحراب.

How to Cite

ABDELAL, A.:«Signatures of *Mušamal* Al-Manhi and his Family Members on Omani Stucco Mihrabs during the 10-11 Centuries A.H / 16-17 A.D. An Original "Archaeological and Comparative Study"», *Mağallaï Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab* 27/2, 2026, 179-225.

عبد العال، علاء الدين:«توقيعات مشمل المنحي وأفراد أسرته على المحاريب الجصية العمانية خلال القرنين ١٠-١١هـ/ ١٦-١٧م "دراسة أثرية تأصيلية مقارنة"»، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج.٢٧، ع.٢، ٢٠٢٦م، ١٧٩-٢٢٥.

ثبت المصادر والمراجع

- الأزكوي، سرحان بن سعيد الأزكوي العماني (عاش في القرن ١٢هـ/ ١٨م): *تاريخ عمان المقتبس من كتاب كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة*، تحقيق: عبد المجيد حسيب القيسي، ط.٤، عمان (وزارة التراث والثقافة) ٢٠٠٥م.
- أبو مليح، رجب: موسوعة الفقه الإباضي، الجزء الثاني: أصول الفقه الإباضي، إشراف: الشيخ عبد الله بن محمد بن عبد الله السالمي، تقديم وتحرير: محمد كمال الدين إمام، ط.١، عمان (وزارة الأوقاف والشؤون الدينية) ٢٠١٧م.
- أحمد، عبد الرحيم إبراهيم: *تاريخ الفن في العصور الإسلامية، العمارة وزخارفها*، ط.١، القاهرة (مكتبة عالم الفكر) ١٩٨٩م.
- بادجر، جورج بيرسي: *مقدمة كتاب تاريخ أئمة وسادة عمان*، ترجمة: محمد علي الداود، ط.٢، مسقط (وزارة التراث والثقافة) ٢٠١٢م.
- باشا، محمد مختار: *كتاب التوفيقات الإلهامية في مقارنة التواريخ الهجرية بالسنين الإفرنكية والقبطية*، دراسة وتحقيق وتكملة: محمد عمارة، ط.١، مج.١-٢، بيروت (المؤسسة العربية للدراسات والنشر) ١٩٨٠م.
- بدر، حمزة عبد العزيز:«القلاع والحصون العمانية وعلاقتها بالطرز البرتغالية»، *المجلة العلمية لجمعية الآثاريين العرب*، مج.١، ع.١، ٢٠٠٠م، ٥٣-٨٤.
- البطاشي، سيف بن حمود بن حامد (ت ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م): *إتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عمان*، علق عليه: سعيد ابن محمد بن سعيد الهاشمي، ط.٤، ج.٣، عمان (مكتبة المستشار الخاص بجلالة السلطان) ٢٠١٦م.
- بلديسيرا، إيروس: *الكتابات في المساجد العمانية القديمة*، ط.٢، عمان (وزارة التراث القومي والثقافة) ٢٠٠٧م.
- البوسعيدي، خالد بن عبد الله:«التراث العمراني في سلطنة عمان»، *مجلة تواصل*، ع.١٣، ٢٠١٠م، ٣٢-٣٩.
- الجرو، أسمهان سعيد: *عمان في العصور القديمة، تاريخ عمان ودراسات في الحضارة الإسلامية*، ط.٢، منشورات جامعة السلطان قابوس، ٢٠٠٩م.
- الجلاصي، مديحة:«لمحة عن المساجد الأثرية في محافظة مسقط (سلطنة عمان)»، *مجلة التفاهم*، مج.١٠، ع.٣٦، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، سلطنة عمان، ٢٠١٢م، ٣٩٩-٤١٤.
- الحجري، هلال: موسوعة عمان في التراث العربي، ج.١ في عيون الأدباء، ج.٢ في عيون المفسرين والمحدثين والفقهاء واللغويين والأطباء، ج.٣ في عيون المؤرخين والنسابة والجغرافيين والرحالة، ط.١، مسقط (بيت الغشام للصحافة والنشر والإعلان) ٢٠١٨م.
- الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي (ت ٦٢٦هـ): *معجم البلدان*، مج.٤، بيروت (دار صادر) ١٩٧٧م.
- الرحبي، خالد بن محمد بن عدي:«الوقف في نزوى وأثره في الحياة الثقافية والاجتماعية خلال الفترة (ق ٤-١٢ هـ/ ١٠-١٨م)»، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية/ جامعة السلطان قابوس، ٢٠١٦م.
- رزق، عاصم محمد: *معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية*، القاهرة (مكتبة مدبولي) ٢٠٠٠م.
- رزقي، نبيلة:«الزخرفة الجصية بالمعالم المرينية في تلمسان الزيانية»، *مجلة الحكمة للدراسات التاريخية*، ع.٣٠، ٢٠١٥م، ٦٤-٧٦.
- زامباور، إدوارد فون: *معجم الأنساب والأسرات الحاكمة في التاريخ الإسلامي*، أخرجه: زكي محمد حسن، حسن أحمد محمود، ترجمة: سيدة إسماعيل كاشف وآخرون، بيروت (دار الرائد العربي) ١٩٨٠م.
- السالمي، أبو بشير محمد شيبة بن نور الدين عبد الله بن حميد: *تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان*، تعليق وتصحيح: أبو إسحاق إبراهيم أطفيش الجزائري الميزابي، القاهرة (مطبعة الشباب) ط.٢، ج.١، ١٣٥٠هـ/ ١٩٣١م،

- السالمي، أبو بشير محمد شيبة بن نور الدين عبد الله بن حميد: *نهضة الأعيان بحرية عمان*، بيروت (دار الجيل) ط.١، ١٩٩٨م.
- السليمي، محمود بن مبارك بن حبيب: *أثر الفكر الإباضي في الشعر العماني في القرنين الثالث عشر والرابع عشر الهجريين*، ط.١، الأردن (مكتبة الجيل الواعد) ٢٠٠٣م.
- السيابي، أحمد بن سعود: *التواصل الإباضي بين عمان والبلاد المغاربية*، ط.١، عمان (مكتبة الضامري للنشر والتوزيع) ٢٠١٤م.
- السيابي، أحمد بن سعود: *الوسيط في التاريخ العماني*، ط.٣، عمان (مكتبة الضامري للنشر والتوزيع) ٢٠١٥م.
- السيابي، أحمد بن سعود: *مدن في الذاكرة العمانية*، مسقط، ط.١، (ذاكرة عمان) ٢٠١٧م.
- السيابي، أحمد بن سعود: *أصول بيت المال في عمان وأثرها الحضاري في عهد دولة البوسعيد*، ط.٢، عمان (مكتبة الضامري للنشر والتوزيع) ط.٢، ٢٠١٨م.
- السيابي، سالم بن حمود بن شامس: *عمان عبر التاريخ*، ط.٥، جـ.١، عمان (وزارة التراث والثقافة) ٢٠١٤م.
- السيوطي، الإمام جلال الدين عبد الرحمن (ت ٩١١هـ): *لب اللباب في تحرير الأنساب*، تحقيق: محمد أحمد عبد العزيز وأشرف أحمد عبد العزيز، بيروت (دار الكتب العلمية) ط.١، جـ.٢، ١٩٩١م.
- شرف، فاروق: *فن النحت والاستنساخ*، القاهرة (دار القاهرة للكتاب) ٢٠٠٢م.
- شمس الدين، جهاد هانئ محمد:«دراسة آثارية معمارية لجامع سعال في ولاية نزوى بسلطنة عُمان»، *نشرة جامعة أسيوط للبحوث البيئية*، مج.٢٥، ع.٢، ٢٠٢٢م، ١-١٠.
- الصقرية، رابعة بنت محمد مانع؛ وآخرون:«الموقع الجغرافي والمكانة الاقتصادية لمحافظة الداخلية قبل عام ١٩٧٠م»، المجلة العربية للنشر العلمي، ع.٣٩، ٢٠٢٢م، ٣٦٣-٣٨٩.
- الطائي، عبد الله بن محمد: *تاريخ عمان السياسي*، ط.١، الكويت (مكتبة الربيعان للنشر والتوزيع) ٢٠٠٨م.
- عبدواني، صادق حسن:«تاريخ عمان ونشاطها الداخلي من مطلع الإسلام حتى الآن- الدولة العمانية نشأتها وازدهارها»، *حصاد ندوة الدراسات العمانية*، مج.٢، ط.٢، عمان (وزارة التراث القومي والثقافة) ١٩٨٠م، ٥-١٢٩.
- عثمان، محمد عبد الستار:«نقوش كتابية عربية إسلامية من سلطنة عمان. دراسة في المضمون»، *من كتاب دراسات في تاريخ الجزيرة العربية وحضارتها*، جامعة الملك سعود، ١٤٢٨هـ/ ٢٠٠٧م، ٣٤٥-٣٨٥.
- عثمان، محمد عبد الستار:أثر الأحكام الفقهية الإباضية على العمارة الإسلامية في المناطق الإباضية حتى نهاية القرن ٦هـ/ ١٢م. دراسات في فقه العمران الإباضي، مج.٣، ط.١، إشراف: الشيخ عبد الله بن محمد بن عبد الله السالمي، عمان (وزارة الأوقاف والشؤون الدينية) ٢٠١٥م.
- عدلي، هناء محمد: *موسوعة المحاريب في العالم الإسلامي*، الآثار والعمارة في فنون الحضارة الإسلامية (٩٢٣-١٢٥٦هـ/ ١٥١٧-١٨٤٨م)، جـ.١، القاهرة (دار الكتاب الحديث) ٢٠٠٩م.
- الغانم، عبد الكريم بن فهد:«تاريخ وتقنيات الزخارف الجصية في الفن الإسلامي»، *رسالة ماجستير*، كلية التربية/ جامعة طيبة، ١٤٣٢هـ/ ٢٠١٠-٢٠١١م .
- فاين، بيتر: *تراث عمان*، عمان (دار ايميل للنشر) ١٩٩٥م.
- فرحات، يوسف شكري: *غرناطة في ظل بني الأحمر (دراسة حضارية)*، بيروت (دار الجيل) ١٩٩٣م.
- الفقيه، حسن بن إبراهيم: مواقع أثرية في تهامة.١-مخلاف عشم، ط.١، الرياض (مطابع الفرزدق التجارية) ١٩٩٢م.
- فوزي، فاروق عمر: دراسات في تاريخ عمان- نظرية الإمامة لدى الإباضية في عمان، سلسلة وحدة الدراسات العمانية، جـ.١، منشورات جامعة آل البيت، عمان، ٢٠٠٠م.
- فيليب، وندل: *عمان تاريخ له جذور*، ط.١، بيروت (الدار العربية للموسوعات) ٢٠١٢م.

- كوستا، باللو :«دراسة تمهيدية للاستقرار الحضاري القديم في عمان»، حصاد ندوة الدراسات العمانية، ط.٢، مج.٥، عمان (وزارة التراث القومي والثقافة) نوفمبر ١٩٨٠م.
- لاندن، روبرت جيران: *عمان منذ ١٨٥٦م مسيرًا ومصيرًا*، ترجمة: محمد أمين عبد الله، مراجعة: إسماعيل بن أحمد بن هارون الزدجالي، ط.٦، عمان (وزارة التراث والثقافة) ٢٠١٦م.
- مجموعة من الباحثين: *معجم مصطلحات الإباضية (العقيدة–الفقه–الحضارة)*، ط.٢، جـ.٢، عمان (وزارة الأوقاف والشؤون الدينية) ٢٠١١م.
- محمد، سعاد ماهر: *مساجد مصر وأولياؤها الصالحون*، جـ.١، القاهرة (مطابع الأهرام التجارية) ١٩٧١م–١٩٨٠م.
- مصطفى، محمد حلمي محمد:«الزخارف الجصية على العمارة التقليدية في قطر»، أعمال المؤتمر السابع عشر للاتحاد العام للآثاريين العرب، دراسات في آثار الوطن العربي (١٦)، مج.١٧، القاهرة، ٢٠١٤م، ٦٠٥–٦٢٨.
- المعايطة، ذكرى عبد العزيز أحمد:«الفنون والعمارة في القرآن الكريم وزخرفة المصحف الشريف»، *رسالة ماجستير*، كلية العلوم الاجتماعية/ جامعة مؤتة، ٢٠٠٦م.
- معزوز، عبد الحق: *مظاهر التطور في الكتابات الكوفية على النقائش في الجزائر*، وحدة الرغاية (المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية) ٢٠٠٣م.
- المغيري، سعيد بن علي: *جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار*، تحقيق: محمد علي الصليبي، عمان (وزارة التراث القومي والثقافة)، ط.٤، ٢٠٠١م.
- المقدسي، شمس الدين أبو عبد الله محمد ابن أحمد بن أبي بكر البناء المعروف بالبشاري (ت حوالي ٣٨٠هـ): *أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم*، القاهرة (مكتبة مدبولي)، جـ.١، ط.٣، ١٩٩١م.
- مؤلف مجهول: *تاريخ أهل عمان*، تحقيق وشرح: سعيد عبد الفتاح عاشور، عمان (وزارة التراث القومي والثقافة) ١٩٨٠م.
- النعيمي، حسام سعيد: *الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني*، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات ٢٣٤، الجمهورية العراقية (دار الرشيد للنشر) ١٩٨٠م.
- الهيئة العامة للصناعات الحرفية: *الحرف العمانية دراسة توثيقية*، سلطنة عمان، ط.١، ٢٠٠٩م.
- وزارة الإعلام: *عمان ٩٧* ، مسقط، ١٩٩٧م.
- الوهيبي، حمود بن عبد الله بن حمود:«أثر الموقع الجغرافي على السياسة الخارجية لسلطنة عمان ١٩٧٠–٢٠١١م»، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب والعلوم/ جامعة الشرق الأوسط، ٢٠١١–٢٠١٢م.
- يونس، محسن حسن:«بعض إسهامات العمانيين في الحضارة الإسلامية»، *مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية*، مج.٣٠، ع.١، جامعة تشرين، اللاذقية، ٢٠٠٨م، ١٤١–١٦٢.

Bibliography

– ʾĀBŪ MALĪḤ, RAĞAB.: *Mawsūʿat al-Fiqh al-ʾIbāḍī, al-Ğuzʾ al-Ṯānī: ʾUṣūl al-Fiqh al-ʾIbāḍī*, Reviewed by: AL-ŠAYḪ ʿABDULLĀH BIN MUḤAMMAD BIN ʿABDULLĀH AL-SĀLIMĪ, Introducrd by: MUḤAMMAD KAMĀL AL-DĪN ʾIMĀM, 1st ed., *ʿUmān* (Wizārat al-ʾĀwqāf waʾl-Šuʾūn al-Dīnīya) 2017.

– ʾĀḤMAD, ʿABD AL-RAḤĪM ʾIBRĀHĪM.: *Tārīḫ al-Fann fī al-ʿUṣūr al-ʾIslāmīya: al-ʿImāra wa-Zuḫrufuhā*, 1st ed., al-Qāhira (Maktabat ʿĀlam al-Fikr) 1989.

– AL-ʾĀZKAWĪ, SARḤĀN BIN SAʿĪD (12th C. AH / 18th C. AD).: *Tārīḫ ʿUmān al-Muqtabas min Kitāb Kašf al-Ġumma al-Ğāmiʿ li ʾĀḫbār al-ʾUmma*, Reviewed by:ʿABD AL-MAĞĪD ḤASĪB AL-QAYSĪ, 4thed., ʿUmān (Wizārat al-Turāṯ waʾl-Ṯaqāfa) 2005.

– ʿABD WĀNĪ, ṢĀDIQ ḤASAN.: «Tārīḫ ʿUmān wa-Našāṭuhā al-Dāḫilī min Maṭlaʿ al-ʾIslām ḥattā al-Ān – al-Dawla al-ʿUmānīya Našʾatuhā waʾIzdiḥāruhā», *Ḥaṣād Nadwat al-Dirāsāt al-ʿUmānīya*, VOL.2, 2nd ed., *ʿUmān* (Wizārat al-Turāṯ al-Qawmī waʾl-Ṯaqāfa) 1980, 5–129.

– ʿADLĪ, HANĀʾ MUḤAMMAD.: *Mawsūʿat al-Maḥārīb fī al-ʿĀlam al-ʾIslāmī: al-Āṯār waʾl-ʿImāra fī Funūn al-Ḥaḍāra al-ʾIslāmīya (923–1256 AH / 1517–1848 AD)*, VOL. 1, al-Qāhira (Dār al-Kitāb al-Ḥadīṯ) 2009.

– ʿUṮMĀN, MUḤAMMAD ʿABD AL-STAR.:«Nuqūš Kitābīya ʿArabīya ʾIslāmīya min Sulṭanat ʿUmān: Dirāsa fī al-Maḍmūn», in *Dirāsāt fī Tārīḫ al-Ğazīra al-ʿArabīya waḤaḍāratihā*, Ğāmiʿat al-Malik Suʿūd, 1428 AH / 2007, 345–385.

– ʿUṮMĀN, MUḤAMMAD ʿABD AL-STAR: *Aṯar al-ʾAḥkām al-Fiqhīya al-ʾIbāḍīya ʿalā al-ʿImāra al-ʾIslāmīya fī al-Manāṭiq al-ʾIbāḍīya ḥattā Nihāyat al-Qarn 6 AH / 12 AD*, *Dirāsāt fī Fiqh al-ʿUmrān al-ʾIbāḍī*, VOL. 3, 1st ed., Supervised by: AL-ŠAYḪ ʿABDULLĀH BIN MUḤAMMAD BIN ʿABDULLĀH AL-SĀLIMĪ, ʿUmān (Wizārat al-ʾAwqāf waʾl-Šuʾūn al-Dīnīya) 2015.

– BADGER, GEORGE PERCY.: *Muqaddimat Kitāb Tārīḫ ʾAʾimma wa-Sāda ʿUmān*, Translated by: MUḤAMMAD ʿALĪ AL-DĀWŪD, 2nd ed., Masqaṭ (Wizārat al-Turāṯ waʾl-Ṯaqāfa) 2012.

– BADR, ḤAMZA ʿABD AL-ʿAZĪZ.:«al-Qilāʿ waʾl-Ḥuṣūn al-ʿUmānīya wa-ʿIlāqatuhā bi-l-Ṭuruz al-Burṭuġālīya», *al-Maġalla al-ʿIlmīya li-Ğamʿiyyat al-ʾĀṯārīyīn al-ʿArab* 1/1, 2000, 53–84.

– BALDISSERA, ʾĪRŪS.: *al-Kitābāt fī al-Masāğid al-ʿUmānīya al-Qadīma*, 2nd ed., *ʿUmān* (Wizārat al-Turāṯ al-Qawmī waʾl-Ṯaqāfa) 2007.

– BĀŠĀ, MUḤAMMAD MUḪTĀR.: *Kitāb al-Tawfiqāt al-ʾIlhāmīya fī Muqāranat al-Tawārīḫ al-Hijrīya bi-l-Sinīn al-ʾIfranğīya waʾl-Qibṭīya*, ed. MUḤAMMAD ʿIMĀRA, 1st ed., VOL. 1–2, Bayrūt (al-Muʾassasa al-ʿArabīya liʾl-Dirāsāt waʾl-Našr) 1980.

– BENKARI, N :«The Craft of Mihrab Carving in Omani Mosques between the 13 th and 17th Centuries», in: *The Mosque a Cross Cultural Building*, 3rd International Conference on Mosque Architecture, Kuwait (Sheikh Jaber Al_ Ahmed Cultural Center), November 14-16, 2022, 177-206.

– BENKARI, N.:«The Craft of Stucco Mihrab Carving in Oman in the 13th to 17th AD», Heritage 2022 - International Conference on Vernacular Heritage: Culture, People and Sustainability September 15th-17th 2022, Valencia (Universitat Politècnica de València) 2022, 755-762.

– BENKARI, N.:«Stucco-Carved Mihrabs in Omani Traditional Mosques (13th - 19th CE): Compositions and Influences», *Journal of Engineering Research*, ICMA Special Issue, 2023, 1-20.

– AL-BĀṬAŠĪ, SAYF BIN ḤUMŪD BIN ḤĀMID (D. 1420 AH / 1999 AD).:*ʾItiḥāf al-ʾĀʿyān fī Tārīḫ Baʿḍ ʿUlamāʾ ʿUmān*, Reviewed by: SAʿĪD BIN MUḤAMMAD BIN SAʿĪD AL-HĀŠIMĪ, 4th ed., VOL. 3, *ʿUmān* (Maktabat al-Mustašār al-Ḫāṣṣ li-Ğalālat al-Sulṭān) 2016.

– AL-BUSAʿĪDĪ, ḪĀLID BIN ʿABDULLĀH.: «al-Turāṯ al-ʿUmrānī fī Sulṭanat ʿUmān», *Maġallat Tawāṣul* 13, 2010, 32–39.

– M.COSTA, M.P.: *Historic Mosques and Shrines of Oman*, with a contribution by: E. BALDISSERA, BAR Interational Series 938, 2001, Oxford (BAR Publishing) 2019.

– M.COSTA, PAOLO.:«Dirāsa Tamḥīdīya liʾl-Istiqrār al-Ḥaḍārī al-Qadīm fī ʿUmān», *Ḥaṣād Nadwat al-Dirāsāt al-ʿUmānīya*, 2nd ed., VOL. 5, *ʿUmān* (Wizārat al-Turāṯ al-Qawmī waʾl-Ṯaqāfa) 1980.

– FARḤĀT, YŪSUF ŠUKRĪ.: *Ġarnāṭa fī Ẓill Banī al-ʾAḥmar (Dirāsa Ḥaḍārīya)*, Bayrūt (Dār al-Ğīl) 1993.

– FAWZĪ, FARŪQ ʿUMAR.: *Dirāsāt fī Tārīḫ ʿUmān – Naẓarīyat al-ʾImāma ladā al-ʾIbāḍīya fī ʿUmān*, Silsilat Waḥdat al-Dirāsāt al-ʿUmānīya, VOL.1, Mašrūʿāt Ğāmiʿat Āl al-Bayt, *ʿUmān*, 2000.

– FINE, PETER.: *Turāṯ ʿUmān, ʿUmān* (Dār ʾImīl liʾl-Našr) 1995.

– AL-FAQĪH, ḤASAN BIN ʾIBRĀHĪM.: *Mawāqiʿ ʾĀṯarīya fī Tihāma 1 – Miḫlāf ʿAšam*, 1st ed., al-Riyāḍ (Maṭābiʿ al-Farazdaq al-Tiğārīya) 1992.

– AL-ĞALLĀṢĪ, MADĪḪA.:«Lamḥa ʿan al-Masāğid al-ʾAṭarīya fī Muḥāfaẓat Masqaṭ (Sulṭanat ʿUmān)», *Mağallat al-Tafāhum* 10/36, Wizārat al-ʾAwqāf waʾl-Šuʾūn al-Dīnīya, ʿUmān, 2012, 399–414.

– AL-ĞARŪ, ʾĀSMAHĀN SAʿĪD.: *ʿUmān fī al-ʿUṣūr al-Qadīma: Tārīḫ ʿUmān wa-Dirāsāt fī al-Ḥaḍāra al-ʾIslāmīya*, 2nd ed., Mašrūʿāt Ğāmiʿat al-Sulṭān Qābūs, 2009.

– AL-ĠĀNIM, ʿABD AL-KARĪM BIN FAHD.:«Tārīḫ wa-Taqniyāt al-Zaḫrif al-Ğiṣṣī fī al-Fann al-ʾIslāmī», *MA Thesis*, Kullīyat al-Tarbiya / Ğāmiʿat Ṭayba, 1432 AH / 2010–2011.

– AL-ḤAĞARĪ, HILĀL.: *Mawsūʿat ʿUmān fī al-Turāṯ al-ʿArabī*, VOL.1: fī ʿUyūn al-ʾUdabāʾ, VOL.2: fī ʿUyūn al-Mufassirīn waʾl-Muḥaddiṯīn waʾl-Fuqahāʾ waʾl-Luġawīyīn waʾl-Aṭibbāʾ, VOL.3: fī ʿUyūn al-Muʾarrikhīn waʾl-Našāba waʾl-Ğuġrāfīyīn waʾl-Raḥḥāla, 1st ed., Masqaṭ (Bayt al-Ġiššām liʾl-Ṣiḥāfa waʾl-Našr waʾl-Iʿlām) 2018.

– AL-ḤAMAWĪ, ŠIHĀB AL-DĪN ABŪ ʿĀBD ALLĀH YĀQŪT BIN ʿABDULLĀH AL-ḤAMAWĪ AL-RŪMĪ AL-BAĠDĀDĪ (D. 626 AH).: *Muʿğam al-Buldān*, VOL. 4, Bayrūt (Dār Ṣādir) 1977.

– AL-HAYʾA AL-ʿĀMMA LI-L-ṢINĀʿĀT AL-ḤIRAFĪYA.: *al-Ḥiraf al-ʿUmānīya: Dirāsa Tawṯīqīya*, 1st ed., Sulṭanat ʿUmān, 2009.

– AL-KHALIFA, H.:«The Aesthetics of the Mihrab in the Arabian Gulf Mosque: A Case study of the Heritage Mihrab in Najd and Oman», Conference: 11th European Symposium on Religious Art Restoration & Conservation, Valencia (ESRARC) 2019.

– LANDEN, ROBERT GERAN.: *ʿUmān mundhu 1856: Masīran wa-Maṣīran*, Translated by: MUḤAMMAD AMĪN ʿABDULLĀH, Reviewed by: ʾISMĀʿĪL BIN ʾĀḤMAD BIN HĀRŪN AL-ZADĞĀLĪ, 6th ed., *ʿUmān* (Wizārat al-Turāṯ waʾl-Ṯaqāfa) 2016.

– MAĞMŪʿAT BĀḤIṮĪN.: *Muʿğam Muṣṭalaḥāt al-ʾIbāḍīya (al-ʿAqīda – al-Fiqh – al-Ḥaḍāra)*, 2nd ed., VOL. 2, *ʿUmān* (Wizārat al-ʾAwqāf waʾl-Šuʾūn al-Dīnīya) 2011.

– MAʿZŪZ, ʿABD AL-ḤAQ.: *Maẓāhir al-Taṭawwur fī al-Kitābāt al-Kūfiya ʿalā al-Naqāʾiš fī al-Ğazāʾir*, Widaʿat al-Raġāya (al-Muʾassasa al-Waṭanīya liʾl-Funūn al-Maṭbaʿīya) 2003.

– MUʾALLIF MAĞHŪL.: *Tārīḫ ʾĀhl ʿUmān*, Reviewed by: SAʿĪD ʿABD AL-FATTĀḤ ʿĀŠŪR, ʿUmān (Wizārat al-Turāṯ al-Qawmī waʾl-Ṯaqāfa) 1980.

– MUḤAMMAD, SUʿĀD MĀHIR.: *Masāğid Miṣr wa-ʾĀwliyāʾuhā al-Ṣāliḥūn*, VOL. 1, al-Qāhira (Maṭābiʿ al-ʾĀhrām al-Tiğārīya) 1971–1980.

– MUṢṬAFĀ, MUḤAMMAD ḤILMĪ MUḤAMMAD.:«al-Zaḫarif al-Ğiṣṣī ʿalā al-ʿImāra al-Taqlīdīya fī Qaṭar», *ʾAʿmāl al-Muʾtamar al-Sābiʿ ʿAšar li-l-Ittiḥād al-ʿĀmm li-l-ʾĀṯārīyīn al-ʿArab: Dirāsāt fī ʾĀṯār al-Waṭan al-ʿArabī 16*/17, al-Qāhira, 2014, 605–628.

– AL-MAʿĀYIṬA, ḌIKRĀ ʿABD AL-ʿAZĪZ ĀḤMAD.:«al-Funūn waʾl-ʿImāra fī al-Qurʾān al-Karīm wa-Zuḫruf al-Muṣḥaf al-Šarīf», *MA Thesis*, Kullīyat al-ʿUlūm al-Iğtimāʿīya / Ğāmiʿat Muʾta, 2006.

– AL-MUĠAYRĪ, SAʿĪD BIN ʿALĪ.: *Ğuhaynat al-ʾAḫbār fī Tārīḫ Zanğibār*, Reviewed by: MUḤAMMAD ʿALĪ AL-ṢULAYBĪ, 4th ed., ʿUmān (Wizārat al-Turāṯ al-Qawmī waʾl-Ṯaqāfa) 2001.

– AL-MUQADDASĪ, ŠAMS AL-DĪN ABŪ ʿĀBD ALLĀH MUḤAMMAD BIN ʾĀḤMAD BIN ʾĀBĪ BAKR AL-BANNĀʾ AL-MAʿRŪF BI-L-BAŠŠĀRĪ (D. Ca. 380 Ah).: *ʾĀḥsan al-Taqāsīm fī Maʿrifat al-ʾĀqālīm*, 3rd ed., VOL. 1, al-Qāhira (Maktabat Madbūlī) 1991.

– AL-NAʿĪMĪ, ḤUSĀM SAʿĪD.: *al-Dirāsāt al-Lahğīya waʾl-Ṣawtīya ʿInda Ibn Ğinnī*, Silsilat Dirāsāt 234, Mašrūʿāt Wizārat al-Ṯaqāfa waʾl-Iʿlām, al-Ğumhūrīya al-ʿIrāqīya (Dār al-Rašīd liʾl-Našr) 1980.

– PHILIP, WENDELL.: *ʿUmān: Tārīḫ lahu Ğudhūr*, 1st ed., Bayrūt (al-Dār al-ʿArabīya liʾl-Mawsūʿāt) 2012.

– RAZQ, ʿĀṢIM MUḤAMMAD.: *Muʿğam Muṣṭalaḥāt al-ʿImāra waʾl-Funūn al-ʾIslāmīya*, al-Qāhira (Maktabat Madbūlī) 2000.

– RAZQĪ, NABĪLA.:«al-Zuḫruf al-Ğiṣṣī bi-l-Maʿālim al-Murīnīya fī Tilimsān al-Zayyānīya», *Mağallat al-Ḥikma li-l-Dirāsāt al-Tārīḫīya* 30, 2015, 64–76.

– AL-RAḤBĪ, ḪĀLID BIN MUḤAMMAD BIN ʿADĪ.: «al-Waqf fī Nizwā wa-ʾAṯaruh fī al-Ḥayāh al-Ṯaqāfīya waʾl-Iğtimāʿīya Ḫilāl al-Fatra (Q 4–12 AH / 10–18 AD)», *MA Thesis*, Kullīyat al-Ādāb waʾl-ʿUlūm al-Iğtimāʿīya / Ğāmiʿat al-Sulṭān Qābūs, 2016.

– AL-SĀLIMĪ, ʾĀBŪ BAŠĪR MUḤAMMAD ŠAYBA BIN NŪR AL-DĪN ʿABD ALLĀH BIN ḤAMĪD.: *Tuḥfat al-ʾĀʿyān bi-Sīrat ʾAhl ʿUmān*, Reviewed by: ʾĀbū ʾIsḥāq ʾIbrāhīm ʾAṭfīš al-Ǧazāʾirī al-Mīzābī, 2nd ed., VOL. 1, al-Qāhira (Maṭbaʿat al-Šabāb) 1350 AH / 1931.
– AL-SĀLIMĪ, ĀBŪ BAŠĪR MUḤAMMAD ŠAYBA BIN NŪR AL-DĪN ʿABD ALLĀH BIN ḤAMĪD.: *Nahḍat al-ʾĀʿyān bi-Ḥarīyat ʿUmān*, 1st ed., Bayrūt (Dār al-Ǧīl) 1998.
– AL-SALĪMĪ, MAḤMŪD BIN MUBĀRAK BIN ḤABĪB.: *Aṯar al-Fikr al-ʾIbāḍĪ fī al-Šiʿr al-ʿUmānī fī al-Qarnayn al-Thālith ʿAšar waʾl-Rābiʿ ʿAšar al-Hijrīyayn*, 1st ed., al-Urdun (Maktabat al-Ǧīl al-Wāʿid) 2003.
– AL-ṢAQARĪYA, RĀBIʿA BINT MUḤAMMAD MĀNIʿ; WA-ĀḤARŪN.:«al-Mawqiʿ al-Ǧuġrāfī waʾl-Makāna al-ʾIqtiṣādīya li-Muḥāfaẓat al-Dāḫilīya Qabl ʿĀm 1970», *al-Maǧalla al-ʿArabīya liʾl-Našr al-ʿIlmī (AJSP)* 39, 2022, 363–389.
– AL-SIYĀBĪ, ʾĀḤMAD BIN SAʿŪD.: *al-Tawāṣul al-ʾIbāḍī bayna ʿUmān waʾl-Bilād al-Maġāribīya*, 1st ed., ʿUmān (Maktabat al-Ḍāmirī liʾl-Našr waʾl-Tawzīʿ) 2014.
– AL-SIYĀBĪ, ʾĀḤMAD BIN SAʿŪD.: *al-Wasīṭ fī al-Tārīḫ al-ʿUmānī*, 3rd ed., ʿUmān (Maktabat al-Ḍāmirī liʾl-Našr waʾl-Tawzīʿ) 2015.
– AL-SIYĀBĪ, ʾĀḤMAD BIN SAʿŪD.: *Mudun fī al-Ḏākira al-ʿUmānīya*, 1st ed., Masqaṭ (Ḏākirat ʿUmān) 2017.
– AL-SIYĀBĪ, ʾĀḤMAD BIN SAʿŪD.: *ʾUṣūl Bayt al-Māl fī ʿUmān wa-ʾĀṯaruhā al-Ḥaḍārī fī ʿAhd Dawlat al-Būsaʿīd*, 2nd ed., ʿUmān (Maktabat al-Ḍāmirī liʾl-Našr waʾl-Tawzīʿ) 2018.
– AL-SIYĀBĪ, SĀLIM BIN ḤUMŪD BIN ŠĀMIS.: *ʿUmān ʿAbr al-Tārīḫ*, 5th ed., VOL. 1, ʿUmān (Wizārat al-Turāṯ waʾl-Ṯaqāfa) 2014.
– AL-SUYŪṬĪ, ǦALĀL AL-DĪN ʿABD AL-RAḤMĀN (D. 911 AH).: *Lub al-Lubāb fī Taḥrīr al-ʾAnsāb*, Reviewed by: MUḤAMMAD ʾĀḤMAD ʿABD AL-ʿAZĪZ WA-ʾĀŠRAF ʾĀḤMAD ʿABD AL-ʿAZĪZ, 1st ed., VOL. 2, Bayrūt (Dār al-Kutub al-ʿIlmīya) 1991.
– ŠAMS AL-DĪN, ǦIHĀD HĀNIʾ MUḤAMMAD.: «Dirāsa ʾĀṯarīya Miʿmārīya li-Ǧāmiʿ Suʿāl fī Wilāyat Nizwā bi-Sulṭanat ʿUmān», *Našrat Ǧāmiʿat ʾĀsyūṭ liʾl-Buḥūṯ al-Bīʾīya* 25/2, 2022, 1–10.
– ŠARAF, FARŪQ.: *Fann al-Naḥt waʾl-Istinsāḫ*, al-Qāhira (Dār al-Qāhira liʾl-Kitāb) 2002.
– AL-ṬĀʾĪ, ʿABDULLĀH BIN MUḤAMMAD.: *Tārīḫ ʿUmān al-Siyāsī*, 1st ed., al-Kuwayt (Maktabat al-Rabīʿān liʾl-Našr waʾl-Tawzīʿ) 2008.
– WIZĀRAT AL-IʿLĀM.: *ʿUmān 97*, Masqaṭ, 1997.
– AL-WUHAYBĪ, ḤAMŪD BIN ʿABDULLĀH BIN ḤAMŪD.:«ʾAṯar al-Mawqiʿ al-Ǧuġrāfī ʿalā al-Siyāsa al-Ḫāriǧīya li-Sulṭanat ʿUmān 1970–2011», *MA Thesis*, Kullīyat al-Ādāb waʾl-ʿUlūm / Ǧāmiʿat al-Šarq al-ʾAwsat, 2011–2012.
– YŪNUS, MUḤSIN ḤASAN.:«Baʿḍ ʾIsḥāmāt al-ʿUmānīyīn fī al-Ḥaḍāra al-ʾIslāmīya», *Maǧallat Ǧāmiʿat Tishrīn li-l-Buḥūṯ waʾl-Dirāsāt al-ʿIlmīya, Silsilat al-Ādāb waʾl-ʿUlūm al-ʾInsānīya* 30/1, Ǧāmiʿat Tishrīn, al-Lāḏiqīya, 2008, 141–162.
_ ZAMBAUR, EDUARD VON.: *Muʿǧam al-Ansāb waʾl-Usarāt al-Ḥākima fī al-Tārīḫ al-ʾIslāmī*, Reviewed by: ZAKĪ MUḤAMMAD ḤASAN & ḤASAN ʾĀḤMAD MAḤMŪD, Translated by: SAYIDA ʾISMĀʿĪL KĀŠIF WA-ĀḤARŪN, Bayrūt (Dār al-Rāʾid al-ʿArabī) 1980.

Website

– https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;EPM;on;Mus21;33;ar&cp Accessed on (17-8-2023).
– https://hormuz.news Accessed on (20-8-2023).

The Woven Standard of *ʿĀšūrāʾ* in the Qajar Era "An Artistic Archaeological Study"

BY

Mohamed Kotb Abou El-Ala

Associate Professor at Faculty of Arts/ New Valley University, Egypt
(mohamed.kotb@art.nvu.edu.eg)

ABSTRACT

[EN] This Study aims to investigate the woven banners associated with *ʿĀšūrā* rituals during the Qajar era by examining their historical development, artistic features, decorative elements, inscriptions, and symbolic significance within religious and ceremonial contexts. Standards and flags represent some of the oldest symbolic and visual means used to express identity, belonging, and authority, whether political, military, or religious. In Islamic art, standards constitute important elements that combine both religious and political symbolism, evolving from simple military standards in the early Islamic period into complex artistic forms reflecting collective identity. This study focuses on a collection of woven banners that were raised during Ashura processions and ceremonies, where they functioned as important ritual objects. These banners are decorated with distinctive epigraphic ornaments in both Persian and Arabic that convey diverse religious meanings, in addition to vegetal, geometric, and animal motifs. Using a descriptive-analytical approach, the study examines a selected group of Ashura-related banners preserved in museums and auction houses. It provides detailed descriptions of these artifacts and analyzes their history and evolution, their general form, decorative motifs, the content and symbolism of their inscriptions, as well as the symbolic significance of their colors.

KEYWORDS: *ʿĀšūrāʾ*, flags, Hussein, Qağar, Rasht, standard, textile**.**

Received: 21-02-2026 Revised: 14-03-2026
Accepted: 25-04-2026 Published: 01-06-2026
Doi: 10.21608/jguaa.2026.470304.1430

أعلام عاشوراء المنسوجة فى العصر القاجارى "دراسة آثرية فنية"

محمد قطب أبوالعلا

أستاذ الفنون والآثار الإسلامية المساعد بكلية الآداب/ جامعة الوادى الجديد، مصر
(mohamed.kotb@art.nvu.edu.eg)

الملخص:

تُشكل الأعلام واحدةً من أقدم الوسائل الرمزية والبصرية التي اعتمدتها الجماعات البشرية، سياسيةً كانت أم عسكرية أم دينية، للتعبير عن الهوية والانتماء والسلطة، كما تمثل الأعلام في الفن الإسلامي عناصر أساسية تجمع بين الرموز الدينية، السياسية، حيث تطورت من معايير عسكرية بسيطة في العصور الإسلامية المبكرة إلى أعمال فنية مُعقَّدة تعكس الهوية الجماعية. تتناول الدراسة مجموعة من الأعلام المنسوجة التي ارتبطت بطقوس عاشوراء في العصر القاجاري وتستهدف الدراسة تناول الأعلام المنسوجة التي رفعت في مواكب وشعائر عاشوراء في العصر القاجاري، حيث استخدمت تلك الأعلام كوسيلة شعائرية مهمة، وزينت بزخارف كتابية بالفارسية والعربية ودللت على مجموعة من الدلالات المذهبية، بالإضافة إلى الزخارف النباتية والهندسية والحيوانية، كما تستهدف الدراسة تناول مجموعة من الأعلام المرتبطة بعاشوراء، من خلال مجموعة من القطع المختارة ودراستها فنيًّا، من خلال المنهج الوصفي والتحليلي، حيث تقوم بوصف مجموعة من القطع المحفوظة في المتاحف والمزادات، ثم تحليل تلك الأعلام ودراسة تاريخها وشكلها العام والزخارف المنفذة عليها ومضامين النصوص الكتابية ورمزيتها، ومدلول الألوان بها.

الكلمات الدالة: أعلام؛ الحسين؛ رايات؛ رشت؛ عاشوراء؛ قاجارى؛ نسيج.

المقدمة:

تَشكل الرايات والأعلام[١] واحدةً من أقدم الوسائل الرمزية والبصرية التي اعتمدتها الجماعات البشرية، سياسيةً كانت أم عسكرية أم دينية، للتعبير عن الهوية والانتماء والسلطة[٢]، ولقد حظيت هذه الرموز بمكانةٍ استثنائية منذ بداية تكوين الدولة الإسلامية في المدينة المنورة، حيث اتُّخذت شعاراً للأمة وعلامةً لها في السلم والحرب، وقد تطوَّرت دلالاتها وأشكالها عبر العصور؛ لتعكس التحوُّلات السياسية والمذهبية والفنية للدول والإمبراطوريات الإسلامية المتعاقبة.

[١] توجد العديد من الدراسات العربية التى تناولت الأعلام فى الفنون الإسلامية منها: بدر١٩٩٦م: ٣٩٧-٤٨٠؛ ياسين ٢٠٠٣م: ٣٧-٧٤؛ ياسين ٢٠٠٤م: ٧- ٨١.؛ طنطاوى ٢٠١٥م: ٣٣١- ٤٥٠.

[٢] عبدالرحيم ١٩٩٤م: ٣.

تأتي أعلام احتفالات يوم عاشوراء[٣] خلال العصر القاجاري[٤]، باعتبارها امتداداً لهذا التقليد الرمزي الغني وتوظيفاً له في سياق سياسي– ديني محدَّد، والتى ارتبطت بذكرى استشهاد الإمام الحسين حفيد الرسول وهو الإمام الثالث عند الشيعة، والذى يوافق استشهاده يوم العاشر من المحرم.

أهداف الدراسة:

تمثل الرايات والأعلام في الفن الإسلامي عناصر أساسية تجمع بين الرموز الدينية، والسياسية، والثقافية، حيث تطورت من معايير عسكرية بسيطة في العصور الإسلامية المبكرة إلى أعمال فنية معقدة تعكس الهوية الجماعية. بدأت هذه العناصر كأدوات للتمييز في المعارك، مستوحاة من التراث الجاهلي العربي والفارسي، ثم اندمجت مع التقاليد الإسلامية لتصبح رموزًا للخلافة والسلطنات.

وتستهدف دراسة وتحليل الأعلام المنسوجة التى استخدمت فى احتفالات يوم عاشوراء خلال العصر القاجارى، وتطرح هذه الدراسة إشكالية التوظيف المزدوج للرمز فى أعلام عاشوراء خلال العصر القاجارى، وكيف تحولت هذه القطع من أدوات طقسية دينية إلى وسائط حاملة لخطاب سياسى، وكيف تجسد هذا التحول فى موادها وزخارفها.

أسئلة الدراسة:

– ما الخصائص الأثرية والفنية التى تميزت بها أعلام عاشوراء المنسوجة خلال العصر القاجارى؟
– ما الأسباب والدوافع التى أدت إلى ظهور هذه الأعلام الخاصة باحتفالات عاشوراء، وهل كانت ذات دوافع دينية بحتة أم تخللها أهداف سياسية؟

– ما مضمون الكتابات ورمزية الزخارف التى ظهرت على الأعلام؟

المنهجية:

أعتمدت الدراسة على المنهج الوصفى والتحليلى من خلال دراسة وصفية لمجموعة مختارة من الأعلام المنسوجة التى تُرفع فى احتفالات يوم عاشوراء فى العصر القاجارى، ثم دراسة تحليلية تتناول الشكل العام للأعلام، وتحليل مواد الصناعة والتقنيات الصناعية، ومضمون الكتابات والزخارف التى زَخرفت بها.

---

[٣] هو اليوم العاشر من شهر المحرم، يرتبط فى الموروث الشيعى بيوم إستشهاد الحسين بن على فى معركة كربلاء، هذه المعركة التي امتدت على مدى ثلاثة أيام وانتهت في يوم ١٠ محرم سنة ٦١هـ / ٦٨٠م، شكلت منعطفا خطيراً فى التاريخ الإسلامي حيث قَتل الحسين مع اثنين وسبعين من أصحابه على يد جيش يزيد بن معاوية؛ الطبري١٩٦٧م: ٤٠٠.

[٤] حكم القاجاريون إيران كلها ومناطق واسعة من أفغانستان وأذربيجان وجورجيا وغير ذلك، خلال الفترة من عام ١١٩٣هـ/ ١٧٧٩م حتى عام ١٣٤٣هـ/١٩٢٤م، في ظل ملوكها السبعة على التوالي وهم: أقا محمد خان، وفتح علي شاه، و محمد شاه وناصر الدين شاه، ومظفر الدين شاه ومحمد علي شاه، وأحمد شاه، للمزيد عن الدولة القاجارية؛ مكاريوس؛ شاهين ٢٠٠٣م: ٢٣٥– ٢٥٦. زامباور ١٩٨٠م: ٣٩٢.

التمهيد:

١. التعريف والمصطلح: الراية، العلم، اللواء:

ثمة تداخل واستخدام شبه مترادف فى المصطلح التاريخى الإسلامى بين مفردات "الراية" و"العلم" و"اللواء"، مع وجود فروق دقيقة فى الاستخدام، فالراية هى علم الجيش" وتكنى أم الحرب، وقيل: إنها ما يعقد فى الرمح أو السارية ويترك حتى تصفه الرياح[٥]، أما العلم فهو قطعة من القماش منقوش عليها رموز للدلالة على شئ معين[٦]؛ ولذلك فهو اللفظ الأكثر ترادفا مع الراية، ويعرف ابن حجر العسقلانى الراية بأنها بمعنى اللواء، وهو العلم الذي يُعرف به فى الحرب موضع قائد الجيش[٧].

أما اللواء فيمتاز بأنه أكبر حجماً، وهو ما يعقد فى طرف الرمح ويلوى عليه لكبر حجمه، ويقال له العلم، وهو علم ضخم وعلامة لمكان أمير وقائد الجيش يدور معاه حيث دار[٨].

٢. التطور التاريخي للرايات والأعلام عبر العصور الإسلامية[٩]:

تشير المصادر التاريخية إلى أن النبىﷺ لم يكن له راية واحدة ثابتة، بل كانت له عدة رايات وألوية، غير أن الثابت أن رايته الرئيسة وتسمى "العقاب" كانت سوداء مربعة من صوف، بينما كان لواؤه أبيض[١٠].

ولقد تنوعت أشكال ووظائف الرايات والأعلام خلال العصور الإسلامية، وتحولت الرايات من أدوات عملية في الحروب إلى رموز دولة وهوية سياسية ومذهبية بالغة التعقيد والدلالة:

_ **الدولة الأموية:** كانت أعلام الأمويين بيضاء اللون، حيث يرمز اللون الأبيض إلى الشئ النقى، واستمراراً لتقليد اللواء النبوي الأبيض[١١].

_ **الدولة العباسية:** جعل العباسيون اللون الأسود شعاراً لثورتهم ودولتهم، في خطاب رمزي يربطهم بالحداد على آل البيت وبالشرعية السياسية[١٢].

_ **الدولة الفاطمية:**اهتم الفاطميون بأمر الأعلام التى كانت مرتبطة بركوب الخلفاء فى المواكب المختلفة. واتخذ الفاطميون اللون الأخضر؛ لأن النبىﷺ كانت له بردة خضراء، وكان لديهم "لواءى الحمد" المذهبان، وحولهما رايات حريرية بيضاء مذهبة[١٣].

---

[٥] ابن منظور ١٩٨١م: ٤١٠٧.

[٦] ابن منظور ١٩٨١م: ٣٠٨٥.

[٧] ابن حجر ١٣٨٠ – ١٣٩٠هـ : ١٢٦

[٨] ابن منظور ١٩٨١م: ٤١٠٧.

[٩] للمزيد عن تطور الأعلام، ياسين ٢٠٢٠م، ١ – ٣٥٠.

[١٠] بدر ١٩٩٦م: ٤٠٧، فقد روى الترمذي عن ابن عباس رضي الله عنهما قال: "كانت رايةُ النبيﷺ سوداءَ، ولواؤُه أبيض، الترمذي ١٩٩١م: ٤٢١.

[١١] بن الأثير ١٩٨٧م: ١٧؛ بدر ١٩٩٦م: ٤٠٨.

[12] SHARON 1983: 29. بدر ١٩٩٦م: ٤٠٩

_ **الدول السلجوقية والأيوبية:** تطورت الأعلام لتصبح ذات تصنيفات متنوعة، مثل "العصابة" (راية عظيمة مطرزة بالذهب تحمل ألقاب السلطان)، والسناجق (رايات صفراء صغيرة)، وأصبحت هذه الشعارات جزءاً من مراسم التتويج والسلطة[١٤]، حيث يذكر المؤرخون أن "غازي بن زنكي" كان أول من حمل السنجق على رأسه من ملوك الأتابكة [١٥].

٣. الإمام الحسين والارتباط الاحتفالى بذكرى استشهاده:

الحسين بن علي بن أبي طالب، ولد في المدينة المنورة، ونشأ في بيت النبوة، وهو الّذي تأصلت العداوة بسببه بين بني هاشم وبني أمية حتى إسقاط الخلافة الأموية، فلما مات معاوية بن أبي سفيان وخلفه ابنه يزيد، تخلف الحسين عن مبايعته، ورحل إلى مكة في جماعة من أصحابه، فأقام فيها أشهراً، ودعاه إلى الكوفة أشياعه فيها، على أن يبايعوه بالخلافة، وكتبوا إليه أنهم في جيش متهيٍّ للوثوب على الأمويين فأجابهم، وخرج من مكة مع مواليه ونسائه وذراريه ونحو الثمانين من رجاله. وعلم يزيد بسفره فوجه إليه جيشاً اعترضه في كربلاء فنشب قتال عنيف، أصيب الحسين فيه بجراح شديدة، وسقط عن فرسه، فقطع رأسه شمر بن ذي الجوشن، قُتل يوم الجمعة لعشر خلون من المحرم سنة إحدى وستين من الهجرة، كان سنه يوم قتل ستاً وخمسين سنة وشهوراً، وأرسل رأسه ونساؤه وأطفاله إلى دمشق، فتظاهر يزيد بالحزن عليه، حتى إنه لم يقتص من قتلة الحسين، بل أكرمهم وولاهم أُمور المسلمين[١٦]، يُحيى الشيعة هذا اليوم بطقوس الحزن والعزاء ويرمز عندهم إلى الثورة ضد الظلم والاستبداد.

٤. احتفالات يوم عاشوراء وتوظيف الأعلام القاجارية من الرمز العام إلى التوظيف الخاص:

بدأت تقاليد إحياء ذكرى عاشوراء منذ العصر الأموى، فكان الشيعة يعقدون المواكب والاحتفالات، وأصبح يوم العاشر من محرم يوم حزن ورثاء حتى تولى الحجاج بن يوسف الثقفى حكم العراق فقابل الشيعة بالضد وحمل الناس على اتخاذ هذا اليوم عيداً، ثم بدأت مظاهر شبه رسمية فى ظل حكم معز الدولة حاكم الدولة البويهية الذى احتفل بذكرى كربلاء ٣٥٢هـ/ ٩٦٣م[١٧].

استمر الصفويون[١٨] فى تنمية الإحتفال بذكرى عاشوراء، وأصبح هذا الإحتفال جزءاً من الكيان الرسمى والشعبى، كما كان البلاط الصفوى يعلن الحداد فى العشر الأوائل من المحرم كل عام، ويستقبل الشاه

---

[١٣] بدر ١٩٩٦م: ٤١٢؛ حسن ٢٠١٥ م: ٥٠– ٥١.

[١٤] بدر ١٩٩٦م: ٤١٦.

[١٥] القلقشندي ١٩٦٤م: ٥.

[١٦] أبو الفرج الأصبهاني ١٩٦٥م: ٨٨.

[17] NAKASH 1993: 161-181.

[١٨]بدأ الاحتفال الرسمي بذكرى عاشوراء خلال العصر الصفوى، الذين اتخذوا المذهب الشيعى الاثنى عشرى مذهباً رسميًّا منذ عهد الشاه إسماعيل الصفوى، وقد ادعوا نسبهم إلى الإمام الحسين من خلال الأسطورة الفارسية القائلة: إن ابنة آخر ملوك الفرس من الأسرة الساسانية شهر بانو بنت يزدجر الثالث أُسرت أثناء الفتح الإسلامى لإقليم فارس وتزوجت من الحسين وأنجبت منه ابنه زين العابدين؛ ولذلك يحسب الإيرانيون أنفسهم أخوال هذا الإمام، فكان كل الأئمة التالين بما فيهم الإمام

المعزيين، وتقام احتفالات خاصة لهذا الغرض تجتمع فيها الجماهير ويحضرها الشاه، ويلبس فيها السواد يوم عاشوراء ويتقدم المواكب التى تسير فى الشوارع مرددين الأناشيد فى مدح الإمام الحسين والتنديد بقتله[١٩].

ومع قيام الدولة القاجارية ظهرت طقوس التعزية من خلال المسيرات والاحتفالات بالشوارع والحسينيات ومن خلال أداء مسرحى درامى عرف باسم التشابيه[٢٠]، وتُرفع الأعلام خلال العشر الأوائل من شهر المحرم، ويبلغ ذروة استخدامها فى يوم عاشوراء من خلال مواكب العزاء العامة التى تجوب الشوارع، كما استخدمت فى الحسينيات والأماكن المخصصة لاحياء ذكرى عاشوراء حيث تعلق على الجدران، أو توضع فى مواضع بارزة.

أصبحت الأعلام خلال العصر القاجاري تمثل امتدادًا للتراث الصفوي؛ لكنها شهدت توحيدًا في التصاميم تحت حكم الشاهات مثل آغا محمد خان وفتح علي شاه، مع التركيز على رمز "شير وخورشيد" (الأسد والشمس) كشعار وطني رئيسي. هذا الرمز يعود بجذوره إلى العصور القديمة، أصبح رمزًا للهوية الإيرانية، وفي السياق الشيعي يرتبط الأسد بالإمام علي "أسد الله"، بينما الشمس ترمز إلى النور الإلهي، مع الكتابات القرآنية والشعرية، لتعبر عن الولاء الديني والوطني خلال طقوس عاشوراء[٢١].

تأتي دراسة أعلام مواكب عاشوراء في العصر القاجاري في إطار هذا المسار التاريخي الطويل، فالقاجاريون، كسلالة حاكمة شيعية المذهب، ورثوا هذا التراث الرمزي البصري الغني من الصفويين، ولكنهم تم توظيفه في سياق ديني– سياسي لتعزيز شرعيتهم وربط دولتهم الناشئة بخطاب الثأر الحسيني والتشيع، وقد تحولت الأعلام في هذا العصر من كونها رموزاً عامة للدولة إلى قطع فنية طقسية بالغة التعقيد والإتقان، تجسدت في نماذج مثل "راية شمس الملوك" التي أهداها الشاه ناصر الدين شاه إلى العتبة العباسية في كربلاء عام ١٣٠١هـ/ ١٨٨٤م، **(لوحة١)**. وجاءت هذه الراية المطرزة باللؤلؤ والفضة والحرير، فى الأصل بردة كان يرتديها الشاه وقت إستلامه العرش، والمنقوش عليها اسم الشاه، لم تكن مجرد هدية دينية، بل كانت أداة سياسية، تستهدف توثيق العلاقة بين العرش القاجاري والمقدسات الشيعية، ونقش اسم الحاكم



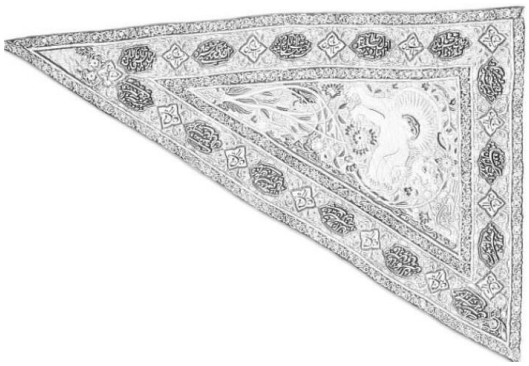
(لوحة١) علم شمس الملوك لناصر الدين شاه القاجاري– متحف الكفيل للمخطوطات والنفائس بالعراق – رقم ٥٢٥
https://museum.alkafeel.net/subjects/2204

الغائب يحملون دماء السلالة الملكية الإيرانية وبالتالى هوية فارسية، كما كان الاحتفال بالأبطال المتوفين جزءاً مهما من الثقافة الفارسية، ولقبوا الحسين باسم شاه حسين وهو لقب الملوك الفرس القدامى، على ٢٠٢٠م: ٤١٨– ٤١٩.

[١٩] على٢٠٢٠م: ٤١٩.

[٢٠] الحيدري ١٩٩٩م: ٣٩٧– ٤٠٤.

[21] YARSTE 2001: 12-27.



(شكل١) يمثل تفريغ راية العلم **(لوحة٢)**
© عمل الباحث

في سياق ديني خالد[٢٢].

٥. الدراسة الوصفية للأعلام المنسوجة:

١,٥. نوع التحفة: علم من الصوف مطرز بالحرير **(لوحة٢) – (شكل١)**

المادة الخام: الصوف – الحرير

التاريخ: إيران، العصر القاجارى– القرن (١٢–١٣هـ/ ١٨–١٩م)

مكان الحفظ: DAVID COLLECTION, Inv. №. 16/2019

المقاسات: طول ٢٤٦سم، عرض ١٥٩سم

حالة النشر: BONHAMS &BROOKS, 2/5-2001, lot 572

الوصف: علم من الصوف مطرز بالحرير متعدد الألوان، يأخذ شكل مثلث يبلغ طوله ٢٤٦سم، عرضه ١٥٩سم، زُخرف من المركز بشكل مثلث يتوسطه شعار الأسد والشمس على هيئة أسد وعلى ظهره الشمس المشعة، يزخرف الأرضية مجموعة متنوعة من الزخارف النباتية قوامها أفرع نباتية متماوجة ومتداخلة تنتهى بأزهار اللوتس والرمان ودوار الشمس، يزخرف العلم زوج من البلابل من أعلى وأسفل يقفان على فرع نباتى، وفى أعلى العلم كُتبت البسملة بصيغة "بسم الله الرحمن الرحيم" على هيئة طائر.

يلى ذلك إلى الخارج شريط ضيق لزخارف نباتية على أرضية سوداء قوامها أفرع نباتية متماوجة يتخللها أوراق نباتية وتنتهى بأزهار متعددة البتلات، وأوراق ثلاثية الفصوص. ثم يليه إلى الخارج شريط يضم كتابات بالفارسية لأبيات شعر داخل بحور كتابية من قصيدة "تركيب بند" للشاعر محتشم كاشاني[٢٣]، تفصل بينها كتابات بالعربية داخل جامات مفصصة نصها "يا إمام حسين"، ونص الأبيات بالفارسية: باز اين چه شورش است كه در خلق عالم است "باز اين چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است" باز اين چه رستخيز عظيم است كز زمين" "بىنفخ صور خاسته تا عرش اعظم است" اين كشته فتاده به هامون حسين توست" "اين صيد دست و پا زده در خون حسين توست" اين غريق بحر شهادت كه روى دشت" "از موج خونش سرخ گشته است دشت"

الترجمة للعربية: "أى نوع من التمرد هذا الذى يكمن فى خلق العالم" أى نوع من الرثاء أى نوع من الحداد هذا"

"يا لها من قيامة عظيمة يا أرض" تصعد إلى العرش الأعظم دون نفخ في الصور"

---

[22] KHOSRONEJA 2012: 195.

[٢٣] محتشم الكاشاني (توفي ٩٩٦هـ/ ١٥٨٨ م) هو أحد أبرز شعراء الرثاء الحسيني في الأدب الفارسي، وقصيدته الشهيرة "تركيب بند" تُعد من أعظم المراثي في التراث الشيعي، عاصر الدولة الصفوية، واستمرت قصيدته تردد فى العصور اللاحقة حتى اليوم، للمزيد: البلياني ١٩٦٠م: ٧٨٩–٧٩١؛ ديوان محتشم الكاشاني١٣٧٦ هـ شمسي:٢٣–٤٥؛ RYPKA 1968: 298.

"هذا القتيل الملقى في البيداء حسينك هذا الصيد المضرج في الدماء حسينك"

هذا الغريق في بحر الشهادة، الذي يرقد في السهل، "لقد تحول السهل إلى اللون الأحمر بأمواج دمه".

ويفصل بين البحور الكتابية زخارف نباتية لأفرع نباتية ووريدات متعددة البتلات وأوراق لوزية، ثم يلى ذلك شريط ضيق من الزخارف النباتية على أرضية سوداء قوامه أفرع نباتية متماوجة يتخللها أوراق نباتية وتنتهى بأزهار متعددة البتلات، وأوراق ثلاثية الفصوص، وتتشابه هذه الراية مع راية أخرى بنفس الشكل والزخارف عرضت بمزاد BONHAMS تحت رقم "lot 78r"[٢٤]، **(لوحة٣)**.



