

جامعة المنيا

مركز البحوث والدراسات الأثرية

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٢٤٣٥٨

الترقيم الدولي : (ISSN 2535-2377) (Print)

(ISSN 2535-1400) (Online)

مطابع جامعة المنيا

جميع حقوق الطبعة والنشر محفوظة لمركز البحوث والدراسات الأثرية

قواعد وشروط النشر بالمجلة

١- يكون المحتوى حسب التسلسل يبدأ بملخص، الكلمات الدالة، فمقدمة، ثم موضوع البحث، والخاتمة، يليها المراجع، ثم ملاحق الخرائط والأشكال والجداول واللوحات.

٢- يجب في جميع صفحات البحث ترك هامش علوي وسفل (٢,٥سم)، وهوامش جانبية (٢,٥)، ويجب الكتابة بين الهوامش دون مسافات في بداية الفقرات *(Justified)* ..

٣-يكتب باستخدام بنط ١٤ *(Simplified Arabic)* عادي في البحوث باللغة العربية و *(Time New Romans points Plain- 12)* في البحوث باللغة الأجنبية، وتكون المسافة بين الأسطر *(Single Space)* ، العناوين الثانوية تكتب باستخدام *(Simplified Arabic)* بنط ١٤ ثقيل في حالة البحوث باللغة العربية و *(Time New Romans points, Boldface-12)*, في حالة تقديم البحث باللغة الأجنبية مسبوقة بالأرقام العربية .

٤- يجب استخدام مقدار حرف للمسافة بين كلمتين، مع عدم وضع مسافة قبل الفاصلة أو النقطة ومراعاة وضع مقدار حرف للمسافة بعد الفاصلة في الجملة، ووضع مقدار حرفين للمسافة بعد النقطة بين جملتين .كما يجب عدم ترك أسطر فارغة.

٥- لا تنشر البحوث إلا بعد تحكيمها من قبل لجنة تحكيم المجلة .

٦- يسلم البحث ورقي مع أسطوانة مدمجة بها نسخةً بصيغة Wordو نسخة بصيغة Pdf.

٧-للمزيد عن قواعد النشر بالمجلة يرجي الاطلاع:

http://www.minia.edu.eg/bohothnew/

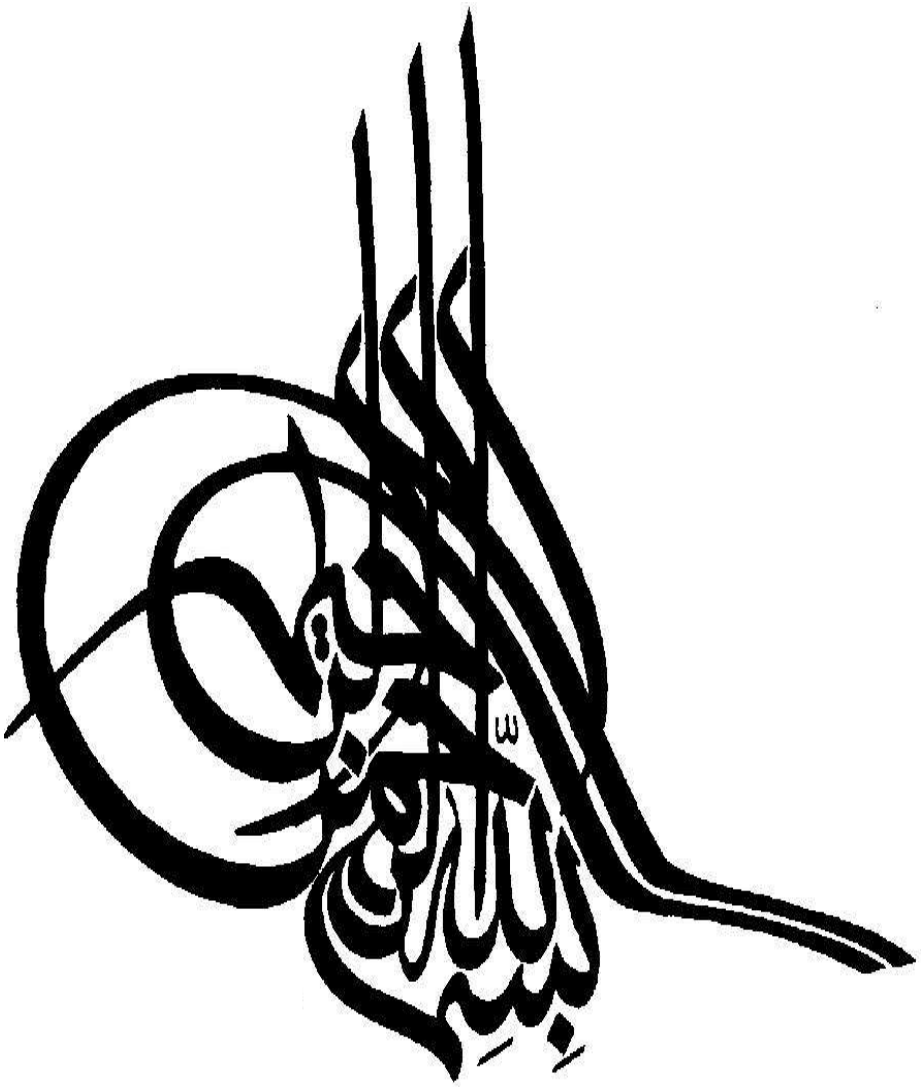
٨- ترسل جميع الأبحاث علي البريد الإلكتروني الخاص بالسيد الأستاذ الدكتور/ جمال صفوت سيد حسن المدير التنفيذي للمركز. مدير تحرير المجلة

Email: gamal2013@mu.edu.eg

M: 01200807555

M: 01061872555

الأراء الواردة بالبحوث تعبر عن وجهة نظر أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر المجلة



الهيئة الإدارية للمجلة

الأستاذ الدكتور / *مصطفى عبد النبي عبد الرحمن*

رئيس الجامعة

رئيس مجلس الإدارة

الأستاذ الدكتور/ *عصام الدين صادق فرحات*

نائب رئيس الجامعة

والمشرف علي قطاع شؤون البيئة وخدمة المجتمع

رئيس التحرير

الأستاذ الدكتور/ *جمال صفوت سيد حسن*

أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب

المدير التنفيذي للمركز

مدير تحرير المجلة

هيئة تحرير المجلة

أ.د نجيب قنواتي

أستاذ الأثار المصرية القديمة جامعة ماكوراي استراليا

أ.د /حسين محمد علي

أستاذ ترميم الأثار كلية الفنون الجميلة جامعة المنيا

أ.د رجب علي عبد المولي

أستاذ التاريخ الحديث كلية الآداب - جامعة المنيا

أ.د هدي محمد عبد المقصود

أستاذ الأثار المصرية كلية الآداب - جامعة المنيا

أ.د سماح عبد الرحمن محمود

أستاذ الأثار الإسلامية كلية السياحة والفنادق - جامعة المنيا

السادة الأساتذة المحكمون لأبحاث العدد الثامن بحسب ترتيب الأبحاث

أ.د/ وجدي رمضان محمد	أستاذ الآثار المصرية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ منصور النوبي	أستاذ الأثار المصرية بكلية الآثار – جامعة جنوب الوادي
أ.د/ جلال أحمد أبو بكر	أستاذ الآثار المصرية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ صدقة موسي علي	أستاذ الآثار المصرية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ محمد رجب سيد	أستاذ الآثار المصرية م بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ هدي محمد عبد المقصود	أستاذ الآثار المصرية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ سيد جابر محمد	أستاذ الآثار اليونانية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ ممدوح درويش مصطفي	أستاذ الآثار اليونانية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ عصام عادل مرسي	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ جمال صفوت سيد	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ محمد حمزه إسماعيل الحداد	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة القاهرة
أ.د/ شادية الدسوقي	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة القاهرة
أ.د/ محمد هاشم أبو طربوش	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب – جامعة المنصورة
أ.د/ محمد محمود الجهيني	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة جنوب الوادي
أ.د/ محمود أحمد درويش	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ سماح عبد الرحمن	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية السياحة والفنادق – جامعة المنيا
أ.د/ محمود مسعود إراهيم	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب – جامعة المنيا
أ.د/ سامح فكري طه	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآداب – جامعة أسيوط
أ.د/ حسن نور محمد	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة سوهاج
أ.د/ فهيم فتحي إبراهيم	أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة سوهاج

فهرس المحتويات

م	اسم البحث	الصفحات
١	الـدلالات الرمزيــة في طـقوس القضـاء على أبوفيس في مصر القديمة أ.د./ أيمن عبد الفتاح وزيري أ.د./أميمة مصطفى الشال أ.يمنى خالد محمد خيري	١-١٤
٢	تصوير القنفد علي الفنون الصغري في العصرين اليوناني والروماني في مصر أ.د./ حسان عامر د./مني جبر أ. أسماء محمد أحمد سيد	١٥- ٢٨
٣	"نشر علمي للوحة الجنائزية محفوظة بمخازن المتحف المصرى الكبير برقم ٥٩٣١" دكتور/ محمد أحمد محمد حسن	٢٩- ٣٥
٤	تعويذة أنثى العقاب (الرخمة) من بردية عنخ إف إن خنسو أ.إيناس علي أحمد زيدان	٣٦-٤٣
٥	مكانة المهندس سننموت فى عصر الملكة حتشبسوت أ.حنان محمود امين عثمان	٤٤-٥١
٦	تصوير المعبود "ست" في أسطورة قرص الشمس المجنح أ. هشام إبراهيم نعيم	٥٢-٥٧
٧	تصوير المعبود ست في أسطورة إنتصار حورس على ست أ.هشام إبراهيم نعيم	٥٨-٦٤
٨	مظاهر تهجين زمن المضارع الأول من خلال التراكيب اللغوية للمرحلة الكلاسيكية المتأخرة أحمد علي برقي بلال	٦٥-٨٢
٩	تحوت في ضوء الأكتشافات الآثرية الحديثه (المخزن المتحفي بالأشمونيين نموذجاً)	٨٣-٨٦

	أ.محسن ماهر فرج الله عطيه	
١٠	الكلمات والتعبيرات الدالة على الفساد الإداري في نصوص الدولة الحديثة أ.منى عاصم أحمد السيد الدسوقي	٨٧-٩٣
١١	اضافات جديدة لعملات السلطان الجركسي الملك الظاهر تمربغا (٨٧٢هـ/١٤٦٨م) ا.د/ محمد محمود علي الجهيني	٩٤-١٠٢
١٢	النقوش الكتابية بمدرسة وخانقاة السلطان الظاهر برقوق د . أحمد عصام الدين محمد أنور موسي	١٠٣-١٢٦
١٣	الكتابات الأثرية بمدرسة وخانقاة السلطان الاشرف برسباى د . أحمد عصام الدين محمد أنور موسي	١٢٧-١٥١
١٤	التطور الحضاري لبركة الأزبكية منذ النشأة وحتي نهاية العصر المملوكي د/ شيماء عبد الفتاح محمد عبد الفتاح	١٥٢-١٥٧
١٥	أراستا مجمع الوالدة الجديد كمبنى تجاري وقفي لنساء القصر العثماني بإستانبول في القرن ١١هـ/١٧م: دراسة أثرية معمارية أ.د/ محمد حمزة إسماعيل أ.د/ أحمد رجب أ. محمد علي محمد أحمد ملكه	١٥٨-١٦٤
١٦	الصور الشخصية على النقود القاجارية – نقود فتحعلى شاه نموذجا أ.محمود عبدالله محمد	١٦٥- ١٧٢
١٧	حساب الجُمل على النقود الذهبية لنادر شاه الإفشارى ١١٤٨-١١٦٠هـ/١٧٣٦-١٧٤٧م أ.محمود عبدالله محمد	١٧٣-١٧٨
١٨	الأشعار الفارسية والألقاب السلطانية بمدرسة چهار باغ (دراسة آثرية فنية) أ.د/ محمد حمزة إسماعيل د/ غادة عبد المنعم الجميعى	١٧٩-١٩١

	أ. أمين عبد المنعم عبد السميع فهيم	
١٩	روبية هندية تحمل نقش للحرمين الشريفين د.محمد محمود عبدالرازق	١٩٢-١٩٧
٢٠	مجموعة نادرة من التحف المعدنية الإسلامية والقبطية تحمل كتابات فلكية كنيسة ماري مينا العجائبي طحا الأعمدة – سمالوط – المنيا د/ عماد عادل إبراهيم	١٩٨-٢١٧
٢١	الأمشاط الخشبية المزخرفة باللاكيه في العصر القاجاري في ضوء مجموعة جديدة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة د/ حماده ثابت محمود	٢١٨-٢٤٧
٢٢	النقوش الكتابية بالمجمعات المعمارية للمرأة بمنطقة أيوب سلطان "دراسة فى مضمون بعض النقوش المختارة" أ. سعاد عبد القادر عبدالقوي محمد	٢٤٨-٢٦٧
٢٣	تصاوير أحواض المياه والنوافير في الهند من خلال المخطوطات دراسة آثارية فنية . د/ سلامه حامد علي حسن	٢٦٨-٣٠٧
٢٤	عناصر الالتماسات والشكاوى المسجلة على أوراق البردي في الفترة من القرن (١-٣هـ/ ٦-٩م) ايناس عزت محي الدين عبد المجيد	٣٠٨-٣١٨
٢٥	الطبول وأشكالها في تركيا خلال العصر العثماني في ضوء تحف فنية لم يسبق نشرها دراسة أثرية فنية أ.د/شادية الدسوقي عبد العزيز كشك أ.م.د/ إيمان محمود عرفة أ / فاطمة الزهراء أشرف عبد السلام	٣١٩-٣٢٦
٢٦	القَصَصُ الأسطورية المستوحاة من كتاب "الشاهنامة"	٣٢٧-٣٥٤

	المنفذة على التحف الخزفية خلال العصر السلجوقي بإيرانأ.د. حسن محمد نور& أ.د.عبد الناصر محمد حسن & أ.د. فهيم فتحي إبراهيم& أ. نرمين عوض دياب محمود	
٢٧	مدفن أحمد مظهر باشا حسنين بقرافة المجاورين(١٢٩٣هـ/ ١٨٧٦-١٨٧٧م) دراسة آثارية معمارية أ.د/ محمد حمزة إسماعيل الحداد أ/ إبراهيم إبراهيم عبد الفتاح حسن معوض	٣٥٥-٣٨٧
٢٨	الدور الحضاري والمعماري للهجرات الأندلسية لمدينة تطوان بالمغرب الأقصى دراسة آثاريه تاريخية أ/ محمد حسن عبد الفتاح عثمان	٣٨٨-٤٠٢
٢٩	قصة بلقيس ملكة سبأ بين النص القرآني وتصاوير المخطوطات الاسلامية في العصر الصفوي د/ اهداب محمد حسني	٤٠٣- ٤٢٩
٣٠	TWO MIDDLE KINGDOM STELAE OF SA AMUN AND SNEFRUIPTAH IN THE GREAT EGYPTIAN MUSEUM GIZA (CGC 20188=20686). PR.D. Adel Zine Al-Abedine D.Nahla Fahim EL-Sayed	1-15
٣١	Porcelain Tableware Set of King Farouk in Abdeen silverware museum An artistic archaeological study D\Marwa Ali Ibrahim Ali Mosa	16-26

٣٢	**Silver medals of Khedive Abbass Helmi II in the medals and decorations hall at Abdeen palace museums** **Dr. Mohammed Farghal Zaki Mousa**	**27-37**
٣٣	**Horse riding tools of king Farouk I in the royal hunting hall at Abdeen palace museums** **Dr. Mohammed Farghal Zaki Mousa**	**38-47**

الــدلالات الرمزيـــة في طــقوس القضــاء على أبوفيس في مصر القديمة*

أ.د./ أيمن عبد الفتاح وزيري**أ.د./أميمة مصطفى الشال*** يمنى خالد محمد خيري****

ملخص البحث

لا يخفى على المهتمين بالمُعتقدات المصرية القديمة ماهية ودور أبوفيس في تعطيل دورة الكون التي أقرها المعبود الخالق منذ بداية خلق الكون؛ فأبوفيس يُعد رمزاً للشر واللاوجود والعدم، وإن لم يتم إجراء الطقوس اللازمة لمحاولة القضاء عليه، فقد يكون ذلك بمثابة انقطاع لحلقات دورة الزمن في الكون مما قد يحدث نهايةً للمظاهر الكونية المنظمة، وقد يكون ذلك أيضاً بمثابة العودة لمظاهر الفوضى الأزلية التي تُمثل مظاهر اللاوجود والعدم. ولذلك فقد حرص المصري القديم جاهداً وبكامل إستطاعته أن يؤدي الطقوس من أجل محاربة هذا الكائن الشرير الذي يعيق دورة الزمن في الكون. ومن أجل تواصل مجريات الزمن الكوني المنظم فإن تلك الطقوس تؤثر بشكل فعلي على جسد أبوفيس وعلى ظله وعلى روحه وعلى قرينه (الكا)، كما تسلبه قواه وتحرق جسده حتى يفنى ويهلك، ونتيجة لذلك فهى تساعد في انتصار المعبود رع على أبوفيس. وقد اعتمدت طقوس القضاء على أبوفيس على الدلالات والمضامين الرمزية والعناصر المستخدمة فيها، ويسلط هذا البحث الضوء على الدلالة الدينية والمغزى الرمزي في طقوس القضاء على أبوفيس، ومدى رمزية تلك الدلالات والمضامين المستخدمة في تلك الطقوس.

الكلمات الدالة: الدلالات، الرمزية، طقوس، القضاء ، تدمير ، أبوفيس، المعتقدات الدينية

Abstract

There is no doubt that all the mythologists know the essence and the role of Apophis in disrupting the cycle of the universe which was approved by the creator deity since the beginning of the creation of the universe. Apophis is a symbol of evil, non-existence and nothingness. From this standpoint of view, the ancient Egyptians used to practice some important rituals in order to fight the evils of Apophis. These rituals actually affect Apophis's body, his shadow, his soul, his ka. They also rob his powers and burns his body until he perishes. Moreover, these rituals help Ra to conquer Apophis. The rituals of elimination of Apophis depended on the symbolic connotations, contents and the items used in them. This research highlights on the religious connotations and symbolic significance in the rituals of the elimination of Apophis.

Keywords: Indications, Symbolism, Rituals, Elimination, Destruction, Apophis, Religious beliefs

مـــقدمـــة

تعتبر الرمزية من أهم القيم التي كانت سائدة في الحضارة المصرية القديمة بصفةٍ عامةٍ، وفي المُعتقدات المصرية القديمة بصفةٍ خاصةٍ. وفي واقع الأمر، فبالرغم من أن الرموز المسجلة على جدران المقابر والمعابد ما زالت تظهر في صورة نقوش بديعة، ولها مظهر فني مبهر، إلا أنها قد تخفي وراء جمالها البديع الكثير من الأسرار والمعاني الغامضة، مما يلقي على عاتقنا مسئولية البحث والكشف عن الدلالة والمعاني الحقيقية لتلك الرموز. وفيما يتعلق بالرموز في الطقوس السحرية، فقد كان للمصري القديم اعتقاد فكري خاص، فهو يرى في الشكل وأصله وحدة واحدة، وعلى ذلك فإن الرمز بالنسبة له واقع وحقيقة ملموسة[١] . ولا يخفي على المهتمين بالديانة المصرية القديمة ماهية ودور أبوفيس في تعطيل دورة الكون التي أقرها المعبود الخالق منذ بداية خلق الكون، فأبوفيس يُعد رمزاً للشر واللاوجود والعدم، وإن لم يتم إجراء الطقوس اللازمة لمحاولة القضاء عليه، فقد يكون ذلك بمثابة انقطاع لحلقات دورة الزمن في الكون مما قد يحدث نهايةً للمظاهر الكونية المنظمة، وقد يكون

ذلك أيضاً بمثابة العودة لمظاهر الفوضى الأزلية التي تُمثل مظاهر اللاوجود والعدم. ولذلك فقد حرص المصري القديم جاهداً وبكامل إستطاعته أن يؤدي الطقوس من أجل محاربة هذا الكائن الشرير الذي يعيق دورة الزمن ومركب المعبود رع، ومن أجل تواصل مجريات الزمن الكوني المنظم.فإن تلك الطقوس تؤثر بشكل فعلي على جسد أبوفيس وعلى ظله وعلى روحه وعلى قرينه (الكا)، كما تسلبه قواه وتحرق جسده حتى يفنى ويهلك، ونتيجة لذلك فهى تساعد في انتصار المعبود رع على أبوفيس. وجدير بالذكر، فقد تم التعرف على أهم الطقوس الخاصة بالقضاء على أبوفيس التي كانت تتم في المعابد المصرية القديمة من خلال كتاب "تحديد الخلق لرع وقهر أبوفيس"في بردية برمنر-ريند، حيث يشتمل هذا الكتاب على سبع طقوس أساسية لتدمير أبوفيس. ويتضح أن هذه الطقوس قد تم تقسيمها إلى سبع فصول حتي يكون تنفيذها أسهل على الكاهن. وقد كان من المعتاد أن يتم تحديد هذه الفصول السبعة بعناوين تكتب بالحبر الأحمر لتكون بذلك مميزة عن النص، والذي كان يكتب بالحبر الأسود. كما يظهر من البردية حرص الكاهن على تنفيذ الطقوس في شكل تعليمات محددة وخاصة فيما يتعلق بالمواد المستخدمة، وذلك فضلاً عن التوقيتات المناسبة لأداء تلك الطقسة[٢] . **وتتضمن طقوس القضاء على أبوفيس في المُعتقدات المصرية القديمة ما يلي:**

١. طقسة البصق على أبوفيس:

تعتبر هذه الطقسة واحدة من أهم الطقوس التي كانت تتم لتحقير وتدنيس أبوفيس، ويبدأ تنفيذ هذه الطقسة من خلال قيام الكاهن بالبصق أربع مرات على تمثال شمعي لأبوفيس، ثم يتلو بعض الكلمات الخاصة ذات الطابع السحري لتعجيز قوته أمام المعبودات[٣].

٢. طقسة سحق أبوفيس بالقدم اليسرى

يقوم الكاهن في هذه الطقسة بوضع تمثال لأبوفيس أو قطع من أوراق البردي المرسوم عليها أبوفيس، والموصوف فيها باسم "عدو رع " على الأرض، وبعد ذلك يقوم بسحقها بالقدم اليسرى أربعة مرات.

٣. طقسة أخذ الرُمح لضرب أبوفيس

يقوم الكاهن في هذه الطقسة باستخدام رُمح حديدي أو أداة معدنية حادة لضرب رأس التمثال الشمعي لأبوفيس، أو لطعن صور أبوفيس المرسومة على أوراق البردي.

٤. طقسة أخذ السكين لضرب أبوفيس

يستخدم الكاهن في هذه الطقسة نصل حاد من حجر الصوان لقطع رأس التمثال الشمعي لأبوفيس، حيث يتم تقطيع التمثال إلى سبعة أجزاء منهم الرأس.

٥. طقسة تقييد أبوفيس

وفي هذه الطقسة يقوم الكاهن باستخدام خيط أسود لتقييد التمثال الشمعي لأبوفيس، حيث يتم لف الخيط حول التمثال سبع مرات، على أن يتم عقد الخيط بعد كل لفة كاملة، ليصبح عدد العقد سبع عقد[٤] .

٦. طقسة وضع أبوفيس في النار

يقوم الكاهن في هذه الطقسة بوضع تمثال شمعي لأبوفيس، وكذلك قطع البردي المرسوم عليها صور أبوفيس في موقد نار نحاسي.

٧. التعويذة السحرية التي تُتلى عند وضع تمثال عبب في النار

يبدأ الكاهن هذه الطقسة بالبصق أربع مرات على التمثال الشمعي لأبوفيس، ثم يضع التمثال في النار، وبعد انصهار التمثال، يبصق عليه الكاهن مرة أخرى أربع مرات، ويبدأ بتلاوة التعويذة السحرية. وقد ذكر ت بردية برمنر -ريند أن هذه التعويذة تتلى على صورة لعبب مرسومة على ورقة بردي جديدة بالحبر الأخضر، ويجب أن يُصنع تمثال من الشمع لعبب مكتوب عليه اسمه بالحبر الأخضر، حتى يوضع في النار ليحترق أمام رع عندما يظهر نفسه في الصباح وفي وقت الظهيرة، وأيضاً في المساء عندما يكون رع في الغرب؛ في الساعة السادسة من الليل، وفي الساعة الثامنة من النهار، وفي نهاية المساء، ووقت الإحتفال بالقمر الجديد، وفي احتفال اليوم السادس من القمر الجديد، وفي احتفال اليوم

الخامس عشر من القمر الجديد، وبالمثل كل يوم. وأن عبب عدو رع سوف يدمر بواسطة العاصفة الناتجة عن شروق رع، حقاً لقد دمر عبب. فيجب أن يُحرق في النار ثم توضع بقاياه في وعاء فيه بول، ويرمي لأعلى في كتلة واحدة. وفقاً لذلك يجب أن تؤدي هذه الطقسة في الساعة السادسة من الليل، وفي الساعة الثامنة من النهار، وتضع عبب في النار، وتبصق عليه، في بداية كل ساعة من اليوم حتى يختفي الظل. وبعد ذلك في الساعة السادسة من النهار، يجب أن يوضع عبب في النار، ويبصق عليه، وتسحقه بقدمك اليسرى لدحر زئير الثعبان نحاحر *nḥ3-ḥr*. ويجب أن تؤدي ذلك مجدداً في الساعة الثامنة من النهار، لتبعد عبب حتى لا يهاجم مركب المعبود رع. ويجب أن تؤدي هذه الطقوس أيضاً عندما تهب العاصفة من الجهة الشرقية من السماء، وعندما يستقر رع في الغرب لكي تمنع العاصفة من التصاعد في شرق السماء. ويجب أن تؤدي هذه الطقسة لمنع الطقس السيئ من التزايد في السماء، ولمنع العواصف الرعدية من التزايد في السماء. وفي الغالب يجب أن تؤدي هذه الطقسة ضد العواصف حتى تشرق الشمس ويدمر عبب تماماً؛ وتعم المنفعة على من يؤدي تلك الطقوس على الأرض، وتعم المنفعة على مملكة الموتى، وستعطي القوة لهذا الشخص ليحصل على أعلى المقامات، وستنجيه من المخاطر ومن كل الشرور"[٥].

الدلالات الرمزية في طقوس القضاء على أبوفيس في المُعتقدات المصرية القديمة

١. رمزية البصق

ظهرت فكرة البصق لأول مرة في الحضارة المصرية القديمة، في نظرية الخلق في مدينة أون (عين شمس حالياً)، والتي تُعتبر من أقدم مذاهب الخلق التي فسرت نشأه الكون في مصر القديمة، حيث أوضحت هذه النظرية أن الكون في بدايته كان عبارة عن كيان مائي ضخم أطلق علية إسم (نون)، وعقب انحسار المياه عنه بزغ للوجود تل، وقد ظهر المعبود آتوم على هذا التل الذي يسمى (البن بن) وهو حجر هرمي الشكل، ويرى أصحاب هذه النظرية أن المعبود الخالق آتوم جمع بين خصائص الذكورة والأنوثة، وخلق من نفسه زوجاً من المعبودات، عندما بصق وعطس فخلق المعبودين (شو وتفنوت)، ثم أكمل خلق باقي المعبودات ليكتمل تاسوع هليوبوليس المقدس.[٦] ومن هنا أصبح للبصق في بعض الأحيان مدلول ايجابي عند المصري القديم، حيث كان بمثابة النبتة الأولى لفكرة التكاثر والإنجاب، وذلك عندما فعلها المعبود آتوم، وبصق من فمه لينجب المعبودات، وهو ما يمكن تسميته بالبصق الخلقي. ومن المعروف في معظم الحضارات والأمم منذ القدم وحتى يومنا الحالي، أن البصق من الأفعال التي يقوم بها الأشخاص بغرض التحقير والتدنيس، وهو ما يمكن تعريفه بالبصق العدائي، والذي يمثل مصدراً للضرر لمن يتم البصق عليه، وبالتالي يمكن تفسير فعل البصق الذي كان يتم في الطقوس الخاصة بالقضاء على أبوفيس، بأنه كان يتم من أجل تدنيس وتحقير أبوفيس، كما يمكن تفسير فعل البصق على أبوفيس في هذه الطقسة بأنه عبارة عن رد فعل دفاعي مشابه لطبيعة الثعبان الذي يبصق السم من فمه، وبالتالي فيمكن اعتبار البصق رد فعل عكسي يقوم به الكاهن لرد الشر إلى أبوفيس.[٧] ومما سبق ذكره، يمكن استنتاج أكثر من تفسير لفعل البصق في طقسة البصق على أبوفيس، فالاستنتاج الأول يتلخص في أن الكاهن يبصق على أبوفيس تشبهاً بالمعبود آتوم الذي استعان بالبصق كقوة سحرية للخلق، وبالتالي فإن الكاهن هنا يستعين بقوة فعل البصق، ولكن لتنفيذ غرض آخر وهو لعن أبوفيس. والاستنتاج الثاني لفعل البصق، عبارة عن فعل عدائي ضد أبوفيس، وذلك بغرض تدنيسه وتحقيره وجعله ملعون إلى أبد الأبدين، حيث تتحد التعاويذ السحرية مع فعل البصق لتشكل طاقة سحرية تعمل على تقليل شأن أبوفيس وتحقيره. أما الاستنتاج الثالث، فيكمن في أن البصق عبارة عن رد فعل دفاعي يقوم به الكاهن لرد شر أبوفيس، وذلك الفعل مأخوذ من طبيعة الثعبان الذي يبصق السم من فمه.[٨]

٢. رمزية التكرار أربع مرات

أُشير في طقوس طقوس القضاء على أبوفيس إلى ضرورة قيام الكاهن بتكرار التعاويذ أو الأفعال السحرية أربع مرات، وهو ما يؤكد أن لهذا الرقم دلالة ورمزية خاصة فرضت استخدامه في هذه الطقوس التي تتعلق بتدمير الأعداء ومنهم أبوفيس. وليس ذلك بغريب عن الحضارة المصرية القديمة

التي جعلت لكل شئ رمزية ودلالة مبنية على مُعتقد فكري آمن به المصري القديم، مما خلف لنا العديد من الرموز والمعالم الغامضة التي نحاول جاهدين تفسيرها وفهم معانيها.[٩] هذا ويرمز الرقم أربعة عند المصري القديم للكمال والشمولية، وهو من أكثر الأرقام التي ظهرت في الفنون والطقوس في مصر القديمة، فعلى سبيل المثال، فقد كانت الديانة المصرية القديمة مليئة بمجموعات رباعية، كأولاد حورس الأربعة، والمعبودات الجنائزية الأربع، وقوالب الطوب السحرية الأربعة التي كانت توضع في المقابر، وقرود البابون الأربعة[١٠] . وفي نظرية خلق الأشمونين، وطبقاً للفلسفة اللاهوتية، ففي باديء الأمر لم يكن هناك شيء سوى اللاوجود والفوضى التي تخيل المصري القديم أنها المياه الأزلية، وأن قوامها يعتمد على أربع خواص يمثل كل منهم زوجين ذكر وأنثى من المعبودات[١١] ، كما يتمتع أيضاً الرقم أربعة بأهمية خاصة عند المصري القديم، وذلك لكونه يمثل عدد الإتجاهات الأربعة، الشمال والجنوب والشرق والغرب، فالشمال والجنوب هما المحورين الرئيسين لتدفق نهر النيل، كما يحتل الاتجاه الشمالي مكانة كبيرة منذ عهد الدولة القديمة، حيث كانت العقيدة الجنائزية تشير إلى أن المتوفى سوف ينتقل من العالم الدنيوي إلى العالم الآخر، ويندمج مع النجم القطبي الشمالي (النجم الذي لا يموت). أما الشرق والغرب فقط ارتبطا برحلة الشمس اليومية، وبمملكة الأحياء والأموات، فكان الجانب الشرقي من النيل هو المكان الذي ينعم فيه المصري القديم بالعيش في الحياه الدنيا، والجانب الغربي هو مكان مملكة الموتى[١٢] . ولقد ذكرت متون الأهرامات الدعائم الأربع للسماء التي صُورت على هيئة أربعة أرجل للبقرة الكونية. كما أُشير في نصوص العصر المتأخر إلى حورس كمعبود سماوي، وهو يحكم أركان الكون الأربعة، والتي يُرجح أن تكون الأرض، والسماء، والجنة، والعالم الآخر.[١٣] ويُعتقد أن الرقم أربعة يرتبط بالشمس[١٤] مما يؤكد على مدى تقدم المصري القديم وإبداعه في علم الفلك، حيث توصل إلى هذه العلاقة التي تربط بين الرقم أربعة والعقيدة الشمسية. وبذلك يمكن تفسير استخدام الرقم أربعة في طقوس القضاء على أبوفيس بأنه يدعم رحلة معبود الشمس رع الذي يمر خلالها على مملكة الأحياء في الأرض، ومملكة الموتى في العالم الآخر، فمن خلال تكرار التعويذة السحرية أربع مرات، كل مرة يهدف من خلالها حماية ودعم الشمس أثناء تجولها بين الأرض والسماء والجنة والعالم الآخر. وبالتالي فيمكن القول أنه رقم كوني استخدم في طقوس تدمير أعداء رع لحماية ركائز الكون الأربع وجهاته الأصلية. ومن الممكن أن يكون استخدام الرقم أربعة ناتج عن كونه يشير إلى الجهات الأربع الخاصة بالجسد البشري، وهم الجهات اليمنى واليسرى والأمامية والخلفية[١٥]

وبذلك يتضح أن هذا الرقم رقم مقدس لاعتباره رمز هام لحماية الكون والجسد. وقد تكرر استخدام الرقم أربعة ليس فقط في الطقوس السحرية الخاصة بالقضاء على أبوفيس، وإنما أيضاً في الطقوس الأخرى المختلفة، كما هو الحال في الإحتفالات الخاصة بتتويج الملك، والتي يظهر فيها وهو يلقي الأسهم الأربعة على النقاط الرئيسية للكون، أو يظهر فيها وهو يطلق أربعة طيور ناحية الإتجاهات الأربعة للكون يوم التتويج أو في العيد اليوبيلي الخاص به. كما شملت طقوس التطهير، مثل طقسة إطلاق البخور تلاوة تعاويذ كلامية تقال أربع مرات، وكانت موجهة لحماية النقاط الرئيسية الأربعة.[١٦] كما تظهر أيضاً أهمية رقم أربعة في الطقوس الخاصة بحماية الكون، حيث يتم في هذه الطقوس تصوير المعبود أوزيريس وهو واقفاً على رموز أعداء مصر، ثم تحرق صور الأعداء في أربعة أواني، بحيث يعلو كلاً منها ثعبان للحماية على أركانهم الأربعة، وتكون محاطة بأسماء الإتجاهات الأربعة لحماية الكون وإخضاعة تحت السيطرة.[١٧] وبناءًا على ما سبق، فمن المُرجح أن تكرار صيغ الكلام أربع مرات في طقوس القضاء على أبوفيس له علاقة مباشرة بحماية الكون، وذلك من خلال حماية الجهات الأصلية الأربع للكون، حيث يتكون بتكرار الصيغة أربع مرات، أربعة دروع حماية، بحيث يختص كل درع بحماية جهة من الجهات سواء الشمالية أوالجنوبية أوالشرقية أوالغربية، وهذا يفسر تكرار البصق على أبوفيس أربعة مرات قولاً وفعلاً. كما يفيد هذا التكرار أيضاً في حماية ركائز الكون الأربع، كما سبق الذكر[١٨] .

٣. رمزية استخدام القدم اليسرى

استخدام الكاهن القدم اليسرى من الجسد في سحق أبوفيس، مما يدل علي تأثير القدم اليسرى في فاعلية الطقسة نفسها. ومن الثابت علمياً أن للجهة اليسرى أهمية خاصة في الحضارة المصرية القديمة، فعلى سبيل المثال، فقد كان يراعي في نحت التماثيل المصرية القديمة أن تكون القدم اليسرى متقدمة للأمام عن القدم اليمنى، ويرجح أن السبب وراء ذلك يرجع إلى وجود القلب بالقرب من الجهة اليسرى من الجسد البشري، وقد أوضحت اللغات السامية أن القلب يشير إلى معاني العقل والوعي والضمير والمشاعر والعواطف، وقد وصف المصريون القدماء القلب بأقوال عديدة منها " قلب الإنسان هو ربه" [١٩] ، كما كان المتوفى يوضع على جانبه الأيسر أثناء دفنه، وذلك بدءاً من عصر ما قبل الأسرات في حضارات البداري ونقادة، ثم استمر خلال الأسر الملكية الأولى وحتى وقت متأخر من الدولة الوسطى، وقد أوضحت متون الأهرامات أن الملك المتوفى كان يرقد على جانبه الأيسر حتى يبعث من جديد ويستدير إلى جانبه الأيمن لكي يتلقى القرابين[٢٠]، ثم أصبح في العصور التالية يوضع المتوفى على ظهره[٢١] كما كان يتم شق فتحة صغيرة في الجانب الأيسر من جسد المتوفى لاستخراج أحشائه لإتمام عملية التحنيط.[٢٢] ويذكر Goyon[٢٣] أن الكهنة كانوا يستخدمون اليد اليسرى في أمور التحنيط، واستخراج الأحشاء، وذلك الأمر كان سائداً في معظم شعوب الشرق الأوسط، حيث كانت اليد اليسرى تستخدم للأشياء القذرة أو غير النظيفة.[٢٤] وكنتيجة لما سبق ذكره، يتبين أن استخدام القدم اليسرى في طقسة سحق أبوفيس، قد يرتبط بوجود القلب في الجهة اليسرى من الجسد، وبالتالي فإن استخدام الكاهن للقدم اليسرى يمده بالقوة من القلب للاستعانة بها للقضاء على الشر وسحق أبوفيس أسفل قدمه، ويتفق ذلك مع فكر المصري القديم في تقديم القدم اليسرى لتماثيل الملوك، حيث يوجد القلب في الجانب الأيسر، وبالتالي فهو يمثل مصدر قوة تعلوا القدم اليسرى، ويستطيع الملك من خلالها أن يخضع أعدائه أسفل قدمه. ومن جهة أخرى، فقد يرجع السبب وراء استخدام القدم اليسرى في سحق أبوفيس، إلى الارتباط الوثيق بين الجهة اليسرى من الجسد والموت والعالم الآخر، ذلك الارتباط الذي يتضح من العديد من المظاهر، لعل أهمها دفن المتوفى على الجانب الأيسر، كما سبق الذكر.[٢٥]

٤. رمزية استخدام الرُمح والسكين

إن الرُمح كان يستخدم بشكل واقعي في صد هجمات الأعداء والقضاء عليهم، فاستخدمه المصري القديم في الطقوس السحرية كسلاح سحري للقضاء على أبوفيس والتخلص من شروره. وقد يكون استخدام الرُمح في طقسة طعن أبوفيس، بمثابة محاكاة لما يحدث في العالم الآخر، إذ تحتوي كتب العالم الآخر على العديد من المناظر التي تصور طعن أبوفيس باستخدام الرُمح، وبالتالي فقد يكون استخدام الكاهن للرُمح في هذه الطقسة من أجل مساندة المعبودات بسلاح سحري يعزز قواهم في القضاء على أبوفيس. هذا ومن المعروف أن السكاكين والخناجر تعد من أهم الأسلحة وأكثرها استخداماً في مصر القديمة، حيث كانت تستخدم للمبارزة والقتال المباشر،[٢٦] ولهذا الأمر كان من الطبيعي استخدامها في مثل هذه الطقوس التي كانت تهدف إلى محاربة قوى الشر الفوضوية المتمثلة في أبوفيس.[٢٧]

٥. رمزية تقييد أبوفيس سبع عقد بالخيط الأسود

ذُكر في هذه الطقسة أنه يتم تقييد أبوفيس بسبع عُقد من الخيط الأسود، ومن المعروف أن الرقم سبعة يرمز للكمال، كما ارتبط ذلك الرقم بالكثير من المعبودات والمعتقدات الدينية في مصر القديمة، فالمعبود رع له سبعة أرواح، وكان العديد من المعبودات المصرية القديمة لهم سبع هيئات، مثال على ذلك الحتحورات السبع،[٢٨]كما ذكر أيضاً عدد سبع بقرات في إحدى تعاويذ كتب الموتى.[٢٩] وتوضح إحدى تعاويذ كتب الموتى أن المتوفى يحيى بفضل سبع أرغفة من الخبز، مقدمين من المعبود حورس، والمعبود جحوتي، كما كان للعالم الآخر سبع بوابات كان على المتوفى اجتيازهم من خلال معرفة أسماء حراسهم، وقد كان يقدم للمتوفى سبع زيوت مقدسة، وأغلب التعاويذ السحرية كانت تردد الكلمات سبع مرات[٣٠]. وقد دخل الرقم سبعة في علاج المرضى في مصر القديمة، حيث كان يقدم

للمريض دوائه في سبعة صحون، أو يأخذ دوائه على سبع جرعات، أو يقسم على ٧ أيام. وكان قديماً يعقد سبع عقدات يرتديها المريض حول رقبته من أجل الشفاء، فهناك تعويذة علاجية توضح أن حورس صنع تلك العقد السبعة لتمتص السم (Turin pap. 135 8-9)[٣١] .

ومما سبق يتبين أن الرقم سبعة له قدسية كبيرة عند المصري القديم، ومن المرجح أن يكون السبب في تقييد أبوفيس بسبع عقد، هو ارتباط ذلك الرقم بالمعبود رع، والذي كان له سبعة أرواح، كأن تقوم العقد السبع بإضعاف قوة أبوفيس أمام الأرواح السبعة للمعبود رع.[٣٢] وفيما يتعلق بالعقدة، فهى من أهم المظاهر التي ارتبطت بشكل وثيق بالسحر، منذ فجر الحضارة المصرية القديمة وحتى الآن، وإختصت العقدة بقوة سحرية سريعة. وغالباً ما كان يتم ربط التمائم بخيوط سميكة معقودة. وتظهر القوة الملازمة في العقدة في الفصل الثاني والأربعين من كتب الموتى على هيئة رمز للقدرة الخفية للإنبات، "إنني العقدة الخاصة بالمعبود الموجود داخل شجرة الإشد"[٣٣]، وبالنسبة لاستخدام الخيط الأسود في تقييد أبوفيس، فمن المعروف أن الخيط الأسود كان يستخدم في الطقوس السحرية في تلجيم الأرواح بغرض السيطرة والقضاء عليها.[٣٤] ويرجح أنه تم استخدام الخيط ذو اللون الأسود، نظراً لما يتمتع به اللون الأسود من رمزية خاصة في الديانة المصرية القديمة، حيث أنه يرمز للموت ويشير للعالم الآخر الذي يحكمه أوزيريس. كما كان اللون الأسود رمزا للمعبود أوزير، وكانت تميمة الجعران المستخدمة لحماية جسد المتوفى تلون باللون الأسود، وكذلك كان اللون الأسود يرمز إلى الليل والموت، وكان اللون المفضل عند السحرة، وكانت تستخدم الحفر السوداء في أمور السحر كدلالة على الموت وتدمير الأعداء، وكان الحجر الأسود له رمزية قوية وكان يستخدم في صناعة تماثيل الشفاء[٣٥] ، فلذلك من الممكن أن يكون الغرض من استخدام الخيط الأسود في طقوس تقييد أبوفيس، هو تقييد أبوفيس بخيط يحمل رموز الموت والظلام والسحر، كما لو كان يتم تقييده واحاطته بالليل والظلام والموت[٣٦] .

٦. رمزية استخدام النار

اعتبر المصري القديم النار رمزاً للتطهير وطرد الأرواح الشريرة، لأنها أقصت قوة ست وأبادت الشر. وكذلك نجد من بين صفات المعبودة تاورت (فرس النهر) الشعلة أو اللهب الذي يعتقد أنها تطرد الأرواح الشريرة الخطرة. وفي العصر المتأخر كانت المشاعل غالباً ما تحرق كي تطهر المتوفى من الدنس الأرضي. وطبقاً لمتون التوابيت، فقد لعبت سطوة النار المدمرة دوراً عظيماً في تصورات العالم الآخر. كما أن المعبودات الذين يحملون علامة النار فوق رؤسهم أو على أجنحتهم يلتهمون أعداء معبود الشمس[٣٧] .ولقد أدرك المصري القديم قدرة النار الفائقة وتخيلها موجهة ضد المذنبين وضد أعداء المعبود رع، كما يستعين الملك بالنار لتحميه من شر الأعداء، وتمكنه من مواصلة حياته في العالم الآخر[٣٨]. ولقد تبلورت فكرة الحرق في ذهن المصري القديم، واستخدمها كوسيلة لإنزال العقاب المؤكد على الأعداء لقدرتها على التدمير والافناء[٣٩]، ويتضح من دراسة طقوس القضاء على أبوفيس أن استخدام النار في تلك الطقوس ليس فقط لفعلها التدميري، وانما أيضاً لرمزيتها الدينية، إذ تكون النار رمزاً للمعبود رع، ومن ثم فهي تحمل صفاته، وتكون أداة قوية في تدمير أبوفيس والقضاء عليه. كما أدخل الكهنة عنصر النار في الطقوس السحرية التي كانت تتم في المعابد لمحاربة قوى الشر، لتكون بذلك على نفس وتيرة المعبودات التي تحارب قوى الشر في العالم الآخر[٤٠] .

٧. رمزية استخدام ورق البردي

حمل نبات البردي العديد من الرمزيات المقدسة في الحضارة المصرية القديمة، فقد كان رمزاً لمملكة الشمال منذ أواخر عصر ما قبل الأسرات، حيث صور على رأس مقمعة الملك العقرب، وصلاية الملك نعرمر، وقد اندمج مع زهرة اللوتس ليمثل علامة السماتاوي التي ترمز إلى وحدة مملكتي الشمال والجنوب، كما إتخذ من شكله صولجان للمعبودة حتحور وسخمت، وقد أشير إلى نبات البردي الذي يوجد في أحراش الدلتا في أسطورة إيزيس وأوزريس حيث أخفت سيقان النبات إيزيس وإبنها من ست الشرير، فلذلك اكتسب نوع من رمزية الحماية والانتصار، كما كانت علامة العنخ تصنع من باقة أزهار يتم ربطها معاً بسيقان البردي لتقدم كقربان للمعبودات[٤١]، كما استخدمت بعض

الأجزاء من نبات البردي في تركيب البخور، إذ كان يتم تجفيفها وحرقها فيتخلف عنها مادة ذو رائحة ذكية تدخل في تركيب البخور الذي كان يحرقه الكهنة في المعابد[٤٢]. وبالنسبة لاستخدام البردي في طقوس القضاء على أبوفيس، فقد سبق الذكر، أن الكاهن كان يُحضر ورقة بردي جديدة ليستخدمها في الطقوس السحرية للقضاء على الثعبان أبوفيس، ومن هذا المنطلق يكون من الضروري فهم رمزية استخدام نبات البردي على وجه التحديد في الطقوس السحرية في مصر القديمة، علماً بأنه كانت توجد العديد من أدوات الكتابة الأخرى، مثل الجلود والأخشاب والأحجار والفخار والأوستراكا. ومن المرجح أن يكون السبب في اختيار الكهنة للبردي كمادة للكتابة في طقوس القضاء على أبوفيس، هو سرعة احتراق ورق البردي، وذلك نظراً لكونه مادة عضوية تتكون بشكل أساسي من ألياف السليولوز، تلك الألياف التي تفقد متانتها وقوتها وتتفحم عند درجة حرارة أعلى من ١٥٠ درجة مئوية[٤٣]. وبالطبع فإن تلك الخصائص التي يتمتع بها ورق البردي من حيث سرعة الاحتراق، تفيد كثيراً في تحقيق الغرض من الطقوس السحرية للقضاء على أبوفيس، حيث أنه بكتابة اسم أبوفيس أو رسم صورة له على ورقة بردي تصبح تلك الورقة شئ مادي يجسد أبوفيس، ويكون من السهل التخلص من أبوفيس بإلقاء ورقة البردي في النار، حيث تحترق سريعاً وبالتالي يحترق أبوفيس ويشعر بعذاب النار حتى يفنى تماماً، ولا يتبقى منه سوى الرماد[٤٤]. وكما سبق الذكر، فإن نبات البردي كان يستخدم في تركيب البخور الذي يستخدمه الكهنة في طرد الأرواح الشريرة، وبالتالي فقد يكون استخدام البردي في طقوس القضاء على أبوفيس له رمزية في الحماية وإبعاد قوى الشر. وبالإضافة لما سبق، فقد يرجع السبب في استخدام البردي في طقوس القضاء على أبوفيس، لاعتباره رمزاً للحماية، وذلك منذ عصر الرعامسة، وما تلاه، وكذلك في العصريين اليوناني الروماني، حيث اتخذت المعبودات باستت، وسخمت، ومنحيت، من البردي رمزاً للحماية من كل الأرواح الشريرة[٤٥].

٨. رمزية اللون الأخضر

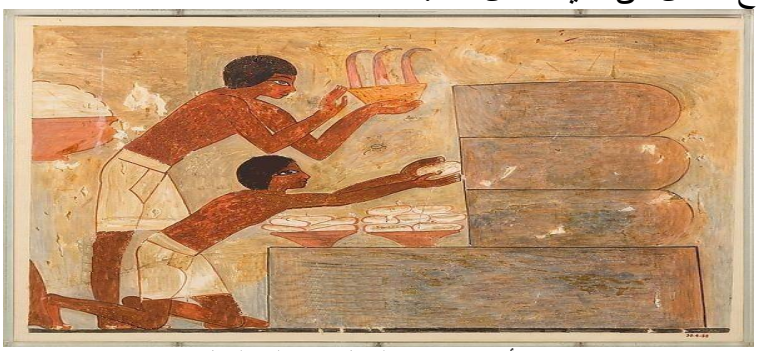
تعتبر المادة الملونة الخضراء من أهم المواد الملونة التي استخدمها المصري القديم منذ عصور ما قبل التاريخ، وذلك للحصول على اللون الأخضر الذي يحمل دلالات رمزية عديدة في الفكر المصري القديم.[٤٦] وقد كان معدن الملاكيت (كربونات النحاس القاعدية) من أهم مصادر الحصول على اللون الأخضر في مصر القديمة، حيث كان يوجد بوفرة في سيناء وفي صحراء مصر الشرقية. ولقد ارتبط اللون الأخضر بالمعبودة واجيت، الربة الحامية لمصر السفلى، وربما سُميت بهذا الإسم لتعبر عن الشباب والتجدد والنضوج. وقد أشار قاموس برلين إلى كلمة *w3ḏ* بوصفها تعني اللون الأخضر، وقد امتد مفهوم الكلمة ليشمل معان أخرى، مثل السعادة والنجاح والإزدهار، أيضاً استخدمت لوصف الشيء السليم المعافى[٤٧] ، ولقد كان اللون الأخضر بشكل عام يرمز إلى الحياه والحماية، وهو كناية عن الشيء الإيجابي، كما يعتبر اللون المضاد للون الأحمر الذي كان يرمز إلى الشر[٤٨] . ويصعب تفسير استخدام الحبر الأخضر لكتابة إسم أبوفيس أو لرسم صورة له في الطقوس السحرية الخاصة بالقضاء عليه، حيث يوجد تضاد في الرمزية، فقد ذكرنا فيما سبق أن اللون الأخضر يعتبر رمزاً للخير والتجديد والبعث والحياة وكلها أمور إيجابية، أما أبوفيس فهو يرمز للشر والفوضى والظلام، وبالتالي يكون استخدام اللون الأخضر من الأمور المحيرة، وخاصة عندما يكون هناك ألون أخرى ترمز للشر وترتبط بالنار والدم، مثل اللون الأحمر، فمن المعروف أن المصري القديم كان يستخدم الحبر الأحمر في الكتابة بدل الحبر الأسود للكلمات التي كانت تعبر عن الشر، وكذلك لكتابة الأيام النحس والشؤم من السنة، كما كان اللون الأحمر يستخدم لكتابة إسم أبوفيس أو إسم المعبود ست[٤٩] . وبالرغم من صعوبة تفسير ذلك الأمر، فيمكن استنتاج أن الكاهن استخدم اللون الأخضر في تلك الطقوس كدلالة عن انتصار الخير والحياة على الشر والموت، حيث أنه بكتابة إسم أبوفيس (على ورقة بردي أو على تمثال شمعي لأبوفيس) بلون يرمز للمعبود أوزير ويرمز للحياة وإعادة البعث، وبالتالي فهو دليل على رمزية الإنتصار المستوحاة من أسطورة الصراع بين المعبود أوزيريس والمعبود ست.[٥٠]

ومن الممكن أن يكون السبب وراء استخدام اللون الأخضر في طقوس القضاء على أبوفيس، هو التدليل على بقاء واستمرارية الخير الذي يرمز إليه اللون الأخضر بعد فناء الشر الذي يرمز إليه

أبوفيس، حيث من المعروف أن الملاكيت، المادة الملونة المستخدمة في تحضير اللون الأخضر عبارة عن مادة غير عضوية، وبالتالي فهى لا تحترق بسهولة مثل ورق البردي أو الشمع. وبذلك فمن خلال حرق ورق البردي أو التمثال الشمعي المكتوب عليهما باستخدام هذه المادة الخضراء تحترق قوى الشر الضارة وتتحرر قوى الخير النافعة[٥١]. وقد يرجع السبب في استخدام اللون الأخضر إلى الارتباط الوثيق بينه وبين نبات البردي الذي يرمز للحماية من الأرواح الشريرة (كما سبق الذكر)، وبذلك فإن استخدام اللون الأخضر في هذه الطقوس يكون بغرض الحماية أيضاً، فمثل هذه الطقوس تتطلب الحماية لمنفذ الطقسة نفسه، فهو يقف أمام قوة غامضة ويحاربها ويحاول القضاء عليها، لأن أتباع الثعبان أبوفيس من الأرواح الشريرة من الممكن أن تحاول إيذاءه، وبالتالي فلابد وأن يحتمي بقوة نبات البردي، لما له من قوى خفية تستطيع أن تحمي وتبعد الشر. وقد يكون استخدام اللون الأخضر على ورقة البردي لتمثيل نبات البردي الحي، ليكون أكثر فاعلية في الحماية ضد القوى الفوضوية التي يحاربها.[٥٢]

٩. رمزية استخدام الشمع

استخدم المصري القديم المواد اللينة كالشمع والطين ودهن الحيوانات في الطقوس السحرية، فمثل هذه المواد تفيد السحرة لغرض ديني كأنه يتشبه بالمعبود الخالق خنوم الذي يشكل المعبودات والبشر بواسطة عجلته الفخارية من الطين،[٥٣] ويمثل شمع عسل النحل الشمع الأساسي الذي كان يستخدم في طقوس القضاء على أبوفيس، حيث أنه في الأساس هو الشمع الوحيد الذي استخدم في مصر القديمة، وكان له عدة استخدامات، حيث استعمل كمادة لاصقة، وكان يثبت به خصلات الشعر المستعار، وأيضاً استخدم في التحنيط، وفي تثبيت الألوان، وكذلك صنعت منه التماثيل والتمائم السحرية[٥٤]، ولقد أشير في الأساطير القديمة إلى أن المعبود رع بكى فسقطت من عينيه الدموع على الأرض فتحولت إلى نحلة، وصنعت النحلة قرص العسل، وهكذا صنع الشمع وكذلك العسل من دموع المعبود رع. ولقد استخدم القدماء المصريين هذه الأسطورة لتفسير كيفية مجيء النحل والعسل إلى العالم. وتشير النصوص القديمة إلى أن المصريين استعملوا كميات كبيرة من العسل منذ عصر الدولة القديمة. وتوضح "غرفة الفصول" في معبد أبي صير (الأسرة الخامسة) والمشاهد المصورة في بعض مقابر طيبة من الأسرات ١٨، ١٩، ٢٦ ؛ عمليات تربية النحل، وجمع العسل (بالتدخين) ووضعه في قدور، وقد صنعوا الخلايا من الفخار، وربما صنعوها كذلك من أنابيب من أعواد الغاب ولصقوها معاً بالطين[٥٥]. وقد أشير إلي حرفة (موثق معايير الشمع) أول مرة في عصر الأسرة الأولى،[٥٦] وكان المركز الرئيسي لاستخراج شمع النحل هو الوجه البحري، وذلك نظراً لإتساع أراضيه الزراعية، ووفرة الزهور به، ولذلك تم اختيار النحل كرمز لمصر العليا[٥٧] . ويوضح (الشكل رقم ١) أحد المناظر بمقبرة رخميرع من عصر الدولة الحديثة، الأسرة الثامنة عشر، كيفية استخراج المصري القديم لأقراص شمع العسل من خلية النحل[٥٨] .



شكل (١): مشهد يوضح كيفية إستخراج أقراص شمع العسل من خلية النحل، مقبرة رخميرع 100 *tt*، نقلاً عن:
http://drbeekeeper.com/2013/02/bees-throughout-the-ages-bees-in-ancient-egypt
A photograph from Abd el Wahab, The apiculture in Egypt, 2008.
(Date of access 19th of Feb. 2021)

وفيما يتعلق باستخدام الشمع في طقوس القضاء على أبوفيس، فمن المرجح أن الدافع إلى ذلك هو وجود الشمع بوفرة مما يتيح تصنيع ذلك الكم الكبير من التماثيل الشمعية التي كانت تستخدم في الطقوس السحرية بشكل يومي. هذا بالإضافة إلى كون الشمع مادة لينة سهلة التشكيل، وبالتالي فإن استخدمها في تشكيل تماثيل أبوفيس يوفر المجهود المضني والوقت الطويل والتكلفة المرتفعة التي تتطلبها عملية نحت التماثيل من مواد أخرى مثل الأحجار والأخشاب. كما أن الشمع يتمتع بميزة أخرى، وهى درجة الإنصهار المنخفضة، حيث لا تتوفر تلك الميزة في المواد الأخري سهلة التشكيل مثل الطين، والذي يتماسك بعد الحرق، ويتحول إلى الفخار في صورة مادة صلبة وقوية. وبناءاً على ما سبق يكون استخدام الشمع في تشكيل تماثيل أبوفيس، هو الحل الأمثل، حيث أنه بمجرد وضع هذه التماثيل الشمعية في النار، فإنها تنصهر بسهولة وتفقد شكلها تماماً، ذلك الأمر الذي يساهم بشكل كبير في تحقيق الغرض المنشود لمثل هذه الطقوس، وهو الفناء الكامل للأعداء. كما أن الشمع مادة يسهل سحقها بواسطة القدم، وذلك بالمقارنة بالكثير من المواد الأخرى التي استخدمها المصري القديم في نحت التماثيل مثل الأحجار والأخشاب.[٥٩]

١٠. رمزية التعاويذ السحرية

اعتمد المصري القديم في الطقوس السحرية بشكل أساسي على التعاويذ السحرية سواء المقروءة أو المكتوبة، حيث كان الاعتقاد السائد أن الكلمة لها طاقة خفية وقوى معينة يمكن استخدامها وتحريكها حسب رغبة الساحر سواء للخير أو للشر، فالكلمة التي تكتب ممكن أن تشفي أو تمرض، ممكن أن تبني أو تدمر، حتى أنها ممكن أن تبعث شخص من الموت وتعيده للحياة مرة أخرى، وذلك وفقاً لما رأيناه في النصوص الجنائزية التي كانت تحتوي على تعاويذ تساعد المتوفى في العالم الآخر، مما يدل على إيمان المصري القديم بقوة الكلمة المكتوبة والمقروءة، فهى الوسيلة التي من خلالها يستطيع الساحر أو الكاهن السيطرة على الطاقة السحرية وتوجيهها لتحقيق غرض معين. إذن فالكلمة لها القدرة على الاستدعاء المعنوي للكائن الذي يتم السحر من أجله، وربما المقصود من ذلك استدعاء روحه أو قرينه. وقد عُرف في الديانة المصرية القديمة أن المعبود جحوتي هو رب الكلمة المقدسة، وهو الذي منح البشر المعرفة وأرشدهم إلى كيفية كتابة الصورة الرمزية التي تستخدم في الطقوس السحرية، وبالتالي فإن الكتابة المصرية القديمة وخاصة الهيروغليفية كانت دائماً تمتلك القوى السحرية النابعة من المعبود جحوتي نفسه.[٦٠] وفي إحدى التعاويذ الشفهية الخاصة بطقوس القضاء على أبوفيس التي كانت تقام في الصباح، ذكر المعبود جحوتي أنه سوف يدمره من خلال تعاويذه كما يلي: "رع سوف يضعف من قواك، وإيزيس قيدتك ونفتيس تعيق حركتك، تعاويذ جحوتي سوف تدمرك، وروحك لم تعد من بين بقية الأرواح"[٦١]. ومن وجهة نظر المصري القديم، فإن الكلمة تحمل معاني رمزية عميقة، فهي تمتلك القدرة على الإتصال مع المعبودات، وهو نوع من الإتصال غير المرئي. كما كان يتم كتابة أو رسم الكائنات التي تمثل الشر والفوضى بأشكال غير مكتملة أو مشوهة وذلك لجعلها كائنات ضعيفة وغير ضارة، وبذلك فهو يستعين بقوة الكتابة للتخلص من القوى الفوضوية. كما كان المصري القديم يرسم صور للحيوانات المفترسة الخطرة وهي مطعونة بسكين أو خنجر في الرأس أو الظهر، والسبب في ذلك يرجع إلى الاعتقاد السائد بأن الكتابة المصرية القديمة المقدسة تصبح بواسطة السحر أداة فاعلة في القضاء على الشر[٦٢]. ولذلك يمكن القول، أن الكلمة تلعب دوراً رئيسياً ولها تأثير سحري في الطقوس السحرية، حيث أن الكلمات المصاحبة للأفعال في الطقوس السحرية تمد الحركات الطقسية بالقوة اللازمة والطاقة التي تجعلها ذات تأثير ديني سحري. ولذا نجد في الديانة المصرية القديمة، أن قدماء المصريين اعتبروا أن الكلمة الخالقة تجسدت في معبودين، وهما "حو" الكلمة الخالقة والذي تشارك مع سيا الممثل للحكمة والمعرفة، والمعبود "حكا" معبود القوى السحرية والطاقة المنتجة،[٦٣] وبالتالي فإن التعاويذ السحرية التي تتلى في طقوس القضاء على أبوفيس لها دور كبير وفعال في مساعدة المعبودات التي تحارب أبوفيس في العالم الآخر.[٦٤]

١١. رمزية استخدام البول

لعل من أهم الأفعال الطقسية التي كانت تجرى في طقوس القضاء على أبوفيس، هو وضع الرماد المتبقي من حرق ورق البردي المكتوب عليه إسم أبوفيس، في وعاء من البول، تمهيداً لوضعه مرة أخرى في النار. ويتضح من هذه الطقسة حرص الكاهن على استخدام السائل الضار الذي يخرج من جسم الإنسان وذلك لتشتيت وبعثرة البقايا الضارة لأبوفيس،(٦٥) ويمكن تفسير ذلك بأنه نوع من التحقير والتدنيس لأبوفيس.(٦٦)

١٢. رمزية الوقت

كانت طقوس القضاء على أبوفيس تجرى في أوقات معينة، وقد تم تحديد هذه الأوقات في بردية برمنر-ريند. هذا وقد اختار المصري القديم توقيت الساعة السادسة من الليل ليكون ميعاد محدد يتكرر فيه كل يوم حرق صورة لأبوفيس في طقسة إلقاء أبوفيس في النار. ومن المعروف أنه في الساعة السابعة من الليل يلتقي المعبود رع بعدوه اللدود أبوفيس، وتدور بينهم أحداث الصراع الذي يحدث يومياً (أنظر الشكل رقم ٢)، ولذلك فمن الممكن أن يكون الغرض من حرق صورة لأبوفيس في الساعة السادسة (ليلاً)، هو تدعيم المعبودات في العالم الآخر، ويرجع ذلك للاعتقاد السائد لدي المصري القديم بحدوث ارتباط وتواصل بين العالمين في توقيت فعل الطقسة، ومن أجل ذلك تجرى تلك الطقسة في الساعة السادسة من الليل ليضعف من قوة أبوفيس قبل لقائه مع المعبود رع في الساعة السابعة من الليل، كما أشير في هذه الطقوس إلى أنه تم اختيار هذا التوقيت، لأنه يمنع زئير أبوفيس الذي يرعب المعبودات أثناء رحلتهم الليلية في العالم الآخر.(٦٧)

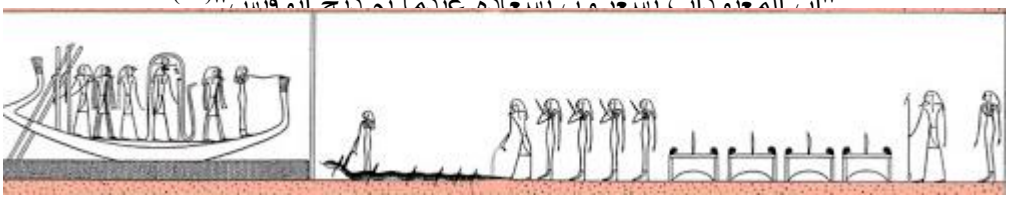
كما كانت تلك الطقسة تتم أيضاً في الساعة الثامنة من النهار، وقد ذكر في كتاب النهار من مقبرة الملك رمسيس السادس، في النص الخاص بالساعة الثامنة من كتاب النهار، أن المعبودات يشعرون بالسعادة بعدما تم ذبح الثعبان أبوفيس، كما هو موضوح بالنص التالي:



(٦٨)

Nṯrwỉm. s ḫftsḫrtꜥꜣpp

"إن المعبودات يشعرون بسعادة عندما تم ذبح أبوفيس"(٦٩)



شكل (٢): مشهد يمثل الصراع بين أبوفيس والمعبودات في العالم الآخر، الساعة السابعة، الإمي دوات، نقلاً عن: Warburton, D., The Egyptian Amduat,Daimon Verlag, (Switzerland, 2007), 214-215

وبالتالي يتضح أن الساعة الثامنة من النهار، هى نقطة هامة في الرحلة النهارية للمعبود رع، فهى تمثل التوقيت الذي خرج منه المعبودات من صراعهم مع أبوفيس وانتصارهم عليه وشعروهم بنشوة الانتصار، وكانت تقام طقسة حرق أبوفيس كنوع من الدعم والتأكيد على قتل أبوفيس والانتصار عليه.(٧٠) وبصفة عامة، فقد تم تحديد مواعيد الطقوس في الصباح قبل ظهور الشمس، وفي وقت الظهيرة، عندما يلمع رع في السماء، وأيضاً في المساء أثناء تجوال رع في مملكة الموتى، كما أنه كان يتم حرق تمثال لأبوفيس في بداية كل ساعة، وذلك حتى تكون تلك الطقوس بمثابة درع حماية دائم ومستمر خلال ساعات اليوم، يساهم في إضعاف قوة أبوفيس بشكل مستمر، مما يمكن المعبودات من صد هجماته والقضاء عليه في في أى وقت(٧١) . ولقد كانت طقوس القضاء على أبوفيس تجرى في حالات الطقس السييء، وكذلك في أوقات العواصف الرعدية(٧٢)؛ حيث اعتقد المصري القديم أن هذه الظواهر الجوية تشكل علامة خطر وتهديد على الكون بأسره، وبالتالي تتسبب في اضطراب مركب المعبود رع، ويكون أبوفيس في أقوى حالاته، ولذلك يسرع الكهنة في إقامة طقوس القضاء على أبوفيس في المعابد في هذه الأوقات، حتى تضعف قوة أبوفيس، وتستقر الأحوال الجوية، ومن ثم تشرق

الشمس من جديد، ويسقط أبوفيس، وتعم المنفعة بشكل عام على الأرض، وعلى مملكة الموتى[٧٣]. وبالإضافة للتوقيتات السابق ذكرها، فقد حرص الكاهن على إجراء طقوس القضاء على أبوفيس في الأوقات الخاصة بالاحتفال بالقمر الجديد، وفي اليوم السادس واليوم الخامس عشر من ظهور القمر[٧٤]

ومن المعروف أن القمر كان يتمتع بأهمية كبيرة في مصر القديمة، ولذلك فقد ارتبطت به معظم الاحتفالات. وقد فسر المصري القديم نشأة القمر ووجوده ببعض الأساطير التي نسجها حول هذا الكيان السماوي الغامض الذي ينير سماء الليل، ويتضح ذلك من خلال كتاب "هلاك البشرية" الذي ورد مكتوباً على جدران مقابر ملوك الدولة الحديثة، حيث يذكر: أن المعبود رع كان يسكن السماء وذات مرة قال: "نادوا لي جحوتي، فأحضروه إليه في الحال، فتحدث رع إلى جحوتي وقال: لتكن أنت في السماء في مكاني إبان تلك الفترة التي أضيء فيها العالم الآخر، فأنت في مكاني هذا نائباً عني، وسوف يدعوك الناس بنائب رع". كما أوضحت أسطورة الصراع بين حورس وست نظرية أخرى لنشأه القمر، فذكرت أن القمر جاء من نطفة حور[٧٥].

ولقد ارتبطت دورة القمر بإصابة المعبود رع الناتجة عن صراعه مع الثعبان، كما ورد في متون التوابيت الفقرة CT 154 وفي كتب الموتى BD 115، وقد كانت تجرى طقسة خاصة تتم في اليوم السادس من القمر الجديد، تتعلق بذلك الصراع، ويوضح النص الذي جاء في متون التوابيت، أن المعبود رع سوف ينصب الأعلام أمام الثعبان ويطرده، وأن ذلك سوف يحدث في اليوم السادس من القمر الجديد، وبالتالي ارتبط شكل الهلال بفم رع المصاب[٧٦] . وقد كانت الدورة القمرية تبدأ بظهور القمر الجديد، وتنتهي لحظة اكتماله عندما يصبح بدراً، وتعرف الاحتفالات بالقمر الجديد بـ*psḏntyw*،[٧٧] ويطلق على هذا العيد أيضاً *tby 3bd* أي بداية الشهر،[٧٨] هذا وقد كان لليوم السادس في الدورة القمرية أهمية كبيرة، حيث تزيد كثافة ضوء القمر في هذا اليوم، وبالتالي كان يحتفل بذلك اليوم كواحد من أهم أيام الدورة القمرية، وأطلق على هذا الإحتفال *snwt*. كما أن هذا اليوم يعد من الناحية الفلكية يمثل يوم الربع الأول من الشهر القمري، وهو يوم امتلاء عين حورس، واليوم الذي تم فيه مساواة القمر بأوزيريس، ووضع القمر في عين *wḏ3t* ، وإتحادها معه[٧٩] ، كما حظى اليوم الخامس عشر بأهمية كبيرة في مصر القديمة، حيث اعتبره المصري القديم بداية النصف الثاني، واحتفل به كعيد نصف الشهر وسمي "عيد القمر المكتمل"[٨٠] وأطلق عليه *iꜥḫwr*،[٨١] وقد كان يتم في هذا اليوم بعض الأعياد الملكية والأعياد الدينية كعيد آمون، وذلك لكون هذا اليوم يمثل يوم اكتمال القمر، ومن الناحية الميثولوجية عند المصري القديم فهو يوم "مقابلة الثوران" أي الشمس والقمر،[٨٢] وانتصار النور على قوى الظلام، وظهر ذلك بوضوح في تصوير انتصار القمر (في شكل قرص القمر على حزمة البردي)، كما اعتبر اليوم الخامس عشر رمز لاكتمال عناصر القوة، فالأرباب تتودد وتصعد له على سلم من أربعة عشر درجة، كما يعلن كل واحد من التاسوع، وكذلك سكان الأرض في الاحتفال "إن عين القمر ممتلئة"[٨٣].



شكل (٣): مشهد يوضح اكتمال القمر، وتمتلاء عين حورس، معبد حتحور، دندرة، نقلاً عن:
https://www.pinterest.com/pin/116604896994052919/visual-search/?x=16&y=10&w=530&h=202&cropSource=6
(Date of access 19th of Feb. 2021).

ولقد فسر المصريون القدماء ظاهرة خسوف القمر ببعض الأساطير الدينية، كما وصفوها ببعض التعبيرات مثل "إن السماء لم تعانق القمر حيث كانت توجد فتنة كبيرة بالبلاد"[٨٤] ويدل هذا النص على أن المصريين القدماء كانوا يرجعون خسوف القمر إلى وقوع أحداث مؤسفة في البلاد أدت إلى ظلام

القمر وعدم ظهوره، وفي بعض الأحيان كان يظهرون ظلام القمر على أنه إشارة لأحداث كونية آتية. ولقد اعتبر المصري القديم الخسوف نذير شؤم مقترن بأحداث محزنة، ولذلك كانت الطقوس والتعاويذ تؤدي من أجل الحماية والوقاية من حدوث هذه الظاهرة الكونية، والتي يرتبط حدوثها بشكل أساسي بأبوفيس(٨٥).

مضمون الدراسة

تعتبر الرمزية من أهم القيم التي كانت سائدة في الحضارة المصرية القديمة بصفةٍ عامةٍ، وفي المُعتقدات المصرية القديمة بصفةٍ خاصةٍ. وفي واقع الأمر، فبالرغم من أن الرموز المسجلة على جدران المقابر والمعابد ما زالت تظهر في صورة نقوش بديعة، ولها مظهر فني مبهر، إلا أنها قد تخفي وراء جمالها البديع الكثير من الأسرار والمعاني الغامضة، مما يلقي على عاتقنا مسئولية البحث والكشف عن الدلالة والمعاني الحقيقية لتلك الرموز. وفيما يتعلق بالرموز في الطقوس السحرية، فقد كان للمصري القديم اعتقاد فكري خاص، فهو يرى في الشكل وأصله وحدة واحدة، وعلى ذلك فإن الرمز بالنسبة له واقع وحقيقة ملموسة. ولا يخفي على المهتمين بالديانة المصرية القديمة ماهية ودور أبوفيس في تعطيل دورة الكون التي أقرها المعبود الخالق منذ بداية خلق الكون، فأبوفيس يُعد رمزاً للشر واللاوجود والعدم، وإن لم يتم إجراء الطقوس اللازمة لمحاولة القضاء عليه، فقد يكون ذلك بمثابة انقطاع لحلقات دورة الزمن في الكون مما قد يحدث نهايةً للمظاهر الكونية المنظمة، وقد يكون ذلك أيضاً بمثابة العودة لمظاهر الفوضى الأزلية التي تُمثل مظاهر اللاوجود والعدم. ولذلك فقد حرص المصري القديم جاهداً وبكامل إستطاعته أن يؤدي الطقوس من أجل محاربة هذا الكائن الشرير الذي يعيق دورة الزمن ومركب المعبود رع، ومن أجل تواصل مجريات الزمن الكوني المنظم.فإن تلك الطقوس تؤثر بشكل فعلي على جسد أبوفيس وعلى ظله وعلى روحه وعلى قرينه (الكا)، كما تسلبه قواه وتحرق جسده حتى يفنى ويهلك، ونتيجة لذلك فهى تساعد في انتصار المعبود رع على أبوفيس. وجدير بالذكر، فقد تم التعرف على أهم الطقوس الخاصة بالقضاء على أبوفيس التي كانت تتم في المعابد المصرية القديمة من خلال كتاب "تحديد الخلق لرع وقهر أبوفيس"في بردية برمنر-ريند، حيث يشتمل هذا الكتاب على سبع طقوس أساسية لتدمير أبوفيس. ويتضح أن هذه الطقوس قد تم تقسيمها إلى سبع فصول حتي يكون تنفيذها أسهل على الكاهن. وقد كان من المعتاد أن يتم تحديد هذه الفصول السبعة بعناوين تكتب بالحبر الأحمر لتكون بذلك مميزة عن النص، والذي كان يكتب بالحبر الأسود. كما يظهر من البردية حرص الكاهن على تنفيذ الطقوس في شكل تعليمات محددة وخاصة فيما يتعلق بالمواد المستخدمة، وذلك فضلاً عن التوقيتات المناسبة لأداء تلك الطقوس. ولقد كان تنفيذ طقوس القضاء على أبوفيس في أوقات محددة لها دلالتها الرمزية ؛ فهي تهدف إلى منع مخاطر القوى الفوضوية حتى يستطيع القمر إكمال دورته، ويستطيع المتوفى البعث من جديد، فعندما يبدأ هلال القمر الجديد بالظهور (غالباً في اليوم الثاني أو الثالث من الشهر)، يبدأ كهنة المعبد في إقامة طقوس حرق تمثال أبوفيس حتى يضعف وتخر قواه أمام المعبودات، وبذلك يضمن بدء دورة القمر، وإكتمال مراحل نموه في خلال الأيام التالية، وتجنب حدوث ظاهرة إختفاء القمر أو خسوفه. وفيما يتعلق باختيار اليوم السادس على وجه التحديد لإجراء تلك الطقوس، فإن ذلك يرجع لكون هذا اليوم يمثل اليوم الذي تكتمل فيه أجزاء عين حورس المصابة، ولذلك فإن تنفيذ تلك الطقوس يكون بغرض إضعاف قوى الشر، وحماية عين حورس حتى تتم مراحل شفاؤها . أما اليوم الخامس عشر، والذي يمثل منتصف الشهر القمري، فمن المرجح أن السبب في اختياره كيوم محدد لإجراء طقوس القضاء على أبوفيس، يرجع لكونه اليوم الذي ينير فيه القمر سماء الدنيا، حيث أن ظهور القمر يعني أن النصر قد تحقق والكون أصبح مستقر، ويسير على نظامه الذي حددته المعبودات. وبالنسبة لإجراء الطقوس في أوقات خسوف القمر، فمن المعروف أن تلك الظاهرة من وجهة نظر المصري القديم، كانت تمثل شر يهدد النظام الكوني، فعندما لا يظهر القمر في السماء، يعم الظلام، وتنتشر الفوضى، ويشتد الصراع بين أبوفيس والمعبود رع، مما يشكل تهديد لكل عناصر النظام الكوني. وبالتالي يكون الغرض من إقامة الطقوس في تلك الأوقات، هو حماية العالم من قوى الشر، والقضاء على من يتسبب في تلك الظاهرة، أي القضاء على أبوفيس.

حواشي البحث

*هذا البحث مستخلص من رسالة ماجستير للباحثة يمنى خالد محمد خيري بعنوان:" طقوس القضاء على ابوفيس في مصر القديمة حتى نهاية عصر الاسرات المصرية القديمة"،تحت إشراف:أ. د./ أيمن وزيري؛ أ.د./أميمه الشال.

**أستاذ الآثار والحضارة المصرية، ورئيس قسم الآثار المصرية - كلية الآثار- جامعة الفيوم.

***أستاذ الآثار المصرية بقسم الإرشاد السياحي وعميد كلية الآثار والإرشاد السياحي-جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا.

****معيد بقسم الآثار المصرية – كلية الآثار والإرشاد السياحي – جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا "باحثة ماجستير بقسم الآثار المصرية- كلية الآثار- جامعة الفيوم.

١)مانفرد لوركر، معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدين رمضان، مكتبة مدبولي، (القاهرة، ٢٠٠٠)،١٠.

2) Reidy, J. R., Eternal Egypt: Ancient Rituals for the Modern World, (USA, 2010), 162.

3)Reidy, R. J., Eternal Egypt: Ancient Rituals for the Modern World, 168.

4)Reidy, R. J., Eternal Egypt: Ancient Rituals for the Modern World, 168.

5)Faulkner, R. O., The Papyrus BremnerRhind (BM. 10188), EES, (London, 1937), 169, 23 (7-16).

٦) عبد الحليم نور الدين، الديانة المصرية القديمة، الفكر الديني ج٣، الطبعة الأولى، (القاهرة، ٢٠٠٩). ٣٧.

٧) تعليق من وجهة نظر الباحثة.

٨) تعليق من وجهة نظر الباحثة.

9)Wilkinson, R., Symbol & Magic in Egyptian Art, Thames and Hudson, (London, 1994), 126.

10)Wilkinson, R., Symbol & Magic in Egyptian Art, 133.

١١) ياروسلاف تشرني، الديانة المصرية القديمة، الطبعة الأولى، دار الشروق، (القاهرة، ١٩٩٦)، ٤٩.

12) Wilkinson, R., Symbol & Magic in Egyptian Art, 65.

13)Wilkinson, R., Symbol & Magic in Egyptian Art, 134.

14)Cheiro, L., Cheiro's Book of Numbers,Herbert Jenkins, (London, 1959), 46.

15) Maarten. J. R., "*Egyptian Concepts on Orientation of the Human Body*", JEA 91, (2005), 38.

16) Wilkinson, R., Symbol & Magic in Egyptian Art, 134.

17)Wilkinson, R., Symbol & Magic in Egyptian Art, 134.

١٨) تعليق من وجهة نظر الباحثة.

١٩) عبد الحليم نور الدين، الديانة المصرية القديمة الفكر الدينى ج٣،٨٤.

٢٠) ياروسلاف تشرني، الديانة المصرية القديمة، ٤.

٢١) Maarten. J. R., Egyptian Concepts on Orientation,40.

٢٢) ياروسلاف تشرني، *الديانة المصرية القديمة*، ١٤٤.

23) Goyon, J. C., Chirurgic religieuse outhanatopraxiDonnees Nouvelles sur la momificationenEgypte et reflections qu'ellesimpliquent, Atti Sesto CongressoInternazionale di egittologia, Vol. I, (Turin, 1992), 218.

24)Maarten. J. R., "Egyptian Concepts on Orientation of the Human Body", 47.

٢٥) تعليق من وجهة نظر الباحثة.

٢٦) محمد رأفت عباس، الجيش في مصر القديمة ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، ٢٠١٦)، ١٢٩.

٢٧) تعليق من وجهة نظر الباحثة.

28) Wilkinson. R., Symbol & Magic in Egyptian art, 135.

29) Dawson. R., "*The Number Seven in Egyptian Text, Aegyptus*", Anno8, 1/2, dell' universitacattolica del Sacro, (Cuore, Luglio 1927), 98.

30) Dawson. R., "*The Number Seven in Egyptian Text*", 100-105.

31) Dawson. R., "*The Number Seven in Egyptian Text*", 100-105.

٣٢) تعليق من وجهة نظر الباحثة.

٣٣)مانفرد لوركر، معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٨٤.

34)Harris, E., Ancient Egyptian Magic, Weiser Book, (US, 1998), 59.

35)Pinch. G., Magic in Ancient Egypt, British Museum Press, (London, 1994), 81; Wilkinson. R., Symbol & Magic in Egyptian art, 109.

٣٦) تعليق من وجهة نظر الباحثة.

٣٧) مانفرد لوركر، معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٢٣١.

٣٨) باسم محمد سيد، النار في الحضارة المصرية القديمة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار،(جامعة القاهرة، ١٩٩٩)، ١٨٥.

٣٩) باسم محمد سيد، النار في الحضارة المصرية القديمة، ٢١٢-٢١٧-٢١٨.

٤٠) تعليق من وجهة نظر الباحثة.

41) Wilkinson, R., Symbol & Magic in Egyptian Art, 161.

٤٢) عبد اللطيف أفندي، البردي- دراسة أثرية وتاريخية- طرق الترميم والصيانة،مكتبة الأنجلو المصرية،(القاهرة، ٢٠٠٨).١٠١-١٠٢.
٤٣) عبد اللطيف أفندي، البردي- دراسة أثرية وتاريخية- طرق الترميم والصيانة، ٩٢.
٤٤) تعليق من وجهة نظر الباحثة.
45)Kousoulis, P., "*Nine Measures of Magic; Part 3: 'Overthrowing Apophis': Egyptian ritual in practice*", *Ancient Egypt Magazine*, Empire Publications,(November/December 2001), 32.
٤٦) تامر أحمد فؤاد، رمزية الألوان ودلالاتها في العمارة والفنون المصرية القديمة حتى نهاية عصور الدولة الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار،(جامعة القاهرة، ٢٠٠٤)، ٥٣.
٤٧) تامر أحمد فؤاد، رمزية الألوان ودلالاتها فى العمارة والفنون المصرية القديمة حتى نهاية عصور الدولة الحديثة، ١٤٥-١٤٦.
48) Wilkinson, R., Symbol & Magic in Egyptian Art, 108;Gestoso. G., color in Ancient Egypt, Forum Unesco University & Heritage,(World heritage Center, 2010),2-5.
49) Wilkinson, R., Symbol & Magic in Egyptian Art, 106.
٥٠) تعليق من وجهة نظر الباحثة.
٥١) تعليق من وجهة نظر الباحثة.
٥٢) تعليق من وجهة نظر الباحثة.
53) Pinch. G., Magic in Ancient Egypt,81.
٥٤) ألفريد لوكاس، المواد والصناعات عند القدماء المصريين، مكتبة مدبولي، (القاهرة، ١٩٩٩)، ٥٥٢.
٥٥) جورج بوزنر، معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أمين سلامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، (القاهرة، ١٩٩٦)، ٢٢٦.
56) Hilda. M., Ransome, The Sacred Bee in AnciantTime and folklore, George Allen & Unwin, (London, 1937),26.
57) Crane. E., The World History of Bee keeper & Honey Hunting, Routledge, (New York, 1999),170.
58) http://drbeekeeper.com/2013/02/bees-throughout-the-ages-bees-in-ancient-egypt/
٥٩) تعليق من وجهة نظر الباحثة.
60)Hart, G., Dictionary of Egyptian God & Goddesses, (London & New York, 2005), 158.
61) Faulkner, R., The Papyrus Bremner-Rhind, 172, 26 (12-20).
62) Wilkinson. R., Symbol & Magic in Egyptian art, 148-151.
63)Bleeker, C. J., Egyptian Festivals: Enactments of Religious Renewal, Brill Archive, (Leiden, 1967), 44.
٦٤) تعليق من وجهة نظر الباحثة.
65) Kousoulis, P., *Nine Measures of Magic; Part 3: 'Overthrowing Apophis': Egyptian ritual in* practice", 32.
٦٦) تعليق من وجهة نظر الباحثة.
٦٧) تعليق من وجهة نظر الباحثة.
68)Piankoff, A., Livre du Jour et du la Nuit, BdE 13, IFAO, (Le Caire, 1942), 17.
69) Piankoff, A., The Tomb of Ramsses VI, I, Pantheon Books, (New York, 1954), 401.
70) Piankoff, The Tomb of Ramsses VI, 401-402.
71.تعليق من وجهة نظر الباحثة)
72)Faulkner, R., The PapyrusBremner-Rhind, 169, 23 (7-16).
73.تعليق من وجهة نظر الباحثة)
74)Faulkner, R., The PapyrusBremner-Rhind, 171, 26 (3-7).
75) Helck, W., Otto, E., "*Mond*", LÄIV, Otto Harrassowitz, (Wiesbaden, 1982), 194.
76) Eaton, K., "*Monthly Lunar Festivals in Mortuary Realm*", JNES, 70/2, (October 2011),232-238.
77)أيمن عبد الفتاح وزيري، المصطلحات المعبرة عن الزمن في مصر القديمة حتى نهاية عصر الدولة الحديثة – دراسة لغوية حضارية، رسالة ماجيستير غير منشورة، كلية الآثار، (جامعة القاهرة، ٢٠٠٦).٣١.
78) Altenmuller, H., "*Fêste*", LÄ II, Otto Harrassowitz, (Wiesbaden, 1976), Col. 172.
79) Bonnet, H., Reallexikon der Ägyptischen Religionsgeschichte, de Gruyter, (Berlin, 1952)., 474-475.
80.٣١) أيمن عبد الفتاح حسن وزيري، المصطلحات المعبرة عن الزمن في مصر القديمة حتى نهاية عصر الدولة الحديثة،
81)Drioton, E., Les fêtes Egyptiennes, Editions de la revue du Caire, (Le Caire, 1944),84.
82) Derchain, Ph., "*Mythes et dieux Lunaires en Egypte*", Sourc orientales 6: La lune, Mythes et Rites, Caquot, A., (ed), (Paris, 1962), 31.
83) Bonnet, H., Reallexikon der Ägyptischen Religionsgeschichte, 475.
84) Derchain, Ph., La Lune, Mythes et Rites, 32.
85) Derchain, Ph., La Lune, Mythes et Rites, 32.

تصوير القنفد علي الفنون الصغري في العصرين اليوناني والروماني في مصر

أ.د./ حسان عامر** د./مني جبر*** أسماء محمد أحمد سيد ****

الملخص :

يتناول البحث[1] دراسة تصوير القنفد في مصر القديمه خلال العصرين اليوناني والروماني في الفنون الصغري ،وذلك لتوضيح أهمية القنفد عند المصري القديم وارتباطه بالفكر العقائدي لديه ،حيث استمر تصوير القنفد في الفن المصري القديم خلال العصرين اليوناني والروماني ،والذي بدأمنذ عصر الدوله القديمة حيث قام الفنان بتصوير القنفد علي جدران المقابر ،واستمر كذلك خلال عصري الدوله الوسطي والحديثه حيث قام الفنان المصري القديم بتشكيل الكثير من التمائم والأختام التي اتخذت شكل القنفد ،وفي العصر المتأخر أرتبط القنفد ببعض المعبودات علي جدران المعابد وارتبط بفكره نشأة الخلق في مدينة أونو ،وربما كانت كل هذه الأسباب هي الدافع وراء أستمرارية تصوير القنفد في العصرين اليوناني والروماني .

يتضمن البحث عرض لاشكال الفنون الصغري التي شكلت علي هيئة القنفد وهي :

- التماثيل الفخارية الصغيرة (التراكوتا)
- المسارج
- الأواني

يسبقها مقدمه عن القنفد في الفن المصري القديم منذ عصر الدوله القديمة وحتي عصر الدوله الحديثة .

الكلمات الداله

قنفد _فنون صغري _الأواني _المسرجة _التراكوتا

Abstract

The research[2] deals with the study of depicting the hedgehog in ancient Egypt during the Greek and Roman period in the minor arts, in order to clarify the importance of the hedgehog in the ancient Egyptian and its connection with his ideological thought, as the hedgehog depiction continued in ancient Egyptian art during the Greek and Roman period, Which began since the period of the old kingdom, where the artist photographed the hedgehog on the walls of tombs, and continued as well during the two period of the middle and new kingdom, where the ancient Egyptian artist formed a lot of amulets and seals that took the form of a hedgehog, and in the late period, the hedgehog was associated with some deities on the walls of temples and was associated with the idea of the emergence of creation In “Ono”, and perhaps all of these reasons motivated the continuity of the depiction of the hedgehog in the Greek and Roman period.

The research includes a presentation of the forms of m arts that were formed in the form of a hedgehog, namely:

- Terracotta figurines
- Lamp
- Vessel

It is preceded by an introduction to the hedgehog in ancient Egyptian art from the period of the old kingdom until the period of the new kingdom.

Key words:

Qunfad, Minor Art, lamps, Vessel, Terracotta

مقدمه:

عاش المصري القديم في تناغم مع الحيوانات التي عاشت من حوله ملاحظاً لتلك التفاصيل التي ميزت كل حيوان عن الآخر مكوناً علاقة فريدة ومختلفة مع هذه الحيوانات التي تعيش من حوله[٣] ،فكان المصري يرعي ويروض الحيوانات المستأنسة ويخرج في رحلات الصيد لصيد المتوحش منها، فكانت الحيوانات هي مصدر الطعام ووسيلة نقل وفي بعض الأحيان هي مصدر لبعض الأدوية التي كانت تستخدم في علاج بعض الأمراض، وكانت معظم الحيوانات في وادي النيل آمنه وغير خطرة استطاع المصري القديم ان يقوم باستئناسها وتربيتها والاستفادة منها كمصدر للغذاء[٤]

القنفد في الفن المصري القديم :

عَرَفَ المصري القديم القنفد[٥] كأحد الحيوانات البرية التي تعيش في الصحراء ،ورسم الفنان المصري القديم القنفد علي جدران المقابر تقريبا منذ عصر الأسرة الخامسة من الدولة القديمة ،حيث يوجد منظر لقنفد يخرج من مخبأ وممسك بفأر علي أحدي جدران مقبرة "بتاح حتب"[٦] في سقارة ،ويصور القنفد علي جدران مقبرة "مريروكا"[٧] وهو مقدم كقربان حيث يحمل أثنان من الرجال صندوقين بداخل كل صندوق قنفد لوحه رقم (١) ، ورسم القنفد علي جدران مقبرة "خنوم حتب" أحدي مقابر بني حسن[٨] التي ترجع لعصر الدولة الوسطي.

كانت تزين مقدمات السفن بالقنفد الذي يتنبأ باتجاه الرياح ،وقد عثر في جزيرة ألفنتين في أسوان علي العديد من نماذج القوارب التي يزين مقدمتها القنفد .

لم يأكل المصري القديم القنفد فلا يوجد أي دليل علي أكل المصري القديم للقنفد ،ولكنه اهتم بهذا الحيوان البري الذي يعيش في الصحراء ،ورسمه علي العديد من جدران المقابر وصنع العديد من اشكال الفنون الصغري (كالتمائم والأختام والأواني والتماثيل الصغيره) علي هيئة القنفد التي ترجع إلي العصور المختلفة من التاريخ المصري القديم ،ففي عصر الدولة الوسطي كانت تصنع التماثيل من الخزف أخضر اللون رمز الخصوبه واللون الأزرق ،وأصبحت التماثيل في عصر الدوله الحديثه تصنع من البرونز وهذا يعد دليل علي أهمية حيوان القنفد الذي ربما قدسه المصري القديم .

صُنعت تمائم القنفد علي نفس شكل تمائم الجعران ،وفي بعض الأحيان الأخري كانت تصنع التمائم علي شكل جعران ومحفور علي ظهر التميمه قنفد[٩].

شكلت الأواني التي أتخذت شكل القنفد في مصر القديمه علي شكل أواني واسعه ،وكانت تستخدم في حفظ مساحيق الزينه أو ربما لحفظ المراهم[١٠] التي صنعت من جسد القنفد.

و لم يحنط المصري القديم القنفد ،ولم يرتبط القنفد في الفكر المصري القديم بأحد المعبودات ،ولكن في عصر الأسرة السادسة والعشرون صور القنفد علي أحدي جدران مقابر الواحات البحرية في مقبرة "باننتيو"[١١] علي رأس المعبوده "عبس"[١٢] سيدة السماء ،حيث تصور المعبودة في هيئة سيدة وهي واقفه ترتدي باروكة شعر طويله تصل إلي الكتفين ويزين رأسها حية الكوبرا ويعلو رأسها قنفد[١٣] لوحه رقم (٢) .

تصوير القنفد في العصرين اليوناني والروماني :

استمر تصوير القنفد في العصرين اليوناني والروماني وتوجد العديد من التماثيل التراكوتا التي تصور القنفد في المتاحف العالمية المختلفة ،وقد أنتج الفنان في هذا العصر خشخشيات علي شكل قنفد ربما لانها تصدر نفس صوت هذا الحيوان وهو يبحث عن طعامه لوحه رقم (٣) ،وفيما يلي شرح لتماثيل التراكوتا التي علي شكل قنفد :

التماثيل الفخارية الصغيرة :

الأثـــــــــــــــــــــــــــر :	تمثال١٤ قنفد
رقـــم الأثـــــــــــــــر :	لوحه رقم (٣)
مكـــــان العـثور :	غير معروف

مـكـان الـحفـظ :	المتحف الزراعي
مادة الصنـــــع :	طمي بني مائل للاحمرار
الابـــعـــــــاد :	٦سم تقريبا
الـــــتـــــأريـــــخ :	القرن ٢-٣ الميلادي ؟(١٥)
المـــــوصـــــف :	يصور التمثال قنفد واقف علي قاعدة مستطلية الشكل ،ومرتفعة قليلًا(١٦)، يأكل القنفد من عناقيد العنب وهي عبارة عن ثلاثة عناقيد نحتها الفنان بشكل بارز عن القاعدة ، نَحَتَ الفنان شوك القنفد عبارة عن خطوط طويلة بارزه عن جسد القنفد الممتلئ ، تبدو ملامح الوجه غير واضحة وربما ذلك بسبب تعرض التمثال للتلف ،الأذن صغيرة وبارزه من أعلي الرأس ،ويوجد خط يفصل بين جسد القنفد ورأسه . صُنع التمثال من القالب آحادي الشكل ،ويوجد آثار للون الأحمر علي التمثال .
النشر العلمي :	Boutanin 2012 ,P. 126 ,no.630

الأثـــــــــــــــــــــر :	تمثال قنفد
رقـــم الأثـــــــــــر :	لوحه رقم (٤)
مكـــــان العـثور :	غير معروف
مـكـان الـحفـظ :	المتحف المصري
مادة الصنـــــع :	طمي بني مائل للاحمرار
الابـــعـــــــاد :	٤سم تقريبا
الـــــتـــــأريـــــخ :	القرن الثاني –الثالث الميلادي
المـــــوصـــــف :	يصور التمثال القنفد وهو واقف علي قاعدة مستطيلة الشكل مرتفعة ،وينظر للأمام١٧ ،نَحَتَ الفنان شوك القنفد عبارة عن كرات صغيرة بارزه شَكَل الفنان أرجل القنفد صغيرة وبارزه عن القاعدة ، العيون منحوته نحت بارز ،الفم والأنف ممتده للامام ،الأذن كبيرة ومرتفعه لاعلي .
النشر العلمي :	Boutanin 2014 ,P.453 ,no.334

الأثـــــــــــــــــــــر :	تمثال قنفد
رقـــم الأثـــــــــــر :	لوحه رقم (٥)
مكـــان العـثور :	غير معروف
مـكـان الـحفـظ :	المتحف الزراعي
مادة الصنـــــع :	طمي بني مائل للاحمرار
الابـــعـــــــاد :	٦سم تقريبا
الـــــتـــــأريـــــخ :	غير معروف
المـــــوصـــــف :	يصور التمثال قنفد يقف بدون قاعدة ،ويبدو أن

	القاعدة قد تعرضت للكسر١٨ ،يصور الفنان الشوك عبارة عن خطوط طويلة تمتد علي ظهر القنفد ومن أعلي قام الفنان بتحذيذها بخطوط مائلة ،العيون لوزية الشكل نحتها الفنان بشكل بارز ،وقام الفنان أيضا بأظهار بؤبؤ العين بلون بني مختلف عن باقي العين ،وحدد شكله عبارة عن دائرة ، الأنف عبارة عن ثقبين والفم عبارة عن خط مائل ،الأذن كبيرة ومنتصبه لاعلي . لا تظهر أرجل التمثال ربما لانه تعرض للكسر فهي غير واضحه
النشر العلمي :	Boutanin 2012 , p 127 ,no.844

الأثـــــــــــــــــــر :	تمثال قنفد
رقـــم الأثـــــــــــر :	لوحه رقم (٦)
مكـــان العـثور :	غير معروف
مـكـان الـحفـظ :	متحف الفن Glyptoteket
مادة الصنـــــع :	طمي بني مائل للاحمرار
الابـــــعـــــــاد :	٧سم تقريبا
الـــــتـــــأريـــــخ :	عصر روماني
الـــــوصـــــف :	يصور التمثال قنفد يقف علي قاعدة وينظر إلي الأمام[١٩] ، القنفد له جسد ممتلئ أملس وهو علي عكس باقي النماذج المعروضه تبدو ملامح الوجه واضحه العيون صغيرة ومشدودتان الأنف والفم ممدودين للأمام ،والفم عبارة عن خط بسيط [٢٠]. نَحت الفنان أرجل القنفد ممتلئ أيضا ولهاحوافر من أسفل عبارة عن خطين بارزين أفقين ،وهناك بقايا لاثار اللون الأبيض علي ظهر التمثال والقاعدة.
النشر العلمي :	Fjeldhangen 1995 ,P.192 no.192

المسارج الفخارية :

الأثـــــــــــــــــــر :	مسرجة[٢١] علي شكل قنفد
رقـــم الأثـــــــــــر :	لوحه رقم (7)
مكـــــان العـثور :	غير معروف
مـكـان الـحفـظ :	متحف التاريخ والفن بجينف
مادة الصنـــــع :	طمي بني مائل للاحمرار
الابـــــعـــــــاد :	١٥سم تقريبا
الـــــتـــــأريـــــخ :	القرن ٢-٣ الميلادي
الـــــوصـــــف :	مسرجة يعلوها تمثال يصور قنفد[٢٢] يعلو القنفد حامل للامساك بالمسرجة[٢٣] ، المسرجة ذات فوهه واحده مستديرة توجد عند حافة المسرجة ،وترتكز المسرجه علي قاعدة

	مرتفعة قليلا[٢٤] . يصور الفنان القنفد وهو واقف علي المسرجة وينظر للأمام ، له أذن صغيره ومجوفه ومنتصبة لاعلي ،تبدو ملامح الوجه واضحه العيون نحتها الفنان نحت غائر ،والأنف والفم ممتدين للأمام ،الأنف عبارة عن ثقبين والفم عبارة عن خط بسيط .
النشر العلمي :	Boutanin 2014 ,p453 ,no.332

الأواني :

الأثـــــــــــــــــــــــــــر:	آنيه[٢٥] علي شكل قنفد
رقـــم الأثـــــــــــــــــر :	لوحه رقم (٨)
مكـــــان العـثور :	غير معروف
مـكـان الـحفـظ :	المتحف البريطاني
مادة الصنـــــع :	طمي رمادي غامق اللون
الابـــــعـــــــاد :	الارتفاع ١٢سم تقريبا
الـــــتـــــأريـــــخ :	القرن الثاني –الأول قبل الميلاد (العصر البطلمي)
الـــــــوصـــــــف :	إناء علي شكل قنفد[٢٦] يقف علي قاعدة مرتفعه قليلا،له فوهه توجد في منتصف ظهر التمثال [٢٧] ،وهي عباره عن فتحه صغيره واسفلها عنق الإناء وهو اسطواني الشكل ومرتفع قليلا ، للاناء مقبض يمتد من فوهة الأناء ويرتكز علي مؤخرة القنفد، وجسم القنفد بيضاوي الشكل يبرز منه دوائر صغيره يرمز بها الفنان لاشواك القنفد، تبدو ملامح الوجه واضحه العيون محفورة والانف منبعجة و الوجنتين بارزتين والفم عبارة عن خط بسيط محفور والشارب قام الفنان بنحته عباره عن خطوط بسيطة أفقية علي جانبي وجه القنفد ،الأذن مدببه وتم أضافتها للتمثال بعد تشكيله ، أرجل القنفد قصيرة جدا والمخالب نحتها الفنان بخطوط رأسية بسيطة ،التمثال مصنوع بطريقة القالب المكون من ثلاثة أجزاء ومغطي بطبقة من اللون الأسود .
النشر العلمي :	Bailey 2008 , P.18[٣],PL.134 ,no. 3742.

الأثـــــــــــــــــــــــــــر :	آنيه علي شكل قنفد
رقـــم الأثـــــــــــــــــر :	لوحه رقم (٩)
مكـــــان العـثور :	غير معروف
مـكـان الـحفـظ :	المتحف البريطاني
مادة الصنـــــع :	طمي نيلي رمادي اللون مغطي بطبقه من اللون الاسود

الابـــــعـــــــاد :	الارتفاع ٨سم
الـــــتـــــأريـــــخ :	القرن الثاني –الأول قبل الميلاد (العصر البطلمي)
الـــــوصـــــف :	إناء علي شكل قنفد يقف علي قاعدة بسيطه،له فوهه توجد في منتصف ظهر الإناء[٢٨]، وعلي جانبي الفوهه مقبضين يمتدان من الفوهه ويرتكزان علي بدن الإناء، تبدو ملامح الوجه واضحه العيون لوزية وجفون منحوته خط بسيط والانف صغير و الوجنتين بارزتين والفم عبارة عن خط بسيط يعتقد من ملامح الوجه انها لشخص نوبي والاناء دمج بين صورة النوبي وجسد القنفد وقام الفنان بحفر الدوائر علي الجسد ليوضح شوك القنفد ،صَنَع الفنان التمثال بطريقة القالب المكون من جزئين.
النشر العلمي :	Bailey 2008, P.183, PL.1٣4, no. 374٣.

التحليل الفني :

أولا التماثيل الفخارية :

يصور الفنان القنفد في تماثيل التراكوتا أما واقف أو جالس علي قاعده ، يزين جسد القنفد نقاط حادة بارزه للتعبير عن شوك القنفد ،وفي بعض النماذج تكون أجسادها ناعمه[٢٩] فقط لوحة رقم (٦) وهي تشبه في ذلك تماثيل الخنازير[٣٠]،ولكن يهتم الفنان دائمًا بتحديد الخط الفاصل بين رأس القنفد وجسده ، وهو خط بارز بين أذن القنفد ليبدأمن خلفه بتحديد الخطوط البارزه التي تعبر عن شوك القنفد، ويصور الفنان القنفد في بعض النماذج الآخري وهو يأكل العنب[٣١] لوحه رقم (٤).

يصور الفنان القنفد وحيدًا ،وأحيانًا أخري يصوره الفنان مع قنافد أخري صغيره مثل التمثال الذي يوجد في متحف[٣٢] Celveland والذي يصور قنفد واقف ويأكل مع إثنين من القنافد الصغيره والذي يري kozloff أن هذا التمثال يصور القنفد في حياته الطبيعيه كوالد يأكل مع صغاره الذي يجلس قرفصاء وهم يقفون أمامه في وضع مواجهه له،وهذا التمثال يؤرخ بالقرن الأول ،الثاني الميلادي أي العصر الروماني .

يوجد تمثال آخر في متحف Celveland يصور قنفد ويؤرخ بالعام ٥٥٠-٥٨٠ ق .م عثر علي هذا التمثال في اليونان وتعتبر تماثيل القنفد في الفن اليوناني قليله وكان تصويره علي الأواني أكثر وذلك لانه ارتبط في الفكر اليوناني بالشر وأنه نذير شؤم[٣٣] ،ويوجد تمثال آخر يصور قنفد أيضا ولكنه عثر عليه في نقراطيس في مصر ويؤرخ التمثال بالعام ٥٥٠-٥٢٥ ق.م ،ويوجد تمثال يشبه القنفد في اللوفر أيضا وهو يأكل العنب ولكن يري [٣٤] Dunandأنه تمثال فأر وليس قنفد علي الرغم من وجود الخط الفاصل الذي يتميز به القنفد بين الأذنين والذي يفصل بين الرأس وظهر القنفد المزين بالخطوط البارزه للتعبير عن شوك القنفد.

صُنعت تماثيل الفخارية للقنفد بطريقة القالب أما الثنائي المكون من جزئين وبدون قاعدة ،أو من القالب الآحادي المكون من جزء واحد ، وهي طريقه الصناعة المتبعة في صناعة التماثيل الفخارية الصغيره وفي أغلب أعمال التراكوتا حيث كانت تشكل التراكوتا أما بالتشكيل باليد علي عجلة الفخارني أو بالقوالب أو أن تستخدم هذه الطريقتن معًا[٣٥] ،وأغلب هذه القوالب كانت مصنوعه من الجبس ،وذلك علي عكس قوالب تماثيل التراكوتا التي عثر عليها في اليونان والتي كانت تصنع من الطمي حيث كانت هي الماده المستخدمه في صناعة القوالب في هذه البلاد ،يحتفظ المتحف المصري[٣٦] في القاهره بعدد

من هذه القوالب التي صنعت بها التراكوتا ،والتماثيل البرونزيه والتي عثر علي أغلبها في مصر في منف وذلك كما ذكر Edgar.

صُنعت تماثيل القنافد في العصرين اليوناني والروماني من الطمي الميكي المائل للاحمرار وهو الطمي الذي انتشر في مصر السفلي[٣٧] أي الدلتا ووادي النيل ،و يتميز طمي الأرض الزراعية في مصر في هذه المنطقة بإنه يحتوي علي قدر كبير من المواد العضوية والحديد ،والذي يتميز بتنوع ألوانه بين الوردي والأحمر والرصاصي الداكن والذي يتحول مع عملية الحرق إلي اللون البني أو الأحمر، وربما يمكن أن نستنتج من هذا الرأي ان هذه التماثيل ربما ترجع إلي منطقة الدلتا حيث أن هذه التماثيل غير معروف أماكن العثور عليها ،وذلك علي عكس العصور الفرعونية حيث كانت تصنع أغلب تماثيل القنفد من الفيانس الأخضر والأزرق .

تميزت أغلب تماثيل القنفد بملامح الوجه الواضحه حيث العيون البارزه ويظهر هذا بوضوح في اللوحه رقم (٥) ،والأذن المدببه ،وربما لان الفنان أراد التأكيد علي أهم صفات حيوان القنفد وهي الرؤيه الجيده أثناء الظلام ،وقوة السمع ،لذلك أهتم الفنان بتصوير عيون وأذن القنفد.

ثانيًا المسارج :

كانت المسارج التي يزخرفها تصوير حيوان القنفد قليلة ،وربما هذا النموذج محل الدراسة هو الوحيد الذي يصور مسرجه ويعلوها تمثال القنفد الذي يعلو جسده مقبض المسرجه[٣٨] ، وتري الدارسة أنه ربما أن الفنان أراد الربط بين قدرة القنفد علي الرؤية ليلًا والمسرجه التي تساعد الأنسان علي الرؤية في الظلام لذلك أستخدم تمثال القنفد كعنصر زخرفي للمسرجه ، وتوجد العديد من النماذج الأخري التي تصور تماثيل لحيوانات تعلو المسرجه لعل أكثرها هو القرد[٣٩] ، صنعت المسرجة بطريقة القالب[٤٠] المكون من جزئين ، من الطمي الميكي البني المائل للاحمرار .

ويرجع هذا الطراز من المسارج الذي يصور تمثال لحيوان فوق مسرجه للعصر الروماني ،حيث توجد مسرجه في المتحف البريطاني[٤١] عثر عليها بمصر في نقراطيس عبارة عن مسرجه يعلوها ديك صغير وتؤرخ بنهاية القرن الأول قبل الميلاد – القرن الأول الميلادي، وفي بلاد اليونان ظهر أيضا هذا الطراز من المسارج منذ العصر الروماني القرن الثاني الميلادي فقد ظهر هذا الطراز في "كورنث "[٤٢] ، وفي أيطاليا وجد الكثير من هذه المسارج التي يزينها تمثال واختلفت أشكالها ما بين آدمية وآخري حيوانية[٤٣].

ثالثًا الأواني :

أستخدم الفنان القنفد كعنصر زخرفي لزخرفة الأواني التي ترجع إلي العصرين اليوناني والروماني، وقد تطورت أشكال هذه الأواني من مزهريات واسعه إلي قوارير كرويه ذات فوهه ومقبض ،وربما أن أغلبها كانت أواني تجميليه كأواني الكحل حيث تميز القنفد بقوة الرؤيه لديه ليلًا فربط الفنان بينها وبين تلك الأواني حيث اعتقد انه عندما تشكل الأواني علي شكل القنفد ستنتقل هذه القوه لمحتوي الإناء وبالتالي إلي مستخدمها.

تميزت أغلب الأواني التي علي شكل القنفد أن بدن الأناء هو جسد القنفد ويكون كروي الشكل ،ومغطي بحبيبات تشبه شوك القنفد ، ويعلو ظهر القنفد رقبة الإناء وعادة ما تكون مزوده بمقبضين أو مقبض واحد يرتكز علي جسد الإناء ،أنتشرت هذه الأواني وبكثرة أثناء العصرين اليوناني والروماني وعثر علي الكثير منها ضمن أدوات ممفيس السوداء[44] .

صُنع الإناء من طمي النيل الذي ربما أحرق في نقص الأكسجين فيصبح لونه أسود أو مائل للرمادي ربما لتقليد الأواني اليونانية المعروفه باسم "اتيكا" ذات اللون الأسود[٤٥].

اختلف الغرض من هذه الأواني فربما هي أواني جنائزية توضع داخل المقابر أو انها كانت توضع كتمائم وتعاويذ للحماية ،حيث أن القنفد يخرج شوكه للدفاع عن نفسه ضد خطر الثعابين وغيرها من الحيوانات المفترسه ، ثم بعد زوال الخطر يدخل شوكه مره آخري ،ويوجد إناء ضمن مجموعة فوكيه

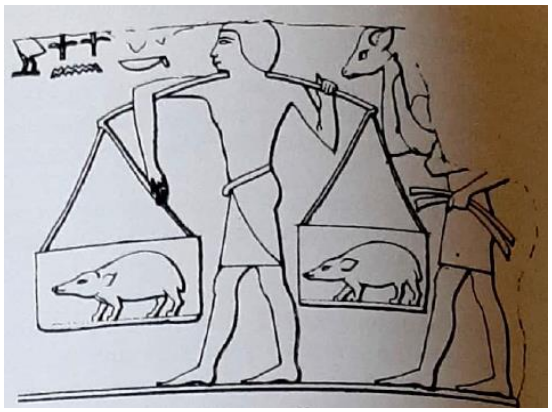
بمتحف اللوفر عثر عليه في صا الحجر[٤٦]، حيث يصور الفنان في هذا الإناء القنفد وهو في لحظة دافعه عن نفسه ويبرز شوكه للخارج .
اهتم الفنان بتوضيح ملامح القنفد علي الأواني التي اتخذت شكل قنفد يمكن ملاحظة الاختلاف بين ملامح وجه القنفد في الإناءين ،في اللوحه رقم (٨) قام الفنان بتصوير ملامح القنفد باقرب ما يكون لشكل القنفد في الطبيعيه والتي هي عبارة عن رأس صغيره بدون رقبه وله أذنان وعينان صغريتان وفم ممتد للأمام ولكن في اللوحه رقم (٩) ابتعد الفنان عن ملامح القنفد كثيرا وربما هي ملامح لشخص نوبي [٤٧]، وعند تصوير الأرجل في الإناءين نلاحظ في اللوحة رقم (٨) أن الأرجل صغيره وقصيره وتبرز بشكل بسيط عن القاعده ، لكن في اللوحه رقم (٩) الأرجل مثنيه للخلف وصغيره تشبه أرجل الضفدع.
.صَنع الفنان الأواني بطريقة القالب لوحة رقم (٨) الأناء مصنوع بطريقة القالب المكون من ثلاثة أجزاء ،لوحة رقم (٩) الإناء مصنوع بطريقة القالب المكون من جزئين ، تؤرخ الأواني التي تأخذ شكل القنفد بالعصر البطلمي القرن الأول –الثاني قبل الميلاد.
يعتبر الإناء لوحه رقم (٨) هو من طراز "الأكسوس"[٤٨] ،أما الإناء لوحه رقم (٩) هو من نوع أواني "الأريبالوس"[٤٩] والتي انتشرت في منطقة البحر المتوسط ولاقت انتشار واسع في مصر خاصة في منطقة نقراطيس[٥٠].
ويري العلماء أن الفنان أستخدم شكل حيوان القنفد لتشكيل هذه الأواني ربما للربط بين القنفد والمراهم والدهون التي كانت تستخلص من هذا الحيوان.
يوجد في المتحف البريطاني إناءان علي شكل قنفد الأول عباره عن جسد قنفد ورأس بطه وعثر علي هذا الإناء في "رودس" شرق اليونان ويؤرخ بالعام ٥٥٠ق.م، وتشكيل الأواني بهذا الشكل المركب ربما يتنمي لفن الجروستيك وهو فن مضحك ولكنه ينفذ علي الخزف وقد أشتهرت به المدرسة السكندرية المصرية التي تميزت بالمبالغة الشديده في تصوير الأشياء غير واضحه ربما لإضفاء السخرية والضحك[٥١] ،كما يوجد تمثال آخر ايضا في المتحف البريطاني يشبه إناء لوحة رقم (٨) ولكنه مشكل باليد وعثر عليه في قبرص ويؤرخ بالعام ١٣٢٠ ق.م -١١٩٠ ق .م.

نتائج البحث :

يرجع السبب ربما وراء الاهتمام بتصوير القنفد واستمرار تصويره في مصر خلال العصرين اليوناني والروماني علي الرغم من أن المصري القديم لم يقدس هذا الحيوان هو أسلوب حياة هذا الحيوان نفسه[٥٢] ،فيتميز القنفد بانه يصحو طوال الليل ويتغذي علي الثعابين والفئران، يوجد تصوير للقنفد في مقبرة بتاح حتب يصور القنفد وهو يخرج من مخبأه ويمسك بفأر في فمه ، فاعتبر المصري القديم القنفد هو رمز للنهضة .
يدافع القنفد عن نفسه من خطر الثعابين فيخرج شوكه لدرء خطر هذه الثعابين السامه وبمجرد مرور هذا الخطر يعود مره آخري لشكله الطبيعي ويبدو أن المصري القديم قد لاحظ هذا السلوك في حياة القنفد ومن هنا ربط المصري القديم بين القنفد
والميلاد من جديد[٥٣] ، وهو علي عكس الفكر اليوناني القديم الذي كان يعتبر ان القنفد هو نذير شؤم وربما لهذا السبب لم يكثر من تصوير القنفد.
استمر تصوير القنفد في الفنون الصغري خلال العصرين اليوناني والروماني ولكن مع بعض التطورات البسيطه حيث أصبحت التماثيل تصنع من الطمي بدلا من الفيانس ، تتطورت شكل الأواني لتصبح أصغر حجما وقد أختلفت أستخدامها مع ظهور تقينات حديثه في صناعتها مثل تقنية الزخرفة السوداء.
تعتبر المسارج التي شكلت علي هيئة قنفد قليله ولكن المثال الوحيد الذي تم عرضه في هذا البحث هو مسرجه يعلوها تمثال علي شكل قنفد ، وهو أحد طرز المسارج الرومانية التي وجدت في مصر.

لوحه رقم (١)





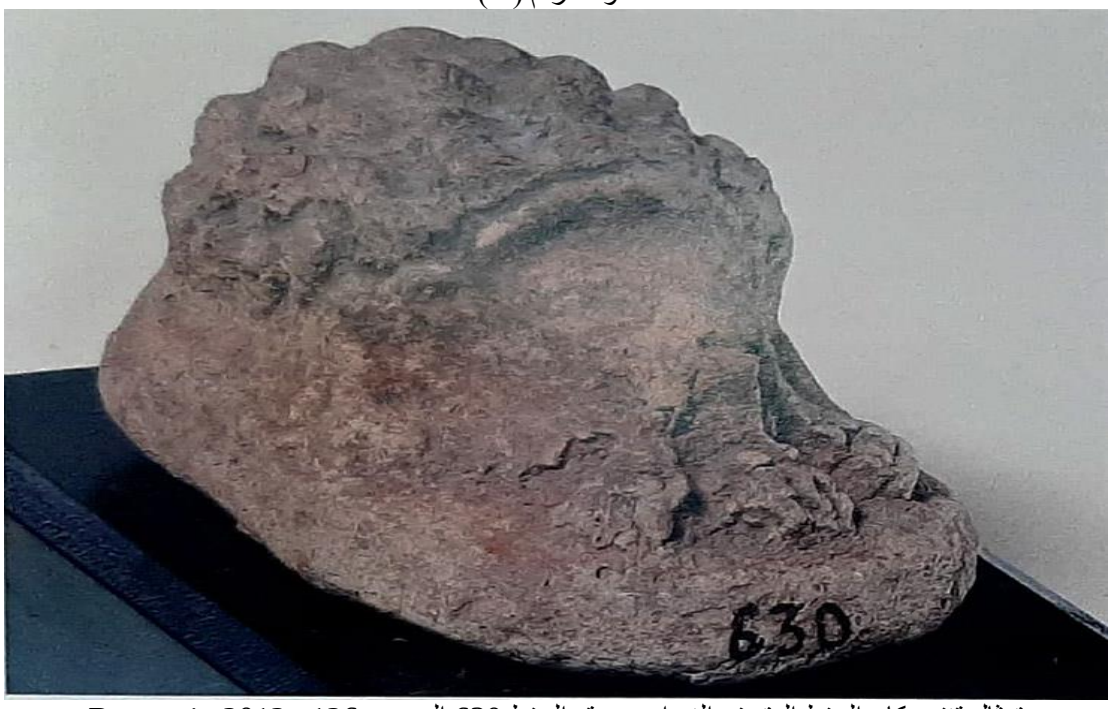
منظر لحاملة القرابين من مقبرة بتاح حتب بسقارة المصدر :Osborn ,1998 ,P23
https://osirisnet.net/mastabas/mererouka/e_mereruka_01.htm

لوحة رقم (٢)



منظر للمعبوده "عبس" من مقبرة " بانتيو " بالواحات البحرية "المصدر :
Osborn ,1998 ,P23

لوحة رقم (٣)



تمثال قنفد مكان الحفظ المتحف الزراعي رقم الحفظ 630 المصدر Boutantin 2012,p126

لوحة رقم (٤)



تمثال قنفد مكان الحفظ المتحف المصري رقم الحفظ TN31/8/27/8 المصدر Boutantin 2014,p453

لوحة رقم (٥)



تمثال قنفد مكان الحفظ المتحف الزراعي رقم الحفظ ٨٤٤ المصدر Boutantin 2012,p127

لوحة رقم (٦)



تمثال قنفد مكان الحفظ متحف Glyptoteketرقم الحفظ AE.I.N443 المصدر
Fjeldhangen 1995 ,no.192 ,p.192

لوحة رقم (٧)



مسرجه علي شكل قنفد مكان الحفظ متحف تاريخ الفن بجنيف رقم الحفظ ١١٧٩٣المصدرBoutantin 2014 p399

لوحة رقم (٨)



اناء علي شكل قنفد مكان الحفظ المتحف البريطاني رقم الحفظ EA15475المصدر

https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA15475 /20/12/2020

لوحة رقم (٩)



اناء علي شكل قنفد مكان الحفظ المتحف البريطاني رقم الحفظ EA15480المصدر
20/12/2020https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA15480

حواشي البحث

**أستاذ الآثار والحضارة المصرية، - كلية الآثار- جامعة القاهرة.
***أستاذ الآثار المصرية المساعد، - كلية الآثار- جامعة القاهرة.
****مفتشة اثار بوزارة السياحة والآثار

(١).هذا البحث هو جزء من رسالة ماجستير مسجله بقسم الآثار اليونانية الرومانية ،بكلية الآثار ،جامعة القاهرة ،أستكمالًا لبرنامج الماجستير بنظام الساعات المعتمده بعنوان : تصوير الحيوانات في الفنون الصغري في العصرين اليوناني والروماني في مصر "دراسة في تاريخ الفن" تحت إشراف: أ.د/ حسان عامر ،أ.م.د/مني جبر.

(٢)This research is part of a master's thesis registered in the Greco-Roman Archeology Department, Faculty of Archeology, Cairo University, as a continuation of the master's program with the credit hours system entitled : : Animal representation in the minor arts during the and Greaco - Roman period in Egypt, ”study in art history” Supervised by Prof.Dr. Hassan Amer Dr. Mona Gaber

(3) . Betz 2015 ,P.22

(٤) . Christensen 2005 ,P.89-90

(٥) . هو أحد الحيوانات التي تنتمي للقوراض والتي تعددت أنواعه ،ويعتقد أن النوع الذي شاع تصويره في مصر هو النوع المعروف بـ paraechinus deserti حيث كانت دائما تصور ملامح وجه القنفد باللون الأسود وللمزيد عن أنواع القنفد راجع :أيمن حسن الدهشان ٢٠١٠ ص ١٦٦-١٦٨ .

(4). كان وزيرا في عهد الملك جد كارع من الأسرة الخامسة وهو صاحب تعاليم بتاح حتب الشهيره في تاريخ مصر القديمه ،تقع مقبرته في شمال سقارة والتي تتميز برسوماتها الرائعة ،وللمزيد عن هذه المقبرة.

(٧) . كان وزيرا في عهد الملك "تتي" أحد ملوك الأسره السادسة ،ويشتهر مريروكا بمقبرته التي علي شكل مصطبه في سقارة والتي تقع بالقرب من هرم "تيتي " في سقارة ،تتكون من ٣٢ حجره فكانت من أكبر المصاطب من عهد القدماء المصريين ،وتزين أغلب جدرانها مناظر من الحياة اليوميه ونشاطات مختلفه مثل نشاط التعدين وللمزيد عن هذه المقبرة راجع : https://osirisnet.net/mastabas/mererouka/e_mereruka_01.htm

(٨) . تقع جنوب مدينة المينا ،وتضم جبانة منحوته في الصخر وأغلبها مقابر للنبلاء حيث من عصر الدولة الوسطي أصبح حكام المقاطعات يبنون مقابرهم في مقاطعتهم ،وخنوم حتب هو أحد الأمراء الذي له مقبره في مقابر بني حسن .

(٩). Andrews 1994 ,P.64عادة ما كانت تصنع تمائم القنفد من اليشب الأخضر فقد ربط المصري القديم بين القنفد وإعادة الميلاد من جديد وللمزيد راجع:

Osborn 1988,P23 ,Petrie 1914,P.47

(١٠) . حسن عبد الرحمن خطاب ١٩٨٦ ،ص١٧١

(١١) . هي أحدي مقابر الأسرة السادسة والعشرون المنقوره في الصخر ويزين جدرانها العديد من المناظر ،وقد أعيد استخدامها مره أخري في العصر الروماني وللمزيد عن هذه المقبره راجع :Bassir 2014 ,P.173-180

٤.المعبوده عبس هي معبوده محلية قدست في الواحات وربما تم الربط بينها وبين القنفد حيث أنه حيوان صحراوي ويعيش في منطقة الواحات ،ويعتبر هذا هو التصوير الوحيد تقريبا المكتشف إلي الآن الذي يصور المعبوده عبس وعلي رأسها القنفد.

(١٣) .Osborn 1998 ,P.23 , وللمزيد عن أرتباط القنفد بالمعبوده عبس وتصويره علي جدران معبد "هيبس" راجع :أيمن حسن الدهشان ٢٠١٠, ص ١٧٨-١٨٧.

(١٤) . عُرفت التماثيل الفخارية الصغيرة (التراكوتا) في مصر منذ حضارة البداري بمحافظة أسيوط ،واستمر ظهور هذه التماثيل خلال العصر الفرعوني أيضا ،ولكنها تطورت وزاد انتشارها في العصرين اليوناني والروماني.

تمثال قنفد محفوظ في المتحف المصري ومؤرخ بالقرن الثاني-الثالث الميلادي .(15) Boutanin 2014 ,P.453 ,no.333

(16).Boutanin 2012 ,P.126 ,no. 630 , الميلادي , perdrizet 1921 no. 408 , Dunand 1990 no.٨٩٠ .

(17) . Boutanin 2014 ,P.453 ,no.334

(18) . Boutanin 2012 ,P. 127 ,no.844

(19) . Fjeldhangen 1995 ,P.192 no.192.

(20) . Schmidt 1911 , E775 ,fig .171.

(٢١)تعددت أشكال المسارج في مصر في العصرين اليوناني والروماني ،وتعددت مجالات استخدامها فالبعض منها استخدم لإضاءة المنازل والمباني العامة كالحمامات وكانت تقدم كنذور في المعابد ،وتعد المسارج جزء من الأثاث الجنائزي للمتوفي ،ولتعدد استخدامات المسارج ترتب علي ذلك اختلاف أشكالها وطرق تشكيلها وللمزيد عن أشكال المسارج واستخدامتها وطرق صناعتها راجع :

عزت زكي قادوس ٢٠٠١, ص ٢٤٧ ,بهية شاهين ٢٠٠٧ ,ص ٢٥٠.Walters,1914,pl. XIV,

(22) ., 1994 ,p422 , pl. 122 no. 1151 ,no.1152 مؤرخة بالقرن الأول- الثاني الميلادي.

(٢٣) . تنقسم المسارج الرومانية إلي ثلاثة انواع مسارج لها مقبض لتعليقها ، مسارج لها يد لحملها ،ومسارج ليس لها يد لانها توضع علي المائدة ،وللمزيد عن المسارج الرومانية وتصنيفها راجع : عزت قادوس ٢٠٠١ ,ص 248-٢٤٧ .

(24) . Boutanin, 2014 ,p453 ,no.332

(٢٥) . تعددت أنواع الأواني ذات الأشكال الحيوانية ومن هذه الأنواع (الأكسوس ،أريبالوس ،سيجا ، المدامع الأونجنتاريا) وعرفت هذه الأنواع في مصر القديمه وانتشرت في العصرين اليوناني والروماني أيضا.

(26) . Niemeier 1988 , P.257 ,PL.113 ,no.649 الإناء مؤرخ بالقرن الأول –الثاني الميلادي

(27) . Bailey 2008, P.183, PL.١٣4no 3742.

(28) . Bailey 2008 , P.18٣, PL.١٣4,no 374٣.

(29) .Osborn ,1998 ,p22-23.

(٣٠) . لم يميز العلماء بين تصوير القنفد والخنزير خاصة في مناظر الصيد المبكره وللمزيد عن هذا الخلط راجع : Osborn ,1998 ,p23.

(٣١) . ليس القنفد هو الحيوان الوحيد المصور وهو يأكل العنب ،الفأر من القوراض المصورة أيضا وهي تأكل العنب راجع : Fischer 1994, no.1136 ,pl. 120 ،والأرانب ايضا صورت وهي تأكل العنب توجد مسرجه في المتحف البريطاني ومصور عليها أرنب يأكل العنب راجع : Bailey 2006 ,P247 ,PL.42 ,2017Q

(32) . Walker 1996 ,P.60 ,no.87

(33) . Mackay 2016 ,P.233.

(34) . Dunand 1990 ,P.299 , no.908.

(35). قادوس٢٠٠١ ,ص ١٥١.

(36) . Edgar 1903 ,P.I

وتعد طريقة صناعة التماثيل بطريقة القالب أحد أهم طرق صناعة التراكوتا في مصر في العصرين البطلمي والروماني ،والقالب المكون من شطرين في حافة أحدها يوجد ثقوب ليسهل تثبيت الطرف الأخر من القالب بها ،ويتم وضع قطعة من الطمي اللين في كل نصف من شطري القالب ثم يتم تثبيت الطرفين ببعضهم البعض عن طريق الثقوب الموجوده في أحد الطرفين وللمزيد عن هذا الأسلوب في صناعة التماثيل راجع: Edgar 1903 ,P.XV-XVI

وكثيرا ما كان يتم تشكيل الجزء الأمامي فقط من التمثال باستخدام القالب اما الجزء الخلفي من التمثال أو الظهر يكون أملس وغير منحوت ،وشاع أستخدام القوالب في صناعة التراكوتا أكثر لانها تساعد في أنتاج أكبر عدد من التماثيل وفي وقت قصير christina2012,P581

وتتشابه صناعة التراكوتا مع صناعة الفيانس بطريقة القوالب لذلك يمكن مراجعة Friedman طرق صناعة الفاينس عن طريق القالب مع عرض الصور توضح مراحل التصنيع للمزيد راجع : Friedman 1988,P.18

(٣٧) . قادوس ٢٠٠١, ص ٢٥٢

(٣٨). حيث تتكون المسرجه عادة من عدة أجزاء هي جسم المسرجه والذي يحتوي علي خزان الزيت ،صحن المسرجه هو عبارة عن جزء مسطح يعلو جسم المسرجه عادة ما يزخرف بأشكال مختلفه ويحتوي علي فتحة صب الزيت والذي يكون عبارة عن فتحه دائرية صغيره ،وفوهة المسرجه والتي عادة ما تكون فتحه واحده أختلف شكلها ما بين مثلث أو قلب ,في نماذج كثيرة توجد أكثر من فوهه للمسرجه الواحده ،وأخر جزء في المسرجه هو المقبض الذي لم يكن جزء أساسي من المسارج حيث توجد كثير من المسارج بلا مقبض ،وأختلفت أشكال المقابض للمسارج ، وأحيانا كان يزينها موضوعات مختلفه .

(39) . Boutantin2014,P.356 ,no.238 ,Dunand1990,p300, no. 912

(٤٠). كانت تصنع المسارج في مصر بطريقتين القالب والتشكيل باليد علي عجلة الفخارني ، انتشرت طريقة صناعة المسارج بالقالب في مصر خاصة في نقراطيس منذ منتصف القرن الثالث قبل الميلاد للمزيد راجع : Thomas 2013,P.9، وصنعت أغلب المسارج من طمي النيل وكانت تتم عملية الحرق مع نقص الأكسجين للحصول علي اللون الأسود ، أو يؤكسد للحصول علي درجه الأحمرار وللمزيد عن طرق صناعة المسارج راجع : قادوس ٢٠٠١ ،ص٢٥١-٢٥٤.

(٤١) . Bailey 1988 ,P.244 no.1995Q

(٤٢). هي أحدي أهم وأكبر المدن اليونانية والتي قام اليونانين ،هدم الرومان هذه المدينه وبعد ذلك قاموا ببنائها مدينه جديده وجعلوا منها عاصمه لليونان .

(43) .Broneer 1930 ,P.89 ,no.535 ,walters ,1914 ,P.74 ,no.497 .

(44) . Boutanin 2012 ,P.53

(٤٥). كانت نقراطيس من أهم المراكز التي عثر بها علي أواني أتيكيا السوداء وهي تؤرخ بالقرن السابع قبل الميلادي ،ويتميز هذا النوع من الفخار بانه من طمي جيد جدا وبه شوائب قليلة جدا ،وعادة ما يكون طمي بني محمر ويتم حرقه ليصل إلي درجة الرمادي ويتم تطغتيته بطبقه من اللون الأسود المزجج ،وعثر بنقراطيس علي كثير من الأواني والأكواب التي تم تشكيلها علي هذا الطراز ،ويعتقد في البدايه أن هذا للطراز من

الفخار اليوناني كان يتم استيراده من بلاد اليونان ،وللمزيد عن هذا الطراز في مصر راجع :Venit 1988, P.67-71

ويري ثروت عكاشه : أن هذه الزخارف الجديده التي طرأت علي الفن اليوناني في هذه الفتره هي محاكاه للتصوير الجداري في هذه الفتره وللمزيد راجع :عكاشه ١٩٨٢،ص ٥٩٨ .

(46) . Perdrizet 1921,P.149 , no. 408

(47) . Bailey 2008 , P.18٣,no. 374٣ ,PL.١٣4

(٤٨). وهو أحد أنواع الأواني الأغريقية والتي كانت تستخدم لحفظ الزيوت العطرية ،وهناك العديد من أنواع الأواني الأغريقية التي أختلفت أشكالها وكذلك أستخدامها وللمزيد عن الأواني راجع : مني حجاج ٢٠١٠ ،ص ٣١-٣٤ ، عكاشة ١٩٨٢ ،ص ٥٨٧-٢٨٨

(٤٩). وهو إناء صغير الشكل يستخدم لوضع وحفظ الزيت أو الدهون ،وربما هو صغير ليسهل حمله من أجل التعطير سواء في المنزل أو بالخارج مثل أماكن ممارسة الرياضة .

(٥٠) . هي مستوطنه أغريقيه أسسها الأغريق الذين عاشوا في مصر ،وكانت هي مركزًا للتبادل التجاري والثقافي بين مصر وبلاد اليونان ،وقد نشأت قبل مدينة الأسكندرية .

(٥١) . قادوس ٢٠٠١ ، ص ٦٦ .

(52) . Boutanin 2012 ,p53.

(53) . Osborn ,1998 ,p23.

"نشر علمي للوحة الجنائزية محفوظة بمخازن المتحف المصرى الكبير برقم ٥٩٣١"

دكتور/ محمد أحمد محمد حسن
مدير إدارة البحث العلمي بمتحف اخناتون

المقدمة :

دراسة اللوحات بشكل عام تعتبر من أهم الدراسات التى يمكن من خلالها التعرف على العديد من المعلومات الهامة التى تفيد فى دراسة الحياة الدينية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية للمصري القديم.

حيث أن دراسة اللوحات الخاصة بالملوك والأفراد فى مصر القديمة تكشف العديد من الحقائق فى جميع النواحي اليومية سواء للملك أو الفرد وذلك من خلال الكتابات والرموز والمناظر المصورة على هذه اللوحات .

اللوحة عبارة عن قطعة ذات شكل هندسي، تُنحت عادة من الحجر أو الخشب مستطيلة الشكل، وفي أغلب الأحيان تكون ذات قمة مقوسة، وعادة ما يتم النقش علي وجه واحد أو أكثر بعد عملية صقلها، وعادة ما تكون اللوحة مستندة الي حائط داخل مقصورة أو معبد[١] .

ترجع اللوحات ذات القمة المقوسة الي عصر ما قبل الأسرات، وكانت فى بداية الأمر غير منقوشة وكانت توجد فى مداخل الأكواخ والمناطق السكنية، تطور استخدام اللوحات منذ بداية الأسرة الأولي فأصبحت تستخدم كرمز للملكية ووضعت فى مداخل المقابر واخل كوة، وأصبحت النقوش تتضمن اسم وألقاب صاحب المقبرة والتي عُرفت باسم (اللوحات الجنائزية)[i٢]، ومن أمثلة هذه اللوحات لوحة الملك (جت) رابع ملوك الأسرة الأولي وهي محفوظة فى متحف اللوفر[ii٣].

ومنذ الأسرة الثانية أضيفت الي اللوحة منظر يصور صاحب اللوحة جالس وأمامه مجموعة من القرابين، وفي عصر الجولة الوسطي أصبح استخدام اللوحات من الأشياء المتعارف عليها والمألوفة كعنصر أساسي من العناصر المعمارية داخل المقابر وكانت تسمي باللوحات الجنائزية، وفي المعابد سميت باللوحات النذرية أو اللوحات التذكارية[٣]، وقد كان المصريون يقومون بنقش دعواتهم وصورهم علي لوحات حجرية كانت توضع داخل المعابد عُرفت باللوحات النذرية [٤] .

وفي عصر الدولة الحديثة أصبح شكل اللوحات كما كان فى عصر الدولة الوسطي من حيث الشكل والاستخدام وظهرت نوع جديد فى ذلك العصر وهي اللوحات الخشبية المغطاة بطبقة من الجص الملون ملونة ومزخرفة، وكان للوحات فى عصر الدولة الحديثة هدف أخر وهو المساهمة فى تعيين الحدود المصرية أو المدن مثل الأربعين لوحة التي كانت تحدد حدود مدينة (Axt-Atn)، بالإضافة إلي عدة لوحات وضعت علي الحدود الجنوبية بين مصر والنوبة[٥]

وكان هناك نوع آخر من اللوحات عُرف باللوحات التذكارية كانت تُقام فى المعابد بواسطة الأمراء لتكون شاهدًا علي الحملات الحربية التي تم الانتصار فيها علي الأعداء، أو نشاط الملك فى بناء العمارة الدينية الخاصة بالمعبودات[٦] .

كان الهدف من اللوحات الجنائزية هو التأكيد علي وجود عالم الآخرة للمتوفي، حيث كانت تحتوي علي مناظر للمتوفي وعائلته وهم يتعبدون لعدد مختلف من الآلهة أو يتقرب لهم أبنائهم وأقاربهم وتحتوي علي بعض الأدعية للقرابين والدعوات للمتوفي فى العالم الآخر[٧] .

اختلفت المواد التي استخدمها المصري القديم فى صناعة اللوحات، ففي البداية استخدم الأحجار منذ عصور ما قبل التاريخ، حيث استخدموا الجلاميد التي كانت تتميز بجمال شكلها ويقومون بتشكيلها ليصنعوا منها الأواني الحجرية [٨].

اللوحة عبارة عن قطعة من الحجر أو الخشب ذات أشكال متعددة منها ما هو مستطيل الشكل ومنها ما هو ذات قمة مقوسة أو هرمية الشكل , كما أن هناك لوحات كانت تأخذ أشكال الأبواب الوهمية .

آمن المصرى القديم بالبعث والخلود لذلك قام بتزويد المقبرة بمجموعة كاملة من الأثاث الجنائزي واللوحات الجنائزية, وأعتقد أنه كلما زادت المقتنيات داخل المقبرة ازدادت رفاهية المتوفى وتأمين وصوله إلى البعث والإحياء وازداد تنعمه فى العالم الآخر لذلك كان تقديم القرابين من اهم العوامل التى تساعد المتوفى فى رحلته للعالم الأخر بسلام عن طريق تزويد المتوفى بما يلزمه من قرابين مختلفة ، وكانت اهم الأساليب الفنية المستخدمة فى تمثيل انواع القرابين المختلفة على اللوحات الجنائزية تتنوع ما بين النقش البارز أو الغائر على اللوحات الجنائزية فى المقبرة[٩] ,كما أن اللوحات الجنائزية هي إحدى عناصر الفن المعماري للأثاث الجنائزي التى استخدمت فى مصر منذ عصر ما قبل الأسرات, وكانت كتعويذة لعودة روح المتوفى وضمان وجوده فى العالم الآخر من خلال القرابين الممثلة على السطح الخارجي لها [١٠], واستمر ذلك فى غالبية عصور مصر القديمة ولم يقتصر هذا فقط على المقابر بل وضعت أيضاً فى المعابد الجنائزية منذ بداية عصر الأسرات [١١].

يتناول البحث وصف وترجمة النص الموجود علي اللوحة التي تؤرخ بعصر الدولة الحديثة، دراسة التطورات الفنية والخطية واللغوية التى تميز هذه المجموعة والتى تتميز من الناحية الخطية بنظام Hybrid script الكتابات الهجينة دراسة أسماء أصحاب هذه المجموعة والتسلسل الأسرى الخاص بهم، ومعرفة المظاهر الحياة الاجتماعية والدينية والاقتصادية من خلال اللوحات، التأريخ الزمني للوحات عن طريق اسم صاحب اللوحة، وسنة الحكم.

شكل رقم (١)



بطاقة التعريف:

رقم اللوحة	GEM-5931
وصف اللوحة	لوحة تمثل صيغة لتقديم القرابين للمعبود (أوزير خنتي امنتي)
مكان الحفظ الحالي	المتحف المصرى الكبير
مكان الحفظ القديم	المتحف المصرى بالتحرير
مكان العثور عليها	أبيدوس
التأريخ	عصر الدولة الحديثة
مادة الصنع	الحجر الجيري
المقاسات	الطول 30cm– العرض 20cm- السمك 5.8cm.

حالة الحفظ	جيدة

وصف اللوحة:

تتميز اللوحة أنها ذات قمة مقوسة من أعلى يملأ قوس القمة أثنين من عيني الوجات يتوسطهم علامة الشنvn أسفلها كاس القرابينwsu, واللوحة مقسمة إلى ثلاث أقسام , القسم الأول: يظهر فيه ابن المتوفى يمسك بيده اليمنى علامة اناء الحس يصب الماء على مائدة القرابين ويده اليسرى إناء البخور يقدمهما إلى صاحب اللوحة وزوجته حيث يجلسان على كرسي وفى الوسط مائدة قرابين, وفى الجزء الثاني سطران أفقيان من الكتابة المصرية القديمة, وفى الجزء الثالث منظر لسيدتان جالستان، السيدة الأولى تمسك بيدها اليسرى زهرة اللوتس وتقربها من أنفها، السيدة الثانية تمسك علامة فى يدها ربما تكون علامة "العنخ".

النقوش المصاحبة:



Htp di nsw (n) Wsir xnty imnt intr aA HqA Dt Inpw tpy Dw .f di .f Ax m p

قربان يقدمه الملك لأوزير إمام الغربيين المعبود العظيم وأنوبيس الرابض فوق جبلة لعله يعطيه الروح فى السماء.

التعليق على النص:

Htp di nsw

هي صيغة لغوية استخدمها المصرى القديم لتقديم القربان وعرفت باسم صيغة تقديم القربان وهى من أكثر الصيغ التى ترد بكثرة على الأثار المصرية مثل واجهات المقابر والأبواب الوهمية وموائد القرابين والتوابيت واللوحات[١٢], واستخدمها كلاً من الملوك والأفراد، وطبقاً لمُعتقدات المصرى القديم فقد اعتمد بقاء المتوفى فى العالم الآخر على ما يقدم له من قرابين فقد كان يُحضر الطعام إلى المقصورة ويوضع للمتوفى عند الباب الوهمي حيث تتجلى (كا) المتوفى لتأكل من هذه الأطعمة معنوياً وليس مادياً ولضمان عدم انقطاع القرابين للمتوفى داخل المقبرة فقد تم استخدام هذه الصيغة والتى بدأت منذ الأسرة الرابعة[١٣],تعمل على ضمان توفير الطعام للمتوفي كما يمكنه الاستغناء عن مساعدة الكهنة واستمرار تغذيته في العالم الآخر[١٤].

أهم العناصر الفنية الممثلة على قمة اللوحة:

نجد أن الفنان قسم اللوحة إلى ثلاث أجزاء؛ الجزء الأول، حيث أستخدم أسلوب الحفر البارز فى عين الوجات وكأس القرابين وعلامة الشن، ويظهر شخص يقدم قربان البخور والنبيذ للمتوفى الذى يجلس بجانب زوجته حيث لون جسم الرجال باللون المحمر وذلك للدلالة على أن الرجل المصرى القديم يخرج للعمل تحت حرارة الشمس المحرقة ولون جسم السيدة باللون الأصفر الباهت كنايه عن وجودها فى المنزل طوال الوقت، ونلاحظ أن الأسلوب الفني الذى تم به تنفيذ اللوحة ردئ وضعيف حيث أن الفنان لم يراعى النسب التشريحية فى جسم الأشخاص الممثلين على اللوحة وقد يدل ذلك على ضعف الحالة الاقتصادية لصاحب اللوحة، على الرغم من أن طريقة جلسة المتوفى وزوجته فيها حرص من صاحب اللوحة بتمثيله فى وضع النبيل.

الجزء الثاني، وتناول طريقة تنفيذ النقش للخط الهيروغليفي فيها عدم تنسيق إلى حد كبير، والقسم الثالث، نجد تنفيذ النسب التشريحية ردئ إلى حد ما فى جسم السيدتان الراكعتان فى وضع تعبدي الأولى تمسك بزهرة اللوتس دلاله على الإحياء والتجدد والثانية تمسك بأحد العلامات ربما تكون علامة "عنخ".

التهجئة وطريقة الكتابة فى نصوص اللوحة .

وذلك من حيث دراسة الأشكال الكتابية للكلمات والتطورات التى ظهرت سواء أسماء آلهة أو أشخاص وصيغ تقديم القرابين، وطريقة كتابة اللوحات وطريقة استغلال الفراغ على اللوحة
فعند كتابة ابنو بالشكل الكامل ومخصص المعبود متي ظهرت s مع الأخذ بعين الاعتبار كتابة حرف n بشكل مختصر (cursive)، وفي عبارة Axt m pt & di.f، من خلال الرجوع لكتاب Barta, Opfer Formal، وبالنسبة للرموز الدينية المصورة فى قمة اللوحات سوف أرجع للمراجع التي تناولت هذا الموضوع
وعند التعليق علي صيغة Htp di nsw ، عند كتابة شكل اسم المعبود Wsir، منذ بداية ظهور الشكل بهذا الاسم ، وقد ذكر Bright أن كتابة اسم أن هناك شكلاً مختلفاً لاسم أوزير ظهر منذ عهد الملك سنوسرت.

السمات الخطية وجدول العلامات فى اللوحة:

ظهر فى اللوحات ما يعرف بالخط الهجين وهو تطور للخط الهيروغليفي حتي وصل إلي شكل مختصر، وقد وتحولت العديد من الدراسات لدراسة الأشكال الكتابية والخطية المختلفة لعلامات اللوحة وسوف أقوم بتتبع تطور أشكال هذه العلامات الموجودة فى اللوحات وعمل تأصيل لها بداية من عصر الدولة القديمة حتي العصر المتأخر

مثال: تطور أشكال الكتابة فى صيغة "Htp-di-nsw"

صيغة التقديم المصرية القديمة (هبه يعطيها الملك)، جميع صيغ التقديم المصرية القديمة كانت بنفس التركيبة ولكن هناك قدراً كبيراً من التنوع في الآلهة التي يتم تقديم القرابين لها، وكانت هذه الصيغ ترد بكثرة علي واجهات المقابر و اللوحات والأبواب الوهمية وموائد القرابين والتوابيت.
كانت الصيغة تُكتب بطريقة عمودية ولكنها كتبت أيضاً بطريقة أفقية منذ عصر الانتقال الثاني وقد طرأ تطور على شكل كتابة الصيغة نفسها حيث يرى Smither أنها كتبت بهذه الطريقة فى عصر نصوص الأهرام والدولة الوسطى حيث تقدمت Htp على di، بينما كتبت بهذه الطريقة منذ الأسرة الرابعة عشر والدولة الحديثة حيث تقدمت di على Htp , ولكن من خلال مقارنه أشكال الصيغة فى كل العصور بداية من الأسرة الرابعة حتى العصرين اليوناني الروماني تبين أنها كتبت بكلا الشكلين فى كل العصور .
جدول يوضح شكل العلامات الواردة فى اللوحة وشكلها الأصلي فى قاموس جاردنر وسوف أقوم فى هذا الفصل بدراسة تطور أشكال هذه العلامات عبر العصور وعمل مقارنة للعلامات فى لوحات الدراسة :

رقمها عند جاردنر	شكلها في اللوحة	العلامة	الرقم	رقمها عند جاردنر	شكلها فى اللوحة	العلامة	الرقم
D4				G 43			١
C6				X8			٢
N26				A40			٣
II15				W17			٤

الدراسة التحليلية والنتائج

قدمت اللوحة معلومات هامة عن طبيعة السمات الفنية واللغوية والدينية خلال عصر الدولة الحديثة, ومعرفة الغرض الديني والجنائزي والاجتماعي للعناصر الممثلة على لوحات الدراسة حيث اشتملت اللوحة الخاصة بموضوع البحث على عدد كبير من المناظر والنصوص, دراسة تحليلية لهذه المناظر مع توضيح المغزى والهدف من تسجيلها على هذه اللوحات, بالإضافة إلى تحليل المفردات العامة الواردة فى نصوص اللوحات موضوع الدراسة

ورد بالنص الموجود على اللوحة موضوع البحث الكثير من المناظر والكلمات كالتالي:-

- عين وجات WDAt

لقد ظهرت عين WDAt على اللوحات منذ عصر الأسرة الثانية وظهرت على التوابيت فى نهاية الأسرة السادسة وكانت تعتبر وسيلة للحماية ودفع الشر ورمزاً للصحة والشفاء كما أنها تميمة للحظ والحماية١٥, ووسيلة المتوفى للنظر بها على مومياءه أو تمثاله ومن ثم يتمكن المتوفى النظر على من يقدمون له القرابين١٦, بالإضافة إلى دورها فى التسهيل على المتوفى رؤية ضوء الحياة١٧،ويرى كلا من Blackman-Barguet أن الدلالة الرمزية لعيني الوجات لتسمحا للمتوفى بأن يرى من خلالهما ما يدور حوله من مجريات الحياة١٨، ويرى Radwan أن عيني الوجات رمز للصحة والشفاء والتجديد والحماية والسعادة وهى تمثل للمتوفى مصدرا للحياة والضوء١٩

علامة الشن: "vn"

عُرفت علامة الشن فى عصر الدولة الحديثة باسم mnv وكانت تمثل بشكل مستدير وليس بها استطالة وقد ظهرت منذ عصر بداية الأسرات وكان استخدامها ملكيا فى عهد الملك "دن" خامس ملوك الأسرة الأولى، ثم انتقلت إلى لوحات الأفراد فى عصر الدولة الوسطى وكانت أكثر شيوعا فى القمة المقوسة للوحات بين عيني WDAt ولكن فى مستوى منخفض على عكس الدولة الحديثة حيث صورت حلقة vn فى مستوى أعلى قليلاً من عيني WDAt أو بنفس المستوى، والمغزى الديني لحلقة vn وذلك طبقا لرأى Piankoff انها مرتبطة بشروق وغروب الشمس فى آن واحد ومن ثم الدورة اليومية لرب الشمس وبعثه من جديد، ويذكر Hölzl بأن حلقة vn ترمز للحياة والتجديد وبذلك تكفل للمتوفى صاحب اللوحة الأمداد والعون فى العالم الآخر وتمد صاحب الوحه بقوة سحرية ضد الأمراض.

- كأس القرابين wsu:

هو كأس القرابين وقد ظهر هذا الأناء على قمم اللوحات منذ عصر الدولة الوسطى وأستمر حتى العصر البطلمى والروماني وهو يرمز إلى أتحاد وضم أعضاء المتوفى مرة أخرى ليبعث من جديد ؛ وعندما يأتي هذا الأناء مع حلقة vn فربما يأمل المتوفى من تصويرهما على اللوحة ليتحقق له الحماية الكاملة ضد كل ما قد يؤذيه فى العالم الآخر.

:xntt imntt

إمام الغربيين وقد ظهر هذا اللقب منذ الدولة القديمة واستمر حتى العصرين اليوناني والروماني ويشير إلى دور أوزير كمعبود جنائزي حامى, فالغرب هو مكان دفن المتوفين , وقد لقب به بعض المعبودات الأخرى مثل إنبو وآمون رع وغيرهم من المعبودات , كما أشار أيضاً إلى المتوفى بمعنى الذى فى الغرب ٢٠ .

nTr- aA

المعبود العظيم ظهر هذا اللقب منذ الدولة القديمة حتى العصرين اليوناني والروماني وهو من أكثر الألقاب شيوعاً للمعبود أوزير, وأن المعبود العظيم كان معبود لعالم الموتى وتنعكس صفاته فى هيئته الآدمية وهذا ينطبق على الإله أوزير , وقد لقب به العديد من المعبودات مثل آمون رع و إنبو وأوزير , كما استخدم كلقب للملك الحى والمتوفى خلال الدولة القديمة ,ولكن فى الدولة الوسطى أصبح هذا اللقب يشير إلى المعبود أوزير تحديداً ,أما فى الدولة الحديثة أستخدم كصفة للملك المتوفى تسبقها الأداة PA ودخل هذا اللقب أيضاً فى الألقاب الدينية لكهنة هذه المعبودات.

Inpw

يعرف أنبو فى النصوص المصرية القديمة باسم (Inpw) أى "الابن الملكي", وهى مشتقة من الرمز العام لطفل من البيت الملكي, وتعنى ابن الملك , وقد حرف هذا الاسم فى اليونانية إلى انبو بعد إضافة حرف (س) التى تدل على الأعلام٢١, وقد عرف المعبود انبو منذ العصر العتيق وذكرت أعياده فى سجلات الأسرة الأولى على حجر بالرمو, ونودى به سيد المملكة الموتى فى ابتهالات ترجع إلى الدولة القديمة والوسطى من أجل ضمان دفنه جيدة وقربان جنائزي ,وكانت عبادته أقدم من عبادة أوزير حيث كان رئيس إلهة الموتى قبل بعث المعبود أوزير٢٢.

عُبد المعبود إنبو فى بادئ الأمر اتقاء للشر أو لجلب المنفعة لأنه كان يحوم ليلاً على حافة الصحراء بالقرب من الجبانات ينبش القبور بحثاً عن عظام الموتى, لذلك عبدوه اتقاء لشره أو جلب المنفعة , ولكن الكهنة ألبسوا عبادته ثوباً آخر وأصبح يعبد بصفته حامى الموتى والمشرف على تحنيط٢٣.

حواشي البحث

[1]- HÖlzl, R., *Stele in, in D. Redford(ed) The Oxford, Encyclopedia of Ancient Egypt*, Cairo, 2001, P. 319.

٢- جيفري سبنسر، مصر فى فجر التاريخ، مترجم، مطابع المجلس الأعلى للأثار، ٢٠٠٠، ص .١٠١

[3]- سيريل الدريد، الفن المصري القديم، مترجم، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٠، ص ٦٠.

[١]- اسكندر بدوي، تاريخ العمارة المصرية، الجزء الثاني، مترجم، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ٢٠٠٣، ص ٩٩.

[4]- El- Noubi, M., " Three Funerary from New Kingdom", *BSFE* 24 (2001), P. 321.

[٥]- هشام محمد حسين، لوحات الدولة الحديثة في منطقة سيرابيط الخادم، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة حلوان، ٢٠٠٧، ص ١٥٩.

[٦]- المرجع السابق، ص ١٦٠.

[7]- Schulman. A.R., Ex Votos of the poor, in *JNES* VI, 1976, P. 153.

[٨] - سيريل الدريد، المرجع السابق، ص .٣٢

[9]- Mostafa ,M,F., "Untersuchungent Zu Opfertaflen im Älten Reich, *HÄB* 17, 1982, 17 -20.

[١٠]- طارق خليل محمد خليل , *نشر لمجموعة من موائد وأحواض قرابين مستخرجة من جبانة الجيزة* ,رسالة ماجستير غير منشورة , كلية الاثار , جامعة القاهرة , ٢٠١٤.. ص٣١-٣٢.

[11]- Westendorf, W., Ältägyptisch Darstellungen des Sonnenlaufes auf der Abscüssigen Himmelsbahn", *MÄS* 10, 1966,65.

[١٢] -عبد الحليم نور الدين، اللغة المصرية القديمة (العصر الوسيط)، القاهرة، ٢٠٠٦، ص.٣٢٢

[١٣]- طارق خليل محمد خليل, نشر لمجموعة من موائد وأحواض قرابين مستخرجة من جبانة الجيزة ,رسالة ماجستير غير منشورة , كلية الاثار, جامعة القاهرة , ٢٠١٤, ص.٧

[14]-Leprohon,R., *Offering Formulas and lists*, in: Redford ,D,B.,(ed).*The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, Vo. III, Oxford, 2001, 569.

15- Tawfik,S.,"*ȝwʿb* Priest Stela from Heliopolis",*GM* 29,1978, 133.

[16]- Hart,G.,*A Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses* ,London ,1986, 93.

[17]-El- Kinawy,M ," A Limestone Wall Stela of Pahemheb from Arab el-Hisn",*OLA* 150,2007, 577. -

[18]- Barauet.P.,"Les textes spècifiaues des diffèrentsDanneaux des sarcophaes du MovenEmpire"Rd'E

[23] (1971)20.note 1;Blackman;"The Ka-House and the Serdab",*JEA* 3(1916),252-254.

19 - Radwan,A.,"The Stela Louvre C 211", in *BACE* 21(2010),107.

20 -Leitz,C., *Lexikon der Ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen Deutsch, Egypt* , BandV, 2002,786..

[21]-Wilkinson ,R,H., *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, London, *200*3,188 .

٢٢- يوسف حامد خليفة، معبودات منطقة هليوبوليس الواردة على الاثار المنقولة الخارجة منها حتى نهاية عصور الدولة الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة , كلية الاثار جامعة القاهرة , ٢٠٠٢ , ص٣٩٨.

[٢٣]- جلال أحمد أبوبكر, المعبود أنوبيس فى عقيدة المصريين القدماء, رسالة دكتوراه غير منشورة , كلية الآداب, قسم تاريخ , جامعة المنيا, ١٩٩٧, ص١٠٥.

تعويذة أنثى العقاب (الرخمة) من بردية عنخ إف إن خنسو[١]

إيناس علي أحمد زيدان
مدرس مساعد- كلية الآداب- جامعة المنيا

الملخص:

تحاول الباحثة من خلال هذا البحث إلقاء الضوء على تميمة أنثى العقاب (من خلال البردية رقم JE:95867 بالمتحف المصري) والتي تعتبر واحدة من أهم التمائم التي تستخدم للموتى والأحياء على حد السواء، فكانت تستخدم في الحياة الدنيوية لحماية حاملها من الأحياء، إلى جانب استخدامها كتميمة لحماية الموتى في العالم الآخر حيث تُوضع على عنق المتوفى في يوم الدفن لتكفل له الحماية في العالم الآخر وتدفع عنه أي أذى أو ضرر ، ومما يدل على أهميتها تخصيص التعويذة ١٥٧ من كتاب الموتى لها.

الكلمات الدالة: بردية- كتاب الموتى- تعويذة ١٥٧- أنثى العقاب- أوزير- عنخ إف إن خنسو.

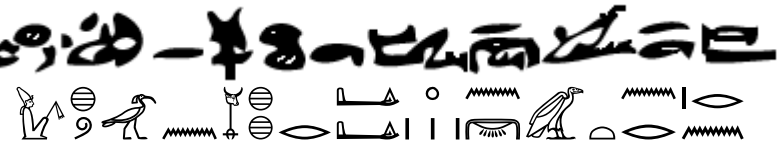
المقدمة: ترجع البدايات الأولى لظهور علامة أنثى العقاب  إلى عصر بداية الأسرات وقد احتفظت بمكانه وقداسيه طوال العصور التاريخية. وترتبط أنثى العقاب بالمعبودة "نخبت" وتعتبر رمزًا لها، وقد صورت المعبودة "نخبت" منذ بداية العصور التاريخية في هيئة أنثى النسر الذي لا يزال يظهر أحيانًا في مصر العليا، وتصور عادةً في وضع جانبي أو بالأجنحة مفرودة في وضع مباشر. وعادةً ما تصور ممسكة بعلامة *šn* في مخالبها، حيث تشير هذه العلامة إلى الأبدية أو اللانهائية[٢]. عُرفت علامة أنثى العقاب في الكتابة منذ نصوص الأهرام[٣]، ثم امتدت إلى النصوص والكتب الدينية ومن أهمها كتاب الموتى حيث ذكرت إحدى تعويذاته (التعويذة ١٥٧محل الدراسة) تميمة أنثى العقاب من الذهب لتعلق على رقبة المتوفى لتحميه من أي أذى ودفع الضرر عنه. ويطلق على أنثى العقاب أيضًا التسمية *ḥwrt* ويذكر نص من إدفو ما يلي:



di.i n.k ḥwrt ḥr ḥn ḥʿw.k nb(w) [٤]

"انني أهبك أنثى العقاب من أجل أن تحمي كل أعضاءك"

وتستمد تميمة أنثى العقاب فكرة الحماية من كون أنثى العقاب تمثل الربة الحامية لمصر العليا "نخبت" والتي تصور كثيرًا وهى تحلق فوق الملك لحمايته كما أنها تصور فوق أعتاب مداخل المقابر والمعابد لنفس الغرض وهو الحماية.



n nbw dd r ḫḫ n 3ḫw r3 n nrt

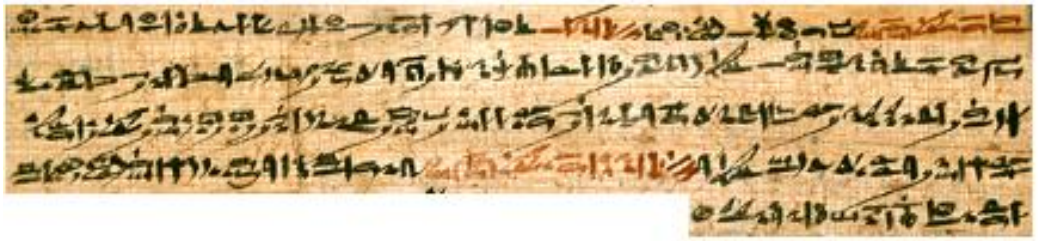
"تعويذة أنثى العقاب (الرخمة) من الذهب توضع حول رقبة المبرأ"

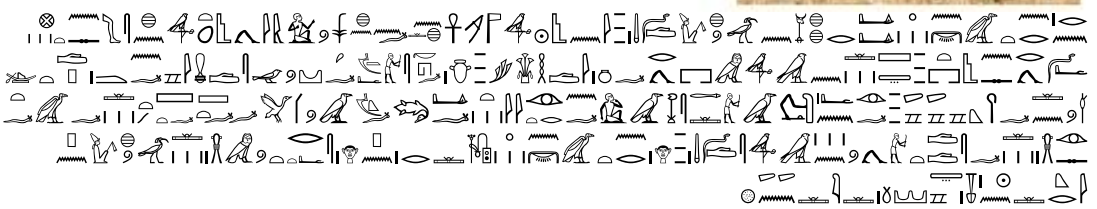
لم تظهر هذه التعويذة في متون التوابيت[٥]، وقد ظهرت هذه التعويذة لأول مرة في الأسرة التاسعة عشر على بردية P.Busca [٦]، وبردية Marseille 292 [٧] من عصر الانتقال الثالث، ثم انتشرت التعويذة في العصر المتأخر، ولا توجد نسخ أقدم لهذه التعويذة حتى الآن[٨]، هذه التعويذة خاصة بأنثى العقاب (الرخمة) كتميمة لحماية المتوفى، والرسم المصاحب لها يصور أنثى العقاب ناشرة جناحيها قابضة على علامة الحياة *nḫ*[٩] أو العلامة *šn*.

مكان حفظ البردية : المتحف المصري بالتحرير **رقم البردية :** JE:95867 - SR: 4/968

مكان اكتشاف البردية: مجهولة المصدر **تاريخ البردية:** العصر المتأخر- الأسرة ٢٦.

الـوصـف: لوحة من البردي تتضمن نصًا جيدًا من الحفظ تحمل رقم ٢٨، ٢٩ في البردية كُتبت بخط واضح بالحبر الأسود، أما العنوان وبداية التلاوة والتعليمات كتبت بالحبر الأحمر، تتضمن اللوحة ٢٨ جزء من التعويذة ثم استكملت في اللوحة ٢٩، كُتبت في سطور أفقية واضحة.





mr ꜥnḫ f n ḫnsw ỉi ȝst n nbw dd r ḫḫ n ȝḫw ḏd mdw in Wsir nṯr r ȝ n nrt nỉwt ḫns.n=s

ḏꜥrt.n=s st šṯȝw n Ḥr m pr=f nw ỉdḥw ib=f khs mȝꜥ=f ḏw sdmi.n=f gs dpt wḏ.n=f ḥḳ ȝ ỉdbw ir=f ꜥ-n ꜥḥ ȝ ꜥ ȝ sḫ ȝ.n=f ỉrtyw di=f snḏ=f ḳmȝw=f šft šft=f mwt=f wrt

ỉr=s sȝw=f sdd iw.w n Ḥr.s ḏd mdw ḥr nrt nbw sš r ȝ pn ḥr=s rdit tw m sȝw ȝḫw pn

šs mȝꜥ ḥḥ n sp ỉḳr hrw n smȝ-tȝ

الترجمة:- "تعويذة أنثى العقاب (الرخمة) من الذهب توضع حول رقبة المبرأ"

تلاوة بواسطة أوزيريس محبوب الإله عنخ إف إن خنسو: لقد جاءت إيسه وطافت المدينة وبحثت عن مكان سري من أجل حورس، وعندما خرج من الأحراش كان قلبه مغموم، وجبينه تصبب عرقًا، وانضم إلى حافة المركب فأمر حاكم الشواطئ أن يُعمل له قتال زوجي عظيم لانه تذكر ما حدث، ونشر الخوف منه، وخلق الخوف وأن يكون مخيفًا، وأمه العظيمة وفرت له الحماية، وترعش من يأتي من أجل ابنها. تلاوة على تميمة أنثى النسر الذهبية تُكتب هذه التعويذة عليها وتوضع كتميمة لهذا المبرأ البارز في يوم الدفن، نافعة حقًا ملايين المرات.

التعليقات اللغوية والحضارية:-

- *nrt* كتبت تميمة "أنثى العقاب" بهذا الشكل منذ نصوص الأهرام، وكتبت في الدولة الحديثة بالشكل ، وفي العصر المتأخر كتبت ، أما في العصر اليوناني الروماني كتبت بالشكل ، [٩]، وعادةً ما توضع على عنق أو صدر المتوفى لتمنحه حماية المعبودة إيسة كما حمت ابنها حور طبقا لما جاء في نص التعويذة.
- *ḫḫ* "رقبة-عنق"[١٠] كُتبت كلمة *ḫḫ* بمخصص رأس الحيوان المعلقة على عصا وأحيانا تكتب بمخصص قطعة اللحم الصغيرة بالشكل [١١] وكُتبت بالمخصصين معا في بردية Turin 1791 [١٢].
- كتبت كلمة *ȝḫw* "مبرأ- مُنعم- متجلي"[١٣] في النص بهذا الشكل وكتبت بالشكل في بردية Marseille 291[١٤]، و في بردية Turin

1791 [١٥]. ويرى عبد العزيز صالح[١٦] ان كلمة *3ḫ* تعني "نوراني"، وأنه يعبر كيانا نورانيا يتحول إليه الأبرار في العالم الآخر، وأن كلمة *3ḫ* مشتقة من كلمة *3ḫw* "نور الشمس" [١٧] وأنها تشير لضوء الشمس ونورها.

- اختلف عنوان التعويذة من نسخة إلى أخرى كما يلي:



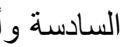
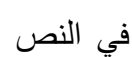
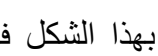
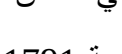
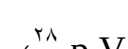
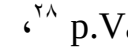
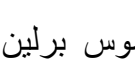
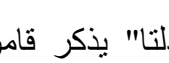
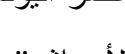
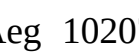
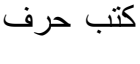
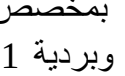
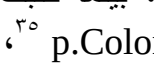
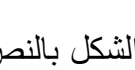
n nbw (di r) ḥḥ n 3ḫ [١٨] *r3 n nri.t*

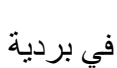


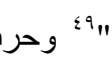
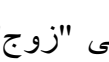
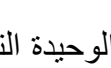
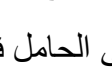
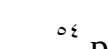
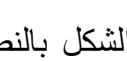
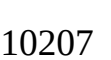
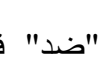
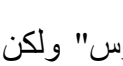
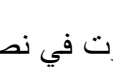
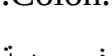
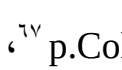
n nbw di r ḥḥ n 3ḫw [١٩] *r3 n nrt*



r3 n nri.w n nbw [٢٠]

-  *Wsir* [٢١] انتشرت العقيدة الأوزيرية مع بداية الأسرة السادسة وأصبح اسم المعبود أوزير لقب للموتى، وكان هذا اللقب يسبق أسماء الموتى، وفي العصر المتأخر اصبح اسم الإلهة حتحور يسبق اسم السيدات المتوفاة بدلا من أوزير، وظهرت في الأسرة ٢١ التركيبة أوزير+*n* +NN أي اسم المعبود أوزير وأداة الإضافة *n* واسم المتوفى[٢٢]، حيث كان الملك المتوفى يتحد معه في العالم الآخر ويصبح أوزيرًا، وأصبح كل متوفى يُلقب بـ (أوزير: فلان) أي المتوفى فلان[٢٣].
- كتب الفعل  *ḫns* "يطوف"[٢٤] بهذا الشكل في النص وبالشكل  في بردية Marseille 291[٢٥]، وبالشكل  في بردية Turin 1791 [٢٦]، واستبدل بالفعل  xn "يتوقف"[٢٧] في بردية p.Vatikan 48832 [٢٨]، وكتب الفعل  *ḫnt* في بردية pRyerson [٢٩].
-  *idḥw* "أحراش الدلتا" يذكر قاموس برلين أن كلمة  ظهرت منذ عصر الدولة الوسطى واستمرت حتى العصر اليوناني الروماني[٣٠]، وقد وردت في النص  *nw idḥw* "من الأحراش" فسبق كلمة الأحراش حرف الجر *n* الذي كتب *nw* بالنص وبردية p.Colon. Aeg 10207 [٣١]، وبردية Marseille 291[٣٢]، وبردية pRyerson [٣٣]، بينما كتب حرف الجر  *m* في بردية Turin 1791 [٣٤].
- وقد كتبت كلمة  في النص بمخصص نبات البردي ذو براعم متدلاه ومخصص العشب وثلاث شرط الجمع، بينما كتبت بمخصص ⊗ القرية ذات الشوارع المتقاطعة في بردية p.Colon. Aeg 10207 [٣٥]، وبردية Marseille 291[٣٦]، وبردية pCologny [٣٧].
- وردت كلمة  *khs* "قلق- مغموم"[٣٨] بهذا الشكل بالنص، ووردت  *kh3s* في بردية p.Colon. Aeg 10207 [٣٩]، بينما استبدلت بالفعل  *nhs*

"يستيقظ"[٤٠] في بردية Turin 1791 [٤١]، وكتب  *nhs* في بردية Marseille 291[٤٢]، واستبدلت بكلمة  *khb* "ضرر- أذى"[٤٣] في بردية pRyerson [٤٤].

- وردت كلمة  *dpt* "مركب" في النص وبردية Marseille 291[٤٥]، وكتبت *tp* في بردية p.Colon. Aeg 10207 [٤٦]، واستبدلت بكلمة  *dpt-nṯr* "المركب المقدس" في بردية Turin 1791 [٤٧]، وبردية pCologny [٤٨].
-  جاء المصطلح *n*- "زوج من" من كلمة  بمعنى "زوج"[٤٩] وحرف الجر *n*.
- كتبت كلمة  *šft* في النص مرتين وهى النسخة الوحيدة التي وردت فيها مكتوبة بهذا الشكل ربما يرجع ذلك إلى أن الكاتب كان يُملى عليه فسمعها مرتين فكتبها كما هى، وقد كتبت في النص بمخصص البردية وثلاث شرط الجمع بمعنى "الخوف"[٥٠] ، بينما كتبت  بعلامة رأس الكبش ومخصص حور على الحامل في بردية 10207 p.Colon. Aeg [٥١] بمعنى "جلالة- كرامة"[٥٢]، وكتبت أيضًا بالشكل  في بردية Marseille 291[٥٣]، وبالشكل  في بردية pCologny [٥٤].
- كتب الفعل  *sdd.t* "يرتعش- يرتجف"[٥٥] بهذا الشكل بالنص، وكتب بالشكل  في بردية Marseille 291[٥٦]، واستبدل بالفعل *sid* "يعجز- يضعف"[٥٧] ببردية p.Vatikan 48832 [٥٨]، وكتب بالشكل  في بردية Turin 1791 [٥٩]، واستبدل بالفعل  *snd* "يخاف" في بردية p.Colon. Aeg 10207 [٦٠].
-  استبدل حرف الجر *n* "من- من أجل" بالحرف *r* "ضد" في النسخ الأخرى[٦١].
-  كان من المعتاد قراءة علامة الصقر *Ḥr* بمعنى "حورس" ولكن أصبحت علامة  الصقر *Ḥr* تنطق *s3* "ابن" منذ العصر المتأخر ثم انتشرت في نصوص العصر البطلمي[٦٢]، وقد ورد ذلك في بعض المواضع النادرة في العصر المتأخر منها التعويذة محل الدراسة.
- كتبت كلمة *s3w* "تميمة"[٦٣] بالنص وبردية p.Colon. Aeg 10207 [٦٤]، وبردية Turin 1791 [٦٥]، بينما استبدلت بكلمة  *wḏ3.t* "تميمة" في بردية Marseille 291[٦٦].
-  كتب هذا الجزء بالنص وبردية p.Colon. Aeg [٦٧]، بينما كتب *3ḫ pn* في بردية p.Vatikan 48832 [٦٨]، وبردية Turin 1791 [٦٩]، وكتب *3ḫ* في بردية Marseille 291[٧٠].

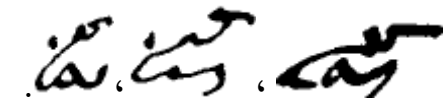
- 𓇳 تمثل علامة قرص الشمس والشرطة الرأسية كتابة مختصرة لكلمة 𓇳𓂋𓏏𓅱 *hrw*.
- *hrw n sm3-t3* "يوم الدفن" كتبت في النص بهذا الشكل، بينما كتبت *hrw n sm3 m t3* "يوم الإتحاد بالأرض" في بردية Marseille 291[٧١].

الدراسة الخطية:-

الكلمة /رقم السطر	𓇋	𓅱𓏏	𓅓𓏏𓊪	𓅓𓏏	𓅱𓏏	𓇋	𓀀
١							
٢							
٣							
٤							

التعليق الخطي:- يتضح من الجدول أن العلامات المكتوبة واضحة وقريبة جدا من الأصل الهيروغليفي رغم تكرارها أكثر من مرة إلا أن الكاتب لم يتخلى عن سمة الوضوح، وقد كتبت بداية العنوان وبداية التلاوات بالحبر الأحمر أما باقي التعويذة كتب بالحبر الأسود، ونلاحظ زيادة في سمك الخط لبعض العلامات ربما نتج من زيادة الحبر مثل: *ḥḥ- sdmi- wḏ- ḳm3- pn- s3- iḳr*.

١- 𓇋 كتبت كلمة *r3* مرتين في نص التعويذة مرة بالحبر الأحمر في العنوان ومرة بالحبر الأسود في التعليمات، ونلاحظ ازدياد سمك العلامة والشرطة الرأسية في الحبر الأسود عن الأحمر.

٢- 𓇋𓂋𓅱 *nrt* كتبت في النص مرتين بالحبر الأحمر مرة في العنوان ومرة في التعليمات ونلاحظ ازدياد الحبر في كتابة الكلمة في السطر 4 مما أدى إلى ضياع ملامح رأس الطائر عكس التي في السطر ١ كما كتب الطائر في كلمة *mwt* في السطر3 ولكن بالحبر الأسود وتظهر فيه أيضا زيادة الحبر خاصة في الرأس والرجلين، وأدى ذلك إلى ظهور العلامة بشكل مختلف عما جاء في Moller [٧٢]  .

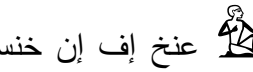
٣- 𓅓𓏏 *Ḥr* كتب اسم المعبود حور مرتين في السطر ٢، ٤ ونلاحظ اتصال المخصص حور على الحامل بظهر طائر الصقر في السطر ٢، بينما في السطر ٤ جاء المخصص منفصل عن طائر الصقر ونجد الحبر يزداد في كتابة الطائر خاصة في الذيل والرجلين.

٤- 𓅓𓏏𓊪 *3ḫw* كتبت مرتين بالحبر الأسود في السطر ١، ٤ كتبت في السطر ١ بشكل واضح أما في السطر ٤ نجد استطالة في منقار ورجلين الطائر مما أدى إلى تشابك الطائر بالكلمة التي تسبقه، كما نجد تشابك بين حرف *ḫ* ومخصص الكلمة ربما نتج من زيادة الحبر.

٥- 𓂝𓂋 *ḏd mdw* مكتوبة مرتين بالحبر الأحمر في السطر ١، ٤ يبدو أن المساحة قد تحكمت في الكاتب في كتابتها بشكل كبير فبالغ الكاتب في تصغير العلامات خاصة في كلمة *ḏd* في السطر ١ فنجده اختزل العلامات في كلمة *ḏd* في المرتين بشكل كبير وهى قريبة جدًا

من شكل كتابتها في الهيراطيقي الغير مألوف أما كلمة *mdw* نجد ازدياد في سمك العلامات وظهور علامة عصا المشي بشكل مختلف عن المعتاد   طبقا لما ورد في Moller [٧٣]، وقد ظهر هذا الشكل للعلامة في الأسرة ٢٦ طبقا لـ Verhoeven [٧٤].

٦- كتبت مرتين في السطر ٤ مرة بالحبر الأحمر ومرة بالحبر الأسود ونلاحظ ازدياد في سمك العلامة *ḥr* والشرطة الرأسية كما نلاحظ وجود أكثر من إنحناءة في علامة الوجه *ḥr*.

٧- كتب اسم صاحب البردية  عنخ إف إن خنسو في هذه التعويذة بشكل مختلف عن باقي البردية فقد أضاف الكاتب مخصص البردية لكلمة عنخ ربما كان يقصد بها كلمة عنخ الحياة وأخطأ وكتبها بهذا الشكل في الاسم.

٨-  ظهر هذا الشكل لعلامة *ʾḥ3* في بداية الأسرة ٢٦ طبقا لـ Verhoeven [٧٥].

الخاتمة:

- ستخدمت تميمة أنثى العقاب لحماية حاملها من أي ضرر ويبدو أن تميمة "أنثى العقاب" قد استخدمت للأغراض الجنائزية للموتى أكثر من الأحياء حيث تُوضع على عنق المتوفى في يوم الدفن لتكفل له الحماية في العالم الآخر.
- امدتنا نصوص التعويذة ١٥٧ بما يؤيد دور علامة أنثى العقاب  في الحياة الآخروية، حيث ورد أن تميمة "أنثى العقاب" الذهبية توضع على رقبة المتوفى للحماية، وتعطي المتوفى قوة ليصبح روحًا طاهرة.
- تعتبر نصوص التعويذة ١٥٧ مصدر لدراسة أسطورة الصراع بين حور وست الجزء الخاص بطفولة حور وتربيته في أحراش الدلتا والدور الذي لعبته أمه إيسه لحمايته.
- أصبحت علامة  الصقر *Ḥr* تنطق *s3* "ابن" منذ العصر المتأخر ثم انتشرت في نصوص العصر البطلمي.
- اتسم الخط الهيراطيقي للتعويذة بأنه منمق وواضح تتجه علاماته من اليمين إلى اليسار وأن العلامات قريبة جدا من الأصل الهيروغليفي.
- استخدم الكاتب الحبر الأسود والأحمر، ولكن اقتصر استخدام الحبر الأحمر على العنوان الذي يوضح الهدف من التعويذة، وبداية التلاوات والتعليمات التي يجب القيام بها لقوة وفاعلية التعويذة.
- اختزال الكاتب لبعض العلامات بشكل كبير مما أدى إلى ظهورها بشكل يشبه الهيراطيقي الغير مألوف رغم وضوح العلامات.

حواشي البحث

[١] بردية عنخ إف خنسو: هى ضمن مجموعة برديات عنخ إف إن خنسو بالمتحف المصري التي تحمل رقم CG 40024، والمجموعة عبارة عن عدد من البرديات خاصة بكتاب الموتى، منها البردية محل الدراسة ، والتي تتكون من ٣٠ ورقة بردي في حالة جيدة من الحفظ تحمل رقم SR 4/968، وتشمل التعاويذ من ١٤٦-١٦١. وهذا البحث يمثل جزء مشتق من رسالة الدكتوراة.

[٢] عبد الحليم نورالدين، الديانة المصرية القديمة، الجزء الأول، المعبودات، القاهرة ٢٠١٤، ص٣١٦.

[٣] Wb.II, 277, (1-3).

[4] Edfou, VII, 109, 7.

[٥] شريف الصيفي، الخروج في النهار، كتاب الموتى ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة رقم ٢/٤٩٤، الطبعة الثانية، القاهرة ٢٠٠٩، ص ٣٥٦.

[6] Crevatin, F., Il Libro dei Morti di Ptahmose: PapiroBusca, Milano, Biblioteca degli studi di Egittologia e di Papirologia 6, Roma 2008, p.96-97.

[7] Meeks, D., Deux papyrus funéraires de Marseille (Inv. 292 et 5323). À propos de quelques personnages thébains, in Karpieskaja, E. G.; Kovaljev, A. A. (Hg.), Ancient Egypt and Kush, Moskau 1993, p.292.

[8] Qurike,S.,Going out in Daylight- prt m hrw the Ancient Egyptian Book of the Dead, Translation, Sources, Meanings, GHP Egyptology 20, London 2013, p.385.

[9] Wb.II, 277, (1-3).

[10] Meeks,D., Annee Lexicographique, Tome 1,(1977), p.285, (77.3166). ;Wb.III, 331,(3-10).

[11] Verhoeven, U., Das saïtische Totenbuch der Iahtesnacht P. Colon. Aeg.١٠٢٠٧, 3 volumes, Bonn1993, vol.2, p.133.

[12] Lepsiuse, R., Das Todtenbuch der Ägypter nach dem Hieroglyphischen Papyrus in Turin, Leipzig 1842, pl.76.

[١٣] WPL, p.12.; أحمد بدوي، هرمن كيس، المعجم الصغير في مفردات اللغة المصرية القديمة، القاهرة ١٩٥٨، ص٤.

[14] Verhoeven, U., Das Totenbuch des Monthpriesters Nespasefy aus der Zeit Psammetichs I , HAT5,Wiesbaden 1999, Tafel.66, kol D.72.

[15] Lepsiuse, R., Das Todtenbuch der Ägypter, pl.76.

[١٦] عبد العزيز صالح، ماهية الإنسان ومقوماته في العقائد المصرية القديمة، حوليات كلية الآداب، المجلد ٢٧، جامعة القاهرة ١٩٦٥، ص ١٩٤-١٩٨.

[17] Wb.I, 13.; Faulkner, R., A Concise Dictionary of Middle Egyptian, Oxford 1964, p.5.

[18] Verhoeven, U., Das saïtische Totenbuch der Iahtesnacht P. Colon. Aeg.١٠٢٠٧, vol.2, p.133.

[19] Lepsiuse, R., Das Todtenbuch der Ägypter, pl.76.

[20] Gass,A., Le Livre de Morts de Pacherientaihet au Museo Gregoriano Egizio, Aegyptiaca Gregoriana 4, Vatikanstadt 2001, p.292.

[21] Wb.I, 359, (5).

[22] Smith, M., "Osiris NN or Osiris of NN", in Totenbuch-Forschungen: Gesammelte Beiträge des 2. InternationalenTotenbuch-Symposiums Bonn, 25. bis 29. September 2005, SAT 11, Wiesbaden 2006, p.325, 333.

[٢٣] عبد الحليم نور الدين، الديانة المصرية القديمة، الجزء الأول، المعبودات، ص١٠٤.

[24] Wb. III, 299 (5-19).

[25] Verhoeven, U., Das Totenbuch des Monthpriesters Nespasefy aus der Zeit Psammetichs I , HAT5, Wiesbaden 1999, Tafel.66, kol D.72.

[26] Lepsiuse, R., Das Todtenbuch der Ägypter, pl.76.

[27] FCD, p.192.

[28] Gass,A., Le Livre de Morts de Pacherientaihet, p.292.

[29] Allen, T., the Egyptian Book of the Dead Documents, OIP 83, pl.٤٩.

[30] Wb. I, ١٥٥ (5-٨).

[31] Verhoeven, U., Das saïtische Totenbuch der Iahtesnacht, vol 2, p.133.

[32] Verhoeven, U., Das Totenbuch des Monthpriesters Nespasefy, HAT5, pl.66, kol D.72.

[33] Allen, T., the Egyptian Book of the Dead Documents, OIP 83, pl.٤٩.

[34] Lepsiuse, R., Das Todtenbuch der Ägypter, pl.76.

[35] Verhoeven, U., Das saïtische Totenbuch der Iahtesnacht, vol 2, p.133.

[36] Verhoeven, U., Das Totenbuch des Monthpriesters Nespasefy, HAT5, pl.66, kol D.72.

[37] Munro, I., Das Totenbuch- papyrus des Hor aus der frühen Ptolemäerzeit (pCologny Bodmer- Stiftung CV+ pCincinnati Art Museum 1947.369 + pDenver Art Museum 1954.61), HAT 9, Wiesbaden 2006, tafel.31.

[٣٨] أحمد بدوي، هرمن كيس، المعجم الصغير في مفردات اللغة المصرية، ص ٢٦٣.

[39] Verhoeven, U., Das saïtische Totenbuch der Iahtesnacht, vol 2, p.133.

[40] FCD, p.136.; Wb. II, 287, (3-9).

[41] Lepsiuse, R., Das Todtenbuch der Ägypter, pl.76.
[42] Verhoeven, U., Das Totenbuch des Monthpriesters Nespasefy, HAT5, pl.66, kol D.72.
[43] FCD, p.287.
[44] Allen, T., the Egyptian Book of the Dead Documents, OIP 83, pl.4٩.
[45] Verhoeven, U., Das Totenbuch des Monthpriesters Nespasefy, HAT5, pl.66, kol D.72.
[46] Verhoeven, U., Das saïtische Totenbuch der Iahtesnacht, vol 2, p.133.
[47] Lepsiuse, R., Das Todtenbuch der Ägypter, pl.76.
[48] Munro, I., Das Totenbuch- papyrus des Hor, HAT 9, tafel.31.
[49] FCD, p.36.
[50] Lesko, A Dictionary of Late Egyptian, 2 Vol., Berkeley 2002, Vol.2, p.119.
[51] Verhoeven, U., Das saïtische Totenbuch der Iahtesnacht, vol 2, p.133.
[52] Lesko, A Dictionary of Late Egyptian, Vol.2, p.120.
[53] Verhoeven, U., Das Totenbuch des Monthpriesters Nespasefy, HAT5, pl.66, kol D.72.
[54] Munro, I., Das Totenbuch- papyrus des Hor, HAT 9, tafel.31.
[55] Wb. IV, 373, (7).
[56] Verhoeven, U., Das Totenbuch des Monthpriesters Nespasefy, HAT5, pl.66, kol D.72.
[57] FCD, p.213.
[58] Gass,A., Le Livre de Morts de Pacherientaihet, p.292.
[59] Lepsiuse, R., Das Todtenbuch der Ägypter, pl.76.
[60] Verhoeven, U., Das saïtische Totenbuch der Iahtesnacht, vol 2, p.133.
[61] Cf. Gass,A., Le Livre de Morts de Pacherientaihet, p.292.; Verhoeven, U., Das saïtische Totenbuch der Iahtesnacht, vol 2, p.133.; Lepsiuse, R., Das Todtenbuch der Ägypter, pl.76.
[62] WPL, p.661, Wb.III, 123, (2).
[63] Lesko, A Dictionary of Late Egyptian, Vol.2, p.4.
[64] Verhoeven, U., Das saïtische Totenbuch der Iahtesnacht, vol 2, p.133.
[65] Lepsiuse, R., Das Todtenbuch der Ägypter, pl.76.
[66] Verhoeven, U., Das Totenbuch des Monthpriesters Nespasefy, HAT5, pl.66, kol D.72.
[67] Verhoeven, U., Das saïtische Totenbuch der Iahtesnacht, vol 2, p.133.
[68] Gass,A., Le Livre de Morts de Pacherientaihet, p.292.
[69] Lepsiuse, R., Das Todtenbuch der Ägypter, pl.76.
[70] Verhoeven, U., Das Totenbuch des Monthpriesters Nespasefy, HAT5, pl.66, kol D.72.
[71] Verhoeven, U., Das Totenbuch des Monthpriesters Nespasefy, HAT5, pl.66, kol D.72.
[72] Moller, vol.3, p.17.
[73] Moller, vol.3, p.٤٣.
[74] Verhoeven, U., Untersuchungen zur Spathieratischen Buchschrift, OLA 99, Leuven 2001, p.176.
[75] Verhoeven, U., Untersuchungen zur Spathieratischen, OLA 99, p.1١٠.

مكانة المهندس سننموت فى عصر الملكة حتشبسوت

حنان محمود امين عثمان

مفتش أثار بالمنيا الشمالية

المقدمة

لقد كان للعمارة عند قدماء المصريين المكان الأول فوضعوها علي رأس الفنون الأخري، وخصوها بعنايتهم ولم يضنوا عليها بجهودهم وأموالهم ورجالهم فلا عجب أن حظي المعماري عندهم بأعلي المراتب في الهيئة الاجتماعية[١]، باعتبارهم أساس الفن الذين تستند إليهم مهمة تشييد المعابد والمقابر وخلافها وهي محط آمال الجميع ولا سيما الملوك و الأمراء الذين كان لا هم لهم سوي تخليد ذكراهم بعد الموت وتمتعهم بالحياة الثانية في منزل لائق هو عنوان عظمتهم في حياتهم ووسيلة رفاهيتهم بعد مماتهم [٢]، وأسماء أولئك المهندسين مدونة في كثير من المعابد والمدافن ومن أهمهم المهندس " سننموت " مهندس الملكة حتشبسوت من الأسرة الثامنة عشر [٣]، كان من كبار رجال عصره ، أحد تماثيله محفوظ في متحف برلين يسجل نصوص هيروغليفية تدل علي أنه كان كبير أوصياء ابنة الملكة ووريثة الأرضين[٤]، وقد أسندت إليه أعمال كثيرة أخري وكان بلا شك المقرب الرسمي للملكة بعد وفاة زوجها وقبل بلوغ أخيها سن الرشد [٥] ، قام بتشييد معابد كثيرة للملكة أهمها معبد الدير البحري وبه أكبر مسلة معروفة ، مقبرته في الجهة البحرية الشرقية لجبل القورنة وكانت آية في الجمال [٦].

لقد تمكنت " حتشبسوت " من أن تحيط نفسها بحاشية من الرجال الأقوياء الذين تمكنت بفضلهم من الاستمرار في احتفاظها بالسلطات والملكية.[٧] وكان أبرزهم " سننموت " ونعرف عن " سننموت " أنه كان في البداية رجلاً غير ذي أهمية المولد ولكنه ارتقى سريعاً وصار أحد المفضلين لدى الملكة حتشبسوت .[٨]

مكانة سننموت

وصل سننموت لمكانة لم يصل اليها احد من عامة الشعب ونجد من الشواهد الاثرية ما يؤكد هذا الراى, فيذكر النص المذكور على تمثاله بالمتحف البريطانى



تمثال سننموت بالمتحف البريطانى EA1513

نقلا عن Roehrig, C. H., Dreyfus, R., & Keller, C. A. (Eds.). (2005). Hatshepsut, from queen to Pharaoh. Metropolitan Museum of art, p.121.

والذى يقول فيه :

" قررت سيدتى نعمتها على زوجة الاله "حتشبسوت"ليتها تعيش الى الابد, التى جعلتنى عظيما وجعلتنى ممتازا ورقتنى الى مقدمة المسؤلين لانها اعترفت بتقدمى وتفوقى, فعينتنى لاكون المشرف على منزلها وبيت الملك ليتها تعيش وتزدهر الى الابد وكان تحت اشرافى حكم الارض باكملها" .

وهذا ما يوضح لنا مكانة سننموت التى منحتها له الملكة.

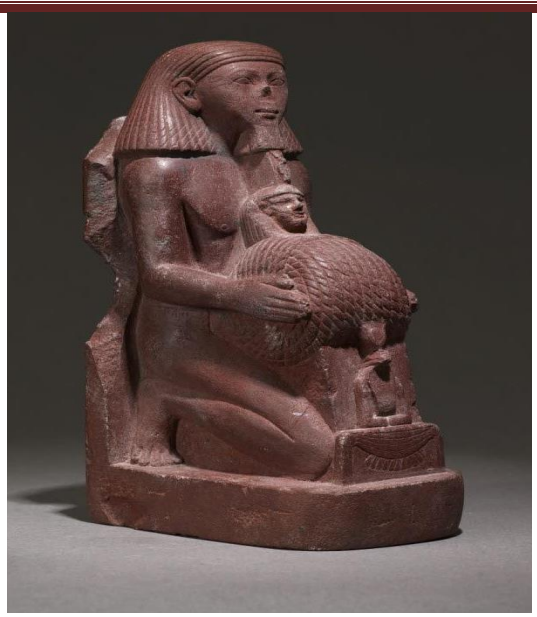


تمثال سننموت CG597 , نقلا عن :
Bernard V. Bothmer(2004)p:227

ونص اخر على تمثال CG597.

إنني المُقرب الحقيقي للملك، الذي يعمل ما يمدحه سيده يومياً، المشرف على ماشية آمون، "سننموت". إنني {..} محبوب العدالة، الذي لا يتحيز (لأحد)، الذي يسعد بكلام سيدة الأرضين (حتشبسوت)، المُتحدث باسم هيراكونوبوليس (لقب حاكم نخن)، كاهن ماعت، "سننموت". إنني الذي يدخل بالحب، ويخرج بالمدح، الذي يُسعد قلب الملك يومياً، السمير مُدير القصر، "سننموت". إنني الذي أجعله مُزدهر، {الذي يعد}

"سننموت". يقول: **إنني أعظم العظماء في كل الأرض، وقاضي الجلسات وحدي، والمشرف على معبد {آمون}.**(٩)



تمثال سننموت بمتحف اللوفر E11057 نقلا عن:
(Barbotin, C. 2017,fig23)

كان سننموت مهندسا معماريا متميز يظهر هذا واضحا فى تمثال له بمتحف اللوفر وهو يحمل حبل المساحة ربما كانت لقياس الاراضى قبل البناء او لقياس الاراضى الزراعية واستئجارها وحساب المحصول بها, فان من المؤكد انه كان له الدور الرئيسى فى كافة اعمال البناء والتشيد وكان يرأس المحاجر الخاصة بجميع معابد مصر, ومع ان اغلب تصميماته هى مستوحاه من تصميمات قديمة الا انه ابدع فيها واضفى عليها طابعه الخاص والمميز كصروح معبد الدير البحرى والضلع المقوس ببحيرة اشرو. (١٠)

وترى الباحثة ان فكرة تصميماته المستوحاه من القديم ربما يرجع هذا لرغبة الملكة حتشبسوت نفسها لانها كانت دائما تذكر الملوك القدامى وتتشبه بهم محاولة منها اثبات اصولها الملكية.

ومن اهتمام حتشبسوت بالفن بشكل كبير وملحوظ فقد يرى البعض ان سننموت كان مضطر ان يعرض عليها جميع المخططات وهى من تختار المشاريع التى سوف تنفذ وتسمح له بانشاءها. (١١)

ولسننموت عدد هائل من التماثيل نحتها سننموت لنفسه وهي موزعة على اغلب متاحف العالم, ولكن ليس ذلك فقط الذى يدعو الى الدهشة فان جودة التنفيذ وطريقة التصوير والمواد المستخدمة جميعها يشهد على مكانة سننموت التى ربما لم يصل اليها احد عبر التاريخ. (١٢) ، كذلك عثر له علي تمثال من الجرانيت الأسود يشاهد فيه وهو محتضن الأميرة نفرو رع ، وتمثال من حجر الكوارتزيت وجد في معبد موت بالكرنك، وعثر علي نقوش في الدير البحري، وقطعة من تمثال من الجرانيت الرمادي عثر عليها في ادفو، وتمثال من الجرانيت الرمادي له وهو ممسك بالأميرة نفرورع عثر عليه في خبيئة الكرنك.(١٣)

كل هذة التماثيل لم تكن الا دليل لمكانته عند الملكة فقد سمحت له ان يقيم ثماثيل له فى كل المعابد وان يصور نفسه فوق كل جدار ويذكر اسمه بعد اسمها مباشرة فى كل معابد مصر العليا والسفلى ومن بين هذه التماثيل التمثال الذى عثر عليه بالكرنك حيث مثل سننموت راكعا ويتقدمه ناووسا تزينه احدى

رؤوس حتحور وقد نقش عليه النص التالي: "من اجل ان يبقى سننموت فى معبد موت ومن اجل ان يتلقى القرابين التى تقدم لهذه الالهة العظيمة, لكى يرضى الملك, له الحياة الابدية وحتى يحتفظ البشر بذكراه على مر السنين" (١٤).