(لوحة٢) علم احتفال يوم عاشوراء من الصوف المطرز بالحرير – العصر القاجارى
DAVID COLLECTION - Inv. №. 16/2019
BONHAMS & BROOKS, 2/5-2001, lot 572



(لوحة٣) علم احتفال يوم عاشوراء من الصوف المطرز بالحرير – العصر القاجارى
BONHAMS, №. 78R
https://www.bonhams.com/auction/25434/lot/78/a-rare-qajar-resht-silk-embroidered-wool-standard-made-for-the-day-of-ashura-persia-



(لوحة٤) علم احتفال يوم عاشوراء من الصوف المطرز بالحرير – العصر القاجارى

٢,٥. نوع التحفة: علم من الحرير مطرز بخيوط معدنية **(لوحة٤)– (شكل٢)**

المادة الخام: الصوف – الحرير

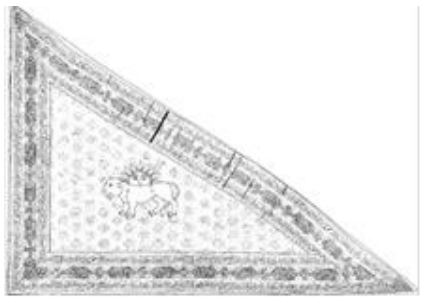
التاريخ: إيران، العصر القاجارى (١٢– ١٣هـ/ ١٨–١٩م

مكان الحفظ: متحف فكتوريا والبرت بلندن– №. 2318-1876

المقاسات: طول ٢٧٦سم، عرض ٢٠٣سم

حالة النشر: BAKER 1995: 192

الوصف: علم من الحرير مطرز بخيوط معدنية، يأخذ شكل مثلث يبلغ أقصى طول له ٢٧٦سم، وأقصى عرض ٢٠٣سم، يتوسط العلم مساحة مثلثة مركزية ذات أرضية حمراء يتوسطها شعار



(شكل٢) يمثل تفريغ راية العلم (لوحة٤)

[24] Islamic and Indian Art Including the Lion and the Sun, Art from Qajar Persia, 30 April 2019. https://www.bonhams.com/auction/25434/lot/78/a-rare-qajar-resht-silk-embroidered-wool-standard-made-for-the-day-of-ashura-persia-circa-1840/ Accessed on (25-12-2025).

الأسد والشمس، أسد ذهبى اللون فاتح ولسانه ممتد إلي الخارج، وعلى ظهره تظهر الشمس المشعة على هيئة وجه ويتدلى خصلتان من الشعر على ظهر الأسد، تزخرف باقى المساحة المثلثة كتابات لأبيات شعرية في رثاء الحسين في صفوف أفقية منفذة داخل جامات، نصها" باز اين چه شورش است كه در خلق عالم است/ باز اين چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است" اين كشته فتاده به هامون حسين توست/ اين صيد دست و پا زده در خون حسين توست"، يفصل بينها كتابات عربية داخل جامات مفصصة نصها:"يا قاهر العدو" "يا ولي الولي"، يا مظهر العجائب"، "علي يا مرتضى"، وتزخرف بين الجامات المفصصة زخارف نباتية، قوامها أفرع نباتية يتخللها أزهار ووريدات.

يلى ذلك إلى الخارج شريط مستعرض يضم داخله ثلاثة أشرطة كتابية يفصل بين كل شريط وآخر شريط ضيق يضم زخارف نباتية قوامها أفرع نباتية يتخللها الأوراق والأزهار بشكل مكرر. أما الأشرطة الكتابية، فيضم الشريط الأول والأخير البسملة كاملة والآية ٥١، ٥٢ من سورة القلم بشكل مكرر.

نصها "بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ "وَإِنْ يَكَادُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَيُزْلِقُونَكَ بِأَبْصَارِهِمْ لَمَّا سَمِعُوا الذِّكْرَ وَيَقُولُونَ إِنَّهُ لَمَجْنُونٌ * وَمَا هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ لِلْعَالَمِينَ[٢٥].

أما الشريط الأوسط فيضم بحوراً كتابية من سورة الفتح، وبعض أسماء الله الحسنى، كالآتى: "إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُبِينًا"، يفصل بينها عبارات "هو الله سبحان تعالى"، هو الولي الأعلى، هو الفتاح العليم".



(لوحة٥) علم احتفال يوم عاشوراء من الصوف الحرير– العصر القاجارى–
BONHAMS №. 141R
https://www.bonhams.com/auction/27406/lot/141/a-rare-qajar-resht-silk-embroidered-wool-standard-made-for-the-day-of-ashura-persia-19th- century/

٣,٥. نوع التحفة: علم من الصوف مطرز بالحرير **(لوحة٥)– (شكل٣)**

المادة الخام: الصوف – الحرير

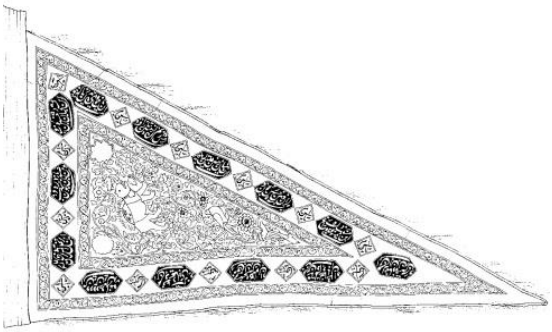
التاريخ: إيران، العصر القاجارى (١٣هـ/ ١٩م)

مكان الحفظ: BONHAMS №. 141R- islamic and Indian Art- 29 Mar 2022 –

المقاسات: طول ٢٤٠ سم، عرض ١٣٥ سم

حالة النشر:
https://www.bonhams.com/auction/27406/lot/141/a-rare-qajar-resht-silk-embroidered-wool-standard-made-for-the-day-of-ashura-persia-19th-century/

الوصف: علم من الصوف مطرز بالحرير متعدد الألوان، يأخذ شكل مثلث يبلغ طوله ٢٤٠ سم وعرضه ١٣٥ سم يزخرفه من الداخل مساحة مثلثة مركزية مزخرفة بالأسد



(شكل٣) يمثل تفريغ راية العلم **(لوحة٥)**
© عمل الباحث

[٢٥] سورة القلم: الآية ٥١، ٥٢.

والشمس محاطة بزخارف نباتية من أفرع نباتية وأزهار بشكل مكرر، وببغاء كأنه واقف على فرع نباتي.

يُحيط بها إلى الخارج شريط ضيق يضم زخارف نباتية قوامها أفرع نباتية متماوجة، يتخللها أوراق وأزهار، يليه إلى الخارج شريط عريض يضم كتابات فارسية لأبيات شعرية فى رثاء الحسين داخل جامات وبحور كتابية من قصيدة "تركيب بند" للشاعر محتشم كاشاني: باز اين چه شورش است كه در خلق عالم است/ باز اين چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است/"اين كشته فتاده به هامون حسين توست/ اين صيد دست و پا زده در خون حسين توست"، ويفصل بينها أشكال معينات بداخلها كتابة عربية "يا إمام حسين" بشكل مكرر، يلى ذلك إلى الخارج قطعة من النسيج الأحمر، ثم تنتهى الراية بخيوط من النسيج.



(لوحة٦) علم احتفال يوم عاشوراء من الصوف – العصر القاجارى– مجموعة خاصة
https://www.lot-art.com/auction-lots/A-Processional-Kalamkari-Shia-Banner-For-Ashura-Commemorations-Qajar-Iran-dated-1262-AH-1845/387-processional_kalamkari-16.7.21-chiswick Accessed on (1-9-2025).

٤,٥. نوع التحفة: علم من الصوف **(لوحة٦)– (شكل٤)**

المادة الخام: الصوف

التاريخ: إيران، العصر القاجارى (١٢٦٢هـ/ ١٨٤٥م)

مكان الحفظ: مجموعة خاصة

المقاسات: طول ٣٦٤سم، عرض ٢٦٦سم

حالة النشر: https://www.lot-art.com/auction-lots/a-processional-kalamkari-shia-banner-for-ashura-commemorations-Qajar-Iran-dated-1262-AH-1845/387-processional_kalamkari-chiswick Accessed on (1-9-2025). 16.7.21-

الوصف: علم من الصوف مثلث الشكل، يبلغ أقصى طول له ٣٦٤ سم، وأقصى عرض له ٢٦٦ سم، يزخرف فى الوسط شكل مثلث بداخله كتابة لأبيات الشعر" ناد عليًّا مظهر العجايب تجده عونًا لك في النوائب، كل هم وغم سينجلي، بعظمتك يا الله، بنبوتك يا محمد، بولايتك يا على يا على ياعلى" وذلك على هيئة أسد بلون أصفر فمه مفتوح وذيله مرفوع، وتظهر الشمس المشعة من خلفه، ويزخرف باقى المنطقة المركزية زخارف نباتية متنوعة على أرضية حمراء، كما توجد جامة أمام وجه الأسد بداخلها اقتباس قرآنى "نصر من الله وفتح قريب"، وتاريخ ١٢٦٢هـ.

يلى ذلك إلى الخارج أربعة أشرطة، ثلاثة منها مزخرفة بأفرع نباتية يتخللها أزهار، والشريط الرابع داخله جامات كتابية بالفارسية لأبيات شعرية للشاعر "محتشم الكاشانى" فى رثاء للإمام الحسين نصها: "باز اين چه شورش است كه در خلق عالم است" "باز اين چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است" باز اين چه رستخيز عظيم است كز زمين" " بىنفخ صور خاسته تا عرش اعظم است" اين كشته فتاده به هامون حسين

توست" " این صید دست و پا زده در خون حسین توست" این غریق بحر شهادت که روی دشت" " از موج خونش سرخ گشته است دشت".



(شكل٤) يمثل تفريغ راية العلم **(لوحة٦)**

© عمل الباحث

الترجمة للعربية: "ما هذا الهياج الذي في خلق العالم" ما هذا النواح وما هذا العزاء وما هذا المأتم"

"ما هذه القيامة العظيمة التي من الأرض" تصعد إلى العرش الأعظم دون نفخ في الصور"

"هذا القتيل الملقى في البيداء حسينك، هذا الصيد المضرج في الدماء حسينك"

"هذا الغريق في بحر الشهادة، وقد احمر وجه الدشت من موج دمه"

يفصل بين الجامات زخارف هندسية على شكل عقدين ثلاثيين متقابلين، وتزخرف حوافه الخارجية أوراق نباتية.



(لوحة٧) علم احتفال يوم عاشوراء من الصوف الحرير– العصر القاجاري –عرضت بمزاد بانوهام برقم ١٤٣ https://www.bonhams.com/auction/20020/lot/143/two-qajar-resht-silk-embroidered-wool-standards-made-for-nawab-mansur-ali-khan-of-bengal-r-1838- 81-persia- circa-1840-2/ Accessed on (2-9-2025).

٥,٥. نوع التحفة: زوج من الأعلام من الصوف المطرز بالحرير **(لوحة ٧، ٨)– (شكل ٥، ٦).**

المادة الخام:الصوف– الحرير

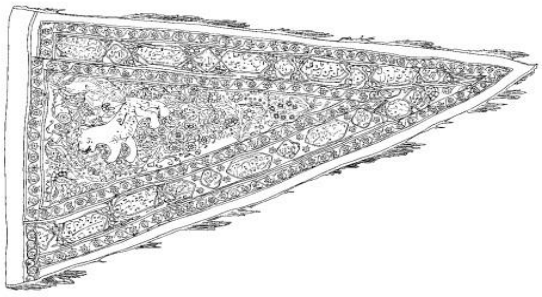
التاريخ: إيران، العصر القاجاري –القرن ١٣هـ/ ١٩م

مكان الحفظ: عرضت بمزاد بانوهام برقم ١٤٣ Islamic and Indian Art-2 October 2012,

المقاسات: طول ٢٣٥سم، عرض ١٤٧سم

_حالة النشر:

https://www.bonhams.com/auction/20020/lot/143/two-qajar-resht-silk-embroidered-wool-standards-made-for-nawab-mansur-ali-khan-of-bengal-r-1838-81-persia-circa-1840-2/ Accessed on (2-9-2025) .



(شكل٥) يمثل تفريغ راية العلم **(لوحة٨)**

© عمل الباحث

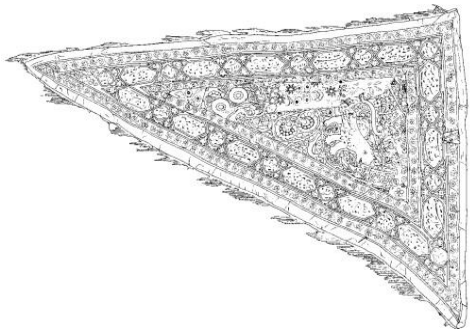
الوصف: زوج من الأعلام، كلاهما من الصوف المطرز بالحرير متعدد الألوان، العلم الأول يأخذ شكل مثلث يبلغ طوله ٢٣٥ سم وعرضه ١٤٧ سم، زُخرف من المركز بشكل مثلث بداخله رسم الأسد فاتح فمه ومرفوع الذيل باللون الأصفر، وعلى ظهره تظهر الشمس المشعة، ويحيط بها زخارف نباتية كثيفة لأزهار اللوتس والرمان،

وطائر بلبل، كما يوجد كتابة عربية على بدن الأسد نصها "وسام منتصر الملك فريدوزن جاه سيد منصور على خان بهادر"[٢٦].



(لوحة٨) علم احتفال يوم عاشوراء من الصوف الحرير العصر القاجارى – عرضت بمزاد بانوهام برقم ١٤٣
https://www.bonhams.com/auction/20020/lot/143/two-qajar-resht-silk-embroidered-wool-standards-made-for-nawab-mansur-ali-khan-of-bengal-r-1838-81-persia-circa-1840-2
Accessed on (2-9-2025).

يلي ذلك شريطان ضيقان يضمان زخارف نباتية قوامها أفرع نباتية متماوجة، يتخللها وريدات متعددة البتلات، ويحصر هذان الشريطان شريطاً عريضاً يضم داخله جامات بها كتابات فارسية لأبيات شعر فى رثاء الحسين نصها : باز این چه شورش است که در خلق عالم است/ باز این چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است/ این کشته فتاده به هامون حسین توست/ این صید دست و پا زده در خون حسین توست/، ويفصل كل شطر من أبيات الشعر جامة مفصصة بداخلها عبارة "يا إمام حسين".



(شكل ٦) يمثل تفريغ راية العلم **(لوحة٧)**
© عمل الباحث

أما العلم الثاني، فهو متشابه مع الأول ويتكون من شكل مثلث يبلغ طوله ٢٣٥سم وعرضه ١٤٧سم، زُخرف من المركز بشكل مثلث بداخله مزخرف بالأسد فاتح فمه ومرفوع الذيل باللون الأصفر، خلفه تظهر الشمس المشعة، وتزخرف بدن الأسد كتابات نصها: "ناد عليًّا مظهر العجايب، تجده عونًا لك في النوائب، كل هم وغم سينجلي، بعظمتك يا الله، بنبوتك يا محمد، بولايتك يا على يا على ياعلى"، محاطة بالزخارف النباتية، ويحيط بها إلى الخارج ثلاثة أشرطة، اثنان منهما يحملان زخارف نباتية، والشريط الثالث يضم جامات بداخلها أبيات شعر رثاء للحسين كما فى العلم الأول.



(لوحة٩) علم احتفال يوم عاشوراء، العصر القاجارى، Kerry Taylor Auctions
https://www.kerrytaylorauctions.com/auction/lot/473-a-large-processional-standard-alam-qajar/?lot=921&sd=1 Accessed on (1-8-2025)

٦,٥. نوع التحفة: علم من الصوف مطرز بالحرير، (لوحة٩).

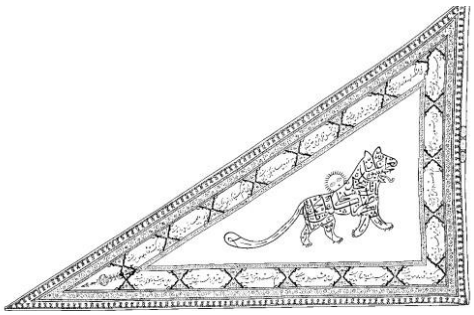
المادة الخام: الصوف– الحرير

التاريخ: إيران، العصر القاجارى (القرن ١٣هـ/ ١٩م)

مكان الحفظ: KERRY TAYLOR Auctions
Aceessed on (14th Oct, 2019) №. 473

[٢٦] نواب سيد منصور على خان بهادر آخر نواب بنغال وبيهار تحت وتولى الحكم الاسمى ١٨٣٨م فى عمر ثمان سنوات، وتنازل عن العر 280.

المقاسات: طول ١٢٠سم، عرض٨٦ سم



(شكل٧) يمثل تفريغ راية العلم **(لوحة١٠)**

© عمل الباحث

حالة النشر:

https://www.kerrytaylorauctions.com/auction/lot/473-a-large-processional-standard-alam-qajar/?lot=921&sd=1 Accessed on (1-8-2025)

الوصف: علم من الصوف مطرز بالحرير متعدد الألوان،

يأخذ شكل مثلث يبلغ طوله ١٢٠سم عرضه ٨٦سم، زُخرف من المركز بشكل مثلث بداخله رسم أسد فاتح فمه ومرفوع الذيل باللون الأصفر، وعلى ظهره تظهر الشمس المشعة، يحيط به زخارف نباتية قوامها أفرع نباتية متماوجة، ويتخللها الأوراق والأزهار، منها أزهار اللوتس والقرنفل.

يُحيط به إلى الخارج أربعة أشرطة، منها اثنان متشابهان بداخلهما زخارف محورة، والشريط الخارجي مزخرف بزخارف البوتا، وشريط عريض بداخله بحور كتابية بداخلها أبياتٌ شعرية: باز این چه شورش است که در خلق عالم است/ باز این چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است/ این کشته فتاده به هامون حسین توست/ این صید دست و پا زده در خون حسین توست، كما تحتوى جامتان مفصصتان على عبارة "يا إمام حسين"، والجامة السفلية تحتوى علي التاريخ بصيغة "تاريخ غرة شعبان المعظم".



(لوحة١٠) علم احتفال يوم عاشوراء، العصر القاجارى، محفوظة بمتحف الحضارات الأسيوية برقم: ١٩٩٨-٠١٤٧١

https://www.roots.gov.sg/Collection-landing/listing/1062477 Accessed on (1-8-

٧,٥. نوع التحفة: علم من القطن المطبوع **(لوحة١٠)**-**(شكل٧)**

المادة الخام: القطن

التاريخ: العصر القاجارى – منتصف القرن ١٣هـ/ ١٩م

مكان الحفظ: محفوظة بمتحف الحضارات الأسيوية- تحت رقم: ١٩٩٨-٠١٤٧١

المقاسات: طول ١٩١,٨سم، عرض ١٢٢,٣سم

حالة النشر

https://www.roots.gov.sg/Collection-landing/listing/1062477

الوصف: علم من القطن المطبوع والملون مثلث الشكل، يبلغ أقصى طول له ١٩١,٨سم، وأقصى عرض له ١٢٢,٣ سم، يزخرف في الوسط شكل مثلث بداخله أسد بلون أصفر، فمه مفتوح، وذيله مرفوع منفذ داخله

كتابة لأبيات شعر نصها: ناد عليًّا مظهر العجايب، تجده عونا لك فى النوايب، كل همٍّ سينجلى، بعظمتك يا الله، بنبوتك يا محمد، بولايتك يا على يا على ياعلى، وتظهر الشمس المشعة من خلفه.

يلى ذلك إلى الخارج أربعة أشرطة، ثلاثة منها مزخرفة بزخارف نباتية قوامها أفرع نباتية يتخللها أوراق وأزهار، والشريط الرابع داخله جامات كتابية بالفارسية لأبيات شعرية للشاعر "محتشم الكاشانى" فى رثاء الإمام الحسين نصها: باز اين چه شورش است كه در خلق عالم است/ باز اين چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است/ اين كشته فتاده به هامون حسين توست/ اين صيد دست و پا زده در خون حسين توست/ اين غريق بحر شهادت كه روى دشت/ از موج خونش سرخ گشته است دشت".

٨,٥. نوع التحفة: علم من القطن المطبوع **(لوحة١١)**- **(شكل٨)**

المادة الخام: القطن

التاريخ: إيران، العصر القاجارى (القرن ١٣هـ/ ١٩م)

مكان الحفظ: Welt museum wien, №. 137902

المقاسات: طول ١٨٠سم، عرض٨٦ سم

حالة النشر:

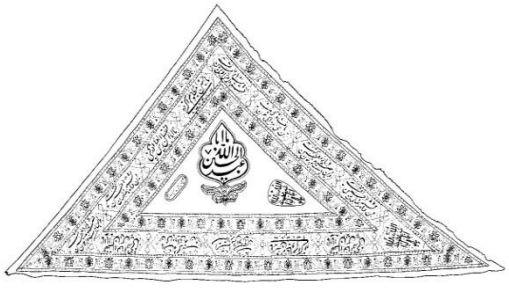
https://www.weltmuseumwien.at/en/object/?detailID=673046&offset=4&lv=list. Accessed on (25-5-2025)



(لوحة١١) علم احتفال يوم عاشوراء من القطن- العصر القاجارى
Welt museum Wien, no. 137902
https://www.weltmuseumwien.at/en/object/? DetailID=673046&offset=4&lv=list
Accessed on (25-5-2025)

الوصف: علم من القطن المطبوع مثلث الشكل أسود يبلغ أقصى طول له ١٨٠سم، وأقصى عرض له ٨٦ سم، يزخرف فى الوسط شكل مثلث بداخله فرع نباتى ينبثق منه ورقة نباتية خماسية كُتب بداخلها "يا أبا عبدالله"، وعلى اليمين جامة لوزية بداخلها كتابة معكوسة "يا أبا عبد الله"، وعلى اليسار توقيع الصانع "عمل ميرزا حسين".

يلى ذلك إلى الخارج إطار داخلى وآخر خارجى يضم كل زخارف نباتية محورة قوامها أفرع نباتية يتخللها أزهار اللوتس، ويحصر بينها شريط عريض يضم داخله بحور كتابية لأبيات شعرية للشاعر "محتشم الكاشانى" فى رثاء الإمام الحسين منها: باز اين چه شورش است كه در خلق عالم است/ باز اين چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است/ اين كشته فتاده به هامون حسين توست/ اين صيد دست و پا زده در خون حسين توست.



(شكل٨) يمثل تفريغ راية العلم **(لوحة١١)**
© عمل الباحث

٦. الدراسة التحليلية: تناولت الدراسة في محورها الأول وصف مجموعة من الأعلام في العصر القاجاري المخصصة لاحتفالات عاشوراء، سوف تتناول الدراسة تحليل تلك الأعلام والتعرف على شكلها العام وموادها وزخارفها ومدلولاتها ورمزياتها كالآتي:

١,٦. الشكل العام للأعلام المنسوجة:

ارتكزت الدراسة على الجزء العلوى للعلم وهو الراية بدون الحامل لعدم وجوده فى كل قطع الدراسة، وجاء الشكل العام لتلك الأعلام على هيئة مثلث، وهو النمط الذى ظهر على كل أعلام عاشوراء المنسوجة موضوع الدراسة، ويعد المثلث أكثر الأشكال الهندسية الشعبية شيوعاً واستخداماً في أنماط الفن الشعبي التشكيلي المختلفة، ومن المحتمل أنه اكتسب هذه المكانة من الأهمية باعتباره تميمة للحسد والسحر، ولا يزال يُستخدم في العديد من المجتمعات لهذه الأغراض[٢٧]، كما يشير المثلث إلى علاقة الروح أو الدعاء الصاعد إلى السماء إذا كانت قاعدته إلى الأسفل، ويشير إلى الرحمة الإلهية إذا كانت قاعدته إلى الأعلى[٢٨]، كما يسمح الشكل المثلث برؤية العلم بوضوح من مسافات بعيدة عندما يرفرف فى المواكب المزدحمة.

هذا الشكل المثلث للعلم يتناسب مع وظيفته المستخدمة فى المواكب الاحتفالية، حيث يوفر مساحة واضحة للزخارف والكتابات، كما يسهل حمله وتثبيته على السارية. وُجد هذا النمط لأعلام مثلثة منسوجة فى العصر الصفوى، منها علم محفوظ بمتحف المتروبوليتان[٢٩]، نُقش بكتابات وعبارات دينية، **(لوحة١٢)**.



(لوحة١٢) علم من العصر الصفوى– متحف المتروبوليتان – 38.167
EKHTIAR *et Al*. 2011: 254–55, №. 178

٦,٢. المواد الخام: اعتمدت أعلام عاشوراء على مواد خام طبيعية كالصوف والحرير والقطن، حيث تميزت بالمتانة والجمال، بالإضافة إلى بعض الخيوط المعدنية، والتي يمكن توضيحها كالآتي:

_ **الصوف**[٣٠]: من أبرز المواد الخام التى صُنعت منها الأعلام، ومن أجود الأصواف بإيران ما كان بالمناطق الجنوبية مثل كرمان، حيث يُنتج صوف ناعم ومتين يتميز بالقدرة على الاحتفاظ بالصبغات الطبيعية ويتناسب مع التطريز بطريقة الرشت[٣١]. **(لوحة٢، ٣، ٥، ٧، ٨)**.

---

[٢٧] ياسين٢٠١٦م: ٤٥٠.

[٢٨] نصير٢٠١٣م: ٥٦.

[29] Metmuseum, No. 38.167

[٣٠] يُطلق اسم الصوف على الشعر الذى يغطى أجسام الماعز والأغنام والجمال؛ النجعاوي ١٩٨٦م: ٧.

[٣١] طريقة تطريز الرشت تمتاز بأن كل قطعة مضافة يحيط بها كردون وهى ذات تحديد فى الرسوم والزخرفة لتبدو محددة؛ فرغلى ١٩٩٤م: ١١٥.

_ **الحرير:** يعد الحرير الإيراني من المواد الفاخرة، حيث أنتج الحرير محليًّا فى إيران وخصوصًا من مناطق مثل جيلان وخراسان، ويعد من أرقى الخامات وأكثرها قيمة، استخدم الحرير ضمن المواد المستخدمة فى صناعة الأعلام خاصة مع طريقة التطريز[٣٢]. **(لوحة١، ٢، ٤، ٥، ٧، ٨).**

_ **القطن:** من أكثر المواد انتشاراً وشعبية حيث يُزرع محليًّا، وتمتاز الأقطان بالقدرة على امتصاص الأصباغ الطبيعية ورخص الثمن، ويمتاز القطن عن سائر الألياف الأخرى في خواص عديدة أهمها سهولة تصنيعه وتجهيزه، بالإضافة إلى متانته، كما أنه لا يتغير ولا يفقد شكله ويمكن غزله إلى خيوط رفيعة لعمل منسوجات جيدة[٣٣]، وقد استخدمت طريقة القلم كارى حيث القوالب الخشبية ذات الأشكال الزخرفية فى صناعة أعلام عاشوراء، مما يدل على الاستخدام الشعبى، **(لوحة١٠، ١١).**

٣,٦. الطرق الصناعية: تنوعت الطرق الصناعية التى صُنعت منها أعلام عاشوراء، جاءت كالتالى:

– **طريقة التطريز(رشت):** انتشرت هذه الطريقة فى العصر الصفوى، وبلغت ذروتها فى العصر القاجارى كفن شعبى وملكى للملابس، الرايات، الأعلام، الستائر، المفارش وغيرها، وهو فن تطريز إيرانى يُنسب إلى مدينة رشت فى شمال إيران، يتميز باستخدام خيوط حريرية ملونة أو خيوط معدنية ذهبية أو فضية لخلق زخارف على النسيج، وتتم عن طريق استخدام إبرة رفيعة لتثبيت خيوط الحرير أو الذهب فى غرز دقيقة تشبه السلسلة[٣٤]. **(لوحة١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٧،٨).**

– **طريقة النسيج المطبوع:** أسلوب فنى نشأ فى إيران وانتقل إلى الهند، يتم عن طريق الطباعة بالقوالب على المنسوجات خاصة المنسوجات القطنية باستخدام أصباغ نباتية، حيث يتم استخدام أُطر وقوالب خاصة مزينة بنقوش متنوعة للطباعة على القماش، انتشر نسيج قلمكارى نتيجة للأزمات الاقتصادية بعد الغزو الأفغاني في أواخر العصر الصفوي، حيث قنع الناس بالرخيص من الأقمشة لاسيما المنسوجات المطبوعة "قلم كارى" التي كانت تصنع في قاشان[٣٥]. **(لوحة١٠، ١١).**

٤,٦. النصوص الكتابية علي أعلام عاشوراء: كان للثقافة السائدة في عصر ما دور رئيسئ في اختيار نصوص كتابية بعينها، ولعل لهذه الطريقة في الاختيار تُفسر لنا التشابه والتكرار للعديد من النصوص علي العمائر والتحف التطبيقية التي تنتمي للفترة نفسها[٣٦].

ومن خلال تتبع الكتابات التي وردت على أعلام عاشوراء نجد أن تكرار بعض العبارات كان الغرض منها نشر المذهب الشيعي[٣٧] الإثنى عشرى[٣٨]، وتثبيته في نفوس الناس واللعب على العاطفة وحب الناس للإمام الحسين، وإحياء لذكرى استشهاده، ويمكن توضيح ذلك من خلال الشكل والمضمون كالآتي:

---

[32] BIER 1987: 24.

[٣٣] نصر ١٩٩٨م: ٤٣٦.

[٣٤] للمزيد عن طريقة الرشت، مافى تبار ١٤٠٤م: ١٣٩–١٥٣؛ VASLYEVA 2015: 345: 358.

[٣٥] حسن ١٩٤٠م: ٢٣٤؛ فرغلى ١٩٩٤م: ٣٣؛ GILLOW 2000:108.

[٣٦] عبد الحفيظ ٢٠٠٩م: ٣٤٠.

١,٤,٦. من حيث الشكل: دُوِنّت الكتابات على أعلام عاشوراء بخطين من الخطوط، هما خط النستعليق، وخط الثلث.

خط النستعليق[٣٩]: ازدادت مكانة اللغة الفارسية واستخدمت على نطاق واسع في النقوش التاريخية والشعرية، وأصبح الخط الرئيس فى إيران وشاع استخدامه فى كل البلاد وتهافت الخطاطون والكتاب على دراسته وإتقانه[٤٠]، وقد استُخدم هذا الخط على أعلام عاشوراء خاصة فى أبيات شعر رثاء الحسين المقتبسة من قصيدة تركيب بند لمحتشم كاشانى.

خط الثلث[٤١]: ظلت اللغة العربية لغة الاستشهاد بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية في النقوش الإيرانية، فقد إستخدم هذا الخط على رايات عاشوراء على نطاق واسع منها الآيات القرآنية والعبارات الدعائية للإمام الحسين، بالإضافة إلى بعض أبيات الشعر التى تمجد الإمام على.

٢,٤,٦. من حيث المضمون: تنوعت مضامين الكتابات المنفذة على أعلام عاشوراء محل الدراسة والتي يمكن دراستها كالآتي:

١,٢,٤,٦. الآيات القرآنية:

البسملة: "**بسم الله الرحمن الرحيم**" دُونت البسملة كاملة، وقد ورد في تفسير الخميني لآية البسملة أن ذكر البسملة مرتبط بالآيات التي تليها، كما نقل الشيعة عن الإمام علي بن أبى طالب أنه قال: "أنا نقطة تحت الباء" وأن هذه النقطة تعني أنه يحمل مقام الولاية[٤٢]، وأيضا روي عن الإمام الرضا: " إنها أقرب إلى اسم الله الأعظم من ناظر العين إلى سوادها[٤٣]، وقد وردت البسملة على أعلام عاشوراء على هيئة طائر (لوحة ٢، ٣).

---

[٣٧] يُطلق لفظ الشيعة على كل من فضل الإمام على بن أبى طالب على الخلفاء الراشدين قبله، ورأى أن أهل البيت أحق بالخلافة وأن الخلافة في غيرهم باطلة، وقالو بإمامته وخلافته ووصيتة، إما جليا، وإما خفيا، واعتقدوا أن الإمامة لا تخرج عنه وعن أولاده، الشهرستانى ١٤٠٤هـ: ١٤٤-١٤٥؛ الجرجاني ١٩٨٣م: ١٢٩.

[٣٨] سُمي أصحاب هذا المذهب بالإثنى عشرية لأنهم يؤمنون بأن الإمامة محصورة فى إثنى عشر إماما أولهم على بن أبى طالب وآخرهم محمد بن الحسن العسكرى الذى اختبأ فى السرداب، وينتظرون عودته ويُطلقون عليه المهدى؛ البغدادي :٦٤؛ مزروعة ١٩٧٨م: ٩٥.

[٣٩] النستعليق كلمة مركبة من مقطعين هما نسخ وتعليق، ومعناه التعليق الواضح لما في التعليق القديم من تداخل تصعب معه قراءته، وهو عروس الخطوط الإسلامية، من اختراع الإيرانيين، ويبرز فيه ذوقهم وطبعهم، وهو مقتبس عن الخطين النسخ والتعليق؛ عبيد ٢٠٠٢م: ١٦٨.

[٤٠] بركات ١٩٨٨م: ٢٩٠.

[٤١] يُعد خط الثلث الأب لكل ما جاء من أنماط الخطوط، وعنه تفرعت أنواعها، كما أنه من أصعب الخطوط، ولا يُعد الخطاط خطاطًا إلا إذا أتقن الثلث، وأصبح لخط الثلث شعبية واسعة كخط زخرفي، وخاصة بين الكتابات الأثرية المنقوشة، وما يزال حتى الآن أهم الخطوط الزخرفية؛ خير الله ٢٠٠٧م: ٩١ -٩٢.

[٤٢] الخميني ١٩٩٢: ١٧، ٣٧، ٨٤.

[٤٣] القرشي ١٣٧٢هـ: ٢٩٧.

الآية القرآنية: "وَإِنْ يَكَادُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَيُزْلِقُونَكَ بِأَبْصَارِهِمْ لَمَّا سَمِعُوا الذِّكْرَ وَيَقُولُونَ إِنَّهُ لَمَجْنُونٌ * وَمَا هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ لِلْعَالَمِينَ"[٤٤]، نقلت كتب الشيعة عن الإمام الصادق، أنه قال: من يقرأ سورة القلم في الصلاة المفروضة أو النافلة لا يبتلي بالفقر مطلقا وينجو من ضغطة القبر[٤٥]، **كما** وردت على أعلام عاشوراء **(لوحة٤)**.

الاقتباس القرآنى:" إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُبِينً[٤٦]"، آية ترتبط بالنصر والفتح، من خواص السورة عند الشيعة أن من كتبها فى علم وحمله، رزقه الله تعالى القوة والنصر على الأعداء، ومن كتبها فى وقت محاربة أو خصومة أمن من جميع ذلك وفتح عليه باب الخير[٤٧]، كما يري الشيعة أن هذا الفتح هو فتح خيبر الذى أبلى فيه الإمام على بن أبى طالب بلاء حسنا، وكان يحمل راية الإسلام[٤٨]، ووردت على أعلام عاشوراء **(لوحة٤)**.

الاقتباس القرآنى:" نصر من الله وفتح قريب" من الآيات القرآنية التى ترتبط بالنصر على الأعداء[٤٩]، وردت على أعلام عاشوراء **(لوحة٦)**.

٢,٢,٤,٦. العبارات الدعائية للإمام الحسين: ظهرت العبارات الدعائية للإمام الحسين يسبقها كلمة "يا"؛ وقد وردت هذه العبارات علي التحف الفنية بصيغة: يا إمام حسين – يا أبا عبد الله حسين، وردت على أعلام عاشوراء **(لوحة٢، ٣، ٥، ٧، ٨، ٩، ١١)**، تعد من عبارات التوسل والاستغاثة ومن الأذكار الدينية الأساسية عند الشيعة ووسيلة لعبادة الله[٥٠].

عبارات: يا محمد– يا علي، أسلوب نداء بمثابة توسل واستغاثة واستشفاع وأنه من الأذكار الدينية الراجحة عند الشيعة وأنه وسيلة لعبادة الله، فعقيدة الشيعة الإثني عشرية تقوم علي تقديس خمسة من آل البيت هم محمد، علي، فاطمة، الحسن، الحسين، فهم الأنوار الخمسة من أصحاب الكساء[٥١].

– عبارات الثناء والحمد من العبارات التباركية: "يا قاهر العدو"، "يا ولي الولي"، "هو الله تعالى سبحان"، هو الولي الأعلى ، هو الفتاح العليم"، وردت على أعلام عاشوراء **(لوحة٤)**.

---

[٤٤] سورة القلم: الآية ٥١، ٥٢.

[٤٥] المجلسي ١٩٩٠م: ١٠٨٤.

[٤٦] سورة الفتح: الآية ١.

[٤٧] طنطاوى ٢٠١٥م: ٣٩١.

[٤٨] المجلسي١٩٩٠م: ١٠٧٨.

[٤٩] يوسف ٢٠٠٣م: ٢٧.

[٥٠] طنطاوى ٢٠١٧: ١٦٦.

[٥١] طنطاوى ٢٠١٧: ١٦١.

٣,٢,٤,٦. دعاء تمجيد الإمام على بن أبى طالب[٥٢]:

ورد نص هذا الدعاء بكتابات عربية على هيئة أسد، حيث تُبين هذه الأبيات مكانة الإمام علي بن أبي طالب عند الشيعة كالآتي: ناد عليًا مظهر العجايب، تجده عونًا لك في النوائب كل هم وغم سينجلي، بعظمتك يا الله، بنبوتك يا محمد، بولايتك يا على يا على ياعلى. تتضمن هذه الأبيات والدعاء عبارات التشفع بالنبي محمد، والتشفع بعلي:

نادِ عليًّا: يراد به طلب العون من الإمام على بن أبى طالب لرفع المعاناة عن طالبها بصورة عامة؛ لأن الهم يعبر عن الحزن والغم يعني الكربة؛ وهي قمة المعاناة الإنسان[٥٣] .

النبوة: مشتقة من النبي وهو الرجل المبعوث من الله- عز وجل- إلى فئة وطائفة معينة من البشر، والرسول هو المبعوث إلى الناس كافة سواء أكانت طائفة منهم، أم إلى البشر عامة.

الولاية: يعتقد الشيعة ولاسيما الإمامية[٥٤] أنها مقتصرة على الإمام على بن أبى طالب، وولديه الحسن والحسن، وعشرة من أحفادهم، ويستدلون على ذلك بما ورد عن النبى بحجة الوداع "من كنت مولاه فهذا على مولاه"[٥٥]، ووردت هذه الأبيات على هيئة أسد على أعلام عاشوراء، **(لوحة٦، ٧، ٨، ١٠)**.

٤,٢,٤,٦. الكتابات الفارسية: احتوت الأعلام على كتابات فارسية لأبيات شعرية من قصيدة "تركيب بند" (القصيدة المركبة)، وتحليل هذه الابيات: تتضمن أبيات تعبر عن صدمة العالم من مصيبة كربلاء، وأبيات تصف كربلاء كقيامة صغرى، وأبيات تبكي جسد الحسين الطاهر الملقى في التراب، وأبيات تُستخدم للتعبير عن الدماء التي غمرت الأرض، **(لوحة٢، ٣، ٤، ٧، ٨، ١٠، ١١)**.

- ومن الكتابات التسجيلية توقيعات الصناع التي تعد من الأشياء المهمة في مضمون الكتابات التسجيلية علي التحف في الفترة موضوع الدراسة، ومنها توقيع بصيغة "عمل ميرزا حسين" **(لوحة٩)**.

كذلك وجد أسماء من صنعت لهم الأعلام كما فى **(لوحة٧، ٨)** بصيغة "وسام منتصر الملك فريدوزن جاه سيد منصور على خان بهادر".

٥,٢,٤,٦. شعار الشمس والأسد (شير خورشيد):

تعد الشمس رمزًا إيرانيًّا قديمًا بارزًا، وظهرت إلى جانب القمر والسماء على رايات وأعلام إيران منذ ما قبل العصر الأخميني[٥٦].

---

[٥٢] ولد الإمام على بن أبى طالب في مكة المكرمة بعد عام الفيل بثلاثين سنة، وكنى بأبى الحسن، وأبى السبطين، وتوفى لتسع بقين من رمضان سنة٤٠هجريا، قتله عبد الرحمن بن ملجم المرادي بالسيف على رأسه عند خروجه لصلاة الفجر في مدينة الكوفة، الطبرسي ١٤١٧هـ: ٣٠٧ - ٣٠٩.

[٥٣] جمعة ٢٠٠٥م: ٤٩.

[٥٤] يعتقد الشيعة بإمامة إثنى عشر إماما بعد الرسول، تبدأ بعلى بن أبى طالب وتنتهى بمحمد المهدى، ويعد موضوع الإمامة المحور الذى تدور عليه عقائد الشيعة على اختلاف فرقهم، فهى عندهم إحدى دعائم الدين ولا دين لمن لا يعتقد بإمامة الأئمة من أهل البيت؛ الادريسى ٢٠٠٧م: ١٥؛ طنطاوى ٢٠١٧م: ١٦٠.

[٥٥] جمعة ٢٠٠٥م: ٤٨.

[56] KHORASANI 2006: 316.

يُعد الأسد (بالفارسية: شير) ملك الحيوانات، رمزًا للقوة والملوكية، أما الشمس (بالفارسية: خورشيد) فكانت مرتبطة بميثرا المعبود الإيراني القديم للنور، الذي أصبح فيما بعد معبود الشمس، من أشهر المعبودات الإيرانية، وقد حظي بعبادة واسعة في الإمبراطورية الرومانية، ويُترجم اسم ميثرا في اللغة الأفيستية إلى "عهد، ميثاق، اتفاق"، وبصفته المعبود الذي يُسيطر على نظام الكون، فهو على تعاقب الفصول وتحوّل الليل إلى نهار[٥٧].

ارتبط رمز الأسد بالعقيدة الشيعية، كان يُطلق لقب "أسد الله" على الإمام عليّ المعروف أيضًا باسم "شير خدا" أو "أسد الله"[٥٨]. ومع ظهور الصفويين الشيعة استخدم رمز الشمس والأسد في سياق إسلامي شيعي[٥٩]، ففى عهد طهماسب ابن الشاه إسماعيل الصفوى، استخدم رمز الشمس والكبش، وكان الكبش رمزًا قويًّا في العصر الساساني قبل الإسلام، وكثيرًا ما استخدمته القبائل الإيرانية القديمة رايةً، إلا أن الأسد حل محل الكبش نهائيًا كرمز لبلاد فارس.

وقد نُقشت هذه الرموز على مختلف المصنوعات المعدنية والفنية، وحتى على العملات المعدنية، وقد تجلى ذلك بوضوح على العلم الإيراني بعد عهد طهماسب[٦٠]. وبحلول عهد الشاه عباس، أصبح رمز الأسد والشمس رمزًا وطنيًّا لإيران، وفي سعيهم لإحياء الروح الوطنية الإيرانية (وإن كان ذلك ضمن تفسير إسلامي شيعي)، واستُخدمت الشمس للإشارة إلى إيران باسم "خورشيد إيران" أو "شمس إيران". وأصبح رمز الأسد والشمس منذ عهد محمد شاه قاجار، الشعار الرسمي لإيران حتى نهاية العصر البهلوى، خلال هذه الفترة، كانت تُقدم ميداليات تحمل رمز الشمس على ظهر الأسد من قبل شاهات إيران كهدايا[٦١].**(لوحة٨،٧،٤،٣،٢، ٩، ١٠).**

٦,٢,٤,٦. الزخارف النباتية[٦٢]: تنوعت الزخارف النباتية التى تزين الأعلام، فاشتملت على أزهار متعددة الأشكال والألوان، وسيقان وأغصان نباتية متشابكة كالآتى:

الأزهار: استُخدمت كعنصر رئيس إلى جانب عناصر نباتية أخرى، وقد حرص الفنان القاجاري على تنويع أشكال الأزهار داخل الموضوع الواحد، فجمع بين أكثر من نوع لإثراء المشهد الزخرفي، وتنوعت الأزهار التى زُخرفت بها أعلام عاشوراء وظهر منها الآتى:

زهرة التوليب: زهرة من الفصيلة الزنبقية شاع استخدامها عنصراً زخرفيًّا على المنسوجات والسجاجيد وغيرها من الفنون التطبيقية[٦٣]، عُرفت بأسماء متعددة منها اللالة وشقائق النعمان[٦٤]، وظهرت على بعض الأعلام **(لوحة٢، ٣، ٩).**

---

[57] FAROKHNIA 2015: British museum (Free Object in Focus), 3 September- 9 December.

[٥٨] رمضان ٢٠٠٨م: ٦٢٨.

[59] RAZI 1979: 165.

[60] NAFISI 1949: 65.

[61] JACKSO 1899: 56.

[٦٢] كل زينة أو حلية زخرفية تعتمد في رسمها أو نقشها علي عناصر نباتية كالسيقان، الأوراق، الأزهار، والثمار، وتختلف أشكالها وصورها سواء أكانت بشكلها الطبيعي أو محورة عن الطبيعة بصورة بعيدة عن صورتها الأصلية؛ سالم ٢٠٠٠م: ٩٤.

[٦٣] عيسى ١٩٩٤م: ٧٠– ١٧٩.

زهرة الرمان[٦٥]: تُعد زهرة الرمان ذات أصول ساسانية، وفى العصر الإسلامى كانت ترمز إلى الجنة[٦٦]، ظهرت على بعض أعلام عاشوراء **(لوحة٢، ٣)**.

زهرة دوار الشمس: من نباتات العائلة المركبة تتميز بأوراقها الكبيرة وقرصها الزهرى كبير الحجم[٦٧]، ظهرت على بعض أعلام عاشوراء **(لوحة٢، ٣)**.

زهرة القرنفل: ثمرتها تُشبه ثمرة الياسمين لكنها أقوى، وقد ذكر أن أهل جزر بالهند لا يخرجونها إلا مطبوخًا لئلا تُنسب إلى بلاد غير بلادهم[٦٨]؛ ولهذه الزهرة دلالة رمزية فهي عادة ترمز إلى الشمس[٦٩]، ظهرت على بعض أعلام عاشوراء **(لوحة٧)**.

الوريدات متعددة البتلات: هي الوردة المألوفة لدى أغلب الفرس، وظل الشعراء الفرس يتغنون بها منذ زمنٍ بعيدٍ[٧٠]، ظهرت على بعض أعلام عاشوراء**(لوحة٢، ٣)**.

زخرفة البوتا: "البوتا" كلمة فارسية تعني زهرة أو مجموعة من الوريدات التي تأخذ الشكل العنقودي[٧١]، وعُرفت أيضا بالأردو باسم "بودا" وتعنى شجيرة وشجيرات[٧٢]، والبعض يرى أنَّ البوتا نوع من أشجار النخيل الذي يُطلق عليه البوتيه "BUTIYA"، وهي إشارة إلى سعف النخيل الذى يرمز للخصوبة، وهو نمط متكرر يشبه الدمعة الملتوية، وتُعرَف باسم "الباسيلي"، وهو مسمّى يرجع إلى بلدة باسيلي، مأخوذ من الحضارة الآرية القديمة (بوتيه)، فزهرة البوتا تمثّل خاصية مميزة لنموذج البازيلي، التي يطلق عليها في أذربيجان وكشمير اليوتا[٧٣]، وترمز البوتا إلى الخصوبة والتوالد[٧٤]، ظهرت على بعض أعلام عاشوراء **(لوحة ٦، ٨)**.

ظهرت الورقة الثلاثية (ثلاثية الفصوص)، وهي أكثر الأوراق النباتية الزخرفية انتشارًا على الإطلاق[٧٥]، **(لوحة٢، ٣)**.

---

[٦٤] يقال: إنه قد ظهر في الكوفة نبت الشقائق، فمر النعمان بن المنذر به، وقال من نزع منه شيئًا؛ فانزعوا كتفه فنسب إلي النعمان، القزوينى ٢٠٠٠م: ٢٣٩.

[٦٥] ورد ذكر الرمان في آيات عدة في القرآن الكريم سورة الأنعام الآية ٩٩؛ سورة الرحمن، الآية ٦٨.

[٦٦] بدر ٢٠٠٢م: ٤٨.

[٦٧] الفرماوي٢٠٠٢م: ٣١٩.

[٦٨] ابن فضل العمرى ٢٠١٠م: ٢٦٠.

[٦٩] عيسى٢٠٠٢م: ١٣٩.

[٧٠] الصعيدي ٢٠٠١م: ٦٢٥.

[٧١] البنا ٢٠٠٨م: ٥٦١.

[٧٢] كيرانوى١٩٩٠م: ٤٥٨.

[٧٣] صالح؛ الخطيب ٢٠٢٠م: ٥٦.

[٧٤] عبدالسلام ٢٠١٤م: ٢٦٣.

[٧٥] شافعي ١٩٥١م: ٥.

زخارف الأرابيسك: تعتمد زخارف الأرابيسك على وحدات زخرفية من لفائف سيقان النباتات الحلزونية والأوراق، بشكل معقد ومحور، مضافًا إليها بعض العناصر الهندسية المكملة[٧٦]، ظهرت على بعض أعلام عاشوراء **(لوحة ٦، ٩)**.

الطيور: تمثل الطيور في الثقافة الإيرانية مصدرًا للوحي والتنوير والحكمة الكونية، وتظهر في الأدب والفنون الشعبية باعتبارها عناصر رمزية محملة بالمعاني الروحية والجمالية، وقد انعكست هذه الرمزية بوضوح في الأعمال الفنية، لا سيما في زخارف المعالم المعمارية، حيث استخدمت الطيور بأساليب واقعية وتجريدية متنوعة، تنسجم مع طبيعة البيئة والمناخ[٧٧].

البلبل: ورد عند الفردوسي أن البلبل يتحدث لغة بهلوية ويروي قصص الأبطال؛ لذلك لُقِّب بـ"هزار داستان" أي "صاحب الألف حكاية"، وفي التفسير الشيعي لبعض الأبيات، أُعيد تأويل صورة البلبل والزهرة على نحو رمزي يرتبط بأسماء الأئمة، مما أضفى على الطائر بُعدًا عقائديًّا إلى جانب أبعاده الأدبية والصوفية، ويجعله أكثر من مجرد طائر مغنٍ؛ فهو رمز للمعرفة، والعشق، والروح الباحثة عن الحقيقة[٧٨]، ظهرت على بعض أعلام عاشوراء **(لوحة٢، ٣)**.

الطاووس: يُعد الطاووس رمزًا متناقضًا يجمع بين الخير والشر؛ إذ يُنظر إليه تارةً كرمز للجمال الإلهي والبركة، وتارةً أخرى كطائر يحبه الشيطان لارتباطه بالجنة، ومن هنا اكتسب هذا الطائر دلالات متغيرة وفق المعتقدات والعصور، فصار مصدر إلهام أدبي وصوفي، يجسد مفاهيم الجمال والروح والحقائق المعنوية.

أما في الفن القاجاري، فيشير الطاووس إلى عالم السماء والخلود والنعيم الأبدي، وأصبح الطاووس تجسيدًا بصريًّا ووجدانيًّا لذاكرة ثقافية وأساطير دينية متوارثة، ورمزًا للسمو الروحي والسعادة الأبدية[٧٩]. **(لوحة٥)**.

الألوان: أبدع النساجون القاجاريون في استخدام الخطة اللونية ومزج الألوان، كما أبدعوا في استخراج الألوان من الصبغات الطبيعية كالصبغات الحيوانية والنباتية، وقد جاءت تلك الألوان مناسبة للزخارف التي نُفذت على الأعلام، فغالبا كانت الزخارف النباتية والحيوانية والطيور تُلوَّن بألوان واقعية كما وجدت في الطبيعة، ولعل من أهم الألوان الأكثر شيوعا التي تميز الأعلام هى الأسود والأحمر والأصفر والأبيض.

– **اللون الأسود:** يعد اللون الأسود من الألوان التى لها معانٍ باطنة ودلالات رمزية، ويشير البعض إلي أنه يرمز إلى الحق والعدالة، كما يرمز أيضا إلى طلب الثأر أو استعادة الحق من أهل البغى والظلم[٨٠]، وقد استخدم اللون الأسود فى أرضية الزخارف الكتابية **(لوحة٢، ٣، ٥، ٧، ٨، ٩)**.

– **اللون الأحمر:** ظهر اللون الأحمر بدرجاته المختلفة بين الفاتح والقاتم، حيث رُسمت الوريدات متعددة البتلات والأزهار، وأرضيات بعض الأعلام **(لوحة٢، ٣، ٥، ٦، ٧، ٨،١٠)**.

---

[76] HRBAS & KNOBLOCH 1965: 17.

[٧٧] گرزالذینی١۴٠٣ھ: ۴.

[٧٨] سواری، ١۴٠١ھ: ١١١.

[٧٩] گرزالذینی١۴٠٣ھ:٧–٨.

[٨٠] یاسین ٢٠٠٦: ٢٦٥– ٢٦٦.

- **اللون الأصفر:** استُخدم اللون الأصفر في رسم الأسد والشمس **(لوحة٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩).**
- **اللون الأبيض:** استُخدم اللون الأبيض الفاتح واللون الأبيض العاجي في رسم أرضية ساحة العلم، وبعض الأغصان والحمام **(لوحة٢، ٣، ٦، ٩، ١١).**

الخاتمة والنتائج:

تناولت الدراسة من خلال المنهج الوصفي التحليلي لمجموعة مختارة من الأعلام المنسوجة، حيث حاولت الكشف عن الآلية التي حوّلت هذه القطع الطقسية إلى وسائط حاملة لخطاب مركّب، فقد تأكد أن أعلام عاشوراء القاجارية لم تكن أبداً مجرد حاملات نصوص رثائية أو رموز حداد دينية بحتة، بل كانت منتجات ثقافية مادية مُصمّمة بوعي لتحقيق أغراض متعددة المستويات، وتتلخص النتائج فيما يلي:

- كشفت الدراسة تنوعاً في المواد الخام (الصوف، الحرير، القطن، الخيوط المعدنية) والتقنيات الصناعية (التطريز اليدوي "الرشت"، الطباعة)، وهو تنوع يعكس التدرّج الاجتماعي والاقتصادي للجمهور المشارك فى إحياء ذكرى عاشوراء.
- أوضحت الدراسة تنوع الزخارف النباتية والكتابية، استخدمت الزخارف النباتية بكثافة فى الأطر المحيطة بالكتابات وأظهرت تنوعاً فى الأزهار المستخدمة، كما استخدمت النقوش الكتابية التي تنوعت بين تمجيد الإمام الحسين ورثائه (باستعارة أبيات من محتشم الكاشاني) وخطاب العقيدة الشيعية، وبعض الآيات القرآنية، بالإضافة إلى كتابات تسجيلية.
- أكدت الدراسة استخدام الرمزية، فقد وُضعت الكتابات دائماً في حوار بصري مع الرمز السياسي الأعلى للدولة، شعار "الأسد والشمس". ولم يكن هذا الدمج عفويًّا؛ بل كان استراتيجية مرئية لتشييع الهوية الوطنية وتأميم الخطاب الديني، فالشعار القاجاري بجذوره ما قبل الإسلامية، اكتسب شرعية جديدة من خلال اقترانه برمزية كربلاء، بينما اكتسب الخطاب الحسيني، بدوره، حماية وسلطة من ارتباطه بشعار السلطة الحاكمة.
- أكدت الدراسة أن هذه الأعلام كانت أداة رئيسة في استراتيجية التوظيف السياسي للعاطفة الدينية التي انتهجها القاجاريون من خلال رعاية صناعتها ونشرها في المواكب الرسمية والشعبية، نجحت الدولة في تحويل الطاقة العاطفية الهائلة المنبعثة من إحياء عاشوراء إلى رأسمال رمزي يعزز شرعيتها ويوحّد المشاعر تحت مظلة هوية وطنية واحدة، هي "الهوية الإيرانية الشيعية" في عصر القاجاريين.
- أثبتت الدراسة أن هذه الأعلام لم تكن مجرد خلفية للطقوس، بل كانت فاعلاً أساسياً فيها، ولقد عبّرت من خلال نسيجها وزخارفها، عن الصيغة السياسية– الدينية الفريدة للدولة القاجارية، مسجلةً لحظة تاريخية حاولت فيها السلطة الحاكمة صهر الاعتقاد الديني للجماهير في بوتقة المشروع السياسي للدولة القاجارية الحديثة.

How to Cite

ABOU EL-ALA, M.:«The Woven Standard of ʿĀšūrāʾ in the Qajar Era: An Artistic Archaeological Study», *Maǧallaï Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab* 27/2, 2026, 226-254.

أبوالعلا، محمد:« أعلام عاشوراء المنسوجة فى العصر القاجارى "دراسة آثرية فنية"»، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج.٢٧، ع.٢، ٢٠٢٦م، ٢٢٦-٢٥٤.

ثبت المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم
- ابن منظور، محمد بن مكرم الأفريقي المصري (ت ٧١١هـ): *لسان العرب*، مجـ.٥، مادة "ل–و–ي، القاهرة (دار المعارف) ١٤٠١هـ/١٩٨١.
- أبو الفرج الأصبهاني، علي بن الحسين بن محمد بن أحمد (ت ٣٥٦هـ): *مقاتل الطالبيين*، تحقيق: السيد أحمد صقر، بيروت (دار المعرفة)، ١٩٦٥م.
- الادريسى، حامد مسوحلى: *الفاضح لمذهب الشيعة الإمامية*، ط.١، القاهرة (مكتبة الرضوان) ٢٠٠٧م.
- أوحدي البلیانی، السيد تقي الدين محمد ابن سعد الدين (ت١٠٣٠هـ): *تذكرة الشعراء*، جـ.٢، الهند، ١٩٦٠م، ٧٨٩–٧٩١.
- بدر، منى:«الأعلام الإسلامية منذ ظهور الإسلام وحتى نهاية القرن الثانى عشر الهجرى (الثامن عشر الميلادى) بالتطبيق على صور المخطوطات الإسلامية»، *مجلة كلية الآداب جامعة جنوب الوادى*، العدد السادس، الجزء الأول، ١٩٩٦م، ٣٩٧ – ٤٨٠.
- بركات، مصطفى:«دراسة للخط والألقاب والوظائفمن خلال النصوص التأسيسية الباقية على العمائر العثمانية بمدينة القاهرة»، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ١٩٨٨م.
- البغدادي، عبد القاهر بن طاهر (ت ٤٢٩هـ): *الفرق بين الفرق وبيان الفرقة الناجية*، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت (دار المعرفة للطباعة والنشر)، د.ت.
- البنا، سامح:«فن التجليد في العصر الصفوى في ضوء مجموعات متاحف القاهرة ودار الكتب المصرية»، *رسالة دكتوراة*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م.
- الجرجاني، علي بن محمد بن علي الزين الشريف (ت ٨١٦هـ): *التعريفات، ضبط جماعة من العلماء*، ط.١، بيروت (دار الكتب العلمية) ١٩٨٣م.
- جمعة، أحمد قاسم:«من نفائس الأوانى المعدنية في متحف جامعة عدن»، *مؤتمر كلية الآداب العلمي الثاني*، آداب الرافدين، ع ٤١، ٢٠٠٥، ٤٣ : ٧٢.
- حسن، زكى: *الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي*، القاهرة (مطبعة دار الكتب المصرية) ١٩٤٠م.
- حسن، زكى: *الكنوز الفاطمية*، القاهرة (مؤسسة هنداوى) ٢٠١٥م.
- الحيدري، إبراهيم: *تراجيديا كربلاء سوسيولوجيا الخطاب الشيعى*، ط.١، بيروت (دار الساقى) ١٩٩٩م.
- الخميني، روح الله بن مصطفي: *تفسير آية البسملة محاضرات معرفية*، بيروت (دار الهادي للطباعة والنشر) ١٩٩٢م.
- خير الله، جمال عبد العاطى: *النقوش الكتابية على شواهد القبور الإسلامية مع معجم الألفاظ والوظائف الإسلامية*، دسوق (العلم والإيمان للنشر والتوزيع) ٢٠٠٧م.
- ديوان محتشم الكاشاني، (تحقيق: جواد شايسته)، انتشارات سناء، طهران، ١٣٧٦ هـ شمسي.
- رمضان، عاطف منصور: *النقود الإسلامية وأهميته في دراسة التاريخ والآثار الحضارة الإسلامية*، ط.١، القاهرة (زهراء الشرق) ٢٠٠٨م.
- زامباور، إدوارد فون: *معجم الأنساب والأسرات الحاكمة في التاريخ الإسلامي*، ترجمة: زكى محمد حسن وآخرون، بيروت (دار الرائد العربي) ١٩٨٠م.
- سالم، السيد عبد العزيز: *بحوث ودراسات إسلامية فى التاريخ والحضارة والآثار*، جـ.٢، بيروت (دار الغرب الإسلامى) ١٩٩١م.
- سالم، عبد العزيز صلاح: *الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي*، جـ.٢، القاهرة (مركز الكتاب للنشر) ٢٠٠٠م.

- سواری، محمد، علیرضا شیخی: گل و بلبل؛ استحالۀ گیاه مقدس در هنر ایران، هنر هاي صناع ایران، دوره ۵، شماره ۲، شماره پیاپی، ۹ اسفند، ۱۴۰۱هـ.
- شافعي، فريد:«زخارف وطرز سامراء»، *مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة*، مج.١٣، ع.٢، ١٩٥١م، ٥.
- شنيرب، روبرت:«تاريخ الحضارات العام القرن التاسع عشر الميلادي»، ترجمة: يوسف اسعد داغر، مج.٦، ط.٤، بيروت (دار عويدات للطباعة والنشر) ١٩٩٨م.
- الشهرستانى، أبو الفتح محمد بن عبد الكريم (ت ٥٤٨هـ): *الملل والنحل*، تحقيق: محمد سيد كيلاني، بيروت (دار المعرفة) ١٤٠٤هـ.
- صالح، محمد صالح؛ الخطيب، إيهاب أحمد:«زهرة البوته أسطورة الماضى والحاضر»، *مجلة مدارات ونقوش*، مركز جمال بن حوريب للدراسات، ع٣٠، ٣١، الامارات العربية المتحدة،٢٠٢٠م، ٥٦.
- الطبرسي، أبو على الفضل بن الحسين (ت ٥٤٨هـ): *إعلام الورى بأعلام الهدى*، جـ.١، ط.١، تحقيق: مؤسسة آل البيت لإحياء التراث، قم (ستارة قم) ١٤١٧هـ.
- الطبري، محمد بن جرير (ت٣١٠ هـ): *تاريخ الرسل والملوك*، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، جـ.٥، ط.٢، القاهرة (دار المعارف) ١٩٦٧م.
- طنطاوى، حسام:«أثر الفكر الشيعي الاثني عشري علي الفنون الإسلامية "كف السبع نموذجا"»، *مجلة معهد الدراسات العليا للبردى والنقوش وفنون الترميم*، المؤتمر الدولى، جـ.٣، ٢٠١٧م، ١٦٠ – ١٦٦.
- طنطاوى، حسام:«الاعلام المعدنية للشيعة الاثنى عشرية فى ضوء نماذج مختارة»، *حوليات آداب عين شمس*، مج.٤٣، ٢٠١٥م، ٣٩١.
- عبد الحفيظ، محمد علي:«الكتابات الأثرية الباقية على عمائر مدينة لاهور فى العصر المغولى الهندى (٩٣٢-١١٨٢هـ/١٥٢٦-١٧٦٨م) دراسة مسحية آثارية»، *مجلة اتحاد الأثرين العرب*، مج.١٠، ع.١٠، ٢٠٠٩م، ٣٤٠.
- عبدالرحيم، محمد:«الأعلام العسكرية فى مصر القديمة»، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب/ جامعة سوهاج، ١٩٩٤م.
- عبدالسلام، عماد سليمان:«خزف مدينة بخاري من القرن العاشر حتي نهاية القرن الثالث عشر الهجريين (١٦-١٩م)»، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ٢٠١٤م.
- عبيد، شبل: الكتابات الآثرية علي المعادن في العصرين التيموري والصفوي، ط.١، القاهرة (دار القاهرة للكتاب) ٢٠٠٢م.
- العسقلانى، ابن حجر أحمد بن علي بن محمد (ت ٨٥٢هـ): *فتح الباري شرح صحيح البخاري*، إخراج وتصحيح: محب الدين الخطيب، جـ.٦، ط.١، مصر (المكتبة السلفية) ١٣٨٠ – ١٣٩٠هـ .
- على، نوال جابر على:«مظاهر إحياء ذكرى كربلاء لدى شيعة الهند فى ضوء تصاوير مدرسة الهند الشرقية خلال الفترة ١٢- ١٣هـ/ ١٨- ١٩م»، *مجلة الاتحاد العام للآثارين العرب*، مج.٢١، ع.٢، ٢٠٢٠م، ٤١٧-٤١٩.
- العمرى، ابن فضل شهاب الدين أحمد بن يحيى (ت ٧٤٩هـ): *مسالك الإبصار في ممالك الأمصار*، تحقيق: كامل سلمان الجبوري؛ مهدى النجم، جـ.٢٠، الحيوان والنبات، ط.١، بيروت (دار الكتب العلمية) ٢٠١٠م.
- عيسى، أحمد، *مصطلحات الفن الإسلامي*، معجم مشروح مصور، تقديم: أكمل الدين إحسان أوغلي، استانبول، ١٩٩٤م.
- عيسى، ميرفت محمود:«الكشكول بين رمزية الشكل ورمزية الزخارف»، *المجلة العلمية لجمعية الآثاريين العرب*، مج.٣، ع.٣، القاهرة، ٢٠٠٢م، ٧٠ – ١٧٩.
- فرغلى، أبو الحمد:«النسيج الإسلامى فى العصر الصفوى: زخارفه ومراكز صناعته ومشاهير النساجين»، *مجلة كلية الآداب جامعة صنعاء*، ع.١٦، ١٩٩٤م، ٣٣، ١١٥.

- الفرماوي، عصام:«أشغال النسيج في مصر خلال عهد أسرة محمد على»، *رسالة دكتوراه*، كلية الاثار/ جامعة القاهرة، ٢٠٠٢م.
- القرشي، باقر شريف: *حياة الإمام علي بن موسى الرضا "عليه السلام" دراسة وتحليل*، ط.١، قم (منشورات سعيد بن جبير) ١٣٧٢هـ.
- القزويني، زكريا بن محمد (ت:٦٨٢هـ): *عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات*، ط.١، بيروت (مؤسسة الأعلمى للمطبوعات) ٢٠٠٠م.
- القلقشندي، أبو العباس أحمد (ت٨٢١ هـ): *مآثر الأناقة في معالم الخلافة*، جـ.٢، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، بيروت (عالم الكتب) ١٩٦٤م.
- كيرانوى، وحيد الزمان: *القاموس الجديد: اردو – عربى لغت*، لاهور (ادارة اسلاميات) ١٩٩٠م.
- گرزالذينى، مرجانه نادرى؛ دهكردى، ناهيد جعفرى، بازخوانى مضامين و تصويرآفرينى هاى پرندگان در آرايه هاى بناهاى قاجارى مازندران با رويكرد ادبى وعرفانى، هنر هاي زيبا، ١۴٠٣هـ.
- مافى تبار، آمنه، تحليل صورى نقش انسان در رشتى‌دوزى‌هاى پيكرنگار عصر قاجار، مبانى نظرى هنرهاى تجسمى، دوره ١٠، شماره ١ – شماره پياپى ١٩، خرداد ١٤٠٤.
- المجلسي، محمد باقر بن محمد بن مقصود (ت١١١٠هـ):«عين الحياة»، ترجمة: نهلة مصطفي، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب/ جامعة عين شمس ١٩٩٠م.
- مزروعة، محمود محمد: *دراسات فى الفرق الإسلامية*، جـ.١، دار اليسر، القاهرة، ١٩٧٨.
- مكاريوس، شاهين: *تاريخ إيران* ، القاهرة (دار الآفاق العربية) ٢٠٠٣م.
- نصر، ثريا: *تاريخ أزياء الشعوب*، القاهرة (عالم الكتب) ١٩٩٨م.
- نصير، حنين:«الزخارف الاسلامية في عمارة الاردن المعاصرة: دراسة تحليلية لنماذج الزخرفة الإسلامية الهندسية في عمارة المساجد»، *رسالة ماجستير*، كلية الدراسات العليا/ الجامعة الاردنية، ٢٠١٣م.
- ياسين، عبد الناصر: *الأعلام البرية في ضوء تصاوير الفنون التطبيقية الإسلامية*، القاهرة (مكتبة زهراء الشرق) ٢٠٢٠م.
- ياسين، عبد الناصر: *الرمزية الدينية فى الزخرفة الإسلامية*، ط.١، القاهرة (مكتبة زهراء الشرق) ٢٠٠٦م.
- ياسين، عبد الناصر:«الأعلام فى العصر الإسلامى، أنواعها وصفاتها وخصائصها مع دراسة للأعلام المنفذة على الخزف الإسلامى»، *مجلة العصور*، مج.١٣، جـ.١، ٢٠٠٣م، ٣٧ – ٧٤.
- ياسين، عبد الناصر:«الأعلام فى تصاوير المخطوطات الإسلامية»، *مجلة العصور*، مج.١٤، جـ.١، ٢٠٠٤م، ٧ – ٨١.
- ياسين، عبد الناصر:«الزخارف الهندسية علي الزجاج الفاطمي ذي البريق المعدني في ضوء مجموعة لم يسبق نشرها بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة»، *مجلة كلية الآداب جامعة سوهاج*، ع.٤١، جـ.١، ٢٠١٦م، ٤٥٠.
- يوسف، فرج الله احمد: *الآيات القرآنية على المسكوكات الإسلامية دراسة مقارنة*، الرياض (مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية) ٢٠٠٣م.

Bibliography

_ The Holy Quran

_ ʾĀWḤADĪ AL-BĪLĪYĀNĪ, AL-SAYID TAQĪ AL-DĪN MUḤAMMAD BIN SAʿD AL-DĪN (D. 1030 Ah).: *Taḏkirat al-Shuʿarāʾ*, VOL. 2, 1960, 789–791; *Dīwān Muḥtasham al-Kāshānī*, Reviewed by: ĞAWĀD SHĀYISTA, Intishārāt Sanāʾ, Tehran, 1376 SH.

_ AL-ʾIDRĪSĪ, ḤĀMID MASŪḤLĪ.: *al-Fāḍiḥ li-Madhhab al-Shīʿa al-ʾImāmīya*, 1st ed., al-Qāhira (Maktabat al-Riḍwān) 2007.

– ʾIBN ḤAĞAR AL-ʿASQALĀNĪ.: *Fatḥ al-Bārī Sharḥ Ṣaḥīḥ al-Bukhārī*, Reviewed by: MUḤIBB AL-DĪN AL-KHAṬĪB, VOL. 6, Miṣr (al-Maktaba al-Salafīya) 1380–1390 AH.

_ ʾIBN MANẒŪR, MUḤAMMAD BIN MUKARRAM AL-ʾIFRĪQĪ AL-MIṢRĪ (D. 711Ah).: *Lisān al-ʿArab*, VOL. 5, entry "l-w-y", al-Qāhira (Dār al-Maʿārif) 1401 AH / 1981.

– ʿABĀS MAḤMŪD AL-ʿAQĀD.: *Abū al-Shuhadāʾ al-Ḥusayn bin ʿAlī*, al-Qāhira (al-Maǧmaʿ al-ʿĀlamī liʾl-Taqrīb bayn al-Madhāhib al-Islāmīya).

– ʿABD AL-ḤAFĪẒ, MUḤAMMAD ʿALĪ.:«al-Kitābāt al-Atharīya ʿSlā ʿImārāt Lāhūr fī al-ʿAṣr al-Muġūlī al-Hindī», *Maǧallat Ittiḥād al-Āṯārīyīn al-ʿArab* 10/10, 2009, 340.

– ʿABD AL-RAḤĪM, MUḤAMMAD.: *al-Aʿlām al-ʿAskarīya fī Miṣr al-Qadīma*, *Master's Thesis*, Kulliyat al-Ādāb/ Ğāmiʿat Suhāğ, 1994.

– ʿABD AL-SALĀM, ʿIMĀD SULAYMĀN.: *Ḫazaf Madīnat Buḫārā*, *Master's Thesis*, Kulliyat al-ʾĀṯār/ Ğāmiʿat al-Qāhira 2014.

_ ʿABD-AL-ĞALĪL.: *Qazvīnī Rāzī, Ketāb al-naqż*, J.ORMAVĪ MOḤADDEṮ (ed.), 2nd ed., Tehran, 1358 Š. /1979.

_ ʿABŪ AL-FARAĞ AL-ʾĀṢBAHĀNĪ, ʿALĪ BIN AL-ḤUSAYN BIN MUḤAMMAD BIN ʾĀḤMAD (D. 356 Ah).: *Maqātil al-Ṭālibīyīn*, Reviewed by: AL-SAYID ʾĀḤMAD ṢAQR, Bayrūt (Dār al-Maʿrifa).

_ ʿALĪ, NAWĀL ĞĀBIR ʿALĪ.:«Maẓāhir ʾIḥyāʾ Ḏikrā Karbalāʾ Ladā Shīʿat al-Hind fī Ḍawʾ Taṣāwīr Madrasat al-Hind al-Šarqiyya Ḫilāl al-Fatra 12–13h/18–19m», *Maǧallat al-Ittiḥād al-ʿĀmm li-l-Āthāriyyīn al-ʿArab* 21/2, 2020, 418- 419.

– AL-ʿUMARĪ, BIN FAḌL ŠIHĀB AL-DĪN.: *Masālik al-Abṣār fī Mamālik al-Amṣār*, VOL. 20, Bayrūt (Dār al-Kutub al-ʿIlmīya) 2010.

– ʿUBAYD, ŠIBL.: *al-Kitābāt al-Aṯarīya ʿAlā al-Maʿādin fī al-ʿAṣrayn al-Tīmūrī wa al-Ṣafawī*, 1st ed., al-Qāhira (Dār al-Qāhira liʾl-Kitāb) 2002.

– ʿĪSĀ, ʾĀḤMAD.: *Muʿğam Muṣṭalaḥāt al-Fann al-ʾIslāmī*,ʾ Istanbul, 1994.

– ʿĪSĀ, MIRVAT MAḤMŪD.:«al-Kaškūl bayn Ramzīyat al-Šakl waʾl-Zuḫruf», *al-Maǧalla al-ʿIlmīya li-Ğamʿiyyat al-Āthārīyīn al-ʿArab* 3/ 3, 2002, 70 – 179.

_ BADR, MUNĀ.:«al-Aʿlām al-ʾIslāmīya Munḏu Ẓuhūr al-ʾIslām wa-ḥattā Nihāyat al-Qarn al-Thānī ʿAšar al-Hijrī (al-Thāmin ʿAšar al-Mīlādī) bi-l-Taṭbīq ʿalā Ṣuwar al-Makhṭūṭāt al-ʾIslāmīya», *Maǧallat Kullīyat al-Ādāb Ğāmiʿat Ğanūb al-Wādī*. 1996، 397 – 480.

_ BARAKĀT, MUṢṬAFĀ.:«Dirāsa li-l-Ḥaṭṭ waʾl-Alqāb waʾl-Waẓāʾif min Ḫilāl al-Naṣūṣ al-Taʾsīsīya al-Bāqiya ʿAlā al-ʿImārāt al-ʿUṯmānīya bi-Madīnat al-Qāhira», *Master's Thesis*, Kullīyat al-Āṯār / Ğāmiʿat al-Qāhira, 1988.

_ BIER, C.**:** *Woven from the Soul, Spun from the Heart: Textile arts of Safavid and Qajar Iran 16th – 19th Centuries*, Washington (The textile Museum) 1987.

_ BUCKLAND, CH.: *Dictionary of Indian Biography*, London (London S. Sonnenschein) 1906.

_ AL-BANĀ, SĀMIḤ.:«Fann al-Taǧlīd fī al-ʿAṣr al-Ṣafawī fī Ḍawʾ Maǧmūʿāt Matāḥif al-Qāhira wa-Dār al-Kutub al-Miṣrīya», *Phd Thesis*, Kullīyat al-Āṯār / Ğāmiʿat al-Qāhira, 2008.

_ AL-BAĞDĀDĪ, ʿABD AL-QĀHIR BIN ṬĀHIR (D. 429 Ah).: *al-Farq bayn al-Firaq wa-Bayān al-Firqa al-Nājiya*, Reviewed by: MUḤAMMAD MUḤYĪ AL-DĪN ʿABD AL-ḤAMĪD, Bayrūt (Dār al-Maʿrifa li-l-Ṭibāʿa waʾl-Našr).

– FARAĠLI, ABU AL-ḤAMD.:«al-Nasīğ al-ʾIslāmī fī al-ʿAṣr al-Ṣafawī», *Maǧallat Kullīyat al-Ādāb Ğāmiʿat Ṣanʿāʾ*16, 1994, 33, 115.

_ FAROKHNIA, SH.: *The Iranian Lion and Sun: a Symbol of Identity and Continuity*, British museum (Free Object in Focus), 3 september- 9 December 2015.

_ AL-FARMĀWĪ, ʿIṢĀM.:«*Ašġāl al-Nasīj fī Miṣr fī ʿAhd Muḥammad ʿAlī*», *PhD Thesis*, Ğāmiʿat al-Qāhira, 2002.

_ GILLOW, J. & SENTANCE, B.: *World Textiles: A Visual Guide to Traditional Techniques*, 2nd ed., London (Thams and Hudson) 2000.

_ ĞUMʿA, ʾĀḤMAD QĀSIM.:«Min Nafāʾis al-ʾAwānī al-Maʿdinīya fī Maṭḥaf Ğāmiʿat ʿAdan», *Ādāb al-Rāfidayn* 41/ 1, 2005, 43 – 72.

_ AL-ĞURĞĀNĪ, ʿALĪ BIN MUḤAMMAD AL-ZAYN AL-SHARĪF (D. 816 Ah).: *al-Taʿrīfāt*, Reviewed by: Ğamāʿa Min al-ʿUlamāʾ, 1st ed., Bayrūt (Dār al-Kutub al-ʿIlmīya) 1983.

_ ĞARZĀLḌĪNĪ, MARĞĀNA NĀDIRĪ; DIHKIRDĪ, NĀHĪD ĞAʿFARĪ.:«Bāzḫānī Maḍāmīn wa Taṣvīr-Āfarīnīhā-yi Parandigān dar Ārāya-hā-yi Bināhā-yi Qāğārī-yi Māzandarān bā Ruykard-i Adabī wa ʿIrfānī», *Honarhā-yi Zībā*, 1403h.

_ ḪAIR ALLĀH, ĞAMĀL ʿABD AL-ʿĀṬĪ.: *al-Naqūš al-Kitābīya ʿalā Shawāhid al-Qubūr al-ʾIslāmīya maʿa Muʿğam al-Alfāẓ waʾl-Waẓāʾif al-ʾIslāmīya*, Dusuq (al-ʿIlm waʾl-Īmān liʾl-Našr waʾl-Tawzīʿ) 2007.

_ ḪASAN, ZAKĪ.: *al-Funūn al-Īrānīya fī al-ʿAṣr al-ʾIslāmī*, al-Qāhira (Maṭbaʿat Dār al-Kutub al-Miṣrīya) 1940.

_ ḪASAN, ZAKĪ.: *al-Kunūz al-Fāṭimīya*, al-Qāhira (Muʾassasat Hindāwī) 2015.

_ HRBASOVÁ, M. & KNOBLOCH, E.: *The Art of Central Asia*, London (Paul Hamlyn) 1965.

_ AL-ḪAYDARĪ, ʾIBRĀHĪM.: *Trāğidiyā Karbalāʾ: Sūsīyūlūğiyā al-Khiṭāb al-Shīʿī*, 1st ed., Bayrūt (Dār al-Sāqī) 1999.

_ AL-ḪUMAYNĪ, RŪḤ ALLĀH BIN MUṢṬAFĀ.:*Tafsīr Āyat al-Basmala: Muḥāḍarāt Maʿrifīya*, Bayrūt (Dār al-Hādī liʾl-Ṭibāʿa waʾl-Našr) 1992.

_ JACKSO, A.V.:«Williams, Indo-Iranian Contributions», *Journal of the American Oriental Society* 20, 1899, p.56

_ KHORASANI, M.: *Manouchehr, Arms and Armor from Iran: The Bronze Age to the End of the Qajar Periodi*, Tübingen (Legat Verlag) 2006.

_ KHOSRONEJA, P.:«The Art and Material Culture of Iranian Shi'ism: Iconography and Religious Devotion», in: SHI'I ISLAM, London (I.B. Tauris & Co Ltd in association with Iran Heritage Foundation) 2012, 195.

- KĪRĀNĀWĪ, WAḤĪD AL-ZAMĀN.: *al-Qāmūs al-ğadīd (Urdu–ʿArabī)*, Lahore (ʾIdārat ʾIslāmiyyāt) 1990.

- MAKĀRIYŪS, ŠĀHĪN.: *Tārīḫ ʾĪrān*, al-Qāhira (Dār al-ʾĀfāq al-ʿArabīya) 2003.

- AL-MAĞLISĪ, MUḤAMMAD BĀQIR BIN MUḤAMMAD BIN MAQṢŪD (D. 1110H).:«*ʿAyn al-Ḥayāt*», Translated by: NAHLA MUṢṬAFĀ, *Master's Thesis*, Kulliyat al-Ādāb/ Ğāmiʿat ʿAyn Šams 1990.

- MĀFĪ TABĀR, ĀMINA.: «Taḥlīl-i Ṣūrī-yi Naqš-i ʾInsān dar Raštī-Dūzīhā-yi Paykar-Nigār-i ʿAṣr-i Qāğār», *Mabānī-yi Naẓarī-yi Honarhā-yi Tağassomī*, VOL. 10, 1/ 19, Ḫurdād 1404h.

_ NAFISI, S.: Derafsh-e Iran va Shir o Khoshid [The Banner of Iran and the Lion and the Sun], Tehran (Chap e Rangin) 1949.

_ NAKASH, Y.:«An Attemp to Trace the Origin of the Rituals of *ʿĀshūrāʾ*», Die Welt des Islams, New Series, 33/2, Brill, 1993, 161−181.

- NAṢĪR, ḪANĪN.:«al-Zaḫārif al-ʾIslāmīya fī ʿImārat al-Urdun al-Muʿāṣira: Dirāsa Taḥlīliyya li-Namāḏiğ al-Zaḫrafa al- Islāmīya al-Handasīya fī ʿImārat al-Masāğid», *Master's Thesis*, Kulliyat al-Dirāsāt al-ʿUlyā/ al-Ğāmiʿa al-Urdunniyya 2013.

- NASR, ṬURAYĀ.: *Tārīḫ Aziyāʾ al-Šuʿūb*, al-Qāhira (ʿĀlam al-Kutub) 1998.

- AL-QALQASHANDĪ, ABŪ AL-ʿABBĀS ʾĀḤMAD (D. 821H).: *Maʾāṯir al-Anāqa fī Maʿālim al-Ḫilāfa*, VOL. 2, Reviewed by: ʿABD AL-SATTĀR ʾĀḤMAD FARRĀĞ, Bayrūt (ʿĀlam al-Kutub) 1964.

- AL-QAZWĪNĪ, ZAKARIYĀ BIN MUḤAMMAD.:*ʿAğāʾib al-Makhlūqāt wa Ġarāʾib al-Mawğūdāt*, Bayrūt (Muʾassasat al-Aʿlamī) 2000.

- AL-QURAŠĪ, BĀQIR ŠARĪF.: *Ḥayāt al-ʾImām ʿAlī bin Mūsā al-Riḍā*, Qum (Manšūrāt Saʿīd bin Jubayr) 1372 AH.

_ RAMADĀN, ʿĀṬIF MANṢŪR.: *al-Nuqūd al-ʾIslāmīya wa-ʾAhamīyatuhā fī Dirāsat al-Tārīḫ waʾl-Āṯār al-Ḥaḍāra al-ʾIslāmīya*, 1st ed., al-Qāhira (Zahrāʾ al-Sharq) 2008.

_ RYPKA, J.: *History of Iranian Literature*, Dordrecht, 1968.

- SĀLIM, ʿABD AL-ʿAZĪZ ṢALĀḤ.: *al-Funūn al-Islāmīya fī al-ʿAṣr al-ʾAyyūbī*, VOL. 2, al-Qāhira (Markaz al-Kitāb liʾl-Našr) 2000.

_ SĀLIM, AL-SAYID ʿABD AL-ʿAZĪZ.:*Buḥūth wa-Dirāsāt ʾIslāmīya fī al-Tārīḫ waʾl-Ḥaḍāra waʾl-Āṯār*, VOL.2, Bayrūt (Dār al-Ġarb al-ʾIslāmī) 1991.

- SCHNEIRB, ROBERT.: *Tārīḫal-Ḥaḍārāt al-ʿĀmma al-Qarn al-Tāsiʿ ʿAšar al-Mīlādī*, Translated by: YŪSUF AS ʿAD DĀĠIR, VOL. 6, 4th ed., Bayrūt (Dār ʿUwāydāt liʾl-Ṭibāʿa wa-l-Našr) 1998.
_ SHARON, M.: *Black Standard from the East: The Establishment of the Abbasid State - Incubation of a Revolt*, Leiden (Brill) 1983.
- SUWĀRĪ, MUḤAMMAD &ʿALĪRḌĀ SHĪḪĪ.: *Gol va Bolbol; Istiḥālat-e Giyāh-e Moqaddas dar Honar-e Īrān, Honarhā-ye Ṣanāyeʿ Īrān*, Dore 5, Šomāre 2, 9 Esfand 1401 SH.
- AL-ŠAHRISTĀNĪ, ABŪ AL-FATḤ MUḤAMMAD BIN ʿABD AL-KARĪM.: *al-Milal wa al-Niḥal*, Reviewed by: MUḤAMMAD SAYYID KĪLĀNĪ, Bayrūt (Dār al-Maʿrifa) 1404 AH.
- ŠĀFIʿĪ, FARĪD.:«Zukhruf wa Ṭuruz Sāmarrāʾ», *Maǧallat Kullīyat al-Ādāb Jāmiʿat al-Qāhira* 13/ 2, 1951,
- ṢĀLIḤ, MUḤAMMAD ṢĀLIḤ; AL-ḪAṬĪB, ʾIHĀB ʾĀḤMAD.:«Zahrat al-Būta: ʾUsṭūrat al-Māḍī wa al-Ḥāḍir», *Maǧallat Madārāt wa Naqūš*, Markaz Ǧamāl bin Ḥuwayrib, VOL. 30–31, al-ʾImārāt al-ʿArabīya al-Muttaḥida 2020
- ṬANṬĀWĪ, ḤUSĀM.:«al-Aʿlām al-Maʿdinīya liʾl-Šīʿa al-ʾIṯnā ʿAšarīya fī ḍawʾ Namāḏiǧ Muḫtāra », *Ḥawliyyāt Ādāb ʿAyn Shams* 43, 2015, 331- 450.
- ṬANṬĀWĪ, ḤUSĀM.:«Aṯar al-Fikr al-Shīʿī al-Iṯnā ʿAšarī ʿAlā al-Funūn al-ʾIslāmīya Kaf El Sabʿ Namuḏaǧan», *Maǧallat Maʿhad al-Dirāsāt al-ʿUlyā li-l-Burdī wa al-Naqūš*, VOL. 3, 2017.
- AL-ṬABARĪ, MUḤAMMAD BIN ĞARĪR.: *Tārīḫ al-Rusul wa al-Mulūk*, Reviewed by: MUḤAMMAD ABŪ AL-FAḌL IBRĀHĪM, VOL. 5, 2nd ed., al-Qāhira (Dār al-Maʿārif) 1967.
- AL-ṬABRISĪ, ABŪ ʿALĪ AL-FAḌL BIN AL-ḤUSAYN.: *ʾIʿlām al-Warā bi-Aʿlām al-Hudā*, VOL. 1, Reviewed by: Muʾassasat Āl al-Bayt, Qum (Sitāra Qum) 1417 AH.
_ VASLYEVA, D.:«Rasht Figurative Hangings: Between Embroidery and Portraiture», Proceedings of the Eighth European Conference of Iranian Studies, VOL.2, 14–19 September 2015, 345− 358.
_ YARSHATE, EH.: *Encyclopedia Iranica*, VOL. X/1, Newyork (Encyclopedia Iranica Foundation) 2001.
- YĀSĪN, ʿABD AL-NĀṢIR.: *al-Aʿlām al-Barrīya fī al-Funūn al-Islāmīya*, al-Qāhira (Maktabat Zahraʾ al-Šarq) 2020.
- YĀSĪN, ʿABD AL-NĀṢIR.: *al-Ramzīya al-Dīnīya fī al-Zukhruf al-Islāmī*, 1st ed., (Maktabat Zahraʾ al-Šarq) 2006.
- YĀSĪN, ʿABD AL-NĀṢIR.:« al-ʾĀʿlām fī al-ʿAṣr al-ʾIslāmī, ʾĀnwāʿuhā wa-Ṣifātuhā wa-Ḫaṣāʾiṣuhā maʿa Dirāsa liʾl-Āʿlām al-Munaffaḍa ʿAlā al-Ḫazaf al-ʾIslāmī», *Maǧallat al-ʿUṣūr* 13/1, 2003, 37 -74.
- YĀSĪN, ʿABD AL-NĀṢIR.:«al-ʾĀʿlām fī Taṣāwīr al-Maḫṭūṭāt al-Islāmīya», *Maǧallat al-ʿUṣūr* 14/1, 2004, 7- 81.
- YĀSĪN, ʿABD AL-NĀṢIR.:«al-Zaḫārif al-Handasīya ʿAlā al-Zuǧāǧ al-Fāṭimī Ḏī al-Barīq al-Maʿdinī fī Ḍawʾ Maǧmūʿa lam Yasbiq Našruhā bi-Matḥaf al-Fann al-ʾIslāmī bi-al-Qāhira», *Maǧallat Kulliyyat al-Ādāb Ǧāmiʿat Suhāǧ* 41/1, 2016, 450.
- YŪSUF, FARAG ALLĀH ʾĀḤMAD.: *al-Āyāt al-Qurʾānīya ʿAlā al-Maskūkāt al-Islāmīya: Dirāsa Muqārana*, al-Riyāḍ (Markaz al-Malik Fayṣal liʾl-Buḥūṯ wa-al-Dirāsāt al-Islāmīya) 2003.
_ ZAMBAUR, EDUARD VON.: *Muʿǧam al-Ansāb waʾl-Usarāt al-Ḥākima fī al-Tārīḫ al-ʾIslāmī*, Translated by: ZAKĪ MUḤAMMAD ḤASAN WA-ĀḤARŪN, Bayrūt (Dār al-Rāʾid al-ʿArabī) 1980.

Websites

_ https://www.bonhams.com/auction/25434/lot/78/a-rare-qajar-resht-silk-embroidered-wool-standard-made-for-the-day-of-ashura-persia-circa-1840/ Accessed on (2-9-2025).
_ https://www.lot-art.com/auction-lots/A-Processional-Kalamkari-Shia-Banner-For-Ashura-Commemorations-Qajar-Iran-dated-1262-AH-1845/387-processional_kalamkari-16.7.21-chiswick Accessed on (1-9-2025).
_ https://www.bonhams.com/auction/20020/lot/143/two-qajar-resht-silk-embroidered-wool-standards-made-for-nawab-mansur-ali-khan-of-bengal-r-1838-81-persia-circa-1840-2/ Accessed on (2-9-2025).
_ https://www.kerrytaylorauctions.com/auction/lot/473-a-large-processional-standard-alam-qajar/?lot=921&sd=1 Accessed on (1-8-2025).

Mosaic Motifs and Umayyad Inscriptions and Their Significance in the Dome of the Rock and Its Mosque: An Analytical Study

BY

Muntaha Saleem Hassan Qurieh

Officer Responsible for Licensing ArchaeologicalBuildings and Office Administration, Palestine (ministryoftourism2022@gmail.com), (montahaqurie1@gmail.com)

ABSTRACT

[EN] This article aims to examine the mosaic decorations, inscriptions, and artistic elements of the Dome of the Rock, and to analyze their religious and symbolic significance within early Islamic architecture. Between 66–72AH (685–691AD), the Dome of the Rock was constructed under Caliph *ʿAbd al-Malīk ibn Marwān*, featuring original mosaics and Umayyad epigraphy rich in religious symbolism. Artists utilized diverse materials—including faience, stucco, and wood—to adorn the interior with mosaic panels depicting flora, commemorative texts, and Quranic verses. The ornamentation integrated Arabic religious inscriptions on walls and columns with complex geometric patterns and intricate vegetal designs. These motifs carried profound symbolic connotations: the palm represents steadfastness; the pomegranate signifies unity; the grapevine denotes abundance; and the olive symbolizes peace and blessing. Characterized by abstraction and stylization, these artistic elements harmonized form and meaning. Geometric shapes symbolized divine perfection and eternity, while the calligraphy served to glorify the Word of God and affirm the site's Islamic identity. Ultimately, this decorative program achieved a sophisticated synthesis of visual aesthetic and textual sanctity, establishing the edifice as a landmark of early Islamic architectural excellence.

KEYWORDS: Dome of the Rock, Islamic Art, Kufic Script, religious symbolism, Umayyad Motifs.

Received: 11-11-2025 Revised: 16-12-2025
Accepted: 05-01-2026 Published: 01-06-2026
Doi: https://doi.org/10.21608/jguaa.2026.441054.1409

أشكال الزخارف الفسيفسائية والنقوش الكتابية الأموية ودلالاتها في قبة الصخرة المشرفة ومسجدها: دراسة تحليلية

منتهى سليم حسن قريع

مسؤول ترخيص مبانٍ آثارية ومدير إدارة المكتب، فلسطين

(ministryoftourism2022@gmail.com), (montahaqurie1@gmail.com)

الملخص:

تستهدف هذه الدراسة دراسة الزخارف الفسيفسائية والنقوش وتحليل دلالاتها الدينية، حيث تُعد هذه الزخارف من أبرز الإنجازات الفنية في العمارة الإسلامية المبكرة، وتجسد رؤية جمالية مستمدة من العقيدة الإسلامية وتصوراتها عن الكون والآخرة، وتعتمد الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي لفك رموز هذه العناصر الزخرفية ودلالتها، وربطها بالآيات القرآنية والسياق التاريخي، وبعد إجراء هذا البحث كشفت النتائج عن ارتباط وثيق بين الأشكال النباتية والهندسية والخطية وبين المضامين الدينية، مما يجعل من قبة الصخرة نموذجاً فريداً للفن الإسلامي الذي يُجسد فلسفة الجمال والتوحيد، وأن من أبرز الدلالات الدينية للزخرفة الفسيفسائية الصبر والثبات والعطاء المتجدد، والوحدة والتماسك وعدم التفرقة، كما تُذكّر بالجنة، وكما أن دلالة الألوان المستخدمة فيها تمثل قدرة الله في خلقه، وترمز إلى النعيم والخير الوفير، انعكاس لمبدأ التوحيد والتنزيه في العقيدة الإسلامية؛ لأن قبة الصخرة ومسجدها مقصد للعبادة، يمتنع الفنان عن تصوير أي شيء يمكن أن يؤدي إلى التشبه بخلق الله أو عبادته من دون الله، وقد أوصت الباحثة بضرورة إنشاء أرشيف رقمي مفصل للزخارف والخطوط في قبة الصخرة لتسهيل الدراسات المستقبلية، وإجراء دراسات مقارنة بين زخارف قبة الصخرة والمسجد الأموي في دمشق لفهم التطور الفني الأموي، وتطوير برامج توعوية للزوار تشرح الرمزية الدينية للزخارف لتعميق التجربة الروحية.

الكلمات الدالة: الخط الكوفي؛ الرمزية الدينية؛ الزخارف الأموية؛ الفن الإسلامي؛ قبة الصخرة.

المقدمة:

يُعد كل من مسجد قبة الصخرة، وقبته "قبة الصخرة" المشرفة، من أبرز المعالم الإسلامية التي تجسّد العمارة والفن الإسلامي في أبهى صوره، فقد شُيدت قبة الصخرة في العصر الأموي في عهد الخليفة عبد الملك بن مروان (٦٥-٨٦ هـ / ٦٨٤-٧٠٥ م)[١]، وكما تُعد أنموذجاً رائداً للعمارة الإسلامية المبكرة، وتميزت هذه القبة بزخارفها الفسيفسائية البديعة التي تُغطي مساحات كبيرة من جدرانها الداخلية، والتي تضم عناصر نباتية وهندسية وكتابية.

[١] الذَهَبي ١٩٩٣م: ٥٩٣.



(لوحة١) صورة من داخل مسجد قبة الصخرة تظهر فيها الأعمدة الرخامية والقبة من الداخل المصورة المقدسية زينة قطميرة ٢٠١٥م: ٤.

ونلاحظ من مشاهدات مسجد قبة الصخرة أن هذه الزخارف لم تكن مجرد عناصر جمالية، بل حملت دلالات عميقة مرتبطة بالعقيدة الإسلامية والرؤية القرآنية للجنة والخلق. وتُعَدُّ قبَّة الصَّخرة أثراً ذا أهمِّيَّة كبرى في تاريخ العمارة الإسلاميَّة؛ فهو خالد في قلب كلّ مسلم، وفي عقيدته؛ لارتباطه بالإسراء والمعراج، كما أنَّه شاهد حيٌّ وأثر باقٍ يشهد على نشأة فنِّ العمارة الإسلاميَّة، وجمال الزَّخرفة المرتبطة بها[٢].

وتعرف قبَّة الصَّخرة المشرفة بتصميمها المعماريّ الفريد، وبزخارفها المصنوعة من مواد عدة، أبرزها الفسيفساء والقاشاني والجصّ والخشب وغيرها، يضاف إلى ذلك ما تمتاز به القبَّة من زخارف تُحيط بأرجاء المبنى من الدّاخل، وتضمُّ في شكلها لوحات عديدة فيها موضوعات متنوِّعة، من نباتات وأشجار ولوحات كتابيَّة، ونصوص تذكاريَّة وآيات قرآنيَّة[٣]، الَّتي تعود إلى العصر الأمويّ ولا تزال هذه الزَّخارف الفسيفسائيَّة قائمة حتّى إعداد هذا البحث.

وقبة الصخرة استثنائية من نواحٍ عديدة، فإلى جانب طابعها المقدس، تُعد أيضًا أقدم معلم إسلامي لا يزال قائمًا، حيث تُحفظ تقاليد وتقنيات الزخرفة الشرق أوسطية التي تعود إلى القرن السابع الميلادي بعناية، ولا تزال ظاهرة داخل المبنى، لم يُعاد تصميم سوى زخارف القبة والواجهات الخارجية بالكامل خلال العصر الأموي[٤]، وتنقسم الزخارف الأموية الداخلية إلى قسمين، الجزء السفلي من الواجهة مكسو بالرخام المعرق بأنماط هندسية دقيقة، بينما الجزء العلوي مغطى بالفسيفساء، أما العتبات التي تُعزز واجهة الممر المثمن، فهي مكسوة بالبرونز المنقوش[٥].

---

[٢] شبير ١٩٨٧م: ٢٢.

[٣] الرطروط ١٩٨٨م: ٥١.

[٤] شاهين ٢٠١٦م: ٢.

[٥] حتاملة ٢٠٠٢م: ٣١.

تنبثق من وفرة النباتات لفائف نباتية كثيفة تتكشف على خلفية ذهبية لامعة، وتتميز معالجتها العتيقة بتفاصيل دقيقة بفضل مظهرها المتماثل والتجريدي للغاية، مما يدل على تأثير ساساني من بلاد ما بين النهرين، والذي يظهر أيضًا في التيجان، بعضها مجنح، التي تُزين الزخارف النباتية، تشبه أغصان العنب على عتبات الممر زخارف العنب الإقليمية من أواخر العصور القديمة[٦].

في أعلى الممر المثمن، على خلفية زرقاء، نقش ذهبي ضخم بخط كوفي، يُحدد تاريخ بناء المسجد، واسم الراعي – الذي عُدِّل في تاريخ لاحق – ويستشهد بالعديد من الآيات القرآنية، تستهدف هذه الدراسة كشف هذه الدلالات وتحليل الأبعاد الرمزية والفلسفية التي تنطوي عليها زخارف قبة الصخرة، والتي تشكل إرثاً فنيًّا وحضاريّا لا يقل أهمية عن قيمته المعمارية.

مشكلة البحث وأسئلته:

على الرغم من الأهمية التاريخية والفنية لقبة الصخرة، وكثرة الدراسات التي تناولت عمارتها وزخارفها، فإن الدراسات التي تناولت هذه الزخارف من منظور ديني تحليلي لا تزال قليلة، خاصة فيما يتعلق بالرموز والدلالات المرتبطة بالنصوص الدينية الإسلامية (القرآن والسنة)، وكثير من الدراسات السابقة ركزت على الجانب المعماري أو الفني المجرد، وأشكاله ومواده وطريقة صُنعه وتركيبه، دون التعمق في الأبعاد العقائدية التي تكون قد وجهت الفنان المسلم في اختياراته الزخرفية، وتأثير العقيدة الإسلامية على هذه الزخارف، إضافة إلى تركيز الأمويين على الزخرفة الورقية والخطوط المتنوعة، والتي استغلوا مهاراتهم فيها في تزيين قبة الصخرة ومعالم مسجد قبة الصخرة.

السؤال الرئيس للبحث:

_ ما الدلالات الدينية للزخرفة الأموية المستخدمة في فسيفساء قبة الصخرة.

_ ما أنواع الزخارف النباتية والهندسية المستخدمة في قبة الصخرة ومدلولاتها الدينية؟

_ كيف تم توظيف الخط العربي، وخاصة الخط الكوفي، في زخرفة القبة، وما الرسائل التي حملتها النقوش الكتابية؟

_ ما الفلسفة الجمالية والرمزية التي تنطلق منها الزخارف الأموية في قبة الصخرة، وكيف تعكس التصور الإسلامي للجنة والخلق؟

أهداف البحث:

_ رصد وتصنيف الأنماط الزخرفية الأموية في قبة الصخرة (نباتية، هندسية، خطية).

_ تحليل الدلالات الرمزية والدينية لهذه الزخارف من خلال ربطها بالنصوص القرآنية والأحاديث النبوية.

_ بيان دور الزخرفة في تعزيز البعد الروحي والإيماني في العمارة الدينية الإسلامية.

---

[٦] التل ١٩٨٠م: ٢٢– ٢٣.

_ التأكيد على الأصالة الإسلامية للزخارف الأموية وردّ الادعاءات التي ترى فيها مجرد تقليد للحضارات الأخرى.

منهج البحث: اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي، حيث تم:

_ وصف الزخارف الفسيفسائية من حيث الأشكال والألوان.

_ تحليل هذه الزخارف من خلال ربطها بالمنظور الديني الإسلامي (قرآنيًّا وسنيًّا).

_ الاستعانة بمصادر تاريخية وفنية لتحليل الرمزية الكامنة خلف العناصر الزخرفية.

١. أنواع الزخارف في مسجد قبة الصخرة:

تُعد زخارف مسجد قبة الصخرة وقبة الصخرة من أبرز الزخارف الفنية والمعمارية في المباني الإسلامية التاريخية، وفي هذا الشأن يستعرض البحث بشكل مختصر أنواع الزخارف التي تتميز بها قبة الصخرة والمسجد، وهي على النحو الآتي:

١,١. الزخارف الإسلامية والعربية التقليدية:

تتميز زخارف مسجد قبة الصخرة بأشكال هندسية معقدة، كالنجوم والأقواس والزخارف الهندسية التي تزين الجدران والأسقف[٧]. أما الزخارف العربية فيتميز مسجد قبة الصخرة بوجود الحروف العربية، أي أن النصوص الإسلامية تُكتب بالخط العربي على الجدران والأعمدة، وعادةً ما تكون هذه النصوص من القرآن الكريم أو من مناسبات دينية أخرى[٨].

١,١,١. زخارف الفسيفساء: تجد في مسجد قبة الصخرة وقبة الصخرة أعمالاً فنية رائعة في الفسيفساء، أي أن هناك ألواناً زاهية ونقوشاً جميلة تُزين الجدران والقباب.

٢,١,١. الأقواس والأعمدة: تحتوي المباني على أقواس وأعمدة مزخرفة بزخارف إسلامية تقليدية، تعكس عمارة وزخارف العصور التي شُيّدت فيها هذه المباني.

٣,١,١. فسيفساء متنوعة: وهي موجودة بأشكال متنوعة وأماكن متنوعة، كما إنها موجودة على الأسقف والقباب، وتُستخدم الفسيفساء لتزيين السقف وإضفاء لمسة من الألوان الزاهية على المبنى[٩].

٤,١,١. الزخارف النباتية: تتميز الزخارف الزهرية في مسجد قبة الصخرة والقبة بزخارف نباتية تشمل أوراق النباتات والزهور والأغصان المتشعبة، تجمع هذه الزخارف المتنوعة بين العناصر الفنية والدينية، وتعكس التراث الإسلامي الغني والجمالي لهذه المباني، كما تستحق هذه الأماكن المهمة حقًا زيارة هذه المعالم المهمة ورؤية هذا الفن والتراث الرائع[١٠].

---

[٧] ابو خلف ١٩٨٩م: ٢٢.

[٨] ابو عيشة ٢٠١٢م: ٣٦.

[٩] التل ١٩٨٠م: ٣١– ٣٢.

[١٠] شاهين ٢٠١٦م: ٤.

٢. تاريخ زخرفة مسجد قبة الصخرة:

يمتد تاريخ زخرفة المسجد وقبة الصخرة على مدى مئات السنين، ولا بد من سرد قصة هذه الزخرفة وتطورها: فقد تم بناء قبة الصخرة وتزيينها بالفسيفساء الأصلية في عهد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان، حيث بدأ العمل عام ٦٦ هـ/٦٨٥م وانتهى حوالي عام ٧٢ هـ/٦٩١م، وطُليت بدلاً من النحاس بالذهب، مما شكّل الزخارف الأولية التي نراها اليوم، وتعدّ جزءاً من بنائها الأصلي، وقد اتسمت الزخرفة في هذه المرحلة بالبساطة، وتضمنت عناصر هندسية ونقوشًا دينية بالخط العربي، واستُخدمت القبة السداسية كعنصر زخرفي مهم[١١]. وفي العصور الوسطى، شهدت الزخرفة تطورًا كبيرًا، حيث أُضيفت الفسيفساء الملونة إلى المسجد وقبة الصخرة، وزُيّنت الجدران والقباب بزخارف هندسية ونصوص دينية[١٢].

في عهد الحكم العثماني وتحديداً فترة التجديد في عهد السلطان سليمان القانوني، رُمَّمت بعض أجزاء المسجد وقبة الصخرة وزُيّنت بالفسيفساء والزخارف الدقيقة، كما أنهم حافظوا على الزخارف التقليدية والأصيلة للمسجد وقبة الصخرة المشرفة على مر العصور، وقاموا بصيانة وترميم بعض أجزائها، حيث تُمثل هذه المباني مزيجًا من الزخارف التقليدية والحديثة، مُجسدةً التراث الإسلامي الغني[١٣].

بشكل عام، تلاحظ الباحثة أن هذه الزخارف في المسجد وقبة الصخرة المشرفة تعكس تطور فن إسلامي له طابع خاص في قبة الصخرة، وتتميز عن باقي العصور بلمسات فنية خاصة بزخارف المسجد الأقصى وقبته، وتحمل معها القيم الدينية وتاريخ المنطقة، كما تتشابك الأساليب والتقنيات الفنية في المباني، وتُشكل جزءًا مهمًّا من التراث الثقافي والديني للمسلمين.

٣. أهم زخارف المسجد وقبة الصخرة:

يزخر المسجد وقبة الصخرة بالعديد من الزخارف الجميلة والمشهورة التي تعكس فننا الإسلامي وتراثنا الغني، وبخاصة الفسيفساء التي تشكلت من قطع زجاجية صغيرة وملونة ومذهبة، وقد استخدمها الفنان المسلم في ست مجموعات رئيسة داخل المبنى، على الوجهين الخارجي والداخلي للتثمينة الداخلية، وبطنيات العقود الواقعة في التثمينة الداخلية، ورقبة القبة من الخارج والداخل، وفي المساحات الواقعة بين الشبابيك في القسم العلوي من رقبة القبة، وقد اعتمد الفنان المسلم على ثلاثة ألوان رئيسة في نسج هذه الزخارف هي: الأخضر والأزرق والذهبي[١٤]. وتستعرض الباحثة أهم زخارف المسجد بناء على مشاهداتها:

_ تُعد هذه الزخرفة من أبرز الأشكال الزخرفية في المسجد وقبة الصخرة، وتتمثل في كتابة نصوص دينية بالخط العربي على الجدران والأعمدة، وعادةً ما تكون هذه النصوص من القرآن الكريم، أو الأحاديث النبوية، أو مناسبات دينية أخرى.

---

[11] GRABAR 1996: 18.

[١٢] كامل ١٩٨٣م: ١٨.

[١٣] نجم ٢٠٠٩م: ٢٥.

[١٤] يونس ٢٠٠٥م: ٢٢٠-٢٢١.

_ تشمل الزخارف الهندسية في المسجد وقبة الصخرة أنماطًا هندسية معقدة ومتكررة، كالنجوم والأقواس، وغيرها من الزخارف الهندسية التي تُغطي الجدران والأعمدة والأسقف.

_ يضم المسجد وقبة الصخرة أقواسًا وأعمدة مزخرفة بأشكال هندسية متنوعة تعكس الفن الإسلامي الأصيل.

_ وتتضمن تصاميم نباتية تمثل أوراق النباتات والأزهار والأغصان المتفرعة، مما يُضفي جمالًا طبيعيًّا على المبنى.

_ تتميز قباب المسجد وقبة الصخرة بأشكال هندسية ونجوم وأشكال هندسية أخرى، مما يمنحها مظهرًا بارزًا ومذهلًا.

_ تتداخل هذه الزخارف المختلفة لتشكل جزءًا مهمًّا من التصميم المعماري والزخرفي للمسجد وقبة الصخرة، وتعبر عن هويتنا الإسلامية والتاريخ الديني والثقافي للمنطقة.

٤. تأثير الزخرفة في المسجد والقبة:

يُعد تأثير الزخرفة في المسجد وقبة الصخرة مهمًّا من جوانب متعددة، منها الفن والدين والثقافة، وهنا يُمكنك رؤية بعض أبرز آثار الزخرفة في المسجدين:

_ تُعبّر الزخارف الإسلامية في المسجد وقبة الصخرة بوضوح عن الهوية الإسلامية. كما تُذكّر هذه الزخارف المصلين بقيم الإسلام وتعاليمه، وتُجسّد التراث الإسلامي الغني[١٥].

_ تُضفي الزخارف في المسجد وقبة الصخرة على المكانين طابعًا روحانيًّا ومقدسًا، وتُشكّل النصوص والرموز الدينية جزءًا من الزخرفة، مما يُشجع المصلين على التأمل والعبادة.

_ تُضفي الزخارف النباتية في المسجد وقبة الصخرة على المسجدين معلمين فنيين وجماليين، وتُعبّر هذه الزخارف عن مهارة الفنانين والحرفيين الذين عملوا على تزيين المسجدين[١٦].

_ يُعدّ المسجد وقبة الصخرة جزءًا من التراث الثقافي للمسلمين وتراثهم الحضاري؛ لذا تُسهم الزخارف في الحفاظ على هذا التراث ونقله للأجيال القادمة.

_ يُعدّ المسجد وقبة الصخرة معلمين سياحيين مهمين يجذبان الزوار من جميع أنحاء العالم، حيث تجذب الزخارف الرائعة انتباه الزوار وتزيد من انجذابهم لزيارة هذين المكانين التاريخيين.

_ لذلك، فإن لزخارف المسجد وقبة الصخرة تأثيرًا كبيرًا في جوانب عديدة، مما يجعلهما من أهم المعالم الثقافية والدينية في العالم الإسلامي[١٧].

٥. مواقع الفسيفساء وألوانها: دلالات ورموز الفسيفساء (الرسالة الفنية):

استطاع الفنان المسلم أن يجسد روح العقيدة الإسلامية من خلال تصميماته للوحات الفسيفسائية. ولتحقيق ذلك، التزم الفنان بتحريم الإسلام لتجسيد الأشخاص والحيوانات، فاستعاض عنها بعناصر زخرفية

---

[١٥] كامل ١٩٨٣م: ٣.

[١٦] غوشة ٢٠٠٢م: ٤.

[١٧] نجم ٢٠٠٩م: ١٣.

أخرى[١٨]، جاءت هذه العناصر مجتمعة لتكون بمثابة الرسالة التي أراد الفنان إيصالها للناظرين، وأهمها النباتات والأشجار والفواكه، فقد تنوعت الزخارف النباتية لتشمل أشجاراً مختلفة مثل النخيل والزيتون والرمان والتين واللوز، كما تضمنت فواكه متنوعة وُضعت في سلال أو صحون، وعروق النباتات التي فاضت من المزاهر التي هي أوعية زينت أجسامها بمختلف المجوهرات والحلي، وتظهر منها عروق النباتات، كما تضمت هذه العناصر المجوهرات والحلي واشتملت على العقود والأساور والتيجان والأقراط والأهلة والنجوم. وقد فُصصت جميعها بالأحجار الكريمة والثمينة مثل اللؤلؤ، الذي يظهر باللون الفضي البراق[١٩].

أما الأشكال الهندسية والخط، فقد استخدمت كعناصر زخرفية أساسية إلى جانب النباتات والمجوهرات، وقد ظهرت عناصر النباتات والمجوهرات بشكل خاص في وجهي التثمينة الداخلية من الداخل والخارج، وقد تميزت الفسيفساء بدقة صناعية فائقة، حيث تم تصغير قطعها إلى أصغر حجم ممكن لزيادة الجمالية الشكلية واللونية وحيوية الزخارف[٢٠].

١,٥. نقوش التثمينة الداخلية: الآيات المقتبسة على الجدران الداخلية للتثمينة جاءت من سور الحديد والأحزاب والنساء وآل عمران ومريم، حيث تحمل هذه الآيات توجيهاً واضحاً ومقصوداً للنصارى القاطنين في بيت المقدس، وتتمثل رسالتها في تأكيد الوحدانية والتأكيد على أن الله فرد صمد لم يلد ولم يولد[٢١].

٢,٥. النقوش الكتابية على التثمينة الخارجية: تحتوي هذه النقوش على سورة الإخلاص كاملة، وهي سورة واضحة الدلالة على التوحيد، كما تتضمن نصًّا واحداً من سورة الإسراء **(وقل الحمد لله الذي لم يتخذ ولداً ولم يكن له شريك في الملك)** (الآية ١١١) ليست هي الآية المتعلقة بحادثة الإسراء والمعراج، وإنما تحمل نفس الرسالة التوحيدية الموجهة للنصارى، لتشير إلى أن الله واحد ليس له شريك في الملك، وإن أكثر الملاحظات التي لم يتم الالتفات لها هي الغياب الواضح والملفت لسورة الإسراء أو حتى بعض الآيات منها (مثل الآية الأولى) بالفسيفساء على الجدران الداخلية، على الرغم من شيوع الاعتقاد بأن البناء جاء تخليداً لحادثة الإسراء والمعراج[٢٢].

١,٢,٥. محتوى نقوش التثمينة الداخلية: تتركز النقوش الداخلية على النقاط الجدلية مع النصارى، وتضمنت آيات من عدة سور (منها النساء، وآل عمران، ومريم، والحديد)، ففي الجانب الشمالي الغربي يذكر أن السلام على عيسى كان يوم وُلد ويوم يموت ويوم يُبعث حياً، مما يحدد موته وبعثه كوَنَس من البشر، وليس إلهاً، أما الجانب الشمالي فيتضمن الدعاء الذي ينزل بالمسيح من مكانة "ابن الإله" إلى "عبد الله"[٢٣].

---

[١٨] كريزويل ٢٠١٩م: ١٣٢.

[١٩] خليل ٢٠١٨م: ٧٠–٧١.

[٢٠] يونس ٢٠٠٥م: ٢٢٠.

[٢١] الطرشان ٢٠١٦م: ٦–٧.

[٢٢] روبن ٢٠١٥م: ٨.

[٢٣] روبن ٢٠١٥م: ٢١٩–٢٢٠.

تُمثل هذه النقوش أقدم وأطول نص عربي إسلامي مؤرخ باقٍ في مكانه الأصلي حتى اليوم، وهي تُشكل مرجعاً لا يُقدر بثمن لدراسة الخط الكوفي المبكر وتطوره الفني.

الأسلوب والتنفيذ: نُفذت النقوش بالفسيفساء المذهبة، حيث استُخدمت قطع صغيرة من الزجاج المذهب لتشكيل الحروف، ووُضعت على خلفية من اللون الأزرق الداكن، وهذا التباين اللوني يمنح النقوش فخامة وبُعداً بصريّا قويّا، مما يعكس الذوق الرفيع والإمكانيات الفنية والمالية للدولة الأموية.

الموقع: تتواجد هذه الأشرطة الكتابية المصنوعة من الفسيفساء في إطار علوي يُحيط بالبناء الدائري للقبة داخليّا وخارجيّا (التثمينة الداخلية والخارجية).

٦. الزخارف الأموية في قبة الصخرة ـ الأنماط والدلالات:

١,٦. الزخارف النباتية (التوريق):

١,١,٦. شجرة النخيل:

الوصف الفني: ظهرت بأشكال متنوعة، بعضها يحمل ثمار التمر بلونين (الأخضر والأحمر)، وأغصانها مرسومة بتقنية الظل والنور مما يُعطي إحساساً بالعمق. استخدم الفنان اللون الذهبي لسوق النخيل في بعض اللوحات.



(لوحة٢) صور لشجرة النخيل مرسومة بالفسيفساء على الجدران الداخلية لمسجد قبة الصخرة.
المصورة المقدسية زينة قطميرة، ٢٠١٥م: ٧.

الدلالة الدينية: ترمز إلى الصبر والثبات والعطاء المتجدد، وهي الشجرة التي أمر الله تعالى مريم بها عند المخاض. ورد ذكرها في ٢٣ موضعاً في القرآن، ومنها قوله تعالى: "وَالنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ لَّهَا طَلْعٌ نَّضِيدٌ"[٢٤] وتُظهر الكتابات الفسيفسائية وظيفة جدلية عقائدية واضحة، فقد جاءت آيات النقوش لتوجيه خطاب مباشر إلى "أهل الكتاب" (النصارى) في بيت المقدس، وتحديداً لترسيخ عقيدة التوحيد الإسلامية، حيث تتضمن النقوش آيات صريحة ترفض فكرة أن يكون لله ولد، وتؤكد أن المسيح عيسى ابن مريم هو فقط رسول الله وكلمته ألقاها إلى مريم وروح منه[٢٥].

يضاف إلى ذلك أن شجرة النخيل مرتبطة بإنتاج التمور التي كانت ولا تزال رائجة في شبه الجزيرة العربية، وهي دلالة على الحياة الاجتماعية والاقتصادية، وإحدى مقوماتها، إذ ترتبط زخارف شجرة النخيل

[٢٤] سورة ق، آية١٠.

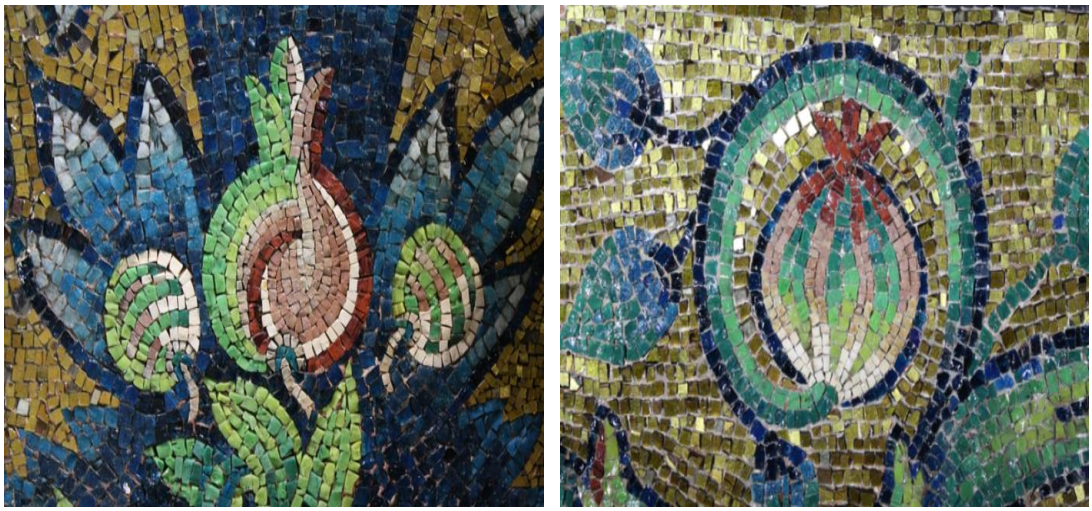
[٢٥] يونس ٢٠٠٥م: ٢١٩.

بالطابع الديني والحياة الاجتماعية والاقتصادية، كما تذكر مصلي المسجد ورواده بتفاصيل الحياة الاجتماعية، كدافع لهم للتصدق والحفاظ على الترابط بين الدين والاقتصاد[٢٦].

٢,١,٦. شجرة الرمان:

الوصف الفني: مُثِّلت بثمارها المستديرة ذات التاج المميز، باستخدام تدرجات اللونين الأحمر والأخضر، مع تركيز الضوء على الجهة العليا من الثمرة.

الدلالة الدينية: ترمز إلى الوحدة والتماسك وعدم التفرقة، كما تُذكَّر بالجنة حيث ورد ذكرها في قوله تعالى: "فِيهِمَا فَاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَّانٌ"[٢٧]. كما أن دلالة الألوان المستخدمة فيها تمثل قدرة الله في خلقه، وأنه قادر على خلق ألوان وأطعمة للنبتة الواحدة، كدليل على عظمته في خلقه، وأنه المتفرد في التشكيل والصبغة، ولا يزال الناس يتعلمون ويستفيدون من تنوع مخلوقاته التي سخرها لهم[٢٨].



(لوحة٣) فسيفساء لشجرة الرمان في قبة الصخرة

أبو عيشه ٢٠١٢م: ٣٢.

[٢٦] ابو غزالة ١٩٩٣م: ٢٢.

[٢٧] سورة الرحمن، آية ٦٨.

[٢٨] الرطروط ١٩٨٨م: ١١١.

٣,١,٦. شجرة العنب:



(لوحة٤) فسيفساء لشجرة العنب على جدران مسجد قبة الصخرة المصورة المقدسية زينة قطميرة ٢٠١٥م: ٩.

الوصف الفني: ظهرت عناقيد العنب بكثافة، بتدرجات لونية بين الأزرق والأبيض، مع أوراق ذات تعاريج دقيقة.

الدلالة الدينية: ترمز إلى النعيم والخير الوفير، وقد ورد ذكرها في عدة مواضع في القرآن كإحدى نعم الله، مثل قوله تعالى: "وَمِنْ ثَمَرَاتِ النَّخِيلِ وَالْأَعْنَابِ"[٢٩].