وقد عهد إليه كما قدمنا الإشراف علي تنشئة الأميرة " نفرورع " التي كانت تطمع الملكة حتشبسوت في أن تعدها لتخلفها علي عرش البلاد ، وقد حظي بلقب جديد بهذه المناسبة هو " والدها ومربيها العظيم " ، ولعل أهمية سننموت تتضح من تمثالين عثر عليهما ، كانا هبة من الملكة المعترفة بفضله المقرة بخدماته ، وأحد التمثالين ببرلين والآخر بالمتحف المصري .(١٥)



تمثال سننموت, نقلا عن:

Roehrig, C. H., Dreyfus, R., & Keller, C. A. (Eds.). (2005-p.116)

وقد سجل علي التمثالين نصان يكادان يتشابه مؤداهما ووظائفه عليها ، ويسجل تمثال برلين علي لسان سننموت " لقد كنت نبيلا يحبني مولاي ويحركني في خطط سيدة الأرضين ، ويمتدحني أمام الأرضين(١٦) ، وقد عينني رئيسا لضياعه في الأرض كلها وكنت رئيسا للرؤساء ومديرا لمديري الأعمال وكنت تحت إمرته في الأرض كلها منذ موت سلفه ، كنت في حياتي تحت إمرة سيدة الأرضين ملك الوجه القبلي والبحري ماعت كارع التي تعيش إلي الأبد (١٧).

أما تمثال القاهرة 42114 النقوش الخاصة بالتمثال تبين اهمية المكانة التى وصل اليها سننموت وكيف استطاع ان يجعل موارد المعبد فى قبضته فمن اهم الالقاب مراقب الماشية والمتحدث باسم الملك سيد الارضيين.



تمثال متحف القاهرة 42114 نقلا عن:

Legrain, G. 1906, pl,xlvi

ويشمل الألقاب التالية الجديدة غير ما ذكرنا مثل: محبوب الملكة صاحبة الأرواح القوية ، ومن في قلب " حور" الظاهر في" طيبة " [١٨] ، والمشرف علي البقرات الجميلة ملك " آمون " ، ومير البيت العظيم للملك ، والسمير الوحيد ، ومدير بيت النسيج للإله " آمون " ، ومن نقوش هذا التمثال نعلم أن " سننموت " كان موكلا بكل المباني في " طيبة " و" أرمنت " و" الدير البحري " و" معبد موت ". [١٩]

ثم يقول لنا إنه عظيم العظماء في كل الأرض قاطبة ، والذي يسمع له بين الناس والرسول الحقيقي ، ومهدي الأرضين بلسانه ، وكاهن " ماعت " (إلهة العدل) ، ومدير القصر ، والسمير ، ومدير أعياد كل الإلهة ، ومدير المديرين ، ومدير أعمال بيت الفرعون ، ومدير الصناع ، والمشرف علي كل كهنة " منتو " صاحب " أرمنت " ومرشد الناس [٢٠]، ورئيس الأرض قاطبة ، ورئيس طائفة الكهنة ، والمشرف علي بيوت الإلهة " نيت " وحاجب ملك الوجه البحري لكل السمار ، والمرافق للفرعون في كل البلاد الأجنبية في الجنوب والشمال والشرق والغرب .[٢١]

من اهم النصوص المذكورة على هذا التمثال والتى توضح اهمية سننموت:

"لقد منحنى ان يكون هناك العديد من التماثيل من كل نوع من الحجر الصلب الثمين لمعبد امون بالكرنك" [٢٢]

ولعل اهم ما يؤكد ان سننموت تمتع بمكانة عالية هو ان تسمح له الملكة بان يمتلك مقبرتين, فهذة المقابر ماهى الا انعكاس للمكانة التى حصل عليها سننموت.[٢٣] وهذا بالاضافة الى اختيار افضل الاماكن لكلا المقبرتين.[٢٤] فاحداهما فى منطقة تلال الشيخ عبد القرنة ، والثانية داخل الحرم المقدس لمعبد الدير البحرى. [٢٥]

ولقد وصف سننموت نفسه علي جدران مقبرته tt71 بأنه " كبير الكبراء في البلاد الذي يرجع إليه في تصريف كل شئون الدولة ... الذي يشرف علي موارد الشمال والجنوب ، الذي يشرف علي كل ما يأتي إلي مصر من البلاد الأجنبية[٢٦]، وعلى جدران غرفة الدفن نقشت له نقوش دينية من كتاب

الموتى والتى لم تظهر فى الدولة الحديثة الا للملوك, ويزين سقف هذة الحجرة خريطة فلكية من اهم المشاهد الفلكية فى مصر القديمة والتى هى ايضا قاصرة على الملوك مثل سيتى الاول واخر ملوك الرعامسة. وهذا شرف ليس بعده شرف. [٢٧] ووجد بالمقبرة باب وهمى يعتبر هذا الباب استثنائى لكونه من الكوارتزيت وهى مادة كانت مقتصرة على الملوك فقط, كما تدل بقايا الطلاء على استخدامهم للونين الاخضر والازرق وكانت قد جرت العادة لاستخدام اللون الاصفر واقتصر الازرق والاخضر على الجيرانيت ولكن هنا استخدم مادة الكوارتزيت وزينها حتى تبدو من الخارج كانها جيرانيت. [٢٨]

وتعود النصوص الدينية التي وجدت في مقبرته ٣٥٣ إلي نصوص من عهد الدولة القديمة[٢٩] ، وكانت أصلا خاصة بالفراعنة ملوك مصر ، كذلك ظهرت نصوص مقبرة سننموت من الدولة الحديثة كمخطوطات في مقبرة بأسيوط في عهد سنوسرت الأول[٣٠] ، ويعتبر ملفتا للنظر أن النص الموجود بشأن الموتي في مقبرة سننموت هو النص المذكور خلال الدولة الوسطي ، والتي كان أصلها من عهد الدولة القديمة وكانت تستخدم في الطقوس الدينية فقط ، ولم تستخدم في طقوس الموتي . [٣١]

ان اشراف سننموت على اعمال الملكة فى معبدها بالدير البحرى ضمن لسننموت الحفاظ على صلته بالملكة وبالنصب التذكارى الخاص بها, فقد كشف عن ستون تصويرا لسننموت بالمعبد فى اوضاع تعبدية مختلفة اما واقفا او راكعا او مخبأ خلف ابواب المعبد[٣٢] فأن معبد الملكة " حتشبسوت " كان ذا ردهات عظيمة تؤدي إلي مقاصير عدة، وقد كان لكل من هذه المقاصير باب خشبي يفتح إلي الداخل ، وعندما يقام احتفال كان الكهنة يفتحون الأبواب ، ويقومون بأداء الشعائر ، فلم يمكن بهذه الكيفية أن يوجد فرد في المقصورة والباب مغلق عليه ، وعلي ذلك لم يكن في إستطاعة إنسان أن يري ما كان مخبأ علي الجدار الواقع خلف الباب عندما يكون مفتوحا ، وقد استفاد " سننموت " من هذا الوضع ، فأمر برسم صورته وهو يتعبد أمام الآلهة ، وقد كلف نحاتا أن يكرر هذه الصورة ويضعها في الجدران خلف باب كل مقصورة أو خزانة في المعبد ، وقد نحت كلا منها بما يناسب المقام ، علي أن يجعل الصورة تتجه يمينا أو شمالا لتكون دائما مواجهة للمذبح.[٣٣]

وقد كتب أمام كل صورة صيغة االدعاء الذي يتلي ويتبعه باسم " سننموت " ، والواقع كان هذا العمل يعد جرأة منقطعة النظير ، إذ إن ذلك من حق الملوك وحدهم ، فهم الذين كانوا يصورون في محراب المعبد لمناجاة الآلهة ، ولم يكن لأحد من الشعب أن يرسم في مثل هذه الأحوال إلا إذا كان تابعا للفرعون وحسب ، وفي هذه الحالة كان يرسم بصورة صغيرة جدا بالنسبة للفرعون " .[٣٤] , وكان ايضا له نحو عشرين خزانة صغيرة أو يزيد لحفظ أدوات العبادة [٣٥].

ظن البعض ان سننموت فعل فعلته هذه فى السر ولا تعلم الملكة انه وضع ستون منظر تعبدى له وان هذا سبب انقلاب حتشبسوت عليه وانها ارادت التخلى عنه ولكن كيف يحدث ذلك وقد كتب سننموت على جدار المدخل المؤدى الى القاعة المستعرضة الشمالية انه وضع كل هذة المناظر بناءا على تصريح من الملكة حتشبسوت بنفسها ووضع هذا النص فى مكان واضح بالمعبد وكان يراه كل من يريد ان يدخل الى المعبد.[٣٦]

وكان من الغريب ايضا كتابة اسم سننموت بجوار اسم الملكة فوق أحجار الأساسات الخاصة بمقصورة حتحور بالدير البحري فيذكر النص : " ... حتحور ربه طيبه التي ترأس قدس الأقداس ، الإله المكتمل ماعت كارع ، ومدير القصر سننموت " . [٣٧]

الخاتمة:

يتضح لنا من اثار سننموت انه قبض على كل موارد الدولة وكانت له اكثر من تسعون وظيفة ولقب واستطاع سننموت ان يحصل على الكثير من الاثار التى لم يحصل عليها اى نبيل مثله من قبل, فبنى لنفسه ثلاثة مقابر الاولى tt353 والتى تقع فى حرم معبد حتشبسوت بالدير البحرى, والثانية tt71 فى منطقة الشيخ عبد القرنة, والثالثة عبارة عن ضريح رمزى بجبل السلسلة.كما خصص لنفسه عدد من التماثيل كما اهدت له الملكة عددا اخر حتى وصل مجموع التماثيل التى خصصت له اربعة وعشرون تمثال تنوعت بين الكتله والجالس والراكع والواقف.

حواشي البحث

[1] Meyer, Christine, Senenmut: eine prosopographische ntersuchung, Hamburg: Verlag Borg, Hamburge , 1982,p. 125 .
[2] Schulman,Alan R. „Some Remarks on the Alleged Fall of Senmut“, JARCE 8, s. 1969-1970 , p.29–48 .
[3] Spiegelberg, Wilhelm, Varia, Recueil de travaux relatifs ala Philologie et alarcheologie egyptiennen et assyrienned XIX, 1897,91(XXVIII)Urk. I and IV,p. 67.
[4] Dorman , Peter F., The monuments of senenmut : Problems in Historical Methodology , London , New York 1988,p. 32.
[5] Dodson, Aidan. Hilton,Dyan. The Complete Royal Families of Ancientgypt , Thames and Hudson, 2004 , p. 37.
[6] Clayton ,Peter. Vhronicle of the Pharaohs. Thames &Hudson, (1994), p.54.
[7] David P. Silverman , Ancient Egypt , The American University in Cairo Press , 1995 , p. 150 .
[8] Dodson, Aidan. Hilton,Dyan. The Complete Royal Families of Ancient Egypt , Thames and Hudson, 2004 . p. 81.
[9] Georg Steindorff, ed., Urkunden des aegyptischen Altertums,vol. I: Kurt Sethe, Urkunden des Alten Reichs, vol. IV, fascicles 1-16: Kurt Sethe, Urkunden der 18., 415,p.15.
[١٠] سوزان راتييه : حتشبسوت الملكة الفرعون ، ترجمة : فاطمة عبد الله ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ ،ص ١٦١.
[١١] ونفرد هولمز: كانت ملكة على مصر, ترجمة: سعد احمد حسين, الطبعة الثانية , الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٩٧ ,ص.٥٤.
[12] Aldred, Cyril, Egyptian Art, London,1980,p.42.
[13] Schulman, Alan, 1969,p. 14.
[١٤] سوزان رتييه ، ١٩٩٨ ، ص ١٥٩:١٥٨.
[15] Davies, N.G, 1935,p. 25.
[16] Dorman , Peter F, 1988, p. 66
[17] Muller,W.M. Egyptological Researches 1, Washington : Carnegie Institution, Various,1906,p. 33.
[18] Stadelmann, R.. Tempel palast und Erscheinungs fenster in den thebanischen Totentempeln. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo, 1973,p. 77.
[19] Dorman , Peter F, 1988, p.28.
[20] Dorman , Peter F ,1988,p. 28.
[21] Wysocki, Zygmunt The Temple of Queen Hatshepsut at Deir el-Bahari – Its Original Form“, MDAIK 42, 1992, p.38.
[22] Roehrig, C. H., Dreyfus, R., & Keller, C. A. 2005,p.117.
[23] Olsen, R. R. ,2018 ,p. 68.
[24] Olsen, R. R. ,2018 ,p. 69.
[٢٥] فوزية أسعد : حتشبسوت المرأة الفرعون ، ترجمة : ماهر جويجاتي ، ط١ ، الهيئة العامة الكتاب٢٠٠٣ ,ص١٤٥.
[26] Dorman , Peter F. The Tombs of Senenmut. The Architecture and Decoration of Tombs 71 and 353, New York: Metropolitan Museum of Art (Egyptian Expedition Publications 24),1991, p. 138.
[٢٧] فوزية أ., ٢٠٠٣ ,ص١٤٦.
[28] https://ancientegyptonline.co.uk/tt71/,2016.
[29] Spiegelberg, Wilhelm , 1897,p. 91.
[30] Weynants, Ronday, 1928,p. 53.
[31] Davies, N.M, 1936,p. 49.
[32] Hayes, W. C. , Varia from the Time of Hatchepsut, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo 1957,p. 21.
[٣٣] أحمد أمين سليم : في تاريخ الشرق الأدني القديم ، دار النهضة العربية ، بيروت .،١٩٨٩، ص٣٥.
[٣٤] جويجاتي ، ماهر جان ، فير كوتير : مصر القديمة ، الطبعة الأولي ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة , ١٩٩٢ ، ص ٨٦.
[٣٥] محرم كمال : تاريخ الفن المصري القديم ،١٩٣٧ ص ٦٠.
[36]. Dorman,P.F, 1991,p. 65.
[37] Winlock, H. E.. The museum's excavations at Thebes. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 1932, p.85.

تصوير المعبود "ست" في أسطورة قرص الشمس المجنح

هشام إبراهيم نعيم
باحث دكتوراه – قسم الأثار

مقدمة :

تعد أسطورة قرص الشمس المجنح من أجمل وأهم الأساطير التى إرتبطت بالمعبود "ست" وعدوه "حورس" فنجد نص الأسطورة مقترنًا بالصور الموضحة منقوشًا على الصف الثانى من السطح الداخلى للجدار الغربى المحيط بحرم معبد إدفو ويضم السطر الثانى وحده ستة عشر منظرًا الأمر الذى يجعل نص الأسطورة وثيقة تاريخية فى غاية الأهمية .

قام "شاسنا" Chassiant بنشر اللوحات التصويرية برقم من ١٤٦ إلى ١٤٨ والصور الفوتوغرافية لها من رقم ٥١٨ إلى ٥٣٣ وفي الجزء رقم ١٠ من كتبه عن "معبد إدفو" ونص الأسطورة بالتفصيل في الجزء السادس من صفحة ١٠٨ إلى صفحة ١٣٢.(١)

وقام "والس بايدج" Wallis Baudge(٢) بنشر نص الأسطورة باللغة المصرية القديمة وترجمتها إلى اللغة الإنجليزية وأضاف معها بعض اللوحات وذلك في كتابه The Legends of the Gods

كما قام "فيرمان" Fairman (٣) بترجمة الأسطورة في مجلة The Journal Egyptian Archaeology "J,E,A" ، ونشر بعدها في نفس المجلة بلاكمان Blackman بالإشتراك مع فيرمان Fairman عن هذه الأسطورة .(٤)

منظر رقم (١) الملك يشترك مع حورس فى طعن فرس النهر "ست"

مكان المنظر : الوجه الداخلي للسور الجدار الغربي الجزء ٣ الصف الثاني (الأوسط) الصورة الرابعة. (٥)

شخصيات المنظر : ست ، الملك ، حورس البحدتي ، رع حور أختى ، حتحور ، عشتاروت .



وصف المنظر :

يصور المعبود "ست " على هيئة فرس نهر، ويصور المعبود "حورس البحدتى" بهيئة آدمية برأس صقر على ظهر قارب ورأس الصقر على كلاً من مقدمة القارب وخلفيته ويصور "حورس البحدتى"

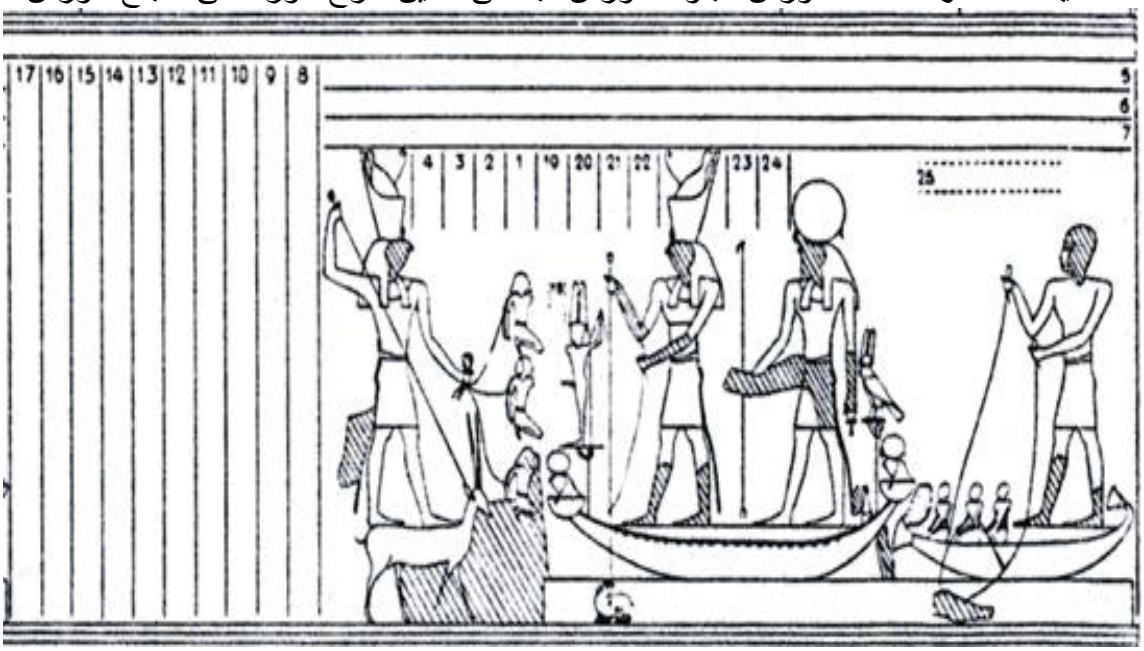
واقفاً متقدماً بقدمه اليمنى للأمام، مرتدياً المئزر القصير الحابك يتدلى من خلفه ذيل الثور ويرتدى قلادة الصدر العريضة (wsx) ويمسك باليد اليمنى رمح يطعن به فرس النهر وباليد اليسرى حبل ويعلو رأسه التاج المزدوج تتقدمه حية الكوبرا ويبدو أن الوجه مهشم ، خلف "حورس البحدتى" فى القارب تظهر المعبودة "حتحور" واقفة متقدمة بقدمها اليمنى للأمام وترتدى الرداء الطويل الحابك وترتدى التاج الحتحورى ترفع يدها اليمنى بمستوى الصدر للتحية وباليد اليسرى تقبض على علامة (anx) ويظهر الوجه مهشمًا ، وخلف "حتحور" يظهر المعبود "رع حور اختى" بهيئة رجل برأس صقر جالساً على العرش ذو مسند قصير فوق قاعدة عريضة مرتدياً المئزر القصير الحابك يتدلى من خلفه ذيل الثور ويرتدى قلادة الصدر العريضة (wsx) يرفع اليد اليمنى بمستوى الصدر للتحية وباليد اليسرى يقبض على علامة (anx) ويعلو رأسه قرص الشمس .

خلف القارب تظهر المعبودة "عشتروت" واقفة على عجلة حربية ترتدى الرداء الطويل الحابك ويعلو رأسها قرص الشمس تمسك بيدها اليمنى سوط وباليد اليسرى لجام خيول العجلة الحربية التى تجرها أربعة خيول والخيل تطا العدو بسنابكها ، أمامهم يظهر الملك بطلميوس العاشر فوق مصطبة بهيئته الملكية مرتدياً المئزر القصير الحابك متقدماً بقدمه اليسرى للأمام ويتدلى من خلفه شريط طويل ملتف حول الخصر يتدلى من خلفه ذيل ثور ويرتدى قلادة الصدر العريضة (wsx) الوجه يظهر مهشماً ويمسك الملك بكلتا يديه رمح يشارك به "حورس" فى طعن فرس النهر . (٦)

منظر رقم (٢) حورس واقف على ظهر المها "ست".

مكان المنظر : الوجه الداخلي للسور الجدار الغربي الجزء ٣ الصف الثاني (الأوسط) الصورة الأولى.(٧)

شخصيات المنظر : ست ، حورس حبنو ، حورس البحدتى ، مين ، رع حور اختى، أتباع حورس.

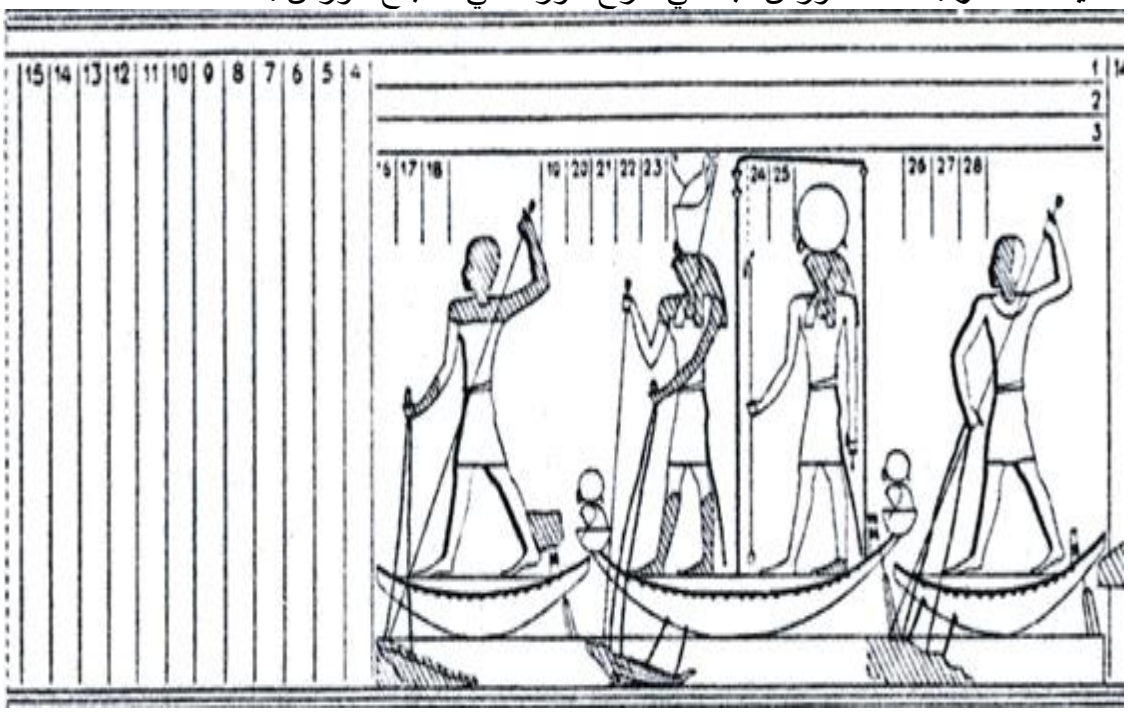


وصف المنظر :

يصور المعبود "ست" على هيئة المها الأبيض ، ويصور المعبود "حورس حبنو" بهيئة آدمية برأس صقر واقفًا على ظهر مها متقدمًا بقدمه اليسرى للأمام مرتديًا المئزر القصير الحابك يتدلى من خلفه ذيل الثور ويرتدى قلادة الصدر العريضة (wsx) ويمسك باليد اليمنى رمحًا يضعه فى رقبة المها وباليد اليسرى حبل يقيد بيه الأسرى ويعلو رأسه التاج المزدوج تتقدمه حية الكوبرا ، أمام "حورس حبنو" يظهر المعبود "مين" على حامل فى مقدمة القارب على هيئة رجل واقفًا عاريًا عضوه الذكرى منتصب ويرتدى تاج مكون من ريشتين ملتصقتين .

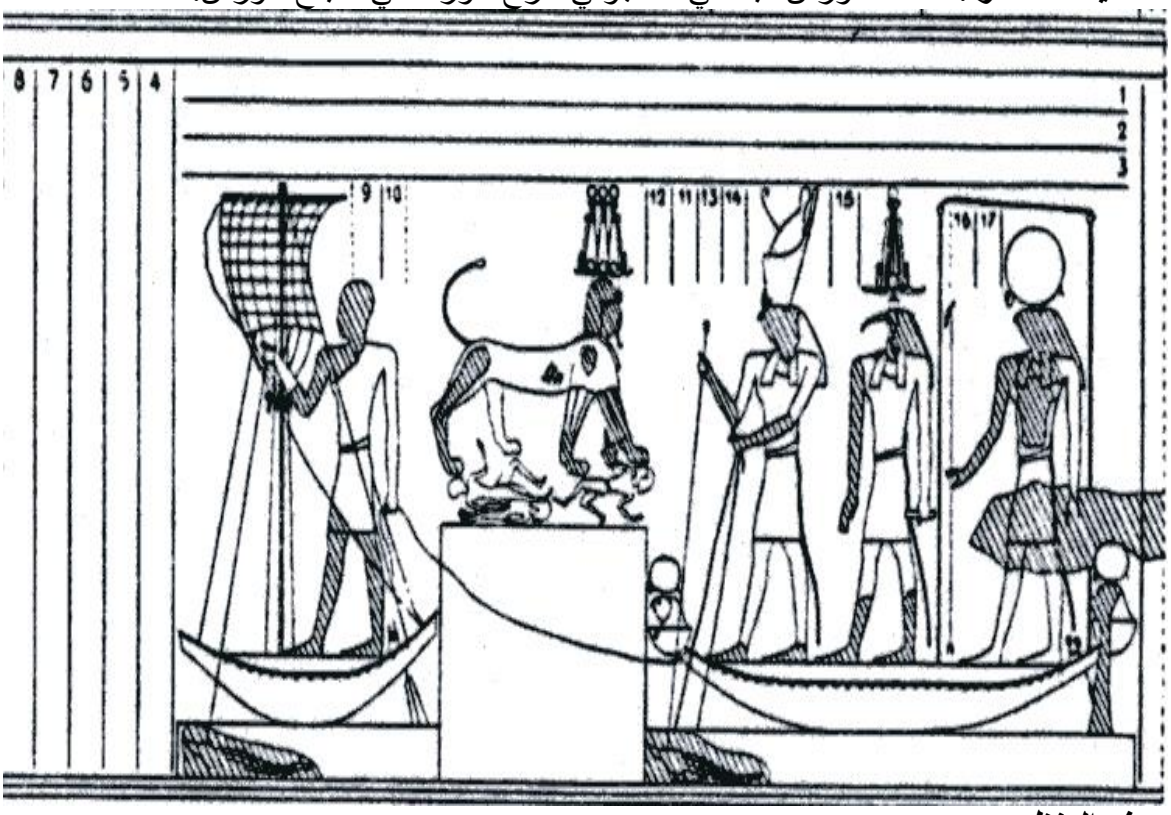
ويصور المعبود "ست" أيضًا على هيئة فرس نهر ، ويصور المعبود "حورس البحدتى" بهيئة آدمية برأس صقر على ظهر قارب ورأس الصقر على كلاً من مقدمة القارب وخلفيته ويصور "حورس البحدتى" واقفًا متقدمًا بقدمه اليمنى للأمام مرتديًا المئزر القصير الحابك يتدلى من خلفه ذيل الثور ويرتدى قلادة الصدر العريضة (wsx) ويمسك باليد اليمنى رمحًا يطعن به المعبود "ست" الذي يظهر في هيئة فرس نهر ، وباليد اليسرى حبل ويعلو رأسه التاج المزدوج تتقدمه حية الكوبرا ، خلف "حورس البحدتى" فى القارب يظهر المعبود "رع حور اختى" بهيئة آدمية برأس صقر واقفًا متقدمًا بقدمه اليمنى للأمام مرتديًا المئزر القصير الحابك يتدلى من خلفه ذيل الثور ويرتدى قلادة الصدر العريضة (wsx) ويمسك باليد اليمنى صولجان (wAs)
وباليد اليسرى يقبض على علامة (anx) ويعلو قرص الشمس وخلف قارب "حورس" يظهر قارب أخر فيه أتباع حورس "شمسو حور" يصور أحدهم واقفًا على القارب متقدمًا بقدمه اليمنى للأمام ويرتدى الرداء القصير الحابك ويمسك بكلتا يديه حبل يقبض به على مجموعة من الأسرى داخل القارب.

منظر رقم (٣) حورس البحدتي وأتباعه يطعنان التمساح "ست".
مكان المنظر : الوجه الداخلي للسور الجدار الغربي الجزء ٣ الصف الثاني (الأوسط) الصورة الرابعة. (٨)
شخصيات المنظر : ست ، حورس البحدتي ، رع حور اختي ، أتباع حورس .



وصف المنظر:
يصور المعبود "ست" على هيئة تمساح حيث يظهر في القارب الثاني "الأوسط" المعبود "حورس البحدتي وهو يقوم بطعن التمساح ونلاحظ أن القارب مقدمته وخلفيته على شكل صقر ويصور "حورس البحدتي بهيئة آدمية برأس صقر متقدمًا بقدمه اليمنى مرتديًا المئزر القصير الحابك يتدلى من خلفه ذيل ثور يمسك بيده اليمنى صولجان رمحًا وباليد اليسرى علامة حبلًا ويزين صدره قلادة (wsx) ويعلو رأسه التاج المزدوج تتقدمه حية الكوبرا ويقف خلفه فى القارب المعبود "رع حور اختي" بهيئة آدمية برأس صقر متقدما بقدمه اليمنى مرتديًا المئزر القصير الحابك يتدلى من خلفه ذيل ثور يمسك بيده اليمنى صولجان (wAs) وباليد اليسرى علامة (anx) ويزين صدره قلادة (wsx) ويعلو رأسه التاج المزدوج تتقدمه حية الكوبرا ، ويقف في القاربين الأول والثالث اتباع حورس حاملين الرماح كي يساعدوا حورس البحدتي في القضاء على أعدائه.

منظر رقم (٤) حورس البحدتي يتعقب التمساح "ست" .
مكان المنظر : الوجه الداخلي للسور الجدار الغربي الجزء ٢ الصف الثاني (الأوسط) الصورة الأولى. (٩)
شخصيات المنظر : ست ، حورس البحدتي ، حجوتي ، رع حور أختي، أتباع حورس.



وصف المنظر :
يصور المعبود "ست" على هيئة تمساح وقد طعن من قبل المعبود "حورس البحدتي " الذي يصور بهيئة آدمية برأس صقر على ظهر القارب ورأس الصقر على كلاً من مقدمة القارب وخلفيته ويصور "حورس البحدتى" واقفاً متقدماً بقدمه اليمنى للأمام مرتدياً المئزر القصير الحابك يتدلى من خلفه ذيل الثور ويرتدى قلادة الصدر العريضة (wsx) ويعلو رأسه التاج المزدوج الذي تتقدمه حية الكوبرا ، ويمسك في يده اليمنى رمحًا وفي اليد اليسري حبلًا ، وخلف المعبود "حورس البحدتي يظهر المعبود "جحوتي" بهيئة آدمية ورأس طائر أبو منجل واقفاً متقدماً بقدمه اليمنى للأمام مرتدياً المئزر القصير الحابك يتدلى من خلفه ذيل الثور ويرتدى قلادة الصدر العريضة (wsx) ويعلو رأسه التاج المركب وقد تدلت ذراعيه إلي جانبيه دليلًا على التبجيل والأحترام للمعبود "حورس البحدتي" .
خلف المعبود "جحوتي" يصور المعبود "رع حور أختي" بهيئة آدمية برأس صقر متقدما بقدمه اليمنى مرتدياً المئزر القصير الحابك يتدلى من خلفه ذيل ثور يمسك بيده اليمنى صولجان (wAs) وباليد اليسرى علامة (anx) ويزين صدره قلادة (wsx) ويعلو رأسه قرص الشمس الذي تتقدمه حية الكوبرا ، أمام القارب منصة يصور فوقها المعبود "حورس البحدتي" بجسم أسد ورأس آدمية يرتدي تاج الهمهم وهو يفتك بالإعداء وينشب فيهم مخالبة ، وأمام المنصة قارب بشراع يقف عليه أحد أتباع "حورس البحدتي" واقفًا متقدمًا بقدمه اليمنى للأمام ويرتدي الرداء القصير الحابك يمسك بيده اليمنى رمحًا يطعن به التمساح "ست" .

نتائج البحث

تصور المناظر التي عرضها الباحث أسطورة قرص الشمس المجنح والتي تجسد أنتصار المعبود "حورس" على المعبود "ست"

صور المعبود "ست" في الأسطورة بعدة أشكال فيصور على هيئة ، فرس النهر ، والمها البيضاء ، والتمساح .

صور المعبود "ست" على أنه الشر المُطلق في هذه الأسطورة .

صور ست على أنه المهزوم دائمًا في جميع المعارك في هذه الأسطورة لأنه يمثل الشر ويجب أن يهزم الخير "حورس" الشر "ست" .

يتم قتل "ست" في معظم المعارك بالطعن من قبل "حورس" ومن يعاونه .

صور "ست" وهو في الماء ويتم طعنه من قبل "حورس" الذي يقف في غالبية المناظر على القارب .

صور المعبود "حورس" في صراعه مع المعبود "ست" في غالبية المناظر بهيئة آدمية برأس صقر .

عاون "حورس" في صراعه مع "ست" في أسطورة قرص الشمس المجنح معبودات كثيرة مثل "المعبود " رع حور أختي" و " عشتاروت و "حتحور" و " مين" و "جحوتي" .

أكثر المعبودات ظهورًا مع "حورس" لمعاونته في الحرب ضد "ست" هو المعبود "رع حور أختي" .

حواشي البحث

(١) محسن لطفى السيد : (٢٠٠٣) ، أساطير معبد إدفو (شرح وترجمة للمتون والطقوس من المصرية القديمة إلى العربية) ، مراجعة محمد صالح ، القاهرة ، صـــ ٢٧١.

(2) Wallis, B., (1912), Legends of the Egyptian Gods: Hieroglyphic Texts and Translations, New York , p.IV.

(3) Fairman, H. W.(1935) "The Myth of Horus at Edfu- I, JEA (21).p. 26.

(4) Blackman, A. M. and Fairman H. W. (1942) "The Myth of Horus at Edfu-II, JEA (28).p. 32.

(1) Chassinat, E., (1960) Le Temple d' Edfou, (10) vols, Le Caire. PL.CXLVI.

(٦) الدراسة الوصفية من إعداد الباحث ما لم يشار إلى غير ذلك .

(1) Edfou, X,PL.CXLVI.

(1) Edfou, X,PL.CXLVI.

(1) Edfou, X,PL.CXLVI.

تصوير المعبود ست في أسطورة إنتصار حورس على ست

هشام إبراهيم نعيم

باحث دكتوراه – قسم الأثار

مقدمة :

تعد أسطورة أنتصار المعبود "حورس" على المعبود " ست" من أهم الأساطير وأشهرها على مر التاريخ ، توجد هذه الأسطورة على السور الخارجي لمعبد إدفو بالسطح الداخلي للجدار الغربي ، تجسد الأسطورة مراحل أنتصار المعبود "حورس" على المعبود "ست" . يرتل مقدمة الأسطورة المعبود "جحوتي" وخاتمة الأسطورة يرتلها كبير المرتلين في هيئة "إيمحوتب" وزير الملك "زوسر" أحد ملوك الأسرة الثالثة .([١])

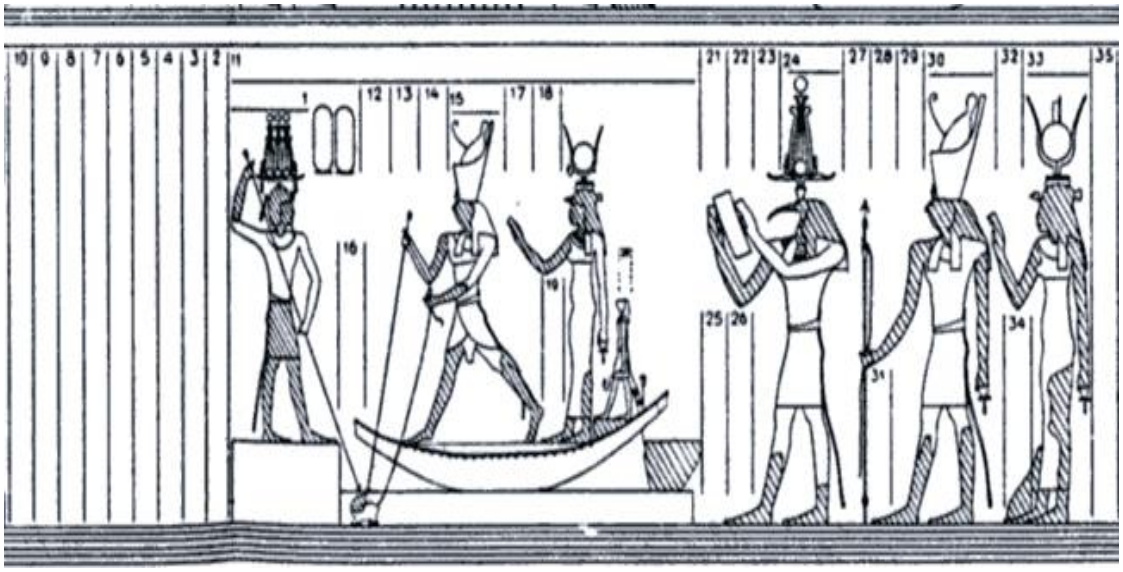
قام "فيرمان" Fairman بترجمة الأسطورة في مجلة The Journal Egyptian Archaeology ، ونشر بعدها في نفس المجلة بلاكمان Blackman بالإشتراك مع فيرمان Fairman عن هذه الأسطورة ، نشرت في الأعداد ٢١، ٢٨، ٢٩، ٣٠ .([٢])

كما قام أيضًا "موريس اليوت " Alliot, Maurice بترجمة هذه الأسطورة في رسالته لنيل درجة الدكتوراه من جامعة باريس بعنوان Le Culte d ’Horus a Edfou ([٣])، وقام الكاتب "إيتين دريوتون" Drioton, Etienne بتأليف كتاب عن هذه الأسطورة بعنوان Le Texte dramatique d ’Edfou. ([٤])

منظر رقم (١) حورس البحدتي والملك يطعنان فرس النهر* "ست" في رأسه .

مكان المنظر: الوجه الداخلي للسور الجدار الغربي الجزء ٤ الصف الأول(السفلي) الصورة الثالثة([٥])

شخصيات المنظر : ست ، الملك، حورس البحدتي ، إيزيس ، جحوتي ، حور خنتي ختي .



وصف المنظر :

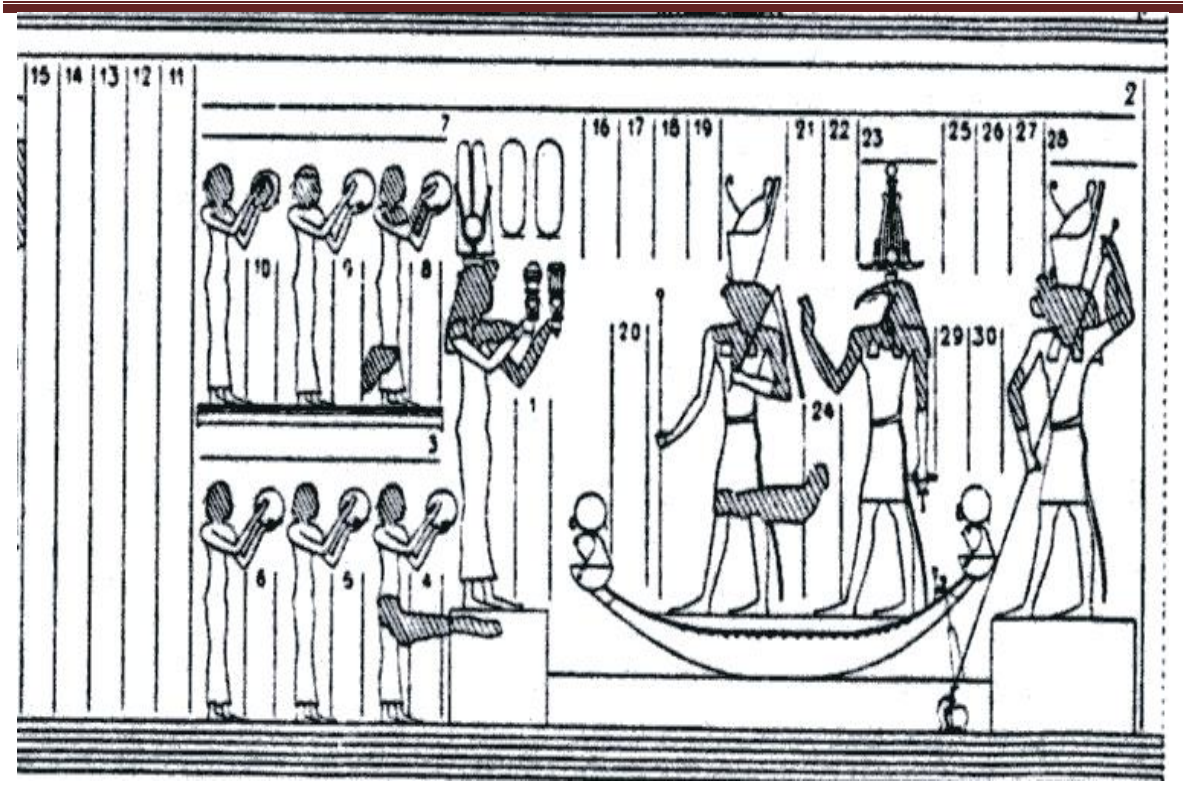
يصور المنظر المعبود "ست" على هيئة فرس نهر وقد طُعن في رأسه من قبل المعبود "حورس البحدتي " والملك معًا ، يصور المعبود "حورس البحدتي" على القارب بهيئة آدمية برأس صقر متقدما بقدمه اليمنى مرتدياً المئزر القصير الحابك يتدلى من خلفه ذيل ثور يمسك بيده اليمنى رمحًا يطعن به فرس النهر "ست" وباليد اليسرى حبلًا يربط به فرس النهر ، ويزين صدره قلادة (wsx) ويعلو رأسه التاج المزدوج تتقدمه حية الكوبرا ، وأمامه الملك يقف على منصة متقدمًا بقدمه اليسري للأمام ويرتدي الرداء القصير الحابك ويعلو رأسه تاج الهمهم و"يمسك الملك بكلتا يديه رمحًا ليشارك "حورس البحدتي" في طعن فرس النهر "ست" في رأسه ، خلف المعبود "حورس البحدتي " .

تظهر المعبودة "إيزيس" في هيئة آدمية كاملة واقفة متقدمة بقدمها اليمني ويعلو رأسها التاج الحتحوري ، وترفع يدها اليمني للتحية وفي يدها اليسري تمسك بعلامة (anx) ، وخلف "إيزيس" يصور المعبود "حور خنتي ختي" بحجم صغير وخلفهم يصور المعبود "جحوتي" بهيئة آدمية برأس طائر ابو منجل متقدما بقدمه اليمنى للأمام مرتدياً المئزر القصير الحابك يتدلى من خلفه ذيل ثور ويزين صدره قلادة (wsx) ويعلو رأسه التاج المركب ويمسك بكلتا يديه إضمامه بردي ، وخلف "جحوتي" يصور المعبود "حورس البحدتى" بهيئة آدمية برأس صقر متقدما بقدمه اليمنى مرتدياً المئزر القصير الحابك يتدلى من خلفه ذيل ثور يمسك بيده اليمنى صولجان (wAs) وباليد اليسرى علامة (anx) ويزين صدره قلادة (wsx) ويعلو رأسه التاج المزدوج تتقدمه حية الكوبرا ، تقف خلفه المعبودة "إيزيس" ترتدى الرداء الحابك الطويل ترفع يدها اليمنى فى مستوى الصدر وبيدها اليسرى تقبض على علامة (anx) ويزين صدره قلادة (wsx) ترتدى فوق رأسها التاج الحتحورى.([٦])

منظر رقم (٢) طعن رأس فرس النهر "ست" .

مكان المنظر : الوجه الداخلي للسور الجدار الغربي الجزء ٢ الصف الأول (السفي) الصورة الأولى. ([٧])

شخصيات المنظر : ست ، حورس البحدتي ، جحوتي ، كليوباترا الثالثة ، أميرات مصر العليا ، أميرات مصر السفلي .



وصف المنظر :

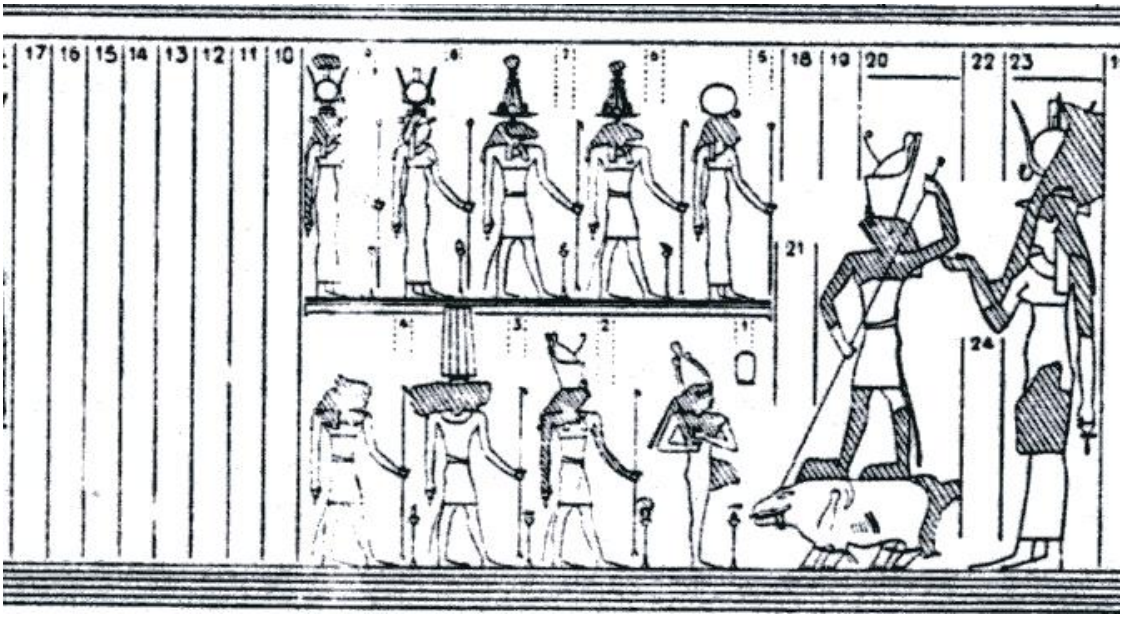
يصور المعبود "ست" على هيئة فرس نهر وقد طُعن في رأسه من قبل المعبود "حورس البحدتي" الذي يصور خلف القارب واقفًا على منصة يتقدم بقدمه اليمنى للأمام ويرتدي الرداء القصير الحابك الذي يتدلى من خلفه ذيل ثور ويعلو رأسه التاج المزدوج وتتقدم التاج حية الكوبرا ، ويمسك بكلتا يديه رمحًا يطعن به فرس النهر "ست" في رأسه .

ويصور المعبود "حورس البحدتى" بهيئة آدمية برأس صقر على ظهر القارب ورأس الصقر على كلاً من مقدمة القارب وخلفيته ويصور "حورس البحدتى" واقفاً متقدماً بقدمه اليمنى للأمام مرتدياً المئزر القصير الحابك يتدلى من خلفه ذيل الثور ويرتدى قلادة الصدر العريضة (wsx) ويعلو رأسه التاج المزدوج الذي تتقدمه حية الكوبرا ، ويمسك في يده اليمنى رمحًا وفي اليد اليسري سوطًا ، وخلف المعبود "حورس البحدتي يظهر المعبود "جحوتي" بهيئة آدمية ورأس طائر أبو منجل واقفاً متقدماً بقدمه اليمنى للأمام مرتدياً المئزر القصير الحابك يتدلى من خلفه ذيل الثور ويرتدى قلادة الصدر العريضة (wsx) ويعلو رأسه التاج المركب ، يرفع اليد اليمنى ليبارك بها "حورس البحدتي" وفي يده اليسري إضمامة بردي وعلامة الحياة (anx) ، أمام القارب على المنصة تصور الملكة "كليوباترا الثالثة" واقفة على منصة متقدمه بقدمها اليسري وترتدي الرداء الطويل الحابك ويعلو رأسها التاج الريشي مكون من ريشتين يتوسطه قرص الشمس وقرني بقرة ، وتمسك بكلتا يديها صلاصل تحركها تحية للمعبود "حورس البحدتي" ، خلف الملكة "كليوباتر الثالثة" في الصف العلوي أميرات مصر العليا ترتدي كل منهن رداء طويل حابك ويحملن كل منهن دفوف احتفالًا بالأنتصار العظيم على "ست" ، في الصف السفلي أميرات مصر السفلي ويحملن كل منهن الدفوف.

منظر رقم (٣) وقوف حورس البحدتي فوق ظهر فرس النهر "ست".

مكان المنظر : الوجه الداخلي للسور الجدار الغربي الجزء ٢ الصف الأول (السفي) الصورة الثانية. (٨)

شخصيات المنظر : ست ، حورس البحدتي ، إيزيس ، تفنوت ، خنوم حور ور ، خنوم الفنتين ، نبت حوت ، أوزوريس أنوفريس ، حور ور، أنوريس، وبواوت.



وصف المنظر :

يصور المعبود "ست" على هيئة فرس نهر وفوق ظهره يصور المعبود "حورس البحدتي" متقدمًا بقدمه اليمنى إلي الأمام ويرتدي الرداء القصير الحابك الذي يتدلى من خلفه ذيل ثور ويعلو رأسه التاج المزدوج الذي تتصدره حية الكوبرا ويمسك بكلتا يديه رمحًا يطعن به فرس النهر "ست" في رأسه ، وخلف "حورس البحدتي" تصور المعبودة "إيزيس" واقفة متقدمه بقدمها اليمنى للأمام وترتدي الرداء الطويل الحابك ويعلو رأسها التاج الحتحوري وتمسك في يدها اليسري علامة (anx) وبيدها اليمنى تسند ذراع "حورس البحدتي المرفوعة إلي أعلى ، أمامهم يقف صفين من المعبودات في الصف العلوي تصور المعبودة "تفنوت" بهيئة آدمية برأس أسد واقفة متقدمه بقدمها اليسري للأمام .

وترتدي تفنوت الرداء الطويل الحابك ويعلو رأسها قرص الشمس الذي تتقدمه حية الكوبرا وتمسك وتمسك بيدها اليسرى صولجان (wAD) وبيدها اليمنى علامة (anx) ، خلف المعبودة "تفنوت" يصور المعبود "خنوم –حور ور" بهيئة آدمية برأس صقر واقفًا متقدمًا بقدمه اليسرى للأمام ويرتدي الرداء القصير الحابك الذي يتدلى من خلفه ذيل ثور ويرتدى قلادة الصدر العريضة(wsx) يمسك بيده اليسرى صولجان (wAs) وباليد اليمنى علامة (anx) ويعلو رأسه التاج المركب ، وخلفه يصور المعبود "خنوم الفنتين" بهيئة آدمية برأس صقر واقفًا متقدمًا بقدمه اليسرى للأمام ويرتدي الرداء القصير الحابك الذي يتدلى من خلفه ذيل ثور ويرتدى قلادة الصدر العريضة(wsx) يمسك بيده اليسرى صولجان (wAs) وباليد اليمنى علامة (anx) ويعلو رأسه التاج المركب .

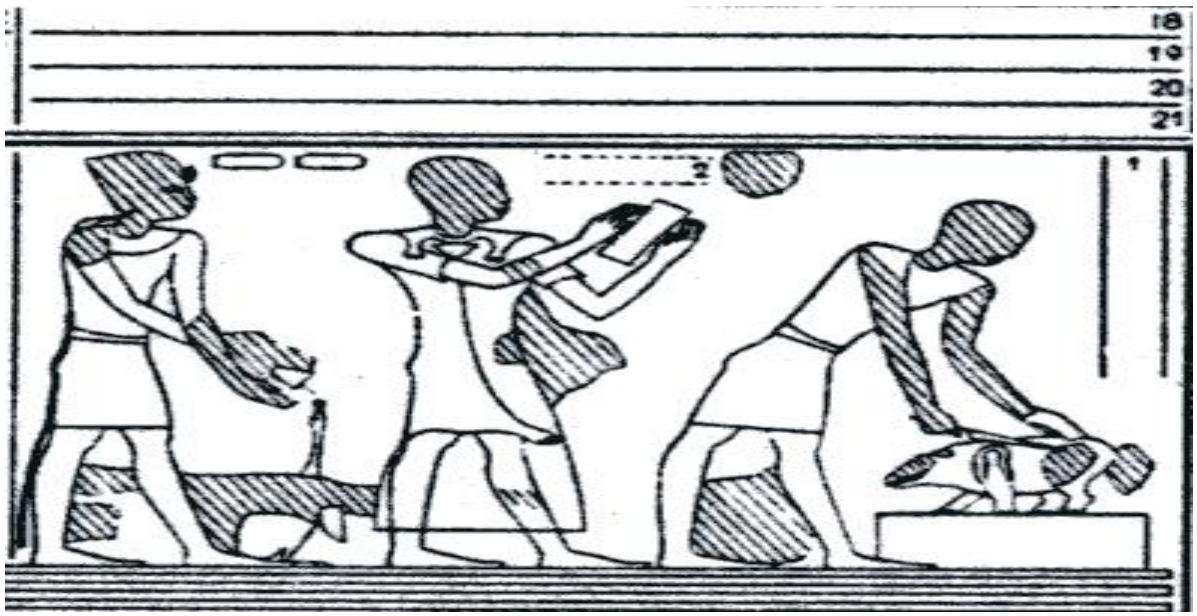
خلف خنوم تصور المعبودة "نبت – حوت" بهيئة آدمية واقفة متقدمه بقدمها اليسري للأمام وترتدي الرداء الطويل الحابك ويعلو رأسها التاج الحتحوري وتمسك وتمسك بيدها اليسرى صولجان (wAD) وبيدها اليمنى علامة (anx) ، خلفها تصور المعبودة "إيزيس" بهيئة آدمية واقفة متقدمه بقدمها اليسري للأمام وترتدي الرداء الطويل الحابك ويعلو رأسها التاج الحتحوري وتمسك وتمسك بيدها اليسرى صولجان (wAD) وبيدها اليمنى علامة (anx) ، وفي الصف السفلي يصور المعبود "أوزوريس- أنوفريس" بهيئة آدمية كاملة متقدمًا بالقدم اليسرى للأمام ويرتدي الرداء الطويل الحابك ويعلو رأسه التاج الأوزيري ويمسك بكلتا يديه السوط .

خلفه يصور المعبود "حور ور" بهيئة آدمية برأس صقر متقدمًا بقدمه اليسرى للأمام يرتدى المئزر القصير الحابك يتدلى من خلفه ذيل ثور ويرتدى قلادة الصدر العريضة(wsx) يمسك بيده اليسرى صولجان (wAs) وباليد اليمنى علامة (anx) ويعلو رأسه التاج المزدوج ، خلفه يصور المعبود "أنوريس" بهيئة آدمية كاملة متقدمًا بقدمه اليسرى للأمام يرتدى المئزر القصير الحابك يتدلى من خلفه ذيل ثور ويرتدى قلادة الصدر العريضة(wsx) يمسك بيده اليسرى صولجان (wAs) وباليد اليمنى علامة (anx) ويعلو رأسه التاج الريشي المكون من أربع ريشات ، خلفه يصور المعبود وبواوت هيئة آدمية متقدمًا بقدمه اليسرى للأمام يرتدى المئزر القصير الحابك يتدلى من خلفه ذيل ثور ويرتدى قلادة الصدر العريضة(wsx) يمسك بيده اليسرى صولجان (wAs) وباليد اليمنى علامة (anx) ورأسه تظهر مهشمه .

منظر رقم (٤) تقطيع أوصال "ست""

مكان المنظر : الوجه الداخلي للسور الجدار الغربي الجزء ٢ الصف الأول (السفي) الصورة الرابعة . ([٩])

شخصيات المنظر : ست ، ايمحوتب ، الملك بطلميوس الثاني عشر .



وصف المنظر :

يصور المعبود "ست" بهيئة فرس النهر ويقوم جزار بتقطيع أوصاله ، ويصور الجزار بهيئة آدمية كاملة متقدمًا بقدمه اليسرى للأمام ويرتدي الرداء لقصير الحابك ويمسك بيده اليمنى سكينًا يقطع بها أوصال فرس النهر "ست" (الوجه مهشم)، وخلف الجزار يصور "أيموحتب" واقفًا متقدمًا بقدمه اليسرى للأمام ويرتدي الرداء الطويل الحابك من الكتان وفوق الرداء جلد الفهد ويرتدى قلادة الصدر العريضة (wsx) ويمسك بكلتا يديه إضمامه بردي يقراء مرتلًا منها (الوجه مهشم) ، خلف (إيموحتب) يصور الملك "بطلميوس الثاني العاشر" متقدمًا بقدمه اليسرى للأمام ويرتدى الرداء القصير الحابك ويرتدى قلادة الصدر العريضة (wsx) ويمسك بكلتا يديه وعاء يقوم من خلاله بإطعام إوزه فى فمها والإوزه مدت عنقها نحوه .

نتائج البحث

- تصور الأسطورة مراحل أنتصار المعبود "حورس" على المعبود "ست" .
- يصور المعبود "ست" في غالبية المناظر على هيئة فرس نهر .
- يصور المعبود "حورس" في جميع المناظر بهيئة آدمية برأس صقر .
- يُقتل المعبود "ست" في غالبية الأسطورة عن طريق الطعن بالرمح .
- يشارك الملك المعبود "حورس" في عملية الطعن في بعض المناظر .
- مشاركة الملوك في عملية الطعن لأن الملك يمثل الخير ويجب أن يشارك المعبود في القضاء على الشر .
- يصور الكثير من المعبودات التي تعاين قتل "حورس" لـ "ست" وهم (جحوتي ، إيزيس ، تفنوت ، خنوم حور ور ، خنوم الفنتين ، نبت حوت ، أوزوريس أنوفريس ، حور ور، أنوريس، وبواوت) .
- أكثر المعبودات ظهورًا برفقة "حورس" هو المعبود "جحوتي" .
- يرتدي " المعبود "حورس" في جميع المناظر التاج المزدوج دليل على أنه المسيطر على مصر العليا والسفلي .

حواشي البحث

(١) محسن لطفى السيد : (٢٠٠٣) ، أساطير معبد إدفو (شرح وترجمة للمتون والطقوس من المصرية القديمة إلى العربية) ، مراجعة محمد صالح ، القاهرة ، صـــ ٢٧١.

(2) Blackman, A. M. and Fairman H. W. (1943) "The Myth of Horus at Edfu-II (Continued)," JEA (29): p.2.

(3)Alliot, Maurice (1949) Le Culte d 'Horus a Edfou au temps des Ptolemees, Vol. 1. BdE (20). Cairo: IFAO.p.1.

(4) Drioton, Etienne (1948) Le Texte dramatique d 'Edfou. SASAE(11). Cairo: IF AO.p.1

*فرس النهر هو حيوان ضخم جداً ومخيف وقوى وشرس هو تجسيد للمعبود "ست" ولا يستطيع أحد أن يقضى عليه إلا الملك بقوته الخارقة كممثل لحورس قاهر الأعداء ، فيقوم الملك متشبهاً بحورس بطعن فرس النهر كممثل للمعبود "ست" مثلما يفعل حورس فيه. للمزيد راجع:

- سيلفى كوفيل : (٢٠١٠) ، قرابين الآلهة فى مصر القديمة ، ترجمة سهير لطف الله ، القاهرة ، صـــــ١٨٣.

(1) Chassinat, E., (1960) Le Temple d' Edfou, (10) vols, Le Caire.,PL.CXLVI.

(٦) الدراسة الوصفية من إعداد الباحث ما لم يشار إلى غير ذلك .

(1)Edfou, X,PL.CXLVI.

(1) Edfou, X,PL.CXLVI.

(1) Edfou, X,PL.CXLVI.

مظاهر تهجين زمن المضارع الأول من خلال التراكيب اللغوية للمرحلة الكلاسيكية المتأخرة

أحمد علي برقي بلال
مفتش أثار مصرية بوزارة الآثار – باحث دكتوراه كلية الآثار جامعة الفيوم

ملخص البحث

يتناول البحث دراسة مظاهر تهجين زمن المضارع الأول من خلال دراسة تحليلية للتراكيب اللغوية للمرحلة اللغوية الكلاسيكية المتأخرة، حيث يبدأ بالمقدمة يليه تعريف زمن المضارع الأول وعلاقته بالتركيبة الكلاسيكية المعروفة بالجملة الفعلية الكاذبة، يليه عرض مفصل للتراكيب اللغوية المتأخرة لزمن المضارع الأول التي وردت في نصوص المرحلة الكلاسيكية المتأخرة، يليه عرض تفصيلي للتراكيب اللغوية المُهجنة التي اقتصر ظهورها فقط في النصوص المُهجنة للمرحلة الكلاسيكية المتأخرة، وأخيرًا تتناول الخاتمة أهم النتائج التي ظهرت في متن البحث. يليه قائمة الإختصارات وقائمة المراجع العربية والأجنبية.

الكلمات المفتاحية (التهجين اللغوي – المرحلة اللغوية الكلاسيكية – المرحلة اللغوية المتأخرة – المرحلة اللغوية الكلاسيكية المتأخرة - زمن المضارع الأول – زمن الماضي التام – زمن الماضي الناقص - زمن المستقبل الأول – الجملة الفعلية الكاذبة).

مقدمة

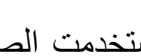
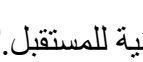
شهدت اللغة المصرية القديمة العديد من الثورات اللغوية التي أدت إلى ظهور بعض التطورات الكتابية والنحوية والمُعجمية، تلك الثورات الحضارية التي تعكس مدى التأثيرات السياسية والمجتمعية التي اجتاحت المجتمع المصري القديم. حيث ينقسم النظام اللغوي المصري وفقًا للأسلوب التنظيري المركب والأسلوب التحليلي للجملة الفعلية والجملة الإسمية إلى مرحلتين رئيسيتين؛ المرحلة الأولى هي "اللغة المصرية الرسمية" التي سُجلت بها النصوص الملكية والدينية والأدبية، أما المرحلة الثانية فهي "اللغة المصرية الغير رسمية" التي سُجلت بها نصوص المعاملات اليومية والإدارية.

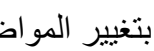
تنقسم المرحلة الأولى -اللغة الرسمية- إلى ثلاث مراحل لغوية فرعية وهي مرحلة اللغة المبكرة Old Egyptian ، ومرحلة اللغة الكلاسيكية الوسيطة Middle Egyptian ، وأخيرًا مرحلة اللغة المتأخر Late Egyptian، إلا أن الإنتقال بين تلك المراحل اللغوية الفرعية لم يكن وليد لحظة ابداع، وإنما استغرق مساحة زمنية كبيرة استمرت لما يزيد عن الألف عام.

وقد اتسمت تلك النصوص التي تنتمي لتلك المساحة الزمنية العريضة بما يعرف باسم "التهجين في اللغة المصرية القديمة"، والتي أطلق عليها علماء اللغة المصرية القديمة مصطلح اللغة الوسيطة المتأخرة Medio-Late Egyptian، وذلك لما تحمله نصوص تلك المرحلة اللغوية من عناصر لغوية مستحدثة تنتمي للمرحلة المتأخرة من اللغة، بالإضافة إلى الحفاظ على بعض السمات الرئيسة للمرحلة اللغوية الكلاسيكية الوسيطة.

تتكون الجملة الفعلية في اللغة المصرية القديمة في مرحلتها الكلاسيكية من عنصري الإسناد الأساسيين وهما الفعل والفاعل كعناصر أساسية للجملة من الممكن أن يستقم المعنى من خلالها فقط، مع إحتمالية ورود المفعول به إذا كان الفعل متعديًا، وفي حالات أخرى يأتي الجار والمجرور كجملة ظرفية تابعة بعد عنصري الإسناد الأساسيين في الجملة.(١)

وفيما يتعلق بزمن حدوث الفعل فيأتي الفعل في زمن المضارع عندما يأتي مجردًا من أي أداة تسبقه أو حرف يليه، أما إذا ورد الفعل متبوعًا بالمؤشر الزمني  *n* فتتحول الجملة إلى زمن الماضي، أما صيغة المستقبل فتأتي عادة في الهيئة ذاتها التي يأتي عليها الفعل في زمن المضارع، وأحيانًا ما يضاف للفعل حرف *w* كمؤشر زمني للمستقبل.(٢)

كما شهدت النصوص الأدبية الكلاسيكية ظهور بعض الأفعال المساعدة التي تسخدم للإشارة إلى زمن الماضي القصصي كما هو الحال مع الفعل المساعد  *ḥr.n* الذي يستخدم في العديد من التراكيب اللغوية الكلاسيكية والكلاسيكية المتأخرة.(٣) كما استخدمت الصيغة الفعلية  *sḏm.in.f* للإشارة الزمنية للماضي، أما الصيغتين الفعليتين  *sḏm.ḫr.f* و  *sḏm.k3.f* فقد استخدمتا للإشارة الزمنية للمستقبل.(٤)

أما المرحلة اللغوية المتأخرة فقد شهدت ثورة لغوية كبرى أطاحت بالنظام الفعلي الكلاسيكي VSO(٥) وأقرت النظام الفعلي الجديد SVO(٦) الذي يقضي بتغيير المواضع التقليدية لعناصر الإسناد الرئيسة للجملة الفعلية، حيث أضحت الصيغة الفعلية  *iw.f sḏm* هي الصيغة الفعلية القياسية للمرحلة اللغوية المتأخرة بديلة عن الصيغة  *sḏm.f* التي ازدانت بها ثنايا النصوص الكلاسيكية.(٧)

وقد تعاظمت أدوار الأفعال المساعدة والمؤشرات الزمنية في المرحلة اللغوية المتأخرة، حيث ظهرت العديد من الصيغ الفعلية ذات الدلالات الزمنية المحددة التي يصعب حصرها في هذا العرض التقديمي الموجز، إلا أن تلك المرحلة اللغوية قد شهدت ظهور زمن المضارع الأول والمستقبل الأول والمستقبل الثالث، والماضي التام والماضي المستمر، ولعل أهم ما يميز تلك المرحلة اللغوية هو ظهور الأزمنة الثانية التي كانت النواة للأزمنة الثانية التي استقرت في عَضُد اللغة القبطية. وفيما يلي عرضًا للصيغ والتراكيب اللغوية المُهجنة ذات الصلة بأزمنة الجملة الفعلية التي اقتصر ظهورها على نصوص المرحلة الكلاسيكية المتأخرة.

<u>تعريف زمن المضارع الأول</u>

يُعد زمن المضارع الأول من العلامات اللغوية البارزة للمرحلة اللغوية المتأخرة، ويعتبر زمن المضارع الأول هو حلقة الوصل بين الجملة الفعلية والجملة غير الفعلية ذات الخبر الظرفي وبين الجملة الفعلية الكاذبة Pseudoverbal construction.(٨)

حيث يُعرَّف زمن المضارع الأول على أنه تركيبة لغوية مكونة من شطرين رئيسين؛ الأول منهما يأتي في الموضع الأول من الجملة ويعامل معاملة المبتدأ في الجملة الإسمية أو الفاعل في الجملة

الفعلية، ويأتي هذا العنصر الأول من الجملة إما في الصيغة الإسمية أو الصيغة الضميرية، وفي حال أن ورد الفاعل ضميريًا فلابد أن يأتي ضميرًا مركبًا الذي يتكون بدوره من الوحدة اللغوية  *tw* morpheme مُضافًا إليها الضمير المتصل للشخص الأول أو الشخص الثاني، أما الشخص الثالث المفرد بنوعيه فيأتي مطابقًا للضمير المتعلق سواء  *sw* للمذكر أو *st* للمؤنث، بينما يأتي الضمير *st* للشخص الثالث الجمع.(٩)

أما الشطر الثاني من زمن المضارع الأول فيأتي في الموضع الثاني من الجملة ويعامل معاملة الخبر الظرفي adverbial predicate في الجملة الإسمية أو الجملة الظرفية التابعة adverbial phrase في الجملة الفعلية.(١٠)

وأحيانًا ما يأتي هذا الشطر الثاني بدون عنصرًا فعليًا، حيث يأتي ظرفًا مكانيًا أو جار ومجرور، ولكن في سبيل الحفاظ على الطبيعة الفعلية للجملة، فمن الممكن أن يأتي هذا الشطر الثاني مكونًا حرف الجر  *ḥr* متبوعًا بالمصدر الفعلي، أو حرف الجر  *m* متبوعًا بالمصدر الفعلي الخاص بأفعال الحركة فقط دون غيرها من الأفعال.(١١) وفي أحيانٍ نادرة يأتي هذا الشطر الأخير من جملة المضارع الأول إسم فاعل كاذب pseudo-participle،(١٢) أو صيغة الحال الخبرية Stative old perfective.(١٣)

ويأتي زمن المضارع الأول أحيانًا بعد المؤشر الزمني *iw* للإشارة إلى زمن المضارع الظرفي circumstantial first present ضمن التركيبة  *iw.f (ḥr) sḏm*، أو بعد المؤشر الزمني  *wn* للإشارة إلى زمن الماضي.(١٤) ويشير Černy أن صيغة المضارع الأول من الممكن أن يشير إلى زمن المضارع أو الماضي اعتمادًا على الحقائق التي تظهرها الجملة وفق أنماط زمنية معينة وفقًا للظرفية الزمانية للجملة.(١٥)

وعلى الرغم من استقرار تراكيب زمن المضارع الأول في أواصل اللغة المصرية القديمة في مرحلتها المتأخرة، إلا أنها قد ظهرت باستخداماتها المتعددة في متن النصوص المُهجنة للمرحلة الكلاسيكية المتأخرة، وكان هذا الظهور إما ضمن تراكيبها اللغوية المتأخرة، وإما ضمن تراكيبًا لغوية مُهجنة اقتصر ظهورها فقط في تلك المرحلة اللغوية الإنتقالية.

<u>التراكيب اللغوية المتأخرة لزمن المضارع الأول في المرحلة الكلاسيكية المتأخرة:</u>

١- <u>التركيبة اللغوية Subject + preposition + noun after preposition</u>

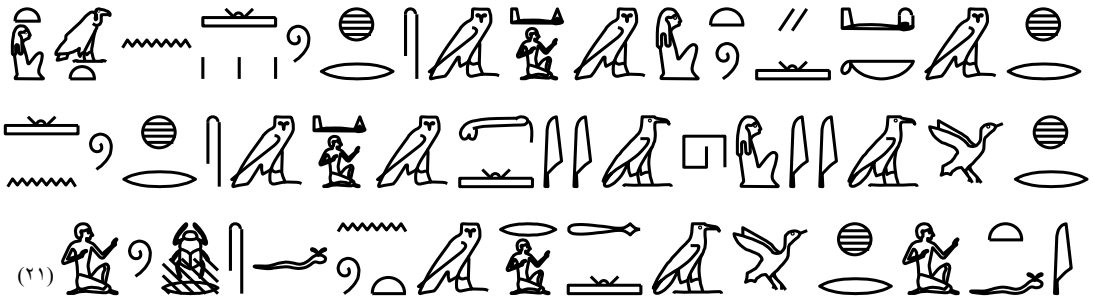
تعتبر تلك التركيبة هي أبسط التراكيب اللغوية التي تنتمي لزمن المضارع الأول وأكثرها قربًا للصيغة الكلاسيكية غير الفعلية ذات الخبر الظرفي، وذلك بسبب عدم احتوائها على فعل أو مصدر فعلي،(١٦) وقد وردت تلك التركيبة اللغوية في العديد من نصوص المرحلة الكلاسيكية المتأخرة، حيث وردت على سبيل الذكر في متن معاهدة العام الحادي والعشرين(١٧) للملك "رعمسيس الثاني" التي أبرمها مع الملك الحيثي "خاتوسيلي الثالث"، والمُسجلة علي السجل السفلى من الجدار الغربي للواجهة الخارجية من قاعة الأعمدة الكبرى لمجموعة معابد الكرنك، حيث ورد النص كما يلي:

 [١٨]

st m-di.i *m mtr*

إنهم معي في المعاهدة.[١٩]

وقد وردت التركيبة ذاتها في متن نص بردية الأخوين[٢٠] على لسان الأخ الأصغر "باتا"  *B3t3* حيث ورد النص كما يلي:

 [٢١]

ḫr mk ***tw.ṯ m-di.i*** *m sḫr n mwt.(i) ḫr* ***p3y.ṯ h3y m-di.i*** *m sḫr n it.i ḫr p3 ʿ3 r.i m*

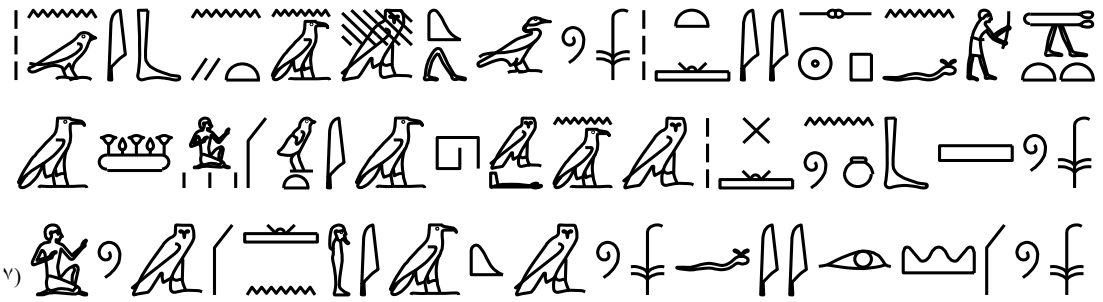
ntf sḫpr wi

انتبهِ فأنتِ بالنسبة إليَّ كأمي، وزوجك بالنسبة لي كأبي، وهو (الأخ) الأكبر لي وهو من أوجدني.[٢٢]

يلاحظ أن تلك الجملة قد تهجنت تهجينًا نصيًا، حيث تبدأ الجملة بالأداة الكلاسيكية غير المسندة *mk*،[٢٣] يليها مباشرة تركيبة المضارع الأول المجردة من الفعل ذات الإشارة اللغوية المتأخرة،[٢٤] وتختتم الجملة بالضمير الإسنادي للشخص الثالث المفرد المذكر  *ntf* الذي ورد في محل فاعل مقدم من أجل التوكيد عن الجملة التالية  *sḫpr wi*، ويُعد التقديم من أجل التوكيد Anticipatory Emphasis من السمات اللغوية الكلاسيكية.[٢٥]

٢- التركيبة اللغوية Subject + *m* + Infinitive

استخدم حرف الجر *m* في تلك التركيبة اللغوية سابقًا للمصدر المشتق من أفعال الحركة وأحيانًا يأتي مع بعض الأفعال المتعدية، وتشير تلك التركيبة زمنيًا إلى زمن المضارع غير المحدد، وقد وردت تلك التركيبة في متن بردية أنستاسي الأولي Anastasi I،[٢٦] حيث وردت في نص يحمل سمات الهجينية اللغوية ما بين المرحلة الكلاسيكية والمرحلة المتاخرة كما يلي:

 [٢٧]

iṯi.n.f spyt sw ꜥḳ m n3 nty binw sw šbn m n3 mhwt š3sw iri.f

sw m ḳ3i n ꜥ3mw

لقد أخذ البقايا، ليدخل مع الأشرار، ويختلط مع شعب الشاسو، ويتنكر كأسيوي.[٢٨]

تتجلى مظاهر الهجينية اللغوية النصية في متن تلك الفقرة، فقد بدأت بالصيغة الفعلية الكلاسيكية القياسية لزمن الماضي *sḏm.n.f* في جملة *iṯi.n.f spyt*،[٢٩] يليها جملتين في زمن المضارع الأول الذي ينتمي للمرحلة اللغوية المتأخرة وهما *sw ꜥḳ* و *sw šbn*،[٣٠] وتُختتم الفقرة بجملة مُهجنة من الطراز الأول وهي *iri.f sw m ḳ3i n ꜥ3mw* فقد بدأت الجملة بصيغة فعلية كلاسيكية *iri.f sw* تحتوي على صيغة *sḏm.f* يليها الضمير المتعلق *sw* في محل مفعول به،[٣١] إلا أن الضمير المتعلق *sw* يدخل بصفته ضميرًا مركبًا للشخص الثالث المفرد المذكر في محل فاعل في جملة المضارع الأول *sw m ḳ3i* وهي صيغة لغوية متأخرة.[٣٢]

كما وردت تلك التركيبة اللغوية على جدران معبد الكنائس للملك سيتي الأول، للإشارة إلى زمن المضارع المستمر present continuous، حيث ورد النص كما يلي:

 [٣٣]

ir m-ḫt ḥm.f m ṯsi m rḫw itrw ꜥš3w

وبعد أن سار جلالته لعدة أميال معلومة.[٣٤]

٣- التركيبة اللغوية Subject + *ḫr* + Infinitive

تعتبر تلك التركيبة اللغوية من أهم التراكيب التي تشير إلى زمن المضارع الأول والتي قد شاع استخدامها في متن نصوص المرحلة الإنتقالية المُهجنة الكلاسيكية المتأخرة، حيث وردت على سبيل الذكر في متن أوستراكون O. OIC 16991[٣٥] للإشارة إلى زمن المضارع غير المحدد، حيث ورد النص كما يلي:

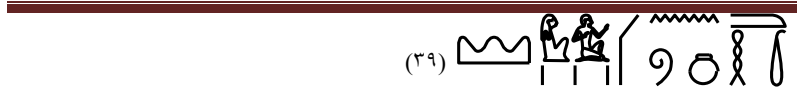
 [٣٦]

tw.i ḫr b3k m n3 ḫrw n msw-nsw r sḫn p3y.i nb r ir(t)

إني أعمل في مقابر أبناء الملك التي أمر سيدي أن تُشيد.[٣٧]

كما وردت التركيبة ذاتها في متن لوحة النصر الخاصة بالملك "مرنبتاح" المحفوظة في المتحف المصري تحت رقم CG 34025،[٣٨] وقد ورد النص كما يلي:



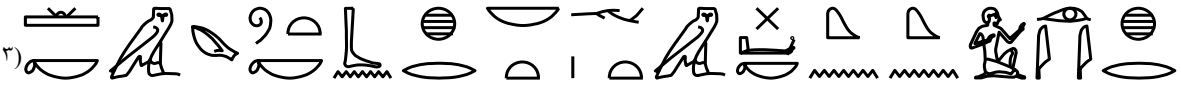

(٣٩)

st ḥr sḏd *m n3 nḫt ỉrỉ* (*Mry n ptḥ ḥtp ḥr m3ʿt*) *m tḥnw*

ويَقُصُّونَ الإنتصارات التي حققها (مرنبتاح حتب حر ماعت) على قبائل التحنو.(٤٠)

٤- <u>التركيبة اللغوية Subject + Infinitive</u>

تتميز تلك التركيبة اللغوية باستهلال الفاعل في الموضع الأول متبوعًا مباشرة بالمصدر، دون الاستعانة بأيٍ من حروف الجر في الموضع الثاني، وتشير تلك التركيبة اللغوية زمنيًا إلى زمن المضارع الأول،(٤١) وقد شاع استخدامها في متن نصوص المرحلة الإنتقالية الكلاسيكية المتأخرة، فقد وردت في صيغتها المنفية على سبيل الذكر في متن بردية Lansing التعليمية،(٤٢) حيث ورد النص كما يلي:

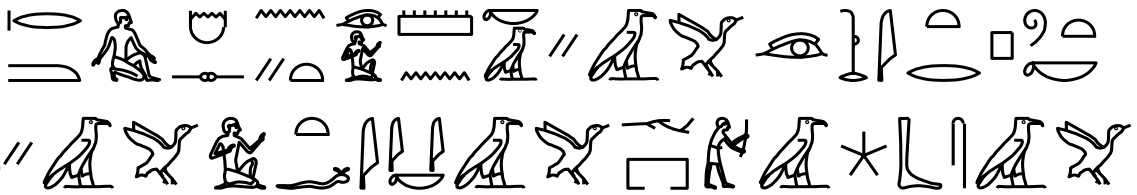

(٤٣)

ḥr ỉrỉ.ỉ ḳnḳn.k m ḫt nbt ḥr ***bn tw.k sḏm***

وقد ضربتك بكل عصا، (ولكنك) لا تسمع.(٤٤)

تعتبر تلك الفقرة من بردية Lansing شاهدًا جليًا على استمرار المرحلة اللغوية الهجينة حتى نهاية الأسرة العشرين، حيث تبدأ الجملة الأولى بالأداة الكلاسيكية غير المسندة *ḥr* يليها الصيغة الفعلية الكلاسيكية القياسية *sḏm.f* في جملة *ỉrỉ .ỉ* التي تبعتها المصدر *ḳnḳn.k* في محل مفعول به للفعل *ỉrỉ* وهي صيغة فعلية كلاسيكية من الدرجة الأولى. أما الجملة الثانية فقد بدأت بالأداة غير المسندة *ḥr* يليها أداة النفي المتأخرة *bn* التي وردت في الجملة لنفي صيغة *tw.ỉ sḏm* الدالة على زمن المضارع الأول والتي تنتمي للمرحلة اللغوية المتأخرة.

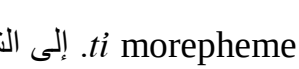
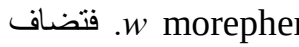
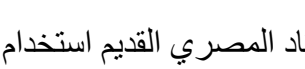
وقد وردت تلك التركيبة اللغوية لزمن المضارع الأول في متن أسطورة الحق والبهتان المسجلة على بردية Chester Beatty الثانية،(٤٥) حيث ورد النص كما يلي:


(٤٦)

tw.k ptr *p3y k3mn nty ḥmsỉ r-gs p3 sb3 p3y.k ỉt p3y*

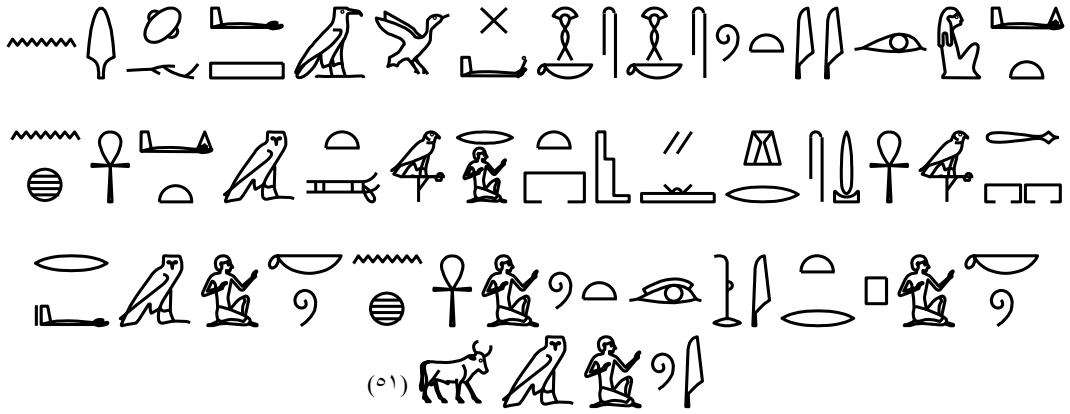
انظر الرجل الأعمي الذي يجلس بجانب الباب، إنه أبيك.(٤٧)

٥- التركيبة اللغوية Subject + Old Perfective

اشتقت تلك التركيبة اللغوية من التركيبة السابقة Subject + Infinitive، إلا أنها تتميز عنها بتغير شكل البنية اللغوية للمصدر وتحوله إلى صيغة الحال Old Perfective،[٤٨] وقد ظهرت صيغة الحال في نصوص المرحلة الكلاسيكية على أنها اشتقاق فعلي يضاف إليها وحدات لغوية تختلف بإختلاف الضمير الشخصي، حيث تضاف الوحدة morepheme *kwi*. إلى الشخص الأول ضمن الصيغة اللغوية  ، بينما تضاف الوحدة morepheme *ti*. إلى الشخص الثاني ضمن الصيغة اللغوية  ، أما الوحدة morepheme *w*. فتضاف إلى الشخص الثالث ضمن الصيغة اللغوية  .[٤٩] وقد اعتاد المصري القديم استخدام صيغة الحال في النصوص الكلاسيكية للإشارة إلى زمن الماضي التام المنتهي.[٥٠]

ويعتقد الباحث أن تلك التركيبة في حد ذاتها تُعدُّ شاهدًا على تهجين التراكيب اللغوية التي شبَّت في المرحلة الكلاسيكية المتأخرة إلى أن اشتد عودها في المرحلة اللغوية المتأخرة، حيث استخدم المصري القديم صيغة الحال الكلاسيكية Old Perfective التي تؤشر زمنيًا لزمن الماضي التام ضمن عناصر زمن المضارع الأول.

وقد شاع استخدام تلك التركيبة اللغوية في النصوص المُهجنة التي تؤرخ لغويًا بالمرحلة الكلاسيكية المتأخرة Medio-Late Egyptian، فقد وردت مع الشخص الأول *sḏm.kwi* على سبيل الذكر في متن بردية الأخوين، حيث ورد النص كما يلي:


(٥١)

dỉ.t ỉrỉ.tw sksk p3 ꜥš n pr-ꜥ3 ꜥnḫ.(w) wḏ3.(w) snb.(w) ḫry st r.ỉ tm dỉt ꜥnḫ.kwỉ ptr ***tw.ỉ ꜥnḫ.kwỉ*** *m rꜥ ỉw.ỉ m k3*

لقد تسببتِ أن تُدمر أشجار الصنوبر الخاصة بالفرعون "فليحيا مُعافًا سليمًا" في مكاني، لذلك لن يجعلني أعيش، انتبهِ إني لا أزال أحيا كثور.[٥٢]

كما وردت تلك التركيبة اللغوية مع الشخص الثاني *sḏm.tỉ* في متن نص العام الخامس الذي يسجل جانبًا من معركة قادش للملك "رعمسيس الثاني" المُسجل على السجل السفلي من الجدار الشرقي من قاعة الأعمدة الكبرى لمعبد الأقصر،[٥٣] حيث ورد النص كما يلي:

 [٥٤]

tw.k ii.ti *m p3 hrw bw w3ḥ.k iwʿw*

عندما تعود اليوم فلا تترك وريثًا.[٥٥]

وأخيرًا وردت التركيبة اللغوية الخاصة بصيغة الحال مع الشخص الثالث *sḏm.w* في متن بردية Lansing، حيث ورد النص كما يلي:

 [٥٦]

p3 wʿw ḥḏn.w

إنَّ الجنود يعانون.[٥٧]

ب- <u>التراكيب اللغوية المُهجنة لزمن المضارع الأول في المرحلة الكلاسيكية المتأخرة:</u>

١- <u>التركيبة اللغوية المُهجنة subject + *ḥr* + zero morpheme verb</u>

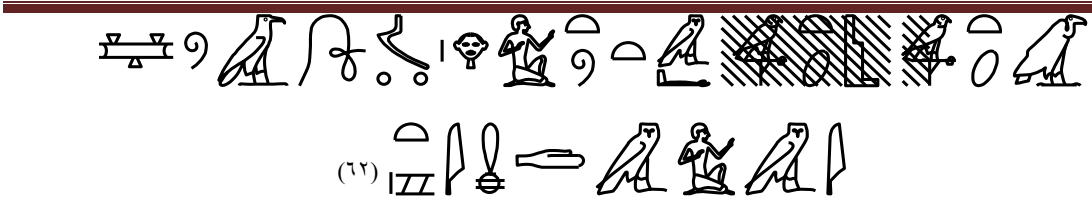
اقتصر ظهور تلك التركيبة المُهجنة على نصوص عصر الرعامسة، لاسيما مع أفعال الإدراك التي لا تعطي صيغ خبرية stative، وتشير تلك الأفعال زمنيًا لزمن المضارع، حيث تدل علي انجاز فعل تصاعدي متكرر يدل على العادة، كما تشير إلى القدرة أو عدم القدرة على الإدراك الحسي للأشياء.[٥٨]

وقد عرفت تلك الأفعال بين أوساط باحثي المرحلة المتأخرة من اللغة المصرية القديمة باسم zero morpheme verbs "أفعال صفرية الوحدات اللغوية الزائدة"، حيث تأتي تلك الأفعال في بنائها القياسي المعتاد دون أي اضافات،[٥٩] فعندما يأتي الفعل *sḏm* منفردًا بهذا الشكل  يطلق عليه zero morpheme ولكن عندما يأتي مضاعف الحرف الأخير *sḏmm* بهذا الشكل  فإنه يسمي verb with *m* morpheme.[٦٠]

كما يستخدم مصطلح zero morpheme للإشارة إلى عناصر غير فعلية كالضمائر على سبيل المثال التي من المفترض أن تتبع الفعل في محل فاعل أو مفعول به، ولكن يتم اسقاطها كتابيًا ويُستعاض عنها في الدلالة الصوتية بالعلامة *Φ* "phai" التي تشير إلى الأفعال ذات الإشتقاق الواحد والضمائر التي يتم اسقاطها كتابيًا.[٦١]

وقد وردت تلك التركيبة المُهجنة في متن نص تفسير الأحلام المسجل ضمن الفقرة العاشرة من وجه بردية "Chester Beatty" الثالثة، حيث ورد النص كما يلي:



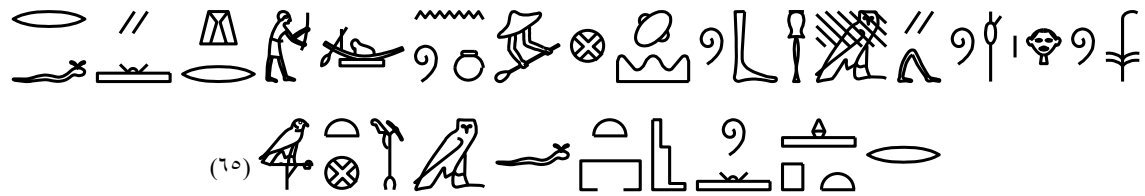


ḏd mdw in s rs.f ḥr st.f my n.i spy mwt.(i) 3st mṯ ***tw.i ḥr m33.Φ*** *w3i.Φ im.i m dmi.(i)*

ترتيل بواسطة الرجل عندما يستيقظ من مكانه: فلتأتِ إليَّ فلتأتِ إليَّ يا أمي إيزة، انتبهِ إني أراكِ تبتعدِ عني في مدينتي.(٦٣)

ويلاحظ في الجملة السابقة أن الضمير المتصل للشخص الثاني المؤنث *t* قد حذف كتابيًا لإنه جاء مفعولًا به ممنوع من الصرف بعد الفعل *m33* بمعنى "يرى"، وجاء فاعلًا ممنوعًا من الصرف بعد الفعل *w3i* بمعنى "يبتعد"، لذلك استعضنا عنه بالعلامة *Φ* "phai" التي تشير إلى العناصر اللغوية ذات الإشتقاق الواحد zero morpheme كما سبقت الإشارة مع الأفعال القياسية صفرية الوحدات اللغوية الزائدة التي ترد دون وحدات لغوية إضافية مثل الفعل *sḏm*، كما تشير إلى العناصر الإسمية الممنوعة من الصرف التي يتم اسقاطها كتابيًا من الجملة، وهو ما يعتبر ظاهرة لغوية في الأسرتين التاسعة عشر والعشرين.(٦٤)

وقد وردت تلك التركيبة اللغوية المُهجنة في متن بردية Lansing التعليمية للإشارة إلى زمن المضارع المستمر، حيث ورد النص كما يلي:

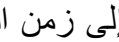


sw ḥr wḏ.Φ *m 3bw ḫni.Φ ḫry r.f r ḥtp st.f m w3st*

ثم يغادر من إليفنتين إلى أن يصل إليها ليستريح في مكانه في طيبة.(٦٦)

٢- <u>التركيبة اللغوية المُهجنة infinitive + (*m* / *ḥr*) + subject + *ḥr ir* للإشارة إلى زمن الماضي</u>

تهجنت تلك التركيبة اللغوية عن التركيبة المتأخرة Subject + (*m* / *ḥr*) + infinitive الدالة على زمن المضارع الأول،(٦٧) إلا أنها قد تهجنت من خلال إضافة الوحدة اللغوية *ḥr ir* المكونة من أداتين غير مسندتين هما *ḥr* و *ir*،(٦٨) بالإضافة إلى مَلمَحٍ تهجينيٍ آخر تمثل في تغير الإشارة الزمنية من زمن المضارع الأول إلى زمن الماضي.

تستخدم التركيبة  *ḫr ỉr* في تلك التركيبة للإشارة الزمنية إلى زمن الماضي، حيث تستخدم تلك التركيبة في العديد من الدلالات الزمنية المختلفة، حيث تدخل على سبيل الذكر ضمن التركيبة اللغوية *ḫr ỉr hrw* بمعنى "بعد عدة أيام"، كما تدخل ضمن عناصر التركيبة اللغوية  *ḫr ỉr m rwh3 n hrw 2* "في مساء اليوم التالي".(٦٩)

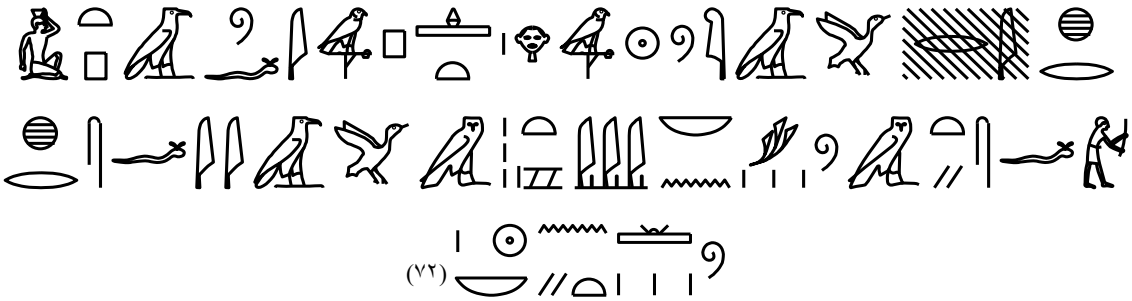
وقد وردت التركيبة اللغوية **ḫr ỉr + subject + m + infinitive** في متن أسطورة الصراع بين حور وست للإشارة إلى زمن الماضي، حيث ورد النص كما يلي:

 (٧٠)

ḫr ỉr sw m nʿỉ_ḫry n3 šnw

الآن قد سارت أسفل الأشجار.(٧١)

بينما وردت التركيبة اللغوية **ḫr ỉr + subject + ḫr + infinitive** من خلال استبدال حرف الجر *m* بحرف الجر *ḫr* في متن بريدة الأخوين للإشارة أيضًا إلى زمن الماضي، حيث ورد النص كما يلي:

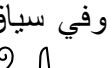
 (٧٢)

ḫr ỉr p3 šw ḫr ḥtp ỉw.f 3tp.f sty nb n sḫt m p3y.f sḫr nty rʿ nb

وعندما غربت الشمس (الظل)، حمل أعشاب الحقل بطريقته المعتادة كل يوم.(٧٣)

٣- التركيبة اللغوية المُهجنة subject + *r* + infinitive للإشارة إلى زمن المستقبل

تُعد التركيبة اللغوية **subject + *r* + infinitive** من أهم التراكيب اللغوية التي تهجنت في المرحلة الكلاسيكية المتأخرة، فقد نال منها التهجين اللغوي من حيث البناء والتركيب من خلال استبدل حرف الجر  *m* أو *ḫr* بحرف الجر *r*، فضلًا عن تهجينها تهجينًا دِلاليًا من الناحية الزمنية من خلال الإشارة إلى زمن المستقبل الأول بدلًا من زمن المضارع.

وفي سياقٍ متصل؛ لابد من الإشارة إلى ضرورة التمييز بين تلك التركيبة المُهجنة وبين البناء اللغوي  *ỉw.f r sḏm* الدال على زمن المستقبل الثالث الذي شاع استخدامه في المرحلة المتأخرة من اللغة المصرية القديمة.(٧٤)

وقد وردت تلك التركيبة اللغوية المُهجنة على جدران معبد الكنائس للملك سيتي الأول، للإشارة إلى زمن المستقبل، حيث ورد النص كما يلي:

 (٧٥)

st r sswn ḥḏi sḫrw.i

سوف يُعاقِبون كل من يفسد خططي.(٧٦)

٤- <u>التركيبة اللغوية المُهجنة subject + *ḥr* + stative verb</u>

تشير تلك التركيبة المُهجنة إلى ما يعرف بتهجين الإستخدامات اللغوية التي أصابت التراكيب اللغوية في المرحلة الكلاسيكية المتأخرة، حيث تهجنت تلك التركيبة عن التركيبة اللغوية المعتادة للمضارع الأول **<u>subject + *ḥr* + infinitive</u>**،(٧٧) إلا أن تلك الصيغة كانت تُحتم على حرف الجر *ḥr* أن يأتي متبوعًا بمصدر مشتق من فعل حركي activity verb، أما تلك التركيبة فقد تهجنت من خلال استخدام حرف الجر *ḥr* متبوعًا بفعل خبري stative verb مُشتقًا من الفعل الوصفي *ḥrí* بمعني "يستعد"،(٧٨) وهو ما يعتقده Bluhmson خطأً كتابيًا غير معتاد تكراره في نصوص المرحلة الكلاسيكية المتأخرة.(٧٩)

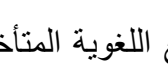
يُذكر أن تلك التركيبة اللغوية المُهجنة لم يشعْ استخدامها في تلك المرحلة اللغوية الإنتقالية، حيث وردت على سبيل الذكر في متن نص معركة قادش المؤرخ بالعام الخامس من عهد الملك رعمسيس الثاني المسجل المُسجل على السجل السفلي من الجدار الشرقي من قاعة الأعمدة الكبرى لمعبد الأقصر،(٨٠) حيث ورد النص كما يلي:

 (٨١)

<u>ṯwi.i ḥr ḥrí.kwi</u> r ꜥḥ3 mi k3 spd tw.i ḫꜥ.kwi r.sn mitt Mnṯw ꜥpr.kwi m ḫkrw n ḳnt nḫt

إني أستعد كي أقاتل مثل الثور الماهر، وأتجلى تجاههم مثل مونتو، وأتجهز بحُلَّة الشجاعة والقوة.(٨٢)

٥- التركيبة اللغوية المُهجنة infinitive + *ḥr* + *iw.f* للإشارة إلى زمن الماضي التام Pluperfect

تعتبر الصيغة اللغوية  *iw.f (ḥr) sḏm* من الصيغ اللغوية المتأخرة الدالة على زمن المضارع الظرفي circumstantial first present، ذلك الزمن الذي من الممكن أن يأتي بعد المؤشر الزمني *wn* للإشارة إلى زمن الماضي.(٨٣)

إلا أن صيغة المضارع الظرفي *iw.f (ḥr) sḏm* قد تهجنت زمنيًا في المرحلة الكلاسيكية المتأخرة، حيث أصبحت تستخدم للإشارة إلى زمن الماضي التام Pluperfect.(٨٤) وقد وردت تلك الصيغة اللغوية المُهجنة للإشارة إلى زمن الماضي التام في متن بردية Anastasi الأولي، حيث ورد النص كما يلي:

 (٨٥)

kmy.k tw ***iw.k ḥr ḏd*** *mtr*

وقد اعترفت بنفسك عندما أدليت الشهادة (ضد نفسك).(٨٦)

تجدر الإشارة إلى أن الجملة السابقة قد بدت عليها سمات الهجينية النصية التي تظهر في نصوص المرحلة الإنتقالية الكلاسيكية المتأخرة، حيث بدأت تلك الجملة الرئيسية بجملة تابعة أولى تتضمن الصيغة الكلاسيكية *sḏm.f* التي تسخدم للإشارة إلى زمن المضارع،(٨٧) ويتبعها الضمير المتعلق للشخص الثاني المفرد المذكر *tw* في محل مفعول به دال على الذاتية نظرًا لورود الفاعل والمفعول به من نفس الجنس والعدد،(٨٨) بينما بدأت الجملة الثانية بصيغة المضارع الأول الظرفي المتأخرة *iw.f ḥr sḏm* الدالة على زمن الماضي التام في تلك الجملة.(٨٩)

كما وردت تلك التركيبة المُهجنة في متن بردية "الأمير المقدور عليه بالموت" دالة على زمن الماضي التام، حيث ورد النص كما يلي:

 (٩٠)

iw.f ḥr ḫdi *m-s3 ib.f ḥr ḫ3st iw ʿnḫ.f m tp n i3wt nb n ḫ3st*

إنه ذهب شمالًا عبر الصحراء متبعًا قلبه، وكان يعيش على أفضل ماشية الصحراء جميعها.(٩١)

لا تختلف الجملة الأخيرة عن سابقتها كثيرًا، فقد اتسمت هي الأخرى بسمات الهجينية النصية، فقد بدأت تلك الجملة الرئيسية بجملة تابعة وردت في صيغة المضارع الظرفي المتأخرة *iw.f ḥr sḏm* الدالة في تلك الجملة على زمن الماضي التام،(٩٢) أما ثاني الجُمل التابعة فقد وردت في الصيغة

الكلاسيكية *iw sḏm.f* الدالة على زمن الماضي الناقص Imperfective الذي يتضمن الإشارة إلى تكرار الحدث أو استمراره في زمن الماضي.(٩٣)

وبذات الكيفية وردت تلك التركيبة المُهجنة في متن لوحة النصر الخاصة بالملك "مرنبتاح" المحفوظة في المتحف المصري تحت رقم CG 34025، وقد ورد النص كما يلي:

 (٩٤)

spr.f r ḫ3st.f ***iw.f ḥr sbi*** *wpwtyw*

وعندما وصل إلى بلده [الأجنبي] أرسل المبعوثين.(٩٥)

خاتمة البحث

يستعرض الباحث في خاتمة البحث أهم النتائج التي توصل إليها من خلال دراسته لمظاهر تهجين زمن المضارع الأول من خلال التراكيب اللغوية للمرحلة الكلاسيكية المتأخرة، وهي كما يلي:

- يعتبر زمن المضارع الأول First Present من أهم السمات اللغوية ذات الصلة بالمرحلة اللغوية المتأخرة.
- يعتبر زمن المضارع الأول هو الوريث الشرعي للصيغة الكلاسيكية المعروفة بالجملة الفعلية الكاذبة Pseudoverbal construction.
- يتفق زمن المضارع الأول مع الجملة الفعلية الكاذبة في بنائها اللغوي، حيث يتفقا في وجود المبتدأ أو الفاعل في الموضع الأول من الجملة، والخبر المكون من حرف الجر والمصدر في الموضع الثاني من الجملة.
- يختلف زمن المضارع الأول عن الجملة الفعلية الكاذبة في كينونة الفاعل الضميري الذي يأتي في الجمل الفعلية الكاذبة متصلًا مسبوقًا بالأداة *iw* أو متعلقًا مسبوقًا بالأداة *mk*، بينما يأتي الفاعل الضميري في زمن المضارع الأول مركبًا مسبوقًا بالوحدة اللغوية *tw*.
- يأتي الشطر الأخير من جملة المضارع الأول في أحيان قليلة إسم فاعل كاذب pseudo-participle، أو صيغة الحال الخبرية Stative old perfective.
- يأتي زمن المضارع الأول أحيانًا بعد المؤشر الزمني *iw* للإشارة إلى زمن المضارع الظرفي circumstantial first present ضمن التركيبة *iw.f* (*ḥr*) *sḏm*، أو بعد المؤشر الزمني *wn* للإشارة إلى زمن الماضي.
- رغم استقرار تراكيب زمن المضارع الأول في أواصل المرحلة اللغوية المتأخرة، إلا أنها قد ظهرت باستخداماتها المتعددة في متن النصوص المُهجنة للمرحلة الكلاسيكية المتأخرة، وكان هذا الظهور إما ضمن تراكيبها اللغوية المتأخرة، وإما ضمن تراكيبًا لغوية مُهجنة اقتصر ظهورها فقط في تلك المرحلة اللغوية الإنتقالية.
- تعتبر التركيبة **Subject + preposition + noun after preposition** هي أبسط التراكيب اللغوية التي تنتمي لزمن المضارع الأول وأكثرها قربًا للصيغة الكلاسيكية غير الفعلية ذات الخبر الظرفي، وذلك بسبب عدم احتوائها على فعل أو مصدر فعلي.

- تعتبر التركيبة **Subject + *ḥr* + Infinitive** من أهم التراكيب التي تشير إلى زمن المضارع الأول والتي قد شاع استخدامها في متن نصوص المرحلة الإنتقالية المُهجنة الكلاسيكية المتأخرة.
- اقتصر ظهور التركيبة المُهجنة **subject + *ḥr* + zero morpheme verb** على نصوص عصر الرعامسة، لاسيما مع أفعال الإدراك التي لا تعطي صيغ خبرية stative، وتشير تلك الأفعال زمنيًا لزمن المضارع، حيث تدل علي انجاز فعل تصاعدي متكرر يدل على العادة، كما تشير إلى القدرة أو عدم القدرة على الإدراك الحسي للأشياء.
- تُعد التركيبة اللغوية **subject + *r* + infinitive** من أهم تراكيب زمن المضارع الأول اللغوية التي تهجنت في المرحلة الكلاسيكية المتأخرة، فقد نال منها التهجين اللغوي من حيث البناء والتركيب من خلال استبدل حرف الجر *m* أو *ḥr* بحرف الجر *r*، فضلًا عن تهجينها تهجينًا دِلاليًا من الناحية الزمنية من خلال الإشارة إلى زمن المستقبل الأول بدلًا من زمن المضارع.
- تشير التركيبة المُهجنة **subject + *ḥr* + stative verb** إلى ما يعرف بتهجين الإستخدامات اللغوية التي أصابت التراكيب اللغوية في المرحلة الكلاسيكية المتأخرة، حيث تهجنت تلك التركيبة من خلال استخدام حرف الجر [1] متبوعًا بفعل خبري stative verb مُشتقًا من الفعل الوصفي *ḥrỉ* بمعني "يستعد".
- تهجنت الصيغة اللغوية المتأخرة ***ỉw.f (ḥr) sḏm*** الدالة على زمن المضارع الظرفي circumstantial first present تهجينًا زمنيًا في المرحلة الكلاسيكية المتأخرة، حيث أصبحت تستخدم للإشارة إلى زمن الماضي التام Pluperfect.

حواشي البحث

(١) عبد المحسن بكير: قواعد اللغة المصرية في عصرها الذهبي، القاهرة (١٩٨٢)، ص. ٥٠.
(٢) عبد الحليم نور الدين: اللغة المصرية القديمة، القاهرة (٢٠٠٨)، ص. ٦٥.
(3) Erman, A., Egyptian Grammar, translated by: Breasted, J. H, London (1894), p. 94.
(4) Lefebvre, G., Grammaire de l'égyptien classique, Le Caire (1955), p. 135, § 269.
(5) (Verb + Subject + Object)
(6) (Subject + Verb + Object)
(7) El-Aguizy, O., & Haykal, F., "*Changes in Ancient Egyptian Language*", Les Langues en Égypte, Le Caire (1996), pp. 29-30.
(8) Blumsohn, D., The Egyptian Language at the time of the Nineteenth Dynasty, University of South Africa (1995), p. 80.
(9) Neveu, F., The Language of Ramesses: Late Egyptian Grammar, translated by: Cannat, M., Oxford & Philadelphia (2015), p. 56.
(10) Junge, F, Late Egyptian Grammar: An Introduction, translated by: Warburton. D, Oxford (2005), p. 111.
(11) Groll, S., & Černý, J., Late Egyptian Grammar, Rome (1975), p. 273.
(12) Neveu, F., The Language of Ramesses: Late Egyptian Grammar, p. 57.
(13) Junge, F., Late Egyptian Grammar: An Introduction, p. 111.
(14) Neveu, F., The Language of Ramesses: Late Egyptian Grammar, p. 56.
(15) Groll, S., & Černý, J., Late Egyptian Grammar, p. 273.
(16) Junge, F., Late Egyptian Grammar: An Introduction, p. 111.
(١٧) أبرم الملك رعمسيس الثاني (١٢٧٩-١٢١٣ ق. م) ثالث ملوك الأسرة التاسعة عشر في العام الحادي والعشرين من حكمه أول معاهدة للسلام مع الملك الحيثي "خاتوسيلي الثالث"، وقد أبرمت تلك الإتفاقية عام ١٢٥٨ ق. م، وقد تُعد تلك الإتفاقية هي أول اتفاقية سلام في التاريخ سجلت بين الطرفين، حيث سجلت النسخة المصرية بالخط الهيروغليفي على ثلاثين سطر على جدران معبد الكرنك وعشرة أسطر على جدران معبد الرامسيوم، اما النسخة الحيثية فكتبت باللغة الأكادية على ثلاث لوحات فخارية عثر عليهم عام ١٩٠٦م في مجاورات العاصمة الحيثية "خاتوساس"، وقد حفظ لوحين منهما في متحف اسطنبول، بينما حفظ الثالث في متحف برلين، وتعتبر تلك المعاهدة هي نهاية مسيرة من الحروب المتبادلة بين الطرفين بدأت بمعركة قادش في العام الخامس من حكم الملك رعمسيس الثاني واستمرت قرابة الستة عشر عامًا، نقلًا عن:
- Breasted, J. H., Ancient Records of Egypt: Historical documents from the earliest times to the Persian Concquest, vol. III: The Nineteenth Dynasty, Chicago (1906), p. 173.
(18) **KRI**. II, p. 229.
(19) **RITA**. II, p. 74.
(٢٠) سجلت بردية الأخوين على بردية D'orbiney المحفوظة في المتحف البريطاني، وكتبت تلك البردية بالخط الهيراطيقي الرائع لواحد من أمهر كتبة الدولة الحديثة وهو الكاتب innA "إننا"حيث تعود في تاريخها إلى عهد الملك سيتي الثاني من الأسرة التاسعة عشر، وقد اكتشفت في طيبة عام ١٨٥٧م وحفظت في المتحف البريطاني تحت رقم BM. EA 10183، وتُجسد بردية الاخوين نموذجًا مثاليًا لأدب الواقعية الخرافية السحرية، حيث جمعت بين ما يمكن أن يحدث في واقع الحياة وبين ما لا يحدث إلا في عالم الخيال والمعجزات. تعتبر بردية الأخوين من أكثر النصوص الأدبية تهجينًا من الناحية اللغوية، حيث لا تكاد جملة إلا وتحمل بين طياتها سمات الهجينية اللغوية ما بين المرحلة الكلاسيكية والمرحلة المتأخرة، وعليه فيؤرخ الباحث تلك البردية من الناحية اللغوية إلى المرحلة اللغوية المُهجنة الكلاسيكية المتاخرة Medio-late Egyptian.

- وقد نشر G. Möller النص الهيراطيقي للبردية في الجزء الثاني من مجلده:
- Möller, G., Hieratische Lesestücke für den Akademischen Gebrauch, Heft. II, Berlin (1961), pp. 1-20.
- وقد نشر A. Gardiner النص الهيروغليفي للبردية في كتابه:
- Gardiner, A., Late Egyptian Stories, Bruxelles (1932), pp. 9-29.
- وقد نشرت M. Lichtheim الترجمة الإنجليزية للنص في الجزء الثاني من كتابها:
- Lichtheim, M., Ancient Egyptian Literature, Vol. II: The New Kingdom, London (1976), pp. 203-211.
(21) Gardiner, A., Late Egyptian Stories, pp. 12-13.
(22) Lichtheim, M., Ancient Egyptian Literature, Vol. II, p. 205.
(23) Lefebvre, G., Grammaire de l'égyptien classique, p. 269, § 567.
(24) Neveu, F., The Language of Ramesses: Late Egyptian Grammar, p. 56.
(25) **Eg**, p. 115, § 148.
(٢٦) تعتبر بردية أنستاسي الأولى Anastasi I من أهم البرديات التي تؤرخ بعصر الأسرة التاسعة عشر، حيث كتبت تلك البردية بالخط الهيراطيقي وتتضمن نص ساخر يستخدم لتدريب مجموعة من صغار الكتبة، وقد تضمنت البردية

خطاب موجه من كاتب يدعي "حوري" إلى كاتب آخر يدعي"أمنحتب"، وقد اشترى البردية المدعو Giovanni Anastasi عام ١٨٣٩م وأهداها إلى المتحف البريطاني، حيث حفظت هناك تحت رقم BM. EA. 10247. 7a، ويبلغ طولها حوالي ٣٠.٣ سم، بينما يبلغ عرضها حوالي ٢٤.٢ سم.

- وقد نشر Fischer-Elfert النص الهيراطيقي للبردية في كتابه:

- Fischer-Elfert, H. W., Die satirische Streitschrift des Papyrus Anastasi I: Textzusammenstellung, Wiesbaden (1983).

- وقد نشر A. Gardiner النص الهيروغليفي للبردية وترجمتها الإنجليزية في كتابه:

- Gardiner, A. H., Egyptian Hieratic Texts: Transcribed, Translated and Annotated, Leipzig (1911), p. 1-34; p. 1-80.

([27]) Gardiner, A. H., Egyptian Hieratic Texts: Transcribed, Translated and Annotated, Leipzig (1911), p. 64.

([28]) Gardiner, A. H., Egyptian Hieratic Texts, p. 22.

([٢٩]) عبد الحليم نور الدين: اللغة المصرية القديمة، ص. ٦٥.

([30]) Groll, S., & Černý, J., Late Egyptian Grammar, p. 273.

([31]) Brunner, H., An outline of Middle Egyptian grammar, translated by: Ockinga, B., Austiria (1979), p. 17, § 21.

([32]) Junge, F., Late Egyptian Grammar: An Introduction, p. 112.

([33]) **KRI**. I, pp. 65-66.

([34]) Davies, G., Egyptian Historical Inscriptions of the Nineteenth Dynasty, Stockholm (1995), p. 205; **RITA**. I, p. 57.

([٣٥]) هي الأوستراكون المحفوظة برقم ١٦٩٩١ ضمن مجموعة أوستراكا الرعامسة في متحف معهد الدراسات الشرقية في شيكاغو Oriental Institute Museum's collection، وتؤرخ بالعام السادس عشر من عهد الملك رعمسيس الثالث (١١٨٧-١١٥٧ ق. م) من الأسرة العشرين، وقد كتبت بواسطة الكاتب "نفر حتب" بشان تكليف عمال دير المدينة بإتمام عملية بناء مقابر الأمراء، نقلًا عن:

- Wente, E., "*A Letter of Complaint to the Vizier to*", **JNES** 20, (1961), pp. 252-257

([36]) **KRI**. V, p. 560.

([37]) Wente, E., "*A Letter of Complaint to the Vizier to*", p. 255.

([٣٨]) هي اللوحة الشعرية التي تخلد ذكرى انتصار الملك مرنبتاح (١٢١٣-١٢٠٣ ق. م) رابع ملوك الأسرة التاسعة عشر على القبائل الليبية التي هاجمت الحدود المصرية في العام الخامس من حكمه، كما تبرز انتصار الملك على القبائل الأسيوية، وهي لوح حجري ضخم من الجرانيت الوردي يبغ طوله حوالي ٣١٠ سم وعرضه ١٦٠ سم وسمكه ٣٢ سم، وقد اكتشفها Flinders Petrie عام ١٨٩٦م في طيبة، وقد حفظت في المتحف المصري تحت رقم CG 34025. تتألف اللوحة من ٢٨ سطر منقوشين بالخط الهيروغليفي، وقد ازدانت جنبات النص بالتراكيب اللغوية المُهجنة التي تنتمي للمرحلة الكلاسيكية المتأخرة. وقد نشرت اللوحة في:

- Lacau, M. P., "*Stéles du Nouvel Empire*", **CG** 34001-34064, Tome. I, Le Caire (1909), pp. 52-59.

([39]) Lacau, M. P., "*Stéles du Nouvel Empire*", p. 57; **KRI**. IV, p. 18.

([40]) Lichtheim, M., Ancient Egyptian Literature, Vol. II, p. 76; **RITA**. IV, p. 15.

([41]) Neveu, F., The Language of Ramesses: Late Egyptian Grammar, p. 64.

([٤٢]) تعتبر بردية Lansing من أهم البرديات التعليمية لصغار الكتبة، حيث كتبت في خمسة عشر عمود كتابي بالخط الهيراطيقي الحديث، ويبلغ ارتفاعها حوالي ٢٠.٦ سم بينما يبلغ عرضها حوالي ٤٥.٣ سم، وقد اشتراها الدكتور Gulian Lansing عام ١٨٨٦م من طيبة وأهداها إلى المتحف البريطاني حيث حفظت تحت رقم BM. EA. 9994.7، وتحتوى البردية على خطاب موجه من "نب ماعت رع نخت" الكاتب الملكي والمشرف على ماشية أمون رع إلى تلميذه الكاتب "ون إم دي آمون". وتؤرخ تلك البردية بالأسرة العشرين، إلا أنها تؤرخ لغويًا بالمرحلة الإنتقالية الكلاسيكية المتأخرة.

- نشر Wallis Budge النص الهيراطيقي للبردية في كتابه:

- Budge, W., Facsimiles of Egyptian Hieratic Papyri in the British Museum, London (1923), pp.

- بينما نشر السير Alan Gardiner النص الهيروغليفي في كتابه:

- Gardiner, A. H., Late Egyptian Miscellanies, Bruxelles (1937), pp. 99-116.

- وقد نشر Blackman و Peet الترجمة والتعليق علي نص البردية في:

- Blackman, M., & Peet, E., "*Papyrus Lansing: A Translation with Notes*", **JEA** 11, (1925), pp. 284-298.

([43]) Gardiner, A. H., Late Egyptian Miscellanies, p. 101.

([44]) Blackman, M., & Peet, E., "*Papyrus Lansing: A Translation with Notes*", p. 286.

([٤٥]) سجلت أسطورة الحق والبهتان على بردية Chester Beatty الثانية المحفوظة في المتحف البريطاني تحت رقم BM. EA 10682-1 منذ أن أهداها السير Alfred Chester Beatty إلى المتحف عام ١٩٣٠م، يبلغ طول البردية ٥٤.٢ سم وعرضها ١٧.٧ سم، سجلت أحداث القصة على أحد عشر صفحة من وجه البردية وأربع صفحات من

ظهرها، تؤرخ البردية بمنتصف الأسرة التاسعة عشر، وتحاكي تلك الأسطورة في أحداثها أسطورة الصراع بين أوزير وست وإنتصار الخير والمثل العُليا.

نشر السير Alan Gardiner النص الهيراطيقي للبردية في كتابه:

- Gardiner, A. H., Hieratic Papyri in the British Musuem, vol. I, London (1934), Pls. 1-4.

وقد نشر A. Gardiner النص الهيروغليفي للبردية في كتابه:

- Gardiner, A., Late Egyptian Stories, Bruxelles (1932), pp. 30-36.

وقد نشرت M. Lichtheim الترجمة الإنجليزية للنص في الجزء الثاني من كتابها:

- Lichtheim, M., Ancient Egyptian Literature, Vol. II: The New Kingdom, London (1976), pp. 211-214.

([46]) Gardiner, A., Late Egyptian Stories, p. 33.
([47]) Lichtheim, M., Ancient Egyptian Literature, Vol. II, p. 212.
([48]) Junge, F., Late Egyptian Grammar: An Introduction, p. 111.
([49]) Edel, E., Altägyptische Grammatik, Roma (1964), p. 271, § 572.
([50]) Jansen-Winkeln, K., Spätmittelägyptische Grammatik, Wiesbaden (1996), p. 77, § 121.
([51]) Gardiner, A. H., Late Egyptian Stories, p. 25.
([52]) Lichtheim, M., Ancient Egyptian Literature, Vol. II, p. 209.
([53]) **KRI**. II, p. 2.
([54]) **KRI**. II, p. 95.
([55]) **RITA**. II, p. 69.
([56]) Gardiner, A. H., Late Egyptian Miscellanies, p. 109.
([57]) Blackman, M., & Peet, E., "*Papyrus Lansing: A Translation with Notes*", p. 293.
([58]) Blumsohn, D., The Egyptian Language at the time of the Nineteenth Dynasty, p. 95.
([59]) Bybee, J., Language: usage and cognition, Cambridge (2010), p. 177.
([60]) Loprieno, A., & Müller, M., & Uljas, S., Non Verbal Predication in Ancient Egyptian, Berlin (2017), p. 626.
([61]) Blumsohn, D., The Egyptian Language at the time of the Nineteenth Dynasty, p. 401.
([62]) Gardiner, A. H., Hieratic Papyrus in the British Museum, vol. II, pl. 8.
([63]) Gardiner, A. H., Hieratic Papyrus in the British Museum, vol. I, p. 19.
([64]) Blumsohn, D., The Egyptian Language at the time of the Nineteenth Dynasty, p. 95.
([65]) Gardiner, A. H., Late Egyptian Miscellanies, p. 101.
([66]) Blackman. M; & Peet. E., "*Papyrus Lansing: A Translation with Notes*", p. 286.
([67]) Neveu, F., The Language of Ramesses: Late Egyptian Grammar, pp. 59-60.
([68]) Jansen-Winkeln, K., Spätmittelägyptische Grammatik, p. 210-211, §§ 359-360.
([69]) Groll, S., & Černý, J., Late Egyptian Grammar, p. 427.
([70]) Gardiner, A. H., Late Egyptian Stories, p. 44.
([71]) Lichtheim, M., Ancient Egyptian Literature, Vol. II, p. 217.
([72]) Gardiner, A. H., Late Egyptian Stories, pp. 14-15.
([73]) Lichtheim, M., Ancient Egyptian Literature, Vol. II, p. 205.
([74]) Junge, F., Late Egyptian Grammar: An Introduction, p. 122.
([75]) **KRI**. I, p. 69.
([76]) **RITA**. I, p. 59.
([77]) Neveu, F., The Language of Ramesses: Late Egyptian Grammar, p. 60.
([78]) Lesko, L. H., *A Dictionary of Late Egyptian*, vol I, USA (2002), p. 321.
([79]) Blumsohn, D., The Egyptian Language at the time of the Nineteenth Dynasty, p. 94.
([80]) **KRI**. II, p. 2.
([81]) **KRI**. II, p. 85.
([82]) **RITA**. II, p. 43.
([83]) Groll, S., & Černý, J., Late Egyptian Grammar, p. 273.
([84]) Blumsohn, D., The Egyptian Language at the time of the Nineteenth Dynasty, p. 131.
([85]) Gardiner, A. H., Egyptian Hieratic Texts, p. 72.
([86]) Gardiner, A. H., Egyptian Hieratic Texts, p. 27.
([87]) Edel, E., Altägyptische Grammatik, p. 210, § 465.
([88]) Allen, J., Middle Egyptian: An Introduction to the Language and Culture of Hieroglyphics, New-york (2010), p. 51.
([89]) Junge, F., Late Egyptian Grammar: An Introduction, p. 115.
([90]) Gardiner, A., Late Egyptian Stories, p. 3.
([91]) Lichtheim, M., Ancient Egyptian Literature, Vol. II, p. 201.
([92]) Junge, F., Late Egyptian Grammar: An Introduction, p. 115.
([93]) **Eg**, p. 385, § 462.
([94]) Lacau, M. P., "*Stéles du Nouvel Empire*", p. 57; **KRI**. IV, p. 14.

([95]) Lichtheim, M., Ancient Egyptian Literature, Vol. II, p. 55; **RITA**. IV, p. 13.

قائمة الإختصارات

CG	- Catalogue Général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire, Le Caire.
Eg	- Gardiner, A. H., Egyptian Grammar, Oxford (1957).
JEA	- Journal of Egyptian Archaeology, London.
JNES	- Journal of Near Eastern Studies, Chicago.
KRI	- Kitchen, K. A., Ramesside Inscriptions, Historical and Biographical, 7 vols, Oxford (1969-1990).
RITA	- Kitchen, K. A., Ramesside Inscriptions Translated & Annotated: Translations, (Oxford) (1993).

تحوت في ضوء الأكتشافات الآثرية الحديثه
(المخزن المتحفي بالأشمونيين نموذجاً)

محسن ماهر فرج الله عطيه

المقدمة

أحتل المعبود تحوت مكانة كبيرة في الديانة المصرية, حيث كان له الفضل في اختراع كل الفنون والعلوم, والحساب والهندسة، والفلك, والكتابة، وقد سمي "رب الكلمات المقدسة " وذلك لإنجازة في أختراع الهيروغليفيه [١]

كانت منطقة " هرموبوليس ماجنا " في مصر الوسطى المركز الديني الأكبر لعبادة تحوت في التاريخ المصري القديم[٢]، وهي والتي تمثل الإقليم الخامس عشر من أقاليم مصر العليا وتحديداً مدينة الأشمونيين عاصمة هذا الأقليم، وهي تقع على بعد ٨ كم شمال غرب مدينة ملوي على الضفه الغربيه للنيل[٣]

وقد عُرفت هذه المدينة في العصور المبكره باسم wnw "ونو", وهو بمعنى " مدينه الأرنب البري ", وربما اشتق هذا الأسم من أسم الإقليم الخامس عشر نفسه الذي أتخذ رمز "الأرنب البري محمولاً على حامل ", كما عرفت قديماً بأسم خمنوHmnw , وأطلق عليها هذا الأسم نسبة الى القوى الآزلية الثمانيه التي ذكرت في مذهب الخلق المنتسب الى هذه المدينة وقد حرف هذا الأسم في القبطية الى شمون, ولكن عرفت في العصرين اليوناني والروماني بأسم "هرموبوليس" أي مدينه المعبود هرمس وهو اسم المعبود الإغريقي "هرمس" الذي وحد مع " تحوت " تحوت الرب المحلي للمدينة[٤].

*** بعض القطع الآثرية في المخزن المتحفي بالأشمونيين (التي يرجع تأريخها للعصريين اليوناني والروماني)**

صورة القطعه	رقمها	وصفها	المادة	تأريخها	ملاحظات
	١٥٦	القطعه عبارة عن تمثال لطائر الايبس رمز المعبود تحوت في الوضع جالساً	جسم التمثال من الخشب، والمنقار والأرجل والمؤخرة من البرونز، ويقف التمثال على قاعدة خشبية	العصرين اليوناني الروماني	
	٢٦٥	القطعه عبارة عن تمثال لطائر الأيبس رمز المعبود تحوت في الوضع جالساً	جسم التمثال خشب مغطى بطبقة من الجص، والمنقار والارجل والمؤخرة من البرونز	العصرين اليوناني الروماني	
	٤٨٢	القطعة عبارة عن تمثال لطائر الأيبس رمز للمعبود تحوت في الوضع واقفاً	التمثال من البرونز بالكامل	العصرين اليوناني الروماني	

١٥٧		القطعة عبارة عن تمثال لطائر الأيبس الرمز المقدس للإله تحوت	تمثال من الخشب مدهون أبيض منقارة وأرجله ومؤخرته من البرونز ، التمثال يقف على قاعدة خشبية	العصرين اليوناني الروماني	
٢٨٤		القطعة عبارة عن تمثال لطائر الأيبس الرمز المقدس للأله تحوت	التمثال من البرونز على قاعدة خشبيه	العصرين اليوناني الروماني	
٩٥٠		القطعة عبارة عن تمثال صغير لقرد البابون الرمز المقدس للإله تحوت	تمثال من الفيانس	العصرين اليوناني الروماني	
١٤٢		القطعة عبارة عن تمثال لطائر الأيبس في الوضع واقفاً الرمز المقدس للأله تحوت ، يوجد تاج الأتف على رأس الطائر	التمثال من الخشب على قاعدة خشبيه الارجل والمنقار من البرونز	العصرين اليوناني الروماني	
٣٥٢		القطعة عبارة عن تمثال لطائر الأيبس الرمز المقدس للإله تحوت	التمثال كاملا من الحجر الجيري، والقاعدة أيضاً	العصرين اليوناني الروماني	
١٥		القطعة عبارة عن تمثال من الحجر الجيري لقرد البابون وهو الرمز المقدس للإله تحوت	التمثال من الحجر الجيري	العصرين اليوناني الروماني	

	٢٨	القطعة عبارة عن تمثال لطائر الأيبس في الوضع جالساً	التمثال من مادة الألباستر ما عدا المنقار والأرجل من مادة البرونز على قاعدة خشبيه	العصرين اليوناني الروماني
	٢١	القطعة عبارة عن طائر الأيبس الرمز المقدس للمعبود تحوت في الوضع واقفاً ، وعلى القاعدة الخشبية من الخلف نرى رسم غائر لشكل الطائر	التمثال من الخشب والمنقار والارجل من البرونز والقاعدة خشبية	

نتائج الدراسة :

أ- تماثيل على شكل أيبس : وهو الشكل الأكثر أنتشاراً لتحوت في التماثيل الخاصة بالمعبود وهو شكل رئيسي من أشكال المعبود تحوت الموجودة في المخزن المتحفي أرقام : (١٥٦، ٢٦٥، ٢٨٤، ١٥٧، ٢٨٤، ١٤٢، ١٨٤، ٣٥٢، ٢٨، ٢١) .

ب- تماثيل على شكل قرد البابون : وياتي هذا الشكل في المرتبة الثانية من أشكال تماثيل تحوت، حيث قرد البابون هو رمز رئيسي أيضاً من رموز واشكال المعبود تحوت الموجودة في المخزن المتحفي أرقام : (٩٥٠ ، ١٥، ٤٧، ٢٦).

ج- تمثال بهيئة أنسان برأس ابي منجل : أكثر الأشكال لتحوت بالهيئة الآدمية ورأس أبي منجل خاصتاً في المناظر المصورة على جدران المعابد والمقابر التي يرجع تأريخها للعصريين اليوناني والروماني، وتمثال رقم (٥٣٨) في المخزن المتحفي نموذجاً لذلك الهيئة.

د- تصوير تحوت على قطع من الحجر الجيري : صور تحوت في هذين القطعتين برسم غائر وهو في الهيئة الآدمية ورأس أبي منجل وهما اللذان يحملان أرقام (٢٤٨، ٤٧٥) في المخزن المتحفي.

ه- تصوير تحوت على تابوت لطيور الأيبس: خصص المصري القديم في العصرين اليوناني والروماني توابيت صغيرة لدفن طائر الأيبس وقرد البابون وقد صورت على هذة التوابيت من الخارج مناظر للإله تحوت مثال لذلك قطعة رقم (١٦٥) في المخزن المتحفي.

و- قطع خشبية: ١٥٦، ٢٦٥ مغطاه بالجص، ١٧٥ مدهون أبيض، ١٤٢، ٢١، ٢٦ تمثال قرد من الخشب والتاج برونز ، ١٦٥تابوت من الخشب.

قطع برونزية : ٢٨٢، ٢٨٤.

قطع من الألباستر: ٢٨.

قطع من الفيانس : ٩٥٠، ٤٧، ٥٣٦، ٥٣٨.

قطع من الحدر الجيري: ٣٥٢، ١٥، ٢٤٨، ٤٥٧، ٤٥، ١٦٨

تبين لنا من الجداول السابقة أن تحوت قد صور بأشكال قرد البابون وتارة بطائر الأيبس وتارة في هيئة آدمية ورأس أبي منجل وكانت تصنع أجسام الأيبس من الخشب أو الألباستر، أو البرونز، وقد كانت أكثرية التماثيل تصنع من الخشب بمنقار وأرجل برونز ونسب قليلة من التماثيل تصنع من الالباستر أو البرونز، وصورت تماثيل البابون من مادة الفيانس أو الخشب أو الحجر الجيري.

حواشي البحث

[1] Bleeker،J.,(1973),Hathor and Thoth Tow Key Figures of The Ancient Egyptian Religion,Leiden,P.106.

- [٢] Gahlin.L., (2001) L'Egypte , Dieux,My thes et Religion,Parise p.47.

- [٣] Show. I&Nicholson,.(1995) ,British Museum Dictionary of Ancient Egypt, Cairo, p.215

[٤]- غاده محمد محمد بهنساوي (٢٠٠٦) , القرد المقدس في مصر القديمة, رسالة ماجستير , جامعة القاهرة, ص ١٧٧.

الكلمات والتعبيرات الدالة على الفساد الإداري في نصوص الدولة الحديثة

منى عاصم أحمد السيد الدسوقي (*)

ملخص البحث:

يتناول هذا البحث الكلمات والتعبيرات الدالة على مختلف مظاهر الفساد الإداري في مصر القديمة والتي استخدمها المصري القديم، من واقع نصوص عصر الدولة الحديثة، وعصر الانتقال الثالث، والعصر المتأخر، مثل الرشوة، والسرقة، والاختلاس، والتزوير، والاحتيال، وذلك من حيث معناها، والمرحلة التاريخية التي ظهرت بها، كما يتضمن أمثلة على بعض النصوص التى وردت فيها ودلالاتها المختلفة.

الكلمات الدالة : فساد – رشوة – اختلاس – تزوير – غش - احتيال

أولاً – الرشوة:

١. **fqA(w):**(١)

كلمة من عصر الدولة الوسطى تعني "رشوة"، كثر استخدامها في نصوص الدولة الحديثة، مثل:

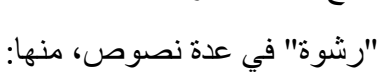
- **النص رقم ٤ من بردية بولونيا ١٠٩٤:**(٢)



pA nTr n sp-tpy pA TAty n pA nHm(w) bn sw Ssp Hr fqA(w) n aDA(w)

"رب الزمن الأول، وزير الفقراء، لا يقبل رشاوى من المذنبين."

٢. **nkt(w):**(٣)

ظهرت في الدولة الوسطى واستمرت حتى العصر المتأخر، وهي تعني: "أي شيء"، و"شيء صغير"، و"شيء"، وظهرت في نصوص الدولة الحديثة مع أداة التعريف  pA:  pA nkt(w)، واستُخدمت بمعنى "رشوة" في عدة نصوص، منها:

- **نص بردية سولت ١٢٤:**(٤)



(iw) (P)A-nb (Hr) rdit nkt(w) n (sS) Qny-Hr-xpS.f mtw.f (Hr) Sdi.f

"(و) أعطى يا نب رشوة إلى (الكاتب) قن حر خبشف فقبلها."

٣. **xt(w):**(٥)

كلمة متعددة المعاني، مثل "شيء"، و"ممتلكات"، وعندما ترتبط بضمير الملكية يصبح معناها "رشوة" ويعود ضمير الملكية على مُقدمها، أي الراشي، ووردت بهذا المعنى في:

- **نص بردية متحف تورين رقم ١٨٨٧:**(٦)



iw pAy HAty-a

Ssp n.w xt(w).w iw.f xA.w

"وأخذ منهم هذا الحاكم رشوتهم وأطلق سراحهم".[٧]

٤. **DbA(w):**[٨] 

كلمة منذ عصر الدولة القديمة تعني "مكافأة"، و"بدل"، و"تعويض"، و"مقابل لشيء"، ولقد وردت بمعنى "رشوة" في عدة نصوص، مثل:

- **بردية تشيستر بيتي الأولى (P. Chester Beaty I, recto):**[٩]



iw Dd.tw n.i m-ir DAy st-Hmt nbt r DbA(w) tAy wxAt

"لقد قيل لي: لا تعبر بأي امرأة مقابل رشوة (من) الكعك".

ثانيا – الإختلاس والسرقة:

لقد تعددت في اللغة المصرية القديمة الكلمات المعبرة عن معاني السرقة، وفي كثير من الأحيان استخدمت نفس الكلمات للتعبير عن الاختلاس، خاصة في نصوص البرديات التي سجلت تفاصيل اعترافات لصوص المقابر والمعابد الذين كان من بينهم بعض كهنة المعابد، وعمال الجبانة الملكية، وموظفو الإدارات المختلفة؛ منها:

١. **Awi-Drt:**[١٠] 

بمعنى "يمد يده" أي يسرق، وردت في:

- **بردية آبوت:**[١١]



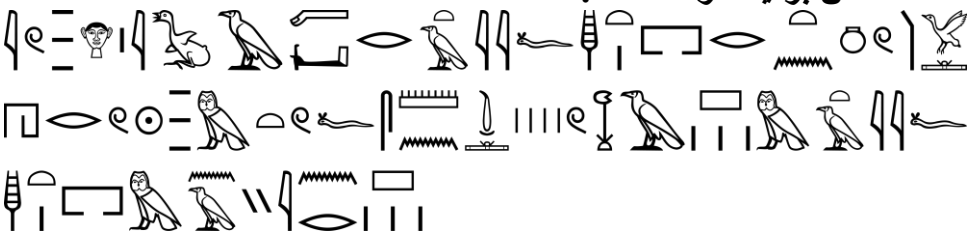
iw Awy nA iTAyw Drt.w r.w

"ومد اللصوص أيديهم عليهم".

٢. **iTA:**[١٢] 

فعل من عصر الدولة الحديثة بمعنى: "يسرق"، و"يستولي على"، ورد في نصوص عدة، منها:

- **نص بردية سولت ١٢٤:**[١٣]



iw.w Hr iTA (st) r tAy.f aHat r-tnw hrw mtw.f smn 4 wxA(w) m tAy.f aHat m nAy inr(w)

"وأخذوها (سرقوها) إلى مقبرته كل يوم وأقام هو ٤ أعمدة في مقبرته بهذه الحجارة".

٣. **iTi:**[١٤] 

فعل متعدد المعاني: "يأخذ"، ويستولي علي"، و"يسرق"، ورد بهذا المعنى في:

- **نص أوستراكون تورونتو رقم A. 11:**[١٥]



iTi.f nA AHt m sxt iTi.f 2m wAD-smw

"(لقد) استولى على أراضيهم التي في الحقل وسرق ٢ (حزمة) من الخضروات".

٤. **wgg:**[١٦] 

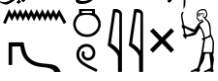
كلمة من عصر الدولة الوسطى، تعني "نقص"، و"مجاعة"، و"اختلاس"، واستخدمت في بعض نصوص الدولة الحديثة بمعنى اختلاس، مثل:

- **نص بردية متحف تورين رقم ١٨٨٧:**[١٧]



xr-ir m HAt-sp 1 n nsw (1qA-MAat-Ra 4tp-n-Imn) anx wDA snb pA nTr aA iw.f ir wgg aSA m nA it

"وفي السنة الأولى من (حكم) الملك (حقا ماعت رع ستب ان آمون)، فليحيا وليسعد وليصح الإله العظيم، قام باختلاس الكثير من الحبوب".

٥. **nwi:**[١٨] 

فعل من الدولة الوسطى معناه "يجمع"، استخدم في نصوص الدولة الحديثة وما بعدها بمعنى "يسرق"، و"يستولي على شيء"، و"يأخذ بدون إذن"، ورد في:

- **نص بردية المتحف البريطاني رقم ١٠٠٥٤:**[١٩]



iw.n (Hr) nwi pA nbw igm.n.n im.w

"ولقد سرقنا الذهب الذي وجدناه عليهم".

٦. **nHm:**[٢٠] 

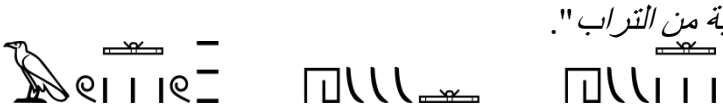
فعل من عصر الدولة القديمة وله معاني كثيرة منها "يحرم من"، و"يأخذ بعيداً"، و"يسرق"، وظهر بهذا المعنى في:

- **نص أوستراكون متحف جامعة شيكاجو رقم ١٦٩٩١:**[٢١]



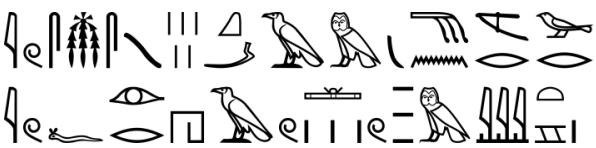
nHm n.n XAr 1½ m ipt it m r a r 3 i dit.w n.n m XAr 1½ m ipt iwtn

"(لقد) سُرق منا بالفعل (أيضًا) كيس ونصف من الحبوب بمكيال الوبية، لكي يُعطى لنا كيس ونصف من الوبية من التراب".

٧. **hAw:**[٢٢] 

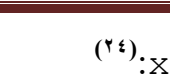
فعل من عصر الدولة القديمة يعني: "يأخذ"، و"يستولي على"، ورد بهذا المعنى في الدولة الحديثة في:

- **نص بردية متحف تورين رقم ١٨٨٧:**[٢٣]



iw.s ms 5 kmAw n mr-wr iw.f ini.w iw.f ir hAw.w m sxt

"لقد ولدت خمسة عجول مندبس، لقد أحضرهم، لقد سرقهم من الحقل".

٨.  xbA:[٢٤]

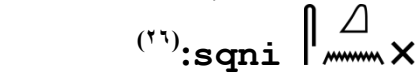
فعل ظهر في نصوص الأهرام بمعنى يقطع، ويأخذ من، ويقلل، ويخفض، واستخدم للدلالة غير المباشرة على السرقة من قرابين الآلهة:

- **نص لوحة ششنق زعيم المشوش:**[٢٥]



rmT nb nty iw.w xb n pA(y).f Htpw-nTr

"(و) أي شخص يسرق من قرابينه الإلهية".

٩.  sqni:[٢٦]

فعل يعني يؤذي، ويخرب؛ استخدم ليشير إلى الاختلاس بشكل غير مباشر في:

- **نص أوستراكون (O. Toronto A II, rt. 12-30):**[٢٧]



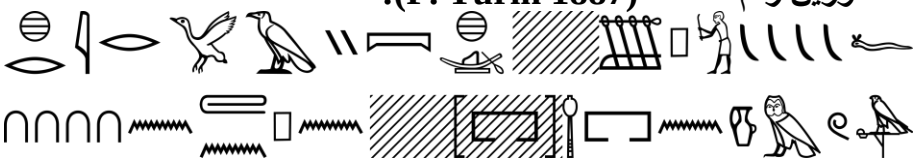
x(r)-ptr Hry-mDAw Nxt-sbk i.sqa tA st aA(t) (n) pr-aA anx wDA snb nty tw.i m im.s

"إنتبه، إن رئيس المجايو نخت سوبك يؤذي مخزن الملك الكبير فليحيا وليسعد وليصح الذي أنا فيه".

١٠.  Ssp:[٢٨]

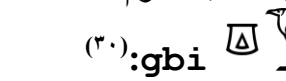
ورد هذا الفعل في نصوص الأهرام، وله معاني كثيرة منها يأخذ، ويستقبل، ويقبل، ويشتري، واستخدم في نصوص الدولة الحديثة أيضاً بمعنى يسرق أو يختلس، مثل:

- **نص بردية متحف تورين رقم ١٨٨٧ (P. Turin 1887):**[٢٩]



xr-ir pAy Hry-wsxt …….Ssp.f 40 n dbn n ….. pr-HD n pr-3nm

"الآن، أخذ قائد السفينة ٤٠ دبن من (....) من خزانة معبد خنوم".

١١.  gbi:[٣٠]

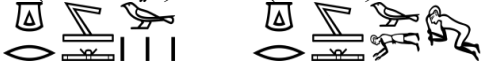
ظهرت هذه الكلمة في نصوص عصر الانتقال الأول والدولة الوسطى والدولة الحديثة، ولها معانٍ متعددة منها: "عوز"، و"حاجة"، و"احتياج"، كما ظهرت بمعنى "نقص" أو"عجز" في عُهدة في:

- **نص أوستراكون دير المدينة رقم ٣١٤:**[٣١]



mtw.sn (qA)i pAy.tn gbi

"سوف (يكشفون) العجز (في عهدتك)".

١٢.  grg:[٣٢]

كلمة من عصر الدولة القديمة بمعنى "احتيال"، ظهرت في:

- **نقش وحي آمون بالكرنك:**[٣٣]



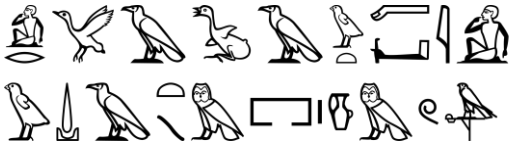
Hna pAy nTr aA xr (n) nAw sS(w) rwDw(w) Hwnty(w) Hr nA spw-n-grg i.ir.n.w

"ثم عاقب الإله العظيم الكتبة، والمراقبين، والمشرفين بسبب أعمال الاحتيال التي ارتكبوها".

١٣.  **TAwt:**[٣٤]

كلمة من عصر الدولة الوسطى بمعنى: "سرقة"، وردت في مواضع كثيرة، منها:

- **نص بردية متحف تورين رقم ١٨٨٧:**[٣٥]



sxA-r pA TAwt iry wa wDAt m pr 3nm

"إتهام بسرقة عين وجات من معبد خنوم".

ثالثاً – التزوير وشهادة الزور:

١.  **aDA:**[٣٦]

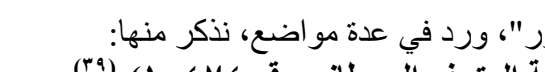
صفة من عصر الدولة الوسطى تعني مزور، وردت في عدة نصوص، منها:

- **نقش من مقبرة مس بسقارة :**[٣٧]



Hna.f Xr wa n dnyt aDA(t) m Drt.f

"ومعه وثيقة مزورة في يده".

٢.  **saDA:**[٣٨]

فعل من الدولة الحديثة بمعنى "يزور"، ورد في عدة مواضع، نذكر منها:

- **نص تعاليم أمنموبي (بردية المتحف البريطاني رقم ١٠٤٧٤):**[٣٩]



m-ir saDA biAt Hr arq(w) mtw.k HD sxr(w) n nTr

"لا تزيف الدخل في الدفاتر فتفسد تعاليم الإله".

٣.  **shA:**[٤٠]

ظهرت هذه الكلمة في نصوص الدولة الحديثة، وهي تعنى: "كذب"، و"غش"، و"خداع"، ووردت بمعنى الشهادة الزور في:

- **نص تعاليم أمنموبي (بردية المتحف البريطاني رقم ١٠٤٧٤):**[٤١]



m-ir shA rmT n tA qnbt mtw.k rmn pA mAat

"لا تكن مضللاً للناس في قاعة المحكمة حتى لا تظلم صاحب الحق".

رابعاً – الغش والمغالطة في المكاييل:

١. **Hba**:[٤٢]

كلمة من عصر الدولة الحديثة ومعناها الخطأ أو الغش في كيل الحبوب، وردت في:

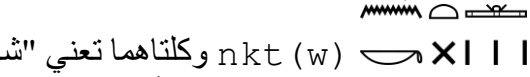
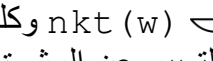
- **تعاليم أمنموبي (بردية المتحف البريطاني رقم ١٠٤٧٤):**[٤٣]



m-iry wa rA m pA xAy mtw.k Hba Tst Xnw

"لا تتعاون مع الوزان فتغش في نصيب الإدارة".

خاتمة:

تبين من خلال هذه الدراسة أن اللغة المصرية القديمة في عصر الدولة الحديثة ثرية بالمفردات والتعبيرات الدالة على مختلف أنواع الفساد الإداري، والتي وظفها المصري القديم في سياق النصوص لتعبر بشكل مباشر وغير مباشر عن الرشوة والاختلاس وغيرها من مظاهر الفساد الإداري، وأن بعضها قد استمر في اللغة العامية المصرية حتى اليوم، فعلى سبيل المثال، استخدمت كلمة xt (w)  للدلالة على الرشوة، وكذلك كلمة nkt (w)  وكلتاهما تعني "شيء"، وهو ما يستخدمه المصريون حتى يومنا هذا في اللغة العامية للتعبير عن الرشوة أو البقشيش، فيُقال *"إدي له حاجة"*. كما استخدم تعبير Awi-Drt  ومعناه الحرفي "واسع اليد"، للدلالة على السرقة، وما زلنا نستخدم نفس التعبير حتى يومنا هذا عندما نقول "إيده طويلة" وهو نفس المعنى. كما بينت هذه الدراسة مدى البلاغة التي تمتع بها المصري القديم وإجادته للغة، مما مكنه من استخدام الكثير من الكلمات للتعبير عن الفساد الإداري وتطويعها في سياق مختلف النصوص.

حواشي البحث

(*) باحثة ماجستير بقسم الآثار المصرية – كلية الآثار – جامعة القاهرة والبحث مشتق من رسالتها لنيل درجة الماجستير في موضوع :

"الفساد الإداري في مصر القديمة منذ الدولة الحديثة وحتى نهاية الأسرة الثلاثين".

تحت إشراف: أ.د./ خالد غريب شاهين + أ.د/ حسين محمد ربيع حسين

([1])Wb I, 579, 7; Lesko I, 165.

([2])Gardiner, A.H., Late Egyptian Miscellanies, Bruxelles, 1937, p.2, 2,3, 4, 5; Caminos, R., Late Egyptian Miscellanies, Oxford, 1954, p.9.

([3])Wb II, 347.

([4])Černy, J., *"Papyrus Salt 124 (Brit. Mus. 10055)"*, JEA 15, 1929, pp. 243-258; p.245, pl. XI, 18.

([5])L*LE* I, 375.

([6])Gardiner, A.H., Ramesside Administrative Documents, Oxford, 1948, p. 75, rt. 1,14.

([7])Gardiner, A.H., 1948, p. 78, vs. 1,3.

([8])Wb V, 559, 8.

([9])Gardiner, A.H., Late Egyptian Stories, Bruxelles, 1932, p. 44, 5, 14.

([10])wb I, 5,9; Lesko I, 2.

([11])Peet, T.E., 1930, pl. II, 3,5.

([12])Wb I, 150, 19.

([13])Černy, J., JEA 15, 1929, pl. XLIII, rt. 2, 6,7.

([14])Wb I, 149, 3.

([15])Kitchen, K.A., KR*I* III, Oxford, 1980, p. 42, rt. 27; Wente, E., Letters from Ancient Egypt, Atlanta 1990, p. 46.

([16])Wb I, 377, 18; L*LE* I, p. 116.

([17])Gardiner, A.H., 1948, p. 79, vs. 1,10.

([18])Wb II, 220, 12.

([19])Peet, T.E., 1930, pl. VI, rt. 1, 6-7.

([20])Wb II, 295.

([21])Wente, E., JENS 20, 1961, p. 250, vs. 9, 10.

([22])Lesko I, 285.

([23])Gardiner, A.H., 1948, p. 74, rt. 1,2.

([24])Wb III, 253, 11; L*LE* I, 354.

([25])Blackman, A.M., *"The Stela of Shoshenk, Great Chief of Meshwesh"*, JEA 27 1941, pp. 83-95; p. 84, pl. X, 4.

([26])Wb IV, 306, 1; L*LE* II, 84.

([27])Kitchen, K.A.,KR*I* III, 1980, p.42, rt. 23; Wente, E., 1990, p. 46, § 48.

([28])Wb IV, 590.

([29])Gardiner, A.H., 1948, p. 79, vs. 1,10-11.

([30])Wb V, 162, 5; L*LE* II, 187.

([31])Kitchen, K.A., KR*I* III, 1980, p. 537, vs. 8.

([32])Wb V, 190, 6.

([33])Karl, J., Die Inschriften der Spätzeit, Tail I, Die 21 Dynastie, Weisbaden, 2007, pp. 169-177.

([34])L*LE* II, 225.

([35])Gardiner, A.H., 1948, p. 74, rt. 1,7.

([36])Wb I, 240, 14; L*LE* I, 96.

([37])Gardiner, A.H., *"The Inscription of Mes"*, UGAÄ, 4,3, 1905, pp. 3-54; p.44.

([38])Wb IV, 57, 3.

([39])Budge, W., 1924, p. 220, § 407 & 408.

([40])Wb IV, 207.

([41])Budge, W., 1924, p. 220, § 402&403; Lichtheim, M., Ancient Egyptian Literature, II, 1976, p. 158.

([42])Wb III, 62, 17.

([43])Budge, W., 1924, p. 217, §365 & 366; Lichtheim, M., II, 1976, p.157

اضافات جديدة لعملات السلطان الجركسي الملك الظاهر تمربغا (٨٧٢هـ/١٤٦٨م)

ا.د/ محمد محمود علي الجهيني
استاذ الاثار الاسلامية وعميد كلية الاثار الاسبق - جامعة جنوب الوادي

ملخص البحث
حكم السلطان الظاهر تمربغا ثمانية وخمسين يوما وقد تميزت شخصيته بالشجاعة كما كان عارفا بأنواع الفروسية وافر العقل، عارفا بصناعة آلات الحرب ماهرا برمي النشاب ولعب الرمح، اخرجت دار سك العملة في فترة حكمه اربعة طرز من الدنانير فضلا عن طراز نادر من الفلوس حملت جميعها اسمه بالخط النسخ المملوكي ،والقابه والتي جاءات في الغالب غير مكتملة ، يحمل رنك الكأس الذي اتخذه لينقش علي فلوسه مثلما كان شائعا علي عملات استاذه السلطان جقمق بما يشير الي وفاء منقطع النظير كما ان تلك العملات قد شاع عليها من عناصر الزخرفة ماهو علي هيئة موجات متكسرة مفردة وزخارف مجدولة كالتي شاعت علي نقود جقمق وبرسباي بما يشير الي استمرارية نظم السك مع تغيير اسم السلطان ،وبالتالي فقد جاءت عملاته اضافة جديدة لما هو معروف عن عملات المماليك الجراكسة بوجه عام وعملات السلطان تمربغا بوجه خاص.

Abstract
The region of Tamerbugha was fifty-eight days, his character was distinguished by courage, as was the wealthy of mind, aware of the types of horsemanship and the manufacture of war machines. The ring of the cup which he took to engrave his money on his money, as was common on the coins of his teacher, Sultan Jaqumaq, indicating unrivaled loyalty. Also, these coins have been popularly decorated with elements in the form of single chipped waves and braided motifs such as those common on the coins of Jaqumaq and Barsbay, indicating continuity. The minting was organized with the change of the sultan's name, and thus his coins came a new addition to what is known about the Circassian Mamluk coins in general and the Sultan Tamerbugha coins in particular

الكلمات المفتاحية: سلطان –سكة –عملة – تمربغا –برسباي – جقمق – بلباي – دينار – فلس

مقدمة
تكشف دراسة المسكوكات بوجه عام والاسلامية بوجه خاص عن دلالات عدة لطبيعة الفترة الزمنية التي تم سكها فيها وتفسر العديد من جوانب حضارتها السياسية والاقتصادية، كما تكشف عن أبعادها الفنية والثقافية، كما تعبر بكتاباتها المنقوشة عليها عن معتقداتها ونسج حياتها الاجتماعية.
وكما هو معلوم بأن السكة هي احد أهم شارات الملك الثلاثة بجانب الدعاء علي المنابر، والطراز، فأنها وثائق رسمية لا يمكن الطعن فيها بسهولة والخطأ فيها نادر وهي المرجع الرئيسي إذ ما تناقضت الروايات، فهي بذلك تعد من أهم مصادر التاريخ إذ تكشف لنا عن خفايا كثيرة وحقائق تاريخية أهملها المؤرخون.
وتكمن أهمية دراستها ايضا في كونها مصدرا وثيقا لمعرفة الأسماء والألقاب والوظائف والرنوك إذ أنها تسلط الضوء علي الكثير من حوادث التاريخ فتظهر بعض ما غمض وتضيف إليه ما سقط من أيدي النساخ وما أهمل عمدا أو سهوا، فهي بمثابة سجل لأحداث عصرها تعكس جميع أحوال الدولة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية والفنية .
وقد حظيت السكة الاسلامية بالكثير من الباحثين الاجانب والعرب الذين تناولوا فتراتها وانواعها اجمالا وافرادا كما تعرضوا لدور سكها والقائمين علي ادارتها وتعيين عيارها حتي تصبح متداولة بين ايادي الناس في مجتمعاتها .
غير ان هناك من القطع النقدية التي قد تكشف لنا منفردة[١] خصائص محددة عن شخصية الحاكم الذي تحمل اسمه والطراز الفني الذي خرجت به من حيث الكتابات والالقاب تلقب بها والوظائف تاني شغلها والرنوك التي اتخذها تعبيرا عن بعض وظائفه التي شغلها قبل سلطنته ، ومن هذه القطع دينار٢،وفلسين نحاسيين٣ بأسم الملك الظاهر تمربغا الذي حكم مصر مدة ثمانية وخمسين يوما من

عام ٨٧٢هـ/ ١٤٦٨م فمن هو السلطان الظاهر تمربغا ؟اشار صاحب النجوم الزاهرة[٤] الي ان الظاهر تمر بغا كان رومي الجنس من قبيلة أرنؤط، جلبه تاجر في صغره إلى الشام في حدود عام ٨٢٤هـ/ ١٤٢٠م فاشتراه الأمير شاهين الزرد كاش[٥] نائب طرابلس ثم تملكه الغير إلى أن ملكه الملك الظاهر جقمق[٦] في عام ٨٢٧هـ/ ١٤٢٤م قبل أن يتولى السلطنة.

اعتقه الملك الظاهر جقمق وجعله من جملة مماليكه الخواص به وبعد أن تسلطن قربه وأدناه وجعله خاصكيا[٧] سلاحدارا مدة ثم جعله خازندارا[٨] ثم أمره في أواخر عام ٨٤٦ هـ/ ١٤٤٣م إمرة عشرة بدلًا من الامير آقبردى[٩] الذي كان يشغل منصب اميراخور[١٠]، وظل على ذلك مدة طويلة وهو معدود يوم ذاك من خواص السلطان إلى أن نقله إلى الدوادارية الثانية[١١] بدلًا من دولات باى المحمودي المؤيدي[١٢] الذي رقي إلى تقدمة ألف.

ظل تمربغا في هذا المنصب حتى مات السلطان جقمق وتسلطن بعده ولده المنصور عثمان فبقي تمربغا عند ذلك هو مدبر المملكة الفعلي، حتى وقعت الفتنة بين السلطان المنصور عثمان وبين أتابكه الاشرف اينال وهي الواقعة التي خلع فيها الملك المنصور عثمان وتسلطن من بعده الأشرف إينال ودام القتال بين الطائفتين سبعة أيام كان القائم بمقاتلة الأتابك إينال هو تمربغا مع خجداشيته الظاهرية[١٣].

وعندما تسلطن إينال وانتصر أمسك تمربغا ،وسجنه بالاسكندرية عاما كاملا،ثم نقله إلى حبس الصبيبة١٤ بالشام، حيث ظل بالصبيبة أكثر من خمس سنوات، لتكون مدة سجنه نحو ست سنوات، وفي أواخر عام٨٦٢ هـ / ١٤٥٨م أمر الأشرف إينال بإطلاق سراح تمربغا وأمره بالتوجه إلى مدينة دمشق ليتجهز بها ويتوجه مع موسم الحاج الشامي إلى مكة ويقيم بها، فسار تمربغا إلى مكة وجاور بها سنة ٨٦٣ هـ/ ١٤٦٠م ، حتى تسلطن الظاهر خشقدم في عام ٨٦٥هـ/ ١٤٦٣م فعاد تمربغا إلى القاهرة فأكرمه الملك الظاهر ثم أنعم عليه بإمرة مائة وتقدمة ألف[١٥] عوضا عن جانبك الأشرفي المشد[١٦] الذي قُبض عليه، وخلع عليه في اليوم المذكور باستقراره رأس نوبة النوب[١٧] عوضا عن بيبرس الأشرفي خال الملك العزيز يوسف الذي قُبض عليه أيضا فدام على ذلك إلى أن أخرج الملك الظاهر خشقدم الأتابك جرباش إلى ثغر دمياط بطالا واستقر عوضه في الأتابكية الأمير قانم أمير مجلس فنقل تمربغا إلى إمرة مجلس[١٨] عوضا عن قانم المذكور، وذلك في شهر رمضان سنة ٨٦٩ هـ فاستمر في إمرة مجلس إلى أن مات الملك الظاهر خشقدم في عاشر شهر ربيع الأول وتسلطن الملك الظاهر يلباى فصار تمربغا أتابك العساكر[١٩] عوضا عن الملك الظاهر يلباى الذي صار سلطانا للبلاد.[٢٠]

ولما خلع بلباي اتّفق جميع أكابر الأمراء من سائر الطوائف على سلطنة تمربغا، وقد جلس بصدر المقعد بالإسطبل السلطانى المعروف بالحراقة، وحضر الخليفة المستنجد بالله أبو المظفر يوسف، والقاضى الشافعى والقاضى الحنفى، وتخلّف المالكى لتوعكه، والحنبلى لإبطائه، وحضر غالب أرباب الدّولة والأعيان وبايعوه بالسلطنة[٢١]،سنة ٨٧٢ وتلقب بالملك (الظاهر) كسابقيه. ولم يكد يستقر حتى ثارت عليه المماليك فخلعوه وولوا الأتابكي (قايتباي) فأكرم تمربغا وسيره إلى دمياط طليقا مصون الكرامة .فأقام قليلا وانسل هاربا يريد الشام، فقبض عليه في غزة وأعيد إلى الإسكندرية سجينا، فأقام إلى أن توفي بها. وكان شجاعا عارفا بأنواع الفروسية وافر العقل، وتنسب إليه أشياء كثيرة من آلات الحرب ورمي النشاب ولعب الرمح. مدة سلطنته ٥٨ يوما[٢٢].

في هذه المدة اليسيرة من الحكم الذي احاطته التآمرات خرجت عملات ذهبية علي ثلاثة طرز ، وعملات نحاسية تحمل اسم هذا السلطان ولم نعثر له علي عملات فضية[٢٣] حيث امكن العثور علي دينار وفلسين يحملان اسمه ولقبه،بالاضافة الي االرنك الذي اتخذه شارة له ،حيث شتمل الدينارالذي جاء بوزن ٣،٣٧جرام وقطر ١٠،٦٤سم وارتفاع ١٠،٢٤سم في كتابات الوجه علي زخرفة مجدولة تقسم الوجه الي ثلاثة شطب اوسطها اكبرها والتي تضمنت.....طان الملك الظ../والشطب الاسفل تضمن الاسم تمربغا معجما اعلاه شكل زخرفي يماثل شكل السكون او العدد ٤ متجها الي اعلي ، اما الظهر فقد اشتمل علي ثلاثة شطب ايضا بواسطة خطين مستقيمين الاوسط منهم اكبرهم والمتضمن شهادة التوحيد غير مكتملة بصيغة لا اله الا ا ولم يكتمل بعد حرف الالف لفظ الجلالة اما اله فقد نفذ

اعلاها الرقم ٥ والشطب الاسفل تضمن / محمد رسول حيث ظهر جزء من حرف اللام في كلمة رسول اما الشطب الاعلي فقد تضمن لفظة الجلالة وجميع تلك الكتابات نفذت بالخط النسخ المملوكي.
اما الفلسان فقد جاء الاول بوزن ٢،٢٣جرام وقطره ١٨مجم علي وجهه كتابات يقرأ منها الملك...تمربغا عز ..../وعلي كامل الظهر رنك الكأس، اما الفلس الاخر فقد جاء بوزن ٢،٢٩جرام وقطر ١٧مجم تضمن كتابات بالوجه يقرأ منها الملك الظ ...تمربغا / وعل كامل الظهر رنك الكأس[٢٤]،تلك هي السمات التي تضمنتها هذه العملات والتي نتناولها في هذا البحث للكشف عن خصائص تلك السكة مقارنة بما تم سكها قبل اصدارها وما تم سكه بعد تولي عرش السلطنة المملوكية سلطان اخر ،فلقد كانت الدنانير التمربغية والتي منها الدينار المشار اليه باشتمال الوجه والظهر علي سطرين من الكتابات بالخط النسخ المملوكي محصوران بين ثلاثة صفوف افقية من شرافات علي هيئة ورقة نياتية ثلاثية الفصوص وفق النصوص التالية :
الوجه زحرفة الشرافات / السلطان الملك الظاهر / ابو سعيد تمربغا اسفل الزخرفة الشرافات ، اما الظهر فيتضمن زخرفة الشرافات / لا اله الا الله / محمد رسول الله /اسفل ذلك زخرفة الشرافات[٢٥] ،وبلاحظ ان هذا الطراز لم يظهر عليه مكان السك وايضا لم يظهر عليه تاريخ السك .
اما الطراز الثاني من دنانيره فقد جاء بكتابات في الوجه من ثلاثة اسطر بينما جاءت كتابات الظهر من سطرين محصورة بين زخارف بهيئة الامواج المتكسرة المتجهة الي اليسار وفق النصوص التالية :
الوجه زخرفة الامواج المتكسرة ،السلطان الملك (الطاهر*/(ابو)سعيد انربغا، /٨٧٢، اما الظهر فقد تضمن زخرفة الامواج المتكسرة /لا اله الا الله/ محمد رسول الله /واسفل ذلك زخرفة الامواج المتكسرة وقد خلي ايضا هذا الطراز من ذكر مكان سكه بينما تم تسجيل تاريخ السك وهو ٨٧٢هـ/ ١٤٦٩م[٢٦] .
اما الطراز الثالث من دنانير هذا السلطان فقد جاء متضمنا في كتابات الوجه سطران بين زخرفة افقية وسفلية من الامواج المتكسرة المتجهة الي اليسار ونصها الملك الظاهر ، (ابو)سعيد تمربغا عز نصره ،وعلي الظخر ثلاثة اسطر يسن ثلاثة خطوط لفقية نصها الهد(ي)/ لا اله الا الله/(محمد)رسول (الله) وينفرد هذا الطراز بوجود عبارة عز نصره بكتابات الوجه كما يتميز بالجمع بين استخدام زخرفة الامواج المتكسرة والخطوط الافقية للفصل بين الكتابات في كلا من الوجه والظهر كما لم يظهر علي هذا الطراز تاريخ ومكان سكه[٢٧] .
اما الطراز الرابع الذي يتناوله البحث من النقود الذهبية فقد جاء بسمات محتلفة عن الطرز السابقة هي علي النحو التالي :حيث اشتمل الوجه علي شريطين من الامواج المتكسرة العلوية والسفلية بشكل يميزها عن تلك التي جاءت بشكل منفرد في الطرز السابقة هذه الاشرطة تقسم وجه الدينار الي ثلاثة اقسام اكبرها اوسطها حيث نفذ به كتابات بخط الثلث المملوكي غير منقوطة تقرأ .....طان الملك الظا..../والقسم الاسفل نفذ به اسم السلطان بالخط النسخ مع وضع النقط في مواضعها من الاسم /تمربغا مع تشكيل حرف الالف بعلامة الشدة التي جاءت الي يساره وفي مسافة اقل من ارتفاعه ، اما الظهر فقد تم تقسميه من خلال خطين مستقيمين الي ثلاثة اقسام اكبرها اوسطها التي اشتملت علي شهادة التوحيد غير مكتملة بخط الثلث بصيغة لا اله الا ا.../ مع وضع السكون اعلي الهاء في كلمة اله ،وفي القسم السفلي اكتمال شهادة التوحيد بذات النوع من الخطوط بصبغة محمد رسوا../وفي القسم العلوي الله بخط النسخ اللين (لوحة ١)وقد تلاحظ علي هذا الاصدار ان ساحة الوجه والظهر لم تك كافية لتنفيذ كامل العبارات التي وجدناها في الطرز السابقة لعملات هذا السلطان ،الامر الذي يشير الي حدوث قص لحوافه مما نجم عنه ضياع الحروف الثلاثة الاولي من كلمة السلطان وهي (ا،ل، س)، مع ضياع حرفي (هـ،ر،ي) التي يكتمل بهما لقيه الظاهري الذي تبقي منه(الظا) فقط ،وفد نجا القسم السفلي من القص لاحتلال اسم السلطان موقعا يبتعد به عن حواف الدينار فجاء الاسم كاملا منقوطا (تمربغا)، وفي الظاهر ايضا احدثت ايضا ظاهرة القص ضياعا للفظة الجلالة التي تبقي منها حرف الالف فقط ،في شخادة التوحيد وضياع حرف اللام في كلمة رسول في القسم الاسفل اما لفظة الجلالة في القسم العلوي فقد جاءت بخروف لينة لا تشبه نوع الخط في الكتابات التي تضمنتها المنطقتان الوسطي والسفلية ,وبالتالي يتضح تنوع الخطوط المستخدمة فضلا عن اختلاف تنفيذ حروفها ،كذلك فان نقود هذا السلطانوالنحاسية قد انفردت بسمات خاصة بها وتمثل ندرة في نماذجها حيث لم نعثر الا

علي نموذجين فقط اشرنا الي ما اشتمل عليه وجهيهما ووظهريهما الذي يميزهما وجود رنك الكأس الذي يحتل كامل مساحتيهما ، وحتي نتبين اصل طراز الدينار التمربغي ، وفلوسه النحاسية بعد استعراض اول استخدام لهذا الشكل الذي يمكن ان نطلق عليه النانيير الرنكية الكتابية في عهد السلطان الاشرف برسباي [٢٨]،حيث وجدنا ذلك في طرز دنانيره[٢٩] ،والتي جاء الطراز الاول منها بتقسيم وجه الدينار الي اربعة اقسام باستخدام الامواج المتكسرة المنفردة والتي تسير متجهة الي اليسار ، حيث سجل في تلك الاقسام التي اوجدتها النصوص الكتابية التالية بالقاهرة/السلطان الملك الاشرف/ابو النصر برسباي عز نصره/ عام تسع وعشرين وثمانماية/اما الظهر فقد تضمن شهادة التوحيد موزعة علي اربعة مناطق بواسطة الخطوط المتكسرة المنفردة بصيغة ارسله /لا اله الا الله/ محمد رسول الله / بالهدي [٣٠]،وهذا الطراز قد ساد في عهد هذا السلطان بالعديد من النماذج التي تم تناولها في الدراسة القيمة التي قدمها للمكتبة العربية الاستاذ الدكتور النبراوي عن السكة الاسلامية في مص عصر سلاطين المماليك الجراكسة .

كما استخدم هذا الطراز قي عهود السلاطين التاليين فنجد السلطان ابو المحاسن يوسف بن برسباي[٣١]،حيث جاءت متماثلة مع طراز ابيه الاول من الدنانير السابق ذكره ،كما شاعت علي دنانير السلطان الظاهر جقمق [٣٢]،حيث جاءت كتابات الوجه والظهر في دنانيره داخل دائرة خطية مع تقسيم الساحة بواسطة ثلاثة من الخطوط المتموجة المنفردة الي ثلاثة مناطق[٣٣] وزعت داخلها الكتابات علي النحو التالي بالقاهرة /السلطان الملك الظاهر / ابو سعيد جقمق عز نصره / اثنين اربعين ثمانماية، اما الظهر فقد قسمت ساحته ايضا الي ثلاثة مناطق بواسطة ذات الخطوط المتكسرة تضمنت شهادة التوحيد بصيغة ارسله/ لا اله الا الله / محمد رسول الله /بالهدي[٣٤]،وهذا الطراز هو الذي استمر اصداره طيلة فترة حكمه مع اختلاف نماذجه باختلاف سنوات السك .

غير ان هذا الطراز قد تم تغييره في عهد السلطان المنصور ابو السعادات عثمان [٣٥]حيث اختفي الاطار الذي يحبط بكتابات الوجه والظهر ،وتضمنت كتابات الوجه التي توزعت علي ثلاثة مناطق بواسطة صفان متوازيان من الحبيبات المتماسة نصها ابو السعادات عثمان /السلطان الملك المنصور / ضرب بالقاهرة ، دون اثبات تاريخ السك ،اما الظهر فقد تم تقسيم ساحته ايضا الي قسمين بواسطة صفان متوازيان من الحبيبات المتماسة يتضمن السطر الاول لا اله الا الله / والثاني محمد رسول الله ،ويلاحظ ان الحبيبات المتماسة المزدوجة التي تشكل خطوطا افقية لتقسيم ساحة الوجه والظهر الي اقسامها التي نفذت داخلها الكتابات التي اشرنا اليها تظهر في دنانير هذا السلطان لاول مرة ،كما وان هذه الدنانير تعد من اكثر دنانيرالمماليك ندرة ،فلايوجد في العالم غير دينار واحد ضرب القاهرة لا يحمل تاريخ سكه يحتفظ به متحف دمشق ،وثلاثة اخرين ضرب دمشق في متاحف دمشق واستانبول ونيويورك[٣٦]،وهو من الدنانير ذات الطرز الفريدة كالتي تميز بها ايضا دنانير تمربغا الذي هو موضوع هذا البحث والمتقارب في فترة حكمه مع ابو السعادات عثمان .

كما استمر طراز الدنانير الرنكية قي عهد السلطان اينال [٣٧]حيث عادت كتابات الوجه والظهر تحيط بها دائرة خطية كما قسمت ساحة الوجه باستخدام ثلاثة صفوف افقية من زخارف الامواج المتكسرة المنفردة المتجهة الي اليسار والتي قسمتها الي اربعة اقسام ضم كل قسم سطر كتابي بخط النسخ المملوكي نصها يالقاهرة/ السلطان الملك الاشرف /ابو النصر اينال عز نصره/عام ٨٥٧، اما الظهر فقد ضم ثلاثة اقسام باستخدام ثلاثة خطوط افقية[٣٨] الاخير اسفله صف من الحبيبات المتماسة ضمت هذه الاقسام ثلاثة اسطر بخط النسخ المملوكي نصها الله/ لا اله الا الله/ محمد رسول الله.[٣٩]ويتضح في هذا الطراز استمراريته منذ عهد الاشرف برسباي مع تأثره باستخدام الحبيبات المتماسة التي ظهرت في دنانير سلفه ابو السعادات عثمان بما يشير الي تنفيذ دار الضرب للطرز التي تحتفظ بها مع اضافات قد تكون بموافقة السلطان الذي يأمر يضرب السكة بأسمه.

وفي عهد السلطان المؤيد ابي الفتح شهاب الدين احمد بن السلطان اينال والذي تولي السلطة بعد ايه ولمدة اربعة اشهر وثلاثة ايام[٤٠] استمر الطراز المشار اليه ،في هيئة الوجه باستخدام زخرفة الامواج المتكسرة ،واستخدام الخطوط الافقية في تقسيم ساحة الظهر مقترنة بالحبيبات المتماسة مع انتقال التاريخ واسم دار السك اعلي واسفل كتابات الظهر[٤١]،كما استمر الطراز ذاته في عهد السلطان الظاهر

ابي سعيد خشقدم ،والذي تولي السلطنةفي ذات العام ٨٦٥هـ:١٤٦١م ،والذي استمر في الحكم لمدة سبع سنوات متتالية حتي توفاه الله في غام ٨٧٢هـ/١٤٦٨م [٤٢]،حيث ظهرت ذات النصوص الكتابية مع استخدام الحبيبات المتماسة الافقية لتقسيم ساحة الوجه ،والظهر بما يشير الي استخدام ذات الطراز الذي استخدمه سلفه في سك عملاته،واستخدام زخرفة الامواج المتكسرة في اصدارات اخري مما يشير الي حرية دار الضرب في سك عملات السلاطين في ضوء ما لديها من اشكال بدليل استمرار الطراز العام للدنانير منذ عهد برسباي الي عهد حشقدم مع فوارق طفيفة في تغيير مواضع بعض العبارات او الدمج في استخدام الخطوط الافقية مع الحبيبات المتماسة ،واستخدام زخرفة الامواج المتكسرة منفرد ة لتقسيم ساحة الوجه والظهر ،كما ظهر في دينار باسم السلطان الظاهر ابي سعيد سيف الدين بلبتي الذب تولي الحكم في عام ٨٧٢هـ/ ١٤٦٨م ولمدة خمسة وخمسن يوما ،حيث تعد نقوده من اندر العملات المملوكية في العالم وقد تميز احدها باستخدام الخطوط المتكسرة في تقسيم ساحة الوجه والظهر مع تدوين سطران كتابيان ابالوجه لاول السلطان الملك الظاهر / والثاني :ابو سعيد بلباي عز نصره،وشهادة التوحيد بالظهر [٤٣]،ومن هذا العرض يتبين لنا ان دنانير الظاهر تمربغا قد تميزت بسمات وخصائص متفردة اختلفت عما سبق عرضه نجملها فيما يلي :

استخمت الخطوط المتكسرة المزدوجة لاول مرة في تقسيم ساحة الوجه في تلك الدنانير مع وجودها بقلة في تقسيم ساحات الظهر ،والميل الي استخدام الخطوط المستقيمة في التقسيم /وهو ما يعد استحداث عما كان عليه اسلوب التقسيم المتبع سابق والذي استخدمت فيه الامواج المتكسرة المنفردة وايضا الشرافات المنفذة من ورقة نباتية ثلاثية .

استخدام الخط النسخ المملوكي في تنفيذ كتابات وجه هذا الدينار ،مع استخدام خط الثلث المملوكي في تنفيذ كتابات الظهر شأن نماذج من الطرز الثلاثة السابقة .

فقدان الدينار في الطراز الرابع لاجزاء من كتاباته القريبة من الهامش الدائري للوجه والتي جاءات نتيجة عدم دقة وضع الخاتم المدون عليه كتابات الوجه علي الصفيحة الذهبية ،او نتيجة لقص اجزاء من حواف الدينار ،وهو ما ينفيه عدم وجود نقص في كامل استدارة الاطار الدائري له.

استخدام رنك الكأس الذي شغل كامل ساحة القلوس النحاسية لهذا السلطان ،والذي كان ينفذ علي فلوس استاذه السلطان الظاهر جقمق ،تأكيدا لولائه وانتمائه وهو هنا من اندر نماذج الفلوس التي وصلتنا لهذا السلطان .

اما فيما ورد علي الدينار موضوع هذا البحث من القاب فكانت علي النحو التالي : السلطان ، الملك ، الظاهر، ابو سعيد ، عز نصره ثم الاسم العلم تمربغا فيمكن استعراضها فيما يلي :

السلطان:

السلطان في اللغة من السلاطة والتسلط بمعني القهر[٤٤]،ومن هنا اطلق علي الوالي وقد ورد اللفظ في ايات قرانية عديدة بمعني الحجة والبرهان [٤٥]وهذت اللقب لم يصبح لقبا عاما الا بعد ان تغلب الملوك بالشرق مثل بني بويه علي الخلفاء واستأثروا بالسلطة دونهم وبذلك اتخذوا لقب السلطان سمة عامة لهم ،كما كان يطلق كلقب عام علي السلاجقة ،ثم تحدد مدلوله كحاكم اعظم[٤٦]،وقد استعمل اللقب في الدولة الايوبية ، ثم ورث المماليك اللقب عنهم ،حيث صار لقبا عاما علي الحاكم الاعلي [٤٧]حيث جاء هذا اللقب لجميع حكام المماليك ابتداء من حكم السلطان الظاهر بيبرس، وحتي اخرهم ،باستثناء بركة خان بن الظاهر بيبرس ، ومحمد بن ططر في العصر الجركسي[٤٨]

الملك:

لقب يطلق علي الرئيس الاعلي للسلطة الزمنية ،حيث اطلق في هذا العصر بمدلولاته المختلفة التي عرفت في العصر الايوبي ، فصار يطلق الي جانب السلطان ،والنعت الخاص علي رئيس الدولة الاعلي ،وكان هذا اللقب يرد في ترتيب الالقاب بين لقب السلطان ، والنعت الخاص [٤٩]،كما هو الحال في صاحب هذا الدينار الذي كان نعته الخاص الظاهر وكنيته ابو سعيد[٥٠] وهي ايضا كنية برقوق بن انس وجقمق وخشقدم وبلباي من سابقيه وايضا كنية قانصوة الغوري من بعده [٥١] ووكان في الغالب الاعم تاليا للقب السلطان[٥٢] فكان يسمي السلطان الملك مثلما ورد علي هذا الدينار.

الظاهر:

من الظهور بمعني الغلبة ، وهو من القاب النعوت الخاصة التي اطلقت علي بعض الخلفاء والسلاطين، فلقد اطلق علي الخليفة الفاطمي ابو الحسن علي بن الحاكم بأمر الله ، حيث عرف بأسم الظاهر لاعزاز دين الله[٥٣]، كما اطلق علي الظاهر غازي بن السلطان صلاح الدين ، والظاهر بيبرس ، والظاهر جقمق والظاهر بلباي من قبله ، ومن قبلهم الظاهر برقوق[٥٤] .

ابو سعيد

هي كنية خاصة بهذا السلطان الذي قلد بها استاذه الظاهر جقمق ، ومن بعده اتخذها السلطان خشقدم ثم السلطان بلباي وقد كانت من قبل كنية خاصة بالسلطان الظاهر برقوق [٥٥].

تمربغا

تمربغا الظاهري، أبو سعيد: من ملوك دولة المماليك بمصر اسمه من الاسماء التي تشير الي قوة البأس والشدة فهو من اسم تركي مكون من مقطعين تمر بمعني الحديد بغا بمعني الثور والمعني الاجمالي الثور الجامح كناية عن قوة البأس والشدة [٥٦]. اشتراه الظاهر جقمق بمصر صغيرا سنة ٨٢٧ هـ/١٤٣٠م ، ورباه، فارتقى في المناصب الي أن سافر أميرا للحج سنة ٨٤٩ هـ / ١٤٥٢ وعين (مقدم ألف) في دولة المنصور عثمان ابن جقمق. ثم نفي إلى الإسكندرية وسجن بها نحو ست سنين. ونقله الأشرف إينال إلى مكة، فأقام بها نحو ثلاث سنوات.

وأعاده خشقدم إلى مصر. وولي (أتابكية) العساكر في دولة الظاهر بلباي. ولما خلع بلباي اتفق أمراء العساكر على توليته السلطنة فبايعوه سنة ٨٧٢ وتلقب بالملك (الظاهر) كسابقيه وهو السلطان الاربعين من السلاطين الاتراك الذين تولوا حكم مصر،والسلطان الثاني من الاروام [٥٧] ولم يكد يستقر حتى ثارت عليه المماليك فخلعوه وولوا الأتابكي (قايتباي) فأكرم تمربغا وسيره إلى دمياط طليقا مصون الكرامة .فأقام قليلا وانسل هاربا يريد الشام، فقبض عليه في غزة وأعيد إلى الإسكندرية سجينا، فأقام إلى أن توفي بها. وكان شجاعا عارفا بأنواع الفروسية وافر العقل، وتنسب إليه أشياء كثيرة من آلات الحرب ورمي النشاب ولعب الرمح وكانت مدة سلطنته ٥٨ يوما[٥٨]،

الخاتمة

ومما سبق يمكن ان نستنتج ان الظاهر تمربغا قد اضاف في فترة الحكم القصيرة التي تولاها الي ما هو معروف من المسكوكات الجركسية لسابقيه دينارا يمتاز بسمات زخرفية ، تمثل استخدام الزخرفة المجدولة التي شاعت علي عملات برسباي (لوحة ٣) وجقمق(لوحة ٢) بديلا عن زخرفة الموجات المتكسرة التي شاعت علي طرز عملاته الاخري والتي تتماثل مع عملات سابقيه، بالاضافة الي استخدام الخط النسخ المملوكي في تنفيذ الكتابات التي جاءت غير مكتملة علي ساحة الوجه والظهر ،عكس ما جاءت عليه الكتابات في عملات سابقيه ،غير انها تميزت كثيرا في ذلك مع عملات استاذه الظاهر جقمق ، كما تميزت ايضا باستخدام الرنوك وخاصة رنك الكأس علي ظهر قطعتين من الفلوس البرونزية علي الرغم انه لم يتولي وظيفة الساقي خلال حياته ،غير ان هذا الرنك وجد ايضا علي دراهم وفلوس استاذه الظاهر جقمق(لوحة ٤) بما يشير الي تأثره الشديد به او ان نظم دار السك في اصدار العملة كانت بذات النظم التي كانت عليها وقت سلطنة الظاهر جقمق، فاستمرت مع استبدال الاسماء ،وهو الاقرب الي المنطق ، كما ان استخدام التقسيم الثلاثي لوجه وظهر العملة باستخدام الموجات المتكسرة او الزخرفة المجدولة قد جاءت متشابهة الي حد كبير مع الرنوك الكتابية المملوكية والتي تنقسم الي ثلاثة شطب اكبرها اوسطها تضمنت كتابات تشير الي اسم والقاب السلطان مع الدعاء له بعبارة عز نصره في كثير من النماذج بما يمكن ان نطلق عليها الدنانير الرنكية التي تشير الي السلطان دون غيره والتي يمكن اعتبارها متأثرة بها من اجل مزيد من التخصيص .



لوحة (١) دينار بأسم الملك الظاهر تمربغا ٨٧٢-٨٧٣هـ



لوحة (٢) دينار بأسم السلطان الظاهر جقمق



لوحة (٣) دينار باسم السلطان الظاهر برسباي



لوحة (٤) درهم باسم السلطان الظاهر جقمق

حواشي البحث

[١] فهيم فتحي ابراهيم حجتزي ،دراسة ونشر لدرهم مملوكي جركسي نادر المحفوظ بمتحف كلية الاداب جامعة سوهاج،دراسات في اثار الوطن العربي ، ٢٠،ص ص ٧٦٧-٧٨٨

[2] Baldawin Cataloge , N,429

[٣] محمد حامد سلامة الزرد ،المسكوكات الاسلامية في بلاد الشام في العصرين الايوبي والمملوكي كمصدر تاريخي (دراسة تاريخية وثائقية)(٥٦٧-٩٢٢هـ/ ١١٧١-١٥١٧م)ماجستير ،الجامعة الاسلامية بغزة ،٢٠١٨م ، ص ٢١٤،لوحة ٦٨١، ٦٨٢

٤ ابن تغري بردي (ابو المحاسن جمال الدين)، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة ،

٥ من الزرد العربية وكاش الفارسية التي تفيد الاتصاف وهو مصطلح كان يطلق في عهد المماليك علي صانع الاسلحة ،والعامل علي صيانتها ،اما الزردخانة فهي المكان المخصص لحفظ السلاح والعتاد انظر حسن حلاق،عباس صباغ ، المعجم الجامع في المصطلحات الأيوبية والمملوكية والعثمانية ذات الأصول العربية والفارسية التركية المصطلحات الإدارية والعسكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والعائلية،دار العلم للملايين ، ١٩٩٩م ، ص، ١٠٦

٦ جمقمق العلائي الظاهري سيف الدين أبو سعيد، هو سلطان من المماليك البرجية، تولى١٤٣٨ - ١٤٥٣). وهو الرابع والثلاثون من ملوك الترك، والعاشر من ملوك الجركس انظر ،بن تغري بردي ،المصدر نفسه ج ١٦ ، ص ،٣٣٠

٧ الخاصكي من خاص العربية ،وك هي علامة التصغير والتعظيم في اللغة الفارسيةو"ي"هي للافراد في اللغة الفارسية وتقوم مقام التونين في الاسم المفرد في اللغة العربية ،وقد اطلق المصطلح في العصر المملوكي علي جماعة من المماليك يختارهم السلطان من مماليكه الاجلاب يتميزون عن غيرهم من المماليك بحمل سيوفهم استعدادا للمهمات الخاصة انظر حسن حلاق،عباس صباغ ، المعجم الجامع ، ص،٧٨

٨ الخازندار مصطلح كان يطلق في العصر المملوكي علي من يتصدي لخزانة السلطان اي وزير مالية السلطان انظر حسن حلاق ،عباس صباغ ، المرجع نفسه،ص،٨٢

[٩] الامير اقبردي ،اجد مماليك الظاهر برقوق كان من جملة المماليك السلطانية ثم صار خاصكيا ورأس نوبة الجمدارية في دولة المؤيد شيخ ، وظل هكذا حتي انعم عليه السلطان جقمق بامرة عشرة،ثم تولي امرة الحج في بعض السنين،ثم تم تكليفه بالتوجه الي مكة المكرمة مقدما علي المماليك السلطانية وظل بها الي ان توفي عام ٨٤٧هـ/١٤٤٣م انظر بن تغري بردي ،المصدر السابق ،ج ١٦، ص، ١٥٣

١٠ الاميراخور ،هو امير الاسطبلات السلطانية ،وصاحب هذا المنصب كان من اجل الامراء في العصر المملوكي انظر حسن حلاق ، عباس صباغ ، المرجع السابق ، ص، ٢٢

١١ الدوادارية ،من دواة العربية ودار التي تعني ممسك باللغة الفارسية فيصبح المعني ممسك الدواة اي الكاتب والتي كانت تنقسم الي درجات في البلاط السلطاني حيث يختص كبيرهم بتوقيع الرسائل السلطانية ،وتسليم البريد للسلطان انظر حسن حلاق ،عباس صباغ ، المرجع نفسه ،ص، ٩٣-٩٤

١٢ دولات باي المؤيدي المحمودي ،احد مقدمي الالوف والدوادار الكبير بالديار المصرية كان اميرا جليلا حسن الشكل مهابا وقورا طويل القامة ماهرا بالعاب الفروسية ولاه السلطان جقمق امارة الحاج مرتان الاولي عام ٨٤٩هـ/ موالثانية ٨٥٦هـ/ م قبض عليه الملك المنصور عثمان ابن جقمق مع اخرين وسجن بالاسكندرية بعدها عاد الي القاهرة اميرا لمائة ومقدما علي الف في سابع عشر شهر ربيع الاول سنة ٨٥٧هـ/ ١٤٥٣ م،فلم تطل مدته غير اياما قليلة ومرض اياما ثم مات في يوم السبت اول جمادي الاخرة من سنة ٨٥٧هـ/ ١٤٥٣ م انظر السخاوي (محمد بن عبد الرحمن بن محمد شمس الدين ٨٣١-٩٠٢هـ/١٤٢٧-١٤٩٧م)، الضوء اللامع في اعيان القرن التاسع ، الجزء الثالث ، دار الجيل بيروت ، ص، ٢٢٠-٢٢١

١٣ الخجداش او الخشداش مجموعة من المماليك نشأوا عند سيد واحد، وهي كلمة مكونة من خواجة بمعني السيد ،ناش لاحقة تفيد المشاركة انظر حسن حلاق ، عباس صباغ، المرجع نفسه ، ص ، ٨٣

١٤ حبس الصبيبة،مقره قلعة الصبيبة وهي من اجل القلاع وامنعها كانت ولاية صفيرة التابعة لحاضرة دمشق يليها نائب من اجناد الحلقة او مقدميها عن نائب دمشق ثم اضيفت الي والي بانياس انظر القلقشندي (شهاب الدين احمد بن علي ت٨٢١هـ) صبح الاعشي في صناعة الانشا ،الجزء الرابع ص ٢٠٠، ج ١٢، ص، ١٠٥

١٥ امير مائة مقدم الف ،رتبة عسكرية مملوكية يتولاها امير برأس مائة فارس وقت السلم ويتقدم علي الف وقت الحرب،وهم من اكابر ارباب الوظائف والولاة والنواب ،انظر حسن حلاق ، عباس صباغ ،المرجع نفسه ص، ٢٤

١٦ جاني بك الاشرفي المشد، هو احد امراء المماليك الجراكسة ، تقرر تعيينه من مقدمين الالوف في رمضان سنة ٨٦٥هـ/ ١٤٦١م

١٧ رأس نوبة النوب لقبا لآمر المماليك السلطانية وهم اعظم الاجناد شأناً واوفرهم اقطاعا ومنهم تؤمر الامراء رتبة بعد رتبة انظر حسن حلاق ،عباس صباغ ، المرجع نفسه ،ص، ٢٤-٢٥

١٨ اميرمجلس

١٩اتابك العساكر ،الاتابك او الاطابك كلمة تركية تتألف من مقطعيين اتا او اطا بمعني اب ،وبك بمعني الامير وهي تعني الاب الامير وكان يتولي الوصاية علي الامراء والسلاطين القصر ،اما المعني هنا فهو قائد الجيش انظر،محمد عبد الغني الاشقر ،اتابك العساكر في القاهرة عصر المماليك الجراكسة (٧٨٤-٩٢٣هـ/١٣٨٢-١٥١٧م،، مكتبة مدبولي ، القاهرة ،الطبعة الاولي ،٢٠٠٣م ،ص، ٢١

٢٠ الظاهر بلباي،، هو السلطان الظاهر سيف الدين بلباي بو نصر أبو سعيد سيف الدين الاينالى المؤيدى سلطان الدولة المملوكية البرجية (الشركسية) السابع عشر ، سمي في شبابه بلباى المجنون ،جلس على عرش مصر في عام ٨٧٢هـ/٩/١٤٦٧ م وقد تخطى السبعين من عمره ،حكم صوريا لمدة شهرين إلا أربعة أيام حتى عزل في ٧ ديسمبر ١٤٦٧م انظر بن تغري بردي ، المصدر السابق ،ج ١٦،ص ٣٦١ ، ٣٧٠

٢١ ابن تغري بردي ، المصدر نفسه ،ج١٦ ،ص ٣٧٢

٢٢ خير الدين الزركلي الاعلام الجزء الثاني، دار العلم للملايين ، ص ٨٧

٢٣ لم يشر كتاب السكة الاسلامية في مصر عصر المماليك الجراكسة للاستاذ الدكتور النبراوي الي وجود عملات فضية لهذا السلطان كما لم يشر الكتاب ايضا الي وجود عملات نحاسية انظر ص ١٧٦-١٧٨،ص ٢٠٩-٢١٠

٢٤ وزن الفلس الاول ٢،٢٣جم، والقطر ١٨مم،اما الفلس الثاني فوزنه ٢،٢٩،وقطره ١٧مم انظر لوحة ٦٨١ ، ٦٨٢ من رسالة محمد حامد سلامة الزرد، المسكوكات الاسلامية في بلاد الشام في العصرين الايوبي والمملوكي كمصدر تاريخي (دراسة تاريخية وثائقية ٥٦٧- ٩٢٢هـ/١١٧١-١٥١٧م) كلية الاداب - الجامعة الاسلامية بغزة، ماجستير غيرمنشورة ،٢٠١٨م ص، ٢١٤

٢٥٢٥ رلغت النبراوي ، تاسكة الاسلامية في مصر (عصر المماليك الجراكسة)مركز الحضارة العربية للاعلام والنشر ، القاهرة ،١٩٩٣م ص ١٠٣
٢٦ رافت النبراوي ، المرجغ السابق ص ص ١٠٣-١٠٤
٢٧ رافت النبراوي ، المرجع نفسه ، ص ١٠٤
٢٨ تولي الاشرف برسياي الحكم سنة ٨٢٥هـ/ ١٤٢٢م وظل في الحكم لمدة ست عشرة سنة حتي توفي عام ٨٤١هـ/١٤٣٨م انظر المقريزي(تقي الدين احمد بن علي ت ٨٤٥هـ) السلوك لمعرفة دول الملوك ،٤ اجزاء في ١٢ مجلد ح١،٢ نشر محمد مصطفي زيادة دار الكتب ١٩٣٤م ،=٣،٤نشر سعيد عاشور دار الكتب ١٩٧٠-١٩٧٣م الجزء الرابع القسم الثاني ص ٦٠٧، ١٠٥١
29 Lane poole,(S) ,Catalogue of oriental Coins in the British Museum Vol,IV,the Coinage of Egypt(A.H.358-922under the fatimee khaleefehs, the Ayyoobees And the Memlook Sultans. London,1879,N,655
٣٠٣٠ رأفت النبراوي ، المرجع السابق ، ص، ٧٥
٣١ هو العزيز جمال الدين ابو المحاسن تولي السلطنة بعد ابيه الاشرف برسباي من عام ٨٤١-٨٤٢هـ/١٤٣٨م المقريزي ،المصدر السابق ص، ١٠٥١
٣٢ تولي السلطنة عام ٨٤٢هـ/١٤٣٨م حتي توفاه الله في عام ٨٥٧هـ/١٤٥٣م
٣٣
33 Lane poole,(S) ,Catalogue of oriental Coins in the British Museum Vol,IV,the Coinage of Egypt(A.H.358-922under the fatimee khaleefehs, the Ayyoobees And the Memlook Sultans. London,1879,N,663
٣٤ رأفت النبراوي ، المرجع السابق ، ص ، ٨٢
٣٥ تولي السلطنة مدة ثلاثة اشهر من المحرم من عام ٨٥٧هـ/١٤٥٣محتي شهر ربيع الاول من نفس العام اي لمدة اربعين يوما انظر المقريزي ،المصدر نفسه ، ص
٣٦٣٦ رافت النبراوي ، المرجع السابق ، ص ـ ٨٧
٣٧ تولي عرش مصر عام ٨٥٧هـ/١٤٥٣م وظل في سدة الحكم مدة ثمان سنوات ونيق حيث توفي عام ٨٦٥هـ/١٤٦١م انظر ابن اياس (محمد بن احمد بن اياس الحنفي) بدائع الزهور في وقائع الدهور،تحقيق د محمد مصطفي القاهرة ١٩٦٣م، الجزء الثاني ،ص، ٣٦٧
٣٨ Lane Poole , Op.Cit, N,668
حيثث تم تنفيذ طرازمختلف يعتمد علي دائرة في وسط ساحة الوجه بها اسم اينال وحولها القابه ،وعلي الظهر شهادة التوحيد والاقرار برسالة النبي محمد
٣٩ رافت النبراوي ، المرجع نفسه ،ص ، ٨٧
٤٠ ابن اياس ،المصدر نفسه ،ج ٢، ص ، ٣٦٧
٤١ رافت النبراوي ، المرجع نفسه ، ص ، ٩٧
٤٢ ابن اياس ، المصدر نفسه ، ص ٣٧٦، ٤٥٥
٤٣ رافت النبراوي ،المرجع السابق ، ص ،١٠٢
٤٤ مهاب درويش لطفي، الالقاب علي المسكوكات الايلخانية ، مجلة سومر ،المجلد ٢١ ج ١-٢، بغداد ١٩٦٥م ،ص ، ١٥٨
٤٥ حسن الباشا ، الالقاب الاسلامية في التاريخ والوثائق والاثار الدار الفنية للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٩م ،، ص ، ٣٢٣
٤٦ حسن الباشا ، المرجع نفسه ، ص ، ٣٢٥
٤٧ حسن الباشا ، المرجع نفسه ، ص، ٣٢٩
٤٨ عبد المنعم ماجد،نظم دولة سلاطين المماليك ورسومهم في مصر ،ص ، ٨٣
٤٩ حسن الباشا ، المرجع السابق ، ص ، ٥٠٠
٥٠ محمد باقر الحسيني ،الكني والالقاب علي نقود المماليك البحرية والبرجية في مصر والشام ،٦٤٨-٩٢٢هـ/١٢٥٠- ١٥١٦م مجلة المورد العدد الاول ، ١٩٧٥ م ،ص ، ٦٧
٥١ محمد باقر الحسيني ، المرجع نفسه ، ص ، ٧٠
٥٢ عبد المنعم ماجد ، نظم دولة سلاطين المماليك ورسومهم في مصر ، ص ، ٨٣
٥٣٥٣ حسن الباشا ، المرجع نفسه ، ص، ٣٨٣-٣٨٤، محمد باقر الحسيني ، المرجع السابق ،ص ، ٦٨-٦٩
٥٤ محمد باقر الحسيني ، المرجع نفسه ، ص ، ٩٦
٥٥ محمد باقر الحسيني ، المرجع نفسه ، ص، ٧٠
٥٦ محمد احمد دهمان ، معجم الاللفاظ التاريخية في العصر المملوكي ، دمشق ، ١٩٩٠م ص ، ٢٧ ، عبدالله عطية عبد الحافظ ،معجم اسماء سلاطين وامراء المماليك بمصر والشام من خلال ما ورد علي عمائرهم وفي المصادر والوثائق التاريخية ، الاتحاد العام للاثاريين العرب ،دراسات في اثار الوطن العربي ،المؤتمر العاشر ، ص ، ٦٥٥
٥٧ ابن تغري بردي (جمال الدين ابو المحاسن) النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة ، الجزء السادس عشر ، ص ٣٧٣
٥٨ الزركلي (خير الدين) الاعلام،الجزء الثاني ، ص، ٨٧

النقوش الكتابية بمدرسة وخانقاة السلطان الظاهر برقوق

د . أحمد عصام الدين محمد أنور موسي

مقدمـــة :

لقد كان لنزول القرآن الكريم على النبي صلّ الله عليه وسلم باللغة العربية أثراً بالغاً دفع المسلمين لأن يخصوا الكتابة العربية في فنونهم بالكثير من الرعاية والإهتمام فأستطاعوا بجهودهم التي بذلوها في هذا الشأن مضافاً إليها طبيعة الخط العربي وأشكال وحروفه التي هيأت الفرص الكثيرة للتحسين والتنويع أن يصلوا بفن الخط إلي أسمى مراحل الإزدهار[١] .

وقد كان نتيجة لهذا الإهتمام بالخط العربي أن أنتشر أستخدامه تيمناً وتبركاً به وخاصة في كتابة الآيات القرآنية الكريمة علي المنشآت المعمارية والآثار الفنية الأخرى هذا إلي جانب إستخدامه بصفة أساسية بالواجهات الخارجية والواجهات الداخلية المطلة علي الصحن كنصوص تأسيسية ، ولم تكن هذه وظيفة الخط العربي فقط إذ أصبح بدوره من الزخارف التي تلعب دوراً رئيسياً في الفن الإسلامي [٢] .

ولم يكن المسلمون أول الأمم التي أستعملت الكتابة في زخرفة العمائر والتحف والآثار الفنية ، فقد سبقهم في ذلك أهل الشرق الأقصى ، كما عرفه الغربيون في العصور الوسطى ، وأقرب مثال على إستخدام الكتابة للزخرفة من الأمم السابقة على الإسلام في مصر الفرعونية ونرى ذلك في الكتابات الأثرية على جدران المعابد والمقابر ، لكن ليس بقدر ماستخدمه الفن الإسلامي[٣] .

وقد أنتشر الخط العربي في الإمبراطورية الإسلامية كلها ، وأتيح له أن يصل فى نحو أربعة قرون إلى جمال زخرفي لم يصل إليه خط آخر فى تاريخ البشرية وأصبح عنصراً أساسياً من عناصر الزخرفة فى الفنون الإسلامية ، وهكذا نرى أن العمائر الإسلامية لها طابع خاص ، ولكنها تتميز بعضها عن بعض وتختلف بسبب الأقاليم والعصور المختلفة ، فالعمائر تختلف في مواد البناء وفى الرسم وفى أنواع الأعمدة وتيجانها والعقود والمآذن والقباب وفي ضروب المواد التي تكسى بها الجدران والزخارف الهندسية والنباتية والكتابية التي تزينها[٤] .

مدرسة وخانقاة السلطان الظاهر برقوق[٥]

اثر رقم : ١٨٧
التاريخ : ٧٨٨/٧٨٦هـ – ١٣٨٦/١٣٨٤م .
الموقع : حى بين القصرين شارع النحاسين بشارع المعز لدين الله[٦].

نبذة مختصره عن الأثر : يجاورها من الناحية الشمالية الشرقية مدرسة الحديث الكاملية ومن الناحية الجنوبية الغربية مدرسة الناصر محمد بن قلاوون[٧] وتعتبر تلك الخانقاة أول خوانق دولة المماليك البرجية وثالث المنشات المعمارية فى دولة المماليك الجراكسة[٨] وقد بنيت على جزء من ارض القصر الفاطمى الغربى الصغير وكان مكانها فندق معروف باسم خان الزكاة[٩] كان لورثة الناصر محمد بن قلاوون فستبدلها السلطان بقطعة ارض وأمر جركس الخليلى أمير أخور بعمارة مدرسته وفيه قيل :

قد أنشاء الظاهر السلطان مدرسة فاقت على ارم مع سرعة العمل
يكفى الخليلى إن جاءت لخدمته صم الصخور تجرى على عجل[١٠]

فبدا بهدم خان الزكاة يوم الاحد ٢٤ رجب سنة ٧٨٦هـ وقد ابتداء عمارتها فى يوم الخميس ٨ ذى القعدة سنة ٧٨٦هـ وافتتحها السلطان الظاهر يوم الخميس ١٢ من رجب سنة ٧٨٨هـ ١١ .

الكتابات التذكارية بالخانقاة[١٢] :
تحتوى الخانقاة على مجموعة من الكتابات الدينية والنصوص التأسيسية الهامة وفيما يلى سوف يتم ذكرها :

أولا الكتابة بواجهة ومدخل الخانقاة :
١- الكتابة أعلى واجهة الخانقاة التى تطل على شارع المعز :
وهو شريط كتابى حجرى يمتد أعلى الواجهة الجنوبية الشرقية للخانقاة أسفل الشرفات المسننة وصفوف المقرنصات التى تحلى الواجهة وهى عبارة عن نص قرانى يليه نص تأسيس الخانقاة مكتوب بالخط الثلث الجلى البارز ويمتد بطول الواجهة وتقطعه واجهة المدخل ونصه : انظر اللوحات (١- ٢)

الكتابة أعلى يمين واجهة المدخل : (أعوذ بالله من الشيطان الرجيم بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ذَلِكَ فَضْلُ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ ذُو الْفَضْلِ الْعَظِيمِ (٢١)[١٣] أمر بإنشاء هذه المدرسة المباركة والخانقاة مولانا السلطان الملك الظاهر سيف الدنيا والدين ابو سعيد برقوق سلطان الإسلام والمسلمين نصرة الغزاة والمجاهدين حامى حوزة الدين ذخر الأيتام والمساكين كنز الطالبين صاحب الديار المصرية والبلاد الشامية عز الله نصره وذلك فى مباشرة العبد الفقير إلى الله تعالى المقر السيفى جركس الخليلى أمير أخور الملك الظاهر أبو سعيد برقوق أدام الله أيامه)
الكتابة أعلى يسار واجهة المدخل : (بمحمد واله يا رب العالمين وكان الفراغ فى مستهل ربيع الأول سنه ثمان وثمانين وسبعمائة) .

٢- الكتابة أعلى الجلستان على يمين ويسار المدخل :
وهى عبارة عن آية قرآنية مكتوبة على شريط كتابى حجرى بالخط الثلث البارز باللون الأبيض على أرضية حمراء من الزخارف النباتية الدقيقة على يمين ويسار المدخل ونصها :
النص على الجانب الأيمن : (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللَّهِ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ وَأَقَامَ الصَّلاَةَ وَآتَى الزَّكَاةَ وَلَمْ يَخْشَ إِلاَّ اللَّهَ فَعَسَى أُ) انظر لوحة (٣)
النص على الجانب الأيسر : (وْلَئِكَ أَنْ يَكُونُوا مِنْ الْمُهْتَدِينَ (١٨) أَجَعَلْتُمْ سِقَايَةَ الْحَاجِّ وَعِمَارَةَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ كَمَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ[١٤] وصلى الله على سيدنا محمد وعلى اله وسلم تسليماً كثيرا[١٥]). انظر لوحة (٤)

ثانيا الكتابة على واجهة باب الخانقاة من الخارج :
يحد واجهة دلفتى باب الخانقاة شريطان كتابيان نحاسيان يحصران فيما بينهما ستة رنوك باسم السلطان الظاهر برقوق بالخط الثلث البارز باللون الأصفر على أرضية نحاسية خضراء اللون مكررة أربع مرات مرتين بكل دلفة داخل أطباق نجمية وفيما يلى نص تلك الكتابات :

١- الكتابة أعلى الباب :
وهى عبارة عن شريط كتابى نحاسى يحتوى على ألقاب السلطان الظاهر بالخط الثلث البارز ونصه :
نص المصراع الايمن: (عز لمولانا السلطان الملك الظاهر سيف الدنيا) . انظر لوحة (٥).
نص المصراع الايسر : (والدين ابو سعيد برقوق سلطان الإسلام والمسلمين) .

٢- الكتابة أسفل الباب :
وهى عبارة عن شريط كتابى نحاسى يحتوى على ألقاب السلطان الظاهر بالخط الثلث البارز ونصه :
نص المصراع الايمن : (ذخر الأيتام والمساكين نصرة الغزاة والمجاهدين عز نصره) .
نص المصراع الايسر : (وكان الفراغ فى مستهل ربيع الأول سنه ثمان وثمانين وسبعمائة) .

ونص المصراع الايسر فى حالة سيئة وبعض الحروف قد فقدت مما يصعب من قراءة النص بها . انظر لوحة (٦)

٣- **الكتابة بالرنوك التى تتوسط الباب** : وهى عبارة عن ستة رنوك اثنين بكل دلفة احدهما يعلوا الأخر غير رنكين آخرين كتب نصف الرنك على دلفة وأكمل على الدلفة الأخرى بحيث انه عند غلق الباب يقراء الرنك فى حين إن الرنك الأخر كتب موازى للرنك الأول لكن جهة المفصلات ويكتمل على الجانب الأخر أيضا وهو عبارة عن نص مكتوب فى صورة شريط كتابى على طبق نجمى نحاسى يتوسطه رنك السلطان الظاهر برقوق على مصراعى الباب بالخط الثلث البارز ونصه :
نص الرنوك الأربع التى يوجد اثنين منهم بكل دلفة ويعلوا احدهم الأخر : انظر لوحة (٧)

الظاهر برقوق
عز لمولانا السلطان
عز نصره

الكتابة بالرنكين الآخرين : انظر لوحة (٨)

برقوق
(عز لمولانا الســلطان المالـــــك الملـــــك (السلطان الملك الظاهر) الظاهر المؤيد المنصور أبو سعيد برقوق عز الله نصره) .
عز نصره

٤- الكتابة على باب الخانقاة من الخلف :
حيث كتب بكل دلفة من دلفتى باب الخانقاة ثلاثة أشرطة كتابية بواقع شريط أعلى الباب وأخر أوسطه والثالث أسفل الباب وقد تشابه نص الثلاث أشرطه وهم عبارة عن نص دعائى يتوسطه رنك للسلطان الظاهر برقوق كتب بالخط الثلث البارز على أرضية خشبية فى حين إن الرنوك قد كتبوا بالخط الثلث الغائر فى الخشب ونصها : انظر لوحة (٩)

برقوق
(عز لمولانا السلطان الملك السلطان الملك الظاهر الظاهر برقوق عز الله نصره) .
عز نصره

ثالثا الكتابة بدركاة الدخول والدهليز الذى يسبق الصحن :

١- الكتابة على باب الدركاة المؤدى للدهليز :
وهى عبارة عن شريطين كتابيين احدهما أعلى الباب والأخر أسفله كتبا بالخط الثلث البارز يتوسطهما رنك للسلطان برقوق بالخط الثلث الغائر على حشوة خشبية ويتشابه نص الشريط العلوى مع الشريط السفلى ونصهما : انظر لوحة (١٠).

برقوق
(عز لمولانا السلطان المالك ا السلطان الملك الظاهر لملك الظاهر برقوق عز الله نصره) .
عز نصره

رابعا الكتابة بصحن الخانقاة :

١- كتابة القبة الخشبية التى تعلو الفوارة من الخارج :

وهى عبارة عن اية قرآنية منتهية بالنص التاسيسى للفوارة والتى أضافها الخديوى عباس حلمى الثانى عند تجديده للخانقاة وهى مكتوبة على شريط كتابى خشبى بالخط الثلث البارز ونصه :
(بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ اللَّهُ لا إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلاَّ بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلاَّ بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضَ وَلا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ (٢٥٥) صدق الله العظيم أمر بإنشاء هذه القبة المباركة من فضل الله تعالى سيدنا ومولانا الخديوى الأعظم عباس حلمى الثانى أدام الله أيامه فى سنة ألف وثلاثمائة وعشر هجرية) انظر اللوحات (١١- ١٢).

٢- كتابة القبة الخشبية التى تعلو الفوارة من الداخل :
وهى عبارة عن آية قرآنية منتهية بالنص تجديد للفوارة والتى أضافها الخديوى عباس حلمى الثانى عند تجديده للخانقاة وهى مكتوبة على شريط كتابى خشبى بالخط الثلث بأحرف بيضاء ملساء على أرضية وردية ونصه :
(بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لا تَقْرَبُوا الصَّلاةَ وَأَنْتُمْ سُكَارَى حَتَّى تَعْلَمُوا مَا تَقُولُونَ وَلا جُنُباً إِلاَّ عَابِرِي سَبِيلٍ حَتَّى تَغْتَسِلُوا وَإِنْ كُنتُمْ مَرْضَى أَوْ عَلَى سَفَرٍ أَوْ جَاءَ أَحَدٌ مِنْكُمْ مِنْ الْغَائِطِ أَوْ لامَسْتُمْ النِّسَاءَ فَلَمْ تَجِدُوا مَاءً فَتَيَمَّمُوا صَعِيداً طَيِّباً فَامْسَحُوا بِوُجُوهِكُمْ وَأَيْدِيكُمْ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَفُوّاً غَفُوراً (٤٣)١٦ جددت هذه البركة فى عصر الخديوى الأعظم عباس حلمى الثانى الأفخم بمباشرة لجنة حفظ الآثار العربية عام أربعة عشر وثلاثمائة وألف هجرية رقمه احمد يوسف) . انظر اللوحة (١٣)

٣- كتابة صرة الفوارة :
وهى عبارة عن أية قرآنية تحث على الغسل والطهارة وهى مكتوبة على شريط كتابى خشبى بالخط الثلث بأحرف بيضاء ملساء على أرضية وردية ونصه : انظر لوحة (١٤).
(يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا قُمْتُمْ إِلَى الصَّلاةِ فَاغْسِلُوا وُجُوهَكُمْ وَأَيْدِيَكُمْ إِلَى الْمَرَافِقِ[١٧]) .

٤- الكتابة أعلى جدران الصحن من جهاته الأربعة :
وهى عبارة عن آية قرآنية منتهية بنص الانتهاء من إنشاء هذه الخانقاة وهى مكتوبة على شريط كتابى حجرى بالخط الثلث الجلى البارز وتتخلل الآيات بعض الفواصل النباتية ونص تلك الكتابة هى : انظر اللوحات (١٥-١٦).
الكتابة أعلى الجانب الجنوبى الشرقى : (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ اللَّهُ لا إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي)
الكتابة أعلى الجانب الشمالى الشرقى : (يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلاَّ بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلاَّ بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضَ وَلا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ (٢٥٥) لا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ).
الكتابة أعلى الجانب الشمالى الغربى : (قَدْ تَبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنْ الغَيِّ فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِنْ بِاللَّهِ فَقَدْ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَى لا انفِصَامَ لَهَا وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ (٢٥٦)١٨ آمَنَ الرَّسُولُ بِمَا أُنزِلَ إِلَيْهِ مِنْ)
الكتابة أعلى الجانب الجنوبى الغربى : (رَبِّهِ وَالْمُؤْمِنُونَ كُلٌّ آمَنَ بِاللَّهِ وَمَلائِكَتِهِ وَكُتُبِهِ وَرُسُلِهِ لا نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِنْ رُسُلِهِ وَقَالُوا سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا غُفْرَانَكَ رَبَّنَا وَإِلَيْكَ الْمَصِيرُ (٢٨٥)[١٩] صدق الله العظيم ورسوله الكريم وكان الفراغ فى مستهل ربيع الأول سنه ثمان وثمانين وسبعمائة) .

٥ - الكتابة على مكسلتين الأربع أبواب التى تقع على جانبى الإيوانين الجنوبى الغربى والشمالى الشرقى من الأبواب الست المفتوحة على الصحن :
حيث يكتنف كل باب منهما مكسلتين يعلوا تلك المكسلتين آية قرآنية مكتوبة على شريط كتابى حجرى بالخط الثلث البارز على يمين ويسار المدخل ونصها :

النص على الجانب الأيمن :(بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ادْخُلُوهَا بِسَلامٍ آمِنِينَ (٤٦) وَنَزَعْنَا مَا فِي صُدُورِهِمْ مِنْ غِلٍّ إِ)
النص على الجانب الأيسر : (خْوَاناً عَلَى سُرُرٍ مُتَقَابِلِينَ (٤٧) لا يَمَسُّهُمْ فِيهَا نَصَبٌ وَمَا هُمْ مِنْهَا بِمُخْرَجِينَ (٤٨)[٢٠] صدق الله)

٦- الكتابة بالتغشية النحاسية التى تعلوا الأربع أبواب التى تقع على جانبى الإيوانين الجنوبى الغربى والشمالى الشرقى من الأبواب الست المفتوحة على الصحن :
ويعلو الأربع أبواب شباك مستطيل أعلى كل باب به تغشية نحاسية يتوسطه رنك السلطان برقوق فى ثلاثة اسطر ونصه :

الملك الظاهر
عز لمولانا السلطان
برقوق

٧- الكتابة على مكسلتين البابين اللذان يقعان على جانبى الإيوان الشمالى الغربى :
حيث يكتنف كل باب منهما مكسلتين يعلوا تلك المكسلتين اية قرانية مكتوبة على شريط كتابى حجرى بالخط الثلث البارز على يمين ويسار المدخل ونصها:
النص على الجانب الأيمن : (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ)
النص على الجانب الأيسر : (ادْخُلُوهَا بِسَلامٍ آمِنِينَ (٤٦)[٢١])

٨- الكتابة أعلى الأبواب الست المفتوحة على الصحن[٢٢] :
وهو عبارة عن شريط كتابى نحاسى يمتد أعلى الباب كتب عليه بالخط الثلث البارز اللقاب السلطان الظاهر برقوق ويتكرر هذا النص مع نصوص الست أبواب ونصه :
نص الشريط الأيمن : (عز لمولانا السلطان المالك الملك الظاهر العالم العامل) .
نص الشريط الأيسر: (العادل الغازى المجاهد المرابط المثاغر المؤيد المنصور سيف الدنيا والدين أبو سعيد برقوق عز نصره) .

٩- الكتابة على أبواب الصحن الست السالف ذكرها من الخلف :
حيث كتب بكل دلفة من دلفتى تلك الأبواب أربعة أشرطة كتابية وقد تشابه نص الأربع اشرطه وهم عبارة عن نص دعائى يتوسطه رنك للسلطان الظاهر برقوق كتب بالخط الثلث البارز على أرضية خشبية فى حين إن الرنوك قد كتبوا بالخط الثلث الغائر فى الخشب ونصها :

برقوق
(عز لمولانا السلطان الملك السلطان الملك الظاهر الظاهر برقوق عز الله نصره) .
عز نصره

خامسا الكتابة بإيوان القبلة :
١- الكتابة أعلى مدخل إيوان القبلة :
حيث يوجد نص كتابى أعلى مدخل إيوان القبلة مكتوب بالخط الثلث باللون الأبيض على أرضية سوداء نصها:

(الله وحده محمد رسوله) .

٢- الكتابة أعلى باب المنبر وجانبيه :
وهى عبارة عن نص تاسيسى مكتوب فى سطرين بالخط الثلث البارز المذهب على لوحة خشبية مستطيلة أعلى باب المنبر وتتكرر على كل جانب من الجانبين ونصها هو نفس النص الموجود على

باب المنبر- وهو منبر غير المنبر الاصلى الذى أمر بإنشائه السلطان برقوق- ونصها : انظر لوحة (١٧).
(إنشاء هذا المنبر المبارك السلطان المالك
الملك الظاهر محمد أبو سعيد جقمق عز نصره) .

٣- الكتابة أعلى خوزة المنبر :
وهى عبارة عن آية قرآنية مكتوبة على شريط كتابى خشبى أعلى خوزة المنبر بالخط الثلث البارز المذهب على أرضية بنية اللون ونصها :
(يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا نُودِيَ لِلصَّلاةِ مِنْ يَوْمِ الْجُمُعَةِ فَاسْعَوْا إِلَى ذِكْرِ اللَّهِ وَذَرُوا الْبَيْعَ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ إِنْ كُنتُمْ تَعْلَمُونَ (٩) فَإِذَا قُضِيَتْ الصَّلاةُ فَانتَشِرُوا فِي الأَرْضِ[٢٣]) .

٤- الكتابة بالشبابيك الجصية التى تعلوا جدار القبلة :
حيث يوجد أربع شبابيك جصية مفرغة ومغشية بزجاج ملون ذات عقود مدببة تعلوا جدار القبلة وقد كتب بكل منهم جملة بالخط الثلث ونصهم :
الشباك الأول : عز لمولانا
الشباك الثانى : السلطان الملك
الشباك الثالث : الظاهر برقوق
الشباك الرابع : عز نصره

٥- الكتابة المحيطة بأسفل سقف الرواق الأوسط بايوان القبلة :
وهى تبدأ من أقصى الركن الشرقى وتنتهى عند الركن الجنوبى وهى عبارة عن آية قرآنية مكتوبة على شريط كتابى خشبى بالخط الثلث الجلى البارز المذهب ونصها :
(بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحاً مُبِيناً (١) لِيَغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ وَيُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيَكَ صِرَاطاً مُسْتَقِيماً (٢) وَيَنْصُرَكَ اللَّهُ نَصْراً عَزِيزاً (٣) هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ السَّكِينَةَ فِي قُلُوبِ الْمُؤْمِنِينَ لِيَزْدَادُوا إِيمَاناً مَعَ إِيمَانِهِمْ وَلِلَّهِ جُنُودُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَكَانَ اللَّهُ عَلِيماً حَكِيماً (٤) لِيُدْخِلَ الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَيُكَفِّرَ عَنْهُمْ سَيِّئَاتِهِمْ وَكَانَ ذَلِكَ عِنْدَ اللَّهِ فَوْزاً عَظِيماً (٥) وَيُعَذِّبَ الْمُنَافِقِينَ وَالْمُنَافِقَاتِ وَالْمُشْرِكِينَ وَالْمُشْرِكَاتِ الظَّانِّينَ بِاللَّهِ ظَنَّ السَّوْءِ عَلَيْهِمْ دَائِرَةُ السَّوْءِ وَغَضِبَ اللَّهُ عَلَيْهِمْ وَلَعَنَهُمْ وَأَعَدَّ لَهُمْ جَهَنَّمَ وَسَاءَتْ مَصِيراً (٦) وَلِلَّهِ جُنُودُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَكَانَ اللَّهُ عَزِيزاً حَكِيماً (٧)[٢٤] صدق الله) . انظر اللوحات (١٨-١٩).
٦- الكتابة التى تتوسط حنية المحراب بجدار القبلة٢٥ :
وهى عبارة عن آية قرآنية مكتوبة على شريط كتابى رخامى على شكل مستطيل كتب بكل ضلع من أضلاعه جزء من الآية القرآنية حيث تبدأ الكتابة من يمين المحراب وتنتهى أسفله وقد كتب النص بالخط الثلث الجلى البارز ونصها : انظر لوحة (٢٠).
(بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ
قِبْلَةً تَرْضَاهَا فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنتُمْ فَوَلُّوا وُجُو
هَكُمْ شَطْرَهُ وَإِنَّ الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ لَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِنْ رَبِّهِمْ
وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا يَعْمَلُونَ (١٤٤)[٢٦] إِنَّ اللَّهَ وَمَلائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيماً (٥٦)[٢٧]) .

٧- الكتابة أعلى عقد المحراب :
ويعلوا عقد المحراب نص مكتوب بالخط الثلث بالمعجون الأبيض على أرضية رخامية سوداء نصها:
(الله وحده محمد رسوله) .
٨- الكتابة أعلى الجدار الشمالى والجدار الجنوبى لإيوان القبلة :

حيث يوجد شبكان بكل جدار يغلق عليهما بمصراعين من الخشب زينا بشريطين نحاسيين من أعلى وأسفل ذكر بهما نص دعائى ذكر فيه اسم المنشى فى أربعة أشرطة بكل دلفة والنصان متشابهان نصهما:

(عز لمولانا السطان الظاهر برقوق)

٩- الكتابة على مصراعى الشباكين بالجدار الشمالى لإيوان القبلة :

وهما مصراعين من الخشب يحدهما من أعلى وأسفل شريطان نحسيان نقش عليهما نص دعائى المنشى ونصهما :

برقوق

(عز لمولانا السلطان الملك السلطان الملك الظاهر الظاهر برقوق عز الله نصره) .

عز نصره

١٠- الكتابة على مصراعى الشباكين بالجدار الجنوبى لإيوان القبلة :

وهما مصراعين من الخشب يحدهما من أعلى وأسفل شريطان نحسيان نقش عليهما رنك المنشى ونصهما: برقوق

(عز لمولانا السلطان الملك السلطان الملك الظاهر الظاهر برقوق عز الله نصره)

عز نصره

سادسا الكتابة بالقبة :

١- الكتابة أعلى وأسفل الباب المؤدى للدهليز التى تسبق الرحبة بالقبة :

وطبقا للشروط التى قررها الوقف فان تلك الرحبة كانت تستخدم لاستراحة زوار التربة ولتلاوة القران٢٨ ونجد كاتبة أعلى وأسفل الباب وهى عبارة عن شريطين كتابيين نحاسيين بالخط الثلث البارز وتطابق الكتابة التى أعلى الباب الكتابة التى أسفل الباب ونصها : انظر لوحة (٢٠).

نص الدلفة اليمنى : (عز لمولانا السلطان

نص الدلفة اليسرى : الملك الظاهر برقوق)

٢- الكتابة على الباب الذى يؤدى للدركاة التى تسبق التربة :

وهو عبارة عن شريطين كتابيين يحتويان على نص دعائى مكتوب بالخط الثلث البارز على أرضية خشبية أعلى وأسفل الباب ونصهما :

نص الدلفة اليمنى : (عز لمولانا السلطان

نص الدلفة اليسرى : الملك الظاهر برقوق)

٣- الكتابة على ابواب الكتبيات الثلاثة الموجودة بالرحبة سالفة الذكر :

وهو عبارة عن شريطين كتابيين يحتويان على نص دعائى مكتوب بالخط الثلث البارز على أرضية خشبية أعلى وأسفل الباب ونصهما :

نص الدلفة اليمنى : (عز لمولانا السلطان

نص الدلفة اليسرى : الملك الظاهر برقوق)

٤- الكتابة أعلى الباب (الحجاب) الخشبى المؤدى إلى داخل التربة[٢٩] :

وهى عبارة عن لوحة تاسيسية مكتوبة فى سطرين على لوحة خشبية مستطيلة بالخط الثلث البارز اعلى باب الباب الخشى المؤدى للتربة ونصها : انظر لوحة (٩٧) بالبوم الرسالة .

(بِسْـــمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيـــمِ أمر بإنشاء هذه القبة المباركة من فضل الله تعالى مولانا السلطان الملك الظاهر سيف الدنيا والدين أبو سعيد برقوق عز الله نصره وذلك بتاريخ مستهل ربيع الأول سنه ثمان وثمانين وسبعمائة) .

٥- الكتابة المحيطة بأعلى سقف القبة :
وهى المحيطة بالمربع الأول لمنطقة الانتقال فى القبة وهى عبارة عن أية قرآنية منتهية بنص تاسيسى وذكر ألقاب السلطان برقوق مكتوبة بالخط الثلث الجلى المذهب على شريط كتابى خشبى على أرضية زرقاء يحيط بسقف القبة ونصها :
(بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ تَبَارَكَ الَّذِي إِنْ شَاءَ جَعَلَ لَكَ خَيْراً مِنْ ذَلِكَ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الأَنْهَارُ وَيَجْعَلْ لَكَ قُصُوراً (١٠)٣٠ أمر بإنشاء هذه القبة المباركة والمدفن المبارك . بالمدرسة المباركة والخانقاة مولانا السلطان المالك الملك الظاهر سيف الدنيا والدين أبو سعيد برقوق العالم العادل المجاهد المرابط المؤيد الغازى . الحاكم بأمر الله والتالى لكتاب الله سلطان الإسلام والمسلمين نصرة الغزاة والمجاهدين حامى حوزة الدين ذخر الايتام والمساكين صاحب الصدقات والمعروف المغيث لكل مظلوم وملهوف أدام الله أيامه واعز أحكامه وختم بالصالحات أعماله يا رب العالمين وكان الفراغ فى مستهل ربيع الأول سنه ثمان وثمانين وسبعمائة)

٦- كتابة المحراب بالقبة :
وهى عبارة عن آية قرآنية مكتوبة على شريط كتابى رخامى بالخط الثلث الجلى البارز المذهب ونصها :
(بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ يس (١) وَالْقُرْآنِ الْحَكِيمِ (٢) إِنَّكَ لَمِنْ الْمُرْسَلِينَ (٣) عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ (٤) تَنزِيلَ الْعَزِيزِ الرَّحِيمِ (٥) لِتُنذِرَ قَوْماً مَا أُنذِرَ آبَاؤُهُمْ فَهُمْ غَافِلُونَ (٦) لَقَدْ حَقَّ الْقَوْلُ عَلَى أَكْثَرِهِمْ فَهُمْ لا يُؤْمِنُونَ (٧) إِنَّا جَعَلْنَا فِي أَعْنَاقِهِمْ أَغْلالاً فَهِيَ إِلَى الأَذْقَانِ فَهُمْ مُقْمَحُونَ (٨) وَجَعَلْنَا مِنْ بَيْنِ أَيْدِيهِمْ سَدّاً وَمِنْ خَلْفِهِمْ سَدّاً فَأَغْشَيْنَاهُمْ فَهُمْ لا يُبْصِرُونَ (٩) وَسَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لا يُؤْمِنُونَ (١٠) إِنَّمَا تُنذِرُ مَنْ اتَّبَعَ الذِّكْرَ وَخَشِيَ الرَّحْمَنَ بِالْغَيْبِ فَبَشِّرْهُ بِمَغْفِرَةٍ وَأَجْرٍ كَرِيمٍ (١١) إِنَّا نَحْنُ نُحْيِ الْمَوْتَى وَنَكْتُبُ مَا قَدَّمُوا وَآثَارَهُمْ وَكُلَّ شَيْءٍ أَحْصَيْنَاهُ فِي إِمَامٍ مُبِينٍ (١٢) وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَلاً أَصْحَابَ الْقَرْيَةِ إِذْ جَاءَهَا الْمُرْسَلُونَ (١٣) إِذْ أَرْسَلْنَا إِلَيْهِمْ اثْنَيْنِ فَكَذَّبُوهُمَا فَعَزَّزْنَا بِثَالِثٍ فَقَالُوا إِنَّا إِلَيْكُمْ مُرْسَلُونَ (١٤) قَالُوا مَا أَنْتُمْ إِلاَّ بَشَرٌ مِثْلُنَا وَمَا أَنزَلَ الرَّحْمَنُ مِنْ شَيْءٍ إِنْ أَنْتُمْ إِلاَّ تَكْذِبُونَ (١٥) قَالُوا رَبُّنَا يَعْلَمُ إِنَّا إِلَيْكُمْ لَمُرْسَلُونَ (١٦) وَمَا عَلَيْنَا إِلاَّ الْبَلاغُ الْمُبِينُ (١٧)٣١) .

٧- الكتابة أعلى طاقية المحراب بالقبة :
حيث نجد لفظ الجلالة الله بالمعجون الأسود على أرضية رخامية بيضاء ذكر مرتين بالمحراب مرة بجوف المحراب ومرة أعلى طاقية عقد المحراب بالقبة .

٨- الكتابة بالشبابيك الجصية التى تعلوا الشريط الكتابى السابق اسفل سقف القبة :
حيث يعلوا الشريط الكتابى السابق ثلاث شبابيك جصية اثنين بجدار القبلة وشباك فى الجهة المقابلة لها وقد كتب فيه بالخط الثلث المفرغ على أرضية جصية المعشقة بالزجاج الملون نص دعائى نصه :
الشباك الأول برواق القبلة : (عز لمولانا السلطان)
الشباك الثانى برواق القبلة : (الظاهر برقوق)
الشباك الموجود بالجهة المقابلة : (عز نصره)

٩- الكتابة بالشبابيك الخشبية والأبواب الموجودة بالقبة :
حيث تحتوى القبة على ثلاث شبابيك خشبية اثنان برواق القبلة يطلان على شارع المعز وواحد بالجدار الجنوبى الغربى يطل على إيوان القبلة كما تحتوى على باب خشبى بالجدار الشمالى الشرقى ويفتح على

خزانة كبيرة وقد كتب بكل دلفة من دلفتى تلك الشبابيك والباب أربعة أشرطة كتابية وقد تشابه نص الأربع أشرطه وهم عبارة عن نص دعائى يتوسطه رنك للسلطان الظاهر برقوق كتب بالخط الثلث البارز على أرضية خشبية فى حين إن الرنوك قد كتبوا بالخط الثلث الغائر فى الخشب ونصها :

برقوق
(عز لمولانا السلطان الملك السلطان الملك الظاهر الظاهر برقوق عز الله نصره) .
عز نصره

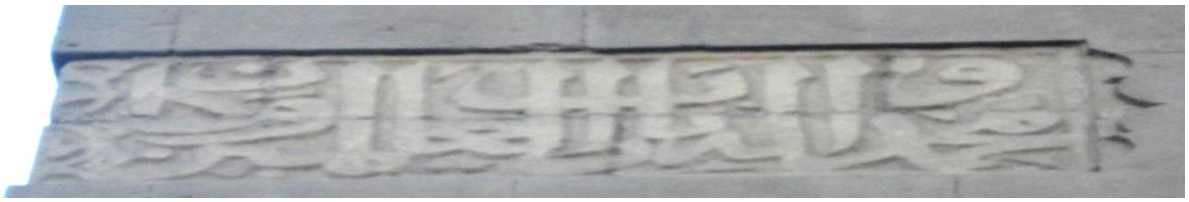
١٠- الكتابة برقبة القبة[٣٢] :
حيث يزين رقبة القبة ثمانى شبابيك جصية أسفل كل منها شريط كتابى كتب فيه نص تجديد القبة وقد كتب النص بالخط الثلث البارز المذهب على أرضية خشبية ونصها :
الكتابة أسفل الشباك الأول : جددت هذه القبة من فضل الله
الكتابة أسفل الشباك الثانى : تعالى وجزيل عطائه العميم
الكتابة أسفل الشباك الثالث : فى عصر خديو مصر الأعظم
الكتابة أسفل الشباك الرابع : عباس حلمى الثانى الأفخم
الكتابة أسفل الشباك الخامس : أدام الله أيامه وأعلى فى
الكتابة أسفل الشباك السادس : الخافقين ألويته وأعلامه
الكتابة أسفل الشباك السابع : فى سنة أربعة عشر
الكتابة أسفل الشباك الثامن : وثلاثمائة وألف هجرية







لوحة (١) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - خانقاة السلطان الظاهر برقوق - نص قرانى يليه نص تاسيسى - بالشريط الكتابى الحجرى - أعلى واجهة الخانقاة التى تطل على شارع المعز - بالخط الثلث الجلى البارز - باللغة العربية - ٧٨٨/٧٨٦هـ – ١٣٨٦/١٣٨٤م .





لوحة (٢) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - خانقاة السلطان الظاهر برقوق - نص قرانى يليه نص تاسيسى - بالشريط الكتابى الحجرى - أعلى واجهة الخانقاة التى تطل على شارع المعز - بالخط الثلث الجلى البارز - باللغة العربية - ٧٨٨/٧٨٦هـ – ١٣٨٦/١٣٨٤م .





لوحة (٣) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - خانقاة السلطان الظاهر برقوق - نص قرانى - بالشريط الكتابى الحجرى - أعلى الجلسة على يمين المدخل - بالخط الثلث الجلى البارز - على أرضية نباتية حمراء - باللغة العربية - ٧٨٨/٧٨٦هـ – ١٣٨٦/١٣٨٤م .





لوحة (٤) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - خانقاة السلطان الظاهر برقوق - نص قرانى - بالشريط الكتابى الحجرى - أعلى الجلسة على يسار المدخل - بالخط الثلث الجلى البارز - على أرضية نباتية حمراء - باللغة العربية - ٧٨٨/٧٨٦هـ – ١٣٨٦/١٣٨٤م .







لوحة (٥) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - خانقاة السلطان الظاهر برقوق - نص دعائى - بالشريط الكتابى النحاسى - أعلى باب الخانقاة الرئيسى - بالخط الثلث الجلى البارز - باللغة العربية - ٧٨٨/٧٨٦هـ – ١٣٨٦/١٣٨٤م .



لوحة (٦) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - خانقاة السلطان الظاهر برقوق - نص دعائى - بالشريط الكتابى النحاسى - أسفل باب الخانقاة الرئيسى - بالخط الثلث الجلى البارز - باللغة العربية - ٧٨٨/٧٨٦هـ – ١٣٨٦/١٣٨٤م .



لوحة (٧) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - خانقاة السلطان الظاهر برقوق - بالرنك الكتابى النحاسى - بقبضتى باب الخانقاة الرئيسى - بالخط الثلث الجلى - باللغة العربية - ٧٨٨/٧٨٦هـ – ١٣٨٦/١٣٨٤م .



لوحة (٨) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - خانقاة السلطان الظاهر برقوق - نص دعائى - بالرنك الكتابى النحاسى - بصرة باب الخانقاة الرئيسى - بالخط الثلث الجلى البارز - باللغة العربية - ٧٨٨/٧٨٦هـ – ١٣٨٦/١٣٨٤م .



لوحة (٩) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - خانقاة السلطان الظاهر برقوق - نص دعائى - بالشريط الكتابى الخشبى - أعلى وأسفل باب الدركاة المفتوح على الدهليز المؤدى لصحن الخانقاة - بالخط الثلث الجلى البارز - باللغة العربية - ٧٨٨/٧٨٦هـ – ١٣٨٦/١٣٨٤م .



لوحة (١٠) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - خانقاة السلطان الظاهر برقوق - نص قرانى منتهى بنص إنشاء الفوارة - بالشريط الكتابى الخشبى - حول القبة الخشبية التى تعلوا الفوارة التى تتوسط صحن الخانقاة من الخارج - بالخط الثلث الجلى البارز - باللغة العربية – ١٣١٠هـ .



لوحة (١١) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - خانقاة السلطان الظاهر برقوق - نص قرانى منتهى بنص إنشاء الفوارة - بالشريط الكتابى الخشبى - حول القبة الخشبية التى تعلوا الفوارة التى تتوسط صحن الخانقاة من الخارج - بالخط الثلث الجلى البارز - باللغة العربية – ١٣١٠هـ .





لوحة (١٢) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - خانقاة السلطان الظاهر برقوق - نص قرانى منتهى بنص تجديد الفوارة - بالشريط الكتابى الخشبى - حول القبة الخشبية التى تعلوا الفوارة التى تتوسط صحن الخانقاة من الداخل - بالخط الثلث الجلى بأحرف بيضاء ملساء على أرضية وردية - باللغة العربية – ١٣١٠هـ .





لوحة (١٣) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - خانقاة السلطان الظاهر برقوق - نص قرانى - بالشريط الكتابى الخشبى - بصرة القبة الخشبية التى تعلوا الفوارة التى تتوسط صحن الخانقاة من الداخل - بالخط الثلث الجلى -. بالدهان الأبيض على أرضية بنية اللون - باللغة العربية - ١٣١٤هـ



لوحة (١٤) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - خانقاة السلطان الظاهر برقوق - نص قرانى منتهى بنص تاسيسى - بالشريط الكتابى الحجرى - أعلى جدار صحن الخانقاة من جهاته الأربع - بالخط الثلث الجلى البارز - باللغة العربية - ٧٨٨/٧٨٦هـ – ١٣٨٦/١٣٨٤م .



لوحة (١٥) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - خانقاة السلطان الظاهر برقوق - نص قرانى منتهى بنص تاسيسى - باقى الشريط الكتابى الحجرى - أعلى جدار صحن الخانقاة من جهاته الأربع - بالخط الثلث الجلى البارز - باللغة العربية - ٧٨٨/٧٨٦هـ – ١٣٨٦/١٣٨٤م .

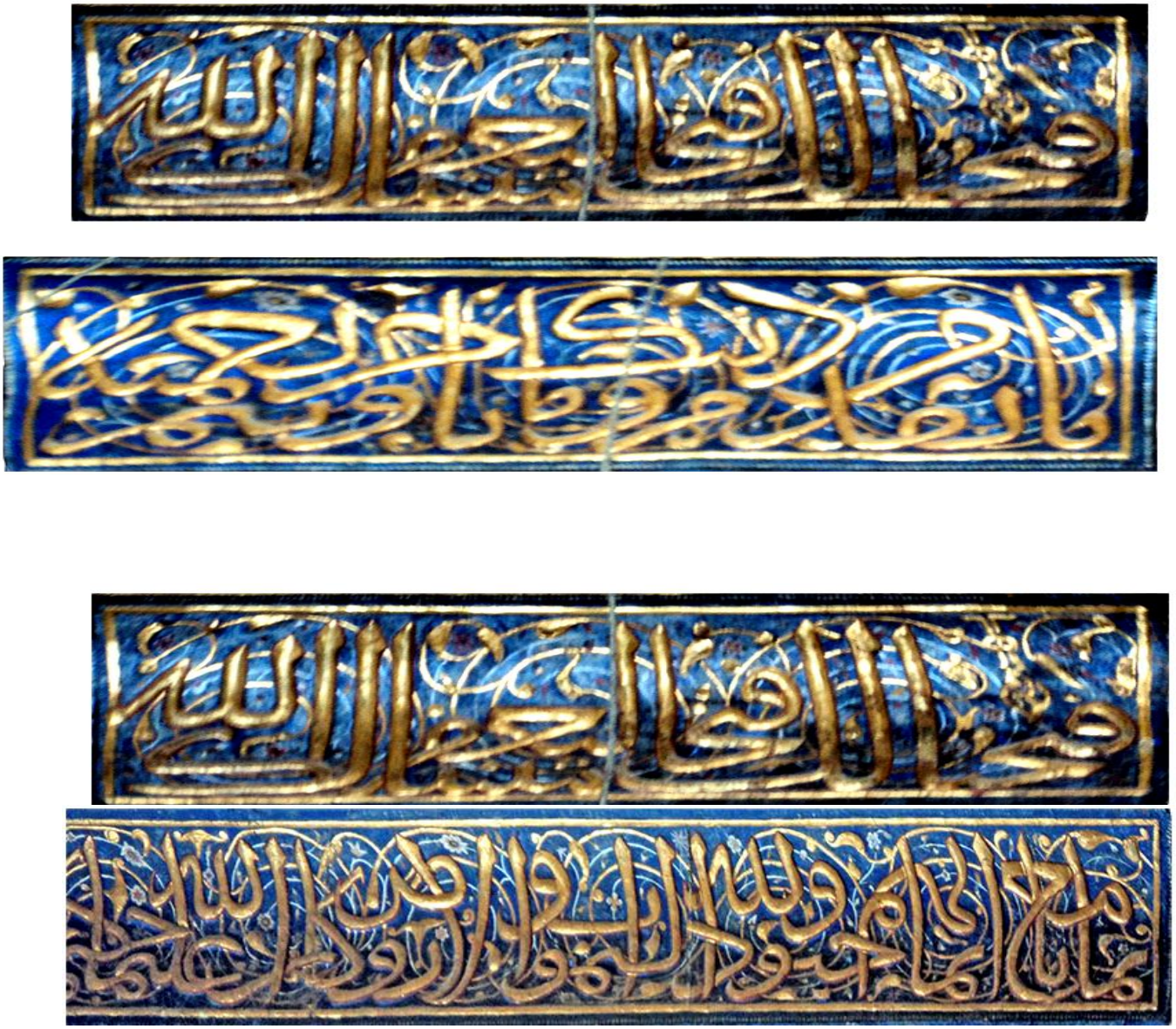


لوحة (١٦) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - خانقاة السلطان الظاهر برقوق - نص تاسيسى - باللوحة الكتابية الخشبية المستطيلة - أعلى باب المنبر - بالخط الثلث الجلى البارز المذهب - فى سطرين - باللغة العربية .





لوحة (١٧) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - خانقاة السلطان الظاهر برقوق - نص قرانى - بالشريط الكتابى الخشبى - أسفل سقف إيوان القبلة - بالخط الثلث الجلى البارز المذهب – على أرضية زرقاء - باللغة العربية - ٧٨٨/٧٨٦هـ – ١٣٨٦/١٣٨٤م .



لوحة (١٨) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - خانقاة السلطان الظاهر برقوق - تكبير للنص القرانى - بالشريط الكتابى الخشبى - أسفل سقف إيوان القبلة - بالخط الثلث الجلى البارز المذهب - على أرضية زرقاء - باللغة العربية - ٧٨٨/٧٨٦هـ – ١٣٨٦/١٣٨٤م .



لوحة (١٩) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - خانقاة السلطان الظاهر برقوق - نص قرانى - بالشريط الكتابى الرخامى - يتوسط حنية المحراب بالقبلة - بالخط الثلث الجلى البارز - باللغة العربية - ٧٨٨/٧٨٦هـ – ١٣٨٦/١٣٨٤م .



لوحة (٢٠) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - خانقاة السلطان الظاهر برقوق - نص دعائى - بالشريط الكتابى الخشبى - أعلى وأسفل الأبواب بالدركاة المؤدية للقبة - بالخط الثلث الجلى البارز - باللغة العربية - ٧٨٨/٧٨٦هـ – ١٣٨٦/١٣٨٤م .

حواشي البحث

[١] - عاصم محمد رزق : دراسات في العمارة الاسلامية مجموعة ابن مزهر المعمارية بالقاهرة ٨٨٤هـ /١٤٧٩م ، ص ١٣٧ .
[٢] - مني محمد زاهر أمين بدير : مدرسة جمال الدين الأستادار ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة طانطا ، ٢٠١١ ، ص ١٠٤ .
[٣] - عزة علي عبد الحميد شحاتة : الكتابات الأثرية بعمائر محافظة كفر الشيخ من العصرين المملوكي والعماني ، رسالة ماجستير غير منشورة ، المجلد الأول ، كلية الآداب ، جامعة طانطا ، ١٩٩٦ ، ص ١ .
للمزيد أنظر:
- د. زكي محمد حسن : فنون الإسلام : دار الرائد العربي بيروت – ص ٢٣٦ .
[٤] - زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ،مطابع جامعة القاهرة ، القاهرة ، ١٩٥٦ ، ص ١ .
[٥]- هو السلطان الملك الظاهر سيف الدين أبو سعيد برقوق بن انص بن عبدالله الجركسى العثمانى اليلبغاوى من بلاد الجركس ولد سنة ٧٤١هـ باعه الخواجه فخر الدين عثمان إلى يلبغا الخاصكى وكان اسمه الطنبغا فسماه برقوق لنتوء عينه وبعد مقتل يلبغا نفى برقوق إلى الكرك ثم التحق بخدمة الاشرف شعبان وتولى أمرة أربعين بعد مقتل الاشرف شعبان ثم الطبلخانة ثم أمرة مائة مقدم ألف وعمل أمير أخور ثم أمير كبير فاتابك للعسكر فى دولة المنصور على بن الملك الاشرف شعبان وقد تولى الحكم ظهر يوم الأربعاء تاسع عشر شهر رمضان سنة ٧٨٤هـ بعد خلع الملك الصالح أمير حاج حفيد الملك الناصر محمد بن قلاوون وهو أول ملوك الجراكسة والخامس والعشرين من ملوك الترك بالديار المصرية وخلع من السلطنة ليلة الاثنين ٥ جمادى الأخر سنة ٧٩١هـ بعد ان دام حكمه ستة سنين وثمانية أشهر وسبعة وعشرين يوم وأعيد الملك الصالح أمير حاج مرة أخرى لحكم البلاد ثم عاد إلى السلطنة مرة أخرى يوم الأربعاء ١٤ صفر سنة ٧٩٢هـ فحكم لمدة تسعة سنين وثمانية أشهر إلا يوم ليصل مجمل حكمه ستة عشر سنة و أربعة أشهر وسبعة وعشرين يوم حيث توفى يوم الجمعة نصف شوال سنة ٨٠١هـ وقد بلغ الثلاثة والستين من العمر عند وفاته ودفن بحوش تربته خارج باب النصر بجوار تربة الأمير يونس الدوادارى بصحراء المماليك وقد ترك ابنه أبو السعادات زين الدين الملقب بفرج بن برقوق واهم ما تركه مدرسته العظيمة بخط بين القصرين .
- ايمان شكرى : السلطان برقوق مؤسس دولة المماليك الجراكسة / المقريزى : الخطط ، جـ ٣ ، ص ص ١٣٢- ١٣٤ / ابن تغرى بردى : النجوم الزاهرة ، جـ ١١ ، ص ١٨١ / السخاوى : الضوء اللامع ، جـ ٣ ، ص ص ١٠- ١٢ / ابن الحجر العسقلانى : انباء الغمر بأبناء العمر ، جـ ٣ ، ص ص ٦٦- ٦٩ / ابن خلدون : تاريخ ابن خلدون ، جـ ٥ ، ص ص ٥٣٦ وما بعدها / ابن العماد الحنبلى : شذرات الذهب ، مج ٩ ، ص ص ١٦- ١٧.
[٦]- على باشا مبارك : المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ١٣
[٧]- عاصم رزق : المرجع السابق ، ص ٥٠٠
[٨]- عاصم رزق : أطلس العمارة ، جـ ٣ ، ق ١ ، ص ٣٧
[٩]- حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، ص ١٩٣
[١٠]- ابن الوكيل : تحفة الأحباب ، ص ٦٥
[١١]- المقريزى : السلوك ، جـ ٥ ، ص ١٦٧- ١٧٠-١٨٧ / ابن تغرى بردى : النجوم الزاهرة ، جـ ١١ ، ص ١٩٧- ١٩٨- ٢٠٠ / حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، ص ١٩٣ / عاصم محمد رزق ، أطلس العمارة الإسلامية ، جـ ٣ ، ق ١ ، ص ٣٦
[١٢]- سبق وتم نشر معظم تلك النصوص انظر :
- دولت عبد الله عبد الكريم : المرجع السابق ، ص ص ٩١- ١٠٢ / حسن عبد الوهاب ، المرجع السابق ، ص ص ١٩٤-١٩٧
-Saleh lamei mostafa : madrasa hanqah und mausoleum des barquq in kairo pp 76-84
-Van Berchem (M.) Corpus Inscriptionum Arabicrum(paris1903) Tome xix Pp481-485
[١٣]- سورة الحديد - آية ٢١ / سورة الجمعة اية ٤
[١٤]- سورة التوبة – آية ١٨- ١٩
[١٥]- أكمل النص كل من عاصم محمد رزق ودولت عبد الله عبد الكريم حتى آخر الآية ولكن النص انتهى عند ما أوضحت انظر :
- دولت عبد الله عبد الكريم : الخوانق فى العصر الايوبى والمملوكى دراسة أثرية تاريخية ، ص ٩٢ / عاصم رزق : الخنقوات الصوفية ، جـ٢ ، ص ص ٥٠٣- ٥٠٤ / عاصم رزق : أطلس العمارة ؛ جـ ٣ ، القسم الأول ، ص ٣٨
[١٦]- سورة النساء - آية ٤٣
[١٧]- سورة المائدة - آية ٦
[١٨]- سورة البقرة - آية ٢٥٥- ٢٥٦
[١٩]- سورة البقرة - آية ٢٨٥
[٢٠]- سورة الحجر - آية ٤٦- ٤٨
[٢١]- سورة الحجر - آية ٤٦
[٢٢]- يوجد شريط نحاسى أسفل تلك الأبواب وان كان شريط زخرفى وليس شريط كتابى .
[٢٣]- سورة الجمعة - آية ٩- ١٠
[٢٤]- سورة الفتح - آية ١- ٧
[٢٥]- أكملت الآية فى رسالة دولت عبد الله عبد الكريم الخوانق فى العصر الايوبى والمملوكى حتى الآية ١٤٩ وان كان فى الحقيقة النص انتهى عند الآية ١٤٤
[٢٦]- سورة البقرة - آية ١٤٤
[٢٧]- سورة الأحزاب - آية ٥٦
[٢٨]- عاصم رزق : الخنقوات الصوفية ، جـ٢ ، ص ٥١٤

[٢٩]- نقل الملك الظاهر برقوق رفاة والده الأمير انس ورفاة خمسة من أبنائه إلى القبة بتلك المدرسة وكان ذلك فى يوم الخميس رابع عشر شهر جمادى الآخرة سنة ٧٨٨هـ
- المقريزى : السلوك ، جـ٥ ، ص ١٨٦
[٣٠]- سورة الفرقان - آية ١٠
[٣١]- سورة يس - آية ١- ١٧
٣٢- ينشر هذِا النص لاول مرة

الكتابات الأثرية بمدرسة وخانقاة السلطان الاشرف برسباى

د . أحمد عصام الدين محمد أنور موسي

مقدمـــة :

لم يكن المسلمون أول الأمم التي أستعملت الكتابة في زخرفة العمائر والتحف والآثار الفنية ، فقد سبقهم في ذلك أهل الشرق الأقصى ، كما عرفه الغربيون في العصور الوسطى ، وأقرب مثال على إستخدام الكتابة للزخرفة من الأمم السابقة على الإسلام في مصر الفرعونية ونرى ذلك في الكتابات الأثرية على جدران المعابد والمقابر ، لكن ليس بقدر ماستخدمه الفن الإسلامي١ .

وقد أنتشر الخط العربي في الإمبراطورية الإسلامية كلها ، وأتيح له أن يصل فى نحو أربعة قرون إلى جمال زخرفي لم يصل إليه خط آخر فى تاريخ البشرية وأصبح عنصراً أساسياً من عناصر الزخرفة فى الفنون الإسلامية ، وهكذا نرى أن العمائر الإسلامية لها طابع خاص ، ولكنها تتميز بعضها عن بعض وتختلف بسبب الأقاليم والعصور المختلفة ، فالعمائر تختلف في مواد البناء وفى الرسم وفى أنواع الأعمدة وتيجانها والعقود والمآذن والقباب وفي ضروب المواد التي تكسى بها الجدران والزخارف الهندسية والنباتية والكتابية التي تزينها٢ .

وقد لعبت الكتابات على الآثار المعمارية والفنون الزخرفية دوراً هاماً فى الحفاظ على أسماء أهل الصنعة من خطاطين ونقاشين و مزخرفين وحرفيين على مختلف مسمياتهم وحرفهم ، فضلاً عن تسجيلهم لأسماء المنشئين لهذه الآثار من حكام وسلاطين وأمراء على اختلاف وظائفهم٣ .

مدرسة وخانقاة السلطان الاشرف برسباى ٤

اثر رقم : ١٧٥

التاريخ : ٨٢٦ /٨٢٧هـ – ١٤٢٣/١٤٢٤م .

الموقع : منطقة الصاغة٥ عند تقاطع شارع المعز لدين الله مع شارع السكة الجديدة٦.

نبذة مختصره عن الأثر : أنشئت تلك المدرسة على قطعة ارض بها عدة حوانيت وقياسر كانت موقوفة على المدرسة القطبية٧ فيما بين المدرسة السيوفية – جامع المطهر حاليا – وسوق العنبريين٨ والذى كان سجن عرف باسم حبس المعونة٩ ويعرف هذا المكان اليوم بسوق العطارين١٠ ويطل ضلعها الجنوبى على شارع الحمزاوى الصغير وقد أخذت المدرسة فترة طويلة لبنائها مما أدى إلى تضارب أقوال المؤرخين فى تحديد سنة إنشائها١١ ويلحق بتلك المدرسة مساكن للصوفية – رباط – وضريح ومكتبة كبيرة وسبيل يعلوه كتاب١٢ وقد خصص الإيوان الجنوبى الشرقى للمذهب الحنفى بينما المذهب الشافعى درس فى الإيوان الشمالى الغربى فى حين شغل الإيوان **الشمالى الشرقى المذهب المالكى والإيوان الجنوبى الغربى المذهب الحنبلى١٣ .**

التخطيط الحالى للمدرسة ١٤ : للمدرسة ثلاث واجهات حجرية الرئيسية منها تطل على شارع المعز وهى الواجهة الجنوبية الشرقية ويقع مدخلها فى أقصى الطرف الجنوبى وعلى يسار المدخل يوجد شباك للتسبيل يعلوه واجهة الكتاب كما تحتوى الواجهة أيضا على اليمين على قاعدة المئذنة وفى الناحية الشمالية الشرقية توجد الواجهة الثانية والتى تطل على حارة الاشرفية فى حين إن الواجهة الثالثة تطل على شارع الحمزاوى الصغير وبها شباك التسبيل الثانى وبجواره بعض المحلات التجارية التى تحجب الواجهة ويلى المدخل دركاة الدخول والتى تحتوى فى ضلعها الشمالى والجنوبى مدخلان الجنوبى يفضى إلى حجرة السبيل- مستطيلة الشكل وذات شباكين للتسبيل - وباقى ملحقات المدرسة بينما المدخل الشمالى فيؤدى إلى الدهليز المؤدى لصحن المدرسة والذى يفتح عليه اربع ابواب فى ضلعه الجنوبى احدهما يؤدى للكتاب وبعض الخلاوى والثانى يفتح على مزملة والثالث يصعد للمكتبة والرابع يؤدى لدورة المياه والميضاة وينتهى الدهليز بباب ذو مصراعين يفتح على صحن المدرسة وهو صحن مكشوف ومستطيل

الشكل يفتح عليه أربع أبواب اثنان بالناحية الشمالية الشرقية والآخران بالناحية الجنوبية الغربية وهى أبواب تؤدى الى خلوات الصوفية والضريح ودورة المياه ويحيط بالصحن أربعة ايوانات أكبرها إيوان القبلة والذى يتصدره المحراب ويقع على يمينه المنبر ويقع مدخل الضريح فى الركن الشرقى للصحن وهو يؤدى لدرقاعة تؤدى بدورها للضريح والذى يحتوى على قبرين دفن بهما زوجة السلطان وابنه١٥

الكتابات التذكارية بالمدرسة١٦ :

تحتوى المدرسة على مجموعة من الكتابات الدينية والنصوص التأسيسية الهامة وفيما يلى سوف يتم ذكرها :

أولا الكتابة أعلى واجهة المدرسة ومدخلها :

١- الكتابة أعلى واجهة المدرسة التى تطل على شارع المعز :

وهو عبارة عن شريط كتابى حجرى يمتد أعلى واجهة المدرسة ويحتوى على نص قرانى يليه نص تأسيس المدرسة مكتوب بالخط الثلث الجلى البارز بلون الوردى بطول الواجهة ونصه :

(بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ . فَتْحاً مُبِيناً (١) لِيَغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ . مِنْ ذَنْبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ وَيُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيَكَ . صِرَاطاً مُسْتَقِيماً (٢) وَيَنْصُرَكَ اللَّهُ نَصْراً عَزِيزاً (٣)١٧ صدق الله العظيم أنشاء هذه المدرسة . المباركة سيدنا ومولانا السلطان المالك الملك الاشرف أبو النصر برسباى . خلد الله ملكه بمحمد واله يا رب العالمين وذلك بنظر العبد الفقير إلى الله تعالى . عبد الباسط ناظر الجيوش . المنصورة غفر الله له وللمسلمين فى مدة أولها شهر شعبان من ست وعشرين وثمانمائة وأخرها سلخ جمادى الأولى سنة سبع وعشرين وثمانمائة١٨) . انظر اللوحات (١- ٢)

٢- الكتابة بالرنكين اللذان يعلوان العتب فوق مدخل المدرسة :

وهما عبارة عن رنكين كتب بوسط كل منهما نص دعائى للسلطان الاشرف برسباى بالخط الثلث البارز على أرضية رخامية ونصهم : انظر لوحة (٣)

الرنك الأول : (عز لمولانا السلطان)

الرنك الثانى : (المالك الملك الاشرف)

٣- الكتابة أعلى الجلستان على يمين ويسار المدخل :

وهى عبارة عن آية قرآنية يليها نص تأسيس المدرسة مكتوبين على شريط كتابى حجرى بالخط الثلث البارز على يمين ويسار المدخل ونصها : انظر لوحة (٤)

النص على الجانب الأيمن : (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ وَأَنَّ الْمَسَاجِدَ . لِلَّهِ فَلا تَدْعُوا مَعَ اللَّهِ أَحَداً (١٨)١٩ صدق الله العظيم أمر بإنشاء هذه المدرسة المباركة . مولانا السلطان)

النص على الجانب الأيسر : (سلطان الإسلام و . المسلمين قاتل الكفرة والمشركين محى العدل فى العالمين قسيم امير المؤمنين خادم الحرمين الشريفين . المالك الملك الاشرف خلد الله ملكه) .

٤- الكتابة أعلى مصراعى باب الدخول :

يعلوا البخارية التى تتوسط باب المدرسة الرئيسى طراز كتابى نحاسى كتب فيه نص دعائى بالخط الثلث المفرغ على أرضية نباتية ونصه : انظر لوحة (٥)

النص على المصراع الايمن : (عز لمولانا السلطان المالك ا)

النص على المصراع الايسر : (لملك الاشرف برسباى عز نصره)

٥- الكتابة بصرة باب الدخول الرئيسى :

كما يوجد نص أخر يمثل رنك للسلطان الاشرف برسباى بصرة الباب مقسم إلى أربع أقسام ومكتوب بالخط الثلث البارز على أرضية نحاسية خضراء اللون ونصه : انظر لوحة (٦)

(عز لمولانا السلطان . المالك الملك الاشرف . أبو النصر . برسباى عز نصره)

٦- الكتابة التى يزخر بها دلفتى باب الدخول :

يغشى دلفتى الباب كسوة نحاسية يتوسطها بخارية تتوسطها طراز كتابى كتب فيه نص دعائى بالخط الثلث المفرغ على أرضية نباتية ونصه : انظر لوحة (٧)

النص على الدلفى اليمنى : (عز لمولانا السلطان المالك ا)

النص على الدلفى اليسرى : (لملك الاشرف برسباى عز نصره)

ثانيا الكتابة بالدهليز المؤدى الى الصحن :

١- الكتابة أعلى الحجاب الخشبى الذى يغطى المزملة الموجودة بالدهليز الذى يسبق الصحن :
وهى عبارة عن آية قرآنية مكتوبة فى سطرين بالخط الثلث البارز المذهب على لوحة خشبية مستطيلة ونصها : انظر لوحة (٨)
(بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ إِنَّ الأَبْرَارَ يَشْرَبُونَ مِنْ كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُوراً (٥)
عَيْناً يَشْرَبُ بِهَا عِبَادُ اللَّهِ يُفَجِّرُونَهَا تَفْجِيراً (٦) يُوفُونَ بِالنَّذْرِ وَيَخَافُونَ يَوْماً٢٠) .

ثالثا الكتابة بصحن المدرسة :

١- الكتابة على جانبى الأبواب التى تفتح على الصحن :
حيث يفتح على الصحن أربعة أبواب اثنان بالضلع الشمالى الشرقى يؤدى الشرقى منهما إلى الضريح والآخر يؤدى لخلوة فى حين يقع بابين آخرين بالضلع الجنوبى الغربى يفتح الشرقى منهما على الدهليز والثانى يؤدى الى دورة المياة وجميعهم متشابها حيث يعلوا الجلستان على جانبى كل الأبواب شريط كتابى حجرى يحتوى على آية قرآنية بالخط الثلث البارز ونصها :
(بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ادْخُلُوهَا بِسَلامٍ آمِنِينَ (٤٦) وَنَزَعْنَا مَا فِي صُدُورِهِمْ مِنْ غِلٍّ٢١) .
ولم يبق غير الشريط الكتابى الذى يكتنف الباب الموجود بالضلع الجنوبى الغربى والذى يفتح على الدهليز فى حين دمر باقى الكتابات بالأبواب الأخرى .

٢- الكتابة أعلى جدران الصحن من جهاته الأربعة :
وهى عبارة عن آية قرآنية منتهية بنص إنشاء هذه المدرسة وألقاب الملك الاشرف برسباى وهى مكتوبة على شريط كتابى حجرى بالخط الثلث الجلى البارز وتتخلل الآيات بعض الفواصل النباتية ونص تلك الكتابة هى :
الضلع الجنوبى الشرقى : (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ فِي بُيُوتٍ أَذِنَ اللَّهُ أَنْ تُرْفَعَ وَيُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ يُسَبِّحُ . لَهُ فِيهَا بِالْغُدُوِّ وَالآصَالِ (٣٦) رِجَالٌ لا تُلْهِيهِمْ تِجَارَةٌ وَلا بَيْعٌ عَنْ ذِكْرِ اللَّهِ)
الضلع الشمالى الشرقى : (وَإِقَامِ الصَّلاةِ وَإِيتَاءِ الزَّكَاةِ يَخَافُونَ يَوْماً تَتَقَلَّبُ فِيهِ الْقُلُوبُ وَالأَبْصَارُ (٣٧) لِيَجْزِيَهُمْ . اللَّهُ أَحْسَنَ مَا عَمِلُوا وَيَزِيدَهُمْ مِنْ فَضْلِهِ وَاللَّهُ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ (٣٨)٢٢ أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ) .
الضلع الشمالى الغربى : (لُجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَا أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكَدْ يَرَاهَا وَمَنْ . لَمْ يَجْعَلْ اللَّهُ لَهُ نُوراً فَمَا لَهُ مِنْ نُورٍ (٤٠) أَلَمْ تَرَى أَنَّ اللَّهَ يُسَبِّحُ لَهُ مَنْ فِي٢٣)
الضلع الجنوبى الغربى : (السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَإِلَى اللَّهِ الْمَصِيرُ (٤٢)٢٤ صدق الله العظيم أنشاء هذه المدرسة المباركة مولانا السلطان سلطان الإسلام والمسلمين قاتل . الفكرة والمشركين منصف المظلومين من الظالمين خادم الحرمين الشريفين الملك الاشرف خلد الله ملكه) . انظر اللوحات (٩-١٠).

رابعا الكتابة الكتابة برواق القبلة :

١- الكتابة أعلى باب المنبر :
وهى عبارة عن نص تاسيسى مكتوب فى سطرين بالخط الثلث البارز على لوحة خشبية مستطيلة اعلى باب المنبر ونصها : انظر لوحة (١١)
(أمر بإنشاء هذه المدرسة المباركة سيدنا
ومولانا السلطان الملك الاشرف عز نصره) .

٢- الكتابة أعلى باب المنبر من الخلف٢٥ :
وهى عبارة عن نص قرانى مكتوب فى سطرين بالخط الثلث البارز على لوحة خشبية مستطيلة أعلى باب المنبر من الخلف ونصها : انظر لوحة (١٢)
(إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالإِحْسَانِ وَإِيتَاءِ ذِي الْقُرْبَى وَيَنْهَى عَنْ الْفَحْشَاءِ وَالْمُنكَرِ٢٦) .

الكتابة على جانبى المنبر٢٧ :
وهى عبارة عن نص قرانى مكتوب فى سطرين بالخط الثلث البارز المذهب على لوحة خشبية مستطيلة على يمين ويسار المنبر ونصها : انظر اللوحات (١٣- ١٤).

٣- اللوحة على يمين المنبر : (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ وَأَنَّ الْمَسَاجِدَ لِلَّهِ
فَلا تَدْعُوا مَعَ اللَّهِ أَحَداً (١٨)٢٨ صدق الله) .
٤- اللوحة على يسار المنبر : (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ وَقَالُوا الْحَمْدُ لِلَّهِ
الَّذِي أَذْهَبَ عَنَّا الْحَزَنَ إِنَّ رَبَّنَا لَغَفُورٌ شَكُورٌ (٣٤)٢٩)

٥- الكتابة التى تتوسط حنية المحراب :
وهى عبارة عن آية قرآنية مكتوبة على شريط كتابى رخامى بالخط الثلث البارز ونصها :
(بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ وَإِنَّ الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ لَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِنْ رَبِّهِمْ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا يَعْمَلُونَ (١٤٤) وَلَئِنْ أَتَيْتَ الَّذِينَ أُوتُوا الكِتَابَ بِكُلِّ آيَةٍ مَا تَبِعُوا قِبْلَتَكَ وَمَا أَنْتَ بِتَابِعٍ قِبْلَتَهُمْ وَمَا بَعْضُهُمْ بِتَابِعٍ قِبْلَةَ بَعْضٍ وَلَئِنْ اتَّبَعْتَ أَهْوَاءَهُمْ مِنْ بَعْدِ مَا جَاءَكَ مِنْ الْعِلْمِ إِنَّكَ إِذاً لَمِنْ الظَّالِمِينَ (١٤٥) الَّذِينَ آتَيْنَاهُمْ الْكِتَابَ يَعْرِفُونَهُ كَمَا يَعْرِفُونَ أَبْنَاءَهُمْ وَإِنَّ فَرِيقاً مِنْهُمْ لَيَكْتُمُونَ الْحَقَّ وَهُمْ يَعْلَمُونَ (١٤٦) الْحَقُّ مِنْ رَبِّكَ فَلا تَكُونَنَّ مِنْ الْمُمْتَرِينَ (١٤٧) وَلِكُلٍّ وِجْهَةٌ هُوَ مُوَلِّيهَا فَاسْتَبِقُوا الْخَيْرَاتِ أَيْنَ مَا تَكُونُوا يَأْتِ بِكُمْ اللَّهُ جَمِيعاً إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (١٤٨) وَمِنْ حَيْثُ خَرَجْتَ فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَإِنَّهُ لَلْحَقُّ مِنْ رَبِّكَ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ (١٤٩)٣٠) .

٦- الكتابة بطقية المحراب :
حيث يوجد بطقية المحراب شكل رخامى نصف دائرى مكتوب به لفظ الجلالة واسم الرسول ﷺ الله ومحمد بالخط الثلث البارز .

٧- الكتابة على الجانب الأيسر للمحراب :
وهى عبارة عن نص تجديد مكتوب على شريط كتابى رخامى (وزرة) بالخط الثلث البارز ونصه :
(جددت لجنة حفظ الآثار العربية هذه الوزرة والأرضية الرخامية فى عصر خديوى مصر المعظم الحاج عباس حلمى باشا الثانى أدام الله أيامه وذلك فى سنة ١٣٣٠ من الهجرة) . انظر لوحة (١٥).

٨- الكتابة بالشبابيك الجصية الست التى تعلوا جدار القبلة٣١ :
وهى عبارة عن نص تاسيسى مكتوب بالخط الثلث المفرغ على أرضية نباتية على شريط من الجص المغشى بطبقة من الزجاج الملون ونصها : انظر لوحة (١٦).
الشباك الأول : (وَلا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلاَّ بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ)
الشباك الثانى : (مما أمر بعمله حضرة صاحب الجلالة سيدنا ومولانا)
الشباك الثالث : (الملك الصالح ناصر الدنيا والدين فاروق)
الشباك الرابع : (الأول اعزه الله وأيده بنصره وأدام ملكه)
الشباك الخامس : (وذلك فى سنة ستين وثلاثماية وألف للهجرة)

الشباك السادس : (السَّمَوَاتِ وَالأَرْضَ وَلا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ (٢٥٥)٣٢)

٩- الكتابة أعلى واجهة الإيوان الجنوبية الشرقية والممتدة إلى الإيوان الشمالى الغربى٣٣ :

وهى عبارة عن نص إنشاء هذه الخانقاة وذكر الأوقاف التى وقفها السلطان الاشرف برسباى على تلك المدرسة وألقاب الملك الاشرف برسباى وهى مكتوبة على شريط كتابى حجرى بالخط الثلث الجلى البارز المذهب وتتخلل الآيات بعض الفواصل النباتية وتمتد الكتابة أعلى إيوان القبلة ويكتمل باقى النص على الإيوان المقابل ونص تلك الكتابة هى : انظر اللوحات (١٧-٢٠)

النص بالرواق الجنوبى الشرقى (إيوان القبلة) : (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ أمر بكتابة هذا السطر المبارك مولانا المقام الشريف السلطان الملك الاشرف برسباى خلد الله ملكه تذكرة لمن يلى نظر هذه المدرسة المباركة أصانت الجهات الموقوفة عليها وعلى ذريته وغير ذلك على ما يشهد به كتاب الوقف المبرور فمن ذلك ما هو مختص بالمدرسة والوكالة بالركن المخلق والحوانيت والمقاعد وعلوها تجاه المدرسة والمكان بالدجاجين والمكان بالصنادقيين والـ [الحائط الشرقى] حمام ببركة الحاجب ونصف السرجة والطاحونة بباب الشعرية والحاصل بالخراطين ونصف الحوانيت والطباق والحوانيت برأس الوراقين وعلوها بخط الكبش وأراضى هنتفا٣٤ وربع سنديون٣٥ ومائة فدان بجزيرة محمد٣٦ ومائة فدان ببشتيل٣٧ والخان والحوانيت وما هو من حقوقه بدمشق خارج باب الفرج والقيسارية المستجدة بجواره وارض منية العز٣٨ وارض بالشوبك٣٩ بالجزيرة وبشكاليس٤٠ بالغربية والمشترك بين المدرسة والذرية الحصص من الفوعة والحمام بها وما مع [الحائط الشمالى] ذلك بحلب والمصبغة بالفوعة وسنديون بالقليوبية ومنية قرموط٤١ بالدقهلية والمكان بالقصاصين والمكان المعروف بالدهيشة والخان تجاه المدرسة وعلوه وقصر سلار وما هو من حقوقه وحانوت وعلوه والبطيخى٤٢ وعلوتا لحصتا لمجاورة له تجاه الصالحية والحصة تجاه الصنادقيين والمكان بخط الخيميين والقيسارية خارج باب زويلة تحت الربع وما هو من حقوق ذلك المكان تجاه [باقى النص محفور على شريط حجرى بالرواق الشمالى الغربى ويبدأ من أقصى الشمال] الخان بسرياقوس٤٣ ومائة فدان بزينية وذكرى٤٤ بالجيزة وشرشابة٤٥ ومنية خيار بالغربية٤٦ والقبائل بفرشوط٤٧ وارض بردنيس٤٨ ومائة فدان بمنية الأمراء واحد وعشرون سهما من ساقية أبو شعرة٤٩ بالمنوفية وحصتان بمنية اشنة٥٠ وربع شبرة صورة٥١ بالشرقية وجزيرتان بمنية طناش [.....ملاط على الحائط .....] والبستان بقنبشة من غوطة دمشق والغيط بفم الخور وما هو مختص بمصالح التربة أنشاء مولانا المقام الشريف بالصحراء خارج باب النصر وما منها النصف والربع من [ملاط] أبى رجوان٥٢ بالجيزية ونصف منية عباد٥٣ بالغربية وثمن أبى رجوان على مصالح عين بازان بمكة المشرفة والثمن على مصالح المارستان بمكة المشرفة وما هو مختص بالمقام العالى الجمالى سيدى يوسف ولد المقام الشريف خلد الله ملكه وخوند والدته والنصف والربع من خان الحجر وما هو من حقوقه بخط باب الزهومة وناحية الكريون٥٤ [الحائط الجنوبى] بالبحيرة حسبما تشهد بذلك كتب الأوقاف الثابتة المحكوم بصحتها فى الشرع الشريف المنفذة ولا يحل لأحد يؤمن بالله واليوم الاخر ويعلم انه إلى ربه الكريم صائر أن يغير ذلك ولا شيئا منه فمن بدله بعد ما سمعه قائما أثما على الذين يبدلونه إن الله سميع عليم) .

خامسا الكتابة بالايوانيين الشمالى الشرقى والحنوبى الغربى :

الكتابة بالشباييك الجصية الموجودة بالسدلتين الجنوبية الغربية والشمالية الشرقية٥٥ :

وهى عبارة عن آية قرآنية مكتوبة بالخط الثلث المفرغ على شريط من الجص المغشى بطبقة من الزجاج الملون ونصها : انظر لوحة (١٣٦) بالبوم الرسالة

١- الكتابة بالسدلة الجنوبية الغربية : (فِي بُيُوتٍ أَذِنَ اللَّهُ أَنْ تُرْفَعَ وَيُذْكَرَ فِيهَا)

٢- الكتابة بالسدلة الشمالية الشرقية : (اسْمُهُ يُسَبِّحُ لَهُ فِيهَا بِالْغُدُوِّ وَالآصَالِ (٣٦)٥٦)

سادسا الكتابة بالايوانيين الشمالى الشرقى والحنوبى الغربى :

١- الكتابة أسفل سقف الإيوان الشمالى الغربى :
وهى عبارة عن آية قرآنية وهى مكتوبة على شريط كتابى خشبى بالخط الثلث الجلى الأملس بالدهان الأبيض على أرضية نباتية ونص تلك الكتابة هى : انظر لوحة (٢١)
(بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ اللَّهُ . لا إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ . لا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ مَنْ . ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلاَّ . بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ . وَلا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلاَّ . بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضَ . وَلا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا . وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ (٢٥٥)٥٧ صدق) .

٢- الكتابة أعلى الحنية التى تتوسط الإيوان الشمالى الغربى :
وهى عبارة عن آية قرآنية تزخرف الحنية التى تتوسط الإيوان الشمالى الغربى مكتوبة على شريط كتابى خشبى بالخط الثلث البارز وغطى بالزيت وهى الآن فى غاية السوء والتدمير ولا تكاد تقراء ونصها :
(بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ لا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْساً إِلاَّ وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ رَبَّنَا لا تُؤَاخِذْنَا إِنْ نَسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا / رَبَّنَا وَلا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْراً كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِنَا / رَبَّنَا وَلا تُحَمِّلْنَا مَا لا طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعْفُ عَنَّا / وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا أَنْتَ مَوْلانَا فَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ (٢٨٦)٥٨) .

٣- الكتابة أعلى الأبواب الموجودة بالإيوان الشمالى الغربى :
حيث يوجد أربع أبواب بالإيوان الشمالى الغربى يعلوهم أربع لوحات خشبية بها كتابة قرآنية بالخط الثلث البارز المذهب على أرضية زرقاء اللون عدا اللوحة الثالثة والتى فقدت ألوانها وتذهيبها وتقع فى الركن الغربى للإيوان الشمالى الغربى ويبدأ النص من الركن الشمالى ويمر بالضلع الشمالى الغربى لينتهى عند الركن الغربى ونصهم بالترتيب : انظر اللوحات (٢٢- ٢٣)
١- (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ رَبَّنَا فَاغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا وَكَفِّرْ
٢- عَنَّا سَيِّئَاتِنَا وَتَوَفَّنَا مَعَ الأَبْرَارِ (١٩٣) رَبَّنَا وَآتِنَا مَا وَعَدْتَنَا عَلَى
٣- رُسُلِكَ وَلا تُخْزِنَا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّكَ لا تُخْلِفُ الْمِيعَادَ (١٩٤)٥٩ صدق
٤- الله العظيم وصلى الله على سيدنا محمد وعلى اله وصحبه وسلم تسليما .

سابعا الكتابة بالقبة :
١- الكتابة أعلى الحجاب الخشبى الذى يغطى الجهة الشمالية الغربية للضريح :
وهى عبارة عن آية قرآنية مكتوبة بالخط الثلث البارز على لوحة خشبية مستطيلة فى سطرين ونصها:
انظر لوحة (١٤٤) بالبوم الرسالة
(بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ
أُجُورَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَمَنْ زُحْزِحَ عَنْ النَّارِ وَأُدْخِلَ الْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَ٦٠) .

٢- الكتابة حول القبر الكبير بالقبة الشرقية٦١ :
وهى عبارة عن نصين احدهما تاسيسى على جهة من القبر والآخر آية قرآنية على الجهة المقابلة والنصين مكتوبين على شريطين كتابيين رخاميين ومكتوب كل منهما بالخط الثلث البارز ونصها : انظر لوحة (١٤٥) بالبوم الرسالة
النص الأول بالجانب الجنوبى: (هذا ضريح المرحومة فاطمة جهة المقام الشريف الاشرف) .
النص الثانى بالجانب الشمالى: (كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ٦٢) .

٣- الكتابة حول رقبة القبة من الخارج :
وهى عبارة عن آية قرآنية مكتوبة على شريط كتابى حجرى بالخط الثلث البارز ونص تلك الكتابة هى :

(بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ اللَّهُ لا إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلاَّ بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلاَّ بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضَ وَلا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ (٢٥٥) ٦٣) .

ثامنا الكتابة بالسبيل الملحق بالمدرسة :

١- الكتابة تحت سقف حجرة السبيل٦٤ :

حيث ينقسم سقف السبيل إلى جزئين يحيط مل منهما شريط كتابى إلا إن الشريط الكتابى للجزء الأول فى غاية التهور والسوء ويستحيل قرأته أما الجزء الثانى من سقف السبيل يحيطه شريط كتابى خشبى به نص قرانى كتب بالخط الثلث الجلى البارز المذهب ونصه :

(بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ إِنَّ الأَبْرَارَ . يَشْرَبُونَ مِنْ كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُوراً (٥) . عَيْناً يَشْرَبُ بِهَا عِبَادُ اللَّهِ يُفَجِّرُونَهَا تَفْجِيراً (٦) . يُوفُونَ بِالنَّذْرِ وَيَخَافُونَ يَوْماً كَانَ شَرُّهُ . مُسْتَطِيراً (٧) وَيُطْعِمُونَ الطَّعَامَ عَلَى حُبِّهِ . مِسْكِيناً وَيَتِيماً وَأَسِيراً (٨) إِنَّمَا نُطْعِمُكُمْ . لِوَجْهِ اللَّهِ لا نُرِيدُ مِنْكُمْ جَزَاءً وَلا شُكُوراً (٩)٦٥ . صدق الله العظيم ورسوله الكريم) .

٢- الكتابة أعلى واجهة السبيل الجنوبية الشرقية المطلة على شارع المعز لدين الله :

وهى عبارة عن نص تاسيسى مكتوب فى سطرين بالخط الثلث البارز على لوحة خشبية مستطيلة أعلى شباك التسبيل ونصها : انظر لوحة (٢٦)

١- (أمر بإنشاء هذا المكان المبارك ابتغاء لوجه الله تعالى وطلبا لرضوانه سيدنا

٢- ومولانا السلطان المالك الملك الاشرف أبو النصر برسباى خلد الله ملكه) .

تاسعا الكتابة حول بدن الماذنة :

٣- الكتابة حول الدورة الاولى بالماذنة :

حيث يدور حول بدن المئذنة شريطان كتابيان على ارض حجرية بالخط الثلث البارز ولكن حالة النص فى غاية السوء ويقراء بالشريط الذى يدور حول الطابق الأول٦٦ :

(بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ ..... الله ..... الصلاة ..... ان كنتم تعلمون .....) .



لوحة (١) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الأشرف برسباى - نص قرانى منتهى بنص تاسيسى - بالشريط الكتابى الحجرى - أعلى واجهة المدرسة الرئيسية - بالخط الثلث الجلى البارز - باللون الأحمر - باللغة العربية - ٨٢٦ -٨٢٧هـ/ ١٤٢٣-١٤٢٤م .





لوحة (٢) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الاشرف برسباى - نص قرانى منتهى بنص تاسيسى - بالشريط الكتابى الحجرى - أعلى واجهة المدرسة الرئيسية - بالخط الثلث الجلى البارز - باللون الأحمر - باللغة العربية - ٨٢٦ -٨٢٧هـ/ ١٤٢٣-١٤٢٤م .

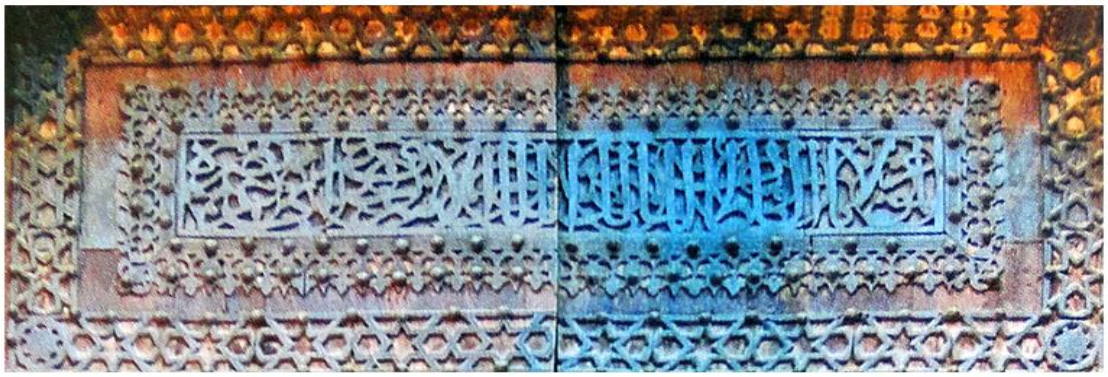


لوحة (٣) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية – مدرسة السلطان الاشرف برسباى - رنك كتابى - ذو شكل دائرى - على أرضية حجرية - على يمين ويسار المدخل الرئيسى للمدرسة - بالخط الثلث الجلى البارز - باللغة



العربية - ٨٢٦ -٨٢٧هـ/ ١٤٢٣-١٤٢٤م .





لوحة (٥) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الاشرف برسباى - نص دعائى - بالشريط الكتابى النحاسى - أعلى مصراعى باب المدرسة - بالخط الثلث الجلى - على أرضية مفرغة - باللغة العربية - ٨٢٦ -٨٢٧هـ/ ١٤٢٣-١٤٢٤م .



لوحة (٦) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الاشرف برسباى - نص دعائى - بالشريط الكتابى النحاسى - بصرة باب المدرسة - بالخط الثلث الجلى - على أرضية مفرغة - باللغة العربية - ٨٢٦ - ٨٢٧هـ/ ١٤٢٣-١٤٢٤م .



لوحة (٧) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الاشرف برسباى - نص دعائى - تكبير للشريط الكتابى النحاسى - بصرة باب المدرسة - بالخط الثلث الجلى - على أرضية مفرغة - باللغة العربية - ٨٢٦ -٨٢٧هـ/ ١٤٢٣-١٤٢٤م .



لوحة (٨) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الاشرف برسباى - نص قرانى - باللوحة الكتابية الخشبية المستطيلة - أعلى الحجاب الخشبى الذى يغطى المزيرة - بالدهليز المؤدى لصحن الجامع - بالخط الثلث الجلى البارز المذهب - فى سطرين - باللغة العربية - ٨٢٦ -٨٢٧هـ/ ١٤٢٣-١٤٢٤م .







لوحة (٩) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الاشرف برسباى - نص تاسيسى – بالإزار الكتابى - أعلى صحن المدرسة - بالخط الثلث الجلى البارز - باللغة العربية - ٨٢٦ -٨٢٧هـ/ ١٤٢٣-١٤٢٤م .





لوحة (١٠) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الاشرف برسباى - نص تاسيسى – بالإزار الكتابى - أعلى صحن المدرسة - بالخط الثلث الجلى البارز - باللغة العربية - ٨٢٦ -٨٢٧هـ/ ١٤٢٣-١٤٢٤م .



لوحة (١١) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الاشرف برسباى - نص تاسيسى - باللوحة الكتابية الخشبية المستطيلة - أعلى باب المنبر - بالخط الثلث الجلى البارز - فى سطرين - باللغة العربية - ٨٢٦ -٨٢٧هـ/ ١٤٢٣-١٤٢٤م .



لوحة (١٢) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الاشرف برسباى - نص قرانى - باللوحة الكتابية الخشبية المستطيلة - أعلى باب المنبر من الخلف - بالخط الثلث الجلى البارز - فى سطرين - باللغة العربية - ٨٢٦ -٨٢٧هـ/ ١٤٢٣-١٤٢٤م .



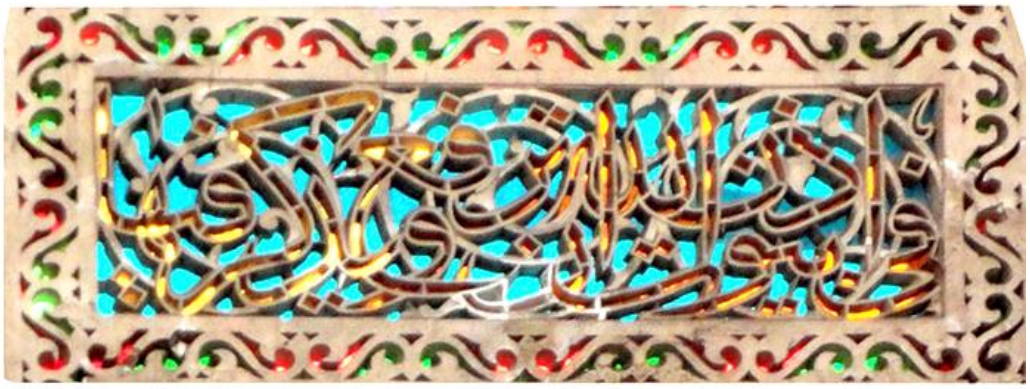
لوحة (١٣) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الاشرف برسباى - نص قرانى - باللوحة الكتابية الخشبية المستطيلة - على الجانب الأيمن للمنبر - بالخط الثلث الجلى البارز المذهب - فى سطرين - باللغة العربية - ٨٢٦ -٨٢٧هـ/ ١٤٢٣-١٤٢٤م .



لوحة (١٤) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الاشرف برسباى - نص قرانى - باللوحة الكتابية الخشبية المستطيلة - على الجانب الأيسر للمنبر - بالخط الثلث الجلى البارز المذهب - فى سطرين - باللغة العربية - ٨٢٦ -٨٢٧هـ/ ١٤٢٣-١٤٢٤م .



لوحة (١٥) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الاشرف برسباى - نص تجديد - باللوحة الكتابية الرخامية المستطيلة - على الجانب الأيسر للمحراب - بالخط الثلث الجلى البارز - باللغة العربية – ١٣٣٠هـ .



لوحة (١٦) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الاشرف برسباى - نص قرانى - بالشريط الكتابى الجصى - بالشبابيك الموجودة أعلى السدلتين الجنوبية والشمالية - بالخط الثلث الجلى - على أرضية جصية مفرغة - باللغة العربية – ١٣٦٠هـ .





لوحة (١٧) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الاشرف برسباى - نص تاسيسى - بالشريط الكتابى الحجرى - أعلى جدار إيوان القبلة - بالخط الثلث الجلى البارز المذهب - على أرضية زرقاء - باللغة العربية - ٨٢٦ -٨٢٧هـ/ ١٤٢٣-١٤٢٤م .





لوحة (١٨) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الاشرف برسباى - نص تاسيسى - بالشريط الكتابى الحجرى - أعلى جدار إيوان القبلة - بالخط الثلث الجلى البارز المذهب - على أرضية زرقاء - باللغة العربية - ٨٢٦ -٨٢٧هـ/ ١٤٢٣-١٤٢٤م .



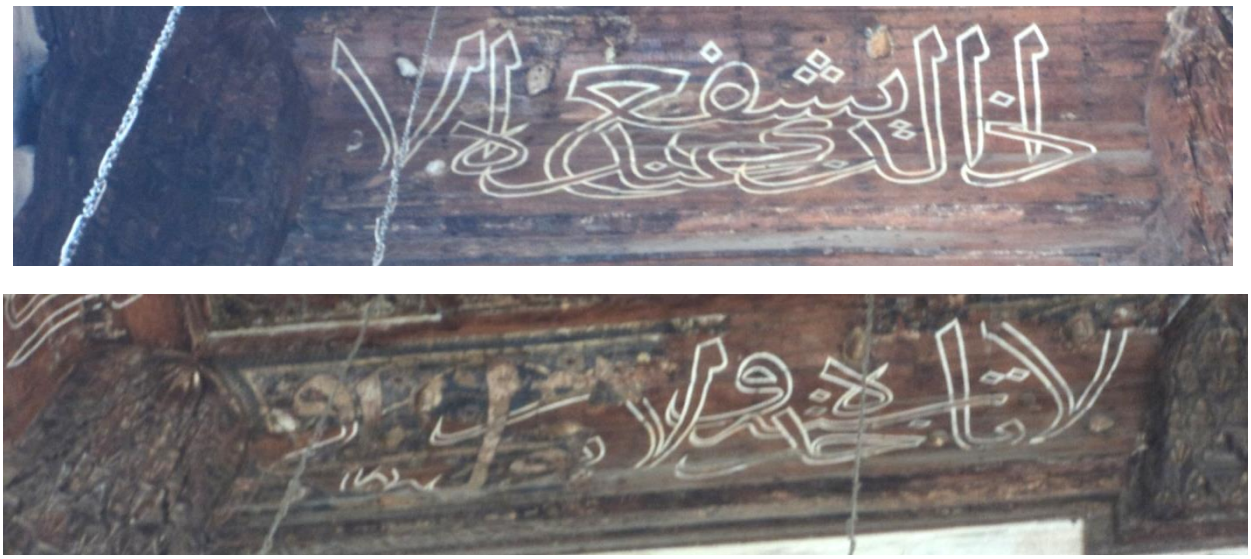


لوحة (١٩) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الاشرف برسباى - باقى النص التاسيسى الموجود بإيوان القبلة- بالشريط الكتابى الحجرى - أعلى جدار الإيوان المقابل لإيوان القبلة - بالخط الثلث الجلى البارز المذهب - على أرضية زرقاء - باللغة العربية - ٨٢٦ -٨٢٧هـ/ ١٤٢٣-١٤٢٤م .





لوحة (٢٠) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الاشرف برسباى - باقى النص التاسيسى الموجود بإيوان القبلة- بالشريط الكتابى الحجرى - أعلى جدار الإيوان المقابل لإيوان القبلة - بالخط الثلث الجلى البارز المذهب - على أرضية زرقاء - باللغة العربية - ٨٢٦ -٨٢٧هـ/ ١٤٢٣-١٤٢٤م .



لوحة (٢١) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الاشرف برسباى - نص قرانى - بالشريط الكتابى الخشبى - أسفل سقف الإيوان الشمالى الغربى - بالخط الثلث الجلى - بالدهان الأبيض على أرضية نباتية - باللغة العربية - ٨٢٦ -٨٢٧هـ/ ١٤٢٣-١٤٢٤م .



لوحة (٢٢) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الاشرف برسباى - نص قرانى - باللوحة الكتابية الخشبية المستطيلة - أعلى الباب الأول والثانى بالإيوان الشمالى الغربى - بالخط الثلث الجلى البارز المذهب - على أرضية زرقاء - باللغة العربية - ٨٢٦ -٨٢٧هـ/ ١٤٢٣-١٤٢٤م .





لوحة (٢٣) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الاشرف برسباى - نص قرانى - باللوحة الكتابية الخشبية المستطيلة - أعلى الباب الثالث والرابع بالإيوان الشمالى الغربى - بالخط الثلث الجلى البارز المذهب - على أرضية زرقاء - باللغة العربية - ٨٢٦ -٨٢٧هـ/ ١٤٢٣-١٤٢٤م .



لوحة (٢٤) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الاشرف برسباى - نص قرانى - باللوحة الكتابية الخشبية المستطيلة - أعلى الحجاب الخشبى الذى يسبق الضريح - بالخط الثلث الجلى البارز - فى سطرين - باللغة العربية - ٨٢٦ -٨٢٧هـ/ ١٤٢٣-١٤٢٤م .



لوحة (٢٥) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الاشرف برسباى - نص قرانى متبوع بنص تاسيسى - بالشريط الكتابى الرخامى البيضاوى - حول القبر الكبير بالقبة الشرقية - بالخط الثلث الجلى البارز - باللغة العربية - ٨٢٦ -٨٢٧هـ/ ١٤٢٣-١٤٢٤م .



لوحة (٢٦) : القاهرة - شارع المعز لدين الله - عصر الدولة المملوكية الجركسية - مدرسة السلطان الاشرف برسباى - نص تاسيسى - باللوحة الكتابية الخشبية المستطيلة – أعلى واجهة السبيل المطلة على شارع المعز - بالخط الثلث الجلى البارز - فى سطرين - باللغة العربية - ٨٢٦ -٨٢٧هـ/ ١٤٢٣-١٤٢٤م .

حواشي البحث

[١] - عزة علي عبد الحميد شحاتة : الكتابات الأثرية بعمائر محافظة كفر الشيخ من العصرين المملوكي والعماني ، رسالة ماجستير غير منشورة ، المجلد الأول ، كلية الآداب ، جامعة طانطا ، ١٩٩٦ ، ص ١ .
للمزيد أنظر:
- د. زكي محمد حسن : فنون الإسلام : دار الرائد العربي بيروت – ص ٢٣٦ .
[٢] - زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ،مطابع جامعة القاهرة ، القاهرة ، ١٩٥٦ ، ص ١ .
[٣] - ثروت فتحي الأزهري : الكتابات التذكارية علي عمائر القاهرة الإسلامية بشارع الصليبة وكيفية توظيفها في حقل الإرشاد السياحي ، رسالة ماجستير , منشورة ، المجلد الاول ، كلية السياحة والفنادق ، جامعة المنيا ، ٢٠١٣ ، ص ٢ .
[٤]- هو الملك الاشرف أبو النصر برسباى بن عبد الله الدقماقى الظاهرى الجركسى سلطان الديار المصرية وهو الثانى والثلاثون من ملوك الترك بالديار المصرية والثامن من ملوك الجراكسة ولد سنة ٧٨٠هـ وبيع فى ملطية إلى نائبها الأمير دقماق المحمدى والذى أهداه إلى الملك الظاهر برقوق سنة ٧٨٧هـ والذى اعتقه وجعله خاصكيا ثم اصبح ساقيا فى سلطنة الملك المنصور عبد العزيز بن برقوق وبعدها خرج من مصر فى عهد الناصر فرج وعاد مع الأمير شيخ المحمودى الذى انعم عليه بإمرة عشرة ثم نقل إلى الطبلخانة فى عهد سلطنته ثم أصبح أمير مائة مقدم ألف وولاة نيابة طرابلس فى ٢٣ ربيع الأخر سنة ٨٢١هـ ثم أصبح أمير مائة مقدم ألف فى دمشق وبعد وفاة الملك المؤيد أصبح دوادارا كبير فى عهد الملك المظفر احمد بن المؤيد شيخ ثم أصبح لالا – المشرف على تربية ولى العهد – للملك الصالح محمد بن السلطان الظاهر ططر وبعد وفاة ططر قام بخلع الملك الصالح وتسلطن يوم الأربعاء ٨ ربيع الأخر سنة ٨٢٥ هـ وقد توفى عصر يوم السبت ١٣ ذى الحجة سنة ٨٤١هـ وقد جاوز الستين ودفن بتربته التى إنشائها بالصحراء بجبانة المماليك وكانت مدة حكمه ستة عشرة سنة وثمان أشهر وخمسة أيام وولى بعده ابنه الملك العزيز يوسف ومن فضائله منع الناس من تقبيل الأرض فى حضرته وهو الشئ الذى كان معمول به منذ دخول الفاطميين مصر وقد ترك برسباى خانقاة بجبانة المماليك والتى بها قبته الضريحية وقد دفن بها وطباق الصوفية وجامع بضاحية الخانكة غير مدرسته هذه .
- ابن الحجر العسقلانى : انباء الغمر ، جـ ٤ ، ص ص ٧٨- ٧٩ / المقريزى : السلوك ، جـ ٧ ، ص ٤٠ / المقريزى : الخطط ، جـ ٣ ، ص ١٣٩/ ابن تغرى بردى : النجوم الزاهرة ، جـ ١٤ ، ص ٧٨وما بعدها / ابن تغرى بردى : الدليل الشافى ، جـ ١ ، ص ١٨٦ / السخاوى : الضوء اللامع ، جـ ٣ ؛ ص ص ٨- ١٠ / السخاوى : الذيل التام على دول الإسلام ، مج ١ ، ص ص ٦٠٨- ٦٠٩ / ابن العماد الحنبلى : شذرات الذهب ، مج ٩ ، ص ص ٣٤٧- ٣٤٩ .
[٥]- المقريزى : الخطط ، جـ٢ ، ص٥٩٨
[٦]- ابتداؤه جهة ترب الغريب وانتهاؤه أول شارع الموسكى أمر بفتحه محمد على باشا سنة ١٢٦٢هـ وذلك لاتساع نطاق التجارة وسكن كثير من الفرنج بالموسكى والأزبكية مما ادى الى تعسر حركة السير والتجارة لضيق الحارات وكثرة العربات المارة فأمر بفتح هذا الشارع والذى لم يكتمل إلا جزء منه حتى الرحبة المستديرة قرب قنطرة الموسكى واستمر العمل به حتى وصل إلى شارع النحاسين فى عهد عباس باشا واكتمل الشارع حتى ترب الغريب فى عهد الخديوى إسماعيل وكان عرضه ثمانى أمتار ويقع به جهة اليسار سبع عطف وجهة اليمين حارتان وثلاث عطف وقد قام الخديوى توفيق بتنظيمه وجعل بجانبيه تطوار من الحجر .
- على مبارك : المرجع السابق ، جـ ٣ ، ص ص ٨٢- ٨٤
[٧]- تنسب تلك المدرسة لإحدى أميرات الدولة الايوبية والتى بنت تلك المدرسة على جزء من القصر الغربى الصغير كانت تقع فى المساحة المحصورة بين البرقوقية ومدرسة الناصر محمد بن قلاوون إلا إن المنصور قلاوون قد اخذ تلك المدرسة لبناء مجموعته فى منطقة بين القصريين .
- سعاد ماهر : المرجع السابق ، جـ ٤، ص ١٠٩
[٨]- على مبارك : نفس المصدر ، جـ ٤ ، ص ٥٧
[٩]- يقع بجوار الدار المامونية وموضعه اليوم قيسارية العنبر وقد كان حبس يسجن فيه أرباب الجرائم كما هو الحال بالنسبة لسجن خزانة شمائل فى عصر المقريزى فيما يسجن الأمراء والأعيان بخزانة البنود وقد ظل حبس المعونة مستعملا أيام الفاطميين ومدة دولة بنى أيوب إلى إن عمره الملك المنصور قلاوون ليصبح قيسارية اسكن بها العنبرانيين سنة ٦٨٠هـ .
- المقريزى المصدر السابق ، جـ ٢ ، ص ٢٨٥
[١٠]- عاصم رزق : المرجع السابق ، ص ٤٥٤
[١١]- ذكر كل من المقريزى وابن إياس وابن حجر العسقلانى تواريخ للإنشاء مختلفة عن بعضها وعن التاريخ المكتوب أعلى مداخل البناء والذى يغاير أيضا التاريخ المذكور فى حجة الوقف مما يدل على خطا بعض النصوص التأسيسية او اتجاه بعض الملوك لإظهار نفوذهم وقوته بقلة الوقت لانجاز الأثر .
- حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، ص ٢٢١ / عاصم رزق : نفس المرجع ، ص ٤٥٤
[١٢]- سعاد ماهر : المرجع السابق ، جـ ٤ ، ص ١١٠
[١٣]- عدنان محمد فايز الحارثى : عمارة المدرسة فى مصر والحجاز فى القرن ٩هـ ، رسالة دكتوراة ، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية ، طبعة جامعة ام القرى ١٤١٧هـ ، جـ١ ، ص ص ١٠٣- ١٠٤، عن حجة وقف السلطان برسباى رقم ٨٨٠ بأرشيف وزارة الأوقاف المصرية بالقاهرة / محمد عبد الستار عثمان : المرجع السابق ، ص ٩٧
[١٤]- لمزيد من المعلومات عن تخطيط تلك المدرسة انظر :
- سعاد ماهر : نفس المرجع ، ص ص ١١٠- ١١٧ / محمد عبد الستار عثمان : نفس المرجع ، ص ١١٤ وما بعدها / عاصم رزق : نفس المرجع ، ص ص ٤٥٤ - ٤٥٩ .
[١٥]- فاطمة ابنة الظاهر ططر توفيت فى ١٥ جمادى الآخرة سنة ٨٢٧هـ ودفنت بالقبة وابنه الناصرى محمد الذى توفى فى السادس والعشرين من جمادى الأولى سنة ٨٣٣هـ

- محمود احمد : المرجع السابق ، ص ١٥٩/ حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، ص ٢٢٤/ عاصم رزق : المرجع السابق،ص ٤٥٨

[١٦]- سبق نشر معظم تلك النصوص انظر :
- دولت عبد الكريم : المرجع السابق ، ص ص ١٢٢- ١٣٠/ عاصم رزق : نفس المرجع ، ص ص ٤٥٤ - ٤٥٩ / حسن عبد الوهاب : نفس المرجع ، ص ص ٢٢٢- ٢٢٤ / حسنى محمد نويصر : المرجع السابق ، ص ص ٤٢٦- ٤٣٧/ سعاد ماهر : المرجع السابق ، ص ص ١١٠- ١١٧ / محمد عبد الستار عثمان : المرجع السابق ، ص ص٨١-٨٦ ، ص ١٢٦ وما بعدها .
-Van Berchem (M.) Corpus Inscriptionum Arabicrum(paris1903) Tome xix pp349-375

[١٧]- سورة الفتح - آية ١- ٣

[١٨]- ذكرت دولت عبد الكريم انه حدث سهو بالكتابة بالواجهة فكتب ٨٢٧ بدلا من ٨٢٩ بينما أشار محمد عبد الستار عثمان إن ذلك التاريخ يشير إلى إن ذلك التاريخ يشير إلى تاريخ اكتمال إيوان القبلة وليس المدرسة كلها كما ذكر انه طبقا لوثيقة السلطان برسباى تشير إلى استكمال باقى وحدات المدرسة حتى سنة ٨٣١هـ .
- دولت عبد الكريم : نفس المرجع ، ص ١٢٣ / محمد عبد الستار عثمان : نفس المرجع ، ص ٩٠؛ ص ١٢١ ، هامش ٣ .

[١٩]- سورة الجن - آية ١٨

[٢٠]- سورة الإنسان - آية ٥- ٧

[٢١]- سورة الحجر - آية ٤٦-٤٧

[٢٢]- يبدو إن من قام بكتابة الآيات حدث عنده خلط فبعد بغير حساب أكمل الآيات وكأنها سريع الحساب وبذلك نقص تلك الآيات :
(وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئاً وَوَجَدَ اللَّهَ عِنْدَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ (٣٩))

[٢٣]- يبدو إن من قام بكتابة الآيات حدث عنده خلط للمرة الثانية فنقص من النص تلك الآية :
(السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَالطَّيْرُ صَافَّاتٍ كُلٌّ قَدْ عَلِمَ صَلاتَهُ وَتَسْبِيحَهُ وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَفْعَلُونَ (٤١) وَلِلَّهِ مُلْكُ)

[٢٤]- سورة النور - آية ٣٦- ٤٢

[٢٥]- ينشر هذا النص لأول مرة

[٢٦]- سورة النحل - آية ٩٠

[٢٧]- ينشر هذا النص لأول مرة

[٢٨]- سورة الجن - آية ١٨

[٢٩]- سورة فاطر - آية ٣٤

[٣٠]- سورة البقرة - آية ١٤٤- ١٤٩

[٣١]- ينشر هذا النص لأول مرة ما عدا النص الأول والسادس حيث أنهم من النصوص الأصلية ويلاحظ عدم وجود زجاج معشق ملون بها بينما باقى الشبابيك تجديد الملك فاروق .
- محمد عبد الستار : المرجع السابق ، ص ١٢٨

[٣٢]- سورة البقرة - آية ٢٥٥

[٣٣]- سبق نشر هذا النص كاملا انظر :
- محمد عبد الستار عثمان : نفس المرجع ، ص ص ٨١- ٨٦

[٣٤]- هنتفا هى من البلاد القديمة اسمها هنتفهة وردت فيه قوانين الدواوين لابن مماتى وفى تحفة الإرشاد والتحفة من أعمال البهنساوية وفى الانتصار محرفة باسم هنتفه من كفور تلت وفى تاريخ ١٢٣٠هـ هندفه ومن سنه ١٢٧٥ هـ برسم هندافا .
- محمد رمزى : القاموس الجغرافى ، ق ٢ ، جـ٤ ، ص ١٤٣

[٣٥]- سنديون من القرى القديمة وردت فى المسالك لابن حوقل ونزلة المشتاق كانت ضيعة كبيرة اهلة بالسكان واسعة الغلات لها جامع واسع ولكنها دثرت جاءت فى تحفة الإرشاد من أعمال الشرقية وفى التحفة من أعمال القليوبية
- نفس المرجع ، ق٢ ، جـ٢ ، ص ٥٦

[٣٦]- جزيرة محمد من النواحى القديمة وردت فى قوانيين الدواوين وفى تحفة الإرشاد وفى التحفة من صفة باشتيل من الأعمال الجيزية
- نفس المرجع ، ق٢ ، جـ٤ ، ص ٦٠

[٣٧]- بشتيل من القرى القديمة وردت فى قوايين ابن مماتى وفى تحفة الاشارد والتحفة من أعمال الجيزة وذكر اميلينو فى جغرفيته قرية باسم بشنة Bischteh فى عبارة ان الرئيس ابراشية اوسيم هدم معبد بشتة الذى كان باسم الاله زوس من اساسه وحوله الى كنيسة ثم قال انه يوجد بالقرب من أوسيم قرية باسم بشتيل التى تتفق مع هذا الاسم القبطى مع إبدال الهاء باللام ويترك إرجاع بشنا الى بشتيل للباحثين .
- نفس المرجع ، ق٢ ، جـ٤ ، ص ٥٩

[٣٨]- منيه العز وردت فى تحفة الإرشاد من أعمال الدقهلية وفى التحفة من أعمال ثغر دمياط وفى دليل سنه١٢٢٤هـ وبالتربيع منية العز البحرية الشرقية وتعرف بالغربية من نواحى ثغر دمياط وبالبحث عن هذه القرية ثبت أنها اندثرت ومكانها الآن تل أبو النور بحوض أبو النور رقم ٢١ باراضى ناحية الغوايين بمركز فراسكور بالدقهلية
- نفس المرجع ، ق٢ ، جـ٢ ، ص ٢٤٧

[٣٩]- الشوبك هى من القرى القديمة كانت أراضيها واقعة على جانبى النيل وكان القسم الأكبر من زمامها واقعا من الجهة الشرقية من النيل ولذلك كانت الشوبك تابعة لاطفيحية مركز الصف الآن وفى سنه٩٠٠ هـ قسمت أراضى الشبك إلى قسمين احدهما شرق النيل وهو الذى يتبع مركز الصف والقسم الثانى غرب النيل ويعرف بالشوبك الغربية ويتبع مركز العياط بالجيزة
- نفس المرجع ، ق٢ ، جـ٤ ، ص٣٠ ، ص ٤٠

[٤٠]- بشكاليس وردت فى التحفة فى الأعمال الغربية وقد حددت موقعها وثيقة برسباى أوقاف ٨٨٠هـ بان أرضها واقعة بين ناحيتين بسنديلة وبساط وبالبحث عن موقع هذين البلدتين تبين ان بشكاليس قد اندثرت واضيف ذمامها إلى أراضى ناحية بسنديلة مركز شربين اما سكنها فكان واقعها فى حوض فياض الكبير رقم ٢٤ باراضى الناحية المذكورة ويعرف مكانه الآن بتل بشكاليس .

[٤١]- منيه قرموط وردت فى قوانين الدواوين لابن مماتى وفى تحفة الارشاد من أعمال المرتاحية وفى التحفة من اعمال الدقهلية والمرتاحية وفى دليل سنه ١٢٢٤هـ وردت باسم منية قرموط وقيل هى قرموط البمهو بولاية الدقهلية وفى تاريخ ١٢٢٨هـ عرفت باسمها الحالى وهى تتاخم ناحيه البهموفريك

- نفس المرجع ، ق٢ ، جـ٢ ، ص ١٧٥

[٤٢]- البطيخى حانوت كان يقع تجاه المدرسة الاشرفية وثيقة السلطان برسباى أوقاف ٨٨٠هـ ص ٥٥

- محمد عبد الستار : المرجع السابق ، ص ٨٣

[٤٣]- سرياقوس هى من القرى القديمة ذكر اميلينو فى جغرفيته إن اسمه القطبى Siriaouous ويرجح محمد رمزى أنها كانت فى بدء تكوينها عزبة انشأها Ciryaquous الذى كان ولايا على أتريب فسميت باسمه وردت بمعجم البلدان بأنها بلده من ضواحى القاهر بمصر وفى قوانين الدواوين وتحفة الإرشاد من أعمال الشرقية وفى التحفة من أعمال القليوبية

- محمد رمزى : المرجع السابق ، ق٢ ، جـ٢ ، ص ٣٥

[٤٤]- ذكرى اسم اطلق حوضين زراعيين احدهما ذكرى الصغير والاخر ذكرى الكبير ببلدة الجيزة جاء ذكر هذين الحوضين فى التحفة والمشترك لياقوت وفى وثيقه جوهر اللالاه المحررة سنه ٨٣٤هـ وقد توصل الاستاذ محمد رمزى الى ان حوش ذكرى الصغير هو الحوض الذى يعرف اليوم باسم عسكر رقم ٩ ببلده الجيزة قاعدة مديرية الجيزة وان حوض ذكرى الكبير هو الذى يعرف اليوم بحوض خزائن السلاح رقم ١٠ وحوض الراية رقم ١٤ بنفس البلدة

[٤٥]- قرية قديمة وردت فى قوانين ابن مماتى وفى تحفة الارشاد من اعمال جزيرة قويسنا وفى التحفة من اعمال الغربية .

- نفس المرجع ، ق٢ ، جـ٢ ، ص ٥٩

[٤٦]- وردت فى قوانين ابن مماتى وفى تحفة الإرشاد من الأعمال السمنودية وفى التحفة من أعمال الغربية وكذلك فى نسخة معهد دمياط وفى تاريخ سنة ١٢٢٨هـ غير الاسم وقيد الزمام باسم كفر حسين وقد حددتها وثيقة وقف الملك الاشرف برسباى حدودها بين سنباط من الشرق وشرشابة جنوبا ومنية المخلص من الغرب وبحريها اراضى ناحية ميت البز .

- نفس المرجع ، ق٢ ، جـ٢ ، ص ص ٦٠- ٦١

[٤٧]- من القرى القديمة ذكرها اميليو فى جغرافيته باسم fargout وفى معجم البلدان فرشوط وهى قرية كبيرة تقع على شاطئ النيل الغربى من الصعيد لمصر ووردت فى قوانين ابن مماتى وفى تحفة الإرشاد فرجوط من أعمال القوصية ووردت فى التحفة فرشوط كما وردت فى تاج العروس فرجوط ونطقها العامة فرشوط كما وردت فى دفاتر الروزنامة وكانت تتبع قسم فرشوط من تاريخ إنشائها سنة ١٨٢٩م وهى تابعة لمركز نجع حمادى منذ سنة ١٨٨٦م

- نفس المرجع ، ق٢ ، جـ ٤ ، ص ص ١٩٧- ١٩٨

[٤٨]- بردنيس هى من القرى القديمة اسمها الاصلى بادارنوس وذكرتها المراجع العربية باسم بردنيس ويطلق عليها اليوم اسم البدارى وهى قاعدة مركز البدارى التابعة لمحافظة أسيوط .

- نفس المرجع ، ق٢ ، جـ٥ ، ص ص ٣٣- ٣٤

[٤٩]- ساقية أبو شعرة هى من القرى القديمة اسمها الاصلى منيل أبو شعرة وردت فى التحفة (سملاى) من أعمال المنوفية ثم تغيرت فوردت فى دليل ١٢٢٤هـ باسمها الحالى ووردت بنفس الاسم فى تاريخ ١٢٢٨هـ

- نفس المرجع ، ق٢ ، جـ٣ ، ص ١٦٠

[٥٠]- قريه أشنه هى قرية قديمة اسمها الاصلى اشنوية وردت فى قوانين ابن مماتى وفى تحفة الإرشاد من أعمال السمنودية وهى فى التحفة من الأعمال الغربية وقال فى تاج العروس والديوان اشناوى وفى دليل ١٢٢٤هـ اشناوية الغنم وفى تاريخ ١٢٢٨هـ اشناوى الغنم وعدل اسمها سنه ١٩٣٩م إلى اشناواى

- نفس المرجع ، ق٢ ، جـ٣ ، ص ٣

[٥١]- شبره صوره هى من القرى القديمة التى وردت فى المشترك لياقوت وفى قوانين ابن مماتى وفى تحفة الإرشاد وفى التحفة من أعمال الشرقية .

- محمد رمزى : المرجع السابق ، ق٢ ، جـ٢ ، ص ٢٥٧

[٥٢]- ابو رجوان من النواحى القديمة وردت فى التحفة ابو رجوان من الاعمال الجيزية فى ١٢٢٨هـ قسمت الى ناحتين احدهما ابو رجوان القلبى وهى الأصلية وعرفت بالقلبى وذلك تميزا لها عن أبو رجوان البحرى وهى المستجدة

- نفس المرجع ، ق٢ ، جـ٤ ، ص ٣٨

[٥٣]- منية عباد قريه قديمة اسمها الاصلى منيه عباد وردت فى قوانين ابن مماتى من أعمال السمنودية وفى التحفة من أعمال الغربية وفى تحفة الإرشاد وردت محرفه باسم محلة عباد من السمنودية وحرف اسمها من منية إلى ميت عباد ورد اسمها الحالى فى تاريخ سنه ١٢٢٨م

- نفس المرجع ، ق٢ ، جـ٣ ، ص ٩٢

[٥٤]- الكريون من القرى القديمة ذكرها اميلينو فى جغرفيتة وجوتيه فى قاموسه وعنها يعلم اسمها المصرىKherea والرومى Kheria اوKerey والقبطى Kherouon اوKharionكريون Keriaon وردت فى معجم البلدان كريويون موضع قرب الاسكندرية اوقع بها عمرو بن العاص اثناء الفتح بجيوش الروم وردت فى كتاب المسالك لابن خرداذبة الكريون فى الطريق بين الاسكندرية والفسطاط وفى كتاب المسالك لابن حوقل الكريون ذكرها بن البرشيق (برسيق) وبين الاسكندرية وقال هى مدينة كبيره حسنة فيها جامع وجمال وفنادق وكروم ووردت فى قوانين ابن مماتى وفى تحفة الإرشاد من أعمال البحيرة

[٥٥]- ينشر هذا النص لأول مرة

[٥٦]- سورة النور - آية ٣٦
[٥٧]- سورة البقرة - آية ٢٥٥
[٥٨]- سورة البقرة - آية ٢٨٦
[٥٩]- سورة آل عمران - آية ١٩٣- ١٩٤
[٦٠]- سورة آل عمران - آية ١٨٥
[٦١]- سبق نش هذا النص انظر : محمد عبد الستار عثمان : المرجع السابق ، ص ١٤٦
[٦٢]- سورة آل عمران - آية ١٨٥
[٦٣]- سورة البقرة - آية ٢٥٥
[٦٤]- ينشر هذا النص لأول مرة
[٦٥]- سورة الإنسان - آية ٥- ٩
[٦٦]- ينشر هذا النص لاول مرة .

التطور الحضاري لبركة الأزبكية منذ النشأة وحتي نهاية العصر المملوكي

د/ شيماء عبد الفتاح محمد عبد الفتاح
مدير إدارة تسجيل الاثار بقطاع الأثار الإسلامية والقبطة واليهودية – وزارة السياحة والأثار

المقدمة:-

تعتبر منطقة الأزبكية من أهم المناطق التى مر عليها العديد من الأحداث التى أثرت فيها سلبًا وايجابًا منذ نشأتها وحتى وقتنا الحاضر إلا أن مرحلة النشأة الفعليه كانت قد بدأت فى العصر المملوكى على يد الأمير أزبك من طخ وعليه فقد كان اختيارى لهذا الموضوع لما له من أهمية حضارية عمرانية جلية تأرجحت بين التطور والإزدهار وكذا الانحلال والاضمحلال كل حسب ظروف العصر السياسية والإجتماعية .

سبب إختيار الموضوع : ما لهذه المنطقة من أهمية حضارية وما مر عليها من تطورات حضارية منذ العصر الإخشيدى وحتى نهاية العصر المملوكى وما تبعه من عصور ولذا وجب علينا القاء الضوء على منطقة كهذه ينبغى أن نفرد لها كتب ومجلدات حتى نستطيع أن نبرز أهميتها الحضارية والعمرانية على مر العصور .

*هدف البحث:ابراز دور الدولة فى الإهتمام بالبرك والمتنزهات والعائد على المجتمع من هذه الأعمال .

منهج البحث: قسم هذا البحث إلى عدة محاور حيث بدأ بمقدمة بسيطة تبعها المحور الأول عن النشأة والتطور ثم المحور الثانى عن حدود المنطقة ثم المحور الثالث عن أثر الحياة السياسية والإجتماعية على منطقة بركة الأزبكية ، وأخيرًا الخاتمة وأهم النتائج .

***النشأة والتطور:-**

- النشأة الجيولوجية

كانت تلك البركة تقع إلى الجنوب من خط المقسى١، كما كانت تقع على بعد ٥٠٠م غرب الخليج٢، وكانت عبارة عن بستانًا سلطانيًا عرف ببستان المقسى وكان يشرف على النيل من غربيه ويشرف على الخليج الكبير من شرقيه٣ ، وكان يمتد فيما بين المقس وجنان الزهرى والذى كان يمثله المنطقة الممتده من جامع أولاد عنان (مسجد الفتح) إلى قنطرة باب الخرق٤ (باب الخلق) ، وكانت مياه النيل تغمره سنويًا وقت الفيضان وكان يتخلف بها بعد الفيضان بركة كبيرة يحيطها البساتين والمناظر٥، وكانت فى ذلك الوقت تمثل جزء من مناظر اللوق٦.

ويذكر على باشا مبارك فى خططه أن تلك البركة قد بنيت على جزء من بستان المقسى وبالتحديد بالمنطقة التى كانت أمام منظرة اللؤلؤة ذلك أنه ليس من المعقول أن يتم حفر بركة بمساحة ٤٠٠ فدان وهو مساحة بستان المقسى٧ .

-التطور قبل العصر المملوكى

وفى العصر الإخشيدى قام كافور الإخشيدى بحفر ترعة لتروى بستان المقسى الذى بقى حتى عهد الخليفة الفاطمى الظاهر لاعزاز دين الله بن الحاكم(٤١١-٤٢٧هـ/ ١٠٢٠-١٠٣٦م) الذى حفر بدلاً من ذلك البستان بركة أمام منظرة اللؤلؤة كانت تلك البركة تستمد ماؤها من تلك الترعة التى عرفت فيما بعد باسم خليج الذكر٨ وذلك عندما قام أحد أمراء الظاهر بيبرس بتطهيرها وتوسيعها ويدعى شمس الدين الذكر فأصبح يطلق عليها خليج الذكر وقد بنى فوق منها قنطرة وضع عليها دكة لجلوس الناس وقت التنزه فى بستان المقسى فأطلق على المكان قنطرة الدكة٩ .

وقد هجرت هذه البركة زمن الشدة المستنصرية (٤٥٧-٤٦٤هـ)، وسكنها السودان وبنى فى موضعها حارة عرفت بحارة اللصوص ، وفى تلك الأثناء بنى جسرًا يصل بين البركة والخليج ، فلما جاء الخليفة الآمر بأحكام الله (٤٩٥-٥٢٤هـ/١١٠١-١١٣٠م) أثناء وزارة المأمون البطائحى عاد إليها

العمران حيث أزيلت تلك الأبنية التى كان قد اختطها السودان ومن بينها الجسر المذكور ، وأعيد حفر البركة بشكل أعمق مما كانت عليه وأجرى إليها الماء من خليج الذكر مباشرةً ١٠، وصارت تعرف باسم بركة بطن البقرة وظلت موجودة إلى ما بعد سنة ٧٠٠هـ/ ١٣٠٠م١١

-التطور فترة العصر المملوكى

وقد استمرت البركة على حالها إلى أن جاءت المحن زمن العادل كتبغا سنة ٦٩٧هـ/١٢٩٧م حيث انحسر ماء النيل وحدثت المجاعات مما أثر على البركة التى أصبحت كيمان عرف بعضها باسم كوم الجاكى وبعضها باسم سوق الحمام خلف ميدان القمح وصار ما حولها خرابًا من أرض الطبالة حتى أرض اللوق١٢.

ولما ردم خليج الذكر أهملت البركة وصار موضعها طريق مقطوع مهمل ملئ بالتلال والكيمان وبها أشجار أثل وسنط وبها مزار سيدى عنتر وسيدى وزير ، كما كان يوجد جامع يسمى جامع الجاكى١٣ ، وظلت كذلك إلى أن ظهر أحد الأشخاص الغير معروفين وقام بمد الماء إليها من الخليج الناصرى فرويت الأرض وزرعت بالبرسيم والشعير واستمرت كذلك إلى عام ٨٨٠هـ/١٤٧٦م زمن دولة قايتباى١٤ حيث قيد الله إليها الأمير ازبك من ططخ كبير أمراء السلطان قايتباى١٥ فقام بتشييد حظيرة لجماله ، كما أحضر عددًا من الثيران والمحاريث لإزالة الكثبان التى كانت بالمنطقة و قام بإعادة حفر البركة وأجرى إليها الماء عن طريق الخليج الناصرى فصار الماء يدخل إليها فى آخر الزيادة ويروى آراضيها وتزرع بالبرسيم والشعير١٦، كما أنشأ بها قصرًا عظيمًا فعرفت المنطقة بالأزبكية نسبة له ، وعلى الضفة اليمنى للمنطقة أنشأ مسجدًا (جامع أزبك) ألحق به مكتبة نفيسة، وأقام حوله حمامًا ووكالة وقيساريات للتجارة وطواحين وأفران وقد أتم إقامة منشآته هذه بين عامى ٨٨٠-٨٨٩هـ/ ١٤٧٦-١٤٨٥م١٧ ، وبلغ نفقة ما قام به من أعمال حوالى ٢٠٠ ألف دينار ، وقد شجَعت أعماله هذه الأغنياء والأعيان على السكنى بها وإقامة العديد من المنشآت ، وعمرت عمارة حسنة وأخذت العمارة تتزايد بالمنطقة حتى عام ٩٠١هـ/ ١٤٩٦م حتى أصبحت مدينة متكاملة منفردة بمكوناتها وأصبح الشعراء والأدباء يتبارون فى وصف محاسنها١٨.

ولما اكتملت عمارة الأزبكية أنعم السلطان قايتباى على أتابكه أزبك بأرضها وكانت قبل ذلك أرض حكر موقوفة على خزائن السلاح منذ العصر الأيوبى١٩.

ويفهم من خلال وثيقة أزبك أنه عند بناء حى الأزبكية لم يكن يوجد بموقعه سوى مزارى سيدى عنتر وسيدى وزير ، وأنه كان قد بدأ ببناء حي الأزبكية من خلال بناء مجموعتين من المبانى يفصل بينهما شارع مسلوك ، بنى المجموعة الأولى تطل مباشرة على بركة الأزبكية من الجهة الشرقية وقد اشتمل هذا القسم على القصر السكنى الذى اشتمل على احدعشر بابًا تؤدى إلى القاعات والمقعد والمطبخ والاسطبل والساقية والشرابخانه ....الخ ، والربع الذى تكون من عشرة حوانيت صف واحد بأعلاهم ربع سكنى يحتوى على عشرة طباق تطل على الشارع المسلوك، وإلى جواره كان يوجد سكن السيفى اينال شاد العمائر .

اما المجموعة القبلية المواجهة لتلك المجموعة فكانت مبانيها صف واحد ، وقد اشتملت على الجامع ذو الأعمدة بأسفله حواصل ، ويجاوره الفرن ثم الطاحون – الحانوت – طاحون آخر – حانوت آخر وحمام للنساء ثم حوانيت أخرى ثم حمام للرجال ، وإلى الشرق من الجامع كان يوجد سبيل يعلوه كتاب ، وإلى الغرب من تلك العمائر بنى أزبك قيسارية سنة ٨٩٠هـ/ كانت تشتمل على ٨٩ حانوت و ٢٩ مقعد وإلى الجنوب من القيسارية أقام أزبك غيط كما أقام إلى جوار تلك القيسارية بنى حوض لسقى الدواب و وطباق سكنية ومخازن٢٠.

وكانت هذه البركة تعد من اعظم متنزهات مصر بما بنى بها من دور وقصور للأعيان ألحقوا بها الحدائق الغناء وسمحوا للعامة بالتنزه فيها والاستمتاع بمباهجها وأقاموا حولها الحفلات٢١، وكانت ذات مساحة شاسعة حيث قدرت مساحتها بنحو ٦٠ فدانًا واستمرت كذلك فى العصر العثمانى٢٢.

حدود البركة :-

كان يحدها من الشمال المنطقة من ميدان القمح٢٣ إلى جامع الرويعى ثم حارة الرويعى وشارع وجه البركة إلى ميدان قنطرة الدكة ومن الغرب شارع الجمهورية إلى ميدان الأوبرا ومن الجنوب النهاية

القبلية لميدان الأوبرا وشارع طاهر وشارع الموسكى، ومن الشرق الخط الموازى للخليج المصرى (شارع بورسعد حاليًا) مارًا بشوارع المزين والبنداقة والرملى حتى ميدان القمح، وقد تقلصت مساحتها على مر الزمن حيث بنى عليها بساتين ومنشآت أخرى إلى أن أصبحت تشغل الجزء الذى يحده من الشمال شارع وجه البركة ومن الجنوب النهاية القبلية لميدان الأوبرا٢٤.

*أثر الحياة الإجتماعية والسياسية

كثيرًا ما كانت تتااثر منطقة الأزبكية بسبب الأحداث السياسية التى كانت تؤثر ايجابا او سلبيًا على مظاهر الحياة المختلفة فكانت من مهام الحكام لجذب العامه انشاء منشاءات للرعاية الاجتماعية وكذا البرك والبساتين للتنزة الا انه بتغير الفترات السياسية يحدث اضمحلال مما ينعكس على هذه المناطق المختلفة ومنها الازبكية ،

ومن أهم تلك الأحداث ما حدث فى شهر ذى الحجة سنة ٩٠٠ه/ ١٤٩٤م أثناء الفتنة التى قام بها الأمير قانصوة خمسمائة أمير اخور كبير الذى اتخذ من الأزبكية مركزًا لتجميع قواته ضد منافسيه وفى تلك الأثناء تعرض الأتابكى ازبك للأذى فطلب من السلطان قايتباى نفيه إلى مكة خوفًا على حياته٢٥ .

وكما كانت تحدث بها الأحداث السلبية فكانت أيضًا محلاً للإحتفالات بمختلف المناسبات تلك الاحتفالات التى تعد مظهرا من مظاهر الحياة الاجتماعية حيث عكست حياة الترف والأبهه التى عاشها سكان الأزبكية، ومن أهم تلك الاحتفالات ما كان يحدث وقت فيضان النيل وفتح الخليج حيث كان الماء يفيض إلى بركة الأزبكية وكانت القوارب تبحر بها وتطلق الصواريخ والألعاب النارية احتفالًا بتلك المناسبة وتقام الولائم هذا إلى جانب الأضواء الرائعة التى كانت تضئ منطقة البركة بأشكالها الرائعة إضافة إلى رقصات الجمال والحمير والكلاب وكذا الرجال الذين يتبارزون بالسيوف والعصا هنا وهناك هذا إلى جانب المنشدين الذين ينشدون ملاحم فتوح مصر وأحيانًا ما كان يتخلل تلك الإحتفالات بعض الفساد من قبل النساء ذوات السمعة السيئة٢٦ .

وقد تعرضت الأزبكية للنهب والتخريب أيام السلطان الغورى كما تعرضت للدمار أكثر أثناء الغزو العثمانى لمصر٢٧ .

والجدير بالذكر أن قصر أزبك أصبح فيما بعد مخصص لكل من يتولى وظيفة الأتابكية بمصر بقية العصر المملوكى حيث نزل به الأمير قصروة نائب الشام عندما تولى الأتابكية بمصر فى جمادى الاخر سنة ٩٠٦ه/١٤٩٩م، كما نزل بها الأمير أرقماس نائب الشام عندما تولى الأتابكية بمصر سنة ٩١١ه/١٥٠٤م٢٨

وفى سنة ١٧٧٦م حدث حريق كبير بأحد الأحياء حول البركة دمر معه العديد من الدور الكبيرة مما دعى ولاة الأمر إلى سرعة تعمير تلك الدور حتى أنهم ألزموا غير القادرين على التعمير حتى عادت البركة إلى ما كانت عليه فى أبهى صورها٢٩ .

الخاتمة وأهم النتائج

أن بركة الأزبكية لم تكن ابتكارا من أزبك من طخ بل ان البركة كانت موجودة بالفعل بشكل موسمى وقت أن كانت المنطقة أرض زراعية فكان الفيضان يسقى الأرض وما تبقى منه يكون بركة تتحول إلى مستنقعات مياه بعد انتهاء موسم الفيضان وقد استغلت من قبله بالفعل الا انه يحسب له انه حولها من بركة ومستنقع طبيعى الى بركة صناعية حيث قام أزبك بحفر بركة أكثر عمقًا واتساعًا فتحولت تمد بالمياه بشكل منتظم من خلال الخليج الناصرى واستخدمت للترفيه والتنزه للعامة والنبلاء على حد سواء.

كما أنه جرى تجريف الأرض الزراعية كما كان يتم فى كل زمان ومكان وهو ما حدث عند البناء حول بركة الأزبكية حيث جرفت بعض الأجزاء من الآراضى وبنى عليها المنشآت المختلفة فاصبحت تتميز المنطقة بالمنازل المبنيه اجزاء منها بالمياه ك فينيسيا والذى يرجع ايضا للتطور الملموس لدولة المماليك للمنشاءت المائية وتطور انواع الموانات وطرق البناء . فكانت لهذه البركة وما حولها من منشآت من أثر إجتماعى وعمرانى على أهالى القاهرة حتى الآن رغم جفاف البركة إلا أنها مازالت تحمل نفس الإسم لما تركته من أثر فى الوجدان.



حدود تقريبية لبركة الأزبكية



بركة الأزبكية فى القرن الـ١٩

حواشي البحث

[١] كانت منطقة المقسى هذه تعرف فى العصر الفاطمى باسم قرية أم دنين التى كانت موردة ترسو فيها السفن فى ذلك العصر وقد عرفت بعد ذلك بالمقسم ثم عرفت بعد ذلك بالمقسى ، وقد حل محل خط المقسى منطقة باب الحديد والتى يمثلها حاليًا ميدان رمسيس (عبد الرحمن زكى ، موسوعة مدينة القاهرة فى ألف عام ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٨، ١٩٨٧م، ص١٠، ١١، ١٦ ، سعاد ماهر ، القاهرة القديمة وأحياؤها ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٣م، ص١٠١،١٠٠)

[٢] أيمن فؤاد سيد، القاهرة خططها وتطورها العمرانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٥م ، ص٢٥٠

[٣] المقريزى ، الخطط ، مجـ٣، ص٤١٣، ٥٤٢، محمد الششتاوى، متنزهات القاهرة فى العصرين المملوكى والعثمانى ، دار الآفاق العربية، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م ، ص١٥٠، ١٥١

[٤] على مبارك، الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة، ط١، المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق، ١٣٠٦هـ، جـ٣، ص٦٦

[٥] عبد الرحمن زكى ، موسوعة مدينة القاهرة فى ألف عام ، ص١٠ ، سعاد ماهر ، القاهرة القديمة وأحياؤها ، ص١٠٠

[٦] سعاد ماهر، القاهرة القديمة وأحياؤها ، ص١٠٠

[٧] على مبارك ، الخطط التوفيقية، جـ٣، ص٦٧

[٨] يمثل موضع خليج الذكر اليوم النقطة التى يتلاقى فيها الآن شارع عماد الدين بشارع قنطرة الدكة ثم يسير شمالًا فى شارع قنطرة الدكة ثم شارع القبيلة فشارع الجامع الأحمر إلى نهايته فشارع الشيخ حماد فحارة درب مصطفى إلى أن يصب فى الخليج المصرى حيث شارع بورسعيد الان أمام مدرسة الفرير على رأس شارع الخرنفش (بن تغرى بردى ، النجوم الزاهرة ، جـ٩، ص١٢٤، ١٢٥ ، هامش ٣، تعليقات دأيمن فؤاد بالخطط لمقريزية ، مجـ٣، ص٤٨٠، هامش ١)

[٩] المقريزى ، الخطط، مجـ٣، ص٤٨٠ ، ٥٤٢
يمثل موضع قنطرة الدكة اليوم النقطة التى يلتقى عندها الآن شارع قنطرة الدكة مع شارع الجمهورية (محمد الششتاوى، متنزهات ، ص٢٢١، ٢٢٢)

[١٠] المقريزى ، الخطط ، مجـ٣، ص٤١٣، ٤١٤ ، ٥٤٢، على مبارك ، الخطط التوفيقية، جـ٣، ص٦٦ ، محمد الششتاوى، متنزهات ، ص١٥١

[١١] المقريزى ، الخطط ، مجـ٣، ص٤١٤، ٥٤٢، على مبارك ، الخطط التوفيقية، جـ٣، ص٦٦ ، عبد الرحمن زكى ، موسوعة مدينة القاهرة فى ألف عام، ص٢٨

[١٢] المقريزى ، الخطط ، مجـ٣، ص٤١٤ ، على مبارك ، الخطط التوفيقية، جـ٣، ص٦٦ ، ٦٧، محمد الششتاوى، متنزهات ، ص١٥١

[١٣] ابن اياس، بدائع الزهور ، جـ٣، ص١١٦ ، على مبارك ، الخطط التوفيقية، جـ٣، ص٦٧ ، محمد الششتاوى، متنزهات ، ص١٥٢

[١٤] على مبارك ، الخطط التوفيقية، جـ٣، ص٦٧

[١٥] على مبارك، الخطط التوفيقية، جـ٣، ص٦٦، حسن عبد الوهاب، تخطيط القاهرة وتنظيمها منذ نشأتها، مطابع دار النشر للجامعات المصرية ، ١٩٥٧م، ص٤٠ ، عبد الرحمن زكى، القاهرة تاريخها وآثارها (٩٦٩-١٨٢٥) من جوهر القائد إلى الجبرتى المؤرخ ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م، ص١٨٢، موسوعة مدينة القاهرة فى ألف عام، ص١٠ ، جاستون فييت، القاهرة مدينة الفن والتجارة ، ترجمة. مصطفى العبادى، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ، بيروت-

نيويورك، ١٩٦٨م ، ص١٨٨ ، سعاد ماهر ، القاهرة القديمة وأحياؤها ، ص١٠١ ، أيمن فؤاد سيد، القاهرة خططها وتطورها العمرانى ، ص٢٥٠

[١٦] ابن اياس، بدائع الزهور ، جـ٣، ص١١٦، ١١٧ ، على مبارك ، الخطط التوفيقية، جـ٣، ص٦٧ ،حسن عبد الوهاب، تخطيط القاهرة وتنظيمها منذ نشأتها، ، ص٤٠ ، عبد الرحمن زكى، القاهرة تاريخها وآثارها ، ص١٨٢، موسوعة مدينة القاهرة فى ألف عام، ص١٠ ، جاستون فييت، القاهرة مدينة الفن والتجارة ، ص١٨٨، أيمن فؤاد سيد، القاهرة خططها وتطورها العمرانى ، ص٢٥٠، ٢٥١ ، محمد الششتاوى ، متنزهات، ص١٥٢، ١٥٣

[١٧] ابن اياس، بدائع الزهور، جـ٣، ص١٣٤ ، على مبارك ، الخطط التوفيقية، جـ٣، ص٦٧ ، حسن عبد الوهاب، تخطيط القاهرة وتنظيمها منذ نشأتها، ص٤٠: ٤٣ ، عبد الرحمن زكى، القاهرة تاريخها وآثارها ، ص١٨٢، موسوعة مدينة القاهرة فى ألف عام ، ص٢٨، جاستون فييت ، القاهرة مدينة الفن والتجارة ، ص١٨٨، أيمن فؤاد سيد، القاهرة خططها وتطورها العمرانى ، ص٢٥٠، ٢٥١ ، ، محمد الششتاوى ، متنزهات، ص١٥٤ ، Behrense Abouseif (D), Azbakiyya its Environs from Azbak to Ismail (1476-1879), suppl. Aux Annales Islamdio, Cahiern.6. Le Caire, IFAO 1985., p.23

[١٨] حسن عبد الوهاب، تخطيط القاهرة وتنظيمها منذ نشأتها، ص٤٠: ٤٣ ، عبد الرحمن زكى، القاهرة تاريخها وآثارها ، ص١٨٢، موسوعة مدينة القاهرة فى ألف عام ، ص٢٨، جاستون فييت ، القاهرة مدينة الفن والتجارة ، ص١٨٨، أيمن فؤاد سيد، القاهرة خططها وتطورها العمرانى ، ص٢٥٠، ٢٥١ ، ، محمد الششتاوى ، متنزهات، ص١٥٣

[١٩] ابن اياس، بدائع الزهور ، جـ٢، ص١١٨ ، محمد الششتاوى، متنزهات ، ص١٥٣

[٢٠] دار الوثائق القومية ، حجة وقف أزبك المؤرخة بسنة ٨٩٠هـ/١٤٨٥م ، محمد الششتاوى ، متنزهات ، ص١٥٦: ١٦٠

[٢١] للاستزادة عن الدور والقصور التى كانت ببركة الأزبكية انظر: حسن عبد الوهاب ، تخطيط القاهرة وتنظيمها ، ص٤٣: ٤٥

[٢٢] على مبارك ، الخطط التوفيقية، جـ٣، ص٢٥٠ ، محمد الششتاوى، متنزهات، ص١٥٤

[٢٣] يمثل موضع ميدان القمح اليوم النصف الشرقى من منطقة باب البحر التى يشغلها الآن سكة الفجالة وشارع الطواشى حتى ميدان بركة الرطلى شمالاً (الخطط المقريزية، مجـ٣، تعليقات د.أيمن فؤاد، ص٤١٣، هامش١) ، وللاستزادة عن الميدان انظر المرجع ذاته ص٤١٣: ٤١٥

[٢٤] ابن اياس، بدائع الزهور ، جـ٣، ص١١٧، ١١٨، ١٣٤، عبد الرحمن زكى ، موسوعة مدينة القاهرة فى ألف عام، ص٢٨، ٢٩ ، Behrense Abouseif (D), Azbakiyya its Environs from Azbak to Ismail ، تعليقات د.أيمن فؤاد، الخطط المقريزية، مجـ٣، ص٥٤١، ٥٤٢، هامش٢)

[٢٥] ابن اياس ، بدائع الزهور ، جـ٣، ص٣١٠: ٣١٤، محمد الششتاوى، متنزهات ص١٥٤

[٢٦] جاستون فييت ، القاهرة مدينة الفن والتجارة، ص١٨٨: ١٩١

[٢٧] ابن اياس، بدائع الزهور ، جـ٥، ١٣٧، ١٩٦، ٢٣٣

[٢٨] ابن اياس ، بدائع الزهور ، جـ٣، ص٩٢، ٤٥٨، محمد الششتاوى، متنزهات ص١٥٥

[٢٩] حسن عبد الوهاب ، تخطيط القاهرة وتنظيمها ، ص٤٣، عبد الرحمن زكى ، القاهرة تاريخها وآثارها، ص١٨٢

أراستا مجمع الوالدة الجديد كمبنى تجاري وقفي لنساء القصر العثماني بإستانبول في القرن ١١هـ/١٧م: دراسة أثرية معمارية

أ.د/ محمد حمزة إسماعيل الحداد** أ.د/ أحمد رجب *** أ. محمد علي محمد أحمد ملكه****

الملخص

يتناول البحث وصف وتحليل التخطيط المعمارى لسوق الواله الجديد الذى تم إنشاؤه بمدينة إستانبول بمنطقة غاية فى الأهمية ألا وهى منطقة القرن الذهبى نظرا لوقوع الميناء الرئيسى للمدينة بها، حيث تعددت وحداته وعناصره المعمارية فضلاً عن تكيف المبنى مع العوامل البيئية المحيطة به سواء فى مواد البناء أو أسلوب التغطيات بالقباب والأقبية، ويهدف البحث إلى تناول نمط جديد من أنماط العمائر التجارية التى ظهرت فى العصر العثمانى تحت مسمى الأراستا والتى اشتقت من اللغة الفارسية وتعنى المزين أو المزخرف ثم لم تلبث أن استعيرت لتدل على نمط معين من أنماط العمائر التجارية فى العصر العثمانى، حيث تظهر مدى أهمية السوق فى تناوب اثنتين من أمهات السلاطين على إنشاءه حيث بدأت صفية سلطان والدة السلطان محمد الثالث البناء فى سنة ١٥٩٧م وأكملت خديجة تورخان سلطان والدة السلطان محمد الرابع عمارته سنة ١٦٦٥م، فضلا عن ثلاثة من رؤساء ومديرى المهندسين المعماريين لدى البلاط العثمانى. وختاماً فإن تخطيط السوق فريدا من نوعه إذ جاء على هيئة حرف "L" بما لم يتكرر فى سوق آخر، ويعتبر السوق لمكانته المتميزة وأهميته فى المنطقة ثانى أكبر سوق فى المدينة بعد البازار المغطى ولا يزال إلى الآن تتجه إليه أنظار العالم، وتدل تسمية المبنى بالسوق المصرى فى أواخر القرن ١١هـ / ١٧ م على مكانة مصر الكبيرة فى إقتصاد وحياة عاصمة الخلافة العثمانية.

الكلمات الدالة

(بازار، أراستا، وقفية، عقد مدبب، محلات، إستانبول، تورخان سلطان)

١. المقدمة

كانت مدينة إستانبول "القسطنطينية قديما" التى فتحها العثمانيون سنة ٨٥٧هـ/١٤٥٣م بقيادة السلطان محمد الثانى الذى لقب بالفاتح بعد فتحها أكبر مدينة تجارية فى الشرق الأوسط وتحتل الجزأين الشرقى والغربى من مضيق البوسفور[١] وظلت عاصمة الدولة العثمانية منذ سنة ١٤٦٢م وحتى إلغاءها فتم اختيار مدينة أنقرة وسط الأناضول لتكون عاصمة جمهورية تركيا الحديثة سنة ١٩٢٣م، وكانت أسواقها تغطى نحو مساحة ستمائة ألف متر مربع، وكانت هذه الأسواق تلعب دورا هاما فى الحياة اليومية[٢]، وقد تعددت وتنوعت أنواع العمائر التجارية فى العصر العثمانى، حيث استمرت بعض المنشآت والمبانى كما كانت قبل ذلك واستحدثت أنماط وأنواع أخرى من العمائر التجارية لم تكن تعرف من قبل، وتعكس المصطلحات التى عرفت بها واشتهرت مدى ذلك التنوع ومنها الخان، كروان سراى، البادستان، الأراستا، والخانات هى ما كان يقام داخل المدن[٣] وهى فى ذلك مثل الوكالات فى مصر ويؤكد ذلك ما ذكره المؤرخ المحبى فى القرن ١١هـ/١٧م بقوله "والوكالة اسم للخان كما هو معروف فى عرف المصريين ،والدمشقيون يسمونه قيسارية"[٤] .

مصطلح الأراستا عبارة عن لفظة فارسية الأصل Arasta وتعنى المزخرف أو المزين ثم لم تلبس أن استعيرت منذ النصف الثانى من القرن ٩هـ / ١٥م للدلالة على نوع معين وقسم من البازار (السوق)[٥] إلى أن صارت الكلمة تدل على نمط معين من أنماط العمائر التجارية فى العصر العثمانى " وتأخذ فى جوهر تخطيطها هيئة الممر أو الشارع الذى تصطف على جانبية المحلات سواء غطى هذا الممر أو ترك مكشوفا "ويعتبر السوق المصرى موضوع البحث أشهر أمثلتها بالإضافة إلى أراستا مجمع السليمية بمدينة أدرنة "وهى مدينة تركية مشهورة يعود تاريخ تأسيسها للإمبراطور الرومانى أدريان عام ١٢٥م (ومنه اتخذت اسمها) وتقع عند إلتقاء نهرى مارتيزا وتودجا على الطريق البرى المرتفع الواصل إلى مدينة بلغراد ومدينة استانبول فى القسم الأوروبى من تركيا، وكانت عاصمة الدولة العثمانية فى الفترة من ١٣٦٦م وحتى بعد فتح مدينة القسطنطينية سنة ١٤٥٣م، وفى عام ١٩١٣م وخلال حرب البلقان الأولى احتلت من قبل البلغاريين والصرب ولكن الأتراك أعادوا تحريرها فى حرب البلقان الثانية ،وقد ضمت إلى اليونان بمقتضى معاهدة سفرس، إلا أن الأتراك

أعادوها مرة أخرى بمعاهدة لوزان، وكان الإسلام قد دخل المدينة أول الأمر سنة ٧٦٢هـ/١٣٦١م على يد لاله شاهين بك"[٦].

٢. المنشىء وتاريخ الإنشاء

تعرف الأراستا باسم البازار المصرى وقد بدأ مع إنشاء المجمع الذى ألحق به وهو مجمع الوالده الجديد " كلية ينى جامع " بمدينة إستانبول، وذلك بأمر من الملكة أو السلطانه صفية وبالعثمانية " صفية سلطان " وهى حسب أرجح الروايات التاريخية امرأة ذات أصل بندقى واسمها صوفيا بيلوجى بافو عام ولدت سنة ١٥٥٠ في البندقية[٧]، وقد بيعت في سوق الرقيق في إستانبول فجاءت حينئذ السلطانة نوربانو وهى الأخرى من أصل بندقي[٨] ووالدة السلطان مراد الثالث فأخذتها، وكانت والدة ولى العهد نوربانو تريد ان تجعل ابنها الأمير مراد الثالث (الذى وُلِدَ فى فترة خلافة جده سليمان القانونى (١٥٢٠-١٥٦٦) عام ٩٥٣هـ/١٥٤٦م وجلس على تخت الملك عام ٩٨٢هـ/١٥٧٤م، وهو ابن تسعة وعشرين سنة إلى أن توفى فجأة لعارض ألم به سنة ١٠٠٣ه/١٥٩٥م، ودفن بمدفنه بجوار جامع آيا صوفيا)[٩]، وبمجرد رؤية السلطانة لصوفيا قررت أن تزوجها لابنها مراد ودفعت الكثير من ثروتها لشرائها، وقد أقامت صوفيا بقسم الحريم "الحرملك" بقصر طوبقابى لمدة عامين وتغير فيها اسمها من صوفيا إلى اسم أشد رقة وصفاء ألا وهو صفية، وعندما صارت صفية في سن الخامسة عشر وذهبت إلى الامير مراد الثالث بشعرها الاشقر، وعيونها الكبيرة، وطولها وبشرتها البيضاء عشقها من أول نظرة فتزوجها، وأصبح لها باع طويل فى الدولة بعد تولى مراد الثالث السلطنة، إذ تحكمت فى القصر الملكى وصارت تلعب بدسائسها على جميع من فى القصر حتى حاولت نوربانو سلطان من التخلص منها بلا فائدة، وظلت كذلك حتى بعد وفاة زوجها السلطان مراد الثالث فقد لعبت دورا كبيرا فى تولية ابنها محمد الثالث السلطنة فدبرت فى نفس ليلة وفاة زوجها لمقتل أخواته الثمانية عشر فوجدوهم مقتولين خنقا الواحد منهم تلو الآخر، وقد أصبحت والدة السلطان فى الفترة التى تولى فيها ابنها محمد الثالث (١٥٩٥-١٦٠٣) الحكم[١٠] وكانت هى صاحبة الأمر والنهى، وينسب لها جامع الملكة صفية الكائن بحى الداودية بالقاهرة حيث رفعت دعوى فى مصر أثناء فترة سلطنة ابنها محمد الثالث ضد الناظر على أوقاف المرحوم عثمان أغا دار السعادة أخذت بمقتضاها حكم القاضى بأن الجامع والقرية وجميع الأصقاع هى ملك لها فى سنة ١٠١١هـ[١١]

أعطت أوامرها لكبير مهندسى القصر آنذاك وهو المهندس داوود أغا ليتم البدء فى تشييد المجمع بمختلف وحداته فى سنة ١٥٩٧م، غير أن البناء لم يكتمل فتوقف العمل به سنة ١٦٠٣م عقب موت السلطان محمد الثالث[١٢].

وقد ظل البناء على حالته التى تركته عليها الملكة صفية ولمد ٥٨ سنة، إلى أن قامت السلطانة خديجة تورخان بإكمال البناء "والتى لم يعرف بالتحديد محل ولادتها غير أنها دخلت إلى الدولة العثمانية كمحظية فى بداية القرن السابع عشر الميلادى أثناء إحدى الفتوحات العثمانية فى المستنقعات الروسية، وظلت فترة بعيدة عن القصر ثم وصلت بعد ذلك إلى داخل قصر طوبقابى فى سنة ١٦٤٠م، حيث أهديت من قبل قرا سليمان باشا لكوسم سلطان والدة السلطان إبراهيم[١٣]، وتورخان سلطان والدة السلطان محمد الرابع (الذى ولد سنة ١٠٥١هـ وتولى السطنة ١٠٥٨هـ وهو ابن سبع سنين حتى سنة ١١٠٠ه[١٤]. وقد شرعت فى إعادة إعمار المجمع مرة أخرى[١٥]، وإكماله ليكون فى صورته الكاملة كما وصل إلينا مجمعا معماريا ضخما يضاهى مجمعات السلاطين إن لم يكن قد فاق معظمها، وهو يضم مسجدا جامعا وجوسق ملكى " خونكار قصرى " ومقبرة دفنت فيها خديجة تورخان سلطان، وسبيل ماء ومكتب صبيان " كتاب " بالإضافة إلى سوق عظيمة هى السوق المصرى أو سوق الوالدة الجديد التى شيدت بتصميم فريد بين الأسواق العثمانية علي هيئة حرف " L " والذى استغرق بناؤه حوالى ٣٣ شهرا من مايو ١٦٦١م وحتى فبراير ١٦٦٤م وأنفق من المال عليه حوالى ٣٠٨٠ أوقية دراهم.

٣. موقع الأراستا

يقع السوق ضمن كلية ينى جامع فى منطقة إمينونو بمدينة إستانبول عند مدخل القرن الذهبى،وهى أقدم منطقة تجارية بالمدينة قرب كوبرى غلطه[١٦]، حيث كان يقع بين باب الحديقة Bahçe Kapisi

والباب الخشبى Odun Kapisi وهما من أبواب السور المشيد على شاطىء القرن الذهبى، فهو يبعد –أى المجمع- أمتارا قليلة عن مياه الخليج، وهو موقع متميز للغاية إذ جاء موقع السوق وسط المنطقة التجارية الرئيسية بإستانبول وهى منطقة إمين أونو Eminönü والتى كانت تعرف قبل ذلك باسم Gümrük Emini والتى تعنى الميناء الجمركى البحرى ،حيث يقع بالمنطقة الميناء الرئيسى للمدينة والذى يستقبل البضائع والسلع من مختلف بلدان العالم وهو ميناء القرن الذهبى، مما كان له أكبر الأثر فى إنعاش الدور التجارى للسوق المصرى ليصبح أكبر ثانى سوق بالمدينة بعد البازار المغطى الذى يقع بين منطقتى تشمبرلى تاش وبايزيد، ثم تحول الاسم من Gümrük Emini إلى Emin Iskele إلى أن أصبح Eminönü وهى بنفس المعنى السابق[١٧].

٤. تاريخ بناء المجمع والأراستا والمهندسين الذين أشرفوا على البناء

أشرف على بناء السوق المصرى ومجمع ينى جامع عدد من المهندسين المعماريين لدى البلاط العثمانى مما زاد من أهمية السوق وشهرته، فقد كان البدء فى المشروع سنة ١٥٩٧م على يد المهندس داود أغا الذى تتلمذ على يد المهندس الكبير قوجه معمار سنان بأمر من صفية سلطان كأولى خطوات استخلاص المنطقة من الملكيات اليهودية[١٨]، فقد تم اختيار داود أغا كمعمار باشى أو رئيسا للمعماريين عقب موت سنان عام ١٥٨٢م باعتباره أكبر من تتلمذ على يديه، وكان قد أشرف خلال تولى المعمار سنان رئاسة مهندسى القصر السلطانى "١٥٧٥-١٥٨٢م" على العديد من أعمال توصيل المياه للقصور العثمانية وخاصة قصر طوبقابى وغير ذلك من أعمال بناء وتشييد المساجد والقصور، وكان أهم ما أشرف على بناءه هى أراستا مجمع السليمية والمدرسة الإبتدائية بمدينة أدرنة وكذلك وضع أساسات كلية ينى جامع بمدينة إستانبول منذ ١٥٩٧م ، إلى أن توفى سنة ١٠٠٧هـ/١٥٩٨-١٥٩٩م، وتولى الإشراف على أعماله المهندس الرقيب أحمد أغا الغواص الذى كان تابعا لسلاح البحرية والذى ظل فى رئاسة مهندسى القصر حتى سنة ١٦٠٦م[١٩]، وتم استكمال أعمال إنشاء المجمع والسوق المصرى حتى وصل البناء إلى مستوى نوافذ الطابق الأرضى ثم توقف البناء فجأة بسبب موت السلطان محمد الثالث وتولية أحمد الأول السلطنة خلفا له فهجر المجمع لمدة طويلة حتى تولى السلطان محمد الرابع الحكم سنة ١٦٤٨م، فحدث حريق هائل دمر غالبية منطقة القرن الذهبى بما فيها بناء المسجد والسوق بمستوى نوافذالطابق الأرضى وذلك فى الرابع والعشرين من يوليو لسنة ١٦٦٠م[٢٠]، وعلى إثر زيارتها للمنطقة قامت والدته خديجة تورخان سلطان باستكمال أعمال البناء سنة ١٦٦١م، وكرست لذلك كل الطاقات الممكنة ورصدت له مبالغ عظيمة من المال وكلفت المهندس مصطفى أغا[٢١] رئيس المهندسيين بالإشراف على أعمال البناء حيث اكتمل على يديه بناء المجمع بكامل ملحقاته[٢٢]، ليكون البازار المصرى والمجمع قد شهد بذلك إشراف ثلاثة من كبار المهندسين المعماريين لدى القصر العثمانى وافتتح المجمع رسميا فى سنة ١٦٦٥م فى احتفال أقامه السلطان محمد الرابع ووالدته تورخان سلطان والصدر الأعظم كوبروللو فاضل أحمد باشا وبحضور السفير الفرنسى Marquis de Nointel والذى عبر عن دهشته البالغة من عظمة مجمع الوالدة الجديد بكامل ملحقاته وقد رسم الرحالة الفرنسى Guillaume Grelot المجمع بريشته وهو على قارب داخل مياه القرن الذهبى سنة ١٦٨٠م فى حياة تورخان سلطان (لوحة١).

٥. التغيرات والتعديات على الأراستا

تعرضت الأراستا أو السوق المصري عبر تاريخه لكثير من الكوارث الطبيعية والبشرية فعقب موت السلطان محمد الثالث سنة ١٦٠٣م توقفت أعمال البناء فى المجمع ليعود اليهود إليه مرة أخرى حيث أقاموا على مختلف وحدات المجمع محلات وبيوتا سكنية خاصة بهم حتى شب حريق هائل بالمنطقة سنة ١٦٦٠م فقامت على إثره تورخان سلطان بإعادة إعمارها للمجمع مرة أخرى[٢٣]، ثم اندلع حريق فى سنة ١٦٨٨م فى حانة خارج بوابة سوق السمك Balık Pazarı kapisi وبطول خليج القرن الذهبى مما جعل النيران تشتعل فى السوق من جميع الجهات الذى تمت الإشارة إليه فى المصادر التاريخية فبدأت النيران من أحد الأزقة وهو .Tahmis sk ثم اشتعلت فى كافة الخانات الخشبية والحجرية بالمنطقة، وتمت أعمال الصيانة للمبنى غير أنه ما لبث أن تعرض لحريق آخر ليلة

الثالث من يناير سنة ١٦٩١م مما أحرق بعض محلات السوق، إلا أن الطامة الكبرى التى حدثت للسوق هى ما كانت فى منتصف القرن ١٩م حيث حدث تغيير شامل للمنطقة عن طريق التعديات التى وصل بها الأمر أن امتلأت المنطقة بما فيها فناء ينى جامع بالمحلات والأكواخ لتصحو سلطات المدينة من غفلتها عن ذلك بالانتزاع الإجبارى لكافة تلك التعديات، كما قامت السلطات بإزالة المحلات التى كانت قائمة فيما بين السوق المصرى وجامع رستم باشا فيما بين عامى ١٩٥٨-١٩٦٠م، وفى نفس الإطار تمت إزالة سوق السمك القديم " Eski Balık Pazarı " لتباع الأسماك فى الجزء الشمالى من المحلات الخارجية على طول امتداد الضلع الغربى للسوق[٢٤].

٦. الوصف المعمارى العام

تعد الأراستا الملحقة بمجمع الوالدة الجديد "ينى جامع" شكل (١) بإستانبول من أبدع وأروع النماذج الباقية، بل وتمثل الطراز الكلاسيكى للعمارة العثمانية خير تمثيل، وقد اشتهرت منذ القرن ١١هـ/١٧م باسم السوق المصرى Mısır Çarşısı[٢٥]، وذلك لأنه استخدم خصيصا للمنتجات القادمة من مصر وخاصة التوابل، كما يعرف فى اللغة الإنجليزية باسم سوق التوابل والأعشاب الطبيعية لتوفير كل ما يلزم ولائم السلاطين، ولا تزال هذه المنتجات تباع فى السوق إلى اليوم غير أنه أصبح يعرض فيه مختلف أنواع البضائع والمنتجات الأخرى ليكون بذلك من أهم الأسواق وأكثرها شعبية فى مدينة إستانبول[٢٦].

وصمم السوق فى شكل تخطيط هندسى فريد بين الأسواق العثمانية، فهو يأخذ هيئة حرف L الذى نتج عن تقاطع شارعى السوق مع بعضهما بشكل عمودى ويبلغ طول ضلعيه حوالى ٢٦٥ مترا ليكونا فى منطقة التقاطع مسجدا داخليا بالسوق، كما أنها جمعت فى بناءها بين الحجر والآجر[٢٧].

١.٦ الأراستا من الداخل

١.١.٦. القسم الغربى للأراستا (القصير) شكل (١).

يبدأ من الشمال للجنوب وبطول (١١٩ متر) ويتوسطه الممر المقبى باتساع (٧ أمتار) ما بين بوابتى بائعى السمك Balık Pazari Kapisi وبائعى الكتان Ketenciler Kapisi، حيث يدخل إلى السوق من العقد الأوسط فى الواجهة الشمالية لهذا الضلع من بوابة سوق السمك لنجد منطقة مغطاة بقبو متقاطع تتقدم باب الدخول من الخارج، ويتم الدخول من فتحة الباب التى يبلغ اتساعها (٢٧٠سم) إلى الممر الذى يبلغ اتساعه (٧ أمتار) مباشرة عبر الباب الذى يغلق عليه مصراعان خشبيان قويان مصفحان بالحديد ويبلغ كل مصراع منهما حوالى (١٤٢سم) بارتفاع (٣٧٥سم) والتى تم طلاؤها باللون الأخضر، ويقع على جانبى الباب ضمن المنطقة المربعة المغطاة بالقبو المتقاطع عضادتين تحصران دخلة الباب بينهما وتبلغ كل منهما حوالى (١٠٧سم) بسمك (٣٢سم)، ويتوج دخلة الباب عقد موتور من الحجر داخل عقد مدبب كبير حجرى، ويتم الدخول من الباب لنجد عقد موتور آخر بعد (١٥٠سم) ليكون مصراعى الباب عند فتحهما داخل العقدين الموتورين، ثم يتم الدخول إلى الممر الذى يصطف على جانبيه ٣٦ محلا بواقع ١٨ فى كل جانب، ويبلغ عرض هذا الشارع أو الضلع الغربى شاملا الممر والمحلات على الجانبين (٢٢مترا)، وتأخذ المحلات هيئة المسقط المربع الشكل الذى يغطى كل منها قبو برميلى الشكل من الداخل بينما نجده من الخارج قبة ضحلة، ويطل كل من صفى المحلات بواجهته المعقودة بعقود مدببة على الممر المقبى وقد فتح فى الضلع الخارجى بكل من هذه المحلات فتحة شباك ذات عتب مستقيم مغشاة بمصبعات معدنية من الحديد.

٢.١.٦. القسم الجنوبى للأراستا (الطويل)

وهو يشبه الضلع الأخر حيث يتوسطه الممر الطولى المقبى(٧ أمتار) وتتخلله العقود المدببة وفتحات النوافذ لعملية الإضاءة والتهوية، ويبدأ من الشرق للغرب بباب الحياة أو بوابة Haseki Kapisi ويمتد غربا بطول (١٤٥.٥ متر) حتى يتقاطع مع الشارع القصير مكونين بذلك منطقة وسطى تأخذ هيئة المربع كانت تستخدم كمسجد لصلاة الحراس والمقيمين داخل السوق، حيث كان البازار يفتح لساعات محددة ثم يغلق أبوابة بعد ذلك، بينما يباشر المراقبون الليليون والحراس أعمال الحراسة ولا يخرجون من السوق حتى تفتح أبوابه فى اليوم التالى، فكان لزاما من توفير مكان لإقامتهم

صلوات الليل فاستخدمت منطقة إلتقاء الشارعين لذلك كما عُيّن لهم قارئ للقرآن الكريم لتأدية صلاة الفجر والصلوات الأخرى بالسوق الذى كان يعرف باسم سوق الوالدة السلطانى أو السوق الجديد Suk-ı sultani, Valide (yeni) Çarşı كما تذكر الوقفية[٢٨]، وتصطف المحلات على جانبى الممر المقبى حيث يبلغ عرض هذا الضلع (٢٥ مترا) وعدد المحلات هنا يزيد على عدد المحلات التى بالضلع القصير بواقع خمسة محلات فى كل جانب من جانبى الممر ليكون عددها فى الضلع الطويل ٤٦ محلا تأخذ جميعها المسقط المستطيل الشكل المغطاة بقباب ضحلة، والتى فتح بكل منها فتحة شباك تشبه مثيلاتها فى الضلع القصير، بالإضافة إلى ستة محلات أخرى بمنطقة إلتقاء الشارعين ليصل بذلك إجمالى عدد المحلات داخل بوابات السوق المصرى ١٠٦ محلا بخلاف المحلات التى تقع على جانبى بوابتى السوق الرئيسيتين بنهاية ضلعى البازار كما يوجد أعلاهما بعض المحلات ومنها مطعم Pandelis والذى يعد من أشهر مطاعم المأكولات بالمدينة ويقع أعلى بوابة Haseki.

ويقع بهذا الضلع أربعة مداخل حيث يبدأ الممر من الشرق ببوابة Haseki وينتهى ببوابة بائعى الحصير غربا " Hasircilar Kapisi " فيما يتخلله مدخلان آخران صغيران يطل أحدهما والمسمى بباب الجامع الجديد على الساحة الوسطى للمجمع " Yeni Cami Kapisi "ويقابله فى الناحية الأخرى مدخل آخر صغير هو بوابة سوق الزهور " Çiçek Pazari Kapisi ".

٢.٦. الأراستا من الخارج

للبازار عدة واجهات حرة حيث نجد مختلف الجدران تطل إما على شوارع خارجية أو على الساحة الداخلية لمجمع الوالدة الجديد فيما عدا منطقة تقاطع ضلعى السوق، حيث تتخلل فتحات الأبواب هذه الواجهات بواقع مدخلين فى الضلع الغربى القصير وأربعة فى الضلع الآخر.

١.٢.٦. القسم الغربى (القصير) من الخارج

يمتد كما سبق القول من بوابة سوق السمك وحتى بوابة بائعى الكتان حيث يطل بواجهته الشرقية على ساحة المجمع ويظهر فيها أسلوب البناء المستخدم وهو التناوب ما بين الحجر والأجر بنسبة ١ : ٢، فتمتد واجهة المحلات لأعلى لتفتح فى كل محل منها فتحة شباك مستطيلة تبلغ أبعادها (٥٠× ١١٠سم) يغشيها مصبعات معدنية ويحيط بها مدماك حجرى يعلوه هيئة عقد مدبب من صنجات متراصة من الحجر والآجر، وتنتهى بسقف المحلات المكون من قباب صغيرة بواقع قبة أعلى كل محل يغطيها طبقة من الرصاص لمقاومة عوامل الجو وخاصة الرطوبة، وترتد الواجهة للداخل ليظهر امتداد الجدران الحاملة للقبو الطولى الذى يغطى الممر الأوسط وقد فتح به عدد من فتحات الشبابيك مستطيلة الشكل من الخارج ويتوجه عدد من الأشرطة الزخرفية المنفذة بالآجر المرصوص إلى جانب بعضه بشكل مسنن تحمل السقف الجمالونى الذى يغطى الممر الأوسط.

بينما تمثل الواجهة الغربية منه واجهة المحلات الخارجية التى بنيت من الحجر لزيادة تأمين المحلات عند غلقها ليلا، ويعلو هذه الواجهة سقف مائل للخارج محمول على أشرطة أو أفاريز من قوالب الآجر لتصريف مياه الأمطار وعدم تراكمها على سطح السوق، وقد فتح بهذا الضلع مدخلين بنهاية الممر شمالا وجنوبا.

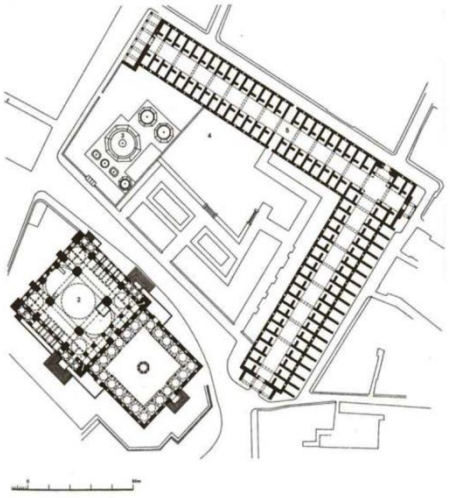
٢.٢.٦. القسم الجنوبى (الكبير)

ويبدأ من الشرق ببوابة Haseki أو باب الحياة وينتهى غربا ببوابة بائعى الحصير Hasircilar حيث يطل بواجهته الشمالية على جامع الوالدة الجديد والتى تظهر أسلوب البنا بالحجر والآجر كما سبق القول وقد فتح بكل محل فتحة شباك، ويعلو ذلك القباب التى تغطى المحلات ثم السقف الجمالونى الذى يغطى الممر فيما تظهر الواجهة الجنوبية المطلة على زقاق بائعى الزهور Çiçek Pazari Sokağı وقد اختلف أسلوب بناءها عن الواجهات الأخرى حيث بنيت من قطع الحجارة الكبيرة التى يتخللها بعض قوالب الآجر كمدماك يفصل بين مداميك الحجارة وبعضها، وتتخللها فتحات النوافذ بواقع نافذة بكل محل تشبه الفتحات الأخرى غير أنه يؤطرها هنا هيئة العقد النصف دائرى من قوالب الآجر، وتنتهى الواجهة بعدد من الأشرطة الزخرفية الناتجة عن وضع قوالب الآجر بطريقة مائلة بجانب بعضها البعض.

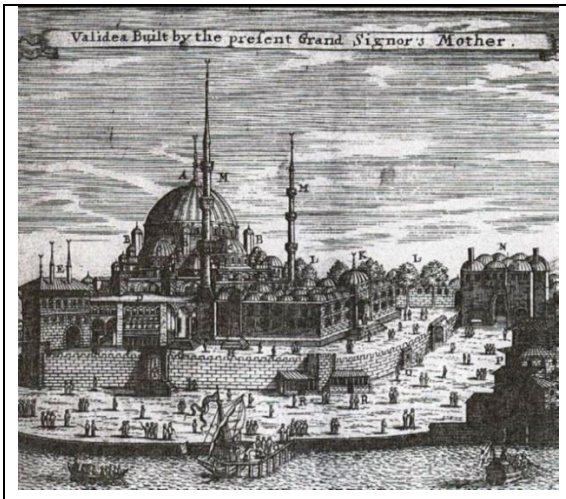
٧. نتائج البحث

بعد دراسة بناء وتخطيط البازار المصرى بمنطقة القرن الذهبى بمدينة إستانبول يمكن التوصل إلى أهم النتائج التى تتلخص فى :-

- جاء تخطيط البازار فى هيئة فريدة لم تتكررفى الأسواق والبازارات العثمانية، كما أثر موقعه على أهميته ليكون ثانى أكبر سوق فى المدينة.
- تعاقب على بناء السوق اثنتين من أمهات السلاطين فضلا عن ثلاثة من كبار المهندسين المعماريين لدى البلاط العثمانى بما يدل على أهمية السوق وعلو شأن والدة السلطان.
- ساهم البازار المصرى ضمن المجمع الإسلامى كله فى أخذ المنطقة للطابع الإسلامى بدلا من السيطرة اليهودية.
- بنى البازار بالمواد الطبيعية المتوفرة فى المنطقة والتى تتناسب مع العوامل الطبيعية المحيطة ولاسيما البناء بالحجارة والأجر.
- اتخذ البازار أسلوب بناء يتشابه إلى حد كبير مع مختلف المبانى الأخرى فى المنطقة من حيث التناوب بين مداميك الحجر والآجر وجاءت نسبة الحجر للآجر بالسوق المصرى ١ : ٢ فى أغلب مناطق البناء.
- تعددت مداخل البازار نظرا لمساحته الكبيرة مع إحكام السيطرة عليها بالغلق والحراسة فى الليل ، والتى تنوعت فيما بينها حيث جاءت ثلاثة منها كبيرة بارزة عن سمت الجدران فيما جاءت الثلاثة مداخل الأخرى على سمت جدران البناء نفسه.



شكل (١) مسقط أفقى يوضح جامع الوالدة الجديد والسوق المصرى بإستانبول عن (Goodwin)



لوحة (١) عبارة عن رسم يظهر جامع وسوق الوالدة الجديد من داخل مياه القرن الذهبى رسمها الرحالة الفرنسى Guillaume Grelot.

حواشي البحث

**أستاذ الآثار والحضارة الإسلامية - كلية الآثار- جامعة القاهرة.

*** أستاذ الآثار والحضارة الإسلامية - كلية الآثار- جامعة القاهرة

**** مدرس مساعد - كلية الآثار- جامعة القاهرة

[١] العفيفى، عبد الحكيم، ٢٠٠٠م، موسوعة ١٠٠٠ مدينة إسلامية، أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص٤٦.

[٢] مرعى، منى السيد عثمان، ٢٠٠٢م، رسوم عمائر إستانبول المدنية من خلال تصاوير المخطوطات، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ص٥٧٢.

[٣] الحداد، محمد حمزة، ٢٠٠٩م، العمارة والفنون فى الحضارة الإسلامية، الخليج العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ص٢٠٠.

[٤] الحداد، محمد حمزة ، ٢٠٠٢م، العمارة الإسلامية فى أوروبا العثمانية، ج١، لجنة التعريف التعريب النشر، جامعة الكويت، ص٢٦٠.

[٥] الحداد، العمارة الإسلامية، ص٢٦١.

[٦] العفيفى، موسوعة، ص٣٥.

[٧] تيمور، هدايت، ١٩٧٧م، جامع الملكة صفية ،رسالة ماجستير غير منشورة ،كلية الأثار جامعة القاهرة، ص١٢٠؛ ماهر، ماهر، سعاد ،١٩٨٣م، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون ،ج٥، وزارة الأوقاف "المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ص١٦٤.

[8] Agoston (Gabor) and Bruce Masters, 2009, Encyclopedia of the Ottoman Empire, Facts on Files Inc., New York, p. 401.

[٩] آصاف (عزتلو يوسف بك)، ٢٠١١م، تاريخ سلاطين بنى عثمان من أول نشأتهم حتى الآن، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، ص٧٣-٧٤؛

Finkel (Caroline), 2005, Osman`s Dream: The Story of The Ottoman Empire, 1300-1923, London, John Murray, p. 152-195; Agoston ; and Bruce Masters , Encyclopedia. P. 399-403

10 Peirce (Leslie), 1993, The Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire, New York Oxford, University Press, p. 68.

[١١] ماهر، المساجد، ص١٦٤.

12 Sümertaş (Firuzan Melike), 2006, Female Patronage in The Classical Ottoman Architecture: Five Case Studies in Istanbul, A Thesis Submitted to The Graduate School of Social Sciences of Middle East Technical University, p. 123.

13 Thys-Şenocak (Lucienne), 2006, Ottoman Women Builders: The Architectural Patronage of Hadice Turhan Sultan, Ashgate Publishing Company, USA, p. 17.

[١٤] آصاف، تاريخ سلاطين، ص٩٥-٩٩.

15 Yurdalan (Özcan), 2011, Çarşılarla Anadolu: Bedestenler, Hanlar, Kapalıçarşlar, Halkbank, İstanbul, s. 175.

16 Freely (John), 2011, A history of Ottoman Architecture, Wit Press, Southampton, Boston, USA, p. 334; Öztürk (Hüseyin), 2011, Tarihi ve Medeniyetin Beşiği Çarşılar, İstanbul Ticaret Odasi, s. 93.

17 Sümertaş, Female Patronage, p. 119-120.

18 Sümertaş, Female Patronage, p. 123.

19 Kuban (Dogan)2007, Ottoman Architecture, Translated by Adair Mill, Antique Collectors' Club, Istanbul, p. 351-352

[٢٠] ملكه، محمد أحمد بهاء الدين، ٢٠١٦م، المنشآت التجارية العثمانية الباقية بمدينة إستانبول حتى أواخر القرن ١٢هـ/١٨م دراسة آثارية معمارية وفنية، رسالة ماجستير بكلية الآثار-جامعة القاهرة، ص١١٣.

21 Özdeş (Gündüz), 1998, Türk Çarşıları, Tepe Yayınları, Ankara, s. 35.

22Sümertaş, Female Patronage, p.123.

23 Sümertaş, Female Patronage, p.123.

24 -Cezar (Mustafa), 1983, Typical Commercial Buildings of the Ottoman Classical Period and the Ottoman Construction System, Istanbul, p. 132-133.

[٢٥] الحداد، العمارة الإسلامية، ص٢٠٦.

[26] Freely, A History, p. 339.

[٢٧] الحداد، العمارة الإسلامية، ص١٦٨.

Cezar, Typical Commercial, p. 129-132.

28 Turhan Valide Vakfiyesi in Süleymaniye G. Kütüphanesi, Mikrofilm Arşivi No. 1457.

الصور الشخصية على النقود القاجارية - نقود فتحعلى شاه نموذجا

محمود عبدالله محمد
وزارة السياحة والاثار

مقدمة :

يعود اصول القاجاريون الى قبيلة قاجار التركمانية وهى إحدى القبائل التركمانية السبع التى تكونت منها قبائل القزل باش والتى ساعدت اسماعيل الصفوى فى تاسيس الدولة الصفوية[١]

فى عام ١٢٠٩ هـ/١٧٩٤ م استطاع اغا محمد خان الانتصار على لطف على خان اخر الحكام الافشاريين من خراسان .[٢]

حَكَمَ الدولة القاجارية سبعة سلاطين هم أغا محمد خان (١٢٠٩-١٢١١ هـ /١٧٩٥-١٧٩٧ م) ، فتحعلى شاه (١٢١٢ -١٢٥٠ هـ/١٧٩٧-١٨٣٤ م) ، محمد شاه بن عباس ميرزا (١٢٥٠-١٢٦٥هـ /١٨٣٤-١٨٤٨ م) ، ناصر الدين شاه (١٢٦٥-١٣١٣هـ /١٨٤٨-١٨٩٥ م) ، مظفر الدين شاه (١٣١٣-١٣٢٤ هـ/١٨٩٥-١٩٠٧ م) ، محمد على شاه (١٣٢٤-١٣٢٧ هـ/١٩٠٧-١٩٠٩ م) ، احمد شاه (١٣٢٧-١٣٤٣هـ /١٩٠٩-١٩٢٤ م)[٣]

يعتبر اغا محمد الذى عرف بالمُخيف[٤] المؤسس الفعلى لهذه الدولة التى حملت ايران ونقلتها الى العالم الحديث[٥].

توَّج اغا محمد شاهاً على ايران فى جمادى الاخرة لعام ١٢٠٠ هـ/١٧٨٥ م فى طهران بعد ان استطاع التغلب على الزنديين[٦] وعلى خطر اخوته الثائرين ضده كما استطاع إدخال شمال ايران ووسطها فى طاعته.[٧]

اتخذ اغا محمد من طهران عاصمة للبلاد بعد ان كانت مجرد مدينة متوسطة الأهمية وكان سبب الاختيار لطهران أنها قريبة من استرباد مقر قبيلة القاجاريين [٨].

لم يكن لاغا محمد ولد بسبب إنقطاع نسله على يد عادل شاه الافشارى لذا اختار" بابا خان" الابن الاكبر لاخيه وليا للعهد ونائبا للسلطنة[٩]

قُتل اغا محمد على يد ثلاثة من خدمه بعد ان هددهم بالقتل لاسباب واهية ولانهم كانوا على علم بطبعه ومن انه سينفذ ةعيده تسللوا اليه اثناء نومه وقت السحر فى ليلة الحادى والعشرين من ذى الحجة عام ١٢١١ هـ وقتلوه[١٠] .

بعد مقتل اغا محمد خلفه على عرش ايران ولى عهده وابن اخيه بابا خان[١١] الذى توجه مسرعا الى طهران - وكان يومها مقيما فى شيراز - فور علمه بخبر مقتل عمه وتم تتويجه رسميا يوم عيد الفطر عام ١٢١٢ هـ باسم " فتحعلى شاه "[١٢] واستطاع التغلب على الصراعات التى واجهته فى بدايه حكمه وكان من اهمها تمرد صادق خان الشقاقى بالاضافة الى عصيان اخيه حسين قلى الذى كان يحكم كاشان فقام فتحعلى بالقبض عليه فى شهر المحرم من عام ١٢١٨ هـ وقتله فى طهران [١٣]

وفى عهد فتحعلى شاه صارت بلاده مسرحاً للصراع بين كل من فرنسا ، وروسيا، وبريطانيا[١٤] و استولت روسيا على كرجستان عام ١٢١٥هـ/١٨٠٠ م[١٥] واستمر الصراع بين ايران وروسيا حتى عقدت معاهدة صلح بينهما سميت بمعاهدة "تركمان جانى" وكان ذلك فى ٢٣ فبراير عام ١٨٢٨ م[١٦] وكانت بنود المعاهدة مجحفة على ايران التى كانت مغلوبة على امرها[١٧] وفى عهده كانت هناك علاقات دبلوماسية منتظمة مع الدول الاوربية نظراً لما تتمتع به ايران من مركز استراتيجى يقع على الطرق المؤدية الى الشرق ولذا كانت محل تنافس واهتمام بين بريطانيا من جهة وفرنسا من جهة

اخرى ، وقد استفادت ايران من هذه العلاقات الدبلوماسية فى تحديث الجيش الفارسى وتزويده بنظم التدريب والاساليب الاوربية .[١٨]

مات فتحعلى شاه فى شهر رجب عام ١٢٥٠هـ / اكتوبر عام ١٨٣٤ م وكان حاكما عادلا فى ملكه حكيما فى تصرفه محبا للفنون والتصاوير وكان من افضل حكام الاسرة القاجارية وكانت ملابسه مرصعة بالمجوهرات التى ترصع تاجه وكان كرسي عرشه من الذهب الخالص[١٩] ادخل النظام الاوروبى الى بلاده ودرب جنوده على النسق الاوروبى وعاش سبع وستين عاما حكم منها سبع وثلاثين سنة لكن يؤخذ عليه البذخ والإسراف فى الترف[٢٠].

وقد جاءت اغلب نقود القاجاريين من عهد فتحعلى شاه الى عهد ناصر الدين شاه خالية من العبارات الدينية ، وظهر على نقود القاجاريين استخدام الصور الشخصية[٢١] .

ظهرت صورة الشاه فتحعلى على نقوده بكامل جسده ولم تظهر صورته الشخصية بشكل نصفى كما فى باقى حكام الاسرة القاجارية [٢٢]

وفى عهده ايضا تم صنع العملات بالالات الميكانيكية مما أعطى العملة القاجارية شكلا مميزا واكثر دقة عن العملات الاخرى التى تصنع بالطرق التقليدية[٢٣]

ظل النظام النقدى الصفوى هو النظام السائد والمتبع فى الدولة القاجارية مع بعض الاختلافات سواء من حيث الشكل العام او الكتابات او الوزن[٢٤]

ومنذ عهد فتحعلى شاه الى عهد ناصر الدين شاه استبدل القاجاريون الكتابات العبارات الدينية على نقودهم واستخدموا بدلا منها الصور الشخصية [٢٥]

كما نلاحظ فى النقود القاجارية بدء استخدام الالات الميكانيكية فى ضرب النقود منذ عهد فتحعلى شاه (١ ٢١٢-١٢٥٠ هـ/١٧٩٧-١٨٣٤ م)[٢٦]

نقود الشاه فتحعلى خان القاجارى

(١٢١٢ -١٢٥٠ هـ /١٧٩٧-١٨٣٤ م)

وصلنا من نقود الشاه فتعلى شاه القاجارى التى تحمل صور صخصية له ضرب أصفهان عدد (٤) اربعة طرز– على حد علمى – نتناولها فيما يلى

الطراز الأول:- الشكل العام لهذا الطراز يتكون من دائرة من الحبيبات البارزة تحيط بكل من الوجه والظهر ، ويشتمل الوجه على صورة شخصية للشاه فتحعلى وهو جالس على العرش يلبس التاج وعلى يمينه جامة تشتمل على اسم الشاه وتاريخ الضرب "فتحعلى شاه ١٢٤٨ " مكتوب بالارقام الفارسية ، ويشتمل الظهر على جامة محاطة بزخارف من الحبيبات المتماسة البارزة، و زخارف نباتية وجاءت الكتابات على النحو التالى :-

	الوجه	الظهر
مركز :	صورة الشاه فتحعلى شاه جالسا على العرش ١٢٤٨	ضرب دار السلطنة اصفهان ١٢

يشتمل الوجه على صورة الشاه فتحعلى قاجار ونلاحظ ظهور صورة الشاه بكامل جسده وهو يجلس الجلسة القاجارية فى وضع المواجهة ويرتدى ملابس مزخرفة بالمجوهرات ، ويتمنطق فى وسطه بسيف واضعاً يده اليمنى على منتصف فخده الايمن ، ويده اليسرى فى خاصره ووجهه فى وضع ثلاثى الابعاد وهو وجه بيضاوى ذو الملامح القاجارية[٢٧]

ونلاحظ -على حد علمى - ان أغلب النقود التى ضربها فتحعلى شاه تحمل مكان الضرب اصفهان تحمل صورة شخصية للشاه وهو جالسا على العرش بينما هناك بعض النماذج فى دور ضرب اخرى يظهر فيها ممتطيا صهوة جواده ومنها نموذج بقيمة ٣ تومان ضرب زنجان سنة ١٢٣٩ هـ[٢٨] ، جدير بالكر أن نقش الصور الشخصية على النقود الإسلامية ظهرت قبل ذلك عندما أستبدل الخليفة الاموى عبدالملك بن مروان صورة هرقل وولديه بصورته هو على وجه الدنانير[٢٩]، كما ظهرت الصور الشخصية ايضا على النقود التذكارية للسلطان السلجوقى طغرل بك (٤٣٢-٤٥٥ هـ /١٠٤٠-١٠٦٣ م) حيث ضرب نقوداً تذكارية فى سنة ٤٥٥ هـ نقش عليها صورة كل من الخليفة القائم بامر الله والسلطان السلجوقى طغرل بك وذلك بمناسبة مصاهرته للخليفة العباسي القائم بامر الله (٤٢٢-٤٦٧ هـ /١٠٣١ -١٠٧٥ م) وزواجه من ابنته وكان ذلك على حد قول ابن الاثير "شرفا لم يبلغه سواه من الملوك "[٣٠]

اما الظهر فيشتمل على مكان الضرب " ضرب دار السلطنة اصفهان " ورقم ١٢ وهو رقم الاحاد والعشرات من سنة ١٢١٢ هـ وهو تاريخ جلوس الشاه فتحعلى على العرش ، وهو نظام جديد اتبعه فتحعلى شاه القاجارى لتسجيل كتابة التاريخ على نقوده وهذا يعكس التأثر بالنقود العثمانية وخاصة بنقود السلطان محمود بن عبد الحميد (١٢٢٣-١٢٥٥ هـ/١٨٠٨-١٨٣٩ م) حيث كان معاصرا لفترة حكم فتحعلى شاه (١٢١٢ -١٢٥٠ هـ / ١٧٩٧-١٨٣٤ م ، والتى كانت تشتمل على احد الوجهين تاريخ جلوس السلطان على العرش وعلى الوجه الاخر يتم تسجيل سنة حكمه فوق حرب الباء فى كلمة ضرب " ب ١٢ " وهذا يعنى ان العملة ضربت فى العام الثانى عشر من حكم السلطان [٣١].

ينفرد هذا الطراز باشتماله على صورة الشاه على الوجه وتسجيل مكان الضرب على الظهر داخل جامة محاطة بحبيبات بارزة .

ينتمى لهذا الطراز تومان ضرب اصفهان سنة ١٢٤٨ هـ (لوحة١)[٣٢] ، كما نشر الاستاذ فرح بخش نموذج بقيمة شاهى ضرب اصفهان سنة ١٢٤٩هـ[٣٣] .

الطراز الثانى :-

الشكل العام لهذا الطراز يتكون من دائرة من الحبيبات البارزة تحيط بكل من الوجه والظهر ، ويشتمل الوجه على صورة شخصية للشاه فتحعلى وهو جالس على العرش يلبس التاج وعلى يمينه جامة تشتمل على اسم الشاه وتاريخ الضرب ، اما الظهر فيشتمل على كتابات مركزية داخل دائرة من الحبيبات الصغيرة يحيط بها من الخارج مربع .

ويحيط بمربع المركز من الخارج اربع مناطق مزخرفة بزخارف نباتية عبارة عن اوراق نباتية وجاءت الكتابات على النحو التالى :-

	الوجه	الظهر
مركز :	صورة الشاه فتحعلى شاه جالسا على العرش ١٢٤٨	السلطنة ضرب دار اصفهان

ينفرد هذا الطراز باشتماله على شكل مربع يحيط بدائرة كتابات المركز .
ينتمى لهذا الطراز تومان ضرب اصفهان سنة ١٢٤٥ هـ محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة لم يسبق نشره وينشر فى هذا البحث لاول مرة (لوحة ٢) [٣٤].

الطراز الثالث

الشكل العام لهذا الطراز يتكون من دائرة من الحبيبات البارزة تحيط بكل من الوجه والظهر ، ويشتمل الوجه على صورة شخصية للشاه فتحعلى وهو جالس على العرش يلبس التاج وعلى يمينه جامة تشتمل على اسم الشاه وتاريخ الضرب ، اما الظهر فيشتمل على كتابات مركزية بنفس كتابات الطراز السابق داخل دائرة خطية على ارضية من الزخارف النباتية والحبيبات البارزة .
ينفرد هذا الطراز عن غيره من الطراز السابقة فى الشكل العام والمتمثل فى الدائرة الخطية المحيطة بكتابات الظهر .
ينتمى لهذا الطراز تومان ضرب اصفهان سنة ١٢٤٥ هـ محفوظ بمجموعة دايفيد بمتحف كوبنهاجن بالدنمارك (لوحة ٣)[٣٥]

الطراز الرابع

الشكل العام لهذا الطراز يشتمل الوجه على صورة الشاه فتحعلى جالسا على العرش وعلى يسارة جامة تشتمل على اسم الشاه فتحعلى شاه ، ويحيط بصورة الشاه دائرتان خطيتان يحصران بينهما دائرة من الحبيبات البارزة .
ويحيط بالظهر فى هذا الطراز دائرتان الداخلية خطية والخارجية من الحبيبات البارزة يحصران بينهما دائرة من الحبيبات الصغيرة غير متماسة ، ويتوسط العملة كتابات مركزية داخل دائرتان الداخلية خطية والخارجية من حبيبات صغيرة متماسة وجاءت الكتابات على النحو التالى :-

	الوجه	الظهر
مركز :	صورة الشاه فتحعلى شاه جالسا على العرش	السلطنة ضرب دار اصفهان ١٢٤٥

تتشابه كتابات ونقوش هذا الطراز مع الطراز الخامس غير انه يختلف عنه فى تسجيل تاريخ الضرب اسفل كتابات الظهر وليس على الوجه كما فى الطراز الخامس .
ينفرد هذا الطراز باشتمال على صورة الشاه على الوجه وتاريخ الضرب على الظهر .
ينتمى لهذا الطراز نموذجان قيمة كل منهما تومان ذهبى ضرب اصفهان سنة ١٢٤٥ هـ (لوحة٤)[٣٦] .



لوحة ١



لوحة ٢



لوحة ٣



لوحة ٤

حواشي البحث

[١]) كليفورد إدموند ، السلالات الإسلامية الحاكمة – دليل مرجعي فى التاريخ والأنساب ، ترجمة عمرو الملاح ،هيئة أبو ظبى للسياحة والثقافة ، الامارات ،٢٠١٣، ص ٣٤٨.

[٢])أشتهر عن أغا محمد انتقامه الشديد من خصومه كما فعل بلطف على اخر حكام الزند كما انه نقل عظام كريم خان ونادر شاه الى طهران وجعلها تحت عتبه قصره حيث يمر كل ساعة وكان ذلك تشفيا من ملكين لم يقم اعظم منهما بين ملوك ايران ولم يمدحه عليه المؤرخون كما انه قام بتعذيب شاهرخ ظنا منه انه يخفى العديد من ذخائر وتحف نادر شاه مما ادى الى وفة شاهرخ على اثر ما أصابه من التعذيب راجع : شاهين مكاريوس ، تاريخ ايران ، دار الافاق العربية ، القاهرة ،٢٠٠٩م ، ص ص ٢٣١-٢٣٣.