وترى الباحثة أن هذا انعكاس لمبدأ التوحيد والتنزيه في العقيدة الإسلامية؛ لأن قبة الصخرة ومسجدها مقصد للعبادة، يمتنع الفنان عن تصوير أي شيء يمكن أن يؤدي إلى التشبه بخلق الله أو عبادته من دون الله؛ لذا اتجه هذا الفن نحو تجريد الأشكال وجعل التركيز منصباً على العبادة والسمو عن الماديات في الفضاء المقدس، فقد تم تشكيل شجرة العنب كما هو شكلها واقعيّا، وتذكير بالجنة وما فيها من ثواب عظيم وأشجارها وظلالها وثمارها وأنهارها، وعندما يحيط الفنان المسلم المصلين بهذه المناظر فإنه يُذكِّرهم بالهدف الأسمى من عباداتهم؛ وذلك حتى تبعث الطمأنينة وتعمق الإحساس بالوعد الإلهي في الآخرة. وقد يكون للتكرار لإبعاد التركيز عن صورة محددة وينقل العين إلى الامتداد واللانهائية، وهو ما يعكس مفهوم الكمال المطلق والدوام الإلهي، وقد يكون لها تفسير ديني وسياسي يدل على قوة الدولة الإسلامية في ذلك الوقت.

٤,١,٦. شجرة الزيتون:



(لوحة٥) فسيفساء لثمار الزيتون على حواف قبة الصخرة الداخلية
أبو عيشة ٢٠٢١م: ٨٧.

الوصف الفني: تميزت بأوراقها البيضاوية الصغيرة، مع ثمار صغيرة الحجم، واستخدم فيها تدرجات اللون الأخضر مع لمسات حمراء في القسم العلوي.

الدلالة الدينية: ترمز إلى السلام والنور والبركة، وقد أقسم الله بها في قوله تعالى: "وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ"[٣٠]، ووصفت بأنها "شجرة مباركة" في آية النور، رمزية شجرة الزيتون والزيت

[٢٩] سورة النحل، آية ٦٧.

[٣٠] سورة التين، آية ١.



(لوحة٦) زخارف فسيفسائية نباتية على الجدار الغربي من الداخل للمسجد
المصورة المقدسية زينة قطميرة، ٢٠١٥م: ١١.

في الإسلام، كما أن لشجرة الزيتون مكانة عظيمة في الإسلام، وهي مذكورة في القرآن الكريم ومُجلَّلة في السنة النبوية، مما يُضفي عليها قيمة دينية وروحية عالية، فهي شجرة مباركة ومقدسة، وقد ذُكرت في القرآن على أنها نور على نور (سورة النور): إن الذكر الأبرز والأكثر إضاءة
لشجرة الزيتون هو في الآية ٣٥ من سورة النور، حيث شبه الله تعالى نوره بـ"مِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ". هذا التشبيه يربط زيت الزيتون الصافي والمضيء بنور الله والهداية الإلهية، مما يمنح الشجرة صفة المباركة وقدسية خاصة، وقد أقسم الله سبحانه وتعالى بـ"والتينِ والزيتونِ" في مستهل سورة التين، وهذا القسم يدل على أهمية ومنزلة هاتين الشجرتين ومكانتهما عند الله[٣١].

وشجرة الزيتون هي رمز الخير والمنفعة الدائمة، فزيتها يستخدم للطعام، والإضاءة، والتداوي، والدهن، وحطبها يستخدم للوقود، وهي من الأشجار المعمرة، وقد ورد في السنة النبوية ما يدل على أهمية زيتها، كقوله صلى الله عليه وسلم: "كلوا الزيت وادهنوا به، فإنه من شجرة مباركة"، يضاف إلى ذلك أنّ الفسيفساء التي أمامنا تبرز جمال وتناسق الشجرة وثمارها، وهو ما يتوافق مع الجمال الذي يُحبه الله في خلقه ويحث عليه[٣٢].

٥,١,٦. السمات الفنية في الزخارف النباتية:

التجريد والتحوير: لم يستهدف الفنان المحاكاة الواقعية للطبيعة، بل إلى تحوير العناصر النباتية بشكل تجريدي يخدم التكوين الفني ويتجاوز المظهر المادي[٣٣]

التكرار والتناظر: اعتمد على تكرار الوحدات النباتية بشكل متناظر لخلق إيقاع بصري يُوحي باللاتناهي والاستمرارية[٣٤].

---

[٣١] الطحان ٢٠٠٩م: ٤٧.

[٣٢] كامل ١٩٨٣م: ٥٢.

[٣٣] ابو عيشة ٢٠١٢م: ٥٩.

[٣٤] الطحان ٢٠٠٩م: ٧١.

التظليل اللوني: استخدام تدرجات الألوان بشكل مدروس لإعطاء إحساس بالبعد الثالث على سطح ثنائي الأبعاد[٣٥].

٢,٦. الزخارف الهندسية

١,٢,٦. الأشكال الهندسية الأساسية:

الدائرة:

الوصف الفني: استخدمت كأساس للتصاميم النجمية والمثمنة، وكرموز منفردة في تزيين المساحات الصغيرة.

الدلالة الدينية: ترمز إلى الكمال الإلهي وخلود الله، وترمز إلى الكون المتسع، كما تذكر بالطواف حول الكعبة.



(لوحة٧) فسيفساء دائرية قريبة من أعمدة مسجد قبة الصخرة

شاهين ٢٠١٦م: ٣٩.

٢,٢,٦. المربع والمثمن:

الوصف الفني: يشكل المثمن الناتج عن تداخل مربعين الهيكل الأساس لتخطيط قبة الصخرة.

الدلالة الدينية: يرمز المربع إلى الاستقرار والثبات، بينما يمثل المثمن المرحلة الانتقالية بين الأرض والسماء، وقد ورد في القرآن: "ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية"[٣٦]. وفيه دلالة واضحة على عظمة عمل الخالق، وأن ليس للإنسان إلا التفكر بقدرتة الله للوصول إلى التوحيد الخالص، وأن الإنسان لا يزال ضمن قدرات لا سبيل له لفهمها إلا بالتدبر بآيات الله[٣٧].



(لوحة٨) توضح الصورة على اليمين الفسيفساء الهندسية على جدران مسجد قبة الصخرة من الداخل، والصورة على اليسار توضحها من الخارج

أبو عيشة ٢٠١٢م: ٥٦.

[٣٥] الطحان ٢٠٠٩ م: ٨٧.

[٣٦] سورة الحاقة، آية ١٧.

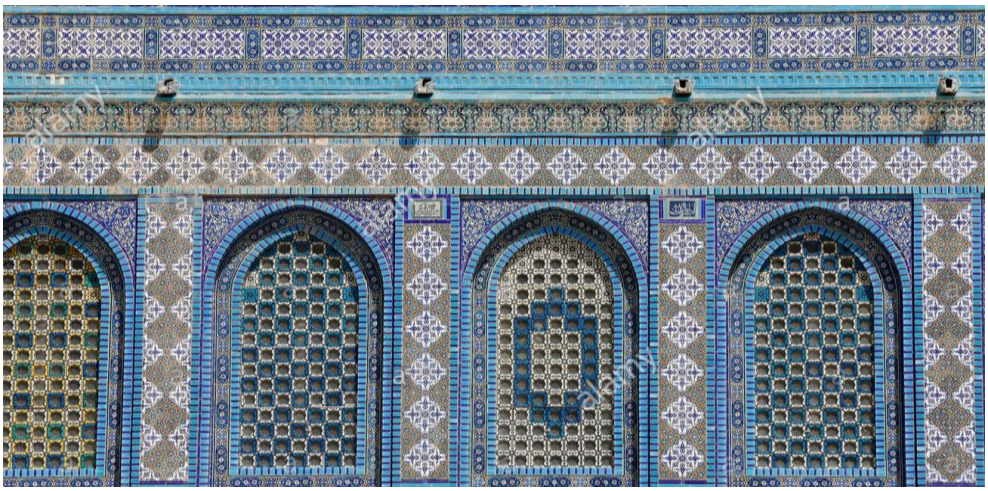
[٣٧] كامل ١٩٨٣م: ٧٢.

وقد وصف الأستاذ الدكتور حسن الباشا الزخارف الإسلامية النباتية والهندسية بأنها تعكس مبدأ التجريد والرمز، حيث استخدمت العناصر النباتية كالجذع والورقة بتكرار وتناظر وتركيب مع دلالات روحانية تدل على الخلود ووحدة الوجود، كما أن الزخارف الهندسية تم استخدامها لتكوين أنماط متداخلة ومعقدة ترمز للكون واللاتناهي، مشيراً إلى أن كلاهما يبتعد عن التقليد الحرفي للطبيعة نحو نظام وتجريد إلهي، حيث جاءت الزخارف النباتية لاستلهام من الطبيعة لكن بتجريد شديد، واستخدام الجذوع والأوراق، لكن يتم تحويلها لتكوينات هندسية متكررة ومتناظرة، وترمز للحياة، النمو، والتجدد، لكن في إطار نظام إلهي يربطها بالكون واللاتناهي، وتكرار وتداخل وتشابك هذه الأشكال مع الأشكال الهندسية لخلق أنماط لانهائية ومعقدة تستقطب البصر وتنتقل به من جزء لآخر؛ لترمز للنظام الإلهي ووحدة الكون، اللاتناهي، والبحث عن الحقيقة الكامنة وراء المظهر المادي، وتعكس عقلانية ومنهجية الفن الإسلامي[٣٨].

٣,٢,٦. النجوم والأنماط المتكررة:

الوصف الفني: استخدمت النجوم السداسية والثمانية في تكوين شبكات معقدة تُغطي المساحات الكبيرة[٣٩].

الدلالة الدينية: ترمز إلى النظام الكوني الدقيق، وتعكس قوله تعالى: "إنا كل شيء خلقناه بقدر".



(لوحة٩) رسم النجوم السيداسية والثمانية على الجدار الجنوبي لمسجد قبة الصخرة
أبو عيشة ٢٠١٢م: ٥٧.

٤,٢,٦. الفلسفة الرياضية للزخارف الهندسية:

نظرية النسب الإسلامية: اعتمد الفنانون على حسابات رياضية دقيقة في تقسيم المساحات وتناسب الأشكال، ومن الأمثلة التي لاحظتها الباحثة في زخارف قبة الصخرة، أن الزخرفة الدائرة تعتمد أولاً على نقطة واحدة في الوسط ثم تُرسم الدائرة حول المركز لتحديد المدى، ويتم تقسيم الدائرة إلى ٤، ٥، أو ٦ أجزاء متساوية، وعند رسم مربع داخل دائرة، يتم تحديد طول ضلعه بالنسبة لقطر الدائرة، مما يسمح ببناء أشكال نجمية بدقة متناهية، وهذا يضمن أن الشكل يمكن تكراره مرات كثيرة جداً، دون ترك فراغات، واعتمد أيضاً

[٣٨] الباشا ١٩٧٧م: ٥٢ وما بعدها.

[٣٩] الطرشان ١٩٨٥م: ٣٢.

الفنانون على التناظر بحيث يكون النصف الأيمن مرآة للأيسر، مما يُعطي إحساساً بالاستقرار والتوازن، مع تجنب الفراغ في التصميم، انطلاقاً من التصور الإسلامي أن الكون ليس فيه فراغ، بل هو حياة في حياة[٤٠].

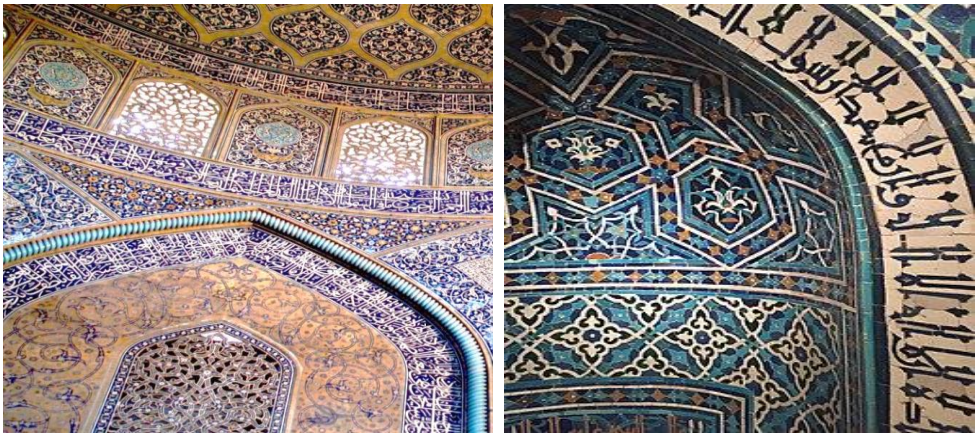


(لوحة١٠) توضح قدرة الفنان المسلم على استخدام أكثر من نمط هندسي
في تشكيل الزخارف الفسيفسائية
GRABAR 1996: 312.

٣,٦. الزخارف الخطية (الكتابية):

١,٣,٦. الخط الكوفي في قبة الصخرة: تتضح فيه النسب الهندسية الدقيقة للحروف، والزخارف النباتية البسيطة المضافة لنهايات الحروف، والتناسب بين سُمك الحروف وارتفاعها[٤١].

الخصائص الفنية: الزوايا الحادة والأفقية المسيطرة.



(لوحة١١) الزخرفة بالخط الكوفي على الجهة الشرقية لأسفل القبة من الداخل
أبو عيشة ٢٠١٢م: ٥٨.

[٤٠] العواوده ٢٠٠٩م: ٣٩.

[41] SINGER 2008: 33.

٢,٣,٦. النقوش الكتابية:

الموقع: شريط يبلغ طوله ٢٤٠ متراً يُحيط برقبة القبة من الداخل.

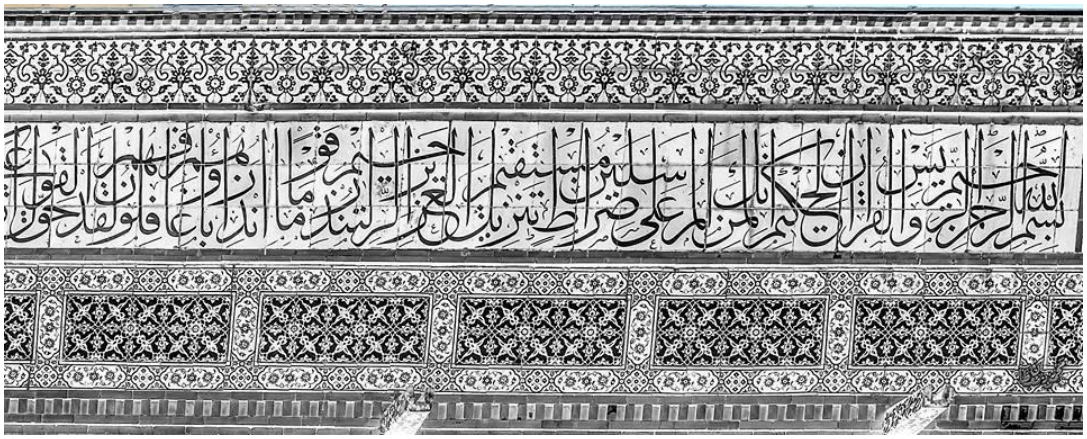
المحتوى: آيات من سورة يس.

التقنية: تنفيذ بالفسيفساء الذهبية على خلفية خضراء[٤٢].

الدلالات الدينية للزخارف الخطية: تعظيم كلام الله: توظيف النص القرآني في أبرز موقع في المبنى.

الهوية الإسلامية: التأكيد على هوية المكان كمعلم إسلامي.

التكامل الجمالي: دمج الجمال البصري مع القداسة النصية[٤٣].



(لوحة١٢) الزخرفة الخطية لسورة يس على محيط مسجد قبة الصخرة من الجهة الغربية الجنوبية
أبو عيشة ٢٠١٢م: ٨٩.



(لوحة١٣) الزخرفة الخشبية على لوح خشبي قريب من المنبر
GRABAR 1994: 311.

٤,٦. الزخرفة الخشبية: لوح من خشب الأرز، مُستورد بشكل رئيس من لبنان، كان جزءًا من عملية شراء واسعة النطاق جرت خلال تنفيذ المشروع الأموي الكبير لبناء الحرم الشريف، شمل تطوير الحرم بناء قبة الصخرة ومسجد قبة الصخرة ومبانٍ أخرى[٤٤].

يُعد اللوح المعروض هنا جزءًا من مجموعة من القطع المتشابهة في الحجم وتقنية النحت، وإن كانت مختلفة في البرنامج الزخرفي، وقد اقتنى المتحف الإسلامي ١٦ لوحًا من هذه الألواح، بينما يحتفظ المتحف الفلسطيني (متحف روكفلر) ببعض القطع من المجموعة.

---

42 TAMARI 1969: 63.

٤٣ ياسين ٢٠٠٦م: ٥١-٥٢.

44 RICHMOND 1924: 121.

بالإضافة إلى ألواح خشب الأرز المزخرفة هذه، يحتفظ المتحف الإسلامي بمجموعة كبيرة من القطع غير المزخرفة، بما في ذلك عوارض خشبية غير مزخرفة، بعضها يمتد لأكثر من ١٠ أمتار، ويعود تاريخها إلى العصر الأموي. نُحتت هذه اللوحة بنقش بارز، مما أدى إلى بروز ملحوظ للزخرفة. تتكون الزخرفة من زخارف نباتية دوارة وأشكال هندسية متنوعة، ولا يختلف الأسلوب الزخرفي عن أسلوب العصر الأموي، الذي جمع بين العديد من الأساليب المختلفة بما في ذلك البيزنطية والساسانية والقبطية والسورية المحلية[٤٥]، والقطعة قيد المناقشة مزينة بالزخارف، إذ في قلب المخطط العام مزهرية على شكل كأس يخرج منها نبات دوار على شكل ثلاثة أزواج من الأوراق المتفرعة والمتشابكة التي تمتد على طول امتداد اللوحة، وتوجد الزخرفة داخل إطار مستطيل محاط من الخارج بزخارف نباتية؛ وتستهدف هذه الأعمال ربط هذه اللوحة بجيرانها، وبالتالي تسهيل عملية النقل من موضوع زخرفي إلى آخر.

وقد تم تحديد تاريخ هذه اللوحة بمقارنتها بقطع أخرى ذات صلة: على سبيل المثال، قورنت الزخارف والتقنية المستخدمة في نحت هذه القطعة بأعمال خشبية مماثلة في خربة المفجر (قصر هشام) في أريحا. كما أُجريت مقارنات مع قطع أموية أخرى، حيث وُضعت القطعة في البداية في مسجد قبة الصخرة بعد بنائه، بأمر من عبد الملك أو ابنه الوليد، ثم نُقلت من مسجد قبة الصخرة إلى المتحف الإسلامي عام ١٩٣٨م، وتم تحديد مدينة القدس كمكان للإنتاج من خلال وثائق تتعلق بترميم مسجد قبة الصخرة، والتي حفظتها لجنة إعمار المسجد[٤٦].



(لوحة ١٤) وثيقة توضح صدور أوامر لترميم وتجديد المسجد الأقصى
© المصور المقدسي عزيز العصا ٢٠١٨م.

[45] GRABAR 1996: 62.
[46] GRABAR: 1996: 63.

الخاتمة والنتائج:

تمثل الزخارف والخطوط الأموية في قبة الصخرة المشرفة ذروة الإبداع الفني في العصر الإسلامي المبكر، فهي ليست مجرد زينة، بل هي لغة بصرية تحمل رسائل عقائدية عميقة، من خلال تحليل هذه العناصر، يتجلى كيف استطاع الفنان المسلم أن يترجم المفاهيم الدينية إلى أشكال فنية تجمع بين الجمال والمعنى لقبة الصخرة وليس معماريّا فحسب، بل هي بيان جمالي يعكس تصور الإسلام للجمال المطلق المرتبط بالخالق. ويمكن تلخيص أهم ما توصل إليه البحث بالنقاط الآتية:

_ **التأثيرات البيزنطية:** تقنيات الفسيفساء واستخدام الألوان الذهبية.

_ **التأثيرات الساسانية:** الأشكال الهندسية وأنماط التزيين.

_ **التراث العربي القديم:** الخط العربي وأشجار النخيل.

_ **تنقية الرموز:** تحرير الرموز من دلالاتها الوثنية.

_ **إعادة الصياغة:** توظيف العناصر المستعارة لخدمة الرؤية الإسلامية.

_ **الابتكار والإضافة:** تطوير أساليب جديدة لم تكن موجودة في الحضارات السابقة.

_ **الوحدة في التنوع:** تجانس العناصر المختلفة في كيان فني متكامل.

_ **التوازن بين الجمال والوظيفة:** الجمع بين القيمة الجمالية والدلالة الدينية.

_ **المرونة والتكيف:** القدرة على توظيف تقنيات مختلفة في إطار رؤية موحدة.

التوصيات:

_ إنشاء أرشيف رقمي مفصل للزخارف والخطوط في قبة الصخرة لتسهيل الدراسات المستقبلية.

_ إجراء دراسات مقارنة بين زخارف قبة الصخرة والمسجد الأموي في دمشق لفهم التطور الفني الأموي.

_ تطوير برامج توعوية للزوار تشرح الرمزية الدينية للزخارف لتعميق التجربة الروحية.

_ تعزيز جهود الترميم والحفاظ على الزخارف الأصلية باستخدام تقنيات غير تدخلية.

_ تشجيع الباحثين في الفنون الإسلامية واللاهوت على دراسة الزخارف من منظور متعدد التخصصات.

How to Cite

قريع، منتهي سليم:«أشكال الزخارف الفسيفسائية والنقوش الكتابية الأموية ودلالاتها في قبة الصخرة المشرفة ومسجدها: دراسة تحليلية»، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج.٢٧، ع.٢، ٢٠٢٦م، ٢٥٥-٢٧٤.

QURIEH, M.S.:«Mosaic Motifs and Umayyad Inscriptions and Their Significance in the Dome of the Rock and Its Mosque: An Analytical Study», *Mağallaẗ Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab* 27/2, 2026, 255-274.

ثبت المصادر والمراجع

- أبو خلف، مروان: *الافاريز الرخامية والمذهبة في العهد الأموي في قبة الصخرة المشرفة في القدس بلاد الشام في العهد الاموي*، عمان، ١٩٨٩م.
- أبو عيشة، محمد: *مدخل للمحافظة على التراث الحضاري" المواد الحجرية والزخارف الفسيفسائية"*، عمان (دار الفرقان) ٢٠١٢م.
- أبو غزالة، محمود: *إسلامة بيت المقدس*، القدس (جمعية المسجد الأقصى) ١٩٩٣م.
- الباشا، حسن: *التصوير الاسلامي في العصور الوسطى*، القاهرة (دار النهضة العربية) ١٩٧٧م.
- التل، صفوان:«بناء وزخارف قبة الصخرة في القدس "دراسة تحليلة"»، مؤتمر بلاد الشام الثالث بتاريخ بلاد الشام، ١٩٨٠م، ١٢٨-١٤٠.
- حتاملة، محمد:«الابداع الزخرفي في العمارة الاموية»، *دوريات أبحاث اليرموك*، مج.١٢، ع.٢، ٢٠٠٢م، ٣٦٠-٣٨٤.
- خليل، رائد:«أعمال الصيانة والترميم في خربة الطيرة حالة دراسية لأرض الفسيفساء والجدران والقصارة الجدارية رام الله – فلسطين»، *رسالة ماجستير*، جامعة القدس، ٢٠١٨م.
- الرطروط، هيثم فتحي عبد الفتاح:«نظرية جديدة لتفسير التخطيط والتصميم الهندسي لقبة الصخرة والفكر التخطيطي الهندسي الاسلامي في الفترة الاسلامية المبكرة»، *رسالة ماجستير*، المعهد العالى للاثار/ جامعة القدس، ١٩٨٨م.
- روبن، أوري:«دراسة في نقوش الفسيفساء بقبة الصخرة محمد كبديل لعيسى»، ترجمة: أحمد بهنسي، *مركز تفسير للدراسات الإسلامية*، ٢٠١٥م، ١– ١٨.
- شاهين، سهيله:«القيم الجمالية للزخرفة الاسلامية بالمسجد الأقصى كمدخل لاستخدامه تصاميم زخرفية معاصرة»، *مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية*، مج.١، ع.١، ٢٠١٦م، ١-١٨.
- شبير، محمد عثمان: *بيت المقدس وما حوله*، الكويت (مكتبة الفلاح) ١٩٨٧م.
- الطحان، عبد الله عبد السلام: *العمارة الدينية الاسلامية في القرنين الثالث عشر والرابع عشر للهجرة " دراسة اثرية معمارية"*، مصر (دار العلم والإيمان) ٢٠٠٩م.
- الطرشان، نزار: *المدارس الأساسية للفسيفساء الأموية في بلاد الشام*، عمان (الجامعه الأردنية) ١٩٨٥م.
- الطرشان، نراز:«البحث عن سورة الإسراء على جدران قبة الصخرة: دراسة في الآيات القرآنية»، *المجلة الأردنية للفنون*، مج.٩، ع.١، ٢٠١٦م، ١ – ١٨.
- العواوده، حسن محمود عيسى:«فلسفة الوسطية الاسلامية والتجريد في العمارة الاسلامية حالة دراسية "الوحدات الزخرفية الاسلامية"»، *رسالة ماجستير*، جامعة النجاح الوطنية، ٢٠٠٩م.
- غوشة، محمد هاشم موسى: *تاريخ المسجد الاقصى" دليل أثري تاريخي للمعالم الاسلامية في المسجد* الأقصى"، فلسطين (وزارة الاوقاف والشؤون الدينية) ٢٠٠٢م.
- كامل، عبد العزيز:«"الفن الاسلامي بين الدين والابداع" الفنون الاسلامية المبادئ والاشكال والمضامين المشتركة»، *اعمال الندوة العالمية المنعقدة في استنطبول*، دمشق (دار الفكر) ١٩٨٣م.
- كريزويل، كيبل: *الوجيز في العمارة الإسلامية المبكرة*، راجعه وزاد عليه: جيمس ويلسون آلن، ترجمه وحقق مصادره العربية: عبد الله علي الرحيبي، جـ.١، الشارقة (هيئة الشارقة للآثار) ٢٠١٩م.
- نجم، رائف يوسف: الحفريات الاثرية في القدس، عمان (دار الفرقان للنشر والتوزيع) ٢٠٠٩م.
- ياسين، عبد الناصر:الرمزية الدينية في الزخرفة الاسلامية "دراسة في ميتافيويقيا الفن الاسلامي"، القاهرة (زهراء الشرق) ٢٠٠٦م.

_ يونس، نضال:«فسيفساء قبة الصخرة دراسة تحليلة»، *مجلة الأكاديمي*، ع.٤٠، ٢٠٠٥م، ٢٠٧ – ٢٣٤.

Bibliography

_ ʾĀBU ḶALAF, MARWAN.: *Al-Afārīz al-Rukhāmīya waʾl-Maḏhabah fī al-ʿAhd al-ʾUmawī fī Qubbat al-Ṣuḫra al-Mušarafa fī al-Quds, Bilād al-Šām fī al-ʿAhd al-ʾUmawī*, Oman, 1989.

_ ʾĀBŪ ʿIYŠA, MUḤAMMA D.: *Madḫal liʾl-Muḥāfaẓa ʿalā al-Turāṯ al-Ḥaḍārī" al-Mawād al-Ḥaǧarīya waʾl-Zuḫrūf al-Fusayfisāʾīya"*, Oman (Dār al-Furqān) 2012.

_ ʾĀBŪ ĠAZALA, MAḤMŪD.: *ʾIslāmīyat Bayt al-Maqdis*, Jerusalem (Ǧamʿīyat al-Masǧid al-ʾAqṣā) 1993.

_ AL-ʿAWĀWDA, ḤASAN MAḤMŪD ʿĪSĀ.:«Falsafat al-Wasaṭīya al-ʾIslāmīya waʾl-Taǧrīd fī al-ʿImāra al-ʾIslāmīya ḥālat Dirāsa "al-Wiḥdāt al-Zuḫrufīya al-ʾIslāmīya"», *MA Thesis*, Ǧāmiʿat al-Naǧāḥ al-Waṭanīya, 2009.

_ AL-BĀŠA, ḤASAN.: *Al-Taṣwīr al-ʾIslāmī fī al-ʿUṣūr al-Wusṭā*, al-Qāhira (Dār al-Nahḍa al-ʿArabīya) 1977.

_ CRESWELL, KĪBAL.: *al-Waǧīz fī al-ʿImāra al-ʾIslāmīya al-Mubakira*, Reverised by: ĞAMES WILSON ALLAN, Translated by: ʿABDULLĀH ʿALĪ AL-RUḤAYBĪ, VOL.1, al-Šāriqa (Hayʾat al-Šāriqa liʾl-Āṯār) 2019.

_ GRABAR, O.: *The Shape of the Holy Early Islamic Jerusalem*, U.S.A (Yale University Press) 1996.

_ ĠŪŠA, MUḤAMMAD HĀŠIM MŪSĀ.: *Tārīḫ al-Masǧid al-ʾAqṣā "Dalīl ʾAṯarī Tārīḫī liʾl-Maʿālim al-ʾIslāmīya fī al-Masǧid al-ʾAqṣā"*, Palestine (Wizārat al-ʾĀwqāf waʾl-Šuʾūn al-Dīnīya) 2002.

_ ḤATĀMLA, MUḤAMMAD.:«Al-ʾIbdāʿ al-Zuḫrufī fī al-ʿImāra al-ʾUmawīya», *Dawrīyāt ʾAbḥāṯ al-Yarmūk*, 12/2, 2002, 360–384.

_ ḤALĪL, RĀʾID.:«ʾĀʿmāl al-Ṣiyāna waʾl-Tarmīm fī Ḫurbat al-Ṭīra ḥāla Dirāsīya liʾArḍ al-Fusayfasāʾ wa-l-Ǧudrān waʾl Qaṣāra al-Ǧidrīya Rām Allāh – Filasṭīn», *MA Thesis*, Ǧāmiʿat al-Quds, 2018.

_ KĀMIL, ʿABD AL-ʿAZĪZ.: «"al-Fann al-ʾIslāmī bayna al-Dīn waʾl-ʾIbdāʿ" al-Finūn al-ʾIslāmīya: al-Mabādiʾ waʾl-ʾAškāl waʾl-Maḍāmīn al-Muštaraka», *ʾĀʿmāl al-Nadwa al-ʿĀlamīya al-Munʿaqida fī ʾIstānbūl*, Damascus (Dār al-Fikr) 1983.

_ NIĞM, RĀʾIF YŪSUF.: *al-Ḥafriyāt al-ʾAṯarīya fī al-Quds*, Oman (Dār al-Furqān liʾl-Našr waʾl-Tawzīʿ) 2009.

_ RUBIN, ʾURĪ.:«Dirāsa fī Nuqūš al-Fusayfasāʾ bi-Qubbat al-Ṣaḫra Muḥammad ka-Badīl liʿĪsā», Translated by: ʾĀḤMAD BAHANSĪ, *Markaz Tafsīr liʾl-Dirāsāt al-ʾIslāmīya*, 2015, 1–18.

_ AL-RAṬRŪṬ, HAYṬAM FATḤĪ ʿABD AL-FATTĀḤ.: «Naẓarīya Ǧadīda li-Tafsīr al-Takhṭīṭ waʾl-Taṣmīm al-Handasī li-Qubbat al-Ṣaḫra waʾl-Fikr al-Taḫṭīṭī al-Handasī al-ʾIslāmī fī al-Fatra al-ʾIslāmīya al-Mubakira», *MA Thesis*, al-Maʿhad al-ʿĀlī liʾl ʾĀṯār / Ǧāmiʿat al-Quds, 1988.

_ RICHMOND, E.T.: *The Dome of The Rock in Jerusalem*, England (Oxford Press) 1924.

_ SINGER, L.: *The Minbar of Salah Din*, London, 2008.

_ ŠĀHĪN, SUHAYLA .: «al-Qiyam al-Ǧamālīya liʾl-Zuḫrafa al-ʾIslāmīya bi al-Masǧid al-ʾĀqṣā ka-Madḫal li-ʾIstiḫdāmuh Taṣāmīm Zuḫrufīya Muʿāṣira», *Maǧallat al-ʿImāra waʾl-Funūn waʾl-ʿUlūm al-ʾInsānīya* 1/1, 2016, 1–18.

_ ŠUBAYR, MUḤAMMAD ʿUṬMĀN.: *Bayt al-Maqdis wa-mā Ḥawlahu*, Kuwait (Maktabat al-Falāḥ) 1987.

_ AL-TALL, ṢAFWĀN.: «Bināʾwa Zuḫrif Qubbat al-Ṣakhra fī al-Quds "Dirasa Taḥlilīya"», *Muʾtamar Bilād al-Šām al-Ṯaliṯ bi-Tariḫ Bilad al-Šam*, 1980, 128–140.

_ TAMARI, S.: *Icontextual Studies In Muslim Ideology of Umayyad Architecture*, Oxford, 1969.

_ AL-ṬAḤĀN, ʿABDULLĀH ʿABD AL-SALĀM.: *al-ʿImāra al-Dīnīya al-ʾIslāmīya fī al-Qarnayn al-Ṯāliṯ ʿAšar waʾl-Rābiʿ ʿAšar liʾl-Hiǧra "Dirāsa ʾAṯarīya Miʿmārīya"*, Miṣr (Dār al-ʿIlm waʾl-ʾĪmān) 2009.

_ AL-ṬARŠĀN, NIZĀR.: *al-Madāris al-ʾĀsāsīya liʾl-Fusayfisāʾ al-ʾUmawīya fī Bilād al-Šām*, Oman (al-Ǧāmiʿa al-ʾUrdunīya) 1985.

_ AL-ṬARŠĀN, NIRĀZ.:«al-Baḥṯʿan Sūrat al-ʾIsrāʾ ʿalā Ǧudrān Qubbat al-Ṣaḫra: Dirāsa fī al-ʾĀyāt al-Qurʾānīya», *al-Maǧalla al-ʾUrdunīya liʾl-Funūn* 9/1, 2016, 1–18.

_ YĀSĪN, ʿABD AL-NĀṢIR: *al-Ramzīya al-Dīnīya fī al-Zaḫrafa al-ʾIslāmīya "Dirāsa fī Mītāfizīqiyā al-Fann al-ʾIslāmī"*, al-Qāhira (Zahrāʾ al-Šarq) 2006.

_ YŪNUS, NIḌĀL.:«Fusayfasāʾ Qubbat al-Ṣaḫra Dirāsa Taḥlīlīya», *Maǧallat al-ʾAkādīmī* 40, 2005, 207–234.

ثالثًا: المتاحف والترميم



An Applied Study of Acidic Lipase for the Cleaning of Archaeological Tapestry Textiles

By

Ibrahim Hamed Mohamed Ibrahim

Associate professor of Textiles Conservation at Faculty of Archaeology/
Luxor University, Egypt (dr.ibrahim.elkholy@farch.luxor.edu.eg)

Abstract

[EN] This article aims to evaluate the effectiveness of an acid-activated lipase enzyme in removing fatty deposits from archaeological tapestry textile fragments dyed with natural dyes, while preserving the integrity of the textile fibers and colors. The study examines two archaeological tapestry fragments preserved at the Museum of the Faculty of Arts, Alexandria University (Nos. 1228 and 1332). Scanning Electron Microscopy (SEM) reveals that sample №.1228 consists of linen warp and undyed weft threads, while the dyed weft threads are wool, whereas sample №.1332 is composed entirely of wool fibers. Fourier Transform Infrared Spectroscopy (FTIR) confirms that the adhering contamination is lipidic in nature, originating from human sebaceous matter. Liquid Chromatography–Tandem Mass Spectrometry (LC–MS/MS) identifies the dyes, showing that the dye in sample №.1228 derives from walnut husk, while that in sample №.1332 derives from blueberry or barberry. The lipase enzyme functions efficiently in a mildly acidic medium at pH 5.6, which is suitable for wool fibers because of its proximity to their isoelectric point and its compatibility with most natural dyes. A concentration of 2530 enzyme activity units is prepared in an acetate buffer and applied locally using a cotton poultice for one hour, resulting in effective removal of fatty deposits. This treatment is followed by rinsing in distilled water through five successive baths to ensure complete elimination of residual enzyme and detached contaminants. Finally, the textiles are dried with cotton towels, mounted on raw linen supports and reinforced with running stitches using natural silk threads to ensure their stabilization and preservation.

Keywords: Enzymatic cleaning, lipase enzyme, liquid chromatography–tandem mass spectrometry, natural dyes, restoration of antique textiles, weft-faced tapestry textiles.

Received: 14-12-2025 Revised: 16-01-2026
Accepted: 21-02-2026 Published: 01-06-2026
DOI: 10.21608/jguaa.2026.450677.1416

دراسة تطبيقية لاستخدام إنزيم الليبيز الحامضى فى تنظيف المنسوجات الأثرية ذات اللحمات غير الممتدة

إبراهيم حامد محمد إبراهيم

أستاذ مساعد ترميم المنسوجات الأثرية بكلية الآثار/ جامعة الأقصر، مصر

(dr.ibrahim.elkholy@farch.luxor.edu.eg)

الملخص:

تتناول الورقة البحثية دراسة تطبيقية لاستخدام إنزيم الليبيز الحامضى وسط النشاط لتنظيف الاتساخات الدهنية العالقة بقطعتين نسجيتين أثريتين من منسوجات اللحمات غير الممتدة المصبوغة بالأصباغ الطبيعية، محفوظتين بمتحف كلية الآداب جامعة الإسكندرية بأرقام سجل (١٣٣٢،١٢٢٨)، حيث اتضح من خلال الفحص بالميكروسكوب الإلكترونى الماسح (Scanning Electron Microscope, SEM) لألياف القطعة النسجية رقم ١٢٢٨ بأن خيوط السداء و كذلك خيوط اللحمة غير المصبوغة من ألياف الكتان، بينما خيوط اللحمة المصبوغة من ألياف الصوف، كذلك أثبت الفحص بأن ألياف خيوط السداء واللحمة للقطعة النسجية رقم ١٣٣٢ من الصوف. وقد أثبت التحليل باستخدام مطياف الأشعة تحت الحمراء (Fourier Transform Infrared Spectroscopy, FTIR) أن الاتساخ العالق بالألياف النسجية للقطعتين اتساخ دهنى قد يكون نتيجة الافرازات الدهنية لجسم الإنسان الملتصق بالمنسوجات نتيجة لاستخدامها كملبس، حيث استُخدم التحليل الكروماتوجرافى السائل المقترن بمطياف الكتلة المزدوج (Liquid Chromatography–Tandem Mass Spectrometry, LC–MS/MS) لتحديد نوع الأصباغ الطبيعية المستخدمة بالقطع النسجية، حيث اتضح أن الصبغة البنية المتواجدة بالقطعة رقم ١٢٢٨ مستخلصة من قشر الجوز، بينما الصبغة الأرجوانية المتواجدة بالقطعة رقم ١٣٣٢ مستخلصة من التوت البرى أو شجيرة البرباريس، ويتميز إنزيم الليبيز الحامضى وسط النشاط بأنه ينشط فى وسط ذو درجة اس هيدروجينى pH 5.6 وهذا الوسط مناسب لألياف الصوف كونه مقارب لنقطة تعادلها الكهربى (isoelectric point) وكذلك مناسب للأصباغ الطبيعية كون أغلبها أصباغ حامضية، كما تم استخدام تركيز ٢٥٣٠ وحدة نشاط إنزيم ليبيز تم إذابتها فى محلول الخلات المنظم pH 5.6، حيث طُبق الإنزيم موضعيّا من خلال مادة قطنية لمدة ساعة، والتى من خلالها أثبت الإنزيم كفاءة عالية فى إزالة الاتساخات الدهنية العالقة بالقطع النسجية، تلى هذه المرحلة الشطف بالماء المقطر بخمسة حمامات حتى التأكد التام من إزالة كافة بقايا الإنزيم والإتساخات المفككة، كما تم تجفيف القطع باستخدام البشاكير القطنية لتسريع الجفاف، حيث تم إعداد حامل كتان خام لكل قطعة وتمت التقوية بشغل الإبرة من خلال التثبيت بغرز السراجة المتنوعة باستخدام شعيرات الحرير الطبيعى كخيوط للتثبيت.

الكلمات الدالة: الأصباغ الطبيعية؛ إنزيم الليبيز؛ التحليل الكروماتوجرافى السائل المقترن بمطياف الكتلة؛ ترميم المنسوجات الأثرية؛ التنظيف بالإنزيمات؛ المنسوجات ذات اللحمات غير الممتدة.

المقدمة:

تتكون الزخرفة بالمنسوجات ذات اللحمات غير الممتدة باستخدام اللحمات الملونة والمتجاورة غير الممتدة بعرض المنسوج إحداهما تمثل الأرضية والأخرى تمثل الزخرفة على حسب فكرة التصميم، وتسمى أيضا باللحمات المُرَسمة، القباطي، التابستري، الجوبلان والكليم[١]، وتُعد المنسوجات ذات اللحمات غير الممتدة من أقدم أنواع الزخرفة المنسوجة التي عرفت بمصر، وتُمثَّل منسوجات التابستري في مصر القديمة بثلاث شذرات محفوظة في متحف الآثار المصرية بالقاهرة. وقد أتاح اكتشافُ واستكشافُ مقبرة تحتمس الرابع، الذي قام به السيد ديفيز بمشاركة السيد هوارد كارتر والسيد بيرسي إي. نيوبرى في فبراير ١٩٠٣م، التعريفَ بهذه النماذج العريقة، وتتميّز هذه القطع بخشونة نسيجها وفق المعيار الذي تُصنَّف به المنسوجات المصرية القديمة، إلا أنها، إذا ما قورنت بالتابستري الغربي، تُعدّ بالغة الدقة[٢].

ومنسوجات التابسترى تُصنع عادةً من الصوف والحرير والكتان والخيوط المعدنية، وتتكوّن من صفوف من خيوط سدى سميكة تتشابك مع خيوط لحمة أرفع، ومن خلال دمج خيوط اللحمة الملوّنة وتناوبها، والتي تعمل تدريجيًّا على إخفاء خيوط السدى، تتشكّل الأشكال والتكوينات، وتُعد هذه السمة هي الخاصية الرئيسة لصناعة التابستري، وهي ما يميّزها عن التطريز، الذي يُنفَّذ بخياطة غرز ملوّنة فوق أقمشة منسوجة مسبقًا[٣].

أُطلق مصطلح القباطي منذ سنة ٣٩٧هـ/١٠٠٦م للدلالة على أسلوب فني تطبيقي في زخرفة المنسوجات، دون ارتباط بطائفة دينية بعينها، وقد اشتهر الأقباط بإتقان هذا الأسلوب قبل دخول الإسلام إلى مصر، ثم شاع استخدامه لاحقًا على يد النسّاجين المسلمين حتى نهاية العصر الفاطمي، ويُعرف هذا الأسلوب في اللغات الأجنبية باسم Tapestry، ويُطلق عليه في العصر الحديث الجوبلان، ويعتمد تنفيذه على نسج زخارف باستخدام لحمات ملونة غير ممتدة تُنسج في المناطق المخصصة للزخرفة فقط، ولا تمتد بعرض المنسوج كاملًا، ويتم ذلك من خلال النول الأفقي البسيط، مما يتطلب مهارة تقنية وفنية عالية من النسّاج[٤]. ويطلق مصطلح نسيج القباطي كاسم عربى صحيح للمنسوجات المزخرفة ذات اللحمات غير الممتدة، وهي الترجمة المختصرة لكلمة[٥] Tapestry.

وتعد الأصباغ الطبيعية التى استخدمت فى صباغتها، هى مركبات أنثوسيانين (Anthocyanins, ACNs) وأنثوسياندين (Anthocyanidins, ACDs) وثباتها يعتمد فى الأساس على درجة الأس الهيدروجينى والضوء والحرارة وتركيبها فى حد ذاته، كذلك تعتمد الدرجة اللونية للأصباغ على قيمة الأس الهيدروجينى للمحلول، حيث نجد أن مركبات الأنثوسيانين أكثر ثباتاً فى قيم الأس الهيدروجينى المنخفضة[٦].

---

[١] عياد ٢٠٠٤م : ٤٠٠.

[2] THOMSON 1905: 4.

[3] SCAPECCHI 2023: 15.

[٤] عبدالعزيز ٢٠١٢م: ٦٥–٩٠.

[٥] زيدان ١٩٨٧م: ٣٥.

[6] KHOO *et Al.* 2017: 1-21.

إن الصوف كبوليمر يتكون من الكيراتين (Keratin)، وسلوك جزيء الكيراتين بوصفه بولي إلكتروليت أمفوتيري (Amphoteric polyelectrolyte) فى المحلول المائي يرتبط بوجود المجموعات الجانبية الكربوكسيلية (Carboxyl groups, –COOH) والأمينية (Amino groups, $–NH_2$) عند قيم الأس الهيدروجيني الأقل من نقطة التعادل الكهربي، وتكون مجموعات الأمين في صورة بروتونية موجبة الشحنة ($–NH_3^+$)، مما يتيح لها التفاعل مع الأنواع الأنيونية مثل تلك الناتجة عن الأصباغ الطبيعية الحامضية[٧]، والأصباغ الطبيعية فى معظمها هى أصباغ حامضية ويتم تطبيقها على الألياف البروتينية (مثل الصوف والحرير) عند وسط حامضي للاستفادة من شحنة الأمين الموجبة في الكيراتين[٨]، وتتميز الألياف البروتينية وبخاصة الصوف بمقدرتها العالية على اجتذاب الأصباغ الطبيعية[٩].

ومن هنا كان الاهتمام الكبير للنساج المصرى بالعصر اليونانى الرومانى بصباغة الصوف لنسج منسوجات اللحمات غير الممتدة وإظهار زخارفها فى أبهى صورة، وقد انعكس ذلك بالسلب على سلامة وبقاء تلك المنسوجات ومقاومتها للتلف البيولوجى وبخاصة الإصابات الحشرية لخنفساء السجاد[١٠].

ويتطلب الأمر كذلك من مرمم المنسوجات الأثرية مراعاة الأس الهيدروجينى للوسط الخاص بتنظيف تلك المنسوجات، حيث إن نقطة التعادل الكهربى للصوف pH 5.6 ومعظم الأصباغ الطبيعية هى أصباغ حساسة للمحاليل القلوية ويحدث لها حالة من اثنين، إما تغير لونى أو إدماء للأصباغ أو الحالتين معاً[١١]. فالبروتينات كيميائيًا تكون أكثر استقراراً وثباتاً عند منطقة تعادلها الكهربائي (المنطقة المتعادلة كهربائياً) ففيها تكون متعادلة شحنيًا ولا تجتذب أيًا من الشوائب السالبة أو الموجبة الشحنة[١٢]، وبناءً على ما سبق، تُعنى هذه الورقة البحثية ببحث آليات توظيف إنزيم الليبيز النشط في الأوساط الحمضية لتنظيف المنسوجات الأثرية المصبوغة طبيعيًا؛ وذلك بهدف إزالة الاتساخات الدهنية بطريقة آمنة ومتوافقة مع طبيعة الألياف الأثرية.

مشكلة البحث:

تتمثل مشكلة البحث في ندرة الدراسات التطبيقية التي تتناول استخدام الإنزيمات، وبخاصة إنزيم الليبيز الحامضي وسط النشاط، في تنظيف الاتساخات الدهنية الملتصقة بالمنسوجات الأثرية المصبوغة بالأصباغ الطبيعية، مع ضمان عدم إحداث أية تأثيرات سلبية على الألياف النسجية أو الأصباغ، كما تبرز المشكلة في صعوبة إزالة الاتساخات الدهنية الناتجة عن الافرازات الدهنية الإنسان باستخدام طرق التنظيف التقليدية، لما قد تسببه من مخاطر مثل إضعاف الألياف، أو تغير الخواص الفيزيائية والكيميائية للمنسوجات الأثرية، ومن هنا تنبع الحاجة إلى تقييم كفاءة وأمان استخدام إنزيم الليبيز الحامضي وسط النشاط كبديل علمي وآمن

7 POPESCU *et Al.* 2021: 3867.
8 JORDEVA *et Al.* 2020: 12-21.
9 ABDEL-ZAHER *et Al.* 2019: 460–473.
10 PASCAL 2015: 595-607.
11 ISLAM *et Al.* 2024: 1–26.
12 TIMER-BALAZSY & EASTOP 1998: 42.

في عمليات التنظيف الدقيق للمنسوجات الأثرية متعددة الخامات، بما يحقق إزالة فعالة للاتساخات الدهنية مع الحفاظ على سلامة الألياف والأصباغ الطبيعية.

أهداف البحث:

– التعرف على طبيعة الاتساخات الدهنية العالقة بالمنسوجات الأثرية محل الدراسة وتحديد مصادرها باستخدام تقنيات الفحص والتحليل العلمي.
– دراسة التركيب الليفي للقطع النسجية الأثرية محل الدراسة وتحديد نوع الألياف المكونة لها، لما لذلك من أهمية في اختيار أسلوب التنظيف المناسب.
– تحديد نوع الأصباغ الطبيعية المستخدمة في صباغة المنسوجات الأثرية باستخدام التحليل الكروماتوجرافي السائل المقترن بمطياف الكتلة المزدوج (LC–MS/MS).
– تقييم كفاءة إنزيم الليبيز الحامضي وسط النشاط في إزالة الاتساخات الدهنية العالقة بالمنسوجات الأثرية عند درجة حموضة مناسبة لطبيعة الألياف والأصباغ.
– دراسة تأثير استخدام إنزيم الليبيز على سلامة الألياف النسجية والأصباغ الطبيعية وعدم إحداث أية تغيرات سلبية في خصائصها المورفولوجية أو الكيميائية.
– وضع منهجية تطبيقية آمنة لتنظيف المنسوجات الأثرية باستخدام الإنزيمات الحيوية، والتي يمكن الاستفادة منها في مجال ترميم وصيانة المنسوجات الأثرية.

أهمية البحث:

– تنبع أهمية هذا البحث من كونه يسلط الضوء على أحد الاتجاهات الحديثة في مجال ترميم وصيانة المنسوجات الأثرية، والمتمثل في استخدام الإنزيمات الحيوية كبديل آمن وفعال لطرق التنظيف التقليدية. حيث يعالج البحث مشكلة الاتساخات الدهنية العالقة بالمنسوجات الأثرية، والتي تُعد من أكثر أنواع الاتساخات صعوبة لما لها من تأثير سلبي مباشر على المظهر الجمالي والاستقرار المادي والكيميائي للألياف النسجية والأصباغ الطبيعية.

– كما تكمن أهمية البحث في تقييم كفاءة إنزيم الليبيز الحامضي وسط النشاط في إزالة الاتساخات الدهنية عند درجة حموضة مناسبة لطبيعة ألياف الصوف والكتان والأصباغ الطبيعية، بما يقلل من مخاطر التلف أو التغير اللوني المرتبطة باستخدام المذيبات والمواد الكيميائية التقليدية، ويسهم البحث كذلك في توفير منهجية تطبيقية قابلة للتطبيق داخل المتاحف ومعامل الترميم، تعتمد على التنظيف الموضعي الانتقائي، بما يحقق الحفاظ على القيم التاريخية والفنية للمنسوجات الأثرية.

– وتزداد أهمية الدراسة من خلال اعتمادها على مجموعة من تقنيات الفحص والتحليل العلمي المتقدمة، مثل SEM , FTIR, LC–MS/MS، مما يعزز دقة تشخيص حالة المنسوجات الأثرية قبل وبعد التنظيف، ويدعم اتخاذ قرارات ترميمية قائمة على أسس علمية، كما يُسهم البحث في إثراء المكتبة العربية بدراسة تطبيقية

متخصصة في مجال استخدام الإنزيمات الحيوية في ترميم المنسوجات الأثرية، ويفتح المجال لمزيد من الدراسات المستقبلية في هذا الاتجاه.

فروض الدراسة:

– يفترض البحث أن الاتساخات الدهنية العالقة بالمنسوجات الأثرية محل الدراسة ناتجة عن الافرازات الدهنية لجسم الإنسان، ويمكن تحديد طبيعتها باستخدام تقنيات التحليل العلمي.

– يفترض أن إنزيم الليبيز الحامضي وسط النشاط عند pH 5.6 يحقق كفاءة عالية في إزالة الإتساخات الدهنية من المنسوجات الأثرية دون إحداث تلف أو تغيرات سلبية في الألياف النسجية.

– يفترض أن استخدام إنزيم الليبيز في وسط حامضي مناسب لا يؤثر على ثبات أو خصائص الأصباغ الطبيعية المستخدمة في القطع النسجية محل الدراسة.

١. القطع النسجية موضع الترميم:

تم التطبيق على قطعتين نسيجيتن من مقتنيات المتحف التعليمى لكلية الآداب جامعة الإسكندرية بأرقام سجل ١٢٢٨، ١٣٣٢. والقطعتان النسجيتان منفذتان بأسلوب اللحمات غير الممتدة ومصبوغتان بالأصباغ الطبيعة حيث يرجع تاريخهما للفترة مابين القرن الرابع إلى السادس الميلادى.

	القطعة النسجية رقم ١٢٢٨	**القطعة النسجية رقم ١٣٣٢**
التاريخ	أوائل القرن الرابع إلى القرن السادس الميلادى	أوائل القرن الرابع الى القرن الخامس الميلادى[١٣]
الأبعاد	أبعاد القطعة ٥,٥ سم × ٢٠سم	أبعاد القطعة ٢٢,٥ سم × ٢٣,٥سم
عدد خيوط السداء واللحمة	٩ خيط سداء/ سم ٢٣ لحمة/ سم	١٠خيط سداء/ سم ١٤ لحمة/ سم
الوصف	قطعة نسيج عليها شريط من الزخرفة به دوائر بداخلها شكل طائر وحيوان من ذوات الأربع وزخرفة على هيئة صليب باللون البنى الغامق.	قطعة نسيج عليها شريطان ضيقان من الزخرفة أرضيتها أرجوانية وبداخل كل منها ثلاثة حيوانات متتابعة.
	 © تصوير الباحث.	 © تصوير الباحث.

(جدول١) التحليل الفنى والوصف للقطعتين النسجيتين موضع التطبيق © إعداد الباحث.

[١٣] أمين ٢٠٢٢م: ١٩٣–٢٤٢.

٢. حالة القطعتين النسجيتين قبل العلاج والترميم:

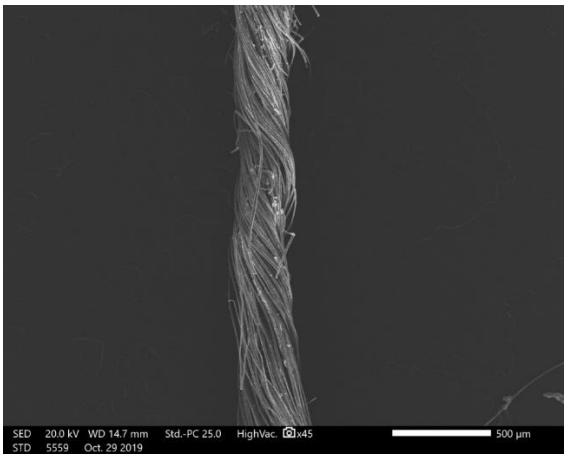
من خلال المعاينة المبدئية للقطعتين تبين مدى التلف الشديد الذى تعانيان منه، إذ تم عرضهما بشكل خاطئ باستخدام البراويز الزجاجية بخلفية ورق ردئ الصناعة ومرتفع محتوى اللجنين، مما تسبب فى انتشار البقع الحامضية داكنة اللون، كذلك تبين مدى الفقد فى كثير من أجزائهما علاوة على عدد من التمزقات بالإضافة لانتشار الإتساخات الدهنية فى مناطق عديدة منهما وبناء على نتائج التحاليل المرفقة، **(جدول١)**.

١,٣. الفحوص والتحاليل:

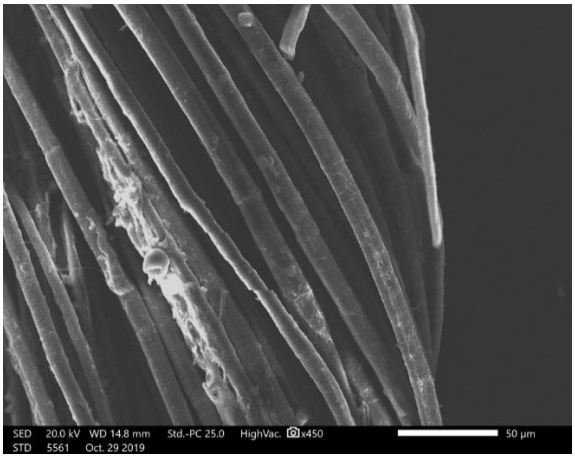
تم استخدام الفحص بالميكروسكوب الإلكترونى الماسح Scanning Electron Microscope (SEM) بمعامل كلية العلوم جامعة الإسكندرية لتحديد نوع الألياف النسجية المستخدمة، كذلك تم استخدام التحليل بمطياف الأشعة تحت الحمراء Fourier Transform Infrared Spectroscopy (FTIR) بمعامل ذات الكلية لتحديد نوع الاتساخ العالق بالألياف النسجية، أما عن تحديد نوع الأصباغ الطبيعية فقد تم استخدام التحليل الكروماتوجرافى السائل المقترن بمطياف الكتلة المزدوج Liquid Chromatography–Tandem Mass Spectrometry(LC–MS/MS والمتواجد بمعامل كلية الصيدلة جامعة عين شمس.

١,١,٣. فحص الألياف النسجية:

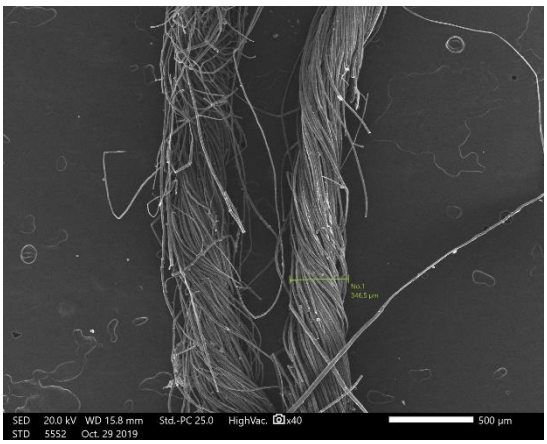
أ. ألياف القطعة النسجية رقم ١٢٢٨:

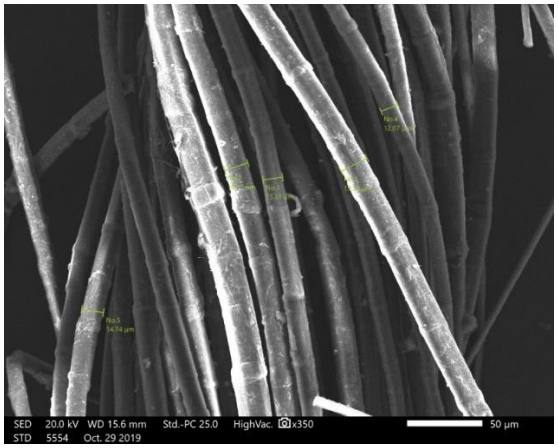


(لوحة١) يوضح اتجاه برم خيط السداء (٤٥x).

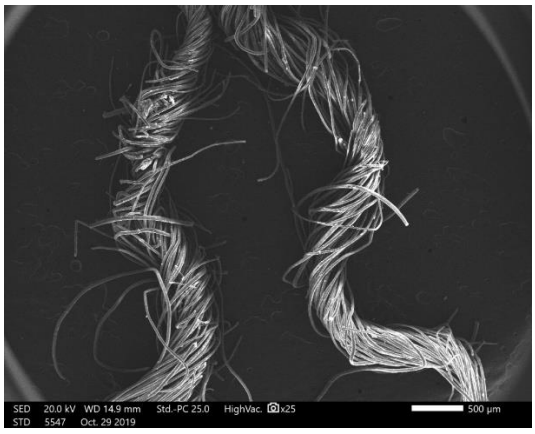


(لوحة٢) يوضح المظهر السطحى لخيط السداء الكتانى(٤٥٠x).



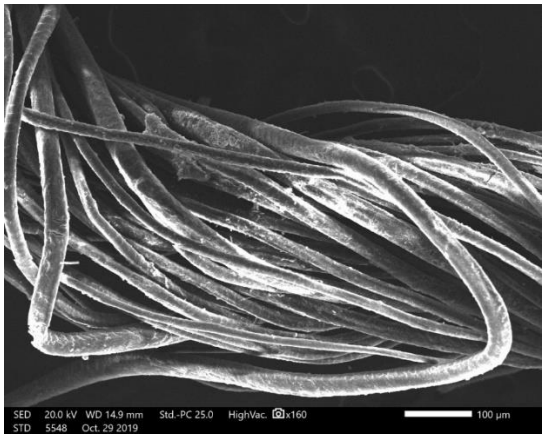


(لوحة٣) يوضح اتجاه برم خيط اللحمة الخارجية(٤٠x).



(لوحة٥) يوضح إتجاه برم خيوط اللحمة المصبوغة (٢٥x).

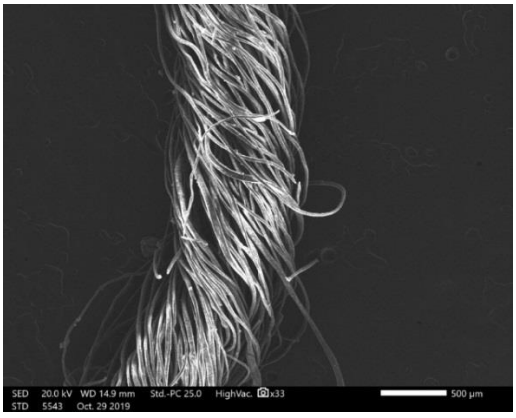
(لوحة٤) يوضح المظهر السطحى لخيط اللحمة الخارجية الكتانى (٣٥٠x).