[٣]) تم الاعتماد على معرفة التاريخ الهجرى وما يقابله بالتقويم الميلادى من خلال كتاب : انطون بشارة قبقانو ، جدول السنين الهجرية وما يوافقها من السنين الميلادية ، دار المشرق ، الطبعة الثانية ، بيروت –لبنان ، ١٩٩٢ م .

[٤]) لُقب اغا محمد بهذا اللقب لشدته وقسوته وربما يعزو جزءا من تلك الوحشية الى إخصائه وهو صغير على يد عادل شاه ابن أخى نادر شاه الافشارى راجع : كليفورد ايدموند ، السلالات الاسلامية الحاكمة ، ص ٣٤٨

[٥]) ايهاب احمد حسن ، صور السلاطين والامراء ورجال الدولة فى المدرسة القاجارية - دراسة اثرية فنية – رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الاثار – جامعة القاهرة ، ٢٠١١ م ، ص ٣، فرح بخش ، سكة هابى ضربى (جكش) ايران ازسال ٩٠٠- تا ١٢٩٦هجرى –قمرى (١٥٠٠-١٨٧٩)ميلادى، شامل دره هاى ، صفوى،افغانها ، افشارية ،زندية ، قاجارية ،برلين غربى ،١٩٧٥م ، ص ٨٨.

[٦])انتقم اغا محمد من لطف على خان اخر الحكام الزنديين شر انتقام وقلع عينيه بيده بوحشية لم يحمده عليها احد راجع :حسن الجاف ، موسوعة تاريخ ايران السياسي من بداية الدولة الصفوية الى نهاية الدولة القاجارية ،المجلد الثالث ، الدار العربية للموسوعات ،الطبعة الاولى ، بيروت – لبنان ، ٢٠٠٨ ، ص١٦١.

[٧]) فرح بخش ، سكة هاى ضربى ايران ، ص ٨٨.

[٨]) طهران مدينة ايرانية قديمة تقع بالقرب من مدينة الرى وقبل انها كانت اصل مدينة الرى ، تبلغ مساحتها ٧٣٠ كم تقريبا وللمزيد من المعلومات عن مدينة طهران راجع كلا من : محمود مسعود ، نقود الصفويين الذهبية والفضية فى ضوء مجموعة متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الاثار – جامعة القاهرة ،١٩٩٨ م، ص ٢٣١ .
وراجع ايضا :
Monika Gronke , Iran Ashort hisort from islamiczation to presen translated by steven tendall, Markus wiener publishing ,2008.

[٩]) عباس إقبال ، تاريخ ايران بعد الاسلام من بداية الدولة الطاهرية حتى نهاية الدولة القاجارية ٢٠٥-١٣٤٣هـ/٨٢٠-١٩٥٢م ، نقله عن الفارسية محمد علاء الدين منصور ، دار الثقافة للنشر ، القاهرة ،١٩٨٩م ، ص٧٤٦ .

[10])Mitchiner , michael , oriantal Coins And Theis Values In The World Of Islam ,Hawkins publication press , London ,1977, P29 .

[١١])بابا خان هو فتحعلى شاه ابن حسين قلى خان اخو اغا محمد القاجارى ، وضرب العملة باسمه عقب موت عمه مباشرة راجع: فرح بخش ، سكة هاى ضربى ايران ،ص ٩٢ .

[١٢]) عباس اقبال ، تاريخ ايران ، ص٧٥١ .

[١٣])Brigadier . history of persia , London ,1985, p297 .

[١٤]) اسماعيل احمد ياغى ، محمود شاكر ، تاريخ العالم الإسلامى الحديث والمعاصر ، الجزء الاول ، الجناح الأسيوي ، دار المريخ للنشر ، الرياض ،المملكة العربية السعودية ، ١٤١٥ هـ /١٩٩٥ م ، ص ٢٣٧.

[١٥]) للمزيد عن حرب ايران مع روسيا راجع :كمال مظهر احمد ، دراسات فى تاريخ ايران الحديث والمعاصر ، بغداد ، ١٩٨٥ ، عباس اقبال ،تاريخ ايران ، ص ص ٧٦٤ -٧٧٤ .

[١٦])مكاريوس ، تاريخ ايران ، ص٢٣٨ .

[١٧])من بنود هذه الاتفاقية ان تتخلى ايران عن ايروان وخجوان واوردوباد وجميع مقاطعات قفقاس وايضا تقوم ايران بدفع خمسة ملايين تومان وثلاثة ملايين جنية استرلينى والتى تعادل عشرين مليون روبل ذهب غرامة خسائر حرب لروسيا راجع :حسن الجاف ، موسوعة تاريخ ايران ، المجلد الثالث ، ص ٢٠٢ .

[١٨]) كليفورد ايدموند ، السلالات الاسلامية الحاكمة ، ص ٣٤٩

[١٩]) مروة عمر محمد ، التصاوير الادمية والحيوانية على الخزف والمعادن والنقود القاجارية ، فى ضوء مجموعة جديدة - دراسة اثرية فنية مقارنة (١١٩٣-١٣٤٣ هـ/١٧٧٩-١٩٢٥ م) رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الاثار – جامعة القاهرة ، ٢٠١٤،

،ص ٦ .

[٢٠]) من جوانب هذا الترف والإسراف أن طاووس خانم احدى نساء البلاط كانت تنفق وحدها ما لا يقل عن اثنى الف تومان اى ما يعادلثلاثة وعشرين الف دولار سنوياً على التوابل راجع : كارل بروكلمان : تاريخ الشعوب الاسلامية ، ترجمة امين فارس ، منير البعلبكى ، الطبعة الخامسة ، دار العلم ، بيروت ، ١٩٧٣ م ، ص ٦٦١.

[٢١])تميزت المدرسة القاجارية فى التصوير ببراعة التصميم والتنفيذ والواقعية وظهر بها الكثير من الثاثيرات الاوروبية ، للمزيد عن الصور الشخصية القاجارية ومدرسة التصوير القاجارى راجع :سمية حسن ابراهيم ، المدرسة القاجارية فى التصوير (دراسة اثرية فنية) رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الاثار ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٧ .

[٢٢]) مروة عمر ، التصاوير الادمية والحيوانية ، ص ١٨٥ .

[٢٣])علاءء الدين بدوى ، نقوش كتابية على السكة القاجارية ، د ت ، ص ٢ .

[٢٤])عاطف منصور ، النقود الاسلامية واهميتها فى دراسة التاريخ والآثار والحضارة الاسلامية ،مكتبة زهراء الشرق ، الطبعة الاولى،٢٠٠٨ م ، ص ١١٤ .

[٢٥]) علاد الدين بدوى محمود ، نقوش كتابية على نماذج من السكة القاجارية ، ص ص ٢-٣.

[٢٦]) Priscilla Soucek , Coinage Of The Qajar A System In Continual Transition , Iranian Studies ,2001 pp 51-52 .

[٢٧]) مروة عمر ، التصاوير الادمية ، ص ١٨٢ .

[٢٨])فرح بخش ، سكة هاى ضربى ايران ، الوزن ١٣.٧٩ جم ، رقم القطعة ١-٤٠٨ ، ص ١٠٢ .

[٢٩]) عبد الرحمن فهمى ، الشارات المسيحية والرموز القبطية على السكة الاسلامية –مستخرج من كتاب المؤتمر الثالث للاثار فى البلاد العربية المنعقد فى مدينة فاس فى المدة من ٨-١٨ نوفمبر عام ١٩٥٩ م ، القاهرة ١٩٦١ م ، ص٣٤٤.

[٣٠])عاطف منصور ، الشكل والمضمون فى النقود الإسلامية ، ص ص ٣٦٠-٣٦١ .

[31])Lane-Poole, The Coins Of The Turks , N :860,867 PP 259-261 .

[32])www.zeno.ru ,N 148341(3.34 g)

[٣٣])فرح بخش ، سكة هاى ضربى ايران ، رقم القطعة ٢-٤١٢ ، الوزن ٣.٤٥ جم ، ص ١٠٣ .

[٣٤])متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، رقم السجل ١٧٥٠٩ .

[35])David Collection In Copenhagen museum ,Inv. No C 128 (4.58 G).

[36])http://www.stevealbum.com, lot573 , Auction 21 (4.58 g)

حساب الجُمل على النقود الذهبية لنادر شاه الإفشارى
١١٤٨-١١٦٠هـ/١٧٣٦-١٧٤٧م

محمود عبدالله محمد
وزارة السياحة والاثار

مقدمة :

يعتبر نادر شاه من اهم الشاهات الذين حكموا ايران واجزاء كثيرة من شرق العالم الأسلامى فى القرن الثانى عشر الهجرى /الثامن عشر الميلادى .

ينسب نادر شاه الى قبيلة افشار التركمانية التى هاجرت من تركستان إثر استيلاء المغول عليها واستقر بهم المقام فى اذربيجان الى أن قام الشاه اسماعيل الصفوى بترحيلهم الى خراسان[١] .

دخل نادر الافشارى فى خدمة الشاه الصفوى الضعيف طهماسب الثانى[٢] وكان نادر وقتها زعيما لقبائل تركمان كيركلو فى شمال خراسان[٣] وقاد جيوش طهماسب الثانى الصفوى و خاض الكثير من الحروب فى شرق وغرب ايران [٤]

كان نادر الافشارى يترقب سنوح الفرصة لخلع الشاه طهمالسب الثانى والجلوس على عرش ايران وتم له ذلك فى اعقاب الحروب التى خاضها ضد الاتراك العثمانيين حيث قام بإلقاء القبض عليه ونفاه الى خراسان وولى مكانه ابنه عباس ميرزا وهو يومئذ طفل صغير باسم الشاه عباس الثالث ، و أقام نادر نفسه وصياً عليه الشاه .

ارتقى نادر شاه عرش ايران فى عام ١١٤٨ هـ/١٧٣٦ م بعد ان وافق الحاضرون على شروطه وادعى انه لا يريد السلطنة وان يفضل الراحة من عناء السياسة والحكم .[٥]

فى بداية حكم نادر شاه اتخد قزوين عاصمة له ثم اختار مدينة مشهد بعد ذلك لتكون عاصمة دولته[٦] ، وقد اتسعت الدولة الافشارية فى عهد نادر شاه فشملت افغاستان والهند وجورجيا وأرمينية وجزر البحرين والعراق .

مقتل نادر شاه : -

اتفق مجموعة من الامراء الافشاريين على قتله [٧]وكان فى جملتهم بعض القواد ورئيس الحرس فدخلوا مخدعه فى احدى الليالى وقتلوه فى ليلة الحادى عشر من شهر جمادى الثانى سنة ١١٦٠ هـ / الموافق ١٨يونيه سنة ١٧٤٧ م[٨] واخذوا من تاجه الجوهرة المسماة بـ "كوة نور" وهى الان فى تاج ملكة انجلترا [٩].

تسجيل التاريخ على النقود الذهبية لنادر شاه
١١٤٨-١١٦٠هـ/١٧٣٦-١٧٤٧م

تعتبر نقود نادر شاه الافشارى من التطورات الهامة فى تاريخ النقود الإسلامية وخاصة فى طريقة تسجيل تاريخ الضرب بطريقة حساب الجمل وبالتالى فان استخدام هذه الطريقة على نقود نادر شاه

تمثل تطوراً كبيرا لم يسبق ظهوره على النقود الاسلامية[١٠] حيث تمثل تسجيل التاريخ وفقاً لطريقة لحساب الجمل بعبارة " الخير فيما وقع " وهى تساوى ١١٤٨ وهو تاريخ جلوس نادر شاه على عرش ايران .[١١] ويمكن حساب عبارة الخير فيما وقع بطريقة حساب الجمل كما يلى :

الخير = أ ل خ ي ر

١+٣٠+٦٠٠+١٠+٢٠٠ = ٨٤١

فيما = ف ي م ا

٨٠+١٠+٤٠+١ = ١٣١

وقع = و ق ع

٦+ ١٠٠ + ٧٠ =١٧٦

وبالتالى فإن هذه العبارة تساوى ٨٤١ +١٣١ +١٧٦ = ١١٤٨

تعد هذه العبارة "الخير فيما وقع " الى جانب أنها تمثل تاريخ جلوس نادر شاه على العرش فانها ايضاً بمثابة رسالة دعائية وإعلامية من نادر شاه الى الايرانيين مفادها " أن عتلائه عرش ايران وتوليه الحكم هو الخير الذى افاض الله به على ايران مما يؤكد الدور الإعلامى والدعوى للنقود فهى من هذا المنطلق تقوم مقام الوسائل الإعلامية الحديثة كالإذاعة والصحافة.[١٢]

وقد وصلنا من نقود نادر شاه الذهبية التى تشتمل على تسجيل التاريخ بحساب الجمل طرازان – على حد علمى – كما يلى :-

الطراز الأول:-

الشكل العام لهذا الطراز يتكون من ثلاث دوائر متحدة المركز تحيط بكتابات مركز الظهر، الدائرتان الداخلية والوسطى من الحبيبات الصغيرة المتماسة والدائرة الخارجية من حبيبات بارزة غير متماسة ، و جاءت الكتابات على النحو التالى :

	الوجه	الظهر
مركز :	سكة برزر كرد نام	الخير فيما وقع
	سلطنت را در جهان نادر	ميمنت مانوس
	ايران زمين وخسرو وكيتى ستان	تاريخ جلوس
	ضرب اصفهان	١١٤٨

يتكون كتابات الوجه من اربعة اسطر تشتمل على بيت من الشعر الفارسي نصه "سكة بر زر كرد نام سلطنت را در جهان نادر ايران زمين وخسرو كيتى ستان " ومعناه باللغة العربية : ضُرب على العملة الذهبية اسم السلطنة فى الدنيا ، فجعل نادر ايران ملك الدنيا والارض" [١٣]

ويتكون الظهر من اربعة اسطر تشتمل على العبارة الفارسية " تاريخ جلوس ميمنت مانوس الخير فيما وقع ومعناها باللغة العربية :الجلوس على العرش كان مصحوباً بالازدهار فالخير فيما حدث "

ونلاحظ ان عبارة " الخير فيما وقع" تمثل تطوراً كبيرا فى نقود أصفهان لم يسبق ظهوره على النقود الاسلامية[١٤] حيث تمثل تسجيل التاريخ وفقاً لطريقة لحساب الجمل حيث تساوى ١١٤٨ وهو تاريخ جلوس نادر شاه على عرش ايران .[١٥]

وهذه العبارة "الخير فيما وقع " الى جانب أنها تمثل تاريخ جلوس نادر شاه على العرش فانها ايضاً بمثابة رسالة دعائية وإعلامية من نادر شاه الى الايرانيين مفادها " ان عتلائه عرش ايران وتوليه الحكم هو الخير الذى افاض الله به على ايران مما يؤكد الدور الإعلامى والدعاوى للنقود فهى من هذا المنطلق تقوم مقام الوسائل الإعلامية الحديثة كالإذاعة والتلفزيون والصحافة وغير ذلك .[١٦] كما تستخدم مثل هذه العبارات على النقود ايضا كنوع من الحرب النفسية لخصومه من بقايا الاسرة الصفوية [١٧] .

لم تؤثر هذه المحاولات كثيراً فى اهل البلاد خاصة فى نهاية عهده لذلك صدرت دعاية مضادة له ، وندد المعارضون له وقالوا " لاخير فيما وقع " وهى تساوى ايضا بحساب الجمل ١١٤٨ هـ وهو تاريخ تولى نادر شاه الحكم[١٨]

ينتمى لهذا الطراز اشرفى ذهبى ضرب اصفهان سنة ١١٤٨ هـ (لوحة ١)[١٩] ونموذج اخر بقيمة اشرفى ضرب اصفهان سنة ١١٤٨ هـ نشره الاستاذ فرح بخش[٢٠]

الطراز الثانى:-

الشكل العام لهذا الطراز يتكون من ثلاث دوائر متحدة المركز تحيط بكتابات كلا من الوجه والظهر الدائرتان الداخلية والخارجية من حبيبات صغيرة متماسة تحصران بينهما دائرة من حبيبات بارزة غير متماسة ، وجاءت الكتابات على النحو التالى :-

	الوجه	الظهر
مركز :	سكة برزر كرد نام	الخير فيما وقع
	سلطنت را در جهان نادر	ضرب اصفهان
	ايران زمين وخسرو وكيتى	١١٤٨
	ستان	

تتشابه كتابات هذا الطراز مع الطراز الثانى مع اختلاف فلا ترتيب الكلمات .

ينتمى لهذا الطراز اشرفى ذهبى ضرب اصفهان سنة ١١٤٨ هـ (لوحة ٢)[٢١] واخر نشره الاستاذ فرح بخش[٢٢]

ينتمى لهذا الطراز اشرفى ذهبى ضرب اصفهان سنة ١١٤٨ هـ محفوظ بمتحف كوبنهاجن بالدنمارك (لوحة ٣)[٢٣]



لوحة رقم ١



لوحة رقم ٢



لوحة رقم ٣

حواشي البحث

[١]) محمد سهيل طقوش ، تاريخ الدولة الصفوية ، الطبعة الاولى ، بيروت ،٢٠٠٩ م، ص ٢٤٣ .
[٢]) كليفورد إدموند ، السلالات الإسلامية الحاكمة – دليل مرجعي فى التاريخ والأنساب ، ترجمة عمرو الملاح ،هيئة أبو ظبى للسياحة والثقافة ، الامارات ،٢٠١٣، ص ٣٤٥ .
[٣]) وليم قازان ، المسكوكات الاسلامية –مجموعة خاصة ، يروت –لبنان ، ١٤٠٤هـ /١٩٨٣، ص ١٧٧.
[٤]) فرح بخش ، سكة هابى ضربى (جكش) ايران ازسال ٩٠٠- تا ١٢٩٦هجرى –قمرى (١٥٠٠-١٨٧٩)ميلادى، شامل دره هاى ، صفوى،افغانها ، افشارية ،زندية ، قاجارية ،برلين غربى ،١٩٧٥م ، ص ٦١
[٥])للمزيد عن نادر شاه وحياته راجع : Fraser ,James , The History Of Nader Shah , London 1742

[٦]) شاهين مكاريوس ، تاريخ ايران ، دار الافاق العربية ، القاهرة ،٢٠٠٩م ، ص ٢٠٧ ، فرح بخش ، سكة هاى ضربى ايران ، ص ٦١.
[٧]) كليفورد إدموند، السلالات الإسلامية الحاكمة ، ص ٣٤٦.
[٨]) فرح بخش ، سكة هاى ضربى ايران ، ص ٦١، زامباور ، معجم الأنساب والاسرات الحاكمة فى التاريخ الإسلامى ، اخرجه د.زكى محمد حسن ، حسن احمد محمود ، الجزء الثانى ، مطبعة جامعة الملك فؤاد ، ١٩٥٢م ، ص ٣٨٩.
[٩]) شاهين مكاريوس ، تاريخ ايران ، ص ٢٠٧ .
[١٠])عاطف منصور ، الشكل والمضمون فى النقود الإسلامية "دراسة فى الزمان والمكان "مقال بموسوعة الإدارة العربية الإسلامية –المنظمة العربية للتنمية الإدارية -جامعة الدول العربية ، المجلد السادس ، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٤ م ، ص ٣٩٨.
[١١])للمزيد عن استخدام حساب الجمل فى تسجيل التاريخ على النقود الاسلامية راجع :رأفت محمد النبراوى ، التاريخ الهجرى على النقود الاسلامية ، مجلة العصور ، الجزء الثانى ، يوليو ١٩٨٩ م ، عاطف منصور ، رموز الارقام والتقاويم على النقود فى العصر الاسلامى ، مكتبة زهراء الشرق ، الطبعة الاولى ، القاهرة ، ٢٠٠٩ م ، عاطف منصور ، النقود الاسلامية واهميتها ، ص ص ٥٨٦-٥٨٨.
١٢) محمد باقر الحسينى ، دراسات عن نقود الثوار والشعارات والمناسبات المضروبة فى افريقيا ، مجلة المسكوكات ، العدد السابع ، بغداد ، ١٩٧٦ م ، ص ٣٣، محمد السيد البسطويسى ، الكتابات العربية على النقود والتحف الفاطمية فى مصر ، رسالة ماجستير غير منشورة - جامعة القاهرة ،٢٠٠٥ م ، ص٤٧.

[١٣]) عاطف منصور ، النقود الاسلامية وأهميتها ، ص٥٢٥ .
[١٤])عاطف منصور ، الشكل والمضمون فى النقود الاسلامية ، ص ٣٩٨.
[١٥])للمزيد عن استخدام حساب الجمل فى تسجيل التاريخ على النقود الاسلامية راجع :رأفت محمد النبراوى ، التاريخ الهجرى على النقود الاسلامية ، مجلة العصور ، الجزء الثانى ، يوليو ١٩٨٩ م ، عاطف منصور ، رموز الارقام والتقاويم على النقود فى العصر الاسلامى ، مكتبة زهراء الشرق ، الطبعة الاولى ، القاهرة ، ٢٠٠٩ م ، عاطف منصور ، النقود الاسلامية واهميتها فى دراسة التاريخ والآثار والحضارة الاسلامية ،مكتبة زهراء الشرق ، الطبعة الاولى،٢٠٠٨ م ، ص ص ٥٨٦-٥٨٨.
١٦) محمد باقر الحسينى ، دراسات عن نقود الثوار ، ص ٣٣، محمد السيد البسطويسى ، الكتابات العربية على النقود والتحف الفاطمية ، ص٤٧.

[١٧]) ربما يذكرنا ذلك بـالحرب النفسية التى قام بها الفاطميون وهم بالمغرب تجاه الإخشيديين بمصر ، حيث سجلوا اسم الخليفة الفاطمى على نقود ذهبية وزعت فى مصر قبل دخول مصر بنحو سبع عشرة سنة راجع : محمد باقر الحسينى ، دراسة تحليلية إسلامية عن نقود الدعاية والاعلام والمناسبات ، مجلة المسكوكات ، العدد السادس ، بغداد ، ١٩٧٥ م ، ص٩.

[١٨]) عاطف منصور محمد ، الشكل والمضمون فى النقود الإسلامية ، ص ٣٩٧.
[19])www.acsearch.info: Heritage Auctions, Lot30245 , Aution3046, date 14/4/2016

[٢٠])فرح بخش ، سكة هاى ضربى ايران ، رقم ٢-٢٣٣ ، الوزن ٣.٤٣ جم ، ص ٦٥.
[21])www.acsearch.info: Heritage Auctions, Lot 21797 , Aution 3021 , (3.36g) , date 06.01.2013

[٢٢]) فرح بخش ، سكة هاى ضربى ايران ، رقم ٢-٢٣٣ ، الوزن ٣.٤٣ جم ، ص ٦٥.
[23])David Collection In Copenhagen museum ,Inv. no C96

الأشعار الفارسية والألقاب السلطانية بمدرسة چهار باغ (دراسة آثرية فنية)

أ.د/ محمد حمزة إسماعيل الحدادأ.م د/** غادة عبد المنعم الجميعى *****أ.** أمين عبد المنعم عبد السميع فهيم ********

الملخص:
كانت الأشعار الفارسية هي القاسم الأعظم على العمائر الإيرانية خلال العصر الصفوى، حيث كانت تلك الأشعار بمختلف أنواعها من أهم ملامح الحياة الفنية والثقافية في إيران خلال العصر الصفوى, ومن هنا تم تسليط الضوء على تلك الأشعار الفارسية المُنفذة بمدرسة چهار باغ , والتعرف على مضامين تلك الأشعار التي أختلفت ما بين مدح للشاه سليمان الصفوى , ومدح في طلب العلم , والمدح في البناء والمنشأة من الناحية المعمارية والزخرفية , ووجود بعض الأبيات لإشباع الناحية الروحية الصوفية الفلسفية , وبعض العبارات الشيعية المذهبية العقائدية , فضلاً عن تناول الدراسة أهم الألقاب الفخرية والوظيفية وتحليل مضامينها السياسية، فضلا عن تناول سير الخطاطين الذين قاموا بتدوين تلك الأبيات الفارسية وعلى رأسهم الخطاط محمد صالح أصفهانى.
الكلمات المفتاحية:_الأشعار الفارسية._ الألقاب الفارسية._ مدرسة چهار باغ._ الخط الفارسى.

المقدمة:
تعد النقوش الكتابية هي القاسم الأعظم في زخرفة العمائر الصفوية , وقد تعددت مضامين تلك النقوش الكتابية ما بين أشعار فارسية , ونصوص تأسيسية، وآيات قرآنية , وعبارات دعائية في بعض الأحيان، ولكن كانت الغلبة للإشعار الفارسية على العمائر الإيرانية في الفترة الصفوية , وقد تعددت مضامين الأشعار الفارسية وأختلفت توجهاتها ما بين أغراض سياسية ودينية وعلمية وروحانية فلسفية، وعندما كان لا يتسع المجال لتناول جميع الأشعار الفارسية التي وردت على العمائر الصفوية , فقد أفردنا دراسة على نموذج معماري ذو أهمية في إيران بصفة عامة، وفى أصفهان بصفة خاصة خلال العصر الصفوى وهى مدرسة سلطانى چهار باغ (مادر شاه).

أسباب اختيار الموضوع:
تعد الأشعار الفارسية خلال العصر الصفوى من أهم ملامح تلك الفترة، فضلاً عن أن تلك الأشعار كانت تخدم الغرض الذي قامت علية الدولة الصفوية وهو الأعتزاز بالقومية الإيرانية والنزعة الفارسية التعصبية هذا من جانب، ونشر المذهب الشيعي والترويج له من جانب اخر، حيث كانت الأشعار الفارسية صاحبت الصدارة على العمائر والمخطوطات والتحف التطبيقية على حداً سواء، ومن هنا قد أفردنا تلك الدراسة لذلك الموضوع.

أهداف الموضوع:
يعد دراسة الأشعار الفارسية المُنفذة على مدرسة جهار باغ من الموضوعات الهامة التي لها عدة أهداف يمكن حصرها في التالى:
١_ التعرف على الأشعار الفارسية التي نُفذت على مدرسة مادر شاه، وذكر أنواعها المختلفة.
٢_ التعرف على أهم الألقاب الفارسية التي وردت بالأشعار الفارسية.
٣_ التعرف على أهم الخطاطين الذين قاموا بتنفيذ تلك الشعار الفارسية.

إشكالية البحث وصعوباته:
تتمثل صعوبات البحث فى عدة نقاط رئيسية وهي كالاتي:
١_ قلة المصادر والمراجع العربية التي تناولت أو أشارت لذلك الموضوع بل ندرتها سواء من قريب أو من بعيد.

٢ _ أن المراجع التي أشارت لذلك الموضوع هى مراجع أجنبية ولا سيما الفارسية منها وأن كانت ليست بالكثيرة التي تفي بالغرض المطلوب والهدف المنشود وتغطى كافة التساؤلات، ومن هنا يتطلب الترجمة من الفارسية إلى العربية حتى يتثني للباحث الإلمام بالموضوع بجوانبه المختلفة وتساؤلاته المتنوعة.

الدراسات السابقة:

- أمال حسين محمود حسن، المنتديات الأدبية في إيران في العصر الصفوى، رسالة دكتوراة ـ كلية الأداب بسوهاج, ١٤١٩هـ / ١٩٩٩م.

وقد تناولت في هذا الموضوع المنتديات الأدبية وأماكنها المختلفة خلال العصر الصفوى مع تسليط الضوء على بعض المساجد والمدارس الصفوية والأشارة إلى بعض الأشعار الفارسية المختلفة، وهو ما يفيد بحثنا في ترجمة بعض الأبيات الشعرية الفارسية.

- غادة الجميعى: مدارس أصفهان في العصرين الصفوى والقاجارى، دراسة مقارنة مع مثيلتها في الأناضول وآسيا الوسطى، مخطوط دكتوراه ٢٠٠٨م.

تم في هذه الرسالة تسليط الضوء على دراسة المدارس الأيرانية خلال العصرين الصفوي والقاجاري دراسة معمارية حيث الوصف المعمارى والتخطيط العام لتلك المدارس فى هذه الفترة، فضلاً عن الدراسة الفنية حيث ذكر ما ورد على تلك المدارس من نقوش زخرفية أو كتابية وهو ما يتعلق بموضوعنا تلك النقوش الكتابية ولا سيما المنفذة بخط النستعليق.

الدراسات الأجنبية:

أبو القاسم رفيعى مهر أبادى، أثار ملى أصفهان، سلسلة أنتشارات انجمن أثار ملى , ١٠١طهران , ١٣٥٢هـ.ش.

يعتبر من أهم الكتب الفارسية في مجال الدراسات الأثرية الإيرانية، حيث يقوم بدراسة عدد كبير من الآثار التي ترجع إلى العصر الصفوي، استفادت الدراسة منه في قراءة الأشعار الفارسية بمدرسة جهار باغ.

منهج الدراسة:

يتكون منهج الدراسة في ذلك البحث من جزئين وهما كالتالى:

١ _ الدراسة الوصفية:

تشتمل الدراسة الوصفية على نبذة مختصرة على مدرسة جهار باغ من حيث الموقع والمنشئ وتاريخ الأنشاء والتخطيط العام وقراءة تلك النقوش الكتابية وترجمتها من للغة الفارسية إلى اللغة العربية.

٢ _ الدراسة التحليلية:

تشتمل الدراسة التحليلية على دراسة أهم الألقاب الفارسية وتحليلها وتأصيلها، التعرف على أنواع الأشعار الفارسية وتحليل مضامينها، الأشارة إلى الخطاطين الذين شاركوا في تدوين تلك الأشعار الفارسية.

أولاً الدراسة الوصفية:

الموقع: تقع فى الضلع الشرقي لشارع " چهار پاغ " بإصفهان، والبناء الخارجى يواجة شارع " چهار پاغ ". (١)

المنشئ وتاريخ الأنشاء: أمرت بإنشاء تلك المدرسة والدة الشاه السلطان حسين الشاه حسين الأول (١١٠٥ ـــ ١١٣٥هـ / ١٦٩٤ ـــ ١٧٢٢م) (٢) وقد تعددت الأراء وأختلفت وجهات النظر حول تاريخ إنشاء، كما توجد تواريخ أخرى على جدران المدرسة منها يرجع ١١٢٦هـ (١)، وسميت هذه المدرسة بعدة أسماء منها مادرشاه، والمدرسة السلطانية، أسم " چهار پاغ ". أما عن تسميتها باسم " مادرشاه "، فذلك لأن والدة الشاه السلطان حسين أوقفت الوقفيات على هذه المدرسة.

التخطيط العام: عبارة عن مساحة مستطيلة ١١٠ × ١١٥ ذراع، أي ١٢٦٥٠ متر مربع، شطفت زوايا الأربعة للمدرسة مكونة أفنية تتصل بالصحن الرئيسى من خلال مداخل معقودة مدببة وتحتوي عمارة المدرسة على مسجدين يقعا على يمين ويسار قاعة الصلاة الرئيسية (٣).

تعد هذه المدرسة من أفضل المدارس التي بنيت في إيران خلال العصر الصفوى، حيث تضم المدرسة العديد من النقوش الكتابية ولاسيما المُنفذة بخط النستعليق ومنها:

١ـ نقش كتابى بخط النستعليق أعلى المدخل الرئيسى للمدرسة عبارة عن أبيات شعرية بصيغة: لوحة (١)

دانى زچه اين چراخ كهن ميگردد نه بهر تو نه بهر من ميگردد
در گردش او چون على إلى الوجود ميباللد وگرد خويشتن ميگردد

الترجمة:

أتعلم لأجل من يدور هذا الفلك القديم بالطبع ليس من أجلى ولا من أجلك
إنه فى دورانه منذ أن جاء على الوجود ينـــوح ويلــف حـول نفســه

٢_ وعلى جدران نفس المدرسة بيت من الشعر يشير إلى فضل العلم كُتب بالفارسية بخط نستعليق جميل ونصه: لوحات (٢_٣)

معلمى كه در آنجه مدرس است بود كتابخانهء يونان علم را استاد

الترجمة: الغرض من إنشاء المدرسة ويكون المُعلم الذي يدرس في تلك المدرسة هو أستاذ علم مكتبة اليونان.

٣_ وعلى جدران نفس المدرسة عدة أبيات تشرح لنا تخطيط معمارى إسلامى إنتشر في العصر الصفوي وهو يحتوي على تصميم المدرسة مع مسجد مُلحق بها يقيم فيها الطلاب شعائر الدين أبيات من الشعر الفارسى فى أطراف حجرة إنتظار المدرسة بخط محمد صالح إصفهانى ومؤرخ بسنة ١١١٩هـ لشاعر يتخلص بافهم يمدح فيها الملك فيقول ونصها كالتالى: لوحات (٤_٥)

شاه پيغمبر خصال ونقد شير ذو الجلال آفتاب اوج دولت ظل رب المشرقين
شعله كافر گداز ورشحه مؤمن نواز سرور انر اسر فراز وسلطنت را زيب وزين
وارث تخت سليمان خسرو گيتى ستان بادشاه شيعيان جان جهان سلطان حسين
آنكه از تيغ كجش شد رأست كار عالمى آنكه از خلق وكرم بگر فت حد مشرقين
فكر افهم خواست تاريخى كه باشد از شرف قابل عرض جناب كاميـــــاب نشأتين
ازيى اتمام اين عالى بنا از شوق گفت مدرس كلب على وشاه دين سلطان حسين
١١١٩

الترجمة إلى اللغة العربية:

الشاه نبي الخصال وأسد نقد ذو الجلال شمس أوج دولة ظل رب المشرقين
أطفئت شعلة الكافر ودلل قطرة ماء المؤمن، ورافع رأس العظماء زينة وحسن المملكة
وارث عرش سليمان ملك أعتاب الدنيا ملك الشيعة روح العالم السلطان حسين
استقام أمر الدنيا بحسامه المقوس الذي أسر حد المشرقين بالخلق والكرم.
فكر (افهم) فى تاريخ ليكون من الشرف أن يعرضه على جناب الموفق النشاتين.
فقال شوقا بعد إتمام هذا البناء العالى، مدرسة كلب على وشاه الدين السلطان حسين.
وحينما تم هذا البناء حسب الأمر الأعلى قال رضوانه في حسره هذه هي الجنه اين أنت.

تلك الأبيات تنسب لشاعر يتلخص بأفهم وبحساب الحروف بطريقة دقيقة في جملة "مدرس كلب على وشه دين سلطان حسين" طبقة الحروف عام ١١٢٠هـ على الرغم من ان الكاتب يكتب العام على النقش ١٠١٩هـ ولا نعلم من اين جاء الخطأ هذه المرة ولكن الشاعر جاء بعباره تعبر عن المذهب الشيعي وفقت في هذا ولا وتحسب له وربنا جاء الخطأ لحرصه على أن يأتي بهذه الجملة. (٤)

٢ـ وفى أعلى مدخل نفس المدرسة أيضا كتابات عبارة عن أشعار في مدح الملك حسين ولكنها لشاعر أخر يتخلص بأزهري من الشعراء المعروفين في القرن الثاني عشر وكتبت ايضا بخط النستعليق لكاتب يسمى محمد صالح الاصفهاني يقول فيها: لوحات (٦_٧)

بعهد دولت سلطان حسين شاه جوان كه از عدالت او گشت ملك دين آباد
شهنشهى كه زا معمارى عنايت او بناى دولت ودين محكمست چون فولاد
معلمى كه در آنجا مدرس است بود كتابخانه يونـــــان علم را استاد

ز صدق بـود چو آقا كمال سر كارش شد ست منزل أهل كمال واستعداد
نمود چونكه با تمام اين مقام رفيع بفكـــــر مصرع تاريخ هر كسى افتاد
قلم گرفت ونوشت از هرى بتاريخش بنام مدرسة شه شد از كمال آباد كتبه محمد صالح ١١١٩

الترجمة:

في عهد حكم السلطان حسين الشاه الشاب الذي عمر بعدله ملك الدنيا
ملك الملوك الذي اعتنى بالعمارة فأحكام بناء الدولة والدين كالفولاذ
ولو وصل الصبح بالمساء تضيئ الشمس السواد بسبب نصاعة بياض الوجه

ـ نقش كتابى وعلى أطراف الناحية الشمالية فى مدرسة چهار باغ فى الواح منفصلة نقشت أشعار بخط نستعليق أبيض على أرضية آجر مفصول أزرق اللون بخط محمد صالح أصفهانى مؤرخ بسنة ١١١٨هـ و١١١٩هـ يمدح الشاعر فيها الشاه حسين قائلا:

ابر عالمكير كوهر قطره بحر كرم عالم آرا آفتاب داد ودين سلطان حسين
آن شهنشاهى كه باشد مرد مان ديده را از غبار آستانش عين نور ونور عين

الترجمة للعربية:

ملك سحاب العالم جوهرة قطرة بحر الكرم، زينة العالم شمس العدل والدين السلطان حسين.
ملك الملوك الذي هو عين النور ونور العين يكتمل الناس بغبار عتبته.
تطلبه السماء حتى تزن به الآفاق، فتصبح المجرة الميزان وشمسها وقمرها كفته.
ذلك الذي جعلت يده قدرة الحق من فطرته أربع عناصر، فمنها ضياء المشترى والزهرة.
ذلك الذي جده مآل منزل التقدير، مقروء من جبهة البشر من بين الأربعين.
وحينما تم هذا البناء العالى بجودة الشاه، أعطى السيد الذي أكمله الحسن والجمال.

٤- نقش كتابى عبارة عن نص شعري بخط النستعليق أعلى الواجهة المطلة على الشارع الخارجى داخل لوح مستطيل مُنفذ بطريقة المعرق:

احمد كـه شه سـرير لـولاك آمد جاني است كز آلايش تن پاك آمد
يك حرف زمجموعه عزو شرفش لـولاك لمـا خلقت الافلاك آمد
در يای سپهر كافتابست كفش نبود چو على گوهرى اندر صدفش
خورشيد گهى بدر شود گاه هلال گر عكس دهد بماه در نجفش

أسفل النقش الشعرى عبارة بخط النستعليق بصيغة " أنا مدينة العلم وعلى بابها ". (٥)

احمد الذي أصبح ملكا على عرش لولاك، فتطهرت الروح من دنس الجسد

الترجمة إلى العربية:

وتجلى حرف واحد من مجموعة عزه وشرفه فى جملة لولاك لما خلقت الأفلاك
وبحر الفلك الذي أتخذ من الشمس كفا، لم يكن فى صدفة جوهر مثل على.
والشمس أحيانا تصير بكراً وأحياناً هلالاً، إذا ما انعكست على القمر فى النجف.

٥_ نقش كتابى عبارة عن أبيات شعرية بخط النستعليق جميل وبديع على التكسيات المعدنية، حيث تم تنفيذ لكتابات داخل حليات معدنية بطريقة الحفر البارز، في الناحية الشمالية في مدرسة چهار باغ يقول الشاعر فيها: لوحات (٩_ ١٠_ ١١)

خديو كشور دين كلب آستان علی گل محمدى گلشگ مدينة علم
ابو المظفر سلطان حسين شاه كزو شكست خاره جهل است ز آبگينه علم
شهي كه طينت صافش برنگ در نجف نسب رسانده بخاك در مدينه علم
نگشت كلك بديع از براى تاريخش گشاد حـــــق بصفاهان در مدينه علم

وفى نهاية هذه الأبيات الشعرية عباره بخط النستعليق بصيغة "كاتب الحروف محمد صالح غفر ذنوبه".

الترجمة:

ملك الدولة والدين كلب أعتاب على الوردة المحمدية روضه مدينه العلم
ابو المظفر السلطان حسين شاه الذي انفلق بفضله أحجار الجهل بماس العلم
الذي بطبيعته الصافية في لون ضرر در النجف ويصل نسبه الى تراب باب مدينه العلم

ونقش القلم البديع من اجل تاريخه (فتح الحق للأصفياء باب مدينه العلم). (٦)
٦_ نقش كتابى بخط النستعليق عن حديث الرسول _صلي الله عليه وسلم_ " انا مدينة العلم وعلى بابها "

الدراسة التحليلية:
وتعد دراسة الألقاب الجانب الأكبر والأكثر أهمية فى دراسة النقوش الكتابية سواء المنفذة على العمائر بمختلف أنواعها أو على الفنون التطبيقية الزخرفية بمختلف أشكالها، حيث دراسة الألقاب تمدنا بمعلومات ثرية يمكن توظيفها وتحليلها فى كافة النواحى السياسية والأقتصادية والثقافية والفنية، كما أن تلك الألقاب يكون لها مدلول ديني فى الكثير من الأحيان ولاسيما المنفذة في إيران خلال الفترة الصفوية، حيث يكون لها مدلول دينى عقائدي يمكن من خلالها دراسة الناحية الدينية، بعض الألقاب الفخرية فى النقوش تعبر عن آمال وطموحات صاحب اللقب، ومن هنا تعتبر الألقاب مصدر مهم من المصادر المادية الملموسة فى دراسة التاريخ الإسلامى.
اللقب فى اللغة ما يعبر به عن شئ، وفى اصطلاح أهل اللغة العربية علم يشعر يمدح أو ذم الإعتبار معناه الأصلى (٧)، وأيضا النبذ، وهو ذكر العيوب. (٨)
ابر على مكير: _ لقب فارسي مركب يعنى باللغة العربية ملك سحاب العالم، وذلك اللقب يتضح من خلاله السلطة السياسية لدى الشاه الصفوى.
أبو المظفر: _ أبو دخل هذا اللفظ فى تكوين بعض الألقاب المركبة، مثل أبو الأيتام، أبو الخيرات (٩)، المظفر من الظفر وهو النصر، ويشتمل اللقب بجانب معناه الحربي إلى مدلول دينى، حيث أن الملقب نظراً لتقواه وصلاحه فإنه من الله بالنصر على الأعداء، وقد تم أستخدام ذلك اللقب فى جميع أنحاء العالم الإسلامى على مر العصور الإسلامية، فى العصر العباسى أطلق على مؤنس الخادم المتوفى سنة ٣٢١هـ (١٠) وجد ذلك اللقب على السكة بتاريخ ٣٣٣هـ ضرب مدينة السلام. كما أنه من الألقاب التى نعت بها بدر الجمالى عند وصولة دمشق، كما أن لقب المظفر على الأعداء
عرف فى عهد السلاجقة حيث أطلق على سنجر بن أبى الفتح محمد فى نص تعمير بتاريخ ٥١٢هـ بضريح على الرضا بمشهد (١١)، كم تم أستخدام ذلك اللقب خلال العصر المملوكى وأشهر من تلقبوا به المظفر سيف الدين قطز، ونلاحظ أن لقب أبو المظفر يعنى أبو المنتصر. (١٢)
آفتاب اوج دولت: _ لقب فارسى مركب، يتكون من ثلاث كلمات تعنى بالعربية شمس أوج دولة.
آقا: _ لفظ فارسى بمعنى سيد للأحترام والتبجيل.
بنده شاهنشاه دين: _ لقب فارسى مركب يتكون من ثلاث كلمات "بنده" تعنى بالعربية "عبد" أو "خادم"، شاهنشاه" يعنى باللغة العربية "ملك الملوك", "دين" لفظ عربى يقصد به الدين، ويكون معنى اللقب بالعربية "عبد /خادم ملك ملوك الدين"، إنظر لقب ملك.
پادشاه: _ لفظ فارسى يتكون من مقطعين " پاد " بمعنى تخت أو عرش، و " شاه " بمعنى صاحب أو صاحب العرش أو الملك (١٣) و "پادشاه" تعنى فى التصوف الله، والنسبة منه پادشاهى (١٤) وقد تلقب بهذا اللقب خلال العصر الصفوى الشاه سليمان الصفوى بصيغة: "صاحب دوارن سليمان پادشاه ".
پيغمبر خصال: _ لقب فارسي مركب يتكون من كلمتين ترجمتها باللغة العربية نبي الخصال، وذلك اللقب من الألقاب الفخرية، التي تلقب بها شاهات الدولة الصفوية.
جان جهان: _ لقب فارسى مركب يتكون من كلمتين، "جان" تعنى بالعربية "روح"، "جهان" تعنى "العالم" ويكون معنى اللقب بالعربية "ملك العالم".
جناب: _ الجناب في اللغة الفناء أو كما يقرب من محلة القوم، ويجمع على أجنبه كمكان وأمكنه، وعلى جنبات كجماد وجمادات. وهو من ألقاب الأصول التي بدأ أستعمالها في المكاتبات، وهو من ألقاب التعظيم والتبجيل والأحترام. (١٥) جناب كاميـــــاب نشأتين: _ لقب فارسي مركب يتكون من ثلاث كلمات ويعني باللغة العربية محقق أمنية النشأتين، من الألقاب الفخرية المستحدثة خلال العصر الصفوي.

حاكم :_ أسم فاعل من الحكم , وتعنى من يتحكم ويدير شؤن الدولة ويتولى مقاليد الحكم, تعنى باللغة العربية الخاقان الأعظم الخاقان/ الخاقانية تعنى السلطان الأعظم (١٦), وهو من ألقاب القضاة , وإذا ورد في سلسلة الألقاب بصيغة النسبة (الحاكمى) يدل على الوظيفة دلالة خاصة , شأنه للقضاة شأن (الكافلى) و (الكفيلى) للنواب , و(الوزيرى) للوزراء من العسكرين و (الصاحبى) للوزراء من المدنيين, ويكون مكانه في هذه الحالة من سلسلة الألقاب في أخر الألقاب المفردة كغيرة من الألقاب الدالة على الوظيفة دلالة خاصة أي قبل اللقب المضاف إلى (الدين) مباشرة , وذلك حسب ما تقرره دساتير الألقاب في العصر المماليك(١٧).

الخادم: _ إستخدم هذا اللقب فى تكوين بعض الألقاب المركبة مثل خلد الحرمين الشريفين خادم بيت المقدس (١٨)

ويعد هذا اللقب من ألقاب التذلل والتواضع إلى الله تعالى والأئمة المعصومين، والذي أُستخدم فى تكوين الكثير من الألقاب فى فترة موضوع الدراسة، ومن أمثلة ذلك خادم بيت محمد، خادم روضة الأئمة، خادم عتبات الأئمة المعصومين، خادم الفقراء، خادم قداسة الملك. (١٩)

داور ممتاز: _ لقب فارسى مركب من كلمتين دوار بمعنى "قاضى" أو "حاكم"، حاكم إسم فاعل من الفعل حكم وتعنى المتحكم والمسيطر، وتلحق بها أحياناً "زمان" بمعنى "الزمان" ويكون معنى اللقب "حاكم الزمان", اما حاكم الزمان فتعنى سلطان عصره، وهو من الألقاب الفخرية.

السلطان: _ السلطان فى اللغة من السلاطة بمعنى القهر ومن هنا أطلق على الوالى، وقد ورد اللفظ فى آيات قرآنية عديدة بمعنى الحجة والبرهان، وهذا اللفظ مأخوذ من الأرامية والسريانية (Sultana)، ويقصد به سلطان الحكومة والوالى أو الحاكم، ومن ثم صار يطلق على عظماء الدولة، ويذكر القلقشندى أن لقب (السلطان) لم يصبح لقباً عاماً إلا بعد أن تغلب الملوك بالشرق على الخلفاء المسلمين، مثل بنى بوية على الخلفاء العباسيين وأستأثروا بالسلطة دونهم، هذا ويتضح أن السلطان كان لقباً عاماً لكل من يدعى ولاية عامة مستقلة فى العالم الأسلامى، وكثيراً ما كان يلحق ببعض الصفات والتى من أشهرها "الأعظم " و"المعظم " (٢٠)، وقد يلحق بها لقب معرف "بالـ " أو الإضافة مثل "سلطان السلاطين " السلطة تعنى القهر والغلبة أنظر لقب سلطان، وقد تلقب لشه سلطان بهذا اللقب لتأكيد على سلطته ومدى قوته وطول فترة حكمة. ولكن سلطان السلاطين نعت أطلق على بعض ملوك الدولة التيمورية ولاسيما تيمور لنك، كما ورثته الدولة الصفوية بإيران وبالتحديد فى ذلك النقش الشاه طهماسب، أو تكون لقب "السلطان بن السلطان " ورد هذا اللقب على المسكوكات، وكان يطلق على السلطان إذا كان أبوه من قبل سلطاناً. (٢١)

شاه: _ لفظ فارسى بمعنى: " ملك أو سيد "، وكان يطلق على ملوك الفرس أو من تشبه بهم، وقد كان يلحق به ألفاظ أخرى مثل" شاه أرض "وتعنى "ملك الأرض"، أو "شاه جهان" وتعنى ملك العالم" (٢٢)، ولما كانت الدولة الصفوية أول دولة وطنية فى إيران بعد الفتح الإسلامى وأخذت على عاتقها إحياء الأمجاد الإيرانية، فقد أعادت بعض الألقاب التى تلقب بها الفرس منذ قديم الزمان حيث تلقب بها الملوك الإيرانيين منذ العصر الساسانى، وأول من تلقب به من ملوك الصفويين هو شاه إبراهيم ثم أطلق على ملوك الصفويين من بعده. (٢٣)

شاه دين :_ "شاه" لفظ فارسى تعنى "ملك" وقد سبق شرحها, وقد يلحق بها لفظ أخر لتكون لقب مركب مثل "شاه دين" وتعنى "ملك الدين" ويتضح من ذلك اللقب المكانة والسلطة الدينية الكبيرة لدى الشاه الصفوى في المذهب الشيعي الصفوى, حيث يجمع ذلك اللقب المركب في مضمونة سلطتين , وهما السلطة الدنيوية متمثلة فى "شاه" بمعنى "ملك" , وأيضاً سلطة دينية متمثلة فى اللفظ الكلى, وكان يجمع الشاه الصفوى في يده السلطتين الدينية والدنيوية(السياسية) , حيث قد قامت الدولة الصفوية في مضمونها على أساس دينى عقائدى, وقد نقش هذا اللقب على نقود الصفويين باللغة الفارسية بخط النستعليق بصيغة " از خرسان سكه برزر بتوفيق خدا نصرت وامداد شاه دين على موسى رضا ", وترجمتها بالعربية "ضربت السكة من الذهب في خراسان بتوفيق وعنصر وعون من الله لملك الدين على موسى رضا" (٢٤).

الشاهنشاه: _ لقب فارسى مختص بملك الملوك عند الفرس وذلك تميزاً له عن لقب شاه وهو الملك الصغير، وقد دخل هذا اللقب فى الإسلام كلقب فخري منذ الدولة العباسية وذلك تبعاً إعادة هذه الدولة، فى إتخاذ كثير من التقاليد الفارسية، وتلقب بهذا اللقب الشاه عباس الصفوى، حيث جاء مكتوبا ضمن أحد النصوص التأسيسية التى تعلو قاعة أسوان قبلة القبلة بمسجد الشاه عباس، حيث جاءت هذه النقوش الكتابية بخط الثلث باللون الأبيض على أرضية زرقاء من البلاطات الخزفية (٢٥).

أو التحفة الفنية، وتأكيد على ذلك يكون توقيعه بخط صغير أوفى نهايات النقش ويشغل مساحات صغيرة، وهناك رأى أخر أن ذلك اللقب موروث عن الفنانين والخطاطين المسلمين الأوائل.

كلب استان: _ نلاحظ أن آستان كلمة فارسية بمعنى عتبة، والعتبات مقدسة، وقد وردت نعوت كثيرة ملحقة بكلمة آستان مثل خادم استان، كلب استان ..... الخ، ولكن هذا اللقب يوضح مدى تقرب الصفويين لخدمة العتبات المقدسة، وذلك كان من ألقاب التقرب إلى آل البيت. كلب آستان على: _ لقب فارسى مركب يعنى باللغة العربية كلب عتبة على.

صاحب دوران: _ لقب فارسي مركب، يعنى بالعربية "صاحب العمر" أطلق طلق هذا اللقب علي الشاه سليمان الصفوى، وقد نُقش على غطاء قبر من الحرير المحل بالخيوط المعدنية، محفوظ مشهد الامام على بالنجف (٢٦).

العبد: _ العبد ضد الحر (٢٧) وكان كلقب مفرد مثل (العبد)، وفى بعض الأحيان يوصف بصفات أخرى كنوع من الألقاب مثل (عبدالفقير) أو (العبد الفقير)، وقد أطلق هذا اللقب على بعض الصناع والفنانين خلال العصر الصفوى ومن قبله خلال العصر التيمورى، ويدل على تواضع هؤلاء الصناع. من جهة أخرى فقد ورد هذا اللقب بصيغة مختلفة ولاسيما على المعادن خلال العصر الصفوى، حيث ورد مضافاً إلى كلمة الولاية بصيغة " عبد الولاية " ويعد من الألقاب ذات الصفة الشيعية التى أطلقت على الملوك الصفويين دون غيرهم، ويقصد من هذا اللقب ان صاحبة عبد لولاية الأمام على أو للولاية بصفة عامة (٢٨).

الفقير: _ يدخل فى ألقاب التواضع والتذلل لله تعالى التى يكثر ورودها فى النصوص الجنائزية (٢٩)، ولم يقتصر أستخدامه على العمائر فقط ولكن تم ذكره على التحف الفنية أيضاً، فعلى الرغم من وصول الصانع إلى درجة الأستاذية فى عمله وتوقيعه بهذا صراحة، إلا أنه كان يبدأ توقيعه بلقب "الفقير " الذي كان يأتى فى المرتبة الأولى أو الثانية من سلسلة الألقاب التى تسبق توقيع الصانع , والتى كانت تدل على شدة التواضع , ويمكن أن نبدى لنا رأى في ذلك حيث مهما وصل الصانع أو الخطاط أو أي فنان من جودة وإتقان وبراعة في مهنته, كان يلازمه ذلك اللقب ,حيث أن الفنان أو الخطاط له راعى للفن وسيد يعمل عنده ,ومن هنا ربما كان يتحايل بكتابة أسمه على المنشأة المعمارية كَل محمدى: _ لقب مركب باللغة الفارسية وترجمتها باللغة العربية الوردة المحمدية، نسبة إلى سيدنا محمد _ ﷺ _ صاحب أخر رسالة سماوية، ويحمل ذلك اللقب في مغزاه نسبة الشاه الصفوى إلى سيدنا محمد.

مالك: _ أسم الفاعل من الفعل يملك، خلاف مملوك وهو من الألقاب الملكية فى العصر الأسلامى، وقد أطلق لقب مالك رقاب الأمم على أبو المظفر إبراهيم بن مسعود فى نص ملكى من سنة ٤٩٢هـ من غزنه، ويتصل اللقب بإدعاء الحق فى السيطرة العالمية التى ظهرت من قبل فى ألقاب السلطان ملكشاه، ثم أغرم بها المماليك بعد ذلك، وفى اللقب أيضاً معنى للقوة والسلطة (٣٠).

محب على: _ محب من الفعل يحب، والمصدر محبة، وهي من ضمن العبارات الشيعية التى تدل على الحب والأنتماء الشديد من قبل الشيعة للإمام على بن أبى طالب.

مرحمت: _ كلمة فارسية تعنى المرحوم والمغفور له، وكان يوجد ذلك اللقب بكثرة على القبور.

المذنب: _ لفظ عربى من الفعل ذنب فى مادة "ذنب"، ويفيد التذلل والتواضع، وذلك اللفظ كان يسبق معظم أسماء الخطاطين والصناع سواء على العمائر أو الفنون خلال العصر الصفوى.

ملك: _ من الفعل يملك، وهو لقب يطلق على الرئيس الأعلى للسلطة الزمنية، وهو لقب معروف في اللغات السامية، وقد ورد ذكره في النقوش العربية القديمة، ويعتبر نقش صرواح الذي تركه، (كرب ال وتر) ملك سبأ أقدم نقش عثر عليه في جنوب بلاد العرب ورد يه هذا اللقب، حيث كان حكام سبأ يلقبون في النقوش القديمة بلقب "مكرب". ومن أمثلة إستعمال اللقب في شمال بلاد العرب وروده في نقش

النمارة الذي ينسب إلى امرئ القيس بن عمرو ملك الحيرة، والذي يرجع إلى سنة ٣٢٨م (١)، وقد ورد ذلك اللفظ أيضاً في القرآن الكريم مثل "وكان وراءهم ملك يأخذ كل سفينة غصبا"(٢) "عن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة وكذلك يفعلون"(٣). وقد كان يُضاف إليه بعض الأسماء، مثل ملك الملوك، ملك رقاب الأمم، ملك الزمان، وكل ذلك للتفخيم والتعظيم من شأن الحاكم.

الخطاط محمد صالح أصفهانى:

هو محمد بن صالح ابن أبى تراب المشهور بمحمد صالح الأصفهانى وقد كان أبوه خطاطاً بارعاً من قبله وله باع طويل فى علم الخط المعروف باسم(تربا)وقد ولد أبو تراب في عائلة كبيرة ثرية في إصفهان ,لا تذكر المصادر تاريخ ميلاده ولكن ذكر ميرزا سنكلاخ (٤) تاريخ وفاته حين بلغ من العمر ٨٣عاماً,لابد أنه ولد عام ٩٨٩هـ/١٠٧٢م ,كان سيده في الخط الملا على ,ثم بعد ذلك تعلم الخط من أستاذه مير عماد القزوينى , حيث إستفاد أبو تراب كثيراً من حضور مير عماد وتعلم الخط ، حيث يذكر مير عن خط أبو تراب "خط الشاب لا يقل عن خط المشاهير" ,خدمه حتى نهاية حياته وكان الخليفة لمدرسة مير , وكان مير يطلق عليه لقب "أبن"، وبعد وفاة مير عماد فر شعبه خوفاً لم يقم بدفن مير عماد بعد أن تم أغتياله إلا تلميذه المخلص تربا(٥)، وكتبوا عن أبى تراب أنه"كانت يده سعيدة، الجميع تعلم منه" وذلك بسبب قدرته في الخط ومعرفته بأداب الخط من حيث قواعده وطريقة تعليمه وحسن سلوكه، وقد توفى أبى تراب في إصفهان ودُفن بها في مسجد لنبأن فى سنة ١١٢٦هـ، ومن بين تلاميذ مير عماد والذين لهم كتابات على العمائر الصفوية منهم نوارى أصفهانى بمسجد أقا نور، ومحمد شفيع وكتاباته على مدرسة بيغمبرية بقزوين، وكذلك الخطاط ميرزا أبوتراب وكتاباته بمدرسة شفيعية بإصفهان، ومن أهم الأعمال التى قام بها محمد صالح إصفهانى تلك الرسالة فى علم الخط المعروفة بـ تذكرة الخطاطين، بالأضافة إلى الخط كان لديه موهبة شعرية، وفى قصائده أطلق عليه أسم "عرفان".، ومن أهم أثاره الخطية ولاسيما على العمائر فى إصفهان عامة وفى مدرسة جهار باغ بصفة خاصة، ويمكن حصرها فى التالى:

١ _ وعلى مدرسة أم الشاه المعروفة بـ چهار باغ ومؤرخة فى سنة ١١١٩ هـ والتى دون فيها العديد من الأبيات الشعرية باللغة الفارسية المُنفذة بخط النستعليق على أرضية لازوردية وورد لمحمد صالح الإصفهانى توقيعين فى هذه المدرسة، التوقيع الأول بصياغة "كتبه محمد صالح " أما التوقيع الثانى يحمل إسم محمد صالح وعبارة دعائية له بغفران ذنوبه بصياغة " كاتب محمد صالح غفر ذنوبه ".

النتائج:

١ _ تعددت مضامين الأشعار الفارسية على مدرسة چهار باغ، ويمكن حصر تلك المضامين في التالى:

أ _ بعض الأشعار كانت بمثابة نصوص تأسيسية حيث أشارت إلى التعريف بالمنشأة من حيث المنشئ وتاريخ الأنشاء.

ب _ بعض الأبيات الفارسية في مدح الشاه وتوضيح مدى فضله على شعبه.

جـ _ تم أستخدام بعض الأشعار الفارسية في مدح سيدنا على بن أبى طالب _رضى الله عنه_ وتوضيح فضل آل البيت، والترويج للمذهب الشيعي.

د _ جزء أخر من تلك الأشعار الفارسية المُنفذة بالمدرسة يوضح فضل طلب العلم والتشجيع على ذلك.

٢ _ تعددت الألقاب والوظائف في الأشعار الفارسية بمدرسة چهار باغ , ولاسيما الألقاب الفخرية السلطانية , التي لم ترد من قبل العصر الصفوى والتي تحمل مدلول سياسي وديني , فعلى سبيل المثال وليس الحصر من الألقاب السياسية التي سبق دراستها "پادشاه" والتي تعنى بالعربية "صاحب العرش أو الملك", أيضاً من الألقاب السياسية "شاهنشاه" ويعنى بالعربية "ملك الملوك" , أما من حيث الألقاب التي لها مدلول دينى مثل لقب "شاه دين" والتي تعنى "ملك الدين" لقب أخر يوضح مكانة الشاه الصفوى الدينية والسياسية في وقت واحد لقب "ظل اله" ويقصد به أنه ظل الله في الأرض أي أن أمره واجب التنفيذ وطاعته محتمة , وهناك بعض الألقاب التي توضح طريقة حكم الشاه وتعامله مع شعبه مثل لقب "آفتاب دولة "ويعني "شمس الدولة" ويعنى رمز العدل والنور في الأرض , وهناك بعض الألقاب التي توضح مدى تمسكهم وخدمتهم لآل البيت ولاسيما الأمام على بن أبى طالب مثل لقب "كلب استان على" وتعنى "كلب أعتاب على".

٣_ كانت مدرسة جهار باغ بمثابة وسيلة أعلام بإبلاغ القاصي والداني بمكانة الشاه حسين الصفوى الدينية والسياسية والأقتصادية مع التأكيد على المذهب الرسمي للدولة الصفوية وهو المذهب الشيعي، حيث كانت من أهم وأكثر المدارس ثراءً في الأشعار الفارسية، وربما يرجع ذلك الأمر للمنشئ وراعى البناء وهو الشاه حسين الصفوى والدته التي أوقفت عليها الوقفيات.

٤_ كان الخطاط محمد صالح أصفهانى صاحب القلم في تنفيذ تلك الاشعار الفارسية بتلك المدرسة مع أختلاف المواد الخام التي تم تسجيل النقوش الكتابية عليها (خزف، خشب، معدن، حجر)، وكانت جميع الأشعار الفارسية مُسجلة بقلم النستعليق (الفارسى)، أو كما يعرف بقلم الأدب خلال العصر الصفوى أو القلم الرسمي للدولة، وربما كان يرجع ذلك لسببين يمكن حصرهما في التالي:

أولاً السبب الجوهري الوظيفي: من المعروف أن الدولة الصفوية قامت على نزعة دينية مذهبية عقائدية من جهة , وإعادة أحياء القومية الإيرانية من جهة أخرى , وقد تزامن مع بزوغ نجم الدولة الصفوية خط النستعليق الذي قطع شوطاً كبيراً في عهد التيموريين , وهو خط فارسي في المقام الأول وابتكار إيراني خالص , ومن هنا جاء ليخدم العملين الرئيسين التي قامت عليهما الدولة الصفوية النزعة العقائدية المذهبية والأنتماء لآل البيت ومدحهم بالأشعار الفارسية المختلفة التي لم تجد أجمل من خط النستعليق لتُكتب به هذا من جهة , والنزعة القومية الإيرانية وإعادة أحياء التراث الإيراني ولاسيما التراث الثقافي والتاريخي فكان لابد من يُنقل ذلك التراث بخط إيراني خالص وهو خط النستعليق .

ثانياً السبب الشكلي الجمالي:

حيث أن الأشعار الفارسية ذات المضامين المختلفة، حيث كل بيت يتكون من شطرين، وقد تم تنفيذ كل شطر في حلية زخرفية جميلة سواء على العمائر أو في المخطوطات الإيرانية خلال العصر الصفوي، والتي كانت تتطلب المنظر الجمالي والخط ذو المرتبة الأولي من حيث درجة الجمال، ومن جانب أخر الخصائص والمميزات التي أنفرد بها.



لوحة (١) أبيات من الشعر الفارسي بقلم النستعليق بمدرسة جهار باغ. ***(تنشر أول مرة)***



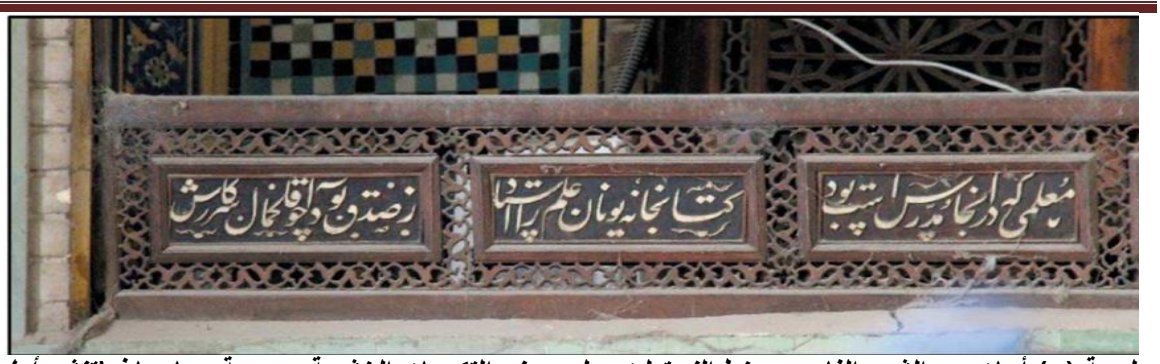
لوحة (٢) شطر من الشعر الفارسي بمدرسة جهار باغ. ***(تنشر أول مرة)***



لوحة (٣) شطر من الشعر الفارسي بمدرسة جهار باغ
(تنشر أول مرة)



لوحة (٤) توقيع الخطاط محمد صالح على البلاطات الخزفية بمدرسة جهار باغ.
(تنشر أول مرة)



لوحة (٥) أبيات من الشعر الفارسي بخط النستعليق على بعض التكسيات الخشبية بمدرسة جهار باغ. *(تنشر أول مرة)*



لوحة (٦) تفاصيل من أبيات من الشعر الفارسي بخط النستعليق على بعض التكسيات الخشبية بمدرسة جهار باغ. *(تنشر أول مرة)*



لوحة (٧) شطر من الشعر الفارسي بخط النستعليق بمدرسة جهار باغ. *(تنشر أول مرة)*



لوحة (٨) شطر من الشعر الفارسي بخط النستعليق بمدرسة جهار باغ. *(تنشر أول مرة)*



لوحة (٩) بيت من الشعر الفارسي بخط النستعليق يحمل توقيع الخطاط محمد صالح أصفهاني وتاريخ النقش سنة ١١١٩هـ.
(تنشر أول مرة)



لوحة (١٠) شطر من الشعر الفارسي بخط النستعليق بعض التكسيات المعدنية بمدرسة جهار باغ. ***(تنشر أول مرة)***



لوحة (١١) بيت من الشعر الفارسي بخط النستعليق بعض التكسيات المعدنية بمدرسة جهار باغ. ***(تنشر أول مرة)***

حواشي البحث

**أستاذ الآثار والحضارة الإسلامية - كلية الآثار- جامعة القاهرة.
*** أستاذ الآثار والحضارة الإسلامية المساعد - كلية الآثار- جامعة القاهرة
١_ الجميعى، غادة عبد المنعم: العمارة الإسلامية بإيران مساجد _ مدارس _ حسينيات، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ٢٠١٥م، ص.٣٧٧
٢_ ولد الشاه "حسين الأول" ابن الشاه " صفى الثانى " سليمان الأول فى عام ١٠٨٠هـ/ ١٦٦٩م، وخلف أباه على العرش فى ذى الحجة ١١٠٥ هـ/أغسطس ١٦٩٤م، سمح للروحانيات تحكم وتدير شئون الدولة، ومن رفضوا الأنصياع لأوامره فقد أمر بإضطهادهم، وقد كان السلطان حسين ينهى عن تناول المسكرات فى بداية توليه الحكم ولكن سرعان ما أدمنها. وشهد عهد السلطان حسين تدخل روسيا فى شئون الحكم لإيران، حيث عقد الشاه حسين صفقة مع روسيا تنازل فيها عن بعض المدن الإيرانية فى مقابل مساعدة روسيا لهم فى مواجهة الأفغان أبو الحمد فرغلى: الفنون لزخرفية الإسلامية فى عصر الصفويين بإيران ص٥٦ _ أحمد عطية الله: لقاموس الإسلامى، الطبعة الأولى، المجلد الثانى، القاهرة ١٩٦٦م، ص٩٦.
٢_ الحداد، محمد حمزة إسماعيل: المجمل فى الآثار والحضارة الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق، ط١ , ٢٠٠٥م، ص٥٧٥. , ٣_ غادة الجميعى: العمارة الإسلامية بإيران، ص٣٨١.
(١) أمال حسين: المنتديات الأدبية في إيران في العصر الصفوى، رسالة دكتوراة كلية الآثار _ جامعة سوهاج ,١٩٩٩م، ص٢٥٥.
٣_ حديث شريف.
٤_ أمال حسين: المنتديات الأدبية في إيران خلال العصر الصفوى، ص٢٤٧.
٥_ التهانوي: موسوعة كشاف إصلاحات الفنون والعلوم، ج٢(ص_ى)، ص.٩٩٣١
٦_ مصطفى بركات: الألقاب والوظائف العثمانية (دراسة فى تطور الإلقاء والوظائف منذ الفتح العثماني لمصر حتى إلغاء الخلافة العثمانية من خلال الآثار الوثائق والمخطوطات ١٥١٧هـ -١٩٢٤م، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة٢٠٠٠م، ص.١١
٧_ حسن الباشا: الألقاب الإسلامية فى الوثائق والتاريخ والآثار، ص.١١٩
٥٨_ repertoire، جـ٨,رقم .٢٩٧٨
٩_ أبن الأثير: الكامل فى التاريخ، ج٨ , ص.٥٢
١٠_ حسن الباشا: الألقاب الإسلامية في الوثائق والتاريخ والأثار، ص.٤٧٤
١١_ عبد النعيم محمد حسين: قاموس اللغة الفارسية (فارسى /عربى)، دار الكتاب العربى، لبنان، بيروت ١٩٨٢م، ص.١٢٣
١٢_ حسن الباشا: الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق على الأثار، ص.٢٢٠
١٣_ حسن الباشا: الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق على الأثار، ص.٢٤١
١٤_ محمد على الأنس: الدرارى اللامعات فى منتخبات اللغات، القاهرة ١٣٢٠هـ_١٩٠٢م، ص.٢٢٣
١٤_ حسن الباشا: الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والأثار، ص.٢٥٤
١٦_ حسن الباشا: الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والأثار، ص٢٦٦.
١٧_ ماهر سمير عبد السميع: المرجع السابق، ص٣٦١.
١٨_ أحمد عطية الله: القاموس الإسلامى، المجلد الرابع، الطبعة الأولى، القاهرة١٩٧٦، ص.٢٦
١٩_ ماهر سمير عبد السميع: المرجع السابق، ص٣٦٦.
٢٠_ محمد مسعود: نقود الصفويين الذهبية والفضية، ص٦٣.
٢١_ ماهر سمير: المرجع السابق، ص.٣٣٧
٢٢_ سعاد ماهر: مشهد الامام على بالنجف وما به من التحف والهدايا، القاهرة، ص.٩٢
٢٣_ حسن الباشا: الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والأثار، ص.٣٩٢
٢٤_ شبل إبراهيم: الكتابات الأثرية على المعادن فى العصرين التيمورى والصفوى، دار القاهرة، القاهرة، ط١ , القاهرة ٢٠٠٢م، ص.٧٠
٢٥_ القلقشندى: ضوء الصبح المسفر وجنى الدوح المثمر، مختصر صبح الأعشى فى صناعة الإنشا، ط١ ,١٩٠٦, ص .٣٤٩
٢٦_ حسن الباشا: الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والأثار، ص٤٤٦.
٢٧_ حسن الباشا: الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والأثار، ص.٤٩٦
٢٨_ قرآن كريم_ سورة الكهف، أية٨٠. ٣_ قرآن كريم_ سورة النمل، أية .٣٤
٢٩_ ميرزا سنكلاخ: سيرة أحوال ميرزا أبوتراب، ج٢.
٣٠_ عباس سرمدى: دانشنامه هنرمندان إيران وجهان اسلام، كتابخانه ملى إيران، تهران ١٣١٨هـ، ص٣٦٧.

روبية هندية تحمل نقش للحرمين الشريفين

د.محمد محمود عبدالرازق

أثارى بالمكتب الفنى لرئيس قطاع المتاحف –وزارة السياحة والآثار

ملخص البحث :

جاء تأسيس شركة الهند الشرقية نتيجة للتوسع التجاري الذي شهدته إنجلترا في النصف الأخير من القرن السادس عشر، وقد لعبت شركة الهند الشرقية دوراً مهماً فى تاريخ أوروبا الإقتصادى والسياسى ، وكانت التجارة هى الهدف الإساسى للشركة ، وكان يحدوها الأمل فى الحصول على خيرات الشرق ، وتوفير السلع الشرقية فى الأسواق الإنجليزية، ولم تقتصر إرباح الشركة من الهند فقط وإنما تعدتها لتشمل مراكزها التجارية الأخرى، فكان مركزها التجاري في البصرة، وصارت السفن الإنكليزية ترسل إلى موانئ الخليج العربي محملة بالمنتوجات الصوفية والقطنية والسكر وغيرها لتغطي أسواق البلاد المحيطة بالخليج العربي، وأصبحت المناطق المطلة على الخليج العربي من الأسواق الرئيسية للشركة ، كما كان لشركة الهند الشرقية خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر للميلاد واحدة من أكثر القوى الغربية أهمية فى الخليج العربى كما كان لها بعض المصالح التجارية فى فارس والبصرة ، نتيجة لهذا الدور التجارى الذى لعبته شركة الهند الشرقية فى الخليج العربى إنعكس صداه على النقود الإسلامية، فضربت شركة الهند الشرقية طرازاً من الطرز النادرة لعملاتها المتداولة فى الهند والخليج العربى .

وسوف نتناول فى هذا البحث - إن شاء الله - هذا الطراز النادر وما سجل عليه من كتابات وزخارف ورسوم منها نقش للمسجد الحرام والمسجد النبوى مع دراسة تحليلية لأسباب نقشها بالذات دون غيرها مع ربطها بالظروف والأحداث التاريخية المعاصرة لها إضافة لإبراز أهميتها وقيمتها النقدية .

مقدمة :

تعاقب على حكم الهند[١] العديد من الدول الإسلامية وتسلمت راية الإسلام من بعضها البعض وخلقت تراثاً فنياً رائعاً ، وقد دخل الإسلام الهند منذ عصوره الأولى (كان الرسول ﷺ وأصحابه يعرفون الهنود والأشياء الهندية وقد جاء ذكر بعض من ذلك في مناسبات متعددة على لسان الرسول)[٢].

شهدت بلاد الهند أوج عظمتها وأقوى فترات تاريخها وأكثر عصورها إزدهاراً فى عصر إمبراطورية المغول ، (شكل :١) ويقصد بعصر أباطرة المغول فى الهند تلك الدولة التى أقامها ظهير الدين محمد بابر حفيد تيمورلنك وجنكيز خان فى أوائل الربع الثانى من القرن العاشر الهجرى / السابع عشر الميلادى[٣] ، فقد وحدها أباطرة المغول وسيطروا على الكثير من ولاياتها سيطرة كاملة وإنتشر الإسلام فى ربوعها , وإنتشرت العلوم والفنون والآداب وقوى إقتصاد الهند ومن الناحية السياسية كانت دولة أباطرة المغول فى الهند دولة عالمية تخشاها الدول وتخطب ودها ، وقد عاصرت هذه الدولة فى أول نشأتها دولتين إسلاميتين هى الدولة الصفوية فى فارس وخراسان والعراق ، والدولة العثمانية فى آسيا الصغرى وأجزاء من أوروبا ومصر والشام .[٤]

نقود شركة الهند الشرقية:

إن تأسيس شركة الهند الشرقية جاء نتيجة للتوسع التجاري الذي شهدته إنجلترا في النصف الأخير من القرن السادس عشر بعد انتصار إنجلترا على الأسطول الأسباني في معركة الارمادا عام ١٥٨٨[٥]، اندفع الإنجليز للبحث عن أسواق جديدة لتجارتهم المتنامية وكانت عمليات الاستغلال الناجحة التي قام بها البرتغاليون في الشرق قد هيأت المزيد من الدوافع والمحفزات للإنكليز لأن يستغلوا فرص توسيع تجارتهم[٦]، ففي عام ١٥٩٩ تقدم نفر من التجار الإنكليز بطلب إلى الملكة اليزابيث الموافقة على تخويلهم حق ممارسة التجارة في الشرق[٧]، وكانت نواة هذه الشركة هيئة تكونت فى لندن تحت إسم " التجار المغامرين بهدف الإتجار فى الشرق"[٨]

وقد صدر مرسوم ملكي بالموافقة عام ١٦٠٠ عد بمثابة الحجر الأساسي لقيام شركة الهند الشرقية تحت اسم (شركة حكام وتجار لندن للعمليات التجارية في الهند والأقطار المجاورة ، وقد شاعت فى أوربا فى القرون الوسطى الأوربية ثروات الهند وعجائبها خاصة بعد أن زارها ماركوبولو البندقى فى عام ٦٨٧هـ/١٢٨٨م [٩]،وكانت نواة هذه الشركة التى تكونت فى لندن عام ١٠٠٨هـ/١٥٩٩م تحت اسم "أتحاد تجار لندن"بهدف الاتجار فى الشرق[١٠].

وقد لعبت شركة الهند الشرقية دوراً مهماً فى تاريخ أوروبا الإقتصادى والسياسى ، وكانت التجارة هى الهدف الإساسى للشركة ، وكان يحدوها الأمل فى الحصول على خيرات الشرق ، وتوفير السلع الشرقية فى الأسواق الإنجليزية ، ولقد إحتفظت الشركة بطابعها التجارى مدة تزيد عن مائة وخمسين عاماً ، وصار لها خلال القرن السابع عشر ثلاث مراكز رئيسية هى "سورات ، كلكتا، مدارس" [١١]، وقد حصلت شركة الهند الإنجليزية عام ١٦١٥م على فرمان شاهنشاهى يقضى بمنح الشركة حق المتاجرة مع فارس ، وأسست الشركة بها مراكز تجارية فى المدن الفارسية كشيراز وأصفهان [١٢]

وقد جاءت الفرصة سانحة للشركة لتزيد من نفوذها في أعقاب سقوط إمبراطورية المغول ، وبعد وفاة إمبراطورها (اورانجزيب) عام ١٧٠٧، فأصبح العديد من الأمراء الهنود ألعوبة بيد الشركة ، وصارت الشركة تتمتع بنفوذ كبير في معظم المقاطعات الهندية، وأخذت تجبي الواردات الضخمة من تلك المقاطعات ، وبذلك تبوأت الشركة نتيجة تلك الأرباح الطائلة مكانة لم يسبق أن احتلتها من قبل[١٣]، ولم تقتصر إرباح الشركة من الهند فقط وإنما تعدتها لتشمل مراكزها التجارية الأخرى، فكان مركزها التجاري في البصرة يدر عليها أرباحا طائلة[١٤].

وقامت ثورة فى الهند نتيجة عدم رضا الهنود للإستغلال الإقتصادى للبلاد بواسطة شركة الهند الشرقية وما ترتب على ذلك من إفقار الشعب [١٥].

***المراكز التجارية لشركة الهند:**

١-كلكتا:- تعتبر العاصمة التجارية لشركة الهند، فهى عاصمة الهند الإنجليزية لمقاطعة البنغال ، وفيها يسكن نائب الملك الإنجليزى[١٦] ، ومشهورة بالأخشاب وينقل منها إلى أوروبا ، وتوجد بها مدارس مسيحية ، ويقطن بها حوالى ٨٠ ألف مسيحى كاثوليكى[١٧]

٢-**أحمد آباد:** تتسم مدينة أحمد آباد بوجود نشاط تجارى كبير للأجانب والهنود على حد سواء ، وكان لشركة الهند الإنجليزية مصنع فى وسط المدينة ، وكان للهولنديين مصنعاً أيضاً ، وفقاً لخطاب رئيس

شركة الهند الشرقية ، فقد وصف أحمد آباد قائلاً "بأنها أهم المدن فى إقليم الكجرات ، ومركز تجارى كبير [١٨].

٢-**بومباى** : من مراكز التجارة الرئيسية ، حيث أنتجت مجموعة من السلع والمنتجات القطنية والتبغ وجوز الهند ، وكانت تصدر إلى أوروبا عبر شركة الهند الشرقية ، كما كانت من مراكز التجارة الرئيسية لتصدير المنتجات الهندية إلى الجزيرة العربية [١٩]

وقد ضربت شركة الهند الشرقية نقوداً بإسم حكام الأقاليم مثل حكام البنغال وبومباى ، ومن أمثلة الحكام التى ضربت شركة الهند أسمائهم شاه عالم [٢٠]

يحيط بكلاً من الوجه والظهر دائرة خطية ، ونصوص الكتابات كالتالى :

الوجه: رسم للمسجد الحرام والمسجد النبوى"عبارة عن مئذنة عثمانية " ، الهلال والنجمة +٧٩٦

الظهر: Ukl/Half/Anna/**1818**

فى الأركان: East india company

الوصف:-

يعبر هذا الطراز من الطرز النادرة ، حيث يضم مركز الوجه نقش للمسجد الحرام[٢١] متمثل فى الكعبة المشرفة[٢٢] ، والمسجد النبوى ، حيث رُسمت الكعبة على شكل مربع ، ونجح فى التعبير عن كسوتها من أعلى بشكل قماش مقسم إلى طيات تتدلى من أعلى إلى أسفل ، كما أنه نجح فى التعبير عن شكل الأحجار بتقسيمها إلى مربعات ، أما عن المسجد الحرام فقد إقتصر رسمه على قبة الرسول ﷺ ؛عبارة عن تربيع سفلى ثم رقبة قبة فُتح بها مجموعة من النوافذ ، والقبة تأخذ شكل مضلع ، وخلف ذلك مئذنة إسطوانية الشكل ، كما يتميز الطراز بوجود الهلال وهو شعار المسلمين ، أما مركز الظهر فيضم فئة النقد وهى "نصف آنة " ومكان وتاريخ الضرب "East India company 1818

وربما من الأسباب التى دفعت شركة الهند الشرقية إلى نقش المسجد الحرام والكعبة المشرفة ربما يرجع ذلك إلى العلاقات التجارية بين شركة الهند وبلاد الخليج العربى آنذاك ؛ حيث توسعت التجارة الإنجليزية مع فارس والعراق[٢٣] ، والجدير بالذكر أن شركة الهند الشرقية كانت خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر للميلاد واحدة من أكثر القوى الغربية أهمية فى الخليج العربى كما كان لها بعض المصالح التجارية فى فارس والبصرة [٢٤]، وصارت السفن الإنكليزية ترسل إلى موانئ الخليج العربي محملة بالمنتوجات الصوفية والقطنية والسكر والتوابل وغيرها لتغطي أسواق البلاد المحيطة بالخليج العربي[٢٥]، وأصبحت المناطق المطلة على الخليج العربي من الأسواق الرئيسية للشركة وصارت العملات الذهبية تخرج من مناطق الخليج العربي دون قيود بما فيها اللؤلؤ[٢٦].

وربما من أهم الأسباب أيضاً هى مخاطبة ود المسلمين بنقش الأماكن المقدسة على عملاتها حتى تحظى العملة بالتبادل والقبول داخل الأراضى الإسلامية .

ينتمى إلى هذا الطراز نصف آنة فضية مؤرخة بسنة ١٨١٨"تُنشر لأول مرة "



لوحة (١)نصف آنة فضية مؤرخة بسنة ١٨١٨"تُنشر لأول مرة "

عن متحف نيو دلهى ، تحت رقم "68412A"

حواشي البحث

[١]وتستمد الهند اسمها من كلمة "سندهو"وهو الإسم الهندى لنهر "الأندوس" وهو نهر "السند" ومن هذه الكلمة أشتقت كلمتا "آند" "وهند" (ومعناهما الأرض التى تقع فيما وراء نهر الأندوس) ، وأصبح سكان الأقليم يسمون الهندوس أو الهنود كما أصبحت بلادهم تعرف بالهندوستان ، وأياما كان الأصل لكلمة "الهند" فأننا نعنى بها البلاد الشاسعة التى يحدها من الشمال سلسلة جبال الهملايا ومن الغرب جبال هندكوش وسليمان حيث تقع أفغانستان وإيران ثم تمتد الهند الى الجنوب فى شبه جزيرة يقع بحر العرب فى غربها وخليج البنغال فى شرقها وسيلان فى طرفها الجنوبى ويتجه الأقليم الشمالى منها الى الشرق حتى جبال آسام ، وتعتبر شبه القارة الهندية من أقدم وأهم مراكز الحضارة والثقافة فى العالم، وهى أيضاً من أقدم البلاد التى سكنها الإنسان حيث عثر على هياكل بشرية قديمة يرجع تاريخها الى ما قبل الآف السنين، كما وجد بها بعض أقدم النقوش على الأحجار التى تمثل إرتقاء الحضارة الإنسانية المبكرة فى هذه البقعة من الارض.

للمزيد راجع :

- المقريزى " تقي الدين أحمد بن علي " : المواعظ والإعتبار في ذكر الخطط والآثار(الخطط المقريزية) ، تحقيق أيمن فؤاد سيد ، مؤسسة الفرقان ، لندن ، ٢٠٠٣ م ، ج ٢ ، ص١٧٤ .
- أحمد محمود الساداتى : تاريخ المسلمين فى شبه القارة الهندية وحضارتهم ، القاهرة ، مكتبة الأداب ومطبعتها بالجماميز ، ١٣٣٧هـ، ص ص ٤٥:٦٠ .
- محمد إسماعيل الندوى : الهند القديمة حضاراتها وديانتها ، القاهرة ، دار الشعب، ١٩٦٩، ص١١.
- عبدالمنعم النمر : تاريخ الإسلام فى الهند ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية، ١٤١٠هـ- ١٩٩٠م ، ص ص ١:٩ .
- جوستاف لوبون : حضارة الهند ، ترجمة عادل زعير ، دار العالم العربى، ص ص ٢١:٢٣ .
- ج.ن. جارات : تراث الهند ، ترجمة جلال السعيد الحنفاوى ، المشروع القومى للترجمة ، ص ص ٥٧:٥٩.
- عبد صالح محمد على : تدوين التاريخ الإسلامى فى شبه القارة الهندية ، رسالة دكتوراة مقدمة إلى كلية الآداب جامعة الأنبار ، ٢٠١٢، ص٢٨

[٢] أطهر مبار كيورى الهندى: العرب والهند في عهد الرسالة ، ترجمة: عبد العزيز عزت عبد الجليل، الهيئة المصرية المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص١٠٧.

[٣]) أمل عبدالسلام القطرى : تصاوير الثوار والخارجين عن حكم أباطرة المغول فى الهند ، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب ، العدد ١٨، ٢٠١٧، ص١٧٥.

٤) بارتولد : تاريخ الحضارة الإسلامية ، ترجمة حمزة طاهر ، القاهرة ١٩٣٣، ص٩٦

[5]) K.D. Bhargava. GUIDE TO THE RECORDS IN THE NATIONAL ARCHIVES OF INDIA. Part1: Introductory. New Delhi: 1950. PP. 7-18.

[٦]) حياة محمد البسام : النفوز البريطانى فى الخليج العربى وموقف الدولة العثمانية منه ، مجلة المؤرخ المصرى ، عدد ١٥، ١٩٩٥، ص١١٤

[7]) William Foster ,Englands, Quest of Eastern Trade ,London 1933,p46

[8]) Ramkrishna mukherjee,The rise and fall of the East India company London 1993,p69,

[9]) V.A Smith: The oxford history of india ,Karachi,oxford university press,1988,p228

[١٠]) جلال يحى :معالم التاريخ الحديث ،الإسكندرية ، منشأة المعارف ،١٩٧٦م،ص١٣٩

[١١]) مصطفى عبدالقادر النجار وآخرون ، دور السجلات الهندية ومحفوظاتها من وثائق العراق وبقية أقطار الخليج العربى والجزيرة العربية ، مطبعة الإرشاد ، بغداد ١٩٧٠، ص١١؛ ونقلت عنه " رانيا عمر على هنداوى : صور مخطوطات المهابهاراتا والراميانا ، ص٥٤

[١٢]) مصطفى عبدالقادر النجار : شركة الهند الشرقية ملامحا وأبرز سماتها فى الخليج العربى (١٦٠٠-١٨٥٨م) ، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية –الكويت ١٩٧٨، ص١٠٣

13) Philip Lawson ,The East India company ,london1993,p27

14) Y.M.E. Yapp. “The Establishment of the East India Company Residency at Baghdad, 1708-1806.” BULLETIN OF THE SCHOOL OF ORIENTAL AND AFRICAN STUDIES. University of London: Vol. XXX Part 2, 1967. PP. 324-336.

وكذلك أنظر :-

MarQuis cruzon ,British government In India ,Vol 1, London ,p27

[١٥]) أسباب الثورة كثيرة راجع : إبراهيم عبدالمجيد محمد ، الإستعمار البريطانى فى الهند ، دراسة فى ثورة ١٨٥٧-١٨٥٨م ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٩٠ ، ص٢٠.

[١٦]) مارأثناسيوس أغناطيوس : رحلة إلى الهند ، الطبعة الأولى ، بيروت ٢٠٠٣، ص٦٩

[17]) Aditi ,Govil,The Mughal Court Of Europe ,A study Of It's Cultural and Comperical Policy Responses,ph.d, ,AliGrah Muslim University,2008,p148
[18]) Pramod Kumar Songer ,Growth of English Trade under The Great Mughal , ph.d,Panjab university,1985,p71
[19]) Pramod Kumar Songer ,Growth of English Trade under The Great Mughal ,,p90
[20]) Stanley Lane pool,the coins of the Monghul Emperors of Hindustan In the British Museum ,London 1892,p Xcv

[٢١]) أول مسجد لله هو المسجد الحرام الذى بزغت منه شمس الإسلام ، بنى هذا البيت إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام، وعن تخطيط المسجد الحرام فهو من الداخل على شكل مربع تقريباً فى وسطه يميل إلى الزاوية الجنوبية الكعبة ،وطول ضلعه الشمالى الذى فيه باب الزيارة ١٤٦م ، ويتكون المسجد الحرام حالياً من مساحة مستطيلة الشكل ، يحيط بها من الجهات الأربع ظلات بها أروقة مغطاة بقباب ضحلة مقامة على مثلثات كروية محمولة على عقد وأكتاف من الحجر ، ويفصل بينكل رواق وآخر صف من الأعمدة موازية لجدار المسجد ،وأقيم على كل أربع أعمدة قبة محكمة البناء ، فنشأ من ذلك قباب متجاورة تكون سقف تلك الأروقة، والظلة الشمالية هى ظلة المذهب الحنفى ، والظلة الغربية للمذهب المالكى ، والظلة الجنوبية للمذهب الحنفى ، وللمسجد ٢٥ باباً منها ثمانية فى الشمال ، وخمسة فى الشرق ، وخمسة فى الغرب ، كما أن للمسجد سبع مآذن بخلاف المآذن الحديثة التى أضافتها الحكومة السعودية ، هذه المآذن هى مئذنة باب العمرة ، مئذنة باب الوداع ، مئذنة باب على ، مئذنة باب على الثانية ، مئذنة قايتباى ، مئذنة باب الزيارة ، المئذنة السليمانية.للمزيد راجع : أحمد رجب محمد: المسجد الحرام بمكة المكرمة ورسومه فى الفن الإسلامى ، الدار المصرية اللبنانية ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٦، ص٢١

٢٢) وتقوم الكعبة المشرفة وسط الحرم ، ولكن بميل إلى الجنوب يحيط بها المطاف وهو مرصوف بالرخام ، وكان بخارج المطاف ثلاث سقائف على أعمدة من الرخام ، تواجه إحداها الجانب الغربى وكان يصلى بها إمام المالكية ، والثانية تواجه الجانب الشمالى ويصلى بها إمام الحنفية ، والثالثة تواجه الجزء الجنوبى ويصلى بها إمام الحنابلة ، أما إمام الشافعية فكان يصلى خلف مقام إبراهيم شرق الكعبة ، ويحيط بالكعبة اليوم من جهاتها الأربعة أروقة مغطاة بقباب ضحلة مقامة على مثلثات كروية ، محمولة بدورها على عقود وأكتاف من الحجر.أنظر : سوسن سليمان يحى : آثارنا الإسلامية –العمارة فى صدر الإسلام والعصر العباسى الأول ، دار نهضة الشرق ، الطبعة الأولى ، القاهرة ٢٠٠٠، ص٢٦
وقد أرجع كريزيل أصل بناء الكعبة إلى بلاد كُثر فيها الخشب ، وهى الحبشة وخاصة أن النجار والبناء الذى كلفته قريش بإعادة بناء الكعبة كان يسمى (بقيم) وهو ذات أصول حبشية.أنظر : ك.كريزويل : الآثار الإسلامية الأولى ، نقله إلى العربية عبدالهادى عبلة ، دار قتيبة ، الطبعة الأولى، دمشق ١٩٨٤، ص١٥
[٢٣]) ب.ج سلوت : شركة الهند الشرقية والبحرين ، مجلة الوثيقة ، العدد ٦، المجلد الثالث البحرين ١٩٨٥، ص١٨
[٢٤]) ب.ج سلوت : دراسة حول المصادر عن نشاط شركة الهند الشرقية فى البصرة ، ترجمة عبدالجبار ناجى ، العدد الثالث ، المجلد السابع عشر ، ١٩٨٥ ، ص٨٨
[٢٥]) مصطفى عبدالقادر النجار : شركة الهند الشرقية ملامحا وأبرز سماتها فى الخليج العربى ، ص١٠٣
[26]) I.O.R.L G/29. “Missions of the British Government and the Government of India to the Court of Persia and the Pasha of Baghdad, 1798-1822

مجموعة نادرة من التحف المعدنية الإسلامية والقبطية تحمل كتابات فلكية كنيسة ماري مينا العجائبي طحا الأعمدة ـ سمالوط – المنيا

عماد عادل إبراهيم
مدرس التاريخ والحضارة الإنسانية – جامعة دراية ـ المنيا الجديدة

ملخص البحث:
يتحدث البحث عن مجموعة نادرة من التحف المعدنية وجدت بكنيسة ماري مينا العجائبي بطحا الأعمدة، وتتجلي روعة هذه المجموعة في تنوعها من حيث الزخرفة، والشكل، ومادة الصنع، والكتابات، والطراز أيضا فبعضها يتميز بالطراز والأسلوب القبطي، وهذا أمر طبيعي لتواجدها في كنيسة قبطية أثرية، أم وجود الطراز المصري القديم والإسلامي بين هذه التحف المعدنية الكنسية فهو ذاد من قيمة وأهمية تلك التحف الأثرية ضمن هذه المجموعة القيمة، والتي بدراستها افترضنا أنها إهداء من أحد وجهاء المسلمين المقيمين بطحا الأعمدة قرب الكنيسة، وهو أعظم دليل علي الود والتأخي والمحبة بين سكان المنطقة. وزادت أهمية تلك الشماعد على أهميتها، تلك الكتابات الأثرية القيمة الفلكية التي يندر وجودها على التحف الإسلامية والقبطية المكتشفة حتي الآن.

كلمات مفتاحية: شمعدان ـ قبطي – إسلامي – كتابات فلكية – ماري مينا بطحا – معدن – شورية.

تمهيد:
في عصر تمتلئ فيه الدنيا صراعات وضجيج، كان الأقدمين يتحابون ويتوادون وكل ما يبحثون عنه ويرجونه هو السلام والمحبة التي تمتزج بالأخوة والصداقة والنيات الطيبة، يسعون على أرزاقهم كل صباح بكلمة "يافتاح ياكريم" ووجوههم شاخصة بكل حب إلي الرزاق الكريم والفتاح العليم، سائرين في دنياهم بضمير صالح وعاملين في أعمالهم بأمانة كاملة، خالصة لوجه الله، يعاملون الكل سواسية ويحبون الخير والسلام ويسعون في أثره.
وها اليوم تتجسد تلك الكلمات في مجموعة نادرة من التحف المعدنية الإسلامية غاية في الجمال، إلى جانب مجموعة أخري قبطية محفوظة بكنيسة ماري مينا العجائبي بطحا الأعمدة[١] مركز سمالوط محافظة المنيا، أهديت للكنيسة في فترة ما من قبل أحد وجهاء المسلمين القاطنين بنزلة طحا الأعمدة خلال العصر العثماني، والأخرى أهديت من قبل وجهاء القبط القاطنين[٢] بنزلة طحا.

موضوع البحث:
وجد بكنيسة مار مينا بطحا الأعمدة بسمالوط محافظة المنيا مجموعة من التحف المعدنية الرائعة التي تنشر لأول مرة وتتمثل في شمعدانين من البرونز – شمعدانين من النحاس نقش عليهما كتابات فلكية وزخارف هندسية ونباتية ـ شمعدان من النحاس ذات زخارف هندسية ونباتية فقط – صليب كبير من الفضة عليه نص تكريس باللغة العربية – شورية من الفضة عليها نص تكريس باللغة العربية – مفتاح كبير من الحديد – وقنديلين من الفضة.

أولاً: الشماعد:
وجد بكنيسة مار مينا بطحا الأعمدة ستة شماعد مصنوعة من المعدن اثنين من البرنز وثلاثة من النحاس، وتلك الشماعد قيمة جميعها وجديرة بالاهتمام، ولكن أكثرها وأغناها من الناحية الأثرية والفنية، الشمعدانين النحاس ذات الكتابات الفلكية، فقد صنعا بأسلوب دقيق وجيد، بحيث تمثل الكتابات جميعاً علي الشمعدانين دورة ظهور القمر خلال العام مبتدئة بالمحاق مرورا بأطواره الثمانية إلي أن تعود مرة أخري إلي المحاق ثانياً، وإن كان يحزننا وجود بعض اللحامات بالقصدير التي تسببت في إفساد الشكل العام لأحدهم، إلا أن هذا لا يقلل من أهميته وقيمته، كما فقدت القاعدة المزخرفة لأحدي

الشمعدانين، التي أتوقع أنها كانت تحمل نص تكريسي به اسم الشخص أو المكان الذي صنعا من أجله الشمعدانين، واستبدلت بقاعدة آخري له من النحاس أيضاً، ولكن تخلو من الزخارف.

شمعدان[٣] من البرونز رقم (١): (لوحة رقم ١)
مكان حفظه: كنيسة ماري مينا الأثرية بطحا الأعمدة بسمالوط.
الأبعاد: ارتفاعه ٠.٧٥سم
التاريخ: يؤرخ بالقرنين ١٩/١٨م.
مادة الصنع: البرونز[٤]
الطراز والزخارف: إسلامية
الوصف العام:
الشمعدان عبارة عن قاعدة مستديرة ملساء تخلو من الزخارف وبدن يتكون من عدة مستويات وبيت الشمعة الذي يأخذ شكل ناقوسي وله حافة تجمع الشمع المنصهر، ورغم خلو الشمعدان من الزخارف إلا أن تصنيعه وشكله العام يظهر أهميته الأثرية والفنية.

شمعدان من البرونز رقم (٢): (لوحة رقم ٢)
مكان حفظه: كنيسة ماري مينا الأثرية بطحا الأعمدة بسمالوط.
الأبعاد: ارتفاعه ٠.٤٥سم.
التاريخ: يؤرخ الشمعدان بالقرنين ١٩/١٨م.
مادة الصنع: البرونز
الطراز والزخارف: إسلامية
الوصف العام:
رغم أن هذا الشمعدان أقل من السابق في الارتفاع إلا أنه ذو قيمة أثرية وفنية أكثر، فهو يتكون من قاعدة وبدن وبيت الشمعة، وتأخذ القاعدة الشكل المربع مرتكزة على أربع أرجل تشبه كف السبع، ويزين كل جانب زخرفة نباتية تتمثل في أوراق العنب وعناقيدها التي تتدلي من سيقان الكرمة.
أما بدن الشمعدان فيتكون من عدة مستويات بارزة ومنتفخة أسطوانية الشكل، وينتهي من أعلي ببيت الشمعة التي تأخذ الشكل الناقوسى وله حافة بارزة تجمع الشمع المنصهر حتى لا يسقط على الأثاث أو الأرض.

شمعدان من النحاس رقم (٣): (لوحة رقم ٣)
مكان حفظه: كنيسة ماري مينا الأثرية بطحا الأعمدة بسمالوط.
الأبعاد: ارتفاعهما ٠.٤٥سم
التاريخ: يؤرخ الشمعدان بالقرنين ١٨/١٧م.
مادة الصنع: النحاس[٥]
الطراز والزخارف: إسلامية
الوصف العام:
الشمعدان عبارة عن قاعدة مستديرة مدرجة علي شكل دوائر فوق بعضها تضيق كلما أتجهنا لأعلي، ويبرز من مركز القاعدة شكل انسيابي مسلوب لأعلي يحمل بدن الشمعدان، الذي يضيق من أسفل وينتفخ من الوسط متخذاً شكل بيضاوي ثم يضيق مرة آخري مشكلاً رقبة الشمعدان علي مستويين، وبأعلى الرقبة حزوزات مشكلة انتفاخ واختناق في جسم الشمعدان ينتج من خلاله أسلوب بديع وتنوع في الشكل العام للشمعدان، ويعلو تلك الحزوزات مغرس الشمعة "بيت الشمعة" الذي يشبه الكأس، وهو عبارة عن جزء أسطواني مفرغ من الوسط ارتفاعه حوالي ٧سم، مسدود من أسفل مشكلاً قاعدة المغرس، ويسمح ذلك الفراغ بغرس الشمعة لمسافة مناسبة تجعلها ثابتة لا تسقط، ولذلك المغرس شفة وظيفتها تجميع الشمع المذاب الساقط منعاً لسقوطه علي الأثاث أو الأرض.

ويزين بدن وقاعدة الشمعدان مجموعة من الزخارف النباتية والكتابات داخل أشكال هندسية على القاعدة، أما البدن فنفذت الزخارف النباتية والكتابات داخل شكل يشبه البخارية لحد كبير، والتي سوف نتناولها بالدراسة بشكل مفصل. وتتشابه الزخارف الهندسية والنباتية والكتابية الموجودة على الشمعدان تماما مع زخارف العصر المملوكي والعثماني التي وجدت على التحف المعدنية الإسلامية بمصر.

وقوام الزخارف النباتية زخرفة الرومي العثمانية[٦] ذات الأصل السلجوقي وهي عبارة عن أنصاف مراوح نخيلية وفروع نباتية متداخلة مع بعض في شكل زخرفي بديع وتناسق وتماثل جميل، ونفذت تلك الزخارف بأسلوب الحفر البارز.

أما الزخارف الهندسية فتتمثل في زخرفة الأمواج المتكثرة[٧] على القاعدة وزخرفة الجدائل أو الضفائر التي تزخرف رقبة الشمعدان، والأشكال السداسية التي تحوي داخلها الكتابات التي كتبت بالخط الثلث البديع ونفذت جميعها بأسلوب الحفر البارز.

ومن أبدع الزخارف التي وجدت على بدن الشمعدان زخرفة الجامات السداسية وهي ابتكار زخرفي رائع، تحوي داخلها الزخارف الكتابية، وهي عبارة عن شكل سداسي هندسي أعلاه وأسفله زخارف نباتية محورة قوامها ورقة ثلاثية كبيرة، زينت من الداخل في الوسط بورقة نباتية ثلاثية صغيرة حولها سيقان نباتية متداخله وأنصاف مراوح، ويخرج من الورقة الثلاثية من أعلي سيقان نباتية متداخلة في شكل حلزوني مكونة ما يشبه الجديلة أو الضفيرة تمتد لأعلي حتى حافة مغرس الشمعة أو بيت الشمعة.

وقد نفذ هذا الشكل على بدن الشمعدان ثلاث مرات بثلاثة جوانب وداخل كل شكل كتابة عربية بالخط الثلث الرائع. ويفصل بين الثلاثة أشكال ثلاث جدائل عبارة عن سيقان نباتية متداخلة بشكل حلزوني مكونة شكل الجديلة أو الضفيرة يخرج من وسطها من الجانبين ورقة ثلاثية محورة، ومن أسفل متصلة بشكل ورقة ثلاثية كبيرة محورة مكونة من سيقان نباتية. (لوحة رقم٧)

بينما يزين مغرس الشمعة من أسفل بزخرفة بديعة متكررة متصلة ببعضها تدور حول مغرس الشمعة قوامها ورقة نباتية ثلاثية يعلوها شكل قلب وتتشابك الأوراق ببعضها البعض بواسطة أنصاف المراوح النخيلية.

أما قاعدة الشمعدان فيزينها شكلين ناقوسيين كل شكل في جانب يفصل بينهما جامتين مستديرتين، وداخل الشكلين الناقوسيين كتابات متداخلة ومتشابكة على أرضية من الزخارف النباتية المحورة قوامها سيقان نباتية متداخلة وأنصاف مراوح نخيلية، كما يزين الجامتين من الداخل زخارف نباتية محورة قوامها سيقان نباتية متداخلة وأنصاف مراوح نخيلية.

وجاءت جميع الكتابات بالخط الثلث[٨] البديع بأسلوب متداخل ومتشابك داخل جامات سداسية الشكل على بدن الشمعدان، وداخل شكل ناقوسي على قاعدة الشمعدان، ثلاث جامات على بدن الشمعدان واثنين على قاعدة الشمعدان، ومضمون هذه الجمل فلكي، فهي كتابات فلكية تشرح وتوضح مراحل وأطوار القمر الثمانية وهي: (المحاق - الهلال المتزايد - التربيع الأول - الأحدب المتزايد - البدر - الأحدب المتناقص - التربيع الثاني - الهلال المتناقص).[٩] (لوحة رقم ٦) خمس أطوار أو مراحل ظهور القمر على هذا الشمعدان، والثلاث مراحل الأخرى على الشمعدان الثاني.

١-الكتابة الأولي: (والمحاق لمباغته[١٠]) (لوحة رقم ٤)

وتشير إلى المحاق وهي تعني أن القمر بدأ يظهر ويلمع في السماء مرة أخري وبصورة مفاجأة وهو الطور الأول لظهور القمر "المحاق"[١١].

٢- الكتابة الثانية: (والمحاقي لمرنان و) (لوحة رقم ٤)

تشير إلى الهلال المتزايد وتعني أن القمر بدأ يظهر به جزء على شكل هلال وهي الطور الثاني للقمر، الهلال المتزايد[١٢].

٣- الكتابة الثالثة: (والمحاق بعالي المَرَة[١٣]) (لوحة رقم ٤)

تشير إلى التربيع الأول وتعني أن القمر بدأ يظهر بشكل واضح قرب الاكتمال، التربيع الأول.[١٤]

٤- الكتابة الرابعة على قاعدة الشمعدان: (ولمحاقي زي باقي) (لوحة رقم ٥)

تشير إلي الأحدب المتزايد وتعني أن نور القمر مازال باقي ويتزايد، الأحدب المتزايد.[١٥]

٥- الكتابة الخامسة على قاعدة الشمعدان: (لموع المحاقي) (لوحة رقم ٥)

تشير إلي البدر وهنا أكتمل نور القمر فأصبح يسمي بدر.[١٦]

شمعدانين من النحاس رقم (٤): (لوحة رقم ٨- ٩)
مكان حفظه: كنيسة ماري مينا الأثرية بطحا الأعمدة بسمالوط.
الأبعاد: ارتفاعهما ٤٥.٠سم
التاريخ: يؤرخ الشمعدان بالقرنين ١٨/١٧م.
مادة الصنع: النحاس
الطراز والزخارف: إسلامية
الوصف العام:
الشمعدان عبارة عن قاعدة مستديرة مدرجة علي شكل دوائر فوق بعضها تضيق كلما أتجهنا لأعلي، ويبرز من مركز القاعدة شكل انسيابي مسلوب لأعلي يحمل بدن الشمعدان، الذي يضيق من أسفل وينتفخ من الوسط متخذاً شكل بيضاوي ثم يضيق مرة آخري مشكلاً رقبة الشمعدان علي مستويين، وبأعلى الرقبة حزوزات مشكلة انتفاخ واختناق في جسم الشمعدان ينتج من خلاله أسلوب بديع وتنوع في الشكل العام للشمعدان، ويعلو تلك الحزوزات مغرس الشمعة "بيت الشمعة" الذي يشبه الكأس، وهو عبارة عن جزء أسطواني مفرغ من الوسط ارتفاعه حوالي ٧سم، مسدود من أسفل مشكلاً قاعدة المغرس، ويسمح ذلك الفراغ بغرس الشمعة لمسافة مناسبة تجعلها ثابتة لا تسقط، ولذلك المغرس شفة وظيفتها تجميع الشمع المذاب الساقط منعاً لسقوطه علي الأثاث أو الأرض.
ويزين بدن الشمعدان مجموعة من الزخارف النباتية والكتابات داخل أشكال شبيهه بالبخاريات[١٧]، بينما تخلو القاعدة من زخارف ويبدو أنها ليست القاعدة الأصلية فقد تم استبدالها بقاعدة أخري من النحاس أيضاً لكنها بلا زخارف، ومن المرجح أنها كانت تحمل كتابات تكريسيه تبين صنعت لمن والمكان الذي وهب له الشمعدان.
أما البدن فنفذت الزخارف النباتية والكتابات داخل ثلاثة أشكال تشبه البخارية لحد كبير، والتي سوف نتناولها بالدراسة بشكل مفصل. وتتشابه الزخارف الهندسية والنباتية والكتابية الموجودة على الشمعدان تماما مع زخارف العصر المملوكي والعثماني التي وجدت على التحف المعدنية الإسلامية بمصر.[١٨]
وقوام الزخارف النباتية زخرفة الرومي العثمانية (الأرابيسك) ذات الأصل السلجوقي وهي عبارة عن أنصاف مراوح نخيلية وفروع نباتية متداخلة مع بعض في شكل زخرفي بديع وتناسق جميل، ونفذت تلك الزخارف بأسلوب الحفر البارز.
ومن أبدع الزخارف التي وجدت على بدن الشمعدان زخرفة قريبة الشبة بالبخارية وهي ابتكار زخرفي رائع ليس له مثيل تحوي داخلها الزخارف الكتابية، وهي عبارة عن شكل سداسي هندسي أعلاه وأسفله زخارف نباتية محورة قوامها ورقة ثلاثية كبيرة، زينت من الداخل في الوسط بورقة نباتية ثلاثية صغيرة حولها سيقان نباتية متداخله وأنصاف مراوح، ويخرج من الورقة الثلاثية من أعلي سيقان نباتية متداخلة في شكل حلزوني مكونة ما يشبه الجديلة أو الضفيرة تمتد لأعلي حتى حافة مغرس الشمعة أو بيت الشمعة.
وقد نفذ هذا الشكل على بدن الشمعدان ثلاث مرات من ثلاثة جوانب وداخل كل شكل كتابة عربية بالخط الثلث الرائع. ويفصل بين الثلاثة أشكال ثلاث جامات ذات جدائل عبارة عن سيقان نباتية متداخلة بشكل حلزوني مكونة شكل الجديلة أو الضفيرة يخرج من وسطها من الجانبين أربعة أنصاف مراوح نخيلية، ومن أسفل متصلة بجامه قوامها من الداخل زخارف نباتية محورة عبارة سيقان نباتية متداخلة وأنصاف مراوح نخيلية ومن أسفل وأعلي الجامه ورقة نباتية ثلاثية.
بينما يزين مغرس الشمعة من أسفل بزخرفة بديعة متكررة متصلة ببعضها تدور حول مغرس الشمعة قوامها ورقة نباتية ثلاثية يعلوها شكل قلب وتتشابك الأوراق ببعضها البعض بواسطة أنصاف المراوح النخيلية.
أما قاعدة الشمعدان فهي تخلو من الزخارف حيث تم استبدال القاعدة الأصلية في وقت لاحق بأخرى مقلدة خالية من الزخارف.

وجاءت الكتابات بالخط الثلث البديع بأسلوب متداخل ومتشابك داخل البخاريات على بدن الشمعدان، بحيث نجد ثلاث جامات على بدن الشمعدان تضم كتابات باللغة العربية بالخط الثلث، ومضمون هذه الجمل فلكي، فهي كتابات فلكية استكمالاً مراحل وأطوار القمر الثمانية التي بدأت على الشمعدان السابق بحيث تبدأ من مرحلة أو طور (الأحدب المتناقص - التربيع الثاني - الهلال المتناقص).

٦- الكتابة السادسة: (في المونا[١٩] أقري[٢٠] لمختبأ قفره[٢١]) (لوحة رقم ١٠)
تشير إلي الأحدب المُتناقص وتعني أن البدر مازال ولكن بدأ يتناقص منه النور جانب واحد على شكل هلال، اي قمر ينقصه هلال، وهو الأحدب المتناقص.[٢٢]
٧- الكتابة السابعة: (والمحاقي[٢٣] لخافت) (لوحة رقم ١٠)
تشير إلى التّربيع الثّاني [٢٤] حيث يضاء نصف القمر فقط في هذه المرحلة.
٨- الكتابة الثامنة: (قره[٢٥] في المحاقي لمرنان[٢٦] لِمَ قفره) (لوحة رقم ١٠)
تشير إلى الهلال المُتناقص وتعني أن القمر أصبح هلال وظل يتناقص حتى أصبح القمر قفره وأختفي تماماً، وهو ما يسمي الهلال المتناقص.[٢٧]
ويظل القمر مختفي[٢٨] فترة قليلة غير محددة ثم يظهر مرة ثاني مبتدأً بالمحاق مرة أخري وهو أول طور.

شمعدان من النحاس رقم (٥):
مكان حفظه: كنيسة ماري مينا الأثرية بطحا الأعمدة بسمالوط.
الأبعاد: ارتفاعهما ٠.٤٥سم
التاريخ: يؤرخ الشمعدان بالقرنين ١٨/١٧م.
مادة الصنع: النحاس
الطراز والزخارف: فرعوني قبطي
الوصف العام:
يتكون الشمعدان من ثلاث أجزاء قاعدة، وبدن، وبيت الشمعة، ومجمل الشمعدان متأثر بالزخارف الفرعونية والقبطية، وتتكون قاعدة الشمعدان من دائرة لها حافة بارزة وترتفع الدائرة من الوسط متخذة شكل قبة بوسطها من أعلي جزء صغير الشكل يشبه تاج زهرة اللوتس في العصر الفرعوني يزينه أوراق اللوتس المنفذة بالحفر، أما القاعدة فيزينها من الخارج شريط زخرفي يدور حولها قوام زخارفه زخرفة الحز المتكررة.
وللداخل منه في مستوي آخر من القاعدة نجد شريط زخرفي من زخارف نباتية قوام زخرفته سيقان نباتية محورة متداخلة مع بعض يخرج منها أوراق نباتية رمحيه الشكل مدببة. وبالوسط من القاعدة شبة تاج عمود فرعوني من اللوتس قوامه أوراق اللوتس النباتية المحورة كما سبق ذكره.
ثم بدن الشمعدان الذي ينقسم إلى أربعة مستويات بين انتفاخ اختناق، التي نبدأها من أسفل حيث نجد جزء صغير مزين بأوراق اللوتس المحورة المتأثرة بالفن المصرية القديمة، ثم يليه الجزء الرئيسي من بدن الشمعدان وهو مخروطي الشكل، يزيد قطره كلما اتجهنا لأعلي، والذي يزين بأشرطة نباتية محورة تمتد بشكل رأسي بارتفاع البدن وقوامها شريط من الزخارف النباتية المحورة المتداخلة والمتشابكة والتي يخرج منها أوراق شجر رمحيه الشكل مدببة.
يليه الجزء الثالث وهو مستدير يزين سطحه أوراق اللوتس النباتية المحورة المدببة البتلات. ثم الجزء الرابع والأخير وهو يأخذ الشكل الناقوسي، فضيق من الوسط، بينما من أسفل ومن أعلي عريض ويزين سطحه من أعلي زخارف هندسية قوامها زخرفة الأمواج المتكسرة ومن أسفل أوراق اللوتس المدببة.
ويلي هذا الجزء قمة الشمعدان والتي تتمثل في بيت الشمعة أو مغرس الشمعة والتي تتميز بحافة عريضة وظيفتها تجميع الشمع المنصهر والمتساقط من الشمعة حتى لا يسقط على الأثاث أو الأرض، ويزين أعلي هذا الجزء زخرفة هندسية قوامها زخرفة أمواج البحر المتكسرة، بينما يزين الجزء السفلي منه أوراق اللوتس المدببة البتلات أيضاً، ونلاحظ هنا أن الصانع ركز بالأكثر على زخرفة

زهرة اللوتس[٢٩] متأثر بالفن المصري القديم في محاولة منه لإحياء الطراز والزخرفة المصرية القديمة.

ثانياً: صليب الصلبوت[٣٠]:

مكان حفظه: يوجد هذا الصليب بكنيسة ماري مينا بطحا الأعمدة[٣١] بسمالوط.

الأبعاد: طول هذا الصليب ٦٥ سم، وأقصى عرض له ٣٥ سم.

التاريخ: يؤرخ بعام ١٩٢٤م.

مادة الصنع: الفضة.

الطراز والزخارف: قبطية

الوصف العام:

يسمي هذا الصليب باسم صليب الصلبوت، وهو من الصلبان الكبيرة الحجم التي تستخدم في الأعياد السنوية والسيدية بالكنيسة، وهو يختلف عن صلبان الخدمة الصغيرة الحجم التي تمسك في اليد أو تعلق علي الصدر (بالنسبة للكهنة والرهبان)، ويتكون الصليب من جزأين.

الجزء الأول: وهو عبارة عن بدن أسطواني أملس مفرغ يسمح بوضع حامل من الخشب داخله لحمل ورفع الصليب ويزين هذا البدن أربع أشرطة زخرفية ثلاثة في البداية وواحد في النهاية، اثنين يحملان زخرفة الأنثيمون واثنين يحملان زخرفة الأمواج المتكسرة، يحصرن بينهم نص كتابي تكريسي في أربع أسطر وهو:-

"وقف مقدم من المرحوم المقدس جرجس إبراهيم الطحاوي وحرمه الست خريستيا منير علي بيعة الشهيد العظيم ماري مينا العجائبي بناحية طحا الأعمدة ١٩٢٤ ميلادية".

ويزين فوه هذا الجزء حبات الخرز وحزوز مما تجعل للفوه إطار بارز يعطي الحافة سماكة وقوة ومتانة فالهدف من الزخرفة ليس مظهر جمالي أو تزين فقط بل هو أيضاً بنائي ليعطي البدن صلابة.

ويعلو هذا الجزء شكل مستدير يشبه الرمانة مثبت بها من أعلى الصليب، ويزين بدن الرمانة شريط زخرفي من أمواج البحر المتكسرة المتداخلة والمستديرة، وطول البدن الأسطواني مع الرمانة يساوي ٢٥سم. ونفذت جميع الزخارف بالحفر الغائر.

الجزء الثاني: وهو عبارة عن صليب متساوي الأضلاع يدور حوله أسهم مشعة بالكامل، ويحتوي على زخارف هندسية ونباتية ورسوم على إحدى وجهيه.

الوجه الأول:

يمثل مشهد صلب السيد المسيح وهو معلق علي خشبة الصليب المقدس، رأسه متدلي لأسفل بعد أن أسلم روحه القدوس وصرخ يا أبتاه في يديك أستودع روحي، وجاء جسده العاري منحوت بشكل أفضل من الوجه السابق متناسق لحد كبير يغطي وسطه قطعة من القماش الملتفة حوله، وتظهر المسامير في يديه ورجليه، وعلى رأسه إكليل الشوك، وجاءت ملامحه دقيقة، بعينين صغيرتين وحواجب دقيقة رفيعة وأنف طويل رفيع وفم صغير، وأعلي الصليب نري تاج كبير ملوكي بخمس رؤوس مدببة بخمس لآلئ وهي ترمز للجراحات الخمس.
وبأطراف الصليب الأربعة نري الإنجيليين الأربعة كل واحد يميزه رمز معين، فعلي يسار السيد المسيح نري القديس يوحنا الإنجيلي يمسك بالكتاب المقدس مفتوح وبيده اليمني صليب وعلى يمينه نري نسر رأسه تشبه السمكة، ويرتدي زي كهنوتي متمثل في البطرشيل[٣٢]، وجاء وجهه ممتلئ وعيونه ضيقة وفمه صغير وشاربه كبير. وحول رأسه هالة القداسة. وعلي يساره زهرة الزنبق.

وعن يمين السيد المسيح نري القديس لوقا الإنجيلي وعلى يساره نري ثور ويحمل في يده صليب وكتاب مقدس وحول رأسه هالة القداسة، ويرتدي زي كهنوتي متمثل في البطرشيل، وجاء وجهه ممتلئ وعيونه ضيقة وفمه صغير وشاربه كبير. وحول رأسه هالة القداسة. وعلي يمينه زهرة الزنبق.
وأعلي الصليب نري القديس متي الإنجيلي وعلى يساره نري منظر إنسان، ويضم القديس يده إلى صدره مرتدياً قميص يعلوه وشاح يحمل طرفه على يده، وجاء وجهه ممتلئ وعيونه ضيقة وفمه صغير وشاربه كبير. وحول رأسه هالة القداسة، وعلى يمينه ويساره زهرة الزنبق.
وأسفل الصليب نري القديس مرقس الإنجيلي الذي يحضن شيء غريب غير واضح المعالم يرتدي قميص عليه وشاح فيه تأثر بالفن البيزنطي والفن الروماني وجاء وجهه ضخم كبير بعيون كبيرة وحواجب كثيفة وشعر رأسه كثيف بفارق من الجنب، وحول رأسه هالة القداسة، وعلى يمينه ويساره زهرة الزنبق. ونفذت جميع هذه الرسوم عن طريق الضغط البارز.

الوجه الثاني:
يمثل السيد المسيح في الوسط صاعداً للسماء سابح وسط السحاب، ناشراً ذراعيه ويفتح أحضانه للبشرية لخلاصها ويتدلى من على ذراعيه وشاح فيه تأثر بالفن البيزنطي، ويغطي جسده العاري من الوسط وشاح يدور حول وسطه أما ملامحه فجاءت كبيرة ووجهه ممتلئ له شارب كبير ولحية كبيرة وشعر طويل منسدل على الكتفين. أما العيون فجاءت صغيرة وضيقة ويعلوها حواجب رفيعة.
وفوق رأس السيد المسيح نري حمامة تهبط من السماء ناشره جناحيها في وضع الطيران ولها منقار طويل مدبب وحاد وجسم يزينه قشور السمك وذيل عريض وأراد الفنان من ذلك أن يجمع بين السمكة والحمامة في منظر واحد، وحول رأسها رسمت هالة مشعه كبيرة.
وعلي يسار السيد المسيح نري الفنان يصور يوسف الرامي الثري اليهودي الذي طلب من بيلاطس تسليم جسد السيد المسيح وقام بتكفينه بأفخر الأقمشة ووضعه في قبر جديد لم يدفن فيه أحد من قبل. ويرتدي ملابس فاخرة تدل على ثراءه وعلى رأسه نري تاج ساساني الطراز. وجاء وجهه صغير وبدون لحية وشارب.
أما علي يمين السيد المسيح نري الفنان يصور القديس نيقوديموس معلم الشريعة الذي أمن بالسيد المسيح كمخلص ودافع عنه ضد كهنة اليهود وهو يمسك في يده سفر الشريعة وصوره الفنان علي شكل سمكة[٣٣] أيضاً كأنما يقول إن الشريعة هي السيد المسيح الآن. ويرتدي زي كهنوتي وعلى رأسه تاج ساساني الطراز. وله لحية شارب.
وأسفل السيد المسيح نري ملاك له جناح صغير، يحمل قيثارة في يده مرتلاً بفرح القيامة وأمامه أدوات الصلب وجاء وجهه صغير بملامح كلها شباب ونضارة وحيوية بدون لحية وشارب، وحول رأسه هاله القداسة ويظهر شعر رأسه قصير.
وبجوار الثلاث شخصيات السابق وصفها نري زهرة الزنبق الشهيرة التي ترمز للطهارة والقداسة والمحبة الإلهية.

ثالثاً: المبخرة أو الشورية[٣٤]:
الموقع: توجد هذه الشورية بكنيسة ماري مينا بطحا الأعمدة بسمالوط.
الأبعاد: طول الشورية ٣٠ سم وطول السلسلة التي تعلق منها الشورية ٧٠سم.
التاريخ: يرجع تاريخ هذه الشورية إلى بداية القرن العشرين وهذا بناء على وجود تاريخ عليها ولكن لا يظهر منه سوي ثلاثة أرقام فقط (عام..١٩٠).
مادة الصنع: الفضة.
الطراز والزخارف: قبطية
الوصف العام:
تنقسم هذه الشورية إلى ثلاثة أجزاء: -
الجزء الأول: "القاعدة"

وهي عبارة عن شكل مستدير يستدق لأعلي ويرتكز عليه من أعلي بدن المبخرة، ويوجد بالقاعدة شريط زخرفي يدور حول القاعدة هذا الشرط زخرفي قوام زخرفته زخرفة الأمواج المتكسرة تحصر بينها حبات الخرز، وأسفله شريط آخر زخرفي يتمثل في حزوز أفقية متجاورة نفذت بواسطة الحز تدور حول القاعدة بشكل متكرر.

الجزء الثاني "البدن"

وهو عبارة عن شكل مستدير منتفخ يزينه من الخارج شريط زخرفي يدور حول البدن بالكامل، وقوام هذه الزخرفة زخرفة الأمواج المتكسرة التي تحصر بينها شريط من زهرة الأنثيمون (الروزيتا) التي تدور حول البدن بشكل متكرر. ويزين حافة البدن من أعلي حبات الخرز المتراصة بجوار بعضها البعض تدور حول البدن بالكامل. وبداخل البدن يوجد بيت النار وهو عبارة عن طاسة صغيرة من النحاس يوضع بها قطع الفحم الملتهبة.

الجزء الثالث "الخوذة"

الخوذة تنقسم إلى مستويين: المستوي الأول وهو عبارة عن شكل مستدير منتفخ يغطى البدن، ويزين حافته من أسفل شريط من حبات الخرز المتراصة بجوار بعضها البعض تدور حول حافة الخوذة بالكامل.

أما المستوى الثاني من الخوذة فيستدق لأعلي وهو أقل انتفاخ وأقل حجماً من الجزء الذي أسفله، ويزين بشريط زخرفي عبارة عن خطين متوازيين يدوران حول الخوذة بالكامل ينحصر بينهما زهرة (الأنثيمون) الي تدور حول البدن بشكل متكرر، ويعلو هذا الشريط الزخرفي كتابة باللغة العربية كتبت بأسلوب بسيط منفذ بالحفر الغائر، كما نفذت جميع الزخارف بالحفر الغائر ونصها كالتالي: -

(وقف على كنيسة مارمينا العجايبى بطحا الأعمدة ١٩٢٤سنة).

ومثبت بالخوذة من أعلي شكل صليب صغير أسفله شريط زخرفي قوامه زخرفة أمواج البحر المتكسرة التي تحصر بينها حبات اللؤلؤ.

ويعلق بالخوذة ثلاث سلاسل تتكون كل سلسلة من حلقات متماسكة مع بعض مثبتة من أسفل بالبدن وتتلاقى السلاسل الثلاث من أعلي بخطاف يعلق منها الشورية. ويوجد في وسط كل سلسلة كرة صغيرة يطلق عليها "شخاليل" أو "جلاجل" تصدر أصواتاً عندما تهتز.

رابعاً: قنديل[٣٥] معلق يتدلى أمام حضن الأب بالهيكل

مكان حفظه: كنيسة ماري مينا بطحا الأعمدة بسمالوط.

الأبعاد: طول القنديل ٢٠سم وطول سلسلة القنديل ٧٠سم.

التاريخ: يرجع تاريخ هذا القنديل إلى أوائل القرن العشرين تقريباً.

مادة الصنع: الفضة

الطراز والزخارف: قبطية إسلامية

الوصف العام:

عبارة عن شكل أسطواني مقبب من أسفل له ثلاثة مقابض من الخارج تشبه الكابولي، وبكل مقبض سلسلة تتكون من حلقات صغيرة، وتنتهي وتجتمع السلاسل الثلاث مع بعضها بخطاف يعلق بواسطته القنديل، وبمنتصف القنديل من أسفل بروز صغير أسطواني الشكل مثبت به حلقة كان يعلق بها سلسلة مدلاه تستخدم لسحب القنديل لأسفل خلال عملية تغير الزيت. ويزين بدن القنديل من أسفل زخرفة هندسية قوامها شريط زخرفي من الأمواج المتكسرة تحصر بينها زهرة الروزيتا تشبه تماما الموجودة على الشورية مما يرجح أن القنديل صنع في نفس الفترة، وأعلي هذا الشريط الزخرفي يوجد كتابة باللغة العربية كتبت بأسلوب بسيط، تدور حول البدن بالكامل، منفذة بالحفر الغائر، وهي كالآتي:

(وقف على كنيسة مارمينا العجايبى بطحا عوض يارب من له تعب فى ملاكوت السماوت اذكر يارب عبدتك فلة تاوضرس).

ويعلو الشريط الكتابي شريط آخر من الزخرفة الهندسية قوامها زخرفة الأمواج المتكسرة تدور حول بدن القنديل منفذة بالحفر الغائر، بينما يزين فوهة القنديل زخرفة من حبات الخرز التي تدور حول فوهة القنديل.

خامساً: المشجب[٣٦] ويتدلى أمام أيقونة القديس مينا العجائبي

مكان حفظه: محفوظ بكنيسة ماري مينا العجائبي بطحا الأعمدة.

الابعاد: طول قطره ١٥سم وارتفاع سلاسله ٧٥سم.

التاريخ: يرجع تاريخ هذا المشجب إلى أواخر القرن التاسع عشر الميلادي.

مادة الصنع: البرونز.

الوصف العام:

المشجب عبارة عن كرة مستديرة لها طرف بارز لأسفل معلق بها صليب قبطي متساوي الأطراف ومدبب، ومن أعلي له فوهة واسعة تسمح بوضع قنديل داخلها، ويزين بدن المشجب زخارف نباتية محورة قوامها أوراق نباتية خماسية مدببة وسيقان نباتية متداخلة ومتشابكة وأنصاف مراوح نخيلية وبين الأغصان ثقوب مثلثة تسمح بمرور الضوء من داخل المشجب، وتشبه هذه الزخارف النباتية في مجملها زخرفة التوريق أو الأرابيسك.

وينقسم المشجب إلى نصفي كرة بينهم حلقة بارزة للخارج تمثل حافة نصف الكرة السفلي يطبق عليها من أعلي نصف الكرة الأخر الذي يوجد به ثلاث أذان يعلق بكل أذن سلسلة بوسطها صليب من المعدن متساوي الأضلاع مدبب، وتتجمع الثلاث سلاسل مع بعضها في خطاف واحد يعلق منه المشجب أمام أيقونة القديس مينا بالكنيسة، وبالمشجب من أسفل حلقة صغيرة من البرونز أيضا يبدو أن كان يعلق بها صليب وفقد.

سادساً: مفتاح كبير من المعدن

مكان حفظه: بكنيسة ماري مينا العجائبي بطحا الأعمدة بسمالوط.

الأبعاد: طول هذ المفتاح ٣٠سم وعرض حلقة اليد ١٠سم.

التاريخ: يرجع تاريخ هذا المفتاح إلى وقت إنشاء الكنيسة.

مادة الصنع: الحديد

الطراز: قبطي إسلامي

الوصف:

مفتاح بسيط الشكل ليس به أي زخارف والمفتاح عبارة عن حلقة يمسك منها المفتاح قطرها ١٠سم وطول المفتاح ٣٠سم ينتهي بأسنان المفتاح التي تدير قفل الباب. وهو مفتاح خاص بباب كنيسة القديس مينا العجائبي. ما يميز هذا المفتاح هو حجمه الكبير الذي يشبه كثير من المفاتيح التي وجدت بالمتاحف الإسلامية والقبطية بالنسبة للحجم.

الخاتمة:

١- أظهرت دراسة تلك المجموعة مدي العلاقة الطيبة بين الأقباط والمسلمين في تلك المنطقة خلال العصر العثماني، وأبطلت كتابات المؤرخين التي ركزت فقط على فترات الخلاف والصراع والشد والجذب.

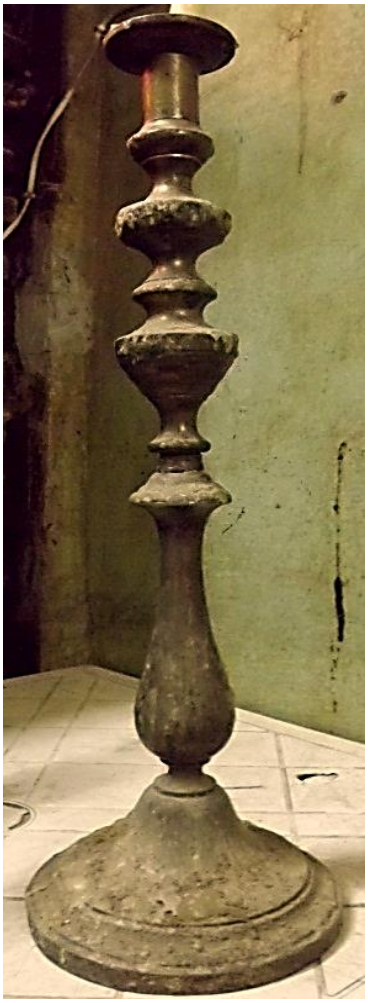
٢- ضمت هذه المجموعة شمعدانين نادرين قلما وجدناهم في مصر والعالم، أن تحمل كتبات فلكية تبين مدار وأطوار ومراحل ظهور القمر طوال العام.

٣- أوضحت الدراسة من خلال الزخارف الكتابية أسماء أشخاص وأراخنة عاشوا في مدينة طحا الأعمدة أوائل القرن العشرين.

٤- الإبداع الزخرفي والصنع والكتابات على تلك القطع سواء الفضية أو النحاس يدل على وجود صناع مهرة بمدينة طحا الأعمدة في مجال صناعة المعادن. وأنها مركز من مراكز صناعة التحف المعدنية بمصر.

٥- ظهور المشجب القبطي بين هذه المجموعة التي لم يذكره أحد من قبل من الباحثين في مجال الدراسات القبطية بوجه عام والفنون القبطية بوجه خاص، وأهميته كمدلول ورمز داخل الكنيسة القبطية.

اللوحات



لوحة رقم (١) شمعدان رقم (١) صنع من البرونز يؤرخ بالقرنين ١٩/١٨ الميلادي محفوظ بكنيسة مار مينا العجائبي بطحا الأعمدة سمالوط.



لوحة رقم (٢) شمعدان رقم (٢) صنع من البرونز يؤرخ بالقرنين ١٩/١٨ الميلادي له قاعدة مربعة يزينها عناقيد وأغصان العنب، محفوظ بكنيسة مار مينا العجائبي بطحا الأعمدة سمالوط

.



لوحة رقم (٣) شمعدان رقم (٣) صنع من النحاس عليه كتابات فلكية يؤرخ بالقرنين ١٨/١٧م محفوظ بكنيسة مار مينا العجائبي بطحا الأعمدة سمالوط.



لوحة رقم (٤) تفاصيل من شمعدان رقم (٣) البدن وقمة الشمعدان وتظهر الكتابات والزخارف عليه بشكل واضح، يؤرخ بالقرنين ١٨/١٧م محفوظ بكنيسة مار مينا العجائبي بطحا الأعمدة سمالوط.



لوحة رقم (٥) تفاصيل من شمعدان رقم (٣) قاعدة الشمعدان وتظهر الكتابات والزخارف عليها بشكل واضح، يؤرخ بالقرنين ١٨/١٧م محفوظ بكنيسة مار مينا العجائبي بطحا الأعمدة سمالوط.



لوحة رقم (٦) شكل توضيحي لمراحل ظهور القمر الثمانية والتي تبدأ بالمحاق وتنتهي بهلال أخير أو متناقص.



لوحة رقم (٧) تفاصيل من شمعدان رقم (٣) يوضح زخرفة الجديلة الفاصلة بين الجامات على بدن الشمعدان، يؤرخ بالقرنين ١٨/١٧م محفوظ بكنيسة مار



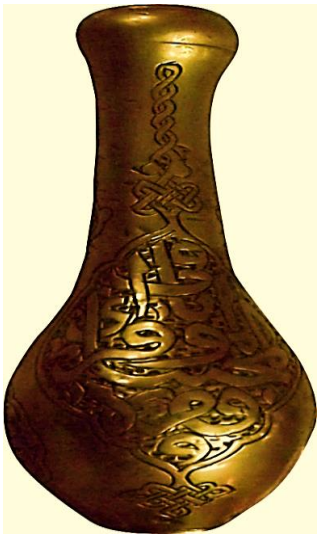
لوحة رقم (٨) شمعدان رقم (٤) صنع من النحاس عليه كتابات فلكية يؤرخ بالقرنين ١٨/١٧م محفوظ بكنيسة مار مينا العجائبي بطحا الأعمدة سمالوط.



لوحة رقم (٩) جانب آخر للشمعدان رقم (٤) وتظهر عليه الكتابات الفلكية داخل بخارية، يؤرخ بالقرنين ١٨/١٧م، محفوظ بكنيسة مار مينا العجائبي بطحا الأعمدة سمالوط.







لوحة رقم (١٠) أجزاء تفصيلية من الشمعدان رقم (٤) ويظهر عليها الكتابات بخط الثلث داخل زخرفة البخارية، يؤرخ بالقرنين ١٨/١٧م، محفوظ بكنيسة مار مينا العجائبي بطحا الأعمدة سمالوط.



لوحة رقم (١١) جزء تفصيلي من الشمعدان رقم (٤) ويظهر عليه زخرفة الجديلة المتصلة بالبخارية الفاصلة بين الجامات، يؤرخ بالقرنين ١٨/١٧م، محفوظ بكنيسة مار مينا العجائبي بطحا الأعمدة سمالوط.



لوحة رقم (١٢) شمعدان رقم (٥) صنع من النحاس يزين بدنه زخارف نباتية محورة لزهرة اللوتس وسيقان وأوراق نباتية، يؤرخ بالقرن التاسع عشر الميلادي، محفوظ بكنيسة ماري مينا العجائبي بطحا الأعمدة – سمالوط.



لوحة رقم (١٣) جزء تفصيلي من شمعدان رقم (٥) يوضح بدن الشمعدان والقاعدة ويزين بدنه زخارف نباتية محورة لزهرة اللوتس وسيقان وأوراق نباتية، يؤرخ بالقرن التاسع عشر الميلادي، محفوظ بكنيسة ماري مينا العجائبي بطحا الأعمدة – سمالوط.



لوحة رقم (١٤) جزء تفصيلي من شمعدان رقم (٥) توضح قمة الشمعدان وزخرفة أوراق اللوتس التي تزين قمة الشمعدان، يؤرخ بالقرن التاسع عشر الميلادي، محفوظ بكنيسة ماري مينا العجائبي بطحا الأعمدة – سمالوط.



لوحة رقم (١٥) صورة لصليب الصلبوت – مصنوع من الفضة – يؤرخ بعام ١٩٢٤م ويظهر مشهد قيامة السيد المسيح ونفذت الرسوم بطريقة الضغط البارز. محفوظ بكنيسة ماري مينا العجائبي بطحا الأعمدة – سمالوط.



لوحة رقم (١٦) صورة لصليب الصلبوت – مصنوع من الفضة – يؤرخ بعام ١٩٢٤م ويظهر مشهد صلب السيد المسيح ونفذت الرسوم بطريقة الضغط البارز. محفوظ بكنيسة ماري مينا العجائبي بطحا الأعمدة – سمالوط.



لوحة رقم (١٧) جزء من صليب الصلبوت تمثل المقبض - مصنوع من الفضة – يؤرخ بعام ١٩٢٤م ويظهر عليه بوضوح كتابات تكريسيه تذكارية، نفذت الزخارف بالحفر الغائر. محفوظ بكنيسة ماري مينا العجائبي بطحا الأعمدة – سمالوط.





لوحة رقم (١٨) شورية من الفضة وبيت النار من النحاس الأحمر كتب عليها كتابات تكريسية تذكارية وتؤرخ بعام ١٩٢٤م، نفذت الرسوم بواسطة الحفر الغائر. محفوظ بكنيسة ماري مينا العجائبي بطحا الأعمدة –



لوحة رقم (١٩) قنديل من الفضة يحمل كتابات تكريسية تذكارية نفذت الرسوم بواسطة الحفر الغائر. محفوظ بكنيسة ماري مينا العجائبي بطحا الأعمدة – سمالوط.



لوحة رقم (٢٠) مشجب من البرونز عبارة عن كرة تعلق أمام الأيقونات داخل مقصورة القديس وظيفته رمزية ويرمز للسماء ويعلق بواسطة ثلاث سلاسل - يؤرخ بأواخر القرن ال ١٩ أوائل القرن ال ٢٠ تقريباً- محفوظ بكنيسة ماري مينا العجائبي بطحا الأعمدة – سمالوط.



لوحة رقم (٢١) مفتاح من الحديد كبير الحجم خاص بباب الكنيسة يؤرخ ببداية القرن ١٩م. محفوظ بكنيسة ماري مينا العجائبي بطحا الأعمدة – سمالوط.

حواشي البحث

[١] هي من المدن القديمة ذكرها جوتيه في قاموسه إن أسمها المصري tyhr والقبطيtouho ومنه اشتق اسمها العربي طحا، وذكر أميلينو في جغرافيته أن أسمها الرومي Theodosiopolis ووردت في كتاب المسالك لابن خرداذابة، وفي كتاب البلدان لليعقوبي طحا من كورة مصر وفي كتاب المسالك لابن حوقل قال: "من مدن مصر بالصعيد غرب النيل". وذكرها المقدسي في أحسن التقاسيم فقال: "طحا قرية بالصعيد، يعمل بها ثياب الصوف الرفيعة". كما وردت في نزهة المشتاق "طحا" وفي نسخ أخري منها وردت مصفحه باسم "طخا" وهو غلط لغوي في النقل، وقال الإدريسي: "طحا وهي من مدن الصعيد مشهورة يعمل وفيها طرازها، ستور صوف وأكسية صوف منسوبه إليها". وذكرها يقوت الحموي فقال: "طحا بالفتح والقصر، والطحو والدحو بمعني البسيط وفيه لغتان طحا يطحو ويطحن". ويقال طحا الأعمدة نسبة إلى المعبد ذي الأعمدة الذي كان قائما بهذه المدينة وفي أخبار الأول للإسحاقي "طحا ذات الأعمدة وطحا العمودين وطحا أم عمودين". وذكر علي مبارك باشا في الخطط التوفيقية: "أن أسمها القديم أبيوم أو أبيو"، وهذا خطأ وقد وردت تلك المعلومة في كتاب علماء الحملة الفرنسية الحملة الفرنسية، ويبدو أن مبارك نقلها عنهم، ولكن "أبيو" هي قرية "أبيوها" الحالية التابعة لمركز أبو قرقاص، أما "أبيوم" هي قرية "أبوان" التي بمركز سمالوط، وقديما كانت أحدي قري قسم طحا المدينة الذي يعرف اليوم بمركز سمالوط. ولفظ طحا عربي مشتق من الاسم القبطي "توهو" ومعناه "مستودع" وتغير إلى "طوحو" ثم إلى "طحا" والاسم اليوناني "لطحا" هو "ثيؤدوسيوس بوليس" نسبة للإمبراطور ثيؤدوسيوس الكبير. الحموي، الشيخ الأمام شهاب الدين ابن عبد الله ياقوت ابن عبد الله الحموي البغدادي، معجم البلدان، دار صادر بيروت، المجلد الرابع.،١٩٧٧م، ص٢٢. رمزي، محمد، القاموس الجغرافي، ج٣،٢٣٤. الطحاوي، القس بيمن بطرس الطحاوي، طحا المدينة مكتبة كنيسة مار مينا، ٢٠٠١م.ص ١١. علماء الحملة الفرنسية، موسوعة وصف مصر، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٣م، ص ٢٩٩. نجيب، جمال سعد، الأيقونات القبطية الباقية بكنائس محافظة المنيا، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة طنطا، ص ٥٣. قاسم، قاسم عبده، دراسات في تاريخ مصر الاجتماعي عصر سلاطين المماليك، دار المعارف، القاهرة, ١٩٨٣م، ص ٢٩. إبراهيم، عماد عادل، مناطق التجمعات الرهبانية محافظة المنيا، نور للنشر والتوزيع، ٢٠١٩، ص٢١٥.

[٣] كلمة فارسية مكونة من مقطعين "شمع" وتعني الشمعة و"دان" تعني مكان، فيكون المعني هو مكان وضع الشمع. ويرمز الشمعدان المنير داخل الكنائس القبطية للملائكة. ملطي، تادرس يعقوب، أعرف كنيستك اعرف لغتك قاموس المصطلحات الكنسية، نقله للقبطية، شاكر باسيليوس ميخائيل، مطبعة الإخوة المصريين، القاهرة ١٩٩٠، ص ٢٧.

[٤] عرف البرونز منذ الدولة الوسطي في مصر الفرعونية وأستخدم في صنع كثير من الأدوات حتى أنه استخدم في صناعة العملات بعد ذلك في العصر البيزنطي ثم الإسلامي للمزيد عن خام البرونز أنظر عافية، محمد سميح، التعدين في مصر قديماً وحديثاً، ج١، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٦، ص ١٠١. محمد، محمود حسين، إبراهيم، وآخرون، زخارف معدنية، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، ١٩٧٨م، ص١٦.

[٥] اتقن المصري القديم صناعة النحاس منذ عصر الأسرات الدولة القديمة وصنع منه أدوات كثيرة ومختلفة، للمزيد أنظر عافية، محمد سميح، التعدين في مصر قديماً وحديثاً، ص ٩٤. بوزنر، جورج، واخرون، معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أمين سلامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١، ص ٢٠٥، ٢٠٦.

[٦] زخرفة الرومي قوامها فروع نباتية مرسومة بطريقة خاصة لا تخضع في شكلها واتجاهاتها ونموها لنظام الطبيعة مما جعل لها طابعاً خاصاً بها، ومن هنا لا نخطئ إذا سميناها بزخرفة التوريق العثمانية أو الأرابيسك العثمانية. وقد أشتق اسم الرومي من كلمة رومي أي بيزنطي التي تطلق على هذا النوع من الزخرفة. وقد أعتاد العرب تسمية البيزنطيين بالروم، وأغلب الظن أن الأتراك السلاجقة عندما استقر بهم المقام في بلاد الروم (آسيا الصغرى) نقلوا هذه الزخرفة واسموها "الرومي". مرزوق، محمد عبد العزيز، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ٧٦. أما زخرفة الأرابيسك فهو اسم أطلقه المؤرخون الأوروبيين على الزخارف الإسلامية التي تتميز بأسلوب سامراء القرن ٣هـ /٩م، والتي تشتمل على الزخارف والعناصر الهندسية أو النباتية المحورة عن الطبيعة بحيث أصبح من العسير إرجاعها إلى أصولها الأولي وإن كانت نسبتها إلى الفصيلة النباتية لا يختلف فيها اثنان. محمد، سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص ٢٠١. ويري محمد عبد العزيز أن لفظ التوريق هو الكلمة الأنسب والأصدق للدلالة على هذه النوع من الزخرفة الذي أبرز ما فيه هو ظاهرة النمو، والتوريق ما هو في الحقيقة إلا نمو وتكاثر، ولا تزال كلمة التوريق Tauriquos مستعملة في اللغة الإسبانية حتى اليوم للدلالة على هذه الزخرفة وهي تقوم أكثر ما تقوم على العناصر الزخرفية النباتية. مرزوق، محمد عبد العزيز، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، ص ١١. ويعتبر "الويس ريجال" في كتابه "ماهية الطراز" الذي نشر في برلين عام ١٨٩٣م أول عالم حدد كلمة الأرابيسك على نوع معين من زخارف الفن الإسلامي، ووصفها بأنها نوع من أنواع الزخارف النباتية البعيدة عن أصولها الطبيعية، وتبدو على هيئة حلقات متشعبة انقسامية متتابعة. حسين، محمود إبراهيم، الزخرفة الإسلامية الأرابيسك، المطبعة التجارية الحديثة، ١٩٨٧م، ص١١.

[٧] الأمواج المتكسرة مصطلح زخرفي معماري في الأصل قلدة الفنان علي التحف بعد ذلك وهو جمع موج وهو تشبيها بموج البحر ويدل في العمارة المملوكية على عنصر من العناصر الزخرفية من الرخام أو الحجر علي شكل تعريجات أو تمويجات، وفي بعض الوثائق شبه بالسلسلة فهو نوع من الزخرفة يشبه السلسلة ولكن على شكل حرف الميم منفصل أو متصل لذلك تسمي أيضا بزخرفة الميمات. أمين، محمد محمد، إبراهيم، ليلي علي، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية (٦٤٨هـ - ٩٢٣هـ)، مطابع الجامعة الأمريكية، ط١، ١٩٩٠م، ص ١٦، ١١٨.

[٨] الخط الثلث، يعتبر الخط الثلث من أصعب الخطوط حتى أن البعض يصفه بأنها أمها، وقد اختلفت الآراء حول أسباب تسميته بهذا الاسم لكن أغلبها يقول بانه سمي بالثلث لكون حروفه تساوي في سمكها ثلث سمك خط الطومار الذي هو أصل الخطوط النسخية لذلك نجد خط الثلث وخط الثلثين وهكذا. وينسب ابتكار هذا الخط إلي الخطاط ابن مقلة، غير أن بعض الباحثين يقولون إنه سبق عصر ابن مقلة وأن بعض النصوص في القرن الثالث الهجري التاسع الميلادي كتبت به فقد كان ابن مقله مطوره وله الفضل في تطوير خط الثلث إلى صورته الحالية، وينتشر خط الثلث على أغلب التحف والأثار المملوكية بمصر وبلاد الشام، وكذلك على العديد من النماذج العثمانية. ويقول صاحب "إعانة المنشى" عن الثلث: إنه أول خط ظهر منبثقاً عن الخط الكوفي منذ بدء نشأة الأقلام المستعملة في أواخر خلافة بني أمية وأوائل خلافة بني العباس، كما أن كل الأقلام مستنبطة من الخط الكوفي، ويذكر النديم أن قطبه المحرر أول خطاط في عهد بني أمية، وأنه أستخرج أربعة خطوط من الأقلام الكوفية الموجودة، وفي أواخر عهد بني أمية أستنبط خط كان هو أساس الخط الثلث الذي يكتب به على العمائر المملوكية ونحوها، وخلف قطب الضحاك بن عجلان ثم إسحاق بن حماد زمن الخليفة المأمون والمهدي. للمزيد الفضائلي، حبيب الله، أطلس الخط والخطوط، ج١، ترجمة محمد التونجي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩٣م، ص٢٢٨. محمد، وليد سيد حسنين، فن الخط العربي المدرسة العثمانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥، ص ٣٢.

[٩] للمزيد عن منازل القمر وأطواره أنظر: السجاعي، أحمد بن أحمد، (١١٩٧هـ)، مخطوط منظومة في منازل القمر، مخطوطات جامعة الملك سعود، رقم ١١٨١ فلك، نسخ في القرن الثالث عشر الهجري. بشير، سالم، كتاب الأنوار ومنازل القمر، نشر وتوزيع المجموعة الإعلامية العالمية، الكويت، ٢٠٠٥، ص ٨٣ن ٨٤.

[١٠] **مُبَاغَتَةً:** مُفَاجَأَتُهُ أي كان ظهور القمر سريع.

[١١] المُحَاق: New moon حَيث يَكون القمر غير قَابِل لِلرُؤيَة نَظَرَاً لِغيابِهِ خَلف الشَّمس عِندَمَا يَكون كُل مِن القَمَر وَالشَّمس عَلَى نَفس الجَانِب مِنَ الأَرضِ، حَيث يَكون الوَجه المُقابِل للأَرض مُظلم لا يُمكِن أَن يُرَى. يُعتَبَر طَور المُحَاق هو العُمر صِفر للشَّهر القَمَري.

[١٢] الهلال المُتزايد: Waxing Crescent moon فِي هَذه المَرحَلَة يُضيء جُزءٌ صَغيرٌ مِنَ القَمَر، وَيكون مُضيئَاً بِنِسبَة ٠-٥٠%، وَهَذا الضُّوء يَزدَاد بِشَكلٍ تَدريجيّ، وَيظهَر بَعد ٣.٥-٧ أَيَّام مِن ظُهورِ المُحاق، حَيث يَخرج القَمَر مِن الخَطِّ الوَاصِلِ بَين الشَّمس وَالأَرض، وَظهور هَذا الطَّور هو الذي يُحدّد بدء الشَّهر القمريّ الجَديد، وَيُمكن مُشَاهَدته لِعدَّةِ دَقائِق فَقط بَعد غُروبِ الشَّمسِ.

[١٣] **مَرَّةً**: أَيْ لَقِيتُهُ لِقَاءً وَاحِداً أي أن القمر أول مرة يظهر هكذا ولن تتكرر.

[١٤] التَّربيع الأول: First Quarter Moon وَهو مَرئِي بِنِسبَة مُتوسطة، حَيث يُضيء نِصف مِن القَمَر بِوَاسِطَة الشَّمس، وَيَظهَر بَعد ٧-١٠.٥ أَيَّام مِن ظُهورِ المُحَاق، وَسُمي بالرُّبعِ الأَوَّل لأَنَّ القَمَر يَكون قَد تَحرَّك رُبع دَورَة مِن دَورَته حَول الأرض، حَيث تَكون الزَّاويَة بَين القَمر والشَّمس ٩٠ دَرَجَة.

[١٥] الأَحدب المُتزايد: Waxing gibbous moon وَهو مَرئِي بِنِسبَة تَتراوَح بَين ٥٠-١٠٠%، وَيَظهَر بَعد ١٠.٥-١٤ يوم مِن ظُهور المُحَاق، وَيَكون الجُزء المُضيء مِنه عِبَارة عَن قَرص دَائِريّ يَنقصه هِلال.

[١٦] البدر Full Moon وَيَكون قَرص القَمَر مُضاءاً بِأَكمَلِه، وَيَحدُث هَذا الطّور بَعد أُسبوعَين مِن طور المُحَاق، حيث تَكون الزَّاويَة بَين القمر والشَّمس ١٨٠ دَرَجة، وَتَكون الأَرض بَين الشَّمس وَالقَمَر بِحَيث تُضيء الشَّمسُ القَمَرَ بِأَكمَلِه.

ومن الجدير بالذكر أَنَّه عِندَمَا يَصِل القَمَر بِحالَتِه وَهو بَدر إلى أَقرَب نقُطَة مِنَ الأَرض فِي مَدَارِه الإهليجيّ يَنشَأ أَكبر حَجم مَرئي لِلقَمَرِ يُمكِن رُؤيته مِن الأَرضِ وَيُسمَّى بالقمر العملاقSupermoon، وَعِندَمَا يَصِل القَمَر بِحالته وَهو بَدر إلى أَبعَد نُقطَة عَن الأَرض فِي مَدارِه الإهليجي يَنشَأ مَا يُسمَّى بِالقَمَر المُصَغَّر (Micromoon)

الأحدب المُتناقص: Waning gibbous Moon وَهو مَرئِي بِنِسبَة تَتراوَح بَين المُتوسطة وَالكَامِلَة، إذ يَظهَر بَعد ٣.٥-٧ أَيَّام مِن مرحلة البَدر، وَهو عَكس طور الأَحدب المُتزايد، حَيث يَكون الجُزء المُنير فِي تَنَاقُص.

[١٧] مصطلح صناع للدلالة على وحدة زخرفية مستديرة الشكلة لها حلية تشبه ورقة الشجر من أعلاها ومن أسفلها، وقد ظهر هذا العنصر المعماري في البداية على العمائر ثم أنتقل للتحف التطبيقية، وتزين البخارية العمائر أما بتنفيذها بالرسم أو بالجص أو بالنحت على الجدران، ودائما ما كانت تصنع من النحاس على أبواب المساجد والمدارس في العصر المملوكي والعثماني، ويطلق عليها بخارية نسبة بخارة بإيران أو إلى حي البخارية بالبصرة. أمين، محمد محمد، إبراهيم، ليلي علي، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية (٦٤٨هـ - ٩٢٣هـ)، ص٢٠.

[١٨] ديماند، م. س، الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٢م، ص ١٥٥. مرزوق، محمد عبد العزيز، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، ص ١٤٦.

[١٩] المونا تعني المكتفي وتعني هنا ان البدر المكتفي هذا بدأ يتناقص.

[٢٠] أقري تعني أشتكي وألح عليه أي أن التناقص أصبح ضروري.

[٢١] قفر تعني لا أنس فيه ولا ماء ولا كلأ وقفر بمعني قل ايضاً وقفر بمعني أرض جرداء وتعني هنا أن جزء منه أصبح خالي من النور فأصبح قمر ينقصه هلال.

[٢٢] الأحدب المُتناقص: Waning gibbous Moon وَهو مَرئِي بِنِسبَة تَتراوَح بَين المُتوسطة وَالكَامِلَة، إذ يَظهَر بَعد ٣.٥-٧ أَيَّام مِن مرحلة البَدر، وَهو عَكس طور الأَحدب المُتزايد، حَيث يَكون الجُزء المُنير فِي تَنَاقُص.

[٢٣] المحاق بتثليث الميم من محق: الناقص = التالف = ما يرى من نقص في القمر في النصف الأخير من الشهر القمري.

[٢٤] التَّربيع الثَّاني: Last Quarter Moon وَهو مَرئيّ بِنِسبَة ٥٠%، وَيَظهَر بَعد ٧-١٠ أَيَّام مِن مَرحَلة البَدر، وَهو عَكس التَّربيع الأَوَّل مِن نَاحِيَة الجزء المُضيء.

[٢٥] **والقَرَه** في الجسَدَ: كالقَلَح في الأَسْنان، وهو الوَسَخُ، وقَرِهَ اسْوَدَّ من كَثْرة الضَّرْب. وتعني أن جزء من القمر أصبح أسود أو كما لو به وسخ، ومعروف أن قره بالفارسية تعني أيضاً اسود، وقد كان ميدان الرميلة أو الرماية قرب القلعة يسمي ميدان قري بسبب الأحداث المحزنة التي حدثت في فترة ما. وكذلك سمي سجن القلعة بسجن قره ميدان التي حرفت فيما بعد إلى أراميدان.

[٢٦] **المِرْنانُ** تعني القوسُ والمقصود أن القمر بسبب الجزء المقفر الأسود أصبح القمر يأخذ شكل القوس أي الهلال.

[٢٧] الهلال المُتناقص: (بالإنجليزيّة (Waning Crescent Moon) :وهو مَرئيّ بِنِسبَة أَقل مِن مُتوسّطة، وَيَظهَر بَعد ١٠-١٤ يوم مِن مَرحَلَة القَمَر البَدر، وَيستمرّ مِن يَومين إلى ثَلاثَةِ أَيَّام.

[٢٨] القمر المُظلم: (بالإنجليزيّة (Darkened Moon :وهو غير قابل للرّؤية، حَيث يَختَفي القَمَر لِفَترَةٍ قَليلةٍ ثُمَّ يُكَرّر المَراحل الأُخرى لِيَعود مُحاقَاً.

[٢٩] تعد زهرة اللوتس من أهم وأشهر الوحدات المستخدمة في الفن المصري القديم، فتظهر في نقوش عديدة الرجال والنساء وهم يحملون زهرة اللوتس بين أيديهم، وفي بعض الأحيان كانوا يمسكون بها بقرب أنوفهم لكي يستنشقوا الرحيق المقدس. كانت تظهر زهرة اللوتس بنوعيها الأزرق والأبيض في مشاهد تقديم القرابين كالنقش الذي وجد في هرم سنوسرت الأول والمحفوظ الآن بمتحف المتروبوليتان والذي تظهر فيه زهور اللوتس موضوعة في سلة كجزء من موكب القرابين، واستمرت مكانة اللوتس في مقدمة الوحدات الزخرفية حتى عصر الدولة الحديثة. عبده، محمد على، القاضي، وائل حمدي، حلمى، أمل محمد، علام، إيمان دسوقى محمد، مزاوجة بين نماذج من الزخارف النباتية في الفن المصري القديم وفنون بلاد الرافدين، المجلة المصرية للدراسات المتخصصة، المجلد ٨، العدد ٢٦، إبريل ٢٠٢٠، ص ٢١٢.

[٣٠]

[٣١] يذكر المقريزي عن طحا بأنها مدينة عظيمة بالوجه القبلي بصعيد مصر ويتبعها ٣٧ قرية، فهي عاصمة لإقليم واسع ومقراً لكرسي أسقفي شهير استمر للقرن الخامس عشر الميلادي. المقريزي، أحمد بن علي بن عبد القادر بن محمد الشافعي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، الخطط المقريزية، ج٢، دار المعارف، ١٩٨٧م، ص٥١٣-٥١٤.

[٣٢] "بطرشيل" باليونانية ἐπιτραχήλιονوبالإنجليزية Stole أو "أوراريون" أو "زنّار Epitrachelion "كلها مترادفات لشيء واحد وأحيانًا يُكتَب بالعامية "بدرشيل". و"البطرشيل " تعريب للكِلمة اليونانيّة " ἐπιτραχήλιονإبتراشيليون". ويُسمى أيضًا .περιτραχήλιονوهو الاسم الذي يشتهر به في الكنيسة القبطيّة، أما اسمه القديم فيها فهو "بلارية". ويُعرف في الكنيسة اليونانيَّة باسم

"أورايونorarion "، ويُعرف عند السّريان والموارنة باسم "أورورورurorо "، في حين يسميه الأرمن "هوسوراossora "، ويستخدمه أيضًا مسيحيو المالابار ويطلقون عليه اسم orar-pour، ويدعوه النسَّاطرة" هورارا.hurrara ". والكلمة اليونانيَّة ἐπιτραχήλιονهي اشتقاق من الكَّلمة τράχηλιος "عنق". فالبطرشيل هو رداء يُعلَّق في العنق بفتحة في أعلاه، ويتدلى بعرض الصَّدر ومن الأمام حتى إلى القدمين، وقليلًا من الخلف، ويزيَّن بالصلبان، وهو يُسمى حاليًا "الصدرة"، أي ما يُلبس على الصدر. ويُعد البطرشيل الأرمني أبسط الأنواع بوجه عام. والبطرشيل كان أساسًا يختص بالشَّماس وحده دون الكاهن، فكان البطرشيل الذي يرتديه الشَّماس، هو ما يميز الشَّماس "الدياكون" في الكنيسة الشرقيَّة. ولقد ورد ذكر بطرشيل الشَّماس للمرَّة الأولى في القرن الرابع الميلادي، ثم عُرف في الغرب بعد ذلك في القرن السادس بدءًا من اسبانيا، ثم في روما في القرن الحادي عشر. المقاري، الراهب القس أثناسيوس، كتاب معجم المصطلحات الكنسية - الجزء الأول "أ-ج"، (سلسلة الدرة الطقسية للكنيسة القبطية بين الكنائس الشرقية مقدمات في طقوس الكنيسة ٢/٦)، الطبعة الثانية، سبتمبر ٢٠٠٤ م، ص ١٩٣، ١٩٤.

[٣٣] ترمز السمكة للسيد المسيح حسب الفن القبطي، حيث ابتكرها المؤمنون خلال القرون الأولي برسمهم للسمكة داخل مقابر الكتاكمبت كعلامة سرية تدل على تجمع المؤمنين بهذا المكان، كما أن الحروف الأولي من كلمة سمكة بالقبطية تحتوي على جملة "يسوع المسيح ابن الله المخلص". ملطي، تادرس يعقوب، أعرف كنيستك اعرف لغتك قاموس المصطلحات الكنسية، نقله للقبطية، شاكر باسيليوس ميخائيل، ص ٢٦.

[٣٤] اسم مشتق من الكلمة القبطية "شوري" وتعني مبخرة أو مجمرة وهو إناء يوضع فيه الجمر وتحرق فيه البخور لله وهي ترمز للسيدة العذراء التي حملت للاهوت السيد المسيح كلمه الله وروحه في بطنها. ملطي، تادرس يعقوب، أعرف كنيستك اعرف لغتك قاموس المصطلحات الكنسية، نقله للقبطية، شاكر باسيليوس ميخائيل، ص ٤٧.

[٣٥] كلمة قنديل مشتقة من الكلمة القبطية "قنديليون"، وهو سراج من الزيت يضاء باليد ويوضع أمام ايقونات القديسين رمزاً لنور السيد المسيح الذي فيهم، ولا يوضع القنديل أمام أيقونة السيد المسيح لأنه هو نور العالم، كذلك يوضع القنديل في الشرقية ويضيء باستمرار ليذكرنا بالنجم الذي أرشد المجوس على مكان ميلاد السيد المسيح حتى أوصلهم لبيت لحم. ملطي، تادرس يعقوب، أعرف كنيستك اعرف لغتك قاموس المصطلحات الكنسية، نقله للقبطية، شاكر باسيليوس ميخائيل، ص ٤١.

[٣٦] ظهر عنصر المشجب خلال العصر العثماني وهو تحفة ضمن التحف المنقولة الكثيرة التي نفذت خلال العصر العثماني، وهو عبارة عن كرات مستديرة الشكل من المعدن أو الخزف تعلق في مجموعة من السلاسل المعدنية التي بها زخارف ودلايات مشغولة بأسلوب زخرفي رائع على نمط الطرز الإسلامية سواء بالنحت أو التكفيت أو التفريغ، كما جاءت بعض المشاجب العثمانية بيضاوية الشكل والتي سوف نظهرها بالتفاصيل في الدراسة الوصفية والتحليلية، ووظيفة هذه المشاجب هي الزينة وحماية أهل الدار من الحسد والعين الشريرة. أما عن معني كلمة مِشْجَبُ فقد جاء في المعجم الوجيز أن مشجب هو ما تعلق عليه الثياب ونحوها أي ووظائف أخري وجمعها مَشَاجِبُ، وأيضا في المعجم الوسيط المِشْجَبُ ما تعلق عليه الثياب ونحوها، أما المعجم الرائد فذكر أن معني المِشْجَبُ خشابات أو نحوها منصوبه أو معلقه توضع عليها الثياب وتعلق، بينما يذكر المعجم الغني أن معني كلمة مِشْجَبُ خشبة دائرية أو مستطيلة تعلق أو تنشر عليها الثياب، بينما وضح معجم اللغة العربية المعاصر[٣٦] معني كلمة مِشْجَبُ فذكر أنها اسم أله شَجَبَ وتعني شماعة وهي ما تعلق عليه الثياب ونحوها ومِشْجَبُ الملابس هو حامل عامودي متفرع تعلق عليه الملابس أو ما هو يعلق وله فروع، ومن هنا نعرف أن كل أداه تستخدم في تعليق شيئاً ما يطلق عليها مِشْجَبُ ولأن تلك الأشكال البيضاوية أو المستديرة تعلق في سلاسل أو حبال نفذت بأسلوب زخرفي جميل فأطلق عليها مِشْجَبُ. مجمع اللغة العربية (١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م)، المعجم الوجيز، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، القاهرة، ص٣٣٦. مجمع اللغة العربية (١٤٢٥هـ /٢٠٠٤)، المعجم الوسيط، الإدارة العامة للمعجمات وأحياء التراث، الطبعة الرابعة، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة ص ٤٧٣. مسعود، جبران (١٩٩٢)، الرائد معجم لغوي عصري، الطبعة السابعة، دار العلم للملاين، لبنان، ص ٤٦٥. عمر، أحمد مختار، وآخرون (١٤٢٩هـ-٢٠٠٨)، معجم اللغة العربية المعاصر، المجلد الأول، الطبعة الأولي، عالم الكتب، ص١١٦٥. للمزيد انظر عبد الله، سهام جاد، (٢٠١٥)، المشجب العثماني، دراسة أثرية فنية، مجلة التاريخ والمستقبل، العدد ٨٣.

الأمشاط الخشبية المزخرفة باللاكيه في العصر القاجاري في ضوء مجموعة جديدة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة

د\ حماده ثابت محمود
أستاذ مساعد– كلية الآثار– جامعة الفيوم

ملخص البحث:

يهدف هذا البحث لدراسة ونشر مجموعة جديدة من الأمشاط الخشبية والمزخرفة باللاكيه من صناعة إيران في العصر القاجاري (١١٩٣– ١٣٤٣هـ/١٧٧٩– ١٩٢٥م)، وهذه المجموعة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وتعتبر هذه المجموعة من المجموعات القاجارية النادرة لأدوات الزينة بصفة عامة والأمشاط بصفة، ويلقي البحث الضوء على أدوات الزينة في العصر القاجاري في ضوء ثقافة العصر والاهتمام بالتزين وخاصة شعر الرأس، ومن خلال هذه المجموعة يتضح تعدد طرز الأمشاط الخشبية المزخرفة باللاكيه وتنوع الزخارف المنفذة عليها سواء زخارف آدمية و حيوانية و كائنات خرافية والزخارف النباتية والهندسية والكتابية، وارتباط هذه الزخارف المنفذة على الأمشاط بوظيفة التحفة، وتهدف الدراسة إلى تحديد العوامل التي أثرت في تنفيذ الزخارف على الأمشاط الخشبية في العصر القاجاري، ومدي مراعاة البعد البصري في تنفيذ الزخارف على الأمشاط الخشبية في العصر القاجاري، واستخدم الخشب المزخرف باللاكيه في صناعة المجموعة محل الدراسة، وتتناول الدراسة أسباب استخدام الخشب في صناعة الأمشاط وزخرفتها باللاكيه وعلاقة مواد الصناعة بوظيفة التحفة، وتتناول الدراسة ايضا أبعاد الأمشاط والأجزاء المكونة لها ومدي مؤامتها الوظيفية، ولقد ظهرت بعض التأثيرات الاوربية على الزخارف المنفذة على المجموعة محل الدراسة وهو ما سوف توضحه الدراسة.

الكلمات المفتاحية :(خشب، لاكيه، قاجاري، ايران، مشط، زينة، شعر)

مقدمة:

شهدت الحركة الفنية في إيران في العصر القاجاري(١١٩٣– ١٣٤٣هـ/١٧٧٩– ١٩٢٥م) نهضة كبرى لم تعهدها إيران منذ نهايات العصر الصفوي (٩٠٧-١١٦٩هـ/١٠٠١- ١٧٥٦م)، إذ اهتم حكام وكبار رجال الدولة في إيران آنذاك بمحاولة استعادة النهضة الفنية لإيران مثلما كانت في سابق عهدها، وقد دفعهم إلى ذلك إيمانهم العميق بالتراث والحضارة الإيرانية، وكان على رأسهم سلاطين الدولة القاجارية الذين حرصوا على تبني مختلف الأفكار الفنية آنذاك لاسيما تلك التي كانت قد تأثرت كثيراً بالفكر الفني الأوروبي، وذلك في السبيل لمواكبة حركة التقدم العلمي والفني التي شهدها العالم الغربي[١]، أملاً في التخلص من عباءة التخلف الفني والحضاري التي ارتدتها وعانت منها الحركة الفنية الإيرانية عامة في نهايات العصر الصفوي وانصراف الحكام إلى حياة الترف والرفاهية والبحث عن الملذات الشخصية الخاصة بهم, وهم من اصطلح على تسميتهم برعاة الفن وهم الذين في كنفهم وبرعايتهم تنهض الحركات الفنية المختلفة والعكس صحيح، فاهتم ملوك آل قاجار بالفن والفنانين، فمنحوهم الألقاب، وأغدقوا عليهم الأموال، حتي أخرجوا روائع من الفنون الزخرفية والتطبيقية سواء في الزخارف الحجرية والجصية أو في أشغال الخشب والنسيج والسجاد والمعادن والزجاج وفنون اللاكيه والتصوير[٢].

الاهتمام بالزينة وأدواتها في العصر القاجاري

تعتبر رغبة الإنسان في التزين* والتجمل بها من أقوى الرغبات و أكثرها استمراراً، ويمكن القول أن التزين هو عملية حضارية، فالإنسان بطبعة يميل للتزين حتى بأبسط ما يملك من الإمكانيات، وبتطور حياته تطورت وسائل زينته وطرقها، واختلفت باختلاف البيئات والعصور(٣)، والمشط هو أهم ادوات التزين و والتجميل والتي تعكس مدي اهتمام المجتمع بالزينة والتزين، والمشط في اللغة كما قال ابن منظور في لسان العرب مادة (مشط): " مَشَطَ شَعرَه يَمْشُطُه ويَمْشِطه مَشْطاً رَجَّله، والمُشاطةُ ما سقط منه عند المَشْط وقد امْتَشَطَ وامْتَشَطتِ المرأَة ومشَطتها الماشِطةُ مَشْطاً، والمُشْطُ والمِشْطُ والمَشْطُ ما مُشِطَ به، هو واحد الأمشاط والجمع أَمْشاطٌ"(٤)، وتعرف الأمشاط بالمداري، واحدها مدرى، وأصل المداري القرون، والمدرى والمدارة شيء يعمل من حديد أو خشب على شكل سن من أسنان المشط، وأطول منه يسرح به الشعر المتلبد ويستعمله من لا مشط له(٥)، وقد ذكر المشط في قاموس أكسفورد المختصر بمعاني منها: المشط: (اسم) لشريط مسنن من عظم، معدن، خشب...الخ، لترتيب وتنظيف وتقييد الشعر(٦)، وهو من الأدوات التي استخدمت للتزين من قبل الرجال والنساء ومن المشط أهم أدوات الماشطة*.

واشتهرت أدوات الزينة في العصر القاجاري ولم تصبح قاصرة على السيدات فقط، وكانت أدوات الزينة وخاصة أدوات تسريح الشعر تزخرف بالرسوم الآدمية والزخارف الكتابية المختلفة مما أضفها عليها طابع زخرفي بشكل كبير، وكان ذلك نتيجة الاهتمام بالتزين بصفة عامة وتزين الشعر بصفة خاصة في العصر القاجاري، ولقد شهد العصر القاجاري اهتمام شديد بالزينة وأدواتها مما انعكس علي أدوات الزينة وخاصة الأدوات المتعلقة بتصفيف الشعر(٧)، فكانت السيدات الإيرانيات في تلك الفترة تهتم بالتزين بشكل كبير، فأقبلت على تصفيف شعرها والتكحيل والتطيب حتي تظهر في أجمل صورة، وبذلت جهداً كبيرا في الوصول إلى درجات الجمال، لذلك استخدمت الكثير من الأدوات التي تساعدها على التزين وكان أهمها الأمشاط، واهتمت النساء بتزين شعرها بنظم بديعة ومختلفة، وكانت تحرص على استخدام أدوات تزين الشعر المختلفة مثل النظم*، وكانت تظهر دائما في التصوير بالشعر المزين، بل أظهر التصوير القاجاري صور خاصة للسيدات وهن ينظمن شعرهن ويتزين (لوحة رقم١)، وكذلك الرجال قد اهتموا بتصفيف شعرهم وتزينه، فكانوا يظهرون في الصور بشعر طويل منسدل على الجوانب(٨)

ولقد اهتم ملوك الدولة القاجارية بالتزين وتصفيف شعرهم بشكل كبير ايضاً، فقد عُرف عن "فتح علي شاه" (١٢١٢-١٢٥٠هـ/١٧٩٧- ١٨٣٤م) أنه كان غاية في الأناقة و الوسامة، فقد فاق حكام الأسرة القاجارية جميعاً بملامحه الرائعة ومظهره الأخاذ الذي اتضح من خلال الصور الشخصية التي رسمت له، وكان مهتماً بالمظهر الخارجي محباً للزينة والتزين، فكانت ملابسة تثقل بالمجوهرات الثمينة، بالإضافة الي سيفه وخنجره، و كان يُقرض الشعر و يحب سماع القصص و الحكايات(٩)، وكذلك "ناصرالدين شاه" (١٢٦٤- ١٣١٣هـ/١٨٤٨- ١٨٩٦م) محبا للأناقة والتزين، وكان يحرص على الظهور بكامل زينته(١٠)، مما يعكس ثقافة العصر بشكل كبير من حيث الاهتمام بالتزين بصفة عامة وتصفيف الشعر بصفة خاصة، وهو ما أدي إلى الاهتمام بأدوات الزينة وخاصة الأمشاط التي تستخدم في تصفيف الشعر.





(أ): امرأة تتزين، لوحة زيتية، متحف الفنون الزخرفية بتفليس.سمية حسن: المدرسة القاجارية في التصوير، لوحة ٣٩.

(ب): امرأة تنظم شعرها، لوحة زيتية، متحف الفنون الزخرفية بتفليس.
سمية حسن: المدرسة القاجارية في التصوير، لوحة ٤٠.

لوحة رقم (١): لوحات زيتية توضح اهتمام المرأة الايرانية في العصر القاجاري بتزين وتصفيف شعرها.

أولاً: الدراسة الوصفية:

يحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بمجموعة من الأمشاط الخشبية المزخرفة باللاكيه وعددها خمسة أمشاط، والتي تعتبر من المجموعات النادرة لأدوات التزين في العصر القاجاري وخاصة الامشاط الخشبية المستخدمة في تصفيف الشعر، وهذه القطع كما حوت سجلات المتحف قد آلت إلى المتحف من خلال ضبطية قضائية*، وفيما يلي دراسة وصفية لهذه القطع:

التحفة الاولي:

نوع التحفة: مشط لتصفيف الشعر.

مواد الصناعة: الخشب المطلي.

الأسلوب الزخرف: الطلاء باللاكيه.

التاريخ: ق ١٣هـ/ ١٩م.

مكان الحفظ: متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

رقم السجل: ٥٥٠.

الأبعاد: الطول ٨.٥ سم العرض ١١ سم.

حالة التحفة: مكتمل وفي في حالة جيدة.

اللوحات: لوحات رقم (٢، ٣).

الوصف:

مشط من الخشب مستطيل الشكل كامل، وأسنان المشط في كلا الجهتين بنفس السمك ومتساوية في الطول يفصل بينهما جسم مستطيل الشكل، وجانبي المشط علي شكل مسمط، اما عن زخارف المشط في كلا الوجهين فجاءت بنفس التكوين ولكنها مختلفة في تفاصيل الزخرفة، فيُزخرف المنطقة الوسطي المحصورة بين أسنان المشط في الوجه الأول جامة مفصصة تحتوي بداخلها على زخارف كتابية عربية

نُفذت بخط الثلث تقرا: "يا مقيم"، ونُفذت الكتابات باللون الأسود على أرضية زرقاء، ويحيط بالجامة زخارف نباتية متماثلة على كلا الجانبين، قوامها فرع نباتي يحمل أزهار الورد الجوري باللون الأحمر والأزرق، اما الوجه الثاني للمشط فيُزخرف بشكل جامة دائرية تتوسط المساحة المستطيلة المحصورة بين أسنان المشط، ويزخرف الجامة الوسطي زخارف آدمية قوامه منظر تصويري لرجل وامرأة في منظر رومانسي، وقد أمسك الرجل بيده الزراع الأيمن للفتاه، ونُفذ منظر الرجل والمرآة في وضع المواجهة في حين ظهرت وجوهم في وضع ثلاثية الارباع، ويظهر الرجل بملامح وسيمة حيث تظهر العيون الضيقة والحواجب الرفيعة غير المتصلة والوجنتان باللون الأحمر، والشعر الطويل المصفف والمرتخي على الكتفين، وكذلك المرآة بالعيون الضيقة والحواجب الرفيعة والشعر المصفف، ويرتدي الرجل العباءة المنفذة باللون الاحمر ومزركشة في منطقة الكم، ومن أسفلها القميص بالون الأزرق، أما السيدة فتردي العباءة بالون الأزرق ومزركشة فوق الكم ومن أسفلها القميص باللون الاحمر، ويحيط بالجامة زخارف نباتية متماثلة على كلا الجانبين قوامها فرع نباتي يحمل أزهار الورد الجوري بالون الأحمر والأزرق.

التحفة الثانية:

نوع التحفة: مشط لتصفيف الشعر.

مواد الصناعة: الخشب المطلي.

الأسلوب الزخرف: الطلاء باللاكيه.

التاريخ: ق ١٣هـ/١٩م.

مكان الحفظ: متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

رقم السجل: ٥٥٤.

الأبعاد: الطول ٩.٥سم والعرض ١١سم.

حالة التحفة: مكتمل وفي حالة جيدة.

اللوحات: لوحات رقم (٤، ٥)

الوصف:

مشط من الخشب مستطيل الشكل كامل، بأسنان رفيعة من ناحية وسميكة من ناحية أخري ومتساوية في الطول يفصل بينهما جسم مستطيل الشكل، وجانبي المشط على شكل مفرغ في الوسط، أما عن زخارف المشط في كلا الوجهين فجاءت بنفس التكوين ولكنها مختلفة في تفاصيل الزخرفة، فيُزخرف المنطقة الوسطي المحصورة بين أسنان المشط في الوجه الأول شكل دائري مسنن "ترسة" تضم بداخلها زخرفة نباتية لزهرة "الشاه عباس"، وكرر نفس الشكل المسنن على ساحة الجزء المستطيل لتملأ الساحة الوسطة، أما الأرضية فزُخرفت بزخارف نباتية منفذة بطريقة الخطاي لفروع وأزهار نباتية ملونة باللون الاحمر والأزرق، وفي المساحة المحصورة بين الشكل المسنن المكرر نفذت أشكال حيوانية تضم شكل غزالين إحداهما نُفذ في وضع الحركة ويقف في الجزء السفلي، أما في الجزء العلوي فنُفذ شكل الغزال في وضعية الثبات، وعلى جانبي الشكلين المسننين يوجد زخارف لكائنات خرافية تتمثل في شكل السيمرغ المجنح بواقع طائرين في كل جانب، أما جانبي المشط في هذا الوجه فقد زُخرفت بزخارف نباتية لزهرة كأسية منفذة بالتفريغ وعلى جانبيها تفريغ لورقة لوزية الشكل، ويزخرف الأركان الأربعة شكل حيواني قريب لشكل النمر في وضع الثبات نفذ باللون الأصفر، وعلى جسده ورقبته نقاط وخطوط دقيقة باللون الأسود، أما الوجه الثاني فزُخرف بشكل دائري مسنن "ترسة" تضم بداخلها زخرفة نباتية لزهرة "الشاه عباس"، وكرر نفس الشكل المسنن على ساحة الجزء المستطيل لتملأ الساحة الوسطة، أما الأرضية فزُخرفت بزخارف نباتية منفذة بطريقة الخطاي لفروع وأزهار نباتية ملونة باللون الاحمر والأزرق، وجانبي المشط في هذا الوجه بنفس تصميم الوجه الأول.

التحفة الثالثة:

نوع التحفة: مشط لتصفيف الشعر.

مواد الصناعة: الخشب المطلي.
الأسلوب الزخرف: الطلاء باللاكيه.
التاريخ: ق ١٣هـ/١٩م.
مكان الحفظ: متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.
رقم السجل: ٥٥١.
الأبعاد: الطول ٩سم والعرض ١١سم.
حالة التحفة: مكتمل وفي حالة جيدة.
اللوحات: لوحات رقم(٦، ٧).
الوصف:

مشط من الخشب مستطيل الشكل كامل، بأسنان رفيعة من ناحية وسميكة من ناحية أخري ومتساوية في الطول يفصل بينهما جسم مستطيل الشكل والأسنان الدقيقة أطول من الجهة الأخرى، أما عن زخارف المشط في كلا الوجهين فجاءت بنفس التكوين، فيزُخرف المنطقة الوسطي المحصورة بين أسنان المشط في الوجه الأول جامة مستطيلة مفصصة الجوانب تضم بداخلها زخارف كتابية بخط الثلث لكتابات لنص قرآني من سورة النور تقرأ **"اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأرض"**، ونُفذت الكتابات بالون الذهبي على أرضية زرقاء، وفي الأركان الأربعة المحيطة بالجامة نفذت أشكال أزهار نباتية لزهرة القرنفل باللون الأبيض، أما جانبي المشط في هذا الوجه فقد زُخرفت بزخارف حيوانية قوامها شكل لحيوان محور قريب من الذئب بواقع اثنان في وضع المواجهة في كل جانب، أما عن زخارف الوجه الآخر فيزُخرف المنطقة الوسطي المحصورة بين أسنان المشط جامة مستطيلة مفصصة الجوانب، تضم بداخلها زخارف كتابية بخط الثلث لنص قرآني من سورة النور تقرأ " **مَثَلُ نُورِهِ كَمشكاة فِيهَا**" وهي تكملة لما ورد في الوجه الاول، ونُفذت الكتابات بالون الذهبي على أرضية زرقاء، وفي الأركان الأربعة المحيطة بالجامة نفذت أشكال أزهار نباتية لزهرة القرنفل باللون الأبيض، أما جانبي المشط في هذا الوجه فقد زخرفت بزخارف حيوانية قوامها زخرفة لحيوان محور قريب من الذئب بواقع اثنان في وضع المواجهة في كل جانب.

التحفة الرابعة:
نوع التحفة: مشط لتصفيف الشعر.
مواد الصناعة: الخشب المطلي.
الأسلوب الزخرف: الطلاء باللاكيه.
التاريخ: ق ١٣هـ/١٩م.
مكان الحفظ: متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.
رقم السجل: ٥٥٥.
الأبعاد: الطول ٨.٥سم والعرض ١٤سم.
حالة التحفة: مكتمل وفي حالة جيدة.
اللوحات: لوحات رقم (٨، ٩).
الوصف:

مشط من الخشب مستطيل الشكل كامل، بأسنان رفيعة من ناحية وسميكة من ناحية أخري ومتساوية في الطول يفصل بينهما جسم مستطيل الشكل، وجانبي المشط على شكل حيواني، أما عن زخارف المشط في كلا الوجهين فجاءت بنفس التكوين، فيزُخرف المنطقة الوسطي المحصورة بين أسنان المشط في الوجه الأول جامة بيضاوية، تضم بداخلها زخارف كتابية بخط النستعليق لكتابات فارسية تقرأ "در بازار است"، ونفذت الكتابات بالون الذهبي على أرضية زرقاء، وعلي جانبي الجامة زخرفة نباتية لزهرة الورد الجوري باللون الارجواني، أما جانبي المشط في هذا الوجه فقد زخرفت بزخارف حيوانية قوامها زخرفة لحيوان محور قريب من الذئب بواقع اثنان في وضع المواجهة في كل جانب، أما عن

زخارف الوجه الآخر فجاءت مماثلة تماماً لزخارف الوجه الاول.

التحفة الخامسة:

نوع التحفة: مشط لتصفيف الشعر.

مواد الصناعة: الخشب المطلي.

الأسلوب الزخرف: الطلاء باللاكيه.

التاريخ: ق١٣هـ/١٩م -

مكان الحفظ: متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

رقم السجل: ٥٥٢.

الأبعاد: الطول ٩سم والعرض ١٦سم.

حالة التحفة: مكتمل وفي حالة جيدة.

اللوحات: لوحات رقم(١٠، ١١)

الوصف:

مشط من الخشب مستطيل الشكل كامل، بأسنان رفيعة من ناحية وسميكة من ناحية أخري بفصل بينهما جسم مستطيل الشكل، وجانبي المشط شكلا على هيئة رأسي حيوان شاغرا فاه في وضع تدابر، والأسنان الدقيقة أطول من الجهة الأخرى، أما عن زخارف المشط في كلا الوجهين فجاءت متماثلة، فيزُخرف المنطقة الوسطي المحصورة بين أسنان المشط في الوجه الأول جامة مفصصة، ملئت بالزخارف النباتية الدقيقة، وعلى جانبيها جامة دائرية ملئت بالزخارف النابتة الدقيقة، ونفذت أشكال الجامات بالون الذهبي على أرضية زرقاء، أما الأرضية فقد ملئت بالزخارف النباتية وقوامها الفروع والأوراق النباتية، أما جانبي المشط في هذا الوجه فقد شكلت على هيئة رأس حيوان قريبة من حيوان الذئب وهو شاغرا فاه وفي وضع تدابر وذلك في كل جانب، اما عن زخارف الوجه الآخر فقد جاءت مماثلة تما لزخارف الوجه الاول.



لوحة رقم (٢): مشط من الخشب المطلي باللاكيه، ايران، ق١٣هـ/١٩م، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.



لوحة رقم (٣): مشط من الخشب المطلي باللاكيه، ايران، ق١٣هـ/١٩م، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.



لوحة رقم (٤): مشط من الخشب المطلي باللاكيه، ايران، ق١٣هـ/١٩م، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.



لوحة رقم (٥): مشط من الخشب المطلي باللاكيه، ايران، ق١٣هـ/١٩م، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.



لوحة رقم (٦): مشط من الخشب المطلي باللاكيه، ايران، ق١٣هـ/١٩م، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.



لوحة رقم (٧): مشط من الخشب المطلي باللاكيه، ايران، ق١٣هـ/١٩م، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.



لوحة رقم (٨): مشط من الخشب المطلي باللاكيه، ايران، ق١٣هـ/١٩م، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (٩): مشط من الخشب المطلي باللاكيه، ايران، ق١٣هـ/١٩م، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.



لوحة رقم (١٠): مشط من الخشب المطلي باللاكيه، ايران، ق١٣هـ/١٩م، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.



لوحة رقم (١١): مشط من الخشب المطلي باللاكيه، ايران، ق١٣هـ/١٩م، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

الدراسة التحليلية:

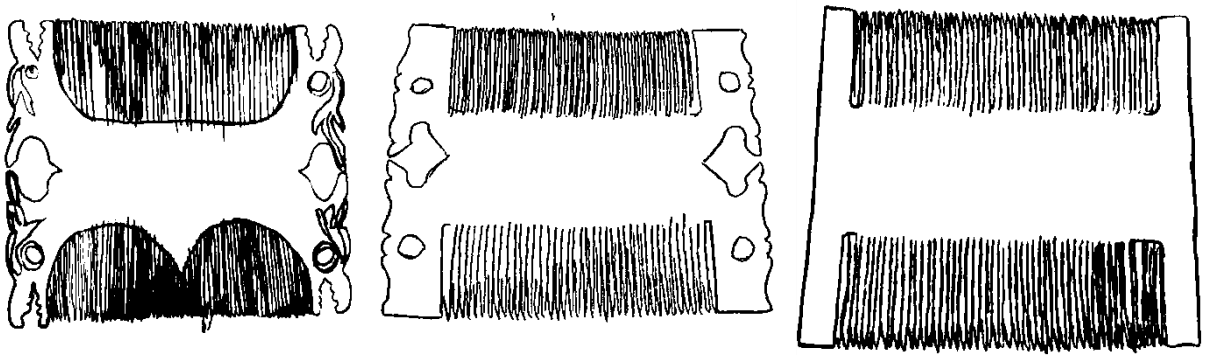
الطراز العام للأمشاط:

الطراز العام أو الهيئة العامة* للأمشاط، ويتكون المشط من منطقة مستطيلة محصورة بين أسنان المشط، واتسمت الأمشاط في المجموعة محل الدراسة بشكلها الذي يشبه شكل الأمشاط المعروفة حالياً باسم "الفلاية"[(١١)]، ويمكن تقسيم طرز الأمشاط إلى ثلاثة طرز، وذلك بناء على تشكيل جوانب المشط:

الطراز الأول: ذو جانبن مسمطين، هذا الطراز التكوين العام له عبارة عن منطقة مستطيلة محصورة بين أسنان المشط، اما جانبي المشط فتكون على هيئة مسمطة خالية من أي زخارف ومنها نموذج رقم ١، لوحات رقم(٢، ٣). (شكل رقم ١أ).

الطراز الثاني: ذو جانبين مفرغين، هذا الطراز التكوين العام له عبارة منطقة مستطيلة محصورة بين أسنان المشط، أما جانبي المشط فتكون على هيئة مفرغة لمنطقة وسطي هي الأكبر حجما وعلى جانبيها تفريغ اصغر حجما، ومنها نموذج رقم ٢، لوحات رقم(٤، ٥). (شكل ١ب).

الطراز الثالث: ذو جانبين علي هيئة حيوانية، ومنها نمطين، النمط الأول ويشكل الجوانب على هيئة أجساد الحيوانات بحيث يكون جانبي المشط بهيئة الحيوان الذي يزخف الجوانب، ومنها نموذج رقم ٣، ٤، لوحات رقم(٦، ٧، ٨، ٩)، والنمط الثاني يشكل الجوانب على هيئة رأس حيوان شاغراً فاه في وضع تدابر مع رأس حيوان اخري، ومنها نموذج رقم ٥، لوحات رقم (١٠، ١١). (شكل رقم ١جـ).



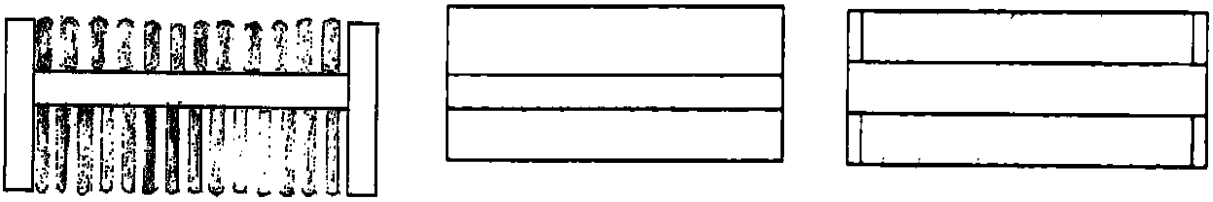
(أ): المشط ذو الجانبين المسمطين (ب): المشط ذو الجانبين المفرغين (جـ): المشط ذو الجانبين على الهيئة الحيوانية

شكل (١): طرز الأمشاط الخشبية في العصر القاجاري.

مواد وطرق الصناعة:

استخدم في صناعة التحف موضوع الدراسة الخشب المزخرف باللاكيه، وصنعت الأمشاط في العصور الإسلامية من مواد مختلفة مثل الصدف والمعادن والعاج[١٢]، وكان الخشب هو المادة الأكثر استخدام في صناعة الأمشاط بصفة عامة، فهي أكثر صحة للشعر ولا تسبب الضرر، وكذلك رخص أسعارها وتوفره جعله في متناول جميع الطبقات المجتمعية، وكانت الأمشاط تصنع من الأخشاب الجيدة ويجب ألا تكون خضراء عند صناعة الأمشاط، لأنها عندما تجف تتعوج ولكن تصنع بعد جفاف الاخشاب[١٣]، ولقد قلت الكفاءة الفنية والكمية المنتجة من الاخشاب في ايران في القرنين الثامن والتاسع، واستمرت "مازندران"* وهي مركز هام من مراكز إنتاج الاخشاب، في امداد المراكز الأخرى في ايران بما تحتاجه من الأخشاب[١٤].

وتتم طريقة تصنيع الأمشاط كالتالي: يقوم الصانع في البداية بتجهيز مادة الصناعة وهي قطعة الخشب المستخدمة في الصناعة، ثم يتم تقسيم المستطيل (المساحة الرئيسية) إلى ثلاثة مستطيلات علوي وسفلي ويحصرا بينهما الجزء الأوسط، في حالة الرغبة في صناعة أسنان عريضة وأخري دقيقة يتم تحديد الجزء العلوي والسفلي من خلال استخدام قلم رصاص وكذلك تحديد عدد أسنان المشط في كل جهة، ومن خلال استخدام المنشار يتم تفريغ مكان النقط لتحديد أسنان المشط، ثم تتم بعد ذلك زخرفة المشط بطريقة اللاكيه. (شكل رقم٢)



(أ) (ب) (ج)

شكل رقم (٢): خطوات صناعة المشط، عن: فايزة عبد الخالق الوكيل: الشوار (جهاز العروس في مصر) في عصر سلاطين المماليك، دار نهضة الشرق، القاهرة، ٢٠٠١، صـ ٢٠٧، ٢٠٨

وبعد تشكيل المشط يتم زخرفته بطريقة **اللاكيه**، واللاكيه هو طلاء أو ورنيش يستخدم لإعطاء طبقة صلبة ولامعة، وعرف بأنه صمغ أحمر تفرزه بعض الحشرات تعيش في جزر الهند الشرقية، وتعتبر الهند هي المصدر الرئيسي في إنتاج اللاكيه رغم معرفته وانتاجه في بعض دول شرق آسيا، وعُرف أسلوب اللاكيه في إيران منذ العصر التيموري (٧٧١-٩١٢هـ/١٣٧٠م– ١٥٦٠م) وخاصة في هراة وانتقل منها الى مراكز فنية أخري في ايران، فهناك مجموعة من جلود الكتب الايرانية والمزخرفة باللاكيه في مكتبة "طوبقا بوسراي" بإستنبول ترجع الى القرن ٩ه/١٥م[١٥]، وعرف في تلك الفترة على جلود الكتب ثم تطور وانتشر على معظم التحف التطبيقية خاصة في العصر الصفوي، وفي العصر القاجاري وصل الصناع والفنانين درجة عالية من اتقان الزخرفة باللاكيه[١٦]، فقد كان فن اللاكية من الفنون التي تمارس داخل البلاط القاجاري، فقد كانت تتم زخرفة التحف التطبيقية المختلفة مثل المرايا* والمقالم والصناديق[١٧]، وكذلك زخرفة جلود المخطوطات[١٨].

ومن حيث الأسلوب التطبيقي تتم الزخرفة باللاكيه بخطوات معينة، حيث يقوم الصانع بإعداد الأسطح الخشبية عن طريق تنظيف السطح وصقلة حتي يصبح خالياً من أي بروزات، ويتم تجهيز اللاكيه من خلال غلي صمغ السندروس ويضاف نفس وزنه زيت الكتان، وإضافة الصمغ عند تسخين الزيت مع الدقة والعناية فكلما قلت درجة الحرارة أعطي لاكيه شفافاً[١٩]، ثم يغطي الخشب بعدد من طبقات اللاكيه حتي تكون طبقة مصقولة، ويتم ذلك من خلال قلم شعر أو بواسطة قطعة قماش ناعمة، ثم يصقل السطح بالحجر العتيق حتي يتشرب الخشب بمادة اللاكيه، وتغطي آخر طبقة بالتراب المحروق وذلك لتسوية سطح الخشب والحفاظ عليه من رشح الرطوبة التي تسبب في فساد الخشب[٢٠]، وتتم الزخرفة بالتلوين على الاسطح بعد الانتهاء من تنفيذ اللاكيه وذلك باستخدام الفرشة، ومما تجدر الإشارة إليه هو أن الفرش المستخدمة في الرسم كانت ذات أحجام مختلفة، كما أن سمكها متنوع، وكان يتم صنعها من الشعر الناعم الموجود في أذن الثيران والحمير والعجول، وكذلك ألياف ولحاءات أشجار معينة، إلا أن أفضل وأجمل الفرش كان يتم صنعها من شعر ذيل القطط والماعز والسنجاب.[٢١]

الزخاف المنفذة على الأمشاط:

تنوعت الزخارف المنفذة على الأمشاط الخشبية في العصر القاجاري، ويتضح ذلك من خلال المجموعة محل الدراسة، ويمكن تناول الزخارف المنفذة على الأمشاط الخشبية كما يلي:

الرسوم الأدمية:

ظهرت الرسوم الآدمية على نموذج رقم (١)، وجاءت الرسوم الآدمية في منظر تصويري يمثل أحد المناظر الرومانسية، وظهرت المناظر العاطفية أو الرومانسية والتي تمثل اثنان من العشاق رجل وامرأة على التحف التطبيقة الإيرانية في العصر الصفوي[٢٢]، ونفذت أيضا على جدران المنشآت المعمارية الإيرانية مثل تلك المناظر التي ظهرت في قصر شهيلي ستون (Cilhli sutun*)[٢٣]، واستمرت في العصر القاجاري، فكانت تنفذ مناظر العشاق داخل الجامات الدائرية على التحف التطبيقية وصور المخطوطات، وتتكون مناظر العشاق من صور شخصية لرجل وسيدة، ومنها التصاوير التي جاءت في مخطوط الف ليلة وليلة النسخة القاجارية والتي احتوت على العديد من التصاوير التي تمثل المناظر العاطفية لرجل وأمرة في أوضاع ثلاثية الارباع بصورة نصفية[٢٤]، وربما أراد الفنان من خلال تصوير تلك المناظر أن يهرب من حالة الواقع المليء بالصراعات في مختلف الاتجاهات فأراد أن يهرب من خلال تلك الموضوعات إلى حالة من الهدوء والسكينة والرومانسية، كما حرص الفنان على إظهار عناصر تلك الموضوعات الرومانسية رجل أو سيدة بكل واقعية سواء من خلال مراعاة النسب التشريحية لكل منهما أو من حيث خلق الجو العام المناسب لمثل تلك المناظر، أو من حيث إظهار الانفعالات الملائمة لتلك المناظر وذلك في محاولة منه لتقليد النمط الأوربي في مثل هذه الموضوعات.[٢٥]

ويتكون المنظر العاطفي المنفذ على المشط الخشبي محل الدراسة من صورة شخصية لرجل و امرأه، وتعتبر الصور الشخصية* من أهم الزخارف المنفذة على التحف التطبيقية في العصر القاجاري، فقد شهد

العصر القاجارى* قمة التطور في فن الصور الشخصية، نتيجة لاهتمام الملوك القاجاريين بالصور الشخصية[٢٦]، ولقد عرفت الصور الشخصية في إيران قبل العصر القاجارى، فظهرت منذ نهاية العصر الصفوي الصور الشخصية النصفية التي لا يظهر منها سوى الوجه والرقبة، وتبدوا في وضعية أمامية تلتفت في وضع ثلاثي الأرباع واستمر هذا الأسلوب في العصر الزندي والقاجارى[٢٧]. وكانت الصور الشخصية في العصر القاجاري ترسم للملوك والأمراء وكبار رجال الدولة وأحيانا كانت تنفذ الصور الشخصية لولي العهد مثل بعض الصور التي تظهر فتح على شاه* وولي عهده وعباس ميرزا[٢٨]، وتميزت الصورة الشخصية خلال العصر القاجاري بواقعية شديدة في تمثيل الملامح الشخصية على عكس ما كان متبع في الصور الشخصية الإيرانية المبكرة، ولم يقتصر الأمر في تلك الفترة على تنفيذ صور شخصية للحكام والامراء بل امتد الأمر الى تنفيذ صور شخصية للعامة[٢٩]، ولقد زخرفت التحف التطبيقية بالصور الشخصية وظهر ذلك منذ العصر الصفوي[٣٠] واستمر وانتشر خلال العصر القاجاري وخاصة على التحف المزخرفة بالاكيه, وكان المصورون هم الذين يقومون بزخرفة التحف باللاكيه.

ويتكون المنظر التصويري المنفذ على المشط من رسم لرجل وامرأة، وكانت نسب الجمال في صور الرجال تتمثل في الحواجب الدقيقة الغير متصلة وكذلك في حلق الشارب واللحية، إلا أننا كثيراً ما نشاهد رسوم وصور الرجال وقد غلب عليها العديد من الملامح الأنثوية الطابع لاسيما فيما تعلق بملامح الوجوه الآدميُّة[٣١]، فقد ظهر هذا الأسلوب بقوة خاصة في عهد ناصر الدين شاه (١٢٦٤- ١٣١٣هـ/١٨٤٨-١٨٩٦م) حيث تأثر بهذا الأسلوب إلى حد كبير، وغلب على رسوم الرجال ظهور الرجال بالشعر المصفف الطويل والمنسدل على الكتفين[٣٢]، وظهرت رسم الرجل في التحف موضوع الدراسة (لوحة رقم ٣)، بنفس الأسلوب التصويري المعروف في العصر القاجاري والذي عُرف على العديد من التحف التطبيقية القاجارية، فظهر الرجل على المشط الخشبي بملامح أنثوية وحلق الشارب واللحية والشعر المصفف والمنسدل على الجانبين. لوحة رقم (١٢)، اما رسم المرآة فقد بدأ الاهتمام بتصوير النساء في الفن الفارسي منذ العصر الإيلخانى، وازداد تدريجياً في العصور اللاحقة، وخاصة في الموضوعات التي تهتم بصور قصص الأدب الفارسي، ولكنها كانت غالباً تكون جزء أو عنصر من عناصر الموضوع الزخرفي، وفي العصر الصفوي أصبحت رسوم النساء لا تمثل مجرد شريك في الموضوعات بل أفردت لها موضوعات مستقلة بذاتها في صور مستقلة وخاصة تلك التي تمثل الصور الشخصية[٣٣]، وبلغت تصاوير المرآة ذروتها في العصر القاجاري، فقد كانت المرأة ذات تأثير قوي جداً في العصر القاجاري لذا يعد ذلك العصر بمثابة العصر الذهبي لصور ورسوم المرأة، فقد اهتم المصور القاجاري بتصوير المرأة في كافة أوضاعها وبمختلف أنماطها فصورها في زي الخروج وصورها في الملابس التي ترتديها في المنزل، وصورها كذلك في مختلف مراحلها العمرية وهي طفلة ثم فتاة وصورها كحبيبة أو معشوقة وصورها في مختلف أنماطها الاجتماعية فلاحة وراعية راقصة و عازفة ولاعبة أكروبات أميرة وربة منزل عادية وغير ذلك من الأنماط المختلفة، كما صورها في أوضاع حركية مختلفة واقفة أو نائمة أو جالسة أو راقصة وكذلك وهي تدخن النرجيلة؛ لذا احتلت الصور الشخصية للمرأة جزءً هاماً من تصاوير العصر القاجاري، وذلك نظراً لكثرة إعجاب الملوك والأمراء بالمرأة لاسيما الأجنبيات[٣٤]، وظهرت رسوم السيدات في العصر القاجاري بالعيون السوداء المكحولة والحواجب السميكة والشعر الأسود المنسدل على الكتفين[٣٥]، وظهرت رسوم السيدة على التحف موضوع الدراسة بنفس الاسلوب الذي عرف في العصر القجاري والذي ظهر على العديد من التحف التطبيقية القاجارية، وذلك من حيث الملامح الواضحة والعيون المكحولة والحواجب السوداء السميكة. لوحة رقم (١٢)، (شكل رقم ٣).

وظهرت رسوم الرجال والسيدات بالأزياء الايرانية، وكانت الازياء الايرانية في العصر القاجاري تمتاز بالزخارف المنفذة عليها والزركشة المتأثرة بالزخارف الأوروبية[٣٦]، وهذا كما كانت الأزياء آنذاك قوامها **قفاطين** يوجد أسفلها **قمصان**[٣٧]، ويظهر في الصورة الملابس الإيرانية المزخرفة عند الاكمام بالأسلوب القاجاري وكان الأزياء تتكون من القفطان ومن أسفل منه يظهر القميص، **والقفطان** في التركية قفتان وفي الفارسية خفتان[٣٨] وتعني ثوب يلبس فوق الدرع، وهو ثوب فضفاض مشقوق حتي القدم،

يضم طرفيه بحزام وله كمان قصيران يصلان الى المرفقين وقد يتدلى حتي يبلغ منتصف الساقين وقد يهبط أكثر من ذلك، وكان بألوان مختلفة ويصنع من القطن أو الحرير أو الصوف، فالأغنياء يتخذونه من الأطلس والسيدات يفضلونه من القطيفة والمخمل[٣٩]، وقد عرف كذي في ايران منذ فترات سابقة، فظهر في تصاوير المخطوطات التيمورية[٤٠]، وشاع استعمال القفطان في العصر الصفوي وظهر في كثير من النماذج يرتديه الرجال والسيدات على سواء، وانتشر في تصاوير العصر القاجاري المنفذة على التحف التطبيقية وكذلك في الصور الشخصية المنفذة في العصر القاجاري، وزخرف بالرسوم النباتية والزخارف الدقيقة[٤١]، وزخرفت تلك الأزياء بالوحدات الزخرفية الصغيرة المتكررة والتي تأخذ طابع الزركشة الأوربي، ومن أسفل القفطان يظهر **القميص**، والقميص بفتح القاف تجمع قمصان، وهو ثوب مخيط بكمين يلبس تحت الثياب ويكون من القطن أو الكتان او الصوف[٤٢]، واستخدمت القمصان كجزء من الملابس الايرانية لمختلف الطبقات من الرجال والنساء وعلى اختلاف طبقاتهم الاجتماعية، فقد لبسة الحكام وكبار رجال الدولة والامراء وعامة الشعب، وكانت تظهر أجزاء من القمصان خلال الملابس الخارجية[٤٣]، وقد عرف القميص ايضا كذي في ايران منذ فترات سابقة، فظهر في تصاوير المخطوطات التميورية[٤٤]، وفي التصوير وعلى التحف التطبيقية في العصر الصفوي، وانتشر في رسوم الرجال و السيدات على التحف التطبيقية في العصر القاجاري فظهرت على الخزف والمعادن[٤٥] والتحف الخشبية.



(أ): الرسوم الآدمية المنفذة علي أبريق من النحاس المكفت بالفضه والمموه بالمينا، إيران القرن ١١هـ-١٩م متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

(ب): لوحة رقم (١٠) الرسوم الآدمية المنفذة علي الأمشاط العاجية.

لوحة رقم (١٢): الرسوم الآدمية على التحف القاجارية وعلى الأمشاط محل الدراسة.



شكل رقم (٣): الزخارف الآدمية على الأمشاط الخشبية في العصر القاجاري

الزخارف الحيوانية:

وفيما يتعلق بالرسوم الحيوانية فقد كان الفنان القاجاري شديد الحرص على إبراز و توضيح النسب التشريحية وقد اثبت قدرة فائقة في تصوير أحاسيسه بمصداقية أكثر من أي فنان أخر من السابقين عليه، ومن الرسوم الحيوانية التي ظهرت على الأمشاط الخشبية:

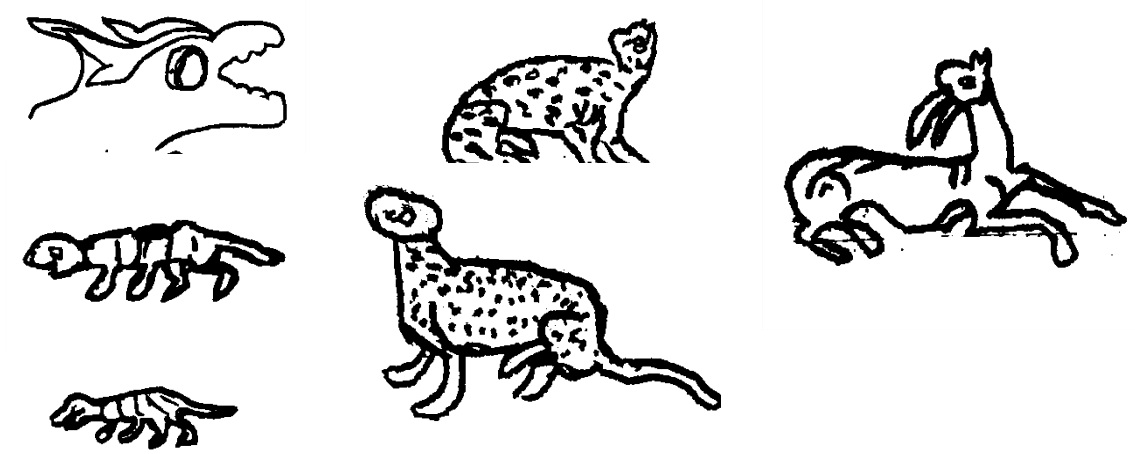
الغزال: وعرفت أشكال الغزلان على الفنون التطبيقية المختلفة في ايران، فظهرت على الفنون التطبيقية في العصر السلجوقي(٤٦)، وانتشرت رسوم الغزلان في مناظر التصوير في العصرين التيموري والصفوي، وظهرت على مختلف المنتجات الفنية في العصر الصفوي، وكذلك على المنشآت المعمارية ضمن زخارف التكسيات الخزفية ومنها زخارف مسجد مقصود بك* ومسجد الشاه*(٤٧)، وانتشرت ايضا على رسوم التحف التطبيقية في العصر القاجاري كاستمرار لانتشار رسوم الغزلان على المناظر التصويرية، وشاع رسم الغزال في مناظر فردية وسط رسوم النباتات على التحف التطبيقية وخاصة المنفذ عليها مواضيع تصاوير شخصية بشكل كبير في العصر القاجاري(٤٨)، وظهرت رسوم الغزلان على المشط المنفذ عليها مجموعة الرسوم الحيوانية وسط مناظر طبيعية. لوحة رقم(٤) كتقليد في الفنون القاجارية فظهرت رسوم الغزلان البرية في وضعيات حركة ومفعمة بالحيوية وكذلك ظهرت في وضع ثبات. (شكل رقم ٤أ).

النمر أو البر: هو حيوان مفترس أرقط من الفصيلة النسورية ورتبة اللواحم، وقد سمى نمراً لأنه "أنمر" أى مرقط، والجمع أنمار وأنمر ونمور والأنثى نمرة، وهو حيوان شديد الرياضة ذو قهر وقوة وسطوة وشباب شديد وهو أعدى عدو للحيوانات، وهو معجب بنفسه فإذا شبع نام ثلاثة أيام ورائحة فيه طيبة ومنزلته من السباع في الرتبة الثانية من ألأسد، وهو بعيد الوثبة، فربما وثب أربعين ذراعاً صعوداً، ولا يأكل من صيد غيره وينزه نفسه عن أكل الجيف وخلقه في غاية الضيق(٤٩)، وظهرت رسوم النمر على التحف التطبيقية في ايران في فترات سابقة وانتشرت في العصر الصفوي، وفي العصر القاجاري حاول الفنان التعبير عنه بواقعية وذلك من خلال استخدام خطوط أو نقاط باللون البني على جسد ورأس النمر(٥٠)، وظهرت رسوم النمور على القطع محل الدراسة بنفس الأسلوب الذي عرف في العصر القاجاري، فظهرت رسوم النمور بوضع التأهب وهو شاغراً فاه، ونفذت على جسده ورأسه نقاط باللون الاسود، ونفذت أشكال النمور بالون الأصفر. (شكل رقم ٤ب).

الذئب: الذئب حيوان شرس بحجم الكلب ومن فصيلته، ويسمي كلب البر، والذئب عند العرب مثال للغدر واللؤم والخيانة، وكانت العرب تعتقد أن الذئب إذا جاع ولم يجد ما يأكله فتح فمه للريح فيمتلئ بطنه ويشبع(٥١)، وظهرت رسوم الذئب على الفنون التطبيقية الايرانية منذ فترات سابقة ومنها ما ظهر على المحابر المعدنية السلجوقية حيث ظهر مناظر حيوانية لأشكال الذئاب وسط تكوينات حيوانية مختلفة(٥٢)، وكذلك في التصوير الإيراني في العصري التيمور والصفوي كجزء من مناظر الصيد(٥٣)، وظهر على الفنون التطبيقية في العصر القاجاري وخاصة التحف المزخرفة باللاكيه(٥٤)، وظهرت رسوم الذئب على القطع محل الدراسة فظهرت في حافتي المشط لوحات (٧،٨)، وظهر الذئب في وضع المواجه وبنفس الشكل في الجانبين وكرر علي وجهي المشط، ويظهر الذئب على هذه النماذج وهو شاغراً فاه، ويظهر فاه وانيابه الحادة، وشُكلت حافتي نموذج آخر علي هيئة رأس الذئب وهو شاغراً فاه وبنفس التكوين السابق لوحة رقم(١٠،١١)، لوحات رقم(شكل رقم ٤جـ).

الكائنات الخرافية: ظهر مثال للكائنات الخرافية على الامشاط الخشبية وهو **السميرغ***: وهو من الكائنات الخرافية التي عُرفت في الفنون الإيرانية القديمة وظهرت عليه بعض التأثيرات الصينية*، ولم يرد أي وصف للسيمرغ في المصادر الفارسية، وكل ما قيل في هذا الصدد لا يتعدى مسألتي الضخامة المفرطة والقوة بحيث كونها تشبه الجبل أو الغمامة (السحابة) السوداء التي تحجب الشمس عندما تطير فيظلم الجو وعلى خلاف المتوقع، كذلك يوجد نوعان من السيمرغ (٥٥)، وظهر السيمرغ في الفنون الإيرانية في العصر الصفوي بأكثر من نمط، منها شكل السيمرغ الذى له رأس أشبه برأس تنين في شكل مسخي ومنها ما ظهر على رسوم السجاد في سجادة صفوية ترجع إلى نهاية القرن١٠هـ/١٦ بداية القرن ١٧م،

وجاءت عليها رسوم السيمرغ بزوج من الأجنحة وبذيل متطاير ومكون من أفرع متعدة وجاء مكرر على السجادة [٥٦]. وظهر هذا النمط على التحف التطبيقية في العصر القاجاري بنفس التكوين السابق وخاصة على رسوم السجاجيد والمنسوجات في نهاية القرن ١٣ه/ ١٩م[٥٧]، و وهو نفس الشكل الذي نفذ به على الأمشاط العاجية فظهر رأس تشبه رأس التنين وبزج من الاجنحة وله زيل متطاير. (شكل رقم ٥)



(أ): شكل الغزال (ب): أشكال النمور (جـ): أشكال الذئاب

شكل (٤): أشكال الحيوانات المنفذة على الأمشاط القاجرية



شكل (٥): أشكال الكائنات الخرافية (السيمرغ) المنفذة على الأمشاط القاجارية

الزخارف الكتابية

نُفذت الزخارف الكتابية على التحف موضوع الدراسة باللغة العربية والفارسية، واستخدم **خط الثلث*** في تنفيذ الكتابات العربية، وظل خط الثلث محتفظاً بمكانته كأحد العناصر والنقوش الهامة على مختلف التحف التطبيقية في العصور التي سبقت الفترة القاجارية، ولقد لعب هذا الخط دوراً هاماً في زخرفة معظم المنتجات الفنية في العصر التيموري، بالإضافة الى المخطوطات[٥٨]، واستمر استخدامه خلال العصر القاجاري، ونفذت به الكتابات المسجلة على التحف التطبيقية المزخرفة بالاكيه في العصر القاجاري، وأصبحت تنفذ الكتابات بالخط الثلث داخل الخراطيش المستطيلة، وظهرت الكتابات المنفذة بالخط الثلث على التحف موضوع الدراسة، وظهرت بنفس التقليد الذي عرف في العصر القاجاري فنفذت الكتابات داخل الجامات المستطيلة التي تشبه الخراطيش. (لوحة رقم ٢، ٦، ٧)، (شكل رقم ٦)،

ومضمون الكتابات المسجلة على الأمشاط، منها ما سجل على النموذج رقم (٣)، وتشتمل علي النص

القرآني من الآية الكريمة رقم (٣٥) من سورة النور { **اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأرض مَثَلُ نُورِهِ كَمشكاة فِيهَا**}، وجاء في تفسير الآية: {اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ} الحسى والمعنوي، وذلك أنه تعالى بذاته نور، وحجابه الذى لولا لطفه، لأحرقت سبحات وجهه ما انتهى إليه بصره من خلقه، وبه استنار العرش والكرسي والشمس والقمر والنور، وبه استنارت الجنة، وكذلك النور المعنوي يرجع إلى الله، فكتابه نور وشرعه نور والإيمان والمعرفة في قلوب رسله وعباده المؤمنين نور، فلولا نوره تعالى لتراكمت الظلمات، {مَثَلُ نُورِه} الذى يهدي إليه، وهو نور الإيمان والقرآن في قلوب المؤمنين، {كَمِشْكَاةٍ} أي: كوة {فِيهَا مِصْبَاحٌ} لأن الكوة تجمع نور المصباح بحيث لا يتفرق ذلك[٥٩]، وقد جاء في تفسير ابن كثير: فقوله: {كَمشكاة} هو موضع الفتيلة من القنديل، هذا هو المشهور؛ ولهذا قال بعده { فِيهَا مِصْبَاحٌ }، وهو الذُّبالة التي تضيء، والمشكاة كوَّة في البيت، وهو مثل ضَرَبه الله لطاعته[٦٠]، وسجلا ايضا كتابات عربية بخط الثلث على النموذج رقم (١)، ومضمون هذه الكتابات جملة " يا مقيم"، وكلمة المقيم تعني الدائم والمستمر، فقد يكون فيها إشارة الى استمرار الجمال الناتج عن التزين بالمشط وتسريح الشعر، ويا مقيم قد تعني يا دائمة الاستمرار، أي يا صاحب الجمال الدائم والمستمر.

أما الكتابات الفارسية فقد سجلت **بخط النستعليق***، وأصبح خط النستعليق هو الخط الرئيسي في ايران والهند، ولقد برع الايرانيون في كتابته، وتفردوا بإجادته وأصبح خطهم المميز، وشاع استعماله وتهافت الخطاطون على استخدامه[٦١]، وشاع استخدام خط النستعليق على التحف التطبيقية في القرن ٩ه/ ١٥م، وانتشر بكثرة في العهد الصفوي، وبدا الاهتمام باستخدام خط النستعليق في تنفيذ النقوش الكتابية منذ عهد الشاه عباس الاول حيث ظهر على التحف التطبيقية[٦٢]، واستخدم الخط النستعليق على الأمشاط الخشبية القاجارية، ونُفذت الكتابات بخط النستعليق داخل الجامات المستطيلة كموضوع رئيسي على التحفة، وظهر ذلك في النموذج رقم(٤)، وسجلت على وجهيي المشط عبار " در بازار است"، وترجمتها "في السوق"*، وقد تحمل العبارة اشارة الى بيع الأمشاط في الأسواق وانه من المنتجات التي تباع في الأسواق، أو تشير إلى التزين عند الخروج للسوق، وتصفيف الشعر باستخدام المشط. (شكل رقم ٧).



شكل رقم (٦): الكتابات العربية المنفذة على الأمشاط القاجارية.



شكل رقم ٧: الكتابات الفارسية المنفذة على الأمشاط القاجارية.

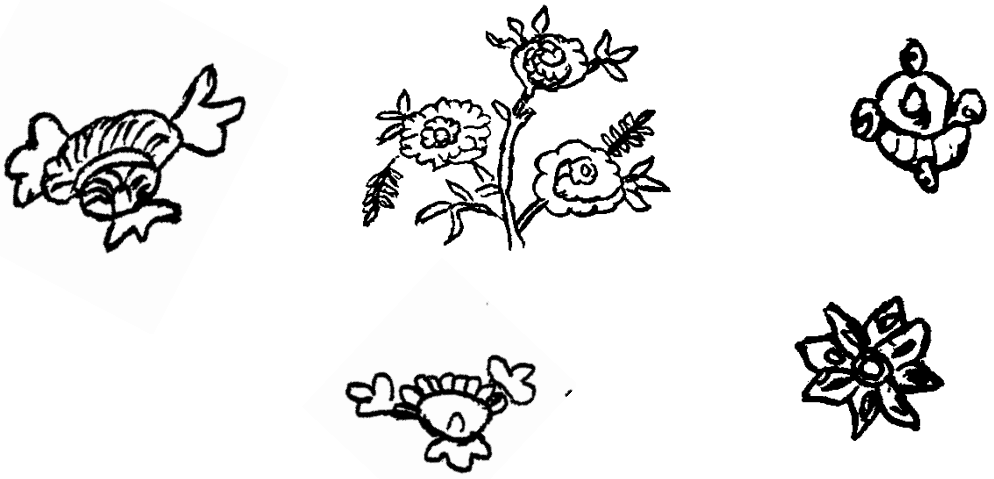
الزخارف النباتية:

انتقي الفنان الايراني الزخارف النباتية ووفق فيها، وبدأت تكون منذ القرن (٨هـ/١٤م) مثالاً صادقاً للطبيعة، وصار الطراز الصفوي أكثر مرونة في الزخارف النباتية، واستخدموا العناصر الزخرفية النباتية على نطاق واسع، ولعبت دور هام في زخرفة التحف التطبيقية واستخدمت كأرضيات للزخارف الأخرى وخاصة المنسوجات والسجاد وكذلك المعادن الصفوية[٦٣]، واستمر هذا الاسلوب بشكل كبير في العصر القاجاري وكانت الزخارف النباتية تتكون من أزهار و سيقان وأوراق نباتية مختلفة، ومن اهم هذه الخارف رسوم الأزهار، فقد اهتم الفنان الإيراني منذ القدم بالتعبير عنها إلا أنه كان يصورها بشكل اصطلاحي رمزي، وساعد على ذلك طبيعة البيئة الإيرانية وكثرة النباتات والاشجار بها[٦٤]، أما في العصر القاجاري فقد صورها بشكل واقعي أوروبي النزعة، إذ حرص على تصويرها داخل أواني بديعة وبشكل منسق[٦٥]، وانتشرت الزخارف النباتية على التحف موضوع الدراسة ولعل السبب في ذلك سهولة تنفيذ هذه الزخارف بالفرشاة على الأخشاب فظهرت الزخارف النباتية كموضوع رئيسي على التحف أو كخلفيات لزخارف الكائنات الحية المختلفة.

ومن أهم هذه الزخارف التي ظهرت على الأمشاط الخشبية، الزخارف النباتية المنفذة بطريقة **الخاطاي***: وهو اسلوب قوامه الزخارف النباتية المحورة، وانتشر هذا الأسلوب وتطور بشكل كبير في العصر التيموري في ايران وانتشر على معظم التحف التطبيقية، وفي العصر الصفوي ظهرت هذه الرسوم في الاشرطة التي تحيط بالزخارف المنفذة علي التحف التطبيقية، وكذلك في الجامات الهندسية التي تزين التحف التطبيقية، وانتشرت على التكسيات الخزفية التي كانت تزين المنشآت المعمارية في العصر الصفوي مثل زخارف مسجد مقصود بيك ومسجد لطف الله* ومسجد الشاه عباس[٦٦]، وعُرفت هذه الزخارف على الفنون التطبيقية في العصر القاجاري وخاصة التحف المزخرفة باللاكيه، وتميزت بالألوان الأحمر والتركوازي على ارضية باللون الأسود[٦٧]، وكذلك انتشرت على جدران القصور والمنشآت المختلفة في العصر القاجاري ومنها الزخارف التي تُزين أعلى مداخل قصر شهل ستون[٦٨]، ومن أهم الازهار التي كانت تنفذ بأسلوب الخطاي **زهرة العباسي***، وظهرت ضمن تكوينات زخارف الخاطاي في عهد الشاه عباس، وانتشرت على الفنون التطبيقية والعمائر في العصر الصفوي[٦٩]، وظهرت زخرفة زهرة الشاه عباس ضمن الزخارف النباتية المنفذة على التحف التطبيقية في العصر القاجاري، وظهرت على التحف موضوع الدراسة، ومنها زخارف الخطاي ويتخللها زهرة الشاه عباس المنفذة على النموذج رقم (٢)، فظهرت اللفائف النباتية الدقيقة تتخللها الأزهار النباتية المختلفة باللون الاحمر والتركوازي على الأرضية السوداء، وذلك على الوجهين، وكذلك نفذت على النموذج رقم (٥)، فنجدها تحيط بالجامات التي تغطي المساحة الوسطي للمشط على الوجهين، فظهرت هذه الخارف بنفس الاسلوب الذي عرف وتطور في ايران في النص الثاني من القرن الثالث عشر الهجري، وبنفس الالوان الشائعة في تلك الفترة، (شكل رقم ٨).

ومن الزخارف النباتية ايضا **زهرة الورد الجوري**، وهي الزهرة المألوفة على الدوام عند أغلب الفرس وقد أجمع الشعراء والمتصوفة على أنها أحسن الأزهار وأبهاها، وقد وردت العديد من الأشعار والإشارات التي تشير إلى ذلك بالإضافة إلى العديد من الدلالات الأخرى للورد، وظهرت أشكال الورد المختلفة على التحف التطبيقية في ايران في فترات سابقة فظهر على المعادن في العصر السلجوقي العديد من الورود المختلفة ومنها أشكال الورد الجوري[٧٠]، و ظهرت هذه الزهرة على التحف التطبيقية الصفوية[٧١]، وربما كانت جلود الكتب المنفذة باللاكيه من أول التحف التطبيقية التي ظهر عليها هذا العنصر كما يتضح من الرسوم المنفذة على جلدة المصحف المؤرخة بسنة (١٠٠٠ه / ١٥٩١م) [٧٢]، وأصبحت هذه الزهرة في العصر القاجاري تنفذ كتصويرة مستقلة وبأحجام كبيرة وحرص الفنان على ابراز كل تفاصيلها، وكانت في الغالب تنفذ متفتحة حيث اوراقها المتعددة، وكان يغلب على تنفيذها استخدام اللون الأحمر والأصفر الذهبي، وظهرت زهرة الورد الجوري على التحف محل الدراسة ومنها الزخارف المنفذة على الأمشاط الخشبية في نموذج رقم(١،٤)، ونفذت بنفس الأسلوب والالوان القاجارية،

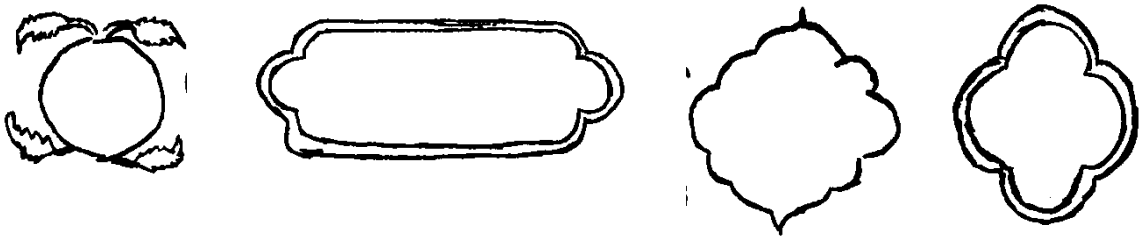
فجاءت باللون الأصفر والأحمر والازرق، وظهرت متفتحة وأظهر الفنان تفاصيلها وأوراقها الكبيرة والمتعددة. (شكل رقم ٨). ومن الأزهار ايضا التي ظهرت على الامشاط الخشبية القاجارية، **زهرة القرنفل** وكان يطلق عليها باللغة الفارسية "كل قرنفل" و "كل سيخك وحشى" "وكل يغلمون"، والقرنفل هو جنس من النباتات العشبية المعمرة من فصيلة القرنفليات[٧٣], أماعن أصلها قفد ذكر البعض أن أصل هذه الزهرة هو إيراني، في حين ذكر البعض الأخر أنها ترجع إلى بلاد الهند[٧٤] وذكر البعض الأخر أن موطنها الأصلي هو الصين[٧٥]، ورجح البعض أن موطنها الأصلي في شمال أفريقيا، وذلك حيث أنه تم اكتشاف العديد من أوراق القرنفل البرية بحالتها الجيدة [٧٦]، وتعد رسوم أزهار القرنفل من أقدم رسوم الأزهار في الفن الاسلامي بصفة عامة وفى بلاد فارس[٧٧] بصفة خاصة، وظهرت لها أمثلة منفذة على الفنون التطبيقية خلال القرن العاشر والحادي عشر الهجري على الفنون الصفوية المختلفة، واستمر ظهورها في العصر القاجاري فُعرفت على التحف التطبيقية المزخرفة باللاكية، وظهرت على الازياء الايرانية القاجارية خاصة القفاطين والمعطف الاوربي الطراز[٧٨]، وظهرت زهرة القرنفل على النموذج رقم (٣)، وجاءت بالسمات التي عُرفت في العصر القاجاري فنجدها بالوان زاهية ومتفتحة. (شكل رقم ٨)



شكل رقم(٨): الزخارف النباتية المنفذة على الأمشاط في العصر القاجاري

الزخارف الهندسية*:

اقتصر استخدام الزخارف الهندسية في التحف موضوع الدراسة على أشكال الجامات المختلفة، وظهرت أشكال الجمات المفصصة، وعُرفت أشكال الجامات المفصصة وانتشرت بشكل كبير على التحف التطبيقية في العصر القاجاري، وكذلك أشكال الجامات المنفذة على هيئة نباتية مفصصة الجوانب، والجامات المستطيلة مفصصة الجوانب، والجامات الدائرية، وعرفت الفنون القاجارية التنوع في أشكال الجامات فقد نفذت بأشكال الجامات المختلفة على التحف المزخرفة باللاكية وتضم بداخلها زخارف متنوعة[٧٩]، وظهرت أشكال الجامات على التحف التطبيقية محل الدراسة، فنجد الجامة المفصصة* وتضم بداخلها زخارف كتابية (لوحة رقم ١، ٢)، والجامة الدائرية والتي تضم بداخلها منظر تصويري لوحة رقم (٣)، وأشكال الجامات المستطيلة مفصصة الجوانب وتضم بداخلها زخارف كتابية لوحة رقم(٦، ٧، ٨، ٩)، وأشكال الجامات المنفذة على هيئة نباتية ومزخرفة من الداخل بالزخارف النباتية لوحة رقم (١٠، ١١)، فتنوعت أشكال الجامات المنفذة على الامشاط القاجارية وتضم بالداخل زخارف متنوعة وذلك كميزة من مميزات الفنون القاجارية. (شكل رقم ٩)



شكل رقم (٩): أشكال الجامات المنفذة على الأمشاط في العصر القاجاري.

تنوع الزخارف وعلاقتها بوظيفة التحفة*:

شهدت القطع محل الدراسة تنوع وثراء في الزخارف، وهناك أسباب أدت إلى التنوع الشديد في الزخارف أهمها: **وظيفة التحفة:** فوظيفة التحف وتعلقها بالزينة والتزين كانت سبب رئيسي في تنوع الزخارف، فحاول الفنان جعل أداة الزينة تتمتع بظهر جمالي وفني عالي، فأستخدم الزخارف المختلفة سواء نباتية أو رسوم حيوانية واستخدم رسوم أدمية. وكذلك **المادة المستخدمة في الزخرفة:** فمادة اللاكيه من المواد التي يسهل تنفيذ موضوعات زخرفية متنوعه من خلالها، حيث تعتمد في استخدامها على الفرشاة، وهي وسيلة سهلة لتنفيذ الزخارف بها بخلاف ما إذا كانت الزخارف تنفذ على الاخشاب من خلال استخدام الحفر أو الحز. **إمكانيات الفنان وذوقه:** وكان لقدرة الفنان والذوق الخاص به أثر كبير في تنوع الزخارف على التحف التطبيقية بصفة عامة وعلى التحف موضوع الدراسة بصفة خاصة، فكان الفنان في العصر القاجاري يتمتع بالذوق العالي وهو ما شاهدناه في مجال التصوير وكذلك في الزخارف المنفذة على التحف التطبيقية المختلفة، ولقد برع المصورون في العصور السابقة للعصر القاجاري في تنفيذ موضوعات زخرفية متنوعة في مساحات صغيرة وبدقة متناهية، لذلك لم يكن صغر المساحة المنفذ عليها الزخارف تمثل عائق امام الفنان في ذلك الوقت بل كانت تمثل تحدياً أمامه، ونجح الفنان في ذلك، ويظهر لنا من خلال التحف التطبيقية المختلفة في العصر القاجاري مثل المقالم والصناديق والمرايا وغيرها مدي قدرة الفنان على تنفيذ موضوعات متنوعة في مساحات صغيرة، فالمنظر التصوير على سبيل المثال نفذ في مساحة لا تتعدي ٣×٣سم على أقصي تقدير، وهي مساحة صغيرة تدل على براعة الفنان القاجاري في تلك الفترة، فهذه المساحة الصغيرة يمكن ان تسمي "منمنمات"*، ولا يرجع الفضل في ابتكارها الى العصر القاجاري بل سبقهم في ذلك فناني العصر المغولي الهندي، فقد نفذوا مثل هذه المناظر على الجواهر التي تزين الصدور والتيجان منذ ق ١٠هـ/١٦م(٨٠)، وقام الفنان باستخدام النظام الأفقي في توزيع عناصره الزخرفية على سطح التحفة، وهو نظام يضمن له استغلال أفضل للمساحة المستطيلة وحسن توبع العناصر ومناسب تماما لتصميم الأمشاط. وايضاً **تصميم التحفة:** كان له دور كبير في الثراء التي شهدته التحف موضوع الدراسة، فالمساحة المستطيلة المسطحة أتاحت للفنان تنفيذ موضوعات زخرفية متنوعة وكأنه ينفذها على مخطوط دون ارتباط بمتن معين مثل المخطوطات، وحاول الفنان استغلال وجهي المشط لتنفيذ موضوعات زخرفية متنوعة على كلا الوجهين، وقام الفنان باستخدام تصميم واحد للزخارف على كلا الوجهين، أما الموضوعات الزخرفية فكانت احياناً تكون واحدة على كلا الوجهين وأحياناً يحدث اختلاف، فنجد نموذج رقم واحد اعتمد الفنان على التصميم الذي يتكون من جامة رئيسية تضم بداخلها الموضوع الزخرفي الرئيسي وتوزيع العناصر الأخرى بجانب الجامة الرئيسة، وذلك في كلا الوجهين، أما الموضوعات الزخرفية فنجدها في الوجه الأول ضمت داخل الجامة موضوع تصوير لرجل وامرأة في حين ضمت الجامة على الوجه الآخر زخارف كتابية، وفي نموذج رقم اثنان استخدم الفنان التصميم العام الذي يعتمد على تقسيم مساحة التحفة من خلال استخدام وحدات زخرفية مكررة وذلك على كلا الوجهين، واختلفت الزخارف المنفذة على كل وجه ففي الوجه الاول نجد

زخارف نباتية فقط في حين الوجه الآخر نجد زخارف نباتية يتخللها رسوم حيوانية، واستخدم الفنان في النموذج الثالث والرابع تصميم يعتمد على الجامة الرئيسية التي تضم زخارف كتابية في كلا الوجهين وتتماثل في العناصر الموزعة على جانبي الجامة في كلا الوجهين في حين اختلفت الكتابات في كل وجه عن الآخر، أما النموذج الخامس فجاءت الزخارف في الوجهين متماثلة وتتكون من حدات زخرفية مكررة يتخللها زخارف نباتية.

أماعن علاقة الزخارف بوظيفة التحفة:

يقصد بالعلاقة بين الزخارف والوظيفة: هي رابط معين، يربط بين الزخارف سواء كانت كتابية أو هندسية أو زخارف كائنات حية وزخارف نباتية والموجود على التحفة التي صنعت لتستخدم في أداء وظيفة معينة، وبين وظيفة التحفة، هذا الرابط يتحقق بتناسب الشكل أو مضمون النص الكتابي مع نوعية الوظيفة التي تؤديها هذه التحفة المكتوب عليها هذا النص، وهناك ثلاثة أنواع لهذه العلاقة:

علاقة مباشرة بين الزخارف ووظيفة التحفة: وهى التي تتضح بطريقة مباشرة من ظاهر الزخارف أو مضمونه، وهذا النوع من العلاقة يتحقق من خلال الزخارف التي ترتبط ارتباط مباشر بوظيفة التحفة الأساسية وهي التزين والزينة، مثل الزخارف الآدمية والتي تظهر الرجل والسيدة بكامل زينتهم وخاصة الشعر المنسدل على الجانبين، وهو ما يرتبط ارتباط مباشر بوظيفة المشط وهو تزين الشعر، وكذلك الطابع الزخرفي في استخدام الزخارف النباتية المتنوعة والعديدة على الأمشاط، والتي زينت جميع القطع واستخدمت كخلفيات للزخارف الآدمية والحيوانية أو على جانبي الجامات في شكل زخرفي، وملئت المنطقة الوسطي للأمشاط في بعض النماذج، وجاءت الزخارف النباتية في مجملها بشكل زخرفي أطفي على الأمشاط طابع الزينة فأصبحت الأمشاط تتسم بطابع زخرفي يتناسب مع وظيفة التحفة وهى الزينة.

علاقة غير مباشرة بين الزخارف ووظيفة التحفة: وهي أن تكون هناك علاقة غير مباشرة بين الزخارف والوظيفة، أي أن لا تشتمل الزخارف على ذكر مباشر لوظيفة التحفة، إنما تشتمل على مدلولات تتعلق بوظيفة التحفة، أي أن الزخارف تتعلق بأشياء تمت بصلة من قريب أو بعيد لوظيفة التحفة، مثال ذلك الزخارف الكتابية المنفذة باللغة العربية والتي تشتمل على نص قرآني من الآية رقم (٣٥) من سورة النور {اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا}، وهي تحمل معني النور، والمرتبط بنور الوجه في اشارة للنور الذي سوف ينبثق من الوجه عند التزين كعلاقة غير مباشرة مع وظيفة التحفة، وعبارة " يا مقيم"، والتي ربما تعني الدائم والمستمر في الإشارة الى استمرار الجمال الناتج عن التزين بالمشط وتسريح الشعر، فقد تعني دائمة الاستمرار، وكذلك الكتابات الفارسية في عبارة "در بازار است"، وهي تعني في السوق ، فقد تكون اشارة للتزين عند الخروج للسوق.

عدم وجودعلاقة بين الزخارف ووظيفة التحفة: مثل الزخارف الحيوانية المتنوعة كزخارف الببر والذئب والغزال وكذلك الزخارف الهندسية والتي استخدمت كشل زخرف لزخرفة الأمشاط كزخارف الجامات.

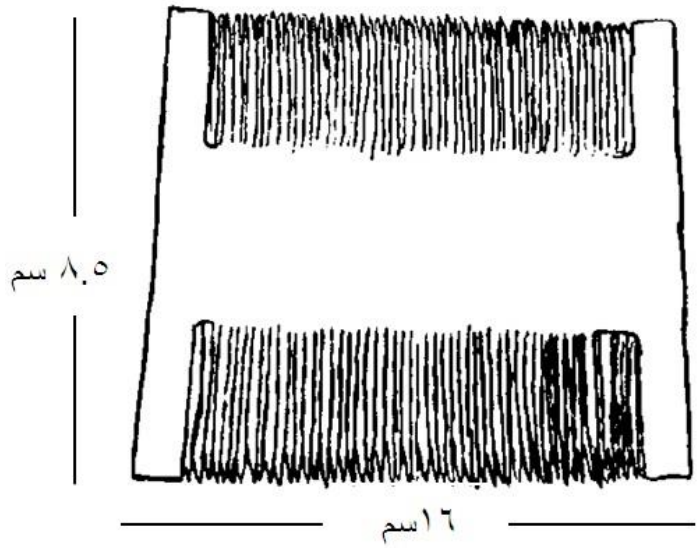
الأبعاد والموائمة الوظيفية*

من المؤكد أنه لن يكون للمنتج فائدة إذا لم يقم بوظيفته، فالمنتج لن يكون استخدامياً إذا لم يحتوي الوظائف الضرورية ليؤدي مهامه، وإلا سيرفض من المستهلك، لذا فإنه من الضروري معرفة المتخصصين في صناعة التحف العوامل الإساسية بمهام هذا المنتج، ووظيفته في السياق الذي يكون فيه وفي بيئته [٨١]، حتي ينجح في تحقيق المعايير الأساسية التي تتضمن تحقيق الوظيفة، ويمكن دراسة مبدأ الوظيفية في الامشاط الخشبية القاجارية كما يلي:

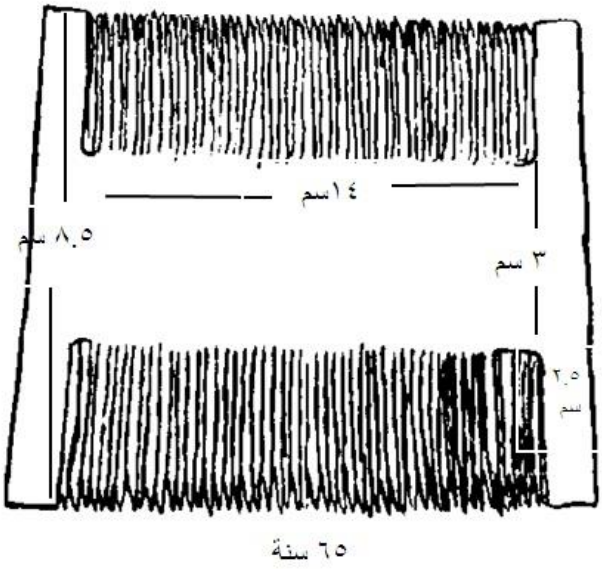
أولاً: التصميم العام للمشط وعلاقته بالوظيفة: يجب أن يحقق الشكل الغرض منه فالشكل لابد أن يصلح لخدمة وظيفته، خاصة انه باختلاف الوظيفة تختلف الخامة ويختلف الشكل، والوظيفة الرئيسة للأمشاط هي تمشيط وتصفيف الشعر، فجاء التصميم العام مناسب لهذه الوظيفة، فيتكون من مساحة رئيسة محصورة بين أسنان المشط والتي جاءت على الجانبين، وتميز التصميم العام المشط بالتناسب بين أجزائه وتحقيق كل جزء الوظيفة المحددة، وأضفي الفنان علي الأمشاط طابع زخرفي ارتبط بوظيفة التحفة وهي

الزينة، وذلك من خلال الزخارف المنفذة على المشط أو من خلال تصميم التحفة بشكل زخرفي من خلال تكوين الجانبين على هيئات حيوانية.

ثانياً: الأبعاد ومدي تحقيق الموائمة الوظيفية: الوظيفة الرئيسة للأمشاط هي تمشيط الشعر، وبالتالي جاءت أبعاد وتصميم الأجزاء المكونة للأمشاط لتناسب تلك الوظيفة، أمشاط تسريح الشعر ينبغي أن يراعى في حجمها ألا تزيد عن حجم معين حتى لا تعوق أداء وظيفتها، وحتى يتم التحكم في الإمساك بها وحتى تلائم حجم الرأس أو اللحية حسب نوع المشط، فالأبعاد الرئيسة للأمشاط يتحقق فيها مبدأ الوظيفية، فجاء الطول الأمشاط يتراوح من ٨ الى ٩سم والعرض يتراوح من ١١ الى ١٦سم، وهي ابعاد مناسبة تمكن الشخص من الإمساك والتحكم في المشط براحة اليد بالمشط، فهي ليست بالأحجام الصغيرة أو الكبيرة التي تصعب من تحقيق هذه الوظيفة. شكل رقم (١٠أ)، أما الأجزاء المكونة للمشط فهي **المساحة الرئيسة:** وهي تلك المساحة المحصورة بين اسنان المشط، وجاء تصميمها يساعد من أداء الوظيفة، فهي تمثل الجزء الرئيسي للمشط وعرضها هو عرض المشط بدون الجوانب، فتراوح عرضها من ٩ الى ١٤سم وطولها في غالبية النماذج يمثل ثلث طول المشط فكان متوسط الطول ٣سم، وهي نسبة تضمن أداء وظيفة هذا الجزء وهي تماسك المشط لأن باقي الأجزاء مفرغة وهي أسنان المشط فلو نقص الطول عن هذه النسبة لأضعف من تمساك المشط، والوظيفة الثانية لهذا الجزء هي وظيفة زخرفية فهي تمثل الساحة الرئيسة التي ينفذ عليها الزخارف، فجاء هذه الأبعاد للمساحة الرئيسة مع التصميم المستطيل مناسب لتوزيع الزخارف عليها مع مهارة الفنان في تلك الفترة في تنفيذ الزخارف على المساحات الصغيرة. شكل رقم (١٠ب)، الجزء الثاني للمشط هو **جانبي المشط:** وهذه الأجزاء لها اكثر من وظيفة فهي الأجزاء التي تحمي الأسنان من الاحتكاك في كلا الجانبين، فلو تم تفريغ الأسنان في المشط بدون احداث هذه الاجزاء لكانت أسنان المشط عرضه للتحطم عند الاستعمال، وكذلك قد تستخدم كمقبض للمشط في بعض النماذج، فهو الجزء الذي يمكن الامساك بالمشط من خلاله، وجاءت أبعاد الجانبي مناسبة لتلك الوظيفة فلم يتعدى عرضها ٢.٥سم وطولها بطول المشط وهذه الابعاد تمكن من الحفاظ على اسنان المشط، كذلك غالبية النماذج تم تفريغ الجزء الأوسط حتي تساعد في أداء وظيفة المقبض من خلال وضع صباع من اليد في كل جانب في الجانبين للامساك بالمشط، اما الوظيفة الزخرفية لهذا الجزء فكانت تستخدم كإطار للزخارف المنفذة على المساحة الرئيسية، فأحيانا تكون مسمطة وأحيانا اخري تكون على هيئة زخرفية لحيوانات أو رؤوس حيوانات. شكل رقم (١٠ب)، والجزء الثالث للمشط هو **الأسنان:** وهو الجزء الذي يقوم بالوظيفة وهي تمشط الشعر، لذلك جاءت الأسنان على الجانبين في كل مشط، ويبلغ طول كل جانب ثلث المشط ويبلغ متوسط عددها في كل جانب ٥٠ سنة للجانب العريض المستخدم في تسريح شعر الرأس و حوالي٦٥ للجانب الرفيع والمستخدم في تسريح وتهذيب اللحية. شكل رقم (١٠ب).



(أ): الأبعاد الرئيسية للأمشاط الخشبية.



(ب): الأبعاد التفصيلية لأجزاء المشط.

شكل رقم (١٠): أبعاد الأمشاط الخشبية.

البعد البصري:

تكمن اهمية مراعاة البعد البصري للتحف التطبيقية بصفة عامة، في مراعاة الجمهور الذي سوف يشاهد هذه القطع والمرتبطة بوظيفتها وفئات هذه الجماهير، وايضا في كيفية تحقيق مبادئ وقواع الرؤية الجلية والمراد تحقيقها للجمهور، ومشاهدة هذ الزخارف المنفذة على الأمشاط بالعين لا يتحقق إلا لمن يستخدم هذه القطع قبل أو أسناء التزين، وبالتالي فالجمهور في هذه الحالة يمارس عملية التزين، فجاءت الزخارف يغلب عليها الطابع الزخرفي وازدانت القطع بالكامل بالزخارف المتنوعة، ولقد نجح الفنان في تحقيق البعد البصري في الزخارف المنفذة على التحف موضوع الدراسة، ونجح الفنان في ذلك من خلال مراعاة عناصر أساسية وهي: **توزيع الالوان:** يعتبر اللون هو أكثر مظاهر التصويرة أهمية، فاستعمال اللون في الفن الإسلامي يؤدي وظيفة جمالية أساسية، فأهمية اللون لا تقل أهمية عن الشكل ولا تنفصل

عنه فالألوان لا يمكن رؤيتها بدون الأشكال[٨٢]، فقام الفنان باستخدام التناسق في الألوان والذي يضمن تحقيق البعد البصري من خلال إظهار وابراز الموضوع الرئيسي المنفذ على التحفة، فعند استخدام الوان داكنة في خلفيات المواضيع الزخرفية مثل اللون الأزرق أو الأزرق القاتم استخدم الألوان الزاهية والبراقة في المواضيع الرئيسية مثل اللون الأحمر والأصفر الذهبي، وهو ما نجده متبع في غالبية النماذج موضوع الدراسة، وعند استخدام اللون الاصفر في خلفية الموضع الزخرفي (مثال نموذج رقم ١) استخدم الفنان ألوان متنوعة في الموضع التصويري، ونجح في إظهار الموضوع التصويري على التحفة من خلال استخدام خلفية للموضوع التصويري فقط داخل الجامة وهو لون مائل للبياض، وقام باستخدام ألوان متنوعة وزاهية للزخارف النباتية الأخرى. **توزيع العناصر الزخرفية:** نجح الفنان في مراعاة البعد البصري للزخارف المنفذة على التحف، وذلك من خلال مراعاة توزيع العناصر لإبراز الموضوع الرئيسي على التحفة، واتبع الفنان في توزيع العناصر على التحفة استخدام الجامة الرئيسة في وسط المساحة المزخرفة سواء جامة دائرية أو مستطيلة أو مفصصة الجوانب، وتضم بداخلها الموضوع الزخرفي الرئيسي المنفذ على التحفة، سواء كان موضوع تصويري او زخرفة كتابية (مثال نموذج رقم ١، ٣، ٤)، وقام الفنان بتوزيع باقي العناصر الزخرفية النباتية على جوانب الجامة الرئيسة لتبرز الموضوع الرئيسي، واتبع الفنان أسلوب أخر في توزيع العناصر وهو تقسيم المساحة الرئيسة من خلال وحدات زخرفية مثل الأشكال النجمية أو الجامة المشكلة على هيئة نباتية ومكررة على مساحة التحفة الرئيسية (مثال نموذج رقم ٢، ٥)، وقام الفنان بتوزيع العناصر الزخرفية الأخرى في المساحة الرئيسة سواء كانت زخارف نباتية او زخارف نباتية يتخللها سوم حيوانية.

التأثيرات الأوروبية على الصورة :

وكان من الطبيعي ظهور التأثيرات الأوربية على الفنون الإيرانية في تلك الفترة، فقد شهدت فترة النصف الثاني من القرن التاسع عشر قمة الانفتاح على أوروبا، وكان للوكلاء التجاريون– مكاتب الاستيراد والتصدير– في إيران دوراً هاماً في انتقال التأثيرات الأوروبية إليها منذ فترة سابقة على العصر القاجاري، لكونهم الوسيط التجاري الذي يتم عن طريقه تبادل الصفقات التجارية فيما بين إيران والدول الأوروبية[٨٣]، وكان مجيء الفنانين الغربيين زاد من الوعي بالأساليب والتقنيات الحديثة في التصوير فقد كان رعاة الفن القاجاريين على اتصال مباشر مع الفنانين الرحالة، ومن ثم قام فنانو البلاط الملكي بمحاكاة أسلوب هؤلاء الفنانين الأوربيين[٨٤]، وبعد أن تولى ناصر الدين شاه استمر في إرسال الفنانين إلى أوروبا، وكانت من هذه البعثات البعثة التي اتجهت إلى فرنسا وكان ذلك في سنة ١٢٧٤هـ/ ١٨٥٨م، وكان من ضمن هذه المجموعة "ميرزا على أكبر كاشانى" الملقب "بمزين الدولة"[٨٥]، وفى عام ١٢٧٥-١٢٧٦هـ/١٨٦٠-١٨٥٩م كان قد وفد إلى بلاط ناصر الدين المبعوث الإنجليزي "هنربراوليسون" لزيارة ناصر الدين شاه لتقديم مجموعة من الهدايا لمحاولة كسب ود الشاه وذلك قبيل قطع العلاقات "الانجلو إيرانية"[٨٦]، وكان للجاليات الأوروبية دور فعال في انتقال التأثيرات الأوروبية إلى الفنون الإيرانية خلال العصر القاجاري بوصفها ملمحاً اجتماعياً على درجة كبيرة من الأهمية، فقد جسد أفراد تلك الجاليات الذين انتقلوا بأسرهم وما يملكونه من أمتعة للعيش في إيران آنذاك، سواء كان ذلك بمحض إرادتهم أو رغماً عنهم، كما هو الحال مع الأسرى، واندمجوا مع أفراد الشعب الإيراني بمختلف طوائفه وفئاته فتأثروا بهم تأثراً كبيراً اتضحت أثاره في أزيائهم ومعتقداتهم وبعض العادات والتقاليد التي تم استحداثها إثر محاكاة هؤلاء الغربيين[٨٧]، وفي منتصف القرن الثالث عشر الهجري/التاسع عشر الميلادي بلغ عدد الأوروبيين أفراد الجاليات الأوروبية في إيران كلها ما يقرب من مائة و خمسين شخصا، في حين وصل عددهم لما يقرب من ثمانمائة فرد وذلك بحلول عام١٣٠٧هـ/١٨٩٠م، وباقتراب نهاية عام١٣١٧هـ/١٩٠٠م وصل عددهم لما يقرب ألف شخص كانوا قد تناثروا في الولايات المحيطة بالعاصمة طهران[٨٨].

وفى أواخر العصر القاجارى استخدم الفنانون الإيرانيون ورعاتهم الأسلوب الأوروبي الواقعي، هذا الأسلوب الجديد جعل الإيرانيين يهجرون الأسلوب القديم ويتكيفون مع التصوير

الأوروبي وخاصة من منتصف القرن ١٣هـ/١٩م، وعمل العديد من الفنانين الأوروبيين في بلاط الشاهات خاصة في عهد ناصر الدين شاه [٨٩]، وفى هذه الفترة بشكل عام لم تحتوى تصاويرهم على الأسلوب الإيراني التقليدي في التصوير حيث تخلوا عن الصور ثنائية الأبعاد والألوان الواضحة البراقة، وفضلوا الصور القريبة من الطبيعة وإن رسموا الأشخاص بالأسلوب الأوروبي، الذي يستخدم المنظور والأبعاد الثلاثية[٩٠].

ولقد ظهرت التأثيرات الأوروبية على الأمشاط الخشبية خاصة في الرسوم الأدمية، وظهر ذلك في استخدام قواعد الظل والنور في المنظر التصويري المنفذ على المشط نموذج رقم(١)، وفي ملامح و تقاسيم وجوه الرسوم الآدمية المنفذة على الأمشاط الخشبية، فمن المعروف أن التصوير الإيراني المبكر لم يهتم بتقاسيم الوجه و تفاصيله أو اتجاهاته، حيث رسمت وجوه الأشخاص في المنمنمات بطريقة اصطلاحية جامدة غير واقعية، أما في العصر القاجاري فقد اهتم الفنان بإلقاء الضوء على الوجوه البشرية التي ظهرت وكأنها مجسمة الملامح، حيث العيون البراقة ذات النظرة المعبرة فضلا عن محاولة تلوين البشرة بلون طبيعي، كما رسمت العيون بالآثمد وحدد الحاجبين، فبدا الوجه في كامل حسنه، وظهرت التأثيرات الأوربية ايضا الأزياء، في زخرفة الملابس والتي ظهرت عليها الزخارف النباتية على منطقة الاكتاف والعضدين وعند الأساور، كسمة من الأزياء الاوروبية (لوحة رقم ٣)، كذلك تظهر الروح الأوربية في تغير طريقة تصفيف الشعر بالنسبة للسيدات، إذ أنها كانت في البداية تغطي رأسها بخمار أو طرحة، ولكن فيما بعد وبعد تغلغل التأثيرات الأوربية إلى المجتمع الإيراني أصبحت المرأة تصور وتنفذ على المنتجات الفنية عامة وشعرها عاري، ولا يغطيه أي نوع من أغطية الرأس، وكانت تصففه بطريقة أوربية على نسق تسريحات المرأة الأوربية، فتقسمه إلى قسمين ينسدلوا على الجانبين وتلوي كل جانب من أسفل على شكل رول[٩١]، وهذا ما ظهر على نموذج رقم (١)،(لوحة رقم ٣)، حيث ظهرت المرأة في التصوير وقد صففت شعرها بالطريقة الأوربية، فظهر شقة منسدل على كتفيها ومنقسم عند جبهتها الى قسمين، وكذلك تظهر التأثيرات الأوروبية بوضوخ في الزخارف النباتية والتي اتخذت الطابع الأوربي من حيث الطابع الزخرفي وزخارف الخطاي المحورة، وظهر ذلك في أكثر من نموذج منها نموذج رقم(٢، ٤، ٥).

التأريخ:

من خلال استعراض الدراسة الوصفية والتي أوضحت الكثير من القرائن التي ترجح نسبة هذه المجموعة الى العصر القاجاري في ايران خلال (١١٩٣– ١٣٤٣هـ/١٧٧٩– ١٩٢٥م)، ويمكن ترجيح ذلك من خلال:

الموضوعات الزخرفية: موضوعات إيرانية حيث نفذت على القطع محل الدراسة عدداً من الموضوعات الإيرانية مثل الرسوم الآدمية في مناظر رومانسية بالطابع الإيراني، والزخارف الكتابية العربية والفارسية والزخارف النباتية والهندسية بالأسلوب الإيراني.

الأسلوب الصناعي: وهو أسلوب اللاكيه الذي عرف وانتشر استخدامه في العصر القاجاري، وصل الصناع والفنانين درجة عالية من اتقان الزخرفة باللاكيه، واستخدمت هذه الطريقة في معظم التحف التطبيقية في ايران في العصر القجاري، فاستخدمت على المقالم والصناديق الخشبية وأغلفة وجلود الكتب وكذلك على أدوات الزينة.

الاسلوب الفني: ويظهر ذلك في أسلوب تنفيذ الموضوع التصويري والذي يظهر مميزات المدرسة القاجارية في التصوير في تنفيذ الرسوم الآدمية، فقد استخدم الفنان ريشته الدقيقة، متبعاً في ذلك أسلوب تصوير المنمنمات في المخطوطات الإيرانية مع اختلاف المادة المنفذة عليها، وهو نفس الأسلوب المتبع في زخرفة التحف الايرانية المزخرفة باللاكيه في العصر القاجاري، من حيث استخدام الصور الشخصية على التحف، والواقعية الشديدة في تنفيذ ملامح الوجوه بحيث تبدو وكأنها صور شخصية لأصحابها، ومراعاة المنظور ومحاكاة الطبيعة والعناية بالنسب التشريحية للأشخاص وهذا ما افتقدناه في صور المدارس الإيرانية السابقة التي تميزت برسومها الاصطلاحية والبعد عن الواقع[٩٢]، وكذلك تزين الملابس

وخاصة عند منطقة الاكمام بأسلوب الزركشة المتأثر بالتأثيرات الأوروبية، وكذلك الألوان البراقة الواقعية، بمعني استخدام ألوان زاهية براقة ولكن بواقعية في استخدمها مع ما يناسبها[٩٣]، واستخدام الزخارف الحيوانية سواء الحيوانات الواقعية او الخرافية بنفس الأسلوب المعروف في العصر القاجاري، وكذلك الزخارف النباتية مثل الأزهار الايرانية بالأسلوب المنتشر في العصر القجاري، وظهور التأثيرات الاوربية في تنفيذ الزخارف النباتية وخاصة زخارف الخطاي والأزهار كبيرة الحجم، والثراء الزخرفي، واستخدام الزخارف الكتابية باللغة الفارسية بجانب العربية، واستخدام خط الثلث وخط النستعليق كأحد الأساليب الفنية المميزة للفنون القاجارية، واستخدام الزخارف الهندسية كالجامات التي عرفت في العصر القاجاري.

الخاتمة:

ولعل من أهم النتائج التي توصل إليها البحث:

- شهد العصر القاجاري في ايران (١١٩٣– ١٣٤٣هـ/١٧٧٩– ١٩٢٥م) اهتمام بالزينة وأدواتها بصفة عامة، وبزينة الشعر وأدواتها ومنها الامشاط بصفة خاصة، وظهر هذا الاهتمام بين غالبية الطبقات المجتمعية سواء عامة الشعب أو حكام وأمراء الدولة، وكذلك ظهر الاهتمام بتزين الشعر بين الرجال والنساء على حد سواء.
- من خلال نشر هذه المجموعة النادرة لأدوات الزينة في ايران في العصر القاجاري بصفة عامة والأمشاط الخشبية المزخرفة بالاكيه بصفة خاصة، يتضح صناعة الأمشاط الخشبية المزخرفة بالاكيه في العصر القجاري.
- تعدد طرز الأمشاط الخشبية المزخرفة باللاكيه في العصر القاجاري، وهي مشط ذو جانبن مسمطين ومشط ذو جانبين مفرغين ومشط ذو جانبين علي هيئة حيوانية ومنه نمطين النمط الأول وتشكل فيه الجوانب على هيئة أجساد والنمط الثاني تشكل فيه الجوانب على هيئة رأس حيوان شاغراً فاه في وضع تدابر مع رأس حيوان اخري.
- تنوعت الزخارف المنفذة على الأمشاط الخشبية في العصر القاجاري، فظهرت الرسوم الآدمية ضمن منظر تصويري يمثل منظر رومانسي، ورسوم الكائنات الحية الواقعية مثل الذئب والنمر والغزال ونجح الفنان القاجاري في إبراز و توضيح النسب التشريحية، وظهور رسوم الكائنات الخرافية مثل السيمرغ، واستخدم الفنان الزخارف الكتابية العربية ومنها الآية القرآنية رقم (٣٥) من سورة النور، والكتابات الفارسية والتي نُفذت بخط النستعليق، وظهرت الزخارف النباتية ايرانية الطراز مثل زخارف الخطاي والأزهار التي عرفت في الفنون الإيرانية مثل زهرة الشاه عباس وزهرة الورد الجوري وزهرة القرنفل، والزخارف الهندسية مثل أشكال الجامات التي عرفت في الفنون القاجارية مثل الجامة المفصصة والجامة المشكلة علي هيئة نباتية والجامة مفصصة الجوانب والتي كانت يتم زخرفتها من الداخل بالزخارف المتنوعة.
- شهدت الأمشاط الخشبية المزخرفة باللاكيه في العصر القاجاري تنوع وثراء في الزخارف المنفذة، وهناك أسباب أدت إلى التنوع الشديد في الزخارف أهمها وظيفة التحفة، المادة المستخدمة في الزخرفة، قدرة الفنان والذوق الخاص به، وتصميم التحفة، وكانت هناك علاقة مباشرة بين الزخارف المنفذة على الأمشاط ووظيفة التحفة مثل الزخارف الآدمية والثراء الزخرفي في استخدام الزخارف النباتية، وهناك علاقة غير مباشرة بين الزخارف ووظيفة الأمشاط مثل الزخارف الكتابية والتي اشتملت على عبارات قرآنية ودعائية وعبارات لها علاقة غير مباشرة بوظيفة الزينة، وبعض الزخارف كانت لا يوجد علاقة بينها وبين وظيفة الزينة انما استخدمت كشل زخرفي مثل الرسوم الحيوانية والزخارف الهندسية.
- نجح الفنان في تحقيق مبدأ الوظيفية في الأمشاط الخشبية المزخرفة باللاكيه في العصر القاجاري، وذلك سواء من حيث التصميم العام للمشط وعلاقته بالوظيفة، والأجزاء المكونة للأمشاط وتحقيقها لمبدأ الوظيفية، فالأبعاد الرئيسة للأمشاط يتحقق فيها مبدأ الوظيفية، فجاء طول

الأمشاط يتراوح من ٨ الى ٩سم والعرض يتراوح من ١١ الى ١٦سم، وهي أبعاد مناسبة تمكن الشخص من الإمساك والتحكم في المشط براحة اليد، والمساحة الرئيسية للمشط يتراوح عرضها من ٩ الى ١٤سم وطولها في غالبية النماذج يمثل ثلث طول المشط فكان متوسط الطول ٣سم، وهي نسبة تضمن أداء وظيفة هذا الجزء، وجاءت أبعاد جانبي المشط مناسبة لوظيفتها فلم يتعدى عرضها ٢.٥سم وطولها بطول المشط وهذه الابعاد تمكن من الحفاظ على اسنان المشط، والأسنان هي الجزء الذي يقوم بالوظيفة وهي تمشط الشعر ويبلغ متوسط عددها في كل جانب ٥٠ سنة للجانب العريض المستخدم في تسريح شعر الرأس و حوالي٦٥ للجانب الرفيع والمستخدم في تسريح وتهذيب اللحية.

- ولقد نجح الفنان في تحقيق البعد البصري في الزخارف المنفذة على الأمشاط الخشبية المزخرفة باللاكيه في العصر القاجاري، ونجح الفنان في ذلك من خلال مراعاة عناصر أساسية وهي توزيع الالوان، توزيع العناصر الزخرفية.
- ظهرت التأثيرات الأوروبية على الفنون القاجارية والأمشاط الخشبية نتيجة العلاقات المتبادلة بين البلدين في تلك الفترة والجاليات الأوربية والبعثات الفنية، وظهرت هذه التأثيرات خاصة في الرسوم الأدمية، والأزياء المزخرفة بالزخارف الاوربية، والزخارف النباتية المتأثرة بالطابع الأوربي في تنفيذ الزخارف النباتية وخاصة زخارف الخطاي والأزهار كبيرة الحجم، والثراء الزخرفي.
- من خلال الدراسة يمكن ترجيح نسب هذه المجموعة الي ايران في العصر القاجاري وذلك من خلال الموضوعات الزخرفية و الأسلوب الصناعي و الأسلوب الفني.

حواشي البحث

[١] سمية ابراهيم حسن: المدرسة القاجارية في التصوير دراسة اثرية فنية (١١٩٣-١٣٤٣هـ/ ١٧٧٩-١٩٢٥م)، ماجستير، كلية الاثار، جامعة القاهرة، ٧١٩٧، صـ ٤١.

[٢] حسن محمد نور: تحف زجاجية وبلورية من عصر الأسرة القاجارية دراسة آثارية فنية لمجموعة من القرن١٣هـ/١٩م، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية ٢٢، ٢٠٠١م، صـ١٣.

* الزينة بالكسر: ما يتزين به، والزين: ضد الشين، وزان الشيء وزينه أي حسنه وزخرفه، وتزين: تجمل في مظهره، وامرأة زائن: متزينة. راجع: ابن منظور (محمد بن مكرم الأفريقي المصري ت٧١١): لسان العرب، دار صادر، الطبعة الأولى ، بيروت ، لبنان، مادة (زين)، الجزء الثالث عشر، ص ٢٠١. عبد الله بن صالح الفوزان، زينة المرأة المسلمة، دار المسلم للنشر والتوزيع، مكة، الطبعة **الثالثة، ١٤١٤هـ، صـ١.**

[٣] عبد الرحمن زكي: الحلي في التاريخ والفن، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٨، صـ ٧.

[٤] ابن منظور: لسان العرب، مادة (مشط)، ج ٧، ص ٤٠٢.

[٥] ابن سيده(أبو الحسن على بن إسماعيل الأندلسي ت٤٨٥):المخصص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ج ١، ١٩٩٩، صـ٥٩.

[٦] آمال محمد رشاد محمد شلبي: تطور المشط الخشبي في مصر كمشغولة فنية وتطبيقاته في التربية الفنية،ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٨، صـ١٤.

* الماشطة هي إحدى الوظائف التي تقلدتها السيدات وتنحصر مهمتها في تزين الوجه والرأس ويبدأ دورها بعد البلانة. علاء الدين محمود محمد: القطع الفنية التطبيقية للمرأة في مصر وبلاد الشام في العصر المملوكي، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، صـ ١٩٨.

[٧] سمية ابراهيم حسن: المدرسة القاجارية، صـ ٥٩.

* الصفا "النظم": كانت تستخدم في تزيين الجبين والضفائر، واستخدم فيها الودع والياقوت، وصورت لنا المنمنمات النظم التي تزين الجبين، ومنها منمنمة مؤرخة بعام ٦٣٤هـ/١٢٣٧م محفوظة في المكتبة الوطنية بباريس. رندا محمد حازم السيد: أدوات الزينة والحلي في الفن الاسلامي، ماجستير، كلية السياحة والفنادق، جامعة الاسكندرية، ٢٠٠٧م، صـ ١٨٦.

[٨] سمية ابراهيم حسن: المدرسة، صـ ٥٩.

[9] Welch.A $ Cary.S., Arts of The Islamic Book, The Collection of Prince Sadruddin of Aga Khan, Cornell University Press, Ithaca and London, 1982, p.134.

[10] Ekhtiar.M., Nasir al-Din Shah and the Dar al-Funun: The Evolution of an Institution, Iranian Studies, Vol. 34, No. 1/4, Qajar Art and Society, 2001, p. 154.

* وقد حصل الباحث على موافقة قطاع المتاحف لدراسة ونشر هذه المجموعة بتاريخ ٥/ ٨/ ٢٠٢٠م، ثم موافقة اللجنة الدائمة لقطاع الآثار الإسلامية بوزارة الآثار على الطلب بتاريخ ١٥/ ٩/ ٢٠٢٠.

* كلمة Form مأخوذة من الكلمة اللاتينية Formia ومعناها أسلوب للتنظيم والبناء، وتعنى Form عن ترجمتها عن الإنجليزية شكل أو صورة أو صيغة أو كيفية تكوين، وتعنى Form المظهر الذي يتخذه الشكل ليجعله مميزا عن غيره من الأشكال، ويعرف الـــForm بالهيئة البنائية المحددة للشكل. ايمن مصطفي ادريس: الوظيفية في الفنون التطبيقية الإسلامية في ضوء نماذج من مصر حتى نهاية العصر العثماني (٢١ -١٢٢٠هـ) (٦٤١ -١٨٠٥م) (دراسة أثرية فنية)، دكتوراة، كلية الاداب، جامعة طنطا، ٢٠١٤م، صـ٧٢٣.

[١١] محمود مرسي: ملابس المرآة وادوات الزينة في العصر الايوبي(٥٧٠-٦٤٨هـ/ ١١٧٤-١٢٥٠م)، مجلة كلية الأداب، جامعة قناة السويس، عدد ١٠، ٢٠١٤م، صـ ١٩٩.

[١٢] آمال المصري: أزيار المرآة في العصر العثماني، دار الآفاق العربية، القاهرة، الطبعة الأولي، ١٩٩م، صـ١٢٦.

[١٣] أحمد عبد الرازق: المرآة في العصر المملوكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩م، صـ١٥٩.

* مازندران: تميزت بانتاج العديد من الأخشاب الجيدة وخصاصة خشب الخلنج والبقس وتعد واحدة من أهم مراكز انتاج الأحشاب في ايران.

Floo.W., The Woodworking Craft and Its Products in Iran, Muqarnas, 2006, Vol. 23,2006, p.159.

[14] Floo.W., The Woodworking Craft, p.159.

[15] Robinson. B. W., A Royal Qājār Enamel, Iran, Vol. 10, 1972, p.131.

[16] Robinson. B. W., A Royal Qājār Enamel, p.131.

* وتعد المرآه من أدوات الزينة في الفن الإسلامي، وهي ما تراءيت فيه أي ما نظرت فيه نفسك، والمرآه أداة ضرورية من الأدوات المستخدمة في تجميل الإنسان ونظافته عموما، وقد ارتبط استعمال المرآه بالمرأة، وربما كانت المرآه وسيلة إلى الإسعاد أو اليأس، وربما ارتبطت لذلك في الأذهان بالحظ أو الفأل. حسن الباشا: موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، أوراق شرقية، بيروت، الطبعة الأولي، ١٩٩٩م، ص ص ٢٠٦ :٢٠٧.

[١٧] نسرين علي أحمد: التحف المعدنية الايرانية في العصر القاجاري في ضوء مجموعات جديدة " ١١٩٣-١٣٤٣هـ/ ١٧٧٩-١٩٢٥م"، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٣م، صـ ٣٣.

[18] Goldenweiser.R., The Miniature Paintings of the Barzū-Nāma: An Illustrated Interpolation to a Qajar Shāhnama from Matenadaran Collection, Iran & the Caucasus, Vol. 3/4, 1999/2000, p.217.

[19] Jones.Y and Others, Black Lacquered *Papier-mâché* and Turned Wooden Furniture: Unravelling the Art History, Technology and Chemistry of the 19th-Century Japanning Industry, STUDIES IN CONSERVATION, Vol.64, 2019, pp.531:544.

[20] Jones.Y and Others, Black Lacquered, pp.531:544.

[21] Jones.Y and Others, Black Lacquered, pp.531:544.

[٢٢] سهام عبد الله جاد: التحف المعدنية الصفوية في ضوء التحف التطبيقية وصور المخطوطات، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤، صـ ١٧٦.

* قصر شهل ستون من اكبر القصور في أصفهان أكمل بنائة الشاه عباس الثاني عام ١٦٤٢م، ويضم على جدرانة العديد المناظر والزخارف المتنوعة, مثل مناظر البلاط ومناظر الرقص والطرب والغناء.

Babaie.S., Shah ʿAbbas II, the Conquest of Qandahar, the Chihil Sutun, and Its Wall Paintings, Muqarnas, Vol. 11, 1994, p.126

[23] Babaie.S., Shah ʿAbbas II,p.126.

[٢٤]إيمان محمد العابد ياسين: المصور القاجاري أبو الحسن خان الثاني غفاري "صنيع الملك" وأعمالة الفنية دراسة اثرية فنية (١٢٢٨هـ/ ١٨١٢م- ١٢٨٢هـ/ ١٨٦٢م)، دكتوراة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٤، صـ ٩١.

[٢٥] نسرين علي أحمد: التحف المعدنية الايرانية، صـ ٢٣٢.

* تلك الرسوم التي يقوم الفنان بعملها نقلا عن نموذج حي أمامه، ويكون صادق التعبير، عن أوصاف هذا النموذج ويقاس نجاح الفنان في ذلك بمقدار توفيقه في التعبير عن أوصاف وملامح نموذجه من الناحيتين الخلقية والُخلقية – أو – بمعنى أخر قدرته على أن يرسم الملامح ويرسم معها في الوقت نفسه روح الشخص. ربيع حامد خليفة: فن الصور الشخصية في مدرسة التصوير العثماني، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٣م، صـ ٣.

* تنتمي الأسرة القاجارية إلى قبيلة تركمانية عرفت باسم الخجر، سكنت المنطقة الشمالية من إيران و التي عرفت باسم حوض نهر آترك، و كانت تلك القبيلة إحدى القبائل التي اضطرت تحت وطأة الغزو التتري بزعامة جنكيز خان خلال القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي إلى الهروب من أواسط آسيا متجهة إلى الغربن إلى أن تسللوا من إيران حتى وصلوا حدود الشام، وعندما قام تيمور لنگ بحملاته العدائية على بلاد الشام عادت تلك القبيلة إلى إيران، وأقامت حول حدودها الشرقية؛ حيث سكنت بلاد استراباد، ثم أخذت تتوسع حتى سكنت المنطقة الشمالية للحدود الإيرانية لأجيال متعاقبة. عباس إقبال، تاريخ ايران بعد الإسلام من بداية الدولة الطاهرية حتى نهاية الدولة القاجارية (٢٠٥هـ/ ٨٢٠م-١٣٤٣هـ/١٩٢٥م)، ترجمة محمد علاء الدين منصور، راجعه السباعي محمد السباعي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م، صـ ٧٤١.

[٢٦] ربيع حامد خليفة: فن الصورة الشخصية، صـ ٨.

[٢٧] رحاب إبراهيم: التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه في ضوء مجموعة جديدة في متحف رضا عباس بطهران دراسة فنية مقارنة، دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة ، صـ٢٣٧.

* ولد فتح علي شاه عام (١١٨٥.هـ/١٧٧١.م)، اشتهر في صغره باسم بابا خان، كان عمه أغا محمد خان قد تولى رعايته وعينه حاكماً على عدة مقاطعات إيرانية هي يزد كرمان فارس، و بوفاة عمه أسرع إلى العاصمة القاجارية طهران لاعتلاء العرش، و قد تم له ذلك بمساعدة وزير عمه الراحل حاجي إبراهيم و ذلك في (٤ صفر١٢١٢هـ/٣٠ يوليو١٧٩٧م) إلى أن توج رسمياً في (١شوال١٢١٢هـ/٢٣ مارس ١٧٩٨م) هذا و قد استمر عهده قرابة ثمانية و ثلاثين عاماً حفلت خلالها البلاد بأحداث سياسية على درجة كبيرة من الأهمية لاسيما في مجال العلاقات الخارجية. شاهين مكاريوس: تاريخ ايران، القاهرة، ٢٠٠٢، صـ ٢٤٠.

[28] Amanat.A, The Kayanid Crown and Qajar Reclaiming of Royal Authority, Iranian Studies, Vol. 34, No. 1/4, 2001,p.14.

[29] Modares.M., Qajar Painting in The second half of The nineteenth century and Realism,AMaster,The faculty of The Department of art and humanities,San Jose State University,2006,p.43

[٣٠] سمية ابراهيم حسن: المدرسة القاجارية، صـ ١٥٤.

[31] Behdad.A., The Power-Ful Art of Qajar Photography, Orientalism and (Self)-Orientalizing in Nineteenth-Century Iran, Iranian Studies, Vol. 34, No. 1/4 pl.3-4.

[32] Miller.I., Some Iranian and Afghan Portraits in the Public Record Office, Journal of the Royal Asiatic Society, Third Series, Vol. 8, No. 3,1998,p.344.

[٣٣] مروة عمر حسن: التصاوير الآدمية والحيوانية على الخزف والمعادن والنقود القاجارية في ضوء محموعة جديدة دراسة آثرية فنية مقارنة، ١١٩٣-١٣٤٣هـ/ ١٧٧٩-١٩٢٥م، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، صـ ٢٠١.

[٣٤] مني محمد بدر محمد بهجت: ثلاث تحف قاجارية من النحاس عليها تصاوير مرسومة بالمينا الملونة، مؤتمر كلية الآثارن جامعة الفيوم، ٢٠٠٥، جـ ٢، صـ ٧٠٦.

[35] Robinson. B. W., A Royal Qājār Enamel, P.31

[٣٦] ايهاب احمد حسن: صور السلاطين والأمراء ورجال الدولة فى المدرسة القاجارية دراسة أثرية فنية، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١١م، صـ١٣٢.

[37] Pope A.U.: A survey of Persian art – Oxford University Press, 1935. Vol. 3 P. 2254

[٣٨] آدي شير: الألفاظ الفارسية المعربة، دار العرب للبستاني، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٨، صـ ٥٧.

[٣٩] رينهارت دوزي: المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، اللسان العربي، بغداد، ١٩٧١م، صـ ١٣٤.

[٤٠] غادة نبيل رشوان: مناظر الفروسية في المخطوطات وعلى التحف التطبيقية في العصر التيمورى، ماجستير، كلية الأداب، جامعة طنطا، ٢٠٠٨م، صـ ٢١٥.

[٤١] ايهاب احمد حسن: صور السلاطين والأمراء، صـ ١٣٢.

[٤٢] رجب عبد الجواد ابراهيم: المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتي العصر الحديث، دار الآفاق العربية، القاهرة، الطبعة الأولي، ٢٠٠٢، صـ ٤٠٤.

[٤٣] احمد توفيق الزيات: الأزياء الايرانية في مدرسة التصوير الصفوية وعلى التحف التطبيقية (دراسة أثرية فنية)، ماجستير ، كلية الاثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٠م، صـ١٤٩.

[٤٤] غادة نبيل رشوان: مناظر الفروسية، صـ ٢١٥.

[٤٥] مروة عمر حسن: التصاوير الآدمية والحيوانية، صـ ٢٠٥.

[٤٦] زينب سيد رمضان: زخارف التحف المعدنية السلجوقية في ايران دراسة اثرية فنية، دكتوراه، كلية الآداب، جامعة طنطا، ١٩٩٩م، صـ ١٤٧.

* يقع هذا المسجد في مدينة أصفهان في الجهة الشمالية الشرقية من ساحة نقش جهان. تم بناء هذا المسجد عام ٩٨١ه/١٥٧٣م ـ بأمر من مقصود بيك أحد أثرياء بلاط الشاه عباس الأول.

* مسجد جامع يقع في مدينة أصفهان الإيرانيّة، وتحديدًا في جنوب ساحة نقش جهان. يعود تاريخ تشييده إلى عام١٠٣٨هـ/ ١٦٢٩، حيث يُعتبر من أهم المعالم الاثرية المتبقية من عهد شاه عباس الاول.

[٤٧] رحاب ابراهيم أحمد: الحليات المعمارية والتكسيات الخزفية على العمائر الدينية بمدينة اصفعان في عهدي الشاه عباس الاول (٩٩٦-١٠٣٨هـ/ ١٥٨٨-١٦٢٩م) والشاه عباس الثاني (١٠٥٢-١٠٧٧هـ/ ١٦٤٢-١٦٦٦م) دراسة اثرية فنية، ماجستير، كلية الاثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥، صـ ٦٨٣.

[48] Hamda. T & Ramy.M., A RARE PERSIAN PORTRAIT RUG “DATING & ANALYSIS”, SHEDET, vol.4, 2017, p.110.

[٤٩] أمين المعلوف، معجم الحيوان، القاهرة، ١٩٣٢، صـ١٤٩.

[٥٠] رحاب ابراهيم : التحف الايرانية المزخرفة بالاكية، صـ ٣٣٩.

[٥١] أمين المعلوف، معجم الحيوان، القاهرة، ١٩٣٢، صـ١٤٩.

[٥٢] نبيل علي يوسف: موسوعة التحف المعدنية الاسلامية في بلاد ايران، دار الفكر العربي، جـ ١، الطبعة الاولي، ٢٠١٠م، صـ ١٨٧.

[٥٣] ثروت عكاشة: التصوير الإسلامي المغولي بالهند، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م، لوحات ١٧٢، ١٧٣.

[٥٤] رحاب: التحف الايرانية، صـ ٣٩٣.

* يظهر في كتابات الكثير من الباحثين العرب أكثر من الأجانب خلط بين العنقاء العربية والسيمرغ الفارسية، ولم نجد باحثا يحاول على نحو دقيق التفرقة بينهما – قبل عملية توحيد هوياتهما – سوى "إيفا باير" التي أشارت إلى هذه التفرقة بنذر يسير، وللحق فإنهم معذورون في ذلك لأنه حدثت عملية "توحيد للهوية" بين السيمرغ والعنقاء وذلك بأن اكتسبت السيمرغ بعض صفات العنقاء والعكس على نحو تبادلي حتى أن التسمية أطلقت على نحو مترادف كأن يقال سيمرغ تعبيراً عن العنقاء، ولكن عملية توحيد الهوية هذه لم تحدث فجأة أو اتفاقا، بل كان لها مقدماتها وقبل ذلك كان للعنقاء العربية والسيمرغ الفارسية شخصية أدبية فردية مميزة، ثم حدث بمرور الزمن أن توحدتا سويا (لاسيما من حيث التسمية ومن حيث تبادل بعض الصفات والأدوار المنوطة) ولكن رغم ذلك بقى أن الذي يحكمنا في ذلك هو "المضمون" وهذا المضمون متأثر بطبيعة الموضوع وبطبيعة المخطوطات التي تظهر فيها كل من العنقاء والسيمرغ. محمد أحمد التهامي محمد السيد شبانة: الكائنات الخرافية والمركبة في التصوير الإسلامي في إيران من العصر المغولي حتى نهاية العصر الصفوي ـ دراسة آثارية فنية مقارنة، ماجستير، كلية الأثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م، صـ ٢٢٩.

* التأثيرات الصينية على السيمرغ هي تأثيرات متعلقة بالشكل أساساً، وتخص طريقة التمثيل الأيقونوغرافي للسيمرغ الفارسية بعلامات صينية، يعتبر أقدم ظهور صريح للسيمرغ المتأثرة بتأثيرات صينية في بلاطة عليها نقش بارز للسيمرغ عثر عليها في قصر "أباقاخان" بمنطقة تخت سليمان في إيران من نهاية القرن الثالث عشر، ومقتبسة أساساً من طائر "فنج هوانج" أو العنقاء الصينية الشهيرة، وأحسن سمتين كانتا للفنج هوانج الصينية وأعزيتا إلى شخصية السيمرغ، وصارتا أهم سمتين للسيمرغ يحددان هويتها على نحو لا تخطئه العين هما رياش الذيل ورياش العنق، وما كانا يمثلان به من تطاير

وتماوج مميز للغاية معبرين عن فكرة شعلات اللهب الشهيرة، حتى لو مثلتا شكلياً بشكل مختلف عن شعلات اللهب ، راجع: محمد شبانة: الكائنات الخرافية، صـ ٢٢٩.

[٥٥] حسين مصطفى رمضان: سيمرغ: العنقاء في الفن الإسلامي, مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة, العدد(٦), ١٩٩٥م, صـ ٢٥٨.

[56] Pope: A suervey, vol.5, p.1136.

[٥٧] إيمان محمد العابد ياسين: التأثيرات الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية خلال العصر القاجاري (١١٩٣– ١٣٤٣هـ/ ١٧٧٩– ١٩٢٥م)، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م، صـ ٩٤.

* تعود تسمية هذا النوع بهذا الاسم إلى أنه يساوى في الحجم ثلث خط الطومار، أي يساوى ثماني شعرات من شعر البرزون أي: الخيل. مايسة محمود داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول للهجرة حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة (٧- ١٢م)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩١، صـ ٥٨.

[٥٨] غادة نبيل رشوان: مناظر الفروسية، صـ ٢٩٧.

[٥٩] عبد الرحمن بن ناصر السعدى : تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تحقيق عبد الرحمن بن معلا اللويحق، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠ م، صـ ٥٦٨.

[٦٠] ابن كثير (الحافظ عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر القرشي الدمشقي ت ٧٧٤هـ): تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمد سلامة، جـ ٦، دار طيبة، الطبعة الثانية، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م، ص ٥٨.

*ظهر خط النستعليق في إيران في القرنين ٨-٩هـ/١٤-١٥م، على يدي مير علي التبريزي بدمج خطي النسخ والتعليق ومن هنا جاءت تسميته نسخ التعليق أو النستعليق، ثم ساهم خطاطون آخرون في تطويره ومن بينهم مير عماد حسني قزويني و ميرزا غلام رضا اصفهاني الذي طوعه لآلات الطباعة، بما ساهم في نشره. شبل إبراهيم شبل: دراسة الكتابات الأثرية على المعادن الإيرانية في العصرين التيموري والصفوي دراسة أثرية فنية مقارنة، دكتوراه، كلية الاثار، جامعة القاهرة، صـ١٤٨.

[٦١] كامل البابا: روح الخط العربي، دار العلم للملايين، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٨، صـ ١٢١.

[٦٢] سهام جاد: التحف المعدنية، صـ ١٨٤.

* تمت الترجمة للجملة من قبل أحد أساتذة قسم اللغات الشرقية بكلية الآداب جامعة الفيوم، كل الشكر والتقدير للأستاذة الدكتورة أماني محمد سيد، أستاذ اللغة الفارسية، كلية الآداب، جامعة الفيوم على ترجمتها للجملة.

[63] Wyche.L., A Sixteenth-Century Persian Carpet, The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, Vol. 50, No. 2, 1963,p.36.

[٦٤] رحاب ابراهيم أحمد: الحليات المعمارية، صـ ٦٠٤.

[65] Robinson. B. W., A Royal Qājār Enamel, p.30

* ختا او خطاي Hata أو Hatayi هو اسم سكان شمال بلاد الصين القدامى، وهم أصول الترك ولهم اسلوبهم الفني المميزين، وهي عبارة عن توريقات نباتية تشبه في مجموعها العام أشكال السحب الصينية. وأول من استعمل هذا الأسلوب هي بلاد التركستان الشرقية والتي كان يطلق عليها اسم هاتاي او الخطا لذلك أطلق عليها زخارف الهاتاي حيث انه مستمد من أهالي تلك البلاد، ويرجح البعض ظهور هذا النوع من الزخارف الى السلاجقة. محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الاسلامية في العصر العثماني، القاهرة، ١٩٧٤، صـ ٧٧.

* هو أحد مساجد مدينة أصفهان في إيران، يقع في الجانب الشرقي من ساحة نقش جهان مقابل قصر عالي قابو، يعتبر هذا المسجد من المساجد التاريخية المشهورة والمعروفة في المدينة. وتم بناء هذا المسجد بأمر من الشاه الصفوي عباس الأول (٩٩٦-١٠٣٨هـ/ ١٥٨٨-١٦٢٩م) وذلك احتفاء منه بالشيخ لطف الله الميسي أحد علماء الدين الشيعة الإثناعشرية آنذاك.

[٦٦] رحاب ابراهيم أحمد: الحليات المعمارية، صـ٦٠٦.

[٦٧] رحاب ابراهيم: التحف الايرانية المزخرفة باللاكيه، صـ ٢٨١.

[68] Islamic Republic of Iran: Iranian Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism Organization, World Heritage Convention, Tehran 2012,P.392.

* يقصد بها تلك الزخارف النباتية التي زخرفت السجاجيد الصفوية منذ القرن ١٠ه/١٦م، واستمرت في القرن ١١ه/١٧م ونسبت إلى الشاه عباس الصفوي ٩٦٦-١٠٣٨ه/ ١٥٨٧- ١٦٢٩م، لأنها انتشرت في عهده بصورة كبيرة أما العناصر النباتية التي يمتاز بها هذا الأسلوب فهي وردة متفتحة تشبه إلى حد ما المراوح النخيلية.

LAN.B., Rugs and Carpets of the world, previously in the Kevorkian collection, London, 1977, P.71.

[69] LAN.B., Rugs and Carpets, p.74.

[٧٠] زينب سيد رمضان: زخارف التحف المعدنية، صـ ١٢١.

[٧١] ثروت عكاشة : التصوير الاسلامي، لوحات ١٤٥: ١٥٠.

[٧٢] رحاب إبراهيم : التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، صـ ٢٨٧.

[٧٣] رحاب ابراهيم : التحف الايرانية المزخلافة بالاكيه, صـ ـ٣٥٦.

[٧٤] رحاب ابراهيم : التحف الايرانية, صـ ٣٥٦.

[٧٥] سعاد ماهر : الخزف التركى،القاهرة، ١٩٧٧، صـ٧٥ .
[٧٦] كوثر أبوالفتوح : دراسات لسجاجيد جُورديز في ضوء مجموعة متحف قصر المنيل، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة ، ١٩٨٤م، صـ ١٨١.
[٧٧] ميرفت عبد الهادي عبد اللطيف، الزجاج التركي العثماني من خلال مجموعات متاحف القاهرة دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ص ١١٣.
[٧٨] صالح السيد سيد رضوان: الأزياء القاجارية في ضوء المخطوطات والتحف التطبيقية (١١٩٣ :١٣٤٤هـ/ ١٧٧٩: ١٩٢٥م) دراسة آثارية فنية، ماجستر، كلية الأثار، جامعة الفيوم، ٢٠٢٠، صـ ٣١٨.
* بعث الفنان المسلم في الزخارف الهندسية روحاً جديدة، فبدت في ثوب من الجمال الفني، لم يكن من قبل، فلم يخترع الفنان المسلم أشكالاً هندسية جديدة أنما بالغ في تقسيم هذه الأشكال المعروفة وأخرج منها أشكال مختلفة تدل على براعي الفنان المسلم في علم الهندسة. محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه، بغداد، ١٩٦٥، صـ ١٨٥.
[٧٩] رحاب إبراهيم: التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، صـ ٣٩١.
* ظهرت الجامات المفصصة ذات الستة أو الثمانية الفصوص في الواجهة الحجرية بقصر المشتي، وفي الزخارف الجصية بطراز سامراء الأول، وفي واجهة قصر الحير الغربي الموجودة بمتحف الوطني بدمشق. نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩، شكل ٦.
* الوظيفة هي: الغرض، أو الاستخدام، أو الاستعمال، والتحفة هي: الأداة المستخدمة، أو المستعملة في تحقيق الغرض المطلوب، فعلى سبيل المثال : الطعام يشتمل على مجموعة من الوظائف، التي تقوم بأدائها أدوات الطعام والشراب، وكذلك الإضاءة وظيفة، تقوم بأدائها أدوات الإضاءة، والكتابة أيضا وظيفة، تقوم بأدائها أدوات الكتابة. محمد البرعي ومحمد التويجرى: معجم المصطلحات الإدارية، مكتبة العبيكان، الطبعة الأولى، المملكة العربية السعودية، ١٤١٤ه، صـ١٨٥، مصطفى بركات: الألقاب والوظائف العثمانية، دراسة في تطور الألقاب والوظائف منذ الفتح العثماني لمصر حتى إلغاء الخلافة العثمانية (من خلال الآثار والوثائق والمخطوطات)، ١٥١٧ ـ ١٩٢٤، دار غريب، القاهرة ، ٢٠٠٠م، صـ ١٢.
* تعني كلمة المنمنمة في المعجم الوجيز الشيء المزخرف والمزركش، ونمنم الشيء أي زخرفه وزركشه، وهي تعني الخطوط المتقاربة والقصيرة، والمنمنمة هي التصاوير الدقيقة التي تنزين الصفحة أو صفحتي الكتاب أو المخطوط، ويقصد بها الصور التوضيحية في المخطوطات الاسلامية، وتتميز بكثرة تفاصيلها ودقتها وكثرة العناصر التشكيلية الأدمية والحيوانية والنباتية، للزيادة راجع: ماريا فيتوريا: المنمنمات الاسلامية، ترجمة عزالدين عناية، دار تنوير، جامعة الكوفة، ١٩٩٨م، صـ ١٣.
[٨٠] حسن محمد نور: ثلاث تحف زجاجية، صـ ٣٤.
* الوظيفية بمعناها الواسع هي: أن تؤدىَ الأشياء المصنوعة الأغراضَ التي تصنع من أجلها، وأن يكون لها من الأشكال ما يأتي تبعاً لهذه الأغراض أو الوظائف. زينب محمد سالم: تطوير خزف المائدة بما يلائم البيئة المصرية، دكتوراه، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ٢٠٠٤م، صـ٥٠.
[٨١] منى محمود شمس الدين إسماعيل: بناء منظومة متكاملة لتصميم منتجات خزفية، دكتوراه، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ٢٠١٠م، صـ ١٢٨.
[٨٢] نعمة محمد: دراسة مقارنة لرسوم العمائر في مدرسة التصوير الصفوية الثانية وما يعاصرها في المدرسة المغولية الهندية، كلية الآداب، جامعة طنطا، ٢٠١١م، صـ ٩٢٢.

[83]MahshId. M., Qajar Painting, p.19.

[٨٤] إيهاب حسن :صور السلاطين، صـ ١٨٥.

[85] Kia.M.,: Inside the Court of Naser al-Din Shah Qajar, 1881-96: The Life and Diary of Mohammad Hasan Khan E'temados-Saltaneh, Middle Eastern Studies, Vol. 37, No.1, 2001, p.105.

[٨٦]إيهاب حسن :صور الأمراء والسلاطين ، صـ ١٨١.
[٨٧] إيمان محمد العابد: التأثيرات الأوروبية، صـ ٣٠.

[88] Lambton A.K.S.: Qajar Persia- eleven Studies -I. B. Taurus Co. LTD. Publishers , London, 1983, p. 207.
[89] Floor.M., Art (Naqqashi) and Artists (Naqqashan) in Qajar Persia, Muqarnas, Vol. 16, 1999, p.131.
[90]MahshId. M.,,Qajar Painting. p.92.
Stephen. F., Eisenman:NineteenthCenturyArt,Acritical history, ondon,1998,p7.

[٩١] نسرين علي أحمد: التحف المعدنية الايرانية، صـ ٢٨٠
[٩٢] سمية حسن محمد: مقلمة تحكي قصة التصوف في ايران، دراسات وبحوث في الأثار والحضارة الاسلامية، المجلس الأعلى للأثار، القاهرة، جـ ٢، ٢٠٠١م، صـ ٣٣.
[٩٣] سمية حسن: المدرسة القاجارية في التصوير، صـ٦٢.

النقوش الكتابية بالمجمعات المعمارية للمرأة بمنطقة أيوب سلطان "دراسة فى مضمون بعض النقوش المختارة"

سعاد عبد القادر عبدالقوي محمد
باحثة ماجستير بقسم الأثار والحضارة بكلية الأداب جامعة حلوان

ملخص
تعتبر أيوب منطقة تاريخية غنية بأثارها الضخمة الرائعة الزخرف والبنيان, وقد نشأت وعُمرت بعد فتح القسطنطنية علي يد السلطان العثماني محمد الفاتح. وسميت هذه المنطقة علي اسم الصحابي الجليل أبو أيوب الأنصاري, الذي تم بناء جامع وضريح له بها من قبل السلطان محمد الفاتح، ولذلك أصبحت منطقة أيوب ذات مكانة دينية عالية.
وكان للمرأة دورها فى عمران منطقة أيوب سلطان في العصر العثماني، حيث شاركت في النشاط المعماري بها، خاصة العمائر التى قمن بتشييدها زوجات السلاطين وامهاتهم وأيضاً بناتهم.
والهدف من هذا البحث دراسة ونشر بعض النقوش الكتابية بمجمعات المرأة بمنطقة ايوب سلطان، خاصة وأن بعض هذه النقوش تضمنت الكثير من المعلومات الهامة فضلا عن أسماء المنشئين وألقابهم وتواريخ الإنشاء والعبارات الدعائية، كما تضمنت أيضا أسماء الخطاطين الذين قاموا بتنفيذ هذه الكتابات.
وهذه النقوش تنوعت مواضعها ما بين نصوص بالواجهات الرئيسية وأعلي المداخل وأعلي فتحات النوافذ والجشم بهذه المجمعات.
الكلمات المفتاحية: منطقة أيوب- المجمعات المعمارية- خط النستعليق

مقدمة

منطقة أيوب:
قُسمت إستانبول في العصر العثماني إدارياً إلى أربع وحدات, إستانبول الرئيسية والأحياء الثلاث وهم: غلطة، أيوب وإسكودار. وتقع ضاحية أيوب[١] في الجزء الأوربي لمدينة إستانبول فى منطقة ضيقة للغاية، حيث تقع بالطرف الشمالي لساحل القرن الذهبي وكانت محاطة بالتلال العالية, وقد إحتوت المنطقة علي عدد هائل من المنشآت الأثرية التاريخية.
وقد نشأت ضاحية أيوب وعُمرت بعد فتح إستانبول, وسميت على اسم الصحابي الجليل أبو أيوب الأنصاري[٢] الذي توفى أثناء حصار القسطنطينية فى عهد الخليفة الأموي معاوية بن أبى سفيان سنة ٥٢هـ/ ٦٧٢م، وقد أوصى بدفنه فى مكان قريب من سور المدينة[٣].
وبعد فتح القسطنطينية علي يد السلطان محمد الفاتح[٤] كشف الشيخ "اق شمس الدين" بحضور السلطان عن موقع قبر الصحابي الجليل أبي أيوب الأنصاري، وبني له جامعًا وقبة. وسرعان ما عُمر حي أيوب, وصارت له حتى الآن قداسته واحترامه, ولا زال قبر أبو أيوب الأنصاري مزاراً يقصده الأتراك, كما أصبح جامع أيوب الأنصاري منذ نشأته زمن الفاتح أقدس جامع في إستانبول وأصبحت الدولة تقيم فيه حفلة السيف, وهي حفلة تقام كلما ارتقى سلطان العرش[٥].
ونظرًا لما تتمتع به هذه المنطقة من مكانة دينية عالية لدي العثمانيين، حرص السلاطين وزوجاتهم والوزراء وكبار رجال الدولة وغيرهم على بناء المنشآت المعمارية فى تلك المنطقة، فأنشأوا الكثير من المجمعات المعمارية، الجوامع، المدارس، الأسبلة، الأضرحة والحمامات.
كما جذب وجود قبر أيوب الأنصاري العديد من العثمانيين الذين أوصوا بأن يُدفنوا هناك ليكونوا قريبين من الصحابى الجليل، فدفن بجواره العديد من زوجات السلاطين والوزراء والخطاطين والشعراء.

ولقد خصصت هذا البحث لدراسة مضمون النقوش الكتابية بالمجمعات المعمارية للمرأة بمنطقة أيوب في ضوء النصوص الكتابية بمجمعى شاه سلطان ومهرشاه سلطان.

أولاً: مجمع شاه سلطان Şah sultan küllyies(لوحة١)

أنشئ هذا المجمع بأمر شاه سلطان[٦]، وفقًا لما ورد بالنص التأسيسي للمجمع، وشاه سلطان هي ابنة السلطان مصطفى الثالث[٧](١١٧١-١١٨٧ه/١٧٥٧-١٧٧٤م), ومهرشاه والدة سلطان(١٧٤٥م-١٨٠٥م)، والأخت الكبرى للسلطان سليم الثالث[٨](١٢٠٣-١٢٢٢ه/١٧٨٩ –١٨٠٧م).

وقد أنشأت شاه سلطان مجمعها بجوار مجمع زال محمود باشا بمنطقة أيوب خارج أسوار إستانبول، بين تقاطع شارع يافودت(Yavodt Caddesi)،الذى يطل عليه المجمع بواجهته، وشارع زال باشا(Zal Mahmud paşa), المتفرع من شارع الجامع الكبير(Camii Kebir Caddesi)، وهذا المجمع يعتبر مكملاً لمجمع زال محمود باشا, على الرغم من أنه منفصل عنه[٩], ويتكون المجمع من تربة وسبيل وجشمتين ومكتب صيبيان.

والمجمع من عمل المهندس المعماري إبراهيم كامل أغا[١٠], ويرجع تاريخ إنشائه إلى عامى ١٢١٥-١٢١٦ه/١٨٠٠-١٨٠١م.

ويتميز هذا المجمع بمجموعته الكبيرة من النصوص تزين واجهته والمنشآت الملحقة به، حيث يضم نصين للإنشاء, أحدهما أعلى المدخل الرئيسي للمجمع والآخر نص إنشاء السبيل ويوجد أعلى شبابيك التسبيل، بالإضافة للكتابات الواردة على الجشمتين.

أولاً: النص الكتابى بمدخل المجمع(شكل١-لوحة٢):

يعلو المدخل الرئيسي للمجمع لوحة رخامية مستطيلة نقش بهاالنص الكتابى الذى يتضمن تاريخ إنشاء المجمع المؤرخ بعام ١٢١٥ه/١٨٠٠م (لوحة٢). والنص من كتابة الخطاط الشهير يسارى زاده مصطفى عزت أفندي، والكتابة بخط النستعليق المذهب على أرضية بيضاء ومنفذة بطريقة الحفر البارز فى الرخام.

وقسم النص على سبعة أسطر وأربعة وعشرين شطرا داخل إطارات مستطيلة ونصه:

النص بالعثماني:

گوهر سر تاج عفت زيب و فر سلطنت	رونق عصمت سراى دولت دين مبين	شاه سليم سلطنت برأيه نك همشيره سى	شاه سلطان بنت مرحوم مصطفى خان كزين
مهرشاه قادين كه اولدر مادر پر شفقتى	عصمت نور أيلة بولمشدى ضيا روى زمين	آنى سلطان مصطفى ايكنجى قادين أيليوب	دولتنده گورمشيدى رغبتى أول نازنين
چيقدى الدن أول هما أوچدى فراز سرار آه	گيردى حيفا خلق عالم ماتم أولدى حزين	قيلدى أفراط رعايت أيشته حق مادرة	ياپدى عالى تربة قبرى أوزره مستيحكم متين
ياپدى هم بر مكتب رعنا جوار تربه ده	خلقى حسن عالم آراسى ايدر حيرت قرين	شاد ايدر مرحومة نك روحن جو صوت بلبلان	دائم اطفال اوقودقچه انده قرآن مبين
گل دعاء خيره آغاز ايت كوكل اخلاص ايله	خير اولان دعوتى رد اتمز مجيب السائلين	مهر شاه قادين رياض جنت ايدوب مقر	گلوه گاهى اوله يا رب گلشن خلد البرين
يازدى احيا خامه معجز بيان بر بيت كيم	مندرجدر انده غرا ايكى تاريخ كزين	شاه سلطان ياپدى زيبا تربه يه وآلاى نو١٢١٥	مهر شاه قادينه عدن اوله بو ماواى برين
الداعى يسارى زاده مصطفى عزت غفر له			

الترجمة بالعربية (يترجم لأول مرة) :

جوهرة مقدمة تاج العفة وزينة وتاج السلطنة	رونق وعصمت القصر ودولة الدين المبين	أخت زينة السلطنة الشاه سليم	شاه سلطان بنت المرحوم مصطفى خان المختار والمجتبى
فأنت السيدة مهر شاه تلك الأم الرحيمة وصاحبة الشفقة	التى أضأت سطح الأرض بنور عصمتها	كانت الزوجة الثانية للسلطان مصطفى	كانت رغبته أن تظهر اللطافة أثناء وجود الدولة
خرجت السعادة وطارت إلى الأعالى وآسفاه على ذلك	وتحول عالم البشرية إلى مآتم حزين	لقد تم الإفراط فى حق رعاية الأم	لقد أنشأت لنفسها قبراً عالياً ومتيناً
واتبعت هذا القبر بمدرسة تجاوره	وأدهشت العالم بحسن خلقها	وكانت تغرد بسعادة كصوت البلبل	وتحرص دائماً على تعليم الأطفال للقرآن المبين

تعال وادع لها دعوات مخلصة من صميم الفؤاد	فالله مجيب السائلين لا يرد دعوات الخير	اجعل يا الله للسيدة مهرشاه مقعداً فى رياض الجنان	وارزقها يا رب فردوس خلد البرين
لقد كتبت هذه المعجزة وأوضحت من أى بيت آتت	وقد اندرج شعورى الحزن فى ذلك التاريخ الحزين	لقد أنشأت شاه سلطان ضريحها الجديد عالياً وجميلاً ١٢١٥	اجعل يا إلهى للسيدة مهر شاه مقعداً فى جنات عدن
الداعى يسارى زاده مصطفى عزت غفر له			

التعليق:

- يظهر هذا النص مهارة الخطاط في تنفيذ الكتابات حيث قام بتقسيم النص إلى عدة بحور كل سطر مقسم إلى ثلاثة أجزاء كما وزعه بشكل متساو فيتضمن كل سطر ما بين سبع وثمان كلمات.
- يفصل بين السطور والبحور خطوط أفقية ورأسية بارزة.
- استخدام حرف "ش" كاختصار لاسم شاه في السطر الاول.
- كما نري مهارة الخطاط في الليونة الشديدة التي نفذت بها الحروف حيث قام بتوزيع النقاط بشكل جيد لملء الفراغات بالنص.
- كما قام الخطاط بتنفيذ توقيعه في سطر منفرد أسفل النص.
- وقد سُجل تاريخ الإنشاء بواسطة حساب الجمل بداية من عبارة (مهرشاه قادينة عدن أوله بو ماواى برين)

م	ه	ر	ش	ا	ه	ق	ا	د	ي	ن	ه	ع	د	ن	ا
٤٠	٥	٢٠٠	٣٠٠	١	٥	١٠٠	١	٤	١٠	٥٠	٥	٧٠	٤	٥٠	١

و	ل	ه	ب	و	م	ا	و	ا	ي	ب	ر	ي	ن	المجموع
٦	٣٠	٥	٢	٦	٤٠	١	٦	١	١٠	٢	٢٠٠	١٠	٥٠	١٢١٥

توجد على جانبى الضريح چشمتان صغيرتان, بداخل كل جشمة حنية يعلو كلا منهما لوح مستطيل من الرخام يزخرفه ثلاثة أسطر من الكتابة المذهبة باللغة التركية القديمة على أرضية بيضاء ونفذت الكتابة بخط النستعليق بطريقة الحفر البارز.

٢- نص الكتابة علي الچشم

يكتنف جانبي ضريح شاه سلطان بالواجهة الرئيسية، على يسار المدخل الرئيسي جشمتان من الرخام، يتوجهما من أعلى لوحة تتضمن سطرين باللغة العثمانية القديمة نصهما:

أ- نص الكتابة على الجشمة التي تقع على يمين الضريح(لوحة٣):

النص بالعثماني :

١- سويلدر احيايه تاريخن بو طرح خوشما
٢- شاه سلطان ايلدى نو چشمه دن اجرآء ما
٣- ١٢١٦

الترجمة بالعربية :

١- يقال أن هذه الثمرة الرائعة تاريخ لإحياء الكائنات
٢- أنشأت شاه سلطان هذا السبيل الجديد فتدفق منه الماء
٣- ١٢١٦

وقد سُجل تاريخ الإنشاء بواسطة حساب الجمل بداية من عبارة: شاه سلطان إيلدى نو چشمة دن إجرآء ما

ش	ا	ه	س	ل	ط	ا	ن	ا	ي	ل	د	ي	ن	و
٣٠٠	١	٥	٦٠	٣٠	٩	١	٥٠	١	١٠	٣٠	٤	١٠	٥٠	٦

ج	ش	م	ه	د	ن	ا	ج	ر	ا	ء	م	ا	المجموع	
٣	٣٠٠	٤٠	٥	٤	٥٠	١	٣	٢٠٠	١	١	٤	١	١٢١٦	

٣- نص الكتابة علي الچشمة التي تقع على يسار الضريح(لوحة٤):

النص بالعثماني :

١- سويلدى تاريخن احيا خامه شيرين مقال

٢- مهرشاه قادين روانيچون كل ايج ماء زلال

٣-١٢١٦

الترجمة بالعربية :

١- قيل أن مقدمة المقال الجميل ساعدت على إحياء التاريخ

٢- فقد أنشأته السيدة مهرشاه من أجل تدفق الماء الزلال (الماء العذب)

٣- ١٢١٦

وقد سُجل تاريخ الإنشاء بحساب الجمل بداية من عبارة: مهر شاه قادين روانيچون كل أيج ماء زلال

م	ه	ر	ش	ا	ه	ق	ا	د	ي	ن	ر	و	ا	ن	ي
٤٠	٥	٢٠٠	٣٠٠	١	٥	١٠٠	١	٤	١٠	٥٠	٢٠٠	٦	١	٥٠	١٠

ج	و	ن	ك	ل	ا	ى	ج	م	ا	ء	ز	ل	ا	ل	المجموع
٣	٦	٥٠	٢٠	٣٠	١	١٠	٣	٤٠	١	١	٧	٣٠	١	٣٠	١٢١٦

٤- نص الكتابة علي سبيل شاه سلطان(شكل٢-لوحة٥):

يقع السبيل بالواجهة الرئيسية للمجمع يمين المدخل الرئيسي، والسبيل من نوع أسبلة الواجهة. وحجرة التسبيل على هيئة حجرة مستديرة مبنية من الحجر وواجهتها من الرخام، والواجهة يتوسطها ثلاثة شبابيك تسبيل معقودة، ويتوجها من أعلى كرانيش(رفارف) بارزة قليلاً، يليها مناطق مقوسة يزخرفها أشرطة كتابية منفذة بالتذهيب محصورة فى بحور، والكتابات بخط النستعليق ومنفذة بطريقة الحفر البارز والتذهيب على لوح مستطيل من الرخام.

والنص مقسم إلى ثلاثة أجزاء كل جزء يحتوي على أربعة أسطر وهي للشاعر سنبل زاده وهبي ونصه:

النص بالعثماني :

الشباك الأول(لوحة٦)

منبع لطف مروت چشمة سارت مرحمت	بحر لطف مكرمت جوش آور موج النوال
شاه سليم خان مكارم پرورك همشيره سى	شاه سلطان ستوده منقبت فرخ خصال
مادر شفقت نثار مهر شاه قادين دريغ	ايتدى ايچون مغرب زين خاک آخر ارتحا
ويردى حق توفيق او سلطان مروت مشربه	ياپدى أعلى بويله بر دلجو سبيل بى مثال

الشباك الثانى(لوحة٧)

قيلدى روح مادرينن شادان بو جارى خير ايله	بذل ايدوب عين الحياة همتن اخير اب ماء
ايشته بو رعنا سبيل اولدى دلره طرح ايله	سينيه براقن اچميش دلبر صاحب جمال
سير ايچون نورنگهسار گيرديلر بربرينه	ناس آنى ذرين شبيكه ايله ايلر أما كيم خيال
ديده روز تشنگاندر سو بسو گوزلر مدام	طاسى ابنيه سبيله عرض ايدر اب زلال

الشباك الثالث(لوحة٨)

گورسه مجنون طاسى زنجيرينى زلف ليلى يه	اولمز ايدى آغزى صويون آقيدوب آشفته حال
يا إلهى ايليه سلطان ذيشان دائما	صد هزران بويله خيرات حسان اشتغال
كه لبكوثر ده كه گلزار عدن ايچره ايده	مادرى حرام صو ناز ايله عرض جمال
لوله خامه دن احيا اولدى تاريخى روان	شاه سلطان نو سبيل ايتدى بنا ما ايچ زلال (١٢١٥) (١٨٠٠)

الترجمة بالعربية[١١] :

الشباك الأول

منبع اللطف والمروءة يا چشمة الرحمة	بحر الجود والكرم يحمل هيجان(هياج)موج النوال
السلطان سليم ملك المكارم ومربي أخته	شاه سلطان مباركة الخصال ساطعة المناقب

الأم ذات الطبيعة الحانية السيدة مير شاه تغمدها الله	قامت بذلك من أجل الارتحال الأخير إلى أرض المغرب
منح الله هذا السلطان التوفيق وطبيعة المروءة	وهكذا بني سبيلاً عظيماً مفرحاً للقلب ليس له نظير

الشباك الثاني

سعدت روح الوالدة بإجراء هذا الخير	بذلت همة عين الحياة وأجرت المفهوم
وهكذا فإن هذا السبيل الجميل مفرحاً للقلب	من أسال قلب البر فتح جمال صاحب الجمال
تداخل نور النظرات بعضه البعض للرؤية	جعلها الناس شبكة ذهبية لكن من يتخيل
العيون في كل جهة متعطشة لرؤيته	كأس الشراب يعرض الماء الزلال لإبناء السبيل

الشباك الثالث

إن رأى المجنون سلسة الإناء ظنها خصل شعر ليلي	ولكنها لم تكن كذلك فأسال لعابه وحزن
يا إلهي فلينشغل السلطان ذو الشأن دائما	بمئات الألاف من الخيرات الحسان
ولتدخل والدته أحيانا في شفاة الكوثر وأحيانا في بستان عدن	كل الماء يهتز بلطف ويعرض الجمال
أحيت جشمة من الوحل وأجرت تاريخه	شيدت الشاه سلطان سبيلاً جديداً فاشرب الماء الزلال ١٢١٥

التعليق:

- يظهر النص مهارة الخطاط في تنفيذ الكتابات حيث قام بتقسيم النص الى ثلاثة أجزاء أعلي الشبابيك الثلاثة للسبيل, وقام بتقسيم كل جزء إلى شطرين مما يعطي بإيحاء أن النص مُقسم إلى أبيات شعرية.
- كما وزع الخطاط النص بشكل متساو فيتضمن كل سطر ما بين ست وسبع كلمات.
- يفصل بين السطور والبحور خط أفقي ورأسي بارزين.
- كما نري مهارة الخطاط في الليونة الشديدة التي نفذ بها الحروف حيث قام بتوزيع النقاط بشكل جيد لملء الفراغات بالنص.
- استخدام الصيغة الالتزامية في الدعاء وذلك للتأكيد.
- وسُجل تاريخ الإنشاء بواسطة حساب الجمل بداية من عبارة "شاه سلطان نو سبيل ايتدي بنا ما ايج زلال".

ش	ا	ه	س	ل	ط	ا	ن	ن	و	س	ب	ي	ل	ا	ي
٣٠٠	١	٥	٦٠	٣٠	٩	١	٥٠	٥٠	٦	٦٠	٢	١٠	٣٠	١	١٠
ت	د	ى	ب	ن	ا	م	ا	ا	ي	ج	ز	ل	ا	ل	المجموع
٤٠٠	٤	١٠	٢	٥٠	١	٤٠	١	١	١٠	٣	٧	٣٠	١	٣٠	١٢١٥

ثانيا: الكتابات بمجمع مهرشاه والدة سلطان(Mihrişah vailde sultan küllyesi) ١٢٠٧ه/١٢١١ه-١٧٩٢م/١٧٩٦م) :

يقع مجمع مهرشاه سلطان بشارع يني ساهل يلو(Yeni Sahil Yolu Caddesi)المتفرع من شارع سلحدار أغا(Selhdar Ağa Caddesi), بالقرب من رصيف البستان بمنطقة أيوب[١٢]. ويعتبر المجمع أهم وأكبر مؤسسة خيرية في منطقة أيوب حيث يقع على مساحة أرض تبلغ ١٤٠٠٠ متر مربع, وكانت الأرض وقفا لمنشآت أيوب سلطان (المسجد– التربة), وقد قامت بشراء الأرض مهرشاه سلطان بمبلغ ١٨٠٠ قطعة ذهبية عثمانية. والأبنية تعود ملكيتها لمهرشاه سلطان, زوجة السلطان مصطفى الثالث(١١٧١ه–١١٨٧ه/١٧١٧م–١٧٧٤م), وأصبحت والدة سلطان عندما تولى ابنها سليم الثالث العرش عام ١٢٠٣ه/١٧٨٩م.

ومهرشاه جورجية[١٣] الأصل، ولدت حوالى عام ١١٥٨ه/١٧٤٥م لأب(قس) أرثوذكسي[١٤] جورجي الأصل، ويعتقد أن اسمها الأول كان أجنيس، وكانت تُلقب بالجميلة الجورجية لجمالها الآخاذ Gürcü) (Güzeli، وذلك قبل أن تُسمى مهرشاه بمعنى"شمس(ضوء) الملك".

ويشتمل المجمع على دار المرق (إمارت) وسبيل وجشمتان وتربة ومكتبة (مكتب للصبيان)[١٥].

النقوش الكتابية بمجمع مهرشاه سلطان:

يوجد النص التأسيسي أعلى النوافذ المفتوحة بسور الواجهة الشمالية للمجمع ابتداءً من يمين السبيل ويمتد حتي الضريح, وهذه النص مكون من واحد وعشرين بيتا, ومحصورة داخل خراطيش, ودونت بخط النستعليق، من كتابة "سنبل زاده وهبي"، وقام بنقشها "محمد أسعد اليسارى", وذلك على أرضية باللون الأزرق ومنفذة بطريقة الحفر البارز والتذهيب، وتتضمن الكتابات تاريخ إنشاء المجمع ونصها: **(شكل٣ـلوحة٩)**

النص بالعثماني :

ولى نعمت خلق جهان سلطان سليم خانك	جناب مهد علياى عطا بخش همم كارى
سپهرک تاجى يعنى مهر شاه سلطان ذيشانكم	انى رفعتله مهر برج عصمت ايلمش بارى
اولوردى لايق تحسين كورسه حضرت زهرا	كمال زهد و عفت بو كونه حسن اطورات
نه دولتدر كه خورشيد جهان اراى طبيعتنده	زرو سيم و جوهر ميلى يوقدر ذره مقدارت
نقود همت عليا سنى خيراته صرف ايلر	رضا الله ايجوندر بى نهايه بذل و اعشارى
عبادتخانه لر بنياد ايدوب اول جامع الخيرات	مبانى اساس دينكك اولدى لطفى معماري
زلال فيض جودى آب روى شان دولتدر	جهان ده سو بسو سر جشمه احساندر جارى
موفق اولدوغى اثار خيرات مراتكك	قلمله قابل احصا دكلدر عشر اثارى
خصوصا خوان احسان ايله دار نعيم اولدى	علمدار رسول الله جوار جنت اثارى
او ماواى معلا ده عمارت ايليوب بنيان	زهى معمور قيلدى اويله دركاه بور انوارى
قيلوب برفيض نعمت سمت دركاه علمدارك	عجب خشنده ايدوب روح رسول رب غفارى
مفاد لن تنالوا البر حتى تنفقوا اوزره	ابد ديلسير لطف ايتدى نعم جويان اقطارى
عياندر بويله بذل ايله برر و نوالندن	كه يوقدر جمع زخر آخرتدن غيرى مختارى
نوالين اويله ايثار اتدى كيم كويا عيان اولدى	ضيافت خانه جود خليل اللهكك اسرارى
او سيمين طاسلردن وايه دار نعيمالبت	تهدير در بيكنمز كاسه خورشيد زر كارى
بلى محتاج ايدى بر بويله فيضا فيض احسانه	او اطراف وحوالينك نيجه بيجاره ناجارى
مقامنده بنا ايتمك نه توفيق الهى در	بو كونه نعمت آباد ضيافتكاه ابرارى
معلا مادر دولت بناه شاه عالمدار	سزادر شاننه بويله هممكارى خنكارى
اداى حق شكرنان و نعمت ايليوب عالم	دعاى دولت و اقبالدر اوارد و ازكار
بسر اسم خالد و الده سلطان يارب	مخلد ايله عمر و دولت شاه جهانداري
زهى تاريخ وهب فيض روح جاريارايله	عمارت بولدى ماوايى ابى أيوب انصارى ١٢٠٩

حرره العبد الداعى محمد أسعد اليسارى غفر الله ذنوبه

الترجمة بالعربية (تنشر لأول مرة) :

ولى نعم أهل العالم السلطان سليم خان	جناب مهد الهمم والعطاء العالى
تاج السماء يعنى مهر شاه سلطان ذات الشأن الرفيع	عصم البارئ شمس السماء برفعة الذكرى
لحسن الحظ أن رأت حضرة الزهراء تحسينه فهو مناسب	ودام إلى اليوم على حسن الأطوار بسبب كمال الزهد والعفة
ما أعظم أن شمس الدنيا لا تحمل فى طبيعتها الفسيحة	ذرة ميل للذهب والفضة والجواهر
فقد أنفقت صاحبة الهمة العلية الأموال على الخيرات	دون كلل ابتغاءً مرضاة الله
دعت صاحبة الخيرات تلك لبناء دور العبادة	فلطف المعمار أساس بناء الدين
زلل فيض جود الماء هو وجه شأن الدولة	سبيل الماء الجارى مظهر الإحسان فى الدنيا
يتعذر على القلم إحصاء عشر آثار	الخيرات التى وفقت فى تنفيذها
لا سيما تبوأت دار النعيم بإحسانها	رزقها الله اثر الجنة بجوار صاحب العلم حضرة رسول الله
صنعت لها مأوى فى جنة المعلاة	ظل معموراً ومنيراً بالأنوار
ظلت التكية تفيض بالنعم	حتى استحسنتها روح صاحب العلم رسول الرب الغفار
ظلت نعم لطفها تعم الأقطار	إيماناً بان تنفقوا البر حتى تنفقوا
نتيجة لبذلها و برها على هذا النحو	لا يوجد جمع للآخرة من غير المختار
من يأثر نوالها هذا	يصبح عليلاً بمضايفها الدائمة بجود أسرار خليل الله

بالطبع من يشرب من تلك الكوؤس الفضية	يدرك دار النعيم وهدرها لا يروق لكأس الشمس الذهبية
أجل احتاج الكثير من تلك المناطق	وما يجاورها إلى فيضها وإحسانه
يا له من توفيق إلهى حظيت به أثناء بناء مقامها	ظلت تستضيف الأبرار حتى اليوم
الجنة المعلاة لائقة بشأن صاحب العلم	والهمم جناب حضرة السلطان
أوفى الشاكرون حق شكر نعمتها متوسلين بالدعاء لها	بالدولة والإقبال تالين الأوراد والأذكار
بسر الاسم الخالد لوالدة السلطان	خلد يارب عمر السلطان حاكم الأرض ودولته إلى الأبد
بزهو تاريخ وهب فيض الأرواح	كما عمروا مأوى أبى أيوب الأنصارى١٢٠٩
حرره العبد الداعى محمد أسعد اليسارى غفر الله ذنوبه	

التعليق:

- يظهر هذا النص مهارة الخطاط في تنفيذ الكتابات حيث قام بتقسيم النص إلى عدة بحور مما يعطي إيحاء أن النص مقسم الي أبيات شعر, كما وزع النص بشكل متساو فيتضمن كل سطر ما بين ست وسبع كلمات.
- نقش هذا النص بشكل منفصل فكل شطرين نفذوا أعلي نافذة بالواجهة الرئيسية للمجمع.
- استخدم التركيب في تنفيذ بعض الكلمات مثل كلمة "خانك" في السطر الاول التي نقشت أعلي كلمة "سليم", وكلمة "بنيان" في السطر العاشر أعلي كلمة "أيليوب", وكلمة "الأنصاري" في السطر الواحد والعشرين أعلي كلمة "أيوب".
- كتابة حرف الياء راجعه, وقد نفذ الخطاط هذا الاسلوب عدة مرات.
- كما نري مهارة الخطاط في الليونة الشديدة التي نفذت بها الحروف حيث قام بتوزيع النقاط بشكل جيد لملء الفراغات بالنص.
- كما قام الخطاط بكتابة توقيعه في سطر منفرد في نهاية النص.
- سُجل تاريخ الإنشاء بحساب الجمل بداية من عبارة "عمارت بولدى ماوايى أبى أيوب أنصارى", ولكن أخطأ الخطاط في حساب الأبيات عند كتابتها:

ع	م	ا	ر	ت	ب	و	ل	د	ى	م	ا	و	ا	ي	ي
٧٠	٤٠	١	٢٠٠	٤٠٠	٢	٦	٣٠	٤	١٠	٤٠	١	٦	١	١٠	١٠

ا	ب	ى	ا	ى	و	ب	ا	ن	ص	ا	ر	ى	المجموع
١	٢	١٠	١	١٠	٦	٢	١	٥٠	٩٠	١٠٠	٢٠٠	١٠	١٢١٥

٢- نص الكتابة علي سبيل مهرشاه سلطان (شكل٤-لوحة١٠-١١) :

ألحق السبيل بالمجمع ويقع بالواجهة الرئيسية له، على امتداد المدخل الرئيسي، والسبيل من نوع أسبلة الواجهة. وحجرة التسبيل حجرة مستديرة بنيت من الحجر وواجهتها من الرخام، والواجهة يتوسطها خمسة شبابيك تسبيل يعلو كل فتحة من فتحاتها مناطق مقوسة فى مستويين، يزخرف المناطق السفلية زخارف باروكية الطراز، ويزخرف المناطق العلوية خمسة أشرطة كتابية محصورة فى بحور. والكتابات مقسمة في أربعة أسطر ومنفذة بالحفر البارز المذهب على أرضية زرقاء بخط النستعليق ونصها:

النص بالعثماني:

الشباك الأول

مهد جناب سلطنت اكليل تاج مكرمت
معمور ساز مملكت صبح سبهر عز و جاه
جوش ايله قدر كوهرين اوصاف ذات بهترين
خورشيديدر اول خاوريك سلطان سليم جم سپاه

الشباك الثاني

بخش اتدى مال بى حساب دنياي اتدى فيض ياب

قرب ابى ايوبه آب اجراسنه قيلدى نگاه
بر نو سبيل اتدى بنا هم خوش ادا هم جان فدا
نزديك كه اصحاب صفا رضوان خلود شاهراه

الشباك الثالث

گويا كه بر كشاندر روزانلرى شاهانه در
جنت ميدر آيا ندر اولمش محل اشتباه
اولدى بو ير ده رو نا مضمون تجرى تحتها
قيلدى كرامتله بنا او داور دولت پناه

الشباك الرابع

اطعام ابچون آفاقى هب يابدى عمارت منتخب
انصاردن ايلر طالب نصر لواى پادشاه
يكپاره احساندر ايشى جود فراخواندر ايشى
اروای عطشاندى هر طور توفيق الله

الشباك الخامس

اسرار صاحبك مظهرى انواع خيرک مصدرى
سير ايت بو آب كوثرى نور ايچره استرسكك شيناه
غالب قلمدن اقدى بيل تاريخى هچون سلسبيل
اصحابه زمزم هم سبيل عين صفاى مهر شاه

<u>الترجمه بالعربية (تنشر لأول مرة) :</u>

الشباك الأول

يا مهد جناب سلطنة إكليل تاج المكارم
يا معمرة مملكة صباح شمس العز و الجاه
اسمعى يا صاحبة صفات أفضل الجواهر
إن السلطان سليم خان حامى الجيش هو شمس ذلك الشروق

الشباك الثاني

لقد أفاض بالعطاء دون حساب للمال
ظل و يشاهد تدفق الماء بالقرب من ضريح أبى أيوب
كان بناء السبيل أمراً غير معهود ففرحوا به وأصبحوا مدافعين عنه
ما أقرب أصحاب صفاء الرضوان حينما يتبعون خلود طريق السلطان

الشباك الثالث

كأنهم يسلبوننا الأيام الرائعة
أترى هل الجنة محل شك واشتباه
كان فى ذلك المكان طرق غير معلومة تجرى تحتها
أنشأته صاحبة الدولة بالعزة والكرامة

الشباك الرابع

اختارت إعمار هذه الأفق لإطعام المحتاجين
وطلبوا من أنصارها حمل لواء السلطان
جميع أعمالها تشير إلى غزارة إحسانها
كل مرحلة لروى العطشى تمت بتوفيق من الله

الشباك الخامس

مظهر صاحب الأسرار هو مصدر الخير لكافة الأشياء
إن أردت السباحة والعوم فاذهب إلى نور كوثر هذا الماء
غاب تاريخ هذا السلسبيل عن القلم
سبيل عين ماء مهرشاه الصافي هو زمزم للأصحاب

التعليق:

- يظهر هذا النص مهارة الخطاط في تنفيذ الكتابات حيث قام بتقسيم النص إلى عدة بحور مما يعطي إيحاء أن النص مقسم الي أبيات شعر.
- وزع الخطاط كلمات النص بشكل غير متساو.
- يفصل بين السطور خطوط أفقية بارزة, كما يزخرف السطور زخارف باروكية الطراز.
- نري مهارة الخطاط في الليونة الشديدة التي نفذت بها الحروف حيث قام بتوزيع النقاط بشكل جيد لملء الفراغات بالنص.
- وقد سجل تاريخ إنشاء السبيل بواسطة حساب الجمل بداية من عبارة (أصحابه زمزم هم سبيل عين صفاي مهرشاه)

ا	ص	ح	ا	ب	ه	ز	م	ز	م	ه	م	س	ب	ي
١	٩٠	٨	١	٢	٥	٧	٤٠	٧	٤٠	٥	٤٠	٦٠	٢	١٠
ل	ع	ى	ن	ص	ف	ا	ى	م	ه	ر	ش	ا	ه	المجموع
٣٠	٧٠	١٠	٥٠	٩٠	٨٠	١	١٠	٤٠	٥	٢٠٠	٣٠٠	١	٥	١٢١٠

الدراسة التحليلية للنصوص الكتابية بالمجمعين:

لعبت النصوص الكتابية ونصوص الإنشاء دوراً مهماً في العمارة علي مدى العصور الإسلامية، وتعد النصوص التأسيسية أكثر النصوص ورودًا على العمائر الإسلامية بصفة عامة وعمائر منطقة أيوب سلطان بصفة خاصة، وكان الهدف من تنفيذ النصوص إما تسجيليا أو تذكاريا.

وينقسم هذا النوع من النصوص إلى عدة عناصر أساسية وهي البسملة، وفعل الإنشاء أو التجديد، ووظيفة المنشأة واسم المنشئ وألقابه ووظيفته وتاريخ الإنشاء(١٦).

والنصوص الكتابية بمجمعي شاه سلطان ومهرشاه سلطان فى منطقة أيوب سلطان كتبت جميعها باللغة التركية العثمانية القديمة.

أ- أماكن وأشكال النصوص

من خلال دراسة النصوص الواردة على مجمعي شاه سلطان ومهرشاه سلطان يتضح تعدد أشكال ومواضع تسجيل أو كتابة هذه االنصوص وهي:

- إما مدونة على لوح رخامى مستطيل أو مربع تعلو المدخل الرئيس للمجمع مثل مجمع شاه سلطان.
- أو مدونة على لوح رخامى مستطيل الشكل تعلو السور الخارجي للمجمع مثل مجمع مهرشاه سلطان.
- أو مدونة على ألواح رخامية مقوسة تتوج القسم العلوى من واجهات الأسبلة، مثلما نراها فى سبيلى شاه سلطان ومهرشاه سلطان.
- أو مدونة على لوح رخامى مستطيل تتوج الجشم، مثل جشمة شاه سلطان.

ب- المواد الخام

نفذت جميع النصوص الكتابية، موضوع الدراسة، علي الرخام بطريقة الحفر البارز, حيث أخذ الرخام السيادة الكاملة في تسجيل النصوص على العمائر العثمانية, وذلك يرجع إلى تميز مادة الرخام عن باقي المواد الأخرى كالخشب, وأيضا بسبب سهولة نحته وجماله الفني فضلاً عن نقاء لونه الأبيض. كما أن الرخام يتميز باحتفاظه بالألوان والتنوع الكبير في ألوانه وقدرته على مقاومة العوامل الجوية, وذلك لصلابته وشدة بلورته مما جعل الإنسان يفضله على غيره من المواد(١٧). كما أن توافر مادة الرخام بكثرة علي طول ساحل بحر مرمرة وبحر إيجه دفع العثمانيون لاستخدام هذه الثروة في إنتاج المحاريب وواجهات الأسبلة والجشم وغيرها(١٨).

ج- الخطوط المستخدمة في كتابة النصوص:

وضع العثمانيون الخط العربي في أسمى مكانة بين الفنون(١٩), حيث تعتبر الزخارف الكتابية ميزة من مميزات الفنون الإسلامية, والكتابات على الأبنية في العصر العثماني ليس المقصود بها معرفة اسم صاحب الأثر أو تاريخه فقط بل أن الفنان المسلم اتخذها عنصرًا حقيقيًا من عناصر الزخرفة فعملوا على رشاقة حروفها وتناسق أجزائها(٢٠).

خط النستعليق :

أحد الخطوط التي شاع استخدامها في بلاد الفرس، وهو مشتق من خط النسخ وخط التعليق لذلك عرف باسم (نستعليق)، أونسخ تعليق لأنه يجمع في سماته بين الخطين[٢١].

ويرى أصحاب المعرفة أن النستعليق من أظهر الفنون الجميلة، وأدقها وأن صفحة بخط النستعليق تُعد أجمل خطوط البشر، وذلك لتتابع أشكاله، وصورة الجذابة وخطوطه العمودية كالألف واللام والكاف، مما يسهل عملية قراءته، وحركته الدورانية تتجه من اليمين إلى اليسار، وحركة القلم في هذا الخط أكثر حرية وراحة من النسخ[٢٢]، ومن أشهر خطاطى النستعليق مير علي التبريزي[٢٣]. وفي العصر العثماني احتل خط النستعليق المرتبة الثانية من حيث الأهمية والاستخدام بعد خط الثلث، وبدراسة الكتابات المنفذة على نصوص مجمعي شاه سلطان ومهرشاه سلطان يتضح أن جميع الكتابات منفذة بخط النستعليق.

د- طرق تسجيل تواريخ المنشآت:

بدراسة النصوص الكتابية بمجمعات شاه سلطان ومهرشاه سلطان في منطقة أيوب سلطان لوحظ أن كافة نقوش الإنشاء قد اشتملت على تاريخ الإنشاء، وكانت جميعها مسجلة بالتاريخ الهجري, وسجلت التواريخ أيضا بنظام حساب الجمل[٢٤].

وطريقة حساب الجمل استعملت فى تأريخ الكثير من المنشآت، وذلك من خلال الكتابات الموجودة عليها، وكان أول استعمال لها فى بلاد فارس ثم انتقلت بعد ذلك إلى تركيا، وشاعت على آثارها[٢٥]، وكان بداية حساب القيمة العددية للحروف التي تشير إلي التاريخ في الشطر الأخير من النصوص بعد كلمة تاريخ, ولقد اشتركت النصوص جميعاً بتسجيل القيمة العددية بحساب الجمل.

هـ- الألقاب والوظائف الواردة بالنصوص:

١- الخان (Kağan):

لقب يعني أمير أو حاكم, وهو لقب تركي يطلق علي شيوخ الأمراء في قبائل الأتراك منذ القرن الأول والثاني الهجري, وقد أطلق بعد ذلك على الولاة الذين كانوا يعترفون بإسمية لسيد الأسرة الأعظم الذي أطلق عليه الخاقان أو القان, ودخل هذا اللقب العالم الإسلامي في نهاية القرن ١٠/٤هـ عن طريق خانات التركستان, ولقد كان لهذا اللقب مكانة كبرى عند العثمانيين فقد كان لقباً لسلاطينهم[٢٦].

٢- السلطان(Sultan):

وهو الذي يتحكم في ولايته ويكون رئيسًا للأمراء ويمتلك ممالك متعددة ويطلق عليه أيضًا اسم السلطان الأعظم ويكون له من العسكر أكثر من عشرة ألاف فارس[٢٧].

وأصله في اللغة الحجة قوله تعالى: "***وَمَا كَانَ لَهُ عَلَيْهِمْ مِنْ سُلْطَانٍ إِلا لِنَعْلَمَ مَنْ يُؤْمِنُ بِالآخِرَةِ***" (سورة سبأ آية ٢١), وسمي بذلك لأنه حجة علي الرعية يجب عليهم الإنقياد بها, وتطلق على الوالي أيضاً. وورد هذا اللفظ من اللغة السريانية والأرمية كما جاء في أوراق البردي العربية منذ القرن الأول الهجري, ثم سار يطلق على عظماء الدولة وكان أول إستخدام لهذا اللفظ في عهد هارون الرشيد ويعتبر بذلك نعتا فخرياً خاصاً, ثم صار لقباً علي المستقلين من الولاة يتميزون به عن غيرهم ثم استخدم في عصر الأيوبيين والمماليك, كما كان ينقش على النقود[٢٨].

٣- الوالدة(Valida):

يعني الأم, وقد ورد هذا المدلول بنص تشييد في الأندلس خاص بأم أمير المؤمنين المؤيد بالله هشام بن الحكم, كما استخدم هذا اللفظ مضافًا إليه ياء النسب(الوالدية) كالقب من الألقاب المفردة المفرعة على الأصول المؤنثة, كما يضاف اللفظ لبعض الكلمات لتكوين ألقاب مركبة[٢٩].

٤- الداعي(Vaiz):

وهو من ألقاب المقيمين بالدعوة الشيعية في مختلف أنحاء العالم الإسلامي, وكان لقب الداعى ينقش على نقود كبراء العلوية في طبرستان وغيرها, كما كان يطلق على رئيس الدعاة لقب داعي الدعاة, كما دخل اللفظ في تكوين بعض الألقاب التركيبية مثل الداعي إلى الحق[٣٠].

٥- الشاه(Şah):

لفظ فارسي بمعني سيد أو ملك, وكان يطلق على ملوك الفرس, كما يضاف إلى كلمات حتي يصبح لفظا مركبا مثل شاه جهان او شاه دير بكر فهو يستخدم كالفظ مفرد ومركب[٣١].

٦- المختار(Muhtar):

هو ممثل المجتمع في كل حي من أحياء البلد, وكان يوجد في كل حي مختارين الأول والثاني يشكلان مع إمام الحي لجنة الاختيار, وتم ترشيح هذه الوظيفة لأول مرة في إستانبول عام ١٨٤٣م[٣٢].

٧- قادين(Kadin):

لقب بمعني السيدة أو الأميرة حيث أطلق في العصر المملوكي والعثماني علي أميرات البيت المالك, وعلي زوجات السلاطين عموماً[٣٣], ومن قبل أطلق علي زوجات السلاطين لقب هاسكي(Haseki), واعتباراً من القرن الثامن عشر استبدلت كلمة هاسكي بكلمة قادين ثم استمر هذا اللقب[٣٤].

٨- صاحبة(Sahibi):

لقب مؤنث يعبر عن المرأة, وكان يأتي أحيانًا بمعنى زوجة, وفي اللغة تعني اسم للصديق, وبدأ استعماله كنعت خاص منذ عصر بني بويه, وورد في العصر العثماني على النصوص التأسيسية مضافًا إليه بعض الكلمات لتكوين ألقاب مركبة مثل صاحبة الخيرات, صاحبة العصمة وكلمة صاحبة هنا تفيد المصاحبة والملازمة للخيرات والحسنات من قبل صاحبة اللقب وهكذا[٣٥].

٩- حضرة:

تقرأ بفتح الحاء وكسرها وضمها, وهي من الألقاب القديمة التي كانت تستعمل في مكاتبات الخلفاء, ولكن بعد أن دخل عليها التأثير التركي أصبحت تنطق الهاء الساكنة تاء(حضرت)[٣٦], وقد استعمل اللفظ كالقب فخري, وهو من الألقاب التشريفية شاع استخدامه في البداية ليدل على الخلفاء بعد أن احتجبوا علي الناس بالوزراء والحجاب, وفي أواخر العصر العباسي شاع لفظ الحضرتين, بإعتبار الخليفة رمزاً للسلطتين الدينية والسياسية, ولايزال هذا اللفظ متداولاً في الرسائل والنصوص التأسيسية وغيرها[٣٧], حيث ورد بنص إنشاء جشمة شاه سلطان زوجة زال محمود باشا.

و- توقيعات الخطاطين والشعراء :

١- الخطاط يساري زاده مصطفي عزت أفندي :

ولد مصطفى عزت أفندي في طوسيا(Tössia[٣٨]), سنة ١٢١٦هـ/١٨٠١م, وبعد وفاة أبيه دستان أغا مصطفى زاده، أرسلته أمه للدراسة في إستانبول، فالتحق بمدرسة الفاتح محمد, وقد كان صوته الحسن سبباً في استكمال تعليمه, وعندما علم السلطان محمود الثاني بقدراته في تجويد القرآن وإنشاد الموشحات، أمر بنقله إلى الخدمة في القصر السلطاني، حيث أمضى ثلاث سنوات وأمضى ثلاث سنوات أخرى في سراي غلطة، درس فيها العلوم والفنون وتعلم خط الثلث والنسخ على يد الخطاط مصطفى وصفي أفندي، ودرس خطي التعليق وجلي التعليق لدى الخطاط يساري زاده أفندي وأخذ الإجازة عنهما, وقد أخذ من أستاذه الثاني لقب عزت وأدخله في تواقيعه, كما تعلم الرسم المنظورى مما ساعده ذلك على ضبط مقاسات الحروف فى كتابة حروف التعليق الجلى المزمع تعليقها فى أماكن عالية[٣٩].

ومن أبرز تلاميذه: شفيق بيه ومحسن زادة عبد الله وعبد الله الزهدى وقيس زادة عثمان وعارف جارشنباه ومحمد حلمى أفندى وعلمى أفندى وحسن رضا[٤٠].

وقد نسخ مصطفى عزت أحد عشر مصحفاً، وأكثر من مائتي حلية وعددًا لا يحصى من اللوحات والقطع، واللوحات الدائرية في مسجد أيا صوفيا وهي أكبر لوحات فى العالم الإسلامي، إذ بلغ قطرها ثمانية أمتار, وله كتابات بجلي الثلث وجلي التعليق في أماكن كثيرة مثل ضريح محمد علي باشا في القاهرة، وقصر(دولمة بهجة) وواجهة وزارة الحربية(جامعة إستانبول حالياً) ومسجد نعلي في الباب العالي[٤١]. وقد قام بكتابة النص التأسيسي لمجمع شاه سلطان، ويوجد توقيعه في أخر النص.

٢- الخطاط محمد أسعد اليسارى:

يتميز الخطاط محمد أسعد اليساري بأنه خطاط أوحد فذ, حيث عمل على تجويد خط التعليق بيده اليسري وذلك لابتلائه بعيب خلقي بذراعه اليمني, وأجيز محمد أسعد من معلمه الخطاط زاده سيد محمد أفندي, كما تميز بمهاراته الفطرية, وكان ترتيبه الثالث علي الخطاطين المجازين. وقام السلطان مصطفى الثالث

بتعيينه في السراي الهمايوني ومن أعماله لوحة في مسجد أيا صوفيا (حسبي الله وحده), وخطه على عتبة مسجد أبي أيوب الأنصاري عبرة للناظرين[٤٢]. وقد قام بكتابة النص التأسيسي لمجمع مهر شاه سلطان، ويوجد توقيعه في أخر النص.

٣- الشاعر سنبل زاده

هو محمد بن رشيد المعروف بسنبل زاده, كان والده شاعراً أيضًا, وولد سنبل زاده في مدينة مرعش التركية, وتعلم على يد العلماء فى مختلف العلوم والفنون بمدينته ثم انتقل إلى إستانبول, وصار عالمًا في العلوم العربية والإسلامية, وشاعراً متقنًا ومتفننًا, ويعتبر من أبرز شعراء الشعر الكلاسيكي التركي ومن أهم الشعراء في عهد السلطان عبد الحميد الأول والسلطان سليم الثالث ولذلك يقال له (سر لوحة شعراء)[٤٣] بالفارسية. كما كان من كبار موظفي الدولة العثمانية, حتي صار قاضيًا ولذلك كان يلقب بالقاضى محمد رشيد سنبل زاده وهبي, ثم أصبح رئيس الكتاب في الديوان وفي فترة قليلة أصبح سفيراً في إيران للدولة العثمانية, وترك سنبل زاده ميراثًا خالداً في الأدب التركي من الشعر والنثر باللغات التركية والعربية والفارسية, كما يبدو من ديوان شعره أنه قد قرأ أشعار كثيراً من شعراء العرب ولذلك أثرت هذه القراءة في نضجه وغزارة علمه وثقافته وإطلاعه على اللغة العربية, كما ويظهر من قصائده معرفته بالعروض والوقوف على دقائق الفصاحة والبلاغة، وشعره يعكس رقة إحساسه وجزالة الكلمة وبساطتها. وتوفي سنبل زاده في إستانبول عام ١٢٢٤ه/١٨٠٩م[٤٤], ومن قصائده بعمائر المرأة بأيوب النص الذي يعلو سبيل مجمع شاه سلطان والنص التأسيسي لمجمع مهرشاه سلطان.

النتائج:

تناولت الدراسة أربعة نصوص كتابية بالمجمعات المعمارية للمرأة بمنطقة أيوب بإستانبول، ومن أهم النتائج:

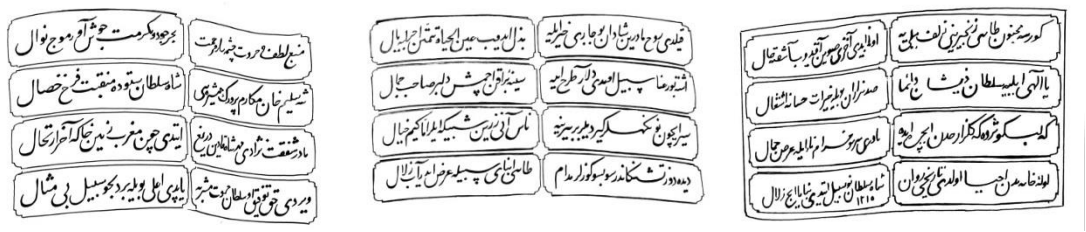
- قمت بنشر الترجمة العربية للكتابات العثمانية لمجمع مهرشاه، والتي تقع أعلى النوافذ المفتوحة بسور الواجهة الشمالية للمجمع ابتداءً من يمين السبيل وحتي بداية جدران الضريح وأعلي السبيل وذلك لأول مرة.
- أثبتت الدراسة تميز منطقة أيوب سلطان عن غيرها, وحرص سلاطين الدولة العثمانية وامهاتهم وزوجاتهم على بناء بعض عمائرهم بها، كما أوصي الكثير من العثمانيين بأن يدفنوا بهذا الحي ليكونوا قريبين من الصحابي الجليل أبي ايوب الانصاري.
- تميزت الكتابات موضوع الدراسة بالثراء الفني والزخرفي وتنوعت الزخارف المنفذة عليها ما بين زخارف هندسية ونباتية وعناصر منفذة بطراز الباروك.
- تنوعت الصيغ والعبارات الواردة علي النصوص ما بين طلب الدعاء للمتوفي وقراءة الفاتحة علي روحه من قبل الزوار وعبارات رجاء من الله بالرحمة للمتوفي.
- تميزت النصوص الكتابية بالمجمعين بتسجيل التواريخ بنظام حساب الجمل بالإضافة إلي تسجيلها بالتاريخ الهجري.
- بينت الدراسة مدي تنوع مواضع نقش النصوص علي المجمعات المعمارية وتعددها حيث ظهرت علي الأسوار الخارجية المحيطة بالمجمع والواجهات, وأعلي فتحات النوافذ والأبواب.
- بينت الدراسة استخدام خط النستعليق في كتابة جميع النصوص، موضوع البحث، علي المجمعات المعمارية للمرأة .
- تميزت الكتابات بالمجمعات المعمارية للمرأة بتنفيذها جميعاً علي لوحات رخامية بطريقة الحفر البارز, كما تم طلائها بماء الذهب.
- تضمنت النصوص التأسيسية أسماء الخطاطين والشعراء الذين قاموا بتنفيذ تلك الكتابات.

الأشكال واللوحات

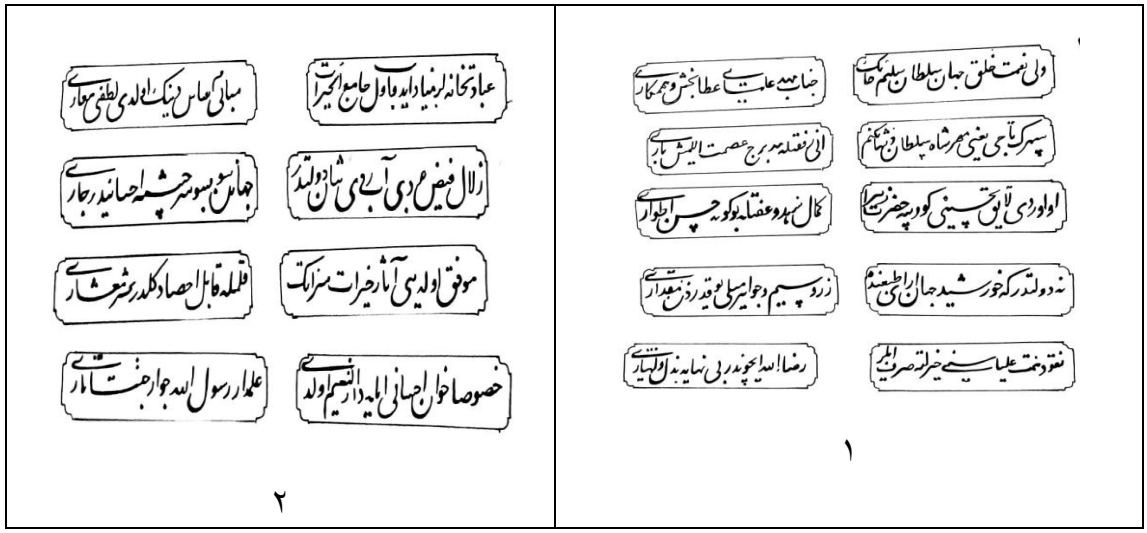
أولا: الأشكال



(شكل١) النص التأسيسي لمجمع شاه سلطان

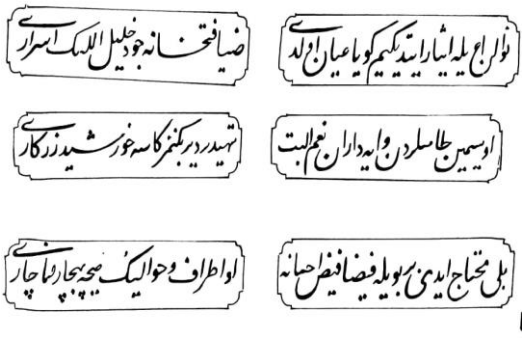


(شكل٢) النص أعلي سبيل شاه سلطان بواجهة المجمع

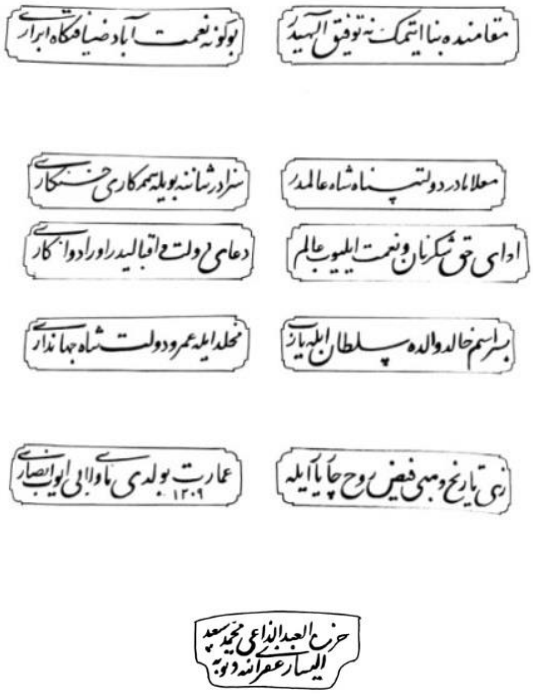




٣



٤

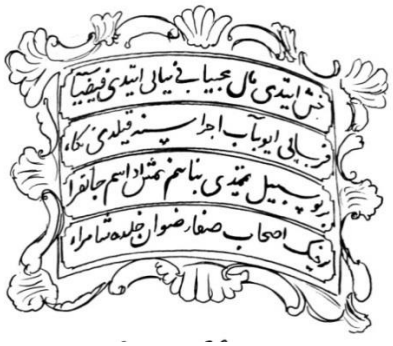


٥

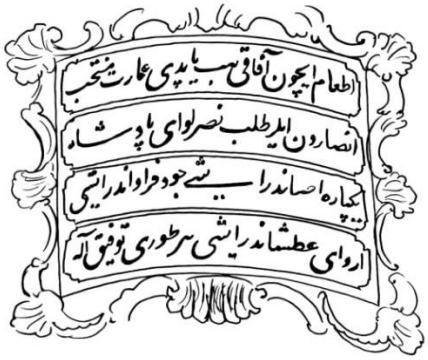
(شكل٣) النص التأسيسي لمجمع مهرشاه سلطان



الشباك الأول



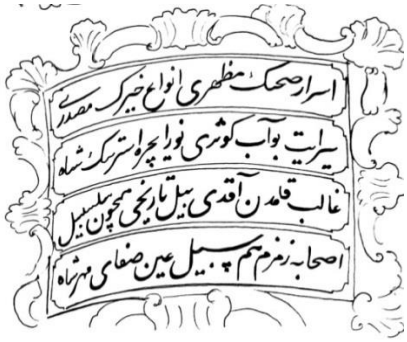
الشباك الثاني



الشباك الثالث



الشباك الرابع



الشباك الخامس

(شكل٤) النص أعلي السبيل بواجهة مجمع مهرشاه سلطان

ثانيا: اللوحات



(لوحة١): المدخل الرئيسي لمجمع شاه سلطان بمنطقة أيوب بإستانبول
(تصوير الباحث)



(لوحة٢): النص التأسيسيى لمجمع شاه سلطان
(تصوير الباحث)



(لوحة٣) الكتابة المنفذة علي الجشمة اليمنى
(تصوير الباحث)



(لوحة٤) الكتابة المنفذة علي الجشمة اليمنى
(تصوير الباحث)



(لوحة٥) نص السبيل الملحق بمجمع شاه سلطان
(تصوير الباحث)



(لوحة٦) النص الأيمن أعلى شبابيك التسبيل بواجهة سبيل شاه سلطان(تصوير الباحث)



(لوحة٧) النص الأوسط أعلى شبابيك التسبيل بواجهة سبيل شاه سلطان(تصوير الباحث)



(لوحة٨) نص يعلو الشباك الأيسر أعلى شبابيك التسبيل بواجهة سبيل شاه سلطان (تصوير الباحث)







(لوحة٩) النص التأسيسي لمجمع مهرشاه نقلاً عن:
Kala,Eyup Sabri,Mihrisah Valide Sultan Vakei, Ankara 2019,p45-46.



(لوحة١٠) سبيل مهرشاه سلطان بواجهة مجمعها
Akkurt, lbrahim, Şahsiyeti ve Hayir Eserleriyle Mihrişah Sultan ve Küllyesi, Ilim Yayma Vakfi, Sayi 11, 2018, p9.



الشباك الأول



الشباك الثاني



الشباك الثالث



الشباك الرابع



الشباك الخامس

(لوحة١١) نص أعلي السبيل بواجهة مجمع مهرشاه سلطان نقلاً عن:
Kala, Eyup Sabri, Mihrisah Valide Sultan Vakei, p53

حواشي البحث

(١) لويس، برنارد, إستانبول وحضارة الخلافة الإسلامية, ترجمة سيد رضوان علي, الطبعة الثانية, الدار السعودية للنشر,١٩٨٢م, ص١٦٣.

(٢)أبي أيوب الأنصاري: هو الصحابي الجليل خالد بن زيد بن كليب بن ثعلبة بن عبد عمرو بن عوف بن غنم بن مالك بن النجار بن ثعلبة بن الخرزج, كان من السباقين إلى الإسلام في المدينة المنورة, وشهد بيعة العقبة الثانية, كما خاض معركة بدر, وأيضا شاهد المشاهد كلها مع رسول الله صل الله عليه وسلم, والجدير بالذكر أن النبي صل الله عليه وسلم خص أبا أيوب الأنصاري رضي الله عنه بالنزول عليه في بني النجار إلى أن بُنيت له حجرة, وعاش الأنصاري حياته مجاهدًا في سبيل الله ومات بأرض الروم غازياً في عهد معاوية بن أبي سفيان, ودُفن خارج أسوار القسطنطينية بناءً على وصيته ليزيد بن معاوية بدفنه هناك, وروي أن الروم كانو يتبركون بقبره قبل أن تفتح القسطنطينية, قطب(محمد علي), أبو أيوب الأنصاري خالد بن زيد, دار القلم، بيروت, لبنان, الطبعة الأولى،١٩٩٣م, ص ١٤-١٨.

(٣)الخلوتي(إسماعيل حقى)، روح البيان في تفسير القرآن، الجزء التاسع، دار الفكر، بيروت، ٢٠١٠، ص٣٩.

(٤)السلطان محمد الفاتح هو سابع سلاطين بني عثمان, لقب بالفاتح, حيث نال بشارة النبي(ص) بفتحه لإستانبول, وكان سلطاناً يتميز بعلمه لكافة العلوم والفنون, واستمر فترة حكمه لمده ثلاثين سنة حيث جلس على العرش في عام ١٤٥١ وفتح إستانبول عام ١٤٥٣م وخلال فترة حكمه قضي على إمبراطورتين وإحدى عشرة إمارة وأربعة ملوك كما تمكن من زيادة الأراضي التي خلفها له والده, وتوفي الفاتح عام ١٤٨١م ودفن بقبره بالقرب من جامع الفاتح الذي شيده.
طوبَاش(عثمان نوري), العثمانيون رجالهم العظام ومؤسساتهم الشامخة, ترجمة محمد حرب, دار الأرقم, ٢٠١٦م, ص١١٧-١١٨.

(٥) بيومي(محمد علي حامد), كتابات العمائر العثمانية في إستانبول, رسالة دكتوراه غير منشورة, كلية الأثار, جامعة القاهرة,١٩٩١م, ص ٥٦٥.

(6) شاه سلطان: ولدت شاه سلطان عام(١١٧٥هـ/١٧٦١م) في قصر طوب قابى, وتُوفيت عام(١٢١٨هـ/ ١٨٠٣م)،عن عمر يناهز ٤٢ عاماً بسبب مرضها وتم دفنها بداخل تربتها بالمجمع الخاص بها.
Freely.Juhn. A history of Ottoman Architecture, wit Press, Southampton ,Boston, 2011, p 394

(٧) السلطان مصطفي الثالث ابن السلطان أحمد الثالث: هو أول أبناء السلطان أحمد الثالث, ولد سنة ١١٢٩ه, وجلس على العرش سنة ١١٧١ه/١٧٥٧م–١١٨٧ه/١٧٧٤م, بالغاً من العمر ٤٢ عام, وعندما استقر في الحكم أخذ بسن الشرائع وتنظيم الأحوال وتوطيد دعائم الأمن في داخلية البلاد وذلك بمساندة الصدر الأعظم راغب محمد باشا, عزتلو(يوسف آصاف), تاريخ سلاطين بني عثمان, مؤسسة هنداوي, الطبعة الأولي, ٢٠١٤م, ص١١١- ٢٣٢.

(٨) السلطان سليم الثالث ابن السلطان مصطفى الثالث, ولد في عام١١٧٥ه/١٧٦١م, وأتقن اللغة العربية والفارسية, وكان ملحناً وشاعراً وخطاطاً, جلس على العرش عام ١٢٠٣ ه/١٧٨٩م: عام ١٢٢٢ه/١٨٠٧م, وعمل السلطان على إصلاح الثغور وبناء القلاع, وبناء المراكب الحربية بنفس شكل أحدث المراكب الفرنسية والإنجليزية, كما أنشأ العديد من المنشآت المعمارية، توفي السلطان سليم في١٢٢٣ه/١٨٠٨م, ودفن في تربة والده السلطان مصطفى الثالث، فريد(محمد)، تاريخ الدولة العليا العثمانية، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٤م، ص ١٥٠: ٢٧٧، عزتلو، تاريخ سلاطين بني عثمان، ص ٧٦- ١١٧- ١١٨.

(9)Freely، J، A history of Ottoman Architecture، p 394.

(١٠)أصلان أبا، أوقطاي، فنون الترك وعمائرهم، ترجمة أحمد عيسي، إستانبول، ١٩٨٧م، ص ٢٢٢.

(١١)الطباخ، صباح علي عبد الشافي، الكتابات التركية العثمانية على أسبلة إستانبول، دراسة أدبية مع ترجمة الكتابين الأول والثاني من سلسلة "أسبلة إستانبول" لأرجون باريش تا، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الدراسات الإنسانية، جامعة الأزهر، ٢٠١٢م، ص ١٧٢-١٧٣.

(١٢)الثقفي(محمد أحمد محمد)، زواج السلاطين العثمانيين من الأجنبيات وأثره في أضعاف الدولة، رسالة ماجستير، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى بمكة المكرمة،١٤٣٢م، ص٩٧. & خالد(دعاء صلاح)، عمارة الأسبلة العثمانية الباقية بمدينة إستانبول، دراسة أثرية معمارية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٧م، ص٢٥٢.

(١٣)جورجية (أي من دولة جورجيا، وهي دولة أوروبية ذات نظام جمهوري)، وتقع في منطقة جنوب القوقاز، في غرب أسيا،يحدها من الغرب البحر الأسود، ومن الشمال روسيا، ومن الجنوب تركيا وأرمينيا، ومن الشرق أذربيجان، تغطي جورجيا مساحة ٦٩.٧٠٠كم؛ العبودي(محمد بن ناصر) البلاد العربية الضائعة (جورجيا)، مكتبة الملك فهد الوطنية، ٢٠٠٣م، ص ١٨-١٩.

(١٤)الارثوذكسية هي مذهب من المسيحية، وكانت المسيحية كنيسة واحدة حتى الإنشقاق الذي حصل بين الكنيسة الغربية (الرومانية الكاثوليكية) والشرقية (الرومانية الارثوذكسية). https://ar.orthodoxwiki.org

(15)Kala، Eyup، Sabri، Mihrisah Valide Sultan Vakei، Ankara، 2019، p39 .

(١٦) خيرالله(جمال عبد العاطي)، الخط الثلث على عمائر المماليك الجراكسة دراسة تطبيقية على نماذج من العمائر الدينية، مجلة كلية الآداب للدراسات والعلوم الإنسانية، كلية الآداب، جامعة كفر الشيخ، العدد الثاني، ٢٠٠٩م، ص٧٣. الحداد(محمد حمزة)، العلاقة بين النص التأسيسي والوظيفة والتخطيط المعماري للمدرسة في العصر المملوكي، كتاب تاريخ المدارس في مصر الإسلامية، أبحاث ندوة المدارس في مصر الإسلامية، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩١م، ص٢٧٤ – ٢٧٥.

Sheila S. Blair، Islamic Inscriptions، Edinburgh University press، 1988، p.29.

(١٧)خير الله(جمال عبد العاطي)، أعمال الرخام في القاهرة العثمانية مع معجم لأهم المصطلحات الفنية والألقاب العثمانية، دراسة أثرية فنية، دار الوفاء للطباعة والنشر، ٢٠١٩م، ص٢٤.

(١٨)عبد الحميد، هبة حامد، عمائر السلاطين والولاة بمدينتي إستانبول والقاهرة منذ القرن ١٠هـ/ ١٦م حتي نهاية القرن ١٢هـ/ ١٨م دراسة آثارية معمارية مقارنة، رسالة ماجستير، غير منشورة، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة أسيوط، ٢٠١٦م، ص ٢٧٦.

(١٩)السباعي(أميرة عماد)، الجامع المدرسة فى إستانبول خلال النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى-السادس عشر الميلادى، دراسة أثارية معمارية فنية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة،٢٠١١م، ص ٤٠٤.

(٢٠)حسن(زكي محمد)، في الفنون الإسلامية، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٣م، ص ٤٠.

(٢١)داود(مايسة محمود)، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية منذ القرن الأول حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة (٧-١٨م)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩١م، ص٦١.

(٢٢)فضائلي(حبيب الله)، أطلس الخط، ترجمة محمد التونجي، دار طلاس، دمشق، الطبعة الثانية، ٢٠٠٢م، ص ٤٤٢.

(٢٣)للإستزادة، بيدابيش(حبيب أفندي)، الخط والخطاطون، ترجمة سامية محمد جلال، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولي، ٢٠١٠م.

(٢٤)حساب الجمل: هو طريقة ضرب من الحساب يجعل فيه لكل حرف من الحروف الأبجدية عدد من الواحد إلي الألف ، وقد استعملت هذه الطريقة في العصرين المملوكي والعثماني حيث يعرف بالتاريخ الشعري حيث كان بيت العشر فيه يرمز إلي تاريخ المنشأة ويأتي هذا البيت بعد لفظ تاريخ.

الخطيب(مصطفي عبدالكريم)، مُعجم المصطلحات والألقاب التاريخية، مؤسسة هنداوي، الطبعة الأولي، ١٩٩٦م، ص١٤٣.

(٢٥)خيرالله، أعمال الرخام في القاهرة العثمانية، ص ١٠٠.

(٢٦)بركات(مصطفي)، الألقاب والوظائف العثمانية، دار غريب، ٢٠٠٠م، ص٢١-٢٢.

(٢٧)المصري(حسين مجيب)، معجم الدولة العثمانية، الدار الثقافية للنشر، الطبعة الأولي،٢٠٠٤م، ص١١٩.

(٢٨)الباشا(حسن)، الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، دار الفنية للنشر، ١٩٨٩م، ص ٣٢٣-٣٢٦.

(٢٩)الباشا، الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، ص ٥٣٩.

(٣٠)الباشا، الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، ص٢٥٨.

(٣١) المصري، معجم الدولة العثمانية، ص ١٢٦.

(٣٢)صابان(سهيل)، المعجم الموسوعي للمصطلحات العثمانية التاريخية، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض،٢٠٠٠م، ص ٢٠٥.

(٣٣) حلاق(حسان)&صباغ(عباس)، المعجم الجامع في المصطلحات الأيوبية والمملوكية والعثمانية ذات الأصول العربية والفارسية والتركية، دار العلم للملايين، الطبعة الأولي،١٩٩٩م، ص١٦٨.

(٣٤) أوزتونا، يلماز، تاريخ الدولة العثمانية، ترجمة عدنان محمود سلمان، المجلد الثاني، شركة الهلال المساهمة للطباعة والنشر، إستانبول،١٩٩٠م، ص٢٩٣.

(٣٥)بركات، الألقاب والوظائف العثمانية، ص ٨٦-٨٧.

(٣٦)بركات، الألقاب والوظائف العثمانية، ص ٣٠٧.

(٣٧)الخطيب، معجم المصطلحات والألقاب التاريخية، ص ١٤٥.

(٣٨)طوسيا(Tössia): تقع هذه المدينة في تركيا الآسيوية(الأناضول)، جنوب شرق مدينة قسطموني(Kastamonu)، في ولاية بوزاووق، علي نهر دورك جايي، قريباً من البحر الأسود بشمال تركيا.

Georgievic، Mostras، Dictionnaire Géographique de lempire Ottoman، Commissionaires dets l' Academie Imperiale des Sciences، 1873، p123.

(39)السباعي، الجامع المدرسة في إستانبول، ص٤٤١.

(40)للإستزادة مجلة سلسلة أعلام الخط العربي، العدد السابع، الخطاط مصطفى عزت أفندي .

(41) بيدابيش، الخط والخطاطين، ص٢٤٨.

(٤٢) بيدابيش، الخط والخطاطين، ص٣٠٩-٣١٠.

(٤٣)أي أشهر شعراء العثمانين في عصره

(٤٤)سلامي(باقيرجي)، سنبل زاده وهبي أفندي ومعلقة إمرئ القيس، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، العدد الثامن،٢٠٠٨م، ص ٢٥-٢٦.

تصاوير أحواض المياه والنوافير في الهند من خلال المخطوطات دراسة آثارية فنية .

د/ سلامه حامد علي حسن
مدرس الأثار الإسلامية ـ كلية الأثار بالأقصر

الملخص:
تعد النوافير وأحواض المياه من اهم الابتكارات التي طورها الانسان والتي ترتبط بأهم مورد طبيعي خلقه الله تعالي وهو الماء، وقد قام الانسان بمشاهدة الطبيعة وما فيها من تنوع طبيعي للمياه وأشكالها، وقام علي مر التاريخ بتطوير نظم المياه حسب الأغراض التي استخدمت فيها، واستخدم السواقي وطورها وعمل علي إقامة قنوات المياه وتقنيات النوافير والاحواض وأنظمة الري.
وتتميز ارض الهند بالاجواء المتباينه وبوفرة المياه بمناطق منها وندرتها في مناطق اخري وفيضانات عارمه يليها جفاف شديد، كل ذلك جعل الحكام يقومون باستغلال المياه بكل الوسائل؛ ومنها إقامة الاحواض الضخمة التي توفر المياه طوال العام لأغراض الشرب والزراعه، واغراض اخري تتمثل في تلطيف الأجواء في الأماكن الجافة، فأقاموا النوافير وقنوات المياه والشلالات لخدمة اغراضهم المتباينه سواء في أماكن العباده او لأغراض الزينه او لأغراض الشرب والسقاية ، وقد جمع التصوير بين طياته الكثير من العلوم والفنون والتقنيات التي استخدمت خلال حكم المسلمين للهند ومنها تقنيات صناعة النوافير وشبكات القنوات المائية التي طورها المسلمون واعتنوا بها عناية فائقة لما لها من فوائد واستخدامات لاغني عنها في مختلف نواحي الحياة.

الكلمات الدالة:
الفوارة ؛ الاحواض المائية ؛ النوافير ؛ السواقي، القنوات المائية ؛ التصوير الهندي

مقدمة :

ارتبط ذكر الفوارة بعيون الجنة في القرآن الكريم حيث قال تعالـي:﴿ **فِيهِمَا عَيْنَـانِ نَضَّاخَتَـانِ**﴾ [١]؛ أي انهما فوارتان[٢] وقد عبر سبحانة وتعالي عن شكل الفوران بالنضخ: "أي: الفوران بشدة، مما يتوجب وجود رشاش للماء يعمل بطريقة مستمرة [٣]، وفوارة الماء؛ منبعه، وفار الماء من العين يفور: أي جاش؛ فيكون جيشان الماء نافذاً مما يضمه الي اعلي بقوة واندفاع كما في فوران الماء في القدر[٤]، وهو ما يمثله شكل النافورة وتركيبها .
والنافورة وجمعها نافورات ونوافيرُ؛ وهي صنبور ونحوه يكون في الدُّور أو في السّاحات أو في الحدائق، يندفع منه الماءُ بالضَّغط إلى أعلى تبريدًا للمكان أو تجميلاً له [٥]، وهو ما سوف تتناوله الدراسة .

أصل ظهورها :
خلق الله الأرض على حالتها وتضاريسها وسخرها الانسان يقول تعالي: ﴿ اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضَ وَأَنزَلَ مِنَ السَّمَآءِ مَآءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ رِزْقًا لَّكُمْ وَسَخَّرَ لَكُمُ الْفُلْكَ لِتَجْرِىَ فِي الْبَحْرِ بِأَمْرِهِ وَسَخَّرَ لَكُمُ الأَنْهَارَ* وَسَخَّر لَكُمُ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ دَآئِبَينَ وَسَخَّرَ لَكُمُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ﴾[٦] صدق الله العظيم.
وقد خلق الله الماء ويسره للناس لتلبية الاحتياجات، التي تتنوع في المجتمعات نتيجة التنوع البيئي والتباين في طرق الاستخدام وتتمثل في الطعام والشراب بطريق مباشر، او الأنشطة الاقتصادية بطريق غير مباشر، والاساليب المرتبطة بالاستهلاك وإدارة وتوزيع المياه [٧]؛ وعلى ذلك قام الانسان باستغلال المياه في مصادرها المختلفة عن طريق :
أ- المشاهدة والتمثيل للطبيعة : يعتنق ويل ديورانت رأي داروين القائل بأن الانسان تعلم من الطبيعة حيث يضرب مثالا بأن الانسان تعلم النار وفوائدها من خلال مشاهدة حمم البراكين الحارة في الطبيعة [٨]، وهو رأي يميل اليه الباحث؛ فعندما شاهد الانسان الطبيعة حاول جاهدا ان يمثلها في بيته ويجلبها

الي مقر سكنه لتكون عالمه الخاص، وهو ما حدث عند مشاهدته لأي شيء يفيده في الطبيعة، فمثلا؛ عند حاجة الانسان لعسل النحل قام بجلب النحل واستأنسه في منزله ... وهكذا فعل مع الطبيعة حيث استأنسها في عالمه الصغير، ويعد الماء من جملة ما جلبه الي بيته، حيث قام بحفر بئر في منزله عندما أراد ان يكون له نبع خاص يشرب منه، او قام بتوصيل الماء عن طريق انابيب، ثم بعد ذلك استخدم هذا الماء في أغراض وظيفية حسب ما عاينه من فوائد لاستخدام الماء.

وقام الانسان باستخدام المياه لتكوين النوافير التي شاهدها في الطبيعة او كشلالات؛ مثل التي تحدثها الأنهار الطبيعية التي تحدث بفعل الجاذبية والتضاريس ٩، وقامت بعض الحضارات القديمة باستغلال المياه وعمل احواض او نوافير لأغراض مختلفة .

ب- التخيل والتمثيل للجنة : كانت الجنة متأصلة في الفكر الفارسي القديم وهو ما حاول الملوك اقامته في قصورهم، وصورها الفنانين على منتجاتهم الفنية مثل السجاد وكانت تحتوي على مناظر لأحواض المياه ذات الطيور[١٠]، وحيث ان الاباطرة في الهند استعانوا بصناع من إيران لعمل احواض المياه والنوافير والحدائق[١١]، فإن ذلك يدل على انها من ذات الأثر الذي صنعه الفكر الايراني في الفنون والعمارة الهندية.

وفي الإسلام كانت الحدائق ذات العيون والنوافير هي تمثيل للجنة التي وعد الله بها عباده المتقين، وقد ورد في القرآن الكريم الكثير من الآيات التي تصف الجنة وعيونها ونوافيرها النضاخة [١٢]، وكانت المثال التي أراد الملوك والامراء تمثيلها في حدائقهم وقصورهم لتكون صورة مصغرة من الجنة وبنيتها المائية.

أهمية الدراسة :

تكمن الأهمية في هذا الموضوع هو دراسة النوافير في التصوير الهندي وكيف كانت لها أهمية بالغة لدي عموم الناس وخواصهم، فكانت توضع في حدائق القصور او ساحات المساجد للوضوء او توضع في ساحات المعابد والاضرحة وتنوعت استخداماتها بين عنصر جمالي، ووسيلة للوضوء ومكيف للهواء، ووسيلة للاستمتاع او الزينة بغرض رؤية وتربية الطيور والاسماك بها .. مما يجعل هذه الدراسة مهمة في اظهار أماكن اقامتها من خلال التصاوير وأنواع استخداماتها بما تركه لنا التصوير من ثروة فنية هائلة، والقاء الضوء على مصادر المياه وانواعها كيفية عمل النوافير .

منهج الدراسة :

تم استخدام المنهج الوصفي والتحليلي على النحو الاتي :

- **القسم الأول : الدراسة الوصفية :** وتناول المنهج الوصفي دراسة وصفية لمجموعة من النوافير وأحواض المياه الواردة في التصاوير الهندية بداية من القرن ١٦/٥٩م في مجموعة صور تم جمعها من خلال المصادر والمتاحف وشرح عنصر الفوارة او الاحواض في هذه الصور .
- **القسم الثاني : الدراسة التحليلية :** وتناول فيه الباحث بالتحليل والدراسة عدد من الموضوعات منها النظم المائية التي ساهمت في تكوين النوافير والاحواض المائية ، وطريقة عمل النوافير وأماكن تواجدها ، والاغراض الوظيفية او الجمالية التي قامت لأجلها النوافير واحواض المياه.
- واختتمت الدراسة بأهم النتائج واللوحات والمراجع والحواشي الخاصة بالدراسة .

القسم الأول : الدراسة الوصفية :

سوف تتناول الدراسة في هذا القسم دراسة أثرية وصفية لنماذج من الصور التي وردت بها اشكال النوافير على النحو التالي :

لوحة (١) حديقة بها نوافير وساقية لرفع المياه

المخطوط : بابر نامه (956 ه/1550م)

مقاسات الصورة : ٣٢.٦×٤٩.٦ سم

الحفظ : National Museum In New Delhi, Ms. 50 326, Fol. 121

الدراسة :[١٣] تمثل اللوحة احد الحدائق البديعة[١٤] التي تتكون من مجموعة من القنوات المائية والمنظمة بشكل هندسي، والتي تنساب فيها المياه الي الاحواض والقنوات الأخرى ، ويوجد في وسط المنظر حوض أوسط مربع من الخارج وله فتحات لدخول وخروج الماء محورية وفي كل زاوية من زوايا المربع الرخامي تركيبة مثلثة الشكل تعمل علي تكوين جزء الحوض الداخلي علي هيئة معين متعرج الاضلاع ، ويسبح داخله زوج من البط ، ويجلب المياه الي الاحواض والقنوات عن طريق ساقية في اعلي الجبال وعلي شاطئ احد الأنهار ؛ وتتكون الساقية من بئر عليه دولاب لجلب المياه من البئر ويدور على مجموعة من التروس والمحاور لنقل الحركة حيث يتم تحريك الساقية عن طريق القوة البشرية أو الدواب ، وتسقي الاحواض والقنوات الزروع والأشجار المثمرة والزهور اليانعة .

لوحة (٢) نافورة في مجلس انوشروان .

المخطوط : حمزة نامة(972ه/١٥٦٥م)

مقاسات الصورة : 68.58×50 سم .

الحفظ :المتحف الاثنولوجي/ فينا ـ النمسا

الدراسة [١٥]: تمثل اللوحة مجلس لأحد الأمراء في جنبات الطبيعة، حيث أقام سقيفه بين الأشجار الوارفة الظلال وأمامها مساحة محاطة بسياج معدني له مدخل يقف عليه الحراس، وقد جلس علي الكرسي وأمامه الحاشية ويجلس علي سجادة علي الأرض اثنين من رجاله وفي الساحة الفضاء أمام المجلس توجد فوارة تشغل وسط أرضية المجلس، وتتكون من قناة تمتد من مقدمة اللوحة لتتصل بحوض المياه المتسع ذو الشكل المربع من الخارج والمثمن من الداخل ، والمشيد من قطع رخامية ذات لون أحمر قاتم وأربعة مثلثات ركنية ذات لون أحمر طوبي تحول المربع الي مثمن، ويمتلئ الحوض بالمياه ذات لون قاتم وتحتوي علي مجموعة من الأسماك ذات اللون الذهبي .

لوحة (٣) المعبود كريشنا والفتيات وأمامهم فوارة ملونة

المخطوط : الراجمالة (٩٧٧ه/1570م)

الحفظ : Alwar museum, India

الدراسة [١٦]: تمثل اللوحة احد مشاهد التصوير الهندي التي يظهر فيها المعبود الهندي كريشنا مع بعض النساء والموسيقيات ويؤدين الحركات الراقصة في شرفة أحد المعابد ذات الأشجار التي تظهر امام شفق السماء الأحمر ، وفي صدر اللوحة مساحة مقسمة الي مربع في كل جانب وفي الجزء الأوسط حوض كبير؛ ويتكون كل من المربعين الجانبيين من الداخل علي هيئة شكل مضلع مكون من اثني عشرة ضلعا مكونا قعه داخلية يتوسطها أنبوب تفور بالماء ذو اللون البرتقالي في كل من الجانبين ، أما المنطقة الوسطي المستطيلة فتتكون من حوض مستطيل مزخرف الزوايا وله مجموعة من البروز والحواف الفنية ويتوسطه ثلاثة انابيب فوارة تعمل علي ضخ الماء لأعلي علي هيئة عمود ثم يهبط علي هيئة الشعر المسدل في السائل الملون في الحوض ثانية .

لوحة (٤) فوارة علي هيئة غزال .

المخطوط : الشاهنامة (989-987ه/1582-1580م)

الحفظ: Dallas Museum of Art, Keir Collection, Richmond Surrey.

الدراسة[١٧]**:** تمثل اللوحة منظر من مشاهد الشاهنامة، ويظهر في اللوحة مجموعة من المرتفعات ذات الصخور الاسفنجية تنهال من بينها المياه من فم تمثال علي هيئة غزال لينساب في حوض مربع ليصب في قناة تتصل بحوض داخل حديقة حيث يمتلئ الحوض بالمياه ويتوسط الحديقة ويوجد بداخلة البط والطيور الملونة الجميلة المنظر ، ومن الحوض الأوسط تتفرع ثلاثة قنوات محورية ؛ اثنتان في جانبي الحوض والثالثة في الامام وهي تنتهي بحوض ثاني اقل حجما مربع من الخارج ومثمن من الداخل وهو في مستوي اقل من الحوض الكبير حيث تندفع اليه المياه من الحوض الكبير عن طريق القناة الرخامية، وحول الحوض المائي الأشجار والازهار الملونة والطيور .

لوحة (٥) فوارة في حديقة
المخطوط : (Collection of Works) of Anvari (/996 ه/ ١٥٨٨م)
مقاسات الصورة : ١٣.٩٧ x 7.62 سم .
الحفظ [١٨]: Harvard Art Museum1960.117.173
الدراسة [١٩] : تمثل اللوحة منظر لحديقة تزخر بمختلف أنواع النباتات والاشجار ، ويوجد بها اثنين من العمال ويمسك أحدهما بفأس والآخر يقوم بالاعتناء بالنباتات، وتوجد الفوارة في وسط الحديقة وهي مكونة من حوض مربع الشكل مملوء بالمياه ويتوسطه انبوب نحاسي يوجد في أعلاه ثلاثة رؤوس فوارة لضخ المياه فتحتين في الجوانب والثالثة في الاعلى ، وتندفع المياه من هذه الفتحات لتسقط في الحوض الذي يسبح به زوج من البط ، ويتصل بالحوض المائي قناة لدخول المياه في الجانب الايمن ، وفي الجانب الايسر قناة متصلة لخروج المياه ، ومن الامام توجد فتحة لقناة ثالثة ذات قطر اضيق تحمل المياه لمستوي منخفض عن مستوي الحوض وتمتد القناة الامامية لتسير بمحاذاة الحوض الي ناحية اليسار ، ويبدوا ان تقنية الفوارة هنا تستخدم المياه القادمة من أحد المرتفعات لتصب في الحوض الرئيسي للفوارة ومن ثم تندفع في الرأس الفوارة ومن ثم الي مستويات منخفضة .

لوحة (٦) نافورة في مجلس موسيقي
مخطوط : أخلاق ناصري (الاخلاق النصيرية) (1003/998 ه/١٥٩٠/١٥٩٥ م)
مقاسات الصورة : 14.3 x 23.7 سم
الحفظ : Aga Khan Museum, Geneva, AKM 288
الدراسة [٢٠]: اللوحة عبارة عن مجلس لاحد الامراء يستمع فيه الي الموسيقي وحوله الحاشية وبعض الندماء الذين يجلسون وحولهم مجموعة من الاواني والكتب المجلدة ، وفي صدر اللوحة أمام المجلس يوجد تركيبة عبارة عن حوض مربع له حواف بارزة يتصل بقناة لدخول المياه ، ويمتلئ الحوض بالمياه ولا يتوسطه أنبوب، ولكن يوجد به زوج من البط أحدها متعدد الألوان والآخر ابيض اللون .

لوحة (٧) فوارة وبها طيور مائية امام أحد المعبودات .
المخطوط : لوحة من الراجمالة (٩٩٩ه/ ١٥٩١م)
مقاسات الصورة : ٢٥.٥×١٥.٧ سم
الحفظ : Victoria and Albert Museum, London I.s. 40-1981
الدراسة [٢١]: تمثل اللوحة منظر لأحد المعبودات الهندية يجلس برفقة سيدة وخلفهم خادمة في شرفة منزل وأمامهم بهو يحتوي على فوارة مكونة من حوض مربع الشكل من الخارج مشيد من الرخام ومن الداخل عبارة عن شكل ثماني ويمتلئ بالمياه ذات اللون الداكن ،وفي منتصف الحوض عمود أسطواني ملفوف يعلوه رأس معدنية فوارة بها عدة صنابير للمياه تقوم بضخ المياه في الحوض على شكل خيوط رفيعة، ويوجد حول القائم الاسطواني والرأس الفوارة زوج متقابل من الطيور تسبح في مياه الفوارة الداكنة.

لوحة (٨) فوارة في ساحة قصر .
المخطوط : بهارستان – حديقة الربيع : للشاعر جامي . (1003ه/١٥٩٥م)
مقاسات الصورة : 21.5 x 14.6 cm.
الحفظ : Bodleian Libraries, University of Oxford
الدراسة [٢٢]: اللوحة عبارة عن منظر داخل احد القصور ، حيث نجد في مقدمة اللوحة مساحة تمثل صحن أحد القصور وبها بئر ، حيث تبرز خرزة البئر الخارجية منه وفي اسفله حوض صغير به فتحة صغيرة ، ويلي ذلك حوض مائي كبير يوجد به رأس فوارة نحاسية علي هيئة قصعة تحمل اناء يشبه الابريق ليس له مقبض ولا تفور منه الماء ، ويوجد فوق الحوض سلم يصعد الي شرفة القصر يمر فوق الحوض المائي ، وعلي جانبي السلم زوج من الاواني الفخارية الكبيرة التي تحمل فوقها أنية اقل حجما وتقوم بعمل الرأس الفوارة ، ويتضح من المنظر العام ان الفوارة متوقفة عن العمل لسبب ما أما انها تعمل وقت سقوط الامطار وجريان المياه من الاعلى لتصب في الحوض الذي يصب بدورة في

البئر الذي يصب حال امتلائه بالمياه في الحوض الصغير امام البئر الذي يصب ايضا في القناة بجوار البئر اتي تبدو جافة لعدم وجود الماء في ذلك الوقت ، ويجلس امام حوض الفوارة اثنين من الرجال يتحادثون معا في سقيفة مزينة مطلة علي الحوض ذو الفوارة وتظهر الطيور في الاعلى وبعض المشاهد من المدينة .

لوحة (٩) مجلس وسط قنوات المياه والنوافير .

المخطوط : خمسة أمير خسرو دهلوي . (1006ه/١٥٩٨م)

مقاسات الصورة : ١٥.٩×٢٤.٨ سم

الحفظ [٢٣]: متحف المتروبوليتان للفنون رقم : 13.228.33

الدراسة[٢٤]: تمثل اللوحة بهرام جور واميرة الجناح الأزرق، ويوجد في اللوحة أحواض مائية وقنوات تجري فيها الماء من خلال ساقية في برج اسطواني في خلفية اللوحة؛ حيث تقوم الساقية بجلب المياه وصبها في حوض مربع واسفله حوض توزيع اقل منه في المستوي وله فتحات في الأسفل حيث يتم توزيع المياه في فتحة تقوم بري الحديقة والفتحة الثانية تنقل المياه عن طريق قناة رخامية الي مقدمة الحديقة؛ حيث تنحرف بشكل قائم لتعبر من اسفل كشك الأمير، وتبرز القناة الرخامية في منتصف مقدمة الكشك لتصب في حوض رخامي ابيض اللون مربع الشكل في منتصف الحديقة أمام جلسة الاميرة، وحول الحوض الأشجار الخضراء ويستمتعون الا بالمناظر وعزف الحوريات .

لوحة (١٠) نافورة داخل مجلس السلطان والمصورين

مخطوط : أخلاق ناصري (الاخلاق النصيرية) **(1008ه/١٦٠٠م)**

مقاسات الصورة : 21x 10.5 سم .

الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين الخاصة

الدراسة[٢٥] : تمثل اللوحة مشهد لمرسم أحد اباطرة المغول ، وأهم ما يميز المجلس الذي اتخذه الفنانين والامبراطور انه يشرف على حديقة تتكون هذه الحديقة من قنوات مائية متعامدة تتصل فيما بينها في المنتصف في حوض مائي يتوسط الحديقة وهو مربع الشكل ومملوء بالمياه ،وتجري المياه الي ذلك الحوض عن طريق أربعة أذرع على هيئة الصليب التي تقسم الحديقة الي اقسام متساوية يوجد فيها الأشجار واغراض خاصة بالمرسم .

لوحة (١١) نافورة داخل المسجد الاموي في دمشق .

المخطوط : جولستان **(1008ه/1600م)**

الحفظ : N. Boman-Behraa collections

الدراسة[٢٦] : اللوحة عبارة عن مشهد من داخل المسجد الاموي كما صورة الفنان ، ويظهر في مقدمة اللوحة فوارة تتكون من حوض من الرخام مربع من الخارج ومستدير من الداخل يتوسطه رأس فوارة معدنية تتكون من ثلاث مستويات وتصب المياه داخل الحوض الرخامي المستدير، وهي تقع أمام الخطيب في المسجد الذي يتجمع حوله الناس وقوفا وتكثر الأشجار والنباتات مما يدل على رسم اللوحة من وحي خيال الفنان وان الفوارة ضرورية للوضوء ولذلك قام الفنان بتصويرها حيث تعتبر أحد معالم المسجد .

لوحة (١٢) نافورة امام كشك

المخطوط : كليات سعدي **(1012ه/ 1604م)**

مقاسات الصورة :14.4 x 26.3 سم .

الحفظ : Aga Khan Museum, Geneva, AKM 284

الدراسة [٢٧]: تمثل اللوحة منظر لاحد الاميرات وهي داخل كشك مقام في حديقة القصر، وتظهر من اسفل الكشك قناة من الرخام تحمل الماء منحدرة نحو حوض مربع من الرخام الأبيض تتجمع فيه المياه ثم تنحدر في قناة نحو الأسفل لتصب في حوض رخامي مربع من الخارج وذو حواف بارزة ومثمن من الداخل مملوء بالمياه ويتوسطه أنبوب نحاسي مثبت به رأس فوارة يقف عليه طير ملون وتنهمر المياه من الرأس الفوارة في هيئة الشعر المسدل ، ويتصل بالحوض ثلاثة قنوات مائية داخل تركيب

رخامي اكثر انحدارا نحو الأسفل ، ومن خلال اللوحة يتضح ان المياه تجلب الي هذه الفوارات عن طريق ساقية أو رافد لأحد الأنهر عبر مجري محمول علي سور من القناطر تظهر خلف الكشك في نهاية اللوحة وتمتد في مجموعة من القنوات الرخامية التي تمتد اسفل كشك الاميرة ، وبالتأكيد تستمر في الامتداد لري الحدائق او انها يتم تسريبها بعد ذلك في احد الوديان اسفل المدينة .

لوحة (١٣) حوض مياه في ساحة منزل

المخطوط : كليات سعدي (1012ه/ ١٦٠٤ م)

مقاسات الصورة : 41.8 × 26.2 سم .