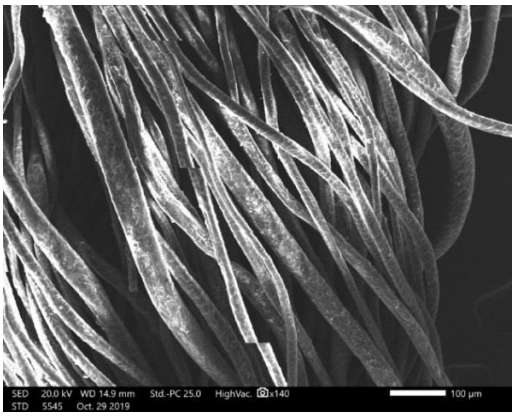
(لوحة٦) يوضح المظهر السطحى لصوف اللحمة المصبوغة وما بها من حراشيف (١٦٠x).

يتضح من الفحص أن خيوط السداء بُرِمت جهة اليسار على هيئة حرف (S) وأنها صُنعت من ألياف الكتان بما يميز مظهره الطولى من فواصل عرضية nods، **(لوحة١، ٢)**. كذلك يتضح أن اتجاه برم خيوط اللحمة غير المصبوغة جهة اليسار على هيئة حرف (S) وأنها كذلك صُنعت من ألياف الكتان بمظهره الطولى المميز بالفواصل العرضية، **(لوحة٣، ٤)**، أما بالنسبة لخيوط اللحمة المصبوغة فقد بُرِمت جهة اليمين على هيئة حرف (Z) وقد صُنعت من الصوف بما يميز مظهره الطولى من حراشيف، **(لوحة٥، ٦)**.

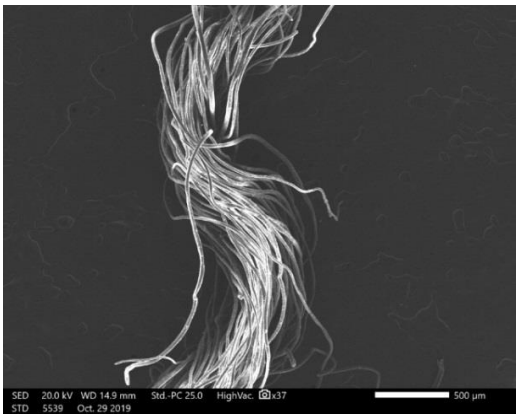
ب.ألياف القطعة النسجية رقم ١٣٣٢:



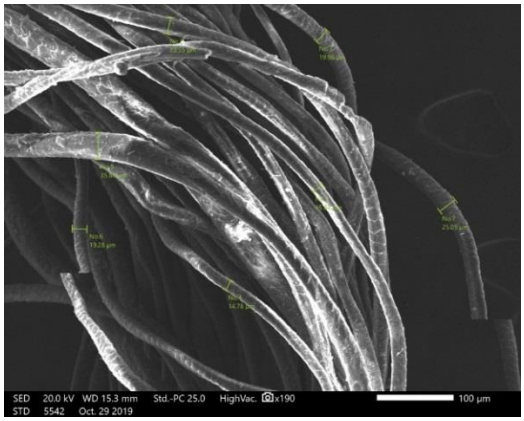
(لوحة٧) يوضح إتجاه برم خيط السداء (٣٣x).



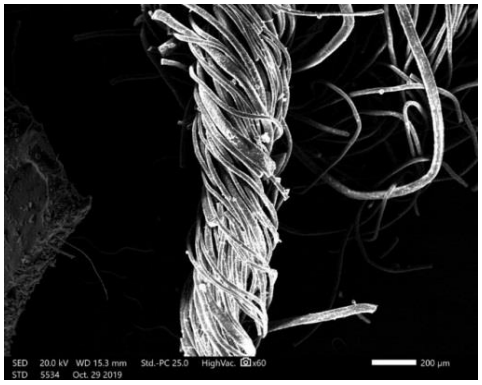
(لوحة٨) يوضح المظهر السطحى لخيط السداء الصوفى(١٤٠x).



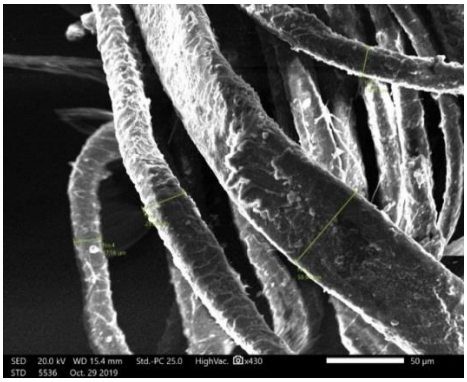
(لوحة٩) يوضح اتجاه برم خيوط اللحمة غير المصبوغة (٣٧x).



(لوحة١٠) يوضح المظهر السطحى لخيط الصوف للحمة غير المصبوغة (١٩٠x).



(لوحة١١) يوضح اتجاه برم خيوط اللحمة المصبوغة (٦٠x).



(لوحة١٢) يوضح المظهر السطحى لخيط الصوف للحمة المصبوغة (٤٣٠x).

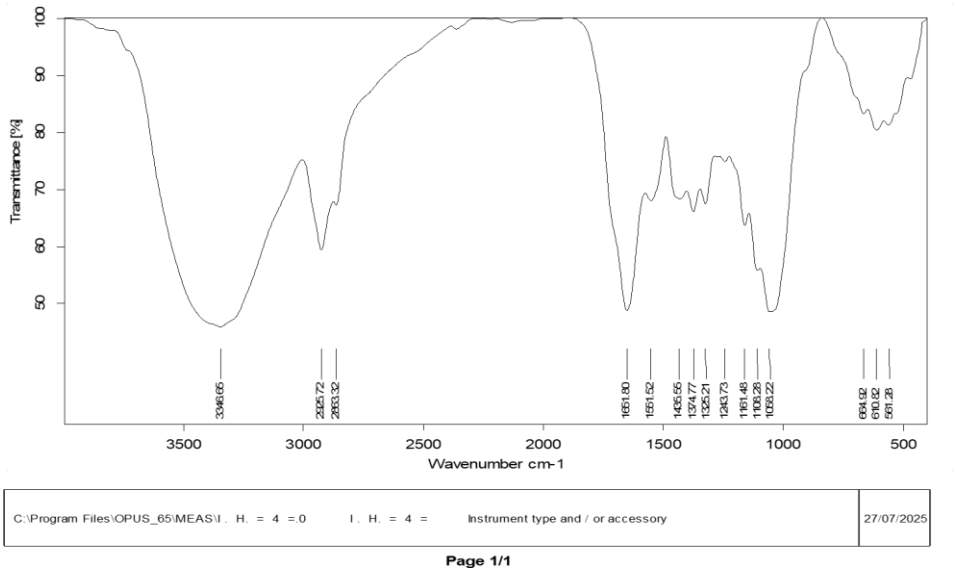
يتضح من الفحص أن خيوط السداء بُرِمت جهة اليسار على هيئة حرف (S) وأنها صُنعت من ألياف الصوف بما يميز مظهره الطولى من حراشيف **(لوحة**٧، ٨). كذلك يتضح أن اتجاه برم خيوط اللحمة غير المصبوغة جهة اليسار على هيئة حرف (S) وأنها كذلك صُنعت من ألياف الصوف بمظهره الطولى المميز بالحراشيف **(لوحة**٩، ١٠)، أما بالنسبة لخيوط اللحمة المصبوغة فقد بُرِمت جهة اليسار كذلك على هيئة حرف (S) وقد صُنعت من الصوف بما يميز مظهره الطولى من حراشيف، **(لوحة**١١، ١٢).

٢,١,٣. تحديد نوع الاتساخ:

يُعَدّ التحليل الطيفي بالأشعة تحت الحمراء (FTIR) من التقنيات التحليلية الدقيقة التي تُستخدم على نطاق واسع في تحديد المجموعات الوظيفية ودراسة البنية الجزيئية ومتابعة التغيرات الكيميائية في المواد العضوية وغير العضوية ، حيث تم إجراء تحليل لمادة الاتساخ العالق بالقطع النسجية موضع البحث وتبين أنها إتساخات دهنية، كما يتضح **(بالشكل**١، ٢) و**(الجدول**٢، ٣). فالاتساخات العالقة بالمنسوجات الأثرية فى الغالب ما تكون ناتجة عن الافرازات الدهنية لجسم الإنسان (Sebum) نتيجة لالتصاق المنسوجات بالجسد أثناء ارتدائها فى الماضى كملابس، ويتكون زهم الإنسان من الدهون الطبيعية التي تفرزها الغدد

الدهنية الموجودة في الجلد، حيث يحتوى على الأحماض الدهنية والجلسريدات الثلاثية (fatty acids and triglycerides) بنسبة ٥٧,٥%[١٤].

أ. تحليل الاتساخ المتواجد بالقطعة رقم ١٢٢٨:



(شكل١) يوضح نمط التحليل الطيفى بالأشعة تحت الحمراء للعينة رقم ١٢٢٨.

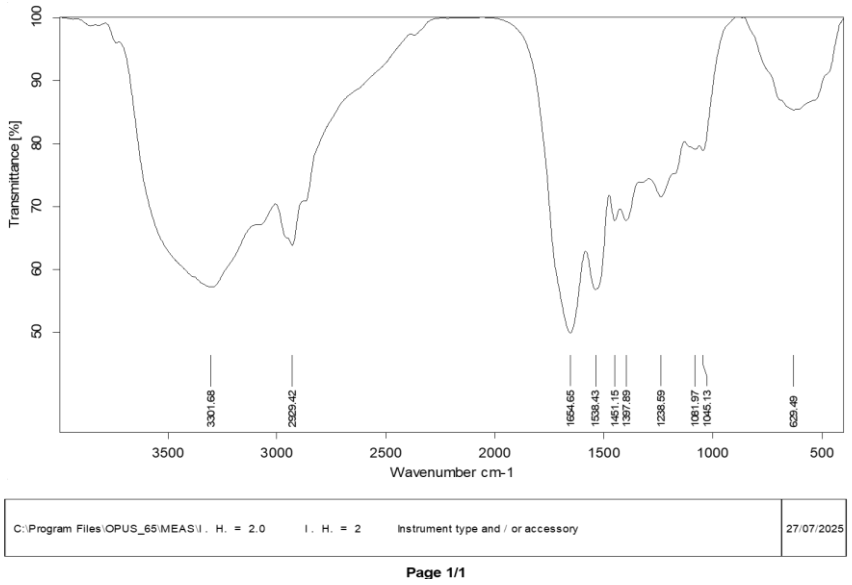
رقم الموجة (سم$^{-1}$)	المجموعة الوظيفية	التفسير والتحليل العلمي
٣٣٤٦	N——H ،O——H	نطاق عريض ناتج عن اهتزازات الروابط الهيدروجينية لمجموعات الهيدروكسيل والأمين، يشير إلى وجود رطوبة وجزيئات البروتين الأساس للصوف.
٢٨٦٣ ،٢٩٢٥	—— CH_3) C——H ،(——CH_2	روابط هيدروجينية لمجموعات الميثيل والميثيلين (methyl and methylene group) يدل على وجود بقايا دهنية أو شحمية في ألياف الصوف.
١٣٧٤ ،١٤٣٥	C——H	نمط اهتزازي مميز للروابط الهيدروجينية للمجموعات الأليفاتية قد يكون ناجم من وجود ملوثات دهنية.
١٦٥١	C=O	يعكس اهتزاز رابطة مجموعة الكربونيل الموجودة في الروابط الببتيدية لبروتين كيراتين (keratin) الصوف.
١١٠٨ ،١١٦١	C——O	يُحتمل أن تكون ناتجة عن شوائب كربوهيدراتية أو أحماض دهنية.

[14] LOVÁSZI *et Al.* 2017: 1.

(جدول٢) يوضح المجموعات الوظيفية المتواجدة بالألياف المتسخة بالقطعة النسجية رقم ١٢٢٨© إعداد الباحث

تظهر منحنيات امتصاص طيف الأشعة تحت الحمراء FTIR بوضوح مناطق امتصاص مجموعات الأميد I و II و III المميّزة للبروتين، وهو الأمر الذى يؤكد أن الألياف مكوّنة من بروتين الكيراتين، كما هو متوقَّع في ألياف الصوف. بالإضافة إلى ذلك، فإن وجود مناطق امتصاص لطيف الأشعة تحت الحمراء قوي للروابط الهيدروجينية C–H وتحديداً فى مناطق الامتصاص ٢٩٢٥ و٢٨٦٣ و١٤٣٥ و١٣٧٤سم$^{-1}$، ويشير ذلك بوضوح إلى وجود كميات كبيرة من المواد الدهنية أو بقايا الشحوم، وهو ما يتوافق مع طبيعة المادة "الملوثة" للعينة، علاوة على ذلك، فإن قمم مناطق الامتصاص لطيف الأشعة تحت الحمراء الواقعة في النطاق ١١٦١سم$^{-1}$ توحي بوجود شوائب ذات أصل كربوهيدراتي، قد تكون ناتجة عن تلوث بيئي أو بقايا من عمليات معالجة قديمة بلاصق ذوى أصل طبيعى مثل النشا، وبصورة عامة يؤكد التحليل أن عينة الصوف تحتفظ بتركيبها الكيراتيني الأصلي، إلا أنها ملوثة بمواد دهنية وشوائب كربوهيدراتية طفيفة.

ب. تحليل الاتساخ المتواجد بالقطعة رقم ١٣٣٢:



(شكل٢) يوضح نمط التحليل الطيفى بالأشعة تحت الحمراء للعينة رقم ١٣٣٢.

رقم الموجة (سم$^{-1}$)	المجموعة الوظيفية	التفسير والتحليل العلمي
٣٣٠٠	O——H / N——H	وجود روابط هيدروجينية بين الماء والمجموعات البروتينية المميزة لبروتين الكيراتين.
٢٩٢٩	C——H (CH_2 ——، CH_3——)	يشير إلى وجود دهون وأحماض دهنية وهيدروكربونات طويلة السلسلة.
١٤٥١	CH_2——	منطقة امتصاص مجموعة الميثيلين مؤشر واضح على وجود سلاسل أليفاتية توجد عادة فى المواد الدهنية.
١٣٩٨	COO^-	منطقة امتصاص مجموعة الكربوكسيلات يشير إلى وجود أحماض دهنية حرة.
١٠٨٠–١٠٤٥	C——O	وجود منطقة امتصاص هذه الرابطة قد يرتبط بالسكريات المتعددة أو الملوثات أو بقايا المواد العضوية المتحللة.
٦٣٠	C——S (روابط ثنائي الكبريتيد)	خاص بروابط السستين ثنائية الكبريتيد Cystine disulfide bonds المميزة لبروتين الكيراتين في الصوف.

(جدول٣) يوضح المجموعات الوظيفية المتواجدة بالألياف المتسخة بالقطعة النسجية رقم ١٣٣٢© إعداد الباحث.

٣,١,٣. يُظهر طيف الأشعة تحت الحمراء (FTIR) للعينة الأثرية المتسخة ما يلي من نطاقات الامتصاص الرئيسية:

٣٣٠٠سم$^{-1}$ نطاق امتصاص عريض ناتج عن اهتزازات الروابط الهيدروجينية (O–H، N–H) لمجموعتي الهيدروكسيل والأمين، مما يشير إلى وجود روابط هيدروجينية بين جزيئات بخار الماء ومجموعات البروتين المميّزة لبنية الكيراتين في ألياف الصوف، ٢٩٢٩سم$^{-1}$ مناطق امتصاص اهتزاز الروابط الهيدروجينية C–H الموجودة في مجموعات الميثيلين والميثيل $-CH_2$ ، $-CH_3$ هي سمة مميّزة للدهون والأحماض الدهنية والهيدروكربونات طويلة السلسلة. ١٤٥١سم$^{-1}$ وجود مناطق امتصاص طيف الأشعة تحت الحمراء ناجم من اهتزازات الروابط الهيدروجينية الموجودة فى مجموعة الميثيلين CH_2——، وتُعد مؤشرًا واضحًا على وجود سلاسل أليفاتية توجد عادة في المواد الدهنية. ١٣٩٨سم$^{-1}$ كما يشير وجود منطقة امتصاص ناجم من اهتزازات روابط مجموعة الكربوكسيلات COO^-، يشير إلى وجود أحماض دهنية حرّة. ١٠٨٠–١٠٤٥ سم$^{-1}$ وجود منطقة امتصاص ناتج من اهتزازا رابطة C——O، والتى يرجّح ارتباطها بالسكريات المتعددة أو الملوّثات الموجودة فى الهواء مثل الغبار أو بقايا المواد العضوية المتحللة.٦٣٠سم$^{-1}$ وجود منطقة امتصاص ناجم من اهتزازات الرابطة C–S في ثنائي الكبريتيد (cystine disulfide bonds)، وهي سمة مميزة لبروتين الكيراتين في الصوف، إن غياب نطاق ١٧٣٥–١٧٤٠ سم$^{-1}$ مجموعة كربونيل الإستر (Ester carbonyl group –COOR) هو المؤشر الأقوى على إزالة أو تحلل المادة الدهنية الطبيعية (Sebum) أثناء الصباغة قديماً أو الغسيل أثناء رحلة الأثر واستخدامه قديماً.

٤,١,٣. تحديد نوع الأصباغ الطبيعية:

تم استخدام التحليل الكروماتوجرافى السائل المقترن بمطياف الكتلة المزدوج Liquid Chromatography–Tandem Mass Spectrometry(LC–MS/MS)، حيث يعد من أهم الأدوات التحليلية الحديثة ذات الحساسية والدقة العالية، فمن خلاله يتم الفصل الكروماتوغرافي للمركبات المعقدة متبوعًا بالتعرف الكتلي والتركيبي للجزيئات، ويعتمد مبدأ عملها على فصل المكونات في الطور السائل عبر عمود كروماتوغرافي، ثم تأيينها وإدخالها إلى مطياف الكتلة[١٥]، وقد تم إجراء التحليل باستخدام جهاز LC-2040 مزوَّد بكاشف PDA (نطاق ٢٠٠–٨٠٠ نانومتر) وتحليل الطيف الكتلي في وضعي التأيين الإيجابي والسلبي، وكان نظام الطور المتحرك مكوَّنًا من الماء (A) والأسيتونيتريل (B) بطريقة التدرج، كانت سرعة التدفق ٠,٢مل/دقيقة، ونطاق زمن الاحتجاز من صفر إلى ٣٣ دقيقة.

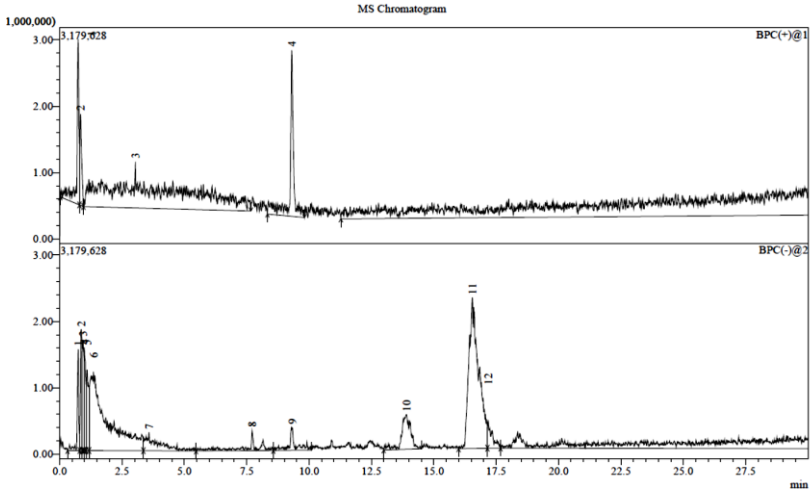
١,٤,١,٣. تجهيز عينات الأصباغ الأثرية للتحليل:

تم تجانس العينات (samples homogenized)، ثم نُقعت في وعاء مُحكم الإغلاق مع ١٠ مل من خليط الإيثانول (Ethanol, C_2H_5OH) وأثيل أسيتات (Ethyl acetate, $CH_3COOCH_2CH_3$) بنسبة (١:١)، وتركت في درجة حرارة الغرفة لمدة خمسة أيام وذلك في حالة الاستخلاص التقليدي، ثم بعد ذلك، وُضع كلٌّ من المستخلص والمسحوق في جهاز الموجات فوق الصوتية عند درجة حرارة ٤٠°م لمدة ٦٠ دقيقة، ثم تلا ذلك ترشيح المستخلص وتركيزه تحت التفريغ عند درجة حرارة ٤٠°م باستخدام جهاز التبخير الدوراني، للحصول على المستخلص الخام، والذي قُدِّر وزنه بالملليغرام.

أ. تحليل الصبغة البُنّية المتواجدة بالقطعة رقم ١٢٢٨:

تم إجراء تحليل الصبغة البُنّية المتواجدة بالقطعة طبقاً لظروف التحليل السابقة، وقد تبين تواجد المركبات الصبغية الوارد ذكرها **(بالجدول ٤)**، طبقاً لتفسير النتائج الواردة بالمخطط **(شكل ٣)**.

[15] RAPPOLD 2022: 531–557.



(شكل٣) يوضح مخطط التحليل الكروماتوجرافى السائل المقترن بمطياف الكتلة المزدوج للصبغة البنية للقطعة النسجية رقم ١٢٢٨.

Peak report			
رقم القمة	وقت الإحتجاز	المركب	**الوزن الجزيئى m/z**
٤	~9.29	Ellagitannin, Ellagic acid derivative	٣٢٩
١٣	~7.70	Polymeric ellagitannin	٥٧٣
١٥	~13.88	Apigenin glucoside, Large ellagitannin (Hydrolysable tannin)	٦٢١
١٧-١٦	~16.5–17.2	High-mass tannin oligomer	٦٤٩
١٩–١٨	~34–38	Gallic acid and simple phenolic fragments	٢٠٨، ١٤٥

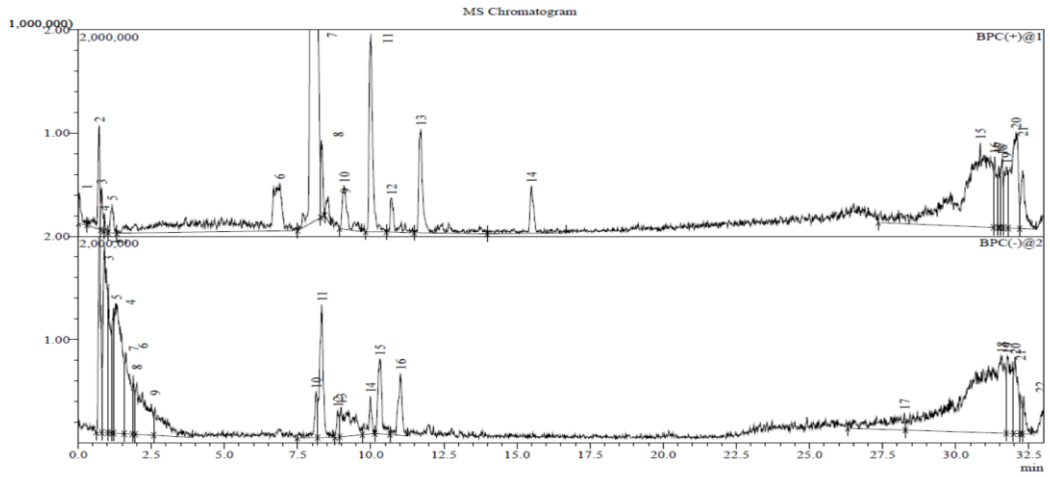
(جدول٤) يضم أهم المركبات المحددة في كروماتوجرام LC-MS/MS للصبغة البنية مع ذكر أوقات الاحتفاظ (Retention Time, RT) لكل مركب © إعداد الباحث.

وتظهر النتائج سيطرة التانينات القابلة للتحلل والتانينات المشتقة من حمض الإيلاجيك (m/z 329, 573, 621, 649) إلى جانب شظايا من نوع الجاليك (m/z 145, 198, 207). هذا النمط التحليلي يتوافق بشكل أكبر مع قشرة الجوز (Juglans regia) [١٦]، ولا يمكن استبعاد الكاد الهندى (Acacia catechu) بشكل كامل، إلا أن أيونات الكاتيشين m/z 290 غير مهيمنة[١٧].

ب. تحليل الصبغة الأُرْجُوانِيَّةِ المتواجدة بالقطعة رقم ١٣٣٢:

تم إجراء تحليل الصبغة الأُرْجُوانِيَّةِ المتواجدة بالقطعة طبقاً لظروف التحليل السابقة، وقد تبين تواجد المركبات الصبغية الوارد ذكرها **(جدول٥)**، طبقاً لتفسير النتائج الواردة بالمخطط **(بشكل٤)**.

[16] MATEŞ *et Al.* 2024: 210; RAZGONOVA *et Al.* 2023: 11.
[17] KUMARI *et Al.* 2023: 3.



(شكل ٤) يوضح مخطط التحليل الكروماتوجرافى السائل المقترن بمطياف الكتلة المزدوج للصبغة الأُرْجُوانِيَّةِ للقطعة النسجية رقم ١٣٣٢.

Peak report			
رقم القمة	وقت الاحتجاز	المركب	الوزن الجزيئى m/z
٦	٣,٨٧- ٦,٩٠	Cyanidin (Anthocyanin)	٢٨٧
١٠	٩,٠٧- ٩,١٠	Delphinidin derivatives (petunidin, methyl-delphinidin)	٣١٥
١١	٩,٩٨- ١٠,٠٠	Pelargonidin / Flavonoid	٣٠٢
٣١	٨,١٢- ٨,١٥	Glycosylated anthocyanin	٣٦٥
٣٢	٨,٣١- ٨,٣٤	Anthocyanin or ellagitannin derivative	٣٧٩
٣٣	٨,٨٦- ٨,٨٩	Malvidin-3-glucoside (Anthocyanin)	٤٧٥
٣٤	٨,٩٧- ٩,٠٠	Duplicate of Malvidin (confirmation)	٤٧٥
٣٦	١٠,٢٩- ١٠,٣٢	Ellagitannin or anthocyanin derivative	٣٨٠

(جدول٥) يوضح أهم المركبات المحددة في كروماتوجرام LC-MS/MS للصبغة الأُرْجُوانِيَّةِ مع ذكر أوقات الاحتفاظ (Retention Time, RT) لكل مركب © إعداد الباحث.

إن تواجد مركب السياندين Cyanidin (Anthocyanin) يرجح أن الصبغة الأرجوانية المتواجدة بالقطعة مستخلصة من مصدر صبغى غنى بتلك المادة كالتوت البرى[١٨]، أوشجيرة البرباريس[١٩].

٣. التنظيف الرطب للقطع النسجية:

التنظيف الرطب للمنسوجات الأثرية هو التنظيف بالماء المقطر بمفرده أو مضاف إليه بعض الإضافات كالإنزيمات، حيث أثبتت الدراسات أن إنزيم الليبيز الحامضى وسط النشاط آمن تجاه المنسوجات الأثرية المصبوغة بالأصباغ الطبيعية، حيث ينشط فى وسط ذو أس هيدروجينى pH5.6 وهو يقارب درجة

[18] ŐRÖSI *et Al.* 2022: 2.
[19] VEGA *et Al.* 2023: 1191.

التعادل الكهربى للصوف، ولهذا وقع الاختيار عليه لإتمام تنظيف القطع النسجية موضع البحث[٢٠]. ونجد أن الأصباغ الطبيعية عند قيم الـ pH المنخفضة، تكون الأنثوسيانينات Anthocyanins موجودة في صورة كاتيونات الفلافِيليوم (Flavylium cations)، وهي أيونات موجبة تحتوي على أكسجين مشحون بشحنة موجبة (أوكسونيوم H_3O^+Oxonium ion,).

أما عند الظروف المتعادلة (pH ≈ 7)، فإنها تتحول إلى مركّبات الكينون غير المشحونة (Uncharged quinones)، في حين أنه عند الظروف القاعدية، تصبح الأنثوسيانينات Anthocyanins قليلة الثبات وتزداد درجة عدم الاستقرار بزيادة قيمة الأس الهيدروجينى (pH value)، ويمكن أن تخضع لعدة مسارات تحلّل مختلفة تؤدي في النهاية إلى فقدان اللون[٢١]. إنزيم الليبيز الحامضى وسط النشاط Lipase enzyme، ترقيمه الدولى E.C.3.1.1.3، درجة النشاط 50.6 U/mg، ويتم استخراجه من فطر البنسليوم كاميمبرتى *Penicillium Comemberti*، درجة الحرارة المثالية لوسط النشاط: 40C°، درجة الأس الهيدروجينى المثالية لوسط النشاط: pH 5.6، ظروف الحفظ والتخزين: يخزن عند درجة حرارة 2-8C°، رقم الصنف بكتالوج الشركة المنتجة : 96888-5g-f، من إنتاج شركة: Sigma – Aldrich , Japan .

١,٤. تحضير محلول الإنزيم:

تم إذابة ٥٠ ملجم إنزيم (٢٥٣٠ وحدة نشاط) فى ١٠٠ مل محلول الخلات المنظم[٢٢] pH 5.6، وقد تم إضافة نصف جرام من مادة الصمغ العربى لتعمل كعامل إستحلاب للإتساخات الدهنية مما يسهل من مهمة الإنزيم فى الوصول للإتساخ والعمل على تفكيكه[٢٣]، فالصمغ العربي كمستحلب يعزّز تفاعل الليبيز على هذه المستحلبات وهو ما يؤكد أهميته في زيادة السطح التلامسي بين الدهون والماء لإنزيم الليبيز[٢٤]. فالدهون الثلاثية (triglyceride) باعتبارها المكون الرئيس للزيوت والدهون الطبيعية، تخضع لتحلل إنزيمي تدريجي

---

[٢٠] حامد ٢٠١٥م: ١٠٧.

[21] MATTIOLI *et Al.* 2020: 3.

[٢٢] محلول الخلات المنظم Acetate buffer يلاحظ أنه يتركب من شقين وهما:

A: 0.2 M solution of acetic acid (11.55 ml in 1000ml).
B: 0.2 M solution of sodium acetate (16.4 gm of $C_2H_2O_2Na$ in 1000ml).

ويتم خلط المركبين بنسب معينة طبقاً لدرجة الأس الهيدروجينى ويتم تخفيفهما بالماء المقطر ليصل الحجم إلى ١٠٠ مل كما يلى : X ml of A + Y ml of B , diluted to a total of 100 ml :

X	Y	pH
46.3	3.7	3.6
41	9	4
4.8	45.2	5.6

GOMORI 1955: 138–146.

[23] HOSSEINI *et Al.* 2015: 130–137.

[24] KOSEKI *et Al.* 1989: 3127–3132.

بواسطة إنزيم الليبيز لتتحول إلى ثنائي الجليسريد (diacylglycerol)، وأحادي الجليسريد (monoacylglycerol)، والجلسرين (glycerol)، مع تحرر الأحماض الدهنية الحرة في كل خطوة[٢٥].

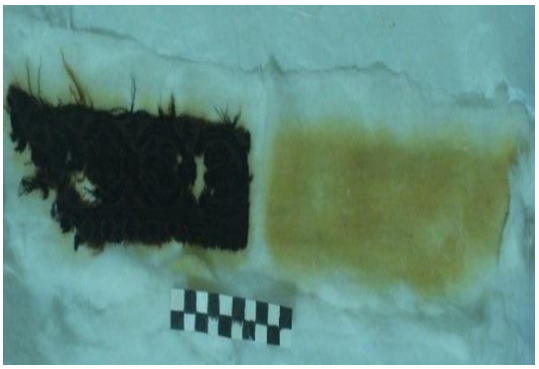
قد تتواجد بعض الاتساخات العالقة بالقطع النسجية والقابلة للذوبان فى الماء كالأتربة والأملاح ونواتج تأكسد الألياف، والتى قد تعمل على تثبيط نشاط الإنزيمات والحد من كفاءتها فى التنظيف؛ ولهذا ينصح بشطف القطع النسجية بالماء المقطر قبل تطبيق الإنزيمات للتخلص من تلك الإتساخات. تم تطبيق الإنزيم من خلال مادة قطنية تم فردها أعلى وأسفل القطع النسجية، وتركت لمدة ١ ساعة عند درجة حرارة الغرفة لإتمام مرحلة التنظيف للاتساخات الدهنية العالقة بالقطع النسجية، حيث تتمكن المادة بفعل الخاصة الشعرية من امتصاص الإتساخ بعد تفكيكه بواسطة إنزيم الليبيز، تلاها شطف القطع فى خمسة حمامات ماء مقطر والتأكد من التخلص من بقايا البروتين الإنزيمى العالق بالقطع النسجية عن طريق كاشف النينهيدرين (Ninhydrin, $C_9H_6O_6$)، ٢-٢ ثنائي الهيدروكسي-١،٣-إندانديون (2,2-Dihydroxyindane-1,3-dione) وهو كاشف كيميائي يُستخدم للكشف عن الأحماض الأمينية والبروتينات فى ماء الشطف ، حيث يتفاعل مع مجموعة الأمين ($-NH_2$) ليُكوِّن مركبًا بنفسجي اللون[٢٦]، ولزيادة سرعة تجفيف القطع النسجية، تم الاستعانة ببشاكير قطنية لامتصاص الماء الزائد من القطع. **(لوحة ١٣أ، ب، ج، د).**

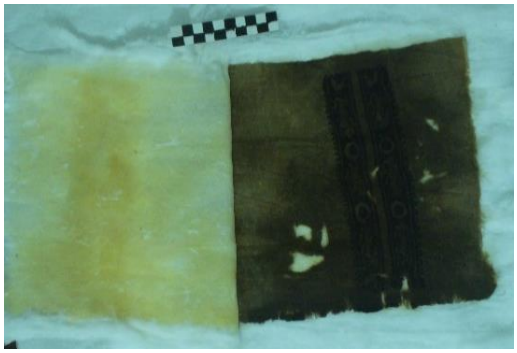


(لوحة١٣أ) اختبار ثبات الصبغة تجاه التنظيف الرطب.



(لوحة١٣ب) الشطف بالماء المقطر قبل المعالجة بالإنزيمات لإزالة الأتربة القابلة للذوبان في الماء.





(لوحة١٣ج) يوضح كمية الاتساخات التى امتصتها المادة القطنية المشبعة بمحلول الإنزيم لزمن تنظيف واحد ساعة.

25 HERMANSYAH *et Al.* 2007: 30–35.

26 STAUß *et Al.* 2024: 3262.



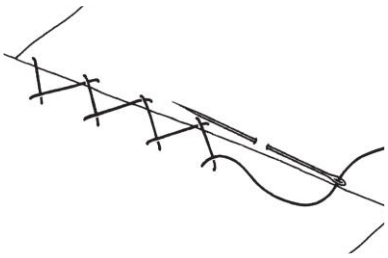

(لوحة ١٣د) يوضح القطع النسجية بعد الشطف بالماء المقطر لإزالة بقايا الإنزيم والاتساخات المفككة © عمل الباحث.

٤. التقوية بشغل الإبرة والعرض المتحفى:

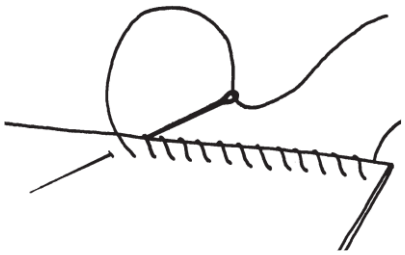
تُسبب هشاشة المنسوجات الأثرية بعض المشكلات أثناء عمليات الحفظ والصون؛ ولهذا الغرض، استخدم المرمِّمون المواد البوليمرية في محاولةٍ لتحسين الحفاظ طويل الأمد على هذا النوع من المنسوجات. وبعد إدخال البوليمرات في مجال صيانة المنسوجات، انقسم المرمِّمون إلى فريقين: فريقٌ أيّد استخدام البوليمرات، وفريقٌ آخر _ وأنا منهم _ رفض ذلك وفضل استخدام التقوية بشغل الإبرة لكونها تتميز بعدة ميزات. فالغرز يمكن فكها وإزالتها لاحقاً دون إتلاف للنسيج مما يجعل العملية استراجاعية، كذلك تعمل الغرز على توزيع الأحمال الميكانيكية بالقطعة مما يمنع تمزق الأجزاء الضعيفة، كذلك تحافظ على نفاذية النسيج للهواء والرطوبة ولا تُغلق مسامه كما تفعل المواد اللاصقة، مما يسمح للنسيج بالاحتفاظ بخصائصه الفيزيائية الأصلية[٢٧].

تم تجهيز الحامل الكتانى بالشد على إطار خشبى بمساحة أكبر من القطعة الأثرية ٥سم تقريباً من كل جانب، حيث تم تثبيت القطع بغرز التثبيت المبدئى باستخدام الغرزة المستمرة تلاه التثبيت النهائى بغرزة النباتة للأجزاء الداخلية للقطع النسجية وغرزة اللفق للحواف الخارجية وغرزة رجل الغراب لتثبيت القطوع والتزقات، بينما استخدمت غرزة البطانية لتثبيت وتأمين حواف الأماكن المفقودة؛ وذلك من خلال استخدام ألياف الحرير الطبيعى، **(شكل٥) (لوحة ١٤)**.[٢٨]

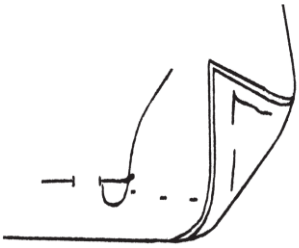
[27] ABDEL-KAREEM 2021:1–15; LANDI 1998:182; NILSSON 2015: 38.
[28] GRIMM 1995: 5-43.



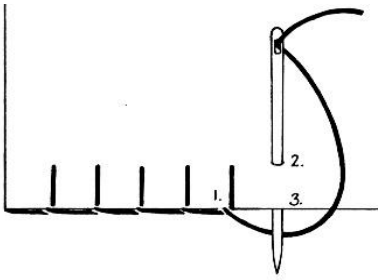
غرزة رجل الغراب لتدعيم وتثبيت القطوع والتمزقات.



غرزة اللفق لتدعيم وتثبيت الحواف.



غرزة النباتة لتدعيم وتثبيت وسط القطعة النسجية.

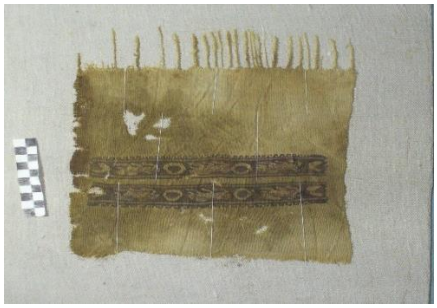


غرزة البطانية لتدعيم حواف الفجوات.

(شكل٥) الغرز المستخدمة فى التثبيت النهائى للقطع النسجية

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE 2008: 1-3; GRIMM 1995: 8-11.







(لوحة ١٤أ) القطعة النسجية رقم ١٢٢٨ بعد التثبيت المبدئي والنهائى.



(لوحة ١٤ب) القطعة النسجية رقم ١٣٣٢ بعد التثبيت المبدئي والنهائى.

© ترميم وتصوير الباحث.

الخاتمة والنتائج:

أظهرت الدراسة فعالية الطرق التحليلية المستخدمة، بما في ذلك استخدام التحليل الكروماتوجرافى السائل المقترن بمطياف الكتلة المزدوج LC-MS/MS، في تحديد الصبغات البنية والأرجوانية بالقطع النسجية المدروسة، حيث تبين أن الصبغة البنية مستخلصة من قشر الجوز، والصبغة الأرجوانية من التوت البري أو شجيرة البرباريس، وأوضح التحليل الطيفي بالأشعة تحت الحمراء (FTIR) أن الاتساخ العالق بالقطع النسجية اتساخ دهنى قد يكون ناتج عن استخدام الإنسان للمنسوجات.

أوضح الفحص الميكروسكوبي أن ألياف القطع تتنوع بين الكتان والصوف، وأن الخيوط منها ما بُرم جهة اليسار والبعض بُرم جهة اليمين، كذلك أظهرت الدراسة فعالية استخدام إنزيم الليبيز الحامضي وسط النشاط في إزالة الاتساخات الدهنية العالقة بالقطع النسجية الأثرية المصبوغة طبيعياً، وأظهرت النتائج أن اختيار وسط مناسب للإنزيم (pH 5.6) ودرجة حرارة مناسبة، إضافة إلى تطبيق الإنزيم موضعيًا، يحقق إزالة فعالة للاتساخات مع المحافظة على خصائص المنسوجات، ويمكن لهذه الدراسة أن تُشكل قاعدة علمية لتطبيقات مستقبلية في دراسة وحفظ المنسوجات الأثرية المصبوغة طبيعيًا وصيانتها بطريقة آمنة وفعالة.

التوصيات:

- يجب عدم استخدام الإنزيمات فى حالة تشابه الاتساخ فى تركيبه مع تركيب ألياف قطعة النسيج الأثرية.
- يتم استخدام إنزيمات تنشط فى درجة أس هيدروجينى مقارب لنقطة التعادل الكهربى للألياف الأثرية وما بها من أصباغ طبيعية فى حالة كونها مصبوغة.
- إجراء فحص وتحليل لكافة عناصر قطعة النسيج الأثرية قبل تطبيق الإنزيمات فى التنظيف لكى تكون الصورة واضحة لصائن المنسوجات الأثرية.
- التتنظيف بالإنزيمات هو أحد طرق التنظيف الرطب؛ ولهذا يجب اختبار ثبات أصباغ قطعة النسيج الأثرية تجاه الماء المقطر ومحلول الإنزيم قبل تطبيقه.
- تدعيم قطعة النسيج الثرية بشبكة إنقاذ مكونة من طبقتين من الشاش الطبى يتم وضع القطعة النسجية الثرية بينهما للعمل على حمايتها أثناء التنظيف الرطب.
- شطف قطعة النسيج الأثرية بالماء المقطر قبل التنظيف بالإنزيمات، حيث يساعد الماء على إزالة الأتربة والأملاح القابلة للذوبان فى الماء، وكذلك النواتج الحمضية لتأكسد الألياف، وكلها مركبات قد تثبط نشاط الإنزيم.
- الاتساخات الدهنية هى مركبات كارهة للماء، وبالتالى ينصح بإضافة قليل من الصمغ العربى لحمام التنظيف بالإنزيمات للعمل كمادة مستحلبة للعمل على التقارب بين الإنزيمات والاتساخات والعمل على تفكيكها.
- تطبيق الإنزيمات بشكل موضعى عن طريق الكمادة بأماكن الاتساخ فى حالة تواجد الاتساخات بأماكن متفرقة بالقطعة النسجية لا تستوجب التنظيف بالغمر.

- يتم تحضير محلول التنظيف الإنزيمى بإذابة مستخلص الإنزيم بالمحلول المنظم المناسب لنشاط الإنزيم، ثم يطبق على قطعة النسيج الأثرية.
- يفضل ألا تزيد مدة التنظيف بالإنزيمات عن ساعتين، إذ لا يفضل بقاء قطعة النسيج الأثرية مبتلة مدة أكثر من ذلك، ولكون مادة الإنزيم مادة بروتينية فبقائها فى ظروف حرارة الغرفة يساعد على دنترتها denaturation وبالتالى فقدان نشاطها.
- الشطف الجيد بالماء المقطر عقب التنظيف بالإنزيمات، للتخلص من الاتساخات المفككة والإنزيمات، فالإنزيمات مواد بروتينية قد تشجع النمو الميكروبيولوجى.
- الإسراع بتجفيف قطعة النسيج الأثرية عقب شطفها باستخدام البشاكير القطنية الجافة، وذلك لحمايتها من التلف الميركوبيولوجى نتيجة لتركها رطبة وقت أطول.

How to Cite

إبراهيم، إبراهيم حامد:«دراسة تطبيقية لاستخدام إنزيم الليبيز الحامضى فى تنظيف المنسوجات الأثرية ذات اللحمات غير الممتد»، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج.٢٧، ع.٢، ٢٠٢٦م، ٢٧٥–٢٩٨.

IBRAHIM, I.:«An Applied Study of Acidic Lipase for the Cleaning of Archaeological Tapestry Textiles», *Mağallaï Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab* 27/2, 2026, 275-298.

ثبت المصادر والمراجع

_ أمين، سمر يسرى:«دراسة أثرية تحليلية لقطع من النسيج القباطي غير منشورة محفوظة بمتحف الآثار التعليمي بكلية الآداب جامعة الإسكندرية»، *مجلة كلية السياحة والفنادق جامعة المنصورة*، مج.١١، ع.٦، ٢٠٢٢م، ١٩٣-٢٤٢.

_ حامد، إبراهيم:«الظروف غير الملائمة لاستخدام الإنزيمات في تنظيف المنسوجات الأثرية المصبوغة طبيعيًا: المقترحات والحلول»، *رسالة دكتوراه*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ٢٠١٥م.

_ زيدان، ياسين السيد:«علاج وصيانة المنسوجات – دراسات مقارنة مع تطبيقات عملية في هذا المجال»، *رسالة دكتوراه*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ١٩٨٧م.

_ عبدالعزيز، شادية الدسوقي:«دراسة جديدة لمجموعة من النسيج السميك الطولوني لم يسبق نشرها بمتحف كلية الآثار– جامعة القاهرة»، *أدوماتو*، ع.٢٥، يناير ٢٠١٢م، ٦٥–٩٠.

_ عياد، ريهام عادل:« *صياغة معاصرة للرموز الشعبية لعمل مشغولة نسجية تجمع بين النسيج والنسيج المضاف*»، *مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية* – مج.٩ – ع.٤٤، ٢٠٠٤م، ٣٩٣–٤١٣.

_ ماهر، سعاد: *الفن القبطي*، القاهرة (الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية) ١٩٧٧م.

Bibliography

_ ʾAMĪN, SAMAR YUSRĪ.:«Dirāsa ʾĀṯarīya Taḥlīlīya li-Qiṭaʿ min al-Nasīğ al-Qibāṭī Ġayr Manšūra Maḥfūẓa bi-Maṭḥaf al-ʾĀṯār al-Taʿlīmī bi-Kullīyat al-Ādāb Ğāmiʿat al-ʾIskandarīya», *Mağallat Kullīyat al-Siyāḥa waʾl-Fanādiq Ğāmiʿat al-Manṣūra* 11/6, 2022, 193–242.

_ ABDEL-KAREEM, O.:«Textile Conservation Past, Present and Future», *Advanced Research In Conservation Science* 2/2, 2021, 1–15.

_ ABDEL-ZAHER, N.A. *et Al*.:«Eco-Dyeing of Wool Fabrics with Natural Dye Extracted from Leaves of Neem», *Journal of Materials Science Research and Reviews* 2/4, 2019, 460–473.

_ ʿABD AL-ʿAZĪZ, ŠĀDĪYA AL-DISŪQĪ.:«Dirāsa Ğadīda li-Mağmūʿa min al-Nasīğ al-Samīk al-Ṭūlūnī lam Yusbaq Našruhā bi-Maṭḥaf Kullīyat al-ʾĀṯār – Ğāmiʿat al-Qāhira», ʾAdūmātu 25, Yanāyir 2012, 65–90.

_ ʿIYĀD, RĪHĀM ʿĀDIL.:«Ṣiyāġa Muʿāṣira liʾl-Rumūz al-Šaʿbīya li-ʿAmal Mašġūla Nasğīya Tağmaʿ bayna al-Nasīğ waʾl-Nasīğ al-Muḍāf», *Mağallat al-ʿImāra waʾl-Funūn waʾl-ʿUlūm al-ʾInsānīya* 9/44, 2004, 393–413.

_ GOMORI, G.:«Preparation of Buffers for Use in Enzyme Studies», In: *Methods in Enzymology*, edited by: S. P. COLOWICK & N. O. KAPLAN, VOL. 1, New York (Academic Press) 1955, 138–146.

_ GRIMM, M.W.: *The Directory of Hand Stitches Used in Textile Conservation*, 2nd ed, Washington (D.C., Textile Specialty Group (TSG) of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (AIC) 1995.

_ ḤĀMID, ʾIBRĀHĪM.:«al-Ẓurūf Ġayr al-Mulāʾima li-ʾIstiḫdām al-ʾInzīmāt fī Tanzīf al-Mansūğāt al-ʾĀṯarīya al-Maṣbūġa Ṭabīʿīyan: al-Muqtarāḥāt waʾl-Ḥulūl», *PhD Thesis*, Kullīyat al-ʾĀṯār / Ğāmiʿat al-Qāhira, 2015.

_ HOSSEINI, A. *et Al*.:«Application of Image Processing to Assess Emulsion Stability and Emulsification Properties of Arabic gum», *Food Hydrocolloids* 48, 2015, 130–137.

_ ISLAM, T. *et Al*.:«Understanding the Fastness Issues of Natural Dyes», In: *Dye Chemistry – Exploring Color from Nature to Lab*, 2024, 1–26.

_ JORDEVA, S. *et Al*.:«Dyeing of Textiles with Natural Dyes», *Tekstilna Industrija* 68/4, 2020, 12-21.

_ KHOO, H.E *et Al*.:«Anthocyanidins and Anthocyanins: Colored Pigments as Food, Pharmaceutical Ingredients and the Potential Health Benefits», *Food & Nutrition Research* 61/1, 2017, 1-21.

_ KOSEKI, M. *et Al*.:«Effects of Gum Arabic and Pectin on the Emulsification, the Lipase Reaction and the Plasma Cholesterol Level in Rats», *Bioscience, Biotechnology and Biochemistry* 53/12, 1989, 3127–3132.

_ KUMARI, M. *et Al*.:«Acacia Catechu (L.f.) Willd.: A Review on Bioactive Compounds and their Health Promoting Functionalities», *Molecules* 28/13, 2023, 1-24.

_ LANDI, S.: *The Textile Conservator's Manual*, 2nd ed, Oxford (Butterworth-Heinemann) 1998.

_ LOVÁSZI, M. *et Al*.:«Sebaceous-Immunobiology is Orchestrated by Sebum Lipids», *Dermato-Endocrinology* 9/1, 2017, 1-11.

_ MĀHIR, SUʿĀD.: al-Fann al-Qibṭī, al-Qāhira (al-Ğihāz al-Markazī liʾl-Kutub al-Ğāmiʿīya waʾl-Madrasīya), 1977.

_ MATEŞ, L. *et Al*.:«Mechanistic Insights into the Biological Effects and Antioxidant Activity of Walnut (Juglans regia L.) Ellagitannins: A Systematic Review», *Antioxidants* 13/2, 2024, 1-23.

_ MATTIOLI, R. *et Al*.:«Anthocyanins: A Comprehensive Review of their Chemical Properties and Health Effects on Cardiovascular and Neurodegenerative Diseases», *Molecules* 25/17, 2020, 1-29.

_ NILSSON, J.: «Ageing and Conservation of Silk: Evaluation of Three Support Methods Using Artificially Aged Silk», *PhD Thesis*, University of Gothenburg/ Acta universitatis Gothoburgenis, 2015.

_ ŐRÖSI, L. *et Al*.:«Comparative Study on Grape Berry Anthocyanins of Various Teinturier Varieties», *Foods* 11/22, 2022, 1-15.

_ PASCAL. Q. *et Al*.:«Insect Pests and Integrated Pest Management in Museums, Libraries and Historic Buildings», *Insects* 6/2, 2015, 595-607.

_ POPESCU, V. *et Al*.:«Green Chemistry in the Extraction of Natural Dyes from Colored Food Waste, for Dyeing Protein Textile Materials, *Polymers* 13/22, 2021, 1-13.

_ RAPPOLD, B.A.:«Review of the Use of Liquid Chromatography-Tandem Mass Spectrometry in Clinical Laboratories: Part II–Operations», *Annals of Laboratory Medicine* 42/5, 2022, 531–557.

_ RAZGONOVA, M. *et Al*.:«LC-MS/MS Screening of Phenolic Compounds in Wild and Cultivated Grapes Vitis Amurensis Rupr», *Molecules* 28/3, 2023, 1-25.

_ SCAPECCHI, C.:«Tapestry-Making in Renaissance Florence (1545–1600)», *PhD Thesis*, University of Edinburgh, 2023.

_ STAUß, A.C. *et Al*.:«The Ninhydrin Reaction Revisited: Optimization and Application for Quantification of Free Amino Acids» *Molecules* 29/14, 2024, 1-15.

_ THOMSON, W.G.: *The History of Tapestry: From the Earliest Times until the Present Day*, London (Hodder and Stoughton) 1905.

_ TIMER-BALAZSY.A & EASTOP.D.: *Chemical Principles of Textile Conservation*, 1st ed., Great Britain (Butterworth – Heinemann) 1998.

_ VEGA, E.N. *et Al*.:«Natural Food Colorant Obtained from Wild Berberis Vulgaris L. by Ultrasound-Assisted Extraction: Optimization and Characterization», *Antioxidants* 12/6, 2023, 1134-1191.

_ ZĪDĀN, YĀSĪN AL-SAYYID.:«ʿIlāğ wa-Ṣiyānat al-Mansūğāt – Dirāsāt Muqārana maʿa Taṭbīqāt ʿAmalīya fī hāḏā al-Maǧāl», *PhD Thesis*, Kullīyat al-ʾĀṯār / Ǧāmiʿat al-Qāhira, 1987.

Interaction with Digital Technologies in Museum Displays: The Egyptian Museum of Modern Art as a Case Study

BY

Eman Salah Omar[1], Mohamed Ismail Ahmed[2] & Mohamed Gamal Rashed[3]

[1]Assistant lecturer at Museum Management Department at Faculty of Archaeology/ Damietta University, Egypt (eman_salah@du.edu.eg)

[2]Lecturer in the Department of Museum and Archaeological Site Management at Faculty of Archaeology/ Ain Shams University, Egypt (mharb75@gmail.com)

[3]The head of the Museum Management Department at Faculty of Archaeology/ Damietta University, Egypt (mohamed.g.rashed@gmail.com)

ABSTRACT

[EN] This Study aims to understand the philosophy of interaction with digital technologies in museum display, from wireless communication to immersive interaction, and to develop a plan for enhancing museum exhibitions through specific digital tools that support the interpretation and promotion of Modern Egyptian Art. Digital technologies are now essential to museum operations. Digital interaction, defined as the use of digital tools and platforms for communication with visitors both on-site and online, plays a crucial role in enhancing the visitor experience. However, its current application is often experimental and unsystematic, which limits its effectiveness. This issue is further complicated by challenges such as limited funding, lack of technical expertise, and varying levels of public acceptance of modern media. Accordingly, the study poses a main question: to what extent can a clear philosophy for digital interaction be established to develop the museum display at the Museum of Modern Egyptian Art, while taking into account audience characteristics, institutional capabilities, and existing challenges? The research also aims to address the challenges facing Egyptian museums—such as funding, expertise and audience adaptation—based on surveys conducted with museum employees in Egypt, and to analyze levels of interaction in order to select the most suitable technologies that ensure an effective and engaging visitor experience.

KEYWORDS: Digital Visitor Experience, interactive displays, smart museums, technical interaction philosophy.

Received: 21-10-2025 Revised: 15-12-2025
Accepted: 03-01-2026 Published: 01-06-2026
Doi: 10.21608/JGUAA.2026.434398.1406

التفاعل مع التقنيات الرقمية في العروض المتحفية: متحف الفن المصري الحديث دراسة حالة

إيمان صلاح يوسف عمر

مدرس مساعد بكلية الآثار/ جامعة دمياط، مصر (eman_salah@du.edu.eg)

محمد إسماعيل أحمد

مدرس بقسم إدارة المتاحف والمواقع الأثرية بكلية الآثار/ جامعة عين شمس، مصر (mharb75@gmail.com)

محمد جمال راشد

رئيس قسم إدارة المتاحف بكلية الآثار/ جامعة دمياط، مصر (mohamed.g.rashed@gmail.com)

المُلخص:

لقد أصبحت التقنيات الرقمية جزءًا لا يتجزأ من عمل المتاحف، حيث يشير التفاعل الرقمي في المتحف إلى استخدام الأدوات والمنصات الرقمية للتواصل مع الزوار، سواء في المتحف أو عبر الإنترنت، كما أن التفاعل الرقمي برغم أهميته في تحسين تجربة الزائر، ما زال يُمارس غالبًا بطرق تجريبية أو غير ممنهجة، مما يحدّ من فاعليته وتأثيره، وتتفاقم هذه الإشكالية في ظل التحديات المتعلقة بالتمويل، ونقص الخبرات التقنية، وتفاوت تقبل الجمهور المحلي للوسائط الحديثة، وبناءً عليه، تطرح هذه الدراسة السؤال الرئيس التالي: إلى أي مدى يمكن تأسيس فلسفة واضحة للتفاعل الرقمي بحيث تُسهم في تطوير العرض المتحفي داخل متحف الفن المصري الحديث، مع مراعاة خصائص الجمهور المحلي، وإمكانات المؤسسة، والتحديات الراهنة؟ ومع الانتشار الواسع للوسائط الرقمية وتنوع طرق تفاعل الجمهور معها، أصبح من الضروري فهم هذه الأنماط وتحليل الفلسفة الكامنة وراءها؛ إذ إن هذا الفهم العميق سيمكننا من تصميم معارض المتاحف بفعالية أكبر، وبناءً على ذلك، يُمكننا تحليل مستويات التفاعل مع هذه التقنيات الرقمية، وهو ما سيُسهم في اختيار التقنيات الأنسب التي يمكن استضافتها بالمتحف، مما يضمن تجربة تفاعلية للزوار؛ لذا تسعى هذه الورقة البحثية إلى: أولًا: فهم فلسفة التفاعل مع التقنيات الرقمية للعرض المتحفي من الاتصال اللاسلكي وصولًا للتفاعل الغامر.ثانيًا: وضع خطة تُسهم في تعزيز العرض ببعض التقنيات بالمتحف رغبةً في تسليط الضوء على دور وإمكانات التحول الرقمي في تفسير الفن المصري الحديث والترويج له، وفتح قنوات تواصل فعالة مع الجماهير. ثالثًا: معالجة التحديات التي تعاني منها المتاحف المصرية وتُمثل عائقًا أمام استخدام تلك التقنيات بالمتاحف مثل التمويل، والخبرة التقنية، وتكيف الجمهور وفقًا لما أشارت له نتائج استبيانات العاملين بالمتاحف المصرية.

الكلمات الدالة: تجربة الزائر الرقمية؛ العروض التفاعلية؛ فلسفة التفاعل التقني؛ المتاحف الذكية.

المُقدمة:

تستهدف المتاحف تعزيز فهم أعمق للماضي من خلال التركيز بشكل أكبر على المعنى الكامن وراء المقتنيات في سياق العرض المتحفي، وتعد التقنيات الرقمية من بين أهم الأدوات الداعمة للعرض كنتاج للطبيعة التفاعلية للتقنيات والتي تعمل على تحسين تجربة الزائر ودعم التواصل وإدارة المعلومات والمعرفة، فقد أصبحت المتاحف أكثر وعيًا بأهمية رسم المهام في ضوء الأهداف المجتمعية ذات النطاق الأوسع من أجل معالجة قضايا المجتمع الذي تخدمه وتلبي احتياجاته، ولاسيما قضايا الوصول أو ما يُعرف بالقضايا القائمة على العلاقات، أي القدرة على خلق روابط حية بين المتحف وأفراد المجتمع[1]؛ ونظرًا للتفاوت في رؤية وأهداف كل متحف أصبحت التنافسية تتزايد باستمرار في استخدام التقنيات الرقمية وكذلك طرق تقديمها للمعرفة المختلفة[2].

١. فلسفة التفاعل مع التقنيات الرقمية في العرض المتحفي:

تؤكد فلسفة التفاعل مع الوسائط الرقمية في معارض المتاحف على تعزيز مشاركة الزوار والخبرات التعليمية من خلال التقنيات المبتكرة؛ إذ يُعطي هذا النهج الأولوية لدمج المقتنى مع العناصر الرقمية لإنشاء بيئات تفاعلية تُعزز الروابط بين الزوار والتراث الثقافي؛ فقد أصبحت التقنيات الرقمية من أهم محاور عمل المتاحف الحديثة، حيث يشير **التفاعل الرقمي** في المتحف إلى استخدام الأدوات والمنصات الرقمية للتواصل مع الزوار، إذ تُقدم هذه الأدوات طرقًا متنوعة لإشراك الزوار، وسرد المعلومات التفسيرية، وتعزيز العملية التعليمية، وجعل المجموعات أكثر سهولة في الوصول إليها[3] ومع انتشار هذه التقنيات، يُعد فهم أنواع التفاعلات مع الوسائط الرقمية التي تُتيحها المتاحف اليوم وتصنيفها أمرًا مهمًّا لتصميم المعارض بفعالية، وبالتالي يمكن تصنيف هذه التفاعلات وفقًا لطبيعة التفاعل:

١,١. التفاعل اللاسلكي:

لقد شهد التفاعل اللاسلكي في المتاحف تطورًا ملحوظًا وهو ما أسهم في تعزيز تفاعل الزوار وتسهيل وظائف المتحف المختلفة، حيث تُسهّل هذه الابتكارات تبادل المعلومات في الوقت الفعلي، وهو ما يُحوّل زيارات المتاحف التقليدية إلى فرص تعلّم ديناميكية، فالتفاعل اللاسلكي هو ما يتم من خلال الشبكات اللاسلكية بدءًا من الجيل الأول (G1) وصولًا إلى الجيل الخامس (G5) ففي الجيل الأول لم تكن هناك وسيلة تفاعلية متقدمة وإنما كان اعتماد الزوار فقط على اللوحات النصية الموجودة بجانب المعروضات ليصل في ذلك إلى تقنيات الاتصالات اللاسلكية البسيط (2G/3G) والتي وفرت للمتحف مجموعة غنية من الخدمات مثل: جودة الصوت العالية والتنقل القائم على الإشارات الراديوية والتي خدمت الزوار بشكل أفضل، حيث

[1] POHAWPATCHOKO *et Al*. 2017: 53.

[2] LUIZA & BORZA 2016: 398.

[3] RICHARDSON 2024: https://www.museumnext.com/article/the-role-of-digital-engagement-in-museums/. Accessed on (April 2, 2025).