الحفظ : Aga Khan Museum, Geneva, AKM 284

الدراسة [٢٨]: اللوحة عبارة عن تكوين يمثل ساحة مدرسة أو منزل حيث يتصدر اللوحة صحن حوله مجموعة من الفتحات المعقودة ، ويوجد قبة بها أحد الدراويش وأمامه أحد الأشخاص ،وفي البهو ثلاثة من الأشخاص يقومون بعمل ما ، وتوجد بعض الحيوانات الاليفة ، والتكوين المائي هنا علي هيئة تركيبة مربعة بارزة عن الأرض بمقدار ثلاثة درجات في جوانب التركيبة ويوجد بجوار أركانها الأربعة أربعة من أشجار السرو الصغيرة ، وفي اعلي الحوض يظهر الشكل الداخلي للحوض مكون من شكل بيضاوي ويوجد به المياه الداكنة التي ربما يوجد بها بعض الأسماك او أنها ليس بها اسماك وتستخدم للوضوء داخل هذه المدرة التي يوجد بها هذا الدرويش .

لوحة (١٤) زوج من الأحبة في تراس وأمامهم فواره

المخطوط : البوم مجمع (1042 ه/ 1633م)

مقاسات الصورة : 22.5 x 13.1 cm.

الحفظ : مجموعة خاصة ١٦٦٣

الدراسة [٢٩]: تمثل اللوحة احد المشاهد الرومانسية في الهند ، حيث تظهر جلسة لزوج من العشاق وحولهم العازفات والحاشية ويجلسون في تراس يشرف علي المناظر الطبيعية وأمامهم حديقة ورود صغيرة يتوسطها حوض مياه ذو شكل مربع من الخارج ومثمن من الداخل ذو لون أحمر يتوسطه رأس فوارة تفور منها المياه في شكل جمالي وتنزل ثانية في الماء الأزرق ، حيث تتجانس مع المنظر الرومانسي والموسيقي الساحرة ، وتتناغم الحديقة مع الفوارة فهي مقسمة الي خمسة أحواض متساوية تشغل الفوارة الجزء الأوسط وعلي جانبيها مربعين من الزهور ذات اللون الأحمر والأبيض .

لوحة (١٥) مجموعة في النساء يجلسن امام فوارة

المخطوط : لوحة من البوم (1075ه/ ١٦٦٥م)

مقاسات الصورة : ٢٢.٧×١٥.١ سم

الحفظ : THE Kronos collection

الدراسة [٣٠]: اللوحة لاحد مجالس النساء الخاصة ، حيث يجلسون في شرفة مرتفعة ويبرز من خلفهم قمم الأشجار ، ويوجد أمام المجلس حوض رخامي أبيض ذو حواف رخامية متعرجة وهو ذو شكل مربع ومملوء بالمياه ذات اللون الداكن ،وفي منتصف الحوض اثنان من الانابيب المرتفعة والتي تنتهي من اعلي برأس أكبر حجما ومخرمة تنهمر منها المياه لتنزل ثانية في الحوض الممتلئ بالأسماك والطيور المائية المتعددة الاشكال .

لوحة (١٦) امير يجلس في حديقة ذات فوارات

المخطوط : لوحة من البوم (1080ه/ ١٦٧٠ م)

مقاسات الصورة : ٢٦.٧×١٨.٧

الحفظ : Knellington Collection, Arthur M. Sackler Museum Harvard Art Museums

الدراسة[٣١] : تصور اللوحة مشهد لأحد الامراء وهو يجلس على كرسيه في وسط حديقة وحوله الجواري والحاشية؛ وتتناغم شكل الحديقة والأشجار مع التصميم المائي المكون من مجموعة من القنوات المتشابكة التي تشبه رقعة الشطرنج، حيث تقسم القنوات المائية الحديقة الي مربعات تنموا بينها الأشجار والازهار والقنوات المائية مشيدة من الرخام وتقسم الحديقة بشكل افقي ورأسي وعند

التقاء القنوات الرأسية مع القنوات الافقية تم عمل حوض مائي مكون من شكل مثمن الاضلاع مملوء بالمياه ، وفي وسط الحوض المثمن أنبوب تضخ المياه للأعلى ، ويحاط مجلس الأمير بمربع من القنوات تستقر في زواياه الأربعة الاحواض ذات الفوارة ، وفي منتصف المقدمة يوجد أحد الاحواض وهو الأكبر حجما حيث تظهر به المياه الداكنة ووسطة الانبوب الفوارة ويقف على جانبي الحوض زوج من طيور مالك الحزين التي تؤدي بعض الحركات الراقصة .

لوحة (١٧) امير في حديقة ذات نوافير

المخطوط : لوحة من البوم (1085ه/1675م)

مقاسات الصورة : 19.1 × 25.9 سم

الحفظ : Sotheby's New York, 17 June 1993, lot 181 Private collection, USA

الدراسة [٣٢]: اللوحة عبارة عن منظر لاحد الامراء يجلس في شرفة مطلة علي حديقة القصر ؛ وحوله الحاشية ومجموعة من الامراء الصغار يلعبون في الحديقة ذات التشكيل الرائع وتتصدر فوارة أمام جلسة الأمير مكونة من حوض مستطيل له حواف رخامية ومن الداخل عبارة عن شكل اسطواني، ويوجد به مياه ذات لون داكن ويتوسطه ثلاثة انابيب فوارة تندفع منها المياه للأعلى وتهبط مرة اخري في الحوض، وبداخل الحوض أربعة طيور مائية صغيرة ذات لون أصفر؛ وأمام هذه الفوارة شبكة من القنوات المائية تقسم المساحة الي أربعة مستطيلات متساوية، وتوجد أحواض مربعة في مناطق التقاء القنوات مع بعضها وتتوسط هذه الاحواض انابيب معدنية فوارة تندفع منها المياه للأعلى، وفي زوايا الحديقة الكبيرة اربعة احواض اقل حجماً وضعت بها انابيب فوارة أيضا، والقنوات المائية لها حواف رخامية باللون الأحمر، وتجري فيها المياه ذات اللون الداكن.

لوحة (١٨) حوض به أسماك وحوله الطيور في ساحة القصر.

المخطوط : بورتريه (1163ه/١٧٥٠م)

الحفظ : متحف بهاراتبور - الهند[٣٣]

الدراسة : اللوحة عبارة عن منظر لاحد شخصيات البلاط المحاطة بهالة وأمامه في المواجهة خادم يحمل أحد طيور الزينة ويقفان في ساحة قصر حيث توجد أرضية رخامية تقف عليها مجموعة كبيرة من الطيور مختلفة الألوان والاشكال ؛ ويتوسطها حوض رخامي مستطيل مرتفع عن الأرضية حيث توجد له قاعدة وبدن له حواف مشطوفه مائلة ويحتوي الحوض على المياه التي يتحرك بداخلها مجموعة الأسماك الملونة التي تجتذب الطيور حيث يقف اثنان من هذه الطيور على حافة الحوض المائي .

لوحة (١٩) **النوافير المائية في اجنحة الحريم .**

المخطوط : لوحة من البوم (1178ه/ ١٧٦٥م)

مقاسات الصورة : 45×٣٢ سم .

الحفظ : The David collection Copenhagen 46/1980

الدراسة [٣٤]: تمثل اللوحة احد المدن الهندية التي يجري بها أحد الأنهار ، ومجموعة من القناطر المائية بالإضافة الي عدد كبير من المنشآت والتشكيلات المعمارية ، وتشكل الفوارات داخل اللوحة جمالا يضاف الي الجمال المعماري والتفاصيل الفنية الرائعة داخل اللوحة ، حيث تظهر احد الفوارات داخل اسوار المبني الذي يلي القناطر المائية أعلي اللوحة حيث تتكون من حوض مائي مربع له حواف رخامية بارزة يتوسطه أنبوب فوارة تندفع منها المياه وتصب ثانية في الحوض الذي يقع في منتصف حديقة القصر ، وتضم المجموعة المعمارية التي تتصدر اللوحة تصميم فوارة مائية تنم عن هندسة عالية وتفكير متقدم في تطويع المياه والتحكم فيها ، فقد تكونت من شلالين ينبع كل واحد منهما من أسفل التصميمان المعماريين المتواجهين ؛ حيث تنحدر المياه من اسفل الشرفتين المتقابلتين التي تجس بهما النساء ؛ وتصب هذه الشلالات في حوض مائي يأخذ شكل الصليب مشيد من الرخام ويرتفع حوافه عن أرضية الحديقة الخاصة بالقصر ؛ حيث يأخذ شكل حوض مربع ضخم تتفرع منه أربعة أزرع تمثل احدهما قناتين مستطيلتين تستقبلان الماء من الشلالين وله قناتين في الامام والخلف لكنهما

اقل حجما ، ويوجد بالفوارة عشرة انابيب فوارة في جميع الاتجاهات تفور منهم المياه علي هيئة فنية جميلة وتهبط ثانية لتصب في الحوض في مشهد بديع وينتشر في داخل الحوض وعلي جوانبه الكثير من الطيور المائية ، وفي الأسفل يوجد حوض مربع تتوسطه أنبوب فوارة وهو في مستوي اقل من الفوارات السابقة .

لوحة (٢٠) مجموعة من النساء حول نافورة .
المخطوط : لوحة من البوم (1183ه/ ١٧٧٠م)
مقاسات الصورة : ٢٢.٩×٣٤.٦ سم
الحفظ : متحف المتروبوليتان للفنون
الدراسة[٣٥] : تمثل اللوحة أحد مظاهر حياة النساء في المجتمع الهندي وهي الحياة الخاصة بهن والتي تتمثل في اللهو واللعب وشرب النارجيلة وركوب الارجوحة في الخلوات الخاصة بهم ، وقد صورت النساء حول نافورة كبيرة تتكون من حوض مربع له حواف بارزة ويتوسط الحوض رأس معدنية فوارة تقوم برش المياه للأعلى على هيئة اسطوانية جميلة الشكل وتجلس إحدى النساء على حافة الحوض الخاص بالفوارة وتضع قدميها بالمياه وتداعب بيديها مياه الفوارة وتشاهد الفتيات تلك الفوارة ويستمتعن بالمياه والطبيعة .

لوحة (٢١) الاحتفالات بعيد هولي واللعب بمياه الفوارة .
المخطوط : لوحة من البوم (1188ه / ١٧٧٥م)
مقاسات الصورة : ٣٤×٢٣ سم .
الحفظ : متحف بهاراتبور - الهند[٣٦]
الدراسة: يظهر فيها المعبود الهندي كريشنا مع القرويات والموسيقيات في أحد الاحتفالات في بهو أحد المعابد أو القصور، ويتصدر اللوحة حوض مائي مربع له حواف رخامية ممتلئ بالمياه ويتوسطه أنبوب فوار ذو شكل مدبب من الأسفل يحمل فوقه جزء منشوري مقلوب يخرج منه الماء بشكل جميل، حيث ترتفع المياه للأعلى وتنزل ثانية الي الحوض بشكل أسطواني متسع، وتلعب الفتيات حول الحوض بالمياه والحركات الإيقاعية .

لوحة (٢٢) جلسة النساء في ساحة قصر وحولهم النوافير.
المخطوط : لوحة من البوم (1214ه/ ١٨٠٠م)
مقاسات الصورة : ٢٨.٨×١٨.٣ سم
الحفظ : Raza Library, Rampur. New Delhi
الدراسة[٣٧] : تعد اللوحة من أروع اللوحات التي صورت بها الفوارات المائية، وتمثل اللوحة مشهد من قصة يوسف وزليخا والنسوة التي قطعن ايديهن .. وقد استغلت قوة المياه لعمل سلسة من الفوارات والاحواض المائية ذات الجمال والروعة وتبدأ من الاعلى بحوض مائي يقع امام شرفة تطل علي الصحن تشغل الفوارة الجزء امام الشرفة ذات المجلس وهي ذات علي شكل حوض مستطيل له حواف رخامية بارزة ذات لون أبيض ؛وتمتلئ بالمياه الزرقاء ويتوسطها رأس فوارة تخرج منها المياه ، وتلي تلك المنطقة مساحة وسطي وهي منخفضة الأرضية بعض الشيء وتحتوي علي مجموعة من أحواض الزهور وسلمين من السلالم في الجوانب ؛ وفي المنتصف بمحاذاة الفوارة الاولي توجد مسطبة ذات أرضية مائلة وبها احجار مسننة وتنسدل فوقها الماء لتنزل في حوض أوسط كبير ذو حواف رخامية بارزة وتتجمع المياه داخل هذا الحوض .

ويلي ذلك حوض ماء مستطيل الشكل بعرض مساحة القصر يوازي الحوض الأول والثاني لكنه اكبر حجما ذو حواف بارزة من الرخام الأبيض وهو مملوء بالمياه الزرقاء ويتخلله علي مسافات متساوية عشرة انابيب فوارة تخرج منها المياه متجمعة وتندفع في اهواء ثم تنتشر وتهبط ثانية في الحوض علي هيئة اسطوانية رائعة ، وفي المقدمة منظر لاحد مشاهد قصة يوسف وزليخا والنسوة ، في شرفة مرتفعة وأمامهم في المستوي الأدنى يوجد حوض رخامي مملوء بالمياه الزرقاء تتوسطه أنبوب فوارة يخرج منها الماء في شكل منشوري ويهبط علي الماء بشكل اسطواني جميل ورقراق .

وتقوم فكرة عمل الفوارة وتوابعها على وجود رافد لاحد الأنهار يغذي الفوارة في الأعلى التي يهبط منها الماء الي الفوارة الوسطي وتنساب المياه على الجدار المائل لتتهادي فوق الصخور البازغة في حائط الفوارة وتتجمع في الجزء العميق ذو اللون الأزرق وتندفع بعد ذلك الي الحوض المستطيل الكبير الذي يحتوي على الانابيب الفوارة العشرة وثم بعد ذلك الي الحوض المربع ذو الرأس الفوارة، الذي يقع في الأسفل امام مجلس النسوة .

لوحة (٢٣) الامبراطور وزوجته يستمعون الي الموسيقي وحولهم النوافير
المخطوط : لوحة من البوم (١٢٢٤/١٢٣٠ هـ/ ١٨١٠/١٨١٥ م)
مقاسات الصورة : 23.1 × 32.4 سم
الحفظ : Ludwig Habighorst Collection
الدراسة [٣٨]: من اللوحات الرائعة لتصاميم الفوارة ؛ ففي اللوحة يوجد مجلس لاحد الاباطرة وزوجته وأمامهم الموسيقيين وخلفهم الحاشية، ويجلسون في شرفة القصر حيث يوجد علي جانبيهم الفورات الجميلة الرائعة؛ ففي صدر اللوحة وأسفل جلسة الامبراطور يوجد حوض مائي مربع الشكل له حافة جانبية مائلة تنساب عليها الماء من أسفل مجلس الامبراطور وتصب في الحوض المربع ، وعلي جوانب الحوض أنابيب افقية مثقوبة تقوم بضخ الماء داخل الحوض في شكل شبكة مائية رقيقة من خيوط المياه ، وفي الجانب الاخر لمجلس الامبراطور حوض مائي كبير المساحة مربع الشكل ومحاط بسياج من الرخام الملون ذو الزخارف الفنية ، ويوجد داخل الحوض أربعة صفوف من الانابيب المعدنية البارزة التي تحتوي علي رؤوس فوارة تنبجس منها المياه للأعلى مكونة أعمدة مائية وتشكيلات رائعة الجمال ، ومن الواضح أن مصدر المياه يجلب عن طريق ساقية من النهر المجاور للقصر الذي يظهر في الخلفية حيث يتم اسالة الماء الي الحوض الكبير الذي يحتوي علي صفوف الفوارات وبعد ذلك يتصل هذا الحوض بخندق اسفل جلسة الامبراطور يقوم بنقل الماء الي ذلك الحوض ومن ثم يصب في الحوض الثالث الأصغر حجما وينساب منه بعد ذلك ليتم ري الحديقة او انزاله في احد الوديان اسفل القصر بعد استخدامه.

لوحة (٢٤) أمير في حديقة قصرة
المخطوط : لوحة من البوم ، يؤرخ ببداية القرن (١٨/٥١٤ م)
مقاسات الصورة : ٥٤.٦×٤١.٦ سم .
الحفظ : Maharaja Sawai man Singh II museum jaipur AG 652
الدراسة [٣٩]: اللوحة تمثل منظر لاحد الاباطرة في حديقة قصرة وأمامه اثنين من قادته وخلفة الحاشية ،ويتصدر اللوحة مجموعة من الاحواض النباتية يتوسطهم تركيبة رخامية ذات شكل مستطيل من الخارج ومن الداخل تشبه القصعة الاسطوانية الشكل وتمتلئ بالمياه التي تسبح بها الأسماك ، ويتوسطها أنبوب نحاسية فوارة تفور منها المياه لأعلي وتسقط ثانية في الحوض علي شكل فني جميل ، ويقف علي جانب الحوض زوج من الطيور المائية ، وبعد الممر الذي يسير فيه الامبراطور والحاشية توجد فوارة ثانية مكونة من حوض مستطيل الشكل يمتد بطول الحديقة وهو مملوء بالمياه ويوجد به عشرة انابيب فوارة مثبته وسط الحوض علي مسافات محددة ؛ وتفور منها المياه في اشكال فنية حيث ترتفع علي هيئة مخروط مقلوب وتهبط علي هيئة اسطوانية في الحوض المائي الذي يوجد به الكثير من الطيور المائية مثل البط والاوز وطيور البلشون وتظهر الأسماك الكثيرة في المياه .

ثانياً : الدراسة التحليلية

المبحث الأول :النظم المائية المرتبطة بالنوافير في الهند

أ- البيئة والمناخ

لعبت البيئة دورا هاما في تشكيل البنية المائية في الهند؛ حيث يوجد الكثير من الوديان والأنهار ، فنهر السند يعد من أطول انهار العالم وينبع من جبال الهمالايا وله تفريعات عديدة، ونهر الجانج المقدس لدي السكان، وينبع من جبال الهمالايا ويمر بمعظم أقاليم الهند ، ونهر كنكا ونهر جمنا وبرهمايترا في البنغال ونهري نربدا وتايتي وتنبع من وسط الهند ، كما يوجد الكثير من الأنهار الصغيرة [٤٠]، واراضي الهند تشتمل على الجبال الضخمة وهي جبال الهمالايا والسهول الخصيبة حول اودية الأنهار وصحراء طهار القاحلة المتسعة وهضاب الدكن الجرداء وأرض كشمير بديعة الجمال ...مما نتج عن ذلك ان أصبحت ألف بلد في بلد وجمعت جميع الأجواء[٤١].

فأرض الهند هي ارض متسعة ذات طبيعة متنوعة وتباين شديد بين مدنها ومناطقها وكذلك السكان وما يتمتعون به من إمكانات تمكنهم من سكني منطقة من المناطق سواء كانت حارة او باردة وبالتالي فان الأنشطة الاقتصادية لكل منهم تكون مختلفة.

ومن ناحية المناخ فالهند تتمتع بكل الأجواء وفيها ثلاثة فصول هي الفصل الحار من ابريل الي يونيو ثم فصل الامطار الموسمية التي تهطل بغزارة وتسبب الكثير من الخسائر، وبعد ذلك فصل الشتاء المعتدل في الجنوب والبارد جدا في الشمال[٤٢].

هذا التنوع في البيئة الجغرافية والمناخ، جعل السكان في انحاء الهند يفكرون في كيفية استغلال موارد البيئة المتاحة وتطويعها لسهولة العيش على هذه الأرض المتنوعة الأجواء فكانت حرارة الجو السبب في استخدام الماء لتلطيف الجو في قاعات الاستقبال واجنحة الحريم وساحات القصور، وكانت كثرة الأنهار عامل مساعد في ذلك حيث جلب الماء من هذه الروافد والانهار عن طريق السواقي، وكانت أيضا الجبال وانحدار المياه والشلالات من عوامل إقامة الفوارات داخل القصور وفي الحدائق .

ب- الشلالات

الشَلاَّل وجمعها شلاّلات: موضع عالٍ ينحدر منه الماء باندفاع شديد[٤٣]، وهو سقوط فجائي في مجرى النهر ينشأ من اختلاف مقاومة صخور قاعه للنحت[٤٤]، وتصنف الشلالات الي عشرة أنواع علي حسب طريقة نزولها، وتتحكم بعض العوامل في الشلال مثل المناخ ونوع الصخور وتطور الاودية..، وتنشأ الشلالات من الانحدار في المجري المائي، أو تباين التربة بين صخور صلبة وطبقات هشة، وذوبان الجليد من اعلي الجبال وهطول الامطار على الأراضي المرتفعة [٤٥].

ويوجد في الهند العديد من الشلالات يصل عددها الي واحد وأربعون شلال تقريبا [٤٦]، ومنها شلال جوغ الذي يقع في نهر شارفاثي في منطقة الجبال في ولاية كارناتاكا، وشلالات جبال جاتس الغربية التي تمتد من الشمال إلى الجنوب على امتداد الحافة الغربية لهضبة الدكن وبها أكثر من عشرة شلالات [٤٧].

ونظرا لوجود العديد من الأنهار والمرتفعات في الهند فقد كانت الشلالات عامل هام ومنظر راقي لانحدار الماء وجريانه، مما جعل المهندسين يحاولون الحصول على شلالات صناعية وذلك بتحويل الماء او المجاري المائية نحو المساجد للوضوء، أو القصور لعمل تكوينات مائية اشبه بالشلالات لتكون زينة وجمال ومتعة لمن يشاهدها وكأنه يجلب جزء من الطبية الي ساحات القصور أو الحدائق للري، أو يجلبها الي المعابد الهندية للتطهير...

وقد تم تصوير عدد من الشلالات الصناعية كما في اللوحة ١٩ حيث تجلس النساء وسط هذه التكوينات المصممة بدقة وعناية للاستمتاع بها .

ج- السواقي

تعرف الساقية بأنها دولابٌ ذو دِلاء يدور بدفع الماء أو جَرّ الماشية فيخرج الماء من البئر أو النهر إلى الحقل[٤٨]، وتسمي ناعورة: بضم العين ج نواعير [٤٩]، وتقوم الناعورة برفع الماء الي القناطر التي تعمل على توزيع المياه الي الحدائق، او القصور، او البيوت، أو الحمامات، او الجوامع[٥٠].

وتتكون الساقية من دولاب عبارة عن هيكل دائري متقن يصنعه نجار متخصص حيث يبلغ قطره الي عشرين مترا وفي نهاية أذرع الدولاب نحو عشرين صندوق تملأ بالمياه عندما تغمر في الماء وتفرغ الماء في نقطة معينة لتصب في قناة لنقل الماء، ويدور الدولاب على دعامتين بواسطة الحيوانات او قوة الأمواج [٥١].

ذكرت الساقية عام مائة قبل الميلاد بواسطة المهندس الروماني ڤيتروڤيوس Vitruvius بأنها آلة تتميز بالبساطة والفاعلية وتدار بفعل قوة المياه وبها اناء مثبت في حافة العجلة وعندما تمتلئ الدلاء بالماء بالدوران تحملها الناعورة الي الأعلى حيث تفرغ في صهريج علوي موصول بالمجري المائي وقد استعملها الرومان والفرس وادخل عليها المسلمون الكثير من التحسينات والتطوير[٥٢].

وقد ذكرها ابن بطوطة في رحلته الي الهند في أكثر من موضع حيث أشار الي اقامتها على الابار[٥٣]، وذكر القزويني في جملة ما شاهده في الهند ان فيها جبل فيه تمثال لأسدين يخرج من فمهما ماء يصير ساقيتين، عليهما شرب قريتين، على كل ساقية قرية ٥٤.وانتشر استخدام السواقي الفارسية في رفع المياه من الابار لري الحقول والحدائق، واستخدمت في دلهي والمناطق المجاورة لها في فترة مبكرة؛ وأدخلت بعد ذلك الي البنجاب وجميع أقاليم الهند[٥٥]، واستخدمت العجلة الفارسية التي تدار بالحيوانات في قلعة أجرا الواقعة على نهر جمنه[٥٦].

د- القنوات المائية

تعتبر القنوات المائية عامل هام لنقل المياه، وقد عرف الانسان القنوات المائية من خلال رحلة تكون الأنهار؛ مظهر من مظاهر جريان المياه السطحية هو الأنهار[٥٧] ؛ فحينما تسقط الأمطار أو تذوب الثلوج في المرتفعات فإن مياهها تنحدر على سطح الأرض، وتتجمع في مجار مائية صغيرة الحجم ثم تتلاقى هذه المجاري الصغيرة مكونة مجاري أكبر فأكبر حتى تكون في النهاية مجاري رئيسية تحمل المياه[٥٨].

وعند الكشف عن القصر في مدينة كنوسس اليونانية؛ كان مجهز بنظام تزويد للمياه وصرف، حيث إن أهلها اجروا الماء الذي ينزل على سفوح الجبال أو من الامطار في قنوات حجرية وانابيب إلى الحمامات ، ومن ثم صرف الفضلات عن طريق نظام آخر [٥٩]

وتعرف قنوات الري بأسماء مختلفة فهي تسمي الاقنية والافلاج والكنكا وغير ذلك من المسميات في جميع الأقطار واهتم بها الرومان وانشأوا القنوات من الرصاص وطوروها وتبعهم الفرس والبيزنطيون واهتم بها المسلمون وبتطويرها ومنهم أبناء موسي بن شاكر الذين عنوا بتطوير وابتكار أنظمة جديدة لاستخدام المياه ٦٠

وقد ابتكر الانسان منذ القدم القنوات واستخدمها لري الحقول وتوصيل المياه الي منطقة ما وذلك عن طريق ما شاهده من فعل الطبيعة وسميت هذه القنوات القُنيّ، القناة: بفتح القاف، ما يحفر في الارض ليجري فيه الماء مجرى ضيق يسيل فيه الماء ونحوه تحت الارض أو فوقها[٦١]؛ وَفِي الْحَدِيثِ فِيمَا سَقَتِ السَّمَاءُ والقُنِيُّ العُشور[٦٢].

ورث المسلمون تقنيات استخدام المياه الموجودة من قبل وطوروها وربطوا بين خبرة الري في حضارات مختلفة، تم بناء الخزانات لحفظ المياه واستخدام القنوات التي تجلب الماء الي المدن والقري من اجل الزراعة والاغراض المنزلية، وتتصل القنوات بالأنهار ومنابع المياه ويتم حفر القنوات تحت الأرض لجلب المياه من المناطق الجبلية العالية الي المدن الفقيرة في مصادر الماء، وتعتمد القنوات

تقنية التدفق من الاعلى بمقاييس محددة وتمشي فوق الأرض او تحت الأرض في بعض المناطق حسب الحاجة وطبيعة المناطق[٦٣].

ويتحدث الاصطخري عن بلاد خراسان والقنوات التي يعملونها للري والشرب والحدائق والجوامع فيذكر مدن الطّبسين قاين خور خوست والكثير من المدن [٦٤] ؛ فالمياه والشراب من قنىّ تجرى تحت مساكنهم وتظهر خارج البلد فى ضياعهم ومنها قنىّ تظهر فى البلد وتجرى فى دورهم وبساتينهم، وبنيسابور نهر كبير تأخذ منه قنىّ فتسقي الحدائق[٦٥]، وانما ذكرت خراسان التي هي أحد بلاد فارس ولكنها تشترك في أجزاء كثيرة منها مع الهند ، وبالتالي فإن عمارة القنوات المائية تماثل ما هو موجود في بلاد فارس الي حد كبير ، وسوف نذكر لاحقا في البحث أن الهند استعانت بالمهندسين الايرانيين في عمل النوافير وبعض الأعمال الخاصة بها .

وفي مدينة أجرا تمتد شبكة واسعة من القنوات الصغيرة المكشوفة *Nalis* التي تجري داخل المنشأت الخاصة والسكنية وخاصة قصور الاباطرة والامراء، وتحتوي على مياه متحركة تتدفق الي أسفل منحدر تعمل على تبريد الغرف وامتصاص الحرارة العالية نتيجة التبخير وتصب مياهها في الخنادق ومن ثم تستخدم في أغراض اخري[٦٦] .

ويلزم لعمل هذه القنوات شخص خبير بأمور القياسات؛ وهو المُهَنْدِسُ: الذي يقدِّر مجاري القُنيِّ حيث تُحْفَر[٦٧]، ويستخدم مواد معينة او يقوم بعمل قنوات مغطاة في بعضها او أجزاء منها، وهو ما كان ظاهرا من خلال الحدائق المختلفة التي تروي بهذه القنوات ، او القنوات التي تربط بين النوافير داخل القصور وتنتقل من جناح الي جناح ومن فناء الي بهو.

ه- وسائل تخزين وحفظ المياه

تتكون البنية المائية اللازمة لعمل الاحواض والنوافير في الغالب من مسطح مائي والماجلُ حوضٌ يحبسُ فيهِ الماءُ، ثمَّ يرسلُ فِي الزَّرعِ. وأصلُ الكلمةِ منَ التَّأخيرِ. ومنهُ سُمِّيَ الأجلُ. والنَّجيف جذعٌ يجوَّفُ، ويرسلُ فيهِ الماءُ[٦٨] ، والْبِرْكَةُ شِبْهُ حَوْضٍ يُحْفَرُ فِي الْأَرْضِ، وَلَا تُجْعَلُ لَهُ أَعْضَادٌ فَوْقَ صَعِيدِ الْأَرْضِ[٦٩] .

ويصف البحتري بركة ماء في قصر المتوكل العباسي بوصف يبرز مدي الجمال واتقان الصناعة كأن الجن هو من صنعها في الابيات التالية [٧٠]:

يا من رأى البركةَ الحسناءَ رُؤيتَهُا ... والآنساتِ إذا لاحتْ مَغانِيها

يَحسَبُهَا أنها مِن فَضْلِ رُتْبَتِها ... ثُعدُّ واحدةً والبَحرُ ثانيها

ما بالُ دجلَةَ كالغَيْرَى تُنافسها ... في الحُسنِ طَوْرَاً وأطواراً تُباهيها

كأنَّ جِنَّ سُليمانَ الذين وُلُوا ... إبداعها فأدَّقوا في معانيها

كأنَّما الفضةُ البيضاءُ سائلةً ... من السبائكِ تجَرْي في مجاريها

إذا النّجومُ تراءَتْ في جوانبها ... ليلاً حَسِبْتَ سماءً رُكِّبَت فيها

أما الصهريج اتخذ اسمه من المادة التي يطلي بها ، وهو حوض مشيد بالأجر والخافقي في تخوم الأرض لحفظ المياه ويسقف بالقباب غير العميقة وله فتحة ذات خرزة [٧١]، ويطلق أيضا على الحوض فسقية وتوضع في السبيل او المسجد للشرب وغيره [٧٢]، والحوض والبركة والآبار والصهاريج من وسائل تخزين الماء اللازم لإدارة البنية المائية للنوافير .

وينسب إلى السلطان شمس الدين لَلْمِش اقامة حوض خارج دلهي يستخدم للشرب وماؤه من المطر وطوله ميلين وعرضه ميل وحوله مباني أسفل كل منها درج ينزل إلى الماء، وفي وسط الحوض قبة إذا قل الماء دخل الناس إليها[٧٣]. وقد قام الامبراطور الهندي بابر ببناء حوض كبير لتجميع مياه

الامطار أطلق عليه "باويلي" وبني عليه ثلاثة سواقي لرفع المياه الي ثلاثة صهاريج علوية متصلة بأنابيب لتغذية النوافير والحدائق والحمامات[٧٤]

وفي قلعة اجرا يوجد صهاريج الماء في مكان مرتفع؛ حيث يوجد ثلاث صهاريج مائية رئيسية ترفع اليها الماء عن طريق ثلاثة سواقي من نهر جمنا، وتستخدم أحد الصهاريج لإمداد صهريج النافورة بالمياه، وصهريج يستخدم للمسجد ، وصهريج يمد الحمام عن طريق أنابيب وقنوات تنقل المياه[٧٥].

وذكر ابن بطوطة معابد كجرا، وأن بها حوض عظيم طوله ميل وعليه المعابد فيها تماثيل المعبودات وفي وسطه ثلاث قباب من الحجارة الحمر على ثلاث طباق وعلى أركانه الأربعة أربع قباب [٧٦] ، وكانت أيضاً مدينة "يوان شوانج" الهندية مدينة جميلة تزينها الحدائق وأحواض الماء[٧٧].

المبحث الثاني : النوافير وأنظمة ضخ المياه

لا شك ان النوافير من مبتكرات الحضارات القديمة قبل الإسلام الا أن المسلمون قاموا بتطويرها والاضافة اليها وتحسينها وهو تطوير نابع من التقدم العلمي وتوظيفه جماليا بما يناسب روح الإحساس بالجمال والتمتع بالزينة التي خلقها الله سبحانه وتعالي ﴿ قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ ﴾ [٧٨]فهي لها جانب فني جمالي كنوع من أنواع الزينة التي ذكرها الله تعالي في كتابة الكريم ، بالإضافة الي أغراض اخري[٧٩]

وقد عمل المهندسون علي التفكير في ذلك التطوير ومنهم بني موسي بن شاكر في القرن التاسع في كتابهم الحيل فعملوا علي ابتكار نوافير تغير شكلها باستمرار ، وقد وتناولوا في كتابهم ستة تصاميم يشمل التصميم الأول جميع أساليب النوافير المعروفة حتي عصرهم والخمسة أنواع الباقية فهي طرق جديدة ونوافير مبتكرة ومعقدة وهي تمتلئ بالتكنولوجيا مثل التروس والصمامات السُرية والعجلة والعنفات المائية والهوائية ومن اشكال النوافير البرعم والانابيب التي تؤدي اليه ومن الاشكال الأخرى الدرع والحربة والزنبقة ، وتتطلب وجود خزان ماء في اعلي النافورة لتوليد الضغط للحصول على شكل المياه المطلوب [٨٠]

وكانت النوافير من معالم المدينة الإسلامية ودليل على استخدام الماء بحكمة لان الماء كان نادرا وقد بلغت صناعة النوافير درجة من الاتقان والهندسة ومثال ذلك فوارة حديقة الأسود في قصر الحمراء بالأندلس حيث تتكون من حوض مستدير محاط باثني عشر اسد من الرخام مثل عدد الساعات في اليوم او عدد الأبراج ويصل اليها الماء بقنوات تحت الأرض من الجبال المحيطة وتنبثق من فم كل اسد كل ساعة على التوالي[٨١]

كما قام الجزري بتصميم خمس الات لرفع المياه وضخها تشتمل على مضخات ترددية ومكابس وصمامات وتدور بقوة التيار وتعمل بواسطة الطاحونة وصمامات السحب معا ....، كما قام تقي الدين بن معروف المشهور بالراصد من ابتكار مضخة سداسية الأسطوانات لرفع المياه الحق بها ناعورة تدور على محور...[٨٢]

نُظم عمل النوافير

وتتكون البنية المائية غالبا من حالتين أولهما الماء الراكد ويكون في الاحواض والبرك؛ والثانية هي الماء المتحرك بفعل الجاذبية عن طريق التدفق، او السقوط والانحدار من الأعلى (شكل١- أ)، او الشلالات (شكل١- ب)، او التحرك عكس الجاذبية كما في النوافير التي تنفث المياه في اشكال متعددة للأعلى[٨٣] ؛ كما في (الشكل ١-ج).

١. وتتكون الدورة المائية للنافورة من رفع المياه من الأنهار او الابار عن طريق السواقي، ثم تخزينها في صهاريج مرتفعة، ثم توصيل النوافير بالصهاريج عن طريق انابيب؛ حيث يقوم الماء بالوصول الي الخزان السفلي للنافورة الذي يساعد على إتمام آلية التشغيل، ويتم تصريف المياه في الخنادق بعد ذلك في الابار الجوفية وهكذا تعاد الدورة[٨٤]،(شكل رقم٢)

٢. ويكون عمل النافورة وفقا لنظرية الدائرة المفرغة عن طريق أنبوب أوسط يقل قطرة كلما ارتفعنا لأعلى، ويرتبط شكل النافورة بارتفاع الخزان وانحدار القناة التي يأتي منها الماء وقطر أنبوب الفوران، ويصرف ماء الحوض الي صهريج ارضي بالقرب من النافورة حيث يتم عودة الماء الي الخزان ومن ثم يعاد تدويره في النافورة[٨٥]، (شكل ٤)

٣. ووفقا لظاهرة استحالة الخلاء بحيث لا يوجد فراغ بين الماء والهواء، ونهاية الانبوب الفوار منخفض عن حافة حوض النافورة، وخزان النافورة في مكان مرتفع، ويخرج الماء حتى يصل الي مستوي امتلاء الحوض فتغطي فوهة الفوران بالماء لتحجب اتصاله بالهواء فيتوقف فوران الماء وعند العمل يقل مستوي الماء في الحوض لتنكشف فوهة الفوران ليتصل بالهواء ويعاد نفر الماء في الحوض بقدر الماء المسحوب[٨٦]. (شكل رقم ٥)

٤. كما ان من بين أنظمة المياه ما يمكن تشكيله طبيعيا باستخدام انحدار المياه من الأماكن المرتفعة نحو الأماكن المنخفضة والتحكم في سرعة الجريان وشكل الشلال المتكون من خلال بنية محددة ، وما يمكن تشكيله عن طريق الضغط الناتج عن المياه في توليد أشكال فنية منها من خلال عمل فتحات بمقاييس معينة مما يتيح التحكم في اشكالها كما في الانبثاق للأعلى او الصفوف المائية او النافورة المنحنية [٨٧]، وغيرها (شكل رقم ٣)

المبحث الثالث : النوافير وأماكن استخدامها

أ- النوافير في الحدائق

وانتشرت بناء الحدائق الملكية ذات النوافير والقنوات الجميلة في شمال الهند، وانشاء القصور ذات الحدائق والنوافير والقنوات والشلالات في انحاء الهند والتي ترجع الي مهندسين إيرانيين [٨٨].

وبلغت الحدائق المغولية درجة من الازدهار في عهد السلطان نيروز شاه حيث قام بتشييد السدود وبناء القري والحدائق المختلفة في مدينة دلهي واشتملت الحدائق ذات التخطيط الهندسي على قنوات للري والعديد من النوافير[٨٩]، وقد قامت نور جهان بالمشاركة في انشاء ما يقرب من ١١ حديقة، تميزت بالمياه الجارية والنوافير والمقاصير للراحة والاستجمام بين الأشجار المثمرة والزهور الزاهية مثل حديقة الزنانة، وحدائق رام باغ في أجرا، والحديقة الملكية في كشمير والتي أقيمت بجوار الشلالات المنهمرة من الجبال [٩٠].

وفي حديقة قلعة لال باغ التابعة لحصن من القرن السابع عشر بناه محمد عزام أحد أبناء أورنجزيب وهو عبارة عن ثلاثة مبان وبوابتين، واهم ما يميزه القنوات المائية والنوافير والجدران الجانبية الرخامية من معالم الحدائق البارزة مع المساحات الخضراء[٩١]

وهذه البنية المائية في الهند تعكس التقدم في نظم المياه والذوق الفني في بناء أنظمة الري وبناء الابار وشلالات المياه والنوافير، والفضل في تطويرها واستخدام الحجر الجيري وبناء الجداران الواقية من المياه وإقامة المقاصير وسط البحيرات يرجع الي الهجرات من اسيا الوسطي [٩٢]

قدمت الحدائق مفهوم جديد للحياة فقد كان لدي المغول احساس بالجمال وقاموا بإنشاء الطرق وحفر الترع للري والحدائق على مياه الابار تقسيم الحدائق وزراعتها بالنباتات والأشجار في كشمير في سفح أحد الجبال وينساب اليها الماء من التلال حيث عملت المرتفعات والمنخفضات على سهولة تشكيل الحديقة ونظامها المائي [٩٣].

وتميزت الحدائق التي أنشأها الأباطرة المغول بأسلوب معماري إسلامي متأثر بالحدائق الفارسية، وكانت التصميمات منتظمة الاضلاع بشكل كبير، وكانت تتميز باحتوائها على الاحواض والنوافير والقنوات، والتماثيل بالإضافة للأشجار والزهور داخل سور مما يجعل الحدائق تشبه الجنان[٩٤] .

ب- في أَفْنِيَة القصور وأجنحة الحريم

تُعد النوافير من زينة القصور في كل العصور ن فقصر الحاكم تعبير عن مدي رقية او قوته ولما كانت الهند ارض واسعة بنيت بكل حاضرة من حواضرها القصور والبيوت الفخمة لرجال الاباطرة والامراء، واحتوت القصور على النوافير والبرك ذات البلاط الملون [٩٥].

انتشرت الفورات في القصور الهندية فعلي سبيل المثال كان قصر الماء في دلهي الذي انشأه فيروز شاه تغلق يتوسطه حوض ماء كبير دائري الشكل قطره حوالي ٣٠ محيط به ممر مسقوف يستند على أعمدة تحيط بحوض الماء ، وهي كانت مخصصة للسلطان مع ال بيته او كبار رجال الدولة يستمتعون بالجلوس قرب الماء[٩٦]

ويوجد بصدر الباب في البرج المثمن للإمبراطورة نور جهان دخلة معقودة كبيرة بوسطها دخلة اقل بها لوح رخامي مائل عليه زخارف بارزة يترقرق عليها الماء من اعلي الدخلة بواسطة أنبوب متصلة بخزان، ويتجمع الماء في حوض مستطيل يمتد من الشرق الي الغرب بطول ٢م وعرض ٩٠ سم وعمق٤٠ سم[٩٧]

وينسب الي شاه جهان إنشاءه لقصر القلعة الحمراء بدلهي حيث ان أرضية الديوان يجري فيها مجري مائي لتلطيف الجو وله وظيفة جمالية اتساعه ٢ م× ٤٠ سم يخترق الديوان من منتصفه ويخترق الفناءين والمباني قبلها وجميع الدواوين[٩٨] ، وفي جنوب القصر الرباعي في لاهور جناح شاه جهان ويحتوي على خمس غرف فسيحة تقع على طول اتجاه الشرق والغرب مقابل ديوان الخاصة، واجهته لها فتحات كبيرة معقودة ويوجد في رواق الجهة الشمالية النافورة والصهريج الذي يمدها بالمياه وسط الفناء أمام القاعات[٩٩].

وفي قصر شاه برج بقلعة دلهي توجد نافورة رائعة تتكون من دخلة معقودة بعقد مفصص في وسط الجدار الشمالي للقصر والعقد له كوشتان مزخرفة بالرخام الملبس على الرخام الأبيض في زخارف بديعة من الزهور الحلزونية وفي الدخلة لوح رخامي مائل من صنجات معشقة ويترقرق الماء على اللوح الرخامي الماء ليتجمع في حوض بيضاوي مفصص على شكل زهرة أسفل اللوح الرخامي امام الدخلة[١٠٠] .

ج- النوافير في المساجد

ارتبط وجود الماء في المسجد بالوضوء، وهو شرط لدخول المسلم في الصلاة ولم يكن قبل ذلك الميضأة او جزء من عمارة المسجد الا انها تمت في فترات لاحقة ومتباينة ؛ وقد ذكر عن رَسُولَ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ أنه قال: " مَنْ تَوَضَّأَ فَأَسْبَغَ الْوُضُوءَ، ثُمَّ مَشَى إِلَى صَلاةٍ مَكْتُوبَةٍ فَصَلَّاهَا، غُفِرَ لَهُ ذَنْبُهُ "[١٠١]، وقوله صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: " مَنْ تَوَضَّأَ يَوْمَ الْجُمُعَةِ فَأَحْسَنَ الْوُضُوءَ، ثُمَّ أَتَى الْجُمُعَةَ فَدَنَا وَأَنْصَتَ وَاسْتَمَعَ، غُفِرَ لَهُ مَا بَيْنَهُ وَبَيْنَ الْجُمُعَةِ، وَزِيَادَةُ ثَلَاثَةِ أَيَّامٍ "، قَالَ: " وَمَنْ مَسَّ الْحَصَى فَقَدْ لَغَا "[١٠٢] وقَوله:" مَنْ تَوَضَّأَ هَكَذَا، ثُمَّ خَرَجَ إِلَى الْمَسْجِدِ لَا يَنْهَزُهُ إِلَّا الصَّلَاةُ، غُفِرَ لَهُ مَا خَلَا مِنْ ذَنْبِهِ"[١٠٣] ، ليس هذا فحسب بل هناك الكثير من الاحاديث في كتب الصحاح تؤكد أن الوضوء ليس في المسجد وانما يكون في البيت ويدل علي ذلك قوله توضأ ثم "مشي ، أتي ، راح ، خرج" تؤكد بما لا يدع مجالا للشك ان الوضوء يكون في البيت وأن المسجد الاول ليس فيه مكان للوضوء، وإنما استحدثت الميضأة في المسجد نتيجة تطور نظم توصيل المياه والصرف والتأكد من أنها لا تضر بنية المسجد ولا تؤثر في طهارته .

ففي عهد الوليد بن عبد الملك أراد ان يبني المسجد النبوي ويشيده بما يليق به وبعظمة الخلافة فأمر عمر بن عبد العزيز واليه على المدينة بذلك وكتب اليه بأن يحفر الفوارة بالمدينة وان يجري مائها ففعل، وأمره ان يحفر الابار واجري ماء الفوارة من ظاهر المدينة وقد بنيت الفوارة في ظاهر المسجد كما فعل ذلك في المسجد الاموي في دمشق [١٠٤]، وقد اقيم بالمسجد الاموي فوارة بالصحن يعلوها قبة في عام ٣٦٩ ه ، وفي عام ٤١٦ه أنشئت الفوارة المنحدرة وسط جيرون وقد اجري ماءها الشريف القاضي فخر الدولة حمزة بن الحسن الحسني ناظر الجامع [١٠٥].

لم يكن في مسجد بن طولون الذي بني بمصر في ٢٦٣ه : ٢٦٦ه بعد انتهاء بناء المسجد ثم بعدها بفترة قام بن طولون بعمل ميضأة في مؤخره المسجد وسبيل للشرب، وكان بوسط الصحن قبة مشبكة

ومذهبة على عشرة عمد رخام، وتحت القبة قصعة رخام سعتها أربعة أذرع، وسطها فوارة تفور بالماء[١٠٦].

وفي مصر بمصر كانت إضافة الفوارة لمسجد عمرو بن العاص بواسطة الوزير يعقوب بن كلس بأمر الخليفة الفاطمي العزيز بالله في سنة ٣٧٨ه/٩٨٨م وكانت ذات رأس فوارة من الرخام [١٠٧].

سار تخطيط المساجد في الهند علي نمطين؛ حيث يتكون النمط الأول من صحن مكشوف يتوسط البناء يحيط به مجنبتين ومؤخرة مثل مسجد قطب منار، والنمط الثاني يتكون من صحن مكشوف وثلاث ظلات مثل مسجدي همايون شاه واكبر شاه حيث يتوسط صحن المسجدين حوض ماء للوضوء[١٠٨]، وقد تفنن المعمار في الهند في عمل احواض الوضوء والنوافير؛ حيث تتوسط الصحن كما في مسجد كيلاكونا والمسجد الجامع في اجرا والمسجد الجامع في دلهي، وفي جوانب الصحن كما في مسجد جمالي كمالي وعيسى خان، وتكون مربعة الشكل في مساجد فاتح بورسكري وتاج محل، او مستطيلة كما في مسجدي كالال او مثمنه في مسجد جمالي كمالي او دائرية الشكل في مسجد كيلاكونا او معينة الشكل كما في مسجد فتحبوري بيجم[١٠٩].

د- النوافير في المعابد :

ارتبطت الحدائق في الهند قبل الإسلام بالطقوس الدينية والمعابد مما منح الناس حرية الدخول الي هذه الحدائق ، وبعد ذلك أصبحت الحديقة جزء من قصور الامراء والتجار والنبلاء الذين اهتموا بها وبالنباتات فيها وتصميمها ومراعاة الخصوصية بها [١١٠]

ويوجد في الهند ما يعرف بالمعابد المائية التي توجد بها الماء الذي يرتبط بأساطير التكوين الانتقالية بين العالمين الأرضي والروحي ، حيث يسمي الجلاريس ويتكون من بئر عميق ينزل الي الماء عن طريق درج واحد مثل معبد ادلاج والأخر يسمي البواريس وهو عبارة عن بحيرة صناعية ذات سلالم معقدة صعودا وهبوطا حتى الماء مثل معبد هادي كي راني[١١١].

استخدام المياه في المعبد طقوس اليوجا؛ ويتم رش تماثيل المعبودات بالماء، وترتبط عدد من الطقوس بنهر الجانج المرتبط باللورد شيفا، ويمثل النافورة التي تتدفق عبر تضاريس الهيمالايا، لتصل إلى هاريدوار ثم بيناريس ويتجمع الناس من جميع أنحاء الهند للاغتسال في النهر ليغسلوا خطاياهم، حيث يعدونه ايقونة لتنقية الروح وتجديد العقل [١١٢]

وترجع تقديس الينابيع والمياه في الهند إلى أقدم العصور ومن الطبيعي أن يقوم الهندوس بهذه العبادة في بلد الجفاف حيث يجلب الماء معه الحياة [١١٣]، ومن الأعياد المرتبطة بالمعابد الهندية والحياة هو عيد هولي او عيد الألوان حيث يقوم الناس باستخدام الألوان الجافة والوان الماء لتلوين وجوههم وملابسهم وكذلك رش الألوان على اصدقائهم واقاربهم كتعبير عن الحب وينزلون الشوارع ويؤدون الرقصات تعبيرا عن البهجة والسعادة [١١٤].

وعبادتهم تقوم على رقص الجواري واللعب في صالات المعبودات [١١٥]، والرقص ركن هام في احتفالات الهندوس الدينية والمدنية، وتؤديه الفتيات التي تردي الملابس الشفافة والحلي الانيقة ويقمن بالرقص الطقسي في المعبد أمام تماثيل المعبودات [١١٦]. وقد ورد الرقص واللعب مع المعبودات مثل كريشنا في أعياد هولي وتظهر النوافير التي تنفر السوائل الملونة في اللوحة (٣) ، وفي مشهد اخر تلهو الفتيات بالماء في ساحة مع المعبود كريشنا كما في لوحة (٢١).

ه- النوافير في افنية البيوت

يعرف الفناء بأنه حوش داخلي محاط بوحدات المبني ويطلق عليه أيضا الباحة او الصحن او الساحة ، ويعد اهم الحلول المناخية في الحضارات القديمة والحضارة الإسلامية ، وهو عنصر ثابت في العمارة الإسلامية الدينية والمدنية، ويزود الفناء ببركة مياه او حوض كما تزرع به بعض النباتات ، بما يؤدي الي ترطيب المناخ في الأماكن الحارة [١١٧]

وفي مصر في افنية منازل الفسطاط عثر على كثير من النوافير وكانت مبنية من الطوب، وهي مربعة وذات قاع منشوري مثمن الزوايا ويضاف اليها تجاويف اسطوانية وبروزات ويتم توصيل المياه عن طريق قنوات فخارية وترتبط بميازيب نحاسية وتكسي بالجير والمونة العازلة وكانت بها

قواديس لتربية الأسماك[١١٨]، فقد كان الفناء المكشوف الداخلي أساسيًا، هذا الفناء يكون مربع أو مستطيل يتوسطه نافورة أو فسقية[١١٩]

يعد الفناء هو الرئة والمتنفس للمنزل او القصر وهو عادة ما كانت به فسقية او نافورة ليستمتع بها اهل البيت وتعمل على تلطيف الجو وترطيبه وكانت معظم البيوت في مصر في العصر العثماني تحتوي على هذه النوافير في الافنية[١٢٠] التي كانت متنفس لأهل البيت والحريم خاصة حيث يقضون اوقاتهم في هذه البيوت ولا يخرجون الا نادرا .

ه- النوافير في المنشآت الأخرى

كما توجد النوافير أيضاً في أماكن متعددة تبعا لطبيعة الاستخدام؛ فهي توجد في المنشآت التجارية، والجنائزية، والصوفية، والميادين، والبيمارستانات، والاسبلة، والاسطبلات، والكنائس وغير ذلك من المنشآت؛ التي تقيمها الدولة أو الافراد في ملكياتهم الخاصة في جميع انحاء الدولة الإسلامية.

المبحث الرابع : أغراض انشاء وإقامة النوافير والاحواض المائية:

لإقامة النوافير وأحواض المياه أغراض متعددة، وكل غرض يتحدد حسب مجموعة من العوامل منها نوع المنشأة ووظيفتها، الهدف من المنشأة من وجهة نظر المنشئ، واغراض اخري متعددة ؛ ويمكن اجمال هذه الأغراض فيما يلي :

أولاً: أغراض التجميل والزينة :

استخدمت النوافير والاحواض المائية كأداة للزينة واضفاء روح من الجمال علي المنشآت المعمارية والحدائق ، حيث إنها تدل على الرفاهية والتمتع بشكل ولون المياه وحركتها وحيازة ما هو غير مألوف بالنسبة لعامة الناس في بيوت الحكام والأثرياء ومن مظاهر الزينة:-

أ- زينة الحدائق تمثيل الجنة

أخذت الحدائق المغولية تنظيمها عن بلاد فارس وتركستان وهي مربعة او مستطيلة مقسمة الي مربعات أصغر ولها أربع بوابات، تجري فيها المياه في قنوات حجرية منزلقة على هيئة شلالات؛ حيث تكون الرزاز والفقاقيع الجميلة كما توجد بها العديد من النوافير التي تزين جنباتها وفي الوسط أكبر النوافير وهي تجعل الجو مناسب للاستمتاع والراحة[١٢١]، وكانت الحدائق الملكية في الهند التي أقامها بابر واورانجزيب؛ هي تمثيل للجنة الإيرانية وتجاوزت الفكر الإيراني الي الفكر الإسلامي بأن أصبحت الحديقة سبع مستويات مثل الجنة وزينت بالماء الذي يجري في جنباتها مكونا النوافير والاحواض [١٢٢]، فهي الجنة التي خلقها الله للإنسان ووعد بها عباده في الاخرة وبها الأنهار والعيون التي تجري بلا توقف في دليل علي النعيم المقيم.

ب-زينة المنشأت المعمارية :

كان الماء عنصر مهم في زينة المنشأت بكافة أنواعها، وفي بلاد الهند استخدم الماء بطرق مختلفة في تزين القصور والاضرحة؛ فمثلا ضريح تاج محل الذي انشأه شاه جهان يتميز بتكويناته المائية المميزة التي تحيط بالمبني في الحديقة الشاسعة كما يوجد الكثير من النوافير التي تزين المبني وتزيده جمالاً [١٢٣].

ثانياً: أغراض وظيفية :

أ- تلطيف الأجواء

استخدمت الاحواض كوسيلة لتنظيم درجة الحرارة؛ حيث تعمل على تبريد المناطق الخارجية وهي مهمة لتهدئة المناخ الحار الجاف، وتعديل درجة الحرارة عن طريق تكوين النسائم المحلية بسبب قدرة الماء على امتصاص الحرارة، وكانت النوافير تعمل على تلطيف الجو بسبب تبخر المياه من سطح احواضها ورذاذ الماء المتناثر في الجو[١٢٤]، فالمسطحات المائية مثل النوافير وقنوات المياه التي تمر عبر الأبنية الداخلية تعمل على تعديل البيئة الداخلية حيث تقوم عملية التبخير في المناخات الحارة والجافة برفع مستوى الرطوبة، مما يؤدي الي الشعور بالراحة وتؤدي الرياح دور مهم في التقنية في حمل الهواء الرطب الي حجرات القصر واركانه[١٢٥]، وعلى ذلك توسع الاباطرة والحكام في انشاء

القصور والحدائق التي يوجد بها احواض المياه والنوافير وإقامة قنوات تصل الي الغرف الداخلية من اجل الترطيب والتهوية في جميع انحاء الأقاليم في بلاد الهند .

ب- الوضوء والطهارة :

استخدام الماء في الوضوء فهو شرط من شروط الطهارة وصحة الوضوء، يقول تعالي ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا قُمْتُمْ إِلَى الصَّلَاةِ فَاغْسِلُوا وُجُوهَكُمْ وَأَيْدِيَكُمْ إِلَى الْمَرَافِقِ وَامْسَحُوا بِرُءُوسِكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ.. ﴾[١٢٦] ويقول تعالى ﴿ إِذْ يُغَشِّيكُمُ النُّعَاسَ أَمَنَةً مِنْهُ وَيُنَزِّلُ عَلَيْكُمْ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً لِيُطَهِّرَكُمْ بِهِ وَيُذْهِبَ عَنْكُمْ رِجْزَ الشَّيْطَانِ ..﴾[١٢٧] ، لذا فإن الماء كان ضرورة لإقامة الصلاة والتطهر، واهتم المسلمون بإقامة النوافير منذ العصر الاموي في المساجد الإسلامية والمدارس[١٢٨]، ويستخدم الماء أيضا في احواض التعميد في الكنائس[١٢٩]، كما يستخدم في المعابد الهندوسية كما سبق توضيحه .

والميضأة مكان لتطهر الناس استعدادا للصلاة وكانت تقام بجوار المساجد وأماكن الصلاة وقد تكون على هيئة فسقية من حوض رخامي بوسطها رأس فوارة من النحاس وتسقف بالقباب القائمة على عمد رخامية [١٣٠]، لذا فان الميضأة هي أحد أنواع الفوارات التي تستخدم بغرض التطهر استعدادا للصلاة .

ج- الري :

تستخدم الاحواض في الري ضمن الاستخدامات المتعددة لها [١٣١]، وقد ساعدت إقامة الخزانات والصهاريج في بلاد الهند الحارة من الاستفادة بماء الامطار الكثيفة ، والانهار وقت الفيضانات واستخدامها في الشرب والري للبساتين والحدائق في كافة انحاء الهند[١٣٢]، وقد استخدمت كذلك الاحواض التي يتم فيها تخزين الماء المرفوع من الابار او الأنهار في الري للحدائق الخاصة بالقصور ، وكذلك المياه المستخدمة في النوافير حيث يتم تصريفها بعد ذلك في قنوات لري الحدائق او البساتين القريبة من القصور[١٣٣].

د- سقيا الانسان والدواب :

كانت إقامة مباني الاسبلة من اجل سقيا الناس من أهم العمائر التي تميزت بها الحضارة الإسلامية كنوع من أنواع التقرب الي الله عز وجل فقد وردعَنْ سَعْدِ بْنِ عُبَادَةَ قَالَ: قُلْتُ: يَا رَسُولَ اللَّهِ، أَيُّ الصَّدَقَةِ أَفْضَلُ؟ قَالَ: «سَقْيُ الْمَاءِ»[١٣٤]، فكانت إقامة الاسبلة بمكوناتها المائية المتمثلة في الصهاريج واحواض التسبيل الشاذروانات بمثابة صدقة او منشأة الهدف منها نيل الصدقة من سقاية العامة وأبناء السبيل.

ويعرف السبيل بأنه عبارة عن مبني صغير كان يتم بناءه في الأماكن العامة أو بجوار الأبنية الدينية والمدنية للشرب منه[١٣٥]، وقد عملت هذه الأبنية على توفير الماء لشرب الناس في جميع أيام العام بلا مقابل للإنسان وأقيمت للحيوان أيضا أسبلة عبارة عن أحواض تسقي منها الدواب [١٣٦] .

ويتكون السبيل من صهريج أسفل الارض يخزن به المياه سواء من الأنهار او ماء المطر ، يعلوه حجرة تسمي حجرة التسبيل توجد بها حوض صغير يستمد ماؤه من الصهريج السفلي عن طريق حبل مربوط به دلاء علي بكر يقوم بعدها بتوصيله الي العطشى من المارة او عابري السبيل عن طريق اكواب نحاسية من خلال شباك التسبيل[١٣٧].

وأقيمت احواض سقيا الدواب في كافة ربوع الدولة الإسلامية من باب رعاية الحيوانات ونيل الثواب كما في الحديث الشريف «فِي كُلِّ ذَاتِ كَبِدٍ رَطْبَةٍ أَجْرٌ»[١٣٨] ، والهند مثل باقي الدول الإسلامية كانت تقام بها الاسبلة والاحواض لسقيا الناس والدواب ففي مدينة دلهي الهندية كانت المياه تجلب من آبار محفورة تنصب عليها السواقي، ويشرب الناس من ماء المطر الذي يخزن في أحواض واسعة عليها القناطر المرتفعة [١٣٩].

ثالثاً: أغراض نفسية:

لاستخدام النوافير وأحواض المياه أغراض نفسية متعددة ولها صفات تجعلها تمس الجانب الوجداني للإنسان فهي أساس لحياة جميع المخلوقات :

أ- الماء والراحة النفسية

وعنصر الماء لا يؤدي الي المتعة البصرية فقط ، لأن التكوين البيولوجي للإنسان يجعله مرتبطا بالماء حيث يؤدي الي الشعور بالراحة والطمأنينة والهدوء والاستقرار النفسي عند مشاهدة او ملامسته او الجلوس الي جواره[١٤٠].

فعندما يعود المسلم الي بيته ويجلس في فناء بيته الذي يوجد به فوارة ويتأمل منظر النافورة وصوت خرير الماء يدخل السكينة والراحة من عناء العمل والبيئة القاسية، وقد استخدمت المياه في الحدائق بشكل واسع في الاندلس والهند، حيث خلق ذلك عالما من البهجة صنع ليحاكي صورة جنة السماء في الأرض [١٤١].

ب- الماء أساس الحياة

قال تعالي قول ﷻ ﴿ وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ ﴾ [١٤٢]، فالماء هو الحياة اذ ان وجوده يسبب طمأنينة للإنسان فهو مكون أساسي من مكونات جسم الانسان وهو الصاحب في الحل والترحال الذي لا يستطيع ان يُستغني عنه لعدد من الساعات، لذا كان وجوده ضروريا وتخزينه في الاحواض والحفاظ عليه او التمتع بمشاهدته طمأنينة للنفس .

ج- **صوت الماء**

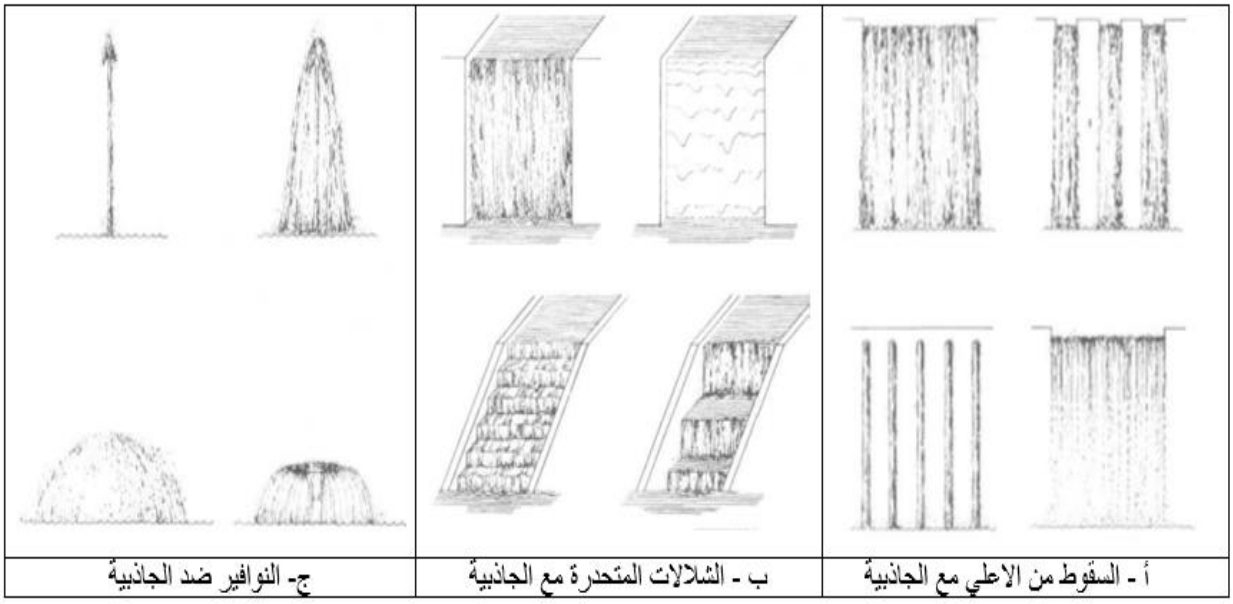
يسمي صوت الماء بالخرير وهو يسمع في أصوات الامطار والشلالات والنوافير التي تعمل بالضخ لتساعد اشكالها على عمل تشكيلات مائية يصدر عنها أصوات متعددة ، وتوجد العديد من الدراسات الاكلينيكية الحديثة التي تؤكد ان صوت الماء يساعد في تقليل التوتر والاسترخاء وأن مجرد الاستماع إلى صوت الماء قادر على إحداث حالة من الاسترخاء عن طريق تخفيف التوتر داخل الغدد الصماء والجهاز العصبي [١٤٣] .

الخاتمة ونتائج البحث :

من خلال الدراسة الوصفية والتحليلية لعدد أربع وعشرون لوحة من التصاوير التي تنسب الي مدرسة التصوير الهندية ، والتي وردت بها النوافير وأحواض المياه يمكن ان تخلص الدراسة الي ما يلي:

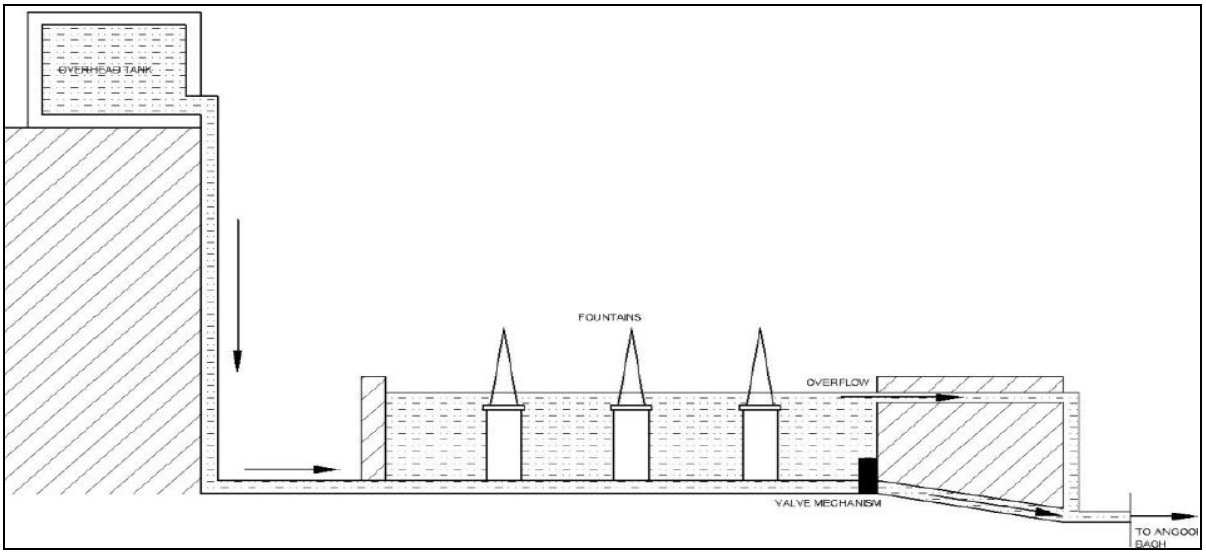
- اهتمام المجتمع الهندي بإقامة النوافير وأحواض المياه في المنشآت على اختلاف أنواعها والاهتمام بالماء وذلك نابع من الديانات السماوية، والديانات القديمة التي قدست المياه وأقيمت لها معابد خاصة وقد تأصل في المجتمع منذ زمن بعيد ان التطهير وبعض الطقوس لا تتم بدون المياه.
- يوجد كم كبير من التصاوير التي تصور النوافير واحواض المياه ، ولكن اكثرها كان مرتبط بالبلاط او بالمنشآت الخاصة بالعبادة ، وقد كانت للبيوت وأجنحة الحريم في القصور جانب كبير من هذه التصاوير، حيث كانت النساء تستمتع بها في الاجنحة الخاصة بهم بعيدا عن التطفل من الناس.
- من اهم العوامل التي ساعدت على ازدهار انشاء النوافير واحواض المياه المناخ في شبه القارة الهندية الذي عمل على اهتمام السكان بالماء وتخزينه في احواض بغرض الري او الشرب وسقيا الدواب او لأغراض التطهير في المساجد والمعابد .
- يرجع الفضل الي الإيرانيين في تطوير النوافير الهندية وذلك لاعتماد الاباطرة والملوك عليهم في إقامة الحدائق ؛ والنوافير فقد قاموا بابتكار العديد من العناصر الانشائية والمعمارية اللازمة لإقامة هذه المنظومة المائية وعملوا على تطويرها بشكل مستمر.
- لم تكن النوافير ابتكار هندي او إسلامي، ولكنه أحد موروثات الحضارات القديمة ، والتي اهتم بها المسلمون وطوروها وبحثوا في علوم تحريك ونقل المياه وسبل استخراجها من الابار او الأنهار المنخفضة وتخزينها وقت الوفرة واستخدامها بحرص شديد وقت الندرة ، وكانت الخزانات والصهاريج أحد أهم البنيات الأساسية لمنظومة المياه في الهند وكافة انحاء العالم الإسلامي.
- كان استخدام النوافير مرتبط بالحدائق والقصور وساحات المعابد والمساجد واجنحة الحريم وافنية البيوت والميادين ، وغير ذلك من المنشآت التي حرص المعمار والفنان المسلم في الهند من تطوير هذه البنية وما يلزمها من أساليب تزويد من سواقي او أساليب تصريف للمياه وتدويرها لري الحدائق بعد الاستمتاع بأشكالها الجميلة واصواتها العذبة .
- كان لإقامة النوافير عدة وظائف واغراض، منها الري والشرب والتطهر ومنها الأغراض الخاصة بالزينة وتزين المنشأت الفخمة واضفاء روح عليها وجمال ، ومنها عمل ترطيب للجو الداخلي والخارجي عن طريق شبكة من القنوات تنتقل من مكان لآخر ومنها الأغراض النفسية التي أثبتها الطب الحديث ان مجرد الاستمتاع بشكل المياه وصوتها يقلل من التوتر ويساعد على الهدوء والراحة النفسية .

الاشكال واللوحات :



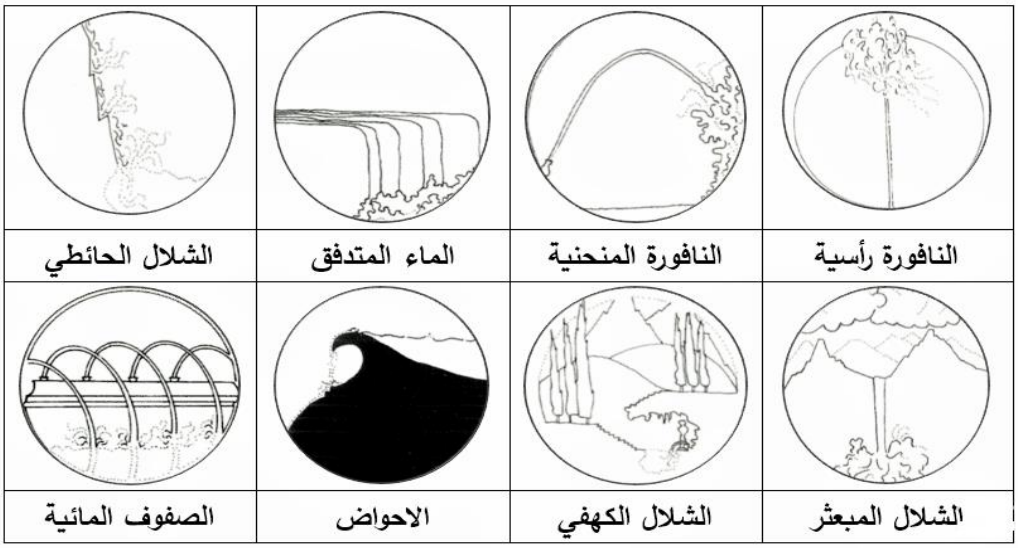
شكل رقم ١ النوافير والشلالات

, p 530-1:530-6., Nicholas T.Dines, Time-Saver Standards for Landscape ArchCharles W. Harris



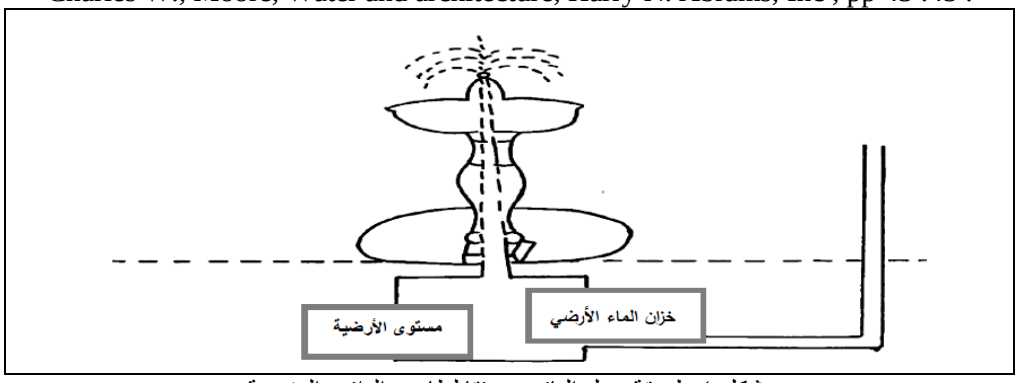
شكل رقم ٢ دورة المياه في النوافير من الصهريج حتى التصريف

Green Urbanism in Medieval India, Agra Fort: A Sustainable Eco-City Procedia Fahad Zuberi Environmental Sciences, Volume 37, 2017, Pages 12-21



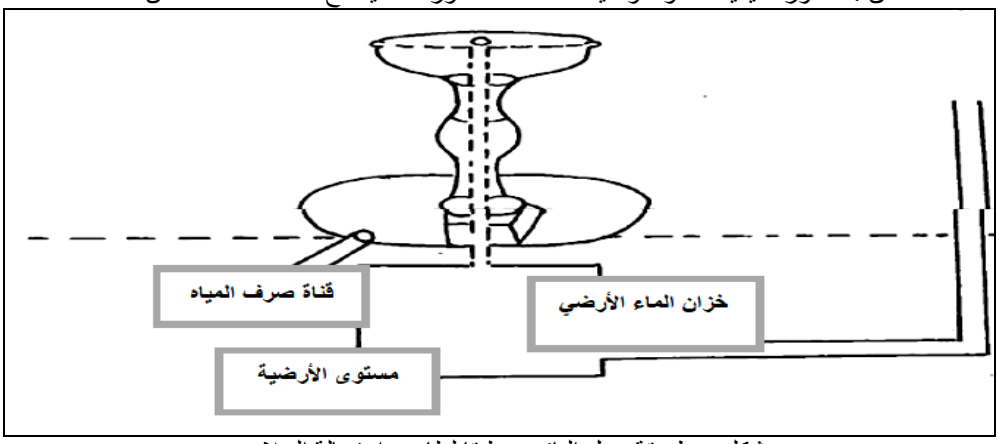
شكل رقم ٣ أنواع الشلالات وأشكالها

Charles W., Moore, Water and architecture, Harry N. Abrams, Inc , pp 43 :45 .



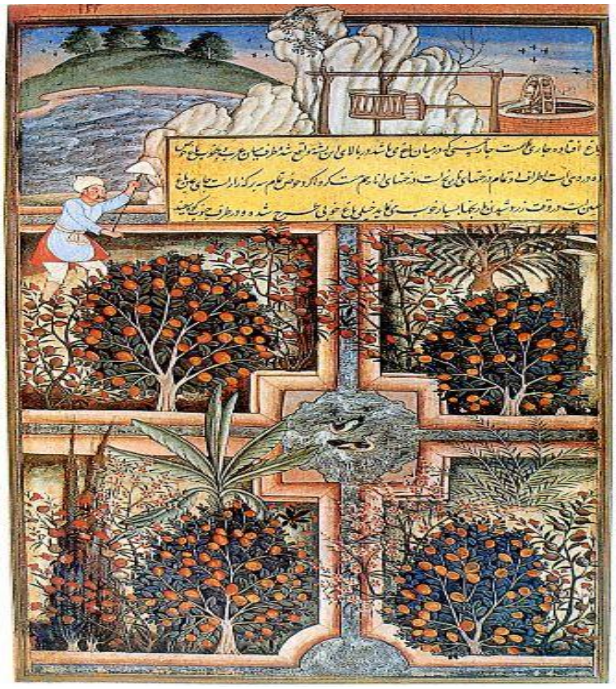
شكل ٤ طريقة عمل النافورة وفقا لظاهرة الدائرة المفرغة

عن : تسكورث يمينه ، مواد وتقنيات صناعة النافورة المائية ،ع ١١ ، ٢٠١٧ ، ص٢١٨

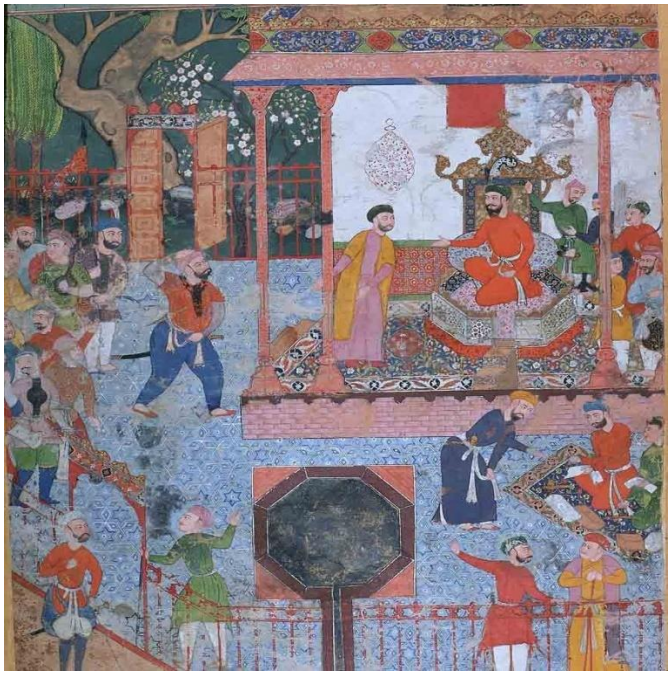


شكل ٥ طريقة عمل النافورة طبقا لظاهرة استحالة الخلاء ،

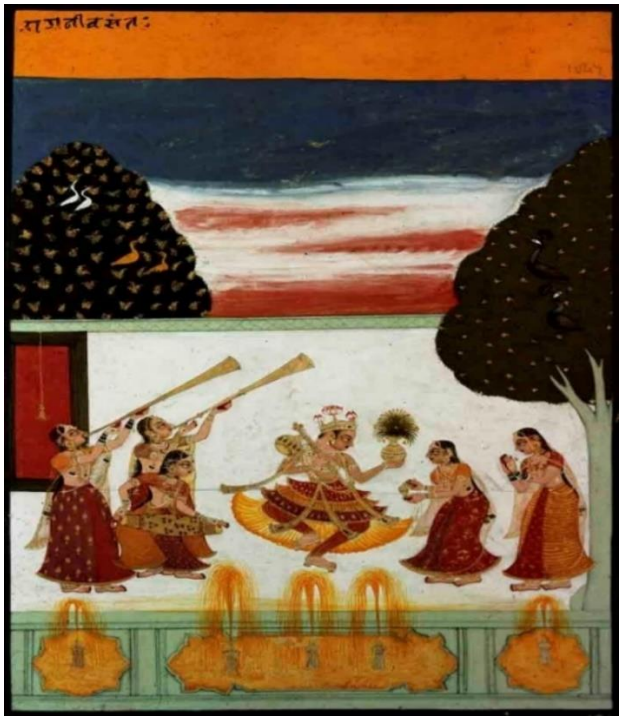
عن : تسكورث يمينه ، مواد وتقنيات صناعة النافورة المائية ،ع ١١ ، ٢٠١٧ ، ص٢١٨



لوحة (١) حديقة بها نوافير وساقية لرفع المياه
المخطوط : بابر نامه (956 ه/1550م) متحف نيو دلهي
عن: Transformation,p Wescoat, James L. "Landscapes of Conquest and



لوحة (٢) نافورة في مجلس انوشروان .
المخطوط : حمزة نامة(972ه/١٥٦٥م) المتحف الاثنولوجي/ فينا - النمسا
Milo Cleveland Beach, Early Mughal Painting, Polsky Lectures in Indian , pl 45 p 67



لوحة (٣) المعبود كريشنا والفتيات وأمامهم فوارة ملونة

المخطوط : الراجمالة (٩٧٧ه/1570م)Alwar museum, India

https://vmis.in/ArchiveCategories/collection_gallery_zoom?id=119&search=1&index=1921&searchstring



لوحة (٤) مجلس بجوار قنوات المياه والساقية .

المخطوط : الشاهنامة (989-987ه/1582-1580م **)** Dallas Museum of Art

ANNU, MANUJA., Mughal Paintings During Akbar's Reign.Pl 38



لوحة (٥) فوارة في حديقة

المخطوط : (Collection of Works) of Anvari (996/ ه/ ١٥٨٨م) متحف هارفاد

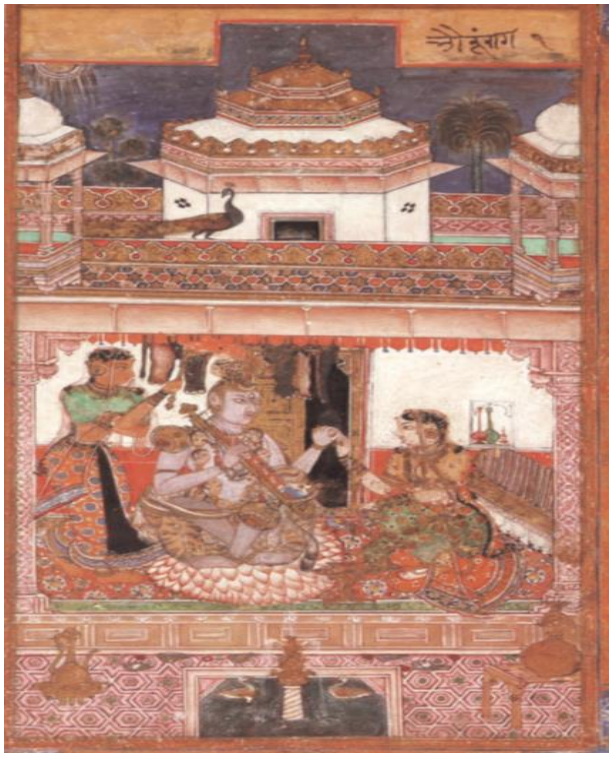
S., Annemarie, S. Cary Welch, Anvaris Divan, p 85:87 .



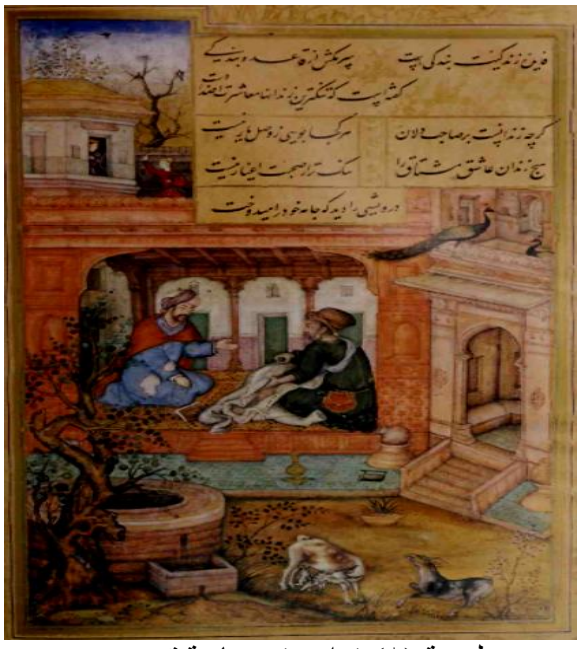
لوحة (٦) نافورة في مجلس موسيقي

مخطوط : أخلاق ناصري (الاخلاق النصيرية) (1003/998 ه/١٥٩٠/١٥٩٥ م)متحف اغاخان AKM 288

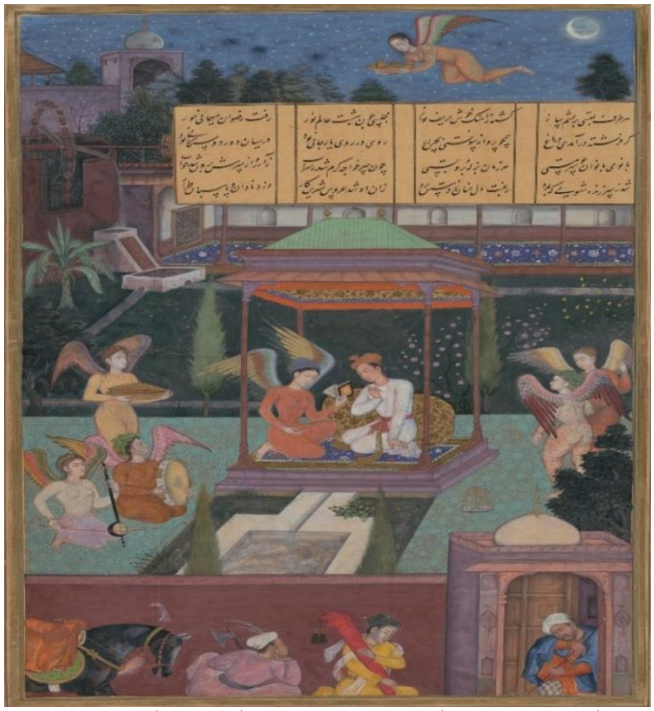
214: 215 Treasures of the Aga Khan Museum, 2011,p



لوحة (٧) فوارة وبها طيور مائية امام أحد المعبودات .
المخطوط : لوحة من الراجمالة (٩٩٩ه/ ١٥٩١م) متحف فيكتوريا والبرت – لندن
Stuart Cary Welch ,India Art and Culture 1300 -1900, pl 22, p٨ ,٣٤٣ .



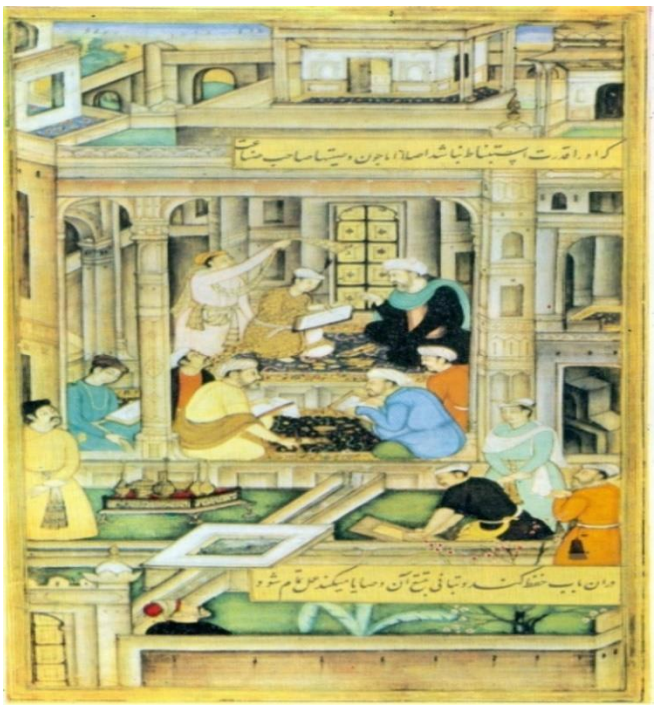
لوحة (٨) فوارة في ساحة قصر .
المخطوط : حديقة الربيع : للشاعر جامي . (1003ه/١٥٩٥م) المكتبة البودلية – أكسفورد
Stwart Carry Walch , Imperial Mughal Painting , George Braziller New York,1978 pl 8



لوحة (٩) مجلس وسط قنوات المياه والنوافير .

المخطوط : خمسة أمير خسرو دهلوي . (1006ه/١٥٩٨م) متحف المتروبوليتان: 13.228.33

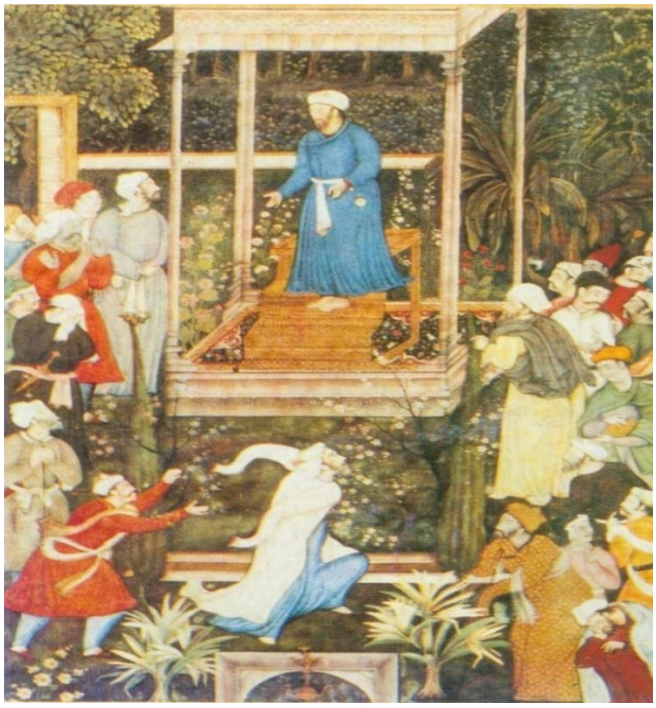
مريم د. اختيار وبريسيلاب.ساوشاك، شيلار كنبي، روائع الفن الإسلامي في متحف المتروبوليتان، ٣٥٣ لوحة ٢٤٧ ب



لوحة (١٠) نافورة داخل مجلس السلطان والمصورين

مخطوط : أخلاق ناصري (الاخلاق النصيرية) (1008ه/١٦٠٠م)مجموعة الأمير صدر الدين .

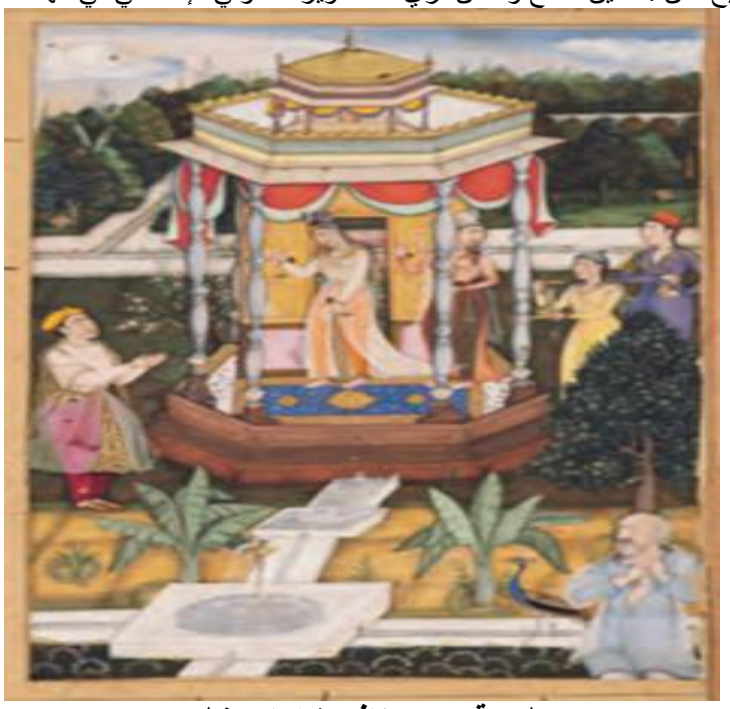
ثروت عكاشة، تاريخ الفن : العين تسمع والاذن تري ، التصوير المغولي الإسلامي في الهند ص ٥٩ ، لوحة ٢٩ .



لوحة (١١) نافورة داخل المسجد الاموي في دمشق .

المخطوط : جولستان (1008ه/1600م)N. Boman-Behraa collections

ثروت عكاشة، تاريخ الفن : العين تسمع والاذن تري، التصوير المغولي الإسلامي في الهند ، لوحة ٥٩ ص ١١١



لوحة (١٢) نافورة امام كشك

المخطوط : كليات سعدي (1012ه/ 1604م)Aga Khan Museum, Geneva, AKM 284

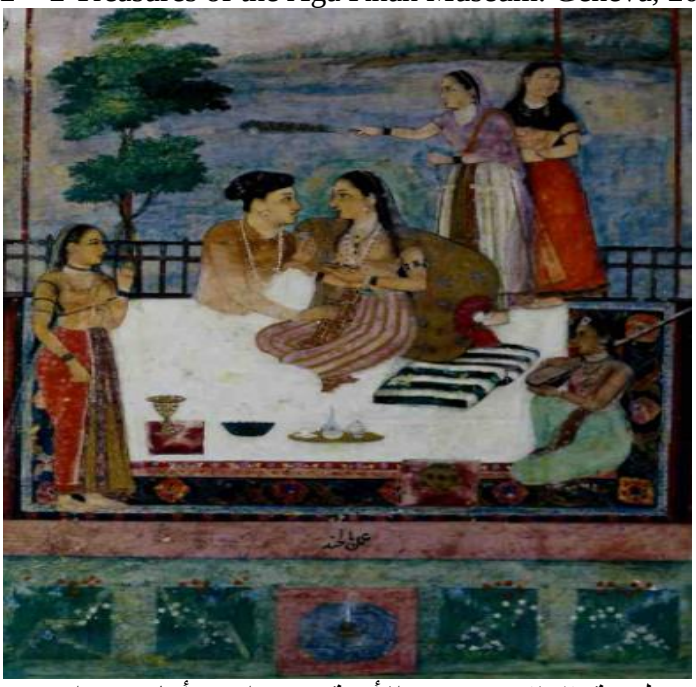
Treasures of the Aga Khan Museum. Geneva, 2011,p 2٥٨2 :٥٩.



لوحة (١٣) حوض مياه في ساحة منزل

المخطوط : كليات سعدي (1012ه/ ١٦٠٤ م)Aga Khan Museum, Geneva, AKM 284

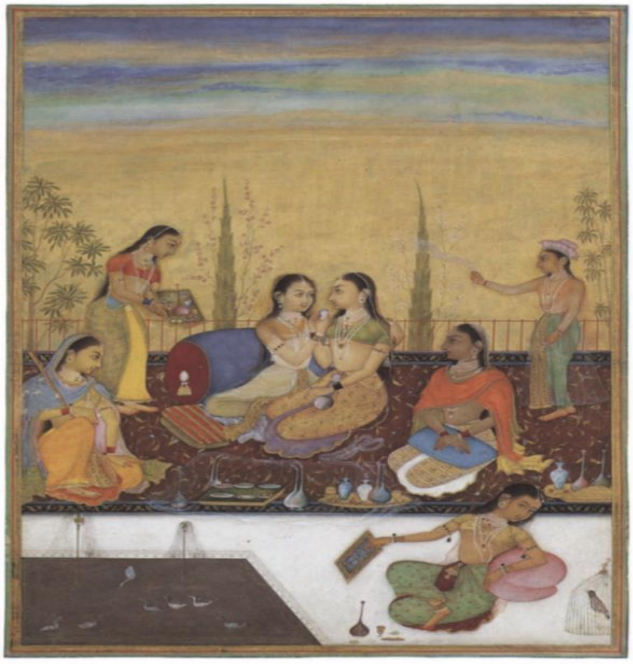
Treasures of the Aga Khan Museum. Geneva, 2011,p 2٥٨2 :٥٩.



لوحة (١٤) زوج من الأحبة في تراس وأمامهم فواره

المخطوط : البوم مجمع (1042 ه/ 1633م) مجموعة خاصة ١٦٦٣

Stwart Carry Walch , Imperial Mughal Painting ,pl35



لوحة (١٥) مجموعة في النساء يجلسن امام فوارة
المخطوط : لوحة من البوم (1075ه/ ١٦٦٥م)THE Kronos collection
Steven Kossak ,Indian Court Painting 16th 19th Century, pl 32



لوحة (١٦) امير يجلس في حديقة ذات فوارات
المخطوط : لوحة من البوم (1080ه/ ١٦٧٠ م) متحف هارفارد مجموعة Knellington
Steven Kossak ,Indian Court Painting 16th 19th Century, pl 29



لوحة (١٧) امير في حديقة ذات نوافير
المخطوط : لوحة من البوم (1085ه/1675م) مجموعة خاصة ، الولايات المتحدة الامريكية.
J.P. Losty,rajput-paintings-from-the-Ludwig-habighorst, ,PL 7



لوحة (١٨) حوض به أسماك وحوله الطيور في ساحة القصر.
المخطوط : بورتريه (1163ه/١٧٥٠م) متحف بهاراتبور ، الهند
https://vmis.in/ArchiveCategories/collection_gallery_zoom?id=21&search=1&index=514&searchstring



لوحة (١٩) النوافير المائية في اجنحة الحريم .

المخطوط : لوحة من البوم (1178ه/ ١٧٦٥م)David collection Copenhagen 46/1980

,India Art and Culture 1300 -1900, the Metropolitan , pl 186.Stuart Cary Welch



لوحة (٢٠) مجموعة من النساء حول نافورة .

المخطوط : لوحة من البوم (1183ه/١٧٧٠م) متحف المتروبوليتان للفنون

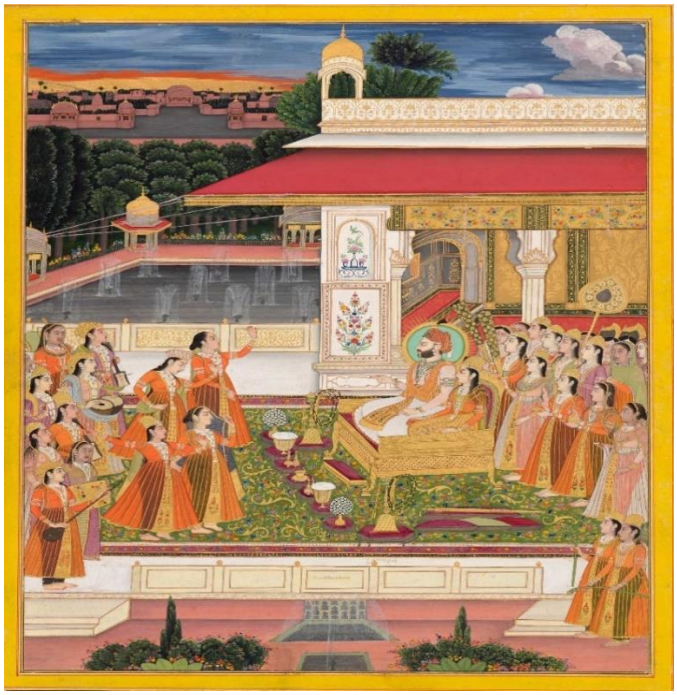
مريم د. اختيار وبريسيلاب .ساوشاك ، شيلار كنبي، روائع الفن الإسلامي في متحف المتروبوليتان للفنون، لوحة ٢٥٤



لوحة (٢١) الاحتفالات بعيد هولي واللعب بمياه الفوارة .
المخطوط : لوحة من البوم (1188ه / ١٧٧٥م) متحف بهاراتبور - الهند
https://vmis.in/ArchiveCategories/collection_gallery_zoom?id=21&search=1&index=6762&searchstring=painting



لوحة (٢٢) جلسة النساء في ساحة قصر وحولهم النوافير.
المخطوط : لوحة من البوم (1214ه/ ١٨٠٠م)Raza Library, Rampur. New Delhi
Schmitz, Barbara, and Ziyaud-Din A Desai. Mughal and Persian Paintings and Illustrated Manuscripts in the Raza Library, 2006. pl 36



لوحة (٢٣) الامبراطور وزوجته يستمعون الي الموسيقي وحولهم النوافير
المخطوط : لوحة من البوم (١٢٢٤/١٢٣٠ هـ/ ١٨١٠/١٨١٥ م)Ludwig Habighorst Collection
J.P. Losty,rajput-paintings-from-the-Ludwig-habighorst-collection, PL 13



لوحة (٢٤) أمير في حديقة قصرة
المخطوط : لوحة من البوم ، يؤرخ ببداية القرن (١٨/١٤هـ م)، الهند متحف Sawai man Singh II
,India Art and Culture 1300 -1900, pl 221Stuart Cary Welch

Abstract

Fountains and basins are one of the most important innovations developed by humans, which are related to the most important natural resource created by Allah, which is water, when the humans had seen the nature and its natural diversity of water and forms, and throughout history they developed water systems according to the purposes of used, and developed drivers and worked on the construction of water channels, fountain techniques, basins, and irrigation systems.

The land of India is characterized by different atmospheres and abundant water in areas of it and its scarcity in other areas and flooding followed by severe drought, all of which made the rulers exploit water by all means, including the establishment of huge basins that provide water throughout the year for drinking and agriculture purposes, and purposes Other is to soften the atmosphere in dry places, so they set up fountains, water channels and waterfalls to serve their different purposes, whether in places of worship or for the purposes of decoration or for drinking and watering purposes

The manuscripts and painting have combined with many sciences, arts and techniques that have been used During the Muslim rule of India, including fountain-making techniques and canal networks developed by Muslims, they took great care of their benefits and uses which cannot be dispensed with in various aspects of life.

key words : water basins ; fountains techniques; canals; Indian painting , waterfalls

حواشي البحث

[١]- سورة الرحمن أيه ٦٦.

[٢]- أبو محمد عز الدين عبد العزيز بن عبد السلام بن أبي القاسم بن الحسن السلمي الدمشقي، الملقب بسلطان العلماء (المتوفى: ٦٦٠هـ) تفسير القرآن (وهو اختصار لتفسير الماوردي)،تحقيق د. عبد الله بن إبراهيم الوهبي، دار ابن حزم – بيروت، الطبعة: الأولى، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م ،ج٣ ، ٢٧٠.

[٣]- إبراهيم بن عمر بن حسن الرباط بن علي بن أبي بكر البقاعي (المتوفى: ٨٨٥هـ)، نظم الدرر في تناسب الآيات والسور، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، ج ١٩ ، ص ١٨٨ .

[٤]- محمد حسن جبل : المعجم الاشتقاقي المؤصل لألفاظ القران الكريم مج ١ ط١، القاهرة ، ٢٠١٠ م ص١٦٤٩ .

[٥]- أحمد مختار عبد الحميد عمر، وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب الطبعة: الأولى، ١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٨ م، ج٣ ، ص ٢٢٥٢ .

[٦]- سورة إبراهيم الآيات (٣٢ : ٣٣)

٧- ميشيل كُوت، التراث الثقافي للماء في الشرق الأوسط والمغرب العربي، دارسة مواضيعية ترجمة فراس عبد الهادي ومنار حماض، الطبعة الثانية، المجلس الدولي للآثار والمواقع: ايكووم، ٢٠١٩، ص ٩.

[٨]- ول ديورَانت، قصة الحضارة، تقديم: الدكتور محيي الدّين صَابر، ترجمة: د. زكي نجيب محمُود وآخرين، دار الجيل، بيروت، لبنان، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس١٤٠٨ هـ / ١٩٨٨م، ج١، ص ١٦٤

[9] https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/waterfall Accessed 23 May 2021

١٠- حنان عبد الفتاح مطاوع ، الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية، الطبعة الاولي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ٢٠١٠ م ، ص ١٣٠ .

١١- سيأتي ذكرها فيما بعد، انظر حاشية رقم٩٢.

١٢من الآيات التي ذكرت الجنة والعيون المائية الصافية والجارية والفوارة : ﴿ **إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ** ﴾ (سورة الحجر ايه ٤٥)، ﴿**فِيهَا عَيْنٌ جَارِيَةٌ**﴾ (سورة الغاشية ايه ١٢)، ﴿ **إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي ظِلَالٍ وَعُيُونٍ** ﴾ (سورة المرسلات ايه ٤١)، والكثير من الآيات القرآنية التي تربط التمتع بالحياة الباقية بين الحدائق والجنان وعيون واحواض وفوارة المياه في الجنة .

[13]- Wescoat, James L. "Landscapes of Conquest and Transformation: Lessons from the Earliest Mughal Gardens in India, 1526-1530." *Landscape Journal* 10, no. 2 (1991): 105-14. Accessed April 25, 2021.

[14] - تسمي هذه الحديقة " حديقة الوفاء ؛ وقد امر بإنشائها الامبراطور الهندي بابور في كابول وهي باقية حتى اليوم الا ان حالتها متدهورة وتجري محاولات احيائها من جانب اليونسكو ومنظمات التراث: Aga Khan Historic Cities Programme, "Babur's Garden Rehabilitation Framework." Kabul, Afghanistan: The Aga Khan Trust for Culture, 2004.1:24, https://www.akdn.org/publication/aga-khan-trust-culture-baburs-garden-rehabilitation-framework, (Accessed April 25, 2021.)

[15] - Milo Cleveland Beach, Early Mughal Painting, Polsky Lectures in Indian and Southeast Asian Art and Archaeology, Harvard university press,1987, pl 45 p 67.

[16]https://vmis.in/ArchiveCategories/collection_gallery_zoom?id=119&search=1&index=1921&searchstring=painting (Accessed April 25, 2021.)

[17] -ANNU , MANUJA., «*a Critical Study of Mughal Paintings During Akbar's Reign*», *PhD thesis*, Doctor of Philosophy in fine art, Aligarh Muslim University INDIA, 1999.Pl 38

18 -https://harvardartmuseums.org/collections/object/169774 (Accessed April 25, 2021.)

19 - Schimmel, Annemarie, Stuart Cary Welch, Anvaris Divan: A pocketbook for Akbar : A D¸van of Auhaduddin Anvari, copied for the Mughal emperor Jalaluddin Akbar (r.1556-1605) at Lahore in A.H. 996/A.D 1588 in the Fogg Art Museum of Harvard University Hardcover – 1 Jan. 1983, p 85:87 .

[20] - Aga Khan Trust for Culture. Architecture in Islamic Arts: Treasures of the Aga Khan Museum. Geneva: Aga Khan Trust for Culture, 2011,p 214: 215.

[21] Stuart Cary Welch ,India Art and Culture 1300 -1900, the Metropolitan Museum of Art, New York, pl 22٨, p ٣٤٣.

22 - Stwart Carry Walch , Imperial Mughal Painting , George Braziller New York,1978 pl 8

[23] -https://www.metmuseum.org/ar/art/collection/search/446567 (Accessed April 26, 2021.)

[٢٤]- مريم د. اختيار وبريسيلاب .ساوشاك ، شيلار كنبي، نافينا نجاة حيدر، روائع الفن الإسلامي في متحف المتروبوليتان للفنون، ترجمة عبد الودود العمراني وبشير بوعائشة ، متحف المتروبوليتان للفنون نيويورك، دار نشر الجامعة الامريكية بالقاهرة ، نيويورك ، القاهرة ٢٠١٧ ،ص ٣٥٣ لوحة ٢٤٧ ب .

[٢٥]- مني سيد علي حسن ،التصوير الإسلامي في الهند ، تسليات البلاط وحياة الشعوب في التصوير المغولي الهندي دار النشر للجامعات ، ط١ ، ٢٠٠٣، لوحة ٨٩ ص ٢٥٧.

[٢٦]- ثروت عكاشة ،تاريخ الفن : العين تسمع والاذن تري ، التصوير المغولي الإسلامي في الهند ، دراسة الجزء الثالث عشر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥ ، ص ١٠٩ ، لوحة ٥٩ ص ١١١.

[27] - Aga Khan Trust for Culture. Architecture in Islamic Arts ,p ٢٥٨: ٢٥٩.

28 -Aga Khan Trust for Culture. Architecture in Islamic Arts,p 118:119

[29] Stwart Carry, Imperial Mughal Painting ,pl35- ثروت عكاشة، التصوير المغولي في الهند، لوحة ٨٧.

[30] Steven Kossak ,Indian Court Painting 16th 19th Century, *The Metropolitan Museum of Art*, new York , 1997 , pl 32, p64

[31] Steven Kossak ,Indian Court Painting, pl 29, p59

[32] J.P. Losty,rajput-paintings-from-the-Ludwig-habighorst-collection Francesca Galloway, 2019,PL 7 P 34.

[33]https://vmis.in/ArchiveCategories/collection_gallery_zoom?id=21&search=1&index=514&searchstring=painting , (Accessed April 25, 2021.)

[34] - Stuart Cary Welch ,India Art and Culture 1300 -1900, the Metropolitan Museum of Art, New York, pl 186, p 278.

[٣٥]مريم د. اختيار وبريسيلاب .ساوشاك ، شيلار كنبي ، نافينا نجاة حيدر ،روائع الفن الإسلامي في متحف المتروبوليتان للفنون ، ترجمة عبد الودود العمراني وبشير بوعائشة ، متحف المتروبوليتان للفنون نيويورك ، دار نشر الجامعة الامريكية بالقاهرة ، نيويورك ، القاهرة ٢٠١٧ ،ص ٣٤٦ لوحة ٢٥٤ .

[36]https://vmis.in/ArchiveCategories/collection_gallery_zoom?id=21&search=1&index=6762&searchstring=painting (Accessed April 25, 2021.)

37 - Schmitz, Barbara, and Ziyaud-Din A Desai. Mughal and Persian Paintings and Illustrated Manuscripts in the Raza Library, Rampur. New Delhi; Rampur; New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts; Rampur Raza Library; Aryan Books International, 2006. pl 36,p18.

38-J.P. Losty, rajput-paintings, PL 13, P60

[39] Stuart Cary Welch ,India Art and Culture 1300 -1900, pl 221, p327.

٤٠- عبد المنعم النمر ، تاريخ الاسلام في الهند ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،ط ١ ، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م ،.ص ١٩: ٢٣

٤١-جوستاف لوبون ،حضارات الهند ، ترجمة عادل زعيتر ،مؤسسة هنداوي ، ط ٢٠١٤م .ص ٢٤

٤٢- النمر ، تاريخ الاسلام في الهند، ص ١٨ .

[٤٣]- رينهارت بيتر آن دُوزِي (المتوفى: ١٣٠٠هـ) تكملة المعاجم العربية وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية الطبعة: الأولى، من ١٩٧٩ - ٢٠٠٠ م ج ٦ ص ٣٤٥

[٤٤]- إبراهيم مصطفى / أحمد الزيات المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية بالقاهرة دار الدعوة ،باب الشين ، ص ٤٩٢ .

[٤٥]- من أنواع الشلالات : Punchbowl Waterfalls و Plunge Waterfalls و Waterfalls Waterfalls و Horsetail Waterfallsو Frozen Waterfalls و Fan Waterfalls و Fan Waterfalls و Cataract و Cascades و Block Waterfalls.

لمزيد من المعلومات :

Goudie A. S., 2020. Waterfalls: forms, distribution, processes, and rates of recession. Quaestiones 77.:Geographicae 39(1), Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań, pp. 59

[46]- https://www.worldwaterfalldatabase.com/country/India/list Accessed May 6, 2021

[47] -Patricia Corrigan, Extreme Earth: Waterfalls, Chelsea House Publications, 2007, pp 109 :118.

٤٨- أحمد مختار عبد الحميد عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة ج٣ ، ص ٢٢٣٨ .

٤٩- محمد رواس قلعجي، حامد صادق قنيبي معجم لغة الفقهاء، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع الطبعة: الثانية، ١٤٠٨ هـ ، ١٩٨٨ م، ص ٤٧٢.

٥٠-عمر عبد الله الجاسر، حضارة الإسلام انارت الطريق للأنام ،دار أطلس الخضراء، ط١، الرياض ١٤٣٤هـ، ص٩٥.

٥١- مصطفي لبيب عبد الغني : دراسات في تاريخ العلوم عند العرب ، مقدمات وبحوث، الطبعة الرابعة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،٢٠٠٨م ،.ص٣٨٩.

٥٢- سليم الحسني، ألف اختراع واختراع ، التراث الإسلامي في عالمنا ، ترجمة إبراهيم يحي شهابي ، مؤسسة العلوم والتكنولوجيا والحضارة ٢٠١٦ م، ص ١١٢.

٥٣- محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم ابن بطوطة أبو عبد الله رحلة ابن بطوطة، تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، قدم له وحققه : الشيخ محمد عبد المنعم العريان، راجعه وأعد فهارسه : الاستاذ مصطفي القصاص، دار احياء العلوم ، بيروت، الطبعة الاولي ١٩٨٧م .

٥٤- زكريا بن محمد بن محمود القزويني (المتوفى: ٦٨٢هـ)آثار البلاد وأخبار العباد، دار صادر بيروت، ص ١٣٠

٥٥- وفاء محمود عبد الحليم ،النظم المائية بالهند في عصر السلطنات الإسلامية دراسة تاريخية ومعمارية ،حولية سمنار التاريخ الإسلامي والوسيط ،الجمعية المصرية للدراسات التاريخية ، مج ٤،عدد٤ ،٢٠١٤ ص ٨٩

[٥٦] Fahad Zuberi Green Urbanism in Medieval India, Agra Fort: A Sustainable Eco-City Procedia Environmental Sciences, Volume 37, 2017, Pages 12-21

[٥٧]- عبد العزيز طريح شرف، المقدمات في الجغرافيا الطبيعية، مركز الإسكندرية للكتاب ، ص ١٨٣

[٥٨]- جودة حسنين جودة ، فتحي محمد أبو عيانة، قواعد الجغرافيا العامة الطبيعية والبشرية، دار المعرفة الجامعية ١٢٩

[٥٩]- ويل ديورانت ، قصة الحضارة ، ج٦ ، ص ٤٠

٦٠- مصطفي محمود سليمان : تاريخ العلوم والتكنولوجيا، ص ٥٢٠ – ٥٢٨ .

[٦١]- محمد رواس قلعجي، حامد صادق قنيبي معجم لغة الفقهاء ، ج١ ، ص ٣٧٠

[٦٢]- محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور (المتوفى: ٧١١هـ) لسان العرب دار صادر - بيروت الطبعة: الثالثة - ١٤١٤ هـ فصل القاف ج ١٥ ، ص ٢٠٤

[٦٣]- مصطفي لبيب عبد الغني : دراسات في تاريخ العلوم عند العرب ، مقدمات وبحوث، الطبعة الرابعة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،٢٠٠٨م .ص٣٨٦

[٦٤]- أبو اسحاق إبراهيم بن محمد الفارسي الاصطخري، المعروف بالكرخي (المتوفى: ٣٤٦هـ) المسالك والممالك دار صادر، بيروت٢٠٠٤ م ص١٤٦ : ٢٧٤

[٦٥]-محمد بن حوقل البغدادي الموصلي، أبو القاسم (المتوفى: بعد ٣٦٧هـ) صورة الأرض دار صادر، أفست ليدن، بيروت١٩٣٨ م ج ٢، ص٤٣٣.

[66] Fahad Zuberi,Green Urbanism Pages 12-21.

[٦٧]- زين الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر الرازي (المتوفى: ٦٦٦هـ)، مختار الصحاح تحقيق: يوسف الشيخ محمد ، المكتبة العصرية - الدار النموذجية، بيروت ، الطبعة: الخامسة، ١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م ج١ ، ص ٣٢٩

[٦٨]- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن مهران العسكري (المتوفى: نحو ٣٩٥هـ)، التَّلخِيص في مَعرفَةِ أسمَاءِ الأشياء، تحقيق؛ الدكتور عزة حسنار، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، الطبعة: الثانية، ١٩٩٦ م ص ٢٩٠

[٦٩]- أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، أبو الحسين (المتوفى: ٣٩٥هـ) معجم مقاييس اللغة المحقق: عبد السلام محمد هارون دار الفكر١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م.ص ٢٣٠

[٧٠]- علي غانم الفنداوي، مفردات الماء في الشعر العباسي ٢٠٠هـ/ ٣٥٠هـ ، مخطوط رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة البصرة ، كلية التربية للعلوم الإنسانية ، قسم اللغة العربية ، ٢٠١٣م ، ص ٨٣.

[٧١]- محمد محمد أمين ،ليلى إبراهيم، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية ٦٤٨-٩٢٣ه/١٢٥٠-١٥١٧م، القاهرة : دار النشر بالجامعة الاميريكية، ١٩٩٠، ص ٧٣.

[٧٢]- محمد محمد أمين ، ليلي إبراهيم ، المصطلحات المملوكية ، ص٨٥

[٧٣]- محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم اللواتي الطنجي، أبو عبد الله، ابن بطوطة (المتوفى: ٧٧٩هـ) رحلة ابن بطوطة المسماة تحفة النظار في غرائب الامصار وعجائب الأسفار دار الشرق العربي،ج ٢، ص ٣٢٨

[٧٤]- Fahad Zuberi, Green Urbanism Pages 12-21

[٧٥]- Fahad Zuberi, Green Urbanism Pages 12-21

[٧٦]- ابن بطوطة رحلة ابن بطوطة ،ج ٢، ص ٤٢٢

[٧٧]- ويل ديورانت ، قصة الحضارة ، ج٣ ، ص ١٥٩ .

٧٨- سورة الأعراف ايه ٣٢.

[٧٩]- عن أغراض النوافير ، انظر المبحث الثاني من الدراسة التحليلية .

[٨٠]-سليم الحسني، ألف اختراع واختراع ، التراث الإسلامي في عالمنا ، ترجمة إبراهيم يحي شهابي ، مؤسسة العلوم والتكنولوجيا والحضارة ٢٠١٦ م ، ص ٢٣٤

٨١- سليم الحسني، ألف اختراع واختراع ، ، ص ٢٣٢

[٨٢]- سليم الحسني، ألف اختراع واختراع ، ص ١١٦ :١١٨ .

83 Charles W. Harris, Nicholas T. Dines, Time-Saver Standards for Landscape Architecture, MCGRAW-HILL EDUCATION – EUROPE, 2nd edition , 1998, p 530-1 :530-6 .

[84] Fahad Zuberi, Green ,Pages 12-21

[٨٥]- تسكورث يمينه ،مواد وتقنيات صناعة النافورة المائية ،ع ١١ ، ٢٠١٧ ، ص٢١٦

[٨٦]- تسكورث يمينه ،مواد وتقنيات صناعة النافورة المائية ،ع ١١ ، ٢٠١٧ ، ص٢١٨

87 Charles W., Moore, Water and architecture, Harry N. Abrams, Inc ., publisher ,USA 1995, pp 43 :45 .

٨٨وفاء محمود عبد الحليم ،النظم المائية بالهند ، مج ٤،عدد٤ ،٢٠١٤ ص79

٨٩- شفيق امين بعارة، الحديقة في العمارة الإسلامية ، دراسة تحليلية لمدلولها الرمزي ووظيفتها المعمارية ،مخطوط رسالة ماجستير ، في الهندسة المعمارية ، كلية الدراسات العليا ، جامعة النجاح الوطنية ، فلسطين،٢٠١٠ م، ص ٣٩

[90] Abdel-Moniem El-Shorbagy | Women in Islamic architecture: towards acknowledging their role in the development of Islamic civilization, Cogent Arts & Humanities, (2020) pp 1:16 .1741984, DOI: 10.1080/23311983.2020.1741984

[91] Roy, Rup. (2020). Mughal Gardens in India: A Historical Retrospection. 23. 2027.pp 1:13

٩٢-وفاء محمود عبد الحليم ،النظم المائية بالهند ، مج ٤،عدد٤ ،٢٠١٤ ص ٩٢.

٩٣- ج.ت جارات : تراث الهند ، ترجمة جلال سعيد الحفناوي ،مراجعة عبد الله عبد الرازق ، المجلس الأعلى للثقافة ،٢٠٠٩م، ص ٢٠٧ :٢٠٨ .

[94] Roy, Rup, Mughal Gardens in India: A Historical Retrospection,2020. 23. 2027.pp 1:13

٩٥- شفيق بعارة ، الحديقة في العمارة ، ص ٣٩ .

[٩٦]-احمد رجب محمد علي ، سلسلة الاثار في شرق العالم الإسلامي ٤ ،قلاع وحصون واسوار وبوابات المدن الاثرية في الهند ،الطبعة الاولي ، الدار المصرية اللبنانية ٢٠٠٩ ، ص ٥٣ .

[٩٧]- احمد رجب محمد علي ، سلسلة الاثار في شرق العالم الإسلامي ، ص ١٧٦

[٩٨]-احمد رجب محمد علي ، سلسلة الاثار في شرق العالم الإسلامي ص ٢٢١ : ٢٣٠ .

99 Saira Iqbal, Scenic and Scientific Representation of Water in Mughal Architecture: A case study of ShahJahan's Quadrangle Lahore Fort, Pakistan, The Academic Research Community Publication, May 2018, pp 2 :11.

[١٠٠] -أحمد رجب محمد علي، سلسلة الاثار في شرق العالم الإسلامي ، ص ٢٣٤ .

[١٠١]- أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل (المتوفى: ٢٤١هـ)، مسند الإمام أحمد بن حنبل، تحقيق: شعيب الأرنؤوط - عادل مرشد، وآخرون، مؤسسة الرسالة الطبعة: الأولى، ١٤٢١ هـ / ٢٠٠١ م. جزء ١ ، ص ٥٢٠.

[١٠٢] ابن حنبل ، مسند الامام أحمد ، جزء ١٥ ، ص ٢٩٢

[١٠٣]- مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري (المتوفى: ٢٦١هـ)،المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله ﷺ، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي - بيروت .

[١٠٤] رجب محمود بخيت ، أعلام الخلفاء الامويين ،مكتبة كنوز المعرفة ، الطبعة الاولي ،٢٠١١ ، ص ٤٩ .

[١٠٥]- صلاح الدين المنجد، النصوص الاثارية المتعلقة بدمشق ٣ مسجد دمشق ذكر شيء مما استقر عليه المسجد الي سنة ٧٣٠ هـ ، دمشق ١٩٤٨ م ، ص ١٢ .

[١٠٦]- عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي (المتوفى : ٩١١هـ)حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة المحقق : محمد أبو الفضل إبراهيم دار إحياء الكتب العربية - عيسى البابي الحلبي وشركاه - مصر الطبعة : الأولى ١٣٨٧ هـ - ١٩٦٧ م ،ج ٢ ، ص ٢٤٨

١٠٧- احمد عبد الرازق احمد ، العمارة الإسلامية بمصر منذ الفتح العربي حتى نهاية العصر المملوكي ، دار الفكر العربي ٢٠١٣ ، ص ٢٥ .

١٠٨- إبراهيم حسين خلف، طرز تخطيط المساجد في الهند في العصور الإسلامية، مجلة سر من رأي ، المجلد ٩ ، العدد ٥٣ ، السنة التاسعة تشرين الثاني 2013 م ، ص ١٤١ : ١٥٦ .

[١٠٩]- عادل عارف المعاضيدي، خصائص عمارة المساجد في الهند خلال العصر المغولي حتى نهاية عصر شاه جيهان (1526 - 1568)، دار قناديل للنشر والتوزيع ، بغداد، ٢٠١٩، ص ٢٣٤

[١١٠] شفيق بعارة ،الحديقة في العمارة ، ص ٣٨

[111] -https://vicusarch.com/2015/03/07/indian-water-temples-analysis/ Accessed 2 May 2021

[112] -Dhastagir Sultan Sheriff, the role of water in Indian culture , Hektoen International Journal is published by the Hektoen Institute of Medicine, 2018/07/09 .
https://hekint.org/2018/07/09/the-role-of-water-in-indian-culture/ Accessed 2 May 2021

١١٣- جوستاف لوبون ، حضارات الهند ، ص ٥٠٦

١١٤- سعيد الرحمن ، الأعياد والمهرجانات في ولاية البنغال الغربية ، مجلة ثقافة الهند ،عدد ١ مج ٥٦ ، المجلس الهندي للعلاقات الثقافية ، نيودلهي ، ٢٠٠٥ ، ص ٢٢٧ :٢٤٣ .

١١٥ أبو الحسن على بن موسى بن سعيد المغربي (المتوفى: ٦٨٥هـ) ، الجغرافيا، ص ٣١

١١٦- جوستاف لوبون ،حضارات الهند، ص ٥٥٠

[١١٧]- يحي وزيري ، العمارة الإسلامية والبيئة ،الروافد التي شكلت التعمير الإسلامي موسوعة عالم المعرفة عدد ٣٠٤ ، الكويت ، ربيع الاخر ١٤٢٥ه ، يونيو ٢٠٠٤ م ، ص ١١٠ :١١٥

[118]- خالد عزب ، الفسطاط النشأة والازدهار والانحسار ، الطبعة الاولي ، دار الافاق العربية ، القاهرة ،١٩٩٨ ،ص.٦٩

[119]- جمال عبد الرحيم إبراهيم حسن ، موروث العمارة السكنية بالجزيرة العربية ودوره في عمارة الدور السكنية بفسطاط مصر، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب ، العدد ٩ ، يناير٢٠٠٨م. ص١ :٣٨ .

١٢٠لمزيد من التفصيل حول البيوت الإسلامية في العصر العثماني وتخطيطها ؛ رفعت موسى محمد ، الوكالات والبيوت الإسلامية في مصر العثمانية ، الدار المصرية اللبنانية ، ط١ ١٩٩٣ م ص ١٦٥ :٣١٥ .

[121] -C. M. Villiers stuart, the great gardens of the great mughals, adam and charles black, SoHo square london-1913, p13:15.

[122] شفيق بعارة ، الحديقة في العمارة ، ٣٩ :٤٠ .

[123] -Seton Uhlhorn, Death, Poetry and Dynastic Identity: Reimagining the Gardens at the Taj Mahal, master Thesis: Departmental Honors in Asian Studies, The University of Texas at Austin May 2019, p 33:39 .

[124]- Fahad Zuberi, Green Urbanism , pp12-21

[125] -Saira Iqbal, Scenic and Scientific Representation of Water , pp 2 :11.

[126] - سورة المائدة ايه ٦.

[127] - سورة الانفال ايه ١١ .

[128] - ينظر الجزء الخاص باستخدامات الوضوء في المساجد...

[129] -https://www.britannica.com/topic/baptistery accessed May 21, 2021.

[130] -محمد محمد أمين، ليلى إبراهيم، المصطلحات المعمارية، ص ١١٨.

[131]- عبد الرحيم غالب ، موسوعة العمارة والفنون الإسلامية ،الطبعة الاولي، جورس برس، بيروت، ١٩٨٨م ، ص ٧٨.

[132]- وفاء محمود عبد الحليم ،النظم المائية بالهند ، ص.٦٣ : ٧٦ .

[133]-Fahad Zuberi, Green Urbanism , pp12-21.,

[134]- ابن ماجة أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني، وماجة اسم أبيه يزيد (المتوفى: ٢٧٣هـ)، سنن ابن ماجه، محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية - فيصل عيسى البابي الحلبي ،د.ت ، ج٢ ، ٣٦٨٤/١٢١٤ .

[135]-عاصم محمد رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ط١ ،مصر: مكتبة مدبولي، 2000م.، ص ١٣٧

١٣٦- فداء محمد قعقور، الاسبلة المائية في العمارة الإسلامية حالة دراسية مدينة نابلس ، مخطوط رسالة ماجستير ، بكليـة الدراسات العليا ، جامعة النجاح الوطنية ،نابلس، فلسطين، 2010م ، ص ١٤ .

[137]- محمود فتوح محمد سعدات، الفضائل النفسية والاجتماعية والقيمية لبناء الأسبلة المائية الوقفية الخيرية موسوعة نهر الحسنات الجاري) ،الجزء الاول: بناء الأسبلة المائية ، دار الهدي للطباعة، الطبعة الثانية ، ١٤٣٦هـ ، ص 32

١٣٨- مالك بن أنس بن مالك بن عامر المدني (المتوفى: ١٧٩هـ)، موطأ الإمام مالك، صححه ورقمه وخرج أحاديثه وعلق عليه: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان،١٤٠٦ هـ /١٩٨٥ م، ج ٢ ، ص ٩٢٩ /٢٣

١٣٩- أحمد بن يحيى بن فضل الله القرشي العدوي العمري، شهاب الدين (المتوفى: ٧٤٩هـ) ، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، المجمع الثقافي، أبو ظبي الأولى، ١٤٢٣ هـ،ج٣، ص ٥٤

١٤٠- دعاء جمال محمد السعيد، نحت المياه في الأماكن العامة المفتوحة، مخطوط رسالة ماجستير غير منشورة ،كلية الفنون التطبيقية ، قسم النحت والتشكيل المعماري والترميم ، جامعة حلوان ،2014، ص ٨١.

١٤١- هوارد ر.تيرنر : العلوم عند المسلمين مقدمه مصوره ط١ ، ترجمة فتح الله الشيخ ، مراجعة احمد عبد الله السماحى ، المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة ،٢٠٠٤م ، ص ٢١٥ .

١٤٢سورة الأنبياء الآية: ٣٠

[143] -Thoma, Myriam Verena et al. “Preliminary evidence: the stress-reducing effect of listening to water sounds depends on somatic complaints: A randomized trial.” *Medicine* vol. 97,8 (2018): e9851. doi:10.1097/MD.0000000000009851

عناصر الالتماسات والشكاوى المسجلة على أوراق البردي في الفترة من القرن (١-٣هـ / ٦-٩م)

ايناس عزت محي الدين عبد المجيد
باحثة ماجستير، كلية الآداب، جامعة حلوان

ملخص البحث

تعد الالتماسات والشكاوى من الموضوعات الهامة التي حوتها البرديات العربية والتي كشفت لنا الكثير من الحقائق في هذا الجانب وأهمها عدل الحكام والولاة المسلمين مع جميع افراد الرعية والمساواة بينهم دون النظر الى اختلاف دياناتهم، كما كشفت لنا عن كيفية تقديم هذه الالتماسات والشكاوى وكتابتها وكيف كان لها شكل معين وعناصر محددة وجب مراعاتها عند كتابتها، وفي هذا البحث قمنا بتوضيح هذه العناصر والتحدث عن كل عنصر على حدى وتتبع التغيرات والتطورات التي طرأت عليهم خلال الثلاثة قرون الأولى من الهجرة مع ذكر أمثلة للبرديات التي ظهر فيها كل عنصر من هذه العناصر وفي نهاية البحث تم عمل جدول زمني للعناصر لتوضيح هذه التغيرات والتطورات على مدى الفترة الزمنية المحددة للبحث.

الكلمات الدالة (البرديات العربية - الخطابات – الشكاوى- الالتماسات – المظالم)

مقدمة

مما لا شك فيه أن الكتابة هي واحدة من أهم الصنائع التي عرفها الأنسان ولكي تحقق الهدف المرجو منها فلابد لها من عدة أمور أهمها **مادتها** التي تتكون منها وهي الألفاظ التي يتخيلها الكاتب ويربطها مع بعضها البعض ثم يكتبها **بالخط** الذي يخطه **القلم** وهو آلتها التي تجعلها محسوسة وظاهرة بعد أن كانت باطنة في عقل الكاتب فقط، **غرضها** وهو ربط الكلمات والألفاظ والأفكار معا بالخط حتى تكتمل الفائدة ويستطيع القارئ فهم مقصد الكاتب وليتم حفظها من التغيير او التبديل والضياع نظرا لقصر عمر الأنسان وكثرة الأحداث والوقائع وصعوبة حفظها وتحصيلها في عقل الأنسان فقط دون كتابتها، وعملا بقول رسول الله صل الله عليه وسلم " قيدوا العلم بالكتاب "، **غايتها** وهي تحقيق الاستفادة العظيمة منها للعامة والخاصة في كل الأمور سواء دينية أو دنيوية لأجيال وأجيال وعلي مر العصور[١].

وعند تعريف الخط والكتابة نجد أن الخط والكتابة والتحرير والرقم والسطر كلها تقريباً بنفس المعنى، والكتابة في لغة الأدباء تطلق على صناعة الأنشاء وما يتعلق بأعمال القلم [٢].

والكتابة في اللغة مصدرها (كتب) فكتب يكتب كتابا وكتباً فهو كاتب، ومعناها الجمع فيقال تكتب القوم إذا اجتمعوا، ومنها قيل لجماعة الخيل كتيبة، ومن هنا سمي الخط بالكتابة لجمع الحروف مع بعضها البعض [٣].

وقد حثنا ديننا الحنيف على تعلم القراءة والكتابة ويظهر ذلك في الكثير من الآيات القرآنية فأول ما نزل من القرآن الكريم هو قوله تعالى "اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (١) خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ (٢) اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ (٣) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (4)" [٤]

كما حثنا رسولنا الكريم صل الله عليه وسلم على تعلم القراءة والكتابة في الكثير من الأحاديث نذكر منها قوله صل الله عليه وسلم "قيدوا العلم بالكتابة"، ومن المواقف النبوية التي يظهر فيها ذلك جالياً أيضاً أنه جعل فداء الأسرى في غزوة بدر أن يقوم كل أسير بتعليم القراءة والكتابة لعشرة من المسلمين وبعدها يصبح حراً، كما كان لرسول الله صل الله عليه وسلم كتاب يكتبون له الوحي ويكتبوا له الرسائل والعهود وكان منهم علي بن أبي طالب كرم الله وجهه وأبي بكر الصديق وعمر بن الخطاب وعثمان بن عفان رضي الله عنهم جميعاً وغيرهم الكثير من الصحابة [٥].

وكذلك حثنا رسولنا الكريم صل الله عليه وسلم حسن الخط ومدحه قائلاً: "الخط الحسن يزيد الحق وضحاً" [٦].

وقد مدح الكثير من السلف الكتابة وفضلها ونذكر هنا القليل من أقوال بعضهم:

- قال ذو الرمة لعيسى بن عمرو "أكتب شعري فالكتاب أعجب الي من الحفظ إن الأعرابي لينسى الكلمة قد سهرت في طلبها ليلة فيضع موضعها كلمة في وزنها لا تساويها، والكتاب لا ينسي ولا يبدل كلام بكلام".
- قال سعيد بن العاص "من لم يكتب فيمينه يسرى".
- قال معن بن زائدة "إذا لم تكتب اليد فهي رجل".
- قال مكحول من باب المبالغة "لا دية ليد لا تكتب".
- قال المؤيد "الكتابة أشرف مناصب الدنيا بعد الخلافة اليها ينتهي الفضل وعندها تقف الرغبة" [٧].

وهناك عدة آراء حول ما يحتاج الكاتب الى معرفته من علوم والالمام بها حتى تساعده في وظيفته وللقيام بها على أكمل وجه، والحقيقة ان هذا يختلف بحسب نوع الكتابة وموضوعها وحالها فكل نوع له فنون وعلوم تختص به يحتاج كاتبه الى معرفتها والالمام بها جيدا [٨].

وعندما نتحدث عن الكتابة لا يمكننا إغفال أهم أدواتها وهو القلم فهو الأداة الرئيسية للكتابة وقد حاز على القدر الأكبر من الاهتمام حتى أصبح للقلم العديد من الأنواع وأشكال لمساعدة الكاتب في تنفيذ مختلف أنواع الخطوط وأداء مهمته على أكمل وأجمل وجه، وفي مدح القلم يكفينا أن الله عز وجل قد انزل سورة كاملة في القرآن الكريم وأسماها سورة القلم وأقسم به في أول آياتها قال تعالى "نون والْقَلَمِ وما يسطرون" [٩].

وفي حق القلم قال بن الصائغ " القلم منار الإسلام ونظام الشرف عند الأئمة والملوك الأعلام ويبرهن عن الحلال والحرام، وهو سفير الممالك والحاكم في الدول حكم المالك ومفتاح السعادة والأرزاق، أرهف من السيوف، قوام كل وزير وزين كل شريف" [١٠].

وقد وصلنا ناتج ضخم من الكتابة في جميع مجالات ونواحي الحياة مثل المبايعات والعقود مثل عقود البيع والشراء والكراء والزواج وأيضاً أوراق الطلاق وإيصالات دفع الجزية والخراج ومنها أيضاً كتابة الخطابات والالتماسات والشكاوى، وتختلف الخطابات عن الالتماسات عن الشكاوى من حيث المعنى والمحتوي والشخص المقدمة اليه، وذلك على النحو التالي:

الخطابات:

مفردها الخطاب، وهو عبارة عن نص كتبه شخص ما (المرسل) أو شخص آخر ينوب عنه يوضح فيه تفاصيل أمر ما أو موضوع معين لشخص أخر (المرسل اليه) ويكون مكتوب على قطعة من البردي أو الورق أو الجلد أو غيرها [١١].

الالتماسات:

مصدرها "التمس" وهي جمع "التماس" وتعني عريضة او طلب مثل التماس للحصول على عفو، فالتمس العفو اي طلبه والتماس العذر أي إيجاده، ويكون الالتماس في غالب الأمر مقدم من الشخص الأدنى مكانة الي الشخص الأعلى مكانة [١٢].

وكانت احيانا تقدم مشافهة وفي أكثر الأحيان تقدم مكتوبة ويأتي الرد عليها إما منفصلا عنها او على ظهرها.

الشكاوى:

مصدرها " شكي" وهي جمع كلمة " شكوى"، والشكوى هي ما يشتكي منه وتعني ايضا التوجع من ألم ونحوه، وهي ايضا تعبير عن الاستياء من شيء ما وتكون عادة بين العامة، والشكوى تعني ايضا الدعوى يرفعها الاشخاص من العامة الي القضاء لرفع ظلم لحق بهم او جور حل عليهم [١٣].

وتترادف كلمة الشكاوى مع كلمة المظالم والتي كانت احيانا ترفع ضد العاملين بالدولة او الدواوين وكان يوضح فيها عادة اسباب الشكوى والمتسبب فيها [١٤].

ونخص بالذكر الالتماسات والشكاوى لأنها موضوع بحثنا هذا فقد خضعت كتابة الالتماسات والشكاوى في هذه الفترة الزمنية الى أنماط وعبارات معينة وكان لها شكل معين يتكون من عدة عناصر شكلية محددة ولكنها لم تظل ثابتة كما هي على مر السنين وانما حدث لها تغير تدريجي فنجد ان بعض العناصر قد اختفى بينما بدأت عناصر أخرى بالظهور وتطور البعض الأخر واختلفت صياغته [١٥].

فبالنظر في الالتماسات والشكاوى بصفة عامة فنجد ان العناصر التي يتكون منها كلاهما متشابهة الى حد كبير ويمكن اجمالها كالتالي:

عناصر الالتماسات والشكاوى:

١. البسملة.
٢. العنوان (اسم المرسل والمرسل اليه).
٣. العبارات الدعائية الأولية(الافتتاحية) للمرسل اليه.
٤. الحمدلة.
٥. أما بعد (العبارة الانتقالية).
٦. الموضوع (سبب الالتماس).
٧. عبارة (فإن راي الأمير كذا... فليفعل كذا وكذا) في الالتماسات، بينما في الرد على الشكاوى نجدها كتبت بصيغة مختلفة هي (فاذا جاك كتابي هذا... فافعل كذا وكذا)
٨. العبارات الدعائية الختامية للمرسل اليه، واختتمت أحياناً بعض نصوص الرد على الشكاوى بعبارة (السلام على من اتبع الهدي) إذا كان المرسل اليه غير مسلم.
٩. اسم كاتب النص.
١٠. تاريخ كتابة النص (البردية).

ومن هنا يتضح لنا ان هذا هو الشكل والتكوين الذي كانت تسري عليه كتابة اغلب الالتماسات والشكاوى في هذه الفترة الزمنية مع بعض الاختلافات الطفيفة مثل اختلاف ترتيب العناصر في بعض الالتماسات والشكاوى او اغفال بعض العناصر وعدم ذكرها او حتى اختلاف صياغتها بحسب معايير كثيرة منها المرسل والمرسل اليه والوضع الاجتماعي لكل منهما والموضوع محل الالتماس او الشكوى او الرد علي شكوى من قبل الوالي او الأمير وأيضا الفترة الزمنية المكتوبة فيها

وغيرها من المعايير، ولكن بصفة عامة فإن هذه هي العناصر التي تكونت منها نصوص الالتماسات والشكاوى، وسوف نتتبع تطورها خلال القرون الثلاثة الأولي للهجرة كالتالي:

أولا: البسملة: -

كان أول من كتب (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ) هو نبي الله سليمان عليه السلام عندما كتب رسالته للملكة بلقيس [١٦].

قال الله تعالى في كتابه الكريم "انه من سليمان وانه بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ" [١٧].

وأول من كتب (بسمك اللهم) كان أمية بن أبي الصلت ثم ظلت قريش تكتبها من بعده في كل كتبهم، وكان النبي في بداية الأمر يكتبها أيضا [١٨].

وظل الرسول صل الله عليه وسلم يفتتح بها كتبه حتى نزل عليه قول الله تعالى: "وقال اركبوا فيها بسم الله مجراها ومرساها" [١٩] فكتب (بسم الله)، حتى نزل عليه قول الله تعالى: "قل ادعو الله او ادعو الرحمن" [٢٠] فكتب (بسم الله الرحمن)، ثم نزل عليه صل الله عليه وسلم قول الله تبارك تعالى: "انه من سليمان وانه بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ" [٢١] فكتب (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّ الله الرحمن الرحيم) [٢٢].

وعن سفيان الثوري أنه كان يكره أن يكتب الرجل شيء حتى يبدأ بـ(بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ).

وعن هشام بن عروة عن أبيه أنه كان يكره أن يكتب كتابا أو غيره حتى يبدأ بـ (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ)، وعن سعيد بن جبير أنه كان يقول: "لا يصلح كتاب ألا أن يكون أوله (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ)، ومن هذه الأحاديث وغيرها الكثير يتضح لنا مدى أهمية البدء بالبسملة في جميع أنواع المكاتبات على اختلاف أنواعها ومجالاتها كالتظلمات والالتماسات والشكاوى والبيوع والخطابات الشخصية والرسمية والولايات وغيرها، وقد ورد عن رسول الله صل الله عليه وسلم أنه قال: "من كتب بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ فحسنه أحسن الله اليه" وفي هذا أشاره واضحة وحث علي تحسين كتابة البسملة والمبالغة في تحسينها [٢٣].

ويذكر لنا ابن الصائغ في فضل تحسين كتابة البسملة أن هناك أحد الكتاب المهمين أسمه عماد الدين بن العفيف وقد أخذ عن والده وتعلم منه حتى أصبح عماد الدين في زمانه مثل ابن البواب ولما مات رآه بعض الناس في المنام وعندما سألوه "ماذا فعل الله بك" قال " تأنقت في كتابة بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ فغفر لي بذلك" [٢٤].

وقد وضع أهل العلم بعض القواعد التي وجب مراعاتها عند كتابة البسملة، وهي كالتالي:

١. إطالة حرف الباء ليدل على حرف الألف المحذوف منها والذي حذف لكثرة الاستخدام.
٢. كتابة حرف السين بأسنانه الثلاثة فقد كره أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضي الله عنه أن تحذف وقد حدث في عهده أنه قام بضرب كاتب بسبب ذلك وقد كره ذلك أيضا زيد بن ثابت والحسن بن سيرين [٢٥].

وحذف حرف السين مكروه لأنه من الحروف الأساسية، أما حروف الزيادة والنقصان هي (الألف، والواو، والياء)، لذلك حذفت الألف من كلمة (باسم) وكتبت هكذا (بسم) [٢٦].

ويروى أن غلاما لعمر بن عبد العزيز كتب له كتابا من مصر ولم يكتب حرف السين في (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ) فكتب اليه عمر يأمره بالقدوم اليه ولما جاء أخبره أن يكتب حرف السين في (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ) ثم انصرف الى مصر.

٣. لا يمد حرف الباء قبل حرف السين فيكتب بعد المدة فقد روى محمد بن عمر المدائني حديث شعيب بن ابي الأشعث أن رسول الله صل الله عليه وسلم قال: "إذا كتب أحدكم بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ فلا يمدها قبل السين. يعني الباء"، وعلى ذلك فقد كره الكثير من العلماء القيام بذلك ونهوا عنه بشدة حتى أنه روي عن الضحاك بن مزاحم أنه قال: "وددت أنى لو رأيت الأيدي تقطع فيه"
٤. استحباب المد بين السين والميم كما كان يفعل كتاب أهل مصر وأهل المشرق.
٥. استحسان مد حرف الحاء في كلمة (الرحمن) قبل حرف الميم وقالوا عن ذلك أنه من حسن البيان، حتى روي أن عمر بن عبد العزيز كتب لعماله يقول لهم "إذا كتب أحدكم بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ فليمد الرحمن" [٢٧].

وكتبت كلمة (الرحمن) هكذا بدون حرف الألف للتخفيف والتسهيل نظرا لكثرة الاستعمال ولأن حذفها لا يؤدى لخلل في المعني [٢٨].

وفي بيان موضع كتابة البسملة فيجب تقديمها على الكلام ولا يكتب قبلها شيء، ينبغي افرادها في سطر فلا يكتب شيء معها في نفس السطر تبجيلا واحتراما لأسم الله [٢٩].

يكتبون الدعاء من تحته مساويا لها لأنهم كانوا يستقبحون أن يخرج الكلام عن البسملة [٣٠].

وقد ظل الابتداء بالبسملة مستمر طوال القرون الثلاثة الأولي من الهجرة في الغالبية العظمي من البرديات، ومثال على ذلك أقدم التماس يرجع للقرن الأول الهجري فهو مؤرخ بعام ١٠٠هـ ومحفوظ بمعهد الدراسات الشرقية للمخطوطات بمدينة بطرسبرج بروسيا برقم سجل (P.Petersb.Acad.inv.B-12) وهو مكتوب على رقعة من الجلد [٣١].

بينما ابتدأ القليل منها بعبارات أخرى مثل (أما بعد) ومثال ذلك التماس يرجع للقرن (١-٢هـ) محفوظ بمجموعة هايدلبرج للبرديات برقم سجل (Inv.Arab.22) وموضوعه التماس مقدم من صاحب احدى السفن لأحد المسئولين لمساعدته في عدم تأخير سفينته ولكيلا يعترضها أحد من العمال [٣٢].

وابتدأ البعض (بالحمدلة) ومثال لذلك بردية محفوظة في السوربون برقم سجل (PL.Inv.234) [٣٣] وموضوعها رد على شكوى بخصوص أحد الجوالي وترجع للقرن (١-٢هـ) ويرجح أنها تنسب لقرة بن شريك.

ثانياً: العنوان (طرفي المراسلة): -

وهو اسم المرسل والمرسل اليه وقد كتبت بصيغتين مختلفتين الأولي (من فلان الى فلان) وهي مأخوذة من ملوك العجم [٣٤].
والثانية (لفلان من فلان) وقد اختلف موقع اسم المرسل والمرسل اليه أيهم يأتي قبل الأخر وكان هذا بحسب المكانة الاجتماعية لكل منهم فكان يكتب اسم الشخص الأكثر أهمية والأعلى في المكانة الاجتماعية في البداية سواء كان هو المرسل أو المرسل اليه ثم يكتب بعده اسم الشخص الأخر، إلا أن هذا لم يكن يحدث على عهد رسول الله صل الله عليه وسلم فقد ذكر الربيع بن أنس في صناعة الكتاب أنه قال: "ما كان أحد أعظم حرمة من رسول الله صل الله عليه وسلم وكان أصحابه يكتبون إليه فيبدئون بأنفسهم والذي عليه الجادة أنه لا كراهية فيه" [٣٥].
وقد روي عن رسول الله صل الله عليه وسلم قال: "إذا كتب أحدكم فليبدأ بنفسه إلا الي والد أو والدة أو إمام يخاف عقوبته"، وعلى ذلك جرى العرف في الكتابة الي كل من له مكانة مثل الإمام أو قاضي او أي شخص مسئول، فقد روي عن سعيد بن عبد العزيز أن عمر بن عبد العزيز كتب الي الحجاج فبدأ به قبل نفسه ولما سئل عن ذلك قال: "بدأت به لأحقن دم رجل من المسلمين" فحقن له دمه [٣٦].
وتكمن أهمية العنوان في أنه هو العلامة التي يعلم منها ويعرف بذكر من كتبه ومن كتب اليه [٣٧].
فلا يكون الكتاب مجهولا، كما أنه يدل عل مكانة كلا من المرسل والمرسل اليه كما سبق ووضحنا، وكان يكتب العنوان بأسمائهم ففي عهد أبي بكر الصديق كان يكتب (من أبي بكر خليفة رسول الله صل الله عليه وسلم الى فلان) ثم جاء من بعده عمر فكتب (من عمر بن الخطاب خليفة خليفة رسول الله صل الله عليه وسلم الى فلان) الي أن لقب بأمير المؤمنين فكتب (من عبد الله عمر بن الخطاب أمير المؤمنين الى فلان)، ثم اصطلحت العنونة على الرؤساء والنظراء والمرؤوسين والأتباع بالأسماء ثم تغير ذلك أيضا، والأصل أن تكتب (من فلان الي فلان أو لفلان) لان هذا هو الترتيب المنطقي حيث يكون المرسل هو الذي يبدأ من عنده الكتاب وينتهي للمرسل اليه لان حرف (من) ينبأ عن منشئ الشيء وحرف (الى) ينبأ عن النهاية التي ينتهي عندها الشيء [٣٨].
ولا تكاد بردية تخلو من العنوان في القرنين الأول والثاني الهجريين ولكن في القرن الثالث الهجري كان في بعض الأحيان لا يذكر اسم الشخص المرسل اليه ويستخدم بدلا منه لقب (الأمير) ويعرف المرسل عن نفسه لهذا الأمير (المرسل اليه) قبل البدء في عرض سبب التماسه أو شكوته، ومثال على ذلك التماس يرجع للقرن الثالث الهجري محفوظة في مجموعة ميشلدز (Michaelides Papyrus) بمكتبة جامعة كامبريدج برقم سجل (Michaelides P.1397) [٣٩].
وأحيانا أخري لا يكتب العنوان ربما لمعرفة طرفي المراسلة بعضهم البعض معرفة جيدة أو أن تربطهم صلة قرابة مثلا فلا يحتاجون ذكر أسمائهم فيما بينهم من رسائل ومكاتبات كما في البردية المحفوظة في متحف اللوفر بباريس برقم سجل (Papyrus louvre-Inv.E.6927.A) [٤٠].
وتنسب للقرن الثالث الهجري وموضوعها شكوى من أخت لأخيها تشكو له فيها من ضيق حالها ومدى صعوبة معيشتها وتطلب منه أنه يساعدها.
وبردية أخرى من مجموعة الأرشيدوق راينر بالمكتبة الوطنية بالنمسا وهي محفوظة برقم سجل (PER.Inv. Pap3512) وتنسب للقرن الثالث الهجري [٤١] وموضوعها انها شكوى مقدمة للقاضي ضد غلام كان يعمل عند صاحب الشكوى ثم أصبح يسرقهم.

ثالثاً: العبارات الدعائية الافتتاحية والختامية: -

يرجع الأصل في ذلك لما ورد عن أبو جعفر النحاس أن معاوية بن أبي سفيان كتب الى أمير المؤمنين علي بن أبي طالب كرم الله وجهه عندما وقعت الحرب بينهم وقال له: "أما بعد عافانا الله واياك من السوء"، وحذا الناس حذوه في مكاتباتهم ثم بعد ذلك زاد الناس في الدعاء.
وقد حدث خلاف على جواز الدعاء في المكاتبات فذهب البعض الي جواز الدعاء في المكاتبات سواء كان يتضمن معنى الدوام والبقاء أو غيرهما من الأدعية [٤٢].
بينما رجح البعض الأخر عدم جواز الدعاء في المكاتبات سواء تضمن معنى الدوام والبقاء أم لا لأن ذلك يخالف ما ورد في السنة النبوية وما جرى عليه الحال في السلف.
ولكن الغرض من الدعاء في المكاتبات هو إظهار الود والمحبة فقد أمر رسول الله صل الله عليه وسلم المسلمين أن يكونوا إخوانا متحابين والدعاء أحد الوسائل التي تؤكد هذا المعنى فهو يعزز التودد والتحبب فيما بين الناس وبعضهم ولذلك فقد رجح الكثير جواز الدعاء في المكاتبات.
وقد قال الشيخ محي الدين النووي: "من قال لصاحبه حفظاً لمودة أدام الله لك النعم ونحو ذلك فلا بأس به"
وفصل مجموعة بين الرأيين السابقين قائلين بأنه إذا كان لا يتضمن معنى الدوام والبقاء فهو جائز ولكن إن كان يتضمن معنى البقاء والدوام نذكر منها على سبيل المثال (أطال الله بقاءك، أمتع بك) فهذا لا يجوز المكاتبة به، وقد استدلوا على ذلك بحديث عبد الله بن مسعود رضي الله عنه " أن أم حبيبة بنت أبي سفيان وبأخي معاوية، فقال رسول الله صل الله عليه وسلم لقد دعوتي لأجال مضروبة وأرزاق مقسومة لا يتقدم منها شيء قبل أجله ولا يتأخر بعد أجله ولو سألتي الله أن يقيك عذاب النار لكان خير لكي"، وحديث آخر رواه الزبير بن العوام رضي الله عنه "أنه قال للنبي صل الله عليه وسلم: جعلني الله فداك فقال له: أما تركت أعرابيتك بعد"، ففي الحديثين أنكر رسول الله صل الله عليه وسلم عليهم الدعاء بما فيه طول البقاء وإذا كان ذلك في مطلق الدعاء كان من باب اولى الامتناع عنه وتركه في المكاتبات [٤٣].

وفي القرن الأول الهجري كان أيضا يفتتح المرسل ويختتم بالسلام على المرسل اليه بصيغة (السلام عليك -ويذكر لقب او اسم المرسل اليه- ورحمت الله)، وكان يتم الدعاء في المكاتبات بصفة عامة والالتماسات والشكاوى بصفة خاصة بصيغتين **أولهما** صيغة الغائب مثل أن يقول (أطال الله بقاء الأمير أو أطال الله بقاء سيدي وهكذا)
ومثال على ذلك أقدم التماس يرجع للقرن الأول الهجري فهو مؤرخ بعام ١٠٠هـ ومحفوظ بمعهد الدراسات الشرقية للمخطوطات بمدينة بطرسبرج بروسيا برقم سجل (P.Petersb.Acad.inv.B-12) وهو مكتوب على رقعة من الجلد [٤٤].
والصيغة **الثانية** للدعاء هي بصيغة المخاطبة مثل (أطال الله بقاك أو أعزك الله أو أكرمك الله وهكذا) ومثال على ذلك بردية محفوظه في مجموعة هايدلبرج للبرديات برقم سجل (Inv.Arab.22) ومؤرخة بـالقرن ١-٢ هـ.
وقد قال علي بن سليمان أن الدعاء بصيغة الغائب جهل باللغة فنحن ندعو الله عز وجل بصيغة المخاطب [٤٥].
وموقعها في الالتماس أو الشكوى يأتي بعد البسملة وبالطبع تكون موجهة للمرسل اليه، وكان هناك بعض الأصول الواجب مراعاة الكاتب لها عند اختيار وكتابة العبارات الدعائية، وهي كالتالي:

١. حسن الافتتاح في أول المكاتبة.
٢. أن يعرف الكاتب الفرق بين الالفاظ المستعملة ويضعها في موضعها.
٣. معرفة مواقع الدعاء في الالتماسات والشكاوى ويضع كلاً في موضعه.
٤. أن يكتب ما يناسب المرسل اليه من الألقاب.
٥. أن يراعي رتبة ومكانة المرسل اليه والمرسل واستخدام ما يليق من الالفاظ والدعاء بمقام ومكانة كلا منهم.
٦. حسن الختام [٤٦].

وعن موقع العبارات الدعائية في الالتماسات والشكاوى فقد كانت تأتي عادة بعد البسملة كعبارات دعائية استفتاحية يفتتح بها المرسل كلامه الى المرسل اليه، وكانت تأتي أيضا في الختام كأدعية ختامية يختتم بها المرسل التماسه أو شكواه للمرسل اليه.

وقد تميزت العبارات الدعائية التي كانت تكتب في القرن الأول الهجري بأنها كان يغلب عليها الطابع الديني مثل عبارات (أصلحك الله وعافاك الله وغيرها) ثم على نهاية القرن الأول الهجري والنصف الأول من القرن الثاني الهجري بدأ الكتاب يدخلون عليها بعض الأدعية ذات الطابع الدنيوي مثل عبارات (أطال الله بقاك وغيرها) ومثال ذلك رقعة من الجلد مؤرخة بعام١٠٠هـ ومحفوظة في معهد الدراسات الشرقية للمخطوطات بمدينة بطرسبرج بروسيا برقم سجل (P.Petersb.Acad.inv.B-12)، ومع بداية النصف الثاني من القرن الثاني الهجري وكذلك في القرن الثالث الهجري أصبحت العبارات الدعائية ذات الطابع الدنيوي هي الأكثر شيوعاً واستخداماً مقارنة باستخدام العبارات الدعائية الدينية مثل عبارات (مد الله عمر الأمير، ابقاك الله في عافية، ادام الله عزه وغيرها الكثير) ومثال علي ذلك بردية ترجع للقرن الثالث الهجري ومحفوظه في مجموعة Michaelides Papyrus بمكتبة جامعة كامبريدج برقم سجل (Michaelides P.1397).
أما العبارات الدعائية الختامية فقد انطبق عليها نفس الكلام السابق ذكره ونزيد عليه فقط عبارة **(السلام على من اتبع الهدى)** والتي يرجع أول استخدام لها الى النبي صل الله عليه وسلم عندما كتب لأهل الكفر فكان يختتم بهذه العبارة وعلى ذلك استمر الخلفاء من الصحابة وخلفاء بني أمية وأوائل فترة خلفاء بني العباس، وكانت تكتب في الختام إذا لم يذكر السلام في البداية [٤٧].
ومثال على ذلك بردية محفوظة في معهد الاستشراق بجامعة شيكاغو برقم سجل (13756) ومؤرخة بـشهر صفر من سنة ٩١ هـ [٤٨].

رابعاً: الحمدلة: -

كتبت الحمدلة (الحمد لله) في بداية المكاتبات جميعا من التماسات وشكاوى وولايات والبيعات والعهود وغيرها وذلك تيمناً وتبركاً بفضلها وعملا لما روي عن رسول الله صل الله عليه وسلم
أنه قال: "كل أمر ذي بال لا يبدأ فيه بحمد الله تعالى -وفي رواية ببسم الله الرحمن الرحيم- هو أجزم أو أبتر" المقصود أنه ناقص البركة [٤٩].
وكانت في غالب الأمر تأتي بعد البسملة تأسياً بما جاء في كتاب الله في سورة الفاتحة حيث تعد البسملة آية من الفاتحة في المذهب الشافعي وكانت تكتب بأكثر من صيغة وفي أكثر من موقع وكتبت بأكثر من صيغة مثل (أما بعد حمد الله، أما بعد فالحمد لله، فإني أحمد اليك الله، أحمد الله الذي لا إله الا هو) وقد اختلف في أي صيغة من هذه الصيغ هي الأبلغ فذهب المحققون الي ان صيغة (الحمد لله) هي أبلغهم لما فيها من معنى الاستغراق والثبوت والاستمرار على ما هو مقرر في علم المعاني، بينما ذهب البعض الآخر الي أن صيغة (أحمد الله) هي الأبلغ لأنها تدل على أن الشخص الذي يذكرها هو حامد لله بنفسه ومقر بها [٥٠].
وظلت مستخدمة حتى مستهل النصف الثاني من القرن الثاني الهجري ثم لم يعد استخدامها كما كان في السابق واستمر أسلوب الكتابة هكذا أيضا في القرن الثالث الهجري وأصبحت عناصر أغلب الالتماسات والشكاوى تنحصر في البسملة ثم بعض العبارات الدعائية ثم الدخول في الموضوع مباشرة ثم عبارات دعائية ختامية ومثال علي ذلك بردية وهي محفوظة

بدار الكتب المصرية برقم سجل (طراز رقم ٣٨٠٧) ومؤرخة بـ (٢٥٢هـ-٢٥٥هـ) [٥١] ومثال اخر على ذلك بردية ترجع للقرن الثالث الهجري محفوظه بمجموعة Papyrus Michaelides بمكتبة جامعة كامبريدج برقم سجل (Michaelides P.1397).

وعلى سبيل المثال أيضا فإن صيغة (أحمد الله الذي لا إله إلا هو) قد وردت في كل برديات قرة بن شريك نذكر منها كمثال بردية مؤرخة ب شهر رمضان سنة ٩٠هـ ومحفوظة في المتحف البريطاني، برقم سجل (B.M.or.6231) [٥٢].

خامساً: أما بعد: -

استخدمت (أما بعد) للفصل بين المقدمة التي شملت العناصر السابق ذكرها وبين الموضوع محل الالتماس أو الشكوى، وقد حدث خلاف عمن هو أول من استخدمها فقيل إنه هو كعب بن لؤي وهو جد النبي صل الله عليه وسلم، وقيل إنه قس بن ساعدة وهو أحد حكماء العرب وخطبائها في الجاهلية وقد أدركه النبي صل الله عليه وسلم قبل البعثة وقد كان من المعمرين حتى قيل إنه عمر ٧٠٠ سنة[٥٣].

وروي أن سيدنا داود عليه السلام هو أول من قالها واستخدمها وأنها هي فصل الخطاب الذي قال فيه الله عز وجل "وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب" [٥٤].

و(أما بعد) مركبة من مقطعين الأول هو حرف الشرط (أما) والثاني ظرف المكان (بعد) [٥٥].

وأما عند العرب تستخدم لتأكيد الكلام والخبر ويأتي الكلام بعدها مسبوق بحرف (الفاء) وهي لازمة لتصل ما بعدها بما قبلها، وتقال بعدة صيغ ولكن الصيغة الأفضل التي اتفق عليها النحويين هي (أما بعد فإني كذا وكذا...) [٥٦].

وظلت مستخدمة حتى مستهل القرن الثالث الهجري وأصبح استخدامها يقل شيئاً فشيئاً حتى أصبحت لم تعد تكتب وأصبحت عناصر أغلب الالتماسات والشكاوى تنحصر في البسملة ثم بعض العبارات الدعائية ثم الدخول في الموضوع مباشرة ثم عبارات دعائية ختامية ومثال على ذلك بردية ترجع للقرن الثالث الهجري، محفوظة بمجموعة Papyrus Michaelides بمكتبة جامعة كامبريدج برقم سجل (Michaelides P.A43) [٥٧].

سادساً: الموضوع: -

كانت موضوعات **الالتماسات** متنوعة بين إما طلب يلتمس الرسل من المرسل اليه أن يساعده فيه أو أن يلبيه له وعادة كان يوجه لشخص ذي مكانه اجتماعيه عالية وصاحب سلطة ويكون المرسل شخص مكانته الاجتماعية أقل، ومن أمثلة ذلك بردية موضوعها عبارة عن التماس من عبد فقير تم عتقه الي أمير يطلب منه فيه أن يساعده والبردية محفوظه بمجموعة Papyrus Michaelidesبمكتبة جامعة كامبريدج برقم سجل (Michaelides P.1397) وترجع للقرن الثالث الهجري، وبردية أخرى ترجع للقرن الثالث الهجري أيضا وهي محفوظة بمجموعة Papyrus Michaelides بمكتبة جامعة كامبريدج برقم سجل (Michaelides P.A767) [٥٨] وفي الحقيقة أنها تحتوي علي التماسين أحدهم بخصوص طلب تبن للدواب وعلي الجهة الأخرى من البردية التماس أخر بخصوص طلب نفقة لإعطاء السواس حقوقهم المتأخرة.

أما عن موضوعات الشكاوى فقد تنوعت بشكل كبير وشملت التظلمات من أي نوع من أنواع التعديات على الحقوق وأيضاً المطالبات برد الديون لأصحابها حتى أصبحت تشمل الشكوى من ضيق الحال وصعوبة المعيشة وطلب المساعدة وكان هذا موضوع بردية محفوظه في متحف اللوفر بفرنسا برقم سجل (Papyrus louvre – Inv.E.6927.A) وترجع للقرن الثالث الهجري وموضوعها شكوى من أخت لأخيها بسبب ضيق الحال.

وشكاوى تقدم للقضاة لفض نزاع معين أو مشكلة بين طرفين ويحكم بينهم بالعدل مثال على ذلك بردية محفوظة محفوظه بمجموعة الأرشيدوق راينر بالمكتبة الوطنية بالنمسا برقم سجل (PER.Inv. Pap.3512) وتنسب للقرن الثالث الهجري وموضوعها شكوى مقدمة للقاضي من شخص ضد أحد الغلمان والذي كان يعمل عند والد صاحب الشكوى حتى عتقه وأخذ هذا الغلام يدخل دار دوابهم ويسرقهم على حين غفلة منهم ومن عمالهم.

ومن الموضوعات التي وصلتنا أيضاً الردود على الشكاوى من قبل الوالي الذي قدمت اليه ويأمر فيه بالنظر في مشكلة صاحب الشكوى ورد الحق لصاحبه إن أثبت ذلك ولعل أهم وأكبر مثال على هذا برديات قرة بن شريك التي كان يرد فيها على ما ورده من شكاوى ويأمر عماله بالبحث فيها وأن لا يظلم صاحبها عندهم إن أثبت صحة كلامه وشكواه ونذكر منها على سبيل المثال بردية محفوظة في دار الكتب المصرية برقم سجل (طراز رقم ٣٣٠) ومؤرخة بشهر جمادي الأخرة من سنة ٩١هـ [٥٩]، ومن الموضوعات المختلفة أيضاً التي وصلتنا موضوع بردية عبارة عن شهادة شهود في شكوى كان يتم التحقيق فيها ضد صاحب إحدى الكور وعماله والبردية مؤرخة بسنة ١٣٧-١٤٠هـ ومحفوظة في دار الكتب المصرية برقم سجل (طراز رقم ١١٩) [٦٠].

سابعاً: الطلب (عبارة "فإن رأي...فليفعل" وعبارة " فإذا جاك كتبي... فأفعل كذا وكذا): -

وهي صيغة استخدمها المرسل لعرض الطلب أو الغرض من الشكوى للمرسل اليه بشكل مهذب ففي الالتماسات والشكاوى نلاحظ أنها تشبه الاقتراح من المرسل للمرسل اليه يوضح فيه طلبه أو شكواه ويترك الأمر بين يدي المرسل اليه ليقرر إذا كان سيفعل أم لا وهذا واضح من معنى الصيغة المستخدمة وهي (فإن رأى الأمير كذا وكذا فليفعل إن شاء الله) ومثال علي هذه الصيغة بردية ترجع للقرن الثالث الهجري ومحفوظة بمجموعة Papyrus Michaelides بمكتبة جامعة كامبريدج برقم سجل (Michaelides P.A767) وأحيانا كان بدل كلمة (فليفعل) تكتب (فعلت) مثل بردية ترجع للقرن الـ(١-٢هـ) ومحفوظه بمجموعة هايدلبرج للبرديات برقم سجل (Inv.Arab.22).

ولكن نلاحظ هنا ملاحظة هامة جداً الا وهي أنه عند الرد علي الالتماسات والشكاوى من الوالي أو الشخص المرسل اليه والذي يكون بطبيعة الحال صاحب المكانة الأعلى فان هذه العبارة تختلف وبدل من الصيغة التي تشبه الاقتراح في تقديم

الالتماس او الشكوى من المرسل فإنها تتحول لصيغة الأمر عند الرد على هذا الالتماس أو هذه الشكوى فيأمر المرسل اليه في الرد عليها عماله بالتحقق منها ورد الحق لصاحبه بدون ان يظلم طالما اقام البينة على صحة شكواه او طالما استحق ما طلبه من مساعده او شيء في الالتماس مستخدما الفاظ مختلفة ولكن بنفس الصيغة والتركيب للجملة فيقول (فإذا جاك كتابي هذا ففعل كذا وكذا)

وخلاصة القول إنه عند تقديم الشكوى أو الالتماس من الشخص الأقل مكانة للشخص الأعلى يستخدم صيغة تشبه الاقتراح يوضح بها طلبه او ما يريد من الالتماس او الشكوى المقدمة، أما عند الرد عليها فبالطبع يقوم المرسل اليه (صاحب المكانة الاعلى) بتوجيه رده لعماله ومسئوليه (أصحاب المكانة الأقل مقارنة به) في صيغة أوامر يوضح لهم فيها ما يتعين عليهم أن يفعلوه بخصوص هذا الالتماس أو الشكوى، ومثال على ذلك بردية مؤرخة بشهر صفر من سنة ٩١ هـ ومحفوظة في دار الكتب المصرية برقم سجل (طراز رقم ٣٣٧) [٦١].

ونلاحظ بعض الاختلافات البسيطة على هذه الصيغة في الالتماسات العربية المبكرة الأخرى ويمكننا القول بأنها تتكون من جزئيين الأول وهو الجزء الأساسي الذي يحتوي على جملة

(فإن رأى الأمير) وبعدها يأتي مباشرة مضمون الطلب ثم يتبع بالجزء الثاني وهو الذي يحتوي على كلمة (فليفعل) والجزء الثاني هذا هو المكمل للأول [٦٢].

ثامناً: اسم الكاتب: -

كان الغالب أن يكتب أسم كاتب النص في المكاتبات الرسمية الصادرة عن الولاة والحكام والرؤساء ومن أشهرهم كاتب أسمه (وادع) ورد اسمه في برديات قرة بن شريك نذكر منها على سبيل المثال بردية محفوظة بمجموعة برديات راينر بالمكتبة الوطنية بفينا برقم (PERF392) وهي مؤرخة بشهر ذي الحجة من عام ٩٠هـ [٦٣].

ومن أشهر الكتاب ايضاً اللذين نجد أسمائهم قد تكررت بشكل خاص في برديات قرة بن شريك هم الصلت بن مسعود ومسلم بن لبنن ومن أمثلة البرديات التي وردت فيها أسمائهم هي بردية مؤرخة بشهر صفر من عام ٩١هـ ومحفوظة بالمتحف البريطاني تحت رقم (B.M.OR.6231(2 [٦٤]، وبردية أخرى مؤرخة أيضاً بشهر صفر من عام ٩١هـ ومحفوظة في دار الكتب المصرية طراز رقم٣٣٧ [٦٥].

تاسعاً: تاريخ الكتابة: -

أختلف العلماء في أصل لفظ (التاريخ) فذهب البعض الي أن أصله عربي ومعناه نهاية الشيء وآخره، ونقل الشيخ علاء الدين عن بعض أهل اللغة معناه التأخير، بينما رجح البعض الآخر أن أصله فارسي وأصله (ماه زور) وعرب الي (مورخ) ثم أصبح اسمه (التاريخ)، وقال الشيخ أثير الدين أبو حيان في شرح التسهيل "والتاريخ هو عدد الليالي والأيام بالنظر الى ما مضى من السنة أو الشهر والى ما تبقى منها، وتكمن أهميته في أنه محقق للخبر ويدل على قرب عهد الكتاب أو بعده وقد أجمع العلماء والحكماء والأدباء والكتاب والحساب على مدى أهمية كتابة التاريخ في جميع أنواع المكاتبات، وقد جرت العادة على أن الكتاب كانوا يؤرخون جميع أنواع المكاتبات التي كانت تصدر عن الملوك والنواب والأمراء والوزراء وقضاة القضاة ومن ضهاهم على عكس المكاتبات التي كانت تصدر عن آحاد الناس فلم يكن التاريخ يكتب فيها [٦٦].

وكان الناس يؤرخون بناء على الحوادث التاريخية العظيمة فأصبح لكل أمة من الأمم التاريخ الخاص بها وقد استقرت تواريخ الأمم على أربعة تواريخ يختلف بداية كلاً منها عن الآخر، وهي كالتالي:

١. تاريخ السريان والروم وكانوا يؤرخون بناء على غلبة الإسكندر على الفرس.
٢. تاريخ القبط وكانوا يؤرخون بناء علي ملك دقلديانوس ملك الروم على القبط.
٣. التاريخ الإسلامي ويعتمد على الهجرة النبوية.
٤. تاريخ الفرس وقد أرخوا بناء على هلاك يزدجرد اخر ملوك الفرس.

وكانوا إذا كتبوا في الليلة الأولى أو اليوم الأول من الشهر كتبوا التاريخ بصيغه من هذه الصيغ (كُتب غرة شهر كذا أو اول شهر كذا أو مستهل شهر كذا أو مهل شهر كذا) [٦٧].

ولكي تكتمل الاستفادة من التأريخ كان لابد كان لابد من ذكر السنة بعد اليوم والشهر وإلا فلن يُعلم لأي سنه ينتمي لذلك كان يكتب (يوم كذا من شهر كذا سنة كذا) او يكتب فق الشهر والسمة بدون اليوم.

وكانوا عند كتابة تاريخ السنة إذا كتبت (سنة كذا) كان لابد من حذف حرف الهاء من العدد مثل أن يكتب (سنة ست وتسعين) وهكذا، وقد عمل بهذا كتاب مصر وبلاد المشرق [٦٨].

وعن مكانه في النص فقد قال محمد بن عمر المدائني في كتابه القلم والدواة "رسموا تاريخ الكتب في أخرها وجعلته العامة في صدورها"، وقد استقر الحال على كتابة التاريخ في آخر النص على اختلاف المكاتبات وأنواعها ومصادرها [٦٩].

ومن أمثلة البرديات المؤرخة وترجع للفترة الزمنية محل البحث برديتان إحداهما مؤرخة بشهر جمادى الأولى من سنة ٩١هـ والأخرى مؤرخة بشهر ذي القعدة من عام ٩١هـ وهما محفوظتان بمجموعة هيدلبرج للبرديات تحت رقم (Inv.PSR16) والأخرى تحت رقم (Inv.PSR18) [٧٠].

جدول يوضح تطور عناصر الالتماسات والشكاوى خلال القرون الثلاثة الأولى للهجرة:

القرن / العنصر	القرن الأول الهجري	القرن الثاني الهجري	القرن الثالث الهجري
١- البسملة:	كتبت في البداية بأكثر من صيغة الي أن أستقر الأمر على كتابتها هكذا (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ).	ظلت تكتب بنفس الصيغة (بسم الله الرحمن الرحيم).	كتبت في اغلب الالتماسات والشكاوى ولكن بدأ استخدامها يقل حيث ظهرت بعض الالتماسات والشكاوى بدونها.
٢- العنوان: (طرفي المراسلة) المرسل والمرسل اليه.	كان عنصر أساسي لابد من كتابته في كل الالتماسات والشكاوى بصفة خاصة وجميع المكاتبات بصفة عامة.	ظل العنوان من العناصر الأساسية في الالتماسات والشكاوى ولا غنى عن كتابته.	بدأ تظهر بعض الالتماسات والشكاوى بدونه ربما لعلم المرسل والمرسل اليه ببعضهم البعض معرفة جيدة أو أن تربطهم صلة قرابة. كما ظهر البعض الآخر بدون اسم المرسل اليه نظرا لشهرته ومعرفة الناس له جيدا كأن يكون والي أو قاضي أو حاكم. وكذلك أصبح أحيانا يكتب لقب المرسل اليه بدلا من اسمه مثل (الأمير، سيدي).
٣- العبارات الدعائية الافتتاحية والختامية	كان يغلب عليها الطابع الديني ففي الافتتاح كان أحيانا يبدأ بعبارة (السلام عليك ورحمت الله أو بعض الأدعية مثل أصلحك الله وعافاك الله وغيرها). وفي الختام كان يختتم بنفس الأدعية السابق ذكرها والمستخدمة في هذه الفترة وزاد عليها استخدام عبارة (السلام على من اتبع الهدى) في حالة كان المرسل اليه غير مسلم.	بدأت استخدام بعض الأدعية ذات الطابع الدنيوي مثل (اطال الله بقاك وغيرها) ومع نهاية هذا القرن أصبحت هي الأكثر شيوعاً واستخداما. وعن عبارة (السلام على من اتبع الهدى) فقد ظلت مستخدمة حتى النصف الأول من القرن الثاني الهجري.	أصبحت العبارات الدعائية ذات الطابع الدنيوي هي الأكثر استخداما مثل عبارات (مد الله في عمر الأمير، أبقاك الله في عافية، وادام الله عزك وغيرها).
٤- الحمدلة:	كتبت بأكثر من صيغة مثل (أما بعد حمد الله، فإني أحمد اليك الله، أحمد الله الذي لا إله الا هو).	ظلت مستخدمة حتى مستهل النصف الثاني من القرن الثاني الهجري ثم قل استخدامها بعد ذلك.	لم تعد تستخدم كما في السابق وقل استخدامها جدا.
٥- العبارة الانتقالية (أما بعد)	استخدمت كعنصر أساسي لفصل المقدمة عن موضوع الالتماس أو الشكوى وكعبارة انتقالية تمهيدية للدخول في الموضوع.	استمر استخدامها لنفس الغرض وبنفس الأهمية.	ظلت مستخدمة حتى مستهل القرن الثالث الهجري وأصبح استخدامها يقل شيئاً فشيئاً حتى أصبحت لا تكتب.
٦- الموضوع:	تنوعت موضوعات الالتماسات والشكاوى تنوعاً كبيراً فمنها ما كان لطلب المساعدة وغيرها وكذلك الشكوى من أي تعديات او ظلم يقع على الشخص صاحب الشكوى،	ظلت متنوعة وشملت كل الموضوعات (طلب مساعدة، رد دين، شكوى من ظلم واستبداد العمال والموظفين ضد الرعية وغيرها الكثير من	ظلت متنوعة حتى أنها وصلتنا برديات يشكو فيها المرسل للمرسل اليه من ضيق الحال وصعوبة المعيشة.

	وحوت أيضا الردود على الشكاوى المقدمة.	الموضوعات).	
٧- الطلب: (فإن رأى الأمير... فليفعل) وعبارة (فإذا جاك كتابي هذا فأفعل كذا وكذا).	استخدمت العبارة الأولى لعرض طلب أو شكوى المرسل بشكل مهذب وجيد على المرسل اليه. أما العبارة الثانية فقد استخدمت في توجيه التعليمات للعامل أو المسئول عن رفع الظلم عن الشاكي وقد وردت كثيرا في برديات قرة بن شريك وردوده على ما كان يرد اليه من شكاوى.	ظل استخدامها قائماً.	ظل استخدامها قائماً في أغلب البرديات.
٨- اسم الكاتب:	كان في يكتب في المكاتبات الرسمية أكثر من الشخصية مثل (كتابة الردود على الشكاوى والالتماسات الصادرة عن أحد المسئولين أو الحكام أو الولاة).	كان يكتب المكاتبات الرسمية وأحياناً في المكاتبات والخطابات الشخصية.	كان يكتب المكاتبات الرسمية وأحياناً في المكاتبات والخطابات الشخصية.
٩- التاريخ	كان لكتابته أهمية كبيرة وتكاد لا تخلو منه بردية.	ظل من العناصر الهامة الواجب كتابتها في الالتماسات والشكاوى بصفة خاصة والمكاتبات بصفة عامة.	استمرت أهمية كتابة التاريخ كما هي ولم يغفلوا كتابته.

حواشي البحث

(١) أبو العباس احمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الأنشاء، تحقيق/ إبراهيم الإبياري، دار الكتاب المصري، الطبعة الثانية، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م، ج١، صـ ٦٤.
(٢) محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط، تاريخ الخط العربي وآدابه، مكتبة الهلال، الطبعة الأولى، ١٣٥٨هـ ١٩٣٩م، صـ ٧.
(٣) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الأنشاء، ج١، صـ ٨١.
(٤) القرآن الكريم، سورة العلق، الآيات من ١:٤.
(٥) يحي وهيب الجابوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، صـ٤١،٤٢.
(٦) محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط، تاريخ الخط العربي وآدابه، صـ٩.
(٧) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الأنشاء، ج١، صـ ٦٥.
(٨) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الأنشاء، ج١، صـ ١٧٧.
(٩) القرآن الكريم، سورة القلم، آية رقم ١.
(١٠) عبد الرحمن يوسف بن الصائغ، تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب، تحقيق/ هلال ناجي، دار بو سلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الثانية، ١٩٨١، صـ٢٤، ٢٥.
(١١) Werner Diem, Arabic letters in pre-modern times, A survey with commented selected bibliographies, p.843.
(١٢) معجم المعاني الجامع، https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%85%D8%A7%D8%B3، تم الاطلاع عليه عن طريق شبكة الانترنت بتاريخ، ٢٠٢١\٥\٢٣.
(١٣) معجم المعاني الجامع، https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A7%D9%84%D8%B4%D9%83%D8%A7%D9%88%D9%89 ، تم الاطلاع عليه عن طريق شبكة الانترنت بتاريخ، ٢٠٢١\٥\٢٣.
(١٤) محمد محمد مرسي، نظر المظالم منذ بداية العصر الإسلامي حتى نهاية العصر المملوكي في ضوء البرديات العربية، مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش، جامعة عين شمس، ٢٠١٦م، صـ١٦١.
(١٥) Geoffrey Khan, The historical development of the structure of medieval Arabic petitions, Bulletin Of the school of oriental and African studies 53(1990)8-30, page 8.
(١٦) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الأنشاء، ج١، صـ ٤٨٠.
(١٧) القرآن الكريم، سورة النمل، آية رقم ٣٠.
(١٨) القلقشندي، صبح الأعشى، ج١، صـ ٤٨٠.
(١٩) القرآن الكريم، سورة هود، اية رقم ٤١.
(٢٠) القرآن الكريم، سورة الأسراء، اية رقم ١١٠.
(٢١) القرآن الكريم، سورة النمل، آية رقم ٣٠.
(٢٢) ابو بكر محمد بن يحي بن عبد الله الصولي، أدب الكتاب للصولي، نسخه/ محمد بهجة الأثري، المطبعة السلفية، ١٣٤١هـ، صـ ٣١.
(٢٣) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الأنشاء، ج٦، صـ٢١١، ٢١٢.
(٢٤) ابن الصائغ، تحفة اولي الألباب في صناعة الخط والكتاب، صـ٥٣، ٥٥.
(٢٥) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الأنشاء، ج٦، صـ٢١٢.
(٢٦) الصولي، أدب الكتاب للصولي، صـ ٣٥.
(٢٧) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الأنشاء، ج٦، صـ ٢١٣.
(٢٨) الصولي، أدب الكتاب للصولي، صـ ٣٦.
(٢٩) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الأنشاء، ج٦، صـ ٢١٣،٢١٥.
(٣٠) الصولي، أدب الكتاب للصولي، صـ ٣٦.
[31] (Krachkovsky 1.J.,Drevneyshiy Dokumentiz Sredney Azil. In: Izbrannyesochinya, I, Moscow-Leningrad, 1955, P. 182-212.
[32] (Werner Diem –Arabischa Briefe auf Papyrus und papier aus der Heidelberger Papyrus- Semmlung-otto Harrassowitz - Wiesbaden-1991-page13.
[33] (Yusuf Ragib, Letters Nouvelles de Qurra B. Sharik, JNES, vo. 140, no.3, 1981, P178.
(٣٤) حسناء علي عبد الله خليل، خطابات عربية غير منشورة على أوراق البردي من مجموعتي دار الكتب المصرية ومركز الدراسات البردية والنقوش، رسالة دكتوراة، القاهرة، ١٤٤١هـ\٢٠٢٠م، صـ ١٤٤.

(٣٥) شمس الدين محمد السحماوي، الثغر الباسم في صناعة الكاتب والكاتم – المعروف باسم المقصد الرفيع المنشئ الهادي لديوان الأنشاء الخالدي، تحقيق/ أشرف محمد أنس، دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، مركز تحقيق التراث، ٢٠١٣م، صـ٦٥٦.
(٣٦) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الأنشاء، ج٦، صـ٣١٧.
(٣٧) الصولي، أدب الكتاب للصولي، صـ ١٤٣.
(٣٨) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الأنشاء، ج٦، صـ ٣٣٦، ٣٦٩، ٣٧٢.
(٣٩) Geoffrey Khan, The historical development of the structure of medieval Arabic petitions, Bulletin Of the School of Oriental and African Studies 53(1990)8-30 \P. 9.
(٤٠) سحر مصطفي عبد العزيز، الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في مصر الإسلامية من برديات القرون الثلاثة الأولي للهجرة، مخطوط رسالة ماجستير-غير منشوره، كلية سياحه وفنادق – جامعة حلوان، ٢٠٠٤م، صـ٧٠.
(٤١) سحر مصطفي عبد العزيز، الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في مصر الإسلامية من برديات القرون الثلاثة الأولي للهجرة، صـ١٨١.
(٤٢) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الأنشاء، ج٦، صـ ٣٢٢.
(٤٣) القلقشندي صبح الأعشى في صناعة الأنشاء، ج٦، صـ٣٢٤.
[44] (Krachkovsky 1.J.,Drevneyshiy Dokumentiz Sredney Azil. In: Izbrannyesochinya, I, Moscow-Leningrad, 1955, P. 182-212.
(٤٥) القلقشندي صبح الأعشى في صناعة الأنشاء، ج٦، صـ٣٢٥.
(٤٦) حسناء علي عبد الله خليل، خطابات عربية غير منشورة على أوراق البردي من مجموعتي دار الكتب المصرية ومركز الدراسات البردية والنقوش، صـ ١٤١.
(٤٧) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الأنشاء، ج٦، صـ ٣٣٠، ٣٣١.
[48] (Nabia Abbot,The Kurra Papyri from Aphrodito in the Oriental Institiute, Chicago (KPA), 1938,no 3,p 47-48.
(٤٩) أحمد بن محمد اليمني الشرواني، العجب العجاب فيما يفيد الكتاب،مطبعة مظهر العجائب، كلكته،١٨٦٦م، صـ٤، ٥.
(٥٠) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الأنشاء، ج٦، صـ٢١٦، ٢١٧.

(٥١) ادولف جروهمان، اوراق البردي العربية بدار الكتب المصرية، السفر الثالث، مطبعة دار الكتب المصرية، 1955م، صـ ١٠٩.
[52] (Becker, C.H., Arabische Papyri des Aphroditofundes (PAF) ZA 20 (1906), no2, p74\75.
(٥٣) السحماوي، الثغر الباسم، صـ٥٥٨.
(٥٤) الصولي، ادب الكتاب للصولي، صـ ٣٧.
(٥٥) القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، صـ ٢٢١.
(٥٦) القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، صـ ٢٢٢.
[57] (Geoffrey Khan, The historical development of the structure of medieval Arabic petitions, P 12.
[58] (Geoffrey Khan, The historical development of the structure of medieval Arabic petitions, P 13.j
[59] (Moritz, B. Arabic Palaeography (Ar.pal.), Cairo 1905, Plate 105.
(٦٠) ادولف جروهمان، اوراق البردي العربية بدار الكتب المصرية، السفر الثالث، صـ٦٧.
(٦١) جاسر بن خليل ابو صفيه، برديات قره بن شريك العبسي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، 1425هـ، لوحة رقم ٢٥، صـ١٨٩
[62] (Geoffrey Khan, The historical development of the structure of medieval Arabic petitions, page9.
(٦٣) جاسر بن خليل أبو صفية، برديات قرة بن شريك العبسي، لوحة ٣٤، صـ٣٦٥.
(٦٤) جاسر خليل ابو صفية، برديات قرة بن شريك العبسي، لوحه٢٦، صـ ٣٥٧.
[65] (Becker, C.H., Neue Arabische Papyri des Aphroditofundes (NPAF), ISLAM 2 (1911), no 8, P 260.
(٦٦) القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، صـ ٢٢٥، ٢٢٦.
(٦٧) القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، صـ ٢٣٤، ٢٣٥.
(٦٨) القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، صـ٢٤٣.
(٦٩) القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، صـ٢٥١.
[70] (Becker, C. H. Papyri Schott-Reinhardt 1 (PSR 1), Heidelberg, 1906, P 92, no 10.

الطبول وأشكالها في تركيا خلال العصر العثماني
في ضوء تحف فنية لم يسبق نشرها من دراسة أثرية فنية

أ.د/شادية الدسوقي عبد العزيز كشك[١] أ.م.د/ إيمان محمود عرفة[٢] أ/ فاطمة الزهراء أشرف عبد السلام*

ملخص البحث

يتناول هذا البحث دراسة أثرية فنية لمجموعة أشكال مختلفة من الطبول والتي ترجع إلى العصر العثماني ويبلغ عددها أربع تحف فنية لم يسبق نشرهم ودراستهم من قبل، المنهج العلمي المعتمد علي الوصف والتحليل والاستقراء، وقد بينت الدراسة النواحي الموسيقية والفنية للطبول في تركيا العثمانية.

الكلمات الدالة : تركيا - آل عثمان – الفنون – الطبول

مقدمة

تعد الموسيقى في الأصل هى كلمة يونانية معناها علم الالحان، وسماها المتأخرون الغناء لان النفس تستغني بها عن غيرها من الملاذ البدنية في حالة سمعها، وقيل ايضا انه لفظ يوناني اخذ عنه الاغريق الذين سموها الفنون الجميلة وينسبونها إلى معبوداتهم، ويسمون كل ما له اتصال بالفن الموسيقي، وهذا اللفظ اخذ يتردد في العالم القديم، اي الموسيقي باللغه music، ومن هنا اشتق لفظmuse وقد اطلق اسم الموسيقي نسبة إلى إله الفن لاتيني، وهى فن وعلم وصناعة وتتابع تطورها عبر العصور كاشفا ذلك عن مدي تطور الانسان وما وصل اليه من حضارة ورقي[٣]. وتعد الموسيقي هي فن التاليف بين الاصوات في اتفاق وانسجام[٤] بحيث تقبلها الاذن ، وهي فن تحريك المشاعر بواسطة الصوت فهي قادرة علي ان تبعث فينا المشاعر المتنوعه وهي اللغه الوحيده التي يدركها الناس جميعا دون الحاجه الي ترجمه فالموسيقي مرآه الحضاره عند الشعوب ونفسه صدر سرعان ما تمضي او ذبذبة الهواء وكما قال العظيم لورفيج فان بيتهوفن (انها القادرة علي استحضار صورة من الحياة الطبيعية والجنسية بل وبعض قوانين الطبيعة[٥].

وارتبطت الموسيقي بحضارة الانسان بل بالتطور الهائل للبشرية عبركل العصور، فضلا عن ارتباطها بغيرها من فنون الطرب الآخرى كالغناء والرقص[٦]، حيث مرت الموسيقي بمراحل عديدة حتي اصبحت فنا قائما بذاته، واصبحت قصائد الشعر تغني من قبل مغن او مغنية بمصاحبة الالات الموسيقية[٧]. ونشأت الموسيقى العثمانية مع فهم الفن في المدن التي تعتبر مراكز للموسيقى الإسلامية الشرقية مثل حورسان وهيرات وسمرقند حتى غزو اسطنبول في القرن (٩\١٥م)، وجميع هذه المناطق خلقت عالمًا ثريًا لنفسه من خلال عروض موسيقيين عظماء مشهور وقتذاك مثل الكندي وأورمييلي صفي الدين ومراجي، والجدير بالذكر اهتم العثمانيون بالموسيقى حيث أسس مراد الأول مؤسسة موسيقية بداخل قصره الملكي، ويجب الاشارة إلى ان في القرنين(٩-١٠\١٥-١٦م) نتيجة الفتوحات العثمانية وعلاقاتهم الشسيايبة والعسكرية بالشرق انتقلت الموسيقى التركية العثمانية من الشرق إلى السلطنه العثمانية، واصبحت الموسيقى فن يدعم من قبل العثمانيون[٨].

أولا الدراسة الوصفية:

تشتمل هذه الدراسة على مجموعة من الطبول التركية العثمانية ويبلغ عددها أربع تحف فنية لم يسبق نشرهم من قبل، ويمكن تناول دراستهم من خلال الدراسة الوصفية كما يلي :



لوحه (١)

التحفه : طبلة

التأريخ : تنسب الي القرن ال ١٣هـ/١٩م

الماده الخام :النحاس -الجلد- حماله جلديه مرفقه

اسلوب الصناعه والزخرفه: حفر-تفريغ

الابعاد: طول ٢٥سم/الارتفاع ١٢سم/القطر١٨سم/٤٢٠جرام

مكان الصنع : تركيا

مكان الحفظ : المتحف البريطاني

رقم السجل: As.358

حالة النشر: لم يسبق النشر

الوصف:

اله موسيقيه ايقاعيه تسمي طبلة مصنوعه من النحاس ومثبت ومشدود عليها الجلد دائريه الشكل ويتصل بها بواسطة حبل رفيع يد جلديه مستطيله مطوله يطرق عليها بواسطتها،وتعرف عند الحرفين وصناع الالات الموسيقيه باسم بازة المسحراتي .

لوحه (٢)



التحفه : يطلق عليها طبلة الصقارة

التأريخ :تنسب الي القرن ال ١٣هـ/١٩م

الماده الخام : جلد -معدن

اسلوب الصناعه والزخرفه: حفر-حز

الابعاد:الطول ١٢.٧سم/العرض ١٠.٢سم

مكان الصنع : تركيا

مكان الحفظ :متحف المتروبوليتان

رقم السجل: ٨٩.٤.٢٨١٠

حالة النشر: لم يسبق النشر

الوصف :

اله موسيقيه ايقاعيه يطلق عليها طبلة الصقارة تتكون من كورس دائري مثبت ومشدود عليه طبقه من الجلد وتنتهي بشكل مخروطي معدني يستضيق كلما اتجهنا الي اعلي .

لوحه (٣)



التحفه : طبله

التأريخ :تنسب الي القرن ال١٣هـ/١٩م

الماده الخام:خشب – جلد-احبال

اسلوب الصناعه والزخرفه: تثقيب

الابعاد: القطر ٢٢سم/الارتفاع ١٢سم

مكان الصنع : تركيا

مكان الحفظ :متحف المتروبوليتان بنيويورك

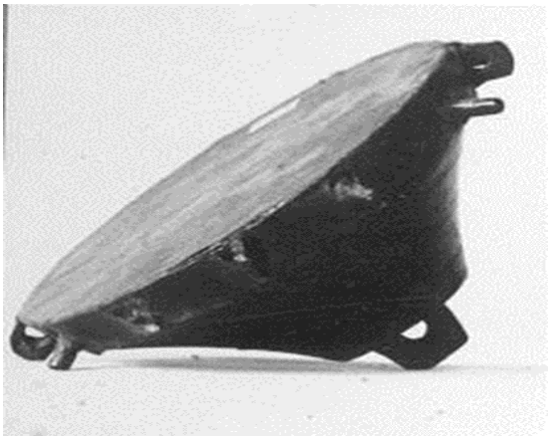
رقم السجل : ٨٩.٤.١٣٣٤

حالة النشر : لم يسبق النشر

الوصف :

اله موسيقيه ايقاعيه تسمي طبله مزدوجه علي شكل دائري مجوفه ومغطي وجهيها بالجلد ويوجد علي جوانبها مجموعه من الحبال علي شكل زجزاج لشد الجلد لاعطائها صوتا رنانا عند القرع عليها بعصا ويختلف الصوت عليهاحسب مكان الخبط والوجه المستخدم.

لوحه (٤)



التحفه : طبلة

التاريخ : تنسب الي القرن ال ١٣هـ/١٩م

الماده الخام : نحاس –جلد

اسلوب الصناعه والزخرفه :الحز-الحفر

الابعاد: قطرها ١٢.٧سم

مكان الصنع : تركيا

مكان الحفظ :متحف المتروبوليتان بنيويورك

رقم سجل :٨٩.٤.٣٦٣

حالة النشر: لم يسبق النشر

الوصف : اله موسيقيه ايقاعيه تسمي طبله تتكون من كورس دائري مثبت عليه طبقه من الجلد وينبثق من الكورس الدائري بروز معدنيه وينتهي بشكل مخروطي من المعدن، انتشر استعمال هذا النمط من انماط الطبول في اسيا الصغري في تلك الفترة.

ثانيا الدراسة التحليلية :

الطبول مفردها طبل وهي من الالات النقر الرخمية "اي التي لها صوت رخيم[٩]"

تعتبر أداة الموسيقي هي الالة الموسيقية أو الحنجرة البشرية ، فالموسيقي نوعان هما : الاول ما يصدر عن الالات الموسيقية، أما الثاني : غنائي [١٠]وهو ما يصدر عن الحنجره البشرية[١١]وعلم الموسيقي بوجه عام هو علم معرفة نسب الاصوات[١٢]، ومن أهم أنواع الالات الموسيقية هى الالآت الإيقاعية وهي تلك الالآت التي تصدر صوتا بالضرب (باليد-او بالعصا) أو بالنقر، ويعتبر الايقاع نظم النقلة على النغم، فهو اللحن بمثابة التفاعيل في الشعر، مع مراعاة الفرق بين الشعر المنظوم قولا وبين اللحن ذي الايقاع في الغناء[١٣].

وبالتالي الالات النقر أو الالات الايقاعية هي التي تحدث اصواتا بواسطة الضرب عليها،ووظيفتها بصفة عامة تقوية الايقاع وتنظيمه ،ويندر استخدامها في الاداء اللحني [١٤]وتعد اقدم الالات الموسيقية ظهورا [١٥]، فهى أول ما اهتدى إليه الانسان البدائي، فلا تزال هناك اقوام موسيقاهم فطرية عمادها الكلي على الطبول، والدفوف وغيرها من الآلات النقر، وقدجعل المصريون القدماء الآلات النقر ركنا مهما في الفرق الموسيقية [١٦]وهى تنقسم إلى قسمين:الالآت المصوتة بذاتها كالشخاليل، والالات ذات الرق كالطبول، ويقال أن الانسان اهتدي للالات المصوتة بذاتها اولا قبل الالات ذات الرق[١٧] .