وفرت لهم طريقة جديدة لتفسير المعروضات في المتاحف[٤]، وقد حدث تطور ملحوظ في القرن الحادي والعشرين في معايير الاتصالات وتم الانتقال من اتصالات الجيل الثالث التي طُرحت في عام ٢٠٠١م إلى اتصالات الجيل الرابع في عام ٢٠١٠م والتي أحدثت العديد من التحسينات فيما يخص سرعات التنزيل وتطوير الخدمات القائمة على الإنترنت[٥].

وبظهور تقنيات الجيل الرابع (G4) والجمع بينها وبين المعدات التقنية الأخرى التي أسهمت في تطوير العروض المقدمة للزائر لما تتسم به من سهولة في الاستخدام، فبدخول الزائر للمتحف يمكنه استخدام شبكة (Wi-Fi) للاستماع إلى الجولات الإرشادية المباشرة؛[٦] إذ يُمكن لهذه الشبكة أن تتيح تدفقًا ثابتًا ومستقرًا للبيانات مع إحداث تفاعلٍ فرديًّ أو جماعيًّ في تجربة المعارض مع إمكانية ربط الزوار بالتقنيات الأخرى مثل الشاشات التفاعلية أو رموز QR Codes وغيرها من الوسائط الرقمية الموجودة بقاعات العرض[٧].

٢,١. التفاعل باللمس Touch Interface:

يُطلق أحيانًا على المجال العام للتقنيات التي تُمكّن الناس من التفاعل مع بعضهم البعض، ومع الأشياء الافتراضية باسم "اللمس الآلي" أو الواجهات اللمسية"، كما تتميز أنظمة اللمس الآلي بمكونين متميزين هما[٨]:

١,٢,١. شاشات اللمس: وهي عبارة عن أجهزة تحاكي المقتنيات ليستكشفها المستخدمون ويتعاملون معها باللمس، وتعمل بشكل مشابه لشاشة الحاسوب من حيث الإخراج البصري.

٢,٢,١. أجهزة الاستشعار اللمسي: وهي بمثابة أجهزة تكتشف القوى الناتجة عن تفاعلات المستخدمين، وتؤدي غرضًا مشابهًا للماسحات الضوئية أو الكاميرات لالتقاط المدخلات البصرية.

ومن بين أكثر النماذج شيوعًا هي الشاشات التفاعلية حالياً والتي يعتمد مبدؤها على استشعار الشحنات الكهربائية الساكنة الموجودة في جسم المستخدم؛ حيث يعمل الجسم كناقل ويكتسب شحنات كهربائية طفيفة من خلال الحركة والتفاعل، حيث تتكون لوحة الشاشة التفاعلية من عدة طبقات، الطبقة الخارجية زجاجية عازلة، بينما السطح الداخلي يحمل شحنة كهربائية خفيفة، فعند لمس الشاشة بإصبع المستخدم يتأثر هذا المجال الكهربائي نتيجة لشحنة الإصبع، مما يتيح للنظام تحديد موقع اللمس ومن ثم تُرسل هذه البيانات إلى معالج الجهاز للاستجابة للمسة[٩]، على سبيل المثال المحطات ووحدات العرض التفاعلية[١٠] الموجودة بمتحف الفن الإسلامي والتي تم وضعها لعدة أغراض منها:

---

[4] BAN & HUSHIN 2020: 149.

[5] Cumo *et Al*. 2024: 6.

[6] BAN & HUSHIN 2020: 150.

[7] JINA 2023: https://purple.ai/blogs/exhibition-wifi/, Accessed on (March 5, 2024).

[8] ZIMMER *et Al*. 2020: 152-153.

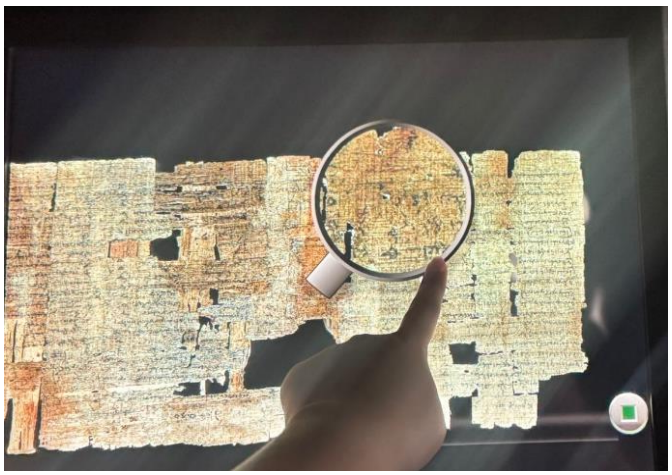
[٩] عبد المنعم ٢٠١٨م: ٦٢٦-٦٤٩-٦٣٤.

[١٠] للمزيد حول وحدات العرض التفاعلية؛ UMEZU & NISHIDA 2024: 1322-1324.

_ وحدات العرض التفاعلية التي تم وضعها بالقرب من مدخل المتحف لتقديم معلومات تمهيدية تُساعد الزوار على التعرّف على مفاهيم المتحف، وتُقدّم معلومات حول المعروضات ومواقع المعروضات والمرافق.

_ والبعض الآخر كان لعرض معلومات أساسية حول مواضيع العرض وسياقها العام، حيث لم يكن استخدامها مرتبط بتقديم معلومات القطع المعروضة وإنما لتقديم حركة فنية وفترة تاريخية، أو شرح لخصائص الثقافة التي أنتجت القطعة المعروضة.

_ كما يشتمل بعضها على بعض من الجوالات الافتراضية لبعض المعالم التاريخية الخاصة بالحضارة الإسلامية مثل: مدرسة السلطان قلاوون ومدرسة السلطان حسن وغيرهما، للتعريف بها وكنوع من الترويج لزيارة معالم الحضارة الإسلامية، ويُذكر في هذا الصدد أيضًا تجربة شاشات العروض التفاعلية بمتحف المخطوطات بمكتبة الإسكندرية:



(لوحة١) الشاشات التفاعلية لمتحف المخطوطات © عمل الباحثة.

ففي سياق البحث عن طرق تعمل على إحداث الموازنة المطلوبة بين إتاحة الوصول إلى المخطوطات الثمينة والحفاظ عليها من التلف، تم وضع الشاشات التفاعلية أسفل كل مخطوطة لتتيح في ذلك استكشاف أوراق كل مخطوطة مع إمكانية تصفح أوراقها وكأنها كتاب يدوي، فضلًا عن القدرة على تكبير التفاصيل الدقيقة للنص أو للرسوم التوضيحية الموجودة بالمخطوطة، بما يوفر تجربة تفاعلية وغنية ومفصلة للزائر.

٣,١. التفاعل بالإيماءات Gestural Interface:

ومن بين أشكال التفاعل مع هذا الواقع التفاعل بالإيماءات وهو نظام بسيط يعتمد على التعرف على إيماءات الإشارة، فهو مناسب حتى للمستخدمين غير المتمرسين تقنيًا؛ نظرًا لعدم الحاجة إلى استخدام أجهزة مادية أو حتى مرحلة تدريب ضرورية للتفاعل، إذ يتكون هذا النظام من جهازي حاسوب قياسيين مزودين بمعالجات وذاكرة وصول عشوائي لكل منهما، حيث يستخدم أحدهما لعرض تطبيق السيناريو والآخر للتعرف على إيماءات التوجيه وتتبعها[١١].

[11] MALERCZYK 2004: 2.

ويُعد معرض ARTLENS بمتحف كليفلاند للفنون نموذجًا رئيسًا يوفر أدوات جديدة للزوار للنظر إلى الأعمال الفنية عن كثب واكتساب فهم أفضل للمفاهيم الرئيسة، فضلًا عن توفير إطار تربوي للألعاب يُشجع على النظر عن كثب، ويعزز الفهم، ويعمق صدى الأعمال الفنية لدى الزوار[١٢] مثل:

_ لعبة شكل الخط: والتى يستخدم فيها الزوار حركات اليد لإنشاء أشكال، ومن ثم يعمل النظام على التعرف على هذه الإيماءات واستخدامها في العثور على تفاصيل مُشابهة فى الشكل للمقتنيات الفنية الموجودة بالمتحف.

_ لعبة "جدار التكبير": حيث تُصبح أجساد الزوار هي المُتحكم في تكبير صور الأعمال الفنية، فبمشي الزائر للأمام يُكبّر العمل الفني، ويُصغّره بتحرك جسم الزائر للخلف، كما يُمكن أن يشمل التفاعل عدة أشخاص، فيصطدم زائران ببعضهما البعض، ويتحكمان معًا في التكبير باستخدام حركات أجسادهما المُجتمعة. وهو ما ينطوي على مزج الفن المادي مع التمثيلات الرقمية وتمكين التفاعل والتلاعب من خلال إيماءات الزائر وحركات الجسم في الوقت الحقيقي[١٣].

٤,١. تفاعل بواسطة الواجهات المادية للتفاعل Tangible user interface (TUI):

لقد ظهر مفهوم الواجهات المادية للتفاعل في تسعينات القرن العشرين، وبعد أكثر من عشرين عامًا من التطوير حققت تلك الواجهات نتائج واسعة، والتي تُعرف على أنها نموذج لواجهات التفاعل فيما بين الإنسان والحاسوب؛ وذلك عن طريق ربط الأشياء المادية مع المعلومات الرقمية؛ حيث تُمكِّن تلك التقنية عمليات التفاعل فيما بين الأشخاص والأشياء المادية من خلال السلوكيات الطبيعية: مثل الإمساك والتحريك والتجميع ومن ثم توليد ردود فعل مادية لتغييرات المحتوى الرقمي في العالم الحقيقي من خلال الحركة المستقلة وتغيير الشكل، حيث يتم تقديم المعلومات الرئيسة بطريقة افتراضية[١٤].



(لوحة٢) الواجهات المادية للتفاعل للنسخة المقلدة لتمثال أغسطس
Mi *et Al.* 2018: 390.

12 Cleveland Museum of Art: https://2u.pw/mUTj7, Accessed on (June 21, 2017).

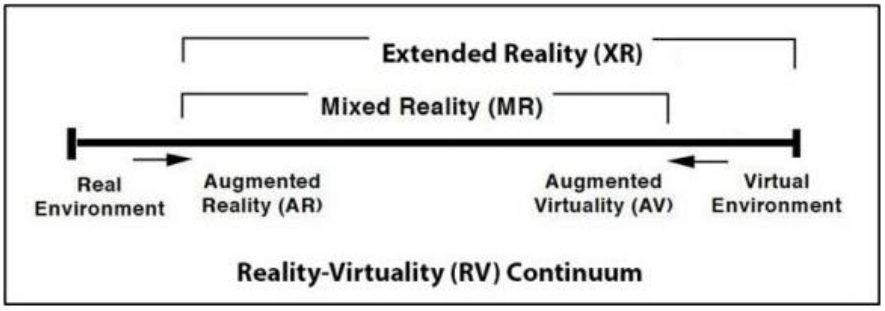
13 Jancer 2018: https://www.smithsonianmag.com/innovation/cleveland-museum-art-wants-you-to-play-with-it-180968907/. Accessed on (April 23, 2023).

14 Mi *et Al.* 2018: 390.

ويذكر في هذا الصدد تجربة معرض مفاتيح روما والذي دمج الواجهات المادية للتفاعل، وقد أقيم في أربعة مواقع مختلفة بهدف ربط ثقافات الإمبراطورية الرومانية وعرض تنوعها ووحدتها، وقد تم اختيار قطعتين رئيستين من عصر الإمبراطور أغسطس لتجسيدهما بتمثال أغسطس؛ لشرح معناه وتاريخه عن طريق عمل نسخة مصغرة من التمثال تحتوي على ست مستشعرات لمس مدمجة بالتمثال المقلد وعند لمسها من قبل الزائر، يتم عرض محتوى مرئي وصوتي على شاشة مصاحبة للنسخة المقلدة لتشرح جوانب مختلفة من التمثال، مثل: الأشكال المصورة على درعه أو القصص الرمزية الكامنة وراء التمثال.

١,٥. التفاعل الغامر(تجارب الواقع الممتد Extended reality):

تشهد تجارب المتاحف تغييرًا جذريًّا بمساعدة تقنيات الواقع الممتد (XR)، وهو مصطلح جامع لكل أشكال الانغماس والتفاعل، بما في ذلك الواقع المعزز (AR)، والواقع المختلط (MR)، والواقع الافتراضي (VR) والذي يعتمد مبدأه في الأساس على طمس الخط الفاصل بين العالمين المادي والافتراضي والسماح للزوار بتجربة شعور الانغماس[١٥]، إذ تعمل هذه التقنيات على إحداث نقلة نوعية في تفاعل الزوار وهو ما يُعيد صياغة الكيفية التي يتفاعل بها الناس مع المقتنيات والروايات التي تدور حولها ويفتح مساحة للحوار وتعزيز تبادل الأفكار[١٦].



(شكل١) الواقع الممتد

SILVA & TEIXEIRA 2021: 1-2.

١,٥,١. الواقع المعزز Augmented Reality:

يُعرف الواقع المعزز على أنه تقنية تعمل على تحسين الواقع الفعلي بمجموعة من طبقات المحتوى الافتراضي، ومن بين أهم أنواعه ما يعتمد منه على استخدام الزائر للهاتف الذكي أو الجهاز اللوحي وتوجيه هذا الجهاز إلى نقطة محددة ليستمتع بمشاهدة تحول المشهد الثابت إلى مشهد متحرك مزود بعناصر رقمية، وقد ساعد الاستخدام الشائع للأجهزة المحمولة على التعرّف بسهولة على تقنية الواقع المعزز في مختلف المجالات، وبالنسبة للمتاحف تكمن أهمية الواقع المعزز في قدرته على تعزيز المتحف لعروضه بمحتوى

[15] SPADONI *et Al*. 2023: 120,121.

[16] SILVA & TEIXEIRA 2021: 1-2.

غنيً مثل: الرسوم المتحركة ومقاطع الفيديو بصورة مُعززة لبيئات العالم الحقيقي، مما يُضفي حيويةً على المجموعات بفعالية[١٧].

ويذكر في هذا الصدد تجربة فريق البحث في مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي بمكتبة الإسكندرية بإنشاء عدة تطبيقات للهواتف تعتمد على تقنية الواقع المعزز، حيث صُممت هذه التطبيقات بهدف إثراء المعلومات المتعلقة بالتراث بطريقة سهلة وممتعة، ومن الأمثلة البارزة على هذا العمل[١٨]: تطبيق مخصص لبردية يويا بالمتحف المصري، وتطبيق "حائط المعرفة" الذي يقدم تجارب متنوعة تشمل موضوعات مختلفة مثل: اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون، وعرض كتاب الموتى، واستعراض حركة الفن التشكيلي في مصر بالقرن العشرين، بالإضافة إلى جدارية رخمي رع.

٢,٥,١. الواقع الافتراضي Virtual Reality:

يُعرف الواقع الافتراضي في بعض الأحيان على أنه: خلق بيئة وهمية تُمكّن المستخدم من الشعور بالانغماس في بيئة جديدة من خلال تحفيز الخيال والشعور بالتواجد عن بُعد، ونقل وجود المستخدم لمكان آخر، مانحاً إياه وهم التواجد الفعلي في الموقع الافتراضي الآخر وإعطائه الشعور بأنه موجود فيها، فهو لا يُعد واقعًا حقيقيًّا ولكنه محاكاة تُعطي تأثير وجوهر الواقع الفعلي[١٩].

الخصائص الجوهرية للتفاعل مع الواقع الافتراضي[٢٠]:

_ بيئة محيطة: رؤية المستخدم لبيئة افتراضية كاملة عند الاستدارة أو عند النظر في أي اتجاه.

_ إدراك العمق: توفير مؤشرات بصرية تسمح للمستخدم بإدراك الأبعاد والعمق والمسافات بشكل واقعي.

_ المنظور الشخصي: التجربة كنقطة بصرية وحسية، مع تجنب أي منظور خارجي يكسر هذا الانغماس.

_ التفاعل بالإيماءات والحركة: تفضيل استخدام حركات الجسم والإيماءات الطبيعية للتفاعل لتعزيز الشعور بالتواجد والواقعية، والصوت المكاني المجسم، والموازنة مع مسافة المستخدم منها، وتغيرها بتغير حركة المستخدم.

_ إتاحة بناء السرد: تصميم البيئة لتشجيع المستخدم على خلق قصته بالاستكشاف والتفاعل، بدلاً من اتباع قصة محددة مسبقاً، وإتاحة مبدأ الفاعلية من خلال تمكين المستخدم من الحركة داخل هذه البيئة.

٣,٥,١. الواقع المختلط Mixed Reality:

يُعرف الواقع المختلط بأنه تقنية ناشئة معنية بتحقيق أقصى تفاعل للمستخدم في العالم الواقعي المادي مقارنةً بالتقنيات المماثلة الأخرى، إذ يعمل الواقع الافتراضي كبيئةٍ تُمكّن المستخدم من دخول بيئة افتراضية

---

[17] DING 2017: 1.

[١٨] "الواقع المعزز"، مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي. تم الوصول في ٣١ مارس٢٠٢٥م https://2u.pw/5ONUi .

[19] IOANNOU-GEORGIOU 2002 21.

[20] LAUREL:«What is Virtual Reality? »,https://blaurel.medium.com/what-is-virtual-reality-77b876d829ba. Accessed on (August 9, 2024).

باستخدام سماعة رأس الواقع الافتراضي والتفاعل معها؛ مما يسبب نوعًا من الانفصال عن العالم الحقيقي، ليأتي الواقع المعزز لمعالجة هذا التحدي ليعمل على تعزيز الواقع المادي بعناصر افتراضية تفاعلية تجمع بين العالمين المادي والافتراضي، ولكن هذه التجربة لا تزال تواجه حدًّا فاصلًا بين العالمين المادي والافتراضي؛ مما يقلل من مستوى انغماس المستخدم؛ لذا عملت تقنية الواقع المختلط على معالجة هذا التحدي ومحاولة الدمج بين العالمين وتمكين التفاعل بينهما في الوقت الفعلي لتنفيذ مهمة معينة[٢١].



(لوحة ٤) تجربة الواقع المختلط بمتحف التاريخ الطبيعي في لندن.
https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2024/09/nhm-launches-futuristic-mixed-reality-exhibition / Accessed on (June 2, 2025).

على سبيل المثال تجربة معرض "رؤى الطبيعة" والذي يدمج المساحة المادية لمتحف التاريخ الطبيعي في لندن والمحتوى الافتراضي ليقدم تجربة واقع مختلط باستخدام سماعات مايكروسوفت هولولينز، والتي تنقل الزوار في رحلة إلى عام ٢١٢٥م لتصور مستقبل الكوكب بناءً على أفعال البشر الحالية[٢٢]، ومن هنا يمكن حصر أنماط التفاعل مع التقنيات الرقمية بالمتاحف لتصبح:



(شكل٢) أنماط التفاعل مع التقنيات الرقمية © عمل الباحثة.

21 ROKHSARITALEMI *et Al*. 2020:1.
22 « *NHM launches futuristic mixed reality exhibition»:* Museums Association. https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2024/09/nhm-launches-futuristic-mixed-reality-exhibition/# , 2024 Accessed on (June 2, 2025).

وعليه فإن الفهم العام لهذه الأنماط يُساعد على فهم مبدأ التفاعل مع الوسائط الرقمية والذي يشير إلى طبيعة العلاقة بين الإنسان والوسائط الرقمية، وكيفية تشكيل المعنى والتجربة عبر أنماط التفاعل المختلفة؛ إذ تركز هذه الفلسفة على تحليل الجوانب المعرفية، والوجودية، والجمالية، والأخلاقية الناشئة من تفاعل الإنسان مع التقنيات الرقمية، خاصةً في سياق التطورات الحديثة، حيث يؤدي التفاعل مع الوسائط الرقمية إلى تغيير الطرق التي يتم بها بناء المعرفة ونشرها[٢٣]، وهو ما يُمكِّن المتحف من اختياره للتقنية المناسبة لإمكاناته واحتياجات ومتطلبات وثقافة المجتمع الذي يخدمه ويخاطبه.

٢. تلبية احتياجات الزوار الرقمية: تحليل استبيانات تقييم تجربة عينة بحثية في متحف الفن المصري الحديث:

في إطار التطبيق العملي واختبار أنماط التفاعل مع التقنيات الرقمية المختلفة، ومن ثم تقييم التجربة، تم القيام بإجراء استبيان يستهدف كلًّا من:

_ طلاب قسم إدارة المتاحف والمواقع الأثرية بكلية الآثار جامعة عين شمس؛ نظرًا لطبيعة دراستهم التخصصية التي تجمع بين المعرفة الفنية والثقافية والنقدية؛ مما يجعلهم أكثر قدرة على تقييم العرض المتحفي ومدى احتياج المتحف للوسائط الرقمية كوسيلة تعزيزية لعرض المقتنيات الفنية لما يمتلكونه من رؤية نقدية وفنية تؤهلهم لتحديد مدى فاعلية الوسائط الرقمية في تعزيز التجربة المتحفية.

_ طلاب كلية الفنون التطبيقية بجامعة دمياط، وقد جاء هذا من منطلق تخصص هذه الفئة لما يمتلكونه من معرفة أكاديمية وخبرة عملية؛ إذ إن آراءهم ووجهات نظرهم حول جوانب العرض المتحفي وجودة الخدمات المُقدمة بالمتحف وكذلك معايير شرح وتفسير الأعمال الفنية، تُعد قيمة مضافة وحيوية لتقديم تقييم شامل وعميق للمتحف، مما يجعل ملاحظاتهم أمرًا ضروريًّا لتطوير المتحف وتحسين تجربة الزوار.

١,٢. هدف الاستبيان:

_ قياس مستوى رضاهم العام عن الخدمات والتجربة الإجمالية المقدمة في المتحف.

_ تحديد مدى استمتاعهم وتفاعلهم مع تفسيرات الأعمال الفنية المعروضة ومدى وضوحها لهم كطلاب متخصصين.

_ استطلاع آرائهم ووجهات نظرهم حول أهمية دمج وتوظيف التقنيات الرقمية في العرض المتحفي لتعزيز تجربة الزيارة والاستفادة من المحتوى.

وقد انقسم الاستبيان إلى ثلاثة أقسام، حيث يشمل المعلومات الأساسية عن الطالب موضع الاستبيان مرورًا بتقييم الانطباع العام للمتحف وتقييم جودة المعلومات المقدمة، وصولا لاستطلاع آرائهم ووجهات نظرهم حول أهمية أو ضرورة دمج وتوظيف التقنيات الرقمية في العرض.

---

23 VITALI-ROSATI 2016: 103-104.

٢,٢. نتائج الاستبيان:

لقد شهد هذا الاستبيان مشاركة قيمة من قبل ٧٦ طالبًا وطالبة من كلية الفنون التطبيقية وكلية الآثار، حيث شكلت هذه الفئة المستهدفة بحكم تخصصها الأكاديمي وخبرتها الفنية مرجعًا حيويًا لفهم أعمق لجوانب المتحف المختلفة، وقد عكست رؤى ثرية ومتنوعة حول تجربة الزيارة:

١,٢,٢. الانطباع العام وتكرار الزيارات:

أظهر الاستبيان أن الانطباع العام لغالبية الطلاب عن زيارتهم لمتحف الفن المصري الحديث كان إيجابيًا، حيث وصفه معظمهم بأنه "جيد" أو "جيد جدًا". وقد شعر جزء كبير منهم بالاندماج أثناء تواجدهم في المتحف، وهو ما يتعارض مع الإحصائيات التي تُشير إلى عدم استقطاب المتحف إلى زيارات متكررة حتى من قبل هؤلاء الطلاب المتخصصين، حيث قام معظمهم بزيارة المتحف مرة أو مرتين فقط، وهو ما يُبرز الحاجة الملحة لتحسين تجربة الزيارة لجعلها أكثر تحفيزًا للعودة **(شكل١٠)**.

٢,٢,٢. تقييم العرض والخدمات وأساليب الشرح:

لقد حظي العرض المتحفي بتقييم إيجابي بشكل عام، إلا أن هذا التقييم كان أقل قوة مقارنة بالانطباع العام عن الزيارة، أما مستوى الخدمات المقدمة فقد تراوح تقييمه بين المتوسط والجيد، مما يشير إلى وجود مساحة للتحسين في هذا الجانب، أما عن النقطة الأكثر إلحاحًا للتحسين فكانت أساليب الشرح والتفسير المستخدمة في المتحف، حيث حصلت على أقل التقييمات، مع نسبة كبيرة من الطلاب يرون أنها متوسطة أو سيئة، مما يستدعي اهتمامًا خاصًا من إدارة المتحف لمعالجة هذه الفجوة **(شكل١١، ١٢، ١٣)**.

٣,٢,٢. تقييم أثر تنوع المقتنيات الفنية:

لقد كان تنوع المقتنيات الفنية هو العنصر الأكثر إمتاعًا للطلاب خلال زيارتهم، مما يؤكد على قوة المجموعة الفنية المعروضة وقدرتها على جذب الاهتمام، وفي المقابل، جاءت الأنشطة التفاعلية المصاحبة وأساليب الشرح والتفسير على رأس قائمة الجوانب التي لم تلقَ إعجاب الطلاب، مما يُعزز الفكرة بأن المتحف بحاجة إلى تطوير طرق تفاعله مع الزوار وتقديم المحتوى بشكل أكثر جاذبية ووضوحًا **(شكل١٥، ١٦)**.

٤,٢,٢. العلاقة مع التكنولوجيا والرؤى المستقبلية:

كشف الاستبيان عن إجماع واسع بين الطلاب على ضرورة وأهمية استخدام التكنولوجيا الحديثة في متاحف الفن لتعزيز التجربة المتحفية، حيث يرونها أداة قيمة لزيادة التفاعل، وتحسين الشرح، وتوفير وصول أعمق للمجموعة الفنية[٢٤]. ورغم هذا الوعي، فإن غالبية الطلاب لم يسبق لهم زيارة متحف فن يستخدم هذه التقنيات، مما يشير إلى محدودية خبرتهم العملية في هذا المجال، كما أشار الطلاب إلى رغبتهم في دمج تقنيات مثل الواقع المعزز والفيديوهات التفاعلية. **(شكل١٧)** ومع ذلك، فقد عبروا عن توقعاتهم لتحديات

[24] PAVLOVIĆ 2021:169-170.

محتملة عند دمج التكنولوجيا، أهمها: التكلفة العالية ونقص الخبرة التقنية لدى العاملين بالمتحف. **(شكل ٢٤)** كما أبرزت النتائج الضعف الشديد في نظام QR Code الحالي بالمتحف، حيث لم يلاحظه معظم الطلاب، ومن قاموا بتجربته كانت تجربتهم سلبية، مما يدل على وجود فجوة كبيرة بين إمكانات التكنولوجيا وتطبيقها الفعلي. **(شكل ٢١)**

بشكل عام، تعكس نتائج الاستبيان أن متحف الفن المصري الحديث يمتلك أساسًا جيدًا يتمثل في تنوع مقتنياته والانطباع الإيجابي العام للزوار، ومن ثم، هناك فرص كبيرة للتحسين، لا سيما في تحديث أساليب الشرح والتفسير، وتطوير الأنشطة التفاعلية، وتحسين الخدمات المقدمة، والأهم من ذلك، أن هناك رغبة واضحة من قبل الطلاب في دمج التقنيات الرقمية لتعزيز التجربة المتحفية، مما يستدعي من إدارة المتحف وضع استراتيجية رقمية شاملة تتضمن تدريب الموظفين وإشراك الجمهور في عملية التطوير لضمان فعالية ونجاح هذه المبادرات في المستقبل.

٣. تطبيق الوسائط الرقمية بالعرض المتحفي لمتحف الفن المصري الحديث:

لقد توجهت الدراسة نحو تعزيز العرض المتحفي بالمتحف بمجموعة وسائط رقمية تعمل على إثراء التجربة المتحفية لدى الزائر في سبيل تحقيق أهداف الدراسة من خلال:

_ جمع المادة المعرفية حول الأعمال الفنية التي تم اختيارها لتطبيق تلك الوسائط الرقمية عليها بالاعتماد في ذلك على أدوات الذكاء الاصطناعي والدراسات المحللة لتلك الأعمال الفنية، والعديد من النقاشات مع فناني المتحف كخطوة أولية نحو خلق سيناريو يلمس الزائر، ويكشف المعنى الكامن وراء المعروضات الفنية.

_ تم تصميم وتطبيق مجموعة من التقنيات الرقمية داخل المتحف، والذي يتكون من ثلاثة طوابق؛ وذلك بهدف تعزيز تجربة الزائر:

_ في المرحلة الأولى من التجربة تم اختبار عدد من هذه التقنيات على مجموعة من المعروضات الموجودة في البهو الرئيس، وكذلك الطابقين الثاني والثالث من المتحف، غير أن هذه المحاولة واجهت تحديات تقنية تمثَّلت في ضعف شبكة الإنترنت بالطابقين الثاني والثالث؛ مما حال دون تفعيل تلك التقنيات بالصورة المرجوة.

_ وبناءً على هذه المعوقات تم تنفيذ التجربة في الطابق الأرضي للمتحف في البهو الرئيس له، حيث تميزت شبكة الإنترنت بالكفاءة وهو ما أتاح تفعيل الوسائط الرقمية بشكل فعال وناجح، وبذلك تم حصر تنفيذ التجربة في الطابق الأرضي لضمان تحقيق الأهداف المرجوة من الدراسة وتقديم تجربة رقمية متكاملة للزوار لحين اتخاذ المتحف لإجراءات من شأنها تفعيل بنية تحتية رقمية قوية له.

_ توفير تجربة شاملة لفئات الزوار المتنوعة من خلال اعتماد عدة تقنيات رقمية تتكامل معًا لخلق محتوى رقمي غني يستهدف الزوار بمختلف شرائحهم العمرية والفكرية وتلبي قدرات الفئات المتنوعة من الزوار، في سبيل تمكين الزائر من تعميق فكره حول المجموعة الفنية وتحقيق التفاعلية المرغوبة التي تُسهم في كسر حواجز الرتابة.

١,٣. رموز الاستجابة السريعة QR Codes:



(لوحة٦) تطبيق الباحثة لرموز الاستجابة السريعة (QR Codes) بمتحف الفن المصري الحديث.

هو اختصار لمصطلح "Quick Response" أي الاستجابة السريعة، فهو مصمم ليتم قراءته بواسطة الهواتف الذكية[٢٥]، حيث يتكون الرمز من وحدات سوداء مرتبة في نمط مربع على خلفية بيضاء قد تكون المعلومات المشفرة نصًا أو عنوانًا URL أو بيانات أخرى يمكنه القيام بتخزين الكثير من المعلومات، وقد تم اختراعه عام ١٩٩٤م بواسطة شركة دينسو (شركة تويوتا) لتتبع أجزاء السيارات، ويُستخدم الآن على نطاق واسع في كافة المجالات في اليابان وخارجها[٢٦].

١,١,٣. أسباب اختيار هذه التقنية:

لقد وقع الاختيار على هذه التقنية لتعزيز وإثراء العرض المتحفي، حيث يمكن للمتحف أن يقدم العديد من أنماط الوسائط المتعددة لشرح المقتنيات في صورة نصوص أو صوت أو فيديو إما بصورة منفصلة مع إمكانية الجمع بين كافة هذه الأنماط في رمز (QR) واحد بطريقة سهلة ومبسطة للعاملين بالمتحف؛ نظرًا لانخفاض تكلفة تطبيقه وسهولة تحديث بياناته، فضلًا عن كون استخدامه يُعد أمرًا شائعًا بالنسبة للزائر، فمن بين مزايا هذه التقنية وقدراتها التفاعلية:

_ تُمكَّن رموز الاستجابة السريعة من ربط المستخدمين بالمعلومات بسرعة وسهولة، لما تتسم به من سرعة في القراءة، فضلًا عن دقتها وتعددية الاستخدام وخصائصها الوظيفية المتفوقة على نطاق واسع من المجالات[٢٧].

25 TIWARI 2016: 39.
26 SHIN *et Al*. 2012: 1417.
27 DURAK 2016: 45-46.

_ بديل منخفض التكلفة عند مقارنتها بتقنيات أخرى على الرغم من استخدام رموز الاستجابة السريعة بشكل أساس كوسيلة أحادية الاتجاه لتوصيل المعلومات، فقد أثبتت العديد من الدراسات أن الطريقة التي نستخدم بها هذه التقنية هي مفتاح فعاليتها، حيث يُمكن لتلك الرموز أن تحول المتاحف من ساحات مادية إلى ساحات أكثر تفاعلية واجتماعية، فضلا عن قدرتها على تحفيز ودعوة الزوار للمشاركة عند مقارنتها بالبدائل التقليدية والأكثر تكلفة عادة مثل: الشاشات والأجهزة اللوحية الموجودة بجوار كل مقتنى متحفي[٢٨].

٢,١,٣. الفئات المستهدفة: يستهدف تطبيق أكواد الاستجابة السريعة (QR Code) في المتحف فئات متنوعة من الزوار لتلبية احتياجاتهم المختلفة من المعلومات والتفاعل، وتشمل هذه الفئات:

_ **الزائر العادي:** حيث يوفر الكود لهذه الفئة معلومات بسيطة وواضحة عن الأعمال الفنية المعروضة، مما يسهل فهمها واستيعابها بشكل مباشر وميسر.

_ **الزائر المتخصص والباحث:** يتيح الكود للمتخصصين والباحثين إمكانية الوصول إلى معلومات إضافية وتحليلية متعمقة بشكل أكبر عن العمل الفني؛ وذلك من خلال رابط مخصص يتم الانتقال إليه عبر الكود .

_ **ضعاف أو فاقدي البصر:** يُلحق بالكود وصف صوتي للعمل الفني، مما يمكّن الزوار من هذه الفئة من الحصول على معلومات وفهم العمل الفني عن طريق السمع.

تنفيذ QR Codes بالمتحف: لقد تم الاعتماد على الوسائط المتعددة، وقد اشتملت تلك الوسائط على:

النص: جملة أو فقرة نصية أو وصفية أو تحليلية للمقتنى المتحفي، على سبيل المثال لا الحصر رمز الاستجابة الخاص بلوحة المدينة، حيث تم تضمين شرح مختصر لوصف اللوحة مع اشتمال الواجهة لوجود رابط آخر يقود الزائر المتخصص للاطلاع على تفسير تحليلي لكل تفاصيل اللوحة في حالة رغبة الزائر للاطلاع على مزيد من المعلومات.	
صوت: صوت شارح لتحليل العمل الفني على سبيل المثال لوحة الصباحية للفنان سيد عبدالرسول.	

[28] PÉREZ-SANAGUSTÍN *et Al*. 2016, 74.

فيديو: لوحة عازفة الكمان لسيف وانلي عند عمل مسح للرمز، كى يتمكن الزائر من مشاهدة فيديو يشتمل على تحريك العازفة وهي تعزف مع وجود في الخلفية صوت شارح لتفاصيل اللوحة، مع مراعاة وجود ترجمة باللغة الإنجليزية للنص المشروح.	
وسائط متعددة: يمكن لرمز الاستجابة السريع أن يشتمل على مجموعة متنوعة من الوسائط على سبيل المثال (QR) للوحة ذات المروحة للفنان محمد حسن والذي يشتمل على فيديو شارح لتفاصيل اللوحة، مع مراعاة وجود ترجمة للغة الإنجليزية للنص المشروح، فضلًا عن وجود روابط عند انتقال الزائر لها يمكنه سماع تفسير أكثر تفصيلي عن اللوحة وحياة الفنان.	

(جدول١) تنوع الوسائط المتعددة المُقدمة عبر (QR Codes) © إعداد الباحثة.

٢,٣. تقنية الاتصال قريب المدى (*NFC*):

التقنية	تقنية الاتصال قريب المدى (NFC)
مفهوم التقنية	هي اختصار ل (Near Field Communication) والتي تعني تقنية الاتصال قريب المدى وهي تقنية تسمح لجهازين بتبادل المعلومات لاسلكيًا على مسافة قريبة وبصورة دقيقة، من خلال نقل المعلومات بين جسمين متقاربين عبر الاقتران الحثي لحقول التردد اللاسلكي، ولتحقيق التبادل للبيانات عبر NFC، يجب أن يكون الجهازان قريبين جدًا من التلامس المادي، على الرغم من أنهما لا يحتاجان إلى التلامس الفعلي؛ وبالتالي يمكن تصنيف تقنية NFC على أنها "تقنية اتصال لاسلكي" على الرغم من أنها في بعض الأحيان يتم توصيفها على أنها تفاعل باللمس[٢٩].
الفئات المستهدفة وتنفيذها بالمتحف	تم تخصيص تقنية الاتصال قريب المدى (NFC) لفئة الزوار من ذوي الهمم من الصم والبكم؛ نظرًا لما توفره من توفير المعلومات متعددة الوسائط، حيث تُتيح تطبيقات الهاتف المحمول المُزوّدة بتقنية الاتصال قريب المدى للزوار الوصول إلى معلومات مُفصّلة حول المقتنيات من خلال النصوص أو الصور أو الصوت أو الفيديو؛ وذلك عن طريق مسح علامات الاتصال قريب المدى الموضوعة بالقرب من المعروضات،[٣٠] حيث تتسم بسهولة في الاستخدام من خلال إنشاء سيناريوهات معززة

[29] MCHUGH & YARMEY 2014: 5.
[30] SIMANJUNTAK *et Al*. 2018: 59.

	ومختلفة تقدم خدمات مخصصة لهم والسماح بتفاعل مخصص اعتمادًا في ذلك على إلحاقها بفيديوهات تحليلية، تعتمد على لغة الإشارة لاستهداف الصم والبكم. وعلى الرغم من أن كلاً من (QR) و (NFC) تقوم بنفس الوظيفة، إلا أن هذا التمييز في التوزيع يأتي للستهداف فئات محددة من الزوار وتقديم تجربة أكثر تخصيصًا وشمولًا بصورة تعكس مراعاة احتياجاتهم المختلفة داخل بيئة العرض المتحفي.

(جدول٢) تطبيق (NFC) بمتحف الفن المصري الحديث © إعداد الباحثة.

٣,٣. تقنية الواقع المعززAugmented Reality:



(لوحة٧) تطبيق تقنية الواقع المُعزز بمتحف الفن المصري الحديث © إعداد الباحثة.

التقنية	الواقع المعزز Augmented Reality
مفهوم التقنية	كما تم إيضاحها مسبقًا: هي تقنية تعمل على تحسين العالم الحقيقي من خلال إضافة عدة عناصر افتراضية للواقع الفعلي.
أسباب اختيارها	تعزيز العرض المتحفي بتقنية الواقع المعزز، وقد وقع الاختيار على هذه التقنية لعدة أسباب، أولًا: لما لها من أبعاد تفاعلية غامرة كما تم توضيحه مسبقًا، بالإضافة لما أشارت له استبيانات ما قبل التطبيق، حيث أشار العديد من المتخصصين إلى رغبتهم في تطبيق المتحف لهذه التقنية حتى تكون قادرة على إثراء العرض المتحفي بطريقة تُثري العرض المتحفي بعنصر التفاعلية وتكشف عن الأبعاد الأخرى وما هو كامن وراء المقتنيات الفنية، ولكن بصورة لا تحجب المقتنى أو تؤثر على استمتاع الزائر بتفاصيل المقتنى ذاته.

(جدول٣) تطبيق تقنية الواقع المعزز بمتحف الفن المصري الحديث © إعداد الباحثة.

التنفيذ بالمتحف:

الواقع المعزز: حيث يتطلب نظام الواقع المعزز (AR) علامات للتعرف على الكائنات الافتراضية وتحديد موقعها على شاشات الأجهزة المحمولة، بالإضافة إلى ذلك، لا يمكن لعلامة الواقع المعزز أن تقترن إلا بمجموعة ثابتة من الكائنات الافتراضية، مما يحد من مرونة وسرعة تغيير وتحديث هذه البيانات، وقد تم الاعتماد على هذا النوع من رموز الاستجابة للدمج بين رمز الاستجابة السريعة في نظام الواقع المعزز. لتعزيز بعض اللوحات بمجموعة عناصر افتراضية كتحريك الموضوع الخاص باللوحة، وهو ما يساعد الزائر على التعايش مع موضوع اللوحة وتحقيق التفاعلية المرجوة.	 مثل: لوحة ذات الرداء الأصفر والتي عملت على التحدث إلى زائريها عن الفنان الذي قام برسمها وكذلك عن تفاصيل اللوحة غير المرئية للزائر.  ولوحة أمواج، والتي تم بها عمل محاكاة لطبيعة الأمواج المتلاطمة وصوت زخ المياه في الخلفية.

(جدول ٤) نماذج لتقنية الواقع المعزز بمتحف الفن المصري الحديث © إعداد الباحثة.

٤. قياس التجربة:

قياس فاعلية التجربة وتقييم الأثر المترتب على تطبيق التقنيات الحديثة في العرض المتحفي، حيث تم قياس تلك التجربة بناءً على استطلاعات الرأي من قبل الجمهور، وكذلك العاملين في المتحف والمسؤولين بقطاع الفنون التشكيلية:

اختبار التجربة على عينة بحثية: في إطار الدراسة العملية لتطبيق التقنيات الرقمية بمتحف الفن المصري الحديث، حيث تم عمل استبيان يقيس تلك التجربة:

١,٤. هدف الاستبيان:

قياس تأثير تطبيق بعض التقنيات الرقمية بالعرض المتحفي بالمتحف على الوصول لرضا الزوار في المتحف بشكل عام، مقارنة في ذلك بالاستبيان السابق واختبار نتائجها على طلاب الفنون وطلاب علوم المتاحف.

٢,٤. العينة البحثية:

لقد تم اختيار عينة ما قبل التجربة من طلاب قسم إدارة المتاحف والمواقع الأثرية بكلية الآثار جامعة عين شمس، وكذلك طلاب الفنون التطبيقية بجامعة دمياط للمساعدة في إعطاء تصورات أولية حول احتياجات الزوار ومدى ملاءمة التقنيات الرقمية للتنفيذ، أما عن عينة ما بعد التجربة فقد تم اختيارها من طلاب كلية الآثار جامعة دمياط وطلاب كلية الفنون الجميلة بجامعة حلوان، وقد خرج ب ٨٠ نتيجة لضمان وجود تقييم محايد وغير متأثر بتجربة التصميم، وهو ما يسمح بقياس مدى فاعلية هذه التجربة بشكل موضوعي من قبل مشاركين لم يتعرضوا مسبقًا للمحتوى أو النقاشات السابقة، وهو ما يعزز من مصداقية النتائج النهائية خاصة وأنهم من نفس الخلفية التعليمية المعنية بدراسة إدارة المتاحف والعروض المتحفية وطبيعتها.

٣,٤. نتائج الاستبيان: انقسمت إلى ثلاثة أقسام بدءاً من المعلومات الأساسية عن الطالب مروراً بتقييم الانطباع العام للمتحف وتقييم جودة المعلومات المقدمة، وصولًا للقسم الثالث المعني بتقييم تجربة تطبيق التقنيات الرقمية.

١,٣,٤. الانطباع العام عن المتحف:

تم ملاحظة وجود تحسن في الانطباع العام، إذ هناك فرق كبير وملحوظ بين المجموعتين في شعورهم بالترحيب في المتحف، فنسبة الطلاب الذين شعروا بالترحيب كانت أعلى بكثير بعد تنفيذ التجربة، وهو ما يُشير لأثر استخدام التكنولوجيا الحديثة، إذ إن أثرها لا يقتصر فقط على إثراء التفاعلية وتعزيز عمليات التفسير للمقتنيات المتحفية، بل على الانطباع العام للمتحف بأكمله، فقد أصبح وجود مثل هذه التقنية بمثابة محفز لتجديد الزيارة مرة أخرى.

٢,٣,٤. تقييم أساليب الشرح والتفسير:

هناك تحول جذري وإيجابي في تقييم أساليب الشرح والتفسير، حيث ارتفعت نسبة الطلاب الذين قيموا الأساليب بجيد جدا من ١٧,٦% إلى ٨٠%، بينما انخفضت بشكل كبير نسب التقييمات الأخرى، وقد أشار الاستبيان قبل تطبيق التجربة إلي أن المتحف كان يفتقر للسياقات الموضوعية التي يمكن إثارتها حول المقتنيات، فضلاً عن عدم وجود الحد الأدنى من المعلومات المفترض وجودها، وهو ما يشير لأثر تلك التقنيات والتي وفرت معلومات قيمة للزوار وأسهمت في تحسين تجربتهم المعرفية.

٣,٣,٤ تقييم نظام رموز الاستجابة السريعة QR Codes:

تُظهر نتائج الاستبيان تحولًا إيجابيًا في تجربة الطلاب مع النظام بعد التحديث:

_ الرؤية أصبحت أوضح، حيث إن جميع الطلاب لاحظوا وجود رموز QR Codes ويرجع ذلك إلى مراعاة تصميم الأكواد وجعلها أكثر جاذبية مع تكبير حجمها بالتوازن بحيث إنها لا تشتت انتباه الزائر عن المقتنى،

وفي الوقت ذاته تُجذب انتباه الزائر، وهو ما يشجع الطلاب على تجربة مسحية فجميع الطلاب الذين لاحظوا وجوده قاموا بتجربة مسحه مقارنة بنسبة النظام القديم التي كانت لا تتعدى٣٤%.

_ أما عن تقييم جودة المعلومات المقدمة من خلال تلك الرموز، فقد كانت هناك قفزة هائلة في تقييم هذه التجربة، حيث إن ٩٤,١% قيموا التجربة ب (جيد جدًا) أما عن باقي النسبة فتم تقييمها ب (جيد) على عكس النظام القديم الذي حصل على تقييمات سلبية بشكل كبير.

_ أما جوانب استمتاع الطلاب في المتحف بعد تطبيق التقنيات الرقمية، فقد ارتفعت بشكل كبير جدًا وهو ما ظهر جليًا في نسبة الاستمتاع بالأنشطة التفاعلية وأساليب الشرح والتفسير، بعد أن كانت الأقل جاذبية للطلاب قبل تطبيق التجربة، وهو ما يشير بشكل كبير إلى تأثير تلك التطبيقات ودورها الإيجابي.

٤,٣,٤. تقييم تجربة الواقع *المعزز*:

قبل تطبيق التجربة كان الواقع المعزز هي التقنية التي حصلت على أعلى نسبة من الأصوات فيما يخص التقنيات الأكثر فاعلية في تعزيز تجربة زيارة متحف الفنون، وهو ما يُشير إلى أن هناك اهتمامًا ورغبة في تجربة الواقع المعزز، وبعد تطبيق التجربة أظهرت الغالبية العظمى عن مدى الرضا الشديد عن تجربتهم للواقع المعزز لما لديها من إمكانات كبيرة في إثراء العرض المتحفي وجعله أكثر جاذبية وتفاعلية، وهو ما يشجع المتحف على توسيع نطاق استخدامه وتطوير المزيد من التجارب التفاعلية مع باقي المقتنيات.

٥. سيمنار علمي لقياس التجربة بالمتحف:

في إطار سعي الباحثة لتعزيز فاعلية البحث وتطبيقاته العملية، قامت بتنظيم سيمنار علمي داخل متحف الفن المصري الحديث، بإشراف من إدارة المتحف وقطاع الفنون التشكيلية، وقد عُقد هذا السيمنار في يوم السبت الموافق٢٠٢٥/٥/١٧. حيث ركزت الفاعلية على **تطبيق التقنيات التكنولوجية الحديثة في العرض المتحفي**، وشهدت حضورًا نوعيًا من كبار المسؤولين والأكاديميين، وقد كان هذا بمثابة محور مهمً أيضًا في قياس هذه التجربة، حيث عملت الباحثة على اختبار هذه التقنيات على الحضور.



(لوحة٨) تقديم الباحثة لعرض تقديمي عن تطبيق استخدام التقنيات الرقمية بمتحف الفن المصري



(لوحة٩) مناقشة أثر تعزير التقنيات الرقمية بالمتحف

فقد حضر السيمنار، الذي عُقد تحت عنوان: "حلقة نقاشية حول سياسات العرض المتحفي والخطط المقترحة لتحويل المتاحف لمتاحف رقمية باستخدام التقنيات الحديثة كالذكاء الاصطناعي والواقع المعزز"، كلٌ من:

مدير المتحف، وعدد من المسؤولين من **قطاع الفنون التشكيلية،** بما في ذلك مدير الإدارة العامة للمتاحف الفنية بالقطاع، والمشرف على الإدارة العامة لتكنولوجيا المعلومات والتحول الرقمي بالقطاع، نخبة من **أساتذة الجامعة** المتخصصين في الفنون، ممثلين للمعهد العالي للفنون التطبيقية وكلية الفنون الجميلة جامعة حلوان وكلية الآثار جامعة دمياط، وقد تم استعراض أحدث التوجهات العالمية في مجال العرض المتحفي الرقمي، ومناقشة سبل تفعيل التقنيات الحديثة مثل الواقع المعزز لتحويل المتاحف إلى فضاءات رقمية تفاعلية، كما تبادل الحضور الرؤى والأفكار حول السياسات المقترحة لتبني هذه التقنيات، والخطط المستقبلية لتطوير التجربة المتحفية بما يتناسب مع المتطلبات التكنولوجية الحديثة، وتقييم أثر وجود مثل هذه التقنيات بالمتحف، وقد أثمرت الورشة عن مجموعة من التوصيات المهمة التي ستُسهم في إثراء الجانب التطبيقي للبحث وتوجهاته المستقبلية.

الخاتمة والنتائج:

في ختام هذه الدراسة، يمكن القول: إن التحول الرقمي في فضاء المتاحف لم يعد ترفاً، بل أصبح لغة تواصل حيوية يُعيد من خلالها المتحف صياغة علاقته بالمجتمع، فقد كشفت التجربة التطبيقية في متحف الفن المصري الحديث أن أنماط التفاعل الرقمي المحصورة في هذه الدراسة —بدءاً من التقنيات البسيطة كرموز الاستجابة السريعة (QR Codes) وصولاً إلى تجارب الواقع المعزز (AR) الغامرة— قد نجحت في إحداث نقلة نوعية في "تجربة الزائر"؛ حيث حولت المقتنى الفني من مادة صامتة إلى تجربة حية تفيض بالمعاني والسياقات التاريخية.

ويمكن إيجاز أهم ما توصلت إليه الدراسة في النقاط التالية:

_ انتهت الدراسة إلى حصر أنماط التفاعل الرقمي في خمسة مستويات متكاملة (اللاسلكي، واللمسي، والإيمائي، والمادي، والغامر)، حيث أثبتت النتائج أن التنوع في هذه الأنماط يُسهم في تحويل العرض المتحفي من سياق "العرض الجامد" إلى "بيئة تعلم تفاعلية" تعزز استيعاب المعنى الكامن للمقتنيات، مع التأكيد على أن فاعلية هذه الأنماط ترتبط شرطيّا بجودة البنية التحتية الرقمية وسهولة وصول مختلف فئات الجمهور إليها.

_ لقد عملت التقنيات الرقمية على تحسين الانطباع العام عن المتحف وجودة المعلومات المقدمة.

_ لقد أثرت تلك التقنيات بشكل كبير على الطلاب وحثهم على استكمال الجولة التي استمرت أكثر من ساعتين دون كلل أو ملل.

_ أسهمت تلك التقنيات فى تعزيز الطلاب بالمعلومات التحليلية حول المتحف والفنانين والمقتنيات المتحفية ومساعدتهم في فهم المعنى الكامن وراء تلك المقتنيات ورؤية المعروضات من منظور آخر.

_ سهولة الاستخدام، حيث إن أغلب المشاركين لم يواجهوا صعوبة في استخدام (QR codes) أو اختبار الواقع المعزز، ولكن كان هناك حاجة لقليل من التوجيه، وهو ما يُشير لضرورة تدريب العاملين في المتحف على هذا النوع من التقنيات.

_ التنوع في الوسائط المقدمة، حيث تباينت الآراء حول تنوع الوسائط المقدمة عبر (QR codes) من صوت وصورة وفيديو، حيث فضل البعض التجانس، بينما فضل البعض الآخر التنوع.

_ واجه الطلاب مشكلة تتعلق بالإنترنت، وهو ما يشير إلى وجود فرصة لتحسين تنوع وجودة المحتوى المقدم لتلبية تفضيلات الزوار المختلفة، وضرورة الاستثمار في البنية التحتية فيما يتعلق بوجود شبكات(Wi Fi) بالمتحف، كما أشار البعض الآخر إلى عدم معرفة بعض الزوار بكيفية استخدامها، وهو ما يُشير إلى ضرورة توجيه ودعم فني من قبل العاملين في المتحف.

_ هناك حاجة لتحسين تنوع وجودة المحتوى المقدم عبر (QR codes) و(NFC) والواقع المعزز ومحاولة تطبيقه على باقي مقتنيات المتحف.

_ التكنولوجيا وسيلة وليست غاية؛ فنجاحها مرهون بقدرتها على التفسير في قالب من المتعة والرفاهية مع استهداف جميع الفئات.

إن هذه الدراسة تفتح آفاقاً جديدة أمام إدارات المتاحف لتبنِّي "استراتيجيات رقمية مستدامة" توازن بين الحفاظ على المقتنى المادي وبين جاذبية المحتوى الرقمي، لضمان بقاء المتحف مؤسسة تعليمية وتثقيفية تواكب لغة العصر الرقمي.

توصيات لتطوير واستدامة التجربة:

_ تحديث المحتوى: إنتاج محتوى جذاب ومتنوع (صور، فيديوهات، نصوص تفاعلية) لتلبية اهتمامات الزوار المختلفة وتحديثها بصورة مستمرة كنوع من أنواع التحفيز على تكرار الزيارة.

_ الترويج للتقنية: تسليط الضوء على توافر معلومات إضافية عبر (QR codes) وتقنيات الواقع المعزز وكذلك تقنية ال (NFC) لذوي الهمم من الصم والبكم في المواد الترويجية للمتحف، لتشجيع الزوار على استخدامها والإعلان عنها على صفحات التواصل الخاصة بالمتحف على منصات (Facebook) و(Instagram).

_ تطوير تجربة المستخدم: إجراء المزيد من الدراسات لفهم احتياجات الزوار وتوقعاتهم من استخدام التقنيات الرقمية بالمتحف، وتحسين تجربة المستخدم باستمرار.

_ توفير الدعم: توفير دعم فني للزوار الذين قد يواجهون صعوبات في استخدام تلك التقنيات.

_ التكامل مع الخدمات الأخرى: ربط التقنيات الرقمية بخدمات أخرى يقدمها المتحف، مثل الخرائط التفاعلية، والجولات الصوتية، والتطبيقات الذكية.

_ الاستثمار في البنية التحتية: تحسين شبكة الإنترنت في المتحف.

ثبت المصادر والمراجع

_ عبد المنعم، هبة وآخرون:«توظيف التفاعلية في تصميم أساليب العرض المتحفية»، *مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية*، مج.٣، ع.١١، ٢٠١٨م، ٦٢٦-٦٤٩.

Bibliography

– ʿABD AL-MINʿIM, HIBA WA ĀḤARŪN.: «Tawẓīf al-Tafāʿulīya fī Taṣmīm ʾĀsālīb al-ʿArḍ al-Matḥafīya», *Mağallat al-ʾImāra waʾl Finūn waʾl ʿUlūm al-ʾInsānīya* 3/ 11, 2018, 626–649.

_ BAN, Y., & HUSHIN.:«A Comparative Study of Exhibits Information Transmission at Museum based on Different Wireless Communication Technologies», *Journal of Digital Contents Society21*/1, 2020, 147-156.

_ CUMO, F., PENNACCHIA, E., & ZYLKA, C.:«Museum Li-Fi Geolocation. A Wireless Technology for the Fruition and Preservation of Cultural Heritage», *IRAJ International Journal*, 2024, 6-10.

_ DING, M.:«Augmented Reality in Museums», *Museums & Augmented Reality–A Collection of Essays from the Arts Management and Technology Laboratory*, 2017, 1-15.

_ IOANNOU-GEORGIOU, S.: «Constructing Meaning with Virtual Reality», *Tesol Journal 11*/3, 2002, 21-26.

_ LIVINGSTON, L., & HAINES-TRAUTMAN, C.:«Equitable Access: Leveraging Multi-sensory Strategies to Engage and Empower Museum Learners of Diverse Abilities», *CIPEG Journal: Ancient Egyptian & Sudanese Collections and Museums* 2, 2018, 27-40.

_ LUIZA, I., & BORZA, A.:*Technological Innovations in Museums as a Source of Competitive Advantage*, Romania (Babes-Bolyai University) 2016.

_ MCHUGH, S., & YARMEY, K.: «What Is NFC?», in: *Near Field Communication: Recent Developments and Library Implications*, Cham (Springer Nature Switzerland) 2014, 5-13.

_ MI, H., *et Al*.:«Tangible User Interface: Origins, Development, and Future Trends», *Scientia Sinica Informationis 48*/ 4, 2018, 390-405.

_ PAVLOVIĆ, d.:«Digital Tools in Museum Learning a Literature Review from 2000 to 2020», *Facta Universitatis, Series: Teaching, Learning and Teacher Education* 5/2, 2021, 167 – 178.

_ PÉREZ-SANAGUSTÍN, M., *et Al*.:«Using QR Codes to Increase User Engagement in Museum-Like Spaces», *Computers in Human Behavior 60*, 2016, 73-85.

_ POHAWPATCHOKO, C., *et Al*.:«Developing a Native Digital Voice: Technology and Inclusivity in Museums», *Museum Anthropology 40*/1, 2017, 52-64

_ ROKHSARITALEMI, S., SADEGHI-NIARAKI, A., & CHOI, S. M.:«A REVIEW on MIXED REALITY: Current Trends, Challenges and Prospects», *Applied Sciences 10*/ 2, 2020, 636.

_ SHIN, D., JUNG, J., & CHANG, B.:«The Psychology behind QR Codes: User Experience Perspective», *Computers in Human Behavior 28*/4, 2012, 1417–1426.

_ SILVA, M., & TEIXEIRA, L.:«Extended Reality (XR) Experiences In Museums for Cultural Heritage: A Systematic Review», In: *International Conference on Intelligent Technologies for Interactive Entertainment*, Cham (Springer International Publishing) 2021, 58-79.

_ SIMANJUNTAK, O. S., HIMAWAN, H., & HUSAINI, M. A.:«*Implementasi Near Field Communication (Nfc) Untuk Informasi Koleksi Museum», Telematika 15*/1, 2018, *58*-66.

_ SPADONI, E., *et Al*.:«Impact of Multisensory XR Technologies on Museum Exhibition Visits», In: *International Conference on Human-Computer Interaction*, Cham (Springer Nature Switzerland) 2023, 120-132.

_ TIWARI, S.:«An Introduction to QR Code Technology», In: *International Conference on Information Technology (ICIT)*, 2016, 39-44.

_ VITALI-ROSATI, M.:«Digital Architectures: The Web, Editorialization, and Metaontology», *Azimuth: Philosophical Coordinates in Modern and Contemporary Age* 7/1, *2016*, 95-111.

_ ZIMMER, R., JEFFERIES, J., & SRINIVASAN, M.:«Touch Technologies and Museum Access», In: *Touch in Museums,* 150-159, London (Routledge) 2020, 152,153.

Websites

_ «الواقع المعزز»، مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي، تم الوصول في ٣١ مارس ٢٠٢٥م، https://2u.pw/5ONUi.

_ RICHARDSON, J.: «*The Role of Digital Engagement in Museums*», MuseumNext. 2024, December 25, Accessed on (April 2,2025, https://www.museumnext.com/article/the-role-of-digital-engagement-in-museums/.

_ JANCER, M.: «*The Cleveland Museum of Art Wants you to Play with its Art*», Smithsonian Magazine. February 5, 2018, Accessed on (April 23, 2023), https://www.smithsonianmag.com/innovation/cleveland-museum-art-wants-you-to-play-with-its-art-180968007/.

_ «*Cleveland Museum of Art Introduces Artlens Gallery, a Touchscreen-Free Approach to Integrating Art Interpretation and Technology*», Cleveland Museum of Art, Accessed on (June 21, 2017), https://2u.pw/mUTj7.

_ LAUREL, B.:«What is Virtual Reality?», *Medium,* Accessed on (August 9,2024), https://blaurel.medium.com/what-is-virtual-reality-77b876d829ba.

_ «*NHM Launches Futuristic Mixed Reality Exhibition*», Museums Association. 2024, September 10, Accessed on (June 2, 2025), https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2024/09/nhm-launches-futuristic-mixed-reality-exhibition/#.

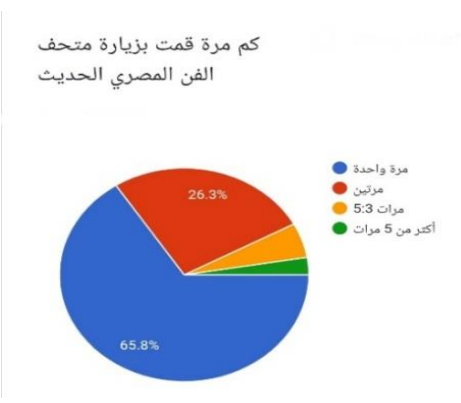
_ JINA, D.:«*WiFi at Exhibitions*», Purple. October 28, 2023, Accessed on (March 5, 2024), https://purple.ai/blogs/exhibition-wifi/.