وتعد الطبول من أهم أمثلة الآلات الإيقاعية، حيث ظهرت الطبلة بشكل كثير ومتعدد ،وهي الة يشد عليها الجلد ونحوه ينقر عليه ،وتكون في الاغلب ذات وجهان ،واستعملت فيما كان وجه واحد[١٨] وكانت الطبول تضرب عند استقبال العظماء من ارباب الدولة أو من خارجها[١٩] . ومنها الطبلة الصغيرة او الطبل الباز وكانت احيانا تعلق اثنتين منها علي جانبي الجمل او الحصان ،ويقرع عليها باستخدام زوج من العصيان مصنوعين من الجلد الغليظ او من الخشب، واحيانا توضع على الارض وممكن أن تكون صغيرة الحجم ،واحيانا تكون كبيرة الحجم نسبيا ، وأيضا هناك طبلة تعرف بأسم طبلة الكورجا وهي طبلة سفولية كبيرة الحجم[٢٠] ،تحمل علي ظهر الافيال ويقرع عليها باستخدام زوج من العصيان كبيرين ،وتصنع من اطار دائري اسطواني اجوف ،وعندما تكون طبلة كبيرة الحجم تحمل بواسطة العازف عن طريق حبل يعلق احد الاكتاف يربط بين طرفيها ،ويقرع العازف عليها بواسطةعصي صغيرة ، وهناك طبلة تعرف باسم طبلة المريدنجم وهي طبلة كبيرة الحجم ذات وجهين علي شكل برميل تصنع من خشب ومجوفة ،ويغطي كل فتحة من طرفيها غشاء رقيق مصنوع من جلد الماعز[٢١]

ظهرت انواع طبول كبيرة في تصاوير المواكب،ومناظر الصيد ،ولعب البولو،والمعارك الحربية،واتخذت اسماء عدةمنها الطبل الكبيركما يوجد نوع اسمه الكرجا وهي طبلة مغولية كبيرة ،يحملها رجلان ويقوم ثالث بالطرق عليها بمطارق خشبية تنتهي بشكل كرة [٢٢]وهناك طبل المسحر وهو ما يعرف عند الموسيقين بطبلة الباز[٢٣]. فالطبول هى الالات موسيقية تصدر صخبا وتوجد منها انواع كثيرة تختلف عن بعضها في الشكل والماده التي صنعت منها ، ويمكن تناول انواعها في ضوء تحف الدراسة كما يلي :

- **طبلة المسحر (الباز) :**

هي طبلة صغيرة يستخدمها المسحراتي خلال شهر رمضان اثناء السحور وتصنع من الفخار او الخشب او النحاس ويقرع عليها بعصا خشبية صغيرة ،كما يستخدمها افراد الطرق الصوفية في تنظيم حركات رقصاتهم واذكارهم[٢٤]. ويبلغ قطرها ١٥- ١٧.٥سم ويحمل في اليد اليسري بواسطة بروز صغير في مركزالجزءالخلفي ويضرب عليها بقطعة صغيرة من الجلد السميك او بقطعة من الخشب ويستخدمها

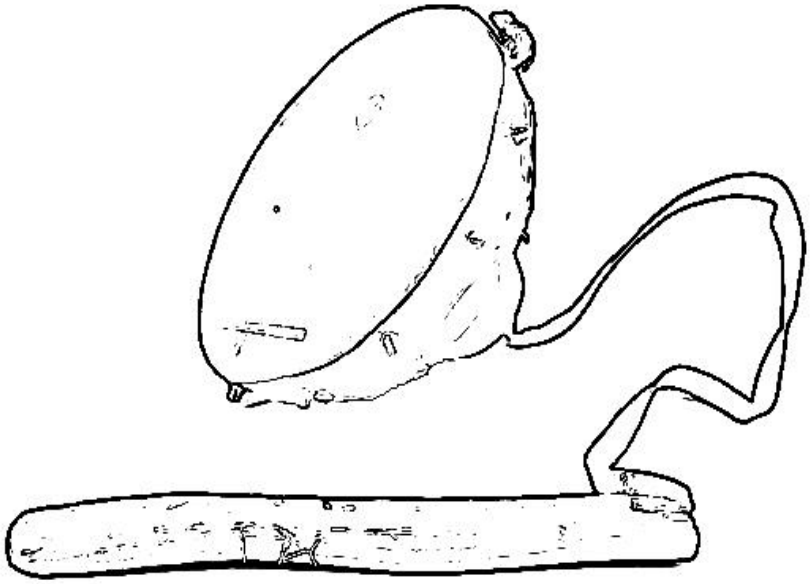
المسحراتي اثناء تجواله حيث يضرب ليها بقطعة من الخشب ليستيقظ النائمين وقت السحور خلال ليالي شهررمضان[٢٥] كما في (لوحة١، شكل ١).

- **الطبل المجري :**

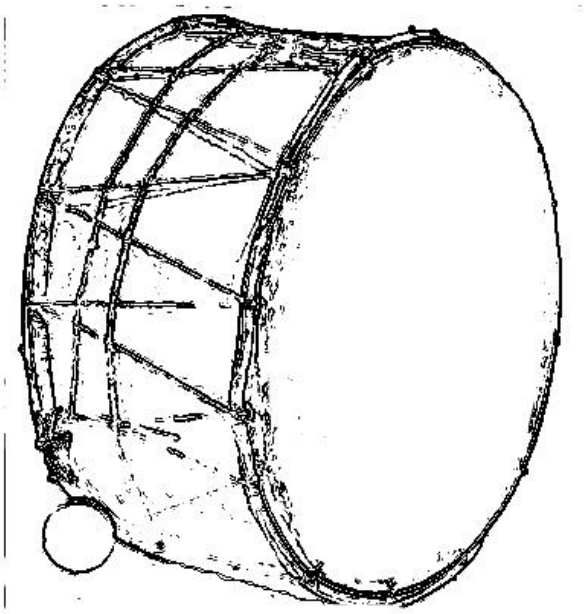
هي طبلة صغيرة ولها عنق او مقبض تمسك منها بينما يضرب عليها بقطعة جلد كما في (لوحة ٢ ، ٤) .

- **طبلة الجاويش (الشاويش) أو الطبل التركي:**

استخدمها الشاويش (وهو رجل عكسري) عند مشاركته في موكب سلطات المدينه العكسرية خلال المناسبات والاحتفالات الرسمية الكبيرة ويمسك هذه الطبلة بيده اليسري عن طريق مقبض في سطحا المحدب ويضرب عليها بيده اليمني عن طريق عصام صغيره ، وتعرف أيضا باسم الطبل التركي وهي اكبر الطبول حجما ويضرب عليها من جانبها الايمن بعصا خشبية لها راس مكسوة بالجلد وتحمل الطبله فوق ظهر حمار وخلفهاالعازف[٢٦] كما في (لوحة ٣، شكل ٢) .



شكل(١) يوضح التصميم العام للاله الموسيقيه (طبلة) عمل الباحثه عن لوحه (١)



شكل (٢) يوضح التصميم العام للأله الموسيقيه **"طبلة"** عمل الباحثه عن لوحه (٣)

نتائج البحث

مما سبق تستخلص بأنه أثمرت دراسة الطبول وأشكالها في تركيا خلال العصر العثماني على العديد من النتائج الهامة والتي يمكن سردها في بعض نقاط موجزة على النحو التالي:

١-تم نشر أربع تحف فنية لم يسبق نشرهم في دراسة علمية مستفيضة .
٢-بينت الدراسة ارتباط الموسيقي بحضارة الانسان بل بالتطور الهائل للبشرية عبركل العصور، فضلا عن ارتباطها بالفن بشكل عام وبغيرها من فنون الطرب الآخرى كالغناء والرقص بشكل خاص.
٣-أثبتت الدراسة استخدام الطبول في تركيا في العصر العثماني.
٤-اوضحت الدراسة تعدد أشكال الطبول واستخداماتها خلال العصر العثماني منذ القرن ١٢ه/١٨م في تركيا والتي منها طبلة المسحر (الباز) ، طبلة المجري ، طبلة الجاويش (الشاويش أو التركي) .

حواشي البحث

[*] باحثة ماجستير بكلية الآثار – جامعة القاهرة.

١- استاذ الفنون الاسلامية ورئيس قسم الاثار الاسلامية الأسبق بكلية الاثار –جامعة القاهرة.

[٢] - استاذ الاثار والمسكوكات الإسلامية المساعد بكلية الآثار – جامعة القاهرة.

[٣] - للمزيد من التفاصيل انظر: رافت عبد الرازق ابو العنيين عبد الرحمن ابو العنين، تصاوير اللهو والتسلية والطرب علي الفنون التطبيقية المملوكية ، رسالة ماجستير ،كليه الاداب -قسم الاثار،جامعه طنطا،١٩٩٩م ،ص ٢٢٣،٢٢٢ ؛ وكذلك انظر :

Conbridge univ:Early Music History Studes in Medieval and Early Modern Music,London,1997,p.8

[٤] - وهو ما يعرف ب (الهارموني) اي علم التوافق الموسيقي، خاصة مع وجود علوم تخص تاريخ الموسيقي والتحليل التاريخي والعلمي لمؤلفات المبدعين ، عن : عبدالحميد توفيق زكي،الموسيقي علم وفن،مطابع الهيئه المصريه العامه للكتاب،١٩٩٦م،ص٧ .

[٥] - عبدالحميد توفيق زكي،الموسيقي علم وفن،ص٦ .

[٦] - فكري بطرس، الموسيقي والغناء منذ بدء الخليقة للان مطابع رمسيس بالاسكندرية ،١٩٥٨م،ص٥.

[٧] - نسيب الاختبار،الفن الغنائي عند العرب،داربيروت ،١٩٥٥م،ص ٢٠،١٩.

[8]-http://www.tarihhaber.net/osmanli-sarayinda-muzik/?fbclid=IwAR0nvqQmidI-3g4Re3qYKQjWRgEaN_vY1ipK-ZvN3unPvVBo2clbU2AjszQK,8-3-2021,9:27pm.

[٩] - ممدوح حسن محمد،مناظر الطرب والموسيقي ،ص٣٦٣ .

[١٠] - وبرغم من ذلك تم تحريم الغناء في الإسلام ويستدل على ذلك ما جاء في كتابه العزيز في قول الله تعالى " **وَمِنَ النَّاسِ مَن يَشْتَرِي لَهْوَ الْحَدِيثِ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَيَتَّخِذَهَا هُزُوًا ۚ أُولَٰئِكَ لَهُمْ عَذَابٌ مُّهِينٌ** " القرآن الكريم : سورة لقمان (آيه ٦)، وكلمة اللهو هنا هناك من يقول من العلماء أن المقصد هنا هو الغناء ،وهناك من يقول أن المقصد هو الطبل والمزمار ، عن :

https://ar.islamway.net/article/6289/%D8%A3%D8%AF%D9%84%D8%A9-%D8%AA%D8%AD%D8%B1%D9%8A%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%BA%D9%86%D8%A7%D8%A1-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%88%D8%B3%D9%8A%D9%82%D9%89-%D9%85%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%86%D8%A9 , 18\5\2021,11:18pm.

[١١] - عبدالحميد توفيق زكي، التذوق الموسيقي ،ص١٤ .

عبد الرحمن بن خلدون المغربي ،مقدمة ابن خلدون العبر وديوان المبتدأ والخبر في ايام العرب والعجم، والبربر،١٩٦٦م،بيت الافكار الدولية،ص ٣٦٢ [١٢]-

[١٣] - ممدوح حسن محمد علي عثمان، مناظر الطرب والموسيقي في التصوير المغولي الهندي والمدارس المحلية المعاصرة "دراسة فنية "،مخطوط دكتوراة ،كليه الاداب ،جامعة حلوان ،٢٠١٥م،ص ٣٦٣.

[١٤] - محمود احمد الحفني،علم الالات الموسيقية،القاهرة.الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٧م ،ص٢٧ .

[١٥] - محمود احمد الحفني،علم الالات ،ص٢١.

[١٦] - عبد المنعم عرفة،كتاب استاذ الموسيقي العربية،باب الخلق،دار السعادة للطباعة،١٩٩٤م،ص١٦.

[١٧] - فتحي الصفناوي،الموسيقي فن وعلم وثقافة"موسوعة الموسيقي".د.م،د.ن،د.ت،ص ٤٣-٤١ .

[١٨] - المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية ، ٢٠٠٠م ،ص ٣٨٦.

[١٩] - لطفي احمد نصار،وسائل الترفيه في عصر سلاطين المماليك في مصر،الهيئه المصريه العامه للكتاب،١٩٩٩م ،ص ١٦٢.

[٢٠] -صلاح احمد البهنسي ،مناظر الطرب في التصوير الايراني في العصرين التيموري والصفوي،مكتبة مدبولي ،القاهرة ،١٩٩٠م،ص٢١٦.

[٢١] - ول ديورانت ،قصة الحضارة ،ترجمة زكي نجيب محفوظ،دار الجيل،ج ١٣،مج ١،ج٣،بيروت ،١٩٨٨م،ص ٣٣٥

[٢٢] - صلاح احمد البهنسي،مناظر الطرب في التصوير الايراني ،ص١٧٠

[٢٣] - وهي تشبه النقارة الا انها صغيرة الحجم،وانائها قطره حوالي ١٥سم وعمقها ٥سم فقط،ويشد عليها رق من الجلد المرن،ويوجد اسفل صندوقها المصوت النحاسي مقبض لكي يمكن مسكها باليد اليسري ،ولها مضروب من الجلد السميك طوله حوالي ٢٠سم،وطبلة الباز قوية رنانة يستعملها المسحراتي لايقاظ الناس للسحور،الي جانب استخدامها في حلقات الذكر،والحفلات ،والمناسبات الدينية،وقد يستعمل منها زوج احدهما اصغر من الاخر ،انظر : سليم

الحلو،الموسيقي النظرية،،دار مكتبه الحياه -بيروت ،١٩٧٢م،ص٢١٨،فتحي الصنفاوي،الموسيقي فن وعلم وثقافة،ص٢٠٨.

[٢٤] - سمير يحيي الجمال ،تاريخ الموسيقي المصرية اصولها وتطورها ،الهيئه العامة المصرية للكتاب،١٩٩٩م ،ص ٢٤١ .

[٢٥] - سمير يحيي الجمال ،تاريخ الموسيقي المصرية اصولها وتطورها،ص٢٦٠. والجدير بالذكر أن استخدمت الموسيقى في العصر العثماني للأغراض الدينية مثل الاناشيد الدينية وخاصة أناشيد المولوي، وكانت هناك لها فرق موسيقية خاصة تصاحب المنشد المولوي مكونة من عازفين أو ثلاثة للناى، وعازفين للطبل، وعازفين على الربا، واخر على المزهر، فضلا عن ظهور نوع أدبي في الشعر التركي يتضرع فيه الشاعر إلى ربه ويذكر فيه أسماءه وصفاته، وهو أحد أنواع النظم في أدب التكايا وعرف بأسماء متعددة في الطرق الصوفية، للمزيد من التفاصيل راجع : أكمل الدين إحسان أوغلي، الدولة العثمانية تاريخ و حضارة ، مج ٢ ،ترجمة صالح سعداوي، مركز أبحات التاريخ بإستانبول ،١٩٩٩م، ص٨٠٨.

[٢٦] - سمير يحيي الجمال ،تاريخ الموسيقي المصرية اصولها وتطورها،ص٢٤٣

القَصَصُ الأسطورية المستوحاة من كتاب "الشاهنامة" المنفذة على التحف الخزفية خلال العصر السلجوقي بإيران[١]

أ.د. حسن محمد نور& أ.د.عبد الناصر محمد حسن & أ.د. فهيم فتحي إبراهيم& أ. نرمين عوض دياب محمود
كلية الآثار جامعة سوهاج

الملخص:

ولقد انتشر في العصر السلجوقي زخرفة التحف التطبيقية بموضوعات تصويرية مستوحاة من القصص الإيرانية القديمة، خاصة القَصَصُ الأسطورية المستوحاة من شاهنامة الفردوسي، حيث تعد الشاهنامة المصدر الرئيسِ للموضوعات التصويرية ذات الطابع الأسطوري التي ظهرت على التحف الخزفية السلجوقية موضوع الدراسة، فقد ظهرت على كثير من الأواني والبلاطات الخزفية، مثل: الضحاك مع البطل الإيراني أفريدون، الملك أفريدون وأبناؤه الثلاثة، فرود بن سياوخش، بيژن ومنيژه، رستم يقتل التنين وبهرام گور وأزده.
وسيتم في البحث تفسير ظهور تلك القَصَصُ الأسطورية المستوحاة من الشاهنامة، في ضوء مدلولاتها العقائدية والأسطورية، وتنميطها وربطها بثقافة العصر السلجوقي، وأوضاعه الاجتماعية، والدينية، والسياسية.

قصة الضحاك[٢] مع البطل الإيراني أفريدون[٣]:

ملخص القصة كما وردت في الشاهنامة، أنه كان في ذلك الزمان أمير كبير يسمي مرداس وكان ملك العرب، يوصف بصلاح السيرة وسداد الطريقة، وكان له ابن يسمي بيوراسب [٤]، ويلقب بالضحاك، فظهر له إبليس ذات يوم في هيئة شاب حسن الوجه، وعرض عليه نفسه ليخدمه، وأخلص في خدمته ومشورته، ثم اختلي به يوماً وزين له قتل أبيه ليستأثر بالملك وحده، واستمر يزين له الفكرة حتى اقتنع بها، وقاما سوياً بقتل مراداس، واستولي الضحاك على العرش[٥].
وبعد فترة من الزمن ظهر له إبليس ثانية في صورة طاه ماهر، وعرض عليه خدمته، فأخذ يقدم له لحوم الطير والحيوان بالتدريج حتى جعل الضحاك يفرط في الثناء على هذا الطاهي الماهر، وكان الناس قبل ذلك يعيشون على طعام واحد[٦]، فأحب الضحاك طاهيه وسأله أية أمنية يتمناها ليحققها له، فلم يطلب الطاهي أكثر من تقبيل منكبي مليكة، وما أن فعل ذلك حتى نمت مكان قبلته حيتان سوداوان، كانتا تؤلما الضحاك بشدة، وعادت في الظهور بعد أن استأصلها الأطباء، فاحتار الضحاك بشأنهما[٧].
وظهر للضحاك إبليس للمرة الثالثة، ولكن في هذه المرة تنكر له في صورة طبيب محنك، وأخبره أن هذا بلاء قد كتبه الله عليه لا علاج له سوي إطعام الحيتين من أدمغة الناس حتى تهدئا، ففعل الضحاك بمشورته، وقتل من جراء ذلك كثيرًا من الخلق لإطعام حيتيه[٨].
ويبين الفردوسي أن الناس في إيران قد ثاروا من ظلم الملك جمشيد[٩]، فاجتمع عليه القوم وتوجهوا إلى باب الضحاك، وطلبوا منه تخليصهم من طغيان الملك جمشيد، فجمع الضحاك جيوشاً ضخمة، نجح بها في قتل جمشيد والاستيلاء على عرش إيران.
ولما ملك الضحاك إيران واتسع ملكه ليضم أركان الأرض شرقاً وغرباً، صار ملكاً ظالماً مُحِيت في زمانه أثار العدل والإنصاف، ونال منه الناس آذي كثيراً، وقتل الكثيرين ليطعم حيتيه[١٠].
ورأي ذات ليلة في منامه رؤيا أزعجته[١١]، فأرسل في طلب الحكماء والسحرة والكهنة لتفسير رؤيته، ولكنهم رفضوا تفسيرها خوفاً على أنفسهم من بطشه، واستمر الحال على ذلك حتى أنبأه أحد الحكماء بأن تلك الرؤيا تدل على اقتراب زوال ملكه علي يد شخص من نسل جمشيد يدعي أفريدون ولد يوم قتل الضحاك أباه، فهلع الضحاك من كلام هذا الحكيم وأمر بقتل كل المواليد الذكور حتى يتجنب تحقق تلك النبوءة[١٢].

ولما سمعت أم أفريدون- تدعي مانك خَشِيتْ- بما أمر به الضحاك فذهبت بوليدها إلى أحد المروج وسلمته لراع صالح ليخبئه عنده، وقام الراعي علي تربيته كأحسن ما يكون، وبعد فتره أحست المرأة بأن وليدها ليس في أمان عند ذلك الراعي وأن الضحاك يوشك أن يعرف مكانه، فسارعت إلي الراعي وأخذت طفلها وذهبت به إلى الهند وسلمته إلي راعي هناك[١٣].

ولما كبر أفريدون أخبرته أمه حكايته كلها وكيف قتل الضحاك أباه، فعزم أفريدون على الانتقام من الضحاك، واسترداد عرش آبائه، فنصحته أمه بالتروي حتى يأتي الوقت المناسب.

وفي هذا الوقت كان هناك حداد من العامة يسمي كاوه قد أعلن الثورة على الضحاك الذي قتل أحد أبنائه ليطعم حيتيه، وكان على وشك قتل ابنه الثاني، وأخذ كاوه يحث الناس على الثورة على حكم ذلك الملك الطاغية، وإتخذ من قطعة الجلد التي يحتمي بها من النار أثناء عمله شعاراً لثورته بعد أن رفعها على عصا[١٤]، فاجتمع تحت رايته خلق كثير.

وخرج كاوه بمن معه يبحثون عن أفريدون فلما اقتربوا من مكانه خرج إليهم وسار بهم لقتال الضحاك، واستحدث لذلك عدة اخترعها بنفسه، فأمر بإحضار الحدادين ورسم لهم علي الأرض صورة ثور، وأمر أن يعمل علي مثالها جرزاً من الحديد فصنعوه له، وقاد الثور إلي البيت المقدس، وكان الضحاك خارجها حيث كان ببلاد الهند يبحث عن أفريدون، ونجح أفريدون والثوار في الاستيلاء علي المدينة، ودخلوا قصر الضحاك واستولوا علي ما فيه من أموال وكنوز، وجلس أفريدون علي العرش، وأعلن نفسه ملكاً للبلاد، ولما علم الضحاك بذلك سارع بجيشه لاسترداد عرشه، ولكن باءت محاولته بالفشل ونجح أفريدون في القبض عليه، وعندما هم بقتله ظهر له ملك أخبره أن الله قد أمر بتعذيب الضحاك طول الزمان، وأمره بتقييده في جبل دُنْبَاوند[١٥]، فأخذ أفريدون سيراً مصنوعاً من جلد الأسد وقيده به، وسار به حتي اقترب من دُنْبَاوند، وهناك شاهد جبلين شاهقين، فبحث حتي وجد مغارة شديدة الظلمة فصلبه بداخلها، فهو يعذب فيها إلي يوم القيامة[١٦].

وقد أشار إلى قصة الضحاك أبو تمام[١٧] في قصيدة له إذ قال:

مـا نال ما قـد نال فرعون ولا هامان في الدنيا ولا قارون
بل كان كالضحاك في سطواته بالعالميـن وانت أفـريدون

وافتخر أبو نواس بالضحاك[١٨] في قصيدته التي يفخر فيها بقومه القحطانيين:

وكان منا الضحاك يعبده الـ خابل والوحش من مساربها

زخرفت عديد من التحف الخزفية السلجوقية الإيرانية بقصة الصراع بين الملك والطاغية الضحاك مع البطل الإيراني أفريدون، حيث صور الموكب الذي تقدمه الملك أفريدون لصلب الضحاك في جبل دُنْبَاوند.

وصف المشهد كما نفذ على التحف الخزفية السلجوقية:

قوام زخرفة هذا المشهد يمتطى أفريدون ظهر ثور كبير الحجم، وله قرنان طويلان يتصلان من أعلى، وصور أفريدون بحجم أكبر من الضحاك وكاوه، ويظهر الضحاك البطل الثاني للقصة خلف أفريدون، ويخرج من منكبيه حيتين، وصور بحجم أقل من حجم أفريدون، ولكن بحجم أكبر من كاوه، أما كاوه فصور بحجم أصغر، زهو يقود ثور أفريدون.

ومن أهم التحف الخزفية التي زخرفت بذلك الموضوع، سلطانية من الخزف المينائى، أواخر القرن ٦ه/١٢م، محفوظة في متحف ديترويت للفن بأمريكا[١٩] (لوحة ١).

كما ظهرت على سلطانية من الخزف المينائى، القرن ٦ه/١٢م، محفوظة في مجموعة Keir الخاصة بلندن[٢٠] (لوحة٢).

كما ظهرت كذلك على سلطانية من الخزف المينائى، مؤرخة ٥٨٢-٥٨٣ه/ ١١٨٦-١١٨٧م، محفوظة في مجموعة (Pavaricini) الخاصة[٢١] (لوحة٣).

كما ظهر على سلطانية من الخزف المينائى، القرن ٦ه/١٢م، محفوظة في معرض فنون جامعة يل (Yale University Art Gallery)[٢٢] (لوحة٤).

كما ظهر أيضا على بلاطة ثمانية الرؤوس من الخزف المرسوم فوق الطلاء باللون الأزرق والبريق المعدني، القرن ٦ه/١٢م، محفوظة في متحف اللوفر بباريس[٢٣] (لوحة٥).

تفسير ظهور قصة الضحاك مع البطل الإيراني أفريدون في الفن السلجوقي:
لقد ظهرت قصة الضحاك مع البطل الإيراني أفريدون خمس مرات على التحف الخزفية السلجوقية موضوع الدراسة، ويمكن تفسير ظهورها على التحف السلجوقية الإيرانية تحديدًا في ضوء رؤية تنميطيه وإطارها الثقافي المرتبط بثقافة العصر وأوضاعه (الدينية، والسياسية، والاجتماعية وعلاقة الشعب بالحاكم)، وفيما يلي تفسير لذلك المنظر التصويري في ضوء ما سبق ذكره:

الدلالة الدينية:

يمثل ذلك الموضوع انتصار العدل والخير ممثلين في أفريدون وكَاوه، على الطغيان والظلم ممثلاً في الضحاك، وذلك الموضوع التصويري يعكس أيضاً تعاليم الزرادشتية والديانات الإيرانية القديمة التي يقوم تعاليمها على انتصار النور علي الظلام، والخير على الشر[٢٤]. حيث كانت عقيدة الإيرانيين راسخة في النور الذي يبعث الخير والبركة متمثلة في الإله "أهورمزدا" فهو خالق النور، ويقابل ذلك عقيدة الظلام متمثلة في الإله " أهرمن" المتسبب في كل سوء وشر.
ويجب القول بأن الصراع بين الصدق والكذب وبين العدالة والظلم في إيران له جذور دينية وهذا الصراع وانتصار الحق على الباطل ظاهران في جميع الاحتفالات الوطنية[٢٥].
كما يمثل ذلك الموضوع سيطرة الشيطان على الإنسان وإغوائه، وتحويل الضحاك إلى حاكم ظالم ويسفك الدماء، حيث ظهر الشيطان للضحاك في أكثر من صورة كما ذكرنا في السابق، فيهدف الفنان من تنفيذ هذا الموضوع التصويري أن الناس تتعظ من هذه القصة، فإذا نسي الإنسان ربه واستسلم للشيطان، فإن الشيطان يستدرجه بأساليبه المختلفة حتى يخرجه عن دائرة العقل والإنسانية، ويسيره في دروب الهلاك، حيث قال تعالى: "كُتِبَ عَلَيْهِ أَنَّهُ مَن تَوَلَّاهُ فَأَنَّهُ يُضِلُّهُ وَيَهْدِيهِ إِلَى عَذَابِ السَّعِيرِ"[٢٦].
حيث إن الشاهنامة صورت الضحاك حليف الشيطان، وفي الأفستا أن الضحاك هو الشيطان بشكل مباشر[٢٧].

الدلالة السياسية:

يصور منظراً سياساً حيث يعبر عن تغيير حاكم بحاكم آخر، وكان الحاكم الجديد المنتصر هو أفريدون حاكم إيراني استطاع أن يخلص بلاده من المغتصب الأجنبي وهو الضحاك، فكان لذلك المنظر مدلول سياسي يمثل انتصار الإيرانيون علي الحاكم العربي الضحاك.
وأسطورة "الضحاك" قد وردت في شاهنامة الفردوسي التي نظمها في الأساس إحياءً لقوميته الفارسية، وتمجيداً لبطولات شعبه دون أن ينسي المرارة والكراهية للعرب والأتراك على حد سواء.
فعندما تحدث الفردوسي عن شخصية الضحاك – بكل ما فيه من الصفات السيئة – أصر على أن يكون عربياً، فقد استقر في أذهان الإيرانيين أن عندهم ملوكاً يفتخرون بهم مثل "جمشيد" و "أفريدون" وأبطالاً يتباهون بسماع أسمائهم مثل: "كاوه" و "رستم" في مقابل أعداء لا يطيقون التفوه بأسمائهم مثل "الضحاك"، فجعل "الفردوسي" الضحاك عربياً لحاجة في نفسه لأنه يعد العرب أكثر الأقوام عداوة للإيرانيين رغم شدة الخلاف بين الإيرانيون والتورانيين[٢٨].

الدلالة الاجتماعية:

يصور ذلك المنظر أحد أعياد إيران القديمة التي استمر الاحتفال بها خلال العصور الإسلامية، وهو عيد "المهرجان"[٢٩] الذي كان يحتفل به الإيرانيون في العصر الساساني في السادس عشر من تشرين الأول، وهو اليوم الذي صُلب فيه الضحاك، وعلا أفريدون سرير الملك[٣٠].
يقول أبو ريحان البيروني في كتابه "**الآثار الباقية**": "وكان يوم المهرگان وفيه جاء الملائكة لمساعدة كاوه ونصره وثم جلس فريدون على السرير الملكي وحبس "ضحاك" في جبل دُنْبَاوند، بذلك وتحرر الناس من ظلمه"[٣١].
وقد جاء في **تاريخ الطبري**: "إن اليوم الذي غلب فيه أفريدون الضحاك كان روزمهر من مهرماه فاتخذ الناس ذلك اليوم عيدا لارتفاع بلية الضحاك عن الناس وسماه المهرجان"[٣٢].
احتفال المهرگان كاحتفال النيروز إحدى أهم المظاهر للحضارة الإيرانية، والمهر قبل ظهور دين الزرادشتي كانت إحدى الإله، أما بعد ظهور زرادشت، فتبدلت إلى أحد الملائكة المخلوقة من "أهورمزدا"، وإن النور والمهر كانا دائماً مع النور الإلهي اللامتناهي واحداً[٣٣].

علاقة الشعب بالحاكم:

يعكس ذلك المنظر دور الطبقة المتوسطة متمثلة في الحداد كاوه أحد أبطال عامة الشعب، ودورة في الثورة التي قامت ضد الضحاك والتي مكنت أفريدون من الوصول لحكم إيران، فجعل الضحاك رمزًا للظلم، والحداد كاوه رمزًا للثوار الأحرار. فاستخدم الفنان الإيراني ذلك المنظر للدعوة إلى الثورة ضد الظلم والفساد الواقع عليهم من قبل السلاجقة الغزاة. حيث كان للطبقة العامة دور مهم في تغيير وتقويم سياسات الحاكم لمصلحة الوطن.

وعلى الرغم من محاولات السلاجقة بالتقرب من الشعب الإيراني إلا أن سيطرت روح الحماس الشعبي لدي الإيرانيين في التخلص من السلطة السلجوقية حيث كانوا يعدونهم غزاة، ولم يقتصر موقف الشعب على طبقة أو مهنة دون الأخرى، بل شارك فيها جميع طبقات الشعب لمناهضة الحكم السلجوقي، حيث كتب الوزير محمد الحسيني اليزدي (ت ٧٤٣هـ/١٣٤٢م) عن مأساة الشعب الإيراني جراء دخول السلاجقة إيران وسوء الأحوال الاجتماعية والاقتصادية فيقول: " في مدينة مرو التي كانت منذ عهد جفري بك (طغرل) إلى زمانهم مقر السلاطين الماضين وخزائن الملوك السالفين نهبوا النفائس، والدفائن، والذخائر، والخزائن لكل مقيم، ومستوفر، ومحسود، وحاسد، وحاقد، ومقتصد، واغتصبوا متاع كل غنى، وفقير، وكبير، وصغير، وفاضل، وراجح، ومن آثار دمار ذاك الجيش المتوحش في تلك الربوع والديار أن الأغنياء سقطوا من مسند العز مثل صديق المعشوق القديم الوفاء ووقعوا في قيد العجز والعوز وأصبح أمر المنعمين المرفهين مضطربا مثل طرة المعشوقة الجميلة الآسرة للقلوب، وانكسر الفقراء من تلك الواقعة وجرحت قلوبهم وصار الأغنياء أصدقاء الفقراء ومن أهلهم"[٣٤]. وشعر الفرس كما ذكر أحد الباحثين: " ذهبت القوة والثروة والمناصب إلى رجال جدد كانوا في الحقيقة وافدين غرباء لم تمتصهم الحضارة المدنية للشرق الأوسط الإسلامي وقد ازداد مركز الطبقة الممتازة والقديمة ضعفًا"[٣٥].

قصة الملك أفريدون وأبناؤه الثلاثة:

ملخص القصة كما جاءت في الشاهنامة، أن أفريدون بعد أن نجح في خلع الضحاك وصلبه في جبل دُنْبَاوند، عمل على تعمير البلاد، كما قام بإقرار قواعد العدل في ربوعه، رزقه الله بثلاثة أبناء " سلم، تور، إيرج، اعتني بتربيتهم وتنشئتهم عناية كبيرة حتى صاروا شباباً، ولما بلغوا سن الزواج بحث لهم عن زوجات من أصل كريم، وعثر على ضالته في بنات "سرو" ملك اليمن، فأرسل إليه رسولاً لخطبة بناته، وتم الزواج بعد موافقة ملك اليمن[٣٦].

وعند عودة الأمراء من اليمن مع زوجاتهم، أراد الملك أن يختبرهم ليتعرف علي أسلوب كل منهم في التصدي للصعوبات التي يواجهها، لذا تنكر في هيئة تنين ضخم يقذف ألسنة اللهب من فمه، وهاجم أولاً أكبر أبنائه الذي قال: لنفسه قد يكون من الشجاعة أن أحارب فارساً مثلي، ولكن ليس من الحكمة أن أقاتل هذا الوحش المخيف، وفر هارباً من أمامه، أما الابن الأوسط فقد قال: ما الفرق بين محاربة فارس شجاع ومحاربة هذا التنين، وشرع يصوب عليه سهاماً من قوسه، أما أصغر الأبناء فقد توجه صوبه بشجاعة وصاح فيه غاضباً: "اغرب أيها التنين عنا، فنحن أبناء الملك أفريدون، أسوداً لا تهاب الموت، وسيكون هلاكك بأيدينا"، هنا انصرف أفريدون وعاد لشكله الإنساني بعد أن عرف شخصية كلاً منهم، وأطلق علي كل منهم اسم يليق بشخصيته، حيث لم يكن قد سماهم بعد، فأطلق علي أكبرهم سلم، وعلي الأوسط تور، أما أصغرهم فسماه إيرج[٣٧].

وقام بتقسيم أجزاء مملكته بين أبنائه الثلاثة، فجعل لسلم أرض الروم وبلاد المغرب وما تاخمها من تلك الممالك، وجعل لثاني أولاده تور بلاد الترك والصين وما يتاخمها من الولايات، ولإيرج ممالك العراق مع أرض بابل إلى آخر بلاد الهند، كما جعله ولياً للعهد، وسافر سلم وتور إلى ممالكهما وظل إيرج بجانب والده[٣٨].

ومضت سنوات وأحس سلم وتور أن أفريدون قد فضل إيرج عليهما بإعطائه مركز السلطنة وولاية العهد، فاجتمعا واتفقا على مراسلة أبيهما بما يجول في صدريهما من إحساس بالظلم، وطلبا منه أن يرسل إيرج لأحد أطراف المملكة، وأن يباشر أمور السلطنة بنفسه، ثم يتدبر بعد ذلك في إسناد ولاية

العهد لمن هو أحري بها وأجدر، فلما وصلت تلك الرسالة لأفريدون استشاط غضباً وشاور إيرج فيما جاء فيها، فرأي إيرج أن يذهب لأخويه حتى يسترضيهما[٣٩].

ولما تلاقي الأخوة أبدي لهما إيرج الاحترام والإجلال، فأظهروا له صفوة النفس، ولكنهما أضمرا له الغدر، وزاد من حقدهما عليه ما رأوه من إعجاب قادة جيوشهما وجنودهما بحكمة إيرج وشجاعته وحميد خصاله، فاجتمعا وذهبا إلى مخيمه وأخذا يسفهان رأي أفريدون وحكمه، وعبثاً حاول إيرج تهدئتهما، وغَال تور في ثورة غضبه أخذ كرسياً من ذهب كان يجلس عليه ورماه به، ثم أخرج خنجراً واحتذ به رأسه، "وأمر سلم برأسه فرُفِع وحُشي بالمسك والكافور ولُف في ثوب من الحرير، وأودعه تابوتاً مصنوعاً من الذهب وأنفذه إلى أبيه"[٤٠].

وكان أفريدون ينتظر عودة ابنه بشوق شديد، وفي اليوم المحدد لوصوله وصل فارس يمتطي جملاً مسرعاً ومعه صندوق مغشي بالديباج والحرير، فلما اقترب من موكب السلطان، شق ملابسه ورف بالصراخ والبكاء صوته لينعي للملك ولده الذي كان يتلهف لرؤيته، فلما رآه أفريدون خر مغشياً عليه، ثم أفاق وأمر بالتابوت فأدخلوه الإيوان، وظل يبكيه بكاءاً مريراً " حتى كف بصره وهو يتضرع إلي الله أن ينتقم له من الفاتكين بولده السافكين لدمه"[٤١].

تصوير قصة أفريدون وأبنائه الثلاثة في الفن السلجوقي:

صورت قصة أفريدون وأبنائه الثلاثة كاملة على أجزاء من سلطانية من الخزف المينائى، القرن٦/٧ه/١٣/١٢م، محفوظة في مجموعة ناصر الخليلي (Nasser D.Khalili) بلندن (لوحة٦، ٧)، قوام زخرفة الجدران الداخلية للأجزاء الباقية من تلك السلطانية بخمسة مشاهد من قصة أفريدون مع أبنائه، رتبت في صفين كالتالي:

الصف الأول العلوي (لوحة٧): يصور ثلاثة مشاهد من القصة، المشهد الأول من اليسار: يمثل إيرج على صهوة جواده يواجه والده، الذي تنكر في شكل تنين ليختبر شجاعة أبنائه، ليقرر أيهم أحق بولاية عهده. المشهد الثاني في الوسط: يمثل إيرج وهو يحمل الكنوز التي وهبها له أفريدون بعدما أصبح ولى عهده. المشهد الثالث: يمثل أفريدون يقسم أجزاء ملكه بين أبنائه الثلاثة، حيث يظهر شخص يجلس على عرشه يمثل أفريدون، وأمامه ثلاثة أشخاص يمثلون أبنائه.

الصف الثاني السفلى (لوحة٧): يحتوي على مشهدين من القصة هما كالتالي: المشهد الأول: يصور مقتل إيرج بيد أخيه تور، حيث ظهر شخص يحمل بابًا يحتمى خلفه من شخص يهاجمه بالسيف. المشهد الثاني: يصور المشهد الأخير من القصة، حيث يظهر أفريدون على عرشه يرفع يداه في فزع، ويقترب منه رجال يحملون جثة ابنه إيرج.

تفسير ظهور قصة البطل الإيراني أفريدون وأبناؤه الثلاثة على التحف السلجوقية الإيرانية:

لقد ظهرت قصة البطل الإيراني أفريدون وأبنائه الثلاثة مرة واحدة على التحف الخزفية السلجوقية موضوع الدراسة، ويمكن تفسير ظهورها على التحف السلجوقية الإيرانية تحديدًا في ضوء الإطار الثقافي المرتبط بثقافة العصر السلجوقي وأوضاعه السياسية. حيث أراد الفنان الإيراني من خلال هذه القصة عمل إسقاطً على الأحوال السياسية والصراعات والخلافات الدائمة في الدولة السلجوقية، حيث إن أفراد الأسرة السلجوقية كانوا متنازعين فيما بينهم على الولاية والحكم، وأصبح كل واحدٍ منهم يري في نفسه الأحقية، وتسبب ذلك في الحقد والتآمر على بعضهم بعضًا، حيث ذكر الأصفهاني المعاصر للدولة السلجوقية يصف هذا الواقع موضحًا أسبابه وتجلياته عند قوله: " وتأخر الكبير لتقدم الصغير واستخف الوقور...ووقع التحاسد بينهم والتحاقد وارتفع وانحل التساعد والتعاقد"[٤٢].

قصة فرود بن سياوخش:

تبدأ أحداث تلك القصة في عهد الملك كيكاوس[٤٣]، وهو ملك فارسي عاش في القرن السابع قبل الميلاد، وقد تزوج من سوذابه ابنة ملك حمير، ثم تزوج من جارية جميلة أنجبت له ولداً جميلاً هو سياوخش[٤٤].

ووقعت سوذابه في غرام ابن زوجها، فحاولت كثيراً إغراءه، ولكن سياوخش الشهم ذو الخلق الرفيع رفض التورط معها في هذه العلاقة المحرمة، فعزمت على الانتقام منه، فادعت أنه حاول الاعتداء عليها، وحتى بعد أن أثبت سياوخش براءته من تلك التهمة لأبيه، لم تتوقف سوذابه عن محاولة الوقيعة

بينه وبين أبيه، مما اضطره في النهاية إلى الهروب من إيران، واللجوء إلى بلاد التورانيين[٤٥] الذين يعدون أشد أعداء الشعب الإيراني[٤٦].

وتقرب سياوخش من ملك توران وبطلها أفراسياب[٤٧] الذي أحسن وفادته، بل وزوجه ابنته "فري كيس"، وصار لسياوخش مكانة عظيمة في بلاط توران أثارت عليه حقد أمراء توران حتى أن أحدهم وهو "كرسيوز" أخو الملك أفراسياب دبر مؤامرة للتخلص منه، فزعم للملك أفراسياب أن سياوخش عاد لمراسلة أبيه الملك كيكاوس[٤٨]، وأنهما قد اتفقا على الاستيلاء على أرض توران، وصدق الملك أفراسياب تلك الوشاية الكاذبة وأمر بقتل سياوخش غدراً، وكانت زوجة سياوخش حاملاً عندما قتل زوجها، ففرت من البلاط خوفاً من بطش والدها[٤٩]، وعندما وضعت وليدها أسمته كيخسرو[٥٠].

ولما علم كيكاوس بمقتل ابنه حزن حزناً شديداً وعزم على الانتقام لمقتله، فأعد جيشاً ضخماً لغزو توران وجعل هذا الجيش تحت إمراه البطل رستم، ولم تكن مهمة ذلك الجيش الانتقام لمقتل سياوخش فقط، ولكن كذلك البحث عن كيخسرو بن سياوخش والعودة به لإيران، وقد نجح رستم في تنفيذ المهمتين فهزم أفراسياب وأعاد كيخسرو لإيران سالماً[٥١].

وبعد وفاة كيكاوس تولي كيخسرو حكم البلاد فأخذ ينشر الأمن في ربوعها، ويستعيد ما ضاع من أملاكها أثناء فترة حكم كيكاوس، وبعد أن تم له ما أراد من استعادة هيبة البلاد وازدهارها، عزم على الانتقام لمقتل والده فأعد جيوشاً جراره للاستيلاء على بلاد توران، وأسند هذه الجيوش لأحد كبار أمراء إيران ويسمي "طوس"، وأوصاه بأن يتوجه لأرض توران عن طريق البرية، ونها عن أن يحاول الوصول إليها من خلال الطريق المؤدي إلى قلعة "كلات"، وبرر لقائده ذلك الأمر بأن له أخاً من أبيه، يسكن في تلك القلعة مع أمه ويسمي فرود، أنجبه سياوخش من إحدى بنات بيران، بهلوان الملك أفراسياب وأحد أشجع قواده، أخبره كذلك أن فرود لا يعلم حقيقة نسبه وأصله الإيراني، وأنه يخشى أن يحاول فرود التصدي للجيوش الإيرانية، فيتعرض للقتل أثناء تلك المحاولة فوعده طوس بالتزام أوامره[٥٢].

وسار طوس بالجيش حتى وصل للموضع الذي يتشعب منه الطريقين اللذين أخبره الملك عنهما، وهنا رأي طوس أن الطريق الذي أمره كيخسرو أن يسلكه، طريق وعر مجدب ليس به موارد مياه، بينما الطريق الذي نهاه عنه به الكثير من موارد المياه والمراعي، فقرر أن يسلكه متجاهلاً أوامر كيخسرو[٥٣].

وعندما اقتربت الجيوش الإيرانية من قلعة كلات، وعلم فرود بمقدمها دخل القلعة وأغلق الأبواب، واستشار أمه فيما يتعرضون له من خطر وكيفية التصدي له، فأخبرته بحقيقة نسبه وأنه ابن سياوخش وأنه أخ غير شقيق لكيخسرو، ونصحته بالتحالف معهم للأخذ بثأر أبيه الذي قتله أفراسياب غدرا، كما نصحته بأن يذهب لمعسكر الإيرانيين، ويسأل عن أحد قادته ويسمي "بهرام بن جوذرز"، ويطلعه على حقيقة نسبه، وقد اختارت هذا القائد تحديدًا لحبه الكبير لأبيه سياوخش[٥٤].

وقد أخذ الشاب بنصيحة أمه، وأنبأ "بهرام بن جودرز " بحقيقة نسبه فصدقه على الفور، ووعده بالتوسط بينه وبين القائد طوس الذي رفض تصديق بهرام، وصمم على الاستيلاء على القلعة عنوة، ومما زاد من عزمه أن أحد أولاده قتل أثناء محاولة اقتحام القلعة، فهاجمت الجيوش الإيرانية القلعة بضراوة، ولم تفلح شجاعة فرود وبسالته في صد الجيوش الإيرانية الضخمة، وانتهي الأمر بقتله وأمه واستيلاء الجيش الإيراني على القلعة، وبعد ثلاثة أيام غادر الإيرانيون القلعة بعد أن نهبوا كل ما بداخلها وتوجهوا صوب توران[٥٥].

<u>تصوير قصة فرود بن سياوخش في الفن السلجوقي:</u>

صورت قصة فرود بن سياوخش على جزء من بلاطة ذات ثمانية رؤوس، مصنوعة من الخزف المرسوم فوق الطلاء بألوان متعددة والبريق المعدني، أواخر القرن ٦ه/١٢م، محفوظة في متحف الفنون الجميلة، واشنطن[٥٦](لوحة٨). وتعد من القطع الفريدة التي تصور الحلقة الأخيرة من قصة "فرود بن سياوخش، وهذا المنظر مستوحى من قصة فرود بن سياوخش التي وردت في الشاهنامة، ويؤكد ذلك النص الفارسي المسجل عليها بخط النستعليق الفارسي يقرأ: " رفتن ايرانيان از در فرود"، وترجمته باللغة العربية: "رحيل الإيرانيين من قلعة فرود"[٥٧].

قوام زخرفة المنظر على هذه البلاطة موكب يظهر فيه صفان من الفرسان الصف الأمامي، مكون من فارسين يتحاوران، ويظهر بجوارهما جزء صغير من رأس شخص ثالث، كما يظهر أمام هذه الشخصيات الرئيسية شخص مترجل يحمل في يده لواء أخضر اللون، أما من خلفهم فيظهر الصف الثاني وقوامه مجموعة من الجنود والأتباع يعلو بينهما لواءان سوداوان كتب على كل منهما عبارة بالخط النسخ قرأها بعضهم (الله أكبر لا إله إلا الله)، وقرأها بعضهم (العز والإقبال)، وليس من المستبعد أن تقرأ (العز والإقبال والدولة)، ويعلو ذلك المنظر شريط مستطيل كتب بداخله بخط النستعليق الفارسي يقرأ: " رفتن ايرانيان از در فرود"، وترجمته باللغة العربية: "رحيل الإيرانيين من قلعة فرود"[٥٨].

وقد نُفذ الأشخاص الذين في الصف الأمامي، بأحجام كبيرة، كما أن هيئتهم تختلف عن هيئة سائر الأشخاص الآخرين، مما يرجح أنهم من القادة، وإذا كان من الواضح أن فرسان الصف الأول من القادة، نظرًا لكبر أحجامهم من ناحية، والهيئة التي ظهروا عليها من ناحية أخرى، فلا شك أن الفارس الأوسط منهم هو الأكثر منزلة، ولعله ملك، أو أحد كبار القادة العسكريين، إذ يُلحظ أنه يحمل في يده دبوسًا، له نهاية أقرب ما تكون إلى هيئة رأس تنين (شكل ١)، وهذا الدبوس لا شك صولجان يرمز لسلطة حامله[٥٩].



(شكل١)

تفسير ظهور قصة فرود بن سياوخش في الفن السلجوقي:

كان لشخصية البطل سياوخش بعدان في الثقافة الإيرانية، البعد الديني، والبعد الحماسي والأسطوري، وهما البعدان اللذان جعلا شخصية سياوخش مميزة وذات خصوصية عن باقي شخصيات الشاهنامة.

أولًا: البعد الديني:

هناك أبعاد دينية لشخصية البطل سياوخش في الفكر الإيراني، فأراد الفنان السلجوقي تسليط الضوء عليها من خلال أعماله الفنية، حيث كان هناك بعد ديني لهذه القصة متمثلا في العرفان الفارسي[٦٠] والتشيع[٦١] الذي ساد في إيران خلال العصر السلجوقي .

ويمكن تقسيم البعد الديني إلى ثلاثة عناصر كما يلي:

١. **البعد العرفاني**: حيث ظهرت بعض ملامح العرفانية الفارسية في شخصية البطل سياوخش مثل السالك والتوكل وغيرها من الصفات العرفانية الأخرى[٦٢].

٢.**البعد المذهبي** لشخصية سياوخش: هي السمات العامة للمذهب الشيعي التي ظهرت في شخصية البطل سياوخش، حيث إن شخصيته تحمل في طياتها أيدولوجية شيعية، فالبطل سياوش هي النسخة الأسطورية من شخصية الإمام الحسين (رضى الله عنه)، فالإيرانيون وجدوا في شخصيته البعد الأسطوري لشخصية الإمام الحسين (رضى الله عنه)[٦٣].

٣ – **التشابه بين قصة البطل سياوخش والقصص القرآني**: تتشابه قصة البطل سياوش والقصص القرآني في قصة سياوش و سوذبة زوجة أبيه وبين قصة سيدنا يوسف وزليخة زوجة عزيز مصر، كما تتشابه مع قصة سيدنا إبراهيم ووضعه في النار ونجاته منها[٦٤] .

ثانيًا : البعد الإجتماعى والأسطوري لشخصية البطل سياوخش:

يعد البطل سياوش من أشهر أبطال إيران الذي وردت فى شاهنامة الفردوسي، والذي وصفه بصفات البطولة الكاملة من الشجاعة والوفاء والتضحية[٦٥].

ومن خلال العرض السابق عن شخصية البطل سياوخش في الفكر الإيراني كما ورد في الشاهنامة يمكن رصد تلك التفسيرات التي أدت لظهور تلك القصة في العصر السلجوقي، كما يلي:

أراد الفنان السلجوقي التعبير عن إحياء القومية الإيرانية ومعتقداته في مناهضة الإحتلال السلجوقي التركي لبلاده، حيث تمثل هذه القصة العداء الأبدي بين الإيرانيين والتورانيين كما سبق وذكرنا من قبل.

كما ارتبط هذا المشهد من قصة البطل سياوخش بأحد أهم الإحتفالات الإيرانية القديمة، عرف باسم احتفال التيرگان[٦٦]، ففي هذا العيد يحتفل الإيرانيين بـ" آرش" حامل القوس مع رمي سهم من قوسه ليعين الحدود بين بلاد إيران والتورانيين، وفي هذه القصة جاءت بعد الإنتهاء من الحرب بين الإيرانيين والتورانيين في ذلك الزمن، حيث توافق الطرفان على أن " آرش" الإيراني يرمي سهما على جبل دُنْباوند، وأينما يسقط السهم، يكون هناك حدود بين البلدين[٦٧].

كما أن الفنان السلجوقي أراد عمل إسقاطٍ إجتماعي من خلال هذه القصة للتعبير عن الظلم حيث يمثل سياوخش رمزا للمظلوم في الثقافة الإيرانية، كأنه يريد توجيه رسالة للمشاهد ليقول فيها أن في كل زمان يوجد طغاة تسفك دماء الأبرياء، وأنه سيأتي دائما أحرار وجيل جديد سيحاربهم وينتصر علي الظلم وينشر العدل.

<u>قصة بيژن ومنيژه:</u>

تعد قصة بيژن ومنيژه أحد قصص العشق الطويلة في الشاهنامة، وملخص تلك القصة كما وردت في الشاهنامة[٦٨]:

أن الملك كيخسرو كان جالساً ذات يوم بين خواصه إذ دخل عليه حاجبه، وأخبره أن علي الباب جماعة من أهل إرمان- أرض علي الحدود بين إيران وتوران – يرغبون في لقائه فأذن لهم بالدخول، وبعد أن قبلوا الأرض بين يديه طلبوا منه تخليصهم من خطر داهم، حيث ظهر في أرضهم قطيع من الخنازير البرية يهاجم الماشية، ويقطع الأشجار، ويدمر المزارع، وأخبروه أنهم لا يستطيعون التصدي له، فالتفت الملك إلي قواده وطلب أن يتطوع أحدهم أو جماعة منهم لاصطياد تلك الخنازير، وجعل مكافأة القيام بذلك طبق مملوء بالجواهر وعشر خيول مكسوة بالحرير والذهب، فتطوع بيژن بن جيو للقيام بتلك المهمة فأرسل معه الملك جرجين بن ميلاد ليدله علي الطريق[٦٩].

وسار بيژن وجرجين حتى وصلا لمكان قطيع الخنازير، فاستعد بيژن لصيدها وطلب من جرجين مساعدته، ولكنه رفض بحجة أن بيژن هو من تطوع للقيام بتلك المهمة وأنه هو من أخذ المكافأة، وهنا شمر بيژن عن ساعده وشرع في اصطيادها بسيفه حتى قضي على الكثير منها، فامتلأ قلب جرجين بالحقد والحسد على بيژن وعزم علي اغتياله بالمكر والحيلة[٧٠].

وبعد أن انتهي بيژن من مهمته، جلس مع جرجين، وامتدح شجاعته وبأسه، وأخذ يصف له بعض المروج الخلابة الموجودة بالقرب منهم، وأخبره أن الأميرة منيزة ابنة الملك افراسياب ملك توران ترتادها في هذا الوقت من كل عام مع أجمل جواريها للاستمتاع بجمالها وطيب هوائها، وزين له التوجه لتلك المروج عله يأسر بعض الجواري ويعود بها هدية لملك إيران، وظل يزين له تلك الفكرة حتي عزم بيژن علي الارتحال لذلك المكان، ولما اقترب منه تزين في أبهي حلله، وجلس يستريح تحت شجرة سرو بالقرب من خيمة الأميرة منيزة التي ما أن وقع بصرها عليه حتي أغرمت به، وأمرت وصيفتها بالذهاب إليه ودعوته للنزول في خيمتها ضيفاً عليها، وسارع بيژن بقبول الدعوة وتوجه لخيمة منيزة التي استقبلته أحسن استقبال وبالغت في إكرامه وأقام معها مدة إقامتها في تلك المروج[٧١].

وبعد أن قضت مدة مقامها في المكان عز عليها الرحيل دونه، فقامت بوضع منوم له في شرابه، وبعد أن نام حملته في مهد ودخلت به إلي قصر أبيها ليلاً، ولما استيقظ وعلم أنه في قصر أفراسياب أدرك أن حياته في خطر فانزعج واضطرب، فأخذت الأميرة الشابة تهون عليه وتسليه بالمغاني والشراب، مما أثار ارتياب حارس جناحها فأخذ يتجسس عليها حتي علم بحقيقة الأمر، فذهب وأخبر الملك الذي ثارت ثائرته، وأمر أخيه كرسيوز باصطحاب الجند للقبض علي الغريب الذي أحضرته منيزة من رحلتها فتوجه كرسيوز من فوره إلي مقرها، ودخل عليها ورأي بيژن الذي استل خنجراً من خفه ووقف علي الباب، وحاول المقاومة ولكن أني له ذلك وهو محاط بعدوه من كل جانب فتم القبض عليه، وتقييده و اقتياده إلي الملك أفراسياب الذي أمر بصلبه في الحال، إلا أن قائده بيران أشار عليه ألا يقتله

حتي لا تتجدد الحرب مع إيران إذا علموا بما حدث لبيژن ، فأمر أفراسياب بإلقائه في بئر عميقة وأن يسد رأس البئر بصخرة ضخمة، استخرجها أكوان الجني من بحر الصين لا يقوي علي حملها إلا الفيلة وتركه فيها حتي يموت، وأن تطرد منيزة للصحراء عند البئر لتموت عطشاً بجوار صاحبها، وبالفعل كبل بيژن بالأغلال و أُلقي في البئر، وصاحبته منيزة التي وجدت في أحد جوانب البئر فتحة صارت تدخل له الطعام من خلالها، أما جرجين فقد عاد لإيران بعد أن فقد أثر بيژن وادعي لكيخسرو أنهما ضلا عن بعضهما أثناء الصيد، ولم يصدق جيو أبو بيژن تلك المقولة واخذ يتظلم للملك الذي وعده بالبحث عن ابنه، وكان لدي كيخسرو كأس يري فيه العالم عند حلول النيروز ٧٢ فوعد جيو أن يبحث عن ابنه في هذا الكأس، ووفي الملك بوعده ورأي بيژن في البئر وعزم علي تخليصه، فاستدعي رستم وغيره من كبار القادة لإنقاذ بيژن ، وسارع رستم بتلبية الدعوة لصلة القرابة التي تربطه ببيژن حيث كان بيژن ابن ابنته[٧٣].

ورأي رستم أنه لابد من الاحتيال لتخليص بيژن ، فطلب مائة جمل ومائة بغل محملة بالجواهر والثياب، وتنكر مع سبعة آخرين من كبار القادة في زي التجار وساروا حتي دخلوا أرض توران، ونجح رستم في استئجار أحد الدكاكين في الخان الكبير هناك ومكث فيه هو وسائر القادة، وشرعوا في البحث عن بيژن في سرية تامة، ولما علمت منيزة بقدوم تجار من إيران اتجهت إليهم وحكت لهم قصتها فبشرها رستم بأنهم جاءوا لإنقاذ بيژن ، وأمرها أن تشعل ناراً عند البئر ليلاً ليستدلوا علي مكانه ففعلت، ولما وصل رستم والقواد السبعة للبئر حاول القواد السبعة مجتمعين رفع الحجر فما استطاعوا، فقدم رستم ورفعه وحده ثم ألقي الحبل لبيژن ، ورفعه من البئر وأرسله مع منيژه إلي أرض إيران، وظل هو لمعاقبة الملك أفراسياب لما فعله ببيژن[٧٤].

تصوير قصة بيزن منيژه في الفن السلجوقي:

ظهرت تلك القصة مصورة مرتين في موضوع الدراسة، المرة الأولي صورت القصة كاملة على جدران كأس الفرير جاليري، والمرة الثانية: صور المشهد الأخير منها رستم ينقذ بيزن على بلاطة خزفية، وفيما يلي عرض لتلك القصة على القطعتين الخزفيتين:

تصوير القصة كاملة:

نفذت قصة بيزن ومنيژه علي كأس ذي جوانب مستقيمة متسع نحو الخارج عند الحافة، وله قاعدة صغيرة، من الخزف مينائي[٧٥]، القرن٦-٧ه/١٢-١٣م، محفوظ في متحف الفرير جاليري بواشنطن (اللوحة٩، ١٠)، وقسمت زخارف هذا الكأس إلى ثلاثة أشرطة أفقية عريضة متساوية، يحتوي كل شريط على أربع مناطق مستطيلة، يعبر كل منها عن مشهد من القصة السابقة، ويفصل بين كل وحدة والتي تليها في نفس الشريط قائم رأسي يعلوه جزء من عقد، كما لوحظ أن أحداث القصة رتبت بحيث يعرض الشريط الأول بدايتها، بينما يعرض الشريط الثاني وسطها، وفي الشريط الثالث نهاية القصة وإنقاذ بيزن. وفيما يلي توضيح لمحتويات كل شريط على حده.

الشريط العلوي: يحتوي على أربع وحدات تمثل بداية القصة.

الوحدة الأولي: صور فيها المنظر الأول، ويمثل استقبال الملك كيخسرو لبيزن قبل خروجه للقضاء على خنازير إرمان البرية.

الوحدة الثانية: صور تلك الوحدة منظران، الأول يميناً: يمثل خروج بيزن وجرجين لتنفيذ المهم الموكلة لبيزن، أما المنظر الثاني بتلك الوحدة: فيصور قيام بيزن بصيد الخنازير البرية، بينما يختبئ مرافقه جرجين خلف بعض الصخور.

الوحدة الثالثة: تحتوي الوحدة على منظرين، الأول جهة اليمين: وصور فيه خيمة ذات شكل مستطيل، يتوسطها من أعلي شكل مدبب يزدان من أعلي بأشرطة زرقاء تتطاير في الهواء، وبداخلها يجلس شخصان بملامح متشابهة. أما المنظر الثاني جهة اليسار: فيمثل بيزن وقد جلس يستريح أسفل شجرة، وتقف أمامه امرأة تعطيه رسالة من منيژه.

الوحدة الرابعة: تحتوي تلك الوحدة على عدة مناظر تمثل تطور قصة الحب التي جمعت بين الشابين، وتضم تلك الوحدة ثلاثة مناظر تبدأ من اليمين كما يلي: المنظر الأول يميناً: يظهر فيه على ما يبدو بيزن ومنيژه داخل خيمة منيژه. المنظر الثاني: يصعب الربط بين هذا المنظر وأي من أحداث قصة

بيزن ومنيژه كما صاغها الفردوسي، ولكنه يمثل على الأرجح أحد اللقاءات التي جمعت بين بيزن ومنيژه، حيث يظهر في المنظر رسم لشخصين، يحملان باقة زهور أو سلة فواكه. المنظر الثالث: ويظهر فيه كرسيوز يقترب من أبواب قصر منيژه من اليسار.

الشريط الأوسط: به كذلك أربع وحدات تمثل تطور أحداث القصة.


(شكل٢)

الوحدة الأولى: يمثل المنظر المصور هنا القبض على بيزن ومنيژه.

الوحدة الثانية: رسم الفنان بتلك الوحدة منظرين يمثلان محاكمة بيزن ومنيژه: فالمنظر الأول يميناً: يظهر فيه مثول بيزن أمام الملك أفراسياب. أما المنظر الثاني: يمثل اقتياد بيزن للسجن حتى يتم إلقاؤه في البئر.

الوحدة الثالثة: يمثل المنظر المصور بتلك الوحدة بيزن داخل البئر.

الوحدة الرابعة: تصور معرفة الملك كيخسرو بما حل بالبطل بيزن، والاستعداد لإنقاذه.

الشريط السفلي: تحمل وحداته الأربع مناظر تمثل نهاية القصة كما يلي:

الوحدة الأولي: يظهر فيها القافلة التجارية التي دخل بها رستم أرض توران متنكراً في زي التجار.

الوحدة الثانية: قد صورت فيها منيژه تقترب من خيمة رستم وترجوه أن ينقذ بيزن.

الوحدة الثالثة: يعد المنظر المصور في تلك الوحدة من المناظر الغامضة، حيث لا يمكن الجزم بالحدث الذي يشير إليه، حيث لا يظهر فيه سوي شخص يجلس بجوار حصان، وربما يمثل هذا المنظر حصان رستم المعروف باسم رخش بجواره سائسه في انتظار عودة رستم بعد أن ينقذ بيزن.

الوحدة الرابعة: يظهر فيها المشهد الأخير من القصة، والذي يمثل إنقاذ بيزن.

تصوير المشهد الأخير رستم ينقذ بيزن:

بلاطة مربعة الشكل، من الخزف ذي البريق المعدني، أواخر القرن ٦ه/١٢م، أوائل القرن ٧ه/١٣م، محفوظة في مجموعة (Keir) الخاصة بلندن [٧٦](لوحة١١، شكل٢). زخرفت هذه البلاطة بالمشهد الأخير من القصة، والذي يمثل وصول رستم إلي البئر، ورفعه للصخرة التي تسد فوهته لتخليص بيزن، ويتأكد ذلك من الجملة الفارسية المكتوبة في أقصى يمين البلاطة من أعلي: " رفتن رستم برحاه"، والتي تعني بالغة العربية "قدوم رستم لفوهة البئر".

تفسير ظهور قصة بيژن ومنيژه على الفنون السلجوقية الإيرانية:

ظهرت هذه القصة كاملة على التحف الخزفية السلجوقية، وأجزاء منها على بعض التحف الأخرى، وكان لها عديد من المدلولات السياسية والاجتماعية منها:

الدلالة السياسية: هذه القصة تخلد ذكر أحد الانتصارات الإيرانية العسكرية والسياسية على عدوهم التقليدي وهم أهل توران، كما ذكرنا آنفًا.

الدلالة الاجتماعية: تصور مساعدة الحاكم لأفراد شعبة في التخلص من الخطر الذي يهددهم، حيث عهد الحاكم كيخسرو إلى أحد أبطال بلاطه لتخليص أهل أرمان من الخنازير البرية التي تهدد ممتلكاتهم وحياتهم.

قصة البطل رستم[٧٧] يقتل التنين

تعد هذه الواقعة هي ثالثة الصعاب التي واجهت "رستم" في طريقه لتحرير الملك "كيكاوس"، ومفادها كما وردت في الشاهنامة، أن البطل رستم بعد أن قام باصطياد حمار وحشي، وقام بشيه، وأكل منه ونام، وبينما هو نائم إذ خرج عليه ثعبان ضخم، فأيقظه "رخش"[٧٨]، فقام وقاتله، وكاد الثعبان الضخم يغلبه، لولا أن خف الرخش لنجدته، فقتلا الثعبان[٧٩].

تصوير قصة رستم يقتل التنين في الفن السلجوقى:

صورت تلك القصة على بلاطة متعددة الرؤوس من الخزف المينائى، أواخر القرن ٦ه/١٢م، محفوظة في متحف الفرير جاليري بواشنطن[٨٠] (لوحة١٢).

قوام زخرفتها البطل رستم يمتطى صهوة جواده، ضاربًا بسيفه التنين الذي يظهر أمامه، وهجوم "رخش" على ظهره أيضًا. كما يلاحظ أنه على الرغم من أن الشاهنامة تذكر أن الذي خرج على "رستم" ثعبان، إلا أن الفنان قام برسم تنين ضخم.

تفسير ظهور قصة البطل رستم يقتل التنين في الفن السلجوقي:

والواقع أن هذا الاهتمام الخاص لدي المصورين الفرس بالبطل رستم دليل علي أنهم معتزون بتراثهم القديم، وراغبون في التعبير عن قوميتهم في سالف الزمان، فهم يريدون بذلك تمجيداً وتخليداً لماضيهم، فهو عندهم الفارس المغوار الذي تنسب إليه الأساطير والخوارق، وينظر إليه على أنه رمز ومثال الإيراني الباسل، والبطل الذي لا يصمد أمامه مقاتل، ولا يقف في سبيله عائق، وهذا ما نلاحظه في تمجيد الأبطال الذين يخرجون من الواقع التاريخي غلي الخيال الأسطوري[٨١].

وفى ذلك اسقاطً سياسي، حيث رغب الفنان في تحفيز الفرس للتخلص من السلاجقة الغزاة، وإنهم في انتظار خروج رستم جديد يدافع عن قوميتهم الإيرانية.

قصة حياة الملك بهرام گور[٨٢]

استمر ظهور هذه القصة على التحف الإيرانية منذ العصر الساساني حتى العصور الإسلامية المختلفة، وكان لها مدلولات رمزية مختلفة من فترة زمنية لأخري، وظهر منظران مستوحيان من قصة حياة الملك بهرام گور في الفترة موضوع الدراسة، وهما: بهرام گور وأزده، وبهرام گور وعروسة الهندية: وفيما يلي توضيح لهاتين القصتين، كما وردت في الشاهنامة، وتنفيذهم على التحف الخزفية السلجوقية.

بهرام گور وأزده:

ملخص قصة بهرام كَور كما وردت في الشاهنامة، أن بهرام كَور أثناء إقامته في الحيرة، كان له جارية تسمي أزده، وقد شغف بها بهرام حتى أنه اصطحبها ذات يوم للصيد، فركبا جملاً مسرجاً بسرج مغطي بالديباج، وبينما هما منطلقان في الصحراء ظهر لهما زوجان من الغزلان فأراد بهرام أن يعرض مهارته في الصيد أمامها فسألها: أي الغزلان يصطاد؟ فردت عليه بأن صيد الغزلان أمر هين علي من يتمتع بمثل مهارته وشجاعته، وأن الأصعب وما يثبت قدراته حقاً هو أن يجعل بسهامه الأنثى ذكرا والذكر أنثي، وأن يربط حافر الغزلان برأسه، فقام بهرام على الفور بوتر قوسه بسهم ذي رأسين وسدده نحو الذكر فاقتلع قرنيه فصار بلا قرون مثل الأنثى، ثم أخرج سهمين آخرين وصوبهما نحو رأس الأنثى فالتصقا بها كالقرنين مثل الذكر، ثم رمي قطعة حصي على أذن غزال ثالث فلما رفع حافره لحك أذنه عاجله بسهم ربط رأس الغزال بحافره[٨٣].

وبدلاً من أن تثني الفتاة على براعة الأمير الشاب حزنت حزناً شديداً علي الغزلان التي أدمتها السهام وأخذت تبكي بكاء شديداً ولما سألها بهرام عن سبب بكائها ردت عليه قائلة: " هذه ليست أفعال إنسان، أنت لست بشرا، ولكن يسكنك روح شيطان"، وما أن سمع بهرام هذا الكلام حتى رفع يده، وألقاها من على ظهر الجمل علي الأرض، ودهسها بخف الجمل حتى ماتت[٨٤].

تصوير قصة حياة الملك بهرام گور وأزده في الفن السلجوقي:

يمثل النظر التصويري على التحف السلجوقية المشهد الأخير من قصة بهرام گور وأزده، الذي حول فيها أنثى الغزال إلى ذكر برمي سهمين التصقا بالرأس فأصبحا كالقرنين، وإلقاؤه للحصى على أذن الغزال الذي رفع حافرة ليحك به أذنه، فعاجله بسهم ربط رأس الغزال بحافره.

صور الفنان السلجوقي تلك القصة، بتصوير رجل وامرأة يمثلان بهرام گور وأزده، على ظهر جمل، وقد شرع الرجل في تصويب سهم قوسه تجاه غزالة تعدو، بينما المرأة تنظر للخلف، تقوم بالعزف على قيثارة، وصور أزده أولا وهي خلف بهرام گور على الجمل، ثم وهي ملقاة على الأرض، كما ورد في شاهنامة الفردوسي، وصلنا عديد من التحف الخزفية السلجوقية التي تمثل تلك القصة، وهي كالتالي:

سلطانية من الخزف المينائى، ترجع للقرن ٦هـ/١٢م، محفوظة في متحف المتروبوليتان بنيويورك[٨٥](لوحة١٣).

سلطانية من الخزف المينائى مع التذهيب ترجع للقرن ٦هـ/١٢م، محفوظة في متحف المتروبوليتان بنيويورك[٨٦](لوحة١٤).

سلطانية من الخزف المينائى، تنسب إلى قاشان في القرن ٦ه/١٢م، محفوظة في متحف بروكلين بنيويورك[٨٧](لوحة١٥).
سلطانية من الخزف المينائى مع التذهيب، ترجع للقرن ٦ه/١٢م، محفوظة في معرض فنون جنوب أستراليا[٨٨](لوحة١٦).
سلطانية من الخزف المينائى، تنسب إلى الري في القرن ٦ه/١٢م، محفوظة في متحف المتروبوليتان بنيويورك[٨٩](لوحة١٧).
بلاطة من الخزف المرسوم بالبريق المعدني والطلاء الزجاجي الأزرق المخضر، ترجع للقرن ٦-٧ه/١٢-١٣م، محفوظة في متحف فكتوريا وألبرت بلندن[٩٠] (لوحة١٨).

قصة عودة بهرام كَور من الهند مع عروسه:

والقصة كما جاءت في الشاهنامة كالتالي: بعد أن استقرت الأمور لبهرام كَور، وهزم قيصر الروم، وخاقان الصين، صار ملك العالم، ولم يعد هناك من ينازعه إلا ملك الهند شُنكل الذي امتنع عن دفع الفدية، بل وأخذ فدية من خاقان الصين، لذلك فكر بهرام في حيلة يتعرف بها على مدي قوة هذا الملك دون الدخول في مواجهة مباشرة معه، فتنكر في هيئة رسول إلي ملك الهند وكأنه يحمل رسالة من بهرام كَور يأمره فيها بدفع الفدية والتزام طاعة ملك فارس، وذلك حتى يتسنى له دخول بلاط ملك الهند، والتعرف على أسباب قوته ومواطن ضعفه[٩١].
ولما وصل بهرام كَور للهند استقبله ملكها شُنكل في بلاطه بصفته مبعوث ملك فارس، وأثار دهشته ما يتمتع به شُنكل من ثروة وافرة، وبلاط فخم، وجيش عظيم، إلا أنه عزم علي استكمال مهمته فسلم لشُنكل الرسالة، الذي ما لبث أن قرأها حتي استشاط غضباً مؤكداً أنه لا يخشي أحداً، وأن عنده من الكنوز والجيوش والعتاد ما يمكنه من التصدي لأي ملك مهما بلغت قوته، وليثبت ذلك قرر استضافة رسول ملك فارس عدة أيام حرص خلالها علي استعراض قوة جيشه أمامه، وذلك حتي يوصل الرسول تلك الأخبار لبهرام لعل ذلك يثنيه عن غزو الهند، وأثناء ذلك استطاع بهرام أن يهزم أشجع قواد الجيش الهندي، كما نجح في القضاء علي بعض الحيوانات المتوحشة التي أرقت أهل الهند[٩٢].
ولقد أعجب الملك شُنكل كثيراً بشجاعته ومهارته، فطلب منه البقاء في الهند ليكون له سنداً وبهلواناً، كما عرض عليه بناته الثلاثة ليختار لنفسه عروساً منهن، فاختار منهن أجملهن وتسمي سابينوذ فزوجهما شُنكل، وأهداهما كنزاً من المال والجواهر، وكان كل ذلك ليقنعه بالبقاء في الهند[٩٣].
وبعد فترة أحس بهرام بأنه أطال المقام في الهند، وأراد العودة إلي بلاطه، ولكنه خشي إن فعل ذلك جهراً أن ينكشف أمره مما قد يعرضه لغضب شُنكل، فاعترف لزوجته سابينوذ بحقيقة شخصيته، وطلب مساعدتها ليعود بها إلي بلاده لتكون سيدة نساء بلاطه، فأشارت عليه بحيلة يهرب بها دون علم والدها، وأخبرته أن الملك وكبار القواد يخرجون في هذا الوقت من كل عام إلي متعبد لهم، يبعد عن مقر الملك نحو عشرين فرسخ للاحتفال بأحد الأعياد، فلما حان وقت خروج شُنكل ذهبت إليه سابينوذ وأخبرته بمرض زوجها، وعدم قدرته علي مصاحبتهم للمتعبد، فانطلت الخدعة علي شُنكل وخرج للمتعبد مع قواده، وهنا سارع بهرام بجمع بقية معاونيه من الفرس وزوجته والكنوز التي أهداها له شُنكل، وسار بهم نحو الساحل وعبر البحر[٩٤].
وعندما اقترب بهرام من بلاده لحق بهم شُنكل، وهنا أخبره بهرام بحقيقة شخصيته وما دفعه لدخول الهند متنكراً، كما أخبره أنه لم يعد في نيته غزو الهند، ولم يعد يريد منه المال لأنه صار كوالد له، كما وعده بأن يجعل ابنته سيدة نساء القصر، فرضي شُنكل بذلك وعاد كل منهما إلى بلاده[٩٥].

تصوير قصة عودة بهرام كَور من الهند مع عروسه في الفن السلجوقي:

صور الفنان السلجوقي المشهد الأخير من تلك القصة التي تمثل عودة بهرام كَور من الهند مع عروسه، وعبر الفنان عن ذلك المنظر بأن يرسم موكب ملكي يتألف من فيل ضخم يحمل هودج مكشوف بداخلة شخص واحد، ويقود الفيل رجل بلحية، وخلف الهودج خادم.
صور ذلك المشهد على صحن من الخزف المينائي، أواخر القرن ٦ه-أوائل القرن ٧ه/ ١٢-١٣م، محفوظ في متحف الفرير جاليري بواشنطن[٩٦] (لوحة١٩).

تفسير ظهور قصة حياة الملك بهرام گور في الفن السلجوقي:

أراد الفنان السلجوقي تصور شجاعة الملك بهرام گور ومهاراته القتالية، وكان ذلك لإحياء القومية الإيرانية في فترة الدراسة[٩٧]، كما سبق وأن وضحنا ذلك من قبل.

الخاتمة:

ومن خلال العرض السابق القَصَصُ الأسطورية المستوحاة من الشاهنامة المنفذة على الفنون السلجوقية الإيرانية، فلوحظ أن الفنان السلجوقي أخذ مشهد بعينة من القصص سالفة الذكر، واستخدمها لعمل إسقاطات سياسية واجتماعية لمناهضة الحكم السلجوقي، وإحياء القومية الإيرانية، ويمكن رصد ذلك في عدة نقاط أهمها:

النزعة الشعوبية التي سيطرت على الفكر الإيراني في بعض الفترات التاريخية، وأدت إلى قيام أسرات حاكمة من أصل إيراني، ومن ذلك الأسرة الطاهرية (٢٠٥-٢٥٩ هـ/٨٢٠-٨٧٢ م) التي ينتمي حكامها إلى البطل الإيراني القديم "رستم" بطل الشاهنامة، والأسرة الصفارية التي كانت متعصبة لماضي الفرس، والدولة السامانية (٢٦١-٣٨٩ هـ / ٨٧٤-٩٩٩ م) التي ينتسب حكامها إلى بهرام جور الساساني، كما كان بني بوية (٣٢٠-٤٧٧ هـ / ٩٣٢-١٠٥٦ م) من أصل فارسي، وقد حرص حكام هذه الدول المستقلة عن كيان الخلافة العباسية علي إحياء التقاليد الاجتماعية والفنية القديمة لإيران والتشبه بملوك الفرس القدامى[٩٨].

تخلدي ذكر أحد الانتصارات الإيرانية العسكرية والسياسية على عدوهم التقليدي وهم التورانيون، حيث إن هؤلاء الفنانيين كانوا يعتزون بقوميتهم التي عبر الفردوسي عنها أفضل تعبير[٩٩].

استخدم الفنان الإيراني تلك المناظر التصويرية للدعوة إلى الثورة ضد الظلم والفساد الواقع عليهم من قبل السلاجقة الغزاة، حيث كان للطبقة العامة دور مهم في تغيير وتقويم سياسات الحاكم لمصلحة الوطن.

تعكس تعاليم الزرادشتية والديانات الإيرانية القديمة، التي يقوم تعاليمها على انتصار النور علي الظلام، والخير على الشر، حيث كانت عقيدة الإيرانيين راسخة في النور الذي يبعث الخير والبركة متمثلة في الإله "أهورمزدا" فهو خالق النور، ويقابل ذلك عقيدة الظلام متمثلة في الإله " أهرمن" المتسبب في كل سوء وشر.

صورت هذه الموضوعات المستوحاة من الشاهنامة على التحف الخزفية السلجوقية الإيرانية، حيث إنها تعد الأكثر انتشارًا بين الناس، وبذلك يتحقق الفنان من نشر أفكاره بشكل سريع، كنوع من التوعية وإحياء القومية الإيرانية.

اللوحات



لوحة (١)	سلطانية من الخزف المينائى، أواخر القرن ٦ه/١٢م، محفوظة في متحف ديترويت للفن بأمريكا https://www.dia.org/sites/default/files/tms-collections-objects/30.421-S1_o2.jpg



لوحة (٢)	سلطانية من الخزف المينائى، القرن ٦ه/١٢م، محفوظة في مجموعة كير بلندن. Grube J.E., Islamic pottery, pl. 142



لوحة (٣) سلطانية من الخزف المينائى، مؤرخة ٥٨٢-٥٨٣هـ/ ١١٨٦-١١٨٧م، محفوظة في مجموعة خاصة.

SEVAL USTA: Selçuklu çini, resim.112



لوحة (٤) سلطانية من الخزف المينائى، القرن ٦هـ/١٢م، محفوظة في معرض فنون جامعة يل

https://artgallery.yale.edu/collections/objects/52111



لوحة (٥)	بلاطة ثمانية الرؤوس من الخزف المرسوم فوق الطلاء باللون الأزرق والبريق المعدني، القرن ٦هـ/١٢م، محفوظة في متحف اللوفر بباريس.



لوحة (٦)	أجزاء من سلطانية من الخزف المينائى، القرن٦هـ/١٢م، محفوظة في مجموعة ناصر الخليلي بلندن https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-fragment-of-a-bowl-with-scenes-from-the-shahnamah-pot875



لوحة (٧) قصة أفريدون وأبنائه الثلاثة، تفصيل من اللوحة السابقة.



لوحة (٨) بلاطة ذات ثمانية رءوس، مصنوعة من الخزف المرسوم فوق الطلاء بألوان متعددة والبريق المعدني، أواخر القرن ٦ه/١٢م، محفوظة في متحف الفنون الجميلة، واشنطن

https://collections.mfa.org/objects/17690/star-tile-with-shahnama-imagery?ctx=bc3ec126-8058-4f40-8d06-0bdfb5d97171&idx=16



لوحة (٩)	كأس من خزف مينائي، يرجع للقرن ٦-٧ ه /١٢-١٣م، محفوظ في متحف الفرير جاليري بواشنطن https://asia.si.edu/object/F1928.2/



لوحة (١٠)	عرض بانورامي لزخارف الكأس السابق https://asia.si.edu/object/F1928.2/



لوحة (١١)	بلاطة مربعة الشكل، من الخزف ذي البريق المعدني، أواخر القرن ٦هـ/١٢م، أوائل القرن ٧هـ/١٣م، محفوظة في المشهد الأخير من مجموعة الخاصة (Keir) بلندن قصة بيزن منيژه. https://collections.dma.org/artwork/5341574



لوحة (١٢)	بلاطة من الخزف المينائى، أواخر القرن ٦هـ/١٢م، محفوظة في متحف الفرير جاليري بواشنطن، تمثل البطل رستم يقتل التنين https://asia.si.edu/object/F1911.319/



لوحة (١٦)	سلطانية من الخزف المينائى، ترجع للقرن ٦هـ/١٢م، محفوظة في متحف المتروبوليتان بنيويورك، https://images.metmuseum.org/CRDImages/is/original/57.36.14front.JPG



لوحة (١٤)	سلطانية من الخزف المينائى مع التذهيب، تنسب إلى الري في القرن ٦هـ/١٢م، محفوظة في متحف المتروبوليتان بنيويورك، https://images.metmuseum.org/CRDImages/is/original/sf57-36-2a.jpg



لوحة (١٥)	سلطانية من الخزف المينائى، تنسب إلى قاشان في القرن ٦/١٢م، محفوظة في متحف بروكلين بنيويورك https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/124989



لوحة (١٦)	سلطانية من الخزف المينائى مع التذهيب، ترجع للقرن ٦/١٢م، محفوظة في معرض فنون جنوب أستراليا https://www.agsa.sa.gov.au/collection-publications/collection/works/bowl-with-story-of-bahram-gur/27485/



لوحة (١٧)	سلطانية من الخزف الميناني، تنسب إلى الري في القرن ٦هـ/١٢م، محفوظة في متحف المتروبوليتان بنيويورك، https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451388?sortBy=Relevance&amp



لوحة (١٨)	بلاطة من الخزف المرسوم بالبريق المعدني والطلاء الزجاجي الأزرق المخضر، ترجع للقرن ٦-٧هـ/١٢-١٣م، محفوظة في متحف فكتوريا وألبرت بلندن؛ عبد الناصر يس: الأسلحة الهجومية، لوحة.٤٧



لوحة (١٩)	**صحن من الخزف المينائي، أواخر القرن ٦هـ-أوائل القرن ٧هـ/ ١٢-١٣م، محفوظ في متحف الفرير جاليري** **https://asia.si.edu/object/F1927.3/**

حواشي البحث

[١] بحث مستخرج من رسالة دكتوراة تحت الدراسة في الأثار الإسلامية بعنوان " تأثير المعتقدات والأساطير على زخارف العمائر والفنون التطبيقية في العصر السلجوقي في إيران والأناضول " دراسة آثارية فنية، كلية الآثار جامعة سوهاج

[٢] الضحاك: هو خامس الملوك الذين حكموا إيران، ويذكر في الأبستاق- وهو الكتاب المقدس عند الزرادشتيين، ويحوي معظم تعاليم هذه الديانة ومعتقداتها بالنسبة للأله' والملوك والعلاقة بينهم وبين الناس، جفري بارندر: المعتقدات الدينية لدي الشعوب، ترجمة د، إمام عبدالفتاح إمام، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٥م، ص٩٢،٩١- باسم "ازي دهاكه"، ويعرف في الكتب الفارسية باسم "آزدهاق"ح والعرب تسميه "الضحاك"، أبوالقاسم الفردوسي: الشاهنامة، ترجمة: عبدالوهاب عزام، طهران،١٩٧٠، الجزء الأول، ص٢٥ ، وقد عاش ألف سنة حكم منها ستمائة، وقيل أنه حكم ألف عام وعاش مائة وألف عام كانت كلها مليئة بالظلم والجور، ولقد سرد الفردوسي قصته في ٥٤٢ بيتًا ، الفردوسي: الشاهنامة، ص٣٠؛ وقد وردت هذه القصة كاملة في عديد من المصادر التاريخية، الثعالبي: غرر أخبار ملوك الفرس وسيرهم، طهران،١٩٦٣م، ص ص١٦- ٣٥، الطبري: تاريخ الرسل والملوك، الجزء الأول، ص ص ١٩٤- ٢١٥، وللاستزادة عن قصة الضحاك وأفريدون راجع، أحمد حسين بكر: أشهر الأساطير الفارسية، دار مشارق، القاهرة، الطبعة الأولي، ٢٠٠٨م، ص ص٩-٢٥٠؛ الحسيني الحسيني معدي: الأساطير الفارسية، دار كنوز، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠١٤م، ص ٣٢.

[٣] أفريدون: هو بطل تشترك فيه أساطير إيران والهند كذلك، وهو هرقل الإيرانيين الذي هزم الضحاك وقيده في جبل دُنْبَاوند، الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص٣٧، وقد زعم بعض نسابي الفرس أن أفريدون هو نوح عليه السلام، وزعم آخرون أنه ذو القرنين صاحب إبراهيم عليه السلام، الطبري: تاريخ الرسل والملوك، الجزء الأول، ص٢١١، أما باقي نسابة الفرس فإنهم ينسبونه للملك جمشيد والفرس تزعم أن لأفريدون عشرة آباء، كلهم سمي "أثفيان" وفعلوا ذلك خوفاً من الضحاك على أولادهم، وإنما كانوا يتميزون بألقاب لقبوها، فكان يقال لأحدهم أثفيان صاحب البقر الحمر، وأثفيان صاحب البقر البُلْق ، وهو أفريدون بن أثفيان بُوكار-صاحب البقر الكثير-، وأنه كان أول من ذلل الفيلة وامتطاها، وعمل الترياق، ورد المظالم وأمر الناس بعبادة الله، وأعاد للناس ما اغتصبه منهم الضحاك، الطبري: تاريخ الرسل والملوك، الجزء الأول، ص٢١٢- ٢١٣، أو قيل أنه أول من سمي بالكيية فقيل له "كي أفريدون" والكيية تعني التنزيه، كما يقال: روحاني، يعنون به أن أمره أمر مخلص منزه يتصل بالروحانية، وقيل معنى "كَىْ" أي طالب الدخل، ويذكر البعض "كَىْ" أنها من البهاء، وتذكر العجم من الفرس أنه كان رجلاً جيسماً وسيماً بهياً مجرباً وأن أكثر قتاله كان بالجُزْر (عمود من الحديد)، وأن جُزْره كان له رأس كرأس الثور، الطبري: تاريخ الرسل والملوك، الجزء الأول، ص٢١٣، ولقد ذكر الفردوسي أنه حكم ثلاثمائة عام وكان سادس ملك دان الفرس لحكمه ولقد صاغ الفردوسي قصته في ١١٥١ بيت، الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص٤٠.

[٤] يذكر الفردوسي أنها كلمة مركبة من "بيور" ومعناها عشرة آلاف، و"أسب" أي الحصان، أي عشرة آلاف حصان، الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص٢٥؛ ثروت عكاشة: الفن الفارسي القديم، حاشية٤٣، ص٤٧.

[٥] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ٢٥-٢٦؛ الثعالبي: غرر أخبار ملوك الفرس وسيرهم، ص١٩.

[٦] يذكر الفردوسي أن الناس كانوا في ذلك الوقت يأكلون النباتات، وما كانوا قد ألفوا أكل لحوم الحيوانات، ويعد الضحاك أول من أكل اللحم، الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص٢٩؛ الثعالبي: غرر أخبار ملوك الفرس وسيرهم، ص١٩-٢٠.

[٧] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص٢٨.

[٨] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص٣٠؛ الثعالبي: غرر أخبار ملوك الفرس وسيرهم، ص ٢١.

[٩] جشميد بن طهمورث بن أوشهنج بن جيومرث، وهو وفقاً للشاهنامة رابع من حكم إيران من الملوك، و شيذ في لغة الفرس تعني الشمس، وقد سمي بذلك لجمال صورته، تولي الملك بعد وفاة أبيه طهمورث، وسار على نهج أبيه في البناء والتعمير والعدل بين الناس، وكان أول من صنع الأسلحة من السيوف والدروع والرماح، وأول من أتخذ الملابس من الكتان والحرير، وعلم الناس البناء وشيد عديد من المدن في كل مكان، وكان أول من استخرج الذهب والفضة من معادن الأرض، ثم صنع لنفسه عرشًا مرصعًا واستخدم الجن في حمله، وجلس عليه، وكان أول يوم يعتلى العرش هو اليوم الأول من السنة الذي تحل فيه الشمس في برج الحمل فسمي بعيد النَّوْرُوز، ومنذ ذلك الوقت أصبح عيد النَّوْرُوز أشهر أعياد الفرس، واستمر حكمه ٣٠٠ عام، الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ٢١-٢٤؛ ثروت عكاشة، الفن الفارسي القديم، ص ٤٧؛ الثعالبي: غرر أخبار ملوك الفرس وسيرهم، ص ١١-١٤.

[١٠] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص٢١-٢٤.

[١١] خلاصة تلك الرؤيا كما وردت في الشاهنامة: أنه رأي ثلاثة رجال من نسل الملوك وظهروا فجأة يتوسطهم أصغرهم وتقدم الأصغر في زي الملوك وضربه بجرز على رأسه ثم ربطه ونثر عليه التراب، ثم قاده ذليلاً على أعين الناس إلي جبل دُنْبَاوند، الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، حاشية أ، ص٣١؛ الثعالبي: غرر أخبار ملوك الفرس وسيرهم، ص٢٧-٢٨.

[١٢] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص٣١.

[١٣] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ٣٢؛ ثروت عكاشة، الفن الفارسي القديم، ص ٤٨.

[١٤] ويربط الفرس أصل هذا العلم بتاريخهم القصصي وحكم الطاغية الغاصب الضحاك، بدأ حداد اسمه كاوك (كاوه) الثورة عليه وانتهت بسقوط الضحاك وباعتلاء أفريدون العرشأ وهو شاب من امراء البيت المالك القديم، ومن ذلك الوقت أصبح العلم الذي أخذه كاوه علماً لملوك إيران وسمي وفقاً لاسم الحداد "درفش كاويان" أي "علم كاوك"، آرثر كريستنسن: إيران في عهد الساسانيين، ترجمة: يحيي الخشاب، القاهرة، ١٩٣٢م، ص٤٨؛ وقد اختلف المؤرخون في جلد هذا العلم وهل كان من جلد الأسد أو الدب بل ذهب بعضهم إلي القول بأنه كان من جلد جدي يقول المقدسي: "وعقد – أي كاوه – لواء من مسك جدي ويقال من جلد أسد ودعا الناس إلي محاربة الضحاك، أما الطبري فيقول: " وأن ذلك اللواء لم يزل محفوظاً عند ملوك فارس في خزائنهم" وكان فيما بلغنا جلد أسد فألبسه الفرس الذهب والديباج تيمناً به"، الطبري: تاريخ الرسل والملوك، الجزء الأول، ص ١٩٦، وقد ورد اسم هذا العلم في المصادر الإسلامية بصور متعددة من بينها: (كاوياني درفش) و (درفش كاويان) و (علم الكابيان)؛ ونري الطبري يقول

بشأنه: "فلما غلب كابي" تفاءل الناس بذلك العلم فعظموا أمره وزادوا فيه حتى صار عند ملوك العجم علمهم الأكبر الذي يتبركون به وسموه درفش كاويان فكانوا لا يسيرونه إلا في الأمور العظام ولا يرفع إلا لأولاد الملوك إذا وجهوا في الأمور العظام"، أحمد عبد العزيز بقوش: أسطورة الضحاك عند الفردوسي والثعالبي، مجلة كلية الآداب، جامعة الفيوم، العدد الأول، ديسمبر ٢٠٠٩م، ص

[١٥] جبل دُنْبَاوند: جبل مرتفع في إيران ارتفاعه خمسين فرسخاً، وتذكر أساطير الفرس أن الضحاك حي في هذا الجبل، والسحرة من جميع أقطار الأرض تأوي إليه، الاصطخري: المسالك والممالك، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٤م، ص

[١٦] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ٣٦-٣٧.

[١٧] الطبري: تاريخ الرسل والملوك، الجزء الأول، ص١٩٤؛ الثعالبي: غرر أخبار ملوك الفرس وسيرهم، ص٣٥.

[١٨] الطبري: تاريخ الرسل والملوك، الجزء الأول، ص١٩٤.

19https://www.dia.org/sites/default/files/tms-collections-objects/30.421-S1_o2.jpg

Grube J،E، Islamic pottery of the eighth to the fifteenth century in the Keir Collection, Faber and faber LTD, London, 1976, p،200،

[20] Grube J،E، Islamic pottery, pl، 142.

[21] SEVAL USTA: Selçuklu çini ve keramik sanatında insan figürüne ikonografik açıdan bir bakış, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi , Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2005, resim،112.

[22] https://artgallery.yale.edu/collections/objects/52111

[٢٣] هيام أحمد محمد أحمد: التصوير القصصي على التحف التطبيقية الإيرانية من العصر السلجوقي حتى نهاية العصر الصفوي، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة القاهرة، كلية الآثار، قسم الآثار الإسلامية، ٢٠٠٩م، ص٢٤-٢٥، لوحة ٥؛ عبد الناصر يس: الأعلام البرية في ضوء تصاوير الفنون التطبيقية الإسلامية، دراسات وبحوث عن الأعلام عبر العصور (٣)، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٢٠م، ص ٣٠، لوحة ٧، شكل ٦.

[٢٤] شعبانعلی قربانی: انعکاس مضامین شاهنامه بر سفالینه-های دوران سلجوقی، در فصلنامه علمی پژوهشی مطالعات هنر اسلامی، شماره بیست چهارم/ بهار تابستان ١٣٩٥، صفحات مقالهه٥٥-٦٦، ص ٥٩-٦٠.

[٢٥] جمشيد يوسفي: الزرادشتية، ص٢١٨.

[٢٦] سورة الحج الآية ٤.

[٢٧] عبد الهادي طعمه عفات العتابي: المعتقدات الدينية الإيرانية القديمة وأثر الميثولوجيا الهندية فيها حتى نهاية الألف الثاني قبل الميلاد، رسالة دكتوراه، فسم التاريخ؛ كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة واسط، العراق،٢٠١٢م ص١٢٢.

[٢٨] التورانيين: كلمة أطلقها الفرس علي جماعات البدو الآسيويين الذين كان بينهم وبين الفرس حروب طاحنة سجل الفردوسي عديد منها في الشاهنامة، وكلمة توران بالفارسية تعني بلاد "التورة" أي بلاد الأتراك، وتري الشاهنامة أن بلاد توران اتخذت اسمها من أسم الأمير "تور" وهو أحد أبناء الملك أفريدون الذي أقطعه والده بلاد المشرق فنسبت إليه، وبذا تمتد تلك البلاد من الحدود الشرقية لإيران وحتي بلاد الصين، سعد زغلول عبد الحميد: الإسلام والترك في العصر الإسلامي الوسيط، عالم الفكر، الكويت، ١٩٨٤، ص ١٨٠، ١٨١؛ الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ١٧٨.

[٢٩] عيد المهرجان: كلمة فارسية أصلها (مهركان)، واسمه يوافق اسم الشهر الذي يصادف فيه (مهرماه)، ومعناه محبة الروح، وقيل إنه مأخوذ من اسم الشمس (مهر) وأنها ظهرت في مثل هذا اليوم ولذلك الفرس يلبسون في هذا اليوم تاج فيه صورة الشمس، وكان الاحتفال به ستة أيام مثل عيد النيروز، ويذكر البيروني عن سبب اتخاذ الفرس المهرجان عيداً أن أفريدون - أحد ملوك الفرس الأسطوريين أنتصر على الضحاك الذي اغتصب العرش وحكمهم ألف ستة، بالظلم والجور، فقبض عليه وحبسه وتخلص منه في تلك اليوم، وفضله بعض الشعراء عن النيروز فقال:" أخا الفرس أن الفرس تعلم إنه،،، لأطيب من نيروزها مهرجانها، لإدبار أيام نعم هواؤها،،، وإقبال أيام يسر زمانها"، نايف محمد شبيب: المعتقدات الدينية، ص ١٦٢-١٦٣؛ حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، الجزء الثاني، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٦م، ص٣٥٧.

[٣٠] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ٣٩؛ الطبري: تاريخ الرسل والملوك، الجزء الأول، ص ١٩٧، ٢١٤.

[٣١] البيروني: الأثار الباقية، ص٢٦٢.

[٣٢] تاريخ الطبري ج١، ص١٣٢.

[٣٣] جمشيد يوسفي: الزرادشتية، ص ٢١٨-٢١٩.

[٣٤] محمد بن محمد بن عبد الله ابن النظام الحسيني اليزدي: العراضة في الحكاية السلجوقية، ترجمة وتحقيق عبد النعيم محمد حسين، بغداد، مطبعة جامعة بغداد، ١٩٧٩م، ص ١٠٥-١٠٦؛ أيهاب محمد على زاهر: الحياة السياسية والاجتماعية في المشرق الإسلامي خلال القرن الخامس الهجري/ الحادي عش الميلادي، مجلة آفاق للعلوم، جامعة الجلفة، الجزائر، العدد السابع، مارس ٢٠١٧م، ص ١٠١،

[٣٥] أيهاب محمد على زاهر: الحياة السياسية والاجتماعية في المشرق الإسلامي، ص ١١.

[٣٦] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ٤٢-٤٣؛ ثروت عكاشة: الفن الفارسي، ص ٤٩.

[٣٧] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ٤٣؛ الطبري: تاريخ الرسل والملوك، الجزء الأول، ص ٢١٤.

[٣٨] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ٤٣-٤٤؛ ثروت عكاشة: الفن الفارسي، ص ٤٩.

[٣٩] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ٤٣؛ ثروت عكاشة: الفن الفارسي، ص ٥٠،

[٤٠] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ٤٥؛ ثروت عكاشة: الفن الفارسي، ص ٥٠،

[٤١] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ٤٦؛ ثروت عكاشة: الفن الفارسي، ص ٥٠

[٤٢] عماد الدين الكاتب الأصفهاني: تاريخ دولة آل سلجوق، قدمه: د، يحيى مراد، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م، ص ٣٦٤؛ للاستزادة عن هذه الصراعات والخلافات راجع، مروان بن شوش: النزاعات السياسية في الدولة السلجوقية

وآثارها في المشرق الإسلامي خلا القرنين (٥-٦هـ/١١-١٢م)، حوليات التاريخ والجغرافيا، المدرسة العليا للأساتذة، الجزائر، المجلد السابع، العدد التاسع، ٢٠٠٣م، ص ص ٦٠-٧٣.

[٤٣] كيكاوس: هو الملك الثاني من ملوك الكيانيين وهي إحدى الدول التي حكمت إيران كما جاء بالشاهنامة، وهو ابن كيقباد في الشاهنامة، وفي كتب أخري حفيده أو ابن أخيه ولقبه "نمرد"، ويذكر في الأساطير الدينية الهندية والإيرانية، وتختلط أساطيره بالأساطير السامية، فيذكر في الفيدا أنه قائد البقر السماوية (السحب) إلى المرعي، وأنه صنع المقمعة التي قتل بها الإله إندرا الشيطان فرتره، ويذكر في الأبستاق أن أناهيتا إلهة الماء قد وهبته ملك الأقاليم كلها بعد أن قدم إليها القرابين، وفي الطبري أن الجنة كانت تسخر له بأمر سليمان بن داود، ولقد روي الفردوسي قصته في ٧٤٤٦ بيت، أبوالقاسم الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ١٠٤-١٠٦.

[٤٤] سياوخش: يسمي سياوخش وسياوش، كما ورد في الشاهنامة، واسمه في الأبستاق سياوشرانه أو سياوشران، وسياوش في الفارسية ضرب من الطير، وقصته أوردها الفردوسي في ٢٧٧٠ بيت، الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ١٥٠-١٥٣.

[٤٥] التورانيون: توران اسم يشتمل على المناطق الواقعة في شمال شرق إيران، وكان نهر الجيحون يفصل بين إيران التاريخية وبلاد التورانيين، صفر عبد الوند: الحرب بدافع التصالح والأمن في شاهنامة الفردوسي، مجلة كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، المجلد ١٢، العدد ٤٢، ٢٠٢٠م، ص ص ١١-٣٢، ص٢١، كما أطلقها الفرس علي جماعات البدو الآسيويين الذين كان بينهم وبين الفرس حروب طاحنة سجل الفردوسي عديدًا منها في الشاهنامة، وكلمة توران بالفارسية تعني بلاد "التورة" أي بلاد الأتراك، وتري الشاهنامة أن بلاد توران اتخذت اسمها من اسم الأمير: تور" وهو أحد أبناء الملك أفريدون الذي أقطعه والده بلاد المشرق فنسبت إليه، وبذا تمتد تلك البلاد من الحدود الشرقية لإيران وحتي بلاد الصين، سعد زغلول عبد الحميد: الإسلام والترك في العصر الإسلامي الوسيط، عالم الفكر، الكويت، المجلد العاشر، العدد الثاني، ١٩٧٩م، ص ١١٢-١١٣.

[٤٦] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص١٥٥-١٦١.

[٤٧] أفراسياب: هند الإيرانيين أحد الأرواح الشريرة الثلاثة التي أصابت إيران بكثير من الكوارث – الآخران هما الضحاك والإسكندر المقدونى-، وفي الأبستاق يعرف بالتورانى السفاح الذي يحاول السيطرة على الأمة الإيرانية، وينتهي ذكر اسم أفراسياب في الشاهنامة بعد انتهاء الحرب بين الإيرانيين والتورانيين، الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ٨٢-٨٤.

[٤٨] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ١٧٨-١٨٠.

[٤٩] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ١٧٨.

[٥٠] كيخسرو: هو ثالث الملوك الكيانيين، والثالث عشر من ملوك الشاهنامة، وهو آخر الملوك الذين تشترك فيهم أساطير الأبستاق الإيرانية والفيدا الهندية، وعهد كيخسرو أطول عهود الشاهنامة، الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص١٩٩-٢٠٤.

[٥١] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ١٨٧.

[٥٢] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ٢٠٥.

[٥٣] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ٢٠٥.

[٥٤] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ٢٠٧.

[٥٥] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ٢٠٧-٢٠٩.

[56] https://collections.mfa.org/objects/17690/star-tile-with-shahnama-imagery?ctx=bc3ec126-8058-4f40-8d06-0bdfb5d97171&idx=16;

شعبانعلى قربانى: انعكاس مضامين شاهنامه، ص٦٠.

[٥٧] هيام أحمد محمد أحمد: التصوير القصصي على التحف التطبيقية الإيرانية، ص٣١-٣٦؛ مني بدر: الأعلام الإسلامية منذ ظهور الإسلام وحتى نهاية القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر ميلادي) بالتطبيق على صور المخطوطات مجلة كلية الآداب بقنا العدد ٦، سنة١٩٩٦، الجزء الأول، ص٤١٨؛ عبد الناصر ياسين: مناظر الفروسية في ضوء فنون الخزف الإسلامي، زهراء الشرق، الطبعة الأولي، ٢٠٠٥، ص٤٠؛ عبد الناصر ياسين: الأعلام البرية، ج٣، ص ٢٦-٢٩، لوحة ٦.

[٥٨] عبد الناصر يس: الدبابيس ذات الرؤوس غير التقليدية في تصاوير المخطوطات الإيرانية خلال الفترة من ق ٨- ١٢هـ/ ١٤-١٨م مع دراسة مقارنة لمثيلاتها في تصاوير المخطوطات الإسلامية المعاصرة، مؤتمر الفيوم السادس، كلية الآثار، جامعة الفيوم، ٢٣- ٢٤ أبريل ٢٠٠٧م، ص٣٤٢.

[٥٩] عبد الناصر يس: الدبابيس، ص٣٤٣، شكل١٢.

[٦٠] للاستزادة: عن العرفان الفارسي انظر: إبراهيم الدسوقي شتا، التصوف عند الفرس، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨م؛ أحمد فتحي يوسف شتا: السميرغ في العرفان الفارسي مع ترجمة رسالة صفير سميرغ لشهاب الدين السهرودي، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، العدد١٩، أغسطس ١٩٩٦م ص ص ٢٤٣-٢٨٧؛ محمد بن بركة: التصوف الإسلامي من الرمز إلي العرفان، دار المتون، الجزائر، الطبعة، ٢٠٠٦م.

[٦١] للاستزادة عن التشيع في إيران راجع: رسول جعفريان، الشيعة في إيران دراسة تاريخية من البداية من القرن التاسع الهجري، ترجمة: علي هاشم الأسدي، مجمع البحوث الإسلامية، إيران، ١٤٢٠هـ؛ أحمد شوقي إبراهيم: مظاهر الحياة الفكرية في الدولة الإسماعيلية بإيران، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، العدد ٥٠، يناير ٢٠١٢م ص ص ١٦٥٧-١٧٤٦.

[٦٢] خالد محمد إبراهيم: البطل سياوش في الفكر الإيراني بين الماضي والحاضر، المجلة العلمية لكلية الآداب، جامعة أسيوط، العدد ٣٥، يوليو ٢٠١٠م، ص ص ٣٦٧-٤٠٩، ص ٣٨٢-٣٨٥.

[٦٣] خالد محمد إبراهيم: البطل سياوش في الفكر الإيراني، ص ٣٩٠-٣٩٦.

[٦٤] خالد محمد أبراهيم: البطل سياوش في الفكر الإيراني، ص٣٩٠-٣٩٦.

[٦٥] خالد محمد أبراهيم: البطل سياوش في الفكر الإيراني، ص ٣٩٦-٣٩٩.

[٦٦] احتفال التيرگان: ففي كل شهر في التقويم الزرادشتي عيد يسمي بإسمه الشهر، وعلى هذا النحو كان تير من شهر تير عيدًا (١٣تير) هو التيرگان، جمشيد يوسفي: الزرادشتية، ص٢٢٢.
[٦٧] البيروني: الآثار الباقية، ص٢٢٨-٢٢٩؛ جمشيد يوسفي: الزرادشتية، ص٢٢٣.
[٦٨] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ٢٣٩-٢٥٠.
[٦٩] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ٢٣٩.
[٧٠] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ٢٤٠.
[٧١] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ٢٤٠-٢٤١.
[٧٢] عيد النيروز: النيروز هو اليوم من السنة الشمسية الفارسية ويقابل الحادي والعشرين من شهر "اذار" وهو أكبر أعياد الفرس القدماء ، ويأتي مع أول فصل الربيع وكان من أهم أعياد زرادشت، وكان هذا العيد يستمر عندهم في الأيام الخمسة الأولي، ويظهر فيها الملوك إلي العامة لقضاء حوائجهم، وسماع شكواهم ويسمي "نيروز العامة" أو "النيروز الصغير" أما في اليوم السادس فيجتمع الملك بخاصة رجاله ووزرائه ويسمي "نيروز الخاصة" أو "النيروز الكبير"، وكان للفرس طقوس وعادات، وشرع المسلمون يحتفلون بهذا العيد منذ عهد معاوية بن أبي سفيان، وعندما كان عصر السلاجقة أدخل عليه ملكشاه بعض التعديلات حيث جعل النيروز في أول السنه الإيرانية بعد إقرار التقويم الجلالي، ويقول الشاعر أرزقي عن عيد النيروز: مرحباً وأهلاً بالعيد والربيع الذين هلا متقابعين: أفضل و أجمل بكثير من العام الماضي وقبل الماضي، أحدهما من عيد العجم عيد (خسرو أفريدون)، والاخر من دين أحمد المختار (صلي الله عليه وسلم)، حقاً صارت الدنيا شبيه بالعبادة، نسيجها وسريرها العيد والنيروز؛ مليحة رحمة الله: صور من الحياة الاجتماعية في المجتمع العباسي في العراق، المجلة التاريخية المصرية، المجلد ١٧، ١٩٧٠م، ص ص ٢٣-٣٢، ص ٢٥؛ محمد محمود إدريس: رسوم السلاجقة ونظمهم الاجتماعية، دار الثقافة، مصر، ١٩٨٣م، ص ١٨٣؛ رمضان رمضان متولى: عمر الخيام عالم الفلك والرياضيات وكتابه نوروزنامه، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولي، ٢٠٠٨م،ص ٤٤-٤٥؛ حيدر مجيد العليلى: الاحوال الاجتماعية في مدينة اصفهان ابان العصر الاسلامي من خلال كتب البلدانيين المسلمين، مجلة كلية الآداب، جامعة الكوفة، المجلد ١، العدد ٢٢، ٢٠١٥م، ص ص ٢٣٠-٤٠٨، ص ٣٩١؛ نها أحمد محمد: الشاعر أرزقى الهروي وديوانه ترجمة ودراسة، رسالة ماجستير، كلية الدراسات الإنسانية، جامعة الأزهر بنات، ٢٠١٨م، ص٨٤-٨٦؛ مهدي ممتحن: النوروز مظهر الثقافة والحضارة بين الفرس والعرب، مجلة آفاق الحضارة الإسلامية، أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، السنة ١٨، العدد الأول،١٤٣٦ه، ص ص ٦٥-٨٦.
[٧٣] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ٢٤١-٢٤٤.
[٧٤] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ٢٤٤-٢٥٠.

2 Gues،G،D،; Notes on the Miniatures on a Thirteenth-Century Beaker, Ars Islamica, Vol، 10 (1943), pp، 148-152, fig،1:13; Simpson،M،S،; The Narrative Structure of a Medieval Iranian Beaker, Ars Orientalis, 1981, Vol، 12 (1981), pp، 15-24; Usta, S،, Selçuklu çini ve keramik sanatında insan figürüne ikonografik açıdan bir bakış Yüksek Lisans, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi , Sosyal Bilimler Enstitüsü , Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk İslam Sanatları Programı, Istanbul,2005, p، 271, Resim،107; https://asia.si.edu/object/F1928.2/ ;

عبد الناصر يس: مناظر الفروسية في ضوء فنون الخزف الإسلامي، زهراء الشرق، القاهرة،٢٠٠٥ م، ص ٢٢٣-٢٢٤؛ هيام أحمد محمد أحمد: التصوير القصصي، ص ٣٨- ٤٦؛ شعبانعلى قربانى: انعكاس مضامين، ص ٦١-٦٢.
[٧٦] هيام أحمد محمد أحمد: التصوير القصصي، ص ٥٠-٥١؛

https://collections.dma.org/artwork/5341574

[٧٧] يعد البطل رستم من أكثر أبطال الأساطير الفارسية شهرة، فتروي عنه الخوارق والأعاجيب حتي وهو جنين في بطن أمه، فقيل إنه كان ضخم الجثة على نحو غير مألوف، فلما ضرب مخاض أمه تعذر عليها أن تلده، فمست الحاجة إلى شق جانبها لاستخراج رستم، وهذا ما يشير إلى أن رستم كان إنساناً تحيط به المعجزات منذ ولادته، حتى قيل إنه بعد أن ولدته أمه قالت: (رستم)، وتعني بالفارسية تخلصت من هذا الحمل، وقد تغني الفرس ببطولة رستم بطل الأبطال، حتى لقد سموا قوس قزح بقوس رستم، وكانوا يبالغون في بطولته حتى إنهم نسبوا إليه الخوارق والمعجزات، ولم يكتفوا بانتصاراته على جيوش الإنس، بل نسبوا إليه حروباً أخري ينتصر فيها على الجن والشياطين والسحرة أيضاً، حسين مجيب المصري: صلات بين العرب والفرس والترك، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٢٨٦؛ قدري أحمد عبد الحليم: تصاوير الأساطير في المخطوطات العثمانية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة سوهاج، ٢٠٠٧م، ص ٥٩-٦٣.
[٧٨] رخش: هو حصان "رستم"، الذي لازمه في جميع معاركه، ويشاركه في الصيد، ويحرسه عند نومه، ويساعده على قتل أعدائه، قدري أحمد عبد الحليم: تصاوير الأساطير، هامش (٥)، ص٦٢.
[٧٩] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ١١١.

[80] https://asia.si.edu/object/F1911.319/

[٨١] حسين مجيب المصري: صلات بين العرب والفرس والترك، ص ٢٨٦؛ قدري أحمد عبد الحليم: تصاوير الأساطير، ص ٦٠.
[٨٢] بهرام كور: أحد ملوك الفرس القدامى الذين أحاطت بهم الأساطير من كل جانب، وتذكر الشاهنامة أنه كان ملكاً شجاعاً محبباً إلى رعيته، 2- هو الملك الساساني بهرام الخامس بن يزدجرد الأول الذي تم تربيته في الحيرة علي يد الملك العربي المنذر بن النعمان الذي علمه ركوب الخيل والصيد وفنون القتال، وبعد وفاة والده عام ٤٢٠م، حاول كبار رجال الدولة إخراج الملك من بيت يزدجرد – لكرههم له – فقتلوا أكبر أبنائه سابور، وتجاهلوا وجود بهرام الذي كان يقيم عند ملك الحيرة، وقاموا بتولية الملك لأمير من سلالة أردشير يسمي خسرو، ولذا توجه بهرام إلي طيسفون علي رأس جيش عربي أمده به المنذر ونجح في استرداد العرش، اشتهر بهرام بحبه الشديد للصيد، وكذا ببراعته الفائقة فيه حتي لقبه "كور" والذي يعني في الفارسية "حمار

الوحش"، أرتبط بقصة ذُكر فيها أنه اصطاد برمية سهم واحدة حمار وحشي وأسد كان يعلو ظهره، آرثر كرستن سن: تا، آرثر كرستن سن: المرجع السابق، ص ٢٦٠-٢٦٨.

[٨٣] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول، ص ٧٦-٧٧.

[٨٤] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الأول: ٧٧.

[٨٥] شعبانعلى قربانى: انعكاس مضامين شاهنامه، ص٦٣؛

https://images.metmuseum.org/CRDImages/is/original/57.36.14front.JPG; AYBEN KAYIN: Selçuklu sanatında müzik ve dans tasvirleri, DOKTORA TEZİ, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı , Sanat Tarihi Bilim Dalı, 2019, p‹ 72, resim‹12.

[٨٦] عبد الناصر يس: الأسلحة الدفاعية، ص٢٢٣، لوحة٤٤؛ عبد الناصر يس: الأسلحة الهجومية في ضوء المصادر المكتوبة والفنون الإسلامية، زهراء الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٩م، ص ٢٥٨، لوحة ٤٤؛ سعيد محمد مصيلحى: الخزف الإيراني المعروف بالمينائى في ضوء مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، ندوة الآثار في شرق العالم الإسلامي، ٣٠نوفمبر- ١ ديسمبر ١٩٩٨م، ص ص ٦٣١-٦٦٦، ص ١٤٥-١٤٦، لوحة ١١؛ شعبانعلى قربانى: انعكاس مضامين شاهنامه، ص٦٣؛

https://images.metmuseum.org/CRDImages/is/original/sf57-36-2a.jpg ;AYBEN KAYIN: Selçuklu sanatında müzik ve dans tasvirleri, p‹69, resim‹11.

[87] https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/124989 ; AYBEN KAYIN: Selçuklu sanatında müzik ve dans tasvirleri, p‹65, resim‹10.

88https://www.agsa.sa.gov.au/collection-publications/collection/works/bowl-with-story-of-bahram-gur/27485/ ;AYBEN KAYIN: Selçuklu sanatında müzik ve dans tasvirleri, p‹76, resim‹ 13.

[٨٩] عبد الناصر يس: مناظر الفروسية في ضوء فنون الخزف الإسلامي، زهراء الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى،٢٠٠٥ م، ص ١٠٣، لوحة ١٥؛ عبد الناصر يس: الأسلحة الهجومية في ضوء المصادر المكتوبة والفنون الإسلامية، زهراء الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٩م، ص ٢٥٩، لوحة ٤٥؛

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451388?sortBy=Relevance&amp ; AYBEN KAYIN: Selçuklu sanatında müzik ve dans tasvirleri, p‹79, resim‹ 14 ،

[٩٠] عبد الناصر يس: الأسلحة الهجومية، ص ٢٦١، لوحة٤٧، شكل ٩٩؛ مجيد بهداني: بررسي تصوير درهنر ايران ازدوره ساساني تا پايان دوره قاجار، فصلنامه علمي، پژوهشي نگره، شماره ١٩ پاييز ٩٠، ص ص ٥- ١٩، ص ١٢، تصوير ١٢.

[٩١] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الثاني، ص ٩٨.

[٩٢] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الثاني، ص ٩٩-١٠١.

[٩٣] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الثاني، ص ١٠١-١٠٢.

[٩٤] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الثاني، ص١٠١-١٠٢.

[٩٥] الفردوسي: الشاهنامة، الجزء الثاني، ص١٠٢-١٠٣.

[٩٦] عبد الناصر يس: وسائل السفر عند المسلمين (تاريخها وآثارها)، دراسة عن الهودج وشاكلاته في ضوء المصادر المكتوبة والأثرية، جزءان، زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص٦٣٧، لوحة١٩؛ شعبانعلى قربانى: انعكاس مضامين شاهنامه، ص ٦٤؛ Ettinghausen. E., Medieval Near Eastern Ceramics in the Freer Gallery of Art‹ Washington, and Baltimore,1960, p‹ 33; https://asia.si.edu/object/F1927.3/

[٩٧] سهيلا نمازعليزاده: تحليل الگوهای بصری ومفهومی مرگ آزاده در ايران باستان، ساسانی وسلجوقی با رويكرد شمايل شناسی پانوفسكی، نگره زمستان ١٣٩٧ شماره ٤٨، ٧٤ – ٨٧، ص ٨٢-٨٣.

[٩٨] أحمد توني عبد اللطيف: الدولة الفارسية المستقلة عن الخلافة العباسية في القرنين الثالث والرابع الهجريين إحياء للعصبية الفارسية، مجلة كلية الآداب، جامعة المنيا، المجلد ٣٨، العدد ٤، ٢٠٠٠م، ص ص ١٤٧-١٩٧.

[٩٩] للاستزادة عن تلك الحروب راجع، حسين مجيب المصري: صلات بين العرب والفرس والترك، ص ٢٧٩-٢٨٩.

مدفن أحمد مظهر باشا حسنين بقرافة المجاورين(١٢٩٣هـ/ ١٨٧٦-١٨٧٧م) دراسة آثارية معمارية

أ.د/ محمد حمزة إسماعيل الحداد

أ/ إبراهيم إبراهيم عبد الفتاح حسن معوض

ملخص البحث:

يتعرض البحث لدراسة مدفن أحمد باشا مظهر حسنين أحد المدافن الكائنة لقرافة المجاورين من الناحية المعمارية والأثرية، كأحد نماذج العمائر الجنائزية الباقية بقرافة المجاورين من القرن التاسع عشر والتي تساهم دراسته في تصحيح الأخطاء التاريخية، وإكتشاف حقائق تاريخية جديدة بإضافة إلى أنه يمثل دراسة تطور آخر حلقة من حلقات العمائر الجنائزية.

الكلمات المفتاحية : قرافة المجاورين – العمائر الجنائزية- مدفن – أحمد باشا حسنين – شواهد القبور- الأخطاء التاريخية.

الموقع:

يقع المدفن بالمنطقة الوسطى بقرافة المجاورين[١] ناحية طريق صلاح سالم، وتحديداً على يسار القادم من الأزهر مُتجهاً إلى قرافة المجاورين، في الجهة المقابلة لجامع الشيخ عبد الله الشرقاوي، ويمكن الوصول إليه عن طريق دخول أول فتحة باب صغيرة بهذه الجهة بشارع المماليك من ناحية صلاح سالم (خريطة ١، ٢).

المُنشئ وتاريخ الإنشاء:

أنشأ هذا المدفن أحمد باشا مظهر حسنين قومندان وابورات الركائب الخديوية وجد أحمد باشا حسنين[٢] رئيس الديوان الملكي في عهد الملك فاروق، وذلك في عام (١٢٩٣هـ/١٨٧٦ - ١٨٧٧م) وهو العام الذي توفي فيه ولده محمود أنيس؛ وذلك اعتماداً على النقش الإنشائي الموجود بواجهة السبيل[٣] الملحق بالمدفن، وكذا أقدم تاريخ وفاة مُسجل على شاهدي القبر الموجودين أعلى التركيبتين الرخاميتين بالمدفن. وقد أنشأ أحمد حسنين هذا المدفن قبل حصوله على رتبة الباشوية، إذ أن النقش التأسيسي على واجهة السبيل يشير إليه بلقب البكوية (أحمد بيك حسنين)، في حين يشير إليه شاهد القبر الخاص به بلقب الباشوية (أحمد باشا حسنين).

وأحمد باشا مظهر حسنين أصله من قرية منية حبيب من أعمال مديرية الغربية، وخرج به أبوه صغيراً وأدخله مدرسة رأس التين الأميرية سنة (١٢٤٩هـ/ ١٨٣٣م)، وبعد أن تَعلم فيها مبادئ العلوم دخل المدرسة البحرية التي كانت بإحدى سفن الأسطول (١٢٥٤هـ/ ١٨٣٨م) وكان عمره حينئذٍ الثامنة عشرة، وبعد أن تمم علوم البحرية فيها رقي إلى رُتبة ملازم ثان بسف الدوننما، وفي سنة (١٢٦٦هـ/١٨٤٩م) عُين في السفينة النيلية "فيروز" ركوبة المرحوم عباس باشا الأول[٤]، ورُقي لرتبة ملازم أول ثم في زمن محمد سعيد باشا بلغ رتبة الصاغقول أغاسي (رائد بحري) وجعل قبوداناً لباخرة جاي فرح المُعدة لركوبة الوالي وبقي فيها يترقى إلى سنة (١٢٨٠هـ/١٨٦٣-١٨٦٤م)، وفيها نال رتبة ميرالاي وصار قبوداناً لركوبة الخديوي إسماعيل باشا بالنيل وسافر معه في عدة أسفار مع أكابر الأوروباويين لحد الشلالات ووادي حلفا، وأخيراً رقي إلى رتبة اللواء الرفيعة وأحيل عليه أشغال نظارة

وابورات الانجرارية سنة ١٨٧٧م. وفي سنة ١٨٨٠م انفصلت إدارة الانجرارية من الركائب الخديوية بالنيل وبقي هو ناظراً على وابورات الركائب وبقي في خدمته بالنيل[٥]، ومما يذكر أنه كان أحد الموقعين على قرار الجمعية العمومية (٢٢ يوليه سنة ١٨٨٢م)، والذي أقر بوجوب بقاء أحمد عرابي في نظارة الجهادية والبحرية، ووجوب توقيف أوامر الخديوي وما يصدر من نظاره الموجودين معه في الإسكندرية[٦]

ويشير إسماعيل سرهنك صاحب حقائق الأخبار، ومن نقل عنه إلى أن أحمد باشا حسنين رُقي إلى رتبة الفريق سنة ١٨٨٩م وأحيل على المعاش في نفس العام، إلا أن هذا القول يجانبه الصواب، فقد ورد في الأوامر والدكريتات الصادرة في شهر أغسطس عام ١٨٨٦م أن جناب الخديوي المعظم أنعم برتبة الفريق الرفيعة على سعادة أحمد باشا حسنين قومندان وابورات الركائب الخديوية[٧]. وفي الشهر نفسه من سنة ١٨٨٦م[٨] طلب سعادة أحمد باشا حسنين قومندان وابورات الركائب الخديوية إحالته على المعاش فأجيب طلبه وصدر الأمر العالي بتعيين حضرة علي بك عبادي في وظيفة سعادته وحضرة علي أفندي قبطان سليم قومندانا لسفينة المحروسة[٩].

وعدم صحة هذا القول فتح الباب للتحقق من تاريخ الوفاة الذي أورده سرهنك عن وفاة أحمد باشا حسنين وهو عام ١٨٩١م، والذي سبب لبساً وارتباكاً بسبب أن تاريخ الوفاة الوارد على شاهد قبر أحمد باشا حسنين يشير إلى أن وفاته ليْلة الثلاثاء اللَيْلة السابعة من شهر ربيع الاول سنة ١٣٠٥هـ/٢٢ نوفمبر١٨٨٧م، ما وجه الظن بإمكانية أن يكون أحمد باشا حسنين الذي ترجم له سرهنك شخص آخر غير أحمد باشا حسنين لكن التأكد من عدم صحة ما أورده سرهنك عن تاريخ حصول أحمد باشا حسنين على رتبة الفريق وتاريخ إحالته على المعاش رجح احتمالية أن يكون قد أخطأ سرهنك أيضاً في تاريخ الوفاة الذي ذكره، خاصة إذا ما تم الأخذ في الاعتبار أن الفترة الزمنية بين خروجه على المعاش وبين تاريخ وفاته طبقاً لما أورده سرهنك تكاد تساوي نفس الفترة الزمنية الواقعة بين خروجه على المعاش طبقاً لما ورد في الأوامر والدكريتات الصادرة عن مجلس النظار والوزارات الأخرى وبين تاريخ الوفاة المسجل على الشاهد.

الدراسة الوصفية :(شكل١)

أولاً: الدراسة الوصفية من الخارج

يشغل المدفن مساحة مُستطيلة منتظمة الأضلاع، وألحق به سبيل في الجهة الشمالية منه(لوحة١)، وتعد الواجهة الجنوبية الشرقية هي الواجهة الرئيسية للمدفن، شيدت بمداميك من الحجر الفص النحيت، ويفتح بها أربع دخلات مستطيلة بعمق الجدار ومعقودة بعقد نصف دائري، يبلغ إتساع الفتحة الأولى والثانية والرابعة عن يمين المواجه ٢,٣٠م، وترتفع عن الأرضية بمقدار٠,٤٥م ويغلق على كل منهما شباك ويغشيه من الخارج سياج من قوائم حديدية، أما الفتحة المعقودة الثالثة فيلغ طولها حوالي ٣,١٥م، ويغلق عليها باب خشبي وهو الباب الموصل إلى داخل المدفن. ويعلو الواجهة رفرف[١٠] خشبي بارز ذو عروق خشبية يعتبر امتداد لسقف المدفن. (شكل٢)(لوحة٢، ٣)

أما الواجهة الجنوبية الغربية فشيدت بأجار من الدبش والدقشوم، ويحجب جزء منها مدفن مجاور، ويشغل الطرف الجنوبي منها شباك يبلغ طوله ١,٨٠م وعرضه ١م، أما باقي الواجهة فهي بحالة سيئة للغاية تهدم جزء منها وسقطت معظم طبقة الملاط التي كانت تغطي أحجار الدبش والدقشوم.(لوحة ٤،٥)

ثانياً: الدراسة الوصفية من الداخل

ينتمي مدفن أحمد باشا مظهر حسنين إلى طراز العمائر الجنائزية المعروف بالطراز غير التقليدي وهو الذي يخلو من وجود الفناء المكشوف. حيث يؤدي الباب الموجود بالواجهة الرئيسية مباشرة إلى رواق

يمتد بطول الواجهة الرئيسية أي يمتد من الشمال إلى الجنوب، أرضيته تُرابية ويسقفه سقف خشبي ذو عروق خشبية، فتح بجداره الجنوبي الشرقي شبابيك تشرف من الواجهة الرئيسية على الخارج والباب الموصل لداخل المدفن قد سبق وصفها (لوحة٦،٧)، أما الجدار الشمالي الشرقي فيشغله شباك مستطيل الشكل يشرف على حجرة السبيل يليه على اليسار فتحة الباب الموصلة إلى حجرة السبيل وهي مسدودة حالياً بلوح خشبي(لوحة٨)، والجدار الشمالي الغربي للرواق يفتح به بابان الأول عن يمين المواجه يؤدي إلى حجرة مستطيلة مُستغلة حالياً كمسكن للتُربي وأسرته، أما الباب الثاني فيؤدي إلى حجرة الدفن. وهي عبارة عن حجرة مستطيلة قسمت إلى ثلاثة أقسام طولية، الأوسط عبارة عن ممر مستطيل ينتهي بباب يفضي إلى مساحة مستطيلة مستعرضة في حالة سيئة للغاية (لوحة٩)، ويفصل هذا الممر بين المساحة التي بها تراكيب الدفن والتي تشرف على الممر حجاب[١١] خشبي عبارة عن بائكة خشبية من عقود مُفصصة مزخرفة بزخارف التوريق العربي بطريقة التفريغ في الخشب(لوحة١٠)، وبين الجزء الثاني الذي ربما يستخدم كاستراحة للزائرين، وينتهي في الناحية الغربية منه بحمام صغير، ويشغل أرضية المساحة المخصصة للدفن ثلاث تراكيب، اثنتان منها رخاميتان (لوحة١١) والثالثة خشبية من مستويين يعلوها شاهدان خشبيان ولا تحمل أية نقوش كتابية (لوحة١٢) وأرجح أن تكون هذه التركيبة هي تركيبة العلامة الشيخ محمد أحمد حسنين البولاقي الشافعي ابن أحمد مظهر باشا حسنين ووالد أحمد حسنين باشا رئيس الديوان الملكي للملك فاروق[١٢]، حيث ورد في ترجمته أنه"توفي رحمه الله يوم الثلاثاء ١٧ جمادى الثانية سنة ١٣٤٣هـ الموافق ٥ يناير سنة ١٩٢٥م، ودُفن بجوار أبيه في صحراء راضي تجاه مسجد الشرقاوي"[١٣].

السبيل المُلحق بالمدفن:

يلاصق هذا السبيل الواجهة الشمالة الشرقية للمدفن، ويشغل مساحة يبلغ طولها ٤,٧٤م وعرضها ٤,٢٠م، وشيد بمداميك من الحجر الفص النحيت، وله واجهتان حرتان ارتفاعهما أقل من ارتفاع واجهات المدفن، إذ يبلغ ارتفاع كل واجهة من واجهتيه ٢,٨٠م. وفيما يلي وصف لكل واحهه على حده.

الواجهة الجنوبية الشرقية للسبيل:- (شكل٣)، (لوحة١٣)

تعتبر الواجهة الرئيسية للمدفن، تبدأ عن يمين المواجه وعلى بعد ٠,٦٥م بشباك معقود بعقد مدبب يغلق عليه من الداخل ضلفتان خشبيتان يعلوهما جوشك خشبي يأخذ نفس استدارة العقد، في حين يغشيه من الخارج سياج حديدي من قوائم حديدية متماوجه، يعلوه جوشك حديدي مزخرف بزخارف اشعاعية متماوجة (شكل٤)،(لوحة١٤)، يليه وعلى بعد ١,٥٥م شباك آخر مشابه للسابق وصفه، ويوجد في المساحة الفاصلة بين الشباكين من أسفل وعلى ارتفاع ٠,٣٠م، سبيل مصمم وفق الطراز المعروف بطراز الجشمة[١٤]، وهو عبارة عن حنية معقودة بالجدار بصدررها لوح رخامي به صنبورين أو بزبوزين ويشغله نقش كتابي من ثلاثة سطور منفذة بخط الثلث[١٥] بطريقة الحفر البارز، وتُقرأ :

وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا[١٦]

أنشأه أحمد بيك

حسنين سنة ٣(٩)١٢[١٧]. (شكل٥)، (لوحة١٥)

.يعلو سبيل المصاصة وعلى ارتفاع ٠,٨٠م دخلة مستطيلة بداخلها لوح رخامي مستطيل الشكل يشغله نقش تأسيسي منفذ بخط النستعليق[١٨] بطريقة الحفر البارز على الرخام في ثمانية بحور كتابية بواقع بحرين بكل سطر وينتهي من أسفل بتاريخ الإنشاء منفذ داخل شكل بيضاوي وعلى جانبيه زخرفة نباتية من زهرة لوتس يخرج منها فرع نباتي متماوج ينبثق منه أوراق رمحية، ويقرأ النقش كالتالي:

يا واردا للسّلسبيل[١٩] الشافى ادع الاله الصـــاحب الايقـــاف
ان لا يزال منعّما فى دهره ويدُوم فى عيش رخـــىّ وافـــى
ريّان من ظماءٍ حليف مسّرة يوم المعـــاد وزحمة الايقـــاف
وهب الفو(ا) تح من بناه مؤرّخا اشـرب معيـــدا صحـة بعوافى[٢٠]

٥٠٣ ٢٥(١) ٤٩٨ ١٦٩
سنة ١٢٩٣ (لوحة١٦)

الواجهة الشمالية الشرقية للسبيل:

يبلغ امتدادها ٤,٢٠م وفتح بها شباكان خشبيان مستطيلان يفصل بينهما مسافة قدرها ٠,٩٠م، يبلغ طول كل شباك ١,٨٥م، وعرضه ١م ويرتفع عن أرضية الشارع بمقدار ٠,٣٥م، ويغشي كل شباك من الخارج سياج من قوائم حديدية (شكل٦)، (لوحة١٧). أما السبيل من الداخل فهو عبارة عن مساحة مستطيلة أرضيتها ترابية وغير مُسقفة حالياً (لوحة ١٨)، ويمكن الدخول للسبيل من خلال الباب الموجود بالجدار الشمالي الشرقي للرواق المستعرض بالمدفن.

الدراسة الوصفية للتراكيب الموجودة بالمدفن

١- تركيبة محمود أنيس نجل أحمد باشا حسنين

عبارة عن تركيبة رخامية من مستويين، المستوى السفلي يبلغ طوله ١,٩٤م وعرضه ١,١٥م وارتفاعه ٠,٦٥م خالي من الزخرفة، والمستوى العلوي (لوحة١٩-٢١) يبلغ طوله ١,٦٢م وعرضه ٠,٧٠م وارتفاعه ٠,٧٠م زخرف بزخارف نباتية من أفرع نباتية متماوجة يخرج منها أوراق رمحية مسننة منفذة بطريقة الحفر البارز، وكذا بنقوش كتابية منفذة بخط الثلث وبطريقة الحفر البارز، ووزعت الكتابات في مستويين علوي ويقرأ:

(بسم الله الرحمن الرحيم / اللَّهُ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ ۚ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ ۚ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ ۗ مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ / عِندَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ ۚ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ / وَمَا خَلْفَهُمْ ۖ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ ۚ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ / وَالْأَرْضَ ۖ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا ۚ وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ"[٢١])

وسفلي يُقرأ :

"إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ / ادْخُلُوهَا بِسَلَامٍ آمِنِينَ / وَنَزَعْنَا مَا فِي صُدُورِهِم مِّنْ غِلٍّ / إِخْوَانًا عَلَىٰ سُرُرٍ مُّتَقَابِلِينَ"[٢٢]. **(شكل٧)**

يعلو التركيبة شاهدان رخاميان، أحدهما شاهد خلفي (مضاهي) زُخرف وجهه الخارجي بنقوش زخرفية مُنفذة بطريقة الحفر البارز من أوراق كأسية يخرج منها أفرع نباتية ينبثق منها أوراق مسننة وينتهي من أعلى بورقة أكانتس (شكل٨)، (لوحة٢٢)، في حين زخرف وجهه الداخلي بشكل مزهرية مليئة بباقات الورود. أما الشاهد الأمامي فيتوجه غطاء رأس لرجل على هيئة طربوش، وزُخرف وجهه الداخلي بمزهرية يخرج منها باقات ورد، بينما زخرف وجهه الخارجي بنقش كتابي من ثلاث عشرة سطراً بخط النستعليق منفذ بطريقة الحفر البارز، ويُقرأ :

تاريخ مدفن قرة العين

محمود انيس نجل احمد بيك حسنين

بينما المرء على ظهرانها

يتمشى وهو ذو عقل نفيس
إذ تراهُ قد هوى كوكبهُ
فغدا تحت الثرى ملقى رميس
لا تثق بالدهر يوما كم طوى
ما على الغبراء من حىّ أنيس
نضّر الله امراً (هكذا) مات
كان بالشر له فيها مسيس
سيّما من جاء فى تاريخه
خير هدى الحور محمود انيس[٢٣]
١٢١ ٩٨ ٢٤٥ ١٩ ٨١٠
سنه ١٢٩٣(شكل٩)، (لوحة٢٣)

٢- تركيبة أحمد باشا حسنين:

هي عبارة عن تركيبة رخامية من مستويين (لوحة٢٤)، يرتكز المستوى السفلي الذي يبلغ طوله ١,٩٢م وعرضه ١م، وارتفاعه ٠,٧٠م، ويرتكز على قاعدة رخامية بارتفاع حوالي ٠,١٥م، وزخرف بنقوش زخرفية نباتية من أفرع نباتية وأوراق الساز والأكانتس ووريدات سداسية مُتفتحة، ونقوش كتابية منفذة بخط الثلث بطريقة الحفر البارز، وتُقرأ:

"إِنَّ الَّذِينَ قَالُوا رَبُّنَا اللَّهُ / ثُمَّ اسْتَقَامُوا تَتَنَزَّلُ عَلَيْهِمُ الْمَلَائِكَةُ / أَلَّا تَخَافُوا وَلَا تَحْزَنُوا / وَأَبْشِرُوا بِالْجَنَّةِ الَّتِي كُنتُمْ تُوعَدُونَ"[٢٤](شكل١٠، ١١)

أما المستوى الثاني من التركيبة (لوحة ٢٥-٢٧) فيبلغ طوله ١,٥٠م وعرضه ٠,٥٨م وارتفاعه ٠,٦٥م، زخرف بزخارف نباتية مشابهة للموجودة بالمستوى السفلي، ويشغلها أيضاً نقوش كتابية بخط الثلث منفذة بطريقة الحفر البارز وفي صفين، تقرأ كتابات الصف العلوي:

("بسم الله الرحمن الرحيم وبه (هكذا) / "اللَّهُ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ ۚ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ ۚ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ ۗ مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِندَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ ۚ / يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ ۖ/ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ ۚ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ ۖ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا ۚ وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ"[٢٥]) (شكل١٢، ١٣)

وتقرأ كتابات الصف السفلي:

(قال الله تعالى / "سَلَامٌ عَلَيْكُم بِمَا صَبَرْتُمْ فَنِعْمَ عُقْبَى الدَّارِ"[٢٦] / وقال تعالى / "سَلَامٌ عَلَيْكُمْ طِبْتُمْ فَادْخُلُوهَا خَالِدِينَ"[٢٧]) (شكل١٤)

يعلو التركيبة شاهدان رخاميان، أحدهما شاهد خلفي (مضاهي) عند القدم، وشاهد أمامي يتوجه غطاء رأس على شكل طربوش، يشغله نقش كتابي من اثني عشر سطراً بخط النستعليق منفذ بطريقة الحفر البارز ويُقرأ:

بهذا احمد حسنين باشا
له نفسٌ بربّ مطمئنه
أزائرهُ بفاتحة فأحسن
وصالح دعوة بعظيم منّه
عليْه سحائب الأحسان (هكذا) تترى
مع الغفران ما جنّت دجنّه
فرضْوانٌ لموْتته يؤرّخ
لأحمد مظهر ببهىّ جَنّه[٢٨]
٨٣ ١١٤٥ ١٩ ٥٨
كانت وفاة المرحُوم احمد
باشا حسنين ليْلة الثلاثا
اللَيْلة السابعة من شهر ربيع الاول
سنة ١٣٠٥
(لوحة ٢٨/١، ٢٨/٢)

نتائج الدراسة

١- تعرضت الدراسة لمدفن لم يسبق دراسته أو نشره من قبل وقدمت الدراسة نشراً لأربعة عشر شكلاً، وتسعاً وعشرون لوحة لم يسبق نشر أياً منها من قبل.

٢- اكتشاف مدفن أحمد باشا مظهر حسنين وقبر الشيخ محمد حسنين البولاقي أحد علماء الأزهر الشريف، وتحديد موضعهما، وهو ما لم تسبق إليه دراسة سابقة.

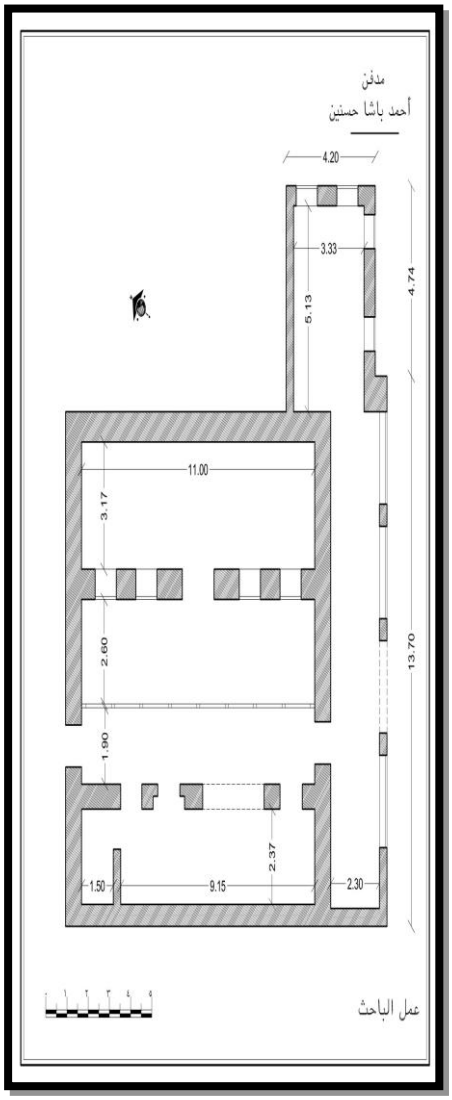
٣- تحديد موضع مدفن الأُسرة الذي دُفن فيه أحمد باشا حسنين رئيس الديوان الملكي للملك فاروق قبل نقل جثمانه لضريحه الذي أقامته له الحكومة المصرية والواقع حالياً بقرافة المجاورين بجوار طريق صلاح سالم، إذ أن كافة المراجع التي تعرضت لوفاة أحمد باشا حسنين أشارت إلى أنه دفن بمدافن الأسرة بقرافة المجاورين دون أن تُحدد موضعها.

٤- تصحيح الأخطاء المرتبطة بالترتيب الزمني للأحداث التاريخية المرتبطة بأحمد باشا حسنين، ومنها:

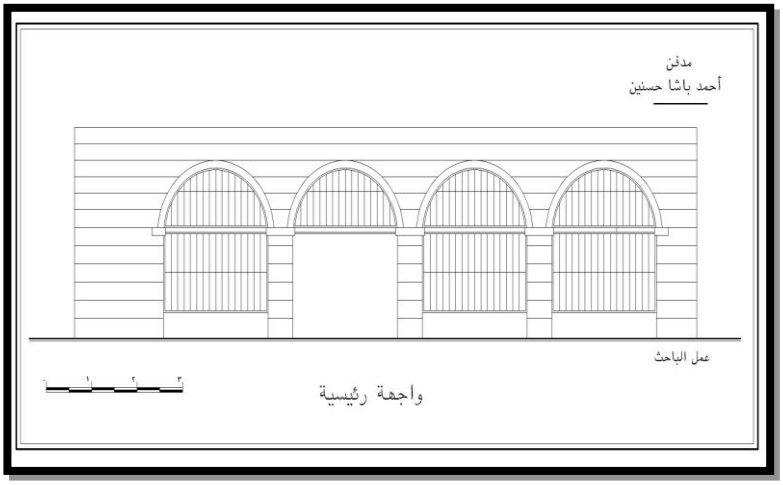
أ- تصيح ما أورده إسماعيل سرهنك في كتابه حقائق الأخبار ومن نقل عنه من أن أحمد باشا مظهر حسنين رُقي إلى رتبة الفريق سنة ١٨٨٩م وأحيل على المعاش في نفس العام، وتوصلت الدراسة إلى التاريخي الحقيقي لحصوله على هذه الرتبة وهو عام ١٨٨٦م اعتماداً ورد في الأوامر والدكريتات الصادرة في شهر أغسطس عام ١٨٨٦م، ورجحت الدراسة أن يكون السبب في الخطأ الوارد في المصادر التاريخية هو تقارب حروف بعض الأرقام وتشابهها إلى حدٍ كبير أو نقص لبعض حروفها وبخاصة الأرقام (٦، ٧، ٩)، فكل منهما يمكن أن يُقرأ على أنه أحد الرقمين الآخرين، فمثلاً الرقم ست يمكن أن يقرأ سبع وتسع.

ب- تصحيح تاريخ وفاة أحمد باشا مظهر حسنين الذي أورده إسماعيل سرهنك في كتابه حقائق الأخبار ومن نقل عنه وهو عام ١٨٩١م، وأن تاريخ وفاة أحمد باشا حسنين الصحيح هو ليْلة الثلاثاء اللَّيْلة السابعة من شهر ربيع الاول سنة ١٣٠٥هـ/٢٢ نوفمبر١٨٨٧م

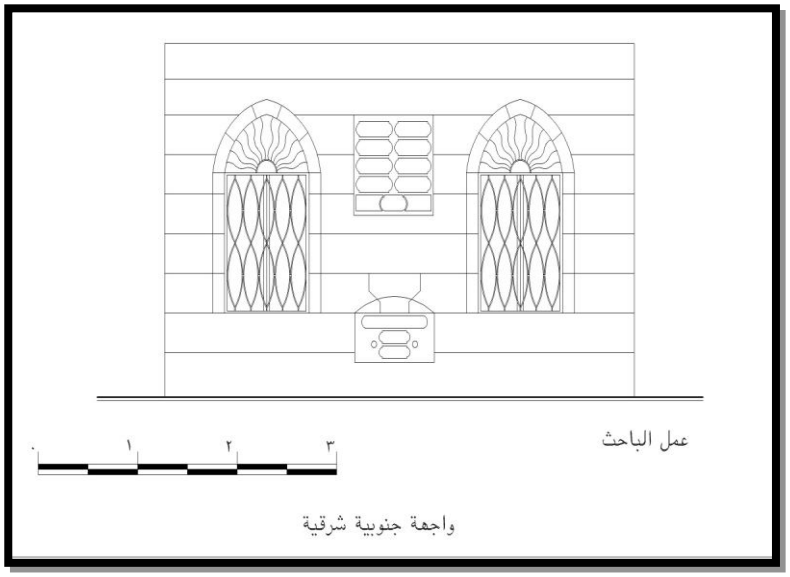
٥- أشارت الدراسة إلى أن مدفن أحمد باشا حسنين ينتمي إلى طراز العمائر الجنائزية المعروف بالطراز غير التقليدي وهو الذي يخلو من وجود الفناء المكشوف.



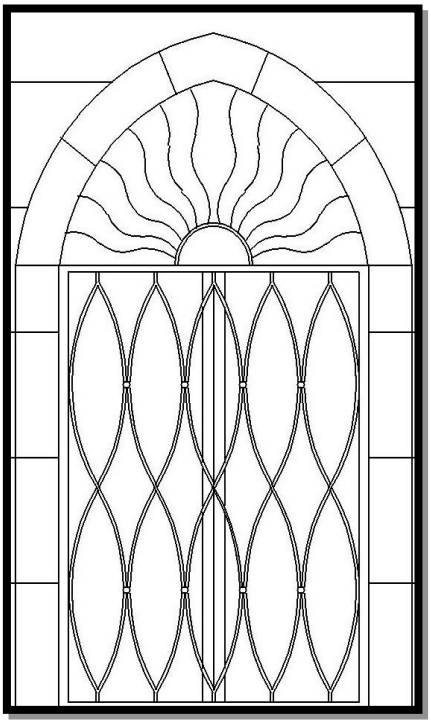
شكل (١) : مسقط أفقي لمدفن وسبيل أحمد باشا حسنين.
(عمل الباحث)



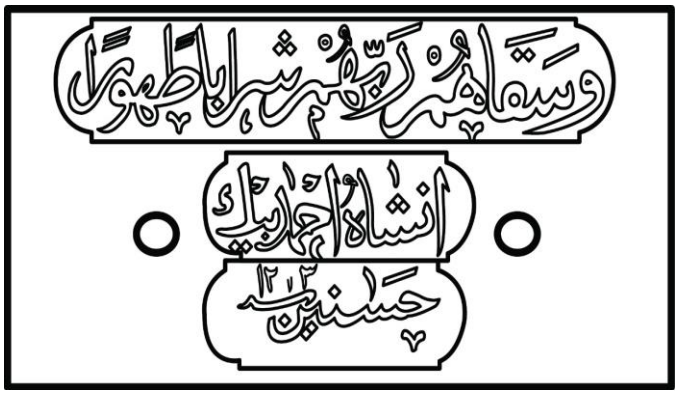
شكل (٢) : الواجهة الرئيسية لمدفن أحمد باشا حسنين.
(عمل الباحث)



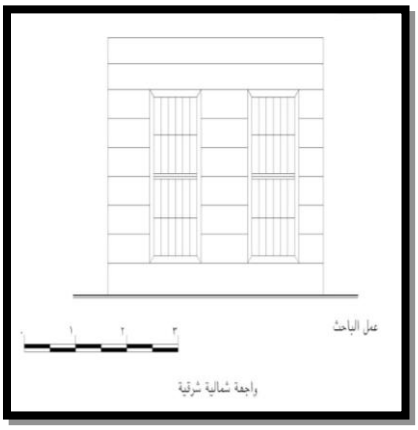
شكل (٣) : الواجهة الرئيسية للسبيل الملحق بمدفن أحمد باشا حسنين. (عمل الباحث)



شكل (٤): أحد شباكي بالواجهة الرئيسية للسبيل الملحق بمدفن أحمد باشا حسنين (عمل الباحث)



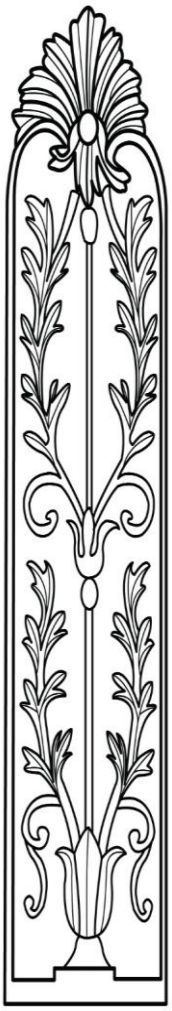
شكل (٥) : النقش الكتابي بسبيل المصاصة بالواجهة الرئيسية للسبيل الملحق بمدفن أحمد باشا حسنين. (عمل الباحث)



شكل (٦): الواجهة الشمالية الشرقية للسبيل الملحق بمدفن أحمد باشا حسنين.



شكل (٧) : الجانب الجنوبي الغربي للمستوى الثاني من تركيبة محمود أنيس نجل أحمد باشا حسنين.



شكل (٨): الشاهد المضاه أعلى تركيبة محمود أنيس نجل أحمد باشا حسنين.



شكل (٩): الشاهد الأمامي أعلى تركيبة محمود أنيس نجل أحمد باشا حسنين.



شكل (١٠) : النقش الكتابي والزخرفي بالجانب الشمالي الغربي للمستوى السفلي بتركيبة أحمد باشا حسنين. (عمل الباحث)



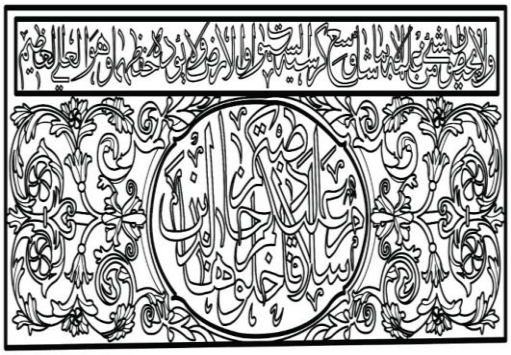
شكل (١١) : النقش الكتابي والزخرفي الجانب الجنوبي الشرقي للمستوى السفلي من تركيبة أحمد باشا حسنين. (عمل الباحث)



شكل (١٢): الجانب الجنوبي الغربي للمستوى العلوي بتركيبة أحمد باشا حسنين.(عمل الباحث)



شكل (١٣): الجانب الشمالي الشرقي للمستوى العلوي بتركيبة أحمد باشا حسنين.



شكل (١٤) :الجانب الجنوبي الشرقي للمستوى العلوي بتركيبة أحمد باشا حسنين.
(عمل الباحث)



لوحة (١): منظر عام للواجهة الجنوبية الشرقية وواجهة السبيل الملحق بمدفن أحمد باشا حسنين. (تصوير الباحث)



لوحة (٢) : منظر عام للواجهة الرئيسية لمدفن أحمد باشا حسنين (تصوير الباحث)



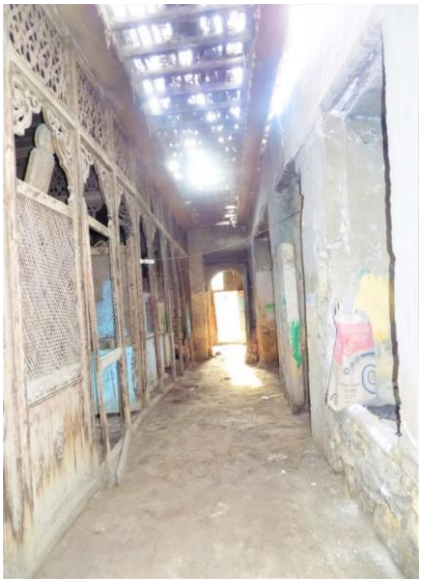
لوحة (٥) : الطرف الغربي من الواجهة الجنوبية الغربية لمدفن أحمد باشا حسنين.
(تصوير الباحث)



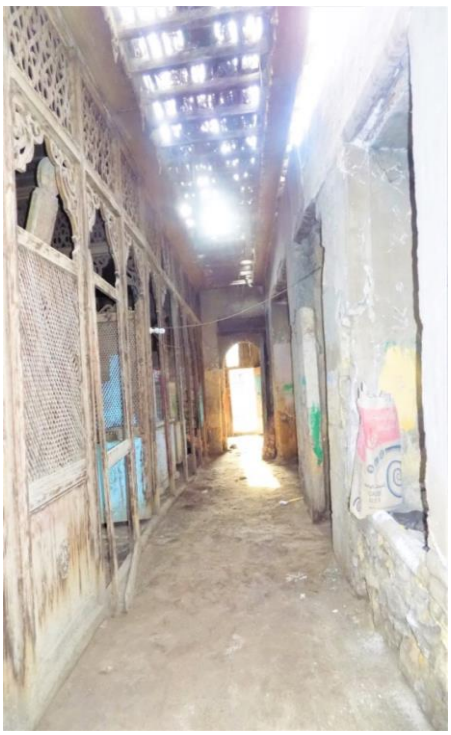
لوحة (٧) : سقف الرواق الذي يلي الباب الرئيسي لمدفن أحمد باشا حسنين (تصوير الباحث)



لوحة (٦): الرواق الذي يلي الباب الرئيسي لمدفن أحمد باشا حسنين. (تصوير الباحث)

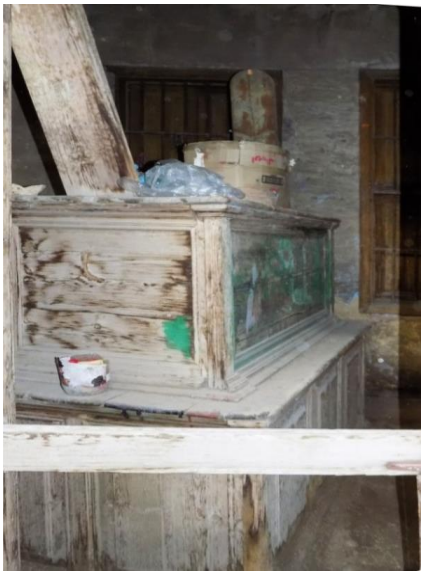


لوحة (٩): الممر المستطيل بحجرة الدفن بمدفن أحمد باشا حسنين (تصوير الباحث)





لوحة (١١): التركيبتان الرخاميتان بمدفن أحمد باشا حسنين.
(تصوير الباحث)



لوحة (١٢): التركيبة الخشبية بمدفن أحمد باشا حسنين.
(تصوير الباحث)



لوحة (١٣): الواجهة الرئيسية للسبيل الملحق بمدفن أحمد باشا حسنين.
(تصوير الباحث)



لوحة (١٤) :أحد شباكي الواجهة الرئيسية للسبيل الملحق بمدفن أحمد باشا حسنين (تصوير الباحث)



لوحة (١٥): النقش الإنشائي بالسبيل المصاصة بمدفن أحمد باشا حسنين.
(تصوير الباحث)



لوحة (١٦) :النقش الإنشائي بالواجهة الرئيسية للسبيل الملحق بمدفن أحمد باشا حسنين
(تصوير الباحث)



لوحة (١٧): الواجهة الشمالية الشرقية للسبيل الملحق بمدفن أحمد باشا حسنين (تصوير الباحث)



لوحة (١٩) : الجانب الجنوبي الغربي للمستوى الثاني من تركيبة محمود أنيس نجل أحمد باشا حسنين.
(تصوير الباحث)



لوحة (٢٠) : الجانب الشمالي الغربي للمستوى الثاني من تركيبة محمود أنيس نجل أحمد باشا حسنين (تصوير الباحث)



لوحة (٢١) : جزء من الجانب الجنوبي الشرقي للمستوى الثاني من تركيبة محمود أنيس أحمد باشا حسنين (تصوير الباحث)



لوحة (٢٢): الشاهد المضاهي أعلى تركيبة محمود أنيس نجل أحمد باشا حسنين.
(تصوير الباحث)



لوحة (٢٣): الشاهد الأمامي أعلى تركيبة محمود أنيس نجل أحمد باشا حسنين.
(تصوير الباحث)



لوحة (٢٤) : تركيبة أحمد باشا حسنين (تصوير الباحث)



لوحة (٢٥) : الجانب الجنوبي الغربي للمستوى السفلي بتركيبة أحمد باشا حسنين (تصوير الباحث)



لوحة (٢٦) : الجانب الجنوبي الغربي للمستوى العلوي بتركيبة أحمد باشا حسنين (تصوير الباحث)



لوحة (٢٧) :الجانب الجنوبي الشرقي للمستوى العلوي بتركيبة أحمد باشا حسنين. (تصوير الباحث)



لوحة (٢٨/١): الشاهد الأمامي أعلى تركيبة أحمد باشا حسنين (تصوير الباحث)



لوحة (٢٨/٢): قمة الشاهد الأمامي أعلى تركيبة أحمد باشا حسنين. (تصوير الباحث)

حواشي البحث

[١] قرافة المجاورين: تقع بصحراء المماليك ويحدها حالياً من الغرب طريق صلاح سالم ومن الشرق طريق الأوتوستراد، وقد عُرفت بهذا الإسم لدفن غالب أهل الأزهر الشريف والمجاورون له بها، وتتبع إدارياً حي مُنشأة ناصر بمدينة القاهرة، ويقع بها العديد من الآثار التي ترجع إلى العصر المملوكي والعثماني وعصر أسرة محمد علي.
- للاستزادة: العياشي، عبد الله بن محمد بن أبي بكر بن يوسف بن موسى (ت: ١٠٩٠هـ/١٦٧٩م): ماء الموائد أو الرحلة العياشية، حققها وقدم لها: سعيد الفاضلي، سليمان القرشي، مجلدان، مج ١، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي، الامارات العربية المتحدة، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م؛ النابلسي، عبد الغني بن إسماعيل (ت: ١١٤٣هـ/١٧٣١م) : الحقيقة والمجاز في الرحلة إلى بلاد الشام ومصر والحجاز، تقديم: عبد المجيد هريدي، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٤٠٦ه/١٩٨٦م، ص ٢٥١. الورثيلاني، الحسين بن محمد السطيفي الجزائري (ت: ١١٩٣هـ /١٧٧٩م): نزهة الأنظار في فضل علم التاريخ والأخبار المشهورة بالرحلة الورثلانية، مطبعة بيير جونتانا الشرقية، الجزائر، ١٣٢٦هـ/١٩٠٨م، ص ٢٧٧؛ عنان، محمد عبد الله : مصر في خاتمة القرن السابع عشر كما رآها العلامة عبد الغني النابلسي، مجلة الرسالة، ع ٢٠٨، ٢٨ يناير ١٩٣٧م، ص ١٠٥١؛ الحداد، محمد حمزة إسماعيل: سلسلة الجبانات في العمارة الاسلامية "قرافة القاهرة من الفتح الأسلامي إلى نهاية العصر المملوكي"، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة،١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م.

[٢] أحمد باشا حسنين: هو حفيد أحمد باشا مظهر حسنين، ولد بمصر القاهرة فى ٦ ربيع الأول ١٣٠٧هـ/٣١ أكتوبر١٨٨٩م، عُين مُفتشاً بوزارة الداخلية ثم أختير سكرتيراً أولاً للسفارة المصرية بواشنطن في الولايات المتحدة الأمريكية ثم عُين سكرتيراً أول للسفارة المصرية بلندن، وبعد ذلك اختاره جلالة الملك فؤاد الأول وعين أميناً أول فى قصر عابدين للملك فؤاد الأول، ولما توفي فؤاد وتولى فاروق، جعله رئيسا لديوانه، كما شغل أيضاً منصب نائب رئيس للاتحاد الجغرافي الدولي سنة ١٩٢٥م، هذا بالإضافة إلى توليه رئاسة النادي الأهلي المصري، وتوفي في ١٩ فبراير سنة ١٩٤٦م.
- أباظه، فكري: أحمد حسنين باشا، مجلة الهلال، ع ١٠، ١٩٣٧/٨/١م، ص ١٠٩٦؛ فهمي، زكي: صفوة العصر في تاريخ ورسوم مشاهير رجال مصر من عهد ساكن الجنان محمد علي باشا، سلسلة صفحات من تاريخ مصر (٢٣)، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٢٧٠. الزركلي، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس (ت: ١٣٩٦هـ/ ١٩٧٦م): الأعـــــلام "قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، ٨ أجزاء، ج ١، ط ١٥، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٤٢٣هـ /٢٠٠٢م، ص ٢٥؛ هاشم، فاروق : فريدة ملكة مصر تروي أسرار الحب والحكم، دار الشروق، القاهرة، ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م، ص ٨٠؛ الحازمي، إبراهيم بن عبد الله: موسوعة أعلام القرن الرابع عشر والخامس عشر الهجري في العالم العربي والاسلامي من ١٣٠١-١٤١٧هـ، جزءان، ج ١، دار الشريف للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م، ص ٦٤٢؛ المستكاوي، حسن : النادي الأهلي، ط٢، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص ٢٠٥؛ خضير، علي : صدق أولا تُصدق : أحمد حسنين الفارس الأوليمبي الأول، مجلة ذاكرة مصر المعاصرة، ع ١٠، الإسكندرية، يوليو ٢٠١٢م، ص ٦١.

[٣] السبيل: هو أحد أفرع العمارة المدنية وتندرج تحت ما يمكن أن يُطلق عليه اصطلاحاً اسم العمائر الخيرية، هي مشتقة من أسبل الماء بمعنى صبه، وأصبحت اصطلاحاً على نوع خاص من المنشآت المائية وهو المعروف باسم السبيل أو السقاية.
– الحداد، محمد حمزة إسماعيل: كتب التاريخ المحلي والرحالة مصدر لدراسة عمارة الأسبلة الحجازية في مكة المكرمة والمدينة المنورة، حوليات الآداب والعلوم الإجتماعية، جامعة الكويت، الحولية ٢٦، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م، ص ١٣.

[٤] مجاهد، زكي محمد : الأعلام الشرقية في المائة الرابعة عشرة الهجرية، ٣ أجزاء، ج١، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م، ص ١٨٠.

[٥] سرهنك، إسماعيل: حقائق الأخبار عن دول البحار، جزءان، ج٢، المطبعة الميرية ببولاق مصر المحمية، ١٣١٤هـ، حاشية ٢، ص ٤٤٩، ٤٥٠. للاستزادة عن البحرية في تلك الفترة وأسماء بواخر البحرية المصرية: محمود، أحمد عبد المُنصف : البحرية المصرية في مائة عام ١٨٦٣- ١٩٦٣م، ضمن كتاب تاريخ البحرية المصرية، وضع فصوله نخبة من الأساتذة المُتخصصين بجامعة الإسكندرية بالتعاون مع القوات البحرية بجمهورية مصر العربية، مطابع الأهرام التجارية، ١٩٧٣م، ص ص٦٧٥-٧٣٥؛ السويفي، ناهد عبدالعال محمد: دراسة وثائقية أرشيفية لسجلات ديوان البحرية (١٢٥٤- ١٢٩٧ه/١٨٣٨ - ١٨٨٠م)، رسالة دكتوراة غير منشورة، قسم المكتبات والوثائق والمعلومات، كلية الآداب، جامعة القاهرة.١٩٩٦م.

[٦] الرافعي، عبد الرحمن : الثورة العرابية والاحتلال الانجليزي، ط ٤، دار المعارف، القاهرة، ١٤٠٤هـ/١٩٨٣م، ص٣٥١-٣٥٦.

[٧] مجموعة الدكريتات والأوامر العلية والقرارات والمنشورات الصادرة من مجلس النظار ومن النظارت من أول شهر أغسطس سنة ١٨٨٦م إلى ٣١ منه، طبعت بمطبعة المالية التابعة للمطبعة الأهلية، ص ٤٨١.

[٨] نتيجة لتقارب حروف بعض الأرقام وتشابهها إلى حدٍ كبير أو نقص لبعض حروفها وبخاصة الأرقام (٦، ٧، ٩)، فكل منهما يمكن أن يُقرأ على أنه أحد الرقمين الآخرين، فمثلاً الرقم ست يمكن أن يقرأ سبع وتسع، وهناك العديد من النقوش الآثارية التي تُثبت ذلك. وترجح الدراسة أن يكون هذا هو السبب في الخطأ عند سرهنك.
- للاستزادة عن هذه الظاهرة: الحداد، محمد حمزة إسماعيل: النقوش الآثارية مصدراً للتاريخ غلأسلامي والحضارة الإسلامية، مج١، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٢م، ص ٧٨، ٧٩.

[٩] مجموعة الدكريتات والأوامر العلية والقرارات والمنشورات الصادرة من مجلس النظار ومن النظارت من أول شهر أغسطس سنة ١٨٨٦م إلى ٣١ منه، طبعت بمطبعة المالية التابعة للمطبعة الأهلية، ص ٤٨٦.

[١٠] رفرف: عبارة عن سقف خشبي يحمل على كوابيل مثبتة في الجدران وعرف في وثائق العصر المملوكي أيضاً باسم المظلة.
- عبد العزيز، شادية الدسوقي: الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٣م، ص ٢٩٩. والرفرف هنا تم عمله عن طريق عمل بروز للسقف عن الواجهة فأصبح الرفرف يمثل امتداد طبيعي للسقف ومحمول على نفس العروق أو البراطيم التي تحمل السقف ولا يحتاج إلى كوابيل خشبية كي يستند عليها وتستخدم في توفير قدر من الظلال أمام الواجهة الرئيسية وكذا حمايتها من مياه الأمطار في الشتاء.

[١١] الحجاب: هو الساتر وجمعها حُجب وأحجبة ووردت في كثير من وثائق العصر المملوكي باسم خركاة، ووردت أيضاً باسم ساتر أو ستارة، واستخدمت لتغشية فتحات الدخلات التي بها المزملات، واستخدمت على مداخل القباب الملحقة بالمنشآت الدينية على فتحات بعض الأواوين وكان يتوسطها باب للدخول والخروج.
- الجندي، محمود سعد مصطفى: أشغال الخشب بعمائر القاهرة الدينية في العصر المملوكي الجركسي (٧٨٤-٩٢٣/١٣٨٢-١٥١٧)، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية الآداب، جامعة طنطا، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م، ص ٢٧٨-٢٨١.

[١٢] الشيخ محمد أحمد حسنين البولاقي: أحد مشاهير الأزهر الشريف وممن ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالشيخ الانبابي شيخ الأزهر الشريف، واتصف الشيخ محمد البولاقي بألمعية الخاطر وسعة الأفق، وحسن الخلق وكرم النفس، ومن مؤلفاته (الجليس الأنيس في التحذير عما في تحرير المرأة من التلبيس) وله تقريظ لكتاب (اليواقيت الثمينة في أعيان مذهب عالم المدينة) لمحمد البشير ظافر الأزهري، وللشيخ مكتبة مهداة باسمه للمكتبة الأزهرية ، تبلغ مجلداتها نحو أربعة آلاف مجلد بها كتب قيمة وبخاصة في فني الفلسفة و التفسير.
-للاستزادة: مجلة الرسالة: كيف صار والد المرحوم أحمد حسنين باشا أزهريا؟، البريد الأدبي، ع ٦٦٥، بتاريخ ١٩٤٦/٤/١، ص ٢٥٣؛ ص ٦٠٦؛ سركيس، يوسف إليان: معجم المطبوعات العربية والمُعربة (شامل لأسماء الكتب المطبوعة في الأقطار الشرقية والغربية مع ذكر أسماء مؤلفيها ولمعة من ترجمتهم وذلك من يوم ظهور الطباعة إلى نهاية السنة الهجرية ١٣٣٩الموافقة لسنة ١٩١٩م)، جزءان، ج١، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، سلهب، رامي بن محمد جبرين : إنصاف الفقهاء للمُخالف فصول ومواقف أو إبطال التهويلات في دعوى التعصب في الفقهيات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠١٣م، ص ١٣٠.

[١٣] الأزهري، أسامة السيد محمود: جمهرة أعلام الأزهر الشريف في القرنين الرابع عشر والخامس عشر الهجريين، ١٠ أجزاء، ج٣، مكتبة الإسكندرية، جمهورية مصر العربية، ١٤٤٠هـ/٢٠١٩م، ص ٢٩٩.

[١٤] جشمة: كلمة فارسية الأصل تعني : عين ماء، نبع، منبع، واستعمل هذا اللفظ للدلالة على الأسبلة البسيطة التي ظهرت في آسيا الصغرى منذ العصر السلجوقي واستمرت في العصر العثماني واتخذت شكل حنية معقودة في الجدار بصدرها حوض رخام، واستعمل أحياناً كوحدة مستقلة بذاتها وفي أحيان أخرى ألحق بمبان أخرى وإن تغير شكله تبعاً للعمائر التي ألحق بها وعرف في مصر باسم السبيل المُصاصة.
- الحسيني، محمود حامد : الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة، ١٥١٧-١٧٩٨م، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د.ت)، ص ٣٣٩؛ الحداد : محمد حمزة إسماعيل: الأسبلة السليمانية الباقية بالقدس الشريف "دراسة تحليلية مقارنة"، حوليات الآداب والعلوم الإجتماعية، جامعة الكويت، الحولية ٢٣، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م، ص ٥٦، حاشية ٤٨.

[١٥] خط الثلث: يعبر عنه بأم الخطوط، فلا يعتبر الخطاط خطاطًا إلا إذا أتقنه، وهو أصعب الخطوط، والثلث نوعان: ثقيل وخفيف، وقد استخدم الخطاطون خط الثلث في تزيين المساجد والمحاريب والقباب وبدايات المصاحف، وأقدم كتابة بهذا الخط ترجع إلى شاهد قبر يمين الدولة محمود الغزنوي في أفغانستان، والمؤرخ بسنة ٤٢١هـ/ ١٠٣٠م، ومنارة الجامع الكبير في حلب ٤٨٣ه/١٠٩٠م، ثم المحراب التذكاري في مسجد إحسان البكري بالعراق سنة ٥٠٠هـ (١١٠٦-١١٠٧م) الجبوري، يحيى وهيب: الخط والكتابة في الحضارة العربية، دار الغرب الإسلامي ١٩٩٤م، ص ١٣١؛ حبيب أفندي بيدابيش، الخط والخطاطون، ترجمة: سامية محمد جلال، مراجعة: الصفصافي أحمد القطوري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠، صـ٥٧؛ إسماعيل، مختار عالم مفيض الرحمن محمد : دراسة مقارنة للسمات الفنية في خط الثلث عند ابن البواب والخطاطين الأتراك، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية بمكة المكرمة، جامعة أم القرى، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م.

[١٦] القرآن كريم : سورة الانسان، من الآية ٢١.

[١٧] رقم (٩) متآكل من النص وتم الاستدلال عليه من خلال النقش الثاني أعلى لوح التسبيل.

[١٨] خط النستعليق: يقال عن خط النستعليق بأنه عروس الخطوط وهو من اختراع الإيرانيين، وقد ظهر خط النستعليق أي الخط الفارسي في القرن الثامن الهجري، وقد تخلص هذا الخط من النواقص الموجودة في خط التعليق ومنها التصاق الكتابة ببعضها، ودفة وغلظ الحروف نفسها في أماكن مُتعددة، وأصبح الإيرانيون يكتبون أكثر من ثلاثة أرباع كتاباتهم بهذا النوع من الخط بدءاً من القرن التاسع الهجري، ويعتقد أن خط النستعليق هو توليفة من خطي النسخ والتعليق وأن قواعده قد صيغت على يد مير علي التبريزي (ت:١٤٤٦م) ويكتب خط النستعليق بطريقة مُتشابكة تجمع بين السمة السريعة الفضفاضة لخط النسخ وبين الحروف المنتظمة لخط التعليق وسرعان ما اكتسب هذا الخط سمات جمالية وفنية جعلته يفوق سائر الخطوط الأخرى في أناقته وجماله.
- عفيفي، فوزي سالم : الخط الفارسي تطوره وجمالاته ووسائل تجويده وتشريح الأبجدية بالكتابات الفارسية، سلسلة تعليم الخط العربي، ع (٩)،دار أسامه للنشر والتوزيع، طنطا، جمهورية مصر العربية، (د.ت)، ص ١٠، ١١؛ بركات، هبة نايل : أنغام وآيات : روائع الخط الفارسي (مجموعة من متحف الفنون الإسلامية بماليزيا) ، مركز الخطوط، مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠٧م، ص ١٧، ١٨.

[١٩] السلسبيل: عبارة عن بلاطة كبيرة من الحجر أو الرخام بها زخارف متنوعة هندسية ونباتية توضع في صدر حجرة السبيل وتكون مائلة يوضع صنبور عند حافتها العليا ويسيل منه المماء على سطح البلاطة بهدف تبريد الماء وتنقيته من الشوائب قبل أن يصل إلى أحواض السبيل. ويرادفه في الفارسية شاذروان.
- عبد المجيد، ليلى أمين: الأسبلة والمطاهر في مكة المكرمة في العصر المملوكي ٦٦٧-٩٢٣/١٢٦٨-١٥١٧م، مجلة الدرعية، السنة ٩، ع ٣٤، ٣٥، جمادى الآخرة –رمضان ١٤٢٧هـ/ يوليو- أكتوبر ٢٠٠٦م، ص ٢٢٧، ٢٢٨.
[٢٠] تحسب القيمة العددية للحروف في بيت التاريخ (اشرب معيدا صحة بعوافى) طبقاً لحساب الجمل بالطريقة المشرقية كالتالي:
اشرب = (١ + ٣٠٠ + ٢٠٠ + ٢) = ٥٠٣ / معيدا = (٤٠ + ٧٠ + ١٠ + ٤ + ١) = ١٢٥ / صحة = (٩٠ + ٨ + ٤٠٠) = ٤٩٨ / بعوافى= (٢ + ٧٠ + ٦ + ١ + ٨٠ + ١٠) = ١٦٩.
ويكون مجموع القيم العددية (٥٠٣ + ١٢٥ + ٤٩٨ + ١٦٩) = ١٢٩٥، ويتبين مما سبق أنه رغم صحة القيمة العددية لكل كلمة منفرده على حده، إلا أن مجموع القيم العددية للكلمات لا يوافق سنة ١٢٩٣هـ التي سجلها النقاش على الشاهد ، وإنما تساوي ١٢٩٥، ما يعني أن الناظم لم يوفق في بيت الشعر المُستخدم وأخطأ في تقدير القيمة العددية.
[٢١] القرآن الكريم : سورة البقرة، الآية ٢٥٥.
[٢٢] القرآن الكريم : سورة الحجر، الآيات ٤٥-٤٧.
[٢٣] تحسب القيمة العددية للحروف في بيت التأريخ (خير هدى الحور محمود انيس) طبقاً لحساب الجمل بالطريقة المشرقية كالتالي :
خير = (٦٠٠ + ١٠ + ٢٠٠) = ٨١٠ / هدى = (٥+ ٤ + ١٠) = ١٩ / الحور = (١+ ٣٠ +٨+ ٦ +٢٠٠) = ٢٤٥.
محمود = (٤٠ + ٨ + ٤٠ + ٦ + ٤) = ٩٨ / انيس = (١ + ٥٠ + ١٠ + ٦٠) = ١٢١.
ويكون مجموع القيم العددية (٨١٠ + ١٩ + ٢٤٥ + ٩٨ + ١٢١) = ١٢٩٣، وهو ما يتوافق مع الأرقام الهندية وتاريخ الوفاة المسجلين على الشاهد.
[٢٤] القرآن الكريم: سورة فصلت، الآية ٣٠.
[٢٥] القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية ٢٥٥.
[٢٦] القرآن الكريم: سورة الرعد، الآية ٢٤.
[٢٧] القرآن الكريم: سورة الزمر، من الآية ٧٣.
[٢٨] تحسب القيمة العددية للحروف في بيت التأريخ (لأحمد مظهر ببهىّ جَنّه) طبقاً لحساب الجمل بالطريقة المشرقية كالتالي:
لأحمد = (٣٠ + ١ + ٨ + ٤٠ + ٤) = ٨٣ / مظهر = (٤٠ + ٩٠٠ + ٥ + ٢٠٠) = ١١٤٥ / ببهى = (٢ + ٢ + ٥ +١٠) = ١٩ / جنه = (٣ + ٥٠ + ٥) = ٥٨.
ويكون مجموع القيم العددية (٨٣ + ١١٤٥ + ١٩ + ٥٨) = ١٣٠٥، وهو ما يتوافق مع الأرقام الهندية وتاريخ الوفاة المسجلين على الشاهد.

الدور الحضاري والمعماري للهجرات الأندلسية لمدينة تطوان بالمغرب الأقصى دراسة آثاريه تاريخية

أ/ محمد حسن عبد الفتاح عثمان

المقدمة :-

تعد مدينة تطوان حاضرة عريقة من حواضر المغرب الأقصى، وتقع على ساحل البحر المتوسط على مرتفعات جبلية بين سلسلة جبال الريف وجبل درسه. وتتميز بطابعها، ومعمارها الأندلسي ، واسم مدينة تطوان يعني العيون المائية باللغة الأمازيغية لسكان المدينة الأقدمون، وقد سميت المدينة بأسماء مختلفة وهى تطوان وتطاون وتيطاون وتطاوين وتيطاوين وتطاوان وتيطاوان. ومدينة تطوان لم تكن لها فقط أهمية ثقافية بل كانت لها أهمية اقتصادية كبرى حيث كانت حلقة وصل بين شبه الجزيرة الأيبرية وشمال إفريقيا وأطلق عليها الحمامة البيضاء والقدس الصغيرة وأخت فاس كما يحلو للبعض تسميتها .

التأثير الأندلسي في الميدان العمراني والمعماري :-

تطرح الدراسة بعض الاسئلة من أهمها ما هي دواعي اختيار المهاجرين للعدوة المغربية تطوان ؟ وهل اللجوء إلى مدينة تطاوين المخربة آن ذاك اختيارياً أم اضطرارياً أم كان لأسباب استراتيجية وجهادية ؟

من المسلم به أن المورسكيين هم السكان الذين عمروا المدينة بعد إعادة تأسيسها كما سلف الذكر ،وكانت روافد هذا العنصر بالأساس الهجرات المتتالية من الأندلس على امتداد نحو قرن ونصف، ولظروف إجتماعية وإقتصادية نلمس أن هناك أسباب جوهرية تستوجب الدراسة والتمحيص ، فلا شك أن قرب المدينة من الشواطئ الإسبانية يعد موقعاً استراتيجياً لهؤلاء المهاجرين من الضفة الجنوبية للمتوسط ، إذ أن رغبتهم في الانتقام من الأسبان كانت دائماً حاضرة ، كما أن نشاط محاكم التفتيش في الأندلس التي كانت راعيتها الأولى الملكة إيزابيلا زادت من حدة هذا الانتقام من الكاثوليكيين ١.

وجد مهاجري الأندلس ضالتهم في موقع المدينة وملائمته لإقامة أسطول بحري جهادي، فهو عمليا سيوفر الحماية الضرورية ضد أي هجوم إسباني مباغت ، كما أن الموقع القريب من العدوة الأندلسية جعل من احتمال العودة والذي لم يفارق أبدا مخيلة الوافدين الجدد الى درجة ان بعض الأسر احتفظت بمفاتيح سكناها في الأندلس كما ورد عند المؤرخ الرهوني وغيره ٢.

من جهة أخرى تم اختيار موقع مدينة تطوان نظراً لتضاريسها الوعرة ،فجاءت فكرة التحصن بجبالها فكان هذا الاختيار مقصودا من أجل حماية أنفسهم بالجبال بعدما تعذر عليهم الاحتماء بإخوانهم المسلمين سواء في المغرب أو المشرق٣.

وإذا كانت دواعي الإستقرار تستوقفنا كثيراً عند اختيار الموقع الإستراتيجي للمدينة ، فإن الحافز الأكبر في هذا الإختيار يتجلى في أن الأندلسيين وجدوا بمدينة تطوان صورة مشابهة لمدنهم الأندلسية٤.

شكل سقوط غرناطة في يد قشتالة سنة ٨٩٧ هـ/ ١٤٩٢م ، مرحلة جديدة في تعمير تطوان وترميمها بل وتوسيعها،وذلك نتيجة إرتفاع وتيرة الأعداد القادمة من الأندلس إليها فقد تمكنت عمارة تطوان من النهوض والإنتشار بوتيرة لم يسبق لها مثيل في الماضي على يد المهاجرين الأندلسيين ٥ .

إذا كان الشروع في تجديد بناء تطوان يرتبط بوصول الأفواج الأولى من المهاجرين الأندلسيين إلى تطوان، قبل مجيء علي المنظري، فإن إعادة تأسيس المدينة بطابعها الغرناطي الخالص في نهاية القرن الخامس عشر الميلادي، قد تم على أيدي المنظرى الغرناطي،وثلة من الفرسان المهاجرين الغرناطيين وكان هذا التجديد هو أولى ثمار الهجرة الأندلسية إلى المغرب٦.

كانت هجرة الغرناطيين إلى تطوان السبب والضامن الرئيسي في الوقت نفسه لتطورها واستمرارها،وفي فترة وجيزة تحولت تطوان إلى "مدينة أندلسية داخل التراب المغربي" بفضل الوفود الأندلسية التي استقبلتها تباعاً،وتدفق المهاجرين الذي كان يتزايد كلما أشرفت حرب غرناطة على نهايتها جعل من تطوان مدينة غرناطيه محضة ٧.

انتقلت المدينة إلى مرحلة جديدة لما نزل بها الأندلسيون الذين أعادوا ترميم مدينة تطوان المرينية ، قبل أن يبدأ المنظري في بناء حومة جديدة متصلة بهما عرفت بـ"حومة البلد"٨ سنة (٨٨٨ هـ/ ١٤٨٣م) ٩وهي «المدينة الأصلية التي جدد بناءها مهاجرو الأندلس والواقعة في الشمال الشرقي للمدينة ١٠.

كان المهاجرون الذين بنوا دورهم في ذلك العهد يجعلون بجانب بيوتهم حدائق على غرار الغرناطيين غير أن المدينة سرعان ما عرفت وفود أعداد هامة من المهاجرين من الأندلس ومن مناطق مغربية أخرى، فبنيت الحدائق وضاقت حومة البلد عن استيعاب المزيد، وبرزت الحاجة ملحة لتوسيع عملية البناء وبناء الأرباض١١.

كانت المدينة المنظرية قد استوفت أهم شروطها العمرانية والحربية والأمنية سنة (٨٩٨ هـ/ ١٤٩٢م)، وهو التاريخ المحدد لظهور "حومة البلد ١٢،وهي المدينة التي اشتركت في بنائها العناصر الأندلسية وأحيطت بسور جديد، فنزلها الغرناطيون، وبصفة خاصة أولئك الذين غادروا مدينتهم في ظروف آمنة ومناسبة بين سنة ٨٩٦ هـ/ ١٤٩٠م إلى ٨٩٨ هـ/ ١٤٩٢م، في حين استمر توسع المدينة خارج تلك الحومة مع توافد الهجرات طيلة القرن السادس عشر وبداية السابع عشر الميلادي. وفي ذلك يقول عبد السلام السكيرج ((تمكن المؤسس المنظري من الاستعانة في إعادة بناء مدينة تطوان على الخبرة الأندلسية التي حملها معهم أتباعه من الأندلس، وكذلك الأسرى المسيحيون الذين كان يأسرهم في هجوماته على مراكبهم، ويستعملهم في عملية البناء)) ١٣.

شرع في بناء الأرباض كمرحلة ثانية من توسع المدينة نتيجة نزوح أفواج جديدة بالمدينة ١٤ وهي عبارة عن حومات بناها الأندلسيون خارج المدينة المنظرية، في مواقع مجاورة لها، وأولها، الربض الأسفل ١٥الذي أقيم

بجانب حومة البلد، والربض الأعلى، في الجزء الشمالي من حومة البلد الذي أقيم في عهد من خلف المنظري الأول، وشمل السوق الفوقي الذى يقع بة الان زاوية الحاج علي بركة ومسجد السوق الفوقي في حومة المقدم١٦.

كان للمهاجّرين المورسكيين في بداية القرن السابع عشر الميلادي دور كبير في توسيع تطوان وفي الأهمية التي أصبحت تكتسيها ،منذ ان اتخذ الملك الإسباني فيليب الثالث قرار طرد المورسكيين، ووصلت إلى المدينة موجات جديدة من اللاجئين، فقد استقر في تطوان حوالي عشرة آلاف مورسكي، وربما بلغ عدد من استقر منهم في هذه الناحية أربعون ألفا ،وبلغ عدد السكان الإجمالي في أواخر القرن السادس عشر الميلادي ما بين اثنتين وعشرين وستة وعشرين ألف نسمة، وهو عدد هام بالنسبة لهذه الفترة ، وظل هذا العدد ثابتا تقريبا إلى غاية الانفجار الديموغرافي الذي عرفه القرن العشرون ١٧.

ساهم اليهود المهاجرون من غرناطة في تعمير المدينة على عهد المنظري حينما عين لهم موضعاَ بحومة البلد لإنشاء مساكنهم، وهو المعروف حاليا بالملاح البالي، الواقع شمال شرق الجامع الاعظم، ويعد من المآثر الدالة على وجودهم بتطوان وكثرة عددهم ومن المحتمل أن المنظري رافقه حين حلوله بتطوان بعض أغنياء اليهود ١٨ . نقل الأندلسيون إلى المغرب الطراز المعماري للمدن والبيوت التي كانوا يقيمون فيها بإسبانيا ، تعتبر مدينة تطوان من أكثر النماذج الهندسية المعمارية إثارة للاهتمام ببلاد المغرب، وذلك ليس فقط لطبيعة وحجم معالمها، وإنما لكونها تجسد تلاحماً حقيقياً وارتباطاً واضحاً بالعديد من المدن الأندلسية ١٩.

لازالت معالم الإرث الأندلسي واضحة في كثير من معالمها العمرانية والمعمارية، وما زالت المدينة تحتفظ بفن المعمار الأندلسي داخل جدرانها، وقصبتها، ومنازلها وقصورها وأضرحتها وزواياها ، ومساجدها، وصوامعها، وبما تتميز به من أفنية ونافورات وحدائق...إلخ ، يصف الشيخ العربي الفاسي ، المدينة التي أسسها الأندلسيون بأنها «بلد مربع وقصبتها في ركنها ولها ثلاث أبواب وسورها في عرضه سبعة أدرع ودار بالسور الأول سور ثان وبعده دارت الحفائر، وأعظمها حفير القصبة، ويعلو البلد من جهة الجوف جبل بنى عليه المنظري قصبة أكملها في عشرين سنة)) ٢٠.

خلال العقود الأولى للاستقرار، لم تخلف لنا هذه الفترة من تاريخ تطوان الفني إلا نماذج قليلة من فن العمارة التطوانية، حيث أعيد بناء أغلب الدور والمساجد والمرافق العمومية لتفتح الطريق لعمارة أكثر تطوراً من الناحية الجمالية ، ومعمار هذه المرحلة الأولى أغلبه ينتمي للعمارة الدينية والعسكرية، ونذكر في هذا المجال بعض المساجد الصغيرة، كمساجد القصبة وجامع القائد لوقش وغيرها من المنشآت، والتي إحتفظت ببعض مميزات الطراز الأول المعروف بالبساطة في البناء وغياب الزخارف ٢١.

ونلاحظ ذلك في جامع القصبه لوحة(٢) الذي انشأه القائد أبو الحسن علي المنظري٢٢ رئيس الأندلسيين الذين بنوا تطوان الحديثة في سنة(٨٨٩هـ – ١٤٨٤م) وقد بناه في القصبة التي أقامها داخل المدينة ، وجعلها مقراً له ومركزاً للحكم٠٢٣

ويعتبر هذا الجامع من أهم وأشهر جوامع تطوان وأعظمها معمارياً٢٤ حيث ذكر عمدة الراوين ان هذا الجامع كان صغير قبل البناء الحالي علي غرار تخطيط المساجد بالأندلس وتحول في بادئ الأمر من زاوية للشيخ الفقيه محمد بن عبدالله أواخر ق ٨ هـ /١٣م ،ثم اعاد بنائه بالكامل القائد محمد بن الفقيه الحاج عمر لوقش أيام ولايته لمدينة تطوان بين عامي ١١٦٤- ١١٧١هـ / ١٧٥١ – ١٧٥٨م ، ويقال إن القائد محمد لوقش بني هذا المسجد والمدرسة المتصلة به مما توفر لدية من مال الغنائم التي كان يأخذها من أعداء الوطن والدين٢٥.

خلفت لنا مرحلة توافد الهجرات الاندلسية أسلوباً خاصاً في الفن المعماري والتزييني المتميز من خلال الأقواس النصف دائرية والسواري الشبيهة بالأسلوب الطسكاني مع البساطة في استعمال النماذج الزخرفية ،وتحاشي الألوان الصارخة مع سيادة اللون الأبيض،أن هؤلاء المهاجرون قد نزحوا من جهات مختلفة من اسبانيا، كالأندلس وقشتالة وأرغون، وحملوا معهم التأثير المعماري المدجن والشبيه بالمعمار الشاوني، والمعروف بالنوافذ والفتحات على الخارج،٢٦ ،ظهر ذلك جلياً في النوافذ بالمساجد ،والزوايا ، والأضرحة ،والمنازل ،

ففي زاوية الحاج على بركة بأعلى المدخل ،وهي مستطيلة يغلق عليها مصراعين من الخشب،وبجدار القبلة نجد النوافذ الخشبية المستطيلة وبالواجهة الغربية لذات الزاوية نجد ثلاثة نوافذ مستطيلة الشكل لوحة (٣) .تظهر النوافذ الخشبية بوضوح بمثمن القبة الملحقة بهذه الزاوية بكل ضلع من أضلاع مثمن القبة فُتح به نافذتين مستطيلتي الشكل ، وفتح بمباني الأضرحة نوافذ في الجدران كما هو الحال بضريح الشيخ عبد القادر التبين فنجد بالواجهة الشمالية منه خمسة نوافذ مستطيلة الشكل كل نافذة يتوجها عقد نصف دائري ، وبنفس ضريح التبين وبالواجهة الشرقية نجد ثلاثة نوافذ مستطيلة الشكل متشابهة في الشكل والمضمون لوحة (٨) .

بل نجد النوافذ بالقباب كما هو الحال في القبة الملحقة بالزاوية الريسونية ،ونجد الشمسيات بشكل جلى في الزاوية الناصرية وتحديداً فوق محراب الزاوية ثلاثة شمسيات جصية معشقة بالزجاج الملون، اما زاوية الحاج على بركة فالشمسيات بها في المستوى الثاني من صومعتها .(لوحة ٣)

ان المدينة العتيقة تأثرت بالإرث الأندلسي في مجال الهندسة المعمارية من خلال ما تركوه من المأثر التي مازالت تقف شاهدة على عظمة الحضور الأندلسي والذى يتجسد في عنصر القرميد الذى نقلة الاندلسيون في مجال البناء بتطوان حيث استعملت القراميد ٢٧ في تغطيه السطوح وفي دعائم الجدران وفتحات النوافذ وأعالي المداخل والأبواب وقباب المساجد والزوايا والأضرحة .والمدارس والغاية من استعمالها يتمثل في حمايه المباني من الأمطار وذلك بتجنب انسياب مياهها علي الواجهات بالإضافة الي انها عنصر زخرفي لتفخيم المبني وإظهار جماليته ٢٨.

واستخدم هذا العنصر في العمائر الدينية والمدنية بتطوان لتغطية الواجهات والنوافذ والأسطح وأعلى المداخل فسقف جامع القصبة من براطيم خشبية طولية وعرضية حملت فوقها السقف الجمالونى للجامع أما من الخارج فغطى بالقرميد للحماية من الحراة والأمطار لوحة (٢).

كذلك الحال في الجامع الكبير(الاعظم)لوحة(٤) بالشخشيخة التي تتوسط الجامع نجد سقف الشخشيخة أخذ شكلا جمالونيا من الداخل والخارج،وغطيت من الخارج بالقرميد للحماية من الأمطار والحرارة ومدرسة القائد لوقش .
كما انهم خلفوا أسلوباً خاصاً في الفن المعماري والزخرفي الرفيع الذى يتجلى في العقود النصف دائرية والعقود الحدوية٢٩ ، حيث شاع إستخدام العقد النصف دائري في العمارة الدينية بتطوان، فنجده في الجامع الأعظم على يمين المحراب مباشرة بدخلة معقودة بعقد نصف دائري أرضية هذه الدخلة تسير مع مستوى أرضية بيت الصلاة ، يتوج هذا العقد النصف دائرى فتحات النوافذ المستطيلة الموجودة بجدران هذا الجامع،ويتوج الشمسيات الى تعلو محراب نفس الجامع لوحة (٥) .
ونجد العقد النصف دائري يتوج النوافذ الثلاثة التي تعلو محراب ضريح عبد القادر التبين ، وفي فتحات النوافذ الموجود بمثمن قبة نفس الضريح ، وفي النوافذ الموجودة بالواجهة الجنوبية لهذا الضريح حيث يوجد أربعة نوافذ ثلاثة منها عقودها نصف دائرية والرابعة لها عقد مدبب ، والعقد النصف دائري يتوج فتحات النوافذ بقبة سيدى مسعود الجعيدى ،ويتوج المدخل الفرعي لضريح ابى عبد الله الفخار السبتى .
ان الارث الأندلسي لازال واضحة معالمه في منارات المساجد والصومعة المربعة الشكل بالمستويات والسوارى وظهرت (الصومعة) بالمغرب الأقصى في كثير من المنشآت الدينية ظهرت بجامع القرويين (٢٤٥هـ/ ٨٥٩م) ، كما وجدت بالمدارس واتبعت التخطيط السائد بالمغرب العربي وهوالصوامع ذات المسقط المربع ،وتتكون كل منهما من طابقين ويرجح البعض أن هذا الاقتباس من مئذنة جامع القيروان (٢٤٥هـ/ ٨٥٩م)٣٠، وذكر أنها تأثرت بالصوامع الاندلسية ٣١ .
جاءت الصوامع في العمارة التطوانية على نفس شكل صوامع المغرب الأقصى وهي ذات المسقط المربع وظهر ذلك جلياً في صومعة الجامع الأعظم والتي تقع بالزاوية الجنوبية الغربية للجامع ،تعتبر صومعة الجامع الأعظم أعلى صومعة بالمدينة العتيقة ، وهي مربعة الشكل،لوحة (٦) ونفس الحال من التشابهة في الشكل بصوامع كلاً من جامع لوقش،مسجد القصبة لوحة (٧) .
بيد أنه وجدت صومعة مختلفة تماماً في الشكل ،وهي صومعة الزاوية الريسونية واتخذت الشكل المثمن وذلك راجع الى التأثيرات العثمانية في القرن الثامن عشر الميلادي فخلال القرن الثامن عشر، عرفتْ تطوان التأثيرَ العثمانيّ في الفنّ، نظرًا إلى العلاقات الروحيّة والتجاريّة التي ربطتها بالعديد من المدن العثمانيّة، وتجلّى ذلك في مجال الطرز والمعمار، كالصوامع المثمّنة والتي ظهرت في الزاوية الريسونية ٣٢ .
وجامع لوقش يعتبر أوضح مثال لتطبيق النوع الثاني من التخطيط ، فالجامع مساحته مستطيلة به سته بائكات تسير عقودها موازية لجدار القبلة ، أما سقف الجامع فهو سقف خشبى مسطح، وفي تخطيط الزاوية الفاسية بالعيون نجد الزاوية عبارة عن بناء مربع ،وبيت الصلاه به أربعة أروقة نتجت من ثلاث بائكات ،البائكات من دعامات تحمل فوقها عقوداً تسير موازية لجدار القبلة، ويتوسط جدار القبلة حنية المحراب أما سقف الزاوية فهو سقف خشبي مسطح ،الزاوية الناصرية ٣٣عبارة عن مستطيل كبير غير منتظم الأضلاع في هذه الزاوية بيت

الصلاة به خمسة بائكات من دعامات ضخمة تحمل الدعامات العقود الى تسير موازية لجدار القبلة ويأتي فوق العقود السقف الخشبي المسطح.