How to Cite

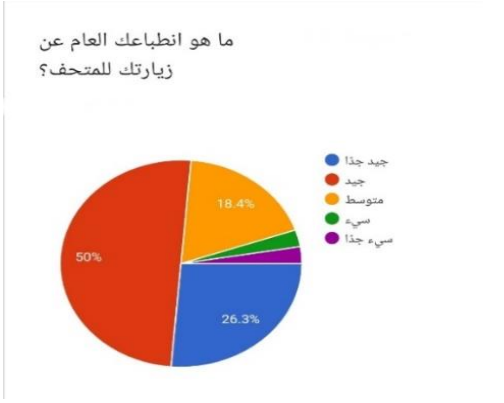
عمر، إيمان صلاح وآخرون:«التفاعل مع التقنيات الرقمية في العروض المتحفية: متحف الفن المصري الحديث دراسة حالة»، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، مجـ.٢٧، ع.٢، ٢٠٢٦م، ٢٩٩–٣٢٨.

OMAR, E., *et Al*.:«Interaction with Digital Technologies in Museum Displays: The Egyptian Museum of Modern Art as a Case Study», *Mağallaẗ Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab* 27/2, 2026, 299-328.

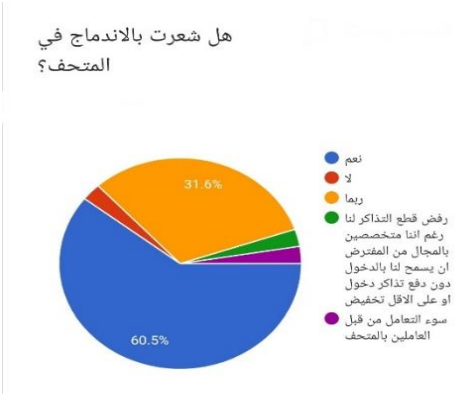
(ملحق ١) استبيانات تقييم تجربة عينة بحثية في متحف الفن المصري الحديث



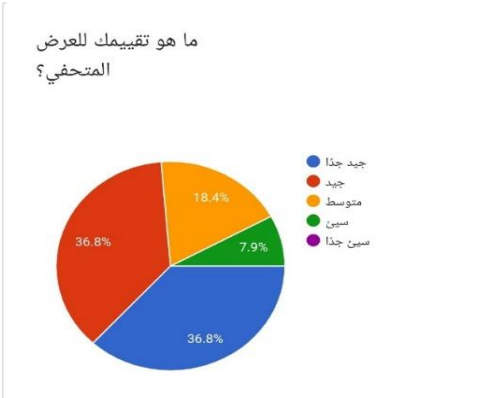
(شكل ١٠) عدد مرات الزيارة



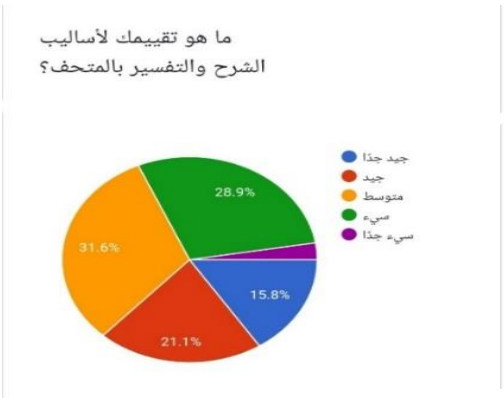
(شكل ١١) الانطباع العام للمتحف

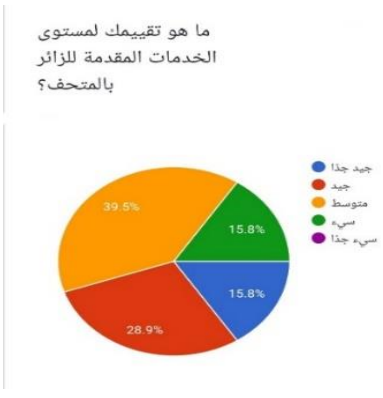


(شكل ١٢) الشعور بالاندماج والترحيب بالمتحف

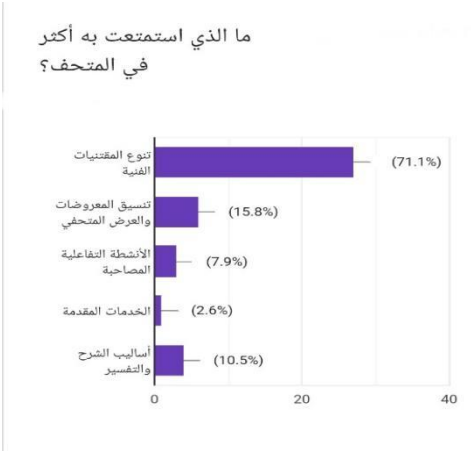


(شكل ١٣) تقييم العرض المتحفي

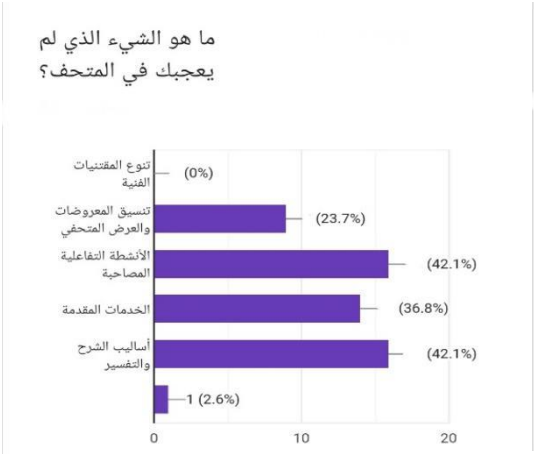




(شكل ١٤) تقييم مستوى الخدمات بالمتحف وأساليب الشرح والتفسير



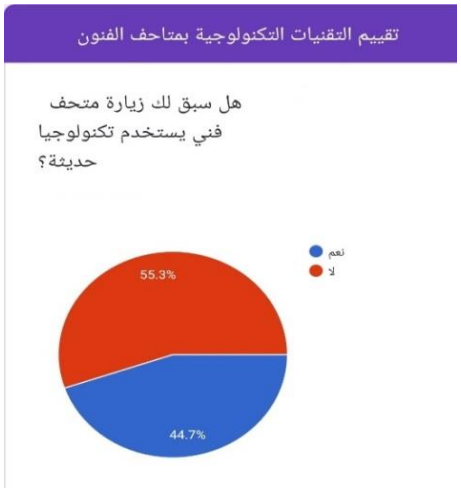
(شكل١٥) تقييم الاستمتاع بزيارة المتحف



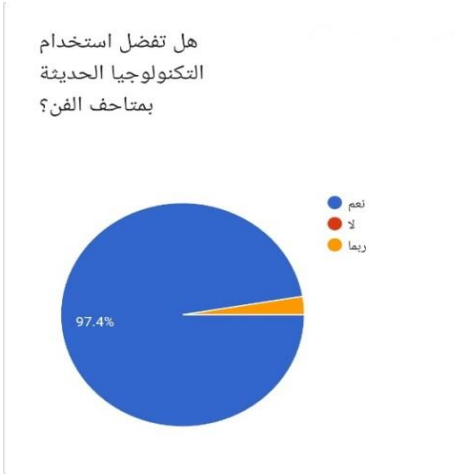
(شكل١٦) نقاط الضعف بالمتحف



(شكل١٧) مقترحات للتغيير بالمتحف



(شكل١٨) زيارة متاحف الفن



(شكل١٩) تقييم استخدام التقنيات التكنولوجية بمتاحف الفن



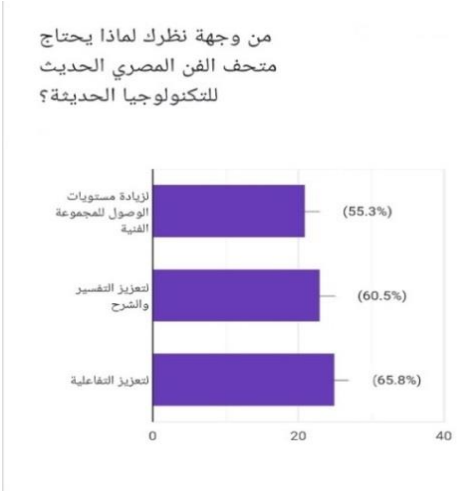
(شكل٢٠) أسباب الرغبة في وجود تقنيات رقمية بالمتحف



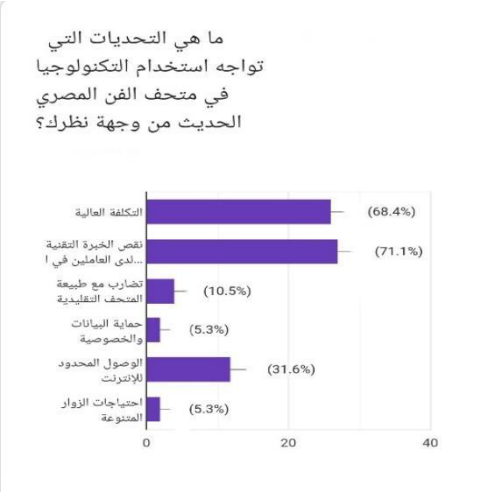
(شكل٢١) تجربة QR Codes الحالية بالمتحف



(شكل٢٢) التقنية التي يحتاج المتحف

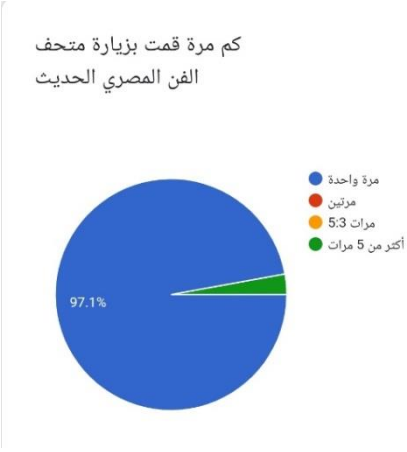


(شكل٢٣) أسباب احتياج متحف الفن المصرى الحديث لوجود تقنيات رقمية

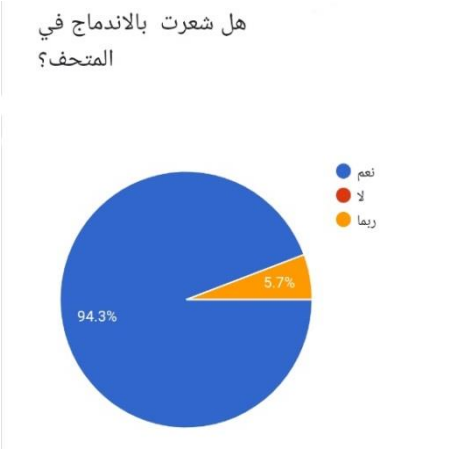


(شكل٢٤) تحديات تطبيق المتحف للتقنيات الرقمية

(ملحق٢) قياس التجربة



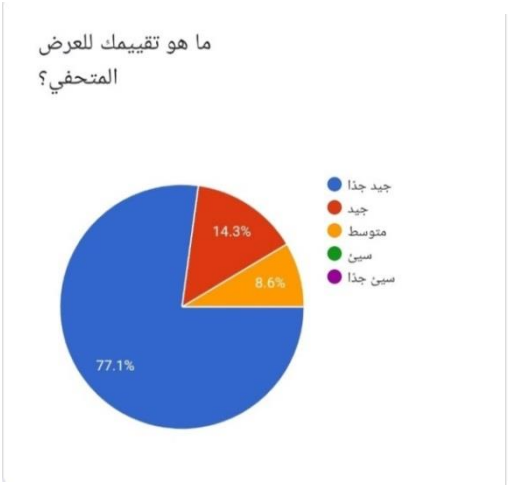
(شكل٢٥) عدد مرات زيارة المتحف (طلاب كلية الآثار جامعة دمياط)



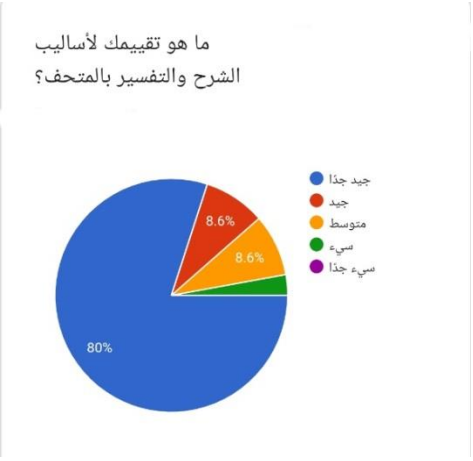
(شكل٢٦) الشعور بالاندماج والترحيب



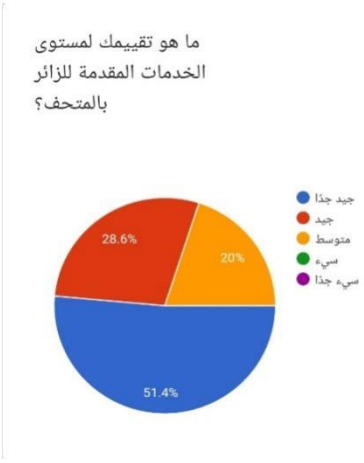
(شكل٢٧) الانطباع العام عن المتحف



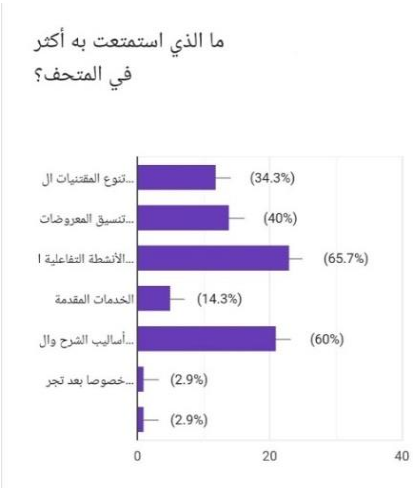
(شكل٢٨) تقييم العرض المتحفي



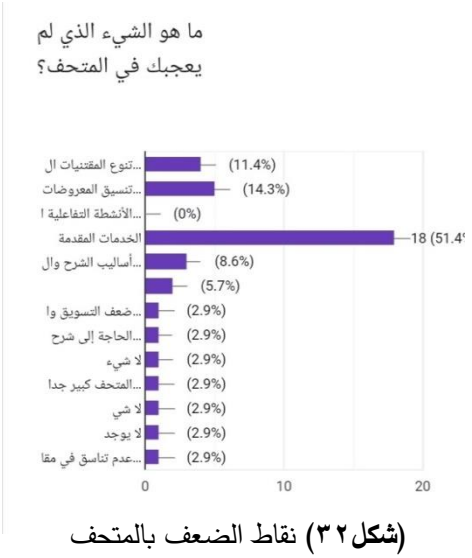
(شكل٢٩) تقييم أساليب الشرح والتفسير



(شكل٣٠) تقييم مستوى الخدمات



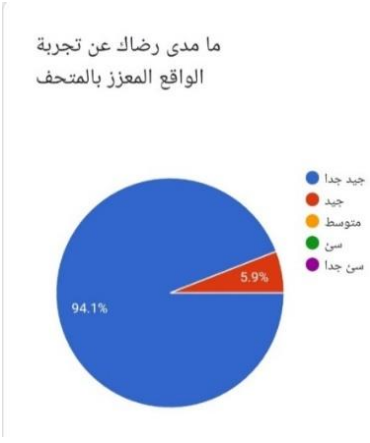
(شكل٣١) نقاط القوة بالمتحف



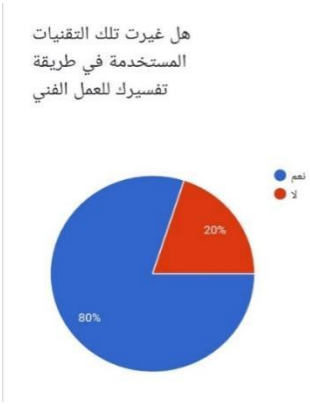
(شكل٣٢) نقاط الضعف بالمتحف



(شكل٣٣) تقييم تجربة QR Code بعد التحديث



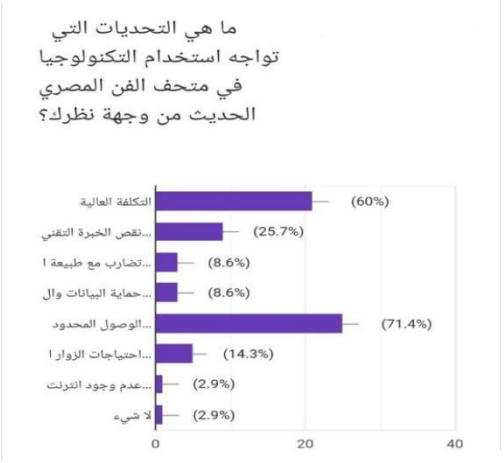
(شكل٣٤) تقييم تجربة الواقع



(شكل٣٥) أثر استخدام التقنيات الرقمية بالمتحف



(شكل٣٦) اقتراحات لتقنيات جديدة



(شكل٣٧) التحديات التي تواجه استخدام التقنيات الرقمية بالمتحف



(شكل٣٨) اقتراحات لتطوير التجربة

The Effect of Environmental Changes on Archaeological Wood at the Monastery of the Virgin Mary Al-Baramous in Wadi El-Natroun

BY

Mahmoud Sayed Mahmoud Ali[1] & Emad Adel Abraham Samuel[2]

[1]Assistant Professor of Wooden Artifact Restoration, Department of Archaeological Restoration at Faculty of Archaeology/ Luxor University, Egypt (dr.mahmoud.sayed82@gmail.com)

[2] Instructor of Coptic Architecture and Arts, Department of Islamic Archaeology at Faculty of Archaeology/ Luxor University, Egypt (dr.emad.samuel@gmail.com)

ABSTRACT

[EN] This Study aims to conduct an archaeological, descriptive and analytical examination of three Coptic wooden artifacts—the gypsum mill, the waterwheel and the Norag—from the collection of the Al-Baramous Monastery (Virgin Mary) in Wadi El-Natrun, while addressing the research gap concerning the limited academic studies on daily-life wooden tools in Coptic monasteries and their adaptation to the harsh desert environment. This research presents a comprehensive study of these artifacts, focusing on their physical properties, state of preservation and response to environmental conditions in Wadi El-Natrun. The theoretical framework, developed through an archaeological descriptive approach, links the physical characteristics of indigenous wood to weathering factors in desert environments. A multi-technical scientific methodology was employed, including Light Microscopy (LM) and Scanning Electron Microscopy (SEM) for anatomical identification and decay diagnosis, a portable spectrophotometer for colorimetric analysis, and Fourier Transform Infrared Spectroscopy (FTIR) for assessing chemical degradation. The results indicate that the identified wood species are Tamarix L. spp. (Tamarisk) and Acacia sp., both of which are indigenous hardwoods that demonstrate mechanical resilience despite severe chemical deterioration in cellulose and lignin components, along with notable chromatic changes caused by thermal and humidity fluctuations. The significance of this study lies in providing precise technical documentation of rare heritage tools and in establishing a laboratory database that supports future conservation and restoration strategies for archaeological wood exposed to open-air environments.

KEYWORDS: Archaeological Wood, Al-Baramous Monastery (St. Mary's), environmental changes, daily life tools, FTIR, SEM.

Received: 13-02-2026 Revised: 26-03-2026
Accepted: 18-04-2026 Publication: 01-06-2026
Doi: 10.21608/jguaa.2026.468384.1429

تأثير التغيرات البيئية على الأخشاب الأثرية بدير السيدة العذراء البرموس بوادي النطرون

محمود سيد محمود علي

أستاذ ترميم الآثار الخشبية المساعد في قسم ترميم الآثار بكلية الآثار/ جامعة الأقصر، مصر

(dr.mahmoud.sayed82@gmail.com)

عماد عادل إبراهيم صموئيل

مدرس العمارة والفنون القبطية في قسم الآثار الإسلامية بكلية الآثار/ جامعة الأقصر، مصر

(dr.emad.samuel@gmail.com)

الملخص:

يتناول هذا البحث دراسة أثرية، وصفية وتحليلية لثلاث قطع خشبية قبطية (طاحونة الجبس، الساقية، والنورج) من مقتنيات دير السيدة العذراء "البرموس" بوادي النطرون، وتبرز فجوة الدراسة في ندرة الأبحاث التي تناولت أخشاب الأدوات اليومية في الأديرة القبطية، وتأثرها ببيئة وادي النطرون القاسية، يعتمد البحث إطاراً نظريًّا من خلال الدراسة الوصفية الأثرية يربط بين الخصائص الفيزيائية للأخشاب المحلية وبين عوامل التجوية (Weathering) في البيئات الصحراوية، وتم تطبيق منهجية علمية متعددة التقنيات، شملت الفحص بالميكروسكوب الضوئي (LM) والإلكتروني الماسح (SEM) لتحديد التركيب التشريحي وتشخيص التلف، والمطياف الضوئي المحمول لقياس التغير اللوني، بالإضافة إلى مطياف الأشعة تحت الحمراء (FTIR) لتقييم التحلل الكيميائي. أظهرت النتائج أن الأخشاب المستخدمة هي "الأثل" و"السنط"، وهي أخشاب محلية صلبة أظهرت صموداً ميكانيكيًّا رغم تعرضها لتحلل كيميائي حاد في مكونات السليلوز واللجنين وتغير لوني ملموس نتيجة التذبذب الحراري والرطوبي، وتكمن أهمية البحث في تقديم توثيق تقني دقيق لأدوات تراثية نادرة وتوفير قاعدة بيانات مخبرية تُسهم في وضع استراتيجيات مستقبلية لصيانة وترميم الأخشاب الأثرية المعرضة للبيئات المفتوحة.

الكلمات الدالة: الأخشاب الأثرية؛ أدوات الحياة اليومية؛ دير السيدة العذراء البرموس؛ التغيرات البيئية؛ FTIR؛ SEM.

المقدمة[١]:

عُرفت المشغولات الخشبية منذ أقدم العصور في مصر، وزاد من شهرتها إتقان المصري القديم لتلك الصنعة وإبداعه في زخارفها، وقد استخدمها المصريون القدماء في صناعات متعددة مثل صناعة الأثاث المنزلي، والجنائزي، وأدوات الزراعة، والقتال، وأدوات الجر، وعربات القتال، وأدوات الحرب، وبناء السفن، وأدوات الحياة اليومية، وقد عرف المصري القديم أسإلىب زخرفة الخشب المتنوعة من حفر، وتعشيق، وتجميع، وتطعيم، ودهان، وكسوتها برقائق الفضة والذهب[٢].

عرف الأقباط فن النجارة وزخرفة الأخشاب عن أجدادهم المصريين القدماء[٣]، لكن بسبب طبيعة الخشب نفسه كمادة لا تصمد كثيراً أمام العوامل الجوية، وقابليته للاشتعال، أدت إلى قلة ما وصل إلينا من القطع الخشبية بالنسبة للمنتجات الأخرى، ويُعد الخشب من السلع الثمينة في مصر[٤]؛ وذلك لندرة الأخشاب في مصر، فقد كانت تستورد من بلاد كوش وبنط في أفريقيا والأردن ولبنان وسوريا في آسيا، خصوصا الأبنوس[٥].

ونظراً لتقلص دور مصر السياسي فقد أدى هذا إلى صعوبة الحصول علي الأخشاب بالكميات المطلوبة،[٦] إلى جانب الأحوال الاقتصادية السيئة في معظم البلاد المصرية خلال العصرين الروماني، والبيزنطي، مما أدى إلى استخدام الأنواع الممتازة من الأخشاب في الإسكندرية عاصمة البلاد أكثر من غيرها من البلدان الأخرى[٧]، ولذلك اتجه الصناع الأقباط إلى استخدام الأنواع المحلية من أخشاب الأشجار مثل أشجار السنط ونخيل البلح ونخيل الدوم وأشجار الجميز والصفصاف واللبخ والنبق والصنوبر، والتي كانت تُزرع في مصر العليا، والوسطي في البهنسا، والأشمونيين، وأسيوط، وأخميم وقوص[٨] واشتهرت بابليون، وباويط، وأخميم بفن صناعة الأخشاب.

وقد أصبح الخشب من أحسن الخامات المطلوبة للوفاء بحاجات الكنيسة من حيث تسجيل الأحداث، والمناسبات الدينية، وتنوعت استخداماته في عمل الأبواب، والأسقف، وحوامل الأيقونات، والأحجبة الحاجزة، وكذلك كرسي الأسقف (الثرونوس)، والإنبل، وكراسي المذابح، والمذابح، وقباب المذابح، والمقاعد، والأسقف

---

[١] نتقدم بخالص الشكر والتقدير والعرفان لنيافة الأنبا إيسيذوروس أسقف دير البرموس العامر بوادي النطرون، الدكتور الراهب القمص ميصائيل البرموسي للسماح لنا بالتصوير والدراسة والفحص لكل من الطاحونة والساقية والنورج المحفوظين بدير البرموس العامر بوادي النطرون، وعلى كل ما قدماه من دعم وتعضيد معنوي بكل محبة ووداعة.

[٢] بشاي ١٩٩٢م: ٩٩.

[٣] وترسون ٢٠٠٢م: ٢٢١.

[٤] وولترز ٢٠٠٢م: ٢٩٢.

[٥] جبرة ١٩٩٩م: ٤٧.

[٦] وولترز ٢٠٠٢م: ٢٩٢.

[٧] جبرة ١٩٩٩م: ٤٧.

[٨] محمد ٢٠٠٨م: ٦.

الخشبية بالإضافة إلى الأعتاب، والأفاريز[٩]، أو صناعة أدوات الخدمة، والحياة اليومية في الكنائس، والأديرة مثل الطاحونة، والساقية، والأطباق، والمكاييل الخشبية، وصناديق حفظ أدوات الخدمة، وخزائن الكتب، وغيرها.

واتخذ القبط من الخشب مادة جيدة لينة، حفروا ونقشوا عليها كثيرًا من صورهم الرائعة، التي كانت تزين الأبواب، وحوامل الأيقونات، والأعتاب، والهياكل، والمذابح، وكراسي المذبح، وغيرها، ومن أجمل التحف القبطية المنفذة على الخشب التي وصلتنا باب كنيسة القديسة بربارة وهو محفوظة بالمتحف القبطي بالقاهرة تحت رقم ٧٣٨ ويعود للقرنين الرابع والخامس الميلاديين، والباب مصنوع من خشب الجميز، والصنوبر، ويصور على إحدى حشواته السيد المسيح داخل إكليل، ويحمله ملكان، وحوله التلاميذ[١٠].

أهم الموضوعات الزخرفية التي صُورت على الأخشاب:

_ الموضوعات النيلية وهي المناظر التي تجسد خيرات مصر بصفة دائمة[١١].
_ الموضوعات الرمزية وتمثل رسوم الطيور والأسماك والصلبان[١٢].
_ صور دخول السيد المسيح إلى أورشليم وهي تصف الموضوعات المصورة على الخشب.
_ رسم جميع الأحداث الدينية التي يحبها المسيحيون[١٣].

وتعد الأديرة والكنائس القبطية في مصر بمثابة خزائن ضخمة للتراث المادي التي تعكس الحياة اليومية، والروحانية عبر العصور، ومن أشهر تلك الأديرة دير السيدة العذراء البرموس، الواقع في قلب صحراء وادى النطرون، كشاهد تاريخي فريد على هذا التراث، ويقع دير السيدة العذراء البرموس[١٤]إلى الشمال الغربي من صحراء وادى النطرون غرب الإسكندرية في البرية المعروفة باسم برية شهيت، وهو أبعد أديرة برية شهيت، وهو أحد أديرة برية شهيت الأربعة وهي: (دير العذراء البرموس – دير مكاريوس الكبير – دير الأنبا يوحنا الصغير – دير الأنبا بيشوي)[١٥] **(شكل ١، ٢)**.

---

[٩] وترسون ٢٠٠٢م: ٢٢١.

[١٠] جبرة ١٩٩٩م: ١٠٢.

[١١] قادوس ٢٠٠٠م: ٢٣٠-٢٣١.

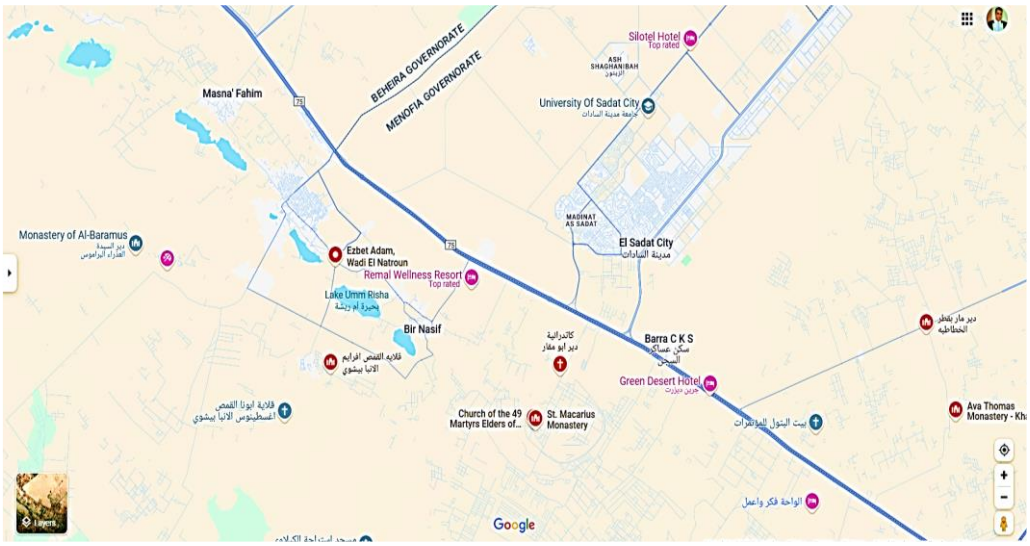
[١٢] سرينج ١٩٩٢م: ٢١١- ٢١٢.

[١٣] قادوس ٢٠٠٠م: ٢٣٠- ٢٣١.

[١٤] الاسم بالقبطية pirwmeoc أي دير الروميين، والمقصود بـ "الروميين" هم مكسيموس، ودوماديوس، وهذه التسمية قديمة العهد، ففي مخطوطة من القرن العاشر عن حياة القديس مكاريوس ورد اسم الدير هكذا: raouy nnirwmeoc: أي قلاية الروميين. المسكين ١٩٩٥م: ٢١٨.

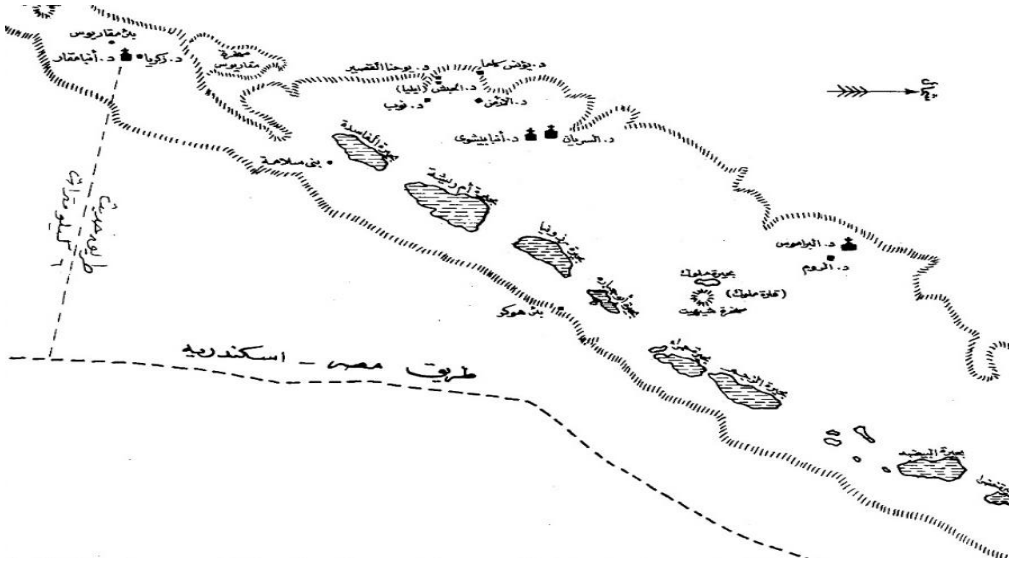
[١٥] حكيم ١٩٦٣م: ٦٣؛ صليب ١٩٨٧م: ٥٣؛ طوسون ١٩٩٦م: ٥-١٠

MEINARDUS 1977: 206-209; GABRA & VANLOON 2007: 64.



(شكل١) توضح موقع دير السيدة العذراء البرموس بوادي النطرون بالنسبة للأديرة الأخرى.

Google maps, https://www.google.com/maps/place/Monastery+of+Al-Baramus/@30.3571266,30.2680994,17z/data=!3m1!4b1!4m6!3m5!1s0x1458c9e6385aae6d:0x38ddd101d08daca!8m2!3d30.3571266!4d30.2706743!16s%2Fm%2F027bwn2!5m1!1e1?authuser=0&entry=ttu&g_ep=EgoyMDI2MDQwNi4wIKXMDSoASAFQAw%3D%3D, Accessed on (April 7, 2026).



(شكل٢) توضح وادي النطرون موضحا بها مواقع الأديرة الحالية وبعض الأديرة الأخرى المهدمة، ويظهر موضع صخرة شهيت الواقعة عند جبل الملوك في نطاق دير البرموس، المسكين ١٩٩٥م: (خريطة٤).

١. الدراسة التطبيقية وتقنيات الفحص والتحليل المستخدمة:

١,١. الدراسة الوصفية:

١,١,١. طاحونة السيدة العذراء البرموس: يقع بجوار السلم المؤدي إلى المطعمة فرن لحرق الجبس[١٦]، على شكل بئر صغير من الطوب الأحمر، يوجد من الناحية القبلية للفرن طاحونة الجبس التي تعود للقرن

[16] Blessed Egypt, (2023, March 5) أماكن أثرية بدير البرموس، https://map.blessedegypt.com/ar/2023/03/05/أماكنأثريةبديرالبرموس/ Retrieved January 13, 2025, Accessed on (March 25, 2026).

١٨م، وهي عبارة عن حجرة بها حجر كبير يدور على قاعدة يُحيط بها سور قليل الارتفاع لحفظ الجبس عند طحنه. **(لوحة١) (شكل١).**

وعادة ما يكون الغرض من إنشاء الطواحين في الأديرة هو طحن الغلال، وعمل الدقيق الذي يستخدمه الرهبان بالدير في حياتهم اليومية، ولكن نحن هنا أمام طاحونة مختلفة ليس الغرض منها هو طحن الغلال بل طحن الجبس، وتصنع الطواحين عموماً من الخشب والحجر، وتتكون من: حجر الرحى الذي يبلغ قطره ٠,٨٥سم، وسمكه ٠,٢٧سم، وحِجر الطاحونة يبلغ قطره ١,٨٠ مترًا، والجايزة ويبلغ طولها ٣,٥٥ مترًا، والعمود الدوار الذي يبلغ ارتفاعه ٢,٢٥ مترًا، وهذه أبعاد متعارف عليها بين أهل الصنعة تختلف قليلا من صانع لآخر، وحسب المكان المقام به الطاحونة، لكن في الغالب يتفق أهل الصنعة علي هذه الأبعاد.

أولاً: المدق أو حجر الرحى: والرحي عبارة عن حجرين مستديرين، يدار أعلاهما على أسفلهما باليد، وفي أوسط الأعلى فتحة مستديرة يُصب فيها القمح، ليجري بين القرصين فيطحن مع هذه الحركة، وطورت «الرحوات» حتى أصبحت تدار بالحيوانات، أو بقوة اندفاع الماء من مجاريه الطبيعية، أو بمراوح الهواء ذات الريشات الضخمة، لتتشكل الطواحين، التي اتخذت أشكالا وأحجاما تختلف باختلاف المكان، ولم تخل منها مدينة، أو قرية في العالم القديم، وكانت لوقت قريب تنتشر في صورها البدائية في القرى في مختلف البلدان، وفي القرن ٤هـ/ ١٠م ابتكر العرب المسلمون نوعا جديدا من الطواحين يدار بالماء، إذ صنعوا سفنا وركّبوا عليها طواحين تدور بفعل ضغط مياه الأنهار، ويذكر الجغرافي العربي المقدسي في كتابه «أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم»، أن أهل البصرة في ذلك الزمان كانوا يعانون من مشكلة المد والجزر في شط العرب كل يوم، فعمد بعض الصُناع من أهل المدينة إلى صناعة الطواحين، وجعلوها على أفواه الأنهار ليديرها الماء أثناء حركته خارجا وداخلا، وبذلك استطاعوا حل مشكلتهم بما يعود بالفائدة عليهم.

أما في دير السيدة العذراء البرموس فحجر الرحى عبارة عن كتلة سميكة مستديرة من الجرانيت مثبت بها برطوم خشبي ضخم يصل حتى نير الثور الذي يحرك الطاحونة، وتدور تلك الكتلة الجرانيتية بشكل رأسي في مدار مصنوع من الجرانيت وله سور قليل الارتفاع لا يسمح بخروج ما يطحن عن مسار حجر الرحى. **(لوحة١) (شكل٣).**

ثانياً: الجايزة: هي برطوم أو عارضة خشبية أفقية مستعرضة تمثل المداد الأفقي الذي يرتكز فيه العمود الدوار المتمركز بوسط حجر الطاحونة المثبت به حجر الرحى.

ثالثاً: العمود الدوار: وهو قائم أو عمود خشبي أسطواني مثبت به حجر الرحي، ويدور حول نفسه، وينتهي من أعلى بإصبع معدنية مثبتة داخل ثقب بوسط الجايزة يسمح بدوران العمود بحرية دون أن يسقط.

رابعاً: الهرميس أو النير: وهو طوق من الجلد يلتف حول رقبة الدابة، متصل بالجايزة المعشقة في نهاية العمود الدوار من أسفل وهي بمثابة مقبض يؤدي إلى دوران العمود وحجر الرحى عندما تسير الدابة حول الطاحونة.

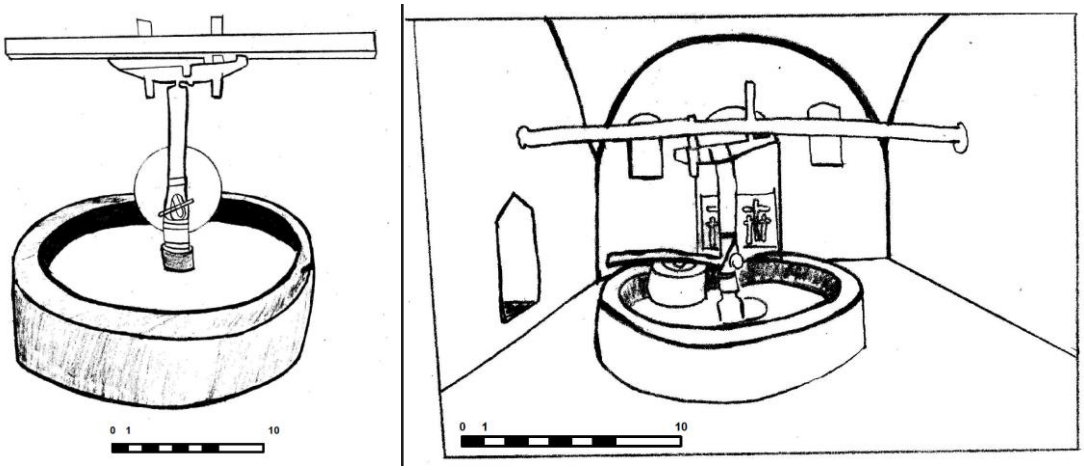
خامساً: الصحن أو حِجر الطاحونة أو بطن الطاحونة أو القادوس: وهو المكان الذي يتجمع فيه الدقيق الخارج من بين حجري الرحي بعد طحن القمح.

سادساً: الدلو أو القسط أو الربع: وهو من الخشب المكسي بالمعدن، والذي يُستخدم لجمع الدقيق وتعييره ثم يُجمع في جوالات[١٧].



(لوحة١) توضح بيت الطحين بدير السيدة العذراء البرموس بوادي النطرون وتعود للقرن ١٨م

© تصوير الباحثين تنشر لأول مرة.



(شكل٣) يوضح بيت الطحين أو بيت الطاحونة بدير السيدة العذراء البرموس "طاحونة الجبس" بوادي النطرون والتي تعود للقرن ١٨م © عمل الباحث تنشر لأول مرة.

استمرت طواحين الغلال مستمرة في أداء عملها– في العصر العثماني، وعصر أسرة محمد علي باشا، ومكونات هذه الطواحين هي نفسها المكونات التي اشتملت عليها الطواحين المملوكية من حيث وجود مسطاح برسم القمح، وتابوت برسم الدقيق، ومدارات الأحجار التي تختلف أعدادها من طاحونة إلى أخرى، إلى جانب اشتمال الطاحونة، على بعض الملحقات الخاصة بخدمة العمال في الطاحونة، منها دار دواب، ومراغة، وبئر ماء، وسلم خشبي.

[١٧] الجهيني ٢٠٠٠م: ١٢١– ١٢٢.

كانت هذه الطواحين تحصل على الغلال المختلفة من خلال سوق، أو ميدان الغلة الذي كان موجوداً على رأس باب البحر، وكانت تصل إليه الغلال خاصة القمح من الصعيد ومصر السفلى، إلى جانب الغلال الأخرى، مثل: الذرة الشامية (البيضاء)، والذرة الصفراء، وكان يدير هذه الطواحين بغال أو حمير أو أبقار؛ حيث كان يتم ربط أحد هذه الحيوانات إلى جذع شجرة مقوس، ويدور في مدار دائري حول شقي الرحى المركب أحدهما فوق الآخر، ويركب فوقهما صندوق خشبي، يوضع به القمح حيث ينزل منه إلى شقي الرحي، ويتم طحنه[١٨].

وتشير الوثائق إلى نوعية الحجر المستخدم في الطحن، كما في الوثيقة رقم ٣١٠٤ أوقاف، والوثيقة رقم ٢١٩١ أوقاف، حيث تنص كلتاهما على أن نوع الحجر المستخدم يُعرف باسم "طاحون فارسي" قد يكون مفرداً أو زوجاً، وهذا يتوقف على كمية الحبوب التي يقوم بطحنها الحجر، فإذا كانت كمية قليلة كانت تُطحن على حجر فردي، وإذا كانت كمية كبيرة يُستخدم الحجر الزوجي[١٩]، كما يُمكننا أن نُطلق علي غرفة الطاحونة أو المعصرة مصطلح "بيت الطاحونة" أو "بيت المعصرة"، فيستخدم مصطلح "بيت" في الوثائق للدلالة علي كل حيز أو مكان صغير أو دور مخصص لاستعمال معين فيقال مثلاً: "بيت أزيار"، "بيت للزيت"، "بيت الخلاء"، "بيت عجين"، "بيت حمارة"، "بيت جرد"، وكذلك "بيت الله" أي "المسجد" أو "الكنيسة"، و"بيت الله الحرام" أي الكعبة المشرفة[٢٠].

يرتبط تاريخ الطاحونة بتاريخ صناعة الخبز، فالقمح، والشعير، والذرة، وغيرها من الحبوب كان لابد من طحنها لصناعة الخبز، لذا عرف الإنسان الطحن منذ فجر التاريخ، فبدأ في دقه بمدقات من حجر هي أشبه بالهاون "المجرش"، تُضرب بقوة في تجويف كتلة حجرية (جرن)، حيث يهبط الهاون على القمح بداخلها، ويكون المدق ثقيلا مصنوعا من حجر صلد أيضا، أما عن بدايات ظهور الطاحونة، فهي قديمة جداً، وترجع الفكرة لما قبل الميلاد[٢١]، وما يهمنا هو انتشارها في مصر خلال الحقبة القبطية بجميع أقطار مصر وكانت غالبا ما تأخذ شكلًا واحدًا هو حجري الرحى الضخم الذي يُوضع بينهما القمح ليطحن ويسحق حتي يتحول لدقيق ومازال آثار تلك الطواحين باقية في جميع المناطق التي كان بها مدن أو تجمعات سكنية للأقباط المسيحيين قبل دخول العرب مصر، فقد شاهدناها في الفرما، أو بلوزيوم، وفي وأدى النطرون، ووسط الآثار المسيحية بسقارة، وفي البهنسا، وطهنا الجبل بالمنيا، والأشمونين بالمنيا، ومنقباد بأسيوط، ونقادة بقنا، والبقايا الحجرية المعروضة بالمتحف المفتوح بالكرنك، والطاحونة المكتشفة بالحفائر القبطية بمعبد خنوم بإسنا **(لوحة٢)**، وغيرها في كثير من الأماكن.

---

[١٨] إبراهيم ٢٠١٥م: ٦٨٧– ٦٨٨.

[١٩] الجهيني ٢٠٠٠م: ١٢١– ١٢٢.

[٢٠] أمين، إبراهيم ١٩٩٠م: ٢٤.

[٢١] محمد الحمامصي، الطاحونة. تاريخ من التطور والعطاء، صحيفة البيان الإماراتية، ٨ ديسمبر ٢٠١٠م، Accessed on (February 8, 2026) https://www.albayan.ae/paths/books/2010-12-18-1.598190.



(لوحة٢) حجري رحى من الجرانيت الأحمر بالساحة الخلفية من معبد خنوم بمدينة إسنا – الأقصر
© تصوير الباحث تنشر لأول مرة.

ومن أشهر وأقدم الطواحين التي عُثر عليها في صعيد مصر، بقايا طاحونة ضخمة بمنطقة آثار طهنا الجبل بالمنيا، وهي عبارة عن حجر رحى جرانيتي قطره ١,٥ مترًا، وكانت تُستخدم في طحن الغلال والحبوب منذ أكثر من ثلاثة آلاف عام، ويوجد بوسط الرحى فجوة من أعلى مربعة الشكل تُستخدم لطحن الغلال.

وهناك أيضا عدد من الطواحين الأثرية الباقية التي تعود للعصر العثماني بكل من الواحات الداخلة ومدينة رشيد، ومنها "طاحونة أبو شاهين" لطحن الغلال، التي أنشأها عثمان آغا الطوبجي في القرن ١٣هـ/ ١٩م بمنزل الأمصيلي، وهي تقع تحديدا بشارع "الأمصيلي" في مدينة رشيد محافظة البحيرة، وتتكون الطاحونة من مدارين[٢٢]، أحدهما شرقي والآخر غربي، وكل مدار مكون من حجر رحى مستدير يدور داخل تجويف حجري مثبت بأرضية الغرفة، يعلوه صندوق الغلال المصنوع من الخشب الذي يستخدم لوضع الغلال المراد طحنها، وبأسفل الصندوق فتحة تسمح بنزول الغلال تدريجيا داخل ثقب بحجر الرحى لطحنها، ويتصل حجر الرحى من أسفل بترس خشبي دوار مثبت في قائم خشبي رأسي الوضع أسطواني القطاع (برطوم) وهو المحور الدوار المتصل بالجايزة من أعلى، ويدور حول نفسه، ويخرج من منتصف المحور الدوار جزع شجرة المتصلة "بالهرميس" الذي يُوضع على رقبة الدابة لتحريك الطاحونة، وبدوران الدابة يدور المحور الدوار الرأسي مما يعمل علي تحريك الترس الخشبي المتصل برحى الطاحونة فيبدأ الرحى بسحق الغلال و إنتاج الدقيق[٢٣].

كما توجد فتحتان معقودتان بالمدارين يرتكز عقد كل منهما على عمودين رخاميين، وكانتا مخصصتين لجلوس السايس الذي يُشرف على التشغيل، وقد زخرفت معظم جدران الطاحونة بالطوب "المنجور المكحول"، بالإضافة إلى الاستعانة بالعقود الثلاثية أو المدائنية في بناء الجدران الحاملة للأسقف، ومن مميزات هذه الطاحونة أن لها قادوسين متقابلين ومنفصلين عن بعضهما؛ لذا يمكن طحن نوعين من الحبوب فيها، في آنٍ

[٢٢] عناني١٩٨٧م: ١٧٥؛

[٢٣] الخراط ٢٠٠٣م: ١٢٠– ١٢٥.

واحد. وكانت الطاحونة تعمل بشكل يومي ما عدا يوم الجمعة، ليرتاح السايس ولترتاح معه البغال وليتيح فرصة لعامل الصيانة ليقوم بعمله في تفريغ أحجار الطاحونة وتخليصها من الطحين والحبوب العالقة بها، مستخدما قطعة من الحديد مستطيلة الشكل يتم جلي الأحجار بها لتنظيفها[٢٤].

٢,١,١. ساقية دير السيدة العذراء البرموس:

ما زال دير البرموس يحتفظ بساقية مصنوعة بالكامل من الخشب تعود للقرن ١٨م وظيفتها سحب المياه ونقلها لأعلي بغرض الشرب والزراعة، ويمكننا أن نُطلق عليها "الساقية القديمة" وقد تم تمييزها بهذا الاسم لأن بالدير ساقية حديثة أنشئت في فترة رئاسة القمص برنابا للدير عام ١٩٣١م والتي تعمل بماكينة يتم تشغيلها بالكروسين (الجاز)، وتقع الساقية القديمة غرب كنيسة مار يوحنا المعمدان[٢٥]، وجاء ذكرها في كتاب تحفة السائلين[٢٦] فقال: "في دير سيدة البرموس جنائن صغار أقدمها الجنينة البحرية والجنينة فيها ساقية قديمة عميقة يسقون منها، وفي مائها قليل ملوحة يألفها ساكنها ولأجل ذلك تفضل السيد البطريرك أنبا يؤنس ١١٣ لما كان مطرانا على الإسكندرية فأمر بتغويصها (أي تعميقها) بعض أمتار وركب لها علبًا حديد وقواديس حديد علي نفقته سنة ١٩٠٢م "١٦١٨ش" فنقصت ملوحة الماء لما غوصوها ثم أنه على نفقة نيافته أيضا ركب القمص سرابامون طلمبة إرتوازية في الجنينة البحرية سنة ١٩١٤م "١٦٣٠ش". فكان ماؤها أحسن"، ونفس هذه الساقية هي التي شاهدها هوايت عام ١٩٢٠م، ووصفها بأن ماءها مالح، وأنه قد حل محلها بئر حديث بطلمبة في الركن الشمالي الغربي للحديقة.

ويُخبرنا الأمير عمر طوسون[٢٧] في كتابه عن الساقية القديمة قائلاً: "الساقية القديمة ماؤها مالح وجد فيه بعد التحليل ثلاثة معادن ملح ونطرون وكبريت، وفي سنة ١٧١٨ش (١٩٠٢م) أصلحها غبطة البطريرك الحالي في السنة السادسة عشرة من مطرانيته؛ وذلك أنه أحضر لها مهندساً ودق في وسطها مواسير حديد وأخرج من داخلها الرمال ثم أحضر لها غبطته ٣٠٠٠ طوبة حمراء و٣٠ برميل أسمنت ومائه عرق خشب و٥٠ لوح بندق، وما يلزم للعمل وست علب حديد اتساع الواحدة متران ونصف وارتفاعها متر و٢٠ سنتيمتراً و٧٥٠ أقة وادخلت العلب في الساقية. وقد تكلف العمل في ذلك ٣٦٥ جنيهاً مصريًّا".

تتكون الساقية القديمة من: (لوحة٣) (شكل٤)

أولاً: الجايزة: وهي خشبة مستعرضة بطول ٢,٣٠ مترًا تُمثل برطومًا أو مدادًا خشبيًا أفقيًّا والذي يرتبط بمكونات الساقية ووظيفته تثبيت العمود الدوار في وضع قائم عمودي، وبمنتصف الجايزة ثقب يُعشَّق فيه القضيب المعدني أو الإصبع المثبت بالعمود الرأسي أو القائم العمودي، وهو ما يسمح بدوران العمود أو القائم الخشبي بحرية.

---

[٢٤] عبد الحفيظ ٢٠٠٥م: ١٢٦– ١٢٧.

[٢٥] سعيد ١٩٩٥م: ٣٧١.

[٢٦] المسعودي ١٩٩٩م: ٥٨.

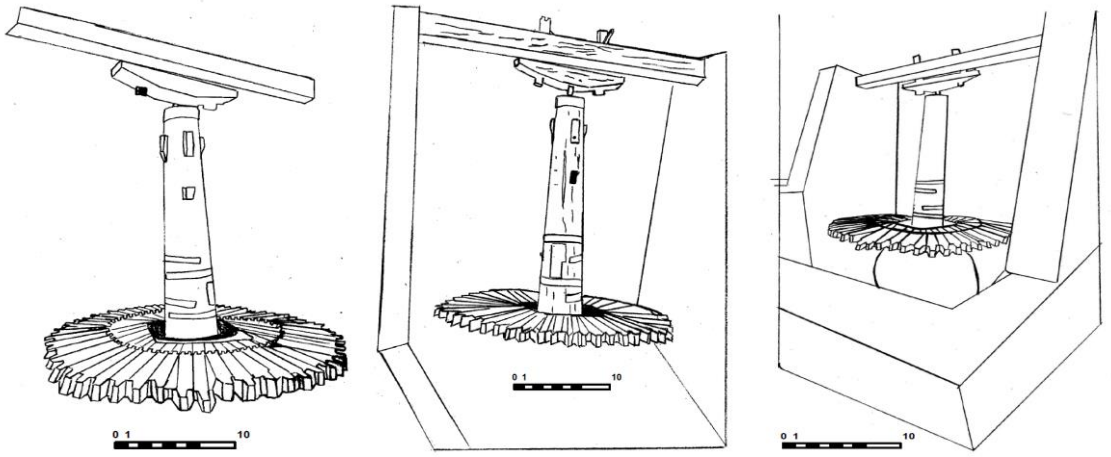
[٢٧] طوسون ١٩٩٦م: ١٧٥.

ثانياً: العمود الدوار: وهو قائم خشبي رأسي بارتفاع ٢,٢٠ مترًا، عبارة عن عمود ذات قطاع أسطواني مثبت في محور الترس الكبير، ويدور حول نفسه وينتهي من أعلى بإصبع خشبية تدور في ثقب داخل (الجايزة). وبه من أسفل ثقب يثبت به برطوم خشبي يمتد حتى النير المعلق في رقبة الدابة.

ثالثاً: الترس: وهو ترس من الخشب كبير وسميك مستدير قطره ١,٨٠ مترًا له أسنان بارزة مربعة يعمل على لف الجزء الأسطواني القائم داخل البئر لرفع المياه من البئر.



(لوحة٣) يوضح الساقية القديمة بدير البرموس بوادي النطرون تظهر الترس والعمود الدوار الخشبيين من جانبين، والتي تعود للقرن ١٨م تصوير الباحث © تنشر لأول مرة.



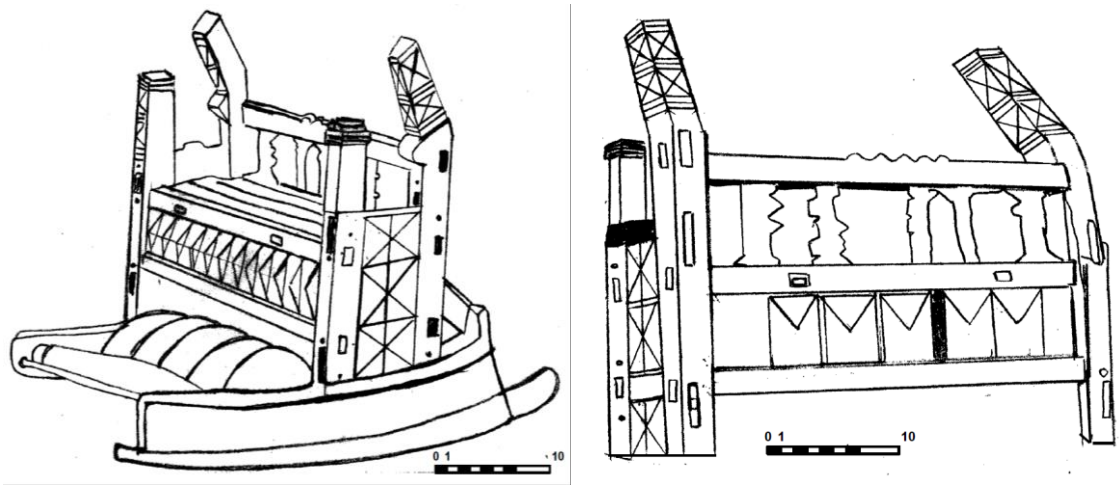
(شكل٤) رسم تفصيلي للترس والعمود الدوار والعارضة العلوية بساقية دير السيدة العذراء البرموس القديمة بوادي النطرون المصنوعة من الخشب، والتي تعود للقرن ١٨م عمل الباحث © ينشر لأول مرة.

٣,١,١. النورج: (لوحة٤) (شكل٥)

يعد النورج الزراعي المستخدم في هرس سنابل القمح لإخراج حبات القمح من سنابلها ليسهل جمعها وتخزينها، أحد مقتنيات دير السيدة العذراء البرموس بوادي النطرون المحفوظ في بيت الطحين أو بيت الطاحونة، ويعود للقرن ١٨م، ويبلغ ارتفاعه ١,٦٥ متر وعرضه ١,٢٥ متر، وسمكه ٠,٥٧ سم، وهو عبارة عن مقعد عريض من الخشب له حاجز خشبي مرتفع من القاعدة بمقدار ٠,٤٥سم، ويثبت بالنورج من أسفل زحافتين خشبيتين تحصر بينهما أربع عجلات معدنية سميكة قطرها ٠,٥٠ سم تدور علي محور خشبي أسطواني الهدف منها هو هرس سنابل القمح لتفريغها من الحبوب، ويزين النورج من جميع الجهات بزخارف هندسية بسيطة علي كل من القوائم والمقدمة والخلف، أما بالنسبة للقوائم فزخارفها عبارة عن خطوط مستقيمة تصنع أشكالًا هندسية متنوعة منفذة بالحفر والحز، أما عن مقدمة وخلفية النورج، فتزين بحشوات خشبية مستطيلة بها زخرفة مثلثين متدابرين.



(لوحة٤) توضح النورج بدير السيدة العذراء البرموس بوادي النطرون وتظهر عليه علامات التدهور وآثار التلف، وتعود للقرن ١٨م © تصوير الباحثين تُنشر لأول مرة.



(شكل٥) النورج الخشبي المحفوظ حاليا ببيت الطحين بدير السيدة العذراء البرموس بوادي النطرون والذي يعود للقرن ١٨م ©عمل الباحث يُنشر لأول مرة.

٢,١. تقنيات الفحص والتحليل المستخدمة:

لتحقيق أهداف البحث تم الاعتماد على مجموعة من الأجهزة العلمية لفحص وتحليل بعض العينات الخاصة بالأعمال الخشبية المختارة للدراسة وهي:

١,٢,١. الميكروسكوب الضوئي (LM):

استخدم هذا الميكروسكوب لتحديد الخصائص التشريحية المميزة للأخشاب الأثرية المستخدمة لتنفيذ الأعمال الخشبية المختارة للدراسة. (معامل كلية الآثار، جامعة الأقصر).

٢,٢,١. الميكروسكوب الإلكتروني الماسح (SEM):

استخدم هذا الميكروسكوب لتشخيص مظاهر التلف المختلفة المنتشرة على الأخشاب الأثرية. (معامل مركز بحوث الصحراء، القاهرة – مصر).

٣,٢,١. المطياف الضوئي المحمول: Portable Spectrophotometer

استخدم هذا المطياف لرصد التغيرات اللونية للسطح الخارجي للأعمال الخشبية المختارة للدراسة ومقارنتها بعينات حديثة من نفس نوع الخشب المستخدم. (معامل كلية الآثار، جامعة الأقصر).

٤,٢,١. مطياف الأشعة تحت الحمراء بتحويل فورييه (FTIR):

استخدم هذا التحليل لتحديد مدي تأثير عوامل التجوية المختلفة على المركبات الرئيسة للأخشاب الأثرية المختارة للدراسة وهي السليلوز، والهيميسليلوز، واللجنين، حيث تعكس الاختلافات في شدة وشكل وموقع نطاقات أطياف **FTIR** التغيرات الكيميائية التي طرأت على الأخشاب الأثرية[٢٨]. (معامل مركز بحوث الصحراء، القاهرة – مصر).

٢. مناقشة النتائج:

١,٢. الخشب المستخدم:

أوضحت نتائج الفحص باستخدام الميكروسكوب الضوئي لعينات من الأعمال الخشبية موضوع الدراسة استخدام أنواع الأخشاب التالية:

١,١,٢. خشب الأثل: (شكل٦، ٧)

الاسم العلمي: ***Tamarix L. spp.***

الفصيلة: الطرفاوية (***Tamaricaceae***)

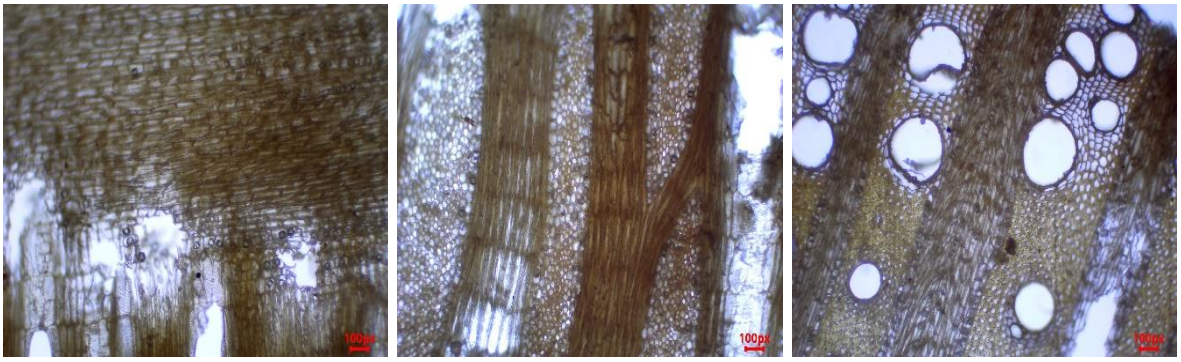
الأثل هو أحد أنواع الأخشاب الصلبة (**Hardwood**)، التي تنتمي إلى فصيلة النباتات مغطاة البذور (**Angiosperms**) وتتميز أخشابه بمسامية تتراوح ما بين شبه حلقية إلى منتشرة (**ring-porous-semi-ringporous to diffuse porous**)[٢٩].