اما القباب فقد انتشر استخدام القبوات ذات الضلوع المتقاطعة كحلية زخرفيه في سائر منشآت الاندلس الدينية والمدنية علي السواء منذ عصر الطوائف ٣٤.

اتخذت مآزن الاندلس الشكل المربع الذي شاع في مآذن الشام وظهرت الفنون علي زخارف المئذنة من النقوش النباتية وكذلك كثرة النوافذ المتناسقة في الواجهة وعقودها المستديرة والمنكسرة وتناسق الرسوم والاقواس والفسيفساء التي توجها الزليج الازرق٣٥

وقد نقل ذلك الاندلسيون الذين استقروا بالمدينة العتيقة بتطوان حيث نجده اشتهر في مدينة تطوان استخدام القباب في تغطية الأضرحة والزوايا ، وإن كانت السنة النبوية نهت عن البناء على القبور وتغطيتها ، وفي تغطية بعض قمم المآذن ودخلات المحاريب ٠ وفي إعتقادي أن تمسك أهل مدينة تطوان بالقبة له دوافع عدة منها ما هو ثقافي ومنها ما هو جغرافي فالدافع الثقافي راجع إلى تأثير العنصر المشرقي على مدينة تطوان بفعل رحلات العلماء التطوانيين خصوصاً الى المشرق (الحج والعمرة) وتأثرهم بالطابع العمراني لتلك المناطق والتي دأبت على استخدام القباب في تغطية المباني سواء الدينية أو المدنية ٣٦ . بينما يتجلى الدافع الجغرافي في كون القبة لا تسمح بتراكم المياه علىها من الخارج ،خصوصاً أن مدينة تطوان بحكم موقعها الجغرافي المطل على البحرالأبيض المتوسط ومناخها المتوسطى تعرف تساقط امطارغزيرة خاصة في الفصول المطيرة ، لهذا دأب الإنسان التطوانى على استخدام القباب في عمارته الدينية والمدنية ،وعمل على التفنن فيها وتطويرها طبقاً لما تتطلبه الظروف والاحتياجات الخاصة به٣٧

والتسقيف بالقباب ظهر في العمارة الدينية بتطوان واستعملت القبة في التغطية في ضريح سيدى مسعود الجعيدى (القرن العاشر الهجري / القرن السادس عشر الميلادي) ، فان قبة الضريح مقامة على حنايا ركنية حولت مربع القبة الى مثمن أُقيم فوقه رقبة القبة ،يعلوها خوذة القبة في سقف الزاوية الريسونية (٩٧٥هـ /١٥١٦م) وكذلك ضريح الشيخ عبد القادر التبين حيث غطى بقبة مركزية تتوسط الضريح، بُنيت من الطوب الآجر لوحة (٨) .

وجدت القبة في ضريح الشيخ عبد الفخار السبتى، وهي قبة ذات شكل مضلع من الخارج ، اقيمت من الداخل على دعامات تحمل فوقها عقوداً حدوية تحصر هذه العقود فيما بينها حنايا ركنية حولت هذه الحنايا مربع القبة الى مثمن أُقيم عليه رقبة القبة ثم خوذتها ، ونرى بالزاوية الريسونية أكثر من قبة ، كل قبة اقيمت على دعامات تعلوها عقوداً .

على الرغم من أن الأقواس تشبة حدوة الفرس فالأسلوب الجمالي للصوامع موريسكياً واضحاً لبياضها الجيري ولخلوها من الألوان والزخارف الجصية والزليجية،واكتفاء أعلى الصومعة بأشكال مقوسة تشبه النوافذ العمياء .

تأثرت تطوان بالهندسة المعمارية في الأبواب التي توجد بالمساجد والزوايا والتي تزين بمسامير نصف كروية تسمى بمسامير بوقبة إضافة الى إحتوائها على دقاقة (سماعة) حديدية على شكل حلقة مستديرة ٣٨.

تعد البيوت التطوانية من أجمل البيوت التاريخية ذات زخرفة وعمران تقليدي قديم وعريق ساهم في تسجيل مدينة تطوان ضمن قائمة التراث العالمي الانساني(اليونسكو)سنة ١٩٩٨م ، تجدر الإشارة أن تطوان تعتبر تراثا عالميا وذلك منذ المؤتمر ٢١ للجنة التراث الإنساني التابعة "لليونسكو" والتي انعقدت في نابولي "ايطاليا" في (٦ ديسمبر١٩٩٧م) ،وقد قررت اللجنة الموافقة على الاقتراح بضم المدنية العتيقة للقائمة المذكورة معتبرة إياها نموذجا لهذا النوع من المدن ، مؤكدة على صيانتها الاستثنائية وحفاظها على خصائص الثقافة الأندلسية .

طريقة البناء في العمارة التطوانية : -

كان البنائون من مهاجري الاندلس يقومون بأعمال البناء بمدينة تطوان في فصل الصيف للاستفادة من الجو الجاف،ولطول اليوم ،فيتم تحديد الأرض المراد إقامة البناء عليها ،ويتم رسم التصميم عليها بواسطة الجير، لتبدأ عملية البناء كما هو معلوم بحفر الأساسات التي يختلف عمقها حسب خصوصية الموقع ونوع البناية ،ثم تملاء بوضع الحجارة بواسطة المادة الرابطة بين كل طبقة وأخرى مع دكها فتصير صلبة وكأنها جسد واحد وبعد وضع الأساس ينتقل البناء الى مرحلة اخرى ٣٩.

الزليج التطوانى :-

يحتل فن الزليج مكانه هامة في العمارة التطوانية الأندلسية بالمدينة العتيقة ويعتبر من الخصوصيات المميزة لها حيث يتميز بتنوع أشكاله وبقيمته الصناعية والفنية الفريدة ، فهو يمثل اصالة حقيقية ميزت الفنون بتطوان بطابع خاص ومميز عن مثيلاتها في سائر أنحاء المغرب ، فقد حملها معهم المهاجرون الاندلسيون الذين استقروا في مدينة تطوان في أواخر القرن الخامس عشر الميلادي٤٠.

والزليج التطوانى هو نوع من الخزف عبارة عن طين وعندما يطبخ في دار الصناعة والفنون التقليدية بتطوان يصبح اكثر قوة وصلابة ٤١ .

يتميز الزليج التطواني بعدة خصائص فنية وتقنية على المستوى الفني يتميز بالوان ذات البريق المعدني والتي لا تتعدى في مجملها خمسة الوان كما يتميز بمنتجات سطحية تعطي إحساساً بالبروز وهو ما يضفي عليه رونقاً خاصاً يميزه عن الزليج الفاسي المشهور على المستوى الوطني ، وعلى المستوى التقني فإن الزليج التطواني يتميز بطريقته الخاصة في تشكيل قطعة صغيرة تصنع من الطين النيئ بواسطة قوالب نحاسية أو خشبية تتخذ شكل القطع المشكلة للتراكيب الفنية المراد تنفيذها ٤٢ كما يمتاز الزليج التطوانى بالدقة في الصنع والأبداع ٤٣.

استعمل الزليج التطوانى علي نطاق واسع في تزيين الجدران والحوائط في العمائر الدينية والمدنية وأرضيات الصهاريج والسقايات العمومية والخاصة وكان يستعمل ايضا في شكل لوحات مكتوبه لتخليد بعض المعالم الخالدة وكانت صناعته تتم في نفس ورش صناعه الفخار والخزف المنتشرة خارج أسوار المدينة وخصوصا خارج

باب النوادر ، كما اشتهرت الوان الزليج المصنوع بتطوان بألوانه المعروفة بينما كان بعض الأغنياء يفضلون استعمال الزليج المستورد من أوربا ٤٤.

استخدم الزليج التطوانى على نطاق واسع في جامع لوقش في الجزء السفلى من حنية المحراب غطى أرضية المحراب وحتى بداية العقد والأكتاف التي تحمل العقد زين بالزليج التطوانى المنفذ باللون الأزرق والأسود والأصفر واحتوى على كافة الزخرفة الهندسية من دوائر ومثلثات ومربعات وظهر جلياً في الجامع الأعظم في ابهي صورة يزين الجزء السفلى من كتلة المدخل وكذلك الجزء السفلي من المحراب لوحة (٥).

لم تخلو أضرحة مدينة تطوان من هذا العنصر الزخرفي وظهر بالأضرحة فزين الاكتاف التي تحمل العقد بواجهة ضريح على بن مسعود الجعيدى ، وجد الزليج التطوانى في الزخارف النباتية ،التي قوامها مثلثات ، معينات بالألوان الأصفر والأسود والأزرق على أرضية بيضاء وبشكل متكرر وكذلك الأكتاف الجانبية من الواجهة وحنية المحراب .

ماء السكوندو :

وجد في مدينه تطوان منذ إعادة بنائها في نهاية القرن التاسع الهجري الخامس عشر الميلادي نظام توزيع أصيل للماء عرف لاحقاً باسم السكوندو في الوقت الذي يطلق عليه أهل البلد ماء البلد ،وماء الله وماء المعدة٤٥ وماء القنا ٠٤٦ شرع في إقامة هذا النظام مع بناء النواة الأولي للمدينة المنظرية المهاجرين الاندلسيون ، وقد امتازت مدينة تطوان بهذا المكون المعماري والعمراني عن باقي المدن المغربية التي مازالت المدينة تحتفظ بهذا الإرث الأندلسي ،حيث تفرع من هذا النظام قنوات إمتدت الي مختلف جنبات المدينة العتيقة تبعاً لاتساع العمران بين أسوارها ،وياخذ هذا النظام مصادره من العيون المنبثقة والممتدة عند سفح جبل درسه الغني بالمياه المتدفقة من جوف الكتلة الكلسية الغنية بفرشاتها المائية٤٧.

كان لنظام شبكه السكوندو هذه دوراً كبيراً في تنظيم المجال الحضري العتيق وهيكلته فقد كانت عناصر الشبكة تتألف من (القواديس ,الطالع, المعدة, القسيمة ,كاس عدل, القنا, ماء الفيض كلها تعمل في انسجام وتناسق قوي ضمن لها حسن السير الوظيفي لحوالي أربعه قرون ٠كانت خطوط الشبكة تتكون من مجموعه كبيرة من الأنابيب الفخارية مختلفة الطول والحجم ، تستخدم حسب الحاجه والضرورة ،وكانت تجلب في البداية من بعض المدن التي عرفت من قبل مثل هذا النظام كمدينه الشاون ،وفاس مثلاً قبل أن يتم صنعها محلياً ما يعرف بالطفالين ٤٨ .

كان توزيع الماء يقوم علي نظام دقيق ووفق أعراف وقواعد متماسكه ضمنت لها حسن التدبير لقرون عديده ،وتعتبر تقنيه التوزيع إحدى هذه الأسس وذلك أن بنيه الشبكة تتكون من مجموعه من الخطوط والقنوات الممتدة بين المنابع وآخر مستهلك كل خط يعمل في الغالب مستقلاً عن الآخر ،وتتزود منه مجموعة من المستفدين من منازل ومرافق عموميه ٠طريقه الاستفادة لا تتم بأخذ الماء مباشره من مجراه بل عبر تقنيه في منتهي الدقة ، روعي فيها مجموعه من العوامل الطبوغرافية والاقتصادية والصحية٤٩.

ما فاض عن كل الاستعمالات يصرف خارج الخط فيما يسمي بالعقدة أو الحنفية العمومية (قنا) أو بمعدات المياه الجارية وتسمي بمعدات الفيض ، وكانت خطوط المياه في الكثير منها تنتهي ب"القنا" أو بإحدى المرافق الاجتماعية الأكثر استعمالاً للمياه كالحمامات ، والمساجد ، والزوايا، والحنفيات العمومية ، وتعتبر القنا إحدى المحطات المهمة داخل شبكه السكوندو لما أدته وتؤديه من خدمات داخل الوسط الحضري العتيق ،ولوظيفتها الجمالية والمعمارية بزخارفها وأقواسها وكتاباتها وزليجها ورسومات صهاريجها ٥٠ .

تعد الأقنية (السقايات) بتطوان جزءاً من ذاكرة المدينة ، وكانت الأقنية (السقايات) بتطوان تتمركز بالأحياء التجارية والحرفيه، أو قرب الأبواب الرئيسية للمدينة لتوفير الماء للمسافرين وعابري السبيل، وكذا الحرفيين، كما أن منها ما كان من المآثر التي أراد بها بعض الحكام تخليد أسمائهم، أما معظمها، فكانت ملكاً للأعيان ووجهاء المدينة لجعلها هبة٥١.

كانت عملية مد القنوات تتم عن طريق التضامن وتقاسم تكاليف الأشغال حسب قدره وحاجه كل عائلة، كما كان سكان الحومة أو الدرب يشتركون في قناه مع مؤسسه دينيه لجلب الماء من المنبع الي وحدات الاستهلاك ، ولعب الجامع الأعظم دوراً رئيسياً في هذا المجال من خلال خطه المائي الضخم والذي عرف بين العموم بالماء الكبير٥٢ .

تحتوى مدينة تطوان على مجموعة من الأقنية التي تشكل جزءاً من التراث المعماري العريق من حيث النقش والزخرفة ، وتؤرخ لمراحل مختلفة من تاريخ المدينة، ومن بين هذه الأقنية سقاية ضريح أبو عبدالله الفخار السبتي التطواني والقناة المتصلة بجدار زاوية الحاج على بركة لوحة (٣)٥٣.

لازالت هذه الشبكة القديمة من المياه مستخدمة إلى الآن٥٤، وتعكس الطابع القديم للمدينة العتيقة، تتميز بها مدينة تطوان عن باقي مدن المغرب ولازال أهل المدينة يستخدمونها في المنازل والمساجد ،والزوايا ،والسقايات ،والقنوات للمارة بالشوارع والميادين ٥٥.

التأثيرات الثقافية والحضارية الأندلسية بتطوان :-

لقد كان لإستقرار الاندلسيون بتطوان انعكاسات ثقافية وحضارية عميقة الي جانب الانصهار البشري بين الاعراق الساكنة بالمدينة، فقد نقل النازحون معهم مورثاتهم الثقافية والحضارية و،حافظوا علي نظمهم المعيشية وطوروا مكتسباتهم الاقتصادية والادارية ، ورسموا عاداتهم وتقاليدهم المميزة ٥٦ .

ويمكن التأكيد ان التقاليد والعادات الاندلسية عدت رموزاً ثقافية واجتماعية ، وخير دليل علي ترسيخ الثقافة الاندلسية في جميع الميادين لوجدنا انها تنطلق من تنظيم المنزل وتأثيثه الي التغذية واللباس والاحتفالات والاعياد والزواج وعادات التنزه وغيرها ،وقيم ثقافية ساهمت في تكوين الشخصية التطوانية حافظ عليها المجتمع التطواني ، وغدت جزءا من كيان الفرد وهويته الاجتماعية تميز بها عن الآخرين٥٧.

ويعتبر التاثير اللغوي من أبرز عمليات التواصل بين العنصر المغربي والاندلسي وإحتفظت لنا المصادر الأندلسية باشارات تصف لنا فصاحة الاندلسيين٥٨ ، لكن الامر تعثر بعد سقوط غرناطة وأصبحت اللغة العربية

في تراجع لتزايد المصطلحات الأسبانية بمنع تداولها تماماً فأصبح لزاماً على المسلمين الاندلسيين الكتابة والحديث باللغة القشتالية ٥٩ .

وقد كان المورسكيون يعبرون عن أسفهم الصريح لاستعمالهم اللغة الاسبانية لشرح تعاليم الدين الاسلامي الذي لا يمكن شرحة الا باللغة العربية ، ثم أتت بعد ذلك مرحلة إنتشرت فيها اللغة الأسبانية وهي التى توافق الطرد المورسكي الأخير ، وفي هذه الفترة يقال أن سكان تطوان الذين يدعون أنهم أندلسيين والذين يقدر عددهم بحوالي خمسة عشر الف نسمة يتحدثون كلهم تقريباً الاسبانية ٦٠ .

يظهر التأثير الاندلسي واضحاً في اللهجة التطوانية التقليدية وطريقة النطق فهي مرسومة بالأصالة الاندلسية الشامية وذكر في ذلك المؤرخ عمدة الراوين في تاريخ تطاوين جزء من كتابة خصصه للغة اهل تطوان مبرراً انها عربية عامية من حيث المبدأ ، تعرضت لتأثير اللغة البربرية بحكم الجوار والهجرة ولتأثير اللغة الاسبانية بحكم أن اكثر سكان تطوان من أهل الاندلس الوافدين٦١ .

أن التشابه الكبير وعدم اختلاف أزقة تطاوين وبناياتها عن أية بلدة عتيقة في إسبانيا خصوصا منطقة الجنوب التي كانت آخر قلاع الحكم الاسلامي في (الأقواس – البيوت المتقابلة – النوافذ الضيقة)، كما أن عامل التواء الأزقة وضيقها لم يأتي إعتباطيا ، بل عن نية مسبقة .فعلى المستوى الأمني نجد أن الإلتواء يسهل عملية الدفاع عن المدينة في حالة الخطر ، كما يعكس في الوقت نفسه الظل ٠ ويعد استخدام المهاجرين للرمزية في البناء كما نلمس هذه الرمزية على أبواب البيوت كالرمانة والمفتاح وغيرها .ثم أن انغلاق البيوتات وعدم عكس للفضاء الداخلي لما حرصوا عليه من تستر لحياتهم العائلية والمعيشية . كما تعكس بساطة مواد البناء وعدم وجود الزخارف والفسيفساء قلة الإمكانيات المادية ٦٢.

من المعلوم أن المهاجرين الاندلسيون قد جلبوا معهم العديد من أنواع المأكولات والحلويات التي ما يزال العديد منها يحضر في المناسبات الدينية والعائلية لدى العديد من العائلات الأندلسية العريقة ، وعموما فقد كان تأثير الأندلسيين في مجال الطبخ على المغاربة واضحا، كاستعمال التوابل بكثرة على اعتبار أن هذه المواد تساعد على عمليات الهضم ، علاوة على ما فيها من تنبيه للحواس وما تزال للأطباق المورسكية حضور في المطبخ المغربي إلى وقتنا الحاضر٦٣.

عرف المطبخ الأندلسي بتطوان بتنوع ألوانه وأشكاله، إذ حافظ الأندلسيون على عاداتهم في الطبخ وطوروه اعتمادا على الاستفادة من الموروث المحلي، فالمهاجرون الأندلسيون الذين رافقوا علي المنظري حافظوا على عاداتهم في تحضير الأطعمة على طريقتهم، مستفيدين من لحوم وخضراوات وفواكه المناطق المحيطة بتطوان ٦٤.

وعن التأثير الأندلسي في الملابس التطوانيه يمكن القول أن الأندلسيين حافظوا على عادات اللباس التي كانت لديهم، حيث قامت الأفواج الأولى بترسيخ نماذجه، وتميز لباس النساء التطوانيات بشكله الاندلسى ٦٥ .

ظل لباس الرجال مشابها للباس المغاربة، والمتمثل بصفة خاصة في البرنس والحايك. وهذا لباس محلي كان عاما بين السكان، إشترك في لبسه الأندلسي والمغربي. ومن المؤكد أن الأندلسيين أدخلوا أشكالا جديدة من الألبسة الداخلية، وأنواعا من الطرز والخياطة. ويتضح من مختلف القرائن أن لباس سكان تطوان له صلة وثيقة بلباس الأندلس، وخاصة لباس الغرناطيين. وقد قدمت الأستاذة آمنة اللوه نظرة مختصرة عن لباس نساء المدينة، وعززت مقالها بأمثلة حية لتأكد أن معظم ثياب نساء تطوان من أصول أندلسية غرناطية وأوردت أسماء بعض الملابس ذات الأصل الغرناطي ٦٦ .

وهكذا اصبحت مدينة تطوان نموذجاً متميزاً للمدينة الإسلامية ذات الطّابع الأندلسي الخاص، واعتبرت نموذجاً للحضور الأندلسي بالمغرب بسبب احتفاظها بالإرْث الأندلسي الذي ظهر واضحاً في معالمها التاريخيّة وفي عاداتها وتقاليدها، وفي ألقاب أسَرها الأندلسيّة، وفي مختلف مظاهر حضارتها، من موسيقى وطبخ ولباس وصنائع ٦٧ وهندسة العمارة والفنون بالمدينة لتضفي بذلك طابع التميز على كل التخطيط والبناء والهندسة المعمارية للعمائر المدنية والدينية . ومازال سكان تطوان يحتفظون باللهجة الشّعبية، وبالموسيقى الأندلسيّة، وبالطّرْز، وبالصناعة التقليدية إنها تشبه إلى حدّ كبير غرناطة في أزقتها وطريقة بنائها، حتى نعتَها الفقيه محمد داود، مؤرخ تطوان، بكونها «نُسخة من أخريات المدن الإسلامية العربية في بلاد الأندلس»، والحاضنة للحضارة الإسلامية الأندلسيّة فوق أرض المغرب ٦٨ .

خلاصة الدراسة :-

ان تأسيس مدينة تطوان ارتبط بقوة، بسقوط غرناطة في أيدي إيزابيلا وفردناند وشجع الاستقبال الحميمي الذي خصص للمهاجرين الأوائل من طرف محمد الشيخ الوطاسي وكان للمهاجرين الاثر الاكبر في جميع المظاهر العمرانية والعادات والأعراف الاجتماعية والثقافية الأصلية، وهي بذلك اكتسبت شخصية مرموقة متميزة عن المدن المغربية وهذا الارجح من بين اراء كثيرة تختلف حول بناء وتأسيس تطوان .

أن تمسك المهجرين بالنمط المعماري في فردوسهم المفقود له دلالة نفسية عميقة نستشفها في الحنين إلى الديار وفراق الأحبة والأهل ، فقد جمع كل ما هو جميل من الأندلس (الحدائق –الماء) داخل فناء المنزل ،أدى دوره في تجاوز محنة الساكنة الجديدة وتبعاتها بعيدا عن ديارها

مدينة تطوان كانت مدينة منفتحة في وجه الموجات البشرية التي قصدتها إما للاستقرار المؤقت أو الإستيطان الدائم ، ولم تكن مكتفية على ذاتها أو منغلقة ، لأن موقعها الإستراتيجي وطبيعة الوافدين إليها لم تكن تسمح بذلك ، وتبقى ميزة طبعت هذه المدينة هي قدرتها على إستقطاب النازحين إليها وإستيعابهم ودمجهم في نمط عيش تميز بخصوصية منفردة وطابع حضاري راق .

قيام الأندلسيون بنقل الطراز المعماري والفني للمساجد والزوايا والاضرحة والبيوت التي كانوا يقيمون فيها بإسبانيا الي المغرب حيث تعتبر مدينة تطوان من أكثر النماذج الهندسية المعمارية إثارة للاهتمام ببلاد المغرب، وذلك ليس فقط لطبيعة وحجم معالمها، وإنما لكونها تجسد تلاحما حقيقيا وارتباطا واضحا بالعديد من المدن

الأندلسية ، ولا زالت معالم الإرث الأندلسي واضحة في كثير من معالمها العمرانية والمعمارية، وأنها من أولي المدن التي استقبلت وإحتضنت مهاجري غرناطة والاندلس .

من أهم التأثيرات الاندلسية شبكة ماء السكوندو والتي وجدت في مدينة تطوان منذ إعاده بنائها في نهاية القرن الخامس عشر الميلادي على يد القائد الغرناطي ابى الحسن المنظرى ، وما زال العمل الي الآن بهذة الشبكه والتي شاهدت مسار تدفقها ومجري سريانها في المدينة العتيقة بالسقايات ، والمساجد ،والزوايا والمنازل ،ومازالت تحتفظ المدينة القديمة بهذا الموروث الثقافي الذي يميزها عن باقي المدن المغربية .

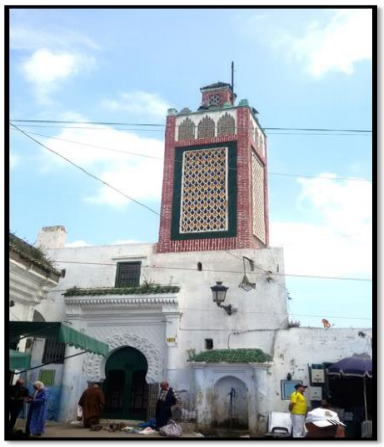




اقدم رسم للمدينة العتيقة تطوان – عن الإنجليزي ويندس سنة ١٧٢١



لوحة رقم (٢) جامع القصبة – الواجهة الجنوبية – تصوير البا



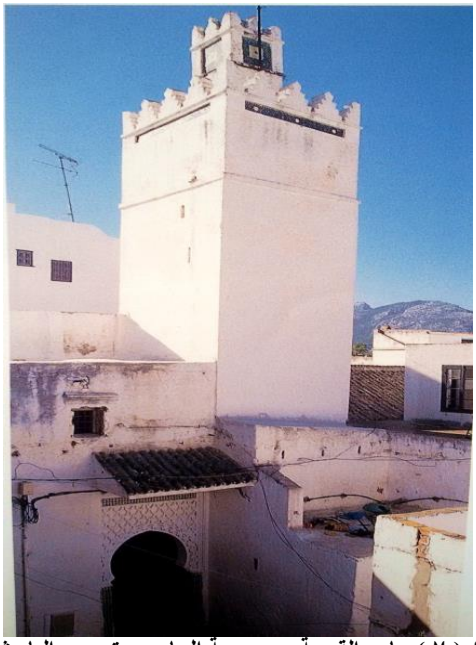
لوحة رقم (٣) زاوية الحاج على بركة – الواجهة الجنوبية – تصوير الباحث



لوحة (٤) الجامع الاعظم – صحن الجامع ويظهر به القرميد – تصوير الباحث



لوحة (٦) الجامع الاعظم – الصومعة – تصوير الباحث



لوحه (٧) جامع القصبة – صومعة الجامع – تصوير الباحث



لوحة (٨) ضريح عبدالقادر التبين – الواجهتين الجنوبية والغربية – تصوير الباحث

حواشي البحث

[١] - أمينة اللوه ، صورة من تطوان الغرناطية الأكاديمية ،٢٣١ .
[٢] - الرهوني، ابو العباس احمد، عمدة الراوين في تاريخ تيطاوين ، تحقيق جعفر أبو الحاج سلمي ، جمعية تطوان أسمير ، ط٢ (تطوان ٢٠٠١م) ، ٤٥ .
[٣] - محمد عزوز حكيم ، معلمة تطاوين ، مطبعة الخليج العربي ، الجزء الأول ،(تطوان ٢٠٠١ م) ، ٤٥ .
[٤] - اسعد حومد ، محنة العرب في الاندلس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،(بيروت ١٩٨٨ م)، ٧٨ .
[٥] - أحمد قدور ، تيطاوين المدينة والمجتمع في العصرين الوسيط والحديث ، اطروحة لنيل دكتوراه الدولة في التاريخ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية (تطوان ٢٠٠٣-٢٠٠٤ م) ، ٢٥ .
[6] GONZALBES BUSTO, Guillermo. Al-Mandari.El granadino fundador de Tetuán, - Granada,1988,56 ،
[٧] - غوزلبيس بوستو ،المورسكيون في المغرب، ترجمه إلى العربية مروة محمد إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة،(القاهرة ٢٠٠٥م) ، ٦٩.
[٨] - حومة احفير تقع في الناحية الشرقية في مدينة تطوان العتيقة والذى يطلق عليها الان بحومة البلد وهي النواة الاصلية للمدينة ويحدها شرقاً حومة الجامع الاعظم وغرباً الغرسة الكبرى وحى الصياغين شمالاً ، محمد بن عزوز الحكيم : الجديد في تاريخ تطوان ، ص ٤٥.
[٩] - أحمد قدور، تيطاوين، المدينة والمجتمع في العصرين الوسيط والحديث ، (تطوان) ، ٢٦١ .
[١٠] - محمد داود، تاريخ تطوان ،ج ١، تطوان ، ١٠٣.
[١١] - محمد عزوز حكيم ، معلمة تطاوين ، ج ١ ، تطوان، ٤٥ .
[١٢] - محمد داود ، تاريخ تطوان، ج ١، تطوان ، ٩٥.
[١٣] - عبد السلام السكيرج ، نزهة الإخوان وسلوة الأحزان، تقديم وتحقيق يوسف احنانة، تطوان، ٢٠٠٥م، ص. ٣١.
[١٤] - العربي الرباطي، "التطور العمراني لمدينة تطوان خلال القرنين ١٦ و ١٧"، ضمن أعمال ندوة، تطوان خلال القرنين ١٦ و١٧، منشورات كلية الآداب، (تطوان ١٩٩٦م) ، .٢٣٧-٢٤٩.
[١٥] - الرهونى، عمدة الراوين ،ج ١، تطوان ، ٢٠٢.
[١٦] - حومة السوق الفوقي، انطلق تعمير هذا الحي في فترة مبكرة من نزوح الغرناطيين إلى المدينة... ويعتبر جامع السوق الفوقي من المعالم المبنية في تلك الفترة من طرف الغرناطيين الذين نزلوا في هذا المكان. وقد بنى المهاجرون منازلهم على امتداد النصف الثاني من القرن السادس عشر الميلادي ،الرهوني، عمدة الراوين، ج ٢، .
[١٧] - محمد رزوق ، الاندلسيون وهجراتهم الى المغرب في القرن ١٦-١٧ م ، مطبعة إفريقيا والشرق، (الدار البيضاء ١٩٨٧) ، ١٣٠؛ حسن الفكيكي، المورسكيون بمنطقة جبل طارق، مجلة الأكاديمية، العدد ١٥، عدد خاص بالمورسكيين ، (المغرب، ١٩٨٢) ، ١٣٨. ،
J. L. Miège, M. Benaboud, N. Erzini, Tétouan ville andalouse marocaine, CNRS édition, Paris, 1996, p 35 .
[١٨] - أحمد قدور، تيطاوين المدينة والمجتمع في العصرين الوسيط والحديث، ٣٣٢؛ بوسطو،المنظري الغرناطي ،١١٧.
[١٩] - محمد بن عبود ، المدينة العتيقة في تطوان ، ١٨.
[٢٠] - العربي الفاسي ، مرآة المحاسن،ص١٦٨، محمد داود، تاريخ تطوان، المجلد ١، ٩١.
[٢١] - محمد بن عبود ، المدينة العتيقة في تطوان دليل معماري ، تطوان ، ٣٩ .
[٢٢] - غيرمو غوثالبس بوستو، المنظرى الغرناطى مؤسس تطوان ، ترجمة ممدوح البستاوي واخرون ، المركز القومي للترجمة الطبعة الاول ، (القاهرة ٢٠٠٧) ، ١٠٩ ، ليون الأفريقي ، وصف افريقيا ، جزء اول ، ٣١٨ ، مارمول كاربخال ، جزء ثاني ، ٢٢٢، الرهوني عمدة الراوين في تاريخ تطاوين، ج٦ ، ٢ .
[٢٣] - عرفت عائلة لوقش، منذ منتصف القرن السابع عشر، بأصلها الأندلسي، حسب ما ورد في الوثائق المعاصرة، كان اسم آل لوقش يكتب في البداية «لوكس»، ويدل من نطقه على الأصل الإسباني، كما أنه يوحي بالاسم الإنجيلي «سان لوكس»، (Saint Lucas)، مما يحتمل معه أن هذه الأسرة استقرت في تطوان زمن طرد المورسكيين من إسبانيا عام ١٦١٠م ، ارتبطت عائلة لوقش، بعد استقرارها بتطوان بعلاقات وثيقة مع الأسر الحاكمة، قبل أن تتغير الأحوال وتفرق بين أفرادها السبل ، كان محمد بن علي لوكس هو أول اسم من هذه العائلة ورد في المصادر الأجنبية، عبد المالك ناصري ،مجلة زمان ، العدد ٢٩ , (تطوان ٢٠١٢) ، ٣٤.
[٢٤] - الرهونى ، عمدة الراوين ، في تاريخ تيطاوين ، تطوان ، ١١ ، حسناء داود ، التكملة ، تطوان ،٩٨.
[٢٥] - محمد داود ، تاريخ تطوان ، المجلد الثاني ، ٢٣٩ . حسناء داود ، التكملة ، ٩٨ .
[٢٦] - بوعبيد بوزيد، التراث الجمالي لمدينة تطوان العتيقة، نص مداخلة في الندوة التكريمية للدكتور محمد بن عبود، المنعقدة بكلية الآداب بتطوان، (تطوان ٢٠١٠) ، (نص غير منشور).
[٢٧] - عن صناعة القرميد تتم صناعته بعد غمر الصلصال في الماء لمدة اربع وعشرين ساعة ثم يوضع الصلصال في القالب ويعرض لأشعة الشمس المدة الكافية لتبخر الماء منة وتوضع القراميد بعد جفافها في الفرن لتجري عليها عملية احراق اولى ويستخرج بعدها ليوضع عليها طلاء المينا ثم تعاد للفرن ثانية فتصبح بعد احراقها جاهزة للاستعمال راجع حسن حافظ علوى ، مواد البناء ببلاد المغرب من خلال كتاب الاعلان بأحكام البنيان لابن الرومي ، تنسيق محمد حمام ، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية ، الرباط ، سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٨٠،مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء، طبعة ١ ، (المغرب ١٩٩٩) ، ٥٩.
[٢٨] - محمد الغازي ، جرد الخصوصيات المعمارية للمدينة العتيقة بتطوان ، تطوان ، ٢٣ .
[٢٩] - محمد بن عبود ، نادية الرزينى ، تطوان الحاضرة الاندلسية المغربية ، تطوان ، ٣٣ .
[٣٠] - احمد فكرى ، مسجد القيروان ، القاهرة ، ١١٢ .
[٣١] - السيد عبد العزيز سالم ، تأثير منارة الاسكندرية في عمارة بعض مأزن المغرب والاندلس ، مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد ، العدد ٢٣ ،(اسبانيا ١٩٨٦ م) ، ٣٨٦ - ١٨٣ .

[٣٢] - عبد الهادى التازى ، ظاهرة الصوامع المثمنة الشكل بشمال المغرب ، المجلة العلمية لجمعية الآثاريين العرب ،(القاهرة) ، ٨٥ ، ايضاً نفس المؤلف ، التاريخ الدبلوماسي للمغرب ،الجزء التاسع ، مطبعة فضالة ،(القاهرة ١٩٨٦ م) ، ٣٠٤ - ٣٠٥ .

[٣٣] - تقع الزاوية الناصرية في حي النجار بالمدينة العتيقة تطوان ولا يعرف يقينا المؤسس الحقيقي لهذه الزاوية التي بدأت في أول الأمر زاوية صغيرة ،واغلب الظن ان احد اتباع الطريقة الناصرية هو الذى أنشأها حيث كثر أتباع الزاوية وأخذ نفوذها يتسع بدءا من القرن السادس عشر الميلادي ليعم مختلف جهات المغرب [٣٣]،وذلك بفضل نشاط الدعاة الذين كان يبعث بهم شيوخ الطائفة من تمكروت بدرعة إلى المناطق النائية يؤسسون بها زوايا ويعملون انطلاقا منها على نشر الطريقة الناصرية ولكن المصادر والمراجع أجمعت على ان الذى أعاد بناء الزاوية هو الشيخ محمد بن ناصر الدرعي[٣٣] تلميذ الشيخ عبد الله بن حسين وهي ثالث الطرق الصوفية التي دخلت تطوان ولعل زاويتها هي ايضا الزاوية الثالثة التي بنيت بالمدينة بعد الزاويتين الفاسيه والجعيدية والزاوية الناصرية ما زالت قائمة تؤدى بها الصلوات ويقرأ فيها القرآن وبعده يقرأ الدعاء الناصري المنظوم مثل باقي المساجد العامة التي يصلى فيها عموم الناس ، محمد داوود : تاريخ تطوان ، مرجع سابق ، المجلد الاول ، تطوان ، ٣١٢ ، أحمد بنخالد الناصري ،"طلعة المشتري في النسب الجعفري" نشر المؤسسة الناصرية للثقافة ،ج١ ، سلا ، ١٢٩.

[٣٤] - السيد عبد العزيز سالم ، العمارة الإسلامية في الاندلس وتطورها ، ١١٩.

[٣٥] - جوليان ، تاريخ افريقيا الشمالية ، ج٢ ، ١٦٧ .

[٣٦] - محمد الغازي ، جرد الخصوصيات المعمارية للمدينة العتيقة بتطوان ، تطوان، ١٤٦ .

[٣٧] - محمد الغازي ، جرد الخصوصيات المعمارية للمدينة العتيقة بتطوان ، تطوان ، اين السنه ، ١٤٨ .

[٣٨] -غوزليس بوستو، المورسكيون في المغرب ،ترجمة مروة محمد ابراهيم ،المجلس الاعلى للثقافة ،(القاهرة ٢٠٠٥) ، ٢٦.

[٣٩] - خالد الرامي، العمارة الروحية الإسلامية بمدينة تطوان التشكيل وإعادة البناء ، تطوان ، ١١٩ .

[٤٠] - الرهونى ، عمدة الراوين في تاريخ تطاوين ، الجزء الأول ، تطوان ،٢٠٦ .

[٤١] - محمد الغازى ، جرد الخصوصية المعمارية لمدينة تطوان العتيقة ، تطوان ، ١٢٩ .

[٤٢] - عبد العزيز بن عبدالله ، تطوان عاصمة الشمال ومنبع اشعاعها ، تطوان ، ٨٣ .

[٤٣] - عبد العزيز بن عبد الله ، الفن المعماري بالمغرب والأندلس ، الأخذ والعطاء ، المناهل ، ٣٠٨ .

[٤٤] - خالد الرامي ، تطوان خلال القرن الثامن عشر ،مطبعة الخليج العربي، الطبعة الأولى ، (تطوان ٢٠٠٥ م) ، ١١٧ .

[٤٥] - المعدات ، جمع معدة شبه عين مائية لكنها ليست بمنبع مائي، تزود بالماء عن طريق شبكة المائية تسمى بالمعدة لأن شكلها يشبه معدة الإنسان ، خالد الرامي :العمارة الروحية الإسلامية بمدينة تطوان التشكيل وإعادة التشكيل ، تطوان ، ١١٩ .

[٤٦] - رأيت هذه الشبكة من خلال زيارتي الميدانية مايو ٢٠١٨ .

[٤٧] - محمد العربي الشاوش، إشارات حول الإشعاع الفكري والحضاري لمدينة تطوان، مجلة دعوة الحق، ع٢٢٧ ، (المغرب ١٩٨٣م)، ٢٢١

.

[٤٨] - أمينة اللوة، صور من تطوان الغرناطية، مجلة الأكاديمية ،عدد ١٥، ، ٢٢٥ .

[٤٩] - خالد الرامي، تدبير الموارد المائية بالمدينة المغربية العتيقة نظام السكوندو بمدينة تطوان، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،(مراكش ، ٢٠١٢) ، ١٠٧ .

[٥٠] - السملالي مصطفي، اليوم الدراسي للشبكة التقليدية للماء بالمدينة العتيقة بتطوان، تنظيم جمعية تطاون ، اسمير،(تطوان ٢٠٠٦) ،١١٠ .

[٥١] - الرهونى ، عمدة الراوين في تاريخ تطاوين ، تطوان ، ١٩٧ - ١٩٨ .

[٥٢] - أمينة اللوة ،صور من تطوان الغرناطية ،مجلة الاكاديمية،عدد ١٥،منشورات اكاديمية المملكة، عدد خاص بالمورسكيين بالمغرب ، ٢٢٥ .

[٥٣] - محمد العبدلاوى ، الماء والإنسان بمدينة تطوان ، ٢٩ - ٣٠ .

[٥٤] - الزيارة الميدانية للباحث لمدينة تطوان مايو ٢٠١٨ .

[٥٥] - من خلال الزيارة الميدانية وقمت باستخدام هذه المياه عند الوضوء بالمسجد الاعظم .

[٥٦] - .M.Mtalssi , entre memoire et histoire , Ed , Malika , Paris ,2004, p 67 .

[٥٧] - أمينة اللوه ،صور من تطوان الغرناطية ، تطوان ، ٦٧ .

[٥٨] - محمد بن شريفة ، امثال العوام في الاندلس ، فاس ، ١٩٧٥ ، ج١ ، ١٨٩ .

[٥٩] - محمد الشريف ، تطوان الحاضرة الاندلسية المغربية ، تطوان ، ٢٧ .

[٦٠] - امينة اللوه ، صور من تطوان الغرناطية ، تطوان ، ص ٢٢٩ .

[٦١] - ابو العباس الرهوني ، عمدة الراوين في تاريخ تطاوين ، تطوان ، ص ١٤٩ .

[٦٢] - أمينة اللوة ،صور من تطوان الغرناطية ، مجلة الاكاديمية ، المغرب ، ص ٢٢٥

[٦٣] - أحمد الكامون، وهاشم الصقلي، التأثير المورسكي في المغرب ، مركز الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،(الرباط ٢٠١٠) ، ١٢٩-١٣٠.

[٦٤] - آمينة اللوه ، صور. من تطوان الغرناطية ، تطوان ، ٢٢٨-٢٢٩.

[٦٥] - محمد بن عبود ، تطوان الحاضرة الاندلسية ، تطوان ، ٤٠ .

[٦٦] - آمنة اللوه، صور من تطوان الغرناطية"، تطوان ، ٢٢٦.

[67] jean-louis ، M'hammed Benaboud et Nadia Erizini Tétouan vielle andalouse marocaines,13

[٦٨] - محمد داود ، تاريخ تطوان ، المجلد الثاني ، ٢٣٩ . حسناء داود ، التكملة ، ٩٨ .

قصة بلقيس ملكة سبأ بين النص القرآني وتصاوير المخطوطات الاسلامية في العصر الصفوي

د/ اهداب محمد حسني

ملخص البحث

ورد في القرآن الكريم قصِة بلقيس ملكة سبأ مع نبي الله سليمان ، وقام المصورون في مدارس التصوير المختلفة في العصر الاسلامي برسم هذه القصة في مناظر مختلفة ، فجاءت مناظر تلك المشاهد في بعض المدارس ملتزمة بالنص القرآني ، وبعضها الآخر خرج خروجا مغايرا للوارد نصا عنها ،كما حفلت هذه المناظر بالكثير من السمات التصويرية ، موزعة علي شخوصها وما ورد بها من أثاث وما تضمنته الخطة اللونية لتأكيد معني محدد فها.

الكلمات الدالة : نبي الله سليمان - بلقيس ملكة سبأ- الهدهد – النص القرآني - مناظر تصورية – العصر الصفوي

مقدمة :

لقد ورد في القرآن الكريم قصِة ملكة سبأ مع نبي الله سليمان[١] في سورة النَّمل في الآيات ما بين الآية العشرين والخامسة والأربعين، ولكن لم يرد اسم بلقيس بشكل صريح في القرآن الكريم[٢] ، ومع ذلك فقد ترددت في كتب المفسرين والمؤرخين العرب القدامي أقوال وأراء كثيرة ، نحو هذا الأمر فقد اشاروا إلي إنها بلقيس بنت هداد بن شراحبيل ، وكان والدها ملكا لمدة سبعين سنة ثم ملكت بعده فترة عشرين سنة وقيل عشرين ومائة سنة[٣] وقيل ان اسم بلقيس كان أصله يلقمة أو بلقمة[٤] ، ثم قيل لها بلقيس[٥] .

لم يرتبط تاريخ اليمن السحيق باسم مثلما ارتبط باسم بلقيس ملكة سبأ[٦] التي ورد ذكرها في الكتب السماوية،كانت بلقيس سليلة حسبٍ و نسب، فأبوها كان ملكاً، و قد ورثت الملك بولاية منه؛ لأنه على ما يبدو لم يرزق بأبناء بنين، وازدهرت زمن حكم بلقيس مملكة سبأ أيمّا ازدهار، واستقرت البلاد أيمّا استقرار، وتمتع أهل اليمن بالرخاء و الحضارة والعمران والمدنية. كما حاربت بلقيس الأعداء ووطدت أركان ملكها بالعدل وساست قومها بالحكمة. ومما أذاع صيتها و حببها إلى الناس قيامها بترميم سد مأرب الذي كان قد اصابه العطب واصبح في حالة غير جيدة من الحفظ بما يستدعي معه الترميم السريع قبل ان ينهار،وقداتخذت بلقيس عرشا لمملكتها مزخرفا بأنواع من الجواهر واللآلئ والذهب[٧] وكان هذا العرش في قصر عظيم رفيع البناء محكم تضمن ٣٦٠ طاقة أو نافذة من مشرقه ، ومثلها من مغربه ، وقد وضع بناؤه علي أن تدخل الشمس كل يوم من طاقة وتغرب من مقابلتها فيسجدون لها صباحا ومساءا[٨] ، مما يسلب الألباب ويذهب بالمنطق والأسباب،كما كانت مملكة سبأ تشهد من القوة ما

يجعل الممالك الأخرى تخشاها، و تحسب لها ألف حساب،فقد امتلكت جيشا عرمرما قوامه مائة الف فيل تحت كل فيل مائة ألف مقاتل ،وكان مجلس مشورتها مكون من ثلاثمائة وإثني عشر رجلا كل رجل منهم علي عشرة الألاف رجل[٩] ،وبالتالي فقد امتلكت من القوة والمال والنفوذ ،ما يجعل من الإقتراب من مملكتها ، أو استعدائها أمرا مستحيلا.

ومع كل هذا التنعم فقد كان قوم بلقيس يعبدون الأجرام السماوية والشمس على وجه الخصوص، و كانوا يتقربون إليها بالقرابين ويسجدون لها من دون الله، حيث عرف أهل اليمن عبادة الكواكب (الثالوث الكوكبي –القمر والشمس والزهرة)،وذلك نتيجة لأوضاعهم الإجتماعية ولكونهم يحترفون الزراعة والتجارة ، ولإدراكهم ما للكواكب مناثر في الإنسان وفي طباعه وعمله وفي الجو الذي يعيش فيه،وفي حياة زرعه وحيوانه وفي تكوين ليله ونهاره ،والفصول التي تتعاقب عليه[١٠] ،أما ملك نبي الله سليمان فقد كان يعتمد علي جيش من الوحوش والطير والجن والبشر ، فضلا عما تمتع به من صفات مثل قدرته على فهم منطق جميع الكائنات بما فيها النمل[١١] ،وماعداها من الحيوانات وسائر صنوف المخلوقات،فضلا عما احتاج اليه الملك من العدد والالات والجنود،والجيوش،والجماعات من الجن والإنس ،والطيور والوحوش والشياطين السارحات،والعلوم والفهوم،والتعبير عن ضمائر المخلوقات من الناطقات والصامتات[١٢]، وهي من القدرات الخارقة التي لا تتأتي إلا من خالق الخلق رب العرش العظيم .

وتبدأ القصة حين تفقد النبي سليمان الطير ، ولم يجد الهدهد[١٣] ،متوعدا اياه بالذبح ان لم يأت بسبب مقنع يقبله ويفسر سبب تخلفه عن الاصطفاف مع الجند ،وعندما يأتي الهدهد بعد برهة من الزمان وقف غير بعيد من نبي الله سليمان ذاكرا أنه أحاط بنبأ عظيم ذاكرا أنه وجد مملكة سبأ ، وقد تولت أمرها إمرأة وإن هذه المملكة تعبد الأجرام السماوية ومنها الشمس علي وجه الخصوص ،ثم تكليف نبي الله له بتوصيل رسالة منه الي ملكة سبأ يدعوها فيها الي الاسلام ،وتصل الرسالة إليها لتجتمع مع مجلس مشورتها عارضة عليهم الأمر ؛ ليذكروا لها أنهم أولي قوة وبأس شديد والأمر إليك فانظري ماذا تأمرين ،فتتمهل الملكة قبل أن تصدر قرارها طالبة استجلاء الأمر أولا عن تلك الشخصية صاحبة الرسالة أهو نبي من قبل الله ام ملك من ملوك الدنيا يسهل استمالته بالهدايا ؛ ولذا طالبت بإرسال هدية له مع رسلها وتنتظر بماذا يرجعون ؛ ليأمر الملك سليمان بعد وصول تلك الهدية اليه بمن يأتيه بعرشها من الجن أو ممن لديه علم من الكتاب ؛ ليصل إليه عرشها قبل أن يرتد إليه بصره ؛ لتدخل إلي الصرح تستعرض عرشها فلما رأته لجة كشفت عن ساقيها ؛لينتهي الأمر بإسلام ملكة سبأ وأتباعها مع نبي الله سليمان وتركهم لعبادة الأجرام ،وتلك المشاهد المتعددة قام المصورون في مدارس التصوير المختلفة في العصر الاسلامي بتنفيذها إبرازا ؛ للدلالة من وراء ذكرها في القرآن الكريم ، فجاءت مناظر تلك المشاهد في بعض المدارس ملتزمة بالنص القرآني ، وبعضها الآخر خرج خروجا مغايرا للوارد نصا

عنها ،كما حفلت هذه المناظر بالكثير من السمات التصويرية ، موزعة علي شخوصها وما ورد بها من أثاث وما تضمنته الخطة اللونية لتأكيد معني محدد فها ، وما بين التقسيم الاصطلاحي لساحة تلك المشاهد ،وطرق التعبير عن العمق فيها مما يقدم معلومات هامة عن تلك التصاوير والسمات الفنية التي خرجت بها وهو ما يمكن تناوله فيما يلي من خلال دراسة وصفية شاملة لتلك المشاهد المختلفة ، ودراسة تحليلية وافية لما تضمنه من العناصر التي تم الاشارة اليها ، فإلي القسم الأول وهو وصف مشاهد القصة وفق ترتيبها في النص القرآني.

الدراسة الوصفية

اولا ـ تصاوير تمثل نبي الله سليمان يتفقد الطير بحثا عن الهدهد

اشار الي ذلك النص القرآني فى سورة النمل أية ٢٠،٢١(وتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ٢٠ لأُعَذِّبَنَّهُ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُّبِينٍ٢١).

يبدأ مشهد العرض العسكري العام لنبي الله لسليمان وجنوده، بعدما أتوا علي وادي النمل، وبعد مقولة النملة، توجه نبي الله سليمان إلي المولي عز وجل بالشكر والدعاء والإنابة، ثم تفقد الطير، كما قال تعالى: "وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ (٢٠) لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُبِينٍ " (النمل٢١و٢٠), فكان نبي الله سليمان في موكبه الضخم المهيب إذ يتفقد الطير فلا يجد الهدهد، وهنا ندرك أن افتقاد سليمان لهذا الهدهد سمة شخصية: سمة اليقظة والدقة والحزم، فهو لم يغفل عن غيبة الجندي من هذا الحشد الضخم من الجن والإنس والطير، وهو يسأل عنه "مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ" ويتضح أنه غائب، ويعلم الجميع من سؤال الملك عنه أنه غائب بغير إذن، وحينئذٍ يتعين أن يؤخذ الأمر بالحزم، كي لا تكون فوضي، ومن ثم نجد نبي الله سليمان يتوعد الجندي المخالف"لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ"، ولكن نبي الله سليمان ليس جباراً في الأرض،إنما هو نبي فلا ينبغي أن يقضي في شأنه قضاء نهائياً، قبل أن يسمع منه ويتبين عذره، ومن ثم تبرز سمة النبي العادل"أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُبِينٍ" أي حجة قوية توضح عذره وغيابه.ويحضر الهدهد ومعه نبأ عظيم، بل مفاجأة ضخمة لسليمان .

ويجسد هذا المشهد اللوحة رقم (١) التي تمثل نبي الله سليمان بوجه ذا لحية يأخذ الهيئة ثلاثية الأرباع يعتمر عمامة بيضاء هي العمامة العربية ويرتدي رداءا ذو أكمام طويلة أزرق بزخارف نباتية مذهبة يسمي القضبي وعليه رداء تركوازي اللون بانصاف أكمام يسمي الكوردي ، وقد جلس علي العرش وإلي جواره الملكة بوجه ثلاثي الأرباع أيضا عكس اتجاه الملك وقد بدي وجهها ، وقد تدلي من رأسها عليه أحد ذؤابات شعرها وقد أحاط بالرأس هالة نورانية تماثل التي تحيط بوجه الملك وقد ارتدت زيا مماثلا ، ولكن باللون القهوائي والأرجواني الذي تملؤهما الزخارف النباتية وقد جلسا علي كرسي مسدس الهيئة يجاور شجرة يطير فوقها مجموعة مختلفة من الطيور ، وفي المستوي الثالث من

التصويرة تطير مجموعة أخري فوق أحد الأنهار وقد نفذت علي الكرسي رسوم حيوانية في مشهد حركي يسجل حالها وهي في الفلاة وامام الكرسي الي يمين الملك قد جلس احد الشيوخ برداء احمر وعمامة خضراء حول قلنسوة سوداء وبوضعية ثلاثية الارباع تبدو عليه علامات السنين بذقنه البيضاء وعيونه الغائرة باسلوب مدرسة التصوير الصفوية الثانية، هذا الشيخ هو علي ما يبدو الشخص الذي عنده علم من الكتاب بجواره عفريت من الجن ذو جسد عاري ويأتزر بازار الي ركبتيه له رأس ذات قرنيين حول هذا المنظر الخاص بالعرش الحاشية والجنود من الطيور والحيوانات المختلفة والملائكة والعفاريت ولكن ليس من بين كل هؤلاء الهدهد الذي تغيب عن هذا المشهد مما جعل نبي الله سليمان يتوجه بالسؤال عنه واين هو ولماذا لم يحضر لتكون اجابته بعد حضوره هو المشهد الثاني في هذه القصة.

ثانيا تصاوير تمثل الهدهد يحدث نبي الله سليمان في شأن مملكة سبأ

أشار إلي ذلك النص القرآني في سورة النمل الأيات ٢٢-٢٤(فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِن سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ٢٢ اني وَجَدتُّ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِن كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ ٢٣وَجَدتُّهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِن دُونِ اللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لا يَهْتَدُونَ٢٤ الاَّ يَسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي يُخْرِجُ الْخَبْءَ فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَيَعْلَمُ مَا تُخْفُونَ وَمَا تُعْلِنُونَ٢٥).

وقد جسدت هذا الموقف تصويرة من المدرسة الصفوية الثانية بأسلوب المصور رضا عباسي (لوحة ٢) ، تمثل الملك سليمان بوجه ثلاثي الأرباع له لحية وشارب يعتمر قلنسوة سوداء حولها شال أبيض منقوش ينتهي بذؤابة من الخلف وخلف وجهه هالة نيرانية ؛ لتمييزه عن بقية شخوص التصويرة ؛ وللدلالة علي أنه من الانبياء ، جالسا متربعا علي العرش الذي جاء علي هيئة كرسي ذو أضلاع ستة مصنوع علي ما يبدو من الخشب المنفذ عليه زخارف علي هيئة نجوم سداسية تحصر بينها أشكال هندسية مسدسة له ستة أرجل لها قواعد نجمية مسدسة تزدان المسافات الواقعة بينها بأشكال من الخشب المزدان بزخارف منفذة بالتفريغ تشكل نتيجة التقابل أشكال عقود وجانبية تصل بينها قوائم خشبية مزخرفة يتقدم هذا العرش منضدة من أربعة أرجل لها ذات الهيئة التي نفذ بها الكرسي ، وقد سجل المصور رسوما لحيوانات تمثل أسود وغزلان وجمال واحصنة وحمير وفيلة، وأرانب وأفاعي وأسماك سابحة في بحيرة وإلي الخلف حارسان أحدهما بزي يمثل جلباب باللون اللبني بوسطه حزام باللون الأسود والطوبي والآخر يرتدي سترة أعلي قميص باللون الأزرق اللازوردي الممتليء بالزخارف وعلي رأس كلا منهما قبعات وقلنسوات ذات مسحة أوربية ،خلفهما رسم لعفريت جسده الفنان برأس ذات قرون وعينان ملتهبتان ذا جسم أسود يرتدي من اسفل ازارا باللون الأصفر وإزارا باللون الأبيض ، زين رقبته بعقد ويده بسوار كلاهما ذهبي ،بجانبه جني ممسكا بمذبته ،وإزاره الأحمر وجسده العاري وهذا الجمع الغفير يمثل جنوده وحاشيته ، التي تحيط به ومن أسفله ومن خلفه

، وقدجلس مرتديا سترة زرقاء ذات أكمام تصل إلي الرسغ ، مبطنة من الداخل بقماش أبيض يظهر من تلك الأكمام،وقد نقش كامل السترة بزخارف هندسية باللون البيج واللبني علي أرضية لازوردية مما أحدث تباينا أظهر بوضوح ما تضمنته من زخارف ،وقد ارتدي تلك السترة فوق قميص باللون المشمشي له قيطان باللون الأسود ،وقد جلس متربعا علي العرش الذي تعلوه خيمة يخترقها جوسق مسدس ليستظل بها ،وامام هذا الحشد المهيب يحضر الهدهد متقدما الي القائد الذي يعرف حزمه وشدته وقد وقف غير بعيد الي يمين الملك الجالس علي العرش ومعه نبأ عظيم، بل مفاجأة ضخمة ، وقد بدا الملك مشيرا بيده ليبدأ حديثه مبررا عن سبب تخلفه عن الاصطفاف مع الجند فبدأ حديثه بمفاجأة تطغي علي موضوع تخلفه عن الاصطفاف مع الجند، فوقف بعيدا متحدثا إلي الملك الذي أنصت له "فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ"، فأي ملك لا يستمع وأحد رعاياه يقول "أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ" بعد هذه المفاجأة أخذا في تفصيل النبأ اليقين الذي جاء به من "سبأ".

فذكر الهدهد أنه وجد قوماً تحكمهم "امرأة"لها عرش عظيم ، أي سرير ملك فخم وضخم، بما يشير الي ما كانت عليه دولتها من الغني والترف وارتقاء الصناعة، وذكر أنه وجد الملكة وقومها يعبدون الشمس من دون الله معللا بأن ذلك بسبب الشيطان الذي زين لهم أعمالهم فأضلهم، فهم لا يهتدون إلي عبادة الله العليم الخبير"الَّذِي يُخْرِجُ الْخَبْءَ فِي السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ.

وها نحن نجد أنفسنا أمام هدهد عجيب صاحب إدراك وذكاء وإيمان وبراعة في عرض النبأ، ويقظة إلي طبيعة موقفه، فهو يعرف أن هذه الملكة وأن هؤلاء رعية، ويدرك أنهم يسجدون للشمس من دون الله ويدرك أن السجود لا ينبغي إلا لله الذي يخرج الخبء في السموات والأرض، وأنه هو رب العرش العظيم، وهنا لا يتسرع نبي الله سليمان في الحكم عليه إذا كان صادقاً أم كاذباً، ولا يستخف بالنبأ العظيم الذي جاء به، إنما يأخذ في تجربته للتأكد من صحته، شأن النبي العادل والملك الحازم فكلفه بحمل رسالة منه الي تلك السيدة الذي لم يفصح عن محتواها ، ويظل ما فيها مغلقا كا لكتاب نفسه، حتى يفتح ويعلن هناك امام الملكة ووزرائها، ليبدأ المشهد الثالث في تلك القصة .

ثالثا : تصاوير تمثل الهدهد يحمل رسالة من نبي الله سليمان إلي ملكة سبأ .

بعد أن أنهى الهدهد حديثه قال له النبي سليمان، أنّه سينظر فيما أخبره به، ويتحرّى قوله ليعلم إن كان صادقًا أم كاذبًا، وذلك بأن أرسل الهدهد إلى بلقيس بكتاب منه ونص الكتاب "من عبد الله سليمان بن داود إلى بلقيس ملكة سبأ، بسم الله الرحمن الرحيم، السلام على من اتبع الهدى، أمّا بعد: فلا تعلوا علي، وأتوني مسلمين"، ثمّ طبعه بالمسك، وختمه بخاتمه[١٤]، فألقى الهدهد الكتاب عند بلقيس وهي في قصرها، فجمعت أشراف قومها لتشاورهم بما جاء في الكتاب، فتركوا الأمر لها بين القتال أو سواه، بعد أنّ بيّنوا أنّهم قومٌ أصحاب قوة، ولهم باعٌ في القتال والحرب[١٥]

حيث أشار إلي ذلك النص القرآني في الأيتين ٢٨،٢٧ من سورة النمل (قَالَ سَنَنظُرُ أَصَدَقْتَ أَمْ كُنتَ مِنَ الْكَاذِبِينَ(٢٧)اذْهَب بِّكِتَابِي هَذَا فَأَلْقِهْ إِلَيْهِمْ ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ فَانظُرْ مَاذَا يَرْجِعُونَ ٢٨)

تم تجسيد هذا المشهد في تصويرة، تمثل ملكة سبأ في وضع استرخاء أسفل شجرة (لوحة ٣) وهدهد الملك سليمان، على جزع شجرة مقابلة ، يحمل رسالة الملك في منقاره ، وقد خالف المصور في ذلك ،السياق الأصلي للمشهد، والذي تم داخل قصرها وليس في الخلاء

المدرسة الفنية : الصفوية الثانية

التاريخ : (إيران ١٥٩٠ أو ١٦٠٠)

الوصف:تصويرة(لوحة٣) لبلقيس ملكة سبأ وقد اتكأت علي وسادة اسفل شجرة بجوار مجري مائي وهي ممدة الجسد في وضعية ثلاثية الارباع وقد ارتفعت برأسها اعلي الوسادة التي ترتكز عليها بساعدها الايمن وذراعها الايسر يمتد ليلتحم بالساعد ممسكا بوشاح ابيض منقوش بينما نراها وقد ارتدت منقوش بالزخارف النباتية والحيوانية والرسوم الأدمية ،وعلي رأسها التاج الذي يأخذ الهيئة المثلثة يخرج من بينه ذؤابات شعرها بينما يخرج من خلف رأسها ضفيرة من شعرها تلتف لتلتقي بحزام وسطها التي تتمنطق به عند خصرها ،حيث يمتد جسدها ؛ لينتهي بقدميها التي بدت عارية دون حذاء أما ساقيها فقد بدا عليها ملتصق بساقيها وملون باللون البني ملتصق بساقيها، أسفل الرداء الذي ترتديه والذي يظهر أن أسفله قميص بلون أبيض ونفذت التصويرة بألوان من البني والقهوائي واللون الأبيض،مع اعطاء الأشجار لونها الأخضر والأزهار لونها الأحمر ،وفي المقابل يقف الهدهد علي جزع شجرة وقد مسك بمنقاره الرسالة التي حملها لها من الملك سليمان ، والتصويرة طابعها السكون ، ولا تعبر عن الإهتمام الذي كان من الضروري إبراز المصور له خاصة وأنه سجل هذا اللقاء في وضع استرخاء دون أن يظهر اهتمام الملكة بهذا الذي حمله الهدهد إليها عكس ما ابدته الملكة من انزعاج ، واهتمام بتلك الرسالة التي استلزمت منها دعوة رجال دولتها ووزرائها للتشاور بشأنها ،ولعله من الطبيعي أن نلحظ ذلك خاصة وأن هذا الأسلوب هو أسلوب رضا عباسي في تصوير الأشخاص في مواقف يبدو منها الكسل والتخاذل والتخنث، مما كان له أثرا كبيرا في رسوم الأقمشة الثمينة في القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي ، وعلي الرغم من أن وضع الهدهد واقفا علي جذع الشجرة قد خالف النص القرآني في الأية ٢٩ من سورة النمل حيث أن رسالة سليمان قد ألقيت إلي الملكة دون تحديد ، حيث تذكر الأية ذلك "قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ إِنِّي أُلْقِيَ إِلَيَّ كِتَابٌ كَرِيمٌ " ويبدو أن المصور قد استلهم من تلك الأية أن من ألقاها هو الهدهد بعد أن رسمه علي جذع شجرة يحملها بمنقاره ،فما بعد هذا المشهد هو مشهد الإلقاء إلي من أرادها الملك سليمان وهي الملكة ،والذي يمكن استنتاجه من سياق هذا المشهد التصويري .

رابعا تصاوير تمثل ملكة سبأ تعرض رسالة نبي الله سليمان علي حاشيتها

قام الهدهد بالمهمّة فألقى الرسالة (ولم يسلّمها لأن هذا متعذّر على الطائر ، بل يُلقيها من الأعلى) وبقي يراقب ردّ فعل الملكة وحاشيتها كما أمره سليمان، حيث جمعت أهل الحلّ والعقد،من الوزراء والحكماء وعرضت عليهم الأمر ، حيث سجلت هذا المشهد تصويرة بشهنامة الفردوسي (لوحة ٤) من المدرسة الصفوية خلال الربع الثالث من القرن السادس عشر الميلادي ، مدرسة شيراز حيث يتوسط التصويرة التي سجلت قاعة العرش داخل القصر ،عرش الملكة بلقيس الذي يأخذ الشكل المسدس وله دروة أو درابزين ربما من الذهب المنفذة زخارفه بالتفريغ اعلي العرش خيمة تأخذ الشكل الهرمي ومزخرفة بزخارف نباتية بألوان الأزرق اللازوردي والأحمر ، ولمسات من اللون البيج يتدلي منها فسطونات مستطيلة تنتهي بعقود منكسرة ومزدانة بزخارف باللون الأرجواني ،وتجلس الملكة وقد ارتدت ثوبا رماديا بزخارف بيضاء وعليه فرجية حمراء وعلي رأسها تاج المملكة يحيط بكرسي العرش ستة من الرجال إلي يمين التصويرة بثياب مختلفة الألوان مابين الكركمي والأحمر والرمادي واللبني وهو عبارة عن رداء فضفاض بدون رقبة محكوم بحزام وسطي لكل منهم ويعتمرون علي رؤوسهم قبعات مختلفة الالوان وهم علي ما يبدو وزرائها وأهل الحل والعقد في مملكتها ،بينما إلي اليسار عدد من النسوة الذين يمثلون الخدم ، والذين يرتدون ثيابا بألوان مختلفة إحداهن تحمل صينية تسير بها في اتجاه الملكة ،والمستوي الأسفل من التصويرة قد تضمنت منظرا لجوقة موسيقية تعزف علي الألات من الدف والجنك والطقطقات والناي ، حيث تبدو في الوسط راقصة تتمايل علي تلك النغمات والمشهد ، يبدو أن تنفيذه قد جاء للتعتيم علي ما يتم في المشهد الأوسط بين الملكة ووزرائها حيث يتأكد ذلك من تنفيذ رسم لباب في أعلي التصويرة عليها حاجب ؛ لتنظيم الدخول الي القاعة ، والجميع مشغول بما يفعل، أما الملكة فقد عرضت أمر الرسالة حيث قالت :يا أيها الملأ إني ألقي إليّ كتاب كريم، إنه من سليمان وإنه بسم الله الرحمن الرحيم، ألاّ تعلوا عليّ وأتوني مسلمين ، قالت يا أيها الملأ أفتوني في أمري ما كنت قاطعة أمرًا حتى تشهدون " النمل : ٢٩-٣٠،ولا بدّ من التنويه إلى أن مضمون خطاب سليمان لا يقتصر على ما ذكرتُه الملكة ، فكأنها أخبرتهم بالمقدمة والخاتمة ، أما الموضوع فلا شكّ انه اشتمل على تعريفها بالإسلام ودعوتها وقومها إليه، إذ لو اقتصرت الرسالة على التهديد (ألا تعلوا علي وأتوني مسلمين) لما استقام وصفها للخطاب بأنه كريم، ردّ أصحاب الشورى بقولهم: " نحن أولو قوة وأولو بأس شديد والأمر إليك فانظري ماذا تأمرين " –النمل : ٣٣، ركنوا إلى أسباب القوة والعدد والعتاد العسكري التي يملكونها وأكّدوا استعدادهم للحرب، وتركوا كلمة الفصل لملكتهم، ممّا يؤكّد اطمئنانهم إلى حنكتها وحكمتها .

استمعت الملكة الحكيمة إلى مداخلات قادة الرأي والسياسة والجيش ، وأبدت تريّثًا في اتخاذ أيّ قرار حاسم، ونطقت بكلمة من ذهب " قالت إن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزّة أهلها أذلّة "ما

الإجراء الذي تُقدم عليه الملكة وهي ليست على يقين من أمر سليمان، أهو نبيّ كما يدّعي أم حاكم يتذرّع لغزو بلدها؟ انتبهت إلى حيلة تدلّ على ذكائها ونظرها الثاقب، فهي تعلم الفرق بين أصحاب المبادئ وأصحاب المصالح، وبين أبناء الدنيا وأبناء الآخرة، قرّرت أن تمتحن سليمان بالمال لعلمها أنه فيصل التفرقة بين الأنبياء والدعاة المخلصين، وبين البُغاة الذين يستهدفون الثروات ويجمعون الكنوز ويستولون على موارد الأمم المنهزمة، كما هو حال الاستعمار في كل زمان : " وإني مرسلة إليهم بهدية فناظرة بمَ يرجع المرسلون " – النمل: ٣٥،وهو ما تم تجسيده في المشهد التالي وهو المشهد السادس في القصة

خامسا : تصاوير تمثل الهدية التي ارسلتها ملكة سبأ الي نبي الله سليمان.

بعد أن عرضت الملكة الرسالة علي رجال دولتها لم تك على يقين من أمر سليمان، أهو نبي كما يدعي أم حاكم يتذرع لغزو بلدها؟ وامام هذا الشك الذي خامرها انتبهت إلى حيلة تدل على ذكائها ونظرها الثاقب، فهي تعلم الفرق بين أصحاب المبادئ وأصحاب المصالح، وبين أبناء الدنيا وأبناء الآخرة، قررت أن تمتحن سليمان بالمال لعلمها أنه فيصل التفرقة بين الأنبياء والدعاة المخلصين، وبين البغاة الذين يستهدفون الثروات ويجمعون الكنوز ويستولون على موارد الأمم المنهزمة، فذكر النص القرآني ما عزمت عليه قالت: " وإني مرسلة إليهم بهدية فناظرة بمَ يرجع المرسلون " النمل: ٣٥، والمعادلة بسيطة، فإما أن سليمان مدع للنبوة، عينه على الأموال فسوف يقبل الهدية – وهي من غير شك مما يناسب الملوك من الجواهر الثمينة والأحجار الكريمة ونحوها – وسوف يسكت عما يزعم من رسالة سماوية، وإما أنه نبي فعلا فلن يلتفت لهذا الإغراء وسيبقى ثابتا على دعوته، وهذا عين الامتحان الذي يخفق فيه أصحاب الشعارات والأغراض المغلّفة بالدين والقيم ، فضلا عن عبيد الدنيا المجاهدين بلهثهم خلف الشهوات والملذّات وهو ما سجلته التصويرة لوحة (٥) من المدرسة الصفوية الثانية والتي تضمنت الملكة علي عرشها بذات الهيئة والطراز الذي كان عليه كرسي العرش الخاص بالملك سليمان وقد ارتدت ثوبا كحلي وعليه فرجية حمراء وهي في وضعية الجالسة فوق رجليها وبوجه ثلاثي الأرباع يتشابه مع رسوم الشخوص التي نفذها المصور رضا عباسي،يتقدم إليها عدد ثلاثة من الأتباع يحملون اطباقا مغلفة وتابعان أمام العرش بينهما مثل تلك الأطباق التي يحملها الأتباع والتي حوت الجواهر حيث يتم ارسالها للملك سليمان ، بينما هناك عفريت من الجن برأس ذات قرون وعيون مطموسة وفم كبير ولحية قليلة الشعر وازار يغطي نصفه الأسفل بينما النصف الأعلي عاريا يظهر واضحة احدي ثدييه وقد وقف خلف نافذة أعلي يسار العرش يسترق السمع والمشاهدة؛ ليبلغ الملك سليمان به ،والمشهد تسوده الحركة من الجميع باستثناء الملكة التي رسمها المصور شاردة الذهن تفكر فيما سيحدث فيما هو آت.

أدرك سليمان أبعاد مكيدة الملكة فكان رده حازما كما هو متوقع من مثله: " فلما جاء سليمان قال أتُمدّونني بمال؟ فما آتاني الله خير مما آتاكم ، بل أنتم بهديّكم تفرحون " النمل : ٣٦، سمع موفد الملكة هذا التصريح الذي من شأنه قطع الشكّ باليقين بالنسبة لحقيقة سليمان وأهدافه ، فهو في غنى عن الهدايا – من الناحية المادية- ، وصاحب إيمان واعتراف بالأفضال الإلهية عليه، فليأس من رام إغراءه وزحزحته من ساحة المبادئ إلى ركن المصالح، ثم وجه هذا الخطاب الحازم المباشر لرئيس الوفد : " ارجع إليهم، فلنأتينّهم بجنود لا قبَل لهم بها ولنُرجنهم منها أذلّة وهم صاغرون " النمل : ٣٧، يعرف سليمان امتلاك أهل سبأ لأسباب القوة وتلويح قادتهم باستعمالها ضده، فجاء موقفه غاية في الصلابة حتى لا تحدثهم أنفسهم بالميل إلى الخيار العسكري، وقد تأكّدوا أنه ليس ملكا متعطّشا لجمع الأموال بل هو صاحب رسالة التوحيد يبلّغها للناس كافة لإخراجهم من ظلمات الشرك وإنقاذهم من براثن الكفر، وهذا ما يشير إليه قولُه السابق: " واتوني مسلمين " ، فغايتُه نشر الإسلام وليس توسيع ملكه.. ولما قفل الوفد راجعا تأكد سليمان أن الملكة مقبلة إليه (ربما استنتج ذلك أو جاءته عيونُه وجواسيسه بخبر سيرها إليه) فأراد أن يحدث لها مفاجأة تزلزلها وتؤكد لها عيانا أن لدى سليمان من عناصر القوة ما يفوق قدرات مملكتها المتمكنة المتينة: " قال يا أيها الملأ أيُكم يأتيني بعرشها قبل أن يأتوني مسلمين؟ " –النمل : ٣٨وهو ما يصوره المشهد السادس في تلك القصة ,.

سادسا : نبي الله سليمان يطلب من الملئ الأتيان بعرش الملكة قبل أن يأتوا مسلمين

بعثت بلقيس إلى النبي سليمان بهدية مع رسلِها، لتعلم أهو ملِكٌ أم نبي، فلما أخبروها كيف رد سليمان - عليه السلام - الهدية،وأن ما عنده خير مما عندهم تبين لها أنه نبي وليس لهم طاقة بمواجهته، فخرجت بملوك قومها من سبأ إلى سليمان - عليه السلام- وأرسلت اليه أنّي قادمة إليك، لأعرف ما هو أمرك، وما تدعونا إليه من دينك، فبلغ ذلك سليمان عليه السلام،أنّ بلقيس وقومها سوف يأتوا إليه ويؤمنوا برب العالمين ورسوله، فسأل الملأ والأشراف من حوله، من يقدر على أن يأتي بعرشها إلى مجلسه قبل وصولها إليه. فقال عفريت من الجن: أنا آتيك به قبل أن تقوم من مجلسك الذي تقضي به بين الناس وكان هذا المجلس مدته من الصبح إلى قبل الظهر، فأراد النبي سليمان أسرع من ذلك، فقال رجل من بني إسرائيل آتاه الله العلم يقال له آصف، وكان صديقا يعرف اسم الله الأعظم، الذي إذا ُعي به أجاب أنا آتيك بعرشها قبل أن يرتد إليك بصرك، أي أنّك إذا أرسلت بصرك إلى شيء فإن العرش يكون بين يديك قبل أن ترتد ببصرك عنه وكان كما قال من إحضار العرش.،وقد أحضر النبي سليمان عرش بلقيس، ليُريها عجائب ما عنده، وعظيم قدرة الله تعالى، وصدق نبوته، وذلك لأنّ المسافة بين بيت المقدس وسبأ مسير شهرين، ولكي يعرف مقدار مملكتها قبل وصولها إليه، لأنّ العرش سرير الملكة،وهذا المشهد سجلته تصويرة تضمنت عرش سليمان واسفله يجلس حيوانان من الاسود وامامه عفريت يحمل عرش بلقيس وهي جالسة عليه (لوحة٧) ،الأمر الذي يشير إلي مخالفة ذلك لما تضمنه

النص القرآني بأن من أحضر العرش هو رجل عنده علم من الكتاب كما أشرنا ويبدو أن التصويرة قد أراد المصور من رسمها تجسيد وجود العرش مستقرا أمام سليمان حتي وأن حمله الجن ،والتصويرة تسودها البساطة وعدم الإزدحام ،.

حيث أشارت إلي ذلك الأيات ٣٨-٤٠(قَالَ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَيُّكُمْ يَأْتِينِي بِعَرْشِهَا قَبْلَ أَن يَأْتُونِي مُسْلِمِين ٣٨قَالَ عِفْرِيتٌ مِّنَ الْجِنِّ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن تَقُومَ مِن مَّقَامِكَ وَإِنِّي عَلَيْهِ لَقَوِيٌّ أَمِينٌ٣٩قَالَ الَّذِي عِندَهُ عِلْمٌ مِّنَ الْكِتَابِ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ فَلَمَّا رَآهُ مُسْتَقِرًّا عِندَهُ قَالَ هَذَا مِن فَضْلِ رَبِّي لِيَبْلُوَنِي أَأَشْكُرُ أَمْ أَكْفُرُ وَمَن شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ رَبِّي غَنِيٌّ كَرِيمٌ٤٠)

سابعا : تصاوير تمثل ملكة سبأ تدخل صرح نبي الله سليمان وتكشف عن ساقيها

حيث اشارت إلي ذلك الأيات ٤١-٤٤(قَالَ نَكِّرُوا لَهَا عَرْشَهَا نَنظُرْ أَتَهْتَدِي أَمْ تَكُونُ مِنَ الَّذِينَ لا يَهْتَدُونَ٤١ فَلَمَّا جَاءَتْ قِيلَ أَهَكَذَا عَرْشُكِ قَالَتْ كَأَنَّهُ هُوَ وَأُوتِينَا الْعِلْمَ مِن قَبْلِهَا وَكُنَّا مُسْلِمِينَ٤٢وَصَدَّهَا مَا كَانَت تَّعْبُدُ مِن دُونِ اللَّهِ إِنَّهَا كَانَتْ مِن قَوْمٍ كَافِرِينَ٤٣قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَن سَاقَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ٤٤)

٢- تصويرة من مخطوط قصص الانبياء لاسحاق بن ابراهيم النيسابور

الرقم / ١٩٨٥,٢٧٥,١٢٨ [١٦]

التاريخ /القرن ١١هـ/١٧م

المدرسة / الصفوية

مكان الحفظ :Harvard Art Museums

الوصف:

تصويرة تمثل الملكة بلقيس تدخل الصرح علي سيدنا سليمان (لوحة ٨) حيث ورد ذلك في الاية القرآنية "قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ [النمل:٤٤]. وهنا بعض الجن وشياطين الجن أوحوا إلى سليمان وأخبروه: أن هذه المرأة رجلها كرجل الحمار، وأن فخذيها كليهما شعر، وأرادوا أن يبينوا له ذلك؛ حتى لا يتزوجها. فقد خافوا إذا تزوجها أن تنجب ولداً يحكم الجن كما كان والده. فأرادوا أن يقطعوا الإرث من الآن، فهم عفاريت، فقالوا: هذه ذات العرش جميلة، وإذا تزوجها سليمان وقد أسلمت فستلد ولداً يرث أباه في ملكه، ونبقى تحت سلطانه وسيطرته، فقالوا له: إن هذه الملكة بلقيس رجلها كرجل الحمار، وفخذيها كليهما شعر كشعر البهيمة، ثم قالوا: نصنع في القصر حوضاً كبيراً، ونملأه بالماء، ونضع فيه الحيتان، وتكون فيه المياه ترتفع وتنخفض تجري، ونجعل من فوق زجاج - أي: قوارير- يمشى عليها ويختبرها؛ حتى تكشف عن فخذيها.وكان للملك سليمان قصر عظيم، وكان البهو أمامه، فصنعوا حوضاً أسفل وزجاجاً والملك سليمان جالس هناك مع رجاله من الإنس والجن، ثم قالوا:

تفضلي ادخلي على الملك، فلما دخلت وجدت المياه، وعليها الزجاج والقوارير، فظنت أو فهمت أن تدخل الماء، فما كان منها إلا أن كشفت عن فخذيها، ورفعت ثيابها، فظهر الشعر الذي فيها، وظهر أن رجلها كرجل الآدمي، وليس كرجل حمار. واقرءوا لذلك قول الله تعالى: قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ [النمل:٤٤]. فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً [النمل:٤٤] ، وَكَشَفَتْ عَنْ سَاقَيْهَا [النمل:٤٤]امام نبي الله سليمان لينظر إلى ساقيها ليرى ما إذا كانت مشعرة (لوحة٨).

ثامنا الملكة بلقيس تلتقي بالملك سليمان لتعلن اسلامها

٢- تصويرة نبي الله سليمان والملكة بلقيس ملكة سبأ

مكان الحفظ: المكتبة الأهلية بباريس

المجموعة :AISA/Everett Collection

التاريخ:١٥٩٥م

المدرسة : الصفوية

المصور:رضاعباسي

المخطوط: قصص الانبياء ورقة ١٣٢

الوصف: تصويرة للمصور رضا عباسي[١٧] تمثل الملك سليمان ،وبلقيس ملكة سبأ من مخطوط قصص الانبياء المؤرخ بسنة ١٥٩٥م والتي تقع في الورقة ١٣٢من المخطوط الذي تحتفظ به المكتبة الاهلية بباريس ضمن مجموعة AISA/Everett Collection، وهي تسجل نبي الله سليمان جالسا علي العرش بجواره أحد أتباعه وقد ارتدي جلبابا منقوشا عليه سترة حمراء ، وقد اعتمر عمامة بيضاء اسفلها قلنسوة حمراء تحيط بوجهه هالة نورانية ،وحوله اتباعه من اهل العلم والملائكة وعفريت من الجن ، والحيوانات من أسود ونمور وغزلان وأرانب برية وهدهد في حالة ثيات وقد نفذت تلك الحيوانات والطيور بين متوسدا للارض ،واخر في حالة عدو ،وثالث في حركة وثب ، وهذا المنظر الحركي للتصويرة حول مشهدها الرئيس لا يخل بما اراده المصور من ابراز حديث نبي الله سليمان الي الذي عنده علم من الكتاب والذي جلس علي كرسي مماثل ولكنه اصغر وقد ارتدي جلبابا رماديا وعليه شالا بلون احمر وعلي راسه عمامته البيضاء متجها بوجهه ذو اللحية السوداء وبهيئة ثلاثية الارباع الي محدثه نبي الله سليمان بينهما الهدهد وهو واقفا أعلي منضدة مستديرة، بينما قد جلس في مستوي أدني عفريت من الجن ، وقد امسك بيده مزبة علي كتفه الايمن وكأنه قد انهي حديثا مع نبي الله ،وخلف منظر العرش يقف ملاكا مجنحا بجلباب منقوش وسترة حمراء وإلي الخلف من التصويرة في المستوي الثالث نفذ المصور رسوم الجبال وقد ظهر منها أحد الأفراد ذو البشرة السوداء ،وكأنه حارسا يحمي جلوس المشهد والتصويرة مكتملة تجسيد للأية القرآنية ٣٨ من سورة النمل " قَالَ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَيُّكُمْ يَأْتِينِي بِعَرْشِهَا قَبْلَ أَن يَأْتُونِي مُسْلِمِينَ "قال ذلك حين أتاه الهدهد بنبأ ملكة سبأ, وقال له:

وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ وأخبره أن لها عرشا عظيما, فقال له سليمان صلى الله عليه وسلم: سَنَنْظُرُ أَصَدَقْتَ أَمْ كُنْتَ مِنَ الْكَاذِبِينَ فكان اختبار صدقه من كذبه بأن قال لهؤلاء: أيكم يأتيني بعرش هذه المرأة قبل أن يأتوني مسلمين والذي تجسده تلك التصويرة أصدق تجسيد.

القسم الثانى: الدراسة التحليلية

تضمنت التصاوير التي سجلت المشاهد السابقة العديد من العناصر التي يمكن تحليلها وتتبع تطورها الفني للحكم عليها واستنتاج ما تميزت به ،ومن ذلك شخوص التصاوير والمتمثلة في صورة النبي والملك سليمان وزيه وعمامته ،وتصاوير رجال حاشيته من بني الانسان ومملكة الجن والعفاريت،ورسوم الحيوانات والطير ،ورسوم الاثاث ،والعمارة الداخلية ،والخطة اللونية والظل والنور ،والبعد الثالث

شخوص التصاوير

وفق المصور في توزيع الاشخاص في تصاوير مشاهد القصة ،حيث تضمنت معظم تلك التصاوير عدد غيرقليل من الاشخاص في كل تصويرة ،حيث نلحظ الربط بين الاشخاص بعضهم ببعض وبين موضوع المشهد الذي تسجله التصويرة من القصة ،بحيث لايمثل وجودهم حشوا للتصويرة ،حيث تم هذا الربط من خلال تكوينات ثنائية بين الملك وبين الذي عنده علم من الكتاب لوحة (٢)، وبين بعضهم البعض،فنجدهم يتحاورون ويتحدثون أو يحملون أمتعة لقاعة العرش ،الأمر الذي أحدث توازنا انفعاليا وتناغما في الحركة ،ما بين عفريت من الجن يسترق السمع ، إلي فيل ، وخيل تسير ، وطيور في السماء تطير وشخوص ينظرون واخرون يتحدثون ، وخدم يحملون ،الامر الذي اضفي جانبا من الحركة الديناميكية والعمق تمكننا من قراءة احداث المشهد التعبيرية دون عناء ،ويعتبرذلك من خصائص التصوير في العصر الصفوي بعد ان كان يخيم عليها طابع الكآبة والعنف في العصر المغولي ،كما راعي الفنان التناسب بين أحجام الأشخاص في التصويرة ،وبين بقية مكوناتها في المستويات المختلفة للتصويرة ،مع إجادة في ترتيب شخوصها ومراعاة التناسب بين أجزاء الجسم ،أما الوجوه فقد تميز وجه الملك بالوجه العربي ذو اللحية والشارب ،والهالة النورانية التي تعلو رأسه ، أما بقية الشخوص فقد تميزت بالوجوه المستديرة والبيضاوية ومعظمها بوضعية جانبية أو ثلاثية الارباع وهي الأميز في رسوم شخوص المشاهد التي تضمنتها تصاوير القصة ، وهذا ما يميز أسلوب المصور رضا عباسي في تنفيذ رسم الوجوه

ـ الأثاث

كان لشكل الاثاث نصيب كبير في الظهور في منمنمات التصوير التي سجلت مشاهد تلك القصة ،وهذا الشكل علي قدر كبير من الاهمية ،لانه يمدنا بمعلومات وافية عما كان يصنع من اثاثث في تلك الفترة ،كما انها تعد وثيقة دامغة علي اثبات وجود مثل تلك النماذج من الاثاث ،خاصة وان معظمها كان

يصنع من مادة الخشب ،التي سريعا ما تتأثر يالعوامل الطبيعية،فضلا عن انها طعام سائغ للحشرات خاصة الارضة ،مما كان سببا في ضياع الكثير منها ،وبالتالي فان احتفاظ تلك المنمنمات بنماذج منها يستكمل النقص في المعلومات عنها والتي أحجمت كثير من المصادر والمراجع المتخصصة عن ذكرها ،ومن تلك التحف كراسي العرش ،التي خصصت لجلوس الملك والنبي سليمان ،وكذا الملكة بلقيس ،وهذه الكراسي كان يطلق عليها سرير الملك اذا كانت كبيرة عريضة[١٨] ،وكراسي العرش[١٩] اذا كانت متوسطة الإتساع ، وقد جاءت كراسي العرش علي هيئة مسدسة ،تتكون من حوض الجلوس الذي يرتكز علي ستة أرجل تأخذ هيئات مختلفة ما بين الإسطوانية ، والمضلعة كما في اللوحات (١-٨) ،ومعظمها يعلوها مظلة أو خيمات تأخذ أيضا هيئات متعددة ما بين المخروطية والدائرية والتي نفذت باقمشة سميكة تتشابه مع التي تستعمل في اعمال الخيامية ، وقد فرشت معظم ساحات الجلوس بها بمفارش من أقمشة مزخرفة[٢٠] ،غير أنها قد افتقد معظمها لمرفق الظهر الذي وجدناه في منمنمات التصوير الإسلامي في مدرسة بغداد[٢١]، وقد ارتكزت ساحات كراسي العرش التي تضمنتها المنمنمات موضوع البحث علي أرجل اسطوانية لها قواعد علي هيئة ورقة ثلاثية ، أو تأخذ الهيئة السهمية ،كما وإن تلك العروش قد تميزت عن سابقتها باشتمالها علي دروات من معدن الذهب المنفذة زخارفها بالتفريغ ،خاصة كرسي العرش الخاص بالملكة بلقيس(لوحة ٥،٦) كما جاءت تلك العروش بطراز آخر في اللوحات(٩،١٠) ،حيث نفذ من المعدن وله دروة تحيط بحوضه وترتفع عنه ،منفذة زخارفها الهندسية والنباتية بطريقة بالتفريغ ،وهو طراز جديد من طرز كراسي العرش التي اشتملت عليها منمنمات المصور رضا عباسي في نهاية القرن السادس عشر الميلادي ، والتي تختص بمشاهد تلك القصة .(شكل ١،٢)

بجانب كراسي العرش نفذت في ساحات بعض هذه التصاوير كراسي أخري في مقابل كرسي العرش الخاص بنبي الله سليمان والتي كانت مخصصة لجلوس من يتحدث اليه مثل تلك التي نجدها في اللوحة (١) وهو عبارة عن كرسي مربع ،مزود بمرفق الظهر الذي تم زخرفته بنفس عناصر الزخرفة التي تزدان بها قاعدته ،والتي ايضا يزدان بها كرسي العرش الخاص بالملك سليمان ،وهي عبارة عن اشكال أطباق تأخذ الهيئة المستديرة والتي تتكون من وحدات هندسية نفذت علي ما يبدو بطريقة التجميع والتعشيق وهي تتشابه في ذلك مع وحدات الطبق النجمي[٢٢] التي شاعت علي الأخشاب والمعادن بشكل كبير في العصر المملوكي في مصر والشام ، وهو أسلوب زخرفي خالف في تنفيذه الطبق النجمي ،حيث تكونت وحدات هندسية من معينات وضعت بهيئة مستديرة حول شكل دائري أوسط (لوحة ٢)

الأزياء

ذكرت ستيلمان[٢٣]: ان العصر الصفوى قد توقفت فيه تأثيرات أزياء الشرق الأقصى على الأزياء الفارسية وفقدت أهميتها وقد حدث التغيير السريع أولا في العمامة التي كان يرتديها الرجال والتي كانت تسمي بالفارسية دُول بَنْد، حيث كانت عبارة عن شال ابيض يتم لفه حول طاقية بحيث يتكون بروز مدبب مرتفع ممتد بشكل مستقيم في منتصف غطاء الرأس, وكانت الطاقية التي تلف حولها العمامه تسمى "تاج صفوى" وكان لون هذه الطاقيه في المعتاد أحمر، وأحيانا تكون زرقاء اللون. ولأن الطواقي الحمراء كانت تميز الصفويين الشيعة وأتباعهم، فقد كان أهل الستة يطلقون عليها بالفارسية اسم (كولاه – ى سُرخ)ومعناها الطواقى الحمراء وكانت هذه الطاقية الفارسة تشبه مثيلتها التركية الأصل المعروفه باسم قِيزيل باَش[٢٤] ، وبحصر العمائم التي اعتمرها شخوص المنمنمات التي تسجل مشاهد هذه القصة نجد انها تنحصر في الطرز التالية :العمامة العربية[٢٥] التي تعتمد علي قلنسوة سوداء وشال ابيض متعدد الطيات يدور حولها من الخارج ،مثل التي يعتمرها الملك سليمان ،والشيخ الذي يجلس متحدثا اليه لوحة (٢)،والطراز الثاني ،هو طراز العمائم التي يعتمرها افراد الحاشية والخدم والتي جاءت عبارة عن طاقية ملونة اسفل قلنسوة سوداء يرتفع الجزء الاخير منها ليشكل اطارا مفصصا للقلنسوة السوداء ،بالاضافة الي اغطية رؤوس هي العمامة المنديل "دول بند" وهي عبارة عن قطعة من القماش بلون محدد تغطي الرأس وفوقها قطعة اخري بلون اخر معقودة بطريقة تبادلية وقد اختصت بالنساء لوحات (٢-٥)،كما وجدت العمائم التي لها قلنسوات حمراء او لبنية اللون يلتف حولها قطعة من القماش بيضاء او خضراء ،او سوداء ،وهي في الغالب اشارة الي الناحية المذهبية ودرجة محددة من درجات التصوف التي وصلوا اليها ،وهي هنا للتأكيد علي درجات العلم التي تبوئوها،لكن تلاحظ ان بعض هذه التصاوير خاصة تلك التي تمثل الملكة بلقيس تدخل الصرح والملك سليمان من خلف التلال يتابعها وقد اعتمر عمامة لها قلنسوة حمراء ،فهل اراد المصورهنا ان يشير الي شيوع التشيع ام ان المصور قد اراد فقط وفق الخطة اللونية أن يشير إلي ان توزيعات الألوان بتلك الطريقة يؤدي الي انسجام المشهد ويتحقق معه العمق المراد أحداثه في مسرح التصويرة ؟

أما الأزياء فقد أصبحت فخمة جدا وذلك منذ عصر الشاه الصفوى طهماَسب٩٣٠– ٩٨٤ هـ/ ١٥٢٤ – ١٥٧٦ م. حيث بدت محبوكة على الجسم بشكل أكبر مما كانت عليه في العصر السابق. وأصبح القباء الذى يرتديه الرجال والنساء أقصر عن ذي قبل، ويزرر من الأمام بصف من الأزرار اللامعة أو عراوى مذهبة. وكان الوسط يمنطق بحزام ضيق مزخرف بأقراص مستديرة كبيرة من الذهب مثبتة على مسافات متساوية من الحزام. ،ونستطيع أن نرى ذلك في تصاوير المننمات التي عرضنا لها في هذه الدراسة والتي تنتمي الي المدرسة الصفوية (لوحات ٣-١٠) والتي جاءت بألوان متعددةمابين

التركواز ،والنبيذي ،والأسود ،والأزرق اللازوردي وبزخارف مختلفة وبهيئات خالفت ماهو شائع في المدارس التصويرية السابقة[٢٦] ، حيث وجدنا ان معظم شخوصها قد ارتدي القضبي[٢٧] وهي الملابس التي لها أكمام طويلة وبعضهم ارتدي الكوردي[٢٨] وهي التي تلبس فوقها ودون أكمام, كما اعتمرت النسوة فيها العمامات الدول بند[٢٩] (المنديل) والتي صارت أكبر في الحجم عن ذى قبل، ولم تعد تلبس بعصا صغيرة فوق قمتها ،كما ظهر القباء[٣٠] الذي كان يلبس فوق الملابس وله اكمام تغطي ثلاثة أرباع الذراع وذا أطوال متباينة ، وكان اللون النبيذي هو الغالب علي معظمه،وهو ما يشير ايضا الي رمزية مذهبية شأنه شأن القلنسوات التي اعتمرها بعض شخوص التصاوير موضوع الدراسة لوحات(١ ،٢ ،٣ ،٥ ، ٦-١٠).

رسوم الطيور والحيوانات

تعد رسوم الطيور والحيوانات بمثابة عناصر رئيسة في تلك القصة ، خاصة وانها تشكل جزءا هاما وكبيرا من جند نبي الله سليمان ،وياتي الحرص علي تنفيذها مع معظمتلك المشاهد التصويرية ،لاكساب التصاوير مسحة من الحيوية والطاقة ،وقد سجل المصور قدر تمكنه العديد من الحيوانات مثل الخيول الملبدة[٣١]والافيال المسرجة[٣٢]،بجانب الحيوانات الوحشية ورسوم الغزلان ، والحمير،والقرود، والزراف والماعز،والأرانب ،والطيور مثل الهدهد والحمام والبلابل والعصافير وغيرها الكثير ،لوحة(٣، ٨) فضلا عن استخدام التنين في بعض تلك التصاوير لوحة (٨)،وقد حقق المصور نجاحا باهرا في تصويرها بواقعية شديدة ، والتعبير عن حركتها وسكونها ،وأجاد رسم عضلاتها وقوائمها ونقل احجامها بشكل متطابق الي حد كبير مع الواقع ،لوحة (١ ،٣) ،فظهرت معظم تلك الحيوانات اما واقفة ،وأرجلها الأربعة ساكنة ،وإما احدي أرجلها منثنية للتعبير عن السير والحركة او نائمة ،بما يشهد للمصور بالنجاح في تسجيل جميع أوضاعها حركة وسكونا ،أما الطيور فقد رسمها المصور طائرة[٣٣] في سماء بعض تلك المشاهد . لوحة (٨)،وبين الحيوانات ساكنة . لوحة (١) بشكل يوحي بالهدوء ،بين حيوانات في حالة حركة وسكون وهو نهج سلكه العديد من مصوري المدرسة الصفوية الثانية ؛ للتعبير عن أكثر من حالة وجدانية في ساحات تلك المشاهد،ويأتي تنفيذها استعراضا ؛ لمهارة المصور من حيث الدقة في رسم النسب التشريحية رغم صغر حجم هذه الطيور ،ورسمها بريش قصير مكثف علي جسم الطائر أثناء لحظة طيرانه ،مما يشهد للمصور بالدقة والواقعية في التنفيذ[٣٤] (لوحة ١).

-رسوم التنين وعفاريت الجان

نفذ المصور أشكال الكائنات الخرافية ،بجانب رسوم العفاريت والتي هي من جنود نبي الله سليمان حيث رسم التنين الذي هو حيوان اسطوري ،حيث رسمه بشكل الثعبان ،حيث جمع بين خصائص الزواحف،واجنحة الطيور،اما الرأس فاقرب ما تكون لرأس التمساح الفاره فاهه والمتدلي خارجه لسانه

ويقبض بارجله ذات الاظفار المقوسة علي الارض وهو بهيئته ولونه الاسود قد وفق المصور في تجسيد هيئته المرعبة التي تخدم الغرض الذي يناط به من رهبة وفزع للاعداء[٣٥] (لوحة ٨)،ويأتي الاستعانة به كأحد التأثيرات التي شاعت في الشرق الاقصي وانتقلت منها الي ايران قبل العصر الصفوي وكذا في العصر الصفوي الذي تمثله تصاوير مشاهد تلك القصة، اما رسوم العفاريت من الجان فقد رسمها المصور وفق ما تناقلته الاساطير عنها حيث رسمت بهيئة رأس له قرون وبوسطه عينان مستديرتان وحول جيدها سلاسل ذات حلقات متصلة هذا الرأس بما حوي اسفله جسد عاري يغطي جزؤه الاسفل ازار اعلي قدميه التي تأخذ هيئة ارجل الحيوانات الوحشية التي لها اظافر مقوسة ،وقد اختلفت الوانها ما بين الابيض ذو الشعر الاسود وصاحب اللون الاسود،وايضا ذو اللون الاصفر لوحات (٥، ٦، ٧، ١٠)،ومن خلال تلك الرسوم امكننا الوقوف علي هيئاتها والوانها والذين كانوا في طاعة نبي الله سليمان كجند من جنوده الذين استعان بهم مع الذي عنده علم من الكتاب في نقل عرش بلقيس ، إلي قصر نبي الله سليمان (لوحة ٦).

وبعد العرض السابق لموضوع قصة بلقيس ملكة سبأ بين النص القرآني وتصاوير المخطوطات الاسلامية في العصر الصفوي تخلص الدراسة إلي بعض النتائج والتي منها:-

اولا: كشفت الدراسة التنظيم الجيد من قبل المصور الصفوي في الإلتزام بتجسيد مشاهد القصة وفقا سياقها القرآني

ثانيا : نقل المصور الصفوي خصائص المدرسة التصويرية في رسم السحن والازياء والاثاث والزخارف التي كانت شائعة في ذلك العصر في مشاهد القصة

ثالثا : التزم المصور الصفوي بالتعبير عن العمق وبيان مشاهد الحركة والتأهب التي عبرت عنها ايات القرآن في تصوير تلك المشاهد

رابعا :حاول المصور قدر جهده أن يلتزم بخطة لونية تنقل لنا الأحداث التي صورتها تلك المشاهد المعبرة عن القصة

خامسا :رسم المصور شكلا لرسوم العفاريت والجن مازلنا نجسده حتي يومنا هذا في التعبير عن تلك المخلوقات.

سادسا :أظهر البحث العديد من قطع الأثاث والكثير من الأزياء والعمائم والقلنسوات ذات الألوان والزخارف المتعددة والتي تظهر التوجه المذهبي لشخوصها .

سابعا :اظهر البحث أحد العناصر التي تشكل مرحلة من مراحل تطور عنصر الطبق النجمي من خلال ما ظهر علي بعض كراسي العرش الواردة في مشاهد القصة.

اللوحات



لوحة (١) نبي الله سليمان علي العرش يسأل عن الهدهد الذي تغيب عن صفوف الجن : بتاريخ ٢٥-٨-٢٠٢١

https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-falnamah-mss979



لوحة (٢) الملك سليمان يستمع الي تبرير الهدهد عن سبب عدم اصطفافه مع الجند

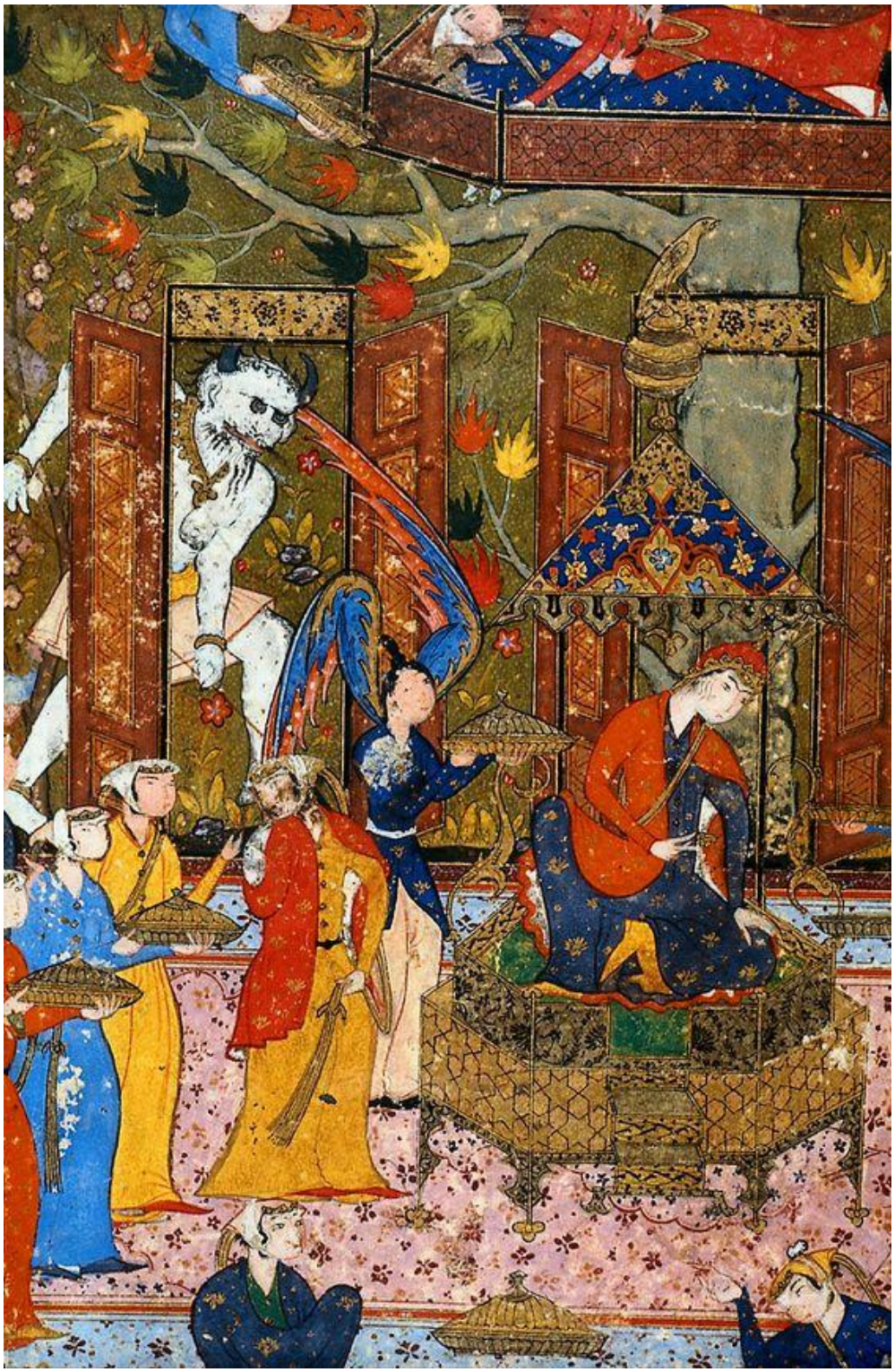
/https://fineartamerica.com



لوحة (٣) الهدهد يصل برسالة الملك سليمان إلي الملكة بلقيس
ربيع حامد خليفة : فن الصور الشخصية ، ل ٣٤



لوحة (٤) بلاط الملكة بلقيس وحولها وزرائها وحاشيتها تعرض عليهم رسالة الملك سليمان :
تاريخ٢٦-٨-٢٠٢١
https://collections.mfa.org/objects/22082



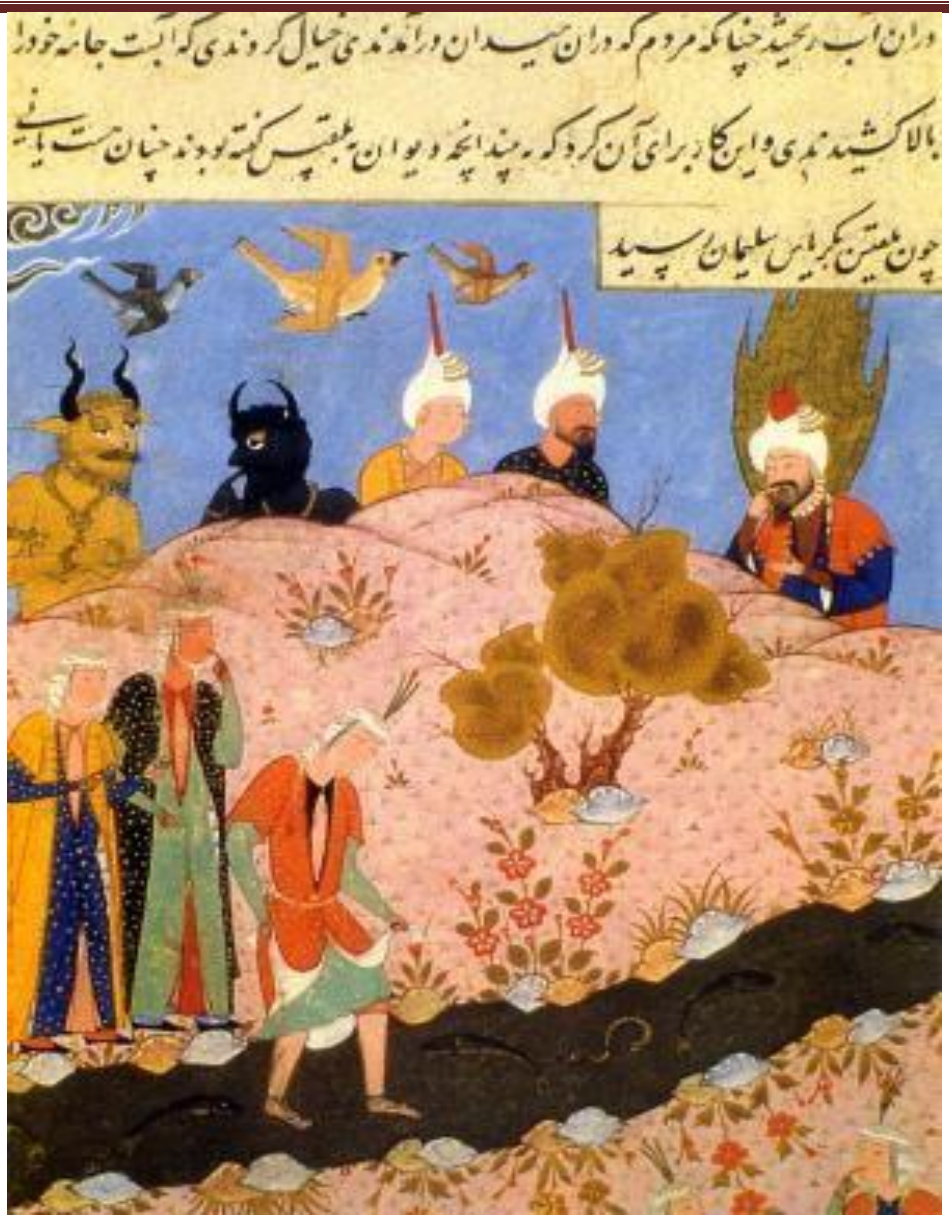
لوحة (٥) الهدية التي سوف يتم ارسالها للملك سليما ن يمسكها الخدم لعرضها علي الملك تاريخ ٢٠-٨-٢٠٢١

https://collections.mfa.org/objects/22082



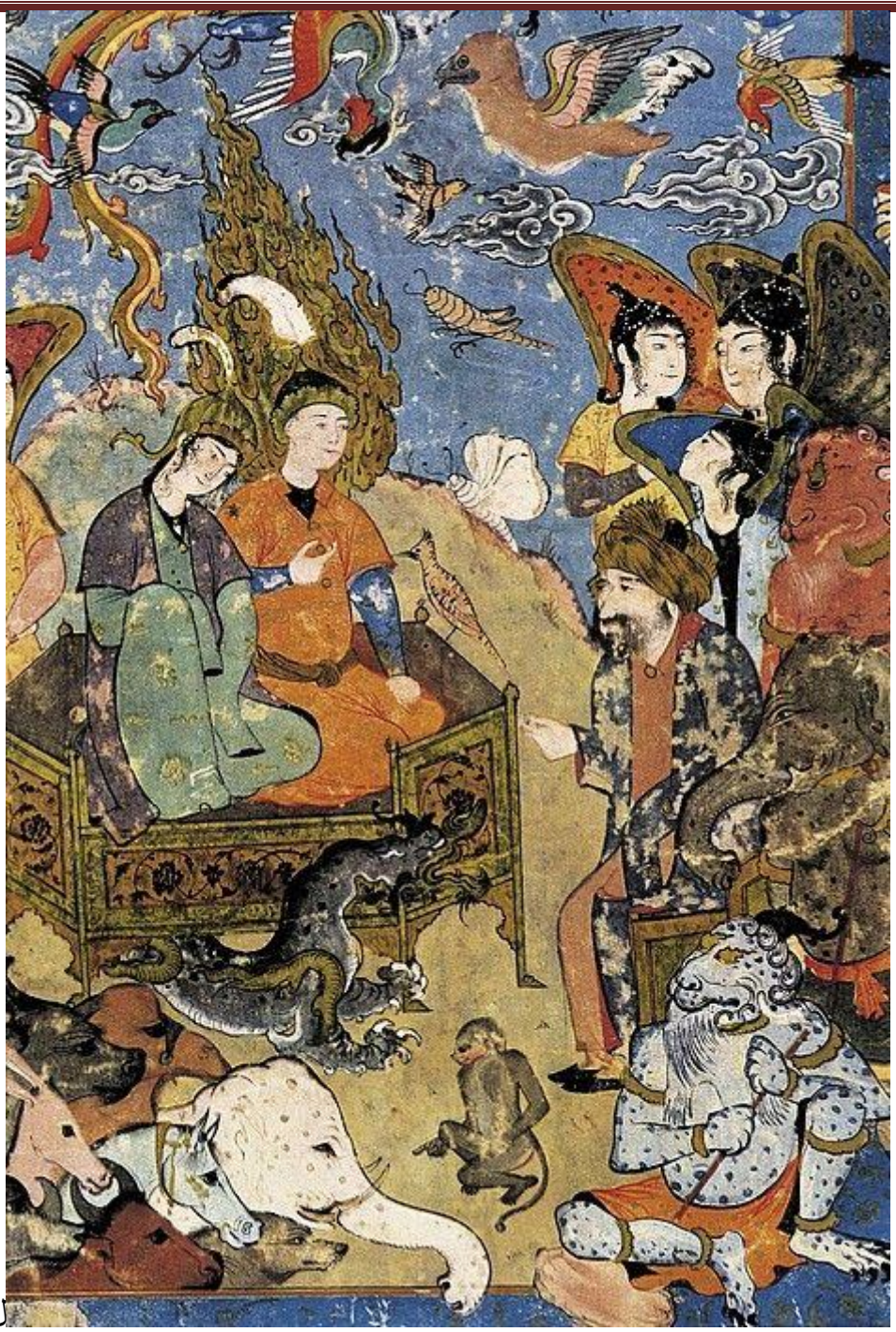
لوحة (٦) عرش بلقيس مستقرا امام الملك سليمان .تاريخ ٢٥-٨-٢٠٢١

/https://www.pinterest.com/pin/488148047091951653



لوحة (٧) الملكة بلقيس تدخل الصرح كاشفة عن ساقيها .تاريخ ٣١-٨-٢٠٢١

Arnold (Thomas), Painting In Islam, xxxiii.



لوحة (٨) الملكة بلقيس مع نبي الله سليمان بعد ان دخلت في الاسلام

https://fineartamerica.com/profiles/everett-collection



لوحة(٩) الملكة بلقيس بجوار الملك سليمان علي العرش بعد اسلامها

https://fineartamerica.com/profiles/everett-collection



لوحة(١٠) نبي الله سليمان مع بلقيس ملكة سبأ من مخطوط قصص الأنبياء ١٥٩٥م ،المكتبة الأهلية بباريس ورقة ١٣٢. تاريخ ٢٣-٨-٢٠٢١

https://fineartamerica.com

حواشي البحث

[١] - هو سليمان بن النبي داود عليهما السلام قد ارسل كلاهما لبني اسرائيل ،وتولي سليمان الملك بعد زفاة والده نوقد وهب الله لسليمان العلم وعلمه لغة الطير ولغة النمل ولغة الشياطين والجن ،وميزه عن بقية مخلوقاته بملك عجيب لم يؤتي احدا من العالمين وسخر له الجن والشياطين والانس والطير والريح واوتي من كل شيء ،انظر للمزيد هدي برهان سيف الدين ،الملكة بلقيس نموذج قيادي رؤية من منظور نفسي ،ص ٧

[٢] - هوشما (م.ت) ،ارنولد (ت.و) ،هارتمان (ر) ،موجز دائرة المعارف الاسلامية ،تحقيق ابراهيم زكي خورشيد ، احمد الشنتناوي ،الشارقة ١٩٩٨م ص، ١٨٥٤

[٣] - المسعودي (ابي الحسن علي بن الحسين بن علي) مروج الذهب ومعادن الجوهر ،تحقيق محي الدين عبد المجيد ،ط٥،دار الفكر ،بيروت ،١٩٩٣م ،ج٢،ص ،٧٦،حمزة الاصفهاني ،تاريخ سني ملوك الارض والانبياء، ط٣،دار مكتبة الحياة ،بغداد، ١٩٦١،ص،١٠٧

[٤] - ابن الاثير (عز الدين ابي الحسنعلي بن ابي الكرم محمد بن محمد الشيباني ٥٥٥-٦٣٠هـ) الكامل في التاريخ تحقيق عمر عبد السلام تدمري ،دار الفكر بيروت ،١٩٧٨م،ج١، ص ،٢١٩

[٥] - ابن كثير (اعماد الدين سماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي الشافعي٧٠١-٧٧٤هـ) ، البداية والنهاية، بيت الافكار الدولية ،لبنان ٢٠٠٤م ج٢،ص،٢١

[٦] - هي مملكة كان لها عاصمة تعرف قديما بصرواح ،وعاصمة ثانية هي مأرب التي اشتهرت بسدها العظيم سد مأرب وارض سبأ في الاصل هي هي منطقة مأرب ،وتمتد الي الجوف شمالا وقاع صنعاء وقاع البون ،اما موقع عاصمتها مأرب فيقع في وادي سبأ الذي يتحكم بالطريق التجاري الهام المعروف بطريق اللبان الذي كان يمتد من بير علي (ميناء قنا الحضرمي قديما) علي ساحل المحيط الهندي الي نجران ومنها الي العلا (ددان قديما) ثم الي موانى ساحل البحر المتوسط انظر يوسف محمد عبد الله،اوراق في تاريخ اليمن واثاره ،(بحوث ومقالات)،ط٢ ،دار الفكر المعاصر ، بيروت،١٩٩٠م ،ج٢،ص،٢٠٣

[٧] - ابن كثير ، تفسير القرآن، العظيم ،ج٣،ص ،٣٦٠، الكسائي(محمد بن عبد الله) ، بدء الخلق وقصص الانبياء ، تحقيق ودراسة الطاهر بن سالمة ،دار نقوش عربية ،تونس ،١٩٨٦م ،ص ص ٣٤٨-٣٤٩

[٨] - تفسير بن كثير ، ج٣،ص ٣١٦

[٩] - تفسير ابن كثير ،ج٣، ص ،٣٦٠

[١٠] - جواد علي ،المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ،نشر جامعة بغداد ،١٩٩٣م ج٦،ص،٥٠

[١١] - القرآن الكريم ،سورة سبأ، ايات ،١٢-١٣، سورة النمل ،اية ١٨

[١٢] - القرآن الكريم ،سورة النمل ،الايات ،١٧-١٩

[١٣] - كانت وظيفة الهدهد انهم اذا اعوزوا الماء في القفار في حال الاسفار يجيء اوينظر لهم هل بهذه البقاع من ماء وفيه من القوة التي اودعها الله فيه ان ينظر الي الماء تحت تخوم الارض فاذا دلهم عليه حفروا عنه واخرجوه

[١٤] - ابو اليمن العليمي (مجير الدين ت ٩٢٧هـ) ،فتح الرحمن في تفسير القران ،تحقيق نور الدين طالب،دار النوادر وزارة الاوقاف والشئون الاسلامية ٢٠٠٩م ، ص١٣٠

[١٥] - ابو اليمن العليمي ، المرجع نفسه، ص١٣١-١٣٣

[١٦] - am_asianmediterranean@harvard.edu

[١٧] - رضا عباسي هواحد مصوري المدرسة الصفوية الثانية وينسب اليه عدد كبير من الرسوم يجعلنا نحكم علي مدة انتاجه انها تقع بين عامي ١٠٢٨-١٠٤٩هـ/١٦١٨-١٦٣٩م واكث صوره رجال في منتصف العمر لهم انوف طويلة ،او صور فتيات او فتيان يكاد الرائي يحسبهن نساءعنه انظر زكي محمد حسن ، التصوير في الاسلام عند الفرس ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ,القاهرة ٢٠١٣م ص، ١١٥،

Sarre Et Mittwoch ,Zeichnungen Von Riza Abbasi,Munchen,1914

[١٨] - ابن منظور ، (محمد بن مكرم بن علي ابو الفضل جمال الدين ٦٣٠-٧١١هـ) لسان العرب ، تحقيق عبدالله علي الكبير واخرون طبعة دار المعارف ، مادة سرر،ج٤ ،ص ٣٦١

[١٩] - ابن منظور،المصدر نفسه ،ج٦ ،مادة ، كرس ، ص، ١٩٤

[٢٠] - زكي محمد حسن،مدرسة بغداد في التصويرالاسلامي ،بغداد،١٩٧٢م، ،ص ،٧

[٢١] - مروان عبد الملك العاني،البعض من اشكال الاثاث التي تظهرها المنمنمات العربية الاسلامية ،مؤتمر الاتحاد العام للاثاريين العرب،دراسات في اثار الوطن العربي رقم ١٢،ص ،١٦٨٣

[٢٢] - الطبق النجمي :هو ابرز عناصر الزخرفة الهندسية التي امتازت بها الفنون الاسلامية خاصة في العصر المملوكي،وتعتبر الفكرة الاساسية لتصميم وحدة الاطباق النجمية قائمة علي تقاطع مربعين بزاوية ٤٥درجة بحيث ينتج شكل نجمي بسيط مكون من ثمانية رؤوس ،تمتد اطوال اضلاع المربع واقطاره مع اضلاع واقطار مربع متماثل ومتقاطع معه فتنشأ تلك التشابكات لتظهر وحدة زخرفية هندسية جديدة هي الطبق النجمي انظر نها سيد محمد عفيفي ،

الابداع التشكيلي في زخارف الاطباق النجمية ،مجلة , International Design Journal Volume 4,Issue.3 ص، ٢٥١

[٢٣] - ستيلمان (يديدا كالفون)، تاريخ الازياء العربية منذ فجر الاسلام الي العصر الحديث ،ترجمة صديق محمد جوهر ،مشروع كلمة للترجمة ،الامارات العربية المتحدة ، ٢٠١٣م ،ص،

[٢٤] - القيزل باش :معناه الرؤوس الحمر ،وهو عبارة عن قلنسوة ذات لون احمر يعتمرونها كشعار لهم ،وكانت ترتفع من وسط عماماتهم ذات الاكوار العديدة قطعة مدببة علي هيئة الهرم مقسمة من قمتها الي اطرافها الي اثنتي عشرة شقة تذكر بعلي وابنائه الاثني عشر ،ومن هنا سمي الصفوية الصفويين بالقزلباش اتصالا بهذا الشعار الاثني عشري الاحمر،ومع ان هذا الاسم ظل قليل التداول بعد قيام الدولة الصفوية ،الا انه ظل في تركيا وقتا طويلا انظر ،خالد عبيد صالح العزاوي ،القزلباش ،والكاكائية ،والبكتاشية والشبك ،اصولهم وعقائدهم وعباداتهم ،دراسة وتحليل ،مجلة الدراسات التاريخية والحضارية ،المجلد(٨)،العدد،(٢٣)،بغداد ٢٠١٦م،ص،٣٧٩

[٢٥] - اهداب محمد حسني ،العمامة العثمانية في تركيا ومصر في ضوء التحف التطبيقية وتصاوير المخطوطات ، ص،

[٢٦] - حسن الباشا ،التصوير الاسلامي في العصور الوسطي ،النهضة المصرية ،١٩٥٩م ،ص ١٨٢ ، ٢٠٧ ،٢٤٥ ، ٢٧٤ ، ٣١٥

[٢٧] - ستيلمان ،المرجع السابق ،ص،

[٢٨] - ستيلمان ،المرجع السابق ،ص،

[٢٩] - ستيلمان ،المرجع السابق ،ص،

[٣٠] - هو لباس فارسي الاصل يرتديه الرجال فوق الملابس ،وهو عبارة عن ثوب واسع من اسفل ضيق من اعلاه وذا اطوال متباينة انظر ،صلاح العبيدي ،الملابس العربية الاسلامية في العصر العباسي الثاني،بغداد، ١٩٨٠م ،ص ،٢٨٠

[٣١] - بطانة توضع علي ظهر الجياد قبل السرج الذي يمكن الفارس من توجيه الفرس في الاتجاهات التي يريدها

[٣٢] - تميزت افيال القصة بوضع سروج منقوشة فوق ظهورها مما يشير الي استخدامها في الحروب بجانب الجياد

[٣٣] - هناك كثير من المخطوطات الصفوية التي اعتنت برسم الطيور والحيوانات مثل مخطوطة خمسة نظامي بالمتحف البريطاني والتي سجلت رسوم تلك الطيور باسلوب واقعي يتشابه مع رسوم الطيور في المشاهد الخاصة بالقصة انظر :

Robinson,(B.W), Persian Painting from the Mongols to the Qajars Ed: Hillenbbrand ,London ,2000. pp50-51 ,

[٣٤] - امين عبدالله رشيدي ،المناظر الطبيعية في التصوير الاراني حتي نهاية العصر الصفوي ،مخطوط رسالة ماجستير كلية الاثار جامعة القاهرة ،٢٠٠٥م ، ص٣٢٤

[٣٥] - محمد احمد التهامي شبانة ،الكائنات الخرافية والمركبة في التصوير الاسلامي في ايران من العصر المغولي حتي نهاية العصر الصفوي ، مخطوط رسالة ماجستير ،كلية الاثار جامعة القاهرة ،٢٠٠٧م ،ص ، ٢١٧

Porcelain Tableware Set of King Farouk in Abdeen silverware museum An artistic archaeological study

D\Marwa Ali Ibrahim Ali Mosa

Abstract

The research presents a descriptive study of the porcelain tableware set of King Farouk preserved in the silverware museum of Abdeen palace, and it tackles the manufacturing of the plates including the forming and the decorative techniques, as well as an analytical study of the decorative ornaments of the plates.

Key words

King Farouk, Porcelain, tableware, Royal crown, Monogram

Introduction

Porcelain is one of the most important applied arts; it is one of the valuable archaeological materials due to many factors, most important of which are: abundance of its remnants, reliance on it particularly in arranging stages of civil and artistic development, dating layers of archaeological excavations, and arrangement of artistic styles; it may be the closest applied art to the human soul which is linked to it more than other arts[1].

It is known that porcelain is similar to sculpture being a three-dimensioned art, and its basic material is clay, it follows the same method in forming and building. Ceramic art is also close to architecture which is characterized with engineering. Ceramics is among the finest arts human civilization has witnessed since its earliest times. Throughout history the artist has proven his ability to express himself and his needs in these abstract forms[2].

The period of Mohammad Ali's family is one of the most important historical Islamic periods. It witnesses a great opening to the west with huge desire of the members of the royal family to imitate the European traditions of daily life, reflecting the social status, the luxury and the richness enjoyed by this family through an infinite heritage both in architecture and applied arts, especially tableware and special items of daily life. It is worth noting that all the porcelain collection exhibited in the Abdeen silverware museum are all imported from Europe (England, France and Austria) and not locally manufactured.

The importance and the objectives of the research:

- The attribution of the collection to one of the members of the royal family King Farouk especially that the daily life tools of the royal family didn't take enough interest from the specialists of tourism in spite of its great historical importance and artistic values.
- The collection reflects the luxury and socio-political prestige of the royal family.

- The collection highlights the most important period in the history of modern Egypt. This period has witnessed a great influence from Europe, due to the openness to the West encouraged by the rulers of this period.
- To highlight the importance of the porcelain collection of Abdeen museum and try to preserve the heritage of the Egyptian civilization and keep it at its best.

Abdeen silverware museum

Abdeen silverware museum is one of five museums which were established under the name Abdeen Palace Museums" and were linked on one visiting route. The museums include the following: The Arms Museum, Medals and Decorations Museum, Presidency, The Historical Documents Museum, and the Silverware Museum[3].

The Silverware Museum contains Muhammad Ali Pasha's possessions including utensils and vessels made of silver, crystal and colored glass, as well as other unique artifacts. The unique collection of porcelain utensils made with different forms, colors, and sizes and in different and various designs which make them look like works of art though they are just tableware. Among these amazing collections is a fascinating green set (Pl.1) belongs to King Farouk.

It is worth noting that the king Farouk owns two porcelain sets collection exhibited in the Abdeen silverware museum, they are all imported from Europe (England and France) and not locally manufactured.

Porcelain Tableware Set of King Farouk

This tableware services includes 2 sugar pots, 4 tea cups with saucers, 4 coffee cups with saucers, 2 tea jugs and two trays. The description of these pieces as follows: -

Pl. No. : 2
Place: Abdeen palace museums, silver museum, hall 2, showcase 4,
The owner: King Farouk
Date: (1937 - 1952 AD / 1355- 1371 AH)
Publishing: first published
Manufacturing region: France
Dimensions: Diam. 34 Cm.
Number of pieces: 1
Description: A circular flat tray
Color: Green with wide gilded frame and gilded decorations
Decoration: The tray is decorated with fishing scenes derived from ancient Egyptian representations (Fig.1), it is executed in four rows, the first row shows three men, the two in the front are carrying a stick on their shoulders from which is hanging a basket filled with fishes, while the third man is holding a big fish in each hand, the second row shows a group of six men holding and pulling by their hands the two ends of a fish's net, the third row shows a group of three men pulling a rope of the fish's net, the fourth row shows the net filled with 13 fishes in different sizes and shapes. The tray's rim is decorated with two thin gilded lines; the lower line is wider than the upper one.

Pl. No. : 3
Place: Abdeen palace museums, silver museum, hall 2, showcase 4,
The owner: King Farouk
Date: (1937 - 1952 AD / 1355- 1371 AH)
Publishing: first published
Manufacturing region: France
Dimensions: length 39 Cm. width 16 Cm.
Number of pieces: 1
Description: a rectangular flat tray slightly curved in the corners.
Color: Green with a wide gilded frame and gilded decorations
Decoration: The tray is decorated with two sailing scenes derived from ancient Egyptian representations (Fig.2), they are executed in two main motifs, the one to the right represents a sprit sail ship carrying 18 men doing different actions of sailing including rowing, fixing the ship's sheet, overseeing work, while the one to the left represents a boat carrying 13 men rowing and overseeing the work. The tray's rim is decorated with two thin gilded lines surrounding a wide gilded strap. On both sides of the tray there is a protruding carrying handle.

Pl. No. : 4
Place: Abdeen palace museums, silver museum, hall 2, showcase 4,
The owner: King Farouk
Date: (1937 - 1952 AD / 1355- 1371 AH)
Publishing: first published
Manufacturing region: France
Dimensions: Cup diam. 8 Cm. height 5 Cm.
Saucer diam. 14 Cm.
Number of pieces: 4
Description: Four tea cups with their saucers
Color: Green with wide gilded frame and gilded decorations
Decoration: The tea cups are gilded in the inner side while the outer side is green and decorated with gilded traditional scenes derived from ancient Egyptian representations, each cup has a different representation. The first cup: on the right side shows two men holding a cow one at the front and the other at the rear side. The next cup shows three men looking as if they were sitting on a boat; the middle one is holding a long stick. The third cup shows four men might be standing on a boat for fishing; three of them are holding a rope end of fishing net, while the fourth is overseeing them. The last cup shows two men uploading stuff on a donkey's back. The four cups have a golden curved handle. The cups rest on four identical saucers, each rim is decorated with two thin gilded lines surrounding a wide gilded stripe.

Pl. No. : 5
Place: Abdeen palace museums, silver museum, hall 2, showcase 4,
The owner: King Farouk
Date: (1937 - 1952 AD / 1355- 1371 AH)
Publishing: first published
Manufacturing region: France

Dimensions: Cup diam. 5 Cm., height 5 Cm.
Saucer diam. 11 Cm.
Number of pieces: 4
Description: Four coffee cups with their saucers
Color: Green with wide gilded frame and gilded decorations
Decoration: The coffee cups are gilded in the inner side while the outer side is green and decorated with gilded traditional scenes derived from ancient Egyptian representations; each cup has a different representation. The first cup on the right side shows two men, one of them is standing straight while the other is leaning; both are carrying long sticks. The next cup shows two men carrying a howdah. The third cup shows a man pulling a long-horned ox with a rope tied around its neck. The last cup shows three men, two of them are standing opposite to the one in the middle, the two men to the right clasp their hands over their heads, while the one to the right raises his hands a little to the front as if he were training them to do some physical actions. The four cups have golden curved carrying handles. The cups rest on four identical saucers, each rim is decorated with two thin gilded lines surrounding a wide gilded strap.

Pl. No. : 6
Place: Abdeen palace museums, silver museum, hall 2, showcase 4,
The owner: King Farouk
Date: (1937 - 1952 AD / 1355- 1371 AH)
Publishing: first published
Manufacturing region: France
Dimensions: diam. 10 Cm. height 19 Cm.
Number of pieces: 2
Description: Two conical sugar pots with their lids
Color: Green with wide gilded frame and gilded decorations
Decoration: the sugar pots are identical in shape but differ only in the decorative gilded motifs, the body takes a conical shape resting on a low base, each pot is decorated by a golden circular ring fixed to each side to look as if they were handles of the pot. The pots are decorated with gilded traditional scenes derived from ancient Egyptian representations, the right pot is decorated by a group of three standing men, the first man to the right stretches his hands beside his body holding a goose in each hand, the other two men, and each of them embraces a goose to his chest. The left pot shows a group of geese depicted as six or seven couples surrounded by floral leaves scattered in a random design. The rim is decorated with two thin gilded lines topping another wide gilded line. Each pot has a short conical lid that ends with a golden conical carrying knob, the rim of the lid ends also with thin and wide gilded lines.

Pl. No. : 7
Place: Abdeen palace museums, silver museum, hall 2, showcase 4,
The owner: King Farouk
Date: (1937 - 1952 AD / 1355- 1371 AH)
Publishing: first published
Manufacturing region: France

Dimensions: opening diam. 10 Cm. base diam. 10 Cm.
Height 28 Cm.
Number of pieces: 2
Description: Two large oval tea jugs with lids
Color: Green with wide gilded frame and gilded decorations
Decoration: the tea jugs are identical in shape and differ only in the decorative gilded motifs, the body takes an elongated oval shape resting on a low vaulted base, and is decorated by a golden looped handle fixed to one side, while the other side has a spout protruding in a shape of a goose's neck and head. The jugs are decorated with gilded traditional scenes derived from ancient Egyptian representations:
The right jug is decorated by a gilded rectangle containing a group of nine standing men doing their daily work, scenes are in three rows, the first row shows two men with a large wooden box in between topped by two birds (probably falcons), the second row shows four men, two of them stand opposite to each other, one of them holds a long fish in his right hand, the third row shows three men carrying different stuff such as a basket, a jar and a fan.
The left jug shows the traditional figure of a vulture stretching wide its wings (Fig.3), topped by the gilded royal monogram shaped from the first Arabic letter (ف) initials of the Arabic name of the piece's owner, king Farouk, executed in mirror script[4] to form a decorative design. It is topped by the gilded royal crown (Fig.4).
The royal crown has a broad base topped by five lobes of contiguous beads in the form of jewels; the crown is adorned with a central pillar ending with a crescent and a five-pointed star (Pl.8).
The body of the jug ends with a gilded thin strap before the short base which ends with other two thin gilded lines. The neck of the jug is tapering upward and is adorned with two gilded thin stripes and a wide gilded line in the middle at the outer side, while the surface of the inner side is totally gilded. The jug has a lid flat at the upper side but sunken into the neck, it ends in the middle with a golden conical knob to hold the lid, rim of the lid ends also with thin and wide gilded lines.

Manufacturing technique:
After the raw materials are selected and the desired amounts weighed, they go through a series of preparation steps. First, they are crushed and purified. Next, they are mixed together before being subjected to one of the forming processes; the choice depends upon the type of ware being produced. Then come Forming the body process which developed over the years, they range between the most primitive methods, which were used to produce pottery and ceramic ware, to highly mechanized industrial processes. However, the techniques differ depending on the type of ware being produced. In the forming step, dry powders, plastic bodies, pastes, or slurries are consolidated and molded to produce a cohesive body of the desired shape and size. After the porcelain has been formed, it is subjected to a final purification process, bisque-firing, before being glazed. The final manufacturing phase is firing, a heating step that takes place in a type of oven called a kiln, then finishing the pieces with applying some decorations if needed.

Decorative technique:

The process of painting and decorating the porcelain artifacts is one of the relatively complex processes, despite being more artistic than industrial, due to its dependence on several successive steps and tools[5]. The decorative techniques of ceramic and porcelain artifacts varies between executing some motifs and patterns, making various textures on the surface, coating porcelain shapes with coloring paints called foundation, and drawing various decorative motifs which may be done before the glazing process (under glaze) or after glazing (over glaze). The decoration also may include gilding to increase the artistic value of the pieces as in King Farouk set.

gilding is a very well-known decorative technique for ancient Egyptians and Romans to decorate their wares with gold painting. The use of gold ground in honey may be seen on the finest porcelain from Sevres during the 18th century AD, as well as Chelsea[6]. Towards the end of the same century, gold was applied as an amalgam, the mercury subsequently being volatilized by heating.

Decorative motifs:

1- The royal crown

The royal crown is a symbol of royalty and was widely used on flags, signs and table spreads[7]. It is noteworthy that Muhammad Ali and his successors never wore the royal crown as it really didn't have an actual usage in their life, but Muhammad Ali and his son wore the turban and sometimes the fez (Abbas Helmi I - Said Pasha - Khedive Ismail until King Farouk). The women of this family were quite the opposite. They wore the crown. The most famous of them were from the Alawite family, Princess Fatima Ismail and Amina Hanim, wife of Khedive Tawfeek

According to Al Faramwy, the royal family of Muhammad Ali carried out the crown motif on a lot of their artifacts as an attempt to imitate the ancient and modern great kings in the east and west in using it as a symbol of authority, power and supremacy[8].

2- The monogram

The monogram is considered one of the characteristics of Muhammad Ali artefacts; it is considered an example for both, the royal insignia and the epigraphical ornaments, it is used extensively on their artefacts.

The monogram is a sign of identity usually formed of the combined initials of a name[9]. This basic definition conforms to the original purpose of a monogram which started as a strictly practical way of identifying personal belongings. It is a motif made by overlapping or combining two or more letters to form one symbol. It is a very efficient means of designing a logo.

The royal monogram of King Farouk is written with the dual (Muthanna) or mirror calligraphy which is the most magnificent product of the Ottoman calligrapher. It is known in Turkish as the "mirror-like style", being reflexive by itself. Calligraphers considered it a sort of ornament deviating from the rules of the Thuluth style. This style requires much effort to carry out as it looks similar to drawing[10].

3- Human figures

The human form has been, and is destined to be a favored object of representation in art. The desire, to depict for contemporaries and to transmit to posterity, the great Deeds of individuals and the epoch-making achievements and fate of whole races and nations, is universal among mankind; as also the attempt to reproduce the Portraits of celebrated persons. The human motif was used a lot in applied arts decoration during the reign of Muhammad Ali and his successors. It is one of European portraiture features[11].

4- Vulture

The eagle was associated with the goddess Mut (the goddess of the sky in ancient Egypt), as she was represented in the form of a woman wearing the skin of an eagle, and the inscription of her name in hieroglyph included the shape of an eagle. The goddess Nekhbet was also represented in the form of the female eagle (Vulture) which was defined as the protector of the king[12]. In Ancient Greek myths, when Zeus looked at something he wanted, he formed himself into an eagle-bird[13], while In Coptic art the eagle symbolizes the resurrection, and the origin of this belief is that the eagle renews its feathers at a certain time of the year just as its youth is renewed and flies in the sky towards the sun and then submerges in water[14].



(Pl.1) Porcelain tabelware service of King Farouk
Photographed by the researcher



(Pl.2) Circular flat tray of King Farouk
Photographed by the researcher



(Pl.3) Rectangular flat tray of King Farouk
Photographed by the researcher



(Pl.4) Four tea cups with their saucers of King Farouk
Photographed by the researcher



(Pl.5) Four coffee cups with their saucers of King Farouk
Photographed by the researcher



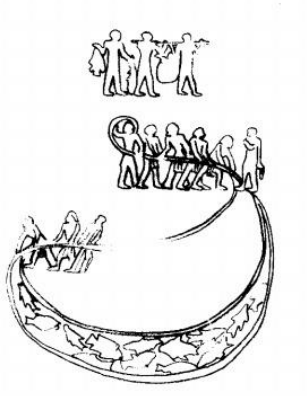
(Pl.6) Two conical sugar pots with their lids of King Farouk
Photographed by the researcher



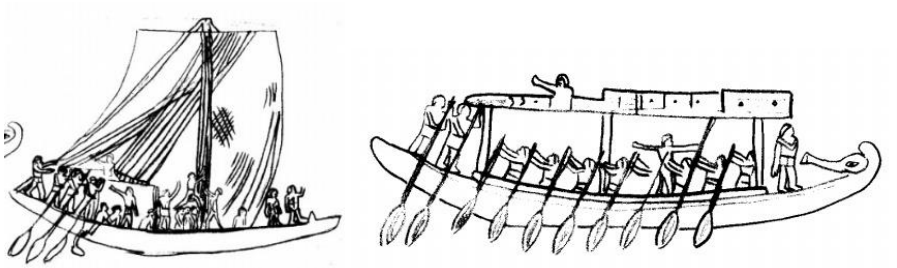
(Pl.7) Two large oval tea jugs with lids of King Farouk
Photographed by the researcher



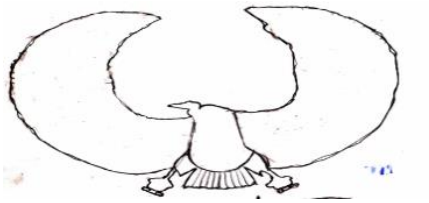
(Pl.8) The royal monogram of King Farouk
Photographed by the researcher



(Fig.1) Daily life scenes with human being as a decorative element King Farouk's set, Abdeen Palace museum
Made by researcher



(Fig.2) Daily life scenes with human being as a decorative element King Farouk's set, Abdeen Palace museum
Made by researcher



(Fig.3) winged vulture representations on King Farouk set, Abdeen Palace museum
Made by researcher



(Fig.4) The royal monogram of King Farouk
Made by researcher

حواشي البحث

[١] Hassan Al-Basha, Encyclopedia of Architecture, Archeology and Islamic Arts. Cairo: Arab Book House, Volume 2, 1999, P.143

[٢] Abu Saleh Al-Alfi, A Brief History of Public Art. Dar Al-Qalam, 1965, PP.33-34

[٣] Supreme council of antiquities, Abdeene Palace museums. Cairo: S.C.A Press, 1998.

[4] It is the most magnificent product of the Ottoman calligrapher. It is known in Turkish as the "mirror-like style", being reflexive by itself.
Marwa Ali Ibrahim Ali Mosa: Dining room crystal utensils of Abdeen palace museum, Master thesis, Faculty of Tourism & Hotels – Minia University, 2016, P.179

[٥] محمد نادي عيد حفني: التحف الخزفية في عصر الدولة العلوية في ضوء مجموعة متحف المجوهرات الملكية بمدينة الإسكندرية (١٢٢٠-١٣٧١هـ/١٨٠٥-١٩٥٢م), رسالة ماجستير, كلية الآداب جامعة المنيا, ٢٠١٩, ص٥٠

[٦] الآن كايغر سميث: الفخاريات ذات البريق المعدني التقنية والتراث والإبداع في العالمين الإسلامي والغربي, ترجمة أمين الأيوبي, هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة), ط١, أبو ظبي, ٢٠١١ ص١٣

[٧] عصام عادل الفرماوى: أشغال النسيج في مصر في عهد محمد على باشا, رسالة دكتوراه, كلية الآثار جامعة القاهرة, ٢٠٠٢., ص٣٢١ حاشية٣

[٨] عصام عادل مرسي الفرماوى: كرسي عرش محمد على باشا، دراسة أثرية فنية، بحث منشور فى مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية - جامعة المنيا، العدد٥٨، أكتوبر٢٠٠٥, ص ٩١٦

[9] A Merriam Webster: Webesters Ninth New Collegiate Dictionary, Merriam Webster INC., U.S.A, 1991P.768

حسن نور: تحف زجاجية وأخرى بللورية من عصرالأسرة العلوية, دراسة فنية أثرية لنماذج من القرن (١٣هـم١٩م), مجلة كلية الآداب بسوهاج, جامعة جنوب الوادى, العدد ٢٢ (مارس١٩٩٩), ص٧٠

[١٠] Marwa Ali Mosa: Dining room crystal utensils, P.179

[١١] حسنى عبد الشافي حسن محمد: مقتنيات الأمير يوسف كمال الفنية المحفوظة في متاحف القاهرة الاسكندرية في ضوء مجموعات جديدة لم تنشر من قبل دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٢., ص١٩٦

[12] نهى محمود نايل: الدلالات الرمزية والقيم الفنية لتيجان الألهة في النقوش المصرية القديمة ، ماجستير ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان, ٢٠٠٣ ص ٨٣-٨٦

[١٣] ثروت عكاشة : الإغريق بين الأسطورة والإبداع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب, الطبعة الثانية, ١٩٩٤,ص ٥١

[١٤] عزت ذكي حامد قادوس: تاريخ عام الفنون, الاسكندرية, ٢٠٠١, ص ٣٥١

Silver medals of Khedive Abbass Helmi II in the medals and decorations hall at Abdeen palace museums

Dr. Mohammed Farghal Zaki Mousa

Abstract

This research aims at studying the silver medals of Khedive Abbass Helmi II at Abdeen palace museums. The research presents a descriptive study of the silver medals. It tackles the manufacturing of these medals including the decorative techniques, as well as an analytical study of the decorative motifs of these medals.

Key words

Khedive Abbass Helmi II, Abdeen palace museums, silver, medals

Introduction

Medals are considered to be types of metal decorations, it is mostly made of metal imitating the coin currency in the implementation of engravings on both sides, and it is specialized in the representation and registration of memorial subjects, the pieces that were produced between the 2nd century A.D. and the 5th century A.D. and have representations of memorial subjects from ancient Roman countries are known by name of "Medallion" and it was made of gold, silver and bronze(1).

Medals were known in ancient times to the Egyptians, Greece and the Romans, but in their new forms they are considered the result of the Renaissance era, meaning that they date back to the 14th century A.D. The medal industry flourished between the 15th and 16th A.D. centuries, and there were two schools became famous in this art, one of them is the Italian school and the other is the German school, then the French and Dutch schools appeared after them(2).

This art was transferred to Ottoman Turkey in the second half of the 15th century A.D, by the Italian artists, after the improvement of relations between the Italian states and the Ottoman Empire, where Gentile Bellini visited Constantinople in 1479-1480 A.D. and made a personal photo of Sultan Muhammad II on a medal(3).

The processes of making medals have evolved with the end of the 18th century A.D., and improved at the beginning of the 19th century A.D., and by the end of this century there were no coronation events, jubilees, or major public celebrations that did not accompany the issuance of a large number of medals, and despite this, the art of making medals didn't spread in Egypt until the beginning of the 19th century A.D., and during that century Egypt knew many types of medals (4).

The importance and the objectives of the research:

- These medals reflect the luxury and socio-political prestige of the royal family.

- These medals highlight the most important period in the history of modern Egypt.

- The registration of those rare medals in a scientific research that deserves their unique historical and archeological value, and to present it to the researchers in an accessible and scientifically documented form.

- Studying the different manufacturing and decorative techniques of these medals.

- Identifying the decorative motifs executed on these.

- Recording and documenting the objects in various Egyptian museums is one of the most important research works that should be given due interest from the researchers to help preserve the artistic and cultural heritage in these museums like the major museums in all countries of the world.

'Abdeen Palace Museums

Sons and grandsons of Khedive Isma'il who succeeded him as rulers of Egypt were fond of adding their own touches to ‘Abdeen palace to reflect the taste and spirit of the era. For example, King Fouad I, Isma'il's son, who ruled Egypt from 1917 A.D to 1936 A.D, assigned some of the Palace's rooms as a museum for the Royal Dynasty's possessions, including weapons, ammunitions, decorations, orders and medals. His son Farouk I, who succeeded him in ruling, between 1936 A.D and 1952 A.D, completed the museum, adding many possessions, in particular all kinds of weapons. He also annexed to the museum a library with references specialized in weaponry [(5)].

The management of ‘Abdeen Palace museum in the wake of the July 1952 Revolution was assigned to the Museums Department in the Citadel. Afterwards, President Sadat assigned the museum management to the Presidency of the Republic and ordered to restore and renovate the palace and its museum [(6)]. At the time of the Ex-president Hosni Mubarak, another two specialized museums were also established, one for gifts received by Presidents of the Republic on various national occasions or during their worldwide tours, the other for Muhammad ‘Ali Pasha's possessions including utensils and vessels made of silver, crystal and colored glass, as well as other unique artifacts. They were established under the name 'Abdeen Palace Museums" and were re-inaugurated by President Mubarak on October 17, 1998 A.D [(7)].

On December 16, 2004 A.D, a specialized museum for historical documents was established. It is one of the most important sections of the museums for visitors as well as researchers in this field. As such, ‘Abdeen Palace became a complex of various museums which were linked on one visiting route. The museums include the following: The Arms Museum, Medals and Decorations Museum, Presidency, The Historical Documents Museum, the Silverware Museum [(8)]and the royal hunting hall.

Medals and Decorations Museum

King Fouad established this museum in 1928 A.D and it was designed by the Italian architect Verruchi. The museum houses a large collection of King Farouk’s belongings and an extensive collection of medals and decorations that were either purchased by the royal family from international auctions, or were given to them as gifts by foreign kings and heads of states.

Medals and Decorations Section

This section displays wonderful collections of medals and decorations, some of which were made in Egypt, although the majorities were made in Europe, Asia, and the two Americas. Most of these medals and decorations were offered to the family of Muhammad

‘Ali or to prominent Egyptians, though some of them were purchased or presented as gifts [(9)].

In general, medals and decorations are given to those who perform great service for their country as well as to kings and presidents who have distinguished records serving their country. Medals are also given according to certain traditions and protocol. They are divided into grades, each depending on the position of the person to whom it is given or on the service he offered. Princes and nobles of Muhammad ‘Ali's family were the holders of first-grade medals, followed by premiers, ministers and high-ranking officials [(10)].

There were certain rules concerning the position of medals and decorations on clothing, so that when the holder of a medal attended an official ceremony he had to wear it in the right place. Even seating in official ceremonies was subject to certain regulations listed in the protocol book for medals and decorations.

Visitors to this section will enjoy the wonderful designs of the medals, most of which are made of gold, silver or bronze, inlaid with diamonds and precious stones or covered in polychrome enamel [(11)].

The types of medals that were made during the era of the Muhammad ‘Ali family can be divided into several types, including medals for laying the foundation stone for major projects, public benefit facilities, opening ceremonies, establishment of institutions, and projects. Examples include medals for laying the foundation stone for Alexandria port and the opening ceremony of the Suez Canal. Also there are medals special occasions such as establishment of scientific institutions, exhibitions and conferences, like the Agricultural assembly Medal, in addition to medals made to commemorate the special events of the members of the Muhammad ‘Ali family, and medals to commemorate the royal visits, and other medals made after the victory in the battles of war and was called the name of military medals [(12)].

All medals that we received from the family of Muhammad ‘Ali are considered military medals, as we received the Khedive Medals for Sudan 1896-1908 A.D., as the medals were made by a special military order on 12 February 1897 A.D. during the reign of Khedive ‘Abbass Hilmi II, and they were four Medals with more than one clasp (medal bar), the first and second are with two clasps, the third with eight clasps, and the fourth with fifteen clasps. The clasps were added to the silver medals to represent specific events for the fighters and it couldn’t be granted to those who hold the bronze medal [(13)].

Khedive ‘Abbas Helmi II

‘Abbas Helmi II was the son of Khedive Tawfeek, son of Isma'il, son of Ibrahim, son of Muhammad ‘Ali Pasha. He was the seventh of the Alaweit family who ruled Egypt, born in Jamadi El-Thani 1292 A.H / 1874 A.D[(14)] and died in Switzerland in Muharam 1364 A.H / 1944 A.D; his body was moved to Egypt in October 1945 A.D to be buried in Afendina cemetery in Mansheit Naser[(15)].

He had two wives; the first was Eqbal Hanem, born in 1876 A.D. She had two sons and four daughters namely: Prince Muhammad ‘Abd El-Moneim, Prince Muhammad ‘Abd El-Qader, princess Aminah, Princess ‘Attia Allah, princess Fathia, and Princess Lotfya Shawkat. She was divorced. The second wife was Gwidan Hanem, from a Hungarian

origin and had embraced Islam before marriage. She didn't have children and was also divorced [16].

'Abbas Helmi II took over the throne of Egypt in 1892 A.D when he received the news of his father's death at the age of seventeen while studying in Vienna[17]. He believed he was perfectly capable of ruling as well as reigning and did not need a British mentor hovering over him, so he encouraged an opposition movement against the British presence in Egypt among young nationalists led by an eighteen-year-old student named Mustafa Kamel, a gifted orator; who was soon to become a famous patriot[18].

During the First World War (1914-1918 A.D.), the British government, fearing the Khedive's pro-Ottoman proclivities, deposed him in 1914 A.D. while he was on a trip to the imperial capital, and appointed his uncle Hussein Kamel with the title of sultan[19]. The era of 'Abbas Helmi II witnessed a lot of achievements including the conquest of the Sudan, laying the foundation stone of the Egyptian Museum, building of Aswan Dam, and the construction of Al-Montazzah palace in Alexandria[20].

Descriptive study of Khedive Abbass Helmi II medals

Plate No. : 1
Kind of artifact: medal
Place: 'Abdeen palace museums, medals and decorations museum, medals and decorations hall, showcase No.3
The owner: Khedive 'Abbass Helmi II
Dating: 19th century
Material: silver
Dimensions: medal Diam. 3.9 cm, ribbon medal wide: 3.8 cm
Manufacturing region: Egypt
Manufacturing technique: casting
Decorative technique: prominent engraving
Number of pieces: 2
Description: A Khedive's Sudan medal (1897 – 1908 A.D) is a campaign medal awarded by the Khedive of Egypt to both Egyptian and British forces for service during the conquest of the Sudan. Established 12 February 1897 A.D by Khedive Abbass Helmi II, this medal was initially to commemorate the conquest of the Dongola province in 1896. It was subsequently authorized for later campaigns and actions until 1908.
The obverse bears the Arabic name of Khedive 'Abbass Helmi II in Thuluth calligraphy and in the bottom the Hijri year 1314 A.H. The reverse shows the emblem of the Ottoman Empire attached with a cartouche inscribed inside it in Arabic (Sudan recovery). This emblem centered of shield, with three crescents inside each crescent five pointed which represent the Khedive's authority over Egypt, Nubia, and Sudan. To the left and right of this shield you can find flags and banners, and below it there are two cannons, bombs, rifles and two swords. The medal hangs from a straight bar suspension. The ribbon of the medal is yellow with a broad center stripe of blue, representing the Nile flowing through the desert. These medals have only two clasps, the 1st with (HAFIR-FIRKET) while the 2nd with (KHARTOUM-THE ATBARA)

Plate No. : 2
Kind of artifact: medal

Place: ‘Abdeen palace museums, medals and decorations museum, medals and decorations hall, showcase No.3
The owner: Khedive ‘Abbass Helmi II
Dating: 19th century
Material: silver
Dimensions: medal Diam. 3.9 cm, ribbon medal wide: 3.8 cm
Manufacturing region: Egypt
Manufacturing technique: casting
Decorative technique: prominent engraving
Number of pieces: 1
Description: The obverse bears the Arabic name of Khedive ‘Abbass Helmi II in Thuluth calligraphy and in the bottom the Hijri year 1314 A.H. The reverse shows the emblem of the Ottoman Empire attached with a cartouche inscribed inside it in Arabic (Sudan recovery). This emblem centered of shield, with three crescents inside each crescent five pointed which represent the Khedive's authority over Egypt, Nubia, and Sudan. To the left and right of this shield you can find flags and banners, and below it there are two cannons, bombs, rifles and two swords. The medal hangs from a straight bar suspension. The ribbon of the medal is yellow with a broad center stripe of blue, representing the Nile flowing through the desert. This medal has eight clasps (GEDID – GEDAREF – KHARTOUM - SUDAN 1899 -SUDAN 1897 - THE ATBARA – HAFIR - FIRKET)

Plate No. : 3
Kind of artifact: medal
Place: ‘Abdeen palace museums, medals and decorations museum, medals and decorations hall, showcase No.3
The owner: Khedive ‘Abbass Helmi II
Dating: 19th century
Material: silver
Dimensions: medal Diam. 3.9 cm, ribbon medal wide: 3.8 cm
Manufacturing region: Egypt
Manufacturing technique: casting
Decorative technique: prominent engraving
Number of pieces: 1
Description: The obverse bears the Arabic name of Khedive ‘Abbass Helmi II in Thuluth calligraphy and in the bottom the Hijri year 1314 A.H. The reverse shows the emblem of the Ottoman Empire attached with a cartouche inscribed inside it in Arabic (Sudan recovery). This emblem centered of shield, with three crescents inside each crescent five pointed which represent the Khedive's authority over Egypt, Nubia, and Sudan. To the left and right of this shield you can find flags and banners, and below it there are two cannons, bombs, rifles and two swords. The medal hangs from a straight bar suspension. The ribbon of the medal is yellow with a broad center stripe of blue, representing the Nile flowing through the desert. This medal has fifteen clasps (NYIMA – KATFIA – TALODI – NYAMNYAM – JEROC – BAHR ALGHAZAL - SUDAN 1899 - GEDID – GEDAREF – KHARTOUM - THE ATBARA – ABU HAMED – SUDAN 1897 - HAFIR - FIRKET)

Silver as a manufacturing material

It is known that silver is a precious metal used by man since the earliest times and silver comes in second place in terms of its importance and high price immediately after gold [(21)]. Silver is chemically symbolized by Ag. It is a bright white metal found in nature in the form of pure or non-pure metals, in the first case silver is pure in the form of network,

wire, and rarely found in the form of small blocks, or thin sheets. In the second case, silver is mixed with gold in different proportions, which may reach a large degree, as well as in sulfide and silver chloride, and are found in very low lead and nickel metals, and in varying proportions in copper and zinc metals[22].

Silver was considered as a kind of gold for the ancient Egyptian, so they used to call it white gold as it contained a percentage of gold ranging from 9% to 38%, and this name of white gold may be due to the fact that they were found in the same places of Gold, therefore, they considered it to be a lower-grade gold characterized by this white color [23].

Silver is unique from the rest of the metals with many advantages that made it used in various purposes, and perhaps the most important of these properties is its cheerful silver color [24], which is not disturbed or marred by the opaqueness, it has a metallic luster that reflects about 95% of the light falling on its surface compared to other metals, making it the preferred metal after gold for decoration purposes [25]. In addition to its ability for hammering, the softness, stretch ability and non-exposure to water and air, disability of oxidization if heated in the air or in presence of oxygen, and also its characteristics are that it is a good conductor of heat and electricity.

It is known that pure silver is not usually suitable for use, so it usually smelts with copper to increase its hardness, as mixed with gold to increase hardness of gold, and if added to it a little copper it helps to lower the temperature of its melting and prevents the formation of bubbles when freezing the alloy[26] known as silver Free, which consists of 92% silver, 8% red copper, which is always used in silver works[27], also increases its hardness without physical effect on its color or hammering ability.

Manufacturing techniques

The mold casting technique has emerged in the manufacture and formation of these medals.

Casting in a mold

Mold casting is one of the old techniques used in metal industries, which depend on fusing the needed metal in a special crucible [28] by pouring it when it is liquid in pre-made molds engraved with the required decorations and art forms. These molds may be of wood, clay or metal [29]. This method is known as the process of casting metals[30], in which the liquid metal fills the void spaces formed in the mold , then left to cool and get hardened to take the form of the void space, i.e. it is formed by the dimensions of the gaps in the mold; after hardening of the metal, the mold is broken if it is made of sand, but if it is of a permanent type the casted object can be taken out as soon as the two parts of the mold are separated from each other[31].

This method was based on four techniques that were known to Muslim manufacturers: casting in open molds, casting in sand, casting in molds made of several parts, and casting with the lost wax process or "Cire Perdue"[32], where the artist uses wax to make casting molds to form sculptures and embossed metal ornaments, also the casting in sand style to make the desired form, by making a model of the needed form using the hammering technique, then the model is placed in sand until it leaves its mark or form on the sand, then the model is lifted and the liquid metal is poured and left to cool , harden , and takes the desired form; some decorative details are then added , the obliterated parts , resulting from the casting process , are defined by a sharp tool such as a needle[33].

The casting method is characterized by several advantages, most important of which are: easy access to parts with very complex forms, this process gives an opportunity to diversify thickness and weight on the surface of the formed material, and helps to produce embossed decorative elements on surfaces of the metal pots, in addition it is one of the cheapest and easiest ways of formation to produce a large quantity of metal products in a short time [(34)].

Decorative techniques

The Prominent engraving technique has emerged in the decorative of these medals.

Prominent engraving

This type of engraving depends on the manufacturer's digging around the parts that he wants to show, thus the decorative element appears in a prominent position. [(35)]

The decorative motifs

A close study of these decorative motifs and symbols adorning the medals of Khedive Abbass Helmi II reveals the crescent and star, flags and banners, cannons, bombs, rifles, swords and epigraphic motifs as Thuluth calligraphy.

1- **The crescent and star**

The crescent was a symbol of sovereignty for the ancient Greeks, Romans, and Byzantines, as well as the Phoenicians. It has been mentioned that Karl I, king of Naples and Sicily, was the first in the Western countries to use the crescent as a symbol in 1268 AD, then Rainie, Duke of Anjua used it as a slogan in 1464 AD[(36)]. The Ottomans took the crescent as their slogan. Rulers of Muhammad Ali Dynasty were influenced by the Ottoman Empire in using the crescent alongside with the five pointed star.

2- The flags and banners

Flags and banners appeared on the emblem of the king and kingdom as they appeared before on the emblem of the Ottomans, and the reason for this is that these flags themselves are one of the king's badges and held behind the Sultan when he was gone for fighting, which is one of the ancient king's emblems. The Ottomans' reverence for flags and banners is due to the fact that the Ottomans still retain the noble prophetic banner, and flag always reminds them of the Sultan's exit to jihad, as well as reminds them of the opening of the city of Constantinople in 1453 A.D, and that the flags are one of the king's most important badges to the caliphs of the Muslims before the Ottoman era. This demonstrates the emergence of flags and banners in some the emblems of the King and the emblems of the kingdom dating back to the 19th century as a tradition of those that appeared on the emblem of the Ottomans[(37)].

Despite the feuds between the Ottoman Sultan and Muhammad ‘Ali Pasha, as the latter sought to enforce his authority over the region to become a match for the Ottoman sultan, Muhammad ‘Ali, as well as his successors, was officially a ruler of Egypt under the Ottoman Sultan. So, portraying and implementing this decoration on the artifacts of the Alawite family was an influence of the Ottoman state to which this family belonged. It is also possible that the implementation of such decorative formation was an attempt to prove the merits of the Alawite family rulers and their right to take over the throne of the country, and to demonstrate their superiority in the military and political life [(38)].

3- Cannons and bombs

Cannons and bombs were the emblems of the Kingdom, and this was an imitation for the emblem of the Ottoman Empire, which was decorated with cannons, bombs and powder barrel, to glorify the Ottoman military[39].

4- Epigraphic motifs

The epigraphic ornaments are among the most beautiful decorative elements which are still used till present. These elements have been developed to add gracefulness and symmetry to letters by decorating their stems, tops, and arches with vegetal and floral branches. Also, base of letters were decorated with various decorative formations.

Throughout the Islamic eras, the creativity of the Muslim artist resulted in producing interlaced and overlapped writings with phrases made in square and rectangle shapes, or other various decorative shapes including sometimes figures of animals or birds[40]. Thuluth calligraphy was used on the medals.

Thuluth Calligraphy

It was called Thuluth because it is written with a pen distorted with a thickness equal to one third of the diameter of the pen because it needs branching that comes only with the tip of the pin. Some call it Arabic Calligraphy because it is the basis of many types of Arabic calligraphy as it is considered one of the most difficult Arabic Calligraphies in terms of rules, scales and ability to accomplish[41]. Therefore, it was known as the mother of Arabic calligraphy [42] and the father of attributed Calligraphies [43]. It is said that it strengthens the hand and helps it get used to other types of Calligraphy [44].

This calligraphy is used in executing the name of Khedive Abbass Helmi II in the Thuluth Jally and the name of provinces on clasps.

Results

- The research shows the types of medals that were made during the era of the Muhammad ‘Ali family and confirmed that all medals that we received during the reign of Khedive Abbass Helmi II are considered military medals.

- The research shows that the technique which has been emerged in the manufacture and formation of these medals is the mold casting technique.

- The research shows that the technique which has been emerged in decorating these medals is the prominent engraving technique.

- The research shows the different decorative motifs used on these medals such as: crescent and star, flags and banners, cannons, bombs and epigraphic motifs as Thuluth calligraphy.





(Pl.1)

Egypt, Cairo, 'Abdeen palace museums, medals and decorations museum, medals and decorations hall, showcase No.3

A Khedive's Sudan medal with two clasps owned by Khedive 'Abbass Helmi II dates back to 19th century Photographed by the researcher



(Pl.2)

Egypt, Cairo, 'Abdeen palace museums, medals and decorations museum, medals and decorations hall, showcase No.3

A Khedive's Sudan medal with eight clasps owned by Khedive 'Abbass Helmi II dates back to 19th century

Photographed by the researcher



(Pl.3)
Egypt, Cairo, 'Abdeen palace museums, medals and decorations museum, medals and decorations hall, showcase No.3
A Khedive's Sudan medal with fifteen clasps owned by Khedive 'Abbass Helmi II dates back to 19th century
Photographed by the researcher



(Fig.1)
The medal reverse shows the emblem of the Ottoman Empire

(١)- محمود مسعود إبراهيم، الميداليات المصرية المصنوعة في عهد محمد علي وأسرته، دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢، صـ ١٥
(٢)- سيدة إمام علي: دراسة أشغال المعادن المدنية فى عصر أسرة محمد على من (١٨٠٥ إلى ١٩٥٢م) فى ضوء مجموعات متاحف (قصر النيل – عابدين - قصر الجوهرة - كلية الطب بالقصر العينى) بالقاهرة، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة،٢٠٠٦.، صـ ١٠٥
(٣)– حسن الباشا، دراسات في فن النهضة وتأثره بالفنون الإسلامية، دار النهضة العربية، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٩٠، صـ ٤٠
(٤)– محمود مسعود إبراهيم، الميداليات المصرية، صـ ١٧
(5) - Supreme council of antiquities: 'Abdine Palace museums, S.C.A Press, 1998.
- جاد طه: المعالم الحضارية لمصر الحديثة, صـ ٩٤
(6) - S.C.A, 'Abdine Palace museums.
(٧) - رفعت موسى محمد: مدخل إلى فن المتاحف, الدار المصرية اللبنانية, ٢٠٠٢, صـ ١٩٤

([8]) - S.C.A, ‘Abdine Palace museums.

- جاد طه: المعالم الحضارية لمصر الحديثة, صـ ٩٥

([9]) - S.C.A., ‘Abdine palace museums - جاد طه، المعالم الحضارية لمصر الحديثة، صـــ ١٠٣

- رفعت موسى محمد: مدخل إلى فن المتاحف، صـــ ١٩٨

([10]) - S.C.A., ‘Abdine palace museums - جاد طه، المعالم الحضارية لمصر الحديثة، صـــ ١٠٣، ١٠٤

([11]) - S.C.A., ‘Abdine palace museums - جاد طه، المعالم الحضارية لمصر الحديثة، صـــ ١٠٤

([12]) - سيدة إمام علي: دراسة أشغال المعادن، صـ ١٠٦

([13])– محمود مسعود إبراهيم، الميداليات المصرية، صـ ١٥٩

[14] الياس زاخورا: مرآة العصر فى تاريخ ورسوم أكابر الرجال بمصر, المطبعة العمومية بمصر, ١٧٩٧, ص ٨-

([15])- محمود سيد عبد الله: مدافن حكام مصر الاسلامية بمدينة القاهرة، دراسة أثرية سياحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٤.، صـ ٣٣١

[16] محمود عباس عبد الرحمن: القصور الملكية في مصر تاريخ وحضارة ١٨٠٥- ١٩٥٢، دار العالمية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥، ص٥٣-٥٤

- حنفى المحلاوى: حريم ملوك مصر من محمد علي إلي فاروق، دار الأمين للنشر والتوزيع، ١٩٩٣ ، ص٩٨-١٠٠

([17]) - Nihal S. Tamraz: Ninteenth-Century Cairene Houses and Palaces, A.U.C, 1994, P.15

- زكى فهمى: صفوة العصر في تاريخ ورسوم مشاهير رجال مصر، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٩٥، صـ ٧١

([18]) - Afaf Lutfi Al-Sayyid Marsot: A History of Egypt from the Arab Conquest to the Present, Second edition, Cambridge University Press, 1985, P.92

- Nihal S. Tamraz: Ninteenth-Century Cairene Houses and Palaces, P.15

- Amira Sonbol: The last Khedive of Egypt Memories of Abbas Hilmi ll, ITHACA Press, UK, First English Edition, P.16

([19]) - Afaf Lutfi Al-Sayyid Marsot: A History of Egypt, P.95

- Nihal S. Tamraz: Ninteenth-Century Cairene Houses and Palaces, P.16

([20]) - محمود سيد عبد الله: مدافن حكام مصر الاسلامية، ص٣٣٠

([21])- علي زين العابدين، المصاغ الشعبي في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، صـ٢١٧.

([22])- ألفريد لوكاس، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة زكي اسكندر & محمد زكريا غنيم، مراجعة المرحوم عبد الحميد أحمد، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٤٥، صـ ٣٨٧،٣٨٨.

([23])- سيريل ألدريد، مجوهرات الفراعنة، ترجمة وتحقيق مختار السويفي، مراجعة وتقديم الدكتور أحمد قدري، الطبعة الأولي، الدار الشرقية، القاهرة، ١٩٩٠، صـ ٧٠،٧١

([24])- أنور محمد عبد الواحد، قصة المعادن الثمينة، سلسلة المكتبة الثقافية، إصدار وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣، صـ ١١٤

([25]) - علي زين العابدين، المصاغ الشعبي في مصر، صـ٢١٧.

([26]) أنور محمد عبد الواحد، قصة المعادن الثمينة، صـ ١١٣،١١٤ -

([27]) - سيدة إمام علي: دراسة أشغال المعادن ، صـ ١٣٠.

([28])– عبد الله عطية عبد الحافظ، دراسات في الفن التركي، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧ صـ ٦٠

([29]) - حسني عبد الشافي محمد: مقتنيات الأمير يوسف كمال الفنية المحفوظة فى متاحف القاهرة الاسكندرية فى ضوء مجموعات جديدة لم تنشر من قبل دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٢.، صـ ١٤٢.

([30]) - هدى صلاح الدين، التحف المعدنية الإسلامية بخانيات بخارى وخوقند وخيوه خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر الهجريين /الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، غير منشورة، ص ٦٧٤

([31]) - محمود مسعود إبراهيم، الميداليات المصرية ، صـ ١٦٩،١٧٠

([32]) - محمد علي عبد الحفيظ، أشغال المعادن في القاهرة العثمانية في ضوء مجموعات متاحف القاهرة وعمائرها الأثرية، ماجستير، كلية الآثار، قسم الآثار الإسلامية، جامعة القاهرة، ١٩٩٥ ، صـ ١٦٦ : ١٦٩

([33])- حسني عبد الشافي محمد: مقتنيات الأمير يوسف كمال، صـ ١٤٢.

([34]) محمد علي عبدالحفيظ، أشغال المعادن في القاهرة العثمانية ، صـ ١٦٥ ، ١٦٦

([35]) حسين عبد الرحيم عليوه، المعادن، ـ ص ٣٧١

([36]) Marwa Ali Ibrahim, Dining room crystal utensils of ‘Abdeen palace museum, master thesis, faculty of tourism and hotels, guidance department, not published, 2016., P.185.

([37]) - عبد المنصف سالم نجم: شارة الملك والرمز وشعار المملكة على الفنون والعمائر في القرن التاسع عشر وحتى نهاية الأسرة العلوية، "دراسة أثرية فنية" الاتحاد العام للآثاريين العرب، دراسات في آثار الوطن العرب، الجزء الثاني، القاهرة (١٤٣٠ه /٢٠٠٩م)، صـــ ١٧،١٨

([38]) - عصام عادل مرسي الفرماوى: كرسي عرش محمد على باشا, ص٩١١

([39])، صـــ ٢٢ - عبد المنصف سالم نجم: شارة الملك والرمز وشعار المملكة

([40]) - عبدالحميد عامر عبدالغني: الأثر الجمالى لتوظيف الخط العربى فى تصميم الأسطح الخزفية, مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية, المجلد الأول, العدد الثالث, ٢٠١٦, ص٧٧-٨٠

([41]) - كمال سلمان الجبورى : موسوعة الخط العربى خط الثلث , دار الهلال ، الطبعة الأولي ، ٢٠٠ ، ص ٧ .

([42]) - محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط : تاريخ الخط العربي وآدابه ، المطبعة التجارية الحديثة , الطبعة الأولي , ١٩٣٩ , ص ١٠١ .

([43]) - يوسف ذنون : قديم وجديد فى أصل الخط العربى وتطوره ، مجلة المورد المجلد الخامس عشر العدد الرابع ١٤٠٧، ص ١٦ .

([44])- محمد بن حسن الطيبي : جامع محاسن كتابة الكتاب ، نشر وقدم له : صلاح الدين المنجد ، دار الكتاب الجديد ، بيروت , ١٩٦٢ ، ص ١٨ .

Horse riding tools of king Farouk I in the royal hunting hall at Abdeen palace museums

Dr. Mohammed Farghal Zaki Mousa

Abstract

This research aims at studying the horse riding tools of king Farouk I at Abdeen palace museums. King Farouk I is the son of King Fouad I. The research presents a descriptive study of the spur, horse saddle and bridle. It tackles the manufacturing of these tools including the decorative techniques, as well as an analytical study of the decorative motifs of these tools.

Key words

King Farouk I, Abdeen palace museums, horse riding tools, saddle, bridle, spur

The importance and the objectives of the research:

- These tools reflect the luxury and socio-political prestige of the royal family.

- These tools highlight the most important period in the history of modern Egypt.

- The registration of those rare tools in a scientific research that deserves their unique historical and archeological value, and to present it to the researchers in an accessible and scientifically documented form.

- Studying the different manufacturing and decorative techniques of these tools.

- To identify the decorative motifs executed on these tools and the different royal insignia of Muhammad Ali Dynasty.

- Recording and documenting the objects in various Egyptian museums is one of the most important research works that should be given due interest from the researchers to help preserve the artistic and cultural heritage in these museums like the major museums in all countries of the world.

Introduction

Sons and grandsons of Khedive Isma'il who succeeded him as rulers of Egypt were fond of adding their own touches to ‘Abdeen palace to reflect the taste and spirit of the era. For example, King Fouad I, Isma'il's son, who ruled Egypt from 1917 A.D to 1936 A.D, assigned some of the Palace's rooms as a museum for the Royal Dynasty's possessions, including weapons, ammunitions, decorations, orders and medals. His son Farouk I, who succeeded him in ruling, between 1936 A.D and 1952 A.D, completed the museum, adding many possessions, in particular all kinds of weapons. He also annexed to the museum a library with references specialized in weaponry [(1)].

The management of ‘Abdeen Palace museum in the wake of the July 1952 Revolution was assigned to the Museums Department in the Citadel. Afterwards, President Sadat assigned the museum management to the Presidency of the Republic and ordered to restore and

renovate the palace and its museum [2]. At the time of the Ex-president Hosni Mubarak, another two specialized museums were also established, one for gifts received by Presidents of the Republic on various national occasions or during their worldwide tours, the other for Muhammad ‘Ali Pasha's possessions including utensils and vessels made of silver, crystal and colored glass, as well as other unique artifacts. They were established under the name 'Abdeen Palace Museums" and were re-inaugurated by President Mubarak on October 17, 1998 A.D [3].

On December 16, 2004 A.D, a specialized museum for historical documents was established. It is one of the most important sections of the museums for visitors as well as researchers in this field. As such, ‘Abdeen Palace became a complex of various museums which were linked on one visiting route. The museums include the following: The Arms Museum, Medals and Decorations Museum, Presidency, The Historical Documents Museum, the Silverware Museum [4]and the royal hunting hall.

The royal hunting hall

This hall displays rare collection of hunting tools for Muhammad ‘Ali dynasty especially King Farouk I such as guns, daggers, saddle, bridle, a spur and whip.

King Farouk I

He was born on Feb. 11, 1920 A.D., Cairo, Egypt , and died March 18, 1965 A.D., Rome, Italy, was first buried in the tombs of the Royal Dynasty in Al-Emam Al-Shafaei , then was moved to Al-Refaei mosque to be buried near his father King Fouad I[5] . He was king of Egypt from 1936 to 1952 A.D. he had two wives; the first was queen Farida who had three daughters from him: princess Ferial, princess Fawzya and princess Fadya, but she was divorced. The second was queen Naryman who had one son from him, King Ahmed Fouad [6].

When King Fouad died in the 28th of April 1936 A.D., his son, Farouk I, was paid homage as a King of Egypt while he was still seventeen years old. He didn't take over his constitutional power until the age of eighteen in the 29th of July 1937 A.D. He was an inexperienced young man and lacking wisdom [7].

Although initially quite popular, the internal rivalries of his administration and his alienation of the military - coupled with his increasing excesses and eccentricities- led to his downfall and to the formation of a republic[8].

After the revolution of the 23rd of July 1952 A.D., he was enforced to relinquish the throne to his son prince Ahmad Fouad, and to depart Egypt in the 26th of July 1952 A.D. A royal decree was issued in this concern. Eventually, the Royal rule was cancelled, and was substituted with a republican one, and the rule of the family of Muhammad ‘Ali which lasted around one and a half century came to an end [9].

Descriptive study of King Farouk I horse riding tools

Plate No. : 1 & 2

Kind of artifact: horse saddle and bridle
Place: 'Abdeen palace museums, royal hunting hall, central showcase
The owner: King Farouk
Dating: 20th century
Material: silver (900 carat), leather
Manufacturing region: Libya
Manufacturing technique: hammering
Decorative technique: prominent engraving, open working
Number of pieces: 2
Description: This saddle was made from the finest premium heavyweight dark brown leather, it consists of many parts. Only the stirrup which was made of silver , while the front side of the horn and the pommel, the backside cantle and the billet strap are coated with silver as a kind of decoration. The front side of the horn and the backside of the cantle bear the crescent and the royal crown. The stirrup bears a floral branch in the form of crescent embracing five pointed star.
The bridle consists of two main parts headstall and reins. The headstall includes crown-pieces, cheek pieces, throat-latch, brow-band, noseband, cavesson and the fiador. Reins consist of bit; curb strap, bit hobble, shank hobble and ornaments such as phalerae and sallongs. The two crown-pieces, cheek pieces, noseband and throat-latch are made of light brown leather coated by red and green velvet cloth which is topped by open work silver band to form floral motifs. They bear another different sign resembles Libyan flag which is a crescent interlaced from the top with a star and this sign for the Libyan tribes called Tajura(10) who presented this set for king Farouk.

Plate No. : 3
Kind of artifact: spur
Place: 'Abdeen palace museums, royal hunting hall, side showcase
The owner: King Farouk
Dating: 20th century
Material: silver
Manufacturing technique: casting
Decorative technique: open working
Number of pieces: 2
Description: A silver spur consists of a brown leather yoke which is a heel band wraps around the heel of the boot, and it is extended from the silver U shaped shank which has a protruding long straight neck ends with the rowel pin that holds the rowel, the rowel is a silver revolving wheel or disk with radiating points. All the silver parts are decorated with open work geometric motifs.

Silver as a manufacturing material

It is known that silver is a precious metal used by man since the earliest times and silver comes in second place in terms of its importance and high price immediately after gold (11). Silver is chemically symbolized by Ag. It is a bright white metal found in nature in the form of pure or non-pure metals, in the first case silver is pure in the form of network,

wire, and rarely found in the form of small blocks, or thin sheets. In the second case, silver is mixed with gold in different proportions, which may reach a large degree, as well as in sulfide and silver chloride, and are found in very low lead and nickel metals, and in varying proportions in copper and zinc metals[12].

Silver was considered as a kind of gold for the ancient Egyptian, so they used to call it white gold as it contained a percentage of gold ranging from 9% to 38%, and this name of white gold may be due to the fact that they were found in the same places of Gold, therefore, they considered it to be a lower-grade gold characterized by this white color [13].

Silver is unique from the rest of the metals with many advantages that made it used in various purposes, and perhaps the most important of these properties is its cheerful silver color [14], which is not disturbed or marred by the opaqueness, it has a metallic luster that reflects about 95% of the light falling on its surface compared to other metals, making it the preferred metal after gold for decoration purposes [15]. In addition to its ability for hammering, the softness, stretch ability and non-exposure to water and air, disability of oxidization if heated in the air or in presence of oxygen, and also its characteristics are that it is a good conductor of heat and electricity.

It is known that pure silver is not usually suitable for use, so it usually smelts with copper to increase its hardness, as mixed with gold to increase hardness of gold, and if added to it a little copper it helps to lower the temperature of its melting and prevents the formation of bubbles when freezing the alloy[16] known as silver Free, which consists of 92% silver, 8% red copper, which is always used in silver works[17], also increases its hardness without physical effect on its color or hammering ability.

Manufacturing techniques

Two techniques have emerged in the manufacture and formation of these tools: hammering and mold casting.

First: Hammering (Pl. 1& 2)

It is one of the most common techniques of metal formation, and one of the first techniques used throughout ages, some frescoes show us how the ancient Egyptian artist used hammering in the formation of metals, he used stones in the hammering of metal panels on a semi anvil, it is also one of the oldest and most basic techniques used by metal manufacturers in Iran, then spread in the Arab world [18].

Hammering is a process of changing shape of a heated metal by the mallet [19], the aim of this process is to assemble the metal until it acquires more hardness on the one hand, and to give it the form needed on the other [20].

Second: Casting in a mold (Pl.3)

Mold casting is one of the old techniques used in metal industries, which depend on fusing the needed metal in a special crucible [21] by pouring it when it is liquid in pre-made molds

engraved with the required decorations and art forms. These molds may be of wood, clay or metal [22]. This method is known as the process of casting metals[23], in which the liquid metal fills the void spaces formed in the mold , then left to cool and get hardened to take the form of the void space, i.e. it is formed by the dimensions of the gaps in the mold; after hardening of the metal, the mold is broken if it is made of sand, but if it is of a permanent type the casted object can be taken out as soon as the two parts of the mold are separated from each other[24].

This method was based on four techniques that were known to Muslim manufacturers: casting in open molds, casting in sand, casting in molds made of several parts, and casting with the lost wax process or "Cire Perdue"[25], where the artist uses wax to make casting molds to form sculptures and embossed metal ornaments, also the casting in sand style to make the desired form, by making a model of the needed form using the hammering technique, then the model is placed in sand until it leaves its mark or form on the sand, then the model is lifted and the liquid metal is poured and left to cool , harden , and takes the desired form; some decorative details are then added , the obliterated parts , resulting from the casting process , are defined by a sharp tool such as a needle[26].

The casting method is characterized by several advantages, most important of which are: easy access to parts with very complex forms, this process gives an opportunity to diversify thickness and weight on the surface of the formed material, and helps to produce embossed decorative elements on surfaces of the metal pots, in addition it is one of the cheapest and easiest ways of formation to produce a large quantity of metal products in a short time [27].

Decorative techniques

Two techniques have emerged in the decorative of these tools: Prominent engraving and Open working.

First: Prominent engraving (Pl. 1& 2)

This type of engraving depends on the manufacturer's digging around the parts that he wants to show, thus the decorative element appears in a prominent position. [28]

Second: Open working (Pl. 1, 2, 3)

This method was named so due to the decorative voids that are made on the surface of the metal, such method has been known since ancient times like many techniques of manufacturing and decoration of metals, it continued during the Islamic ages, and was used in the decoration of many metal artifacts during the period of the Anatolian Seljuk, then the Ottomans ; it was one of the most favorite techniques for the Ottoman metal manufacturers and was known to the Turks as the cutting or openwork[29], which means cutting of the decorations on the surface of metal pots[30]. This method is performed by drawing decorations on the surface of the artifact [31], then be perforated and emptying the floor around it, either emptying the decoration by a sharp tool to be knocked on, or by casting in

a mold [32]; it is a proper method for non-hard metals [33]. When the emptying process is completed, soft files are used to remove the prominent parts and to soften the surface. Beauty of the artifacts decorated in this way is felt in the clear contrast between light and shadow caused by the void and filled parts.

The decorative motifs

A close study of these decorative motifs and symbols adorning the horse riding tools of King Farouk I reveals three distinctive patterns; the royal crown the crescent and star.

1- The royal crown (Pl.1)

The royal crown is a symbol of royalty and was widely used on flags, signs and table spreads [34]. It was an old tradition in the east and west where heroes of wars wore the wreath on their heads to celebrate their victories. It was also worn by emperors and Caesars [35]. The crown was also known for the ancient Egyptians who used to wear it [36]. Dozi states that the crown is a Persian word that applies to a special type of head cover[37], and Al-Qalqashandi mention that the first person to wear the crown was one of the Persian kings, who was the Nimrod in what is said and in his time was prophet Ibrahim, peace be upon him)[38].

The crown was used as an emblem of the king and as a sign of control and rule among the ancient Egyptians since (the first and second dynasties from 2100 to 8 BC), when Narmer united the kingdoms of the North and the South and held the title of King of Upper and Lower Egypt [39]. It is customary for Egyptian gods to wear a crown that includes some of their attributes in its design. The Egyptians considered crowns with their undeniable symbolism, beings full of power and there are theories that say that crowns are the eye of God, or the cobra snake, or the protective flame of the king[40].

The royal crown was used as a reward symbol in ancient Greece and this usage was transferred into the renaissance era afterwards (In Athens the crown was put on the head of the deceased who was considered a victor in the battle of life) [41].

In the Islamic era, the coronation - with a crown - was not known in the sense that we now understand, and the crown was not taken as a symbol of rule and authority until after the increase in Persian influence in the Islamic state, so Muslims called the crown of the Caliph to a turban encrusted with jewels that he wore on Islamic processions and feasts [42].

The crown was one of the most important decorative elements of royalty insignia in the family of Muhammad Ali, and the princes, princesses and pashas of the Muhammad family, it was their favorite decorative motif for; it had been used on many applied art pieces[43].

According to Al Faramwy, the royal family of Muhammad Ali carried out the crown motif on a lot of their artifacts as an attempt to imitate the ancient and modern great kings in the east and west in using it as a symbol of authority, power and supremacy[44].

2- The cresent and star (Pl.1 & 2)

The crescent was a symbol of sovereignty for the ancient Greeks, Romans, and Byzantines, as well as the Phoenicians. It has been mentioned that Karl I, king of Naples and Sicily, was the first in the Western countries to use the crescent as a symbol in 1268 AD, then Rainie, Duke of Anjua used it as a slogan in 1464 AD(45).

The Ottomans took the crescent as their slogan. Rulers of Muhammad Ali Dynasty were influenced by the Ottoman Empire in using the crescent alongside with the five pointed star.

Results

- The research confirmed that horse saddle and bridle presented from the Libyan tribes called Tajura due to presence of sign or slogan resembles Libyan flag which is a crescent interlaced from the top with a star.

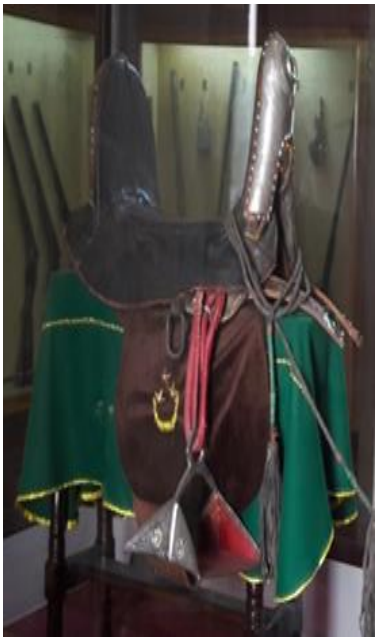
- The research shows that the techniques which have been emerged in the manufacture and formation of these tools are the hammering and mold casting techniques.

- The research shows that the techniques which have been emerged in decorating of these tools are the prominent engraving and open working technique.

- The research shows the different decorative motifs used to decorate these tools such as: the royal crown the crescent and star.

(Pl.1)

Egypt, Cairo, 'Abdeen palace museums, royal hunting hall, central showcase;
A horse saddle owned by King Farouk I
dates back to 20th century
Photographed by the researcher













(Pl.2)

Egypt, Cairo, 'Abdeen palace museums, royal hunting hall, central showcase;
A horse bridle owned by King Farouk I dates back to 20th century
Photographed by the researcher





(Pl.3)
Egypt, Cairo, 'Abdeen palace museums, royal hunting hall, side showcase;
A spur owned by King Farouk dates back to 20th century
Photographed by the researcher

([1]) - Supreme council of antiquities: 'Abdine Palace museums, S.C.A Press, 1998.
- جاد طه: المعالم الحضارية لمصر الحديثة, صـ ٩٤

([2]) - S.C.A, 'Abdine Palace museums.
([3]) - رفعت موسى محمد: مدخل إلى فن المتاحف, الدار المصرية اللبنانية, ٢٠٠٢, صـ ١٩٤
[4] - S.C.A, 'Abdine Palace museums.
- جاد طه: المعالم الحضارية لمصر الحديثة, صـ ٩٥
[٥]- محمود سيد عبد الله: مدافن حكام مصر الاسلامية بمدينة القاهرة، دراسة أثرية سياحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٤ ، ص٣٣٦-٣٣٧
[٦])- محمود عباس عبد الرحمن: القصور الملكية في مصر تاريخ وحضارة ١٨٠٥- ١٩٥٢، دار العالمية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥، ص٥٨
[٧]- محمود سيد عبد الله: مدافن حكام مصر الاسلامية، ص٣٣٦
- شحاته عيسى إبراهيم: القاهرة الألف كتاب (١٨٤), دار الهلال, القاهرة, ص ٢٥٨
([8]) - http://www.britannica.com/biography/Farouk-I دائرة المعارف البريطانية
- لطيفة سالم: فاروق وسقوط الملكية, مكتبة مدبولى، ١٩٩٦ ص١٥-٢٠
[٩]- محمود سيد عبد الله: مدافن حكام مصر الإسلامية، صـ ٣٣٧
- أحمد بهاء الدين: فاروق ملكا, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, ١٩٩٩, ص٢٢١- ٢٢٨
([10]) Tajura, also spelt Tajoura, is a town in north-western Libya, and baladiyah in the Tripoli Muhafazah, on the Mediterranean coast 23 kilometres east of Tripoli.
Ham, Anthony , "East of Tripoli: Tajura to Al-Khoms" Libya Lonely Planet, Hawthorn, Victoria, Canada, 2002, P. 133
([١١])- علي زين العابدين، المصاغ الشعبي في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، صـ٢١٧.
([١٢])- ألفريد لوكاس، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة زكي اسكندر & محمد زكريا غنيم، مراجعة المرحوم عبد الحميد أحمد، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٤٥، صـ ٣٨٧،٣٨٨.
([١٣])- سيريل ألدريد، مجوهرات الفراعنة، ترجمة وتحقيق مختار السويفي، مراجعة وتقديم الدكتور أحمد قدري، الطبعة الأولي، الدار الشرقية، القاهرة، ١٩٩٠، صـ ٧٠،٧١
([١٤])- أنور محمد عبد الواحد، قصة المعادن الثمينة، سلسلة المكتبة الثقافية، إصدار وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣، صـ ١١٤
[١٥] - علي زين العابدين، المصاغ الشعبي في مصر، صـ٢١٧.
([١٦]) أنور محمد عبد الواحد، قصة المعادن الثمينة، صـ ١١٣،١١٤
[١٧]- سيدة إمام علي: دراسة أشغال المعادن المدنية فى عصر أسرة محمد على من (١٨٠٥ إلى ١٩٥٢م) فى ضوء مجموعات متاحف (قصر النيل – عابدين - قصر الجوهرة - كلية الطب بالقصر العينى) بالقاهرة، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة،٢٠٠٦.، صـ ١٣٠.

(١٨)– أبو الحمد محمود فرغلي، الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران، الطبعة الأولى، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٠، صـ ١٨٦

(١٩)- أمل مختار علي الشهاوي، أواني الشرب الفخارية والخزفية والمعدنية في العصرين المملوكي والعثماني في ضوء مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م، صـ ٢٦٧.

(٢٠)، حسين عبد الرحيم عليوه، المعادن ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها صـ ٣٧١

(٢١)– عبد الله عطية عبد الحافظ، دراسات في الفن التركي، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧ صـ ٦٠

(٢٢)- حسني عبد الشافي محمد: مقتنيات الأمير يوسف كمال الفنية المحفوظة فى متاحف القاهرة الاسكندرية فى ضوء مجموعات جديدة لم تنشر من قبل دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٢.، صـ ١٤٢.

(٢٣) - هدى صلاح الدين، التحف المعدنية الإسلامية بخانيات بخارى وخوقند وخيوه خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر الهجريين /الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، غير منشورة، ص ٦٧٤

(٢٤) - محمود مسعود إبراهيم، الميداليات المصرية المصنوعة في عهد محمد علي وأسرته، دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢، صـ ١٦٩،١٧٠

(٢٥) - محمد علي عبد الحفيظ، أشغال المعادن في القاهرة العثمانية في ضوء مجموعات متاحف القاهرة وعمائرها الأثرية، ماجستير، كلية الآثار، قسم الآثار الإسلامية، جامعة القاهرة، ١٩٩٥ ، صـ ١٦٦ : ١٦٩

(٢٦)- حسني عبد الشافي محمد: مقتنيات الأمير يوسف كمال، صـ ١٤٢.

(٢٧)، صـ ١٦٥ ، ١٦٦ -

(٢٨)محمد علي عبدالحفيظ، أشغال المعادن في القاهرة العثمانية صـ ٣٧١ حسين عبد الرحيم عليوه، المعادن،

(٢٩)– عبد الله عطية عبد الحافظ، دراسات في الفن التركي، صـ ٦١

(٣٠) أمل مختار علي الشهاوي، أواني الشرب الفخارية والخزفية والمعدنية ، صـ ٢٧٧-

(٣١)- حسني عبد الشافي محمد: مقتنيات الأمير يوسف كمال، صـ ١٤٤.

(32) - ربيع حامد خليفة، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، الطبعة الرابعة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٦، صـ١٣٧

(٣٣) - ناصر بن علي بن عيضة الحارثي، تحف الأواني والأدوات المعدنية في العصر العثماني، دراسة فنية حضارية، رسالة دكتوراه، المملكة العربية السعودية، جامعة أم القُري، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، قسم الدراسات العليا التاريخية والحضارية، ١٩٨٩م. ، صـ ٧٠

(٣٤) عصام عادل الفرماوى: أشغال النسيج, ص٣٢١ حاشية٣

(٣٥) تحية كامل حسين: تاريخ الأزياء وتطورها, نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع, جزء١, ط١, العصور القديمة, ٢٠٠٢, ص ١٦

(٣٦) عصام عادل الفرماوى: كرسي عرش محمد على باشا, دراسة أثرية فنية، بحث منشور فى مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية - جامعة المنيا، العدد٥٨، أكتوبر٢٠٠٥ ص ٩١٦

(٣٧)رينهارت دوزي: المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب, ترجمة: أكرم فاضل, وزارة الإعلام, بغداد, ص١٥

(٣٨) عبد المنصف سالم نجم: شارة الملك والرمز وشعار المملكة على الفنون والعمائر في القرن التاسع عشر وحتى نهاية الأسرة العلوية, الاتحاد العام للآثاريين العرب، دراسات في آثار الوطن العرب، الجزء الثاني، القاهرة (١٤٣٠هـ /٢٠٠٩م), ص٩٦٧

(39) Lurker (M.) : The Gods and Symbols of Ancient Egypt, London 1980, P.44

(٤٠) سيرج سونرون : معجم الحضارة المصرية ، ترجمة أمين سلامة ، الهيئة المصرية العامة للكتابسنة ١٩٩٩, ص١١٦-١١٧

(٤١)فيليب سيرنج: الرموز فى الفن والأديان والحياة, ترجمة عبد الهادى عباس, دار دمشق, الجزء الأول, الطبعة الأولى, ١٩٨٢, ص٨٦

(٤٢) زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين, دار الرائد, بيروت, ١٩٨١, ص٩٨

(٤٣)حسنى عبد الشافى: مقتنيات الأمير يوسف كمال, ص ١٩١.

(٤٤) عصام عادل الفرماوى: كرسي عرش محمد على باشا, ص ٩١٦

(٤٥) Marwa Ali Ibrahim, Dining room crystal utensils of ‘Abdeen palace museum, master thesis, faculty of tourism and hotels, guidance department, not published, 2016., P.185.