28 ALI 2020: 167-180.

29 ALI 2019: 4; ABDRABOU 2021: 12-19.

ينتمي شجر الأثل إلى الفصيلة الطرفاوية (*Tamaricaceae*)،[٣٠] والتي تضم أنواعًا من الأشجار والشجيرات القادرة على التكيف مع البيئات القاسية، ينمو الأثل على جوانب الطرق الزراعية وضفاف النهر وفي المناطق الصحراوية[٣١]؛ نظراً لقدرته الكبيرة على تحمل الجفاف والملوحة.

يعد خشب الأثل أحد أنواع الأخشاب المحلية شائعة الاستخدام في مصر عبر العصور المختلفة، وقد لعب دورًا مهمًّا وحيويًّا في العديد من الحضارات المصرية القديمة، ويتميز خشب الأثل بمجموعة من الخصائص الفيزيائية التي جعلته مادة بناء وفنية رئيسة، حيث إنه يتميز بالكثافة العالية والمتانة الفائقة، هذه الخصائص جعلته مادة مثالية خاصة لتصنيع الأدوات التي تتطلب قوة وتحملاً مثل العصي، الأقواس، الأوتاد، الصناديق، والمسامير الخشبية[٣٢].



(شكل٦) يوضح خشب الاثل (الطرفاء) ***Tamarix L.* sp.** المستخدم في عمل الطاحونة بدير السيدة العذراء البرموس © عمل الباحث.



(شكل٧) يوضح خشب الاثل (الطرفاء) ***Tamarix L.* sp.** المستخدم في عمل الساقية بدير السيدة العذراء البرموس © عمل الباحث.

٢,١,٢. خشب السنط: (شكل٦)

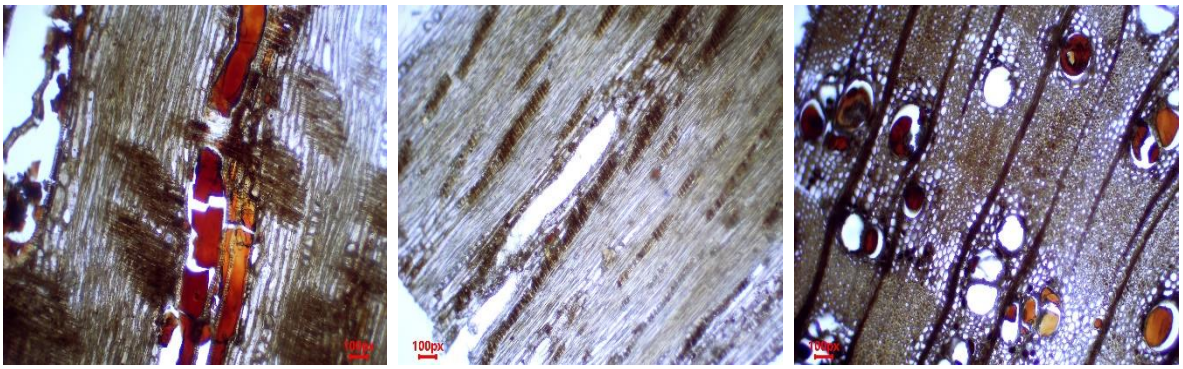
الاسم العلمي: ***Acacia sp.***

العائلة: ***Fabaceae***

السنط هو أحد أنواع الأخشاب الصلبة (**Hardwood**)، التي تنتمي إلى عائلة ***Fabaceae***، تُظهر الخصائص التشريحية لخشب السنط أنه من الأخشاب منتشرة المسام (**Diffuse porous**)، تتوزع أوعية

30 HOSNI 2000: 17-31.
31 WALY 1999: 115-125.
32 VENTURELLA 2019: 145-149.

النسيج الخشبي بشكل متجانس عبر الحلقات السنوية[٣٣]، وهي شجرة متوسطة الحجم، يبلغ ارتفاعها ١٥–١٨ مترًا، ويشتهر هذا النوع من الأشجار بقدرته على النمو في البيئات الجافة والاستوائية، كما يتميز خشب السنط بلونه الذي يتراوح بين الأحمر والبني والذي يتحول للون الغامق بتعرضه للظروف البيئية، كما أنه يمتاز بصلابته وكثافته العالية، مما يمنحه قوة فائقة ومتانة، ويجعله مناسباً للتطبيقات المختلفة وبشكل واسع في الحضارة المصرية القديمة، حيث كان شجر السنط ينمو على ضفاف النيل، وهو أحد أنواع الأشجار المقدسة في هذه الفترة، واستخدم خشبها في العديد من الأغراض مثل صناعة القوارب وسواري السفن، السفن الحربية، الأسقف، وفي صناعة التماثيل التوابيت[٣٤].



(شكل٨) يوضح خشب السنط ***Acacia sp. L*** المستخدم في عمل النورج بدير السيدة العذراء البرموس © عمل الباحث.

تُشير هذه الدراسة إلى أن الحرفيين في مصر عبر العصور المختلفة اعتمدوا بشكل أساس على الموارد الخشبية المحلية المحيطة بهم، مثل خشب الأثل والسنط، في صناعة الأعمال المختلفة الأثرية، والتاريخية، وتتوافق هذه النتائج مع ما توصلت إليه العديد من الدراسات السابقة التي تناولت تحديد أنواع الأخشاب المستخدمة في مصر عبر العصور المختلفة[٣٥]، مما يؤكد أن شيوع هذه الأشجار في البيئة المحيطة جعلها الخيار المفضل، ويعكس هذا الاعتماد على الموارد المتاحة استراتيجية الحرفيين القدماء في استغلال البيئة المحيطة بكفاءة ومهارة.

٢,٢. النتائج الأثرية والتقنية:

من خلال الدراسة التحليلية تم توثيق تقنيات صناعة الأعمال الخشبية المختارة للدراسة وهي الساقية، طاحونة الجبس والنورج، والتي اختلفت من عمل لآخر اعتمادًا على وظيفتها داخل الدير، فعلى الرغم من خلو بعض هذه الأعمال من الزخارف، إلا أنها تميزت بالتقنيات الهندسية التي تركز على الوظيفة والمتانة الهيكلية وتوزيع الأحمال، كذلك نجد أن اختيار الصانع للأخشاب المستخدمة لم يكن مرتبطًا فقط بأنواع الأخشاب المحلية المحيطة به فقط، بل لجأ لاستخدام نوعين من الأخشاب التي تتميز بالصلابة العالية.

---

33 OWOLABI 2021: 1-7.

34 GEWEELY 2022: 1-19; Moustafa 2024: 1-9.

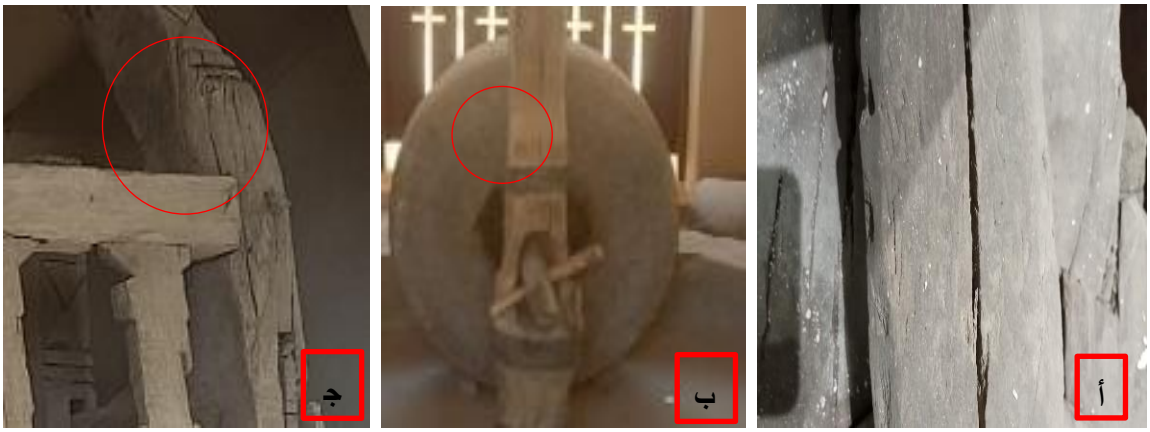
35 ALI 2019: 3-20; AFIFI 2019: 15-22; ABDRABOU 2020: 1-13; MOUSTAFA 2022: 3-14; HAMOUDA 2023: 117-126; CRIVELLARO 2025: 138:147; الإبياري٢٠١٩م: ٣٢– ٥٥.

٣,٢. مظاهر تلف الأعمال الخشبية المختارة من دير البرموس:

تحفظ الأعمال الخشبية موضوع الدراسة حاليا داخل دير البرموس في بيئة مفتوحة، مما يُعرضها لتأثيرات خارجية متباينة، خاصة التقلبات في درجات الحرارة والرطوبة والتعرض لأشعة الشمس المباشرة، والتي لا يقتصر تأثيرها على إحداث تلف مستجد فحسب، بل تُسهم بشكل مباشر في تحفيز وزيادة مظاهر التلف الناتجة عن الطبيعة الوظيفية والميكانيكية لهذه الأدوات أثناء تشغليها قديمًا، وقد نتج عن ذلك تعرضها لمشاكل متعددة يمكن إيجازها في النقاط التالية:

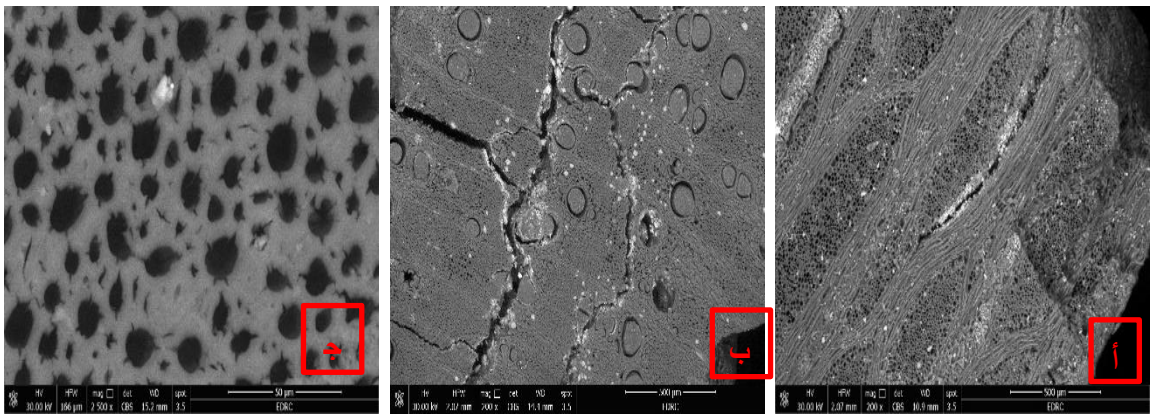
١,٣,٢. انتشار الشروخ والتشققات:

تُعد الشروخ المتسعة والتشققات الدقيقة من أكثر مظاهر التلف انتشارًا في الأعمال الأثرية موضوع الدراسة، إذ لم يقتصر انتشار هذه الشروخ على السطح الخارجي فقط بل يمتد الكثير منها إلى داخل كتلة الخشب المستخدم **(شكل٩، ١٠)**، تتفق هذه النتائج مع ما أكدته العديد من الدراسات السابقة والتي أوضحت أن سبب ظهور هذه الشروخ على الأخشاب الأثرية يعود إلى طبيعته المسامية وقدرته على امتصاص وفقد الرطوبة طبقًا للتغيرات البيئية المحيطة به[٣٦]، ويصاحب التغيرات المستمرة في مستويات الرطوبة ودرجات الحرارة تعاقب عمليات التمدد والانكماش وما ينتج عنه من حدوث إجهادات داخلية تتضافر مع الإجهادات الوظيفية الأصلية للقطع، مما يؤدي في النهاية إلى ظهور الشروخ والتشققات الدقيقة، بالإضافة إلى ضعف الترابط بين ألياف الخشب.



(شكل٩) يوضح انتشار الشروخ المختلفة بالأعمال الخشبية بدير السيدة العذراء البرموس، أ. الساقية، ب. الطاحونة، ج. النورج © تصوير الباحث تنشر لأول مرة.

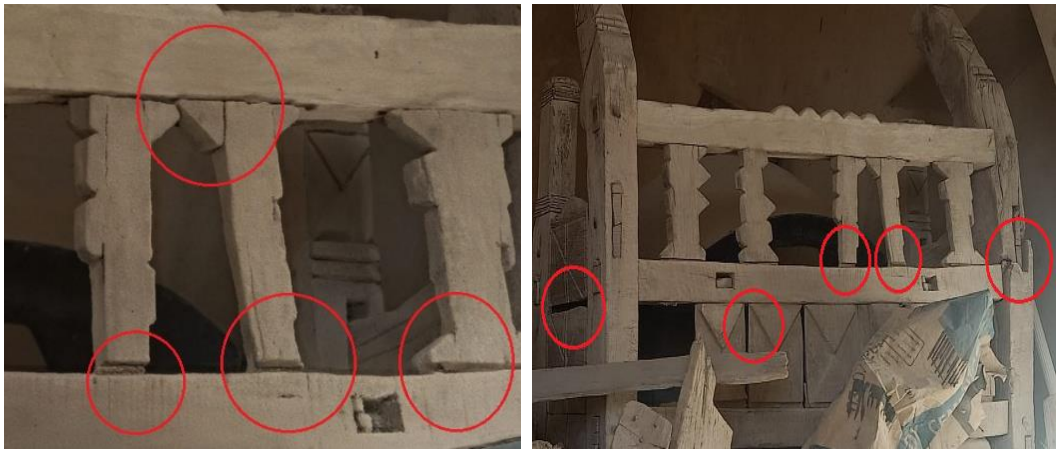
[36] TRINH 2021: 118:127; ZHANG 2025: 1-15.



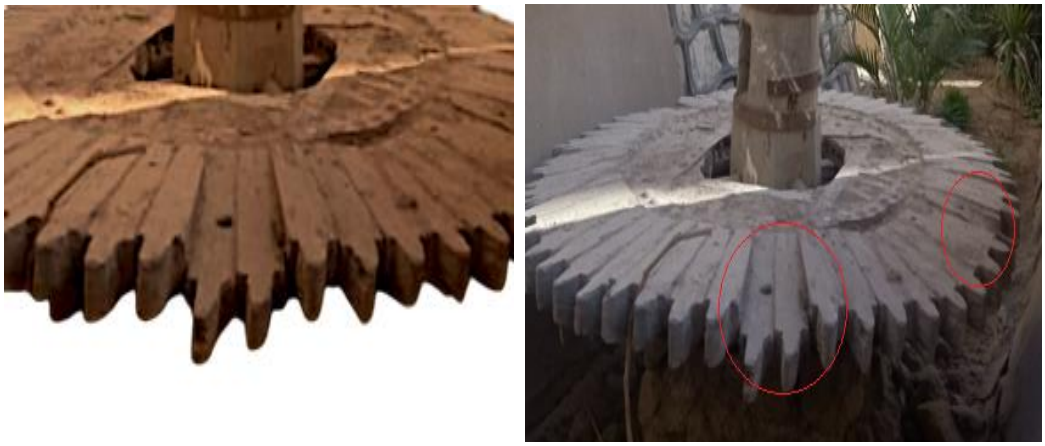
(شكل ١٠) يوضح انتشار الشروخ الدقيقة بالأعمال الخشبية بدير السيدة العذراء البرموس، أ. الساقية، ب. النورج، ج. الطاحونة (أ، ب، ج. صور بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح قوة التكبير: أ. x٢٠٠, ب. x٢٠٠, ج. x٢٥٠٠) © عمل الباحث.

٢,٣,٢. الفقد والتفكك في الوصلات الخشبية:

تُعد الأجزاء المفقودة وانفصال وتفكك الوصلات الخشبية من مظاهر التلف الواضحة في هذه الأعمال. ويعود انتشار هذا التلف إلى عوامل بيئية مختلفة مثل التباين في مستويات الرطوبة ودرجات الحرارة، إضافة إلى الشروخ والشقوق التي أضعفت كتلة الخشب المستخدم[٣٧]، يضاف إلى هذا طبيعة الاستخدام المتكرر والاحتكاك لهذه الأدوات في الأعمال اليومية، مما كان له تأثير مباشر في التلف الميكانيكي وفقدان بعض الأجزاء[٣٨] **(شكل ١١)**.



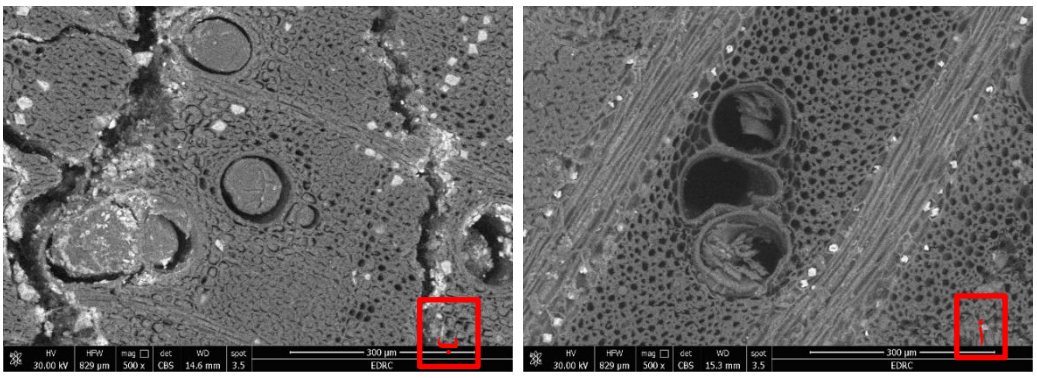
37 ALI 2020: 167-180.
38 ALI 2020: 167-180.



(شكل١١) تفكك وانفصال الوصلات الخشبية نتيجة الإجهادات الميكانيكية المتكررة الناتجة عن عمليات التمدد والانكماش بفعل التقلبات الحرارية وتغيرات الرطوبة النسبية المحيطة، ساقية دير السيدة العذراء البرموس القديمة بوادي النطرون © تصوير الباحث.

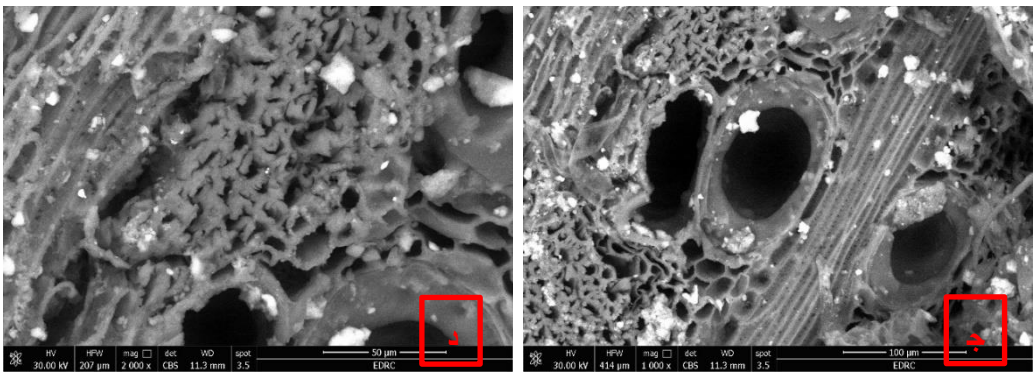
٣,٣,٢. التلف الناتج عن الأملاح:

تعد الأملاح والتلف الناتج عنها من أبرز مظاهر التدهور في الأعمال الأثرية الخشبية، خاصة تلك التي كانت تُستخدم بشكل يومي مثل الساقية والنورج والطاحونة، قد يعود سبب ظهور الأملاح إلى تعرض هذه الأعمال الخشبية لمصادر مياه مالحة أثناء الاستخدام، وقد تنتقل الأملاح الذائبة إلى داخل النسيج الخشبي مع الرطوبة المحيطة، ومع تبخر المياه بارتفاع درجات الحرارة المحيطة تترسب هذه الأملاح في صورة بلورات داخل مسام الخشب، ويتفق هذا مع انتشار الأملاح بأحد المعاصر الخشبية التي درسها الإبياري ٢٠١٢م في بيئة صحراوية مماثلة،[٣٩] وقد فسر ZHANG[٤٠] ميكانيكية التلف الناتجة عن تبلور الأملاح هذه داخل مسام الخشب بأنه قد تحدث ضغوطًا داخلية كبيرة تؤدي في النهاية إلى كسر وتفتت ألياف الخشب، بالإضافة إلى تفكك وضعف البنية الهيكلية للأخشاب الأثرية وجعلها أكثر هشاشة وعُرضة للفقد **(شكل١٢)**.



[٣٩] الإبياري ٢٠١٩م: ٣٢– ٥٥.

[40] ZHANG 2025: 1-15.



(شكل١٢) يوضح تبلور الأملاح وتغلغلها داخل العناصر التشريحية للأخشاب بدير البرموس " أ. الطاحونة، ب. النورج، جـ. د. الساقية. (أ، ب، جـ، د. صور بالميكروسكوب الالكتروني الماسح قوة التكبير: أ. x٥٠٠، ب. x٥٠٠، جـ. x١٠٠٠، د. x٢٠٠٠) © عمل الباحث.

٤,٣,٢. التغير اللوني:

يعد التغير اللوني أحد أهم مظاهر تلف الأعمال الخشبية الأثرية بصفة عامة وخاصة الموجودة في بيئات مفتوحة كالأعمال الخشبية موضوع الدراسة التي تعرضت لتغيرات لونية واضحة مقارنة بعينات حديثة من نفس أنواع الأخشاب المستخدمة في تنفيذها **(جدول١)**.

تم قياس التغير اللوني وفقاً لنظام (CIE lab) والذي يعتمد على الرموز (L*، a* ,b* ,ΔE*)[٤١]:

_ L*: تشير إلى الإضاءة وتتراوح بين (٠) والذي يشير إلى اللون الأسود و (١٠٠) والتي تُشير إلى اللون الأبيض.

_ a*: تشير القيم الموجبة (+) لها إلى اللون الأحمر، أما في حالة قيمها السالبة (−) فهي تُشير إلى اللون الأخضر.

_ b*: تشير القيم الموجبة (+) لها إلى اللون الأصفر، أما في حالة قيمها السالبة (−) فهي تشير إلى اللون الأزرق.

_ ΔE* توضح القيمة الكلية للاختلافات في الدرجات اللونية للعينات.

نوع الخشب	العينة	L*	ΔL*	a*	Δa*	b*	Δb*	ΔE*
خشب سنط	حديث	52.53	.....	13.50	.....	21.86	.....	.....
خشب سنط	النورج	43.06	-5.50	6.22	-9.51	11.42	-13.03	17.04
خشب أثل	حديث	70.68	.....	8.04	.....	23.59	.....	.....
خشب أثل	الطاحونة	49.90	-20.27	6.72	-1.41	16.08	-6.95	21.48
خشب أثل	تأثري٢	48.19	-22.17	6.64	-1.64	15.56	-7.32	23.41

(جدول١) يوضح قيم التغير اللوني لعينات دير السيدة العذراء البرموس بوادي النطرون والعينات الحديثة © عمل الباحث

تُشير النتائج **(بالجدول١)** حدوث تغير لوني ملحوظ، يمكن ملاحظته بالعين المجردة للعينات الأثرية مقارنة بالعينات الحديثة، حيث تم ملاحظة انخفاض قيم (L*) في كل العينات الأثرية مقارنة بالعينات

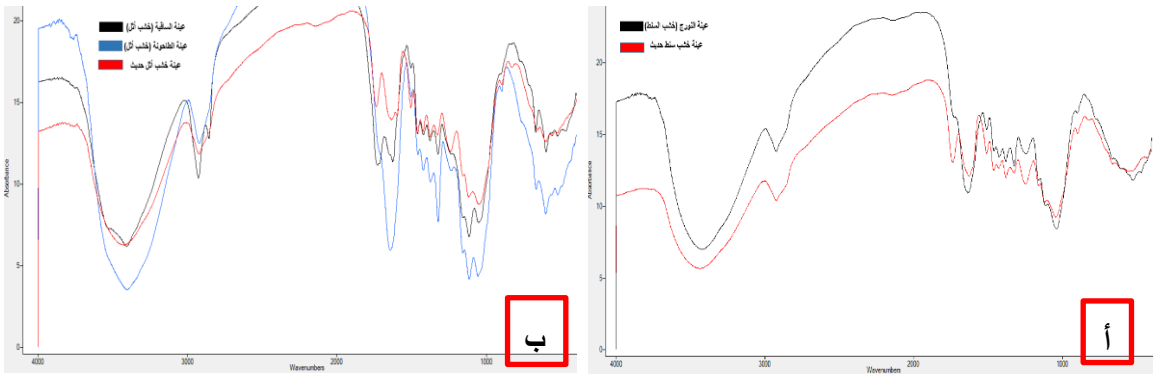
41 KUBOVSKÝ 2009: 61-66; MATSUO 2010: 47- 52.

الحديثة، وهو ما انعكس على قيم (ΔL*) السالبة للعينات الأثرية، مما يشير إلى تغير لون سطح العينات الأثرية إلى اللون الغامق خاصة الأعمال المنفذة من خشب الأثل.

كما أظهرت نتائج قياس (ΔE*) والتي تُشير إلى القيمة الكلية للتغيرات في الدرجات اللونية إلى حدوث تغير لوني كبير للعينات الأثرية مقارنة بالعينات القياسية خاصة لخشب الأثل الأثري والذي سجل قيمًا مرتفعة نسبيًّا بقيمة (٢١,٤٨) و(٢٣,٤١) على التوالي وهو ما يُشير إلى تغير لوني كبير جدًا وملحوظ حدث للعينات الأثرية المعرضة لظروف التجوية بصورة مباشرة، وقد فسر REINPRECHT[٤٢] هذا التغير في لون الخشب المعرض لظروف التجوية بصورة مباشرة بحدوث تغيرات في بنية الخشب التشريحية (انتشار للشروخ والتشققات وفقد بعض الأجزاء) والتي تساعد على انتشار الأتربة والملوثات الداكنة إلى هذه الأسطح المتضررة، ووفقًا ل SANDOVAL-TORRES[٤٣] فإن الخشب المعرض للحرارة يكتسب اللون الغامق نتيجة التحلل الحراري للهميسليولوز واللجنين، وهو ما ظهر واضحًا في فحص (FTIR) في هذه الدراسة والذي أظهر غيابًا واضحًا لقمم الهيميسليولوز وتأثر روابط اللجنين نتيجة الظروف البيئية المحيطة.

٥,٣,٢. التغيرات الكيميائية:

أدى تعرض الأعمال الخشبية موضوع الدراسة للظروف البيئية الحادة والممثلة في تذبذب معدلات الرطوبة ودرجات الحرارة، بالإضافة إلى تعرضها المباشر لأشعة الشمس إلى إحداث العديد من مظاهر التلف ومنها التغيرات في المركبات الكيميائية الرئيسة للخشب (سليولوز, هيميسليولوز واللجنين) (**جدول٢**). تم تحديد هذه التغيرات باستخدام مطياف الأشعة تحت الحمراء بتحويل فوريه (FTIR)، حيث تُعد التغيرات في شدة ومواقع النطاقات الطيفية مؤشرًا على التغيرات الكيميائية والبنيوية للخشب الأثري التالف[٤٤].



(**شكل١٣**) يوضح طيف الانبعاث بواسطة الأشعة تحت الحمراءFTIR, أ. عينة من خشب السنط المستخدم في عمل النورج وعينة من خشب السنط الحديث للمقارنة، ب. عينة من خشب الأثل المستخدم في عمل كل من الساقية والطاحونة، وعينة من خشب السنط الحديث للمقارنة © عمل الباحث.

42 REINPRECHT 2018: 175- 190.
43 SANDOVAL-TORRES 2010: 167- 175.
44 DOBRICĂ 2008: 21- 27.

مناطق الامتصاص سم$^{-1}$	المجموعة الوظيفية	العينة القياسية (السنط)	عينة النورج الأثري (السنط)	العينة القياسية (الأثل)	عينة الساقية الأثري (الأثل)	عينة الطاحونة الأثري (الأثل)	المرجع
3460-3200	مد روابط O-H (كربوهيدرات، لجنين)	3420 / 60.12	3408 / 58.34	3418 / 62.05	3409 / 59.21	3410 / 58.97	٤٥
2920-2900	مد روابط C-H (مجموعات الميثيل والميثيلين)	2925 / 85.20	2927 / 88.45	2924 / 84.90	2926 / 89.12	2928 / 88.75	٤٦
1740-1735	مد روابط C=O (الكيتونات غير المترافقة في الهيميسيللوز)	1732 / 82.50	غائبة	1731 / 81.80	غائبة	غائبة	
1640-1625	انحناء الروابط H-O-H(الماء الممتص)	1638 /82.25	1640 / 78.10	1639 / 83.95	1642 / 77.45	1641 / 78.80	٤٧
1595	مد روابط C=O في الهيكل العطري للجنين	1592 / 80.44	1594 / 76.30	1593 / 79.88	1595 / 75.15	1594 / 75.80	٤٨
1510-1505	مد روابط C=C في الحلقة العطرية للجنين	1508 / 76.80	1507 / 72.15	1509 / 77.20	1506 / 71.05	1507 / 71.50	٤٩
1465-1460	انحناءات غير متماثلة لروابط C–H في CH_3- وCH_2-	1462 / 77.10	1461 / 73.80	1463 / 76.95	1460 / 72.50	1461 / 73.20	٥٠
1425	انحناء CH_2 في السليلوز	1423 / 79.05	1420 / 77.11	1424 / 79.90	1419 / 77.23	1420 / 76.75	٥١
1375	انحناء CH في السليلوز	1368 / 78.95	1370 / 75.20	1369 / 79.80	1371 / 79.30	1370 / 79.20	
1158	مد روابط C-O-C (الكربوهيدرات)	1158 / 68.50	غائبة	1159 / 68.20	غائبة	غائبة	٥٢
898	انحناء C-Hفي السليولوز	896 / 79.30	895 / 74.50	897 / 78.95	894 / 73.80	895 / 74.20	

(جدول٢) يوضح نتائج التحليل الطيفي لعينات دير السيدة العذراء البرموس بوادي النطرون والعينات الحديثة © عمل الباحث.

45 EL HADIDI 2014: 1- 11.
46 CHRISTOPHERSEN 2025: 93- 103.
47 EL HADIDI 2014: 1- 11.
48 CHRISTOPHERSEN 2025: 93- 103.
49 PANDEY 2003: 151- 160.
50 CHRISTOPHERSEN 2025: 93- 103.
51 BOUKI *et Al*. 2019: 2-9.
52 PANDEY & PITMAN 2003: 151- 160.

أظهرت قيم التحليل الطيفي للأشعة تحت الحمراء (FTIR) لعينات الأعمال المختارة **(جدول١)** أن الأعمال المختارة نفس النمط من التغيرات كالتالي:

_ نطاق O-H عند ٣٢٠٠–٣٤٦٠ سم$^{-1}$: أظهرت العينات الأثرية انخفاضًا في شدة القمة الواسعة مقارنة بالعينات القياسية (خشب السنط والأثل) مع حدوث إزاحة نحو أعداد موجية أقل، ويُشير هذا التغير إلى تحلل السليلوز وفقدان جزيئات الماء المرتبطة به (فقد المحتوي المائي للخشب وجفافه)، ويتفق هذا مع ما ذكره FELLAK من أن انخفاض شدة القمة في النطاق ٣٠٠٠–٣٧٠٠ سم$^{-1}$ يرتبط بعمليات التقادم الطبيعي للأخشاب الأثرية المعرضة لظروف التجوية، وما يرتبط بها من انخفاض في الروابط الهيدروجينية الموجودة في سلاسل السليلوز.

_ نطاق ١٦٤٠–١٦٢٥ سم$^{-1}$: أظهرت العينات الأثرية انخفاضًا في شدة الامتصاص لهذه القمة مقارنة بالعينات القياسية، ويُشير هذا الانخفاض إلى فقد المحتوي المائي والجفاف نتيجة التحلل الحراري الناتج عن تعرض هذه الأعمال الخشبية لدرجات الحرارة المرتفعة لفترات طويلة[٥٣].

_ نطاق C=O عند ١٧٤٠ سم$^{-1}$: اختفت هذه القمة تمامًا في العينات الأثرية مقارنة بالقياسية وهو ما يدل على تحلل الهيميسليلوز،[٥٤] كما أن غياب الهيمسليولوز في العينات الأثرية، يمكن تفسيره على تحلل مجموعات الأسيتيل، وفقًا لـ HAMED[٥٥], IRUELA[٥٦], WANG[٥٧].

_ نطاق اللجنين عند ١٥٠٥–١٥١٥ سم$^{-1}$: يظهر انخفاض طفيف في شدة القمم في العينات الأثرية مقارنة بالعينات القياسية، مما يُشير إلى تأثر الحلقات العطرية بعوامل التجوية[٥٨]، وهو ما يتفق مع ما ذكره JANKOWSKAمن أن الانخفاض في هذا النطاق يرتبط بصورة مباشر بحركة التمدد Stretching التي تحدث في الروابط الثنائية C=C للهيكل العطري للجنين نتيجة التعرض لظروف التجوية[٥٩]خاصة الأشعة فوق البنفسجية، نظرًا لحساسية اللجنين الكبيرة للتحلل الضوئي[٦٠]، كما يمكن أن يشير هذا الانخفاض الطفيف في محتوي اللجنين بالعينات الأثرية مقارنة بالعينات القياسية الحديثة، إلى عدم إصابة هذه الأخشاب بالتلف الفطري خاصة فطريات العفن الأبيض القادرة على تحلل اللجنين[٦١].

_ نطاق C-O-C عند ٨٩٧ سم$^{-1}$: يظهر انخفاض كبير جدًا في شدة هذه القمم في العينات الأثرية مقارنة بالقياسية، مما يُشير إلى تكسر سلاسل السليلوز نتيجة التعرض المستمر وبصورة لأشعة الشمس وعوامل التجوية الطبيعية المحيطة، ويفسر GUO [٦٢] إلى أن انخفاض شدة الامتصاص عند القمة ٨٩٧ سم$^{-1}$ هذا

53 FELLAK & BOUKIR 2022: 2-6.
54 GUO *et Al*. 2019: 820-44.
55 GUO *et Al*. 2019: 820-44.
56 IRUELA 2020: 712.
57 WANG *et Al*. 2025: 520.
58 CARNEIRO *et Al*. 2023: 6.
59 JANKOWSKA *et Al*. 2020: 877.
60 PETRILLO *et Al*. 2019: 79- 91.
61 ZHOU *et Al*. 2018: 419- 430.
62 GUO *et Al*. 2019: 820-44.

ناتج عن تفكك وضعف الروابط الهيدروجينية التي تربط سلاسل السليلوز في النطاقات البلورية Crystallites، كما يمتد هذا التأثير أيضًا إلى نطاقات السليولوز غير المتبلورة Amorphous cellulose، حيث تُشير الدراسات السابقة إلى أن هذا الانخفاض يعكس تناقصًا كبيرًا في محتوي السليلوز غير المتبلور والذي يتأثر بوضوح في ظل هذه الظروف المحيطة بالأخشاب الأثرية[٦٣].

ولتقييم حالة التدهور للمركبات الكيميائية الأساسية للأخشاب المستخدمة في هذه الأعمال الخشبية مقارنة بالعينات القياسية الحديثة، تم حساب النسبة الطيفية لهذه المركبات، طبقًا لبيانات أطياف FTIR وللمنهجية المتبعة في الدراسات السابقة، EL HADIDI 2017; EMANDI 2010; DOBRICĂ 2008 (L/C Ratio) اللجنين إلى الكربوهيدرات؛ وذلك من خلال قمة اللجنين عند (١٥٠٥–١٥١٠ سم$^{-1}$)، وقمة الكربوهيدرات عند ١٣٧٠–١٣٦٩ سم$^{-1}$. وفقًا للمنهجية المتبعة في دراسة EMANDI 2010 تم استخدام الصيغ التالية:

$$L/C\ Ratio = I\ Lignin / I Carbohydrate$$

العينة	*I* Lignin عند (١٥٠٥–١٥١٠ سم$^{-1}$)	*I* Carbohydrate عند (١٣٧٠–١٣٦٩ سم$^{-1}$)	نسبة L/C	التغير	التحلل
أثل حديث	77.20	79.80	1.034	-	-
الساقية	71.05	79.30	1.116	+٧,٩%	تحلل واضح
الطاحونة	71.50	79.20	1.108	+٧,٢%	تحلل واضح
سنط حديث	76.80	78.95	1.028	-	
النورج	72.15	75.20	1.042	+١,٤%	تحلل طفيف

(جدول٣) يوضح التغير في نسب الشدة الطيفية لقمم *I* Lignin / *I* Carbohydrate لعينات دير السيدة العذراء (البرموس) بوادي النطرون مقارنة بالعينات الحديثة © عمل الباحث.

وتُشير هذه الزيادة إلى تحلل الكربوهيدرات بشكل أكبر من اللجنين، وهذه النتيجة تتفق مع نتائج التغير اللوني للعينات الأثرية خاصة قيمة L*.

الاستنتاجات:

تعد دراسة هذه الأعمال الخشبية المختارة (الطاحونة، الساقية، والنورج) إضافة مهمة للتراث القبطي غير المنشور، حيث إنها تؤكد على البراعة في تصميم الأدوات اليومية الكبيرة والتي اعتمدت على كل من براعة الفكر الهندسي في تصنيع هذه الأعمال الخشبية بالإضافة إلى الأشغال الزخرفية التي انتشرت على أحد هذه الأعمال وهو النورج الخشبي والتي تدل على اهتمام الصانع في هذه الفترة بالجانبين التقني، والفني معًا، وقد أثبتت الدراسة أن الصانع عند اختياره للأخشاب المستخدمة لجأ إلى أنواع الأخشاب المحلية والمحيطة به كنوع من استغلال المواد المحيطة به، والمتوافرة لديه، كما أنه اعتمد في تنفيذ هذه الأعمال على نوعين من الأخشاب التي تتميز بالصلابة العالية والقدرة على تحمل الإجهاد الميكانيكي الذي تتعرض له هذه الأعمال أثناء الاستخدام في الحياة اليومية، كذلك أثبتت الدراسة من خلال عمليات الفحص والتحليل أن

63 KUBOVSKÝ *et Al*. 2020: 485; ALI 2001: 135- 150.

عوامل التجوية الطبيعية والتقلبات البيئية الحادة بموقع حفظ هذه الأعمال الخشبية حاليا هي المحرك الرئيس لمظاهر التلف المنتشرة بها، حيث أدت عمليات التقادم الطبيعي لفترات طويلة إلى حدوث تحلل كيميائي للمركبات الكيميائية الرئيسة للخشب السليولوز، الهميسليولوز واللجنين، وانعكست هذه التغيرات المتمثلة في فقد الروابط الهيدروجينية وفقد المحتوي المائي (الجفاف) بشكل مباشر على الخواص الفيزيائية للأعمال، مما تسبب في ظهور الشروخ والتشققات المختلفة، وتبلور الأملاح وضعف الترابط والتفكك، وبناءً على التشخيص الدقيق لمظاهر تلف هذه الأعمال الخشبية المهمة تُوصي الدراسة بعزل هذه الأعمال وعدم تلامسها المباشر للأرضية أو التربة، فضلًا عن عدم تعرضها لأي مصدر من مصادر الرطوبة، والحرارة، وأشعة الشمس، مع ضرورة التدخل لعلاج هذه الاعمال بمواد تتناسب مع طبيعتها وحالتها الضعيفة والتي أوضحتها الفحوص والتحاليل المستخدمة بالدراسة.

How to Cite

علي، محمود سيد؛ صموئيل، عماد عادل:«تأثير التغيرات البيئية على الأخشاب الأثرية بدير السيدة العذراء البرموس بوادي النطرون»، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، مج.٢٧، ع.٢، ٢٠٢٦م، ٣٢٩-٣٥٦.

ALI, M., & SAMUEL, E.:«The Effect of Environmental Changes on Archaeological Wood at the Monastery of the Virgin Mary Al-Baramous in Wadi El-Natroun, «*Mağallaẗ Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab* 27/2, 2026, 329-356.

ثبت المصادر والمراجع

- إبراهيم، عماد عادل:«مناطق التجمعات الرهبانية بمحافظة أسيوط دراسة أثرية فنية»، *رسالة دكتوراه*، قسم الآثار/ كلية الآداب جامعة أسيوط، ٢٠١٥م.
- الأبياري، حمدي أحمد عمر:«تلف معصرة خشبية للزيتون بمدينة القصر الإسلامية الأثرية – الواحات الداخلة»، *مجلة كلية الآثار، جامعة جنوب الوادي*، ع.١٤، ٢٠١٩م، ٣٤–٥٥.
- أمين، محمد محمد؛ إبراهيم، ليلي علي: *المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية " ٦٤٨هـ- ٩٢٣هـ / ١٢٥٠-١٥٣٧م*، ط.١، القاهرة (مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة) ١٩٩٠م.
- بشاي، سامي رزق: *تاريخ الزخرفة*، مراجعة: قدري محمد وأحمد نخلة، القاهرة (دار الشروق للنشر والتوزيع) ١٩٩٢م.
- البرموسي، عبد المسيح صليب المسعودي: *تحفة السائلين في ذكر أديرة رهبان المصريين*، ط.٢، الإسكندرية (دير السيدة العذراء براموس بوادي النطرون) ١٩٩٩م.
- جبرة، جودت: *المتحف القبطي وكنائس القاهرة القديمة*، ط.٢، القاهرة (الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان) ١٩٩٩م.
- الجهيني، محمد محمود علي: *أحياء القاهرة القديمة وآثارها الإسلامية، حي باب البحر*، ط.١، القاهرة (دار نهضة الشرق) ٢٠٠٠م.
- حكيم، أمين: *دراسات في تاريخ الرهبنة والديرية المصرية مع دراسة مقارنة لرهبنة وأدى النطرون حتى الفتح العربي*، الجيزة (مطبعة رمسيس) ١٩٦٣م.
- الخراط، المصطفي محمد أحمد محمد: «طواحين الغلال منذ العصر العثماني حتى نهاية القرن التاسع عشر الميلادي "دراسة أثرية معمارية"»، *رسالة ماجستير*، كلية الآداب/ جامعة جنوب الوادي بسوهاج، ٢٠٠٣م.
- سرينج، فليب: *الرموز في الفن والأديان والحياة*، ترجمة: عبد الهادي عباس، ط.١، دمشق (دار دمشق للطباعة والنشر) ١٩٩٢م.
- سعيد، بولا ساويرس: «دير السيدة العذراء مريم براموس بوادي النطرون بمصر تاريخياً وأثرياً وفنياً»، *رسالة ماجستير*، معهد الدراسات القبطية، الأنبا رويس، القاهرة، ١٩٩٥م.
- صليب، جورج شوقي: *الأديرة في مصر إسقيط مكاريوس*، سلسلة دراسات رهبانية، القاهرة (مطبعة قاصد خير بالفجالة) ١٩٨٧م.
- طوسون، عمر: *وأدى النطرون ورهبانه وأديرته ومختصر تاريخ البطاركة مذيل بكتاب تاريخ الأديرة البحرية ١٣٥٤-١٩٣٥م*، سلسلة صفحات من تاريخ مصر، ط.٢، القاهرة (مكتبة مدبولي) ١٩٩٦م.
- عبد الحفيظ، محمد علي: *المصطلحات المعمارية في وثائق عصر محمد علي وخلفائه ١٨٠٥- ١٨٧٩م*، القاهرة (الجريسي للتصوير والطباعة) ٢٠٠٥م.
- عناني، إبراهيم إبراهيم: *رشيد في التاريخ: دراسة في التاريخ والآثار والسياح*، الإسكندرية (مؤسسة شباب الجامعة للنشر والتوزيع) ١٩٨٧م.
- قادوس، عزت زكي حامد؛ السيد، محمد عبد الفتاح: *الاثار والفنون القبطية*، الإسكندرية (منشأة المعارف) ٢٠٠٠م.
- محمد، شرين صادق: «الأخشاب القبطية من القرن الثالث إلى القرن السابع الميلادي»، *مجلة راكوتي*، ع.٣، ٢٠٠٨م. ٦-٩.
- المسكين، متي: *الرهبنة القبطية في عصر أنبا مقار*، ط.٣، الإسكندرية (مطبعة دير الانبا مقار بوادي النطرون) ١٩٩٥م.
- وترسون، بربارة: *أقباط مصر*، القاهرة (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ٢٠٠٢م.
- وولترز، ك. ك: *الأديرة الأثرية في مصر*، ترجمة :إبراهيم سلامة إبراهيم، القاهرة (المركز القومي للترجمة) ٢٠٠٢م.

Bibliography

– ABDRABOU, A. *et Al*.: «Non-Invasive Wood Identification on Parts of King Horemheb's Ritual Couches (New Kingdom) », *Conservar Património* 36, 2021, 12-19.

– AFIFI, H. *et Al*.: «A Dating Approach of a Refundable Wooden Egyptian Coffin Lid», *Scientific Culture* 5/1, 2019, 15-22.

– ALI, M.: «The Deterioration of Domestic Wooden Surfaces of Historical Buildings in Upper Egypt, Athens», *ATINER'S Conference Paper Series*, No: ART2019-2697, 2019, 1-24.

– ALI, M.: «Weathering of Outdoor Beech Wood and Methods of Conservation», *Conservation Science in Cultural Heritage* 20/1, 2020, 167–180, https://doi.org/10.6092/issn.1973-9494/12797.

– ALI, M.: «Evaluation of the Disparity Effect in the Amounts of Weathering Agents on the Archaeological Pine Wood "Pinus sp"», *Archaeological Discovery* 9/2, 2021, 135-150, DOI: 10.4236/ad.2021.92007.

– ALI, Y.: «Conservation of the Traditional Grain Mills in Dakhla Oasis, Egypt: Study of Mechanical Systems and Restoration», *Heritage* 1/2, 2018, 254-272, DOI:10.3390/heritage1020017.

– ʾĀMĪN, MUḤAMMAD MUḤAMMAD & ʾIBRĀHĪM, LAYLĀ ʿALĪ.: *al-Muṣṭalaḥāt al-Miʿmārīya fī al-Waṯāʾiq al-Mamlūkīya 648–923 AH / 1250–1537*, 1st ed., al-Qāhira (Maṭbaʿat al-Ǧāmiʿa al-ʾĀmrīkīya bi al-Qāhira) 1990.

– AL-ʾĀBYĀRĪ, ḤAMDĪ ʾĀḤMAD ʿUMAR.:«Talaf Maʿṣara Ḫašabīya liʾl-Zaytūn bi-Madīnat al-Qaṣr al-ʾIslāmīya al-ʾĀṯarīya – al-Wāḥāt al-Dāḫila», *Mağallat Kullīyat al-Āṯār, Ǧāmiʿat Ǧanūb al-Wādī* 14, 2019, 34-55.

– ʿANĀNĪ, ʾIBRĀHĪM ʾIBRĀHĪM.: *Rašīd fī al-Tārīḫ: Dirāsa fī al-Tārīḫ waʾl-ʾĀṯār waʾl-Siyāḥa*, al-ʾIskandarīya (Muʾassasat Šabāb al-Ǧāmiʿa liʾl-Našr waʾl-Tawzīʿ) 1987.

– ʿABD AL-ḤAFĪẒ, MUḤAMMAD ʿALĪ.: *al-Muṣṭalaḥāt al-Miʿmārīya fī Waṯāʾiq ʿAṣr Muḥammad ʿAlī wa-Ḫulafāʾih 1805–1879*, al-Qāhira (al-Ǧuraysī liʾl-Taṣwīr waʾl-Ṭibāʿa) 2005.

– BOUKIR, A., *et Al*.:«Structural Characterization of Argania Spinosa Moroccan Wooden Artifacts During Natural Degradation Progress Using Infrared Spectroscopy (ATR-FTIR) and X-Ray Diffraction (XRD)», *Heliyon* 5/9, 2019, https://doi.org/10.1016/j.

– BAŠĀY, SĀMĪ RIZQ.: *Tārīḫ al-Zaḥrafa*, Reviewed by: QADRĪ MUḤAMMAD & AḤMAD NAḤLA, al-Qāhira (Dār al-Šurūq liʾl-Našr waʾl-Tawzīʿ) 1992.

– AL-BIRMŪSĪ, ʿABD AL-MASĪḤ ṢALĪB AL-MASʿŪDĪ.: *Tuḥfat al-Sāʾilīn fī Ḏikr ʾĀdyirat Ruhbān al-Miṣrīyīn*, 2nd ed., al-ʾIskandarīya (Dayr al-Sayida al-ʿAḏrāʾ bi-Rāmūs bi-Wādī al-Naṭrūn) 1999.

– CARNEIRO, A.C.O., *et Al*.:«FTIR Spectroscopy and Technological Characterization of Heat Treated Fraxinus Excelsior Wood», *CERNE* 29, 2023, 6.

– CHRISTOPHERSEN, T.P.B., *et Al*.:«Identification of Low-Concentration Tar in Wood Samples from Archaeological Contexts by ATR-FTIR», *Journal of Cultural Heritage* 75, 2025, 93–103, https://doi.org/10.1016/j.culher.2025.07.010.

– CRIVELLARO, A. *et Al*. :«Wood under the Lens: Unveiling Ancient Egyptian Heritage», *Journal of Cultural Heritage* 74, 2025, 138-147.

– DOBRICĂ, I., *et Al*.: «FTIR Spectral Data of Wood Used in Romanian Traditional Village Constructions», *Analele Universităţii din Bucureşti – Chimie* 17/2, 2008, 21-27.

– EL HADIDI, N.M. & DARWISH, S.:«Preliminary Study on the Different Effects of Consolidation Treatments in Heartwood and Sapwood of a Decayed Gymnosperm Wood», *Egyptian Journal of Archaeological and Restoration Studies* (EJARS) 4/1, 2014, 1–11.

– EL HADIDI, N.M.N.: «Decay of Softwood in Archaeological Wooden Artifacts», *Studies in Conservation* 62/2, 2017, 83-95, DOI 10.1179/2047058415Y.

– EMANDI, A., *et Al*.: «The Assessment of the Decayed Lime Wood Polymeric Components by TG and FT-IR Parameters Correlation», *International Journal of Conservation Science* 1/4, 2010, 211-218.

– FELLAK, S., *et Al*.: «Study of Natural Degradation Effect on Lignocellulose Fibers of Archaeological Cedar Wood: Monitoring by Fourier Transform Infrared (FTIR) Spectroscopy. *MATEC Web of Conferences* 360, 00006. 2022, 1-4, NDECS'2022, DOI: 10.1051/matecconf/202236000006.

– GABRA, G. & VANLOON, G.: The Churches of Egypt from the Journey of the Holy Family to the Present, Cairo (The American university in Cairo press) 2007.

– GEWEELY, N., *et Al*. :«New Data on Relevant Ancient Egyptian Wooden Artifacts: Identification of Wooden Species and Study of the State of Conservation with Multidisciplinary Analyses», *Archaeometry* 64/5, 2022, 1-19. https://doi.org/10.1111/arcm.12815.

– GUO, J., *et Al*.: «Deterioration of the Cell Wall in Waterlogged Wooden Archeological Artifacts, 2400 Years Old», *IAWA Journal*, 2/4, 2019, 820-844. DOI:10.1163/22941932-40190241.

– ĞABRA, ĞAWDAT.: *al-Maṯḥaf al-Qibṭī wa-Kanāʾis al-Qāhira al-Qadīma*, 2nd ed., al-Qāhira (al-Šarika al-Miṣrīya al-ʿĀlamīya liʾl-Našr – Longman) 1999.

– AL-ĞUHAYNĪ, MUḤAMMAD MAḤMŪD ʿALĪ.: *ʾĀḥyāʾ al-Qāhira al-Qadīma wa-ʾĀṯāruhā al-ʾIslāmīya: Ḥayy Bāb al-Baḥr*, 1st ed., al-Qāhira (Dār Nahḍat al-Šarq) 2000.

– HAMED, S. A., *et Al*.: Weathering and Wood Acidity, *BioResources* 15/3, 2020, 6506–6525.

– HAMOUDA, K. M. E. *et Al*.:«Coupling of SEM-EDX and Raman Spectroscopy to Investigate Painted Preparation Layers on Two Wooden Statuettes from Ptolemaic Era», *Egyptian Journal of Chemistry* 66/13, 2023, 117 - 126.

– HOSNI, H.A.: «Tamaricaceae in the Flora of Egypt», *Taeckholmia* 20/1, 2000, 17-31. DOI: 10.21608/taec.2000.12474.

– ḤAKĪM, ʾĀMĪN.: *Dirāsāt fī Tārīḫ al-Rahbana waʾl-Dayrīya al-Miṣrīya maʿa Dirāsa Muqārana li-Rahbaniyat Wādī al-Naṭrūn ḥattā al-Fatḥ al-ʿArabī*, al-Ğīza (Maṭbaʿat Ramsīs) 1963.

– AL-ḪARRĀṬ, MUṢṬAFĀ MUḤAMMAD ʾĀḤMAD MUḤAMMAD.:«Ṭawāḥīn al-Ġilāl munḏu al-ʿAṣr al-ʿUṯmānī ḥattā Nihāyat al-Qarn al-Tāsiʿ ʿAšar al-Mīlādī: Dirāsa ʾĀṯarīya Miʿmārīya», *MA Thesis*, Kullīyat al-Ādāb/ Ğāmiʿat Ğanūb al-Wādī bi Sūhāğ, 2003.

– IRUELA, A.G.: «Effect of Degradation on Wood Hygroscopicity: The Case of a 400-Year-Old Coffin», *Forests* 11/7, 2020, 712. DOI: 10.3390/f11070712.

– ʾIBRĀHĪM, ʿIMĀD ʿĀDIL.:«Manāṭiq al-Taǧamuʿāt al-Rahbānīya bi-Muḥāfaẓat ʾĀsyūṭ: Dirāsa ʾĀṯarīya Fannīya», *PhD Thesis*, Qism al-ʾĀṯār / Kullīyat al-Ādāb, Ğāmiʿat ʾAsyūṭ, 2015.

– JANKOWSKA, A., *et Al*.:«Insight of Weathering Processes based on Monitoring Surface Characteristic of Tropical Wood Species», *Coatings* 10/9, 2020, 877, DOI: 10.3390/coatings10090877.

– KUBOVSKÝ, I., & BABIAK, M.:«Color Changes Induced by CO2 Laser Irradiation of Wood Surface», *Wood Research* 54/3, 2009, 61-66.

– KUBOVSKÝ, I., *et Al*.:«Structural Changes of Oak Wood Main Components Caused by Thermal Modification», *Polymers* 12/2, 2020, 485, DOI: 10.3390/polym12020485.

– MATSUO, M., *et Al*.:«Color Changes in Wood during Heating: Kinetic Analysis by Applying Time−Temperature Superposition Method», *Applied Physics A* 99/1, 2010, 47−52. DOI: 10.1007/s00339-010-5542-2.

– MEINARDUS, OTTO.: *Christian Egypt Ancient and Modern*, Cairo (The American university in Cairo press) 1977.

– AL-MISKĪN, MATTA.: *al-Rahbana al-Qibṭīya fī ʿAṣr ʾĀnbā Maqār*, 3rd ed., al-ʾIskandarīya (Maṭbaʿat Dayr al-ʾĀnbā Maqār bi-Wādī al-Naṭrūn) 1995.

– MOUSTAFA, A.A., *et Al*.:«Insight on Acacia Nilotica (L.) Tree through Pharaohs History as a Valuable Medicinal and Holy Plant Species in Egyptian Ecosystem», *Journal of Ecology and Natural Resources* 8/3, 2024, 1-9, DOI: 10.23880/jenr-16000390.

– MOUSTAFA, M. *et Al*.:«A Multi-Analytical Investigation of an Ancient Egyptian Painted Wooden Coffin from the Late Period», *International Journal of Conservation Science* 13/1, 2022, 3-14.

– MUḤAMMAD, ŠIRĪN ṢĀDIQ.: «al-ʾĀḫšāb al-Qibṭīya min al-Qarn al-Ṯāliṯ ʾilā al-Qarn al-Sābiʿ al-Mīlādī», *Maǧallat Rākūtī* 3, 2008, 6-9.

– OWOLABI, S.M., *et Al*.:«Wood Anatomical Features of Some Nigerian Species of Acacia Mill and their Suitability for Paper Making», *Research in Plant Biology* 11, 2021, 1-7. DOI: 10.25081/ripb. 2021.v11.6517.

– PANDEY, K.K., & PITMAN, A.J.:«FTIR Studies of the Changes in Wood Chemistry Following Decay by Brown-Rot and White-Rot Fungi», *International Biodeterioration & Biodegradation* 52/3, 2003, 151-160, https://doi.org/10.1016/S0964-8305(03)00052-0.

– PETRILLO, M., *et Al*.: «Chemical and Appearance Changes of Wood due to Artificial Weathering – Dose–Response Model», *Journal of Near Infrared Spectroscopy* 27/1, 2019, 79-91, DOI: 10.1177/0967033518825364.
– QĀDŪS, ʿIZZAT ZAKĪ ḤĀMID & AL-SAYID, MUḤAMMAD ʿABD AL-FATĀḤ.: *al-ʾĀṯār waʾl-Funūn al-Qibṭīya*, al-ʾIskandarīya (Munšaʾat al-Maʿārif) 2000.
– REINPRECHT, L., *et Al*.:«The Impact of Natural and Artificial Weathering on the Visual, Colour and Structural Changes of Seven Tropical Woods», *European Journal of Wood Products* 76/1, 2018, 175-190. DOI: 10.1007/s00107-017-1228-1.
– SANDOVAL-TORRES, S., *et Al*.:«Causes of Color Changes in Wood during Drying», Forestry Studies in China 12/4, 2010, 167–175. DOI: 10.1007/s11632-010-0404-8.
– SAʿĪD, BŪLĀ SĀWĪRUS.: «Dayr al-Sayida al-ʿAḏrāʾ Maryam bi-Rāmūs bi-Wādī al-Naṭrūn bi-Miṣr Tārīḫīyan wa-ʾĀṯarīyan wa-Fanīyan», *MA Thesis*, Maʿhad al-Dirāsāt al-Qibṭīya, al-ʾĀnbā Ruways, al-Qāhira, 1995.
– SERING, PHILIP.: *al-Rumūz fī al-Fann waʾl-ʾĀdyān waʾl-Ḥayāh*, Translated by: ʿABD AL-HĀDĪ ʿABĀS, 1st ed., Dimašq (Dār Dimašq liʾl-Ṭibāʿa waʾl-Našr) 1992.
– ṢALĪB, ĞŪRĞ ŠAWQĪ.: *al-ʾĀdyira fī Miṣr: ʾIsqīṭ Makarīyūs*, Silsilat Dirāsāt Rahbānīya, al-Qāhira (Maṭbaʿat Qāṣid Ḫayr bi al-Faǧāla)1987.
– TRINH, H.M., *et Al*. :« The Effect of Weathering on Wood and its Protection », *Journal of Forestry Science and Technology* 11, 2021, 118-127.
– ṬUSŪN, ʿUMAR.: *Wādī al-Naṭrūn wa-Ruhbānuhu wa-ʾĀdyiratuhu wa-Muḫtaṣar Tārīḫ al-Baṭārika muḏayal bi-Kitāb Tārīḫ al-ʾĀdyira al-Baḥrīya 1354–1935*, Silsilat Ṣafaḥāt min Tārīḫ Miṣr, 2nd ed., al-Qāhira (Maktabat Madbūlī) 1996.
– VENTURELLA, G.:«The Genus Tamarix (Tamaricaceae) from Archaeological to Contemporary Landscape», *Bocconea* 28, 2019, 145-149, DOI: 10.7320/Bocc28.145.
– WALY, N.:«Wood Anatomical Characters of the Egyptian Tamarix L. Species and its Taxonomic Significance», *Taeckholmia* 19/2, 115-125, 1999, DOI: 10.21608/taec.1999.12640.
– WANG, X., *et Al*.:«Physical and Chemical Degradation Characteristics of Waterlogged Archaeological Wood from the Wenzhou №. 1 Shipwreck», *npj Heritage Science* 13, 2025, 520, DOI: 10.1038/s40494-025-02034-w.
– WATRSON, BARBARA.: *ʾĀqbāṭ Miṣr*, al-Qāhira (al-Hayʾa al-Miṣrīya al-ʿĀmma liʾl-Kitāb) 2002.
– WALTERS, K. K.: *al-ʾĀdyira al-ʾĀṯarīya fī Miṣr*, Translated by: ʾIBRĀHĪM SALĀMA ʾIBRĀHĪM, al-Qāhira (al-Markaz al-Qawmī liʾl-Tarǧama) 2002.
– ZHANG, L., *et Al*.:«Degradation and Protection of Wooden Cultural Relics: A Mini Review», *Coatings* 15/12, 1454, 2025, 1-15, https://doi.org/10.3390/coatings15121454.
– ZHOU, Y., *et Al*.:«Degradation Features of Archaeological Wood Surface to Deep Inside: a Case Study on Wooden Boards of Marquis of Haihun's Outer Coffin», *Wood Research* 63/3, 2018, 419-430.

Websites

– محمد الحمامصي، الطاحونة.. تاريخ من التطور والعطاء، صحيفة البيان الإماراتية، ٨ ديسمبر ٢٠١٠م،
https://www.albayan.ae/paths/books/2010-12-18-1.598190, Accessed on (February 8, 2026).
– أماكن أثرية بدير البرموس، (2023, March 5) Blessed Egypt
https://map.blessedegypt.com/ar/2023/03/05/أماكنأثريةبديرالبرموس/ Retrieved January 13, 2025, Accessed on (February 8, 2026